

Witold Kawecki

UKSW w Warszawie

Komunikowanie szczęścia w sztuce Caravaggia

Communicating happiness in Caravaggio's art

STRESZCZENIE:

Współczesna komunikacja jest w głównej mierze komunikacją wizualną, która zakłada porozumiewanie się poprzez obraz, przekazywanie informacji między nadawcą a odbiorcą w formie wizualnej i przy pomocy mediów. Tym medium może być obraz malarski. Artykuł pokazuje wybrane płótna Caravaggia – artyści o uznanym talencie – jako niewątpliwe dzieła sztuki komunikujące wartości duchowe i teologiczne.

Chociaż Caravaggio uchodzi za artystę dramatycznego, nieokiełzanego w żywiole swoich namiętności, kogoś, kto przegrał swoje życie, to jego twórczość komunikuje zgoła coś odmiennego. Analiza obrazów wykazuje, że artysta poprzez kompozycję, ujęcie postaci, kolory niejednokrotnie mówi o harmonii i szczęściu człowieka w kontekście religii chrześcijańskiej, a zwłaszcza eschatologii.

SŁOWA KLUCZOWE:

Caravaggio, komunikowanie, malarstwo, sztuka szczęścia

ABSTRACT:

Today's communication is predominantly of visual nature, it assumes communicating through images, passing on messages between the sender and the addressee in the visual form and through the media. For example a painting can be one of the media. The article discusses selected canvases by Caravaggio, a globally recognized painter, as pieces of art that undoubtedly communicate spiritual and theological values. Although Caravaggio is thought to be a dramatic artist, unrestrained, being in the element of his passions, someone who lost his life, his works communicate something completely different. The painting analysis shows that through the composition, capturing human figures, colors the artist often talks about the harmony and human happiness in the context of the Christian religion, and eschatology in particular.

KEYWORDS:

Caravaggio, communication, painting, The art of happiness

WSTĘP

Obraz zawsze przerażał, zwłaszcza teologów, którzy sądzą, że pokazuje więcej, niż pozwala na to tajemnica. Im bardziej obrazy cieszyły się popularnością, tym bardziej stawały się niepożądane. W Kościele pierwotnym nie spotykamy

właściwie obrazów poza dwoma, ale za to jakże istotnymi: *Całun* zwany turyńskim i *Chusta* z grobu Jezusa. To jednak bardzo specyficzne przedstawienia przynależące do zupełnie innej kategorii tzw. *acheiropoietos* (obraz nie ręką ludzką uczyniony). Obraz przynależy do kultury wizualnej i w konsekwencji komunikacji wizualnej. Kultura wizualna stanowi typ kultury medialnej, a ta z kolei podkategorię kultury informacyjnej. Właściwie nie ma czegoś takiego jak samodzielny, osobny obraz – jest pole wizualne, czyli dynamiczna przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością, dla której zasadniczą jest kategoria spojrzenia. W badaniach nad wizualnością obraz nie jest traktowany wyłącznie jako dzieło sztuki, ale przede wszystkim jako fakt społeczno-kulturowy, a często i religijny. Dla Nicholasa Mirzoeffa kultura wizualna jest interwizualnością, symultanicznym pokazem i interakcją różnych rodzajów wizualności, ukazaniem politycznego wymiaru tego, co robimy¹. Posługuje się ona „podmiotem wizualnym”, przez który należy rozumieć osobę zarówno jako nośnik wzroku (niezależnie od jej biologicznej zdolności widzenia), jak i jako rezultat pewnych serii różnych kategorii wizualnej podmiotowości². Obrazy obejmują środowisko życia człowieka, jego świat społeczny, także religijny. Zastępują słowa i przejmują dominującą formę wyrażania, choć przecież słowo poniekąd powstało z obrazów (najpierw było pismo obrazkowe). Mamy więc do czynienia z sytuacją wypierania słów przez obrazy. Stąd bierze się popularność kultury i komunikacji wizualnej. Mitchell pisze, że obrazy są czymś w rodzaju form życia, napędzanych pragnieniami i żądzami³. Z tego powodu żyją one swoim własnym życiem, czarują, a niekiedy sprowadzają na manowce. Media masowe sprawiają, że obrazy są wszechpotężnymi siłami, zdolnymi wiele zdziałać, zresztą o to się je oskarża albo za to wychwala. Wymienione wyżej przemiany sprawiają, że współczesna komunikacja w dużej mierze przybiera postać komunikacji wizualnej.

1. ISTOTA KOMUNIKACJI WIZUALNEJ

Można powiedzieć, że komunikacja wizualna jest intencjonalną formą porozumiewania się poprzez obraz, przekazywaniem informacji między nadawcą a odbiorcą

¹ N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, „Artium Questiones XVII”, Poznań 2006, s. 249–252.

² Tamże, s. 259.

³ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Warszawa 2013, s. 44.

w formie wizualnej i przy pomocy mediów (np. obrazu malarskiego, plakatu, telewizji, internetu, prezentacji multimedialnej), dokonującej się w sferze percepcji wzrokowej. Jest to zatem proces wytwarzania, przekształcania, pośredniego przekazywania i odbioru informacji za pomocą takich kodów i mediów, które są możliwe do odczytania za pośrednictwem zmysłu wzroku. Celem komunikacji wizualnej jest wywieranie wpływu na kształt wiedzy, na postawy lub emocje odbiorcy, motywowane potrzebami jednej ze stron procesu, bądź też potrzebami ich obu. Za pomocą obrazu, popartego tekstem, można skuteczniej oddziaływać na odbiorcę komunikatu. Ocena dobrze zaprojektowanego komunikatu wizualnego opiera się nie na estetycznych lub artystycznych upodobaniach, tylko na pomiarze zrozumienia przez odbiorców komunikatu zawartego w obrazie. Komunikacja wizualna zatem, to świadome działania zmierzające do nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, celem przekazania mu wiadomości. Przy czym, działania te polegają na specyficznym zachowaniu wykorzystującym wzrok, często mimikę, gestykulację, czy użycie specjalnie wytworzonych obiektów pośredniczących w kontakcie. Zarówno zachowaniom tym, jak i obiektom, nadaje się funkcje komunikatu bazujące na postrzeganiu wzrokowym. Zaczyna się ono od percepcji zmysłowej, w której „ja” ukonstytuowane antropocentrycznie poznaje rzeczywistość, czego efektem jest konceptualizacja indywidualna, w wyniku której powstaje konceptualizacja komunikacyjna. Ta, z kolei, jest przepuszczona przez filtr językowy i w wyniku zwerbalizowania powstaje konceptualizacja kognitywna. Przy czym człowiek ma dwie możliwości ujmowania świata: statyczną i dynamiczną. W ujęciu statycznym odwołujemy się do podstawowych wzorców interpersonalnych (reguł heurystycznych). W ujęciu dynamicznym następuje odwołanie do zachowanych w pamięci scenariuszy ruchowych, stanowiących konstrukty naszej wyobraźni. G. Habrajska pisze, że uświadomienie sobie przez nadawcę schematu, stanowi osiągnięcie gotowości do werbalizacji i rozpoczęcia produkcji komunikatu⁴. O pełnym akcie komunikacyjnym mówimy wtedy, gdy nawiązana została łączność między nadawcą komunikatu a jego odbiorcą i następuje odtworzenie wiadomości oraz spełnienie komunikacji. Istotą komunikacji wizualnej jest wspólna konwencja-kod (rozumiany jako zespół znaków umownych, który z założenia powinien być zrozumiały dla odbiorcy), akceptowana przez obie strony

