

Autoportret z cieniem

ELŻBIETA WIĄCEK

Norman Rosenthal – pisarz i kurator wystaw Dereka Jarmana zawsze określał go jako malarza, który *od czasu do czasu robi filmy, by zadziwić i bawić swoich przyjaciół*¹. Ten punkt widzenia nieco ironicznie odwraca publiczny wizerunek Jarmana jako filmowca zajmującego się malarstwem. Z uwagi na oczywistą rozbieżność między wizerunkiem publicznym a prywatnym oraz fakt, że w ostatnich latach życia artysty jego obrazy zaczęły budzić coraz większe zainteresowanie, powyższe stwierdzenie zasługuje na głębszą refleksję. Bez wątpienia istnieją określone związki między malarstwem Jarmana a jego działalnością filmową. Spośród nich można wyróżnić dwa podstawowe modele. Pierwszy to filmy, które dzielą treść i formę z obrazami (większość to filmy zrealizowane kamerą Super 8 mm w latach siedemdziesiątych). Druga grupa to filmy, których centralną postacią jest malarz lub szerzej pojmowany twórca: *The Tempest* (1979), *Imagining October* (1984), *Caravaggio* (1986), *War Requiem* (1989). Należy jednak wspomnieć jeszcze o innym związku – dotyczy on bowiem samego procesu artystycznego. Jarman realizuje filmy w podobny sposób, jak się tworzy obrazy. Filmy takie, jak *In the Shadow of the Sun* (1974-1980), *The Angelic Conversation* (1985), *The Last of England* (1987), w których dominuje surowa siła, fragmentaryczny styl, gra faktur, niedbała, rozsypująca się narracja i formy przypominające *bricolage* – sugerują malarskie podejście do sztuki filmowej.

Istotne znaczenie ma fakt, że wykształcenie (zarówno praktyczne, jak i teoretyczne) zdobył Jarman właśnie w dziedzinie malarstwa. W 1960 roku dwudziestoosmioletniemu wówczas Jarmanowi zaproponowano przyjęcie do Slade School of Art na London University. Ojciec nie pochwalał wyboru syna, lecz zgodził się finansować jego naukę, pod warunkiem że najpierw rozpocznie on studia, które dadzą mu stopień uniwersytecki. Derek wybrał historię i historię sztuki w King's College. Jako malarz uczęszczał do Slade w połowie lat sześćdziesiątych, jednocześnie spędzając wiele czasu w teatrze, gdzie pracował w charakterze projektanta. W teatrze właśnie doświadczył bardziej swobodnego stosunku do odmienności seksualnej.

Po otrzymaniu dyplomu w Slade Jarman niemal natychmiast zaczął prezentować swoje prace na prestiżowych ekspozycjach, m.in. podczas Young Contemporaries w Tate Gallery i na V Biennale de Jeunes Artistes w Paryżu. Odszedł od przypochlebiania estetyce pop-artu oraz figuratywności Hockneya i rozwinął własne, oszczędne podejście do krajobrazu, zestawiając pustynne przestrzenie z piramidami, ogniem, dolmenami i megalitami. Ten surrealistyczny aspekt pejzażu, wyrażający doświadczenie szczególnego miejsca, można odnaleźć później w niektórych jego filmach: *Sebastiane* (1976), *The Garden* (1990), *Blue* (1993).

Wystawiając swoje obrazy w Lisson Gallery w latach 1967-1969, Jarman dostrzegł rozdźwięk, jaki powstał w jego pracy między malarzem a projektantem. Ostatecznie, rozczarowany działalnością w teatrze, przyjął propozycję Kena Russella i został *production designer* przy filmie *Diabły* (1970). Po wyczerpującej lecz ożywczej pracy z Russellem przyszły reżyser wyrażał również swój coraz chłodniejszy stosunek do malarstwa, określając je w *Dancing Ledge* – autobiograficznej książce – jako *pozbawione energii oraz niewymagające* ². (Mimo to w latach siedemdziesiątych sporadycznie kontynuował działalność malarską). Niedługo po epizodzie z *Diablami* nabył kamerę Super 8 mm i rozpoczął realizację własnych filmów (w 1970 powstaje jego pierwsze dzieło na taśmie *Studio Bankside*). Lekkość kamery i łatwość jej obsługi pozwoliła mu pracować szybko i intensywnie sposobami pokrewnymi malarstwu. Nowe medium sprzyjało też jego temperamentowi: *Nigdy nie cierpiałem na perfekcjonizm. Rzecz w tym, że nie powinieneś troszczyć się zbyt wiele o to, co robisz, a wówczas możesz wiele zdziałać* ³. Ten brak perfekcjonizmu wiązał się z pewną niecierpliwością, której artysta od dawna był świadom. Odnosząc się do swej aktywności malarskiej w późnych latach sześćdziesiątych, napisał: (...) *chciałem szybkich, nieskazitelných rezultatów, nienawidziłem „walki”* ⁴. Technika filmowa zaś pozwalała na szybką zmianę myśli w działanie i bardziej bezpośredni kontakt z podświadomością, a także na kreatywne użycie przypadku.

Jednym z motywów zwrócenia się Jarmana w stronę ekspresji filmowej w 1970 roku był lęk, że jeśli przedstawi życie gejów w swoich obrazach, może być postrzegany jako następca Davida Hockneya ⁵. Innym powodem była paląca potrzeba komunikacji przez społeczny przekaznik docierający do szerokiej publiczności, gdyż temat homoseksualizmu był wówczas nieobecny w mediach. Kierując swój przekaz do heteroseksualnej większości, artysta miał nadzieję, że będzie to krok do przezwyciężenia izolacji osób o odmiennej orientacji. Obrazy, filmy i twórczość pisarska Jarmana są swoistym wykresem ewolucji tożsamości homoseksualnej zarówno jako indywidualnego, jak i zbiorowego doświadczenia. James Cary Parkers, wydawca czasopisma *Gay Times*, dzieli ją na trzy okresy: Pre-Liberation (lata sześćdziesiąte), Post-Liberation (lata siedemdziesiąte) i okres AIDS (od 1980) ⁶. Wszystkie te fazy są udokumentowane w dziełach Jarmana: introspekcyjny, pełen kodów symbolizm jego wczesnych prac, szalone, zawile choreograficznie orgie taneczne przed obliczem cesarza Dioklecjana (prolog *Sebastiane*) i przesyczone niepokojem scenariusze filmów z lat osiemdziesiątych (na przykład symboliczne zgwałcenie obrazu Caravaggia *Miłość ziemską* w *The Last of England*), które wyrażają pesymizm ery thatcherowskiej i moralną panikę wyłaniającą się w odpowiedzi na wirus HIV. Realizacje z lat dziewięćdziesiątych to coraz bardziej wyciszone i nostalgiczne obserwacje, w których pożądanie i spełnienie pozostają już tylko wspomnieniem.

