

O świetle i perspektywie obrazów na wystawie „Guercino. Triumf baroku. Arcydziała z Cento, Rzymu i kolekcji polskich”

Pokaz aż trzydziestu dwóch obrazów Giovanniego Francesca Barbieriego zw. Guercinem¹ to w muzealnictwie polskim ewenement. Jednak w tym samym czasie na wystawie barokowego malarstwa włoskiego w Budapeszcie zgromadzono 142 obrazy z całego świata² (w tym trzy obrazy Guercina), co znakomicie ilustruje różnice poziomu finansowania kultury w obu krajach. Na wystawie warszawskiej pokazano zarówno malarstwo, pochodzące w większości z wczesnego okresu twórczości, jak i rysunki oraz ryciny Guercina. Dobre oświetlenie oraz możliwość wygodnego i bardzo bliskiego kontaktu z oryginałami pozwalały widzowi docenić technikę malarską, światłocień i kolorystykę, a także powiązać perspektywę kompozycji z ich rzeczowymi wymiarami, o czym trudno wypowiadać się na podstawie reprodukcji.

Znaczną część zgromadzonych dzieł zdobią świetliste zorze na ciemniejszym niebie. Możemy je podziwiać nawet w niesprzyjającym takim rozwiązaniom malarstwie ściennym, reprezentowanym na wystawie przez młodzieńcze pejzaże z domu Panniniego w Cento, wykonane ok. 1615–1616³. Ten świetlisty efekt, pogłębiony możliwościami techniki olejnej, występuje w tym samym czasie m.in. w *Pejzażu z rycerzem* (Rinaldo Corradino na mule) (ok. 1615–1616)⁴. Tu jednak, podobnie jak w wielu innych dziełach współczesnych i późniejszych, jak np. w obrazie *Erminia odnajduje раннего Tankreda*, którą do Warszawy udało się sprowadzić ze zbiorów prywatnych (il. 1)⁵, padający ukośnie z góry silny blask wydobywa postacie na pierwszym planie. Spośród dzieł pokazanych w Muzeum Narodowym w Warszawie światło o podobnej

¹ Liczbę tę podaję według numeracji katalogu *Guercino. Triumf baroku. Arcydziała z Cento, Rzymu i kolekcji polskich*, red. naukowa Justyna Guze, Joanna Kilian, Joanna Sikorska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013–2014, Warszawa 2013. Jako osobne pozycje policzono tam dziewięć fragmentów dekoracji domu Bartolomea Panniniego w Cento (kat. nr I.5–13), a razem – *Piętnaście tajemnic różańca* z Cento (kat. nr I.18). Siedemnaście spośród sprowadzonych do Warszawy obrazów pokazano wcześniej na wystawie w Palazzo Barberini w Rzymie: *Guercino 1591–1666. Capolavori da Cento e da Roma (Roma Palazzo Barberini 16 settembre 2011 – 29 aprile 2012)*, ed. Rossella Vodret, Fausto Gozzi, kat. wyst., Firenze 2011.

² *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, ed. Zsuzsanna Dobos with Dóra Sallay, Ágota Varga, kat. wyst., Szépművészeti Múzeum, Budapest 2013–2014, Budapest 2013, s. 198, kat. nr 31, s. 242, kat. nr 52 oraz s. 244, kat. nr 53.

³ *Guercino. Triumf baroku...*, op. cit., s. 72–73, kat. nr I.5 i I.6 (Fausto Gozzi), s. 76, kat. nr I.10 (Fausto Gozzi).

⁴ Ibidem, s. 82–83, kat. nr I.14 (Fausto Gozzi).

⁵ Ibidem, s. 106–109, kat. nr I.25 (Laura Muti). Zob. też *Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino 1591–1666*, Bologna, Museo Civico Archeologico, Cento, Pinacoteca Civica e Chiesa del Rosario 6 settembre – 10 novembre 1991, ed. Denis Mahon, Bologna 1991, s. 96, kat. nr 15 (Daniela de Sarno Prignano).



il. 1 | fig. 1

Guercino, *Tancred i Erminia* | *Erminia Finding the Wounded Tancred*, ok. | c. 1619, kolekcja prywatna | private collection

intensywności odnajdziemy również w *Ukrzyżowaniu ze świętą Franciszką Rzymianką i świętą Elżbietą Węgierską* z kaplicy Potockich katedry na Wawelu (1630)⁶ i wielu innych obrazach. Kontrastuje to z konstrukcją walorową rozpowszechnioną w drugiej połowie XVI wieku i niekiedy później: na pierwszym planie umieszczano bowiem ciemne kulisy, które kierowały wzrok widza w głąb, ku rozświetlonej scenie głównej.

