

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXII:2020, nr 3
ISSN 00063967

JAROSŁAW JARZEWICZ
Poznań, Instytut Historii Sztuki UAM
<https://orcid.org/0000-0001-5223-2688>

*„Powołanie św. Mateusza” Caravaggia,
czyli kto jest kim w obrazie i skąd to wiadomo?*

*‘Calling of St Matthew’ by Caravaggio,
namely Who Is Who in the Painting
and How Do We Know This?*

Obraz *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia budził wielkie zainteresowanie już od czasu swojego powstania. Jest jednym z dzieł, na których badaniu doskonalone są metody historii sztuki. Mimo wielkiego dorobku badawczego, przedmiotem kontrowersji pozostaje nadal tak podstawowa kwestia, jak identyfikacja protagonisty: która z postaci na obrazie przedstawia Mateusza? Taka sytuacja stawia pod znakiem zapytania odpowiedniość dotychczas stosowanych metod interpretacji. W artykule rozważono ten problem na generalnym tle: skąd w ogóle wiadomo kto jest kim w obrazie i zaproponowano nowe uzasadnienie tradycyjnej identyfikacji w oparciu o przesłanki wynikające z kontekstu dzieła.

Słowa-klucze: Caravaggio, *Powołanie św. Mateusza*, interpretacja, malarstwo religijne



Caravaggio's painting *Calling of St. Matthew* has been inciting vivid interest since its creation. Additionally, it is one of those works whose studying has been perfecting the methodology of art history. Despite the painting's extensive studies what has remained controversial is such a basic issue as the identification of the protagonist: which of the figures in the painting is Matthew? Such a situation questions the appropriateness of to-date applied interpretation methods. This very issue is analysed against a general background: how do we know who is who in the painting, and a new justification of the traditional identification based on the presumptions resulting from the work's contexts has been proposed.

Keywords: Caravaggio, *Calling of St. Matthew*, interpretation, religious painting

Obraz przedstawiający *Powołanie św. Mateusza* (il. 1) z kaplicy pod wezwaniem tego świętego, ufundowanej przez kardynała Matteo Contarellego (Mathieu Cointrel), budził wielkie zainteresowanie już od czasu swojego powstania. Został on wykonany przez Caravaggia – wraz ze znajdującym się naprzeciwko *Męczeństwem* świętego (il. 2)¹ – między lipcem 1599 a lipcem 1600 r. Jest to jedno z dzieł najczęściej analizowanych i interpretowanych w historii sztuki; wzmiankują je chyba wszystkie podręczniki historii malarstwa nowożytnego, nie mówiąc o trudnej do ogarnięcia liczbie studiów analitycznych. Jest także jednym z tych dzieł, na których badaniu doskonalone są metody historii sztuki jako dyscypliny naukowej.

Stosunkowo niedawno obszerne i wnikliwe studium (najobszerniejsze i najbardziej wnikliwe w polskiej historiografii artystycznej) poświęcił mu Michał Haake². Wśród wielu wątków podejmowanych w jego rozprawie pojawiła się także kwestia identyfikacji osób przedstawionych w obrazie. Otóż, jak wynika ze zreferowanego stanu badań, przedmiotem sporu nadal pozostaje sprawa tak podstawowa, jak rozpoznanie postaci Mateusza. Tradycyjna identyfikacja – Mateuszem jest siedzący za stołem brodaty mężczyzna w berecie zwracający się ku Chrystusowi, została zanegowana przez kilku badaczy, którzy uważają, że Mateuszem jest młodzieniec pochylony nad stołem i zajęty liczeniem monet tak bardzo, że zdaje się nie dostrzegać powołującego go Chrystusa. Ku tej drugiej tezie skłania się – jak sądzę – także sam autor przywoływanego artykułu, stwierdzając w konkluzji swojej analizy: „Znaczenie dzieła sztuki konstytuuje jego formalno-treściowa tożsamość. Tożsamość *Powołania* ujawnia powołanie młodzieńca”³. Oczywiście – różnica zdań i dyskusja, pojawianie się nowych hipotez jest naturalnym stanem rzeczy w nauce. I samo w sobie postawienie nawet kontrowersyjnej tezy nie jest zjawiskiem negatywnym. Problem pojawia się wówczas, gdy teza jest jawnie sprzeczna z danymi obserwacyjnymi, pochodzącymi z bezpośredniej naoczności (czyli fenomenami). Od czasów starożytnych właśnie „zachowanie fenomenów”, czy precyzyjniej: niesprzeczność z fenomenami, jest

¹ Herwarth RÖTTGEN, „Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, z. 1-2 (1965), s. 47–68 (szczególnie s. 49–50). W artykule tym przytoczone: umowa z 23 VII 1599 pomiędzy malarzem a rektorami kościoła S. Luigi dei Francesi oraz końcowe rozliczenie za wykonane prace z 4 VII 1600.

² Michał HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia. Studium z hermeneutyki obrazu”, *Artium Quaestiones* 18 (2007), s. 37–115. W artykule tym zawarte są obszerne informacje bibliograficzne odnoszące się do stanu badań, co pozwala w niniejszym tekście ograniczyć je do tych niezbędnych. Do zgromadzonej w nim literatury dodać trzeba artykuł tam nieuwzględniony, a istotny dla problematyki rozpatrywanej tutaj: Irving LAVIN, „Caravaggio’s *Calling St. Matthew*: The Identity of Protagonist”, w: ID., *Past and Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1993), s. 85–101. Próba podsumowania interpretacji malarstwa Caravaggia jest niedawna publikacja: Lorenzo PERICOLO, „Interpreting Caravaggio in the Second Half of the Twentieth Century: Between Galileo and Heidegger, Giordano Bruno and Laplanche”, w: *Caravaggio: Reflections and Refractions*, red. Lorenzo PERICOLO, David M. STONE (Farnham: Routledge, 2014), s. 301–320.

³ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia”, s. 111.

podstawowym postulatem metodyki naukowej⁴. Innymi słowy – jeśli mamy ruszyć z miejsca z poznaniem czegokolwiek, powinniśmy uznać jakieś dane zmysłowe właśnie jako „dane” – czyli podstawę, na której można wznosić różne (hipotetyczne) konstrukcje interpretacyjne. Jeśli owa konstrukcja przeczyłaby tym danym wyjściowym, podkopywałaby własny fundament i przeczyła sama sobie. Jeśli w wyniku skomplikowanych obliczeń otrzymalibyśmy wynik ewidentnie nieprawdziwy – np.: $2=1$, oznaczałoby to, że został popełniony błąd w obliczeniach. Oczywiście w naukach empirycznych (takich jak historia sztuki) jest to w praktyce bardziej skomplikowane, czasami może się okazać, że błąd tkwił nie tyle w konstrukcji hipotezy („obliczeniach”), ile w założeniach – owych wyjściowych danych. Jakie są w naszym przypadku owe „dane”?

Otóż na obrazie *Powołanie św. Mateusza* wśród kilku przedstawionych osób jest też taka, która wygląda na powołującego, i taka, która wygląda, jakby na to powołanie odpowiadała – czyli powoływana. Powołującą jest postać widoczna na prawym skraju obrazu, częściowo przesłonięta przez towarzyszącego jej starszego mężczyznę. Z układu stóp powołującego można wnioskować, że zamierzał odejść, ale zatrzymał się i odwrócił, by wysoko wzniesioną ręką wskazać na powoływanego. Dodajmy, że jest to jedyna postać w obrazie wyróżniona nimbem. Powołanym jest mężczyzna ukazany frontalnie, zwracający się ku powołującemu, siedzący w środku pięcioosobowej grupy zgromadzonej przy stole. Ku jego twarzy skierowany jest „reflektorowy” snop światła biegnący znad głowy powołującego. To światło wpadające spoza prawej krawędzi obrazu (czyli jakby spoza widzialnej w obrazie strefy) jest wyraźnie ograniczone od dołu linią oddzielającą strefę światła i cienia, a od góry linią cienia rzucanego przez półotwartą okiennicę. Twarz powoływanego znajduje się dokładnie pomiędzy tymi liniami. Promieniejąca w blasku tego światła, okolona jest również rozświetlonym, bujnym rudawym zarostem, zaś ciemny beret i ciemny kaftan tworzą dla niej kontrastujące obramienie. Ciemny kaftan stanowi również kontrastujące tło dla jego lewej dłoni wzniesionej na wysokość piersi, z wyciągniętym palcem wskazującym. Choć mężczyzna siedzi za stołem, przedstawiony jest „od stóp do głów” i z całej grupy najbardziej wyróżnia się wielkością. Pozostałe postacie przy stole albo spoglądają z zaciekawieniem na powołującego – dwaj młodzieńcy na prawo od powoływanego, albo też są zupełnie niezainteresowane dziejącym się wydarzeniem – młodzieniec siedzący na lewo od powoływanego oraz pochylony nad nim starszy człowiek w okularach, obaj zajęci liczeniem pieniędzy.

Z tego bardzo skróconego preikonograficznego opisu zdającego relację z oglądu, niezakładającego żadnej wiedzy oglądającego poza podstawową umiejętnością rozpoznania elementów świata przedstawionego w obrazie, wynika w moim przekonaniu ewidentnie, że główną relacją w obrazie jest ta pomiędzy powołującym – Chrystusem, a odpowiadającym na powołanie wyrazem twarzy i gestem powołanym – a zatem: św. Mateuszem.

Jeżeli to jest tak oczywiste, jak twierdzisz – ktoś może zapytać – to dlaczego poważni badacze stawiają tezę, że Mateuszem jest młodzieniec po lewej stronie obrazu, pochylony nad stołem?

Pojawianie się też tego rodzaju – jak przypuszczam – wynika w pewnym stopniu przynajmniej z właściwej nauce dynamiki polegającej na tworzeniu i sprawdzaniu hipotez, nawet sprzecznych z dotychczasowymi ustaleniami, niejako poddających próbie te właśnie ustalenia. Po części zaś być może wynika również z przekonania niektórych badaczy,

⁴ Lucio Russo, *Zapomniana rewolucja. Grecka myśl naukowa a nauka nowoczesna*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Universitas, 2005), passim (szczególnie s. 191–194).



1. Caravaggio, Powołanie św. Mateusza,
 kaplica Contarelli w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie, 1599–1600.
 Fot. domena publiczna

że do właściwego znaczenia dawnych dzieł sztuki nie jesteśmy w stanie dotrzeć, zatem poszczególne interpretacje (nawet przeciwstawne) są równie ważne lub równie nieważne, gdyż są kreacjami interpretatorów, a nie docieraniem do sensu zawartego w samym dziele. Bezsensowne jest zatem pytanie: która interpretacja jest prawdziwa (lub bliższa prawdy), skoro nie jest możliwe wniknięcie w intencje twórcy dzieła (nadawcy komunikatu)⁵. Moim zdaniem nie jest to postawa słuszna ani owocna w historii sztuki, gdyż ma wszelkie znamiona samoobalającej się tezy sceptycznej⁶. Istnieją bowiem kryteria rozróżnienia

⁵ Tego rodzaju postawę metodologiczną wnikliwie analizował Stanisław CZEKAŁSKI, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), passim (szczególnie s. 87, 225); moje stanowisko w tej sprawie przedstawiłem w artykule: „Czy historia sztuki jest już historią?”, w: *Historia sztuki dzisiaj. Materiały z LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań 19–21 listopada 2009*, red. Jarosław JARZEWICZ, Janusz PAZDER, Tadeusz ŻUCHOWSKI (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2010), s. 29–35.

⁶ Jeśli twierdzisz, że nie można stwierdzić, że jakakolwiek teza jest prawdziwa, to na jakiej podstawie twierdzisz, że prawdziwą jest twoja teza.



2. Kaplica Contarelli w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie.
Fot. domena publiczna

lepszych (bardziej trafnych) od gorszych (mniej trafnych) też interpretacyjnych, wśród których niesprzeczność z danymi oglądowymi należy do tych najważniejszych⁷. Innym ważnym kryterium jest co najmniej niesprzeczność, a lepiej – zgodność z danymi dotyczącymi kontekstu, czy raczej kontekstów, gdyż jak wiadomo można pomyśleć w zasadzie nieskończoną ich wielość. W przypadku dzieł sztuki chodzi o osadzenie ich w uwarunkowaniach miejsca i czasu przy pomocy i poprzez wykorzystanie wszelkich możliwych źródeł⁸.