Swoistym preludium do projektu *Caravaggio* był zrealizowany w 1984 film krótkometrażowy pt. *Imagining October*. Nakręcony w Związku Radzieckim i w Londynie, na kamerze Super 8 mm i wideo, jest polemiką z represyjnymi systemami wschodnich i zachodnich bloków politycznych oraz esejem na temat złożonych relacji między artystą, modelem, reprezentacją i erotyzmem. W kluczowej scenie filmu, inspirowanego stylem socrealizmu, sowieccy żołnierze

rze, obnażeni do pasa biesiadują przy długim stole, malowani jednocześnie przez Johna Watkissa.

Rozpoczęcie pracy nad biografią filmową Michelangelo Merisiego da Caravaggio⁷ poprzedziło długoletnie zbieranie funduszy i wielokrotne przeróbki scenariusza. Kiedy BFI przyznał reżyserowi środki na realizację filmu, autor miał zamiar nakręcić go kamerą Super 8 w eksperymentalnym, poetyckim stylu, ale jednym z warunków, jakie postawiono, dając mu pieniądze na produkcję, było użycie taśmy 35 mm. Artysta zaakceptował powyższe wymagania, choć nigdy nie czuł się dobrze ze statyczną i nieporęczną kamerą 35 mm.⁸

Caravaggio, ukończony ostatecznie w 1986 roku, to ilustracja dramatycznych zmagani twórcy z własnymi wątpliwościami i lękiem, a także z wrogością i niezrozumieniem ze strony otoczenia. Swoją opowieść lub raczej kompozycję luźno powiązanych obrazów reżyser konstruuje w formie retrospekcji umierającego bohatera (w postać dojrzałego artysty wcielił się Nigel Terry). Komentarzem do świata przedstawionego jest głos spoza kadru, który jest głosem świadomości artysty: *Malta, Syrakuza, Messyna, Porto Ercole. 18 lipca 1610 roku. Cztery lata ucieczki (...) i tak wiele nieprzyjaznych twarzy. Wciąż w ruchu, na zabójczym błękitnym morzu. Biel ścian pustego niemal pokoju, gdzie ustawione jest łóżko, niczym biel ekranu staje się tłem do kolejnych scen z życia malarza. Jedynym obecnym przy jego agonii jest niemy, posługujący się gwizdkiem młodzieniec o imieniu Jerusaleme – postać, której historyczności nie potwierdzają żadne źródła biograficzne. Jerusaleme, siedząc przy stole, kroi trzcinę – jej kruchość, zestawiona ze zbliżeniami leżącego obok, wstrząsanego dreszczami ciała, unaocznia w poetycki sposób nietrwałość ludzkiego istnienia. W pamięci chorego odżywa wspomnienie ich pierwszego spotkania: Caravaggio kupuje chłopca od biednej rodziny. Przytuleni siedzą przy oknie pracowni, gdzie na sztalugach widnieje obraz z węzowłosą głową. Z koszyka wypęła prawdziwy wąż i oplata dziecko, nie czyniąc mu krzywdy: (...) wyglądałeś jak święty Jan, przybyły z dzikiej krainy. Nauczyłem cię, jak robić farby, gruntować i emaliować (...) Byłeś towarzyszem mojej samotności. Obecność Meduzy powstałej w dojrzałej fazie twórczości malarza (1601 rok) pozwala umiejscowić scenę w historycznym kontekście. Artysta potraktował mityczną postać z dużą oryginalnością: chociaż tradycyjnie przedstawiano ją z kobiecą twarzą, nadał jej rysy młodego mężczyzny. Efektem *trompe-l'oeil* stworzył wrażenie, że tło, które stanowi owalna, wypukła tarcza, wydaje się wklęsłe, przez co głowa zdecydowanie wynurza się z niego i wysuwa się w przestrzeń zajmowaną przez widza (środką tego używali później siedemnastowieczni manierysty, by podkreślić metamorfizm obrazu – jego właściwość subtelnych zmian w zależności od sposobu padania światła). Dzieło to jest najbardziej chyba ekspresyjnym przykładem „estetyki krzyku”, za pomocą której autor oddał również dramatyzm przeżyć biblijnej Judyty i Izaaka. Cesare Ripa wyjaśnia w *Iconologii* (1593), że *Meduza* jest symbolem triumfu rozumu nad zmysłami. Wyciszenie emocjonalne emanuje także z postaci malarza obejmującego dziecko – to rzadka chwila wzniesienia się ponad niszczące namiętności, które prowadzą do tragicznego finału.*

Drugi cykl scen z przeszłości to jeszcze bardziej odległe cofnięcie się w czas – przywołanie lat młodości (w roli młodzieńczego artysty występuje Dexter Fletcher). Pracującego przy sztaludze chłopca zaczyna elegancki mężczyzna.

