Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX SECTIO N 2024

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2024.9.377-399

Okruchy egzystencji na płótnie i na papierze. O spotkaniach z trzema obrazami Caravaggia oraz innych polonistycznych inspiracjach

Pieces of Existence on Canvas and Paper: About Encounters with Three Caravaggio's Paintings and Other Educational Inspirations

Karolina Kwak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie. Wydział Polonistyki
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków, Polska
karolina.kwak@wp.pl
https://orcid.org/0000-0001-8098-7826

Abstract. The article reflects on the essence of contemporary humanities in the educational dimension and emphasizes the importance of multidimensional dialogue based on four pillars: relationships, empathy, critical thinking and cultural context. Referring to Olga Tokarczuk's category of a sensitive narrator, the author of the study postulates the need to educate a sensitive reader and viewer, as well as paying special attention to empathetic education. She presents the topos of *homo viator* as an anthropological category and in the context of three paintings by Caravaggio: *Basket of Fruit*, *The Burial of Saint Lucy* and *The Raising of Lazarus*, as well as a short story by Jarosław Iwaszkiewicz titled *The Maidens of Wilko* considers various types of journeys that people experience in life, stressing in particular the existential dimension of the human life. The author emphasizes the value of knowing the biographical context in the process of interpreting the proposed cultural texts, as well as proposes specific methodological solutions for working with the discussed cultural texts.

Keywords: education; context; painting; literature; travel; existence

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Abstrakt. W artykule podjęto refleksję nad istotą współczesnej humanistyki w wymiarze edukacyjnym oraz podkreślono znaczenie wielowymiarowego dialogu opartego na czterech filarach: relacji, empatii, krytycznym myśleniu i kontekście kulturowym. Odwołując się do kategorii czułego narratora Olgi Tokarczuk, autorka opracowania postuluje konieczność wykształcenia czułego czytelnika i widza oraz zwrócenie szczególnej uwagi na empatyczną edukację. Przybliża przy tym topos *homo viator* jako kategorię antropologiczną i w kontekście trzech obrazów Caravaggia: *Kosza z owocami*, *Pogrzebu św. Łucji* oraz *Wskrzeszenia Łazarza*, a także opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Panny z Wilka* rozważa różne rodzaje podróży, których człowiek doświadcza w życiu, akcentując zwłaszcza wymiar egzystencjalny ludzkiej wędrówki. Podkreśla też wartość znajomości kontekstu biograficznego w procesie interpretacji proponowanych tekstów kultury oraz proponuje konkretne rozwiązania metodyczne do pracy z omawianymi tekstami kultury.

Słowa kluczowe: edukacja; kontekst; malarstwo; literatura; podróż; egzystencja

POMIĘDZY

Literatura i sztuka to te dziedziny kultury, które swoich wyznawców utrzymują na powierzchni bytu nawet wtedy, gdy wydarzenia bezpośrednio niezależne od jednostkowego wpływu, takie jak opresyjna władza, pandemia czy wojna, a także osobiste życiowe katastrofy próbują ściągnąć splątane umysły w otchłań bezsilności. Obraz i tekst literacki bywają nośnikami potężnej, uzdrawiającej siły. Często są lustrem, w którym wyraźnie odbijają się aktualne problemy czy niezaspokojone potrzeby, uczucia i pragnienia. Dlatego wskazanie drogi do empatycznej relacji z nimi może okazać się nie tylko remedium na samotność czy traumę, ale też przestrzenią międzypokoleniowego dialogu. O samym akcie lektury, wartości afektywnego czytania i terapeutycznej mocy literatury pisało w przeszłości i wciąż pisze wielu badaczy zajmujących się tym tematem (m.in. Stanisław Bortnowski, Anna Janus-Sitarz, Witold Bobiński, Zofia A. Kłakówna, Barbara Myrdzik, Krystyna Koziołek, Ryszard Koziołek, Agnieszka Handzel). Podobnie jest z kontekstowym ujęciem sztuki (np. Henryk Kurczab, Adam Dziadek, Anna Pilch, Piotr Kołodziej, Karolina Kwak). Obraz, podobnie jak utwór literacki, choć za pomocą innych znaków, może opowiedzieć historię, uruchomić emocje, sprowokować egzystencjalną refleksję.

W edukacyjnym wymiarze współczesnej humanistyki warto podkreślić znaczenie wielowymiarowego dialogu opartego na czterech filarach: relacji, empatii, krytycznym myśleniu i kontekście kulturowym. Wydaje się, że bez symetrycznej relacji, opartej na wzajemnym szacunku i zaufaniu dwóch podmiotów procesu uczenia (się), nie istnieje skuteczna edukacja. Empatia jest jednak niezbędna nie tylko w relacjach nauczyciel–uczeń i uczeń–nauczyciel, lecz także w dialogu czytelnika z utworem literackim czy też widza z dziełem sztuki. Olga Tokarczuk

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

(2020: 288), powołując do życia czułego narratora, zauważa, że „literatura jest (…) zbudowana na czułości wobec każdego odmiennego od nas bytu". Podkreśla również znaczenie opowieści oraz sposobu jej przekazywania: „Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć, umiera. (…) Ten, kto snuje opowieść – rządzi" (tamże: 262). Obraz również opowiada historię. Czułość, o której wspomina noblistka w kontekście literatury, powinna być wpisana w każdy skierowany do drugiego człowieka akt tworzenia, a więc dotyczy też sztuki. I jest tak nie tylko w przypadku tych, którzy historie opowiadają. Czułości i uważności należy uczyć – być może jeszcze pilniej – czytelnika i widza. Bo tylko w obecności podmiotu gotowego na poznanie drugiego „ja" możliwe jest spotkanie, eutoryczna rozmowa z tekstem, pozwalająca na pełniejsze zrozumienie siebie, będąca czymś więcej niż tylko skuteczną realizacją aktu komunikacji.

W przywoływanym już *Czułym narratorze* Tokarczuk pisze, że „człowiek ma duszę, ciało i narratora" (tamże: 179). Nieco inaczej ujmuje ten temat teolog Ignacy Dec (1985: 8), który postrzega człowieka – za francuskim filozofem Gabrielem Marcelem – „jako byt wcielony, dynamiczny, otwarty i koegzystujący". Dalej zaś dodaje, że ludzkie „ja", którego doświadcza człowiek, odkrywając samego siebie, to „*ja* wcielone", domagające się – pod wpływem wewnętrznego imperatywu („wymogu ontologicznego") napędzanego przeżywaniem bytowej niewystarczalności – „nieustannego przekraczania siebie" w stronę „drugiego *ja*". Jak przekonuje Dec za Marcelem: „Człowiek zatem odnajduje się w doświadczeniu siebie samego jako byt dynamiczny, wezwany do ciągłego *wychodzenia* ku czemuś zewnętrznemu [co dopełnia jego bytowanie]. Jest więc człowiek z natury swojej *homo viator*, pielgrzymem, mającym dążyć w kierunku pełniejszego człowieczeństwa" (tamże).

Wspomniana relacja „ja–ty", która jest w rozumieniu Marcela więzią, „twórczym współistnieniem", podróżą dwóch podmiotów o podobnej sytuacji egzystencjalnej, przypomina pożądaną, czułą relację: narrator–czytelnik/widz. To wykraczanie poza własne „ja" w celu odnalezienia drugiego „ja", przeżywającego podobnie, to nadzieja na zrozumienie oraz wspólną egzystencjalną wędrówkę. *Homo viator* jako kategoria antropologiczna dopełnia znaczenie aktu spotkania odbiorcy z każdym pojedynczym tekstem kultury oraz otwiera na doświadczenie wielowymiarowości procesu poznania poprzez swoistą podróż w głąb opowiadanej historii w celu samozrozumienia.

Przywołane w niniejszym szkicu podróże w czasie i w przestrzeni do wnętrza dzieła, w głąb ludzkich wspomnień, uczuć i pragnień, a czasem w sam środek mroku, ukazują złożoność ludzkiego bycia w świecie, którą łatwiej zrozumieć, włączając kontekstowe odczytywanie znaczeń. Warto dostrzec w tym działaniu szansę dla edukacji polonistycznej.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

O KILKU TROPACH ZSTĄPIENIA CARAVAGGIA DO PIEKŁA. PRZYSTANEK PIERWSZY – MEDIOLAN

Od kilku lat tropię Caravaggia. Im wnikliwiej przyglądam się jego obrazom, tym bardziej zauważam uniwersalność podejmowanych przez artystę problemów. Podążanie za Merisim, odwiedzanie miejsc, w których żył, tworzył, jest dla mnie podróżą w przestrzeni i czasie. Ta swoista peregrynacja przede wszystkim jednak przybiera wymiar egzystencjalny. Często staje się ryzykowną wędrówką w głąb mroku ludzkiej natury, który kultura próbuje okiełznać rozmyciem w estetycznie poprawnej miałkości. Caravaggio uczłowiecza świętość, wydobywa na wierzch to, co niewygodne, przełamuje tabu, zostawia ponadczasowe znaki, po 400 latach wciąż zatrzymujące wzrok na płótnie.