Zapowiedzi Guercinowskiego sposobu operowania światłem odnajdujemy już w malarstwie Tycjana. Do pomysłu weneckiego mistrza, aby pierwszy plan kompozycji wydobyć

⁶ Guercino. *Triumf baroku...*, op. cit., s. 120–123, kat. nr I.30 (Joanna Kilian).



il. 2 | fig. 2

Ludovico Carracci,
Święta Cecylia | *Saint Cecilia*, początek XVII w.
 | early 17th c., Pinacoteca
 Capitolina, Rzym | Rome

fot. | photo Marcin Fabiański

wyraźnym blaskiem niezależnym od zorzy daleko nad horyzontem (np. *Święty Hieronim pokutujący*, Nuevos Museos, Real Monasterio, Eskurial), nawiązywali liczni malarze weneccy, jak jego uczeń Simone Peterzano (*Święty Hieronim pokutujący*, Ufficio parrocchiale della chiesa di San Martino, Bollate)⁷, a także ferraryjczyk Ippolito Scarsella zw. Scarsellinem, którego sztuka wywarła wpływ na młodego Guercina⁸. Dopiero jednak Caravaggio, wychowanek Peterzana, w przejmującej *Ekstazie świętego Franciszka* (ok. 1595, The Wadsworth Atheneum, Hartford) wydobył z omawianego schematu walorowego efekt prawdziwie dramatyczny: z delikatną zorzą, zaledwie zaznaczoną daleko w ciemnościach nocy, kontrastuje „reflektorowa” iluminacja postaci na pierwszym planie, inspirowana zapewne ówczesną praktyką teatralną⁹.

Młody mistrz z Cento z omawianym schematem walorowym zetknął się najpierw jednak nie w Rzymie, ale w ojczystej Emilii, w twórczości malarzy bolońskich w rodzaju Denysa Calvaerta i Carraccich: Annibalego (np. *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, 1592, Pinacoteca Nazionale, Bolonia)¹⁰, a zwłaszcza Ludovica. Spośród dzieł tego ostatniego na-

⁷ Oba obrazy zestawia Enrico M. Dal Pozzolo, *L'Allegoria della Musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze 2012, s. 22–25.

⁸ O znaczeniu „weneckiego” światła Scarsellina dla Guercina zob. Denis Mahon, *Gli inizi del periodo giovanile (sino al 1616)* [w:] *Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino 1591–1666...*, op. cit., s. 1–15, tu s. 14–15.

⁹ O teatralnym pochodzeniu aranżacji światła w obrazach Caravaggia zob. John Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, University Park 2006, s. 39.

¹⁰ O obrazie zob. *Annibale Carracci*, kat. wyst., Museo Civico Archeologico, Bolonia; DART Chiostro di Bramante, Rzym, 2006–2007, Milano 2006, s. 252 (Alessandro Brogi).

jintensywniejszy blask występuje na obrazie z cyboryum kościoła kartuzów San Cristoforo w Ferrarze (*Żydzi zbierający mannę*, 1595, Pinacoteca Nazionale, Ferrara)¹¹ i w *Zuzannie i starcach* (koniec XVI w., Banca Popolare dell'Emilia, Modena) oraz w powstałej po wizycie w Rzymie w 1602 roku *Świętej Cecylii* (pocz. XVII w., Rzym, Pinacoteca Capitolina, może z klasztoru San Michele in Bosco w Bolonii, il. 2)¹². Świętą na pierwszym planie wydobywa z ciemności silne, niemal punktowe światło. Tego rodzaju zabieg kompozycyjny zapowiada nieliczne obrazy Guida Reniego z jego krótkiego okresu fascynacji rzymskimi dziełami Caravaggia, jak *Męczeństwo świętej Katarzyny* – zamówione w 1606 roku przez mecenasa Caravaggia Ottavia Costę jako retabulum do kościoła San Alessandro w Coscente (Museo Diocesano, Albenga, 1606)¹³ – czy też *Święty Franciszek z aniołem* (Pinacoteca Nazionale, Bolonia, ok. 1607)¹⁴.

Jeszcze jaskrawiej od bolończyków iluminowali swoje sceny malarze środowiska parmeńskiego, przede wszystkim Sisto Badalocchio, uformowany w bolońskim warsztacie Carraccich oraz podczas kilkuletniego pobytu w Rzymie, gdzie poznał rewolucyjne dzieła Caravaggia. Sposób budowania kompozycji światłem świetnie egzemplifikują jego *Tankred udzielający chrztu Chlorindzie* (ok. 1610, Galleria Estense, Modena)¹⁵ oraz *Ukrzyżowanie ze świętymi Janem Chrzycielem i Franciszkiem* (ok. 1615–1617, kolekcja prywatna)¹⁶. Porównywalne efekty występują zwłaszcza w dziełach pochodzącego z Modeny, ale czynnego w Parmie, Bartolomea Schedoniego, który Rzym odwiedził zbyt wcześnie, aby mógł zetknąć się bezpośrednio ze wspomnianymi eksperymentami lombardzkiego mistrza. Mimo to skupione światło na pierwszym planie *Świętego Franciszka* (ok. 1607–1609, Galleria Nazionale, Parma) czy też *Złożenia do grobu i Trzech Marii u grobu* (1610–1612, tamże)¹⁷ może rywalizować z dramatycznymi inscenizacjami Caravaggia i pod tym względem wykracza poza dokonania Ludovico Carracciego i Guida Reniego.

