

Ksenia Olkusz

Profesor Camilleri i pan Caravaggio. Multimodalne studium twórczości i psychozy

Zainteresowanie artystami i ich psychicznymi perturbacjami przybiera w kulturze literackiej niezwykle wiele form – od beletryzowanych biografii, poprzez narracje kryminalne, przygodowe czy sensacyjne, aż po romanse, a nawet fantastykę grozy. Jak piszą Piotr Markiewicz oraz Piotr Przybysz, „[z]adaniem dzieła sztuki jest wyróżnić się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować uwagę odbiorcy, poruszyć go emocjonalnie i wywołać przepływ myśli tematycznie z dziełem związanych” [Markiewicz, Przybysz 2010: 112], lecz definicja ta odzwierciedla jednocześnie przekonanie, że zadaniem artysty jest przede wszystkim wyróżnić się, odbiegać od przyjętych wzorców zachowań czy relacji z otoczeniem. Przeświadczenie to nierozzerwalnie uwikłane jest w powszechny pogląd, że życiowe wybory twórcy pozostają w ścisłym powiązaniu z treścią dzieł czy metodami pracy kreatywnej. Skutkiem tego przekonania jest powiązanie procesu powstawania dzieła sztuki z wewnętrznymi przeżyciami i doświadczeniami artysty. Pisząc o takiej korelacji, Stanisław Leon Popek podkreśla:

wiele obserwacji, a także badań psychologicznych opartych na materiale testowym wykazuje [...], że jeżeli nie choroba psychiczna, obejmująca całą sferę osobowości, to zaburzenia emocjonalne, nadmierna pobudliwość i nadwrażliwość emocjonalna, neurotyczność, większa niż przeciętna skłonność do uzależnień (alkohol, narkotyki), pojawiają się znacznie częściej u twórców sztuki niż u osób zajmujących się innymi dziedzinami. [Poppek 2010: 48]¹

Korelację tę potwierdza także między innymi José Guimón w słowach: „Wiarygodne badania pokazują, że wśród artystów i członków ich rodzin częstość występowania psychiatrycznych zaburzeń jest większa niż w ogóle populacji” [Guimón 2006: xii]². Dodaje przy tym – co relewantne dla przeprowadzanej w niniejszym artykule analizy powieści pt. *Kolor słońca* autorstwa Andrei Camilleriego – że „gdy istotnie pojawia się zaburzenie psychiczne, [to – K.O.] kreatywność maleje” [Guimón 2006: xii]. Poppek nadmienia wszakże, iż „ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością” [Poppek 2010: 48], chociaż bez wątpienia stanowią cenny materiał informacyjny dotyczący zależności pomiędzy działalnością artystyczną a osobowością twórcy. Albowiem w powszechnym przekonaniu zadaniem i jednocześnie przywilejem artysty staje się niebanalny sposób postrzegania świata oraz wynikający z tego model prezentowania rzeczywistości. Jak wskazuje ponadto Guimón, „[o]d czasów starożytnych wierzone, że geniusz i szaleństwo mają wspólne korzenie. Postrzegamy geniusza jako kogoś spoza społeczeństwa, kto nie przestrzega reguł społecznych, i kogo myśli podążają ścieżkami uznawanymi za niemożliwe” [Guimón 2006: 3].

- 1 Wyjście poza model harmonijnego trwania, interpretowane jako sprzeciw wobec spetryfikowanych metod tworzenia lub tradycyjnej moralności, staje się znakiem rozpoznawczym dzieł i stylu życia wielu uznanych artystów.
- 2 Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych przywoływane są w tłumaczeniu autorki artykułu.

Podobne założenia skutkują – między innymi w literaturze – poszukiwaniem możliwości introspekcji emocjonalnych zmagają i twórczych aktywności, co prowadzić może do próby zerwania z ograniczeniami ram wytyczanych przez rozmaite konwencje, oddalenia od tekstocentrycznej czy też monomodalnej kreacji, i tym samym skutkować dążeniem do działania wymuszającego pluralistyczne traktowanie systemów semiotycznych. Jak pisze Rick Iedema,

najważniejszym wnioskiem [...] jest [...] fakt, że logika progresji linearnej oraz spójność czasowa i przyczynowa, kojarzone z językiem i produkcją językową, ustępują w pewnym stopniu miejsca przedstawieniom bardziej zróżnicowanym, nieliniarnym, niehierarchicznym, okrężnym, nieciągłym i posiadającym większy potencjał rekombinacji. [Iedema 2003: 35]

Rozwiązaniem zaspokajającym tę potrzebę narracyjnej innowacyjności oraz wyzwolenia z obciążeń konwencjonalnych jest posłużenie się choćby mechanizmem multimodalności, czyli – w najprostszym ujęciu – koncepcją opierającą się na odrzuceniu monomodalnego sposobu oglądu tekstu, która stanowi przedmiot rozważań między innymi (choć nie wyłącznie) narratologów postklasycznych, podejmujących próbę zdystansowania się od strukturalnej spuścizny teoretycznej i wykazania, że „werbalna hegemonia” (*verbal hegemony*) [Page 2010: 5] nie może determinować metodologii analizowania tekstu³. Komentując hasło „wer-

- 3 Iedema, pisząc o multimodalności, kładzie nacisk na wszechstronne traktowanie systemów semiotycznych, skłania się więc tym samym ku odejściu od tekstocentrycznego dyskursu, a także zwraca uwagę na charakterystykę rozdysponowania multimodalnych trybów w obrębie komunikatu oraz wskazuje ich współistnienie w perspektywie wzajemnego dopełniania się i oddziaływania. W podobnym ujęciu nie jest więc już istotna dominanta konkretnego trybu nad innymi, ale cel i sens takiego jego wyzyskania, zaprezentowanie jego funkcjonalności oraz metod uzyskania określonych rezultatów. Prowadząc rozważania nad genezą koncepcji multimodalności, Ruth Page zwraca zresztą uwagę na fakt, że już sam prefiks „multi” zobowiązuje do szerszego spojrzenia na artefakty, do zdecydowanie wnikliwszego ich oglądu, związanego z mnogością perspektyw i danych; projekt mul-

balna hegemonia” w aspekcie warunkującym tekstocentryczne zorientowanie oglądu artefaktu medialnego, wyjaśnić należałoby pojęcie konstytuujące przeciwagę dla tego dyskursu, a mianowicie termin „tryb narracyjny” (*narrative mode*), który każdorazowo zostaje użyty w celu opisanego mnogości zasobów semiotycznych w obrębie komunikatu/utworu o charakterze multimodalnym. Nina Nørgaard podkreśla zatem, że „modalność jest [...] złożona [...], ponieważ pewne markery modalne mają tendencję do łączenia się z określonymi trybami i kontekstami komunikacyjnymi” [Nørgaard 2010: 119], co oznacza, iż techniki takie umożliwiać mogą także pełniejsze zaprezentowanie jednostkowego czy osobistego punktu widzenia, w tym oddawać również psychiczną dysfunkcję. Konstatacje te ważne są z punktu widzenia konstrukcji (i tym samym możliwości analizowania) powieści Camilleriego pt. *Kolor słońca*, będącej utworem łączącym trzy poziomy narracji czy – wedle terminologii Ruth Page i Nørgaard – trybów. A więc po pierwsze relację „ja” sylleptycznego⁴, odnoszącą się do oko-

