

***Beltà crudele*. Miłość u Guercina**

E labra ha di rubino
Ed occhi ha di zaffiro
La bella e cruda donna ond'io sospiro.
Ha d'alabastro fino
La man che volge del tuo carro il freno,
Di marmo il seno e di diamante il core.
Qual meraviglia, Amore [...]

GIAMBATTISTA MARINO, *Beltà crudele*¹

Autorzy autoportretów, podobnie jak autorzy autobiografii, mają większą możliwość prezentowania przekonań filozoficzno-etycznych niż zwykli portreciści i biografowie. Autoportret może być bowiem owym Sokratesowym lustrem samopoznania i zwierciadłem duszy. Tak oto opisywał Giovanniego Francesca Barbieriego, zwanego Guercinem, Carlo Cesare Malvasia w *Felsina pittrice* z 1678 roku: „[...] temperament miał dobry, raczej sangwiniczny. Z usposobienia miły, wesoły, [...] wybitnie szczery, wrogo do kłamstwa nastawiony, niezwykle uprzejmy, skromny, miłosierny, pobożny, czysty... Uważano, że jest niepokalany i na takiego zresztą wyglądał, zważywszy na jego kwitnący wygląd i przyjrzawszy się jego życiu”². Wątki pochodzące z wczesnych biografii Guercina – podkreślające jego cnotliwość i powściągliwość wobec kobiet – podejmowali również późniejsi pisarze, znawcy oraz badacze jego twórczości.

il. 1 | fig. 1

Guercino, *Autoportret przy sztaludze* | *Self-Portrait before a Painting of "Amor Fedeles"*, 1655, The National Gallery of Art, Waszyngton | Washington

fot. | photo © Patron's Permanent Trust, The National Gallery of Art, Washington

Autoportret z wątkiem miłosnym

W autoportrecie z National Gallery of Art w Waszyngtonie (il. 1)³ Guercino dokonuje szczególnej autoprezentacji – przedstawia siebie w roli malarza „obrazu w obrazie” i jednocześnie wyklada manifest własnej koncepcji miłości. Autoportret ten można by nazwać *autoportrait moralisé*. Wizerunek nie schlebia próżności autora, malarz nie skrywa w cieniu zeza prawego oka, *occhio guercio* – od którego pochodzi jego pseudonim – Guercino. Namalowany przy krawędzi obrazu, w eleganckim skromnym stroju, zwraca skupioną twarz w kierunku widza. Za nim znajduje się

¹ *Rime del Signor Cavalier Marino parte terza. Madrigali & Canzoni*, Venetia 1674, s. 3.

² Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, vol. 2, Bologna 1678, s. 383 (drugie wydanie: Bologna 1841, s. 272).

³ nr inw. 2005.13.1.



malowane przez niego dzieło przedstawiające Amora, który delikatnie, acz stanowczo, trzyma za obrożę charta. Na pierwszym planie tego „obrazu w obrazie”, na prostokątnej podstawie przypominającej kamień do ucierania pigmentów, widoczny jest wąż pożerający własny ogon.

Ten starożytny motyw – zwany przez Greków *ouroboros*⁴ – uległ konwencjonalizacji w epoce podręczników ikonologii. Wyobraża niekończący się cykl natury. W jednym z emblematów Andrea Alciati takie przedstawienie określił jako symbol nieśmiertelności i wieczności (II.2)⁵. Według Cesarego Ripy, autora opublikowanej w 1603 roku *Ikonologii*, ta kolistą figurą, bez początku i końca, świetnie nadaje się do wyobrażenia wieczności⁶. Otto van Veen, niderlandzki malarz, rysownik i humanista, w dziełach *Amorum emblemata* (1608) i *Amoris divini emblemata* (1615) stworzył sto dwadzieścia cztery emblematy z motywem puttów albo amorków, za każdym razem z odmienną lemmą – mottem głoszącym potęgę Miłości, zaczerpniętym od starożytnych poetów i filozofów. Miłość wieczną wyobrażał u niego Amor na tle obłoków, otoczony kręgiem z węża pożerającego swój ogon⁷.

W kontekście inspirowanej emblematyką⁸ ikonografii obecność *ouroborsa* w omawianym autoportrecie oznacza wieczną, wciąż odradzającą się miłość. Motyw ten (pochodzący z tradycji antycznej *serpens condivorens* lub *serpens qui caudam devorat*) jest niemal identyczny z diaboliczną aureolą nad głową Marii Magdaleny w obrazie Guida Cagnacciego (II.3)⁹. Święta ukazana jest tam z kwiatami, klepsydrą i czaszką, a jej ciało pełne jest zmysłowego wdzięku. Niemające ikonograficznej analogii dzieło to interpretowane jest obecnie jako alegoria życia ludzkiego i znakomicie wpisuje się w poezję barokową opisującą miłosne tęsknoty językiem przeżyć ascezy religijnej, łączącą często miłość i śmierć, cielesną namiętność i religijne uniesienie¹⁰. Miłosnej ikonografii autoportretu dopełnia obecność psa myśliwskiego – charta symbolizującego wierność, ale i czujność, a zatem cechy pomocne przy podejmowaniu decyzji o wyborze drogi życiowej.

Obraz Guercina namalowany prawdopodobnie w 1655 roku jest podsumowaniem obecnych w całej jego twórczości zainteresowań filozoficzno-etycznym aspektem miłości, stanowi

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1982, s. 716.

⁵ Zob. Andrea Alciati, *Omnia Andreae Alciati V.C., Antverpiae 1577*, s. 449, emblemat CXXXII (132).

⁶ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2002, s. 200.

⁷ Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Antverpiae, Venalia apud Auctorem 1608, emblemat: Amor Aeternus [s.p.]; zob. też *Emblemata: handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1976, s. 656.