Oglądając wiele razy ten obraz *in situ*, nigdy nie miałem wątpliwości, kto w obrazie jest Mateuszem, ale może to było jedynie błędne, subiektywne mniemanie? W mojej opinii teza mówiąca, że Mateuszem w obrazie Caravaggia jest młodzieniec pochylony nad pieniędzmi, jest sprzeczna z danymi oglądowymi, zatem nie do przyjęcia. Ponieważ nie chodzi tutaj o konfrontację dwóch subiektywnych opinii opartych na ulotnych wrażeniach („ty widzisz to tak, a ja odmiennie”), ale problem mający daleko idące konsekwencje dla historii sztuki, zdecydowałem się zająć w tej dyskusji stanowisko i przedstawić argumentację, choć nie z pozycji specjalisty – „caravaggionisty”, a raczej miłośnika („amatora”) malarstwa tego mistrza. Nie jest moim zamiarem przedstawienie nowej i całościowej interpretacji tego obrazu ani ustosunkowanie się do wszystkich wątków dyskusji wokół niego narosłej. Moim celem jest przedyskutowanie na przykładzie tego dzieła tylko jednej – choć ważnej – ogólniejszej kwestii: skąd w ogóle możemy wiedzieć, kto jest kim w obrazie?

⁷ Oskar BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), s. 120–131.

⁸ *Ibid.*, s. 159–163.

Wiele obrazów – w tym także omawiany tutaj – ma swoją podstawę w źródłach pisanych. W tym wypadku jest to fragment Ewangelii św. Mateusza: „Odchodząc stamtąd Jezus ujrzał człowieka imieniem Mateusz, siedzącego w komorze celnej, i rzekł do niego: «Pójdź za mną!» On wstał i poszedł za Nim”⁹. Choć obraz Caravaggia odpowiada tekstowi (ściślej: jest z nim niesprzeczny), to jednak nie znajduje w nim pełnego wyjaśnienia. Wynika to z oczywistych różnic między naturą tekstu a naturą obrazu. Dla naszych rozważań istotną różnicą jest to, że teksty mogą pomijać milczeniem aspekty wizualne, które są zupełnie kluczowe dla obrazów. Na przykład ani Ewangelie, ani w ogóle Nowy Testament nie mówią niczego o wyglądzie Jezusa ani św. Mateusza. O wyglądzie św. Mateusza milczą również najważniejsze poświęcone jego czynom i męczeństwu teksty pozabiblijne: *Historie Apostolskie* Pseudo-Abdiasza i *Złota Legenda* Jakuba de Voragine¹⁰. Dla autorów tych wszystkich tekstów, na przykład kwestia: czy Jezus lub Mateusz nosili brody, była zupełnie nieistotna, istotne były ich czyny i wypowiedzi. Natomiast dla malarza mającego wykonać wizerunek apostoła kwestia brody była niezwykle ważna. Musiał dokonać podobnych rozstrzygnięć wielokrotnie (odnośnie do innych szczegółów ciała, ubioru, etc.), aby móc „jakoś” te osoby przedstawić. Nawet gdyby te teksty nie były tak lakoniczne, jest sprawą oczywistą, że najdokładniejszy opis nigdy nie dostarczy tylu szczegółów, ile musi zawierać obraz, co pozostawia artyście, jego wyobraźni, indywidualnym rozwiązaniom i pomysłem bardzo szeroki zakres swobody. Z tego wynika nieskończona liczba potencjalnych i wielka liczba rzeczywistych ilustracji tych samych tekstów. Zasada ta działa także w drugą stronę: z samego obrazu nie da się „zrekonstruować”, wydedukować tekstu, który jest przez ten obraz ilustrowany¹¹. W przypadku obrazu Caravaggia wiemy ze źródeł pozaobrazowych (pisanych, tradycji), do jakiego tekstu się on odwołuje, sam zaś tekst jest powszechnie dostępny i znany.

Wbrew przekonaniu trwającemu od starożytności do naszych czasów o istotowym związku obrazu i tego, co na nim wyobrażono, wywodzącemu się z neoplatońskich idei hierarchii bytów, takiego stałego związku nie da się stwierdzić¹². Relacja obrazu i jego desygnatu ma charakter konwencjonalny. Mieli tego świadomość autorzy traktatu znanego pod tytułem *Libri Carolini* z końca VIII w. Jako przykład przytoczono tam wizerunek kobiety, który malarz może – według swobodnej decyzji – podpisać jako „Matka Boża” albo jako „Wenus”. W zależności od tej arbitralnej zupełnie decyzji malarza obrazy są zupełnie inaczej traktowane przez ich odbiorców¹³. Obrazy nowożytne z reguły nie mają

⁹ Cytowane tłumaczenie wg Biblii Tysiąclecia; wg Wulgaty: 9, 9: „Et cum transiret inde Iesus vidit hominem sedentem in teloneo Matheum nomine et ait illi: sequere me. Et surgens, secutus est eum”.

¹⁰ Por. „O czynach dokonanych przez błogosławionego Mateusza Ewangelistę”, w: Dwunastu. *Pseudo Abdiasza Historie Apostolskie*, oprac. Marek STAROWIEYSKI (Kraków: Wydawnictwo WAM – Księży Jezuiti, 1995), s. 380–402 (Ojcowie żywi, XI); „Legenda na dzień św. Mateusza apostoła i ewangelisty”, w: Jakub de VORAGINE, *Złota Legenda. Wybór*, oprac. Marian PLEZIA, tłum. Janina Pleziowa (Warszawa: Instytut Wydawniczy „PAX”, 1983), s. 408–412.

¹¹ Ernst H. GOMBRICH, „Introduction: Aims and Limits of Iconology”, w: Id., *Symbolic Images* (London: Phaidon Press, 1993), s. 1–22 (szczególnie s. 3, 10–11).

¹² Por. Jarosław JARZEWICZ, „O obrazach, o naturze i innych fundamentalnych kwestiach”, *Artium Quaestiones* 23 (2012), s. 269–286.

¹³ Autorstwo *Libri Carolini* przypisywane jest tradycyjnie Teodulfowi z Orleanu; por. Herbert SCHADE, „Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild”, *Zeitschrift für katholische Theologie* 79, nr 1 (1957), s. 69–78; Małgorzata POKORSKA, „«Cibus oculorum». Uwagi o teorii dzieła sztuki w *Libri Carolini*”, *Folia Historiae Artium* 27 (1991), s. 13–33; cytowany fragment: LC IV, 16, wg wydania: „Libri Carolini”, w: *Monumenta Germaniae Historica, Legum Sectio III, Concilia Tom II, Supplementum*, wyd. Hubert BASTGEN (Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1924), s. 204: „Offeruntur cuilibet eorum, qui imagines adorant, verbi gratia duanum feminarum pulcrarum imagines superscriptione carentes, quas ille parvipendens abicit abiectasque quolibet in loco iacere permittit. Dicit illi quis: ‘Una illarum sancte Mariae imago est,

inskrypcji w obrębie „świata przedstawionego”, a jednak – przynajmniej w zasadzie – można zidentyfikować ich temat i osoby wyobrażone, a to dlatego, że istnieją określone konwencje przedstawieniowe, tradycja ikonograficzna. „Wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych – tematy i pojęcia wyrażane są za pomocą rzeczy i zdarzeń”¹⁴ umożliwia rozpoznanie tematów i osób w obrazach. Istnienie tych konwencji pozwala zrozumieć – „odczytywać” nawet nieznane wcześniej przedstawienia. Oczywiście te konwencje nie są stałe, ulegają zmianom w czasie i przestrzeni, jednak sam fakt ich istnienia nie ulega wątpliwości. Z graniczącym z pewnością prawdopodobieństwem możemy stwierdzić, która z dwóch osób znajdujących się po prawej stronie obrazu Caravaggia jest Jezusem, gdyż odpowiada ukształtowanemu w tradycji ikonograficznej i funkcjonującemu wówczas typowi, choć w innych czasach i innych środowiskach artystycznych Chrystusa przedstawiano odmiennie¹⁵.

Podobnie na podstawie tradycji ikonograficznej możemy określić, która z postaci po lewej stronie obrazu jest (najprawdopodobniej) Mateuszem. Konwencja przedstawiania św. Mateusza była w sztuce zachodniej dość stabilna – najczęściej wyobrażano go jako brodatego mężczyznę w sile wieku, w roli apostoła lub ewangelisty. W gronie ewangelistów wyróżniano go zazwyczaj jego atrybutem, czyli wyobrażeniem człowieka (*imago hominis*) lub anioła¹⁶. Nie wiadomo, czy na ustabilizowanie się typu fizjonomicznego tego świętego miały wpływ pojawiające się od epoki karolińskiej w tekstach egzegetycznych wzmianki o wyglądzie tego apostoła, powołujące się na rzymską tradycję: „Romanorum pictura apostolorum imagines sic depingit. Mattheus canatus barbatusque”, lub też: „Matheus niger, crispus barba rufa brevis et coma cana”¹⁷. Broda – ruda lub siwiejąca – jest ważną cechą fizjonomii tego ewangelisty. Podkreślmy również, że już anonimowy egzegeta z VIII/IX w. powoływał się na „rzymski obraz” jako źródło.

abici non debet; altera Veneris, quae omnino abicienda est’, vertit se ad pictorem quaerens ab eo, quia in omnibus simillimae sunt, quae illarum sanctae Mariae imago sit vel quae Veneris? Ille huic dat superscriptionem sanctae Mariae, illi vero superscriptionem Veneris: ista, quia superscriptionem Dei genitricis habet, erigitur, honoratur, osculatur; illa, quia inscriptionem Veneris, Aeneae cuiusdam profugi genitricis, habet, deicitur, exprobratur, exsecratur. Pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant”. O trwałości neoplatonickiej tradycji rozumienia obrazów jako wizualnych przejawów wyższej rzeczywistości: Ernst H. GOMBRICH, „Icones symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing in Art”, w: Id., *Symbolic Images*, s. 123–191.

¹⁴ Erwin PANOFKY, „Ikonografia i ikonologia”, tłum. Krystyna Kamińska, w: Id., *Studia z historii sztuki*, red. Jan BIAŁOSTOCKI (Warszawa: PIW, 1971), s. 11–32 (szczególnie s. 20).

¹⁵ Martin BÜCHSEL, „Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25 (1998), s. 7–52; Id., *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypse* (Mainz: Zabern, 2003), passim.

¹⁶ Martin LECHNER, „Matthäus Apostel und Evangelist”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert KIRSCHBAUM, Wolfgang BRAUNFELS (Rom-Freiburg-Basel-Wien: Verlag Herder, 1994), t. 7, szp. 588–601; Josef BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst* (Stuttgart: Metzler, 1943), szp. 522–526; Peter BLOCH, Ursula NILGEN, Else FÖRSTER, „Evangelisten”, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 6 (Stuttgart: Druckmüller, 1970), szp. 448–517. Również w tradycji bizantyjskiej, po okresie pewnych wahań, przynajmniej od XII w. ustalony został kanoniczny typ przedstawiania św. Mateusza jako starego mężczyzny z długą brodą; zob. LECHNER, „Matthäus Apostel und Evangelist”, szp. 589; por. też: DIONIZJUSZ z FURNY, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), s. 111, 192.

¹⁷ André WILMART, „L’Exemplaire lyonnais de l’exposition de Florus sur les épîtres et ses derniers feuillets. Effigies des apôtres vers le début du Moyen Âge”, *Revue Bénédictine* 42 (1930), s. 76; Bernhard BISCHOFF, „Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter”, *Sacris erudiri* 6, nr 2 (1954), s. 189–281 (szczególnie s. 228); Bernhard BISCHOFF, „Regensburger Beiträge zur mittelalterlichen Dramatik und Ikonographie”, w: Id., *Mittelalterliche Studien* (Stuttgart: Hiersemann, 1967), t. 2, s. 156–168 (szczególnie s. 166).