Andrea Pomella (2004: 3), jeden z biografów Caravaggia, nazywa go „mrocznym bólem Ulissesa", „oburzającym przeciwieństwem" mitologicznego bohatera. Przyznaje, że życie malarza było odyseją po morzach i lądach, że poszukiwał sensu człowieczeństwa i doskwierała mu samotność. Podkreśla jednak, że Odyseusz dążył do celu, a Caravaggio uciekał.

Moje podróże tropem lombardzkiego artysty to z jednej strony spotkania z jego obrazami, z drugiej zaś próba zrozumienia człowieka, niemożliwa bez uważnej, sensorycznej eksploracji fizycznej przestrzeni.

Michelangelo Merisi da Caravaggio urodził się w 1571 roku w Mediolanie. Właśnie tam, w zbiorach Pinakoteki Ambrozjańskiej (Pinacoteca Ambrosiana), znajduje się obraz zatytułowany po prostu *Kosz z owocami* (lub *Kosz owoców*). Pierwsza wzmianka o nim pochodzi z 1607 roku, a znalazła się w kodycylu do testamentu kardynała Fryderyka Boromeusza/Federico Borromeo (Schütze 2017: 329). Tę niewielkich rozmiarów pracę (31x47 cm[1]) arcybiskup Mediolanu kupił bezpośrednio od Caravaggia w Rzymie lub otrzymał w prezencie od kardynała del Monte (Francesco Maria Bourbon del Monte) – kolekcjonera sztuki, mecenasa artysty[2]. Na mocy dokumentu z 1618 roku *Kosz z owocami*, wraz z całą kolekcją obrazów, przekazano założonej przez darczyńcę Pinakotece Ambrozjańskiej. Wśród prac, które zostały uznane przez badaczy za wykonane przez Merisiego, *Kosz z owocami* jest jedyną (samodzielną) zachowaną do dziś martwą naturą.

[1] Wymiary za Sebastian Schütze (2017); takie również podaje Giovanni Careri (2020). Na stronie Pinakoteki Ambrozjańskiej w informacjach o obrazie znajdują się wymiary 54,5x67,5 cm. Być może obejmują one sporą ramę. W zależności od źródła różne są także daty powstania dzieła: u Schützego i Careriego – 1595/96; na stronie – 1597/1600; Witold Kawecki (2019) – 1594/98.

[2] Kardynałowi del Monte Caravaggio zawdzięcza bardzo dużo, to on bowiem dostrzegł wielki talent malarza, wydobył z artystycznego niebytu i objawił światu.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27



Ryc. 1. Caravaggio, *Kosz z owocami*, Ambrosiana, Mediolan
(zdjęcie z prywatnej kolekcji autorki)

Obraz Caravaggia mieści się w pierwszej sali wspaniałej mediolańskiej galerii, na wprost wejścia, jest doskonale oświetlony, samotny na ciemnej ścianie. Sposób eksponowania prac (pojedynczo i światłem punktowym) to niewątpliwy atut tego miejsca, gdyż pozwala widzowi na wręcz intymny kontakt z dziełem. Zamykając przestrzeń, stwarza iluzję prywatnej audiencji, zawłaszczenia uwagi obrazu w dialogu bez świadków. Martwej naturze Merisiego nie towarzyszą inni reprezentanci gatunku. Znajduje się za to w zacnym gronie artystów z Tycjanem na czele (*Maria Magdalena*, *Pokłon Trzech Króli*, *Złożenie Chrystusa do grobu*). A jednak, mimo tego szczególnego otoczenia, skupia na sobie całą uwagę. Careri (2020: 72) przypisuje pracy kategorię obrazu-daru. Można ją rozumieć w taki sposób, że namalowana kompozycja sprawia wrażenie rozsadzającej obraz i wkraczającej w przestrzeń widza. Jak zauważa Careri, „sam kosz staje się podmiotem apelującym do widza, co oznacza przypisanie rzeczom władz i godności, które do tej pory były zarezerwowane dla ludzi" (tamże)[3].

[3] Z kolei Kawecki (2019: 217) zwraca uwagę na to, że Caravaggio szkolił się w dziedzinie malowania martwej natury (z podobną dokładnością jak malowania ludzkiego ciała) u Cavaliera d'Arpino, „traktując martwą naturę analitycznie, drobiazgowo i moralizatorsko", a dobre malarstwo było dla niego naśladowaniem rzeczywistości.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Pełen owoców kosz (dostrzeżemy w nim pigwę, gruszkę, jabłko, brzoskwinię, figi i różne rodzaje winogron) na pierwszy rzut oka wydaje się źle rozplanowany na płaszczyźnie obrazu (powyżej pozostaje rozległa, pusta przestrzeń w neutralnym, piaskowym kolorze). Na „brak otoczenia" zwraca uwagę Kawecki (2019: 217), przekonując, że „wyeliminowanie przestrzeni wokół skupia uwagę widza na jednym przedmiocie", natomiast pustka, nieprzybierająca żadnego kształtu, neutralna, „wynosi obraz na niemal metafizyczny poziom ekspresji" (tamże: 220). Kosz, ściągnięty ciężarem owoców w dół, wykraczając z prawej strony poza granicę obrazu odłamaną – niby obcą – witką, zdaje się walczyć o życie. Daje mu do tego prawo własna niedoskonałość. Więdnące, poplamione czy nawet uschnięte liście[4], nadpsute owoce obok tych jędrnych, błyszczących od soku, którego słodycz niemal czujemy w ustach, bronią się prawem do przemijania, prawdą istnienia, utrwaloną przewrotnością trwania. Gdy przyjrzymy się obrazowi, dostrzeżemy jednak nie tylko wierność odwzorowania, lecz także smutek, tęsknotę. Odłamana gałązka (z prawej strony obrazu) nie mieści się w koszu, wypada z niego – może przez nieuwagę instalatora kompozycji, a może na skutek celowego działania. Więdnie i usycha, podobnie jak liście oddalone od centrum owoców. Jak gdyby w całość, wnętrze, bliskość (nie)dopasowania wpisana była możliwość błędu, niedoskonałości, która w oddaleniu grozi odrzuceniem, odłamaniem, pogrążeniem w niebycie. Gdy pójdziemy tym tropem, to pierwsze zstąpienie Caravaggia do piekła możemy odczytać jako pragnienie wielkości, niejednoznacznej obecności w centrum; pełne sprzeczności rozpoznawanie własnego talentu, połączone z brakiem pokory wobec ukonstytuowanego paradygmatu tworzenia, wobec narzucającego ramy centrum. To piekło świadomości przemijania, niezgoda na oddalenie i niezgoda na bycie wewnątrz. Choroba liści to choroba duszy.

Odczytując obraz w ten sposób, składamy z pojedynczych fragmentów historię ludzkiego życia, w której jest miejsce na piękno i niedoskonałość, radość i smutek, pragnienie bycia zauważonym i prawo do bycia poza centrum, dążenie wyznaczoną drogą oraz błędy wiodące na manowce; miejsce na strach, niezgodę, zwątpienie, na walkę o prawo do niespełniania oczekiwań innych. Już samo to wystarczy do zainicjowania spotkania z obrazem w sali lekcyjnej i podjęcia refleksji egzystencjalnej.

[4] Chore liście namalowane są tak realistycznie, że specjaliści badający choroby roślin na ich podstawie są w stanie określić konkretną chorobę pleśniową trawiącą liście winorośli pod koniec XVI wieku.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

