Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XI SECTIO N 2026

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2026.11.335-350

Autoarteterapie Caravaggia. O krótkich chwilach bycia całością

Caravaggio's Autoartetherapies: On Brief Moments of Being Whole

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. This article focuses on reading three selected paintings by Caravaggio through the lens of autoartetherapy, while drawing on theoretical knowledge from the psychology of trauma. Caravaggio, a painter rediscovered in the mid-20th century whose works are exceptionally relevant, spent his entire life escaping something: the epidemic, poverty, the ambitions of others, papal punishment, and himself. He painted the truth. His models were ordinary people, often from the social margins to which he himself had been relegated after arriving in Rome. In the act of creation, the artist freed himself from what was unbearable, simultaneously creating a completely new, ethical form of art.

Keywords: autoartetherapy; resilience; art; decapitation motif; Caravaggio

Abstrakt. W artykule skoncentrowano się na odczytaniu trzech wybranych obrazów Caravaggia przez pryzmat autoterapeutyzacji, jednocześnie sięgając do wiedzy teoretycznej z psychologii traumy. Caravaggio – malarz na nowo odkryty w połowie XX wieku, którego prace są wyjątkowo aktualne – całe życie przed czymś uciekał: przed epidemią, biedą, ambicjami innych, papieską karą, samym sobą. Malował prawdę. Jego modelami byli prości ludzie, często ze społecznego marginesu,

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

na który sam został zepchnięty po przyjeździe do Rzymu. W akcie tworzenia artysta uwalniał się od tego, co było nie do udźwignięcia, tworząc jednocześnie zupełnie nowy, etyczny rodzaj sztuki.

Słowa kluczowe: autoarteterapia; rezyliencja; sztuka; motyw dekapitacyjny; Caravaggio

T JAK TRAUMA

Amerykański psycholog Peter A. Levine (2022: 21) przekonuje, że „trauma dotyczy utraty więzi – z samym sobą, z własnym ciałem, z rodziną, innymi i całym otaczającym światem". O tym, że ktoś doznał traumy, może świadczyć nieadekwatność jego reakcji na sytuację postrzeganą jako zagrożenie (tamże). Traumatyzować może każde wydarzenie, które zostanie zaklasyfikowane jako zagrażające życiu (tamże: 23). Wśród oczywistych przyczyn traumy Levine wymienia m.in.: wojnę, utratę rodziców w dzieciństwie, ciężkie zranienia i poważne choroby, doznanie przemocy lub bycie świadkiem przemocy (tamże: 24). Zauważa jednocześnie, że „człowiek przychodzi na świat z wrodzoną zdolnością do przezwyciężenia traumy" (tamże: 22).

TRAUMY CARAVAGGIA

Michelangelo Merisi, zwany Caravaggiem, doświadczył wszystkich wymienionych nieszczęśliwych zdarzeń.

WOJNA. Urodził się 29 września 1571 roku w Mediolanie, w szczególnym czasie, gdy „cała Italia z niecierpliwością oczekiwała na wieści o losach floty Ligi Świętej" (Langdon 2003: 16) walczącej z Turkami. Z wyjątkowym niepokojem czekała również rodzina przyszłego malarza, ponieważ jego ojciec – Fermo Merisi – pozostawał na służbie u rodziny Sforzów, a po ślubie Francesca I Sforzy z Constanzą Colonną (młodziutką markizą miasteczka Caravaggio) został zarządcą jej dworu. Ojciec wspomnianej Constanzy pełnił obowiązki dowódcy papieskich galer. W dniu 7 października Liga Święta stoczyła z Imperium Osmańskim bitwę morską pod Lepanto (obecnie Nafpaktos w Grecji). Chociaż starcie zakończyło się zwycięstwem chrześcijan, była to jedna z najkrwawszych bitew morskich w dziejach świata: zginęło w niej około 40 tys. ludzi i – jak pisze Helen Langdon (2003) – „morze spłynęło krwią". Jednym z tych, którym Liga Święta zawdzięczała zwycięstwo nad Turkami, był Marcantonio Colonna. Wielokrotnie w czasie swego burzliwego życia Caravaggio znajdował schronienie u rodziny Colonnów, do końca mogąc liczyć na jej opiekę[1]. Wychowywał się więc wśród opowieści

[1] To właśnie najprawdopodobniej Constanza Colonna udzieliła artyście schronienia, gdy musiał uciekać z Rzymu w 1606 roku po niefortunnym wypadku z Ranucciem Tomassonim.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

o wielkim triumfie, które jednak z pewnością nie mogły być zupełnie wolne od piętna traumy wojennej. Spędzając dzieciństwo w Mediolanie, mieście podległym hiszpańskiemu królowi Filipowi II i zarządzanym przez hiszpańskiego gubernatora (tamże: 20–21), Caravaggio doświadczał skrajności: z jednej strony bogactwa (miasto zbudowane na planie okręgu symbolizującego doskonałość, położone wśród żyznych pól, słynęło z luksusowych wyrobów; tamże: 21), z drugiej zaś skrajnej nędzy (Mediolan toczyły wojny, zaraza, głód spowodowany srogą zimą; tamże). Sam również doświadczył głodu, przede wszystkim na początku swego pobytu w Rzymie, zanim trafił pod opiekę kardynała del Monte.