⁴ G. Habrajska, *Kategoria obserwatora a proces wizualizacji*, w: *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej* red. A. Obrębska, Łódź 2009, s. 13.

procesu, która decyduje o sygnale, znaku, medium. Medium w teorii komunikacji nazywane jest kanałem informacyjnym (plakat, ulotka, wizytówka, strona internetowa, obraz), który powinien być odpowiednio dobrany do rodzaju przekazywanego komunikatu oraz możliwości percepcyjnych i interpretacyjnych odbiorcy. Od owej konwencji zależy czy dojdzie do jednoznacznej interpretacji komunikatu⁵. Przekształcanie lub zapisywanie informacji w formie kodu dokonuje się generalnie za pomocą *grafemów* czyli znaków pisanych (litery alfabetu, zapis nutowy), *fonemów* czyli znaków mówionych (mowa, śpiew, dźwięki), bądź też szczególnie nas interesujących *ikonemów*, czyli znaków obrazowych (piktogram, rysunek, dzieło malarskie, fotografia)⁶.

Podsumowując, należy powiedzieć, że komunikacja wizualna jest procesem symbolicznym, w którym słowo, dźwięk, obraz, zastępują rzecz, zdarzenie czy proces o charakterze realnym. Jest też procesem społecznym, ponieważ najczęściej nie odnosi się tylko do pojedynczego człowieka. Jest relacją wzajemną, niekoniecznie symetryczną, opierającą się na indywidualnej interpretacji przekazu, a zatem musi zakładać wspólnotę znaczeń przypisywanych określonym kodom. Przebiega ona w określonym kontekście komunikacyjnym i jest działaniem świadomym i intencjonalnym polegającym na ciągłych i przemiannych oddziaływaniach.

2. KOMUNIKACJA WIZUALNA W PRZESTRZENI RELIGIJNEJ

Współcześnie używa się metod komunikacji wizualnej w bardzo wielu dziedzinach. Poprzez obraz przekazuje się wartości, emocje, idee, a nawet wiarę i treści teologiczne, które stoją za przedmiotem, np. w zaprojektowanym logo, banerze informacyjnym, billboardzie reklamowym, ale przede wszystkim w obrazie. Jakie są zatem funkcje komunikacji wizualnej i w jakim celu ją wykorzystujemy? Komunikację tę stosujemy, aby informować (funkcja poznawcza), aby przekonywać, działając na emocje (funkcja apelu), by wzbudzać doznania estetyczne (funkcja estetyczna), aby podtrzymać komunikację (funkcja fatyczna). Ma ona wywołać u drugiego człowieka rodzaj określonej reakcji. Stosuje się ją także, aby wzbudzać

⁵ J. Nuckowski, *O komunikacji wizualnej*, w: *Oblicza komunikowania wizualnego* red. R. Polak, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011, s. 44.

⁶ Zobacz więcej na ten temat: J. Sarzyńska-Putowska, *Komunikacja wizualna. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2002.

wiarę (funkcja religijna). Sam proces komunikowania odbywa się przy pomocy środków przekazu, pośród których wymienia się: środki prezentacyjne (głos, twarz, ciało) wymagające obecności osoby kodującej, a ich produktami są akty komunikacyjne; środki reprezentacyjne (książki, obrazy, fotografie, pisarstwo, architektura), stosowane do kreacji różnego rodzaju tekstów, konwencji kulturowych i estetycznych; środki mechaniczne (telefony, radio, telewizja, teleksy itp.) służące do przesyłania informacji.

Zanim przejdę do analizy poszczególnych obrazów Caravaggia, w którego twórczości widzę znakomitego „komunikatora wizualizacji”, chcę jeszcze podkreślić, idąc tropem Jerome Cottin, że obraz może mieć różne cele, które pragnie osiągnąć. Obraz może mieć cel komercyjny, propagandowy, funkcjonalny i komunikacyjny. Może być on nazywany „ikoną” i być ściśle związany z teologią i praktyką Kościoła wschodniego. Może być nazywany „sztuką chrześcijańską” czy „sztuką sakralną”, ale to ostatnie pojęcie jest w moim przekonaniu za szerokie, gdyż

Obraz „duchowy” to obraz, który nie pozostaje na usługach komercji, nie jest przedmiotem estetycznej fascynacji, ale jest znakiem, który odsyła do Boga i poprzez który Bóg przemawia do człowieka.

„sacrum” jest zbyt często, jak np. u Mircea Eliadego, używane w znaczeniu niekoniecznie chrześcijańskim. Obraz może też nie mieć żadnego celu, będąc sztuką dla sztuki (*l'art pour l'art*). Cottin proponuje więc stosowanie terminu „obraz duchowy”, który w pewien sposób obejmuje wszystkie powyższe rozumienia⁷. Byłby to obraz, który nie pozostaje na usługach komercji, nie jest przedmiotem estetycznej fascynacji, ale jest znakiem, który odsyła do Boga i poprzez który Bóg przemawia do człowieka. Cottin proponuje też używanie jako mniej problematycznego terminu „widzenie” zamiast „obraz”, wtedy nie mielibyśmy np. starotestamentalnego problemu zakazu „widzenia”, gdyż dotyczył on tylko wykonywania obrazów.

⁷ Zob. J. Cottin, *L'immagine spirituale del cristianesimo occidentale ieri e oggi*, w: *Bellezza e vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*, red. T. Verdon, Milano 2011, s. 91.

Skoro „widzenie” nie było zakazane, prorocy widzieli Boga. Jezus stał się obrazem niewidzialnego Boga, łamiąc zasadę absolutnej niewidzialności Boga (J 14,9; J 1,14.18).