⁸ Siedemnastowieczna emblematyka była podstawowym źródłem ikonografii dla wielu obrazów i rysunków Guercina, szczególnie tych obrazujących różne typy miłości i potęgę Amora. Często podejmował on popularne w niej motywy Amora powstrzymującego Marsa, karania Amora czy niszczenia jego miłosnych atrybutów. Por. *Amor przywiązany do drzewa*, ok. 1621–1623, Devonshire Collection, Chatsworth. Zob. Nicolas Turner, Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, kat. wyst. British Museum 1991, London 1991, plate 68, s. 97; *Wenus pali atrybuty Miłości*, ok. 1650, kolekcja prywatna, New Haven, Connecticut. Zob. *Guercino. Master Draftsman. Works from North American Collections*, ed. by Davide M. Stone, kat. wyst., Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.); National Gallery of Canada, Ottawa; Cleveland Museum of Art, 1991, Bologna 1991, s. 138–239, kat. nr 60; *Amor powstrzymujący Marsa*, ok. 1640, Courtauld Institute of Art, London (nr inw. D.1952. RW.1349); *Wenus, Amor i Czas*, ok. 1624–1626, Dunham Massey, Cheshire (nr inw. 932333).

⁹ Fondazione Cavallini Sgarbi, Ferrara. Zob. Erich Schleier, *Una tarda Allegoria della Vanità di Guido Cagnacci*, "Arte documento", 22, 2006, s. 192–195; *Misticismo del nudo. Capolavori dalle collezioni Molinari Pradelli, Sgarbi, Guidi di Bagno*, kat. wyst., Pinacoteca Civica „Il Guercino” di Cento, 2011, Cento 2011, s. 20–23 (tam wcześniejsza literatura); *Il giardino segreto. Grandes Maestros de la Pintura Italiana en la Colección Sgarbi*, kat. wyst., Caja de Burgos, Burgos, 2013–2014, Burgos 2014, s. 120–121.

¹⁰ Znakomitym przykładem barokowej poezji miłosnej łączącej w dwuznaczny sposób erotykę i śmierć jest sonet *Ad un cadavere (Do trupa)* Giambattisty Marino. Zob. Giambattista Marino, *Liryki miłosne (wybór)*, Łódź 1996, s. 34; Alina Nowicka-Jezowa, *Giambattista Marino i Jan Andrzej Morsztyn: dialog poetów*, Warszawa 2000, passim.



jednocześnie życiowe *credo* dojrzałego już wówczas malarza. Autoportret jest artystycznym manifestem jego wiary w prawdziwą i trwałą miłość – *amor*. Za antytezę tego autoportretu można uznać *Amora ciągnącego dzika za ucho* z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie¹¹, alegorię miłości cielesnej. Nieodłącznym elementem *amor* jest bowiem zmysłowa namiętność i niebezpieczeństwo rozwiązłości. Dzik symbolizuje niepokorną żądzę, naganną moralnie miłość rozumianą jako rozpustę – *voluptas*. U stóp Amora widnieje wyryty na kamieniu cytat ze św. Jana Chryzostoma, Ojca Kościoła, przywoływanego często w XVII wieku niestrudzonego obrońcy moralności: *FACIT PORCOS EX HOMINIBUS* ('czyni z ludzi wieprze')¹². Aksjomat o pożądliwej miłości, która czyni z ludzi zwierzęta, znajduje szczególne silny wyraz w literaturze starożytnej (np. Circe w *Odysei* Homera), a także w nawiązujących do niej utworach barokowych (czary Angeliki w *Jerozolimie wyzwolonej* Torquata Tassa).

il. 2 | fig. 2

Andrea Alciati, [Emblemata], *Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata....*, Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1577, s. 449, emblem 132
| p. 449, emblem 132

foto: | photo Archiwum autorki
| Author's archive

¹¹ Nr inw. Ż 2702. Niewykluczone, że obraz ten (113 × 94 cm) stanowi pendant dzieła z Waszyngtonu (116 × 95,5 cm) – alegorię miłości cielesnej przeciwstawionej miłości wiecznej.

¹² Zob. Massimo Pulini, *I cinque sentimenti del Guercino* [w:] Guercino. *Poesia e sentimento....*, op. cit., s. 75; zob. też ibid, *Sull'ultimo Guercino* [w:] *Guercino ritrovato. Collezioni e committenze riminesi 1643–1660*, a cura di Pier Giorgio Pasini, kat. wyst., Museo della Città, Rimini, 2002–2003, Rimini 2002, s. 67.

il. 3 | fig. 3

Guido Cagnacci, *Alegoria życia ludzkiego* | *Allegory of Human Life*, lata czterdzieste XVII w.
| the 1640s, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ferrara

Waszyngtoński autoportret jest znakomitym punktem wyjścia do refleksji o dziełach Guercina traktujących o miłości, która od średniowiecza była określana łacińskim słowem *amor* oznaczającym uczucie pomiędzy dwojgiem ludzi, w odróżnieniu od chrześcijańskiej miłości do Boga – *caritas* – utożsamianej ze spełnianiem woli Bożej i niemającej nic wspólnego z aktem bliskości fizycznej.

W kulturze barokowej pojęciu *amor* przydawano wiele znaczeń, dlatego znakomicie nadawało się ono do obrazowania emocji, sprzeczności i kontrastów, które stanowiły podstawę estetyki XVII wieku. Był to okres niesłychanego rozkwitu miłosnej ikonografii, kształtującej się na podstawie starożytnych i renesansowych wzorców. Uosabiało ono konflikt duchowości i cielesności, rozdarcie między erotyką a świętością, a także, w koncepcjach neoplatonickich, koegzystencję i równowagę obu tych elementów. Zachwytowi nad zmysłowym pięknem nieodłącznie towarzyszył strach przed grzesznością fizycznego zbliżenia. Istotną kategorią barokowej emblematyki, ważną także dla twórczości Guercina, była pożądlivość cielesna – *concupientia* – czyli to, co często wiąże się z *amor*, ale miłością w ścisłym sensie tego słowa nie jest.