timodalności to zatem badania odwołujące się do wielości doświadczeń wywodzonych z różnych dziedzin, a w związku z tym – zorientowane pluralistycznie. Upřednie użycie sformułowania „innovacyjność” w odniesieniu do zabiegów multimodalnych jest przy tym o tyle zasadne, że choć podobne zjawiska narracyjne obecne są w artefaktach literackich od dawna, to przez długi czas nie podlegały one stosownemu opisowi, a przede wszystkim pozostały niezdefiniowane, niesklasyfikowane. Wedle Hartmuta Stöckla multimodalność „odwołuje się do zjawisk i procesów komunikacyjnych, które łączą w sobie różne systemy znakowe (modusy, tryby) i których powstawanie oraz odbiór wymaga od uczestnika aktu komunikacyjnego wykształcenia w sobie umiejętności odnoszenia się do nich zarówno pod względem formalno-językowym, jak i znaczeniowym” [Stöckl 2004: 15]. Jedema pisze z kolei: „Termin multimodalność został wprowadzony w celu podkreślenia znaczenia systemów semiotycznych innych niż język, takich jak obrazy, muzyka, gesty i tym podobne. Wszechobecność dźwięków, obrazów oraz filmów, spotęgowana przez telewizję i Internet, niewątpliwie przyczynia się do wzrostu zainteresowania multi-semiotyczną złożonością tworzonych i obserwowanych przez nas reprezentacji. Temu procesowi towarzyszy również inne zjawisko, które czyni go jeszcze bardziej złożonym. Oprócz tego, że coraz bardziej polegamy na innych niż język środkach tworzenia znaczeń (przypadek masowego druku książek), jesteśmy też świadkami przejmowania przez dźwięki i obrazy funkcji, które od czasu wynalezienia druku były kojarzone z językiem” [Jedema 2003: 33].

4 W rozumieniu Ryszarda Nycza, który zdefiniował i scharakteryzował podobną konstrukcję narratorskiego „ja” w sposób następujący: „<ja> sylleptyczne [...]”

liczności natrafienia na dziennik Caravaggia, po wtóre podlegające w związku z tym szczególnej autentyfikacji fragmentaryczne notatki malarza, stanowiące zapis (i jednocześnie dowód) jego stopniowego osuwania się w szaleństwo, oraz – po trzecie – pełniące funkcję pełnoprawnego elementu fabularnego niefikcyjne (bo powszechnie znane) reprodukcje obrazów opatrzone komentarzami wyjętymi z notatek Caravaggia. Istotne jest przy tym, że każdy z wymienionych trybów narracyjnych wyróżniony został typograficznie, co potwierdza multimodalność zastosowanych przez Camilleriego zabiegów.

Posłużenie się multimodalnością ma na celu ekspozycję emocji towarzyszących pogrążaniu się malarza w psychozie, ich uwiarygodnienie za pomocą skonstruowanej – na poziomie stylizacji językowej i na płaszczyźnie odmiennej typografii komunikatów – relacji, której narratorami są naprzemiennie Camilleri oraz Caravaggio. Pisarz osiąga efekt dywergencji, rezygnując we fragmentach opisujących znalezienie notatek artysty z charakteryzujących jego twórczość elementów, takich jak humor, wyrafinowane konstrukcje zdaniowe czy ironiczny sposób opisywania świata, na rzecz referowania neutralnego, relacji niemalże reporterskiej. Celem tego znamiennej przeformowania sposobu prowadzenia narracji jest uzyskanie jak najwyższego stopnia autentyfikacji zapisków Caravaggia oraz amplifikacja dramatyzmu losów artysty. Fragmentarycznie przytoczone notatki malarza odznaczają się bowiem walorami stylistycznymi nieobecnymi w relacji „ja”

to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamiennej sygnałem odmienności [...] jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji [...] śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii” [Nyc 1994: 22]. Choć trudno się zgodzić z konstatacją dotyczącą faktu, że historia przeistacza się w „nie całkiem już fikcyjną” (wszak owo utożsamienie autora z narratorem czy protagonistą może mieć jednie i po prostu charakter uwiarygodniający), sama koncepcja sylleptycznego „ja” wpisuje się w artystyczny zamiar Camilleriego, który nie po raz pierwszy zresztą uczynił siebie elementem świata fikcjonalnego. Warto dodać, że koncepcję proponowaną przez Nycza opatruje wnikliwym i krytycznym komentarzem Krzysztof Uniłowski w jednym z rozdziałów książki *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice* [Uniłowski 2016: 161-162].

syллеptycznego, a więc dużym ładunkiem emocjonalnym zawartym w sposobie opisu wrażeń, doznań, myśli czy załamywaniem się narracyjnej ciągłości poprzez powtórzenia, urwane zdania, nieuzasadnione z pozoru wyliczenia i inne podobne zabiegi. Warto przy tym nadmienić, że fenomen artystycznego zamysłu Camilleriego, zwiększający jeszcze dramatyzm psychologicznych perturbacji Caravaggia, polega na uzasadnieniu przywołania dość nieznacznej liczby zapisków malarza okolicznościami, które towarzyszyły narratorowi w momencie, gdy zyskał do nich dostęp. Jest to bowiem jedynie cząstka dziennika, z którego Camilleri przepisał tylko tyle treści, ile zdołał w tak krótkim czasie, jaki miał do wykorzystania⁵. Przedkładając je czytelnikowi, narrator zastrzega się, że miejscami zmieniał „niewyszukaną włoszczyznę” [Camilleri 2009: 38] malarza⁶ na bardziej przejrzyste sformułowania, dopowiada również, iż podczas gorączkowego kopiowania zapisków mógł jednocześnie popełnić błędy. Oba te czynniki uznaje za kwestie potencjalnie osłabiające siłę oryginalnego przekazu, odnotowując równocześnie, że w jego ocenie nie jest to dziennik (wszak – wedle słów narratora sylleptycznego – prowadzenie go byłoby raczej sprzeczne z naturą i umiejętnościami Caravaggia), lecz memorandum, które artysta miał być może nadzieję przedłożyć komuś, gdyby udało mu się powrócić do Rzymu i ponownie cieszyć wolnością. Wszystkie te uwagi – stanowiące kontekst czy tło dla przywołanych potem zapisków malarza, ale też swoisty argument poświadczający ich rzekomą prawdziwość – wyklada Camilleri-narrator-bohater w perspektywie przymusowego ograniczenia obszerności skopiowanych fragmentów do tych najważniejszych z poznawczego i psychologicznego punktu widzenia⁷, mających potencjał umożliwiający ujawnienie nieznanych wcześniej twórczych oraz życiowych determinant artysty. Konstatuje zatem:

5 Autorka nie przywołuje tutaj dokładnych okoliczności, w jakich autor-narrator zdobył notatki Caravaggia, gdyż jest to nieistotne dla tematyki artykułu.

6 Badacze zresztą określają go jako ledwie piśmienne.

7 Przy okazji przeklina własną „znikomą [...] znajomość życia i dzieła Caravaggia”, stwierdza: „Bardziej pogłębiona wiedza mogłaby sprawić, że mój wybór byłby mniej arbitralny” [Camilleri 2009: 42].