ZARAZA. Pierwsze przypadki zarazy pojawiły się w Mediolanie w 1576 roku. Choć rodzina Merisi w miarę szybko przeniosła się do położonego niedaleko miasteczka Caravaggio, to i tak pod koniec 1577 roku sześcioletni chłopiec stracił w kilka godzin dziadka i ojca (tamże: 26). Na skutek tego zmieniła się finansowa sytuacja rodziny, co bez wątpienia zachwiało również wewnętrznym poczuciem bezpieczeństwa.

CHOROBA i PRZEMOC. Wiele jest białych plam w życiorysie lombardzkiego artysty. Wiemy jednak, że mniej więcej od połowy lat 80. XVI wieku uczył się w Mediolanie rysunku u Simona Peterzana – ucznia Tycjana. Na początku lat 90. wyjechał do Rzymu[2], miasta pełnego zepsucia i przemocy. Wielokrotnie sam wpadał w kłopoty. Przez rok siedział w więzieniu, wcześniej uczestniczył w ulicznej bójce. Ciężko chorował, otarł się o śmierć. Pił, źle się prowadził, nie raz zbito go na kwaśne jabłko. Gdy w połowie lat 90. jego talent został odkryty przez kardynała del Monte, wydawało się, że jego los się odmieni. Nie potrafił jednak okiełznać swojej awanturniczej natury. Przez wiele lat udawało mu się unikać konsekwencji swoich występków dzięki wstawiennictwu wpływowych osób. Na przemian tworzył arcydzieła i niszczył samego siebie. Można zaryzykować stwierdzenie, że malowanie było dla niego autoterapią: w akcie tworzenia artysta uwalniał się od tego, co na co dzień wydawało się nie do udźwignięcia. Przez całe życie przed czymś uciekał: przed traumami dzieciństwa, biedą, ambicjami własnymi i innych, papieską karą, samym sobą. Nie sposób w tak krótkim szkicu opisać dokładnie wszystkie traumy Merisiego oraz pokazać próby ich przezwyciężania. Dlatego poświęcę uwagę trzem, szczególnie istotnym: obrazom, doświadczeniom i próbom. Najpierw jednak powrócę do początków konstytuowania się trzech składowych fenomenu Caravaggia, czyli artysty, jego sztuki oraz widza.

[2] Amerykański historyk sztuki Keith Christiansen (2025: 7) przekonuje, że stało się to dopiero w połowie lat 90. XVI wieku.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

REZYLIENTNA TERAPIA ZASTĘPCZA, CZYLI WGRYWANIE NOWEGO

Kiedy w latach 90. XVI wieku Caravaggio przyjechał do Rzymu, był jednym z wielu młodych, aspirujących do miana artysty. Pieniądze z niewielkiego majątku, który otrzymał po śmierci matki, szybko się skończyły[3], a na sławę pracował, przymierając głodem. Pierwsze prace zapowiadające nowe trendy, wychodzące poza ramy renesansowej estetyki, powstały – zgodnie z najnowszymi ustaleniami – w połowie lat 90. i zapewniły lombardzkiemu artyście zainteresowanie ówczesnych znawców sztuki, przede wszystkim wspomnianego wyżej kardynała del Monte. Zyskując w nim protektora, Caravaggio mógł tworzyć sztukę, która przełamywała dotychczasowe schematy, a jednocześnie uwodziła prawdą oraz zaskakiwała bezkompromisowością sposobu przedstawienia. Roberto Longhi, który w połowie XX wieku przypomniał światu genialne obrazy Merisiego[4], przekonywał, że tym, co wyróżniało ich autora, a potem zmieniło się pod jego wpływem w malarskich prezentacjach, był „etyczny stosunek do człowieka, jego historii i mitów" (Longhi, za: Christiansen 2025: 6). Amerykański historyk sztuki Keith Christiansen, którego szkic otwiera katalog przygotowany do ostatniej, imponującej wystawy prac Caravaggia w Rzymie[5], odradza doszukiwanie się powiązań biografii malarza z jego dziełami. Choć przyznaje, że można znaleźć punkty łączące życie artysty i jego obrazy, to jego zdaniem nie ma dowodów na to, że Caravaggio postrzegał swoją sztukę jako narzędzie samokreacji czy autoanalizy (tamże). Mimo że uważam, iż twórczości Caravaggia nie da się w pełni zrozumieć bez znajomości jego życia, przywołuję stanowisko badacza, ale nie po to, by się z nim zgodzić lub nie. Czynię tak raczej po to, by rzucić cień wątpliwości na pewność własnych przekonań. Pragnę bowiem pokazać predylekcję malarza do kompensowania trudnych życiowych doświadczeń artystycznym działaniem.