Guercinowi sławę przyniosły przede wszystkim obrazy o tematyce religijnej – ołtarze i dzieła przeznaczone do dewocji prywatnej. Jednak rzadko podejmowanym przez badaczy, ale równie silnie obecnym w *œuvre* malarza tematem jest *amor* rozumiana jako afekt, a także zagadnienie filozoficzne.

Wenus, Mars i Amor

W obrazie *Wenus, Mars i Amor* (Galleria Estense, Modena)¹³ z ok. 1633 roku (il. 4) siedząca bogini opiera lewą rękę na kołczanie pełnym strzał. Palcem wskazuje na widza, do którego mierzy ze swojego łuku Amor; trafiony jego strzałą widz byłby skazany na *potentissimus affectus*¹⁴. Gest Wenus przełamuje lico obrazu – granicę między przestrzenią wyobrażoną a realną przestrzenią widza. Postacie zwracają się wprost do oglądającego, „taksują” go i przyciągają uważnym i wyzywającym spojrzeniem. Poprzez te iluzyjne zabiegi malarz zaprasza do wyszukanej gry, ludzi oko, intryguje widza.

Obraz pokazuje, jak głęboko uzależniony był Guercino od tradycji cinquecenta. Tego typu przedstawienia miały bowiem w XVI wieku swój szerszy kontekst kulturowy. Malarz z Cento wiele zawdzięcza artystycznemu obszarowi Ferrary, szczególnie Dosso Dossiemu i Ippolito Scarselli (zw. Scarsellinem), a za pośrednictwem tego ostatniego malarstwu Serenissimy. Świadectwem nostalgii za antycznym pięknem zmysłowym, zwanym *venustas* były w sztuce weneckiej obrazy przedstawiające nagą Wenus. Reguły ich kompozycji sformułowane już w *Śpiącej Wenus* Giorgiona i Tycjana z ok. 1510 roku¹⁵, przetrwały, mimo niezliczonej różnorodności wariantów, przez cały XVI i XVII wiek. U Guercina, tak jak w sztuce weneckiej XVI wieku, naga, zmysłowa i pełna naturalnego wdzięku bogini uosabia odwieczne piękno. Sens ukrytych treści obrazów o tej tematyce można odnaleźć w szesnastowiecznych tekstach literackich inspirowanych myślą neoplatonicką, w których piękno utożsamiano z miłością. Naga Wenus była uosobieniem piękna wrodzonego (*pulchritudo innata*), przeciwstawianego pięknu sztucznemu, sprawionemu przez człowieka (*ornamentum*).

¹³ Nr inw. 40. Zob. Gli Este. *Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, kat. wyst., Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 2014, Modena 2014, s. 224–225, kat. nr 61 (tam dawniejsza literatura).

¹⁴ Andrea Alciati, *Potentissimus affectus amor* [w:] *Emblematum liber*, Augsburg 1531.

¹⁵ Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dreżno, nr inw. 185.



W XVII wieku prawie każda nagość wymagała „idealizowania”, sublimacji, uwznioślenia. Ukazanie Wenus nago stawiało ją poza sferą codzienności, uwalniało od mody, epoki, czasu i miejsca. Kluczem do interpretacji aktu bogini jest tradycja semantyczna, w której nagość jest jednoznaczna z tym, co starożytne, szlachetne i niegdyś prawdziwie naturalne, a więc etycznie dobre. Dlatego obrazy z Wenus, Amorem i Marsem nierzadko zamawiano jako prezent ślubny. Naga bogini uosabiała erotyzm i seksualność poddane regułom, uwzniośnione, umiarkowane i dozwolone – harmonię *pudicitia* i *voluptas*, wstydu i zmysłowej rozkoszy, które winny współistnieć w małżeństwie. Inspiracją dla takich obrazów były modne w XVI i XVII wieku literackie *dialoghi d'amore* czytane podczas towarzyskich spotkań wyższych sfer. Stanowiły one odpowiedź na wydany w 1502 roku niezwykle popularny traktat filozoficzny Leone Ebreo o takim samym tytule. Za ich wizualny odpowiednik można uznać obrazy z Wenerami.

il. 4 | fig. 4

Guercino, *Venus, Mars and Amor* | *Venus, Mars and Cupid*, 1633–1634, Galleria Estense, Modena

fot. I photo © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico della SBAE di Modena e Reggio Emilia – Fot. Carlo Vannini

Wenus, Mars i Amor Guercina został namalowany na zamówienie wyrafinowanego kolekcjonera; Malvasia wspomina go jako obraz stworzony „dla szlachcica z Modeny [...] jako dar dla Najjaśniejszego” (*per un gentiluomo Modenese [...] da donare a quel Serenissimo*)¹⁶. Powstał więc prawdopodobnie dla księcia Modeny Francesco I d'Este i został umieszczony w *Camera dei Sogni* w Palazzo Ducale w Sassuolo. Podobnie jak większość przedstawień nagiej Wenus obraz przeznaczony był najpewniej do prywatnych apartamentów i zasłaniany kotarą, którą odsuwano, by pokazać go wtajemniczonym, co przydawało całej sytuacji pikanterii. Również Mars, porywczy kochanek Wenery, z impetem odsłania iluzyjnie namalowaną zasłonę. „Intruzami” stają się zatem zarówno bóg wojny, jak i widz odsłaniający prawdziwą zasłonę, w którego Amor celuje łukiem. Widz obserwator jest zarazem obserwowanym. Dzięki temu zabiegowi obraz Guercina jest czymś więcej niż sceną odkrywania nagiego ciała bogini; odbiorca, wciągnięty w jego akcję, staje się w tym wypadku integralną częścią dzieła, a ono samo zyskuje na sile oddziaływania.