PRZYSTANEK DRUGI – SYRAKUZY

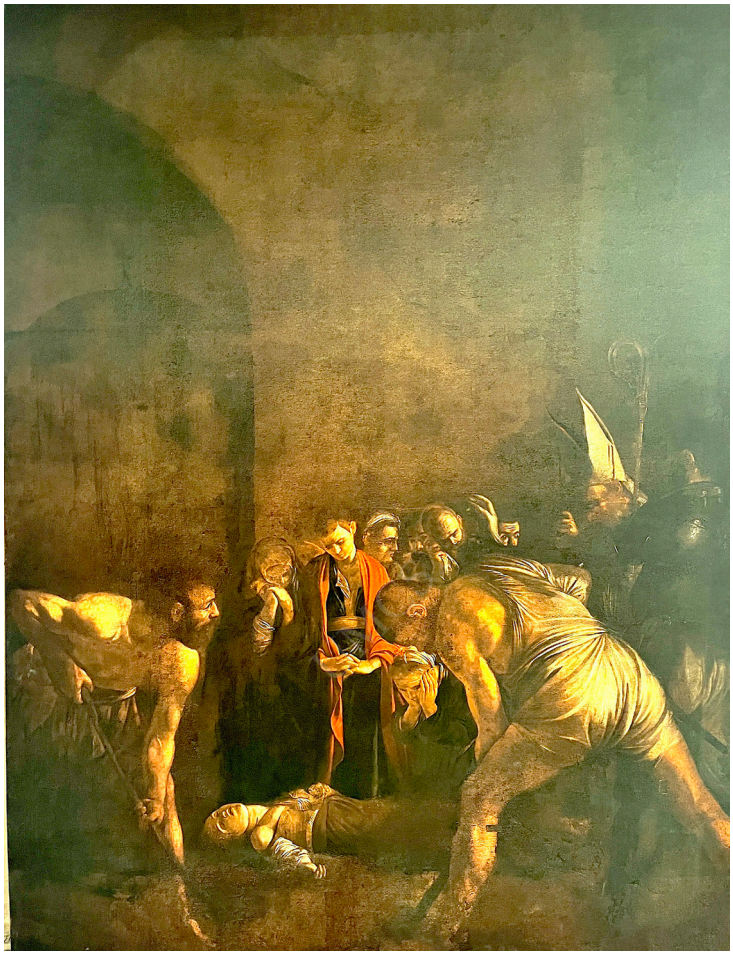
Gdy – po wydaleniu z Zakonu Maltańskiego z powodu poważnego konfliktu z jednym z braci joannitów i ucieczce z więzienia (z Fortu Świętego Anioła) – w październiku 1608 roku Caravaggio przybył do Syrakuz (zapewne dzięki pomocy przyjaciół, protektorów i wielbicieli jego talentu[5]), był twórcą docenianym, uznawanym za najlepszego malarza w Italii (Langdon 2003: 382). Sycylijczykom nie przeszkadzało to, że był człowiekiem wyjętym spod prawa, najpierw na skutek śmiertelnego zranienia Ranuccia Tommasoniego w 1606 roku, a potem wydarzeń w La Valletcie. Mimo aury swoistego kultu, która go otaczała, Caravaggio przypominał osobę niezrównoważoną, targaną namiętnościami. Wzbudzał strach, był porywczy, pełen sprzeczności, niecierpliwy, nienasycony (tamże). Jest wielu biografów malarza i każdy podaje własną wersję jego dziejów. Nie ma jednak wątpliwości, że ostatni etap życia przynosi artyście piekło lęku. W swojej książce o Caravaggiu Helen Langdon – powołując się na Francesca Susinno – wspomina, że w tym czasie malarz sypiał w pełni ubrany i nawet w nocy nie rozstawał się ze sztyletem. Przyglądając się sycylijskim obrazom Lombardczyka, można mieć wrażenie, że artysta najbardziej obawiał się samego siebie, tocząc najtrudniejszą w życiu walkę – z własnymi demonami. Ta wewnętrzna podróż w mroczne zakamarki duszy była niebezpieczna i wyczerpująca[6]. Zostały nią naznaczone wielkoformatowe prace z tego okresu. Na dwie z nich pragnę zwrócić szczególną uwagę. Analizując je, można dostrzec symboliczny wymiar prezentowanych postaci.

Podczas niespełna dwumiesięcznego pobytu w mieście Archimedesa, które również dziś sprawia wrażenie niepogodzonego z upływem czasu, na każdym kroku objawiając świadectwa starożytności – teatry, świątynie, groty, Caravaggio namalował na zamówienie senatu miasta (dzięki wstawiennictwu Maria Minnitiego) obraz *Pogrzeb świętej Łucji* – patronki Syrakuz i całej Sycylii.

[5] Być może samego Alofa de Wignacourt, przełożonego Zakonu Maltańskiego, kilkakrotnie uwiecznionego na portrecie.

[6] Langdon (2003: 384) pisze o tym, że „Caravaggio zaniedbywał się coraz bardziej, ubierał się bardziej jak zabijaka niż malarz, a jadał posiłki, używając zamiast talerza kawałka deski albo starego portretowego płótna".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27



Ryc. 2. Caravaggio, *Pogrzeb św. Łucji*, Santuario di Santa Lucia al Sepolcro, Syrakuzy (zdjęcie z prywatnej kolekcji autorki)

Obraz ołtarzowy miał zostać wykonany do odnawianego w tym czasie, znajdującego się poza granicami miasta, kościoła św. Łucji[7].

[7] Święta Łucja zginęła śmiercią męczeńską około 304 roku, w czasach prześladowania chrześcijan przez cesarza Dioklecjana. Została pochowana w katakumbach pod kościołem Santa Lucia alla Badia. Caravaggio miał przedstawić chwilę pogrzebu świętej, nie jej męczeństwa. Zgodnie z legendą Łucja odmówiła zaparcia się wiary, rozdała swój posag ubogim i ofiarowała dziewictwo Chrystusowi, czego nie mógł znieść jej bogaty narzeczony. Z jego rozkazu najpierw została przeznaczona do domu publicznego, a ostatecznie poderżnięto jej gardło. Wcześniej jednak, by zapobiec pożądliwemu zachwytowi nad swą urodą, aby się oszpecić, wydłubała sobie oczy. Pewnie dlatego często jest przedstawiana z talerzem, na którym spoczywa dwoje oczu.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Sam obraz jest dziełem bardzo ciekawym w dorobku Caravaggia[8]. I ważnym w kontekście tego, co napisałam wcześniej. Warto przyjrzeć się proporcjom. Cała scena zajmuje mniej niż połowę powierzchni płótna. Tło wypełnia mrok katakumb. Neutralna pustka z *Kosza z owocami* tutaj zamienia się w mroczną, gęstą przestrzeń, pozbawioną nadziei. Martwą kobiecą postać położono bezpośrednio na ziemi, w której ma być pogrzebana. Nie ma nic, co by ją od niej oddzielało – żadnej chroniącej ciało tkaniny. Można by pomyśleć, że leży tak jako miara długości grobu. Ciekawa jest też kompozycja obrazu.



Uwaga: na rycinie zaznaczono elementy, na które warto zwrócić uwagę podczas analizy dzieła: od lewej białe strzałki wskazują na sylwetkę grabarza, postać diakona oraz dłoń biskupa i jego mitra; czerwoną pętlą oznaczono twarz o rysach artysty.

Ryc. 3. Caravaggio, *Pogrzeb św. Łucji*

[8] Choć współczesne Syrakuzy nie są dużym miastem, odnalezienie tego obrazu stanowi pewne wyzwanie. Zarówno przewodniki, jak i znane monografie artysty czy źródła internetowe najczęściej podają błędną (nieaktualną) informację, że obraz Caravaggia można oglądać w ołtarzu Chiesa Santa Lucia alla Badia – kościele znajdującym się na wyspie Ortygii, albo w galerii regionalnej Palazzo Bellomo. Okazuje się jednak, że wrócił on do pierwotnego miejsca, w którym był prezentowany, czyli do Santuario di Santa Lucia al Sepolcro, przy placu świętej Łucji (a więc poza wyspą). Kolejną trudnością, z jaką trzeba się zmierzyć, jest ograniczony dostęp do płótna, zawieszone jest bowiem dość wysoko, w absydzie. Nie można podejść blisko, więc nie pozostaje nic innego jak przyglądanie się dziełu z oddalenia i pod pewnym kątem, z miejsca wyznaczonego po lewej stronie ołtarza. To nie wszystkie niedogodności, gdyż obraz spowija mrok. Mimo że można temu zaradzić, wrzucając do specjalnej skrzynki 2 euro, aby uruchomić oświetlenie, to spotkanie z dziełem zawieszonym jakby trochę przypadkowo wywołuje jednak pewne rozczarowanie.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Na pierwszym planie widzimy potężne, pochylone do środka sylwetki grabarzy, symbolizujące fizyczną (męską) siłę – z jednej strony przemoc, której dokonano na Łucji (?), z drugiej zaś materialny wymiar pogrzebu. Profanum. Ich ciała są oświetlone, zwłaszcza ramiona mężczyzny w lewym dolnym rogu, który przerywa pracę poruszony tym, co dzieje się wokół niego. Zatrzymany z zastygłą w górze ręką, w nieokreśloności rodzącej się myśli, na granicy niewiedzy i zrozumienia, w tym wyjątkowym momencie nagłego przebłysku, gdy jeszcze bez konkretnego kształtu budzi się świadomość. Jego twarz zdaje się odbijać blask wyciągniętej – nienaturalnej wielkości – dłoni biskupa niczym lustro. Ta dłoń sprawia wrażenie odciętej od reszty ciała, zawieszonej w mroku, osobnej. Wraz z równolegle położoną po prawej stronie oświetloną częścią mitry oraz pochyloną głową diakona z lewej strony tworzy potrójny znak władzy kościelnej, która błogosławi ciało, zaznaczając swoją dominację. Obok biskupa stoi prawie niewidoczny żołnierz, niejako wypychany poza płaszczyznę płótna przez pogrążonego w pracy drugiego grabarza. Wokół zmarłej kłębią się prości ludzie – drobni w porównaniu do mężczyzn z pierwszego planu. Na ich twarzach maluje się żal, niedowierzanie, zagubienie. Jest w nich coś wzruszającego. Zwyczajna prawda ludzkiego smutku. Szczerość. Warte uwagi są jeszcze dwa elementy tej kompozycji. Wspomniany już, umiejscowiony w centralnej części obrazu, diakon – z jednej strony naznaczony zacnością biskupiej jasności, z drugiej zaś bliski prostym ludziom, zjednoczony z nimi w żałobie, odczuwanej stracie. Czerwona stuła, okrywająca jego ramiona, może symbolizować przelaną krew, odsyła też wprost do historii patronki Syrakuz. Zdaje się być żywym świadectwem męczeństwa Łucji.