Mniej więcej w połowie lat 90. Caravaggio maluje kilka obrazów. Wszystkie zwracają uwagę, każdy z innego powodu. Już wtedy, mimo że ma niewiele ponad 20 lat, wie dobrze to, co powtórzy 300 lat później Pablo Picasso – że sztuka jest grą. Zanim otrzyma zlecenia, które przyniosą mu upragnioną popularność, maluje

[3] Jak przekonuje Giovanni Pietro Bellori (1672, za: Langdon 2016: 64), Caravaggio wydał większość pieniędzy na opłacenie modeli.

[4] Zorganizowaną przez Longhiego w Mediolanie w 1951 roku wystawę odwiedziło ponad pół miliona osób. Rok później ukazała się biografia malarza.

[5] W pierwszej połowie 2025 roku (marzec–lipiec) zorganizowano w Rzymie (w Palazzo Barberini) imponującą wystawę prac Caravaggia pt. „Caravaggio 2025". Udostępniono wówczas zwiedzającym 24 obrazy malarza, sprowadzone z galerii zarówno europejskich, jak i amerykańskich, ze zbiorów publicznych oraz z prywatnych kolekcji. Wśród prezentowanych prac znalazły się niewystawiane nigdy wcześniej dwa portrety Maffeo Barberiniego (papieża Urbana VIII), a także uznany niedawno za pracę Merisiego obraz *Ecce Homo*.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

sceny rodzajowe: *Wróżenie z ręki* i *Szulerów*[6]. To one zwracają uwagę kardynała del Monte. Oba tematy mają podobną wymowę, obu przypisuje się wymiar dydaktyczny – mają przestrzegać przed naiwnością[7]. Giovanni Pietro Bellori (1672), jeden z pierwszych biografów Caravaggia, przywołuje okoliczności, w których powstało pierwsze z malowideł. To właśnie na nim, uznając je za ciekawsze, skupię uwagę. Wedle słów Belloriego podczas pracy nad płótnem modelką dla młodego artysty była „przypadkowa Cyganka idąca ulicą", którą „zabrał do swoich kwater i przedstawił w akcie przewidywania przyszłości, zgodnie ze zwyczajem Egipcjanek" (Bellori 1672, za: Langdon 2016: 65). W przytoczonym fragmencie jest mowa również o mężczyźnie, który poddaje się „badaniu nagiej ręki" (tamże).



Ryc. 1. Caravaggio, *Wróżenie z ręki* (115 × 150 cm), Pinacoteca Kapitolińska. Obraz prezentowany na wystawie w Narodowej Galerii Sztuki Antycznej w Rzymie w 2025 roku jako *The Fortune Teller* (*Wróżka*), a we wcześniejszych źródłach jako *Gypsy Woman* (*Cyganka*). W Luwrze znajduje się jego druga wersja (zdjęcie ze zbiorów autorki)

[6] Obrazy można spotkać w literaturze również pod innymi tytułami, np. *Wróżka*, *Gra w karty*.

[7] W materiałach towarzyszących wspomnianej rzymskiej wystawie „Caravaggio 2025" (w elektronicznym przewodniku udostępnianym zwiedzającym) również można było znaleźć taką informację.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

Dlaczego przytaczam ten anegdotyczny fragment biografii? Gdy pominiemy rażące dziś określenie „Cyganka" vel „Egipcjanka", uznając je za anachronizm, i zinterpretujemy sam gest „malowania z natury", rozpoznamy nadrzędną zasadę lombardzkiego artysty: prawdziwa sztuka naśladuje rzeczywistość – z całym pięknem niedoskonałości, z jej bezbronnością, okrucieństwem i cierpieniem.

Gdy myślę o szukającym swojej drogi adepcie malarstwa, dopiero aspirującym do miana artysty, niepokornym i ambitnym, niecierpliwym i wybuchowym, trudno mi wyobrazić sobie, że tworzy po to, by dać przestrogę innym, nie tylko młodym. O wiele bardziej pasuje do tego wizerunku rola prowokatora, zmuszającego widza do uważnego patrzenia, zapraszającego do gry w nieoczywistość sztuki. Kobieta uwieczniona na płótnie nie przypomina romskiej dziewczyny. Ma jasną skórę, która nie różni się kolorem od cery młodzieńca. Charakterystyczny turban może być elementem gry z widzem, podobnie jak subtelny dotyk palców – gest raz po raz odczytywany jako ściąganie pierścienia. Choć ozdobę trudno dostrzec i nie możemy być pewni, że w ogóle istnieje, bo palce dziewczyny zasłaniają część męskiej dłoni. Zarumienione twarze obojga młodych wskazują za to na czerpanie przyjemności ze spotkania. To gra spojrzeń i uśmiechów, taniec dłoni i myśli. Caravaggio przenosi na płótno scenę z rzymskiej ulicy, pełnej włoskich Zingari[8] (choć nie dookreśla miejsca). Wydaje się jednak rozgrywać stereotyp, oddając pierwszeństwo prawdzie uniwersalnych, młodzieńczych namiętności. Już tymi pierwszymi, przystępnymi, na pozór oczywistymi przedstawieniami przygotowuje widza do uważnego patrzenia: Czy oni flirtują? Dlaczego on uśmiecha się trochę mniej pewnie? Wierzy jej czy obawia się czegoś? Złożyła mu obietnicę czy przepowiedziała coś, czego wolałby uniknąć? Może prawdę o ludzkich uprzedzeniach? Czy ten pierścień jest, czy wcale go nie ma? Jaki jest jej uśmiech: szczery czy raczej smutny? Barbara Kokoska (2024: 47) zauważa, że „już odbiorcy współcześni artyście dostrzegali w postaci namalowanej przez niego Cyganki personifikację sztuki, która oszukuje, wypełniając tym samym pragnienie samego widza. Iluzja jest jej nieodłączną częścią, najistotniejszym walorem i właśnie to, w doskonały sposób, uzmysławia Merisi".