Podobnie jak w przypadku ikonografii Chrystusa, we wczesnym średniowieczu, w karolińskim i ottońskim malarstwie książkowym pojawiały się obok takich (brodatych) także odmienne przedstawienia św. Mateusza – a mianowicie jako bezbrodego, młodego mężczyzny¹⁸. Bardzo jednak wątpliwe, aby ten dawno już zarzucony typ był znany w rzymskim środowisku w XVI w., do którego należał Caravaggio. We włoskiej sztuce późnego średniowiecza i renesansu przedstawienia św. Mateusza jako brodacza są powszechne (na przykład na: freskach sklepiennych San Francesco w Asyżu ok. 1280 r., fasadzie katedry w Sienie, kazalnicy Giovanniego Pisano w Pizie ok. 1310 r., współczesnej jej Maeście Duccia w Sienie, freskach Menabuoięgo w bazyliki w Padwie ok. 1378 r., przegrodzie chórowej w San Marco w Wenecji ok. 1394 – przykłady można by mnożyć), natomiast ten drugi typ, poza ekscentrycznymi wyjątkami, nie występuje¹⁹. Szczególnie ważne są *exempla* monumentalnych wizerunków w Rzymie, z dużym prawdopodobieństwem można bowiem sądzić, że były znane zleceniodawcom i samemu malarzowi. Św. Mateusz jako siwobrody, łysiejący mężczyzna został wyobrażony na wielkiej mozaice z XIII w. w apsydzie bazyliki św. Pawła za murami²⁰. W Bazylice św. Piotra na Watykanie, na pendentywach pod główną kopułą przedstawiono ewangelistów – w tym oczywiście św. Mateusza w analogicznym typie, według projektu Cesare Nebbia, zrealizowanego około 1600 r.²¹ Prace nad dekoracją partii kopułowej rozpoczęto z inicjatywy papieża Klemensa VIII w 1598 r., a zakończono w 1612 r., dodajmy, że dekorację mozaikową kopuły zaprojektował dobrze znany Caravaggiowi – Cavalier d’Arpino²². A zatem: w dwóch bazylikach Rzymu wzniesionych nad grobami apostołów zostały umieszczone

¹⁸ Na przykład na mozaice w kaplicy biskupiej w Rawennie (ok. 500), ale na wcześniejszej mozaice w bazyliki Neona (ok. 450) apostoł Mateusz jest brodaty, podobnie, jak na późniejszym reliefie z kości słońskiej na tronie Maksymiana w tamtejszym muzeum; por. Carola JÄGGI, *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt. Die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2016), s. 124–125, 221–224, 286–288. Św. Mateusz bez brody przedstawiany był też w rękopisach karolińskich: Ewangeliarzu Ady w Stadtbibliothek w Trewirze, ms 22, fol. 59v.; w Ewangeliarzu Ebbona w Épernay, Bibliothèque Municipale Ms. 1, fol. 18v.; w rękopisie z Biblioteki Kapituły Metropolitalnej w Pradze cim. 2, fol. 23V; w wykonanym w okresie ottońskim Ewangeliarzu Bernwarda w Hildesheim, Dommuseum, DS 18, fol. 18V i 19r; reprodukcje w: Charles R. DODWELL, *Pictorial Art in the West 800–1200* (New Haven-London: Yale University Press, 1993), s. 55, 66; Harald WOLTER-von dem KNESEBECK, *Des Bischofs Gabe. Bernward von Hildesheim und sein Kostbares Evangeliar* (Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2018), s. 54, 56, il. 16–17 (Vorträge im Europäischen Romanik Zentrum, 6). Również na powstałej ok. 985 r. w kręgu Mistrza Registrum Gregorii iluminacji ewangeliarza przechowywanego w Bibliotece Klasztoru Premonstratensów na Strahovie w Pradze, DF III 3, fol. 8v., św. Mateusz pochylony nad pulpitem pisarskim przedstawiony jest jako szczupły młodzieniec bez brody; reprodukcja w: *Open the Gates of Paradise. The Benedictines in the Heart of Europe*, kat. wyst., Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, red. Dušan Foltýn et al. (Prague: National Gallery in Prague, 2015), s. 42, il. 1.20A. Odosobnionym przykładem z epoki gotyckiej jest przedstawienie na lektorium kościoła w Oberwesel w Nadrenii (ok. 1331) – ukazano tam wszystkich czterech ewangelistów jako bliźniaczko podobnych, gładkoliczych młodzieńców trzymających tarcze z symbolami; zob. Robert SUCKALE, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern* (München: Hirmer, 1993), s. 97–99.

¹⁹ Takim wyjątkiem są przedstawienia w tondzie autorstwa Bronzina na jednym z pendentywów kaplicy Capponi w kościele Santa Felicita we Florencji (1525) i *Powołaniu św. Mateusza* Naldiniego (1588) w kościele San Marco w tymże mieście; por. Angela HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), s. 245–250 (tu: s. 247).

²⁰ Obecny stan mozaiki jest w znacznym stopniu rekonstrukcją po katastrofalnym pożarze z 1823 r., jednak wierną co do ikonografii, a nawet stylu; por. Herbert KESSLER, Johanna ZACHARIAS, *Rome 1300. On the Path of the Pilgrim* (New Haven-London: Yale University Press, 2000), s. 176–177.

²¹ Por. Friedrich NOACK, „Nebbia (Nebula), Cesare”, w: *Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 25 (Leipzig: E.A. Seemann, 1931), s. 370.

²² Hans SEDLMAYR, „Der Bilderkreis von Neu St. Peter in Rom”, w: Id., *Epochen und Werke*, t. 2 (Wien-München: Herold, 1969), s. 7–44 (szczególnie s. 13–16).

olbrzymie wizerunki św. Mateusza jako dostojnego brodacza. Tym samym – można powiedzieć – ten typ ikonograficzny miał w Rzymie najbardziej autorytatywne apostołskie „imprimatur”. Trudno wyobrazić sobie jego mocniejsze potwierdzenie: z jednej strony „prastary” wizerunek w Bazylice św. Pawła, z drugiej – zupełnie nowy, gigantyczny, umieszczony w samym centrum najważniejszej świątyni Rzymu. Za tymi wizerunkami stała zarówno wielowiekowa tradycja, jak i autorytet hierarchii kościelnej.

Tę tradycję respektowały też niderlandzkie kompozycje przedstawiające scenę powołania św. Mateusza (starszego i brodatego!) spośród zajętych liczeniem pieniędzy celników, na przykład obrazy Marinusa van Reymerswaele i Jana Sandersa van Hemessen²³. Szczególnie godne bardziej szczegółowej analizy są podobieństwa (ewentualne zależności?) pod względem realistycznego, współczesniejszego ujęcia sceny *Powołania św. Mateusza* i wcześniejszych przedstawień w malarstwie niderlandzkim. Ich formuły ikonograficzne zapewne oddziaływały na tę kompozycję²⁴. Warto przypomnieć, że markiz Giustiniani, kolekcjoner i mecenas artysty, był też mecenasem malarzy niderlandzkich, których wielu mieszkało w jego pałacu sąsiadującym z kościołem San Luigi dei Francesi²⁵, a rzeźbę ołtarzową do kaplicy Contarelli (zastąpioną obrazem Caravaggia) zamówiono u niderlandzkiego twórcy Jacoba Cobaerta²⁶. W kręgu Cavaliere d’Arpino, do którego malarz początkowo należał, byli też artyści niderlandzcy, m.in. Floris Claesz van Dyck, informator Carela van Mandera, któremu zawdzięczamy sporo aktualnych informacji o Caravaggu²⁷. Możemy zatem przypuszczać, że niderlandzkie ujęcia powołania św. Mateusza mogły być w tym środowisku znane. W tym czasie w Rzymie istniała liczna kolonia artystów niderlandzkich²⁸. W epoce i środowisku, w którym działał Caravaggio, św. Mateusza ukazywano jako dojrzałego lub starego człowieka z brodą, nie zaś jako gładkolicego młodzieńca. To samo stwierdzić można w odniesieniu do recepcji analizowanego obrazu. W rozmaitych jego parafrazach malarze caravaggioniści przedstawiali św. Mateusza ewidentnie jako brodacza (Terbruggen, van Oost, Stromer, Tornioli)²⁹.

Na obrazach znajdujących się w kaplicy Contarelli św. Mateusz pojawia się konsekwentnie jako dojrzały mężczyzna z brodą. Mamy tutaj do czynienia ze swego rodzaju cyklem obrazowym, narracją w sekwencji zdarzeń: początkowy epizod drogi apostoła-ewangelisty (powołanie), kulminacja (inspiracja w trakcie pisania Ewangelii) i chwalebne zakończenie drogi (męczeńska śmierć, zbawienie). Dodajmy, że również na fresku na

²³ M.in. Reymerswaele – obrazy *Powołania św. Mateusza* w Muzeum Sztuk Pięknych w Gandawie (HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia”, il. 9), w kolekcji Thyssen-Bornemisza w Madrycie, w Muzeum Narodowym w Warszawie; van Hemessen: Stara Pinakoteka w Monachium (ibid., il. 28.), Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Metropolitan Museum w Nowym Jorku, Muzeum Narodowe w Bukareszcie; zob. Grace A. H. VLAM, „The Calling of Saint Matthew in Sixteenth-Century Flemish Painting”, *The Art Bulletin* 59, nr 4 (1977), s. 561–570.

²⁴ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia”, s. 47: „Zależność dzieł Caravaggia od twórczości artystów z krajów północnych wydaje się nam jeszcze nie dość zbadana”. To stwierdzenie jest prawdopodobnie prawdziwe, problem zasługuje na wnikliwe studium. Niedawno opublikowana praca rozpatrująca tę problematykę na szerszym tle: Amy GOLAHNY, „Italian Art and the North. Exchanges, Critical Reception, and Identity, 1400–1700”, w: *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, red. Babette BOHN, James M. SASLOW (Chichester: Wiley-Blackwell, 2013), s. 106–125 (szczególnie s. 120–121); tamże dalsza bibliografia.

²⁵ FRANCIS HASKELL, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, tłum. Alexander Sahn (Köln: DuMont, 1996), s. 25, 51.

²⁶ Zob. RÖTTGEN, „Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk”, s. 47–68 (szczególnie s. 53–54).

²⁷ Zob. Karel van MANDER, *Het schilder-boeck* (Haerlem: Passchier van Westbusch, 1604), fol. 191r.; Jacob HESS, „Chronology of the Contarelli Chapel”, *The Burlington Magazine* 93, nr 579 (1951), s. 186–201 (tu: s. 190).

²⁸ HASKELL, *Maler und Auftraggeber*, s. 35.

²⁹ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia”, s. 59–67, il. 13, 14, 17, 20, 21, 22.

sklepieniu kaplicy namalowanym przez Cavaliere d’Arpino, przedstawiającym cud uzdrowienia dokonany przez św. Mateusza, został on także wyobrażony z brodą³⁰. Jako brodacza prezentuje św. Mateusza również rzeźba stojąca pierwotnie nad ołtarzem kaplicy, wykonana przed 1602 r. przez Jacoba Cobaerta³¹. Elementarną zasadą umożliwiającą zrozumienie takich cykli obrazowych opowiadających historię jakiegoś bohatera jest przedstawienie go w poszczególnych scenach w podobnym typie, rozpoznawalnym jako tożsamy, a przynajmniej nie w radykalnie odmiennym. Ta zasada obowiązywała i we wczesnochrześcijańskich, i w średniowiecznych cyklach obrazowych, a obowiązuje także we współczesnych komiksach.

Problemu z identyfikacją Mateusza na obrazie Caravaggia nie miał też XVII-wieczny znawca malarstwa i biograf artystów – Giovanni Pietro Bellori, który o tej kompozycji napisał: „Z prawej strony ołtarza widoczny jest Chrystus, który powołuje św. Mateusza do apostołstwa, z przedstawieniem głów z natury, wśród których święty, porzucając liczenie monet, z ręką na piersi, zwraca się do Pana; obok starzec nakładający okulary na nos i patrzący na młodego chłopca, który zbiera monety siedząc w rogu stołu”³². Możemy sądzić, że autor przekazuje w tym fragmencie *opinio communis* swojego środowiska, ponieważ nie uznał za stosowne uzasadnić tej identyfikacji – uważał ją za oczywistą.