Całość nie epatuje przemocą, turpizmem czy wzniosłością. Pozostawia miejsce na dopowiedzenie prawdy, która łączy i wyzwala. Nic dziwnego, że obraz szybko zdobył popularność oraz był wielokrotnie kopiowany i do dziś budzi emocje. W kościele Santa Lucia alla Badia, znajdującym się w położonej na wyspie części Syrakuz, można zobaczyć jego kopię. Udostępniono ją zwiedzającym, zestawiając ze współczesną reinterpretacją dzieła – fotografią żywego obrazu Toniego Mozzarelli pt. *Hołd dla Łucji*.

Jest jeszcze jedna ważna rzecz, na którą chcę zwrócić uwagę. Gdy dokładnie przyjrzymy się nienaturalnej dłoni biskupa, możemy odnieść wrażenie, że po jej prawej stronie Caravaggio namalował własną twarz (otoczona czerwoną pętlą). Ale czy ta postać z niepokojącym obliczem uczestniczy w obrzędzie, skoro patrzy w przeciwnym kierunku – gdzieś w dal, jakby poza płaszczyznę obrazu? Może próbuje zajrzeć w głąb własnego mroku? O czym myśli? Czy przeczuwa swój koniec? A może jest gotowa do ucieczki i czeka tylko na odpowiedni moment? W tych pytaniach dopatruję się asumptu do tworzenia niebanalnych narracji.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

SYRAKUZAŃSKA DYGRESJA NA TEMAT PODRÓŻY W PRZESZŁOŚĆ

Gdy piszę o malarstwie, Syrakuzach i niełatwych podróżach do wnętrza, trudno mi nie przywołać wznowionej niedawno *Książki o Sycylii* Jarosława Iwaszkiewicza (2020), przede wszystkim zaś pisanych w Syrakuzach *Panien z Wilka* – najbardziej sensualnego, świetlistego opowiadania, jakie czytałam. Uczynię to jednak też z kilku innych powodów. Wspomniana *Książka o Sycylii* została zadedykowana przez autora Józefowi Rajnfeldowi, na spotkanie z którym Iwaszkiewicz czekał na Ortygii w kwietniu 1932 roku, najczęściej chroniąc się w hotelowym pokoju przed podmuchami zimnego wiatru oraz przywołując z pamięci ukraińskie[9] (!) krajobrazy i pisząc *Panny z Wilka*. Opowiadanie stało się więc poniekąd sentymentalną podróżą w przeszłość oraz rewizją przetworzonych wspomnień. Jest także polemiką z Proustem na temat niemożności powrotu do minionego czasu. Wydaje się, że w jednym ze swoich szkiców Anna Iwaszkiewiczowa celnie oddała również stanowisko męża w kwestii konstruowania przez Prousta powieściowej rzeczywistości:

> Widzieliśmy, jak autor (…) deformował rzeczywistość, chcąc z niej wyłowić to, co może mieć jakiekolwiek cechy nieprzemijania, chcąc uchwycić ten czas narastający, uciekający wciąż, zatrzymać jego bieg, odbudować wstecz ten czas *utracony.* Bez elementu deformacji, o którym się zwykle nie wspomina, mówiąc o Prouście, byłoby to niemożliwe do osiągnięcia. (Iwaszkiewiczowa 1987: 61–62)

Sam pisarz wspomina w *Książce o Sycylii*:

> I oto, czy to czarne źródła Aretuzy, czy samotność i niecierpliwe oczekiwania na statek z Trypolisu[10], który wyjątkowo się spóźnia (…), wprowadzają mnie co popołudnie w świat niezmiernie od Syrakuz daleki, i w czasie, i w przestrzeni. Przychodzą jakieś wspomnienia przekomponowane, przetrawione i rodzi się świat imaginacyjny, to prawda, ale jakże związany z daleką ziemią i z pięknem jej przyrody. Piszę *Panny z Wilka*. Skończyłem je w Syrakuzach.
> Dawno widziane obrazy pięknych kobiet, niedawno odczute sprawy przemijania i kruchości ludzkiego życia, niedawne odwiedziny ukochanych Byszew, wsi, która raz po raz, coraz to inaczej widziana, powraca w moich utworach, urealnia się w słowach. (…) Obok Byszew pojawia się Tymoszówka Szymanowskich z ich

[9] Iwaszkiewicz nazywał Ukrainę niedoszłą Sycylią (zob. Romaniuk 2012: 423).
[10] Jak już wspomniałam, Iwaszkiewicz czekał na Józefa Rajnfelda.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

> niezapomnianą spiżarnią i rozmowy (…) prowadzone z siostrą Karola[11], Nulą. (Iwaszkiewicz 2020: 146–147)

Radosław Romaniuk, jeden z biografów Iwaszkiewicza, zauważa, że jeśli Byszewy (dwór pod Łodzią, w którym pisarz rzeczywiście gościł w czasie wakacji w latach 1911–1914) posłużyły do stworzenia obrazu Wilka, to pierwowzorami sześciu bohaterek opowiadania byli mieszkańcy byszewskiego dworu – czterej bracia Świerczyńscy oraz ich dwie rówieśnice, gościnie pobliskich Skoszew (Romaniuk 2012: 428). Zatem również w przypadku Iwaszkiewicza wspomnienie ulega deformacji. Przypomnijmy, bohater opowiadania, Wiktor Ruben, po 15 latach wraca do Wilka, by rozliczyć się z przeszłością, zrozumieć ją, dookreślić. Chociaż od przyjazdu na każdym kroku obserwuje świadectwa przemijania – „nic (…) nie dało Wiktorowi takiego poczucia minionego czasu, co widok tego lasu na miejscu dawnego zagajnika" – początkowo naiwnie wierzy w to, że uda mu się wrócić do Wilka sprzed lat, jak gdyby ten czas, który minął, ze wszystkimi konsekwencjami jego upływu, nie istniał, a rzeczywistość zastygła w chwili, gdy opuścił folwark z dworem i trwała nieruchomo, czekając na jego powrót. Szybko jednak zaczyna rozumieć, jak bardzo się mylił, że „nic nie znaczy to, co człowiek postanawia i dokonywa świadomie, a wszystko ważne i dokonane niechcący, zostaje gdzieś za nami i potem nas ściga albo my je, co gorsza, ścigamy" (Iwaszkiewicz 1958: 69–70), że „posiąść coś naprawdę, to rzecz niemożliwa" (tamże: 83). Zniekształcenie, którego dokonuje Iwaszkiewicz, jest celowe. Wydaje się też pewną grą, bo autor, odsyłając do konkretnych wydarzeń z przeszłości, sam daje czytelnikowi klucz do odczytania prawdy o sobie samym. Wzruszająca jest szczerość tego zaproszenia.

Gdyby *Panny z Wilka* były obrazem, być może Wiktor miałby twarz Iwaszkiewicza. Albo na płótnie znalazłoby się dwóch czy nawet kilku Rubenów[12], spoglądających w dal, zdających się widzieć świat wykraczający poza teraźniejszość ukazanej sceny, podobnie jak możemy to zaobserwować w pracach Caravaggia. Wydaje się jednak, że byłoby to płótno pełne żółtego słońca, nasycone ciepłymi kolorami, rozświetlone[13], malowane pędzlem czułego narratora.

---

[11] Mowa o siostrze Karola Szymanowskiego.

[12] Postać rozdwojonego bohatera wpisały w sceniczną adaptację *Panien z Wilka* Agnieszka Glińska i Marta Konarzewska. Spektakl jest grany na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie od 2019 roku.