Opisany powyżej zabieg jest przykładem popularnego w malarstwie XVII wieku w Italii, ale też na północy Europy (szczególnie w Holandii) modusu obrazowania, opartego na zasadzie podglądania. W dziełach tych dodatkowe napięcie buduje interakcja namalowanych postaci z widzem¹⁷. Należą do nich m.in. obrazy z iluzyjną zasłoną (którą widz powinien chcieć odsłonić), jak i liczne dzieła podziwianego przez Guercina Rembrandta¹⁸, np. rycina *Het ledikant* (łóżko) z 1646 roku (il. 5), w której widz jest „podglądaczem” sceny miłosnej. Podobnym przypadkiem są dzieła Nicolaesa Maesa z podsłuchującymi służącymi, które do podglądania wciągają widzów, czyniąc z nich współników voyerystycznego aktu. W obrazie Guercina *Zuzanna i starcy* z 1617 roku z Museo Nacional del Prado w Madrycie¹⁹ (il. 6) napięcie erotyczne zbudowane jest poprzez silny kontrast przedstawionej w pełnym świetle naturalnej, niewinnej, całkowicie pozbawionej uwodzicielskiej dwuznaczności postaci Zuzanny nieświadomej obecności intruzów z pełnymi perwersyjnego napięcia, ukrytymi w półcieniu postaciami starców. Mężczyzna po prawej stronie w zastygłej, pełnej napięcia pozie, wpatruje się w nagość Zuzanny, podczas gdy jego kompan zbliża palec do ust w geście uciszania. Gest ten jest skierowany do widza i tym samym wprowadza do obrazu ironiczny motyw wspólnego podglądania. Co warto podkreślić, kompozycja kładąca tak duży nacisk na rolę widza wobec obrazu jest w sztuce włoskiej innowacją.

Zgodnie z obowiązującą w XVII wieku, a zaczerpniętą z tradycji starożytnej, zasadą *persuasio*, malarstwo miało oddziaływać na widza, dążąc wszelkimi sposobami do zawładnięcia jego uczuciami – nie tylko religijnymi, ale również uczuciem miłości. Na szczególną rolę obrazów o tematyce miłosnej i erotycznej zwracali już uwagę liczni autorzy szesnastowieczni jak Ludovico Ariosto, Ludovico Dolce czy Pietro Aretino. Giulio Mancini w podręczniku

¹⁶ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice...*, op. cit., vol. 2, Bologna 1678, s. 369 (2. wyd.: Bologna 1841, vol. 2, s. 263).

¹⁷ Szczegółowe studium tej tradycji w malarstwie holenderskim zob. Antoni Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 173; Piotr Borusowski, *Podglądając przez dziurkę od klucza: perspektyfka Leonaerta Bramera*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 2012, 1(37), s. 139–172.

¹⁸ W liście do Antonia Ruffa z 13 czerwca 1660 roku Guercino napisał: „Co do półfigury Rembrandta [...] jest ona zapewne w pełni doskonała, ponieważ widziałem wiele jego dzieł w formie drukowanej [...] gdzie można argumentować, że wybór kolorów jest u niego zarówno wyśmienity, jak i doskonały, a ja uważam go za wielkiego wirtuoza [...]”, zob. Luigi Salerno, *I Dipinti del Guercino*, Roma 1988, s. 11; V. Ruffo, *La Galleria Ruffo del secolo XVII in Messina*, „Bolettino d'Arte” 1916, s. 100.

¹⁹ Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino...*, op. cit., s. 76, kat. nr 23.



il. 5 | fig. 5

Rembrandt, *Het ledikant (łóżko) | The French Bed (Ledikant)*, 1646, Rijksmuseum, Amsterdam

dla siedemnastowiecznych kolekcjonerów zalecał jedynie dzieła lubieżne, które podniecają zmysły, umieszczać w pokojach prywatnych i zasłonić kotarą²⁰. Giovanni Battista Armenini w wydanym w 1586 roku, a więc w czasie trwania soboru trydenckiego, dziele *De' veri precetti della pittura*²¹, nie widzi nic zdrożnego w podejmowaniu przez artystów tematów miłości bogów, opartych na *Metamorfozach* Owidiusza. Z drugiej strony, podczas trwania soboru trydenckiego powstawały też dzieła poddające surowej krytyce sztukę o tematyce miłosnej. Przykładowo Giovanni Molano w *De picturis et imaginibus sacris* pisze o diabelskich skutkach malarstwa o tematyce miłosnej i erotycznej²². Dwadzieścia lat wcześniej dominikanin Ambrogio Catarino Politi w *Disputatio... de cultu et adoratione imaginum* (1552)²³ oskarża o idolatrię tych wszystkich, którzy posiadają obrazy dawne lub współczesne, inspirowane tematami mitologicznymi, lub tematy biblijne, które mają w sobie najmniej nawet potencjał erotyczny (krytykował takie tematy jak *Pijaństwo Noego*, *Dawid i Betsabe*, *Zuzanna i starcy*)²⁴. Giovanni Andrea Giglio

²⁰ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura* [1617–1621], pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno, Roma 1956–1957, s. 141; zob. też Matteo Piccioni, *Emulare i nobili: tessuti e parati nelle abitazioni degli "huomini di stato mediocre" nella Roma del Seicento*, w: *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di Alessandra Rodolfo, Caterina Volpi, Roma 1956, s. 421–431.

²¹ *Mythologica ed Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, a cura di Ornella Casazza, Riccardo Gennaiolis, kat. wyst., Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencja, 2005–2006, Firenze 2005, s. 99.

²² David Freedberg, *Johannes Molanus on Provocative Paintings. De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, book II, chapter 42, „Journal of the Wartburg and Cortauld Institute” 1971, R. 34, s. 229–245.

²³ *Mythologica ed Erotica...*, op. cit., s. 98.

²⁴ Carlo Ginzburg, *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration* [w:] *Titian's Venus of Urbino*, ed. Rona Goffen, Cambridge 1997, s. 23–36.



il. 6 | fig. 6

Guercino, *Zuzanna i starcy* | *Susannah and the Elders*, 1617, Muzeum Prado, Madryt | Museo del Prado, Madrid

w *Dialogo degli Errori de' Pittori*²⁵ z 1564 roku pisze o *disoneste figure* (rozpustnych wizerunkach), które można zobaczyć na ścianach w tawernach. W literaturze ostatniej ćwierci XVI wieku, zarówno dla autorów potępiających, jak i zachwalających tematy miłosne wspólne jest przekonanie o ogromnej sile perswazji tych wizerunków.