Jest to bardzo ważne świadectwo – znawca malarstwa piszący w czasach, kiedy jeszcze żyli ludzie pamiętający Caravaggia, stwierdza jednoznacznie, że Mateusz to ten z ręką na piersi, zwracający się do Chrystusa, nie zaś młodzieniec liczący monety na końcu stołu. Zwróćmy przy tym uwagę, że identyfikacja Belloriego zgodna jest z lakonicznym co prawda opisem w kontrakcie na wykonanie obrazów do kaplicy: Mateusz ma być przedstawiony w urzędzie podatkowym, ubrany stosownie do wykonywanego zawodu, w momencie powstawania z ławy z zamiarem pójścia za Chrystusem powołującym go do apostołstwa; mistrzostwo malarza ma być ukazane w przedstawieniu św. Mateusza, a także w całej reszcie³³. „Brodacz wpatruje się w Chrystusa wzrokiem pełnym zrozumienia. W oglądzie mającym w pamięci warunki kontraktu – oglądzie zleceńodawcy – to właśnie ta postać je spełnia”³⁴. Czyli identyfikacja brodatego Mateusza jest zgodna z warunkami kontraktu i ze świadectwem odbiorcy – XVII-wiecznego znawcy.

Czy współczesna historia sztuki może takie świadectwa źródłowe zignorować? Oczywiście każde źródło należy interpretować, ale czy interpretacja może być sprzeczna

³⁰ HESS, „Chronology of the Contarelli Chapel”, il. 16; podobnie został przedstawiony na fresku Ricciego na sklepieniu kaplicy Cerasich (ok. 1600), w której dekoracji Caravaggio uczestniczył.

³¹ Ibid., s. 53–54, il. 12.

³² Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma: al Mascardi, 1672), s. 206: „Dal lato destro l’altare vj è Christo, che chiama San Matteo all’Apostolato ritratteui alcune teste al naturale, tra le quali il Santo lasciando di contar le monete, con vna mano al petto, si volge al Signore ; & appresso vn vecchio si pone gli occhiali al naso, riguardando vn giouine che tira à se quelle monete assiso nell’angolo della tauola”.

³³ „Al lato destro dell’altare cioe alla banda del vangeliio si facci un quadro alto palmi dicesette et largo palmi quatordecim di vano nel quale sia medesimam[en]te dipinto San Matteo dentro un magazzino, o ver, salone ad uso di gabella con diverse robbe che convengono a tal officio con un banco come usano i gabellieri con libri, et danari in atto d’haver riscosso qualche somma o, come meglio parera. Dal qual banco San Matteo vestito secondo che parera convenirsi a quell’arte si levi con desiderio per venire a N. S.re che passando lungo la strada con i suoi discepoli lo chiama all’apostolato; et nell’atto di San Matteo si ha da mostrare l’artificio del pittore come anco nel resto”. Jest to ściśle rzecz biorąc tekst umowy na wykonanie bocznych obrazów z Giuseppe Cesari (d’Arpino) z roku 1591, którego postanowienia przeniesiono na nowego wykonawcę – Caravaggia; cyt. za: Herwarth RÖTTGEN, „Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, nr 3-4 (1964), s. 201–227 (tu: s. 208, 216, 223); por. też HAAKE, „Powołanie św. Mateusza Caravaggia”, s. 41–42.

³⁴ HAAKE, „Powołanie św. Mateusza Caravaggia”, s. 86.

z literalnym znaczeniem tekstu? Co musielibyśmy zrobić, aby „uratować” hipotezę identyfikującą Mateusza z młodzieńcem? Musielibyśmy założyć, że Bellori nie znał się na malarstwie swojej epoki (co byłoby bardzo karkołomne) albo, że się po prostu pomylił, a historycy sztuki z XX i XXI w. potrafią lepiej odczytać barokowy obraz niż on³⁵. Na poparcie tej drugiej tezy można by przytoczyć rzeczywiste pomyłki zdarzające się artystom i ich patronom. Aby nie szukać daleko: we wspomnianym fresku na sklepieniu kaplicy Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino) popełnił błąd ikonograficzny, przedstawiając uzdrowienie przez św. Mateusza dziewczynki, podczas gdy znane źródła hagiograficzne (Pseudo-Abdiasz, *Złota Legenda*) przekazały, że apostoł ten uzdrowił syna królewskiego³⁶. Najwyraźniej ta pomyłka została niezauważona przez zleceniodawców lub też – co bardziej prawdopodobne – uznana za nieistotną. Innego rodzaju błąd popełnił Federico Zuccari – wybitny malarz, a także znawca i teoretyk sztuki. Według relacji Giovanniego Baglione, który był naocznym świadkiem wydarzenia, Zuccari przyszedłszy zobaczyć dzieło Caravaggia miał powiedzieć: „O co tyle hałasu? – a przyjrząwszy się dokładniej, dodał: nie widzę tutaj nic, prócz zamysłu Giorgione’a z obrazu powołania świętego przez Chrystusa do apostołstwa”³⁷. Obraz Caravaggia nie jest podobny do żadnego ze znanych obrazów Giorgione’a – wielki manierysta się mylił, obecnie lepiej znamy twórczość tajemniczego weneccjanina. Wiemy zatem, że błędy były i są możliwe. Przypuśćmy w trybie roboczej hipotezy, że jakimś zrzędzeniem losu Bellori się pomylił. Nie zmienia to jednak automatycznie statusu teorii o młodzieńcu-Mateuszu w obrazie. Byłoby to jedynie uchYLENIE istotnego i niewygodnego argumentu, który przeczy tej identyfikacji, a nie argument potwierdzający tezę alternatywną.

Czy może pomylił się sam Caravaggio? Oczywiście nie można mu zarzucić niewiedzy, co do „standardowego” typu św. Mateusza – namalował przecież co najmniej trzy obrazy tego świętego jako starszego i brodatego. Może mimo to chciał namalować go jako młodzieńca? Co do intencji – są one dla nas właściwie nieznane, jedyny pośredni i niejednoznaczny do nich dostęp mamy poprzez same dzieła. Wiemy, że Caravaggio był zdolny do tego rodzaju nowatorstwa ikonograficznego – w kaplicy Cerasich w Santa Maria del Popolo namalował św. Piotra w typie zgodnym z tradycją, a Szawła-Pawła zupełnie niekonwencjonalnie jako młodego żołnierza z krótkim zarostem. Gdyby Caravaggio chciał i przedstawił św. Mateusza jako młodzieńca, należałoby uznać to jego dzieło za nieudane, gdyż sugerujące sprzeczne z intencją autora odczytanie – mianowicie takie, że Mateuszem jest brodaty mężczyzna w berecie³⁸. W przypadku *Nawrócenia św. Pawła* taka niezgodność nie zachodzi – nikt nie miał i nie ma (chyba) wątpliwości, że może nim być jedynie leżący osobnik, na którego twarz pada oślepiający snop światła.

³⁵ Tak postępuje np. Angela Hass, twierdząc, że Bellori – kierując się klasycystycznymi kategoriami estetycznymi – uznał (błędnie zdaniem tej autorki), że Mateuszem jest „the most distinguished looking protagonist”; zob. Angela HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 248.

³⁶ HESS, „Chronology of the Contarelli Chapel”, s. 191, przyp. 35; „O czynach dokonanych przez błogosławionego Mateusza Ewangelistę”, w: *Dwunastu. Pseudo Abdiasza Historie Apostolskie*, s. 380–402 (tu: s. 389–390); „Legenda na dzień św. Mateusza apostoła i ewangelisty”, w: de VORAGINE, *Złota Legenda*, s. 408–412 (tu: s. 410).

³⁷ Giovanni BAGLIONE, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma: Stamperia d’Andrea Fei, 1642), s. 137: „Pur venendoui a vederla Federico Zuccherò, mentre io era presente, disse. Che rumore è questo? e guardando il tutto diligentemente, soggiunse. Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all’Apostolato”.

³⁸ HAAKE, „Powołanie św. Mateusza Caravaggia”, s. 55, 71, 93 przywołuje polemicznie tezę Pratera o popełnieniu „błędu niejednoznaczności”; por. Andreas PRATER, „Matthäus und kein Ende? Eine Entgegnung”, *Pantheon* 53 (1995), s. 53–61 (szczególnie s. 59–60).

Należałoby jeszcze rozważyć i taką możliwość, że artysta celowo uczynił swój obraz ambiwalentnym, stawiając widza przed zagadką: „zgadnij, który to Mateusz?”³⁹. Otóż byłoby to sprzeczne z rozumieniem funkcji obrazów religijnych w kościołach w myśl postanowień Soboru Trydenckiego, a także konkretyzacji tych postanowień w teoriach formułowanych przez pisarzy kościelnych doby potrydenckiej. Zasadniczą troską zarówno Ojców Soborowych, jak i teologów była z jednej strony obrona obrazów religijnych ze względu na ich walory pedagogiczne i duszpasterskie przed obrazoburczymi atakami protestantów, z drugiej zaś chęć uniknięcia nadużyć i fałszywej (z punktu widzenia religijnego) interpretacji. Jednoznaczność treściowa zapobiegająca możliwości błędnego odczytania była podstawowym postulatem formułowanym wobec przedstawień religijnych, mających funkcjonować w publicznych przestrzeniach sakralnych:

Ponadto niechaj biskupi sumiennie pouczają, iż przez historie tajemnic naszego Zbawiciela, przedstawione w obrazach i innych wyobrażeniach, ludzie zyskują wiedzę i zostają utwierdzeni w artykułach wiary, które należy zachowywać w pamięci i ustawicznie czynić przedmiotem medytacji. I że z wszystkich świętych obrazów pochodzi ogromna korzyść; nie tylko, że przypominają one ludziom o dobrodziejstwach i darach, jakimi ich Chrystus obsypuje, lecz także dlatego, że poprzez świętych stawiane są przed ludzkimi oczyma boskie cuda i zbawienne przykłady, tak by mogli Bogu za te rzeczy podziękować, kształtować swe życie i postępowanie na podobieństwo świętych i zyskać podniecie do czci i miłości Boga i do uprawiania pobożności. [...] Gdyby w te święte i zbawienne praktyki miały się dostać jakieś nadużycia, święty sobór wyraża żywe pragnienie, ażeby zostały one całkowicie usunięte, żeby więc **nie bywały pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla nieuczonych stanowić okazję do poważnych błędów.** [...] Święty Sobór postanawia, iż nikomu nie wolno umieszczać, ani polecać umieszczać w jakimkolwiek miejscu w kościele, nawet najbardziej wydzielonym, jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeśli nie został zatwierdzony przez biskupa⁴⁰.

Ogólne wskazówki soborowe rozwijali w swoich pismach teologowie i duszpasterze. Arcybiskup Mediolanu św. Karol Boromeusz pisał:

Przed wszystkim ani w kościele, ani w żadnym innym miejscu nie można przedstawiać świętego obrazu, który **by zawierał fałszywy dogmat, dający okazję ludziom prostym do popadnięcia w niebezpieczny błąd**, i pozostający w sprzeczności z Pismem Świętym lub kościelną tradycją [...]. Ponadto, tak jak przy malowaniu lub rzeźbieniu świętych obrazów, nie należy przedstawiać rzeczy fałszywych, niepewnych, apokryficznych czy pochodzących z przesądu lub dziwacznych, tak trzeba unikać wszystkiego co świeckie, szpetne lub nieprzyzwoite, albo po prostu niemądre, a także tego, co budzi tak wielką ciekawość, że zamiast pobudzać pobożność wiernych odwodzi ich od niej lub wprowadza ich umysł w zamęt⁴¹.

³⁹ Haake przytacza polemicznie tezę Burgarda o niejasności znaczenia i niemożności pozbawionego wątpliwości zidentyfikowania Mateusza; zob. HAAKE, „Powołanie św. Mateusza Caravaggia”, s. 45–46, 71; Peter BURGARD, „The Art of Dissimulation. Caravaggio’s *Calling of St. Matthew*”, *Pantheon* 56 (1998), s. 95–102 (szczególnie s. 96–97).

⁴⁰ „Postanowienia Soboru Trydenckiego. Dwudziesta piąta Sesja Soboru Trydenckiego, a dziewiąta i ostatnia za pontyfikatu Piusa IV rozpoczęta 3, a zakończona 4 dnia grudnia 1563. O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach”, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. Jan BIAŁOSTOCKI (Warszawa: PWN, 1985), s. 391–392 (Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, II); wyróżnienia w tekście – JJ.

⁴¹ Św. Karol BOROMEUSZ, „Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła, 1577”, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, s. 403–404; wyróżnienia w tekście – JJ.