Podobnie jak Caravaggia, wymienionych artystów północnowłoskich mogła do wskazanych efektów zainspirować ówczesna praktyka teatralna, opisana przez Angela Ingegneriego w książce wydanej wówczas w Ferrarze. Autor zalecał, aby przód sceny rzeźbiście iluminować ukrytymi lampami¹⁸. Ostatecznie trudno więc rozstrzygnąć, czy charakterystyczne ujęcie światła

¹¹ Na temat obrazu zob. *Ludovico Carracci*, ed. Andrea Emiliani, kat. wyst., Museo Civico Archeologico – Pinacoteca Nazionale, Bolonia, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, Bologna [1993], s. 90, kat. nr 41 i s. 155, kat. nr 71 (Gail Feigenbaum).

¹² *Ludovico Carracci*..., op. cit., s. 116, kat. nr 54 i s. 155, kat. nr 71 (Gail Feigenbaum).

¹³ *Roma al tempo di Caravaggio 1600–1630* (Roma Museo Nazionale di Palazzo Venezia Saloni Monumentali 16 novembre 2011 – 5 febbraio 2012), *Opere*, ed. Rossella Vodret, kat. wyst., Milano 2011, s. 34, kat. nr 4 (Barbara Ghelfi).

¹⁴ D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, Oxford 1984, s. 23, 221, kat. nr 25 i s. 222, kat. nr 28; Richard E. Spear, *The 'Divine' Guido Reni. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven–London 2007, s. 288.

¹⁵ *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena* (Venaria Reale 8 marzo – 6 luglio 2014), ed. Stefano Casciu, Marcello Toffanello, Franco Cosimo Panini, kat. wyst., Venaria Reale 2014, s. 216, kat. nr 216 (Federico Fischetti).

¹⁶ Erich Schleier, *Due segnalazioni per Sisto Badalocchio*, „Arte Cristiana” 2014, vol. 102, no. 881, s. 105–108, tu s. 106–107.

¹⁷ Datowanie: *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, ed. Lucia Fornari Schianchi, Franco Maria Ricci, Milano 1999, s. 36–38, kat. nr 473; s. 42–48, kat. nr 476 i 477 (Lucia Fornari Schianchi).

¹⁸ „[La Scena] resterà lucidissima, senza ch'altri s'avvegga donde, od almeno in qual maniera se ne venga sì bella luce. [...] habbiassi avvertenza [...] di fare, che tutta la luce vada à percuoter la fronte della Scena [...]” – Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche* [online], Ferrara 1598, s. 66, [dostęp: 27 kwietnia 2014], dostępny w Internecie: <https://books.google.pl/books?id=xxU8AAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Angelo+Ingegneri,+Della+poesia+rappresentativa+%26+del+modo+di+rappresentare+le+favole+sceniche,&hl=pl&sa=X&ei=-jkAVbSrMYLcAPvIgrAl&redir_esc=y#v=onepage&q=Angelo%20Ingegneri%2C%20>

mistrz z Cento zawdzięcza bardziej kontemplacji konkretnych obrazów w rodzaju *Badalocchia Tankreda udzielającego chrztu Chlorindzie*, czy raczej samodzielnej obserwacji efektów tworzonych przez lampy. W tym czasie iluminacja światłem sztucznym absorbowała bowiem wielu artystów z północy Włoch, wśród nich Guercina. Jednak inaczej niż większość pozostałych, ten ostatni wykorzystywał ów efekt do budowania nastroju kontemplacji, bliskiego *Świętej Cecylii* (il. 2).

Przykładem kompozycji nie teatralnej, ale intymnej była *Madonna z Dzieciątkiem błogosławiącym* (il. 3), za którą Barbieri otrzymał wynagrodzenie 26 listopada 1629 roku¹⁹. Zapewne więc znajdowała się wśród takich dzieł, jak *Zmartwychwstały Chrystus ukazujący się Najświętszej Marii Pannie* (1628–1630)²⁰, które zachwyliły Velázquezę podczas jego wizyty w Cento wczesną jesienią tego roku. Zwyczajną i skromną izbę, zatopioną w mroku, lekko tylko rozjaśnia ukośna smuga, wpadająca przez gomółki okna z lewej strony kompozycji, niczym we współczesnych obrazach holenderskich, wczesnych dziełach Caravaggia aż do *Powołania świętego Mateusza* (1599–1600, San Luigi dei Francesi, Rzym) albo, dużo wcześniej, w *Piera della Francesca Madonnie z Senigallii z Dzieciątkiem błogosławiącym* (ok. 1480–1491, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino)²¹. Jednak inaczej niż u Piera, którego obrazu Barbieri nie widział, Marię i nagie Dzieciątko, stojące w omawianej scenie na blacie stołu tuż przed widzem, wydobywa skupiona wiązka promieni, jak gdyby słonecznych, padająca ukośnie z lewej strony z przodu. Można podejrzewać, że tego rodzaju efektem sprzyjała praktyka warsztatowa polegająca na wykonywaniu w wąskiej smudze światła poszczególnych rysunków przygotowawczych z żywych modeli, i w wersji malowanej zestawionych w większą całość²². Opisany zabieg luministyczny jest bardziej radykalny od rozwiązania Velázquezę z *Chrystusa u Marii i Marty* (ok. 1620, National Gallery, Londyn) i zapowiada ostrzejsze światło np. w jego *Tunice Józefa* (1630, Monasterio de San Lorenzo, Eskurial). Efekt ten musiał się zatem mistrzowi hiszpańskiemu podobać. Inaczej niż w późniejszym dziele Hiszpana, namalowany przez Włocha silny blask, który rozświetla osoby na pierwszym planie, nie obejmuje choćby skrawka tła ani swoim bezpośrednim zasięgiem, ani refleksami. Współczesny krytyk Giulio Mancini oceniał oświetlone tak sceny jako nienaturalne, ale sąd ten ograniczał do Caravaggia i jego szkoły, bez odniesień do malarzy emiliańskich: „nie jest przecież możliwe pomieścić w pokoju tłum ludzi przedstawiających historię, oświetlonych przez światło jednego okna”²³. Autor wypowiedzi nie wziął jednak pod uwagę, że celem Caravaggia i jego naśladowców nie było stworzenie realistycznej sceny historycznej lub rodzajowej i odwzorowanie prawdziwego światłocienia we wnętrzu, ale ekspresyjne skonstruowanie skromnego otoczenia z wydarzeniem jedynym w swoim rodzaju, czyli wykorzystanie światła jako nośnika treści. Także Guercino skierował

Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentarla, op. cit., s. 120, kat. nr 24 (Pietro di Natale).

¹⁹ Zob. *Guercino 1591–1600...*, op. cit., s. 120, kat. nr 24 (Pietro di Natale).

²⁰ *Guercino. Triumf baroku...*, op. cit. pp. 118–119, kat. nr I.29 (Pietro di Natale).

²¹ Ronald Lightbown, *Piera della Francesca*, New York 1992, s. 257–261.

²² J. Varriano, *Caravaggio...*, op. cit., s. 15 dowodzi, że Caravaggio szkicował pojedyncze figury w świetle słonecznym wpuszczonym do pracowni przez uchylone okiennice, a następnie łączył te szkice w całość.

²³ Giulio Mancini, *Rozważania o malarstwie [w:] Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzeczka, Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 263–272, tu s. 265. Krytyka mogła dotyczyć młodego Guercina, jak twierdzi Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, s. 34–50. *Studies of the Warburg Institute*, ed. Fritz Saxl.



il. 3 | fig. 3

Guercino, *Madonna z Dzieciątkiem błogosławiącym*
 | *Madonna and Child Blessing*, 1629,
 Pinacoteca Civica, Cento

fot. | photo © Pinacoteca Civica,
 Cento

uwagę widza na cudownie rozświetlone ciało Chrystusa, w ten sposób akcentując zapewne jego wymiar eucharystyczny. Wszelako powściągliwa, codzienna atmosfera omawianego dzieła ma niewiele wspólnego z teatralnym nastrojem kompozycji lombardczyka. Zapewne te

właśnie uwarunkowania przekonały Velázquezę i innych odbiorców dzieł Barbieriego, który nie spotykał się z podobnymi zarzutami co Caravaggio.

W założonej przez Guercina w 1616 roku w Cento Accademia del Nudo, o której działalności nie wiemy wiele ponad to, że już w rok po fundacji przystąpiło do niej dwudziestu trzech uczniów, prawdopodobnie pilnie kultywowano studia rysunkowe z żywego modelu. Na wynik takich właśnie ćwiczeń wygląda postać męczennika w *Świętym Sebastianie ratowanym przez anioły*, małoformatowym obrazie ze zbiorów prywatnych (il. 4), który udało się pokazać w Warszawie²⁴. Jest to nieco zmieniona wersja kompozycji z 1617 roku (Fitzwilliam Museum, Cambridge), co świadczy o niemałej atrakcyjności tego ujęcia, zreprodukowanego w miedziorycie, wykonanym w 1623 roku przez Giovanniego Battistę Pasqualiniego²⁵ (szkoda, że nie sprowadzonym na wystawę). Kształty młodzieńca, leżącego na plecach w pozornie przypadkowej pozie, z niedbale rozchylonymi nogami skierowanymi w stronę widza, są plastycznie wydobyte promieniami, biegnącymi ukośnie od tyłu, a więc nietypowo. Wskutek takiego ujęcia pod światło, ulubionego przez Tintoretta, a zwłaszcza dzięki zgodnemu z zasadami optyki lekkiemu powiększeniu wysuniętych do przodu stóp i podudzi w stosunku do barków, ramion i głowy, widz odnosi wrażenie bardzo bliskiego kontaktu ze świętym, toteż zgodnie z aktualnymi wówczas założeniami sztuki potrydenckiej może się czuć wezwany do podejsścia do obrazu i osobistego uczestnictwa w wyobrażonym dramacie. Wrażenie dotykającego realizmu, obecne już w kompozycji przechowywanej w Cambridge, dodatkowo potęguje miękki i zmysłowy modelunek ciała.