Wolałem [...] przepisać strony [...], które w moim przekonaniu mogły stanowić absolutną nowość dla badaczy, jaką była na przykład obsesja czarnego słońca. [...] Przede wszystkim prawdziwym odkryciem była [...] strona, na której on [Caravaggio – K.O.] opowiada o narodzinach swojego artystycznego powołania. [Camilleri 2009: 43]

Sytleptyczny narrator wyznaje również, że dokonując wyboru, kierował się wrażeniem, jakie wywarły na nim opisy pogłębiającej się neurozy, zrezygnował na ich korzyść z przywoływania chociażby trudności technicznych związanych z namalowaniem obrazu *Złożenie do grobu św. Łucji*. Camilleri-bohater jest także ciekaw tego, co ujawnia manuskrypt, a więc w jaki sposób artysta, cierpiący już wcześniej z powodu lekkich zaburzeń psychicznych, zyskuje pełną „świadomość swojej nieszczęśliwej kondycji – pogłębiającej się w związku z sytuacją skazania na ustawiczną ucieczkę” [Camilleri 2009: 79] i stopniowo pogrąża się w halucynacjach, które oddalają go od rzeczywistości i bez wątpienia utrudniają również sprawowanie nad nią kontroli [Camilleri 2009: 79-80] czy twórczą pracę. Narrator stwierdza, że na nim „te strony wywarły [...] spore wrażenie” [Camilleri 2009: 80], co staje się argumentem wyjaśniającym ocalenie kolejnych fragmentów zapisków, które odsłaniają ostateczną degradację psychiki Caravaggia. Camilleri-bohater komunikuje zatem w kolejnym komentarzu dotyczącym żmudnej podróży do Messyny – wciąż utrzymując reportażowy styl wypowiedzi – iż

doszedłszy do granic wytrzymałości psychicznej, Caravaggio nie potrafi już sprostać nieprzewidzianym sytuacjom, ulega atakom bezrozumnej i ślepej furii, która warunkuje jego reakcje. Widmo papieskiego wyroku śmierci, którego przez pewien czas miał nadzieję uniknąć [...], teraz znów konkretyzuje się, groźniejsze niż kiedykolwiek. [Camilleri 2009: 89]

Warto zwrócić uwagę na fakt, że dynamikę i dramatyzm narracji podtrzymuje Camilleri, używając czasu teraźniejszego zamiast – uprzednio wyzyskiwanego – przeszłego. Ten znamienity sty-

lizacyjny zabieg wiąże się poniekąd z sugestią utożsamiania się z losami autora notatek, intensyfikując element immersyjny⁸, pozwalając na znaczne uwiarygodnienie relacji zarówno narratora sylleptycznego, jak i tej zawartej w rzekomych zapiskach malarza. Oznacza to bowiem, że

odbiorca nie tyle zapomina o relacjach łączących go z rzeczywistością fizyczną, ile **zapomina się** [podkr. oryginalne] w rzeczywistości pozafizycznej, oswajając ją i udomawiając w swej wyobraźni, a niekiedy postrzegając wręcz jako świat „bardziej realny niż świat rzeczywisty” – jednak już nigdy jako nierealny czy zmyślony, bo taka kategoryzacja formułowania jest z pozycji zdystansowanej, czyli krańcowo odległej od immersyjnej. [Maj 2015b: 381]

Uporządkowanie narracji w taki sposób, że ramę modalną stanowią komentarze i dopowiedzenia Camilleriego-narratora, a także uwypuklenie introspektywnej funkcji, jaką pełnić mają zapiski Caravaggia, umożliwiają zatem pełniejsze wniknięcie w procesy myślowe czy wrażenia percepcyjne malarza. Wspomniane konteksty występujące w formie dopowiedzeń i komentarzy w partiach narracyjnych Camilleriego-bohatera ujawniają na przykład, że pewne szczegóły biograficzne dotyczące poczy-

- 8 Imersja jest wprawdzie określeniem stosowanym w odniesieniu do gier, jednak uznaje się, że służyć ono może do opisanego wrażenia, jakich doświadcza odbiorca **każdego tekstu kultury**, niezależnie od medium. Według Krzysztofa M. Maja imersja w sensie dosłownym znaczy „zanurzenie, zagłębienie czy pogrążenie” [Maj 2015b: 372], natomiast w metaforycznym ujęciu – „pewien akt odbioru, polegający na zatraceniu się w świecie narracji” [Maj 2015b: 372] i ta wykładnia najwłaściwiej oddaje cel oraz skuteczność zabiegów Camilleriego w powieści *Kolor słońca*. Wiążą się one także z kwestią empatii, o której nad wyraz interesująco pisze Anna Łebkowska. Konstatuje ona między innymi: „[...] współczesna wyraźna tęsknota za współodczuwaniem uruchamia pewne sfery spośród tych, które na początku XX wieku również były obecne, wyznacza jednak całkowicie inną hierarchię i inne wewnętrzne zróżnicowanie, a ponadto rozprzestrzenia się w innych niż wówczas kierunkach. Zdecydowanie dobitniej uwidacznia się dziś podłoże antropologiczno-kulturowe, psychologiczne (obecne wprawdzie wcześniej, ale dziś zdecydowanie zmierzające w stronę psychologii społecznej) i zarazem etyczno-ideowe” [Łebkowska 2002: 159].

nań Caravaggia nie są udokumentowane, lecz zawarte w zapisach informacje dostarczają dowodów poświadczających choćby pobyt malarza w Agrigento. Pozwalają również uniknąć żmudnej deskrypcji podróży, niuansów ucieczek czy wikłania się w inne mniej istotne szczegóły. Dodać też trzeba, że odmienność sposobów referowania udoskonala literacki zamiar eksplikowania sytuacji psychologicznej Caravaggia jako faktycznego protagonisty powieści, a technika, którą posłużył się Camilleri, by to zrealizować, opiera się nie tylko na wizualnej multimodalności, lecz także świadomym wyzyskaniu specyfiki konstruowania reportażu, gdy głos mają zarówno dziennikarz (zdający relację), jak i – przede wszystkim – jego bohater, którego wypowiedzi każdorazowo opartywane są jakimś komentarzem (kontekstem).

Czynnikiem ustanawiającym dyskurs multimodalny jest jednak przede wszystkim typograficzne wyróżnienie partii narracyjnych, będące jednym z najbardziej elementarnych sposobów reprezentowania trybów komunikacyjnych. Sfery wizualna i typograficzna pobudzają czytelniczą wyobraźnię poprzez bodźce generowane w najprostszy sposób, wszak, jak wskazuje Hartmut Stöckl, „pisanie jako wizualny odpowiednik mówienia jest związane z typografią, która z kolei może być postrzegana jako piśmienny inwariant znaczeń parawerbalnych” [Stöckl 2004: 11]. Najpowszechniejszy chwyt tego rodzaju to znaczący dobór kroju i rozmiaru czcionek, selekcjonowanych w zależności od estetycznej roli przypisanej określonym partiom narracyjnym. Typografia może stać się – w pewnych warunkach – źródłem semiotycznym, pełnoprawnym nośnikiem treści samym w sobie, i w związku z tym odgrywać niezwykle istotną rolę w tekście multimodalnym. Choć w niektórych ujęciach zmiany fontów w obrębie jednego tekstu określane są mianem subtrybu (*submode*) [Nørgaard 2010: 116], to ich rola w budowaniu znaczenia komunikatu jest niezaprzeczalna. Jak zauważa Jürgen Spitzmüller, typografia „ma możliwość odwoływania się do określonego zasobu walorów, a zatem może być użyta do wyrażania wartości, postaw, skojarzeń itp. Innymi słowy: elementy typograficzne mogą być użyte jako znaki” [Spitzmüller 2007: 4]. Kwestie te są więc o tyle ważne, że konsekwencją samej choćby zmiany kroju czcionki jest sygnalizacja pojawienia

