

Z tezą, że ciemność tła na obrazach religijnych Caravaggia jest pochodną rozpowszechnienia teologii negatywnej, współgra niejednokrotnie czyniona obserwacja, że promienie w *Nawróceniu św. Pawła* oznaczają wprowadzenie do obrazu realnego światła, wpadającego do kaplicy przez okno znajdujące się w przeciwległej względem niej ścianie transeptu kościoła. Ponieważ trudno wykazać, na czym miałyby polegać transformacja realnego światła w nośnik Bożej łaski, zasadny wydaje się wniosek, że obecność promieni oznacza marginalizację tego, co realne, na rzecz tego, co nierealne – symbolicznej ciemności. Wszelako trzeba zapytać, czy ciemności tej lepiej nie tłumaczy konwencja przedstawieniowa, którą artysta przyjął w swoich wczesnych, świeckich dziełach – takich jak *Chłopiec obierający owoce* (*Ragazzo che monda un frutto*, 1592-1953, Collezione Longhi, Florencja) czy na obrazach przedstawiających muzyków – i którą następnie kontynuował w scenach religijnych. Przychodzi także stwierdzić, że jakkolwiek promienie w *Nawróceniu św. Pawła* znajdują się na marginesie obrazu – choć kwalifikacja ta budzi wątpliwości ze względu na to, że ich umieszczenie w górnej partii i w narożniku dzieła nadaje im, zgodnie z psychologią percepcji, istotny wizualny ciężar – to w żadnym razie blask nie ustępuje miejsca czerni. Jeśli weźmiemy pod uwagę oświetlenie rąk i twarzy postaci, to opinia, że „Paweł jest odrodzony w świetle Boga, lecz jego oślepienie oczy otoczone są przez ciemność nocy”⁴⁴, nie przekonuje. Zamknięte oczy Szawła bez wątpienia wskazują na jego oślepienie, lecz nie oznacza to, że został on otoczony przez ciemność. Wreszcie, gdyby taka wykładnia ciemności miała stać się wiążąca, trzeba by przyjąć, że również na obrazie *Ukrzyżowanie św. Piotra* (znajdującym się vis à vis *Nawrócenia...*) wizualizowana przez ciemność boska moc przenika wszystkie postaci ukazane na jej tle, a więc zarówno apostoła, jak i jego oprawców. Wprowadzenie niewielkich promieni do obrazu *Nawrócenie św. Pawła* domaga się innej wykładni – takiej, która zwiąże je ze światłością obecną na pozostałych elementach obrazu.

Według jeszcze innego objaśnienia marginalizacja promieni jest elementem gry z widzem, w której jego uwaga nie jest kierowana przez światło ku temu, co pod względem ikonograficznym najważniejsze, lecz w której jego oko przeskakuje między licznymi plamami światła – „wizualnymi wyspami” odseparowanymi przez ciemność – i zarazem gubi się w tej ostatniej. Brakowi akcji na obrazie odpowiada aktywizacja procesu odbiorczego, ponieważ widz sam musi odszukać najważniejszy komponent, umożliwiający interpretację. Przebiegająca w ten sposób reakcja odbiorcza jest jednocześnie środkiem wewnętrznego poruszenia widza i stymulowania jego emocjonalnego zaangażowania w rozpoznanie sensu obrazu⁴⁵.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. Fried, dz. cyt. Por. Prendeville, dz. cyt., s. 198-200.

Zdziwienie budziło także umieszczenie na obrazie tak dużej sylwetki konia. Obecność konia – jakkolwiek w Dziejach Apostolskich jest mowa jedynie o tym, że Paweł padł na ziemię – uzasadniona jest przez długą obrazową tradycję. Jednakże na obrazie Caravaggia jego figura zyskuje całkowitą dominację nad świętym, jak gdyby chodziło o scenę „nawrócenia” zwierzęcia⁴⁶. Fakt ów, jak również zastąpienie postaci żołnierza postacią sługi, który nie zwraca uwagi na leżącą postać (w tradycji często ukazywaną jako podtrzymywaną przez zbrojnego towarzysza), niezrozumiałe uniesienie rąk przez Pawła, wreszcie umieszczenie jego sylwetki na peryferiach obrazu oraz marginalizacja motywu promieni, skłaniają do wniosku, że malarz celowo zaciemnił akcję, „zablokował” spojrzenie widza sylwetą konia – tym samym „ślepotą Pawła staje się ślepotą oglądającego obraz”⁴⁷.