Chce kupić obraz. W kadrze pojawia się płótno – kosz z owocami na złotym tle. Obraz ten zdaniem historyków sztuki to jedyna prawdziwa martwa natura Caravaggia i jednocześnie pierwsza samodzielna martwa natura w malarstwie włoskim. Datowanie jej na rok 1597 pozwala na umiejscowienie akcji filmowej w kontekście biograficznym. Przebywający w Rzymie od 1593 roku Michelangelo Merisi, jak pisał Bellori, *żył bez mieszkania i środków*, zanim przygarbił go Cavalier d'Arpino, słynny manierysta⁹. Wyobrażenie kwiatów i owoców traktowane było wówczas przez akademików jako rodzaj „niższej rangi”, stosowany prawie wyłącznie w przedstawieniach zwycięstw. D'Arpino chciał, by prace jego ucznia mogły konkurować z flamandzkimi dziełami, przedstawiającymi rzeczywistość w sposób drobiazgowy i moralizatorski. W tym przypadku przesłanie odnosi się do cyklicznego charakteru natury i współlistnienia przeciwnych zasad – uwidacznia je uderzający kontrast zielonych i suchych liści.

Filmowy miłośnik sztuki okazuje się w istocie amatorem młodzieńczych wdzięków. Jednak młody Merisi, świadomy swej atrakcyjności, nie stanowi łatwej zdobyczy. Bezskuteczną pogoń pijanego zalotnika kwituje następująco: *Jestem dziełem sztuki i w dodatku bardzo drogim. Masz tyle, za ile zapłacisz*. Potwierdzeniem tych słów jest kolejna scena filmu stanowiąca wierną „kopię” obrazu *Chłopiec z koszem owoców* (1593-1594). Przypuszcza się, że jest to autoportret, jeden z „portretów w lustrze”, które Caravaggio wówczas malował, nie mając środków na wynajęcie modeli¹⁰. Upozowany w *tableau vivant* Michelangelo uśmiecha się z satysfakcją, słysząc aplauz niewidocznej publiczności. Sposób ukazania postaci spoglądającej aksamitnym wzrokiem prosto w stronę widza ustanawia tu (zważywszy na panujące w epoce konwencje) bardzo bezpośrednią relację między odbiorcą a dziełem.

Równie uderzająca bezpośredniość cechuje powstałego niewiele później *Chorego Bachusa*, uchodzącego za pierwszą niezależną pracę artysty¹¹. Na podstawie dokumentów wiadomo, że z całą pewnością mamy tu do czynienia z autoportretem, co podkreśla również reżyser: *Zbudowałem swój świat na wzór boskiego imperium, odnajdując Boga w winie. Namalowałem siebie jako Bachusa i podzieliłem jego los. Dzikie orgiastyczne okaleczenie*. Jarman podąża tu śladem zaniechanej współcześnie hipotezy, jakoby dzieło zostało namalowane w szpitalu Santa Maria della Concilazione, gdzie Caravaggio spędził wiele miesięcy przykuty do łóżka (obecnie przyjmuje się, że mogło powstać nieco później, w pracowni Cavaliere D'Arpino)¹². Merisi w wieńcu z bluszczu (zawsze zielony symbolizował wieczność) i z kiścią winogron (ewokacja rozwiązłości) w dłoni, widziany jest tutaj jakby poprzez okno, które otwiera się na rzeczywistość sportretowaną obiektywnie, nie interpretowaną czy ulepszaną przez malarza. Punkt widzenia, z którego uchwycona jest postać, przywodzi na myśl fotografię. Pogląd młodzieńczego twórcy na zawily związek życia i sztuki reżyser przedstawia w jego lapidarnej dyskusji z kardynałem.

– *Dlaczego namalowałeś zielonkawe ciało?*

– *Przechorowałem całe lato. Takie było naprawdę.*

– *A sztuka?*

– *To nie jest sztuka.*

Odwiedzający szpital duchowni spełniają czynnek miłosierdzia, rytualnie myjąc stopy leżących. Chłód, z jakim spełniają ceremoniał oraz ich dystans



Caravaggio, reż. Derek Jarman (1986)



wobec chorych dalekie są jednak od chrześcijańskiej żarliwości w postudze bliżnim. Wszelako spotkanie z kardynałem del Monte, oficjalnym protektorem konfraterni malarzy, stanie się punktem zwrotnym w życiu Merisiego. W 1595 roku wpływowy i wykształcony duchowny przyjmuje go na swój dwór – dla nieznanego w Wiecznym Mieście Caravaggia stanowi to nobilitację i dowód wyjątkowego uznania. Historię ich znajomości Jarman kreuje, używając rekwizytu, który wielokrotnie jeszcze będzie powracał w kluczowych scenach filmu. Jest nim prosty nóż z napisem na kłindze: *Bez nadziei, bez lęku*. Kardynał, odchodząc ze szpitala, zabiera go ze sobą. Nóż wraca do właściciela za cenę nowego obrazu. Istotnie – drugą wersję *Lutnisty* (1596-1597) namalował Caravaggio na zamówienie Francesco Maria del Monte, który plótno to ocenił jako najpiękniejsze w swej kolekcji. W kompozycji tej artysta zerwał z tradycyjnym podziałem na rodzaje przedstawień malarskich. Emanujący niepokojącym erotyzmem *Lutnista* jest jednocześnie portretem młodego chłopca, alegorią miłości i harmonii oraz martwą naturą. (W miejsce obecnych na pierwowzorze owoców malarz umieścił szpinet.) Przed grającym leży otwarta partytura z taktami madrygału Jacoba Arcadelta, słynnego w XVI wieku kompozytora. Ostatnie słowa jakie czytamy to: *Voi sapete ch' [io v'amo] – Wiecie, że [was kocham]*.

Niejednokrotnie Jarman ignoruje historyczne szczegóły. Pierwszy obraz powstały na życzenie rzymskiego protektora – *Koncert młodzieńców* (1595-1596), pojawia się w filmie później niż *Lutnista*. Reżyser nie podejmuje roli biografa-archiwisty, ważniejsza dla niego jest osobista wizja postaci twórcy i jego dzieła. W relacjach Caravaggia z kardynałem nie ukrywa jego fascynacji młodością i jej kreatywną witalnością protegowanego ani zarozumiałości chłopca lekceważącego odnoszącego się do nauk starszego duchownego. Jego odważnych (wobec panujących wówczas norm myślowych) rozważań filozoficznych (del Monte przywołuje poglądy Giordano Bruno i Heraklita) znudzony Merisi nie obdarza nawet cieniem zainteresowania: *Te wszystkie cytaty. Można by z nich zbudować wieżę Babel*. Dla pełnego temperamentu malarza nie mają znaczenia idee, nawet najbardziej nowatorskie. Jego życiem rządzi duch wolności, a za jedynego mistrza uznaje naturę.