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że prezentowana wersja to świetna warsztatowo, ale tylko jedna z wielu scen męczeństwa, typowych dla katolickiego malarstwa barokowego. Warto więc przypomnieć, że w niedalekiej Bolonii temat leżącego na plecach aktu ze stopami skierowanymi ku widzowi podjął wcześniej Ludovico Carracci w *Studium nagiego chłopca* (il. 5). Rysunek kredką wykonał z żywego modelu widzianego pod światło. Szkic ten słusznie uchodzi za przykład przewycięzania manieryzmu przez powrót do natury. Wystudiowane ułożenie kończyn modelu wskazuje jednak, że wbrew pozorom nie jest to ujęcie przypadkowe, ale starannie upozowane²⁶.



il. 4 | fig. 4

Guercino, *Święty Sebastian ratowany przez anioły* | *Saint Sebastian Succoured by Two Angels*, ok. c. 1618, kolekcja prywatna | private collection



il. 5 | fig. 5

Ludovico Carracci, *Studium nagiego chłopca* | *Study of a Nude Boy*, ok. c. 1585, Ashmolean Museum, University of Oxford

fot. | photo © Ashmolean Museum, University of Oxford

²⁴ Guercino. *Triumpf baroku...*, op. cit., s. 94–97, kat. nr I.20 (Daniele de Sarno Prignano). Nie został jeszcze uwzględniony w katalogach Giovanni Francesco Barbieri..., op. cit.; Guercino 1591–1666, op. cit.

²⁵ Giovanni Francesco Barbieri..., op. cit., s. 14, przyp. 76 i s. 66 (Denis Mahon).

²⁶ Albert Boesten-Stengel, *Carracci – Studien. Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen*, Bd. 1, *Vorbildnachahmung und Bilderfindung im italienischen Frühbarock*, Toruń 2008, s. 235.

Jeszcze wyraźniejszym odstępstwem od natury na rzecz idealizacji jest brak powiększenia stóp w stosunku do głowy na dalszym planie, czyli rezygnacja z zastosowania perspektywy linearnej. Tego rodzaju unik stosowali powszechnie włoscy malarze nowożytni, odkąd tylko nauczyli się budować przestrzeń zgodnie z zasadami *costruzione legittima*, co najdobitniej ilustruje *Martwy Chrystus* Mantegni (przed 1488, Pinacoteca di Brera, Mediolan) oraz narysowany przezeń z natury *Półleżący mężczyzna* (ok. 1485–1490, The British Museum, Londyn)²⁷. Obie postacie zostały wyobrażone bez różnicowania wielkości poszczególnych części ciała, jak gdyby z daleka, co kontrastuje z widzianymi z mniejszej odległości, a więc silnie przeskalowanymi kamiennymi płytami, na których spoczywają. W czasach współczesnych Barbieriemu można przykładowo wskazać, obok wielu innych przedstawień, na podobnie ujęte *Ciało Chrystusa*, przypisywane ostatnio bolończykowi Lorenzowi Garbieriemu (ok. 1610–1611, Staatsgalerie, Stuttgart)²⁸.

Teoretycy malarstwa nie formułowali postulatów w sprawie zniekształceń figury ludzkiej. Leonardo da Vinci zalecał jedynie: „Jeśli chcesz ukazać okrągłą kulę na pewnej wysokości, to musisz zrobić ją wydłużoną na podobieństwo jaja, aby patrzącym od dołu wydała się ona w skrócie okrągłą”²⁹. Radę tę artyści powszechnie ignorowali, co siedemnastowieczny badacz perspektywy Giulio Tròili zw. Paradosso wyjaśniał faktem, że w odróżnieniu od kształtów o liniach prostych, przedstawienie kuli skróconej zgodnie z zasadami optyki robi wrażenie mocno zdeformowane³⁰ (il. 6). Zapewne dlatego właśnie, intuicyjnie lub świadomie, Mantegna i inni mistrzowie starali się zjawiska optyczne korygować w ten sposób, że unikali rysowania ciała ludzkiego w skrócie. Proporcje ciał bowiem znamy, tak jak kształt kuli, toteż wykorzystując tę wiedzę, impulsy optyczne dostarczane przez oko przetwarzamy bezwiednie w taki sposób, że postrzegamy postacie i kule w zasadzie bez zniekształceń, czyli inaczej niż zarejestrowałoby to pozbawione kontroli umysłu urządzenia techniczne, jak *camera obscura* czy obiektyw aparatu fotograficznego³¹.

Z opisanych względów innowację Guercina, aby świętego Sebastiana jednak wyskalować, czyli zdeformować, trzeba uznać za wyjątkową nawet na tle reform Carraccich i zestawień z nader ryzykownymi eksperymentami z przedstawianiem przedmiotu zniekształconego przez załamywanie światła, podejmowanymi współcześnie w kręgu Caravaggia bez oglądania się na wymóg idealizacji³². Jednak w odróżnieniu od wspomnianych caravaggionistów, Barbieri znalazł sposób, aby prawidła optyki uwzględnić bez żadnych nieprzyjemnych efektów estetycznych. Dzięki rozważnemu wyborowi odpowiedniej pozycji modelu, którego uwydatnione perspektywą stopy zostały ułożone w ukośnym skrócie, aby ich skala nie rzucała się w oczy, lepiej niż tacy artyści jak Mantegna pogodził wymogi realizmu, idealizacji i barokowej

²⁷ Ostatnio o obrazie: Giovanni Agosti, *Mantegna 2046* [w:] *Mantegna 1431–1506*, ed. Giovanni Agosti, Dominique Thiébaud, kat. wyst., Luwr, Paryż, 2008–2009, Milano 2008, s. 29–51, tu s. 44. O rysunku ibidem, s. 238 (Dominique Thiébaud).