Obraz, oddziałując na podświadomość odbiorcy, jest nośnikiem informacji, wiedzy i emocji. Skoro odgrywa tak ważną rolę we współczesnej kulturze i zaczyna stawać się w coraz większym stopniu przedmiotem zainteresowania także teologii, a szerzej i ewangelizacji, warto rozważyć go z komunikacyjnego punktu widzenia. W jakim sensie jest on narzędziem procesu komunikacyjnego? Komunikacja (z łac. *communicare*) oznacza „być w relacji z”, „być w związku z”, „dzielenie czegoś z kimś”. Staje się ona faktem dopiero wtedy, gdy coś wypowiadam, przekazuję innym swoją myśl tak, iż staje się ona czymś wspólnym. Komunikacja jako kalka językowa pochodząca z angielskiego (*communication*) oznacza szersze formy przekazu informacji, pozostaje terminem powszechnie znanym, ale nie jednoznacznym. Wystarczy zauważyć, że komunikowanie można rozumieć jako: *transmisję* – przekazywanie emocji, idei, informacji, umiejętności; *rozumienie* – być zrozumianym przez innych; *oddziaływanie* – sposoby, poprzez które ludzie oddziałują na siebie; *łączenie* – tworzenie wspólnoty; *interakcja* – społeczny dialog za pomocą symboli; *wymiana* – znaczeń między ludźmi na bazie wspólnych przeżyć, pragnień, postaw; *składnik procesu społecznego* – wyrażanie norm grupowych, sprawowanie kontroli społecznej; *ewangelizację* – przekazywanie wiary innym⁸. Komunikacja jest czymś znacznie więcej niż użyciem języka, polega bowiem na użyciu kodów i znaków konwencjonalnych zwanych symbolami w celu oznaczenia przedmiotów, zjawisk, idei i uczuć. Znaki są artefaktami bądź działaniami, które odnoszą się do czegoś innego, niż one same. Kody, to systemy, wewnątrz których znajdują się uporządkowane i zorganizowane znaki. Jedne i drugie są przekazywalne i stają się dostępne dla innych ludzi. Komunikowanie może być werbalne – co rozumiałe, ale i niewerbalne. Do niewerbalnego zaliczyć można kinezytykę (mowa ciała), parajęzyk (cechy wokalne głosu), samoprezentację (wygląd fizyczny człowieka), dotyk, proksemikę (dystans interpersonalny w trakcie procesu porozumiewania się)⁹, i oczywiście wszelkie obrazy. Komunikacja

⁸ Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji, Internetu*, Warszawa 2004, s. 41–45. Zob. również B. Latour, *Sztuka komunikacji*, Kraków 2007.

⁹ M. Dankowska-Kosman, *Media i ich odbiorcy. Międzypokoleniowe różnice w odbiorze*, Warszawa 2008, s. 71–97.

dokonywane w obrębie kultury, a nawet jest centralną jej działalnością. Bez komunikacji każda kultura umiera. Można powiedzieć, że cała rzeczywistość, w której porusza się człowiek, ma charakter komunikacyjny, a on sam został stworzony do komunikowania, stąd nieustannie obecne w nim pragnienie, aby ją tworzyć.

3. CARAVAGIOWSKIE KOMUNIKOWANIE SZCZĘŚCIA

Wszystkie powyższe uwagi odnieść możemy do analizy obrazów znanego malarza Caravaggia, który jak mało kto, posiadał doskonałą technikę komunikowania się z odbiorcą. Uchodzi on za artystę, którego przez całe życie prześladowały nie-

W Caravaggiu odkryć możemy artystę głęboko wierzącego w człowieka, humanistę, personalistę kochającego życie. Znaczna część jego obrazów ukazuje prawdziwe szczęście człowieka zanurzonego w Bogu

szczęścia i który – po ludzku sądząc – „przegrał życie”. Jego twórczość malarska powinna zatem odzwierciedlać ów nastrój ducha, który był naznaczony okrucieństwem, strachem, nieustającą ucieczką przed wymiarem sprawiedliwości, a może jeszcze bardziej przed „poczuciem winy” i wyrzutami sumienia. I w dużej mierze tak też było, czego dowodem są szare, ponure, ciemne kolory jego dzieł. Ale w Caravaggiu odkryć możemy także artystę głęboko wierzącego w człowieka, humanistę, personalistę kochającego życie. Znaczna część jego obrazów o tym traktuje, ukazując prawdziwe szczęście człowieka zanurzonego w Bogu. Dokonajmy analizy niektórych z nich, aby ukazać, w jaki sposób artysta odnosi się do problemu ludzkiego szczęścia:

3.1. „Święta Rodzina ze świętym Janem”

Bardzo interesujący i zgoła odmienny od wielu innych jest Jan Chrzciciel z obrazu *Święta Rodzina ze świętym Janem* – płótna będącego dzisiaj własnością prywatnego kolekcjonera Otero Silva (Caracas, Wenezuela), a znajdującego się w depozycie Metropolitarnego Muzeum w Nowym Jorku. Caravaggio wzorował się

w tu w jakimś stopniu na współczesnym mu Annibale Carraccim i jego obrazie *Madonna delle Ciliegie*. Zdecydowanie jednak przerósł pierwowzór. Obraz przedstawia Maryję, Józefa, małego Jezusa na kolanach u rodziców, a w dole niewiele starszego Jana Chrzciciela wpatzonego w Jezusa. Płótno posiada sześć kopii. Powstało około roku 1605 i było podziwiane w krajach na północ od Alp, gdzie dość wcześnie się znalazło, choć dokładnie nie wiemy kiedy. Na słynnej wystawie w Mediolanie w 1951 roku Roberto Longhi uznał obraz za autentyczny, choć do tej pory widział go jedynie na fotografii. Dzieło aż do 2001 roku nigdy nie było prezentowane publicznie, dopiero na wystawie „Caravaggio geniusz rzymski (1592–1623)” wystawiono je w Palazzo Venezia w Rzymie. Przestrzeń obrazu nie jest ani głęboka ani monumentalna, przeciwnie – to jeden z najmniejszych obrazów Caravaggia. Z tego powodu możemy podziwiać szczegóły relacji zachodzących między osobami, podziwiać światło skupiające uwagę na Dziewicy i Dziecięciu, obserwować grę spojrzeń, gestów pełnych znaczeń. Twarz Maryi jest niezwykle delikatna, uosobiona przez piękną modelkę Fillide Melandroni. Kolory i geometria kompozycyjna stwarzają atmosferę spokoju, podobną do tej z obrazu *Odpozynek w czasie ucieczki do Egiptu*. Dzieło powstało w okresie rzymskim w czasie względnego spokoju w życiu Caravaggia, co widać po wykończeniu, kolorystyce, atmosferze charakterystycznych dla tej fazy twórczości Merisiego. Obraz emanuje łagodnością, dziewiczą czystością, intymnością, a w postaciach małych kuzynów Jezusa i Jana szukających schronienia w ramionach dorosłych – nieśmiałością czy wprost wstydlivością. Gdyby nie aureola nad głową Maryi i laska w ręku Józefa bardzo trudno byłoby rozpoznać, że to obraz Świętej Rodziny. Każda z postaci na obrazie charakteryzuje się niezwykłą prostotą i spokojem. Józef pochylony, czujny, milczący i dobry, trzyma za rękę Jana. Wygląda, jakby chciał powiedzieć: „kocham cię tak samo jak Jezusa. Podejdź bliżej, uściskaj się z Jezusem”. Cudowna jest naturalność, z jaką Dziecię obejmuje Mamę, tuląc swój policzek do jej policzka i zaplatając palce – dla większego poczucia bezpieczeństwa – z tyłu jej głowy. Jednocześnie, Jezus z dobrocią i zaufaniem, a nawet pewnym zaciekawieniem spogląda na Jana, i zdaje się go słuchać. Postać Maryi, jak zwykle u Caravaggia piękna, obejmuje prawą ręką Jezusa, lewą opiera się o płytę kamienną często obecną na obrazach Merisiego. Twarz ma lekko odchyloną w lewą stronę tak, aby lepiej było ją widać. Nie patrzy ani na Jezusa, ani na Józefa, ani na Jana. Patrzy na widza i zdaje się, że chce mu komunikować jakąś tajemnicę. Czerwień sukni Maryi jest głęboka, przechodząca