Niewątpliwie do takiej właśnie postawy twórczej przyczyniło się lombardzkie pochodzenie artysty. W XVI wieku w całych niemal Włoszech hołdowano nowej manierze malarskiej deformującej formy, jedynie w Lombardii malarze starali się unikać stylizacji, wybierając prostotę i dbałość o szczegóły. (Ostateczne zamknięcie okresu renesansu przypada na rok 1584, kiedy opublikowano *Traktat Lomaziego – credo manieryzmu*). Ciągłe usiłowania Caravaggia, by wiernie oddać rzeczywistość i uchwycić istotę rzeczy, sprawiały, że nie wahał się, odtwarzając różnice fizjonomiczne i „nietypowe” gesty. Czyni tak na przykład w *Chłopcu ugrzyzionym przez jaszczurkę*, zatrzymując akcję w ułamku sekundy, jak w migawkowym zdjęciu. Pierwsi biografowie, zadziwieni tym obrazem, powiedzą, że chłopiec wygląda na nim *jak żywy*¹³. W filmie pojawia się swoista parafraza tej kompozycji: kiedy del Monte wyciąga rękę, by dotknąć młodego Michelangelo, ten uskakuje błyskawicznie, zastygając w pozycji identycznej z malarskim pierwowzorem.

Kolejne retrospekcje szkicują historię miłości. Scenerią jej narodzin jest karcza – miejsce, które dla siedemnastowiecznych malarzy tworzących z natury

i poszukujących autentycznych wnętrz i postaci staje się źródłem natchnienia. Caravaggio wygląda na stałego bywalca (świadczy o tym jego poufałość z oberżystą), odziany w czarną pelerynę i czarny kapelusz – tradycyjne atrybuty artysty – natrętnie obserwuje postawnego mężczyznę grającego w karty (Sean Bean). W końcu ich spojrzenia spotykają się. Niezrażony przestrogą przyjaciela (*Pragniesz tego, co niemożliwe*), zafascynowany nieznajomym, dąży do bliższego poznania. Przesiaduje wśród plebsu, kibicując jasnowłosemu bokserowi. Postać wybranka Merisiego reżyser utożsamia z Rannuciem Tommasonim, zranionym śmiertelnie przez Caravaggia w pojedynku na Polu Marsowym (rok 1606). W następstwie dokonanego zabójstwa, artysta został skazany na karę śmierci. By uniknąć wyroku, ucieka z Rzymu i tak rozpoczyna się jego tułaczka.

Historyczny Rannuccio był malarzem; Jarman portretuje go jako prostego człowieka z ludu, który skuszony złotą monetą zostaje ulubionym modelem artysty. Filmowy Caravaggio czyni go centralną figurą *Męczeństwa św. Mateusza*, rozbudowanej kompozycji przeznaczonej do kaplicy Contarellich w kościele San Luigi dei Francesi. Dzieło to, ukończone w 1600 roku, było pierwszym wielkim sukcesem malarza. Badania rentgenologiczne wykazały istnienie dwóch wcześniejszych wersji z innym układem figur. Na płótnie dokonała się ewolucja od typowo renesansowego przedstawienia do dramatycznej w barokowym rozumieniu akcji¹⁴. Akcja ta ma niemal brutalny charakter – bardziej widoczne jest zabójstwo niż męczeństwo. Dominującą postacią nie jest święty, lecz kat z mieczem w dłoni. Nagość oprawcy nadaje mu ponadczasowy wymiar. Obnażenie pozującego wykorzystuje również Jarman, aranżując między nim a malarzem wyrafinowaną grę. Pikanterii dodaje jej fakt obecności kobiety Rannuncia – Leny (Tilda Swinton). Reżyser buduje atmosferę erotycznego napięcia za pomocą szybkiego montażu powtarzających się, coraz krótszych ujęć. Caravaggio, pracując, rzuca mężczyźnie kolejne monety, które ten wkłada do ust. Gesty te w połączeniu ze zbliżeniami ruchów pędzla mieszającego farby i przenoszącego je na powierzchnię płótna (twórca nie sporządzał nigdy szkiców przygotowanych) kreują złożoność zmysłowej relacji artysty z modelem. Ostatnią monetę Rannuccio przyjmuje prosto z ust Caravaggia. Scenie towarzyszy wymowny komentarz spoza kadru – jest nim fragment z biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*: (...) *Wśród ulic i placów szukać będę ukochanego mej duszy. Szukałam go, lecz nie znalazłam.*

Filmowy Rannuccio staje się również pierwowzorem *Świętego Jana Chrzciciela*, tematu najczęściej powtarzającego się w malarstwie Merisiego. Wybrana przez Jarmana wersja to obraz znajdujący się obecnie w Nelson Gallery w Kansas City. Otoczona krwistą draperią atletyczna sylwetka jest tu przede wszystkim mistrzowskim ćwiczeniem na modelowanie ciała światłem i cieniem. Twarz świętego bynajmniej nie tchnie pokorą religijną – bije z niej poczucie siły, a nawet pewna arogancja. Twórca powracał do tego tematu, stosując różne wariacje chromatyczne i różne sposoby oświetlenia – jego repliki nigdy nie były autentycznymi kopiami.

Konflikt, jaki powstał wokół obrazu *Święty Mateusz z aniołem* namalowanego na pierwsze „oficjalne” zamówienie publiczne do kościoła San Luigi, Jarman sygnalizuje raczej enigmatycznie. Jego echem, oprócz lakonicznej konstatacji

Caravaggia (*To zupełna katastrofa. Nawet święty Mateusz mi nie pomoże*), jest jedynie rozmowa kardynała del Monte z markizem Vincenzo Giustinianim, który dzieło to, odrzucone przez księży ze względu na niestosowność pozy, zakupił do własnej kolekcji. Artysta był zmuszony namalować drugą wersję, która została zaakceptowana. Poprzedniego ewangelistę – zniszczonego pracą rzemieślnika o muskularnych ramionach – zastąpił szlachetnej urody starzec.