3. Caravaggio, Św. Mateusz i anioł (Inspiracja I) 1602, do 1945
w zbiorach Kaiser Friedrich Museum w Berlinie. Fot domena publiczna

W podobnym tonie wypowiadał się Joannes Molanus akcentując niebezpieczeństwo, jakie może wynikać z błędnych obrazów dla ich odbiorców – zarówno tych wykształconych, jak i prostaków:

Obrazy zowią się książkami ludzi świeckich i prostaczków: tym czym dla uczonych są książki, tym dla nieumiejących czytać obrazy. Co czytającym daje pismo, to prostaczkom patrzącym obraz, ponieważ w nim nawet nieuczenni zobaczyć mogą, jak powinni postępować, czytają w nim ci, co liter nie znają. **Czego się przeto zakazuje w książkach, winno być i w obrazach zakazane; to bowiem, co się maluje, często nie mniej dotyka także wykształconych niż to, co czytają.** I nie można odnosić do świętych obrazów tego, co

pogański poeta powiedział: „Malarze i poeci mieli zawsze słusznie [im dana] Swobodę, by śmiało tworzyć, co się im podoba”⁴².

Motywytem zasadniczym, wspólnym dla przedstawicieli katolickiej, potrydenckiej teorii obrazów, była troska o właściwą, zgodną z prawdami wiary wymowę, a ściślej rzecz ujmując – troska o uniknięcie możliwości błędnej interpretacji:

Arcybiskup boloński [Gabriele Paleotti] przypominał więc nieustannie, że najważniejszym zadaniem malarstwa religijnego powinno być jak **najprecyzyjniejsze wyrażanie rzeczy ukazywanych**, które niektórzy nazywają duszą tej gałęzi sztuki, zaś takie jej elementy jak wdzięk oraz różnorodność barw i innych ozdób, są tylko środkami do osiągnięcia tego celu. [...] Kardynał przypominał wielokrotnie twórcom obrazów i rzeźb religijnych, że **„adresują je do wszystkich wiernych i muszą dokładać wszelkich starań, aby znaleźć zrozumienie każdego z nich. Malarz ma zatem ukazać przedmiot swego dzieła tak prosto i jasno, jak tylko możliwe [...] Malarz nie powinien pracować dla siebie, dla swoich zleceniodawców, ani też dla grona koneserów, ale dla wspólnoty wiernych”**⁴³.

Choć droga od postulatów teoretycznych do praktyki artystycznej nie zawsze jest prosta, a rozwój sztuki ma własną dynamikę, mamy powody sądzić, że w centrum papieskiego Rzymu, w atmosferze przygotowań do jubileuszowego roku 1600, starano się te założenia wcielać w życie. Dowodów nie trzeba daleko szukać. Powszechnie znany w historii sztuki fakt odrzucenia przez duchowieństwo kościoła San Luigi dei Francesi pierwszej wersji obrazu ołtarzowego (il. 3.) bywa przedstawiany jako niezrozumienie przez konserwatywny kler nowatorskiej kreacji genialnego artysty-buntownika⁴⁴. Gdy przyjrzymy się sprawie w świetle dostępnych źródeł, przestaje być ona tak (pozornie) oczywista, a staje się bardziej zrozumiała i zgodna z realiami epoki. Po dostarczeniu przez artystę w 1600 r. dwóch bocznych obrazów, w 1602 r. zawarty został kolejny kontrakt, w którym Caravaggio zobowiązał się do namalowania obrazu przeznaczonego do retabulum ołtarza w kaplicy, w miejscu, gdzie znajdowała się wówczas statua z marmuru. Na obrazie miał być przedstawiony św. Mateusz piszący Ewangelię („in actu scribentis Evangelium”) i anioł na prawo od niego, dyktujący Ewangelię („imagine ancor d’un angelo a man dritta in actu dictare Evangelium”). Zaznaczono też, że zarówno Mateusz, jak i anioł mają być ukazani w pełnej postaci⁴⁵. W pierwszej wersji obrazu dostarczonej jeszcze w tym samym roku, Caravaggio namalował

⁴² Joannes MOLANUS, „O historii świętych obrazów i wyobrażeń, aby były właściwie używane, a przeciw nadużyciom, cztery księgi, 1594”, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan BIAŁOSTOCKI, red. Maria POPRZECKA, Antoni ZIEMBA (Warszawa: PWN, 1994), s. 117–118 (Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, III); wyróżnienie w tekście – JJ.

⁴³ Piotr KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej* (Kraków: Universitas, 2010), s. 42 (Ars vetus et nova, 29); dopisek i wyróżnienie w tekście – JJ.

⁴⁴ Jeden z wielu przykładów takiej opinii: HESS, „Chronology of the Contarelli Chapel”, s. 197: „What a blow for the artist to realise that people had no use for the best he had to offer, and rather preferred the second-best!”

⁴⁵ RÖTTGEN, „Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk”, s. 47–68 (tu: s. 53–54): „il Sig.r Michelangelo... promette dipingere in tela et ad oglio con tutto quello artificio maggiore che Egli sapra nella Capella di San Mattheo... un quadro per metterlo et collocarlo in faccia di detta Cappella sopra l’altare di quella fra le due Colonne in loco della statua di marmoro Bianco novamente postavi come hoggi si vede, il qual quadro contenga l’effigia et imagine di S. Mattheo in actu scribentis Evangelii[m] con l’effigie et imagine ancor d’un angelo a man dritta in actu dictare Evangelii[m] et l’un et l’altro con li Corpi intieri”.

św. Mateusza siedzącego z wielką księgą na kolanach i piszącego w niej z wyraźnym wysiłkiem. Anioł stojący obok ujmując jego dłoń i pomaga mu stawiać litery, jak nauczyciel dziecku uczącemu się pisać. Nie ma bezpośrednich przekazów poza wzmianką Bello-riego (o tym niżej), które by jednoznacznie wskazywały na powody odrzucenia pierwszej *Inspiracji*. Nota bene wartość artystyczną obrazu natychmiast dostrzeżono i doceniono – został on nabyty do prywatnej kolekcji przez markiza Giustinianiego. Według jednej z hipotez pierwszy obraz ołtarzowy odrzucony został prawdopodobnie na skutek intryg d'Arpina⁴⁶. Powody mogły być jednak natury poważniejszej. Zdaniem Hessa chodziło zapewne o błąd rzeczowy: św. Mateusz na obrazie pisze litery hebrajskie, tymczasem wówczas wiedziano, że pierwotnym językiem Ewangelii św. Mateusza był aramejski⁴⁷. Ważniejsza jest jednak, moim zdaniem, inna kwestia: relacja pomiędzy aniołem i piszącym ewangelistą. Nie jest to jedynie problem takiej czy innej (tradycyjnej lub nowatorskiej) konwencji artystycznej, ale znacznie poważniejszy, bo mający istotne implikacje religijne. W pierwszej wersji, jak już stwierdziliśmy, anioł prowadzi rękę Mateusza niczym nauczyciel rękę dziecka nieumiejącego pisać. Mateusz przedstawiony został zatem jako analfabeta, nie bardzo zdający sobie sprawę z tego, co pisze. Anioł jest tutaj faktycznym pisarzem, a Mateusz tylko „trzyma” pióro. Bardzo prawdopodobne jest, że ten motyw będący dla malarza okazją do ukazania wirtuozerii w przedstawieniu skomplikowanych póz i relacji przestrzennych obu postaci, mógł zostać potraktowany przez zamawiających jako złamanie warunków kontraktu, w którym przecież wyraźnie stwierdzono, że to Mateusz miał być przedstawiony „in actu scribentis”, a anioł miał mu dyktować. Co istotniejsze, takie przedstawienie ewangelisty sugeruje interpretację sprzeczną z kościelną nauką o inspiracji skrypturystycznej Pisma Świętego. Otóż księgi Biblii są tekstami natchnionymi, powstałymi z Bożej inspiracji, ale są jednocześnie także tekstami mającymi swoich ludzkich autorów i redaktorów. Od czasów Ojców Kościoła do dziś natchnienie skrypturystyczne (świadomy udział ludzkich autorów i redaktorów działających pod natchnieniem Ducha Świętego) przeciwstawiane jest przez katolickich teologów nieprawowiernej koncepcji natchnienia manticznego, w myśl której święte teksty powstawać miałyby z wyłączeniem świadomości człowieka, stającego się bezwolnym medium działającym jakby w stanie hipnozy⁴⁸. To był, moim zdaniem, istotny powód, dla którego obraz (mimo jego wybitnej wartości artystycznej) został uznany za niestosowny, gdyż uchybiał godności apostoła-ewangelisty, sugerując jego analfabetyzm i nieświadomość. W drugiej wersji, wykonanej jeszcze w tym samym roku, Caravaggio skorygował ten błąd i – tym razem zgodnie z kontraktem – namalował anioła dyktującego („in actu dictare”), a ewangelistę w skupieniu słuchającego, aby wiernie zapisać przekazaną treść. Na pewno jednak nie są trafne próby wytłumaczenia odrzucenia pierwszej wersji ze względu na bosa stopy apostoła – na drugim, przyjętym obrazie, do dziś znajdującym się *in situ*, jest on przecież również bosa (il. 4). Widać natomiast kilka bardziej istotnych różnic: jedną z nich jest zmiana sposobu ujęcia. Na pierwszym obrazie widzimy ewangelistę w silnym zbliżeniu („close up”) – tak, że jego postać z trudem mieści się w kadrze, a jego lewa noga zdaje się wystawać. Gdybyśmy wyobrazili sobie tę kompozycję na przeznaczonym dla niej miejscu, to ta stopa wydawałaby się unosić nad mensą, niemal przed

⁴⁶ HESS, „Chronology of the Contarelli Chapel”, s. 194.

⁴⁷ Ibid., s. 194–197.

⁴⁸ Por. Bp Henryk MUSZYŃSKI, „Charyzmat natchnienia biblijnego”, w: *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*, red. ks. Jan SZLAGA (Poznań-Warszawa: Pallotinum, 1986), s. 17–68.



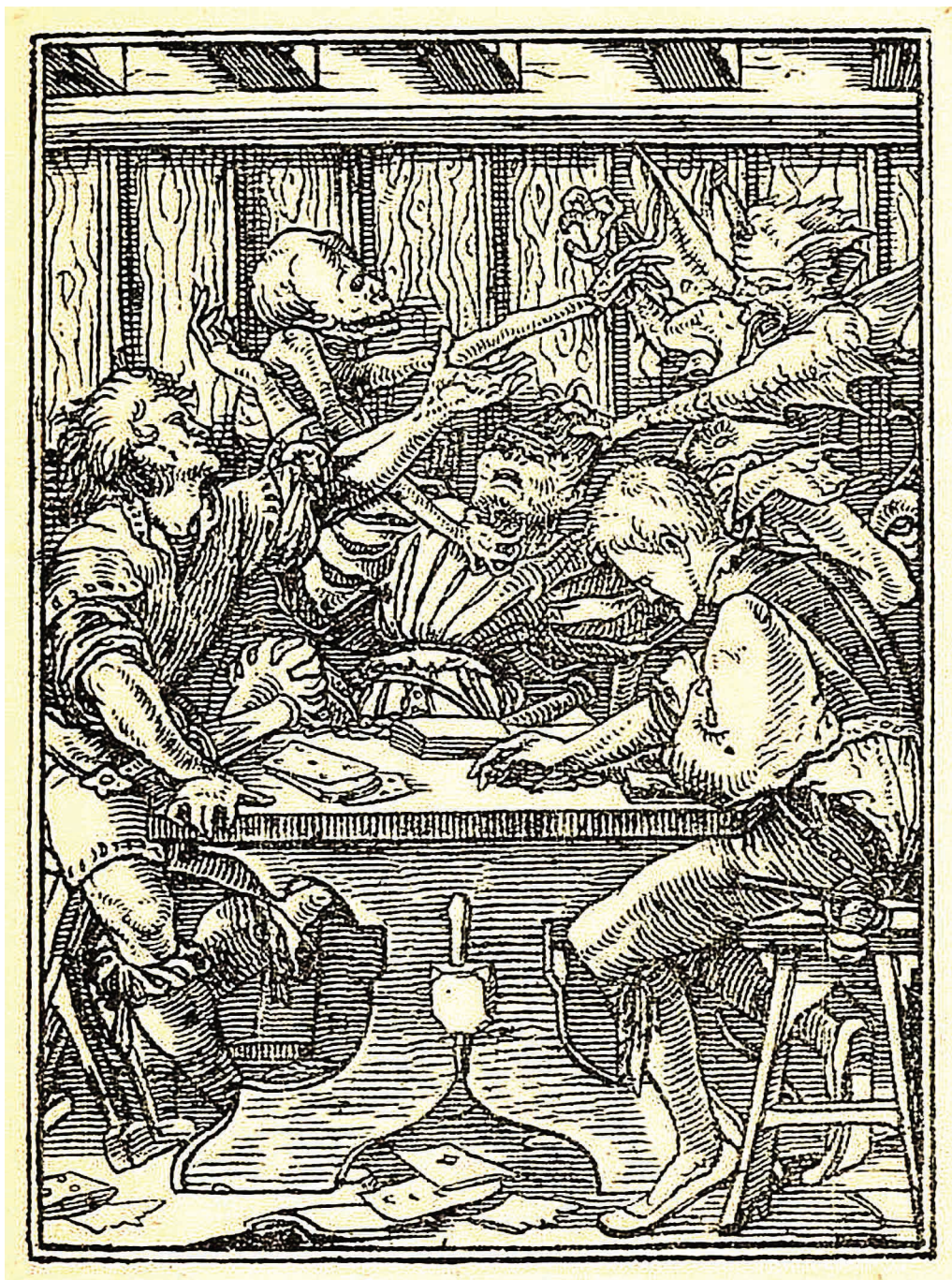
4. Caravaggio, Św. Mateusz i anioł (Inspiracja II), kaplica Contarelli w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie, 1602. Fot. domena publiczna