się kolejnego trybu narracyjnego, który odpowiadać może określonej zmianie narracji, wiążącej się jednocześnie z dostarczeniem czytelnikowi nowych informacji o bohaterach czy wydarzeniach. W powieści *Kolor słońca* partie narracyjne Camilleriego i Caravaggia realizowane są za pomocą różnych typów czcionek. Kursywa, której użyto do wyodrębnienia notatek malarza, sugeruje, iż jest to pismo odręczne. Warto zaznaczyć, że ten zabieg edytorski – bardzo często stosowany w wielu utworach literackich – opiera się na skojarzeniu konkretnego kroju czcionki z określonym trybem narracyjnym. Formuła przyjęta dla zaznaczenia odrębności partii narracyjnych okazuje się wprawdzie w utworze Camilleriego elementarna, jednak umożliwia ona precyzyjne skontekstualizowanie fabuły i dopełnienie jej za pomocą konkretnego semiotycznego trybu.

Fragmentaryczność przepisanych notatek Caravaggia ułatwia dość skondensowaną prezentację osobistego doświadczenia, wiążąc się nierozzerwalnie ze wskazaniem psychologicznej czy emocjonalnej kondycji podmiotu, którego oczami odbiorca ogląda rzeczywistość. Nieciągłość zapisków – a bywa, że i nieczytelność niektórych słów – wprowadza tutaj niezbędny element dynamizujący, co pozwala nie tylko ukazać burzliwą biografię malarza, lecz przede wszystkim ujawnić proces stopniowej degradacji umysłowej protagonisty. Kolejne transkrypcje pełnią bowiem zarówno funkcję komentarza do znanych z życiorysu artysty perturbacji prawnych czy znaczących kłopotów z kontrolowaniem agresji, jak i wskazują również momenty kluczowe dla kolejnych etapów psychozy – od halucynacji, poprzez pogrążanie się w chwilowym amoku oraz utraty pamięci, aż do fazy suicydalnej i ostatecznego osunięcia się w malignę, którą najdobitniej dokumentują przede wszystkim notatki poczynione po próbie samobójczej, przepelnione deskrypcjami wizji oraz halucynacji. Caravaggio wyznaje między innymi, że podczas kolacji u niejakiego Martina

zdało [mu się – K.O.], że głowa jurysty [gospodarza wieczery – K.O.], jakby równo odcięta, spoczęła znów na szyi, krzywo jakoś nałożona. Dosyć mię to zdumiało, i jeszcze zanim rzec coś zdołałem, głowa całkiem się od szyi oderwawszy,

w powietrzu zawisła, ale nawet kropla krwi z niej nie skapnęła. Po czym ruszyła w stronę półmiska, na którym spoczywał [...] melon [...]. Gdy dotarła w pobliże melona, [...] ów [...] osiadł na miejscu głowy [...]. Widok ów w taką wesołość mię wprowadził, że śmiałem się coraz głośniejsze, aż melon zapytał, z jakiej to wesołej myśli tak się śmieję... [Camilleri 2009: 93]

Jest to wszelako jeden z niewielu komicznych incydentów, które przytrafiły się doświadczającemu omamów Caravaggiowi, ponieważ miał on głównie halucynacje o raczej dramatycznej czy makabrycznej nawet treści, co wynikało z dręczącego go poczucia winy po dokonanych zbrodniach⁹ i jednoczesnego strachu przed ich konsekwencjami. Obawy te konkretyzują się często także w postaci fizycznej niemocy (np. niezdolności do odbycia seksualnego aktu) i stanów depresyjnych. Malarz powiada: „zmęczone mam członki, a jeszcze bardziej duszę” [Camilleri 2009: 103].

Podobne skonceptualizowanie prezentacji kondycji psychicznej jednostki wiąże się z metodą prowadzenia narracji odwołującej się do doświadczeń indywidualnych. Jak pisze David Herman, „perspektywa narracyjna [...] może być zinterpretowana jako obraz umysłu lub umysłów postrzegających wydarzenia reprezentowane w tekstach narracyjnych – w zbliżonym stopniu jak interpretacja staje się wspólną częścią narracyjnego głosu i wzroku” [Herman 2009: 122], co wskazuje na szczególną łączność multimodalnego tekstu literackiego i koncepcji focalizacyjnych. Herman pisał w tym kontekście, że „w pracach narratologicznych koncepcja focalizacji, pierwotnie zaproponowana przez Genette’a, pozwala na rozróżnienie między podmiotem widzącym i mówiącym w nar-

9 Jedną z biografek artysty pisze o tym wprost: „jako morderca, zbiegły banita, artysta mógł doświadczyć przemiany, uświadomić sobie, że musi zmienić swoje postępowanie” [Muraoka 2015: 245]. Badaczce wtóruje Desmond Seward, pisząc: „artysta identyfikował się ze złem, publicznie wyznając, że jest grzesznikiem. Utrzymywano podobnie, iż Caravaggio w późniejszych autoportretach, na przykład Goliata ściętego przez Dawida, oznajmiał światu swoją grzeszność” [Seward 2003: 69]. Camilleri twórczo wyzyskuje te domniemania, obecne zresztą w wielu innych analizach biografii i twórczości artysty [por. Langdon 2003; Champagne 2015], przypisując mu wszelako nieulegające wątpliwości zaburzenia psychiczne i doświadczanie poczucia winy w sposób ekstremalny.

racji” [Herman 2009: 124]¹⁰. Indywidualna perspektywa kognitywna sprzyja zatem wykreowaniu szczególnej wrażliwości obecnej w relacji Caravaggia, która – jak wspomniano – poddana jest konkretnemu rygorowi, a mianowicie dobitnemu wskazaniu psychicznych perturbacji malarza. Dlatego trzonem zapisków artysty stają się przede wszystkim kwestie związane z doświadczanymi przezeń niewytłumaczalnymi odczuciami oraz zdarzeniami z pogranicza jawy i snu.