Rozmówiony w sztuce Giustiniani zostaje następnym zleceniodawcą Merisiego. Tym razem zamówienie nie dotyczy miłości boskiej, ale ziemskiej. *Zwycięski Eros* (1602-1603) z drwiącym uśmiechem triumfuje nad cnotami i naukami, które symbolizują rozrzucone na podłodze przedmioty (instrumenty muzyczne, nuty, książka, kompas, zbroja, cyrkiel i kwadrat). Jego postać, niezwykle bezpośrednio zwracająca się do widza, emanuje absolutną wolnością, niedostępną śmiertelnikom podległym prawom natury. Obraz ten Giustiniani umieszcza w pałacowej galerii, ale zakrywa kotarą, w obawie by nie przyćmił innych dzieł. Pojawienie się galerii (przełom XVI i XVII wieku) wiąże się ze zmianą wymagań i motywacji wielbicieli sztuki. Humanistyczne, elitarne kolekcje były nastawione na kontemplację introspektywną, estetyczną i intelektualną. Galeria natomiast dąży do ustanowienia szerszego kontaktu z publicznością; jest dla zleceniodawcy miejscem, gdzie może on sławić swą hojność i szerokie horyzonty. Galerie w takim rozumieniu bardzo szybko powstają na całym Półwyspie Apenińskim, lecz dopiero w Rzymie nabierają bardziej retrospektywnego charakteru. Wiek XVI przynosi również rozwój krytyki sztuki pod kątem bardziej interpretacyjnym i historycznym¹⁵.

Wątek skonstruowany wokół *Zwycięskiego Erosa* staje się dla Jarmana punktem wyjścia gorzkich rozważań o kondycji artysty w społeczeństwie, które w odbiorze sztuki kieruje się cynicznym snobizmem. Scena z krytykiem, który ze znudzoną miną przegląda kolorowy magazyn z reprodukcjami obrazów Caravaggia, dobitnie wyraża fakt, że sztuka stała się towarem nie budzącym żywych emocji. Zainteresowanie wywołuje jedynie jej otoczek – przede wszystkim wernisaże będące okazją do wymiany plotek i nawiązania nowych znajomości. Elitarnym imprezom towarzyszy aura tajemniczości i skandalu. Pozujący do postaci Erosa chłopiec o dziewczęcej urodzie wspomina jedno z takich przyjęć: *Zostałem wybrany przez wylawiacza talentów, pederastę Ambrogio, który ostrzegł mnie, że jeśli pisnę choć słówkiem o tym, co tam widziałem, moje życie nie będzie warte więcej niż łyżka spaghetti*. Odsłonięcie nowego dzieła Merisiego uświetnia odbywająca się w krypcie ekskluzywna kolacja, której punktem kulminacyjnym jest przybycie Jego Świątobliwości w przebraniu satyra. Po zerwaniu zasłony z płótna zbrani goście oklaskują je i niemal natychmiast znów pograżają się w rozmowach tłumionych dźwiękami muzyki jazzowej. Jedyne komentarz na temat obrazu wygłasza krytyk: *Brzydki. Ale ładna rama*.

Tchnąca dekadencją sekwencja barokowego wernisażu to świadectwo rozczarowań reżysera współczesnym życiem artystycznym. W 1982 roku artysta zorganizował pokaz swoich obrazów w Edward Tottah Gallery. Spośród prezentowanych wówczas dzieł wyróżniała się grupa płócien stworzonych pod głębokim wpływem Caravaggia. Widniały na nich bazujące na dziewiętnastowiecznych fotografiach męskie akty zestawione z ikonografią seksualną i religijną. Do grupy tej należał m.in. *Irresistible Grace* (1982) – z głębokiego mroku wylaniają się frag-

menty i zarysy złotych ciał i naga ludzka czaszka. Jarman zauważył wówczas z przykrością: *Nikt nie wspominał o pokazach w Lisson. Nikt nie zwracał najmniejszej uwagi na filmy i ich związek z pracą. Świat sztuki egzystuje w próżni*¹⁶.

Refleksję o podobnym znaczeniu wyraża również główny bohater, mówiąc po skończonej uroczystości do swojego towarzysza: *Jesteś moim świętym Janem, a to jest nasza dzika kraina*. W krainie tej, gdzie utrzymuje się jedynie pozory prawdziwej kultury, rozgrywa się nieustanna walka o władzę. Artyście pozostaje rola lepiej lub gorzej opłacanego rzemieślnika, zmuszonego do nieuchronnych i zgubnych kompromisów. *Jest uroczy. Ma takie zręczne dłonie* – wypowiada się o Michale Aniele filmowa arystokratka. Caravaggio w swoim malarstwie ucieleśnia prywatne wizje klas panujących i ideologię kontrreformacji (zresztą związki Kościoła i monarchii w dobie baroku były bardzo silne). Instrumentalne traktowanie sztuki, której zadaniem ma być przyciągnięcie plebsu do kościołów i przywrócenie mu wiary w potęgę Watykanu, ukazuje Jarman w scenie audycji: *Scypion powiada, że szybko malujesz – mówi papież. – Im szybciej, tym lepiej. Mam teraz na głowie krwawą wojnę. (...) Rewolucyjne porywy przedstawiane na płótnach mogą bardzo nam pomóc. Dzięki nim utrzymamy status quo. Nie słyszałem o rewolcie dokonanej za pomocą pędzla*. Na straży spokoju ducha prostego ludu wiernych stały zasady *decorum* i *dignitas* – jedne z najszerzej dyskutowanych zagadnień podczas soboru trydenckiego¹⁷. Po ogłoszeniu uchwały na temat malarstwa sakralnego pierwszy komentarz pochodził od Karola Boromeusza. Kardynał zakazał wykonywania obrazów przedstawiających ludowe podania bez zgody Kościoła i nakazał biskupom pouczenie artystów, czego mają unikać. W 1570 roku Molano opublikował traktat *De picturis et imaginibus sacri*, w którym zaapelował o to, by wszelkie przedstawienia artystyczne opierać na Piśmie Świętym. W roku 1582 wypowiedział się kardynał Paleotti, który uznał konieczność tworzenia sztuki nieograniczonej regułami i zakazami¹⁸. Ostatecznie różne zakony i niektórzy duchowni w niezależny sposób realizowali postanowienia soboru, rozumiejąc *decorum* w sztuce po swojemu.