W czasie, gdy maluje swoje pierwsze rzymskie obrazy, Caravaggio mieszka w biednej dzielnicy Campo (por. Roma Non Per Tutti 2026). Dobrze zna realia życia i praktyki panujące w zaułkach Wiecznego Miasta. Wie, jak kupuje się miłość i z jaką łatwością przymyka się oko na zakazane grzeszne czyny (jak prostytucja, hazard). Znajduje modelki i modeli wśród przedstawicieli społecznego marginesu. Maluje świat, który zna – tylko tak może pokazać prawdę, niedostępną czy raczej niewygodną dla wyższych sfer, do których (o ironio!) aspiruje. Zepchnięty na

[8] I już to jest czymś intrygująco nowym (por. Kokoska 2024: 47).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

margines, łypie z niego szyderczym okiem na świat pełen zakłamania i pruderii. Przynależąc do grona wykluczonych, staje się ich rzecznikiem. Uwieczniając ich wizerunki, oddaje im sprawiedliwość, potwierdza ich prawo do istnienia. Być może kompensuje w ten sposób poczucie nieprzystawalności aktualnej pozycji społecznej do rozmiaru własnego talentu, niewystarczalności atencji. Jego obrazy stają się dla patrzących zaproszeniem do gry z własnymi uprzedzeniami; są lustrem, w którym uważny widz przegląda się zaciekawiony, czasem z niedowierzaniem, może nawet ze wstydem. Pod wierzchnią warstwą opowieści zawsze kryje się bowiem głębszy sens. Historia przychodząca na myśl podczas pierwszego spotkania odsyła do innej, uniwersalnej, niedostępnej dla patrzących nieuważnie, pobieżnie czytających sens.

Na motyw odbicia zwraca uwagę Giovanni Careri. Zdaniem badacza Caravaggio porusza kwestię relacji z drugim człowiekiem: „(…) podobieństwo dwóch twarzy ułożonych jak w lustrzanym odbiciu, a także dotykowe «odbicie» rąk, które się muskają, wskazują, że w tej relacji z drugim jest walor podobieństwa, czegoś, co zmniejsza odmienność na rzecz relacji z «drugim sobą»" (Careri 2020: 132).

Wspomniane „odbicie w drugim" łatwiej dostrzec, przyglądając się trochę mniejszej wersji obrazu, która obecnie znajduje się w zbiorach Luwru[9].



Ryc. 2. Caravaggio, *Wróżenie z ręki* (99 × 131 cm), Luwr (zdjęcie ze zbiorów autorki)

[9] Potwierdzono autentyczność obu płócien, choć badacze spierają się co do kolejności ich powstania. Częściej jednak za wcześniejsze uznaje się to ze zbiorów Pinakoteki Kapitolińskiej. Takie stanowisko zajmują m.in. Sebastian Schütze, Giovanni Careri, Barbara Kokoska.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

Nieco inna, mocniej nasycona, jest jej kolorystyka, a ułożenie postaci jest bardziej frontalne. Wydaje się jednak, że artyście pozowali ci sami modele, mimo że ich rysy twarzy sprawiają wrażenie mniej subtelnych[10].



Ryc. 3. Caravaggio, *Wróżenie z ręki*. Od lewej wersje: rzymska, paryska; detale.

Gdy przyjrzymy się wersji paryskiej, dostrzeżemy zmniejszenie dystansu między ukazanymi postaciami. Znika odchylenie głowy i pleców dziewczyny, a twarze obojga wydają się rozmieszczone bardziej symetrycznie, co rzeczywiście sprawia wrażenie lustrzanego odbicia. To niezwykle ciekawy zabieg, zważywszy na wszystko, co zostało powiedziane wcześniej. Można nawet odnieść wrażenie, że twarze są do siebie podobne, choć oblicze młodzieńca wydaje się wydobyte z cienia, jaśniejsze, bo światło pada właśnie na nie. Być może mężczyzna staje się bardziej obecny dzięki temu, co zaczyna rozumieć, patrząc w oczy dziewczyny, dotknięty jej dłońmi. Co ciekawe, w tej wersji paznokcie kobiety są czyste, podczas gdy jedną z dłoni jej towarzysza okrywa rękawiczka. Znika więc element, który w sposób oczywisty narzucałby odmienność pochodzenia. Jeszcze bardziej kruszy się stereotyp brudnej przebiegłości.