Punktem wyjścia w rozważaniach Caravaggia staje się kwestia postrzegania światła i nadwrażliwości na to słoneczne, które zdaje mu się na tyle nieznośne, iż nie jest on w stanie normalnie funkcjonować. Wyznanie to prowadzi do retrospektywnie zaprezentowanego incydentu, podczas którego cierpiący na światłowstręt malarz zwraca się o pomoc do rzekomej mediumiczki¹¹, Celestiny. Ta obdarowuje go eliksirem, który ma sprawić, że artysta będzie spoglądał wprost w słońce bez żadnych konsekwencji. To wówczas po raz pierwszy w odzyskanych przez narratora sylleptycznego zapiskach pojawia się motyw czarnego słońca i szczególnej jego percepcji [Camilleri 2009: 46]. Kwestia ta powraca w notatkach ustawicznie jako leitmotiv warunkujący specyfikę artystycznych koncepcji Caravaggia. Pisząc choćby o pracy nad *Ścięciem św. Jana Chrzciciela*, twórca wyznaje: „[...] czarne światło czarnego słońca już mię nie opuszcza. Nie ma dla mnie nijakiej różnicy między dniem a nocą” [Camilleri 2009: 49]. Z kolei zapytany przez Wielkiego Mistrza Alofa de Wignacourta, dlaczego na obrazie znanym jako *Św. Hieronim piszący wokół przedstawionej na płótnie postaci* (mającej zresztą rysy twarzy tego pierwszego), „a także i z tyłu, rzecz każda poczywa nierozpoznana w gęstym mroku albo też ledwie ją dojrzeć można przez zbytek cienia” [Camilleri 2009: 44], Caravaggio odpowiada: „on jeden w moich oczach blaskiem lśnił, a poza nim niczem dojrzeć nie zdołał ponad czerń nocy” [Camilleri 2009: 44]. I choć słowa te spotykają się z przychylnym odzewem ze strony pytającego, sam malarz stwier-

10 Dobrym wprowadzeniem do historii pojęciowej focalizacji jest w Polsce artykuł Łebkowskiej *Pojęcie Focus w narratologii – problemy i inspiracje* [Łebkowska 2004].

11 Określenie to autorka artykułu podaje zgodnie z zapisem w tłumaczeniu powieści *Kolor słońca* Camilleriego.

dza gorzko, iż interlokutor „dorożumieć nie umiał, że ja prawdę mówiłem” [Camilleri 2009: 44]. Diagnozę powodu, dla którego artysta miałby doświadczać widzenia czarnego słońca, wykląda w powieści brat Raffaele. Dopatruje się on w stanie Caravaggia szatańskie ingerencji, doradza mu więc post oraz modlitwę. Zakonnik argumentuje, że

przestawienie na opak słońca i księżycy oznacza powolność odwrotnemu prawu, co jest niezgodne z prawem Bożym i znaczy tyle, ile uznawać za prawdę jego przeciwieństwo, niezgodne z projektem Stwórcy Najwyższego. Bo też jeśli słońce jest życiem, czarne słońce jest śmiercią. [Camilleri 2009: 49-50]

Wedle takiej koncepcji widzący czarne słońce Caravaggio również pozostaje w opozycji do boskiego planu i w kontrze do natury. Istotnie, jego występki stawiają go na marginesie ludzkiego prawa, lecz on sam już od początku został obciążony piętnem, którego obecności jest zaskakująco świadomy. Pisze bowiem: „ja już wiem, że cały mój żywot, jeszcze na długo zanim mi Celestina ów płyn [eliksir – K.O.] podarowała, rozpoczął się i zawsze toczył pod znakiem czarnego słońca” [Camilleri 2009: 50]. Owo naznaczenie skutkuje fascynacją śmiercią i przemijaniem, te zaś w sferze artystycznej przeradzają się stopniowo w obsesję – paradoksalnie umożliwiającą doskonalenie technik twórczych. Wyraźnie widać to w powracających nieustannie wyznaniach, pochodzących z powieściowego notatnika, skorelowanych wszelako z faktycznie istniejącymi dziełami Caravaggia. Egzemplifikacją może tu być płótno *Kosz z owocami*, którym zachwyca się Kawaler François d’Hermet i nakazuje sporządzenie podobnego obrazu, z tym wszakże zastrzeżeniem, aby owoce wyglądały „jakby ich jeszcze [z – K.O.] gałęzi nie zerwano, bez nijakich oznak rozkładu, i liście takż” [Camilleri 2009: 48]. Artysta replikuje jednak, że „niepodobna temu sprostać, bo owoc nawet jak na gałęzi jeszcze wisi, to już po nim widać zapowiedź rychłego rozkładu” [Camilleri 2009: 48]. Dostrzegalna jest zatem tendencja do pesymistycznego sposobu oglądu rzeczywistości i znamienna skłonność ku prze-

świadczeniu o nieuchronnej predestynacji wszystkiego, co żyjące, do unicestwienia. Inny przykład, jeszcze wyraźniej demaskujący skłonność Caravaggia do pojmowania anihilacji jako części istnienia, stanowi opisywana w notatniku scena odsłonięcia obrazu *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*, gdy oglądający dzieło Inkwizytor oznajmia, iż „Chrzciciel martwy wydał mu się bardziej żywy niżli żywi ludzie”, zaś Wielki Mistrz szepce, „że nigdy jeszcze nie widział na malowidle śmierci, coby prawdziwa mu się zdała”. Wówczas autor płótna konstatuje: „może tylko ów, kto sam śmierć zadał, potrafi prawdę śmierci odmalować”. Z kolei towarzyszący im brat Raffaele z przerażeniem dostrzega, iż podpis malarza „wychodzi z krwi Jana Chrzciciela”¹², a Caravaggio potwierdza, „że do podpisu na płótnie krwi [własnej – K.O.] użyłem” [Camilleri 2009: 51].

Tak wyraźna obsesja łączy się także z predylekcją malarza do ukazywania w zdekapitowanych głowach własnego wizerunku, na co zwracają uwagę również badacze twórczości artysty, potwierdzając przede wszystkim samą tę skłonność, ale unikając raczej wykładni podobnych gestów twórczych. Anne H. Muraoka pisze na przykład, że „odczytania pod kątem psychoanalitycznym są często problematyczne, skoro niewiele wiadomo [przecież – K.O.] o usposobieniu Caravaggia, lecz w wypadku jego autoportretów [z pewnością – K.O.] istnieje niezaprzeczalny element osobisty” [Muraoka 2015: 256]. Element ten motywuje zatem ów specyficzny sposób umieszczania własnej osoby na malowidłach. W wyłożonej multimodalnie tezie Camilleriego dominuje ekspli-

- 12 Detal ten istotny jest w interpretacji symbolicznej jego znaczenia, zwłaszcza w związku z okolicznościami, które towarzyszyły jego powstaniu, a więc przyjęciu Caravaggia do Zakonu Maltańskiego. Na wymowę szczegółu zamieszczonego na obrazie zwraca uwagę Anne H. Muraoka, która pisze: „Caravaggio nie umieszcza siebie na obrazie fizycznie, lecz raczej symbolicznie. Artysta napisał swoje imię we krwi, tryskającej z rany na szyi Świętego Jana: «f. MichelAn(gelo)» [...]. «F» prawdopodobnie oznacza «Fra» lub «Brat» Michelangelo, co sugeruje, że dzieło zostało zakończone po jego przyjęciu do zamówienia. Tym podpisem Caravaggio zdaje się twierdzić tutaj, że jako członek Rycerskiego Zakonu Szpitalników Świętego Jana został oczyszczony ze swoich grzechów krwią patrona zakonu” [Muraoka 2015: 258]. W powieści Camilleriego detal ten zyskuje jednak znacznie bardziej mroczną interpretację, zgodną z przyjętą na literacki użytek koncepcją o popadaniu malarza w obłęd i skłonność do czynów wykraczających poza akceptowane normy moralne.

cytnie przedstawione przeświadczenie o aberracyjnym charakterze predyspozycji do autoprezentacji w tak drastyczny sposób, jak czynił to Caravaggio. Powracający ustawicznie motyw widzeń i halucynacji – jako wizualizacji odczuć wynikających z narastających wyrzutów sumienia, a także z coraz większej świadomości trudnego położenia społecznego, niemożności zniesienia presji zagrażającego artyście wyroku, czy wreszcie znużenia niekończącą się tułaczką – wyłożony zostaje jako argument uzasadniający obecność owych szczególnych autoportretów. W najpóźniejszych czasowo zapiskach pojawia się między innymi fragment dotyczący nocnego spaceru malarza, podczas którego dostrzega on pewne odzwierciedlenie:

[...] odbicie głowy mężczyzny, co – niczym ścięta – w kałuży widniała. Kudłata, spod zmierzwionych wąsów wzywały otwarte usta, jakby wykrzywione bólem, a w nich jawiły się zęby zepsute i poźółkłe. Kiedym się poruszył, głowa w kałuży także się poruszyła. I wtenczas do mnie dotarło, że to ja sam jestem. Nie poznałem siebie... [Camilleri 2009: 83-84]

Tak wyraźne zdepresjonalizowanie charakterystyczne jest dla stanów depresyjnych, te zaś wynikać mogą (i to również podkreślają analizujący twórczość Caravaggia badacze) z dręczących artystę problemów, uwikłania w przestępcze czyny oraz niemożności uniknięcia kary za występki. W powieści skutkuje to zwiększoną drażliwością, a także ustawicznym pogrążaniem się w wizjach dotyczących anihilacji.

Piętno śmierci interpretuje zresztą malarz w zapiskach jako niemożliwe do uniknięcia fatum, co daje mu asumpt nie tylko do fantazjowania o przemijaniu, ale i pełnych czarnego humoru komentarzy, którymi opatruje część swoich prac. Są to wszelako również niepokojące sygnały zaburzenia, znamiennej aberracji determinującej percepcję czy odbiór rzeczywistości. Jeśli pamiętać o tym, że na artyście od pewnego momentu ciążył wyrok śmierci, który wprawdzie udało się uchylić, ale który po kolejnych incydentach ponownie zaczął mu zagrażać i skutkował ustawicznymi ucieczkami, to nietrudno wyciągnąć wniosek, iż wszystkie te oko-

liczności mogły złożyć się na coraz to gorsze samopoczucie psychiczne i wygasającą nadzieję na ocalenie.

W podobnym kontekście owo towarzyszące Caravaggiowi widzenie czarnego słońca wiązać się jednak może także z koncepcją Julii Kristevej (wszak pamiętać trzeba, że autor powieści doskonale orientuje się w kwestiach teoretycznych, a jego utwory odznaczają się teoretycznym zacięciem oraz kulturową erudycją)¹³, zawartą w pracy *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Znaczący w perspektywie obsesyjności związanej u Caravaggia ze śmiercią wydaje się następujący komentarz:

[...] osoba znajdującą się w depresji staje się nadwrażliwa. Znacząca sekwencja, mocno arbitralna, będzie dla niej czymś ciężkim, gwałtownym, dowolnym: będzie ją rozumiała jako coś absurdalnego, pozbawionego sensu. Żadnego słowa, żadnego obiektu nie będzie w stanie skojarzyć w spójny sposób, jednocześnie dostosowując go do sensu albo do przedmiotu odniesienia. Arbitralna sekwencja odbierana przez cierpiącego na depresję jako absurdalna, rozciąga się na utratę odniesienia. [Kristeva 2007: 56]

W wypadku przywoływanego w powieści artysty, a zwłaszcza w związku z fragmentami zapisków oddającymi psychiczny stan malarza, zwrócić uwagę należy na tożsamość opisywanych przez filozofkę doświadczeń. Caravaggia cechuje jednak narastające uwrażliwienie (czy nadwrażliwość) na elementy rzeczywistości i utrata kontroli nad własną świadomością. Ten stan odzwierciedlają następujące obserwacje Kristevej:

[...] człowiek w depresji nie mówi o niczym, nie ma niczego, o czym mógłby mówić; przyklejony do Rzeczy (*Res*), pozostaje bez obiektu. Ta totalna i niepodatna na znaczenie Rzecz jest czymś bez znaczenia, to Nic, jego Nic, Śmierć. Przepaść, która powstaje między podmiotem i obiektami mogącymi

13 Więcej na ten temat w pracach Wiesława Olkusza oraz moich [por. Olkusz, Olkusz 2011a, 2011b; Olkusz 2013].

znaczyć, tłumaczy się niemożliwością stworzenia znaczącego łańcucha. Wygnanie tego typu wykopuje jednak przepaść w samym podmiocie. [Kristeva 2007: 56-57]

Twórca wprawdzie próbuje – z różnym zresztą skutkiem – pracować, jednak jego działania niezwiązane ze sztuką bywają raczej chaotyczne, niekiedy niewytłumaczalne, a sam Caravaggio wydaje się przebywać poza granicami własnego umysłu, a czasem i ciała (jak choćby wówczas, gdy nie rozpoznaje swojego odbicia, lub w momentach, w których mierzy się z wizjami własnej przeszłości albo zmagą z wyimaginowanymi zjawami). W powieści ukonkretnia się także szczególny brak więzi z innymi ludźmi – są oni aktorami pojawiającymi się na scenie życia artysty, jednak – poza bratem Raffaelem – żaden z nich nie uzyskuje dostępu do emocji czy odczuć Caravaggia, który właśnie w zapiskach notuje własny stan psychiczny, unikając bezpośredniego o nim wyznania.

Warto w tym kontekście zauważyć, że oddanie głosu Caravaggiowi w taki sposób, w jaki czyni to Camilleri, sprzyja również lepszemu nakreśleniu motywu korelacji między stanem psychicznym a pracą twórczą i – u schyłku żywota artysty – wskazaniu ekspiacyjnego charakteru jego malarskich dokonań. Fakt ten nie ulega zresztą wątpliwości, skoro sami badacze dzieł Caravaggia, w tym przywoływana już Muraoka, oceniali, że

Caravaggio [...] nie używał tradycyjnych formuł do [tworzenia – K.O.] autoportretów w obrazach; raczej narzucał sobie w rolę obserwatora, nie do końca związanego ze sceną, ale też nie do końca wykluczonego. Ta decyzja, w połączeniu ze zmianami jego położenia [życiowego – K.O.] i sposobem, w jaki sam siebie przedstawiał, sugeruje bardziej osobistą deklarację, niezwiązaną z kwestiami sławy czy autopromocji. Między 4 maja 1598 a 19 października 1601 roku – w tym czasie [artysta – K.O.] namalował zarówno *Męczeństwo św. Mateusza*, jak i *Pojmanie Chrystusa* – Caravaggio czterokrotnie pojawił się w aktach policyjnych w związku z różnymi napaściami. Jego motywacja do tych różnych przestępczych czynów czy ewentualne odczuwanie skruchy za zranienie poszkodowa-

nych są nieistotne [...]. Na podstawie tych kryminalnych zapisów można jednak przypuszczać, że artysta nie mógł uzasadnić swojego miejsca wśród doświadczających boskiej łaski. Ta tendencja do przywoływania samego siebie [na obrazach – K.O.] znacznie wzrasta pod koniec życia artysty. [Muraoka 2015: 257]