w lekki brąz, złamana białym szalem wzdłuż ramion. Kolor ten podkreśla delikatność twarzy Dziewicy. Jan Chrzciciel pokazany nieco z profilu, wpatrzony jest całkowicie w Jezusa. Wydaje się, że poza Nim, nikt dla niego nie istnieje. Czy chce już teraz przypomnieć: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo”? (J 1,1). Czy chce powiedzieć, że nie jest godzien odwiązać rzemienia od Jego stopy, że jest głosem Jezusa wołającym na pustyni, że przyszedł prostować ścieżki dla Niego? (J 1,23). A może krzyknąć: „To ja potrzebuję chrztu od Ciebie, a Ty przychodzisz do mnie?” (Mt 3,13–14). Nie, przede wszystkim stając przed swoim Mesjaszem, chce zadeklarować: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata” (J 1,29.36). W tym obrazie szczególnie widać wykładnię chrystopologiczną Caravaggia, który doskonale wie, jaka jest hierarchia wartości i następstwo zdarzeń, i tak prowadzi sprawną ręką pędzel malarski, aby dla nikogo nie było wątpliwości, jakiemu Panu należy służyć. Można powiedzieć, że w tym obrazie widać szczęście na twarzach wszystkich. Chcę zwrócić uwagę na geometrię, ekspresję, delikatność i kolory tego obrazu. Nie ma tu efektów specjalnych, ale jest niezwykła naturalność, szczerłość, dobroć, szczęście promieniujące z poszczególnych postaci¹⁰.

3.2 „Święta Rodzina odpoczywająca podczas ucieczki do Egiptu”

To obraz wyjątkowy, który jest traktatem o człowieku, choć przy pierwszym spojrzeniu zdaje się, że mówi o czymś zupełnie innym. Obraz ma szczególny wymiar piękna i ciepła, jak na Caravaggia – zaskakujący, rzecz by można panuje w nim kobiecy nastrój. Tytuł i treść obrazu nawiązują do istniejącego apokryfu. Można nawet powiedzieć, że Caravaggio namalował swój apokryf, który zawiera pewne treści Ewangelii, ale jednocześnie artysta dużo ze swej strony dodaje. Było to jego pierwsze dzieło o tematyce religijnej, wyrażające własne marzenia i nostalgie. Wcześniej, jako młody artysta, zasłynął z malowania scen rodzajowych, w których dominuje realizm psychologiczny oraz doskonałe oddawanie, także w drobiazgach, codziennej rzeczywistości. Spotykając się w Rzymie z wytwornym światem kultury i arystokracji kościelnej, mecenatów sztuki i ludzi nowych prądów z jednej strony, a z nędzą ludzką z drugiej, Caravaggio podglądał świat z jasnej i ciemnej strony. Mieszkał w pałacach kardynałów, a jednocześnie był bywalcem

¹⁰ A. Aterido, F. J. Maino, *Tras la huella de Caravaggio: Sagrada Familia con San Juan*, “Ars magazine: revista de arte y coleccionismo” 2016, nr 32, s. 68–71.

pospolitych karczm, gdzie chętnie poddawał się libacjom, bijatykom i rozpuście¹¹. W omawianym obrazie uwidacznia się biografia Caravaggia. W dzieciństwie osierocony przez ojca, w młodości przez matkę, zapewne tęsknił za ciepłym rodzinnym domu. Analizowany obraz jest pełen ciepła. Wszystko w nim staje się poezją. Obraz wydaje się sielankowy: anioł przygrywający na skrzypcach Świętej Rodzinie (jest to zapis nutowy flamandzkiej pieśni z początku XVI wieku ku czci Najświętszej Maryi Panny autorstwa Noela Baulduina, inspirowany Pieśnią nad Pieśniami, podobno śpiewany przez matkę Caravaggia); Józef trzymający nuty; osiołek przyglądający się całej scenie; Maryja zajęta tkliwie Jezusem. Urzeka melodyczność obrazu. Artysta prowadzi pędzel jakby pod dyktando jakiejś melodii. Czy tekst muzyczny jest przypadkowy? Nie, odnosi się do miłości dwojga ludzi i jest profetyczną zapowiedzią Maryi i Józefa, Jezusa i Kościoła. Nuty pełne miłości, które Józef podtrzymuje aniołowi, aby grał jak najdłużej – usypiają, uspokajają, wyciszają Maryję, tym bardziej, że rodzina znalazła się w trudnej sytuacji uchodźców, obawiających się o własne życie i o życie Dziecka. Co im pozostaje,

Maryja i Jezus są bardzo zwyczajni. Zabieg ten ma głęboką myśl teologiczną. Niebo i ziemia, Bóg i człowiek spotykają się we Wcieleniu.

jak nie miłość wzajemna i uczucie, które spływa z pięknej gry anioła. Jest to wyraz miłości Józefa do Maryi. Anioł grający na skrzypkach – centralna postać obrazu – jak to bywa u Caravaggia, odwrócony jest tyłem do widza. Pióra anioła przypominają wyglądem piszczałki organów. Anioł prezentowany przez Caravaggia ma ludzką postać. Jest naprawdę piękny, o czym pisał nawet krytyk Bellori, który Caravaggia i jego malarstwa specjalnie nie lubił. Maryja i Jezus są bardzo zwyczajni. Zabieg ten ma głęboką myśl teologiczną. Niebo i ziemia, Bóg i człowiek spotykają się we Wcieleniu. To, co boskie, jest też ziemskie. Bóg nie może się obejść bez człowieka. Anioł jest figurą Słowa, które wszystko stwarza, a jego postać ma kształt kolumny podtrzymującej filary świata (są nimi dwa konary drzewa wraz

¹¹ Zob. D. Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, tłum. R. A. Galos, Wrocław 2003; R. Cotroneo, *L'Invezione di Caravaggio*, Milano 2018.

z jego gałęziami). Anioł – kolumna z obrazu Merisiego to punkt spotkania Starego i Nowego Testamentu.