Guercino wiele zawdzięczał tradycji lombardzko-weneckiego cinquecenta, w szczególności tytjanowskiej i leonardowskiej (zarówno na poziomie warsztatowym i ikonograficznym, jak i teoretycznym), która przydawała szczególną rolę oddziaływaniu obrazów o tematyce erotycznej. W traktacie *O malarstwie*, podejmując refleksję na temat współzawodnictwa różnych dziedzin sztuki, Leonardo przypisuje malarstwu moc budzenia miłości (*fare accendere*

²⁵ D. Freedberg, *Johannes Molanus...*, op. cit., s. 229–245.

gli uomini ad amare): „I jeśli poeta powie, że zapala ludzi do miłości, która jest główną sprawą wszelkiego rodzaju stworzeń, to malarz jest w mocy uczynić to samo i więcej jeszcze, gdyż ukazuje on miłośnikowi własne odzwierciedlenie rzeczy umiłowanej, a on często całuje ją i przemawia do niej, czego nie uczyniłby z tymi samymi pięknosciami przedstawionymi mu przez pisarza; i tym bardziej panuje nad umysłami ludzi, że kochają i rozmiłowują się w malowidłach, choć nie przedstawiają one jakiegokolwiek żyjącej kobiety. Zdarzało mi się już zrobić obraz przedstawiający osobę boską, którą nabył jej miłośnik i chciał usunąć oznaki boskości, aby móc całować ją bez podejrzeń. Ostatecznie jednak sumienie zwyciężyło westchnienia żądz i zmusiło go do usunięcia z domu owego malowidła. Zatem nuż, poeto, opisz piękność nie przedstawiając przedmiotu, wzbudź przez nią w ludziach takie pragnienia [...]. Malarstwo przemawia do zmysłów szybciej niż poezja [...]. Inni malowali czyny lubieżne i rozwiązłe, tak, że podniecali widzów do tych samych igraszek, czego nie sprawi poezja”²⁶.

Venus, Mars i Amor Guercina przywołuje także ryciny erotyczne, funkcjonujące w „drugim obiegu” na dworach wyrafinowanych mecenasów²⁷. Szczególnie interesująca jest rycina Agostino Carracciego *Satyr skradający się do śpiącej nimfy* (1584–1589; il. 7), która należy do cyklu „Lascive”, wzmiankowanego przez Malvasię jako jeden z najbardziej podziwianych zespołów rycin tego artysty²⁸. Część z nich ma charakter symboliczny i aluzyjny, część jawnie pornograficzny. W tej konkretnej rycinie artysta podjął znany ze sztuki starożytnej motyw nagiej nimfy zaskoczonej we śnie przez satyrę: innowacją jest jednak ów typowo barokowy zabieg wciągania widza w akcję: satyr kieruje bowiem bezpośrednio do niego gest uciszania. Tym samym obaj współuczestniczą w procederze podglądania nagości; poprzez pozę skradania się rozbudzona jest także ciekawość, co stanie się za chwilę. Guercino z pewnością znał tę rycinę i odwoływał się do jej dwuznacznego wdzięku – w twórczości artysty świat kobiecej nagości pełen jest intruzów, zaskakiwania i zakradania się. Kolejnym przykładem może być rysunek z ok. 1625 roku w Courtauld Institute of Art – siedzące na trawie nage nimfy podgląda satyrę (il. 8)²⁹.

²⁶ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. Maria Rzepińska, s. 125–126.

²⁷ O źródłach i tradycji ikonografii erotycznej we włoskiej sztuce nowożytnej – zob. James Grantham Turner, *Profane Love: The Challenge of Sexuality* [w:] *Art and Love in Renaissance Italy*, ed. Andrea Bayer, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 2008–2009; Kimbell Art Museum, Forth Worth, 2009, New York 2008, s. 178–184, por. ibidem, s. 185–227.

²⁸ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* ..., op. cit., s. 385 (2. wyd.: Bologna 1841, vol. 2, s. 281).

²⁹ Nr inw. D.1952.RW.1346.



il. 7 | fig. 7

Agostino Carracci, *Satyr skradający się do śpiącej nimfy* (z serii „Lascive”) | *Satyr Approaching a Sleeping Nymph* (from the *Lascive* series), 1584–1589, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



il. 8 | fig. 8

Guercino, *Satyr podglądający nimfy* | *Two Nymphs and a Satyr*, ok. 1625,

foto: I photo © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londyn | London

Nagie modelki

Widz patrzący na *Kąpiące się* Guercina z ok. 1621 z Museum Boymans Van Beuningen w Rotterdamie (il. 9)³⁰ jest podglądaczem niezauważonym. Mimo to obrazu nie sposób nazwać voyeurystycznym. W historii malarstwa europejskiego niewiele jest aktów kobiecych oddanych z taką czułością jak w obrazie rotterdamskim. Temat jest mocno osadzony w tradycji, a jednak zdumiewa nowatorskością i bezpośredniością ujęcia. Nie ma w nim dwuznacznej rozwiązłości, ani też szukania konwencji uwznioślenia, tylko czysta wizualizacja, intencja pokazania nagości niewinnej, takiej, jaką była przed wygnaniem człowieka z raju. Ujęcie sceny jest tak intymne, że zdaje się stanowić dokumentację wydarzenia podpatrzonego w lesie, a impulsem do powstania dzieła było patrzenie, obserwacja, chęć utrwalenia podpatrzonego widoku. Zacerpnięty z mitu o Dianie motyw zamienionego w jelenia Akteona rozszarpywanego przez psy jest w obrazie niemal niedostrzegalny. Guercino zaskakuje; uznawany przede wszystkim za klasycystę malarz nie potrzebował niemal pretekstu mitologicznego, jako wnikliwy obserwator rzeczywistości malował, jakby przyłapał swoje modelki w chwili, gdy nie czuły się obserwowane. Ich ablucje to zwykła kąpiel, a nie mitologiczne *preludia amoris*. Kobiety nie mają zmysłowych póz – jedna pokazana jest od tyłu w trakcie wycierania nóg; druga rozbiera się niezdarnie w pozie, którą uznano by za nowatorską nawet dwieście lat później. Ciała modelek zostały namalowane z wyraźnym szacunkiem i sympatią. Ich nagość pozbawiona jest zabarwienia perwersyjnego. Guercino przedstawił sielskość i prozaiczność zwyczajnej kąpieli, zdaje się, że sam akt jej obserwacji daje satysfakcję nie tylko widzowi, ale i twórcy. Dowodem tego rodzaju uważnej obserwacji otaczającego świata jest też rysunek z The Courtauld Gallery w Londynie z ok. 1635 roku (il. 10)³¹. Widoczne na nim kobiety z głowami zwieszonymi w dół, suszą długie gęste włosy. Rysunek ten jest rzadkim w XVII wieku świadectwem fascynacji nie tyle erotyką kobiecego ciała, co tajemnicą kobiecego świata i jego codziennych rytuałów.