²⁸ *Caravaggio to Canaletto...*, op. cit., s. 182, kat. nr 23 (Alessandro Brogi).

²⁹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie* [w:] Maria Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 60, nr 130. Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, t. 25.

³⁰ Giulio Tròili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca*, Bologna 1683, *Parte III: Paradossi ovvero fiori, e frutti di prospettiva pratica*, s. 25 (kule) [online], [dostęp: 12 kwietnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?mode=imagedata&url=/permanent/library/GKRQ3HY9/pageimg>>.

³¹ Marcin Fabiański, *Correggio and Sacra conversazione*, Kraków 1994, s. 67.

³² Id., *Rifrazioni nella pittura al tempo di Caravaggio*, „Artibus et Historiae” 2007, R. 28 (56), s. 207–223.

ekspresji i w ten sposób uniknął zarzutów ze strony znawców, którzy dokonania Caravaggia ostro krytykowali. Takim odstępstwem od przyjętych rozwiązań, które kształtowały przecież oczekiwania odbiorców, Barbieri spotęgował bowiem wrażenie, że męczennik znajduje się na wyciągnięcie ręki. W ten sposób wykroczył nawet poza prekursorskie dokonania Correggia, już sto lat wcześniej wykorzystującego w niektórych obrazach ołtarzowych ujęcie „szerokokątne”, zachęcające do oglądania sceny z bardzo bliskiej odległości, ale pozbawione gradacji skali poszczególnych fragmentów. Zapewne z tych wszystkich względów omawiany *Święty Sebastian* rychło doczekał się kilku replik oraz reprodukcji graficznej, a nawet adaptacji Michelego Desublea, pracującego w bolońskim warsztacie Reniego, w postaci wystawianego niegdyś w Warszawie *Śpiącego Jakuba* (il. 7)³³.

Tymczasem w namalowanym w tym samym 1618 roku dużym obrazie ołtarzowym *Matka Boska adorująca Dzieciątka ze świętym Piotrem, Karolem Boromeuszem, aniołem i donatorem* (il. 8)³⁴, wszystkie cztery osoby zgromadzone w strefie ziemskiej u dołu kompozycji zostały wyobrażone bez żadnej różnicy skali. Fakt ten mógłby dziwić zwłaszcza w przypadku popiersia fundatora, wysuniętego niemal w przestrzeń widza, zwłaszcza w zestawieniu z podobnie usytuowaną, ale powiększoną głową pustelnika w przeznaczonych do oglądania z bliska niewielkich *Zaślubinach mistycznych świętej Katarzyny* Parmigianina (ok. 1527–1531, National Gallery, Londyn, 74,2 × 57,2 cm), czy też podobnie powiększonych popiersi Hyanthe i Clymène w Toussainta DubreUILa *Ofierze dla Wenerzy* (ok. 1594–1602, Luwr, Paryż, 176 × 140 cm). Jednak Guercino wzorował się na znanej mu od dziecka kompozycji *Świętej Rodziny ze świętym Franciszkiem* z kaplicy Piombinich u Kapucynów w Cento (1591, Pinacoteca Civica, Cento, 225 × 166 cm), autorstwa Ludovica Carracciego³⁵, który głów parę fundatorów w dolnym rogu płótna nie powiększył. Aby uzyskać wrażenie poprawnej perspektywy, należy więc od obrazów Carracciego i Guercina odejść na taką odległość, która spłaszczy różnice skali, niczym lornetka lub teleobiektyw. Jeśli więc porównamy perspektywę omawianego obrazu Barbieriego z zastosowaną we współczesnym mu *Świętym Sebastianie*, którego niewielkie rozmiary wskazują na przeznaczenie do prywatnej kontemplacji z bliska, dojdziemy do wniosku, że mistrz z Cento wykorzystywał subtelności percepcji, aby jeszcze lepiej niż poprzednicy dostosować zamawiane kompozycje do miejsca przeznaczenia: inaczej w przypadku nastawy ołtarzowej, do oglądania z dystansu, a inaczej – obrazu, przeznaczonego do prywatnej kontemplacji z bliska.