W obrazie Caravaggia widać napięcie charakterystyczne dla czasu niepewności i oczekiwania. Święta Rodzina ucieka z Betlejem zbroczonego krwią niewinnych dzieci do Egiptu. Anioł polecił bowiem Józefowi we śnie: „Wstań, weź Dziecię i Jego matkę i uchodź do Egiptu” (Mt 2,13). Caravaggio nie przedstawia jednak samej ucieczki, ale przystanek w czasie drogi, gdy zmęczona rodzina odpoczywa. Obraz jest podzielony na dwie części. Z lewej strony świat zamknięty na dalekie horyzonty: dominującą postacią jest tu stary człowiek (Józef), opierający stopy na kamiennej ziemi. To aluzja do Starego Testamentu. Twarz jego jest zmęczona, nieco zaspana. Chce słuchać muzyki anioła i być blisko nieba, ale jednocześnie widać w jego twarzy niepewność, a może nawet zwątpienie. Dlaczego muszą uciekać niewinni – zdaje się pytać? Józef w oczach artysty reprezentuje „ludzkość w drodze”, „naród pielgrzymujący”, niepewny jutra, wciąż poszukujący – jest to mentalność starotestamentalna. Uosabia ona niepokój człowieka zagubionego na tej ziemi, którego nawet brzmienie „boskiej muzyki” (granej przez anioła) nie pozbawia lęku i niepewności. Z prawej strony obrazu widać symboliczne otwarcie na nieskończoność i ogarniającą wszystko Bożą radość. Bóg zstąpił do świata w ciele Maryi. Ona czule obejmuje cały świat, ponieważ Boży Syn spoczywa w jej ramionach. Taki też jest temat pieśni granej przez anioła. Pieśń nad pieśniami to testament miłości Boga, potwierdzony w Dziecięciu. Maryja nie zadaje sobie takich pytań jak Józef. Jest ufna i pogodna. Skupiona na Jezusie, czule Go obejmuje. Ta część obrazu zawiera przesłanie nowotestamentalne, jest wizerunkiem nowego Edenu, nowej ziemi, jaką ofiaruje ludzkości Bóg w Jezusie, po tym, jak w upadku Adama i Ewy ziemia rajska została przeklęta „(...) niech będzie ziemia przeklęta z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia” (Rdz 3,17). Maryja z zasypiającym na jej ramieniu Dzieciątkiem jest zapowiedzią śmierci Chrystusa, bezpośrednią aluzją do Piety, czyli obrazu Matki z nieżyjącym Synem na kolanach. Obraz jest zatem paradoksalnie głęboką medytacją nad męką, śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa. Paradoksalnie, tylko pozornie, bo przecież chrześcijaństwo ściśle ze sobą wiąże Wcielenie i Odkupienie. Narodzenie Jezusa było początkiem Jego zbawczego posłannictwa znajdującego apogeum w śmierci krzyżowej i zmartwychwstaniu. Dominującą cechą obrazu jest spokój. Spokój obecny w jesiennym lombardzkim krajobrazie, który widzimy w tle, ale także w samych postaciach: w usypiającej

ze zmęczenia, ale pięknej Maryi z Dzieckiem na ręku; w Józefie o twarzy zniszczonego przez pracę rolnika, trzymającym nuty przed aniołem-skrzypkiem; osiołku przyglądającym się uważnie całej scenie, a może szczególnie aniołowi; w leżących na ziemi owocach, kwiatach, kamieniach – wszystko to wygląda jak poezja natury, prosta i wzruszająca. A jednocześnie na wskroś realistyczna. W tym realizmie Caravaggio pragnie wyrazić dogłębną prawdę o człowieku, na którego wejrzał Bóg, o codzienności życia prostego. A jednocześnie, przez postać obecnego na obrazie Anioła (który reprezentuje metafizyczny świat), artysta chce powiązać codzienność i prozaiczność życia ludzkiego z przestrzenią mistycznych przeżyć, których mamy nieustanną potrzebę, do których wciąż „uciekamy”, i w cieniu których możemy naprawdę odpocząć.

3.3 „Madonna pielgrzymów”

Obraz powstał na zamówienie rodziny Cavallettich i był przeznaczony do kaplicy-grobowca rodzinnego w kościele Świętego Augustyna w Rzymie, gdzie nieprzerwanie od ponad czterystu lat się znajduje. Gdy umierał markiz Ermete Cavaletti, na dwa dni przed śmiercią wyraził życzenie, by był to obraz Matki Bożej z Loreto, znanego już wtedy sanktuarium, do którego pielgrzymowali nawet papieże. Loreto to miejscowość i gmina we Włoszech, w regionie Marche, w prowincji Ankona, w którym znajduje się sanktuarium Santa Casa – miejsce kultu maryjnego z tzw. Świętym Domkiem, który według legendy jest nazaretańskim domem Maryi. Miał on zostać przeniesiony z Nazaretu przez grecką rodzinę Angeli, która chciała w ten sposób uchronić go przed zniszczeniem. Niewykluczone, że i Caravaggio pielgrzymował do Loreto, gdy odwiedzał region Marche. Jest bardzo prawdopodobne, że przy okazji tej podróży odwiedził to znaczące wtedy miejsce. Zwrócono się więc do niego, aby namalował obraz. Przedstawił, jak zwykle, płótno prowokacyjne i piękne. Dlaczego prowokacyjne? Bo na obrazie za modelkę posłużyła mu jego kochanka Lena, samotnie wychowująca dziecko, które jest z nią na obrazie. Wszyscy wiedzieli w Rzymie, że to kobieta Caravaggia. Na dodatek, wcale nie wygląda na bardzo uduchowioną, raczej zalotną. Dlaczego obraz został zaakceptowany przez Ojców Augustianów obsługujących kościół? Chyba tylko dlatego, że właśnie do tej świątyni przybywały rzymskie prostytutki, tutaj były akceptowane, można powiedzieć, że właśnie tutaj prowadzono przeznaczony im rodzaj duszpasterstwa. Co więcej, kaplica w której dzisiaj wisi Madonna Caravaggia, kiedyś należała do Fiammetty – nawróconej prostytutki. Myśl teologiczna Caravaggia

w tym obrazie zdaje się być znakomita: potęga łaski Bożej, która jest w stanie zbawić nawet prostytutki i ich dzieci, jest większa niż ludzka słabość. Madonna jako pośredniczka w miłosierdziu znakomicie koresponduje z biednymi kobietami. Maryja jest pośredniczką zbawienia dla biednych, zwyczajnych ludzi przybywających jak wieśniacy przed Jej oblicze¹².