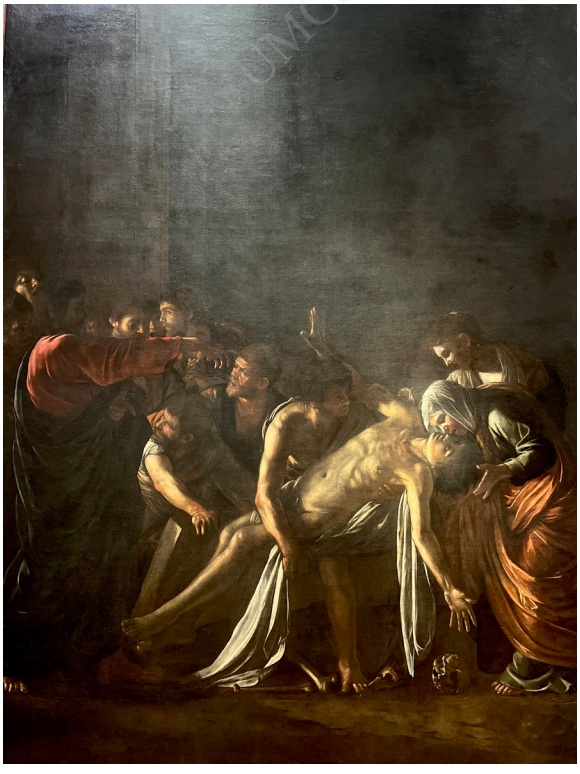
[13] Tak jest w filmie Andrzeja Wajdy z 1979 roku, gdzie pojawia się sam pisarz, któremu film jest zresztą dedykowany (por. Romaniuk 2017: 608–609).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

PRZYSTANEK TRZECI – MESYNA

Wracając do głównego nurtu rozważań, chcę przywołać jeszcze jeden obraz, szczególnie istotny w kontekście egzystencjalnego wymiaru podróży.

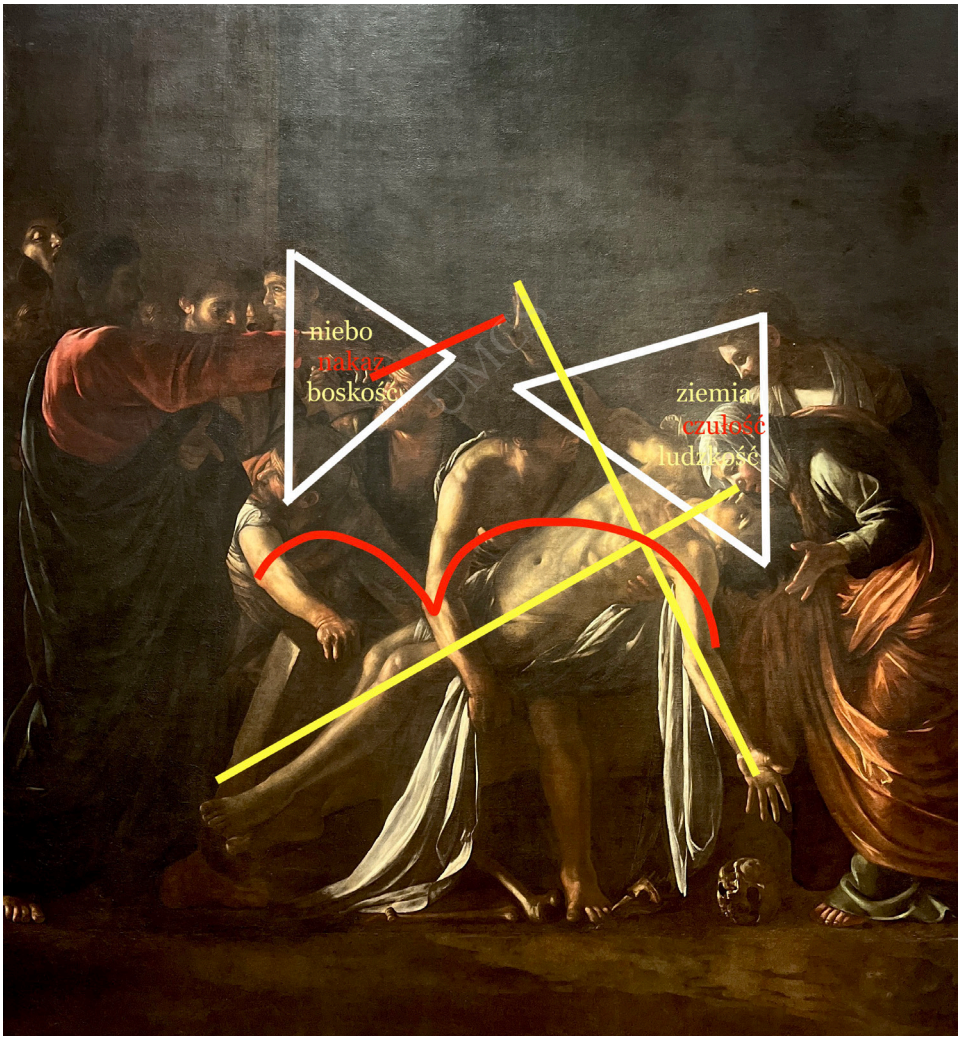
Niedługo po namalowaniu *Pogrzebu św. Łucji* – być może autor nie doczekał nawet do momentu jego oficjalnego umieszczenia w ołtarzu, planowanego najprawdopodobniej na dzień św. Łucji (który na początku XVII wieku obchodzono nie 13 grudnia, lecz w czasie zimowego przesilenia, w najkrótszy dzień roku) – Caravaggio opuścił Syrakuzy i udał się do Mesyny. Zdobył tam zamówienie na ołtarzowy obraz przedstawiający wskrzeszenie Łazarza do kaplicy kościoła ojców Crociferi, opiekujących się chorymi (Langdon 2003: 388). Współcześnie znane *Wskrzeszenie Łazarza* może nie być pierwszą wersją obrazu, która prawdopodobnie została zniszczona przez samego autora pod wpływem emocji wywołanych uwagami pierwszych odbiorców na temat dzieła. Jest jednak z pewnością dziełem Caravaggia i nawiązuje do historii znanej z Ewangelii św. Jana.



Ryc. 4. Caravaggio, *Wskrzeszenie Łazarza*, muzeum regionalne w Mesynie (zdjęcie z prywatnej kolekcji autorki)

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Również tym razem przedstawiona scena zajmuje tylko część przestrzeni płótna. Resztę wypełnia nieprzenikniona, mroczna pustka. Jeszcze wyraźniej niż w *Pogrzebie św. Łucji* dostrzegamy tenebryzm (*maniera tenebrosa*) i ostry światłocień (*chiaroscuro*). Cechą charakterystyczną tej kompozycji jest również dynamika, uzyskana dzięki celowemu splątaniu ciał – rzadko spotykany rytm w ułożeniu postaci, powtarzalność ruchów oraz wykorzystanie gestów pełnych znaczeń.



Uwaga: na rycinie zaznaczono elementy, na które warto zwrócić uwagę podczas analizy dzieła: białe trójkąty to opisane w tekście znaczeniowe zależności; przecinające się żółte linie – ułożenie ciała na kształt krzyża; czerwona klamra – równoległość męskich ramion.

Ryc. 5. Caravaggio, *Wskrzeszenie Łazarza*

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Zacznijmy od kompozycji. Dolny fragment płótna wypełnia kilkanaście postaci. W centralnej części tego ludzkiego kłębowiska znajduje się skupiające światło ciało Łazarza, ułożone w taki sposób, że przypomina fluoryzujący krzyż. Jego prawa dłoń wydaje się odbierać energię. Może to być gest zgody albo wręcz przeciwnie – odmowy. Jest jednak pewne, że to działanie świadome, odpowiedź na wołanie Chrystusa, który ukryty w cieniu, po lewej stronie obrazu, powołuje Łazarza do nowego życia, a cała moc jego rozkazu mieści się w rozświetlonych palcach prawej dłoni. Taka interpretacja jest najbliższa ewangelicznej historii. Caravaggio dopowiada resztę uwypuklonym światłem. Jego Łazarz w odpowiedzi na boski imperatyw wypuszcza z lewej dłoni (ramienia krzyża) czaszkę – symbol śmierci, *memento mori*, przypomnienie o krótkotrwałości życia ludzkiego na ziemi (Kopaliński 2006: 50). Czy dzieje się tak rzeczywiście? I czy wyłącznie na skutek boskiej ingerencji? Światło obejmuje także dwie postaci stojące u głowy wskrzeszanego. Są to siostry Łazarza: Marta i Maria. Warto przyjrzeć się temu znaczącemu ustawieniu. Marta, która stoi bliżej, w czułym pocałunku oddaje bratu całą siostrzaną miłość (podwojoną obecnością drugiej z sióstr – Marii), jakby chciała zwielokrotnić moc boskich słów. A jednak twarz Marty jest raczej zatroskana niż radosna. Gdy przyjrzymy się uważnie, odnajdziemy w całym obrazie znaczeniowe trójkąty napięć. Po prawej stronie – utworzony przez głowy Marii, Łazarza i mężczyzny podtrzymującego jego ciało. W środku tego trójkąta znajduje się głowa Marty pochylającej się nad bratem – symbol miłości i troski. Po przeciwnej stronie, w trójkącie utworzonym przez głowy mężczyzn znajdujących się najbliżej postaci Chrystusa, zawisła dłoń – boski imperatyw życia. Na początku wspomniałam o wyjątkowym rytmie tego dzieła – postaci Chrystusa i Marty zamykają kompozycję z obu stron, a ich szaty utrzymane są w podobnych odcieniach: zieleni i ochry. Wykonywane przez nich gesty stanowią jądra znaczeniowych trójkątów napięć.