Powyższe uwagi nie dotyczą rozmiarów figur Marii i Jezusa, siedzących na chmurach kłębiastych w górnej partii omawianego obrazu ołtarzowego (il. 8). Ten fragment kompozycji to zapewne druga już kopia otoczonej kultem *Madonny della Ghiara* z Reggio Emilia, znanej Guercinowi przypuszczalnie za pośrednictwem grafiki, którą wykorzystał już wcześniej w nieporadnym fresku³⁶. Nieco tylko mniejsza skala obu figur w stosunku do tych w dolnej części kompozycji ołtarzowej w najmniejszej mierze nie koresponduje z odległością, z której je zapewne widzimy, czyli z dystansu co najmniej kilkuset metrów. Gdyby zatem potraktować scenę jako wierne odwzorowanie natury, obie postacie musiałyby być gigantyczne, bo ludzie przeciętnego wzrostu widziani z tak daleka musieliby przybrać rozmiary mikroskopijne.

³³ *Opus sacrum. Katalog wystawy z kolekcji Barbary Piaseckiej Johnson, Zamek Królewski w Warszawie 1990*, red. Józef Grabski, kat. wyst., Wiedeń 1990, s. 230–233, kat. nr 39 (Adam s. Labuda i Wolfgang Prohaska).

³⁴ Zob. też *Guercino 1591–1666...*, op. cit., s. 82, kat. nr 9 (Pietro di Natale).

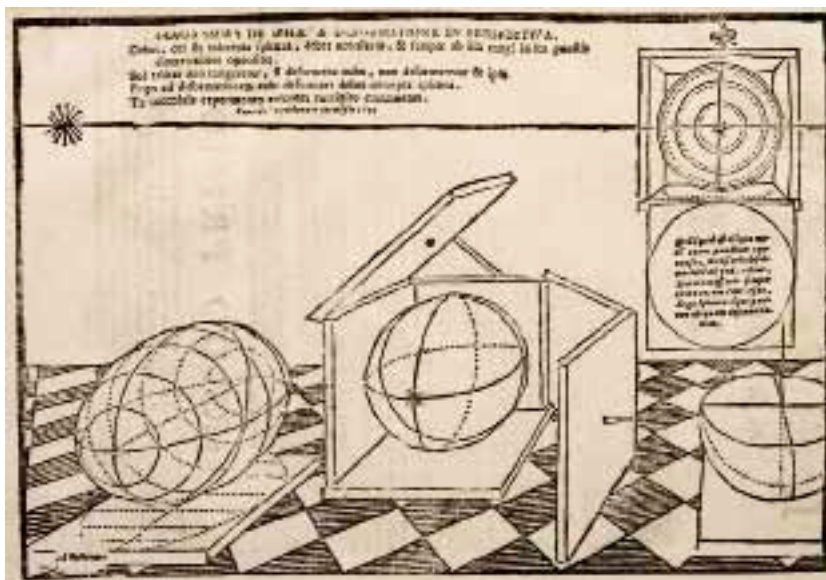
³⁵ *Ludovico Carracci...*, op. cit., s. 66, kat. nr 31 (Gail Feigenbaum).

³⁶ Zob. *Guercino. Triumf baroku...*, op. cit., s. 66–67, kat. nr I.2 (Fausto Gozzi).

il. 6 | fig. 6

Giulio Trölli, *Kula zniekształcona przez perspektywę* | *Sphere Distorted by Perspective* (il. w: Giulio Trölli, *Paradossi per praticare la prospettiva...*, Parte III, Bologna 1683, s. 25
| (fig. in: Giulio Trölli, *Paradossi per praticare la prospettiva...*, Parte III, Bologna, 1683, p. 25)

fot. | photo © Max Planck Institute for the History of Science



il. 7 | fig. 7

Michele Desubleo, *Sen Jakuba* | *Jacob's Dream*, ok. c. 1640 (dawniej kolekcja Barbary Piaseckiej Johnson
| formerly in the collection of Barbara Piasecka Johnson)

fot. | photo © IRSA



Alternatywą byłoby wyobrażenie z przodu kompozycji zdalnych do siedzenia lub stania gęstych obłoków pary o miniaturowej skali, co wprowadzie występuje w niezliczonych obrazach, jak w kilku dziełach Annibalego Carracciego (np. *Chrzest Chrystusa*, 1585, Santi Gregorio e Siro, Bolonia; *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, ok. 1592, Bolonia, Pinacoteca Nazionale; *Kuszenie świętego Antoniego*, ok. 1598–1600, National Gallery, Londyn) i Ludovica Carracciego (np. *Przemienienie*, 1595, Pinacoteca Nazionale, Bolonia; *Apostołowie u grobu Najświętszej Marii Panny*, przed 1603, kościół Bożego Ciała, Bolonia) – tam na ogół z nieco zmniejszoną skalą



il. 8 | fig. 8

Guercino, *Matka Boska adorująca Dzieciątko ze świętym Piotrem, Karolem Boromeuszem, aniołem i donatorem* | *Madonna Adoring the Child with Penitent Saint Peter, San Carlo Borromeo, an Angel and a Donor*, 1618, Pinacoteca Civica, Cento

fot. | photo © Pinacoteca Civica, Cento

w stosunku do pierwszego planu – ale nie w przyrodzie. Malarz odwołał się więc nie tyle do niej, ile do ówczesnej praktyki scenicznej, w której wykorzystywano miniaturowe modele chmur do przenoszenia aktorów na oczach publiczności³⁷. Jednak nawet gdyby Guercino namalował takie właśnie teatralne cumulusy tuż za płaszczyzną obrazu, to konsekwentnie powinien ująć Matkę i Dziecko w skrócie ukośnie od dołu, czyli co najmniej tak, jak obaj Carracci i niemal tak, jak on sam we *Wniebowzięciu Najświętszej Marii Panny* (ok. 1622)³⁸.