Caravaggio nie tylko skutecznie gra nowym, ale też odnajduje w sobie odwagę, by w pełni wykorzystać to, co przynosi mu los. W procesie twórczym zdaje się odzyskiwać bystrość widzenia oraz równowagę, tracone raz po raz w rzymskich zaułkach i lunaparach.

[10] Być może wpływ na tę różnicę (na wygładzenie rysów twarzy) miała gruntowna renowacja wersji kapitolińskiej.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

Wrażliwość na szczegóły, wyjątkowa świat(ł)oczułość towarzyszy mu na wszystkich etapach życia. Między innymi ona stanowi o jego geniuszu. Również ona pomaga mu w powrotach do siebie samego. Omawiane dalej obrazy dotykają trudnych doświadczeń, ale też – w przedstawionych propozycjach interpretacyjnych – umożliwiają ich przepracowanie. Wybrałam dwa płótna, które łączy motyw dekapitacyjny, całkiem różne są jednak przyczyny jego zastosowania.

JUDYTA Z GŁOWĄ HOLOFERNESA ALBO *JUDYTA I HOLOFERNES* – 1599/1600

Rzym przełomu wieków XVI i XVII był miastem niespokojnym i pełnym przemocy. W 1599 roku, który zapowiadał *Anno Santo* (Rok Święty, jubileuszowy) 1600[11], nawoływano do nawrócenia. W symbolicznym czasie zwycięstwa wiary i pobożności, początku nowej epoki, papież Klemens VIII (1592–1605) namawiał kardynałów, by dawali dobry przykład wiernym, np. poprzez odnawianie kościołów, zwłaszcza wczesnochrześcijańskich, będących pomnikami wiary (Langdon 2003: 168–169). W Rzymie panował jednak niepokój. Aby ukazać kościelną potęgę, coraz częściej dokonywano spektakularnych, publicznych egzekucji: okaleczano, ścinano, wieszano, ćwiartowano, palono na stosie skazańców wypełniających rzymskie więzienia (tamże: 171). Jednym z takich okrutnych przedstawień było stracenie Beatrice Cenci.

O tym, że we wspomnianej egzekucji uczestniczył Caravaggio (prawdopodobnie wraz z przyjacielem Oraziem Gentileschim oraz jego córką Artemizją), przekonuje Desmond Seward:

> Groza egzekucji młodych Cencich prawie na pewno wycisnęła swój ślad w obrazach Caravaggia. Morderstwa wśród arystokratów emocjonowały zawsze Rzymian, którzy z zapałem przychodzili później na ich egzekucje. Jest nieprawdopodobne, aby Caravaggio nie znalazł się w tłumie, który przyglądał się śmierci Cencich, tym bardziej że wielki książę Ferdynand zwrócił się do mecenasa malarza, kardynała del Montego, aby spróbował uzyskać dla nich ułaskawienie. Miesiącami w Palazzo Madama musiano mówić tylko o tej sprawie. (Seward 2003: 62)

Jak nietrudno się domyślić, wydarzenie miało wpływ na lombardzkiego malarza. Merisi wykorzystuje motyw dekapitacyjny w wielu swoich pracach. Seward zauważa nawet, że „Caravaggio miał obsesję na punkcie ścinanych głów",

[11] Rok Jubileuszowy jest ogłaszany od 1300 roku mniej więcej co 25 lat. Ostatni obchodzony był w 2025 roku.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

które zaczął umieszczać na płótnach w ostatnich latach XVI wieku. Wyjątkowo interesująca ze względu na sposób przedstawienia tematu, przetransponowanie emocji i powidoków obserwowanych zdarzeń oraz osadzenie ich w uniwersalnej czasoprzestrzeni, rozpiętej pomiędzy biblijnym namiotem Holofernesa, szesnastowieczną rzymską ulicą i mostem Świętego Anioła, wydaje się wykorzystująca motyw dekapitacyjny jedna z pierwszych narracyjnych prac Caravaggia zatytułowana *Judyta z głową Holofernesa* albo *Judyta i Holofernes*, datowana na przełom 1599 i 1600 roku.

Francesca Cappelletti (2023: 48), jedna z kuratorek ostatniej, wspomnianej wcześniej wystawy prac Caravaggia w Rzymie, podkreśla nowatorstwo tematyczne (kulminacyjny punkt narracji z biblijnej *Księgi Judyty* – krwawy czyn odważnej kobiety, popełniony w imię poświęcenia dla ludu, staje się również jego głównym tematem) oraz kompozycyjne malowidła (skonstruowanie sceny na przekątnej narastającej ekspresji: od zmrużonego oka starszej kobiety po przerażone, zamglone spojrzenie asyryjskiego wodza oraz krew tryskającą z odcinanej głowy).