W kontekście wcześniejszych rozważań nasuwa się pytanie – jak wyglądało rysowanie czy malowanie z nagiego modela we Włoszech w czasach Guercina? W jaki sposób artysta pracował nad kobiecymi aktami? Czy mogły mu pozować nagie modelki, a jeśli tak, to kim były owe kobiety? Zagadnienie artystycznych metod i źródeł malowania nagich ciał kobiecych we włoskiej sztuce czasów potrydenckich wiązało się ściśle z zagadnieniem sposobu pojmowania zmysłowości, nakazami i zakazami, z obyczajowością epoki. Oswojone dzisiaj, obecne w sztuce od drugiej połowy XIX wieku wyobrażenie nagiej modelki pozującej artyście, w wieku XVII było silnie naznaczone aurą występności. Jeśli nagość ujawniana w obrazie znajdowała umocowanie w rzeczywistości, wzorowała się na zmysłowej erotyce żywej modelki, nabierała dwuznaczności. Czym innym było stosowanie przez malarzy modeli opartych na artystycznych wzorcach starożytnych czy dawnych mistrzów. W sztuce XVII wieku ładunek erotyczny nagości „przefiltrowanej” przez wzorce przeszłości był dużo mniejszy.

³⁰ *Nell'eta' di Correggio e dei Carracci*, a cura di Andrea Emiliani, kat. wyst., Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Bolonia; National Gallery of Art, Washington, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork 1986–1987, Milano 1986, s. 466–467; *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591–1666*, a cura di Denis Mahon, kat. wyst., Pinacoteca Nazionale, Bologna, 1991; Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 1991–1992, Bologna 1991, s. 98, kat. nr 33; *Guercino. Poesia e sentimento...*, op. cit., s. 147.

³¹ Nr inw. D.1952.RW.1359.



Rysunek z żywego modelu praktykowany był we Włoszech powszechnie już w XVI wieku. Specjalnie w tym celu (w 1616 r.) Guercino założył w Cento swoją Accademia del Nudo. W roli modelu występowali najczęściej pomocnicy artystów (*garzoni*), czasem zatrudniani byli modele z zewnątrz (zachowały się dokumenty o cenach ich pracy). Sprawa komplikuje się w przypadku aktów kobiecych. Szesnastowieczni historiografowie jak Giorgio Vasari czy Giovanni Battista Armenini, podkreślali konieczność rysowania osób obu płci z żywego modelu³². A zatem, teoria sztuki dopuszczała wówczas malowanie nagich modelek. Zagadnienie, jak często zatrudniali je włoscy artyści jest przedmiotem dyskusji współczesnej krytyki; na podstawie zachowanych rysunków możemy stwierdzić z dużą dozą prawdopodobieństwa, że pozowały do nich właśnie kobiety. Siedemnastowieczne dokumenty z florenckiej Accademia del Disegno, a także z bolońskiej Accademia dei Incamminati, nie wspominają jednak o żadnych modelkach, co może wskazywać na to, że florentyńczycy i bolończycy odnosili się raczej do artystycznych, a nie do żywych modeli kobiecych. Pietro Aretino w liście do Federico Gonzagi z 6 lipca 1527 roku pisze o rzeźbie Wenus, która „wypełnia żądzę każdego, kto na nią popatrzy”³³. Wiadomo, że artyści

il. 9 | fig. 9

Guercino, *Kąpiące się*
| *Landscape with Women*
Bathing, ok. | c. 1618,
Museum Boymans Van
Beuningen, Rotterdam

³² Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della Pittura* [1587], Ravenna 1977, s. 112.

³³ Zob. Pietro Aretino w liście do Federico Gonzagi z 6 lipca 1527 r. Zob. też Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di Ettore Camesasca, vol. 1, Milano 1957–1960, s. 17.



il. 10 | fig. 10

Guercino, *Kobiety suszące włosy przy kominku* | *Two Seated Women Drying Their Hair in Front of a Fire*, ok. 1635

fot. | photo © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londyn | London

często wzorowali się na antycznych posągach bogiń, a wielu z nich, na zasadzie *aemulatio*, wykorzystywało dzieła im współczesnych. Francesco Salviati kopiował np. postacie kobiece z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, inni – rzeźby antyczne.

W wieku XVI i XVII w pracowniach malarzy pozujące nago kobiety zdarzały się rzadko, były najczęściej prostytutkami i wysoko ceniły swoje usługi. W liście z 1522 roku Tycjan wspomina wyjątkową w tym względzie użyteczność weneckich kurtyzan³⁴. O swobodzie, a nawet rozwiązłości seksualnej modelek pisał też Benvenuto Cellini, który wykorzystywał piękną Francuzkę Caterinę i jako modelkę, i jako kurtyzanę; za pozowanie nago płacił jej trzydzieści *scudi* dziennie³⁵. W roku 1541 Lorenzo Lotto skarżył się, że naga modelka kosztuje go aż dziesięć skudów³⁶, na wysokie ceny pozujących kobiet narzekała również Artemisia Gentileschi³⁷.