Co ciekawe, aby opisane sprzeczności dostrzec, potrzeba pewnego wysiłku intelektualnego. Spontanicznie natomiast odbieramy kompozycję Guercina jako zgodną z rzeczywistością i optycznie uzasadnioną. Ten pozorny paradoks można wyjaśnić przyzwyczajeniem do konwencji artystycznej: co najmniej od czasów Rafaela *Madonny z Foligno* (1512, Pinacoteca, Watykan), który dawniejsze wizje w otoczeniu umownym zastąpił „realistycznym” wizerunkiem chmur, ogromna większość nowożytnych malarzy włoskich, skądinąd dążących do oddania fizycznej rzeczywistości świata mniej więcej zgodnie z jej prawami, w analogicznych przypadkach z reguły uciekała się do podobnych kompromisów³⁹. Również sam Guercino stosował opisany zabieg zgoła rutynowo, o czym świadczą np. sprowadzone do Warszawy *Madonna z Dzieciątkiem w chwale ze świętym Pankracym i zakonnicą* (świętą Klarą?) z retabulum w Renazzo (ok. 1615–1616)⁴⁰, *Matka Boska karmelitańska ofiarująca szkaplerz karmelicie* (świętemu Albertowi) w obecności świętego Franciszka i innego franciszkanina (1618)⁴¹ oraz aniołów w przechowywanym w warszawskim Muzeum Narodowym *Świętym Franciszku słuchającym muzyki anielskiej* z kolekcji Potockich w podkrakowskich Krzeszowicach (ok. 1620)⁴².

Jak z powyższych spostrzeżeń wynika, sprowadzona do Warszawy grupa obrazów Guercina sprzyjała medytacji na temat ich formy: światłocienia i gamy barwnej, najczęściej w procesie reprodukcyjnym zniekształcanych, a także perspektywy, której subtelności ujawniają się dopiero przy zetknięciu z małymi lub dużymi oryginałami, a nie fotografiami o wymiarach dostosowanych do formatu książki. Przy tej okazji można się było przekonać, że – wbrew utartym opiniom – niektóre aspekty twórczości artysty z Emilii były nie mniej nowatorskie od rewolucyjnych rozwiązań Caravaggia. Inaczej niż większość caravaggionistów Guercino nie epatował jednak ryzykownymi nowościami. Zamiast tego przemyślnie wykorzystywał je do wzbogacenia wymowy artystycznej i treściowej swoich dzieł, którym dzięki temu nadał niepowtarzalne piętno, ale i zapewnił niemały sukces u współczesnych. W konsekwencji

³⁷ O wpływie teatru sakralnego na sposób ujęcia chmur przez malarzy [to jest bardzo niejasne, czy mogę jeszcze poprosić Pana o zastanowienie się nad brzmieniem tego zdania – w dalszej części przeredagowałam, ale tutaj nie umiem nic zaproponować, więc zdaję się na autora:] zob. np. John Shearman, *Raphael's Clouds and Correggio's* [w:] *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi, Urbino 6–14 aprile 1984*, ed. Micaela Sambucco Hamoud, Maria L. Stocchi, Urbino 1987, vol. 1, s. 657–668. A. Ingegneri, *Della poesia...*, op. cit., nie wspomina o chmurach. Natomiast w najnowszej monografii dotyczącej chmur został uwzględniony jedynie jeden fresk Guercina *Aurora* – zob. Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre*, [Farnham–Burlington] 2014, s. 155. *Visual Culture in Early Modernity*.

³⁸ *Guercino. Triumf baroku...*, op. cit., s. 114–115, kat. nr I.27 (Pietro di Natale).

³⁹ Zob. np. Dosso Dossi, *Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio* (Trento, Castello del Buonconsiglio 12 luglio 2014 – 2 novembre 2014), ed. Vincenzo Farinella, Lia Camerlengo, Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo 2014, s. 62–64 (Marialucia Menegatti). La Città degli Uffizi. Collana di mostre diretta da Antonio Natali, vol. 16.

⁴⁰ *Guercino. Triumf baroku...*, op. cit., s. 92–93, kat. nr I.19 (Pietro di Natale).

⁴¹ *Ibidem*, s. 102–103, kat. nr I.23 (Pietro di Natale).

⁴² *Ibidem*, s. 110–112, kat. nr I.26 (Joanna Kilian).

twórczość Barbieriego, wyrosłego w Cento i działającego głównie w tym niewielkim mieście, zatriumfowała szybciej, niż sto lat wcześniej działalność innego wielkiego małomiasteczkowego mistrza – z pobliskiego Correggio, mimo przekraczania niekiedy powszechnie przyjętej granicy realizmu i idealizacji, co nadaje głębsze uzasadnienie tytułowi warszawskiej ekspozycji „Triumf baroku”.