nosem celebransa. Byłoby w tym rzeczywiście coś niestosownego. Mimo takiego, stosunkowo wysokiego miejsca przeznaczenia obrazu, apostoł został ukazany tak, że patrzymy na niego nieco „z góry”, nasz punkt widzenia znajduje się jakby ponad jego głową, dzięki czemu możemy zajrzeć do pisanej przez niego księgi. Taki punkt widzenia stoi w sprzeczności z miejscem przewidzianej ekspozycji dzieła, zatem ów zakładany odbiorca musiałby zająć miejsce na wysokim podeście (drabinie?). Tę niestosowność artysta również skorygował w drugiej poprawionej wersji, w której – zgodnie z jej rzeczywistym usytuowaniem w kaplicy – widzimy św. Mateusza z „żabiej perspektywy”. Przestrzeń obrazu została skoordynowana z realnym punktem widzenia odbiorcy stojącego na posadzce. Dzięki tej zmianie postać apostoła nabrała również dostojeństwa – wyniesiona ponad poziom zwykłych wiernych, pielgrzymów czy po prostu widzów: został on wizualnie „wyniesiony do chwały ołtarzy”. Przedstawiona powyżej hipoteza jest niesprzeczna (a nawet zgodna) z relacją Belloriego, któremu zawdzięczamy garść informacji o okolicznościach wydarzenia⁴⁹. Przyczyną odrzucenia pierwszej wersji obrazu – według jego relacji – była niestosowność, brak decorum („figura non haueua decoro”), co przejawiało się w grubiańskim wystawieniu nóg ku widzowi (dosłownie: ku ludowi). Nie chodziło o to, że stopy są bose, ale że są w rażący, grubiański sposób wyeksponowane („con le gambe incaualcate, e co’piedi rozzamente esposti al popolo”). Brak *decorum* polegał przede wszystkim na niestosownym przedstawieniu ewangelisty jako prostaka i analfabety. Odrzucenie pierwszej wersji św. Mateusza było dla Caravaggia silnym ciosem, niemal doprowadziło go to do rozpacz, ale sytuację uratował jak wiadomo markiz Vincenzo Giustiniani, który nabył obraz do swoich zbiorów. To, co było niestosowne w kościele, było jak najbardziej odpowiednie w domu wyrafinowanego znawcy i kolekcjonera. Ta okoliczność jest godna uwagi i szczególnego podkreślenia, gdyż, jak się wydaje, ciągle zbyt małą wagę się do niej przykładają. Pojęcie *decorum* (stosowności) jest kluczowe dla całej tradycji estetyki wywodzącej się ze źródeł klasycznych i retorycznych⁵⁰. Formy wyrazu mają być stosowne do funkcji i treści. Obowiązkiem twórcy było przestrzeganie tych reguł pod sankcją niezrozumienia, a obowiązkiem interpretatora jest po pierwsze rozpoznanie gatunku (rodzaju) dzieła pod sankcją błędnej interpretacji⁵¹. Taki błąd popełniają, moim zdaniem, badacze rozpatrujący obraz religijny w publicznie dostępnej przestrzeni kościelnej w kategoriach wyrafinowanego, erudycyjnego rebusu, jakby to był obraz przeznaczony do prywatnego *studiolo* uczonego humanisty. Podobny błąd popełnił też zapewne Caravaggio, który wykonując obraz do nastawy ołtarzowej, wprowadził awangardowe rozwiązania bardziej stosowne (*decorum!*) w dziełach kolekcjonerskich. Malarz bardzo starał się naprawić swoją nadszarpniętą reputację i niezwykle szybko – jeszcze w tym samym 1602 r. dostarczył drugą wersję uwzględniającą oczekiwania zamawiających. Jak widać na tym przykładzie, duchowieństwo kościoła San Luigi pilnie czuwało nad właściwą (z punktu widzenia religii) jakością obrazów. Nie było natomiast żadnych obiekcji (przynajmniej nic o takowych nie wiadomo) w stosunku do wcześniejszych obrazów bocznych. Przeciwnie – z anegdoty przekazanej przez Baglioniego o wizycie i opinii Zuccariego można odnieść wrażenie, że wzbudziły one podziw i uznanie.

⁴⁹ BELLORI, *Le vite dei pittori*, s. 205: „Qui auenne cosa, che pose in grandissimo disturbo e quasi fece disperare il Caravaggio in riguardo della sua riputatione poiche hauendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo e postolo sul’altare, fu tolto via da i Preti, con dire che quella figura non haueua decoro, ne aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe incaualcate, e co’piedi rozzamente esposti al popolo”.

⁵⁰ Władysław TATARKIEWICZ, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne* (Warszawa: PWN, 1976), s. 186–191; GOMBRICH, „Introduction: Aims and Limits of Iconology”, s. 20 i nn.

⁵¹ GOMBRICH, „Introduction: Aims and Limits of Iconology”, s. 21.



5. Hans Holbein mł., Karciarze, z cyklu drzeworytów Taniec śmierci.
Repr. wg Hans Holbein. Bilder des Todes, Wien 1890, il. 41

Irving Lavin, broniąc tezy, że Mateuszem jest siedzący za stołem rudy brodacz, przypomniał, że już Joachim von Sandrart w 2. połowie XVII w. wskazał pierwowzór postaci młodzieńca z obrazu Caravaggia w jednym z drzeworytów Hansa Holbeina z cyklu *Taniec śmierci*⁵². Przedstawia on trzech siedzących przy stoliku karciarzy, z których

⁵² LAVIN, „Caravaggio’s *Calling St. Matthew*”, s. 98, fig. 111; Sandrart w żywocie Hansa Holbeina młodszego stwierdza: „Schließlich sein Lob zusammen zu fassen so ist er noch in seinen Leb-Zeiten in so hohem Wehrt gewesen, daß die fürnehmste Italiener keinen Scheu getragen aus seinen Inventionen viel in ihre Werke zu bringen, sonderlich Michel

jednego (siedzącego na wprost za stołem) porywają śmierć i diabeł (il. 5). Drugi z nich, siedzący po lewej stronie, gwałtownymi gestami wyraża oznaki przerażenia, a trzeci – najmłodszy – jest tak skupiony na leżących na stole pieniądzach, że zdaje się nie dostrzegać całego zajścia. Rycina opatrzona jest mottem zaczerpniętym z Ewangelii św. Mateusza (16, 26): „Quid prodest homini si universum mundum lucretur animae suae detrimentum patiat?” („Cóż bowiem za korzyść odniesie człowiek, choćby cały świat zyskał, a na swej duszy szkodę poniósł?”). Ten trzeci hazardzista jest (w lustrzanym odbiciu) owym pierwowzorem. Sięgnięcie po ten wzór nie było zapewne kwestią przypadku, artyście była taka postać „potrzebna” dla skonstruowania jej postawy z zachowaniem przyszłego ewangelisty. Podobny kontrast jest widoczny we wspomnianej rycinie Holbeina: za stołem siedzi modnie ubrany człowiek „przegrywający” swoje życie, porywany przez śmierć i diabła. Jego odpowiednikiem na obrazie Caravaggia jest Lewi, celnik i grzesznik, który jednak w przeciwieństwie do postaci z ryciny okazuje skruchę (tak według Lavina należałoby odczytywać wskazujący gest jego lewej ręki: „Mnie, grzesznika powołujesz?”), płaci za grzechy (tak Lavin interpretuje gest płacenia prawą ręką), odpowiada na wezwanie Chrystusa, aby pójść za Nim⁵³. Już dawno w literaturze zaobserwowano, że prawa ręka Chrystusa w *Powołaniu* jest „cytatem” ze *Stworzenia Adama* z Kaplicy Sykstyńskiej. Poprzez tę aluzję Chrystus jest tutaj przedstawiony jako „nowy Adam”, powołujący skruszonego grzesznika do nowego życia, przemieniający chciwego celnika w apostoła Mateusza⁵⁴.

Caravaggio, choć miał opinię bezkompromisowego realisty, stosował w swoich obrazach wizualne metafory („spiritualia sub metaphoris corporalium”). Michał Haake słusznie, moim zdaniem, wskazał na znaczeniowy związek prawej ręki Chrystusa ze znajdującym się bezpośrednio powyżej wyeksponowanym krzyżem ze śłemia i słupka w oknie⁵⁵. Detale ramy okiennej są oczywiście elementem realistycznie przedstawionego wycinka widzialnego świata, jednak umieszczenie ich w takim a nie innym miejscu kompozycji, skoordynowanie tego motywu także w odniesieniu do płaszczyzny obrazu, odsyła do znaczenia metaforycznego, wykraczającego poza realia świata materialnego. Bezpośrednio przed fragmentem zacytowanym jako motto ryciny Holbeina w Ewangelii św. Mateusza przytoczone zostały słowa Chrystusa mówiącego do swoich uczniów: „Jeśli kto chce pójść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech Mnie naśladuje” (Mt. 16, 24)⁵⁶.

Jeśli tak wiele argumentów przemawia za identyfikacją św. Mateusza w obrazie *Powołania* jako brodacza w berecie, to jakimi wspierano tezę alternatywną, że to młodzieniec jest Mateuszem?

Angelo Caravaggio, als da Mattheus von dem Zoll durch Christum beruffen wird, auch den Spieler, der das Geld vom Tisch abstreicht und anderes mehr...”; zob. Joachim von SANDRART, *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste* (Nürnberg: Sandrart, Merian, 1675–1679), t. 2, ks. 3, s. 252; wydanie elektroniczne: <http://ta.sandrart.net/en/text/472#tapagehead> [dostęp 23 V 2020]. Wspomniany cykl drzeworytów miał też wydanie opatrzone włoskimi objaśnieniami w 1549 r.

⁵³ LAVIN, „Caravaggio's *Calling St. Matthew*”, s. 98. W tak ukazanej postaci Lewiego-Mateusza miała się także kryć aluzja do fundatora kaplicy – Matteo Contarellego, na którego opinii ciążyły oskarżenia o nieuczciwe zgromadzenie majątku, a nawet o grzech symonii. Na jego korzyść przemawiało natomiast przeznaczenie znacznej części tego majątku na liczne fundacje dobroczynne.

⁵⁴ LAVIN, „Caravaggio's *Calling St. Matthew*”, s. 96.

⁵⁵ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza Caravaggia*”, s. 85.

⁵⁶ Wulgata: „si quis vult post me venire, abneget semet ipsum, et tollat crucem suam, et sequatur me”.