Nowatorstwo Caravaggia wypływa z faktu, że tworzył obrazy religijne jak sceny rodzajowe, osadzone w możliwie najbardziej naturalnym otoczeniu, wywołując wrażenie związku pierwiastka ludzkiego z boskim. W przeciwieństwie do manierystów, traktujących rzeczywistość jako tworzywo do kreowania wizji, dążył do bezkompromisowego przedstawiania świata realnego. Nie mamy jednak podstaw, by uważać go za bluźniercę – nie porzuca on tradycyjnych kanonów ikonograficznych celem przekroczenia zaleceń Kościoła, ale w poszukiwaniu wierniejszego oddania Biblii. Często jednak jego intencje odbierano w niewłaściwy sposób, zarzucając mu, że maluje postaci świętych bez należytego dostojęstwa. Istotnie – *Maria Magdalena* (1596-1597), której filmowym pierwowzorem jest przyjaciółka artysty, Lena, to zwyczajna dziewczyna ukazana z atrybutami świętej (biżuteria i flakon z wonnościami). Do postaci tej trudno byłoby się modlić, ale każdy może się z nią utożsamiać. Zarzut niestosowności postawiono również jednemu z najbardziej poruszających swym autentyzmem obrazów Merisiego – *Śmierci Marii* (1606). Gdy płótno było gotowe, ojcowie karmelici odmówili umieszczenia go w ich kościele na Zatybrzu, nie akceptując przedstawienia *spuchniętej i bosonogiej* Madonny¹⁹. Zamiast reprezentacji śmierci było tu bowiem widać prawdziwą śmierć. Reżyser podąża śladem powstałej *a posteriori*

legendy, jakoby malarz uwiecznił w postaci Matki Boskiej *ukochaną swą kurtyzanę*²⁰, utopioną w Tybrze. Dla filmowego Caravaggia źródłem natchnienia staje się wyłowione z rzeki ciało Leny, zabitej jak się później okaże przez zazdrosnego Rannucia. Kobieta ta bowiem, początkowo pozostająca w tle, rozkwitając w ich pełnym namiętności trójkącie stała się również obiektem fascynacji Michelangelo. Obejmując zmarłą, zrozpaczony wyraża zwątpienie w czekającą ją niebiańską szczęśliwość: *Spójrzcie – znowu sama, tylko obrazy i majaki, a dalej – skraj ciemności*.

W ostatnich latach twórczości mrok w dziełach artysty staje się coraz gęstszy, a niewielkie partie nasyczone ostrym światłem wibrują intensywnym kolorem. Przed takim typem iluminacji ostrzegał Leonardo, nazywając je *nieprzyjacielem wdzięku*, gdyż daje surowe kontrasty, zamiast łagodnie modelować ciała²¹. W pierwszych obrazach Merisiego tło stanowi szara, neutralna ściana, urozmaicona delikatnym cieniem (bardzo często w takiej scenerii rozgrywają się również sceny filmu). Zastosowanie *lume particolare* i tenebryzmu występuje dopiero w zamówieniach dla kościoła San Luigi. W filmie zażywający kąpeli krytyk pisze na ten temat zjadliwą recenzję: *Przy pobłażaniu kardynała ten drugi Michał Anioł namówił komisję na płótna przedstawiające świętego Mateusza. To spisek między Kościołem a rynsztokiem. Miłośnicy sztuki powinni uważać na tę truciznę, która przenika nasze odrodzenie jak zgubny narkotyk. Mrok widoczny w jego płótnach jest równie odrażający jak jego ignorancja i rozwiązłość. Powyższy pogląd jest odzwierciedleniem faktu, że ciemność w kulturze chrześcijańskiej była zawsze związana z grzechem i materią. Jedynie niektórzy mistycy, jak Mistrz Eckhart czy św. Jan od Krzyża, wartościowali ją pozytywnie, nawiązując do własnych doświadczeń „nocy mistycznej” – jednego z etapów, jakie przechodzi dusza, poszukując Najwyższej Światłości. W twórczości Caravaggia ciemność staje się metaforą ludzkiego losu przepełnionego nieskończoną niepewnością. Samotny w swej pracowni artysta śni pragnienie fioletowej duszy. Jasna dusza jest pozbawiona wątpliwości, a to właśnie one rodzą wnikliwość: *Wasz Pan jada z grzesznikami. Zdrowi nie potrzebują lekarza, tylko chorzy. (...) Myśl pozbawiona obrazu, zagubiona w barwniku, usidlona w bezkształtnej masie koloru umbry*.*

Z uwagi na gwałtowny charakter artysty, którego dowodem są liczne akta sądowe, już pierwsi biografowie łączą jego tenebryzm estetyczny z emocjonalną barwą osobowości twórcy. Bellori, autor *Żywotów współczesnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1672), w których sporo miejsca poświęca Caravaggiowi, pisze o nim, że *zawsze używał czarnego tła i miał mroczne oblicze*²². Non-konformizm twórcy i brak samokontroli sprawiają, że od 1600 roku nazwisko Merisi pojawia się kilkakrotnie w dokumentach procesów dotyczących bójek, napadów, zakłócenia porządku publicznego, zniewag, bezprawnego noszenia broni. Te burzliwe epizody kończyły się jednak najwyżej krótkimi pobytami w więzieniu, gdyż moi protektorzy zawsze poręczyli za malarza. Mimo tak obfitego materiału faktograficznego Jarman nie ulega jednak pokusie stworzenia historycznego filmu sensacyjnego. Nie pomija oczywiście fatalnego w skutkach zabójstwa Rannucia Tommasonego, ale „kryminalny” aspekt życiorysu twórcy bynajmniej nie jest dominujący. Porywczosć bohatera ujawnia się w spektakularny sposób jedynie w scenie, gdy ten, rozszluszczony drwinami oberżysty,

wsadza jego głowę do dymiącej na stole potrawy. Zajście to miało miejsce w rzeczywistości. W kwietniu 1604 roku posługacz z tawerny oskarżył Caravaggia o rzucenie mu w twarz talerzem karczochów. (Malarz zareagował w ten sposób na jego nieuprzejmość, gdy zapytany, czy warzywa smażone były na maśle, czy na oleju, zasugerował mu włożenie do nich nosa)²³.