Ponadto prawe, oświetlone ramiona mężczyzn – podtrzymującego ciało oraz odsuwającego płytę grobu – z naturalnie zamkniętymi dłońmi, są ułożone równolegle do lewej ręki Łazarza, z której wypada czaszka. Podkreślając znaczenie tego gestu, jednocześnie zamykają oś, z której wyrasta drugie ramię, a także potwierdzają materialną obecność wskrzeszonego. Gdy sięgniemy do słownika symboli, upewnimy się, że trójka symbolizuje bóstwo, świętość, Trójcę, światło, harmonię, ale i pokutę. Myśl, działanie, uczucie; człowieka – jako ciało, duszę, ducha (tamże: 437–439). Wszystko to świadczy o tym, że Caravaggio, malując *Wskrzeszenie*, był w szczytowej formie artystycznej.

Jest jeszcze jeden ślad. I to on wydaje się najważniejszy, zważywszy na wszystko, co zostało już powiedziane o życiu Merisiego. O szaleństwie, lęku, nadziei na odkupienie i możliwości powrotu do Rzymu. Można postawić hipotezę,

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

że w kręgu światła – na dwóch wierzchołkach lewego trójkąta – Caravaggio w dwóch różnych ujęciach umieścił swoją twarz. I wydaje się to nieprzypadkowe. Gdy przyjrzymy się głowie znajdującej się w centralnej części kadru, bez trudu dostrzeżemy, że żadna z pozostałych postaci przedstawionych na obrazie nie patrzy na Chrystusa, żadnej nie widzimy tak wyraźnie. W tej twarzy odnajdziemy wiele emocji: żal, pokorę, przerażenie. To nieme świadectwo prawdy. Otwarte usta mogą sugerować, że mężczyzna wypowiada jakieś słowa, ale też mogą oznaczać zdziwienie, wielkie wzruszenie, epifanię. Znamienne jest to, że mężczyzna o rysach Merisiego znajduje się w kręgu światła – pomiędzy dłonią Chrystusa a odpowiadającą na znak dłonią Łazarza.

Może się również wydawać, że palec – będący przekaźnikiem woli – dotyka bezpośrednio jego głowy, i to on jest powoływany do nowego życia. Powyżej ręki Chrystusa znajduje się druga twarz, tym razem uchwycona z profilu, nieobecna, skierowana w stronę światła, ze spojrzeniem utkwionym w dal (podobny zabieg obserwowaliśmy, analizując wcześniejsze płótno). Gdy połączymy wszystkie tropy: boski imperatyw, ciało-krzyż, siostrzany smutek, niejednoznaczny gest Łazarza – możemy z nich wyczytać nie tylko tytułowe wskrzeszenie biblijnego bohatera, lecz także zapowiedź śmierci na krzyżu oraz cierpienia. W kontekście wszystkiego, co wiemy o splątanych losach artysty, to szczególne, celowe umieszczenie przez Caravaggia dwukrotnie własnej twarzy na płótnie o wskazanej tematyce nadaje obrazowi wyjątkowe znaczenie. To on sam staje się głównym bohaterem dzieła, tytułowym Łazarzem. Nie należy jednak do tamtego świata i jego historia będzie miała inny koniec. Podróżując w czasie, zstępuje do piekła samoświadomości, którego szczególną mapę czytamy z jego twarzy. To kraina lęku i bezsilności, przebłysków nadziei i jej braku. Świadomość pustki i pragnienie odkupienia, które nie może się spełnić, bo piekło pochłania duszę.

POLONISTYCZNA DYGRESJA NA TEMAT SPOTKAŃ Z CARAVAGGIEM

W praktyce szkolnej, podczas działań lekcyjnych, obraz często staje się dopełnieniem znaczeń dostrzeżonych w utworze literackim. Jest więc tekstem w stosunku do niego podrzędnym. W przypadku spotkań z malarstwem o takim potencjale narracyjnym oraz skomplikowaniu znaczeń, jakie obserwujemy u Caravaggia, byłoby pożądane uczynienie tekstu ikonicznego podmiotem działań lekcyjnych. Niezbędnym dopełnieniem tropów interpretacyjnych stać by się mogły natomiast konteksty: biograficzny, filozoficzny, biblijny, historyczny czy literacki.

Witold Bobiński (2015: 140) słusznie podkreśla, że „obraz – w perspektywie dydaktyki polonistycznej (…) powinien zyskać autonomię jako dzieło, jako *mowa*

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Innego, z którą podejmuje się intymny dialog". Spotkania z obrazami Caravaggia mogą okazać się dla młodych ludzi (myślę tu raczej o uczniach szkoły ponadpodstawowej) sporym wyzwaniem[14]. Celowo używam słowa „spotkania", aby podkreślić relacyjny wymiar tych estetycznych doświadczeń. Na taki sposób obcowania ze sztuką zwraca uwagę Rita Felski w *Urzeczeniu*, odwołując się do teorii aktora-sieci Brunona Latoura.

> Żadne dzieło sztuki nie może pomijać znaczenia pierwszoosobowej reakcji; to właśnie poprzez taką reakcję dzieła sztuki zaczynają mieć znaczenie, wysuwają wobec nas roszczenia (jest to jeden z powodów, dla których wolę mówić o przywiązaniu do dzieł (…). A jednak to, co osobiste, nie wyklucza tego, co transpersonalne; ani też to, co doświadczalne, nie jest w stanie wojny z tym, co argumentacyjne czy analityczne. (Felski 2022: 20)

Sztuka tworzy się w dialogu, w relacji, na różnych poziomach. W sytuacji lekcyjnej jej odbiór zależy od wielu czynników, np. od atmosfery panującej w zespole, poziomu zaufania, gotowości do podjęcia wyzwania, ale też od samopoczucia w danym dniu, poziomu satysfakcji czy nawet miejsca ustawienia ławki, czyli *aktorów* – wszystkiego, czego istnienie czyni różnicę. W przypadku obcowania z malarstwem najbardziej pożądane byłoby wytworzenie więzi, *przywiązania*, o którym pisze Felski, zmieniającego sposób postrzegania na bardziej afektywne, skierowane do wewnątrz, dające możliwość samopoznania.

Z kolei Elliot Wayne Eisner[15], wielokrotnie podkreślając w swoich publikacjach znaczenie sztuki w edukacji, w książce *The Arts and the Creation of Mind* (2022) zauważa, że uczniowie przynoszą na lekcje swoje własne historie, które wchodzą w interakcję z tym, co zostało określone przez nauczyciela jako cel lekcji. Zdarza się, że znaczenia konstruowane na podstawie tych zderzeń – własnych doświadczeń ucznia, zaproponowanych treści, oczekiwań osoby planującej pożądane efekty – okazują się niewystarczające, nie spełniają bowiem zamierzonych celów edukacyjnych. Jednocześnie jednak znacznie je przekraczają, przyczyniając się do poszerzenia kompetencji nieujętych w planie nauczyciela (Eisner 2002: 70).

Felski (2022: 25) przekonuje, że dzieła sztuki mają znaczenie, ponieważ „tworzą i współtworzą trwałe więzi", natomiast samo „*przywiązanie* jest istotnym

[14] O sposobach nawiązywania osobistej relacji z obrazami w kontekście działań dydaktycznych pisze Bobiński w *Przygodach człowieka patrzącego* (2015: 131–155).

[15] Amerykański profesor sztuki i dydaktyk, zajmujący się przede wszystkim edukacją artystyczną.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

pojęciem dla nauk humanistycznych". W ostatnim czasie wielu badaczy podkreśla również relacyjny wymiar edukacji[16]. W przypadku edukacji polonistycznej wytworzenie relacji z tekstem literackim czy ikonicznym wymaga uważności, nieśpiesznego spotkania z dziełem, *przywiązania*. Felski przekonuje:

> Skupić się na przywiązaniu to prześledzić relacje bez wstępnych założeń. To przyglądać się z bliska zarówno aktom łączenia, jak i temu, między kim i czym one zachodzą; temu, co transpersonalne, jak i temu, co osobiste; rzeczom w świecie i rzeczom w dziełach sztuki. (tamże: 25)

Zaplanowanie działań lekcyjnych adekwatnych do tematyki oraz emocjonalnego ciężaru malarstwa Caravaggia jest sporym wyzwaniem. Wydaje się, że podczas prób doboru metod łatwo wpaść w pułapkę nadmiaru i niezamierzenie „spotworzyć" delikatną tkankę interpretacyjną. Nie sposób jednak pozostawić młodego człowieka bez żadnych narzędzi, nie każdy bowiem usłyszy wołanie obrazu. W *Curriculum Ideas in a Time of Crisis* Eisner (1965: 11) zwraca uwagę właśnie na brak posiadania narzędzi językowych do opisu i interpretowania obrazu. Jego zdaniem uczniowie nie wiedzą nie tylko tego, czego szukać, lecz także, co powiedzieć o tym, co widzą. Byłoby więc pożądane, by potrafili wskazać „fakty wizualne", zinterpretować własną reakcję na to, co dostrzegli oraz ocenić dzieło sztuki (tamże). Na początku warto się przede wszystkim zastanowić, od czego zacząć budowanie relacji z twórcą czy obrazem.