Jedną z nich jest usytuowanie tej postaci w obrazie naprzeciwko Chrystusa, z drugiego skraju kompozycji. Podobnym „rozsunięciem” protagonistów Caravaggio posłużył się też w innych obrazach⁵⁷. Oczywiście nie jest to argument decydujący, gdyż stosował on też kompozycje oparte na innej zasadzie. O wiele istotniejszym jest podnoszona przez kilku badaczy niedookreśloność wskazującego gestu brodacza, który może być odczytany zarówno jako samo-zwrotny („Kto, ja?”), jak i wskazujący na młodzieńca („Kto, on?”). Haake słusznie określa ten gest jako: „zarówno – jak”, „kto ja? kto on?”⁵⁸. Należy jednak podkreślić, że znaczenie samo-zwrotne jest tutaj dominujące. Warto zwrócić uwagę na modelunek światłocieniowy: o ile nadgarstek jest jasno oświetlony, to pozostała część dłoni z palcem wskazującym znajduje się w cieniu – czyli dłoń jest skierowana ku piersi brodacza. Innym podnoszonym motywem mającym przemawiać na rzecz identyfikacji młodzieńca z Mateuszem miałyby być gest płacenia wykonywany przez brodacza prawą ręką, co miałyby go określać jako płacącego podatki, a nie ich poborcę. Poborcą – czyli Lewim-Mateuszem byłby w takim razie młodzieniec zabierający pieniądze⁵⁹. Jeszcze innym argumentem jest ten mianowicie, że młodzieniec siedzi na tzw. krześle Savonaroli, a na podobnym meblu siedzi św. Mateusz w pierwszej wersji *Inspiracji*⁶⁰. Zwróćmy jednak uwagę, że Caravaggio używał dość ograniczonej liczby rekwizytów w różnych obrazach. Na przykład krzesło Savonaroli pojawia się także w londyńskim obrazie *Wieczerzy w Emaus*, zaś ława-taboret podobna do tej, na której siedzi galant z rapierem w *Powołaniu*, służy Mateuszowi w drugiej wersji *Inspiracji*. Dostrzegano także podobieństwo fizjonomii młodzieńca i św. Mateusza w pierwszej wersji *Inspiracji*⁶¹. Jednak ściśle rzecz biorąc porównać można jedynie profil nosa, ponieważ górną część twarzy młodzieńca zasłania gęsta czupryna, u Mateusza z pierwszej wersji *Inspiracji* malarz wyeksponował zmarszczone czoło i łysinę, a brodę i usta zasłonił gęstym zarostem. W każdym razie w drugiej wersji *Inspiracji* Caravaggio zrezygnował z nadania „sokratesowej” fizjonomii wizerunkowi ewangelisty. Gdyby to był motyw istotny dla identyfikacji – zapewne zostałby powtórzony. Angela Hass zwróciła uwagę także na rolę światła dotykającego ramion młodzieńca, co miałyby być wskazówką, że to właśnie on zostaje powołany⁶². Jest to niewątpliwie obserwacja słuszna, ale wniosek z niej wyprowadzony trudno uznać za właściwy – rzeczywiście światło „ślizga się” po ramionach i plecach młodzieńca, ale nie wywołuje widocznej reakcji z jego strony. Światło bez wątpienia pełni kluczową rolę w obrazie. Michał Haake, wnikliwie analizując dotychczas wysuwane argumenty i poddając je krytyce, zaproponował własną koncepcję opartą na porównaniu poszczególnych motywów i kompozycji *Powołania* z innymi dziełami (m.in. Michała Anioła), a także odniesieniu ich do płaszczyzny obrazu. Poddał również analizie ich ekspresyjne oddziaływanie. Według niego nie można jednoznacznie stwierdzić w kategoriach przestrzennych, na kogo wskazuje ręka siedzącego pośrodku mężczyzny: „Dopiero określenie wizualnych cech brodacza, czyli sposobu jego odnoszenia się do płaszczyzny może określić znaczenie

⁵⁷ Zob: HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 247; PRATER, „Matthäus und kein Ende”, s. 59; polemicznie: HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggio”, s. 67–68.

⁵⁸ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggio”, s. 77.

⁵⁹ Por. np. HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 247.

⁶⁰ HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 249; polemicznie: LAVIN, „Caravaggio’s *Calling St. Matthew*”, s. 87.

⁶¹ HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 249; polemicznie: HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggio”, s. 90–93.

⁶² HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 250.

wskazywania przez tę postać dla samego obrazu. [...] Znaczenie dzieła sztuki konstytuuje jego formalno-treściową tożsamość. Tożsamość *Powołania* ujawnia powołanie młodzieńca”⁶³. Również ta obserwacja jest słuszna i również w tym przypadku wniosek z niej wyciągnięty słuszny nie jest. Owszem młodzieniec jest powoływany, tyle tylko, że na powołanie nie odpowiada. Chrystus powołując człowieka nie anuluje jego wolnej woli, dlatego ten może powołanie zignorować lub odrzucić. W argumentacji Michała Haake ważną rolę pełni analiza ekspresyjnej funkcji przedstawień, na przykład: „[...] jeżeli przez sposób, w jaki płaszczyzna obrazu przenika świat przedstawiony w obrazie, widz doświadcza naznaczonego oporem wynoszenia postaci młodzieńca ku górze, jakie znaczenie dla tej relacji ma wskazująca dłoń brodacza?”⁶⁴. Otóż, odpowiadając można stwierdzić, że jeden widz doświadcza, a inny nie doświadcza owego „wynoszenia”. Generalnie tego rodzaju stwierdzenia mają bardzo niewielką moc argumentacyjną, gdyż zdają sprawę ze stanu, w jakim się znajduje obserwator (z jego odczuć), a nie stanu, w jakim się znajduje przedmiot jego obserwacji. Tymczasem widać to, co jest widoczne: młodzieniec siedzi przy stole i głęboko się nad nim pochyla. Jeśli malarz chciałby zasugerować jakiś ruch, z pewnością znalazłby sposób, aby go uwidocznic. Należy wyraźnie oddzielać to, co jest rzeczywiście namalowane, od naszych odczuć, projekcji, oczekiwań. Nigdy nie dowiemy się, czy młodzieniec z obrazu za chwilę wyprostowałby się i wstał, czy też może pochylił jeszcze bardziej. Pozostanie w tej pozie, w jakiej został przez malarza przedstawiony. Obraz nie jest ani kadrem z filmu, ani migawkowym ujęciem fotograficznym. Michał Haake akceptuje także jeden z argumentów wcześniej postawionych przez Hass: „Odpowiedzią na gesty Chrystusa i św. Piotra jest takie naznaczenie jednej postaci – pochylonego nad stołem młodzieńca – przez światło, że zostaje ona przez nie wydobyta «na płaszczyznę». Lektura dzieła pozwala tegoż młodzieńca określić jako wydobywanego przez Chrystusa z ciemności ku światłu – w procesie odsłaniania się obrazu jako obrazu, w odniesieniu do jego granic, do instancji jawiącej się widzowi jako nieprzekraczalna dla wszystkiego, co ukazane, a zatem absolutna; młodzieniec jest powoływany w horyzoncie tego, co absolutne, bądź – używając określenia Karla Jaspersa – w horyzoncie «wszechogarniającego» (Das Umgreifende)”⁶⁵. Jak już wyżej stwierdziliśmy, obserwacja ta jest słuszna – młodzieniec jest także ukazany jako powoływany przez Chrystusa, ale w przeciwieństwie do Mateusza (za którego uważamy brodacza) nie odpowiada na to wezwanie, nie przyjmuje go, nie zwraca się ku światłu. Przeciwnie, ignoruje je skupiając się na liczeniu (zgarbianiu) pieniędzy, ściska w garści sakiewkę. Jego twarz skrywa cień, a światło biegnące od Chrystusa ześlizguje mu się po plecach. Jest odwrócony do światła plecami.

Światło jest symbolem boskiej obecności *par excellence*, szczególnie w chrześcijaństwie. Św. Mateusz przytacza słowa Chrystusa, który swoje przyjście porównuje do pojawienia się światła: „Lud, który siedział w ciemności, ujrzał światło wielkie i mieszkańcom cieniejszej krainy śmierci światło weszło”⁶⁶. W Ewangelii św. Jana zestawienie Chrystus – światło pojawia się już w prologu: „W nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci, i ciemność jego nie ogarnęła”⁶⁷. Metafora światła odnosi się także do uczniów powołanych przez Chrystusa: „Wy jesteście światłem świata. Nie

⁶³ HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza Caravaggia*”, s. 111.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 85.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 110.

⁶⁶ Mt. 4:16: „Populus, qui sedebat in tenebris, vidit lucem magnam, et sedentibus in regione umbrae mortis, lux orta est eis”.

⁶⁷ J. 1,4–5: „In ipso vita erat, et vita erat lux hominum, et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt”.

może się ukryć miasto położone na górze. [...] Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie”⁶⁸. Ci, którzy uwierzyli i odpowiedzieli na wezwanie Chrystusa, nie znajdują się już w ciemnościach: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia”; „Ja przyszedłem na świat jako światło, aby każdy, kto we mnie wierzy, nie pozostał w ciemności”⁶⁹. Ale jest też druga strona – od Chrystusa-swiatła odwracają się grzesznicy i złoicy: „A sąd polega na tym, że światło przyszło na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki. Każdy bowiem, kto dopuszcza się nieprawości, nienawidzi światła i nie zbliża się do światła, aby nie potępiono jego uczynków. Kto spełnia wymagania prawdy, zbliża się do światła, aby się okazało, że jego uczynki są dokonane w Bogu”⁷⁰.

W obrazie Caravaggia symboliczne znaczenie światła odgrywa zupełnie zasadniczą rolę. Światło do obrazu wpada nie przez okno (które jest tak samo nieprzejryste, jak otaczająca je ściana), tylko z zewnątrz zza prawej krawędzi obrazu – nie wiadomo właściwie skąd, spoza świata przedstawionego. Tematem ożywionej dyskusji w badaniach był problem, czy przedstawiona scena toczy się we wnętrzu, czy na zewnątrz, ze względu na zaobserwowaną niekonsekwencję: na umiejscowienie na zewnątrz wskazują np. szczególne okna, narożnik budynku po lewej stronie, natomiast snop światła wskazywać miałby na wnętrze oświetlone przez jakiś niewidoczne okno lub nadświetle drzwi⁷¹. Otóż ta niekonsekwencja jest pozorna, scena dzieje się ewidentnie na zewnątrz. Natomiast światło wpada do tej znajdującej się przed budynkiem przestrzeni ze sfery wobec niej „jeszcze bardziej zewnętrznej” – ze sfery transcendentnej, gdyż światło jest objawem Bożej obecności w tej doczesnej przestrzeni. To jest światło, które oświeca tych, którzy dotychczas „siedzieli w ciemnościach”, bo „złe były ich uczynki”, aby mieli „światło życia” i stali się „światłością świata”. Lewi-Mateusz zwraca się do tego światła, przyjmuje powołanie, jego twarz jaśnieje w jego blasku. Jego stan jest jakby wizualnym odpowiednikiem słów św. Pawła: „My wszyscy z odsłoniętą twarzą wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadło; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodabniamy się do Jego obrazu”⁷².

Kimże zatem jest młodzieniec, tak wyeksponowany w obrazie, że poważni badacze byli przekonani i starali się przekonać swoich czytelników, że on właśnie jest Mateuszem? Przypomnijmy, że jego pierwowzorem na drzeworycie Holbeina jest młody karciarz, tak skupiony na mamonie, iż nie zauważa, że jego towarzysza dopadają śmierć i diabeł. Przypomnijmy też, że kilku badaczy zwracało uwagę na promień światła dotykający ramię młodzieńca – lub ześlizgujący z nich – na obrazie Caravaggia. W sensie wizualnym zatem młodzieniec uchylił się przed ogarnięciem przez snop światła, pozostał w cieniu: „bardziej

⁶⁸ Mt. 5:14–16: „Vos estis lux mundi. Non potest civitas abscondi supra montem posita. Sic luceat lux vestra coram hominibus ut videant vestra bona opera et glorificent Patrem vestrum qui in caelis est”.

⁶⁹ J. 8:12: „Iterum ergo locutus est eis Iesus, dicens: Ego sum lux mundi: qui sequitur me non ambulat in tenebris sed habebit lumen vitae.”; J.12:46: „Ego lux in mundum veni, ut omnis, qui credit in me, in tenebris non maneat”.

⁷⁰ J. 3, 19–21: „Hoc est autem iudicium, quia lux venit in mundum, et dilexerunt homines magis tenebras, quam lucem: erant enim eorum mala opera. Omnis enim, qui mala agit, odit lucem et non venit ad lucem, ut non arguantur opera eius: qui autem facit veritatem, venit ad lucem ut manifestentur opera eius, quia in Deo sunt facta”.