Sklócony z prawem artysta nie przestrzega obowiązujących powszechnie zasad również na płaszczyźnie tematycznej swoich prac. W *Powołaniu świętego Mateusza* interpretuje biblijną scenę jako wydarzenie współczesne (zabieg ten powtórzy, malując kolejną część cyklu – męczeństwo apostoła). Mateusz i otaczający go mężczyźni są ubrani w siedemnastowieczne stroje, dzięki czemu scena nabiera aktualności. Jedynie postaci Chrystusa i św. Piotra, ze względu na tradycyjne szaty, zachowują charakter ponadczasowy. Podobny dysonans pojawia się wielokrotnie w filmie Jarmana. Pośród aktorów w barokowych szatach reżyser umieszcza postaci w garniturach lub w skórzanych kurtkach. Rannucio nosi czapkę z gazety i pali papierosa (pali również przy pracy sam artysta). Przedmioty z epoki sąsiadują z rekwizytami takimi jak rower, kalkulator czy maszyna do pisania. Wnętrze karczmy oświetlają kolorowe żarówki.

W chwili agonii filmowego bohatera powracają jego wspomnienia z lat dzieciństwa. Nie dotyczą one jednak dramatycznych wydarzeń związanych z epidemią dżumy, która pochłonęła rodzinę Merisich. Z mroków pamięci wyłania się tylko jedna, niepotwierdzona historycznie postać – Pasqualone, starszy towarzysz i zarazem pierwsza fascynacja erotyczna chłopca. Trzymając się za ręce, wychodzą poza zasłonę, jaka otacza teatralną w konwencji scenerię. Przejście to okazuje się symbolicznym tunelem w przestrzeni i czasie – oczom chłopców ukazuje się żywa replika *Złożenia do grobu* – jednego z ostatnich dzieł artysty (1602-1604). Mistyczne światło wydobywa malarskość sceny, nie łagodząc jednak surowej prawdy o grozie śmierci. Kamera panoramuje powoli, kontemplując zastygłe w niemej rozpaczach postaci. Gdy zbliża się do ciała Chrystusa, widz odkrywa, że twarz zmarłego jest twarzą Caravaggia.

Zestawiając zmysłowość bohatera z jego odejściem w stan niematerialny, reżyser zdaje się potwierdzać koncepcję o nierozzerwalnej więzi Erosa i Thanatosa. Więź tę sugeruje komentarz już w pierwszej sekwencji filmu: (...) *rybacy niosą mnie na swych ramionach. Szorstkie dłonie ogrzewają moje umierające ciało wyrwane zinnemu błękitowi morza. Ich gorący oddech na moich zsiniałych wargach. (...) Gdyby te mocne ramiona objęły mnie za życia...* Związek z przyjacielem Dawidem to bezpieczna realizacja fizycznego spełnienia; prawdziwa miłość to burza, której niszcząca siła doprowadza do śmierci wszystkich troje bohaterów.

Przekonanie o homoseksualizmie Caravaggia to hipoteza zrodzona w umysłach krytyków jego sztuki. Doszli oni do powyższego wniosku, dostrzegając często występujące na obrazach artysty zniewieściale i prowokujące postacie młodych chłopców. Jednym z dzieł wyraźnie na to wskazującym miał być *Koncert młodzieńców*. Koncepcja ta rozbudziła fantazję licznych interpretatorów, gdy w dobie romantyzmu „odkryto” Caravaggia, nadając mu określenie „artysty przekłętego”²⁴. Pomimo że interpretację tę negują współcześni historycy sztuki (ich zarzuty dotyczą nieumiejętnego odczytania ikonicznego kodu epoki)²⁵, Jarman bez cienia wątpliwości potwierdza dawne domniemania. Rekonstruuje po-

stać Caravaggia na podstawie jego obrazów, nakłania widza do rewizji życiorysu i dzieła szesnastowiecznego mistrza, jednocześnie zwraca uwagę odbiorcy na własną biografię i osobiste przekonania. Paralelizm ten dostrzegł zresztą sam twórca: *Historia ta, w miarę jak się rozwijała, pozwoliła mi odtworzyć wiele szczegółów z mojego własnego życia, tworząc most między stuleciami i kulturami (...) ²⁶*.

Film ten, podobnie jak pozostała twórczość Jarmana, odzwierciedla jego niezwykle silne odczucie ego. W książce pt. *At Your Own Risk* (1993) wyznaje on: *Bardzo ważne było znaleźć „JA”: Ja to czuję, to zdarzyło się mnie, ja to zrobiłem, ja chciałem tak odczytywać. Moją obsesją w stosunku do mojej biografii jest znaleźć owo „JA”. Podtekstem moich filmów są moje książki, umieszczanie siebie na powrót w obrazie ²⁷*. Używając religijnej ikony (*Sebastiane*), postaci historycznej (*Edward II*, 1991) sylwetki myśliciela (*Wittgenstein*, 1992) lub pisarza (*Angelic Conversation*, 1984 – sonety Szekspira prezentowane z perspektywy homoseksualnej), autor usiłuje znaleźć swoje miejsce w kulturze, mówić przez kulturę, która na niego wpłynęła. Inspirujące go postacie odkrywa na nowo, rozwija ich historię i związane z nimi zespoły znaczeń, które zdążyły już stać się konwencją. Celem tych zabiegów nie jest nadanie im definitywnie nowych znaczeń, lecz propozycja odmiennych dróg interpretacji i bardziej bezpośrednia forma wypowiedzi.