By przerzucić most między epokami, odrębnymi światami, pokazać uniwersalność ludzkich potrzeb i pragnień, warto przywołać kontekst biograficzny. Malując *Kosz z owocami* (w połowie lat 90.), Caravaggio mieszkał od kilku lat w Rzymie, do którego przyjechał z myślą o zdobyciu artystycznej niezależności. Już jako dwudziestokilkuletni mężczyzna był przekonany o własnym talencie. Niepokorny i osobny, nie godził się na kompromisy. Uważał, że dobry malarz wiernie naśladuje rzeczywistość; szukał własnej drogi, jednocześnie mając świadomość, że bez protektoratu bogatych znawców sztuki niczego nie osiągnie. To wszystko dość często bywało powodem jego frustracji. Czasem porzucał pracę na wiele tygodni, trwonił w tawernach z trudem zarobione pieniądze, wdawał się w bójki. W 1606 roku, najprawdopodobniej sprowokowany i działając we własnej obronie, śmiertelnie ranił Ranuccia Tomassoniego. Został wyjęty spod prawa i od tej pory jego życie stało się ucieczką: z Rzymu do Neapolu (stolicy Królestwa Neapolu), podlegającego hiszpańskiemu królowi; z Neapolu na Maltę

[16] W grudniu 2023 roku ukazała się książka *Edukacja jako relacja*, prezentująca ten temat wielowymiarowo (Guzik 2023).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

(w nadziei na uzyskanie przywilejów kawalera maltańskiego); z La Valetty na Sycylię – do Syrakuz (tam powstaje *Pogrzeb św. Łucji*), Mesyny (gdzie maluje *Wskrzeszenie Łazarza*), Palermo i z powrotem do Neapolu. Uciekał od kary i przed samym sobą. Pragnął przebaczenia, ułaskawienia przez papieża (które pod koniec życia uzyskał); bał się śmierci, popadał w skrajne stany emocjonalne. I malował. Wydaje się, że w przypadku Caravaggia poznanie zawiłości jego życia pomaga w zrozumieniu artystycznej twórczości. Wspomniana już wcześniej biografka, historyczka sztuki Langdon, zauważa:

> Caravaggio tworzył nową, głęboko katolicką sztukę, która odrzucała ideał piękna głoszony przez Rafaela i Michała Anioła, sztukę mroczną i tragiczną, głoszącą przerażenie osamotnionej ludzkości szukającej pojednania z Bogiem. Jej bohaterowie są podróżnymi lub pielgrzymami uwięzionymi w okowach tego świata. W obrazach tych nie pokazuje się wizja raju. Jedynie światłość opowiada o obecności duszy i łaski, bez której człowiek nie może zbliżyć się do Boga. (Langdon 2003: 239)

Mrok i światło to pojęcia, które często pojawiają się w opracowaniach poświęconych twórczości lombardzkiego malarza. Niektóre z ustaleń badaczy twórczości Caravaggia można wykorzystać podczas lekcji jako dodatkowy kontekst. Rozmawiając z uczniami o malarstwie Merisiego, warto bowiem zwrócić uwagę także na te aspekty, które stanowią o oryginalności dzieł oraz ich nowatorstwie. Należy do nich z pewnością wyjątkowy realizm w przedstawianiu zarówno martwej natury, jak i ludzi. Ani owoce, ani postaci nie są bez skazy (dalekie od idealnego świata renesansu). Bohaterowie Caravaggiowskich narracji wywodzą się z ludu, noszą zgrzebne ubrania, mają pomarszczone twarze i żylaste ramiona. Podobnie umieszczone w koszu owoce połyskują od soku, marszczą się, psują. Obrazy przypominają fotografie. Kawecki (2019: 238–239), pisząc o „rewolucjach Caravaggia", zauważa, że „Caravaggio wymyślił »fotografię«, (…) jego realizm przedstawiał to, co widział, a nie to, co o tej rzeczywistości się myśli. Malował rzeczywistość, która jest, a nie, jaka powinna być. Nie rzeczywistość jako »ideę«, ale rzeczywistość jako rzeczywistość".

Powyższe ustalenia mają spory potencjał dydaktyczny, szczególnie w kontekście spostrzeżeń Eisnera. Po pierwsze, warto zachęcić uczniów do wnikliwej analizy obrazów na trzech poziomach: (1) tego, co widzą takim, jakie jest – „faktów wizualnych" (np. w koszu znajdują się owoce, liście są poplamione, winogrona błyszczą, jabłko ma plamki; kobieta leży na ziemi, młody mężczyzna pochyla głowę; unoszony mężczyzna rozkłada ramiona, jego skóra jest blada); (2) refleksji nad tym, co jest dane (np. jabłko zaczyna się psuć, kobieta nie żyje,

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

ciało mężczyzny znajduje się w świetle); (3) pytań zadawanych obrazom (np. Po co na obrazie przedstawiono psujące się owoce i uschnięte liście? Czy kobieta leżąca na ziemi została zamordowana? Dlaczego mężczyzna rozkłada ręce na kształt krzyża? Dlaczego niektóre postaci wydają się patrzeć w dal, jakby poza światem obrazu działo się coś ważnego? Co widzą? O czym myślą?). Należałoby podkreślić wartość osobistej refleksji oraz wątpliwości w procesie interpretacyjnych odkryć, jak również końcowej oceny dzieł. Wydaje się, że na tym etapie pomocne byłoby przywołanie dwóch kontekstów: biblijnego – podczas rozmowy o *Wskrzeszeniu Łazarza*, oraz historycznego – w nawiązaniu do postaci św. Łucji.

Po drugie, bezkompromisowy realizm Caravaggia może skłonić do rozważań na temat współczesnego sposobu kreowania świata. Jak wiele wspólnego z prawdą ma w XXI wieku fotografia, skoro oprogramowania do obróbki zdjęć pozwalają na nieograniczoną ingerencję w ich wygląd? Jaki świat kreują media? Czy we współczesnej sztuce naśladowanie rzeczywistości jest postrzegane jako wartość? O czym świadczy obserwowane w XXI wieku wzmożone zainteresowanie twórczością Caravaggia? Temat fotograficznego (wiernego) przedstawiania rzeczywistości w pracach malarskich przełomu XVI i XVII wieku, kiedy o fotografii jeszcze nie słyszano, może okazać się dla młodych ludzi ciekawy i inspirujący, szczególnie gdy przywołamy technikę, jaką artysta stosował podczas tworzenia. Wykorzystywał on bowiem (w praktyce jako pierwszy) znaną już w starożytności (odkrytą przez Arystotelesa) *camerę obscurę*, prosty przyrząd optyczny, pierwowzór aparatu fotograficznego – u Merisiego był to po prostu ciemny pokój z pomalowanymi na czarno ścianami, lustrem i niewielkim otworem (oknem), przez który wpada światło w stopniu pożądanym przez autora, obejmując malowane obiekty (Kawecki 2019: 249). Kawecki, powołując się na Robertę Lapucci, specjalistkę z zakresu historii sztuki, przekonuje, że Caravaggio posługiwał się wieloma technikami optycznymi na 200 lat przed wynalezieniem fotografii. Stosował różne soczewki i lustra, utrwalał obraz na płótnie za pomocą substancji światłoczułych (tamże: 247). Zastosowanie takich rozwiązań dopełniają techniki malarskie oparte na zestawieniu ze sobą kontrastowych barw – bardzo ciemnych z jasnymi, także na szczególnym eksponowaniu obiektów za pomocą światła. Dlatego w opracowaniach historyków sztuki – w kontekście prac Caravaggia – pojawiają się takie pojęcia jak tenebryzm, luminizm i *chiaroscuro* – wszystkie związane z kompozycją, kontrastem i światłem[17]. Przejawy wszystkich zabiegów łatwo odszukać na omówionych obrazach narracyjnych:

[17] Tenebryzm – w sztukach plastycznych sposób ujęcia kompozycji malarskiej polegający na zastosowaniu ciemnej tonacji barwnej, w której postacie i przedmioty są wydobyte z mrocznego tła za pomocą ostrego światłocienia (zob. www2). Luminizm – sposób kształtowania kom-

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

Pogrzebie św. Łucji i *Wskrzeszeniu Łazarza*. Wydaje się, że uczniowie bez trudu poradzą sobie z dostrzeżeniem spektakularnych efektów oddziaływania światła, wskazując np. wydobyte z mroku ramiona grabarzy, twarze Łucji, diakona, rozpaczającej kobiety, mężczyzny spoglądającego w dal, a także dłoń biskupa na pierwszym obrazie; fragmenty ciała Łazarza, ramiona ułożone równolegle do jego lewej ręki, twarze Marii i Marty (po prawej) oraz mężczyzn po lewej stronie – na drugim. Warto by jednak zadać również pytanie o to, czemu służą te zabiegi. Jakie znaczenie ma kolor tła? Który z obrazów jest bardziej dynamiczny? Co powoduje geometryczne ułożenie postaci, powtarzalność gestów, swoisty rytm? Jak może oddziaływać na widza kontrastowe zestawienie barw? Jakie sensy może generować? Jakie emocje może wywoływać? Czy widz odczuwa harmonię, radość, niepokój, smutek? Dlaczego? Czy na obrazach można odnaleźć symbole? Jeśli tak, jaka jest ich rola? Czy wszystko, co widzimy, da się oddać słowami? Wzbogacając zasób słownictwa młodych ludzi o pochodzące ze świata sztuki pojęcia, dostarczamy im narzędzi językowych, na których brak słusznie zwracał uwagę Eisner.