³⁴ Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven 1997, s. 82, 296.

³⁵ *Benvenuto Celliniego żywot własny*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1949, s. 244.

³⁶ Za: Federico Barocci, *Renaissance Master of Color and Line*, op. cit., s. 42–44.

³⁷ Artemisia Gentileschi w liście do Don Antonio Ruffo z 12 czerwca 1649 – zob. *Lettere di Artemisia. Edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti*, a cura di Francesco Solinas con collaborazione di Michele Nicolaci e Yuri Primarosa, Parigi–Firenze–Roma 2011, s. 129.

W zatrudnianiu modelek kurtyzan jedną z przeszkód mogły być zatem ich wysokie ceny, ale w wypadku dobrze prosperującej pracowni Guercina, jeśli wierzyć biografom opisujących wyjątkową powściągliwość malarza, ograniczenie mogły stanowić przede wszystkim skrupuły natury moralnej. Malvasia wspomina jednak, że modelką Guercina do omawianego już obrazu *Zuzanna i starcy* z Prado, namalowanego dla kardynała Aleksandra Ludovisi (przyszłego papieża Grzegorza XV), była młoda piękna kobieta, przestępczyni z więzienia arcybiskupiego³⁸. Rozmach i swoboda, z jakim zostały narysowane akty kobiece ze zbiorów British Museum (il. 11) i Walker Art Gallery w Liverpoolu³⁹ również pozwala przyjąć, że stanowią one szkice z natury, *primo pensiero*, pierwsze, spontaniczne studia do obrazów. Za pomocą lekkich, czystych linii i subtelnego lawowania (w pierwszym przypadku) oraz wyrazistego szrafowania (w drugim) Guercino znakomicie oddał gładkość kobiecej skóry, dynamikę gestów i intymność chwili odkrywania nagości. Zdejmowanie koszuli i odkrywanie zasłony pełnią podobną funkcję: nagość uchwycona w chwili ujawniania nabiera mocy erotycznej. Guercino, pracując nad obrazami, miał zwyczaj rozważać różne warianty ikonograficzne i kompozycyjne. Jednocześnie nie jest wykluczone, że szkice te są autonomicznymi dziełami sztuki, że zostały narysowane *per diletto*, a ich celem było dostarczenie przyjemności zarówno widzowi, jak i samemu autorowi. To jednak raczej wyjątki. Zapewne Guercino praktykował również – powszechne w XVI i XVII wieku – rysowanie z męskiego modela, a następnie dodawanie w kolejnych etapach anatomicznych cech kobiecych, zaokrąglanie bioder, piersi, w ostatecznej kompozycji zaś uzyskiwanie efektu kobiecej anatomii, proporcji i wdzięku. Przyglądając się jego niektórym obrazom przedstawiającym umięśnione po męsku akty kobiece, wydaje się to bardzo prawdopodobne. Staje się to jeszcze bardziej oczywiste, kiedy porównujemy heroiczne akty Guercinowskie z pełnymi realizmu w szczegółach anatomicznych i proporcjach aktami Guida Cagnacciego. Podczas swego drugiego pobytu w Rzymie (1621–1622) przyjaźnił się on z Guercinem, mieszkali nawet w tym samym domu⁴⁰. *Święta Maria Magdalena* Cagnacciego jest ekscytująca, pełna powabu, jej wzorem była zapewne żywa modelka (il. 12)⁴¹. *Maria Magdalena* namalowana przez



il. 11 | fig. 11

Guercino, *Rozbierająca się* | *Woman Undressing*, ok. 1620 | c. 1620, The British Museum, Londyn | London

fot. | photo Trustees of the British Museum

³⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice...*, op. cit., s. 363 (2. wyd.: Bologna 1841, s. 258); zob. też Denis Mahon, *Il Guercino. Dipinti*, kat. wyst., Palazzo dell'Archiginnasio, 1968, Bologna 1968, s. 54.

³⁹ Odpowiednio, British Museum, nr inw. MK 169 i Walker Art Gallery, nr inw. WAG 10849.

⁴⁰ Za: *Misticismo del nudo...*, op. cit., s. 9.

⁴¹ 1625–1627, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rzym, nr inw. 898 (F.N.1214).

Guercina jest idealizowana i klasyczna, poddana regułom *decorum*, to *nudita* malowana przez moralistę korzystającego z dawnych wzorców, a nie z natury⁴².

Tankred i Erminia – retoryka miłości

Dzieła Guercina z historiami perypetii i dramatów miłosnych były narracjami wizualnymi, który wyobrażeniowo stanowiły kombinację przeszłości i teraźniejszości. Tematy czerpał z literatury i historii starożytnej Grecji i Rzymu, Starego Testamentu oraz poezji współczesnej. Miały one dostarczać rozrywkę i przyjemność estetyczną, ale też często zawierały mocne przesłanie moralne. Niemal zawsze wybierał te historie, które prezentowały idealne cnoty, takie jak męstwo, stałość, posłuszeństwo, rozsądek.