Jarman nieskromnie utrzymywał, że *Caravaggio* jest jednym z nielicznych filmów, które dają realistyczne pojęcie o tym, jak pracują artyści ²⁸. Znaczny procent czasu ekranowego zajmują sceny z pracowni malarskiej dokumentujące proces powstawania dzieła, poczynając od ucierania barwników i kreowania wizji przy pomocy modelu i kończąc na ostatnich pociągnięciach pędzla. W porównaniu z realizacją filmu malarstwo jest medium bardzo osobistym, lecz oba środki wyrazu łączy niezaprzeczalna więź. Tak samo jak obraz: *Film jest zaślubinami światła i materii – alchemicznym połączeniem ²⁹*. Jednocześnie reżyser odkrywa silniejszą siłę komunikacyjną filmu – stwierdza, że gdyby Caravaggio narodził się ponownie, w tym stuleciu, byłby filmowcem, Pasolinim: (...) *wrzuciłby swoje pędzle do Tybru i wziął najnowszą kamerę video Sony, gdyż malarstwo zdegenerowało się do niezrozumiałej, hermetycznej praktyki, wykonywanej przez inicjowanych za zamkniętymi drzwiami. We współczesnym malarstwie istnieje zauważalny brak emocjonalnej siły. Kto teraz mógłby uронić nad nim łzę? Ale możesz płakać nad „Ewangelią św. Mateusza” Pasoliniego ³⁰*.

Niedługo po ukończeniu filmu Jarman zostaje nominowany do Turner Prize za wyróżniającą się jakość wizualną filmów, w szczególności *Sebastiane*, *Jubilee*, *The Tempest* i *Caravaggio*. Na wystawie zorganizowanej z tej okazji artysta przedstawił cykl dziewięciu prac pt. *The Caravaggio Suite*. W obrazach tych, malowanych czarną farbą i smołą, użył również gotowych przedmiotów – w stylu, jaki rozwinął na krótko przed swoją przygodą z filmem. Były to ucieleśnione przedmioty zaczerpnięte z filmu – nóż, czaszka, świece i pilot telewizyjny.

Rok 1986 – niezwykle twórczy i uwieńczony sukcesami publicznymi, okazał się jednak tragicznym przełomem w życiu artysty. 22 grudnia Jarman otrzymał wynik badań na obecność wirusa HIV; diagnoza brzmiała: pozytywny. W 1987 roku powstał obraz pt. *Prospect – The Shadow Takes on Substance* – w centrum czarnego tła umieszczone jest czarne rozbite lustro w złotych ramach. Ciężko przy-

jął wyzwanie materii. Ogarnia ją teraz, pochłaniając wszelką drobinę koloru. Powstałe w tym okresie prace to płótna pokryte smołą, na których widnieje rozbite szkło i żarówki (*Silence*, 1986), piła tarczowa, naboje i popiersie Lenina (*The Mistake*, 1987).

Romantyczne niemal przenikanie się sztuki z życiem ukazane w filmowej biografii Caravaggia obrazami było dla Jarmana zawsze aktualnym wyzwaniem. Pragnienie, by wciąż ustanawiać organiczną prawie więź między własną twórczością i materialną, jednostkową egzystencją, wykraczało w jego przypadku poza granicę śmierci. *Zostanę poddany kremacji – napisał. – Polecilem Christopherowi zmieszać moje prochy z czarną farbą i pomalować nią pięć płócien, które wcześniej podpisał. To będzie moje ostatnie dzieło sztuki. Takie działanie wydaje mi się sensowne – stać się dziełem sztuki i zapewnić sobie jakąś wartość w śmierci*³¹.

ELŻBIETA WIĄCEK

- ¹ M. O'Pray, *The Art of Films / Films of Art*, w: *Derek Jarman: A Portrait*, praca zbiorowa, wstęp: R. Wollen, Thames and Hudson Ltd., London 1996, s. 65.
- ² D. Jarman, *Dancing Ledge*, Quartet Books, London 1984, s. 66.
- ³ *Independent on Sunday*, „Sunday Review”, 4 August 1991.
- ⁴ D. Jarman, dz. cyt., s. 95.
- ⁵ G. Watson, *An Archeology of Soul*, w: *Derek Jarman*, dz. cyt., s. 37.
- ⁶ J. C. Parkes, *Et in Arcadia ... Homo. Sexuality and Gay Sensibility in the Art of Derek Jarman*, w: *Derek Jarman*, dz. cyt., s. 141.
- ⁷ Caravaggio to nazwa miasteczka w prowincji Bergamo, skąd pochodziła rodzina artysty.
- ⁸ M. O'Pray, dz. cyt., s. 71.
- ⁹ R. Giorgi, *Caravaggio*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 1998, s. 40.
- ¹⁰ Tamże, s. 43.
- ¹¹ G. Bosanti, *Caravaggio*, Scala, Antella, Florence 1984, s. 4.
- ¹² Tamże.
- ¹³ G. Bosanti, dz. cyt., s. 6.
- ¹⁴ R. Giorgi, dz. cyt., s. 63.
- ¹⁵ Tamże, s. 84.
- ¹⁶ M. O'Pray, dz. cyt., s. 63.
- ¹⁷ R. Giorgi, dz. cyt., s. 80.
- ¹⁸ Tamże, s. 47.
- ¹⁹ Tamże, s. 71.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 220.
- ²² G. Bosanti, dz. cyt., s. 50.
- ²³ Tamże, s. 44.
- ²⁴ R. Giorgi, dz. cyt., s. 41.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ M. Cook, *Words Written Without any Stopping: Derek Jarman's Written Work*, w: *Derek Jarman*, dz. cyt., s. 109.
- ²⁷ Cyt. za M. Cook, tamże, s. 105.
- ²⁸ Tamże, s. 168.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ S. Morgan, *Borrowed Time*, w: *Derek Jarman*, dz. cyt., s. 119.