Langdon (2003: 179) wskazuje z kolei na dużą popularność postaci Judyty, która w XVI wieku uznawana była za „starotestamentową prefigurację Matki Boskiej i przez to – symbol Kościoła". Przed Rokiem Jubileuszowym wznowiono także łacińską tragedię Stefana Tuccia *La Rappresentazione di Judith Hebrea* z 1518 roku, w której prezentowano publiczności krwawą scenę mordu (triumf boskiej potęgi).

Można jednak przyjąć, że *Judyta z głową Holofernesa* nie jest wyłącznie nowatorską realizacją znanego biblijnego motywu. Biblijna historia staje się raczej pretekstem do zabrania głosu w publicznej dyskusji. Jest wyrazem niezgody na los skrzywdzonej dziewczyny, sposobem na przepracowanie traumy, konsekwencją dręczących powidoków.

Egzekucja Beatrice Cenci, jej matki oraz brata była okrutnym widowiskiem. Zwłaszcza śmierć pięknej arystokratki wzbudziła powszechne współczucie, a samą Beatrice zaczęto postrzegać jako świętą męczennicę (tamże: 174). Nie zgadzano się z wyrokiem papieża Klemensa VIII. Błagano o litość, szczególnie dla córki, ofiary gwałtu, którego sprawcą był jej własny ojciec – apodyktyczny i okrutny, bezwzględny Francesco Cenci. Nie widziano sprawiedliwości w kaźni, która się dokonała przed Zamkiem Świętego Anioła, w pobliżu Bazyliki św. Piotra[12].

[12] Więcej piszę o tym w książce *Urzeczenie Caravaggiem…* w rozdziale „Aberracje i dekapitacje" (Kwak 2025: 85–166).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

Mając w pamięci los Beatrycze, jej krzywdę i wstyd, jak również nastroje panujące w Rzymie po egzekucji, pomimo tytułu odsyłającego wprost do biblijnej historii na obrazie można odnaleźć tę drugą (współczesną malarzowi) opowieść o kobiecym dramacie. Wydaje się bowiem, że

> Merisi nie bez przyczyny wybrał z historii „kobiecego triumfu" moment największego napięcia, maksymalnie przybliżył go do oczu widza, „wykadrował". Podzielił płótno na dwie części, wyostrzył kontrasty, usunął zbędne gesty, zagrał z widzem symboliką atrybutów i kolorów. Na swój genialny sposób wmalował w płótno ponadczasowe znaczenie. Teatralność egzekucji, której był świadkiem, przekazywane z ust do ust różne wersje opowieści o zbrodni dokonanej na Cencim, zmieszała się z okrucieństwem (a może groteskowością?) oglądanej sztuki, przekonującej o zwycięstwie Kościoła. Historie dwóch kobiet splątały się niczym purpurowa kurtyna udrapowana nad łożem Holofernesa. Wyobraźnię artystyczną Caravaggia uruchamia silne przeżycie, wstrząs wywołany okrucieństwem rzeczywistego obrazu, w tym przypadku egzekucji, będącej zarzewiem społecznej kontestacji. Napędzają ją silne emocje, podsycane obsesyjnym powidokiem śmierci i krwi. Krzywda Beatrycze wszechobecna w Palazzo Madama (w którym mieszkał wówczas malarz) i historia Judyty z przedstawień ulicznych teatrów – pierwsza, niczym klisza, nałożona na drugą – przenikają się w próbie oddania uniwersalnego sensu. (Kwak 2025: 100)

Można zatem dojść do wniosku, że (zbiorowa i osobista) trauma, będąca konsekwencją uczestnictwa w okrutnym przedstawieniu, dzięki zderzeniu kontekstów zostaje przepracowana: przez artystę – w procesie twórczym, a przez osoby obserwujące widowisko – w spotkaniu z dziełem, którego istotą jest fotograficzny realizm, odmienny od tego, któremu hołdowali inni włoscy malarze tego okresu, wierzący „w sztukę czerpiącą z natury, ale natury poprawionej i wyidealizowanej" (Langdon 2003: 10). Można by powiedzieć, że prawda Caravaggia jest niefotogeniczna, jednak empatyczna szczerość proponowanych przez niego przedstawień, w połączeniu z geniuszem malarskich rozwiązań, sprawiała, że pomimo swej konfliktogennej, awanturniczej natury miał liczne grono wiernych wyznawców.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00



Ryc. 4. Caravaggio, *Judyta z głową Holofernesa* (145 × 195 cm), Palazzo Barberini, Rzym (zdjęcie ze zbiorów autorki)

Caravaggio potrafił bowiem wmalować w płótno koloryt i atmosferę miejsca. Langdon słusznie zauważa, że jego „sztuka wykracza poza granice kontrreformacyjnej pobożności i oddziałuje równie silnie i bezpośrednio po upływie stuleci" (tamże: 13).

Czytany bez kontekstu, obraz może budzić niepokój, odrazę, dyskomfort. Tutaj ofiarą jest mężczyzna. Triumf kobiety jest jego katastrofą. Tymczasem napięcia znaczeń, zamknięte w splocie odwołań, odsłaniają sens meandrujący między kontekstami: ta, która triumfuje, jest przede wszystkim ofiarą, a usieczony ręką oprawczyni nie zasługuje na współczucie.