Zgadzać się obserwacją, że – na tle tradycji – ukazane wydarzenie może wydawać się pozbawione akcji oraz że promienie światła są zastanawiająco drobne, można wszelako zapytać, czy będąca tematem obrazu konwersja, czyli proces przejścia ze stanu grzechu w stan zawierzenia Bogu, nie została – mimo braku dynamiki ruchowej figur i ich specyficznego oświetlenia – ukazana w inny sposób. Nie przekonuje także spostrzeżenie, że widz może jedynie skupiać się na izolowanych obszarach światła bez możliwości rozpoznania ich logicznego ustrukturyzowania. W ramach logiki wyznaczanej przez światło rozpoznana zostanie także rola figury konia.

Promienie padają z góry i od strony prawej. Odpowiedzią na nie jest jasność ogromnej łaty na ciele konia. Jej optyczny ciężar i dominacja nad światłem promieni zyskuje wzmocnienie w systemie prezentacji zewnętrznej, określonym przez fakt, że widz stojący na progu wąskiej kaplicy ogląda obraz z ukosa i od dołu⁴⁸. Oko jest także absorbowane przez drażniące je niewielkie poszerzenie jasnej łaty, narzucające się w oglądzie ze względu na jego umieszczenie na pionowej osi obrazu. Percepcja jasności ograniczonej kształtem łaty oznacza zarazem skupienie oglądu na tym, co wyłącznie cieleśne. W w i d z e n i u w i d z a c y m promienie jawią się jako analogiczne do

⁴⁶ Por. P. L o n g h i, *Studi caravaggeschi*, Sansoni Editore, t. 1, Firenze 1999, s. 274; B. B e r e s o n, *Caravaggio: His Incongruity and His Fame*, Shearman, London 1953, s. 20.

⁴⁷ P e r i c o l o, dz. cyt., s. 244, 262.

⁴⁸ Zob. W. K e m p, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mäander, München 1983. System prezentacji (niem. Präsentation) to forma, jaką artysta nadaje przedstawieniu, aby nawiązać kontakt z widzem. Obok prezentacji wewnętrznej (wewnętrznych przesłanek recepcji dzieła) należy wyróżnić prezentację zewnętrzną, czyli kontekst, w jakim dzieło miało być postrzegane. Podejmuję w tym zakresie swoje ustalenia z dawnego tekstu analizującego sposób recepcji omawianego obrazu (por. M. H a a k e, „Nawrócenie św. Pawła” Caravaggia. Między „realizmem” przedstawienia a „realnością” obrazu w: *Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26-28 października 2000*, red. M. Poprzeczka, Neriton, Warszawa 2001, s. 68-70).

jasnych pasm grzywy spływającej z końskiej szyi w obszar łaty – to, co duchowe, zostaje zamienione w to, co stricte materialne. Przypomnijmy, że kardynał Fryderyk Boromeusz w ramach kontrreformacyjnego programu odnowy sztuki religijnej przestrzegał, aby na obrazach przeznaczonych do kultu dodatkowe akcesoria nie zyskiwały nadmiernej wagi i nie zajmowały miejsca tego, co powinno być przedmiotem kultu i czci. Przypomnijmy też, że ukazywanie w scenach nawrócenia św. Piotra dynamicznych sylwetek wspiętych koni, niewątpliwie konkurencji wizualnej dla postaci apostoła, stało się powodem oskarżenia artystów przez kardynała Gabriele Palleotiego o to, że skupiając się na ukazaniu „piękna i witalności konia”, czynią go „głównym przedmiotem, nie troszcząc się o nic innego”. Potężny, muskularny koń na obrazie Caravaggia staje się symbolem wyparcia tego, co duchowe – symbolem skłonności do idolatrii i bluźnierstwa. Skupienie wzroku przez widza na łacie jest przez to synonimiczne z owładnięciem Szawła, „najokrutniejszego z prześladowców Boga”, przez grzech.