W powieści jednak owo emocjonalne przewartościowanie stanów psychicznych Caravaggia przyjmuje o wiele subtelniejszą formę, ponieważ psychologiczne niuanse, które ze zrozumiałych względów (np. z braku potwierdzonych źródeł) nieobecne są w naukowych opracowaniach czy biografiach, pokazane zostają przez Camilleriego jako rozłożone w czasie, powtarzające się niewytłumaczalne incydenty, opisywane przez zdezorientowanego i przestraszonego własną kondycją Caravaggia. Egzemplifikuje tę prawidłowość choćby epifania, której z nagłą doznaje malarz, przybywszy do Świątyni Zgody. Notuje on wówczas: „w świetle księżycy zdało mi się, że jestem z prochu i moje kości nikajkiego ciężaru nie mają [...]. Poczulem na dłoni starożytne ciepło, co było od piaskowca” [Camilleri 2009: 71-72]. Innym razem artysta, pracując nad *Złożeniem do grobu św. Łucji*, pada ofiarą ataku ogromnego czarnego psa, którego ostatecznie zabija przy pomocy sztyletu. Odbierając zwierzęciu życie, odczuwa satysfakcję porównywalną z tą erotyczną i uświadamia sobie jednocześnie, że identyczne wrażenie towarzyszyło mu podczas morderstwa na Ranuciu [Camilleri 2009: 83]. Scena ta, bez wątplenia będąca formą halucynacji (o poranku Caravaggio nie znajduje bowiem ani ciała psa, ani żadnych śladów poświadczających krwawe zmaganie), jest równocześnie swoistą sugestią co do psychicznego stanu artysty i próbą wyłożenia przyczyn jego problemów z agresją. Albowiem gdyby w naturze malarza leżała skłonność do przemocy, wyjaśniałaby ona powtarzające się wciąż problemy z prawem, tendencję do wdawania się w karczemne bójki, nadużywanie alkoholu czy nawet rozwiązłość. Camilleri nie stawia oczywiście wprost podobnej diagnozy, raczej oferuje odbiorcy samodzielną deszyfrację intencji czy motywacji Caravaggia właśnie na podstawie lektury przepisanych fragmentów memorandum.

Jak wcześniej wspomniano, do istotnych składników tworzących powieściową rzeczywistość należą reprodukcje kilku obrazów autorstwa Caravaggia, opatrzone komentarzami pochodzącymi głównie z rzekomego notatnika artysty, który na przykład o pracy nad *Portretem Alofa de Wigancourta* pisze: „malując ten portret [...] niczego nie odczuwał, poza całkiem nikłą satysfakcją dla gry światła na pancerzu i przyległego cienia” [Camilleri 2009: 49], a o odbiorze *Zmartwychwstania Łazarza* przez Lazzariego:

Oznajmił [Lazzari – K.O.], że obraz bardzo mu się podoba, ale coś mu się zdaje, że ten Łazarz niechętnie jest usposobion do zmartwychwstania [...]. Kiedy spytał mię o przyczynę, odparłem, że może dla Łazarza śmierć była wybawieniem od nieszczęść tego padole i że powrót do życia nie zdał mu się zgoła niczym przyjemnym. [Camilleri 2009: 100-101]

Połączenie słynnych malowideł z wypowiedziami nieco dyskretytującymi ich wartość stanowi dość ironiczny komentarz do determinant i charakteru twórczości w ogóle. Sam Camilleri-narrator-bohater dość swobodnie wyraża się bowiem o własnych dokonaniach literackich, konstatując między innymi – po tym, jak został skomplementowany za literacką działalność – „[Odczułem – K.O.] lekkie uczucie dumy: moje książki nie były tak zbytteczne, jak utrzymuje znaczna część krytyki” [Camilleri 2009: 28]. Ów dysonans pomiędzy komentarzami a obowiązkowym zachwytem nad dziełami uznawanymi za mistrzowskie osiągnięcia jest o tyle istotny, że umożliwia – ponownie – uwiarygodnienie przede wszystkim postaci Caravaggia jako pełnowymiarowej jednostki, obdarzonej nie tylko wybuchowym temperamentem, lecz także specyficznym poczuciem humoru oraz dystansem do własnej pracy, które jednak wygasają, im bardziej malarz pogrąża się w stanach psychotycznych.

Jednocześnie zaś wizualny sposób kształtowania komunikatu przynależy ściśle do narzędzi multimodalnych, które łączyć mogą treści przekazywane werbalnie i za pomocą estetycznych kodów. Stöckl, analizujący wzajemne przenikanie się tekstu oraz obrazu, pisze:

[...] obrazy, jako tryb narracji niewymagający analizy składowej, górują swą szybkością nad przekazem o charakterze czysto językowym. Z eksperymentów psychologicznych wiadomo ponadto, że obrazy w znacznie większym stopniu, aniżeli słowa, sprzyjają przykuwaniu uwagi w procesie percepcyjnym, a co więcej mogą być również o wiele szybciej i efektywniej zapamiętywane. [Stöckl 2004: 12-13]

Multimodalność, zawsze związana dodatkowo z komponentem znaczeniowym, wzmacnia jednak siłę oddziaływania inkrustacji utworów elementami ikonicznymi o tyle, że służy nie tylko poszerzeniu odbiorczej perspektywy, ale i uwiarygodnieniu świadectwa o rozgrywających się wydarzeniach fabularnych.

Ta potrzeba wiarygodności sprawia, że Camilleri posługuje się multimodalnością jako narzędziem sprawczym, niezbędnym dla osiągnięcia wysokiego stopnia obiektywności, leżącej u podstaw przekazu opartego – bądź co bądź – na faktach¹⁴. Elementy te przynależą do zbioru narzędzi światotwórczych w równym stopniu, co wskazywane w książce Krzysztofa M. Maja *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych* „teksty [...] o charakterze addytywnym względem materiału fabularnego” [Maj 2015a: 22] (a więc encyklopedie, mapy etc.), które „skłaniają do traktowania fikcyjnego świata jako równoprawnego względem pierwotnej domeny poznawczej czytelnika” [Maj 2015a: 22]. To z kolei sprawia, że „świat [...] przestaje być [...] jedynie sceną, na której bohaterowie pojawiają się i znikają, znacząc swą obecnością kolejne stadia rozwoju fabularnego – a staje się w zamian szczególnie rozumianą wirtualną rzeczywistością” [Maj 2015a: 22].

- 14 Choć we fragmentach stanowiących zapiski Caravaggia nie pojawiają się konkretne daty kolejnych wydarzeń (dodajmy: autentycznych), to jednak opisane wypadki odpowiadają momentom, których czas udało się badaczom precyzyjnie i bez wątpliwości ustalić. Camilleri zachowuje precyzyjnie chronologię zdarzeń, ale unikając konkretnych wskazań temporalnych, kreuje atmosferę beczasowości, pogrążenia artysty w istnieniu poza chronotopem. Być może owo trwanie poza czasem wiąże się z koncepcją stanów świadomości w pochłonięciu artystyczną aktywnością, w odniesieniu do których Edward Nęcka zwraca uwagę na fakt, że „w procesie twórczym występuje niekiedy częściowa lub całkowita utrata poczucia czasu” [Nęcka 1999: 98].