W obrazie Caravaggia *Madonna pielgrzymów* panuje cisza, spokój, kontemplacja. Z płótna spływa niemalże błogostawieństwo. To jeden z najpiękniejszych obrazów Maryi tamtej epoki. Dwoje ludzi klęka przed Maryją i Dzieciątkiem. Tych dwoje pielgrzymów (w ich rysach twarzy można rozpoznać markiza Cavalletti i jego zmarłą matkę), jest wyraźnie zmęczonych, pewnie drogą, którą przebyli, ale może jeszcze bardziej codziennością życia. Są brudni i spoceni, z opuchniętymi stopami – przeszli bowiem długą drogę do sanktuarium w Loreto, a ostatni jej odcinek – jak to było w zwyczaju – na piechotę. Są jednak wyraźnie zadowoleni. Ich twarze promieniają radością i wdzięcznością, pozostają w modlitewnym skupieniu. Są pełni nadziei, bo bardzo pragnęli spotkania z Matką Boga i jej Synem. Udało się, dotarli na miejsce, mogą uczestniczyć w tym jedynym, niepowtarzalnym spotkaniu, zdolnym obdarzyć ich pokojem, łaską przemiany, umocnić na kończące się życie. Jesteśmy wraz z nimi przy końcu dnia. Zachodzące słońce nieśmiało zagląda do pomieszczenia, w którym pielgrzymi spotykają Maryję i Jezusa. Schyłek dnia to aluzja do kończącego się życia, pielgrzymki, którą odbywamy, aby wreszcie znaleźć kres podróży i pokornie zawierzyć się Maryi i Jezusowi słowami modlitwy: „Módl się za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen”. Caravaggio przedstawia Matkę Boską z Loreto stojącą w drzwiach nazareńskiego domu z Małym Jezusem na rękę. Pięknie wyglądają. Ona wita pielgrzymów niezwykle serdecznie, ciepło, po matczynemu. Jednocześnie ukazuje Jezusa zmęczonym pielgrzymom i tym wszystkim, którzy pielgrzymują przez życie, aby Go zobaczyć, „dotknąć” – co widać w geście klęczącego, który swoimi złożonymi do modlitwy rękami, prawie że dotyka stopy Jezusa. Dziecko swoją małą rączką zdaje się wskazywać im drogę, a po ułożeniu palców można odczytać, że także błogostawi pielgrzymów. Stojąca w progu Maryja wychodzi naprzeciw pielgrzymom, nachyla się nad nimi, kieruje ku nim swe pogodne oblicze. Maryja jest Bramą Niebios, poprzez którą Bóg przyszedł do ludzkości, ale także tą bramą, przez którą ludzkość otwiera się na Boga. Maryja stojąca w progu domu jest zaproszeniem dla

¹² Zob. C. Strinati, *The true life of Caravaggio*, Roma 2013.

ziemskich tułaczy, aby weszli do domu Jezusa, którym jest Kościół. Ona sama to przecież Oblubienica Chrystusa i symbol Kościoła.

Jeżeli Maryja jest Bramą Nieba, to tym bardziej jest nią Jezus, który mówił sam o sobie: „Ja jestem Bramą Niebios. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej, jak tylko przeze mnie”. W Chrystusie odnajdujemy swoje ocalenie, zbawienie. „On sam zapoczątkował drogę nową i żywą, przez zasłonę, to jest przez ciało swoje” (Hbr 10,20). Ciało małego Jezusa, białe i pięknie oświetlone, symbolizuje zmartwychwstanie, które dopiero będzie miało miejsce, ale już teraz w nim uczestniczymy. Klęczący przed Maryją i Jezusem pielgrzymi są pełni ufności i nadziei. Dla Caravaggia zawsze interesująca jest nie ta rzeczywistość, której się doświadcza, ale ta, której się pragnie, o której się marzy. Pielgrzymi długo czekali na to spotkanie. Jest ono dla nich jedyne i niepowtarzalne. Z niego chcą zaczerpnąć siły do nawrócenia, pokoju, życia i nadziei. Klęczą ze stopami brudnymi i popękkanymi. Może jest to nawiązanie do stóp apostołów, które Jezus obmywał w Wieczerniku na znak najwyższej miłości, pokory i uniżenia, jako elementarnych cnót życia chrześcijańskiego? Nagość stóp pielgrzymów ma swoją głęboką wymowę. Oznacza prostotę, pokorę, uniżenie, ale także posłuszeństwo temu, któremu zaufali, pomimo grzeszności życia.

Caravaggio, malując ten obraz, nie trzymał się obowiązującej tradycji ikonograficznej i nie malował Maryi w błękitnym płaszczu. Przedstawiał ją boso, jakby była kobietą z proletariatu.

Caravaggio, malując ten obraz, nie trzymał się obowiązującej tradycji ikonograficznej i nie malował Maryi w błękitnym płaszczu, gdyż uważał, że kolor ten jest trucizną malarstwa. Przedstawiał ją boso, jakby była kobietą z proletariatu. Warto jednak zauważyć, że nagie stopy Maryi, są czyste i nieskazitelne. Ona przecież była *Tota pulchra* – cała piękna i Niepokalana. Z obrazu bije tajemnica, które zawsze stoi u początków prawdziwej sztuki. Michelangelo Caravaggio w mistrzowski sposób czaruje odbiorcę pięknem i tajemnicą, spływającymi z obrazu i wprowadza w inny, lepszy świat. Po wystawieniu tego płótna

w kościele Świętego Augustyna w Rzymie rozgorzała wielka dysputa zarówno pośród intelektualistów, jak i wśród pospolitego ludu. Wszyscy mówili o jednym i tłumnie przybywali, by zobaczyć obraz. Był naprawdę wspaniały. Wzbudzał dyskusje, był inny niż Madonna w Loreto – cała w chmurach, niesiona wraz z domkiem przez aniołów. Co było powodem dyskusji – gołe nogi, brudne i popękane pięty na pierwszym planie? Nie! Jeśli widzimy pielgrzymów, to muszą wyglądać tak, jak ich postrzegamy na płótnie Caravaggia. Merisi zawsze malował oryginalnie i po swojemu. Tym razem także wpadł na pomysł, aby całą akcję zatrzymać w drzwiach domu, gdzie zwyczajnie nie przyjmuje się gości. Maryja niemal pozwala pielgrzymom wejść do swojego domu, prawie pozwala się dotknąć. Prawie – bowiem do tego nie dochodzi. Jeszcze nie przekroczą tej bramy, tych drzwi, tego przejścia, które jest prawdziwym spotkaniem z wiecznością. To nieuchwytnie. To tylko projekcja pragnień, a nie prawdziwa rzeczywistość. Caravaggio to sugeruje, ale tego nie pokazuje. Nie zapominajmy, że jest to obraz do kaplicy nagrobnej rodziny Cavallettich i ma znaczenie eschatologiczne.