Podczas działań interpretacyjnych skierowanych do wewnątrz, skupionych na zrozumieniu znaczenia własnych reakcji na dzieło, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną ciekawą koncepcję. We wspomnianym już artykule Bobiński (2015: 152–154), odwołując się do studium Rolanda Barthes'a o fotografii (2008) oraz wykorzystując *Narodziny Wenus* Botticellego i kadr z filmu Andrzeja Munka *Zezowate szczęście*, tłumaczy koncepcję *studium-punctum* francuskiego filozofa. Wydaje się, że przywołanie koncepcji Barthes'a również podczas spotkań z pracami Caravaggia ma sens i może pomóc młodemu widzowi w zrozumieniu własnej relacji z dziełem. Zgodnie z tym, jak to ujmuje Barthes (2008: 50–51), *studium* nazwiemy (umiarkowane) zainteresowanie dziełem; to próba dostrzeżenia przedstawionego na obrazie fragmentu rzeczywistości, ale nieangażująca emocji, raczej chłodna. *Studium* jest neutralne, „to rodzaj wychowania (wiedza i grzeczność)" (tamże: 53). Można porównać je do zainteresowania „wizualnymi faktami". *Punctum* natomiast to „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi (…) przypadek, który (…) *celuje* (…), ale też uderza, miażdży" (tamże: 52); to głos obrazu, który krzyczy w stronę widza; często „szczegół", jakiś konkretny przedmiot (tamże: 80), odpychający widok (tamże: 89); to, co przeszkadza, pochłania, przyk(ł)uwa uwagę, jest niewygodne, lecz nie pozwala się pominąć. *Punctum* to element relacji z dziełem, prowokuje do stawiania pytań. Może nim być uschnięta gałązka z *Kosza owoców*, nienaturalnej

pozycji malarskiej za pomocą gry światła (zob. www1). *Chiaroscuro* – ostry kontrast wydobyty za pomocą światłocienia.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

wielkości dłoń biskupa z *Pogrzebu św. Łucji*, czaszka ze *Wskrzeszenia Łazarza*. Dla każdego *punctum* może być innym elementem obrazu, może go też nie być wcale. Poddanie się jego oddziaływaniu (to ono brutalnie zwraca się do widza) zapowiada dialog (spór?) z dziełem. Niezapośredniczony. Wsobny. Może więc w nieoczywisty sposób nie tylko uruchomić proces interpretacyjny, lecz także pobudzić do autorefleksji, znosząc granicę pomiędzy „ja", które patrzy, a „ja" prowokującym do patrzenia.

ZACIERANIE GRANIC

We wspaniałym szkicu o Caravaggiu Gustaw Herling-Grudziński (2019: 11) pisze, że jego „malarstwo (…) jest sztuką zacierania zbyt wyraźnych granic", nieustannym zmaganiem się światła z cieniem, przenikaniem się życia ze śmiercią (tamże: 12). W rozmowie z Dariuszem Jaworskim nazywa artystę tym, który szukał Prawdy. „Szukał w półmroku, a przecież Prawda przynależy do jasności" (tamże: 5). Wydaje się, że dobrze to rozumiał Iwaszkiewicz, rozświetlając przestrzeń Wilka i prowadząc głównego bohatera przez kręte drogi oczekiwań i meandry złudzeń, aż do finałowego marszu (na stację), wyznaczanego rytmem pewnych kroków, a sygnowanego podniesioną głową.

Michelangelo Merisi buntował się przeciwko skostniałym zasadom tworzenia sztuki, jednocześnie postulując, by dobre malarstwo naśladowało rzeczywistość. Dlatego na jego obrazach owoce się psują, podobnie jak ludzie. Dotykał sacrum, oswajając profanum. Zachwycał i przerażał. Odbierając świętym aureole i nieskazitelne ciała, pozostawiał prawdę bezbronną, z obrzmiałym brzuchem, brudnymi stopami. Uciekał w obserwowane przez soczewkę obrazy, próbując w ich odwróconych odbiciach odnaleźć porządek świata. Coraz bardziej jednak zapadał się w wewnętrzny mrok. Rozpaczliwie szukał Boga i jego łaski. W najważniejszej podróży życia pozostał jednak samotny. Tak również umarł. Wydobyty z mroku po śmierci, został uwieczniony w wierszu przez przyjaciela Giambattistę Mariniego jako ten, którego obawiała się natura, że ją przewyższy w doskonałości tworzenia (Langdon 2016: 7).

W przypadku malarza topos *homo viator* nabiera szczególnego sensu. Życie Caravaggia było wielowymiarową wędrówką: ucieczką w kolejne miejsca, które miały przynieść lepszy byt; podróżą w czasie, w głąb historii już zamkniętych; niebezpiecznym przenikaniem do granic własnego mroku; zmaganiem się z przeszłością. Tego ostatniego doświadczył również Iwaszkiewicz. On jednak nie uciekał, lecz starał się z przeszłością rozliczać i godzić. Z pewnością sięgnięcie do kontekstu biograficznego ułatwia zrozumienie jego twórczości. W swojej pięknej książce o Iwaszkiewiczu Anna Król (2015: 145), przywołując fragment dziennika

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:05:27

pisarza z okresu po śmierci Jerzego Błeszyńskiego, pisze: „Teraz ja (…) rozmyślam o tym, kiedy pojawia się w naszym życiu granica, za którą młode zaczyna być stare, a życie akceptuje wizję śmierci". Czy da się taką granicę wyznaczyć? Czy raczej zaciera się ona, rozmywa, a świadomość i afirmacja objawiają się nam poza tym, co uchwytne i definiowalne? Jak dobrze, że mamy czułego narratora.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R. (2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
Bobiński, W. (2015). Przygody człowieka patrzącego. Ponowoczesna teoria obrazu a szkolne praktyki interpretacyjne. W: A. Pilch, M. Rusek (red.), *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki* (s. 131–155). Kraków: Wydawnictwo UJ.
Careri, G. (2020). *Caravaggio. Stwarzanie widza*. Kielce: Wydawnictwo Jedność.
Dec, I. (1985). *„Homo viator" jako kategoria antropologiczna*. Wrocław: Collectanea Theologica.
Eisner, E.W. (1965). Curriculum Ideas in a Time of Crisis. *Art Education*, 18(7), 7–12. DOI: 10.2307/3190712
Eisner, E.W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. London: Yale University Press.
Felski, R. (2022). *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. DOI: 10.14746/amup.9788323240716
Guzik, A. (red.). (2023). *Edukacja jako relacja. Refleksje – inspiracje – działania*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
Herling-Grudziński, G. (2019). *Caravaggio. Światło i cień*. Kraków–Warszawa: Instytut Książki.
Iwaszkiewicz, I. (2020). *Książka o Sycylii*. Kraków: Wydawnictwo Austeria.
Iwaszkiewiczowa, A. (1987). *Szkice i wspomnienia*. Warszawa: PIW.
Kawecki, W. (2019). *Tajemnice Caravaggia*. Kielce: Wydawnictwo Jedność.
Kopaliński, W. (2006). *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
Król, A. (2015). *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wilk & Król.
Langdon, H. (2003). *Caravaggio*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
Langdon, H. (2016). Introduction. W: G. Mancini, G. Baglione, G. Bellori, *The Lives of Caravaggio* (s. 7–28). London: Pallas Athene.
Pomella, A. (2004). *Caravaggio: Art Courses*. Roma: ATS Italia Editrice.
Romaniuk, R. (2012). *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa: Iskry.
Romaniuk, R. (2017). *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 2. Warszawa: Iskry.
Schütze, S. (2017). *Caravaggio: The Complete Works*. Köln: Taschen.
Tokarczuk, O. (2020). *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
www1: *Luminizm*. Pobrane z: https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/luminizm.html
www2: *Tenebryzm*. Pobrane z: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tenebryzm;3986386.html