W takiej perspektywie narracja Camilleriego wpisywałaby się w pewnej mierze w regułę historii apokryficznej w rozumieniu Briana McHale'a, a więc takiej, która między innymi

może [...] uzupełniać dokumenty historyczne, roszcząc sobie prawo do przywrócenia tego, co zostało zagubione bądź wyparte [...]. Historia apokryficzna [tego typu – K.O.] operuje na „ciemnych obszarach” historii, pozornie podporządkowując je normom „klasycznej” opowieści historycznej [...]. Napięcie między tymi wersjami sprawia, że między obydwooma światami zaczyna jakby ontologicznie iskrzyć: to wersja oficjalna wydaje się przesłonięta wersją apokryficzną. [McHale 2012: 131]

Konstrukcja powieści *Kolor słońca* opiera się przecież na wypełnianiu nieznanymi i niemożliwymi – jak dotąd – do zweryfikowania fragmentów biografii Caravaggia przy jednoczesnej zgodności chronologicznej zdarzeń fabularnych z tymi historycznie udokumentowanymi. Camilleri podjął się więc próby introspekcji umysłu artysty, który przez wielu uznawany jest za postać niejednoznaczną, i czyni to w sposób uwiarygodniający twórczą interpretację charakteru czy osobowości Caravaggia poprzez zastosowanie zabiegów multimodalnych, sprzyjających autentyfikacji oraz wiążącej się z tym immersji. Tworząc świat fikcji, gdzie wyłożone zostały determinanty poczynań Caravaggia, włoski pisarz wykreował jednocześnie rzeczywistość, w której wersja szaleństwa artysty jest tą najbardziej wiarygodną, choć w znacznym stopniu odbiegającą od domniemań badaczy – ci uznają bowiem pewne twórcze działania Caravaggia za efekt swoistej ekspiacji, żalu za popełnione grzechy oraz obawy przed czekającą na malarza doczesną i zaświatową karą.

Bibliografia

- Baldry Anthony, Thibault Paul J. (2010), *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*, Equinox, London [Wielka Brytania].

- Camilleri Andrea (2009), *Kolor słońca*, przeł. Anna Wasilewska, Noir sur Blanc, Warszawa.
- Champagne John (2015), *Caravaggio and the Melodramatic Sensibility*, w: tegoż, *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, New York [USA], s. 56-84.
- Gibbons Allison (2012), *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, Routledge, New York [USA].
- Guimón José (2006), *Art and Madness*, przeł. Eoin McGirr, Davies Group, Aurora Colorado [USA].
- Herman David (2009), *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory*, w: *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, red. Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Watler de Gruyter, Berlin [Niemcy].
- Iedema Rick (2003), *Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice*, „Visual Communication”, nr 2, s. 29-57.
- Kristeva Julia (2007), *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Langdon Helen (2003), *Caravaggio*, przeł. Stanisław Kroszczyński, Rebis, Poznań.
- Łebkowska Anna (2002), *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 155-170.
- Łebkowska Anna (2004), *Pojęcie Focus w narratologii – problemy i inspiracje*, w: *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Ryszard Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 219-238.
- Maj Krzysztof M. (2015a), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Maj Krzysztof M., (2015b), *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 368-394.
- Markiewicz Piotr, Przybysz Piotr (2010), *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni* [online], [dostęp: 17 listopada 2010], http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf.
- McHale Brian (2012), *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Muraoka Anne H. (2015), *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*, Peter Lang, New York [USA].
- Nęcka Edward (1999), *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Impuls, Kraków.

- Nørgaard Nina (2010), *Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer's "Extremely Loud and Incredibly Close"*, w: *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. Ruth Page, Routledge, New York [USA], s. 117-126.
- Nycz Ryszard (1994), *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, z. 2, s. 7-27.
- Olkusz Ksenia, Olkusz Wiesław (2011a), *Małe przestępstwa, wielkie literackie rozkosze. Intertekstualność w zbiorze opowiadań Andrei Camilleriego „Miesiąc z komisarzem Montalbano”*, „Studia i Szkice Sławistyczne”, t. 11, s. 235-249.
- Olkusz Ksenia, Olkusz Wiesław (2011b), *Policjant erudyta. O literackich kontekstach w cyklu powieści kryminalnych o komisarzu Montalbano Andrei Camilleriego*, „Prace Literackie”, nr 51, s. 137-153.
- Olkusz Wiesław (2013), *Filmowa wyobraźnia komisarza Montalbano. O intertekstualności w prozie kryminalnej Andrei Camilleriego*, „Literatura Ludowa”, nr 2, s. 47-61.
- Page Ruth (2010), *Introduction*, w: *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. Ruth Page, Routledge, New York [USA], s. 3-13.
- Popek Stanisław Leon (2010), *Psychologia twórczości plastycznej*, Impuls, Kraków.
- Seward Desmond (2003), *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, przeł. Rafał Albert Galos, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Spitzmüller Jürgen (2007), *Visible by Design: The Significance of Typography in Media Communication*, Nihon University Tokyo, Working Group for Language and Media Studies 2/3, s. 1-10.
- Stöckl Hartmut (2004), *In between modes. Language and image in printed media*, w: *Perspectives on Multimodality*, red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam [Holandia], s. 10-30.
- Uniłowski Krzysztof (2016), *Chmielewska mota intrygę*, w: tegoż, *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 149-178.

Ksenia Olkusz

Profesor Camilleri and Mr. Caravaggio. Multimodal study of creation and psychosis

Multimodal techniques (meaning the use of narrative modes signalised by various typographies etc.) enable a fuller presentation of Caravaggio's mental dysfunction (in the novel the focalizing role is performed by, among others, the notes of the painter who is falling into obsession and madness –

it is these that form his internal storyworld). Confrontation with the journalistic account, provided by the alter ego of the very author of the novel (so called sylleptic narrator) – that is the second level of narration – constitutes the modal frame for the presentation of the artist's fate and contributes to showing the mental state of Caravaggio who is obsessed with “black sun” (this obsession might be the source of the *chiaroscuro* technique), and who sees in hallucinations his own severed head. This way, Camilleri creatively exploits the motif of decapitation, found in Caravaggio's paintings, following many research studies showing that the heads found in the paintings could have been the painter's self-portraits and expressions of his expiation. This context is supplemented by reproductions of Caravaggio's paintings, which are embedded in the narration and “commented upon” in his fictional journal, thus constituting yet another layer registering (and illustrating) what takes place in the artist's mind.

Keywords: multimodality; Caravaggio; Camilleri; psychosis; art; creation.

Ksenia Olkusz – historyk, krytyk i teoretyk literatury; prezes zarządu Ośrodka Badawczego Facta Ficta; redaktor prowadząca serii „Perspektywy Ponowoczesności”; redaktor naczelna pisma naukowego „Facta Ficta Journal of Theory. Narrative & Media” i redaktor merytoryczna czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica”; jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad literaturą i kulturą popularną oraz transfikcjonalnością i transmedialnością; naukowo zajmuje się także utopiami i dystopiami w literaturze, serialach, filmach i grach wideo; autorka ponad stu artykułów w języku polskim i angielskim, a także książek: *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”* (2007; 2017), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy* (2010) oraz *Narracje zombiecentryczne. Literatura – Teoria – Antropologia* (w druku); redaktor oraz współredaktor tomów monograficznych, między innymi *Zombie w kulturze* (2016), *Światy grozy* (2016), *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia* (2016), *50 twarzy popkultury* (2017), *Narracje fantastyczne* (2017), *Ksenologie* (2018); recenzentka w Portalu kryminalnym; juror Nagrody im. Stefana Grabińskiego. Kontakt: ksenia.olkusz@factaficta.org.