⁷¹ Por. np. Wolfgang SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei* (Berlin: Gebr. Mann, 1954), s. 138: na zewnątrz; RÖTTGEN, „Giuseppe Cesari”, s. 223–224: scena łączy cechy wnętrza i zewnątrz; HASS, „Caravaggio’s *Calling of St. Matthew* Reconsidered”, s. 247: na zewnątrz; HAAKE, „*Powołanie św. Mateusza* Caravaggia”, s. 56–58, referuje poglądy wcześniejszych badaczy powstrzymując się od jednoznacznego opowiedzenia się za którymkolwiek.

⁷² 2.Kor.18: „Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem tamquam a Domini Spiritu”.

umiłował ciemności anizeli światło”. Chrystus powiedział do Mateusza: „Pójdź za Mną!” („sequere me”), a on wstał i poszedł za Nim. W Ewangelii św. Mateusza Chrystus skierował te same słowa również do bogatego młodzieńca (Mt. 19, 21). Ten jednak na wezwanie: „chodź za Mną!” („sequere me”), zareagował zupełnie inaczej: „Gdy młodzieniec usłyszał te słowa, odszedł zasmucony, miał bowiem wiele posiadłości”⁷³. W postaci skupionego na pieniądzach młodzieńca ukazana została przeciwna wobec nawrócenia Lewiego-Mateusza odpowiedź na Chrystusowe wezwanie. Dwie główne postaci przy stole uosabiają zatem dwie alternatywne postawy wobec powołania. Mocą swojej wyobraźni malarz połączył w jednym sugestywnym obrazie dwa epizody opowiedziane w różnych fragmentach Ewangelii św. Mateusza.

Siła obrazu i mistrzostwo malarza polega na tak dobitnym i przekonującym wizualnie ukazaniu tych postaw, że przesłanie obrazu nie było trudne do zrozumienia ani dla XVII-wiecznego pielgrzyma, ani dla ówczesnego konesera, nie powinno być też trudne dla widza lub historyka sztuki z początku XXI stulecia.

⁷³ Mt. 19, 21–22: „Ait illi Iesus: si vis perfectus esse vade, vende quae habes, et da pauperibus et habebis thesaurum in caelo, et veni, sequere me. Cum audisset autem adulescens verbum abiit tristis erat enim habens multas possessiones”.

‘Calling of St Matthew’ by Caravaggio. Namely Who Is Who in the Painting and How Do We Know This?

Caravaggio’s painting *Calling of St Matthew* has been inciting vivid interest since its creation. Additionally, it is one of those works whose studying has been perfecting the methodology of art history. Despite the painting’s extensive studies what has remained controversial is such a basic issue as the identification of the protagonist: which of the figures in the painting is Matthew? The traditional identification: Matthew is the bearded man in a beret sitting at the table and turning towards Jesus was negated by the researchers pointing to the youth inclined over the table and counting coins as Matthew. Such an interpretation questions not merely the appropriateness of the applied methods, since not only does it oppose the obviousness of what can be seen, but also the painting’s contexts. In the paper the issue has been discussed against a more general background: how do we know who is who in a painting? Since there is no direct and durable relation between a painting and its designate, the way to reach understanding (similarly as in the case of every communication) is taking contexts into account. The basic contexts in this respect: the iconographic tradition, spatial conditioning: vicinity of other paintings, circumstances of the work’s creation (provisions of the commission), reception history (source and pictorial testimonies), all these support the traditional identification. Too little attention has been paid in the research to the seemingly evident fact of the painting having been meant for a sacral interior, so it had to comply with the post-Trent Council rules concerning religious art. Among the demands formulated by Catholic theoreticians religious art was to carry a clear and comprehensible message enabling all the uneducated to understand the presentation content in compliance with the teaching of the Church, thus avoiding erroneous interpretations. The latter would

be the case if we were to identify Matthew as the youth ignoring Jesus’ call, the one focused on the money alone. It should not be forgotten that the clergy of the Church of San Luigi dei Francesi (St Louis of the French) cautiously controlled the appropriateness of the paintings placed in the Church’s interior (decorum): Caravaggio’s first painting for a chapel retable (*Inspiration I*) was rejected, since it failed to respect the principles of religious presentations suggesting, contrary to the teaching of the Church, Matthew’s only passive contribution to creating the Gospel. No objections, however, were raised when they were presented with the *Calling of St Matthew*. The main source for the painting was the Gospel according to St Matthew, not just for the episode of calling (Mat. 9,9), but also for many of its other components: the light which is at the same time real, but building up the drama of the scene, symbolically explaining its sense (Mat. 4,16; 5,14-16); and even for the figure of the youth exposed in such a way that some researchers wanted to see in him the protagonist of the whole scene. Jesus called Matthew saying: «Follow me!» («sequere me»), and he arose and followed Him. Jesus addressed the same words to the rich young man (Mat. 19, 21). The latter, however, did not respond to the call, «for he was one that had great possessions». The figure of the youth focused on the money represented the opposite response the Jesus call than that of Levi/Matthew. Thus two main figures seated at the table represent two opposite reactions to the calling. The power of the painting and the artist’s mastery are revealed in such visually clear and convincing presentations of these attitudes that they would not have been misleading either to the 17th-century pilgrim or a painting connoisseur of the period, and the painting should not be challenging to a beholder or art historian from the early 21st century.

Translated by Magdalena Iwińska

Bibliografia:

Baglione, Giovanni. *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642.

Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma: al Marscardi, 1672.

Bätschmann, Oskar. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Bischoff, Bernhard. "Regensburger Beiträge zur mittelalterlichen Dramatik und Ikonographie." W Bernhard Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, t. 2, 156–168. Stuttgart: Hiersemann, 1967.

Bischoff, Bernhard. "Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter." *Sacris erudiri* 6, nr 2 (1954): 189–281.

Bloch, Peter i Ursula Nilgen, Förster, Else. "Evangelisten." W *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 6, szp. 448–517. Stuttgart: Druckmüller, 1970.

Boromeusz, Karol św., "Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła, 1577." W *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i opracowanie Jan Białostocki, 403–404. Warszawa: PWN, 1985.

Braun, Josef. *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart: Metzler, 1943.

Büchsel, Martin. "Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25 (1998): 7–52.

Büchsel, Martin. *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*. Mainz: Zabern, 2003.

Burgard, Peter. "The Art of Dissimulation. Caravaggio's Calling of St. Matthew." *Pantheon* 56 (1998): 95–102

Czekalski, Stanisław. *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.

Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*. Tłumaczenie Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Dodwell, Charles R. *Pictorial Art in the West 800–1200*. New Haven-London: Yale University Press, 1993.

Dwunastu. *Pseudo Abdiasza Historie Apostolskie*, opracowanie Marek Starowieyski. Kraków: Wydawnictwo WAM – Księży Jezuitów, 1995.

Golahny, Amy. “Italian Art and the North. Exchanges, Critical Reception, and Identity, 1400–1700.” W *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, redakcja Babette BOHN, James M. SASLOW. 106–125. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

Gombrich, Ernst H. “Icones symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing in Art.” W Id., *Symbolic Images*, 123–191. London: Phaidon Press, 1993.

Gombrich, Ernst H. “Introduction: Aims and Limits of Iconology.” W Id., *Symbolic Images*, 1–22. London: Phaidon Press, 1993.

Haake, Michał. “Powołanie św. Mateusza Caravaggia. Studium z hermeneutyki obrazu.” *Artium Quaestiones* 18 (2007): 37–115.

Haskell, Francis. *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. Köln: DuMont Reise Vlg., 1996.

Hass, Angela. “Caravaggio’s Calling of St. Matthew Reconsidered.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988): 245–250.

Hess, Jacob. “Chronology of the Contarelli Chapel.” *The Burlington Magazine* 93, nr 579 (1951): 186–201.

Jäggi, Carola. *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt. Die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2016.

Jarzewicz, Jarosław. “Czy historia sztuki jest już historią?” W *Historia sztuki dzisiaj. Materiały z LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań 19–21 listopada 2009*, redakcja Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz Żuchowski, 29–35. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2010.

Jarzewicz, Jarosław. “O obrazach, o naturze i innych fundamentalnych kwestiach.” *Artium Quaestiones* 23 (2012): 269–286.

Kessler, Herbert i Johanna Zacharias. *Rome 1300. On the Path of the Pilgrim*. New Haven-London: Yale University Press, 2000.

Krasny, Piotr. *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*. Kraków: Universitas, 2010.

Lavin, Irving. “Caravaggio’s Calling St. Matthew. The Identity of Protagonist.” W Id., *Past and Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, 85–101. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1993.

Lechner, Martin. "Matthäus Apostel und Evangelist." W *Lexikon der christlichen Ikonographie*, redakcja Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels, t. 7, szp. 588–601. Rom-Freiburg-Basel-Wien: Verlag Herder, 1994.

"Libri Carolini." W *Monumenta Germaniae Historica, Legum Sectio III, Concilia* Tom II, *Supplementum*, edycja Hubert Bastgen. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1924.

Mander, Karel van. *Het schilder-boek*. Haerlem, 1604.

Molanus, Joannes. "O historii świętych obrazów i wyobrażeń, aby były właściwie używane, a przeciw nadużyciom, cztery księgi, 1594." W *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybór i opracowanie Jan Białostocki, redakcja naukowa i uzupełnienia Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, 117–118. Warszawa: PWN, 1994.

Muszyński, Henryk bp. "Charyzmat natchnienia biblijnego." W *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*, redakcja ks. Jan Szłaga, 17–68. Poznań-Warszawa: Pallotinum, 1986.

Noack, Friedrich "Nebbia (Nebula), Cesare." W *Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 25, 370. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1931.

Open the Gates of Paradise. The Benedictines in the Heart of Europe. Prague: National Gallery in Prague, 2015.

Panofsky, Erwin. "Ikonografia i ikonologia." W Id., *Studia z historii sztuki*, opracowanie Jan Białostocki, 11–32. Warszawa: PIW, 1971.

Pericolo, Lorenzo. "Interpreting Caravaggio in the Second Half of the Twentieth Century: Between Galileo and Heidegger, Giordano Bruno and Laplanche." W *Caravaggio: Reflections and Refractions*, redakcja Lorenzo Pericolo, David M. Stone, 301–320. Farnham: Routledge, 2014.

Pokorska, Małgorzata. "«Cibus oculorum». Uwagi o teorii dzieła sztuki w «Libri Carolini»." *Folia Historiae Artium* 27 (1991): 13–33.

"Postanowienia Soboru Trydenckiego. Dwudziesta piąta Sesja Soboru Trydenckiego, a dziewiąta i ostatnia za pontyfikatu Piusa IV rozpoczęta 3, a zakończona 4 dnia grudnia 1563. O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach." W *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i opracowanie Jan Białostocki, 391–392. Warszawa: PWN, 1985.

Prater, Andreas. "Matthäus und kein Ende? Eine Entgegnung." *Pantheon* 53 (1995): 53–61.

Röttgen, Herwarth. "Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, nr 3–4 (1964): 201–227.

Röttgen, Herwarth. "Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, z. 1–2 (1965): 47–68.

Russo, Lucio. *Zapomniana rewolucja. Grecka myśl naukowa a nauka nowoczesna*. Tłumaczenie Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 2005.

Sandrart, Joachim von. *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste*. Nürnberg: Sandrart, Merian, 1675–1679.

Schade, Herbert. “Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild.” *Zeitschrift für katholische Theologie* 79, nr 1 (1957): 69–78.

Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebr. Mann, 1954.

Sedlmayr, Hans. “Der Bilderkreis von Neu St. Peter in Rom.” W Id., *Epochen und Werke*, t. 2, 7–44. Wien-München: Herold, 1969.

Suckale, Robert. *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. München: Hirmer, 1993.

Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1976.

Vlam, Grace A. H. “The Calling of Saint Matthew in Sixteenth-Century Flemish Painting.” *The Art Bulletin* 59, nr 4 (1977): 561–570.

Voragine, Jakub de. *Złota Legenda. Wybór*. Tłumaczenie Janina Pleziowa, opracowanie Marian Plezia. Warszawa: Instytut Wydawniczy “PAX”, 1983.

Wilmart, André. “L'Exemplaire lyonnais de l'exposition de Florus sur les épîtres et ses derniers feuillets. Effigies des apôtres vers le début du Moyen Âge.” *Revue Bénédictine* 42 (1930): 73–76.

Wolter-von dem Knesebeck, Harald. *Des Bischofs Gabe. Bernward von Hildesheim und sein Kostbares Evangelium*. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2018.