Holenderski psychiatra Bessel van der Kolk (2024: 242) zwraca uwagę na kwestię „ucieleśnienia traumy": pamięci ciała zastygającego w dziwacznych pozach lub dręczonego przez niespodziewanie powtarzające się spazmy, twarzy przybierającej wyraz przerażenia. Przywołany na początku Levine (2022: 46) dodaje natomiast, że „trauma rozgrywa się przede wszystkim na poziomie instynktów", a „wspomnienia są przechowywane jako fragmentaryczne doświadczenia w naszym ciele, a nie racjonalnej części mózgu".

Na obrazie Caravaggia ucieleśnieniem traumy jest młoda kobieta – wystarczy przyjrzeć się uważnie jej odgiętemu do tyłu ciału, przerażonej twarzy, gotowej raczej do płaczu (pionowa zmarszczka na czole, półprzymknięte oczy, zaczerwieniony nos) niż do morderstwa, nieobecnemu spojrzeniu skierowanemu do wewnątrz.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

A jednak to jej silne ręce sięgają po głowę mężczyzny. Pomimo tej niespójności twarzy z ramionami w umyśle kiełkuje poczucie sprawczości. Ustalając nowy porządek oparty na relatywności słabości i siły, Caravaggio być może przepracowuje traumę – własną i Beatrycze. Odmraża energię, by wyrazić niezgodę, uleczyć ranę. I tworzy narzędzie do tego samego dla świadków egzekucji.

T JAK TOMASSONI

Najgorszy czas w życiu Merisiego przypada na ostatnie 5 lat. W 1606 roku, najprawdopodobniej sprowokowany i działając w obronie własnej, śmiertelnie ranił Ranuccia Tomassoniego. Na skutek tego został wyjęty spod prawa. Od tej pory jego życie stało się ucieczką: z Rzymu do Neapolu (stolicy Królestwa Neapolu), podlegającego hiszpańskiemu królowi; z Neapolu na Maltę (w nadziei na uzyskanie przywilejów kawalera maltańskiego); z La Valetty na Sycylię – do Syrakuz, Mesyny, Palermo, ponownie 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 więc, że w przypadku Caravaggia poznanie zawiłości jego życia pomaga w zrozumieniu artystycznej twórczości.

Pomimo aury swoistego kultu, która go już wtedy otaczała, Caravaggio przypominał osobę niezrównoważoną, targaną namiętnościami. Wzbudzał strach, był porywczy, pełen sprzeczności, niecierpliwy. Ostatni etap życia przynosi artyście piekło lęku. W swojej książce o Caravaggiu Langdon (2003) wspomina, że w tym czasie malarz sypiał w pełni ubrany i nawet w nocy nie rozstawał się ze sztyletem[13]. Przyglądając się wybranym obrazom Lombardczyka, można mieć wrażenie, że artysta najbardziej obawiał się samego siebie, tocząc najtrudniejszą w życiu walkę – z własnymi demonami. Motyw dekapitacyjny odnajdziemy w wielu pracach Merisiego z tego okresu.

DAWID Z GŁOWĄ GOLIATA – 1606/1607

Jedną z nich jest pierwsze malowidło ukazujące Dawida i Goliata, praca datowana na przełom 1599 i 1600 roku. Ciekawsze wydają się jednak późniejsze prezentacje wykorzystujące biblijną historię, obie namalowane po niefortunnym wypadku z Tomassonim. Przede wszystkim warta uwagi jest wersja do niedawna

[13] 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: 02/11/2026 04:05:00

datowana na przełom 1609 i 1610 roku, uważana jednocześnie za jeden z ostatnich zainscenizowanych autoportretów malarza, a powstała (jak przekonują współcześni badacze analizujący sploty, ślady oraz wielkości użytych płócien) najprawdopodobniej niedługo po ucieczce z Rzymu, może nawet w 1606 roku, a więc w pierwszym okresie po tym, jak papież Paweł V ogłosił wyjęcie Caravaggia spod prawa i skazanie go na śmierć, co realnie oznaczało, że każdy mógł go zabić, bo za jego głowę wyznaczono nagrodę.

Nie bez przyczyny pragnę skupić się właśnie na tej ostatniej wersji obrazu. Ukazana na malowidle twarz Goliata jest obliczem osoby przegranej, pogrążonej w mroku, świadomej własnego końca, przerażonej brakiem nadziei. To ona właśnie w pierwszym spotkaniu z dziełem przyciąga widza swym dramatyzmem. Głowa, najpierw zraniona kamieniem, potem odcięta mieczem, wydaje się zawieszona między życiem a śmiercią, podobnie jak oblicze Holofernesa z wcześniej omawianego obrazu. Tyle tylko, że tym razem malarz użyczył olbrzymowi własnego wizerunku, co zauważyli już jemu współcześni. Analogię widać również w wewnętrznym przeżywaniu czynu przez oprawcę. Podobnie jak Judyta, Dawid sprawia wrażenie zadziwionego dokonywaną zbrodnią, dystansuje się wobec niej.