3.4. „Święty Hieronim”

Będąc na Malcie być może w najszcześniejszym okresie swojego życia – spokojnym, wyciszonym, duchowym – przynależąc do zacnego zakonu, zdobywszy uznanie jako artysta, Caravaggio może spokojnie tworzyć. W tym stanie ducha powstaje płótno „Święty Hieronim”. Jest ono jednym z trzech obrazów poświęconych Hieronimowi. Jeden znajduje się w klasztorze Matki Bożej w Montserrat koło Barcelony, drugi w Rzymie. W wersji maltańskiej mamy jeszcze inne spojrzenie artysty na postać Hieronima, namalowanego w okresie optymalnego spokoju autora, który po wielu perypetiach życiowych, wreszcie znajduje zadumę w swoim wycofaniu się do klasztoru. Pobyt w klasztorze Kawalerów Maltańskich miał być ważnym krokiem w uzyskaniu przebaczenia od papieża za grzech zabójstwa Tomassoniego, za który artysta dostał wyrok śmierci. Przede wszystkim widoczny herb na drewnianej framudze drzwi z prawej strony u dołu sugeruje, że został on namalowany na zlecenie rycerza maltańskiego, niejakiego Ippolita Malaspiny, który dowodził siłami maltańskimi w bitwie pod Lepanto, a następnie przez wiele lat był przeorem w Neapolu. On właśnie miał utorować Caravaggiemu drogę do amnestii. Ten obraz nawiązuje do wcześniejszych przedstawień i pokazuje świętego siedzącego na spartańskim pościu, przy drewnianym stole

służącym do pisania, stojącym równolegle do płaszczyzny obrazu. Jego kardynalski kapelusz – ledwo widoczny – wisi na ścianie w głębi. Jego ciało jest nagie do połowy i niezwykle ascetyczne. Hieronim zwrócony jest w prawo. Pod wpływem boskiego natchnienia zapisuje swój łaciński przekład Biblii. W prawej dłoni trzyma pióro, którym pisze w leżącej przed nim księdze, natomiast w lewej ręce trzyma kałamarz. Na stole w jego maleńkiej celi leżą kamień, czaszka, krucyfiks, a wszystko to nawiązuje do medytacji i pokuty. Na końcu stołu stoi świecznik. Piękna jest fizjonomia Hieronima, cała pobrużdżona, ekstatyczna i uduchowiona. Skupiony, pokorny i pełen godności a nawet wewnętrznego dostojności pisze na kawałku pergaminu. Święty jest umiejscowiony na obrazie centralnie, jakby dopiero co wstał i zabrał się ponownie do pisania. Cella zakonna wygląda mrocznie – prosty stół, zgaszony świecznik, łóżko, framuga drzwi. Z zewnątrz jednak dostaje się światło, które jak i w innych dziełach artysty, nadaje obrazowi wymiaru duchowego. Promień światła szybuje wzdłuż ramienia świętego, prowadząc do skupienia uwagi na samym geście pisania. Dlaczego Caravaggio z takim upodobaniem przedstawia te detale? Odpowiedź może być tylko jedna. Artysta chce powiedzieć, że to, co uzyskał Hieronim jako znakomity uczoney i tłumacz Pisma Świętego zawdzięcza pracowitości, pokorze, praktykowaniu ascezy, mistycznemu zaangażowaniu, medytacji, pokornej służbie Bogu. Jest w tym obrazie pochwała życia radykalnie poświęconego Bogu¹³. To nie jest życie dworów i salonów dostojników Kościoła. To nie jest życie zaszczytów i tytułów kościelnych. Kapelusz kardynalski – symbol prestiżu kościelnego – wisi na haku. Hieronim jest na wpół nagi. Człowiek w takim stanie jest częściowo bezradny, obnażony, zależny, a jednocześnie krystalicznie przejrzysty i transparentny. Owa nagość nie jest u Caravaggia przypadkowa – wyraża czystość natury i intencji kogoś, kto bezgranicznie zaufał Bogu i postawił na Niego, niezależnie od splotu zewnętrznych okoliczności, w których przyszło mu żyć. Ascetyczne usposobienie Hieronima wyraża Caravaggio artystycznymi środkami wyrazu, rygorystyczną strukturą kompozycyjną i kolorami, w których dominują brąz i olchra, i tylko czerwień płaszcza stanowi kontrast dla całości obrazu. Tak być może wyobrażał sobie Caravaggio swoje własne życie w klasztorze, aż po czcigodną starość. Może myślał, że malarstwo jest milczeniem. Istnieje nie tylko po to, by go oglądać, ale by z nim obcować. Może

¹³ Zob. G. Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano 2017; V. Sgarbi, *Caravaggio*, Milano 2005.

widział w tym obrazie siebie malującego piękne obrazy na chwałę Boga, oddające duchowość i prawdziwe pragnienia człowieka? Może były to jego tęsknoty za życiem wewnątrznie poukładanym, którego nigdy nie zaznał miotany swoimi własnymi ograniczeniami. Ale wyobrażenie takiego życia posiadał, skoro potrafił tak malować.

ZAKOŃCZENIE

Komunikacja odbywała się kiedyś tylko w sposób interpersonalny, „twarzą w twarz”, w fizycznym (realnym) spotkaniu osób. Dzisiaj komunikacja odbywa się z „prędkością światła”. Współcześnie każdy może w każdej chwili wszystko skomentować lub o czymś poinformować za pomocą tekstu, fotografii, filmiku, nagrania głosowego. Brakuje tylko zapachu, ale i to może jest pieśń niedalekiej

Powrót do klasycznego przedstawiania i komunikowania zawarty choćby w twórczości malarskiej światowych mistrzów może nauczyć nas z jednej strony kontemplowania, zwracania uwagi na to, co istotowo ważne, cierplivej analizy szczegółu, z drugiej zrozumienia sytuacji osoby której komunikujemy.