Ryc. 5. Caravaggio, *Dawid z głową Goliata* (125 × 101 cm),
Galeria Borghese, Rzym (zdjęcie ze zbiorów autorki)

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

Wydaje się, że obraz można odczytywać jako próbę poradzenia sobie z podwójną traumą. Po pierwsze, z poczuciem winy za dokonaną zbrodnię, po drugie – z paraliżującym strachem przed śmiercią. Z malowidła emanuje rozpacz. Nie wiadomo, czy dramatyczny akt autodekapitacji jest bardziej próbą ekspiacji czy świadectwem bezsilności i obezwładniającego lęku. Może równocześnie jednym i drugim? Tym razem kompozycja jest statyczna. Wszystko się już dokonało. „Pokora pokonała dumę"[14]. Dawid jednak nie triumfuje. Zdaje się patrzyć z litością i troską na swoją ofiarę. Tak, jakby przytłoczył go ciężar tego, co się stało. Niejako zastyga w pokorze i wewnętrznej rozterce, które równoważą rozpacz utrwaloną w twarzy, będącej jedyną reprezentacją olbrzyma. A gdyby przyjąć, że artysta staje się podwójnie obecny w swoim dziele? Caravaggio był malarzem inteligentnym i bezkompromisowym. Nieustannie prowokował. Można więc zaryzykować hipotezę, że skoro postanowił przedstawić własne ścięcie, to przyjął na siebie dwie role jednocześnie: dekapitowanego i dekapitującego. Miał świadomość swej wartości (olbrzym), a jednocześnie grożącego mu niebezpieczeństwa. Nie można wykluczyć, że żałował tego, co uczynił. Jednocześnie był pełen współczucia dla siebie samego. Z pewnością, malując obraz ten i kolejne, liczył na ułaskawienie papieża. Najprawdopodobniej, podróżując ostatni raz do Rzymu, nie był świadomy tego, że je otrzymał.

ZAKOŃCZENIE

Nasuwa się pytanie: Jak obrazy wypełnione przemocą można uznać za świadectwa odzyskiwania równowagi, przełamywania traumy? Bez przywołania kontekstów, znajomości kolorytu epoki i miejsca, panujących zależności, ówcześnie obowiązującej estetyki oraz rodzaju artystycznej wrażliwości twórcy trudno na nie odpowiedzieć. Starałam się choć trochę przybliżyć wskazane okoliczności. Zajmuję się twórczością Caravaggia od kilku lat. Mimo że w ostatnich dziesięcioleciach stał się bardzo popularny (choć na nieszczęście chyba jeszcze bardziej modny), to wciąż jest wiele białych plam, więcej pytań niż odpowiedzi.

Jestem jednak przekonana, że w krótkim, burzliwym życiu lombardzkiego artysty jedynymi momentami względnej równowagi oraz psychicznej elastyczności były okresy twórcze. Malując, Caravaggio dotykał traum, których doświadczył. Przepracowywał je na swój sposób. Na nowo ustanawiał porządek, przesuwał ciężar znaczeń. Proces tworzenia był więc dla niego autoterapią, sposobem na ocalenie siebie.

[14] Na oświetlonym ostrzu Dawida widnieje skrót łacińskiego przysłowia: „H-AS OS" – *Humilitas occidit superbiam* – „Pokora zabija dumę" (por. Careri 2020: 304; Kokoska 2024: 136).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 04:05:00

BIBLIOGRAFIA

Cappelletti, F. (Ed.). (2023). *Caravaggio and How to Find Him: At the Galleria Borghese in Rome, and Around the World*. Roma–Napoli: Editori Paparo.

Cappelletti, F., Terzaghi, M.C. (Eds.). (2025). *Caravaggio 2025*. Venice: Marsilio Arte.

Careri, G. (2020). *Caravaggio. Stwarzanie widza*. Kielce: Wydawnictwo Jedność.

Christiansen, K. (2025). *Encountering the Art of Caravaggio*. W: F. Cappelletti, M.C. Terzaghi (Eds.), *Caravaggio 2025*. Venice: Marsilio Arte.

Kokoska, B. (2024). *Caravaggio i caravaggioniści. Malarska podróż po Rzymie*. Kraków: Wydawnictwo Pasaże.

Kolk, B. van der (2024). *Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

Kwak, K. (2025). *Urzeczenie Caravaggiem. Relacyjna obecność obrazu w edukacji polonistycznej*. Kraków: Universitas.

Langdon, H. (2003). *Caravaggio*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Langdon, H. (2016). *Lives of Caravaggio by Mancini, Baglione, Bellori*. London: Pallas Athene.

Levine, P.A. (2022). *Uleczyć traumę*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

Roma Non Per Tutti (2026). *Wróżenie z ręki Caravaggia – obraz o niebezpieczeństwach życia i ułudzie sztuki*, https://roma-nonpertutti.com/article/462/wrozenie-z-reki-caravaggia-obraz-o-niebezpieczenstwach-zycia-i-uludzie-sztuki (dostęp: 31.12.2025).

Seward, D. (2003). *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.