przyszłości. A jednak rozmywa się niekiedy sama istota komunikowania. Nie wiemy, po co komunikujemy, komu, a nawet co. Wydaje się, że powrót do klasycznego przedstawiania i komunikowania zawarty choćby w twórczości malarskiej światowych mistrzów może nauczyć nas z jednej strony kontemplowania, zwracania uwagi na to, co istotowo ważne, cierplivej analizy szczegółu, z drugiej zrozumienia sytuacji osoby której komunikujemy. Caravaggio może być w tej materii znakomitym przewodnikiem. Komunikacja obecna jest na różnych poziomach, dotyczy różnych sfer, a kanały komunikacyjne dotyczyć mogą przestrzeni międzyludzkiej, relacji między Kościołem i społeczeństwem, a nawet z punktu widzenia

teologicznego – łączności między osobami ludzkimi i Tajemnicą Bożą¹⁴. Mass media, choć są czymś marginalnym względem głębokiego i pierwotnego nurtu komunikacji Boga z człowiekiem oraz ludzi między sobą, odgrywać mogą istotną rolę dzięki środkom umasowienia przekazów w zbawczej komunikacji, w tym komunikatów obrazowych. Aby to się jednak mogło dokonać, konieczne jest „wynurzenie się z masy”, jak to nazywa C. Martini, aby osoby ze stanu anonimowych odbiorców przekazów i obrazów przeszły do relacji osobowych jako odbiorcy dialogujący, czujni i aktywni¹⁵. Teologia komunikacji, bo i taka istnieje, a Caravaggio jest jednym z najwybitniejszych jej reprezentantów, zawiera się w fakcie, że Bóg skomunikował się z ludźmi przez krzyż i zmartwychwstanie Jezusa. Istotą tak rozumianej komunikacji jest bezinteresowność, w której Ojciec wydaje swojego Syna na śmierć, a Syn pozwala się wydać w posłuszeństwie miłości. Komunikacja między ludźmi, aby być komunikacją prawdziwą, wymaga również bezinteresowności, przyjęcia oraz musi dokonywać się w klimacie wzajemności i wolności.

BIBLIOGRAFIA

- Aterido A., Maino F. J., *Tras la huella de Caravaggio: Sagrada Familia con San Juan*, “Ars magazine: revista de arte y coleccionismo” 2016, nr 32.
- Careri G., *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano 2017.
- Cotroneo R., *L’Invezione di Caravaggio*, Milano 2018.
- Cottin J., *L’immagine spirituale del cristianesimo occidentale ieri e oggi*, w: *Bellezza e vita. La spiritualita nell’arte contemporanea*, red. T. Verdon, Milano 2011.
- Dankowska-Kosman M., *Media i ich odbiorcy. Międzypokoleniowe różnice w odbiorze*, Warszawa 2008.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji, Internetu*, Warszawa 2004.

¹⁴ Zob. obszerną monografię w tym względzie: R. Pankiewicz. *Sztuka rozmawiania z Bogiem. Modlitwa a teoria komunikacji*, Kraków 2009. Autor przedstawia zasadnicze kwestie i tendencje rozwojowe teoretycznej refleksji nad problematyką komunikacji w kontekście dążenia ludzi do kontaktu z Bogiem. Prezentuje ją począwszy od pogańskiej tradycji grecko-rzymskiej, zwłaszcza Platona i Arystotelesa, biblijnej i wczesnochrześcijańskiej i ich późniejszych interpretacji, zwłaszcza Augustyna i Tomasza z Akwinu, aż po dzisiejszą ocenę komunikacji postrzeganą z punktu widzenia nauk traktujących o komunikacji, w tym nauk chrześcijańskich, czyli teologii, biblistyki, patrystyki i nauczania Kościoła. Zob. także. J.M. La Porte, (red.), *Introduzione alla comunicazione istituzionale della Chiesa*, Roma 2009.

¹⁵ C. M. Martini, *Rozmowy z moim telewizorem. Spotkanie Kościoła ze światem mass mediów* (wstęp), tłum. W. Pawłowski, Kraków 1998.

- Habrajska G., *Kategoria obserwatora a proces wizualizacji*, w: *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej* red. A. Obrębska, Łódź 2009.
- Latour B., *Sztuka komunikacji*, przeł. D. Salamon, Kraków 2007.
- Martini C. M., *Rozmowy z moim telewizorem. Spotkanie Kościoła ze światem mass mediów*, tłum. W. Pawłowski, Kraków 1998.
- Mirzoeff N., *Podmiot kultury wizualnej*, „Artium Questiones XVII”, Poznań 2006.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Nuckowski J., *O komunikacji wizualnej*, w: *Oblicza komunikowania wizualnego* red. R. Polak, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011.
- Pankiewicz R., *Sztuka rozmawiania z Bogiem. Modlitwa a teoria komunikacji*, Kraków 2009.
- Porte la J. M., (red.), *Introduzione alla comunicazione istituzionale della Chiesa*, Roma 2009.
- Sarzyńska-Putowska J., *Komunikacja wizualna. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2002.
- Seward D., *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, tłum. R. A. Galos, Wrocław 2003.
- Sgarbi V., *Caravaggio*, Milano 2005.
- Strinati C., *The true life of Caravaggio*, Roma 2013.

Biogram

Witold Kawecki CSsR – profesor w zakresie teologii kultury, kierownik Zakładu Teologii Ewangelizacji Medialnej (2002–2005), twórca specjalności teologii kultury, organizator i dyrektor Instytutu Wiedzy o Kulturze UKSW (2009–2013), współorganizator specjalności komunikacji medialno-kulturowej na kierunku dziennikarstwo, kierownik katedry Dialogu Wiary z Kulturą; Wykładowca Instytutu Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa oraz Instytutu Socjologii UKSW (2002–2005), WSD Redemptorystów w Tuchowie i WSD Kapucynów w Krakowie; w latach 1997–2002 redaktor naczelny *Homo Dei* oraz dyrektor wydawnictwa *Homo Dei* w Krakowie, współzałożyciel grupy wydawniczej ORDO; współzałożyciel pisma naukowego *Kultura-Media-Teologia*, rekolekcjonista w Polsce i za granicą. Autor 30 książek i kilkuset tekstów pisanych. Tłumacz z francuskiego, włoskiego i hiszpańskiego. Uczestnik kilkuset programów radiowo-telewizyjnych. Współpracownik Polskiego Radia i Telewizji Polskiej. Członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Katolickich, Stowarzyszenia Teologów Moralistów Polskich, Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej, Komitetu Naukowego czasopisma *Kultura-Media-Teologia*, Międzynarodowego Komitetu Naukowego czasopisma „Społeczeństwo”, Członek międzynarodowej komisji eksperckiej „Prawo do kultury”. Przewodniczący Zespołu Kompetencji Kulturowych Kościoła przy Narodowym Centrum Kultury. Ekspert w zakresie teologii, kulturoznawstwa Polskiej Komisji Akredytacyjnej. Wyróżniony Feniksem w kategorii ‘nauki kościelne’ za pracę *Kościół i kultura w dialogu*. Zajmuje się teologią kultury, teologią piękną, etyką i teologią mediów, kulturą polityczną i katolicką nauką społeczną.