Malvasia pisze w *Felsina pittrice*, że Guercino „znał wiele historii i bajek”⁴³. Tym samym zwraca uwagę czytelnika z jednej strony na charakterystyczne dlań upodobanie do ludowych podań i opowieści, z drugiej zaś na obecny w jego malarstwie zestaw tematów z historii, mitologii starożytnej i poezji. W ujęciu Guercina miłosne *storie* i *favole*, zaczerpnięte z literatury prawie zawsze przybierają moralizatorski wydźwięk. Artysta w nowatorski sposób adoptuje wątki ze współczesnej mu poezji. Najważniejsze, prócz pouczenia moralnego, zdają się próby zobrazowania ludzkich uczuć i emocji, do których odwoływała się ówczesna poezja, muzyka i dzieła sceniczne. Szczególne miejsce wśród poetyckich inspiracji zajmuje u Guercina Torquato Tasso (1544–1595), a w szczególności jego epicki poemat *Jeruzalem wyzwolona*. Tło epopei stanowią dzieje pierwszej wyprawy krzyżowej i zdobycie Jerozolimy w 1096 roku. Guercino kilkakrotnie podejmował tematy z Tassa, znanych jest kilka wersji obrazów ze sceną ukazującą Erminię pochylającą się nad ciałem kochanka, który nie odwzajemnia jej miłości. Obraz *Erminia odnajduje ранego Tankreda* (kolekcja prywatna, Włochy)⁴⁴ (il. 13) silnie przemawia do widza dzięki dynamicznej kompozycji.

Temat ten znakomicie nadawał się do zbudowania kompozycji spełniającej antyczną zasadę *persuasio* rozumianej jako dążenie do zawładnięcia uczuciami widza. Guercino przedstawiał żal pokutników, grzesznicy i grzeszników, smutek niewiast opłakujących pod krzyżem Chrystusa, celebrował sceny rozpacz i cichego płaczu, gest *ploro* (żału), wyrażany w tradycji retorycznej załamaniem lub rozłożeniem rąk i melancholijnym wyrazem twarzy. W sposób szczególny interesowało go pokazywanie afektów, czyli emocji. W czasach baroku afektom poświęcano traktaty teoretyczne, a ich unaocznianie zalecano artystom, muzykom i aktorom⁴⁵. Znakomity dowód wagi, jaką przydawano afektom jest dzieło prawnika i humanisty Giovanniego Bonifacia (1547–1633) *L'Arte de'Cenni*⁴⁶, wydane w Vicenzy w 1616 roku, w którym autor poddaje precyzyjnej analizie wszystkie niemal sposoby na to, co nazywa *muta eloquenza* – niema elokwencja. Bierze w niej udział całe ciało człowieka, rozważania autora poświęcone

⁴² 1652–1655, Pinacoteca Nazionale di Bologna, nr inw. 832.

⁴³ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice – Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, vol. 2, s. 359.

⁴⁴ Guercino, *triumf baroku*. Arcydzieła z Cento, Rzymu i kolekcji polskich, red. Justyna Guze, Joanna Kilian, Joanna Sikorska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013–2014, Warszawa 2013, s. 106, kat. nr I.25.

⁴⁵ Kartezjusz (René Descartes), *Namiętności duszy* [1649], tłum. Ludwik Chmaj, Warszawa 1986; Mirosław Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998; Szymon Paczkowski, *Teoria afektów Athanasiusa Kirchera*, „Muzyka” 1994, nr 4, s. 19–52; Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

⁴⁶ Giovanni Bonifacio, *L'arte de'Cenni con la quale formandosi favella visibile. Si tratta della muta eloquenza che non e' altro che un facondo silentio: divisa in due parti*, Vicenza 1616.



il. 12 | fig. 12

Guercino, *Święta Magdalena pokutująca na pustyni* | *Penitent Magdalene in the Wilderness*, ok. c. 1652, Pinacoteca Nazionale, Bolonia | Bologna



il. 13 | fig. 13

Guercino, *Erminia odnajduje rannego Tankreda* | *Erminia Finding the Wounded Tancred*, 1619, kolekcja prywatna | private collection

są nie tylko wyrazowi twarzy i gestom rąk, ale także uszom, brwiom czy ustom, pępkowi, a nawet genitaliom, mającym znaczenie w retoryce gestów obscenicznych. Barokowa teoria afektów była ściśle związana z retoryką, czyli sztuką przedstawiania zjawisk i stanów uczuciowych w przekonujący sposób. Guercino zdaje się realizować założenia traktatu Bonifacio, drążąc temat niemego płaczu. Bonifacio definiuje w swoim dziele jedenaście rodzajów łez, wśród nich *lacrime degli amanti* i *lacrime per altrui morte*⁴⁷. W obrazie *Erminia odnajduje ранnego Tankreda* Guercino z niemającą precedensów precyzją namalował malował łzy bólu kochanka – *lacrime degli amanti*. W tym wczesnym dziele obecna jest jedna z najistotniejszych cech jego malarstwa: umiejętność precyzyjnego uchwycenia istoty ludzkiego działania, to jest takiego momentu, który nadaje mu najgłębsze znaczenie. W pełnym harmonii, niemal muzycznym rytmie przedstawia artysta klarowne, retoryczne gesty postaci dramatu. Zgodnie z zasadą *ut pictura poesis* przydaje obrazowi podobną rolę, formę i wyraz, jakie miał stanowiący jego inspirację utwór poetycki. W obrazie Guercina spokój umierającego Tankreda, skontrastowany z dramatycznym rozrzuceniem ramion Herminii uosabiającym rozpacz, budują nastrój kompozycji. Niemające analogii stylistycznych dzieło musiało zadziwiać współczesnych. Kompozycja sceny jest nowatorska i precyzyjnie przemyślana. Uderza siłą i mocą dynamicznego, scenicznego niemal wyrazu. Rozmieszczenie postaci na pierwszym planie, niczym na proscenium, oraz wyjątkowa ekspresja gestu są wyraźnym nawiązaniem do teatru. Guercino wiele bowiem zawdzięczał kulturze scenicznej promieniującej z dworu książąt Ferrary, kolebki nowożytnego teatru. To właśnie na ferraryjskim dworze d'Este odrodził się teatr czasów nowożytnych, wystawiano tam dramaty i komedie antyczne, ale także utwory współczesne, m.in. Ariosta i Tassa.

Heroiny i pokutnice

Zagadnieniem powracającym w różnorodnych wariantach w twórczości Guercina była refleksja nad postaciami bohaterek, pokutnic, mężnych i pięknych kobiet z Biblii oraz literatury i historii starożytnej: Zuzanny, Marii Magdaleny, Semiramidy, Kleopatry i Lukrecji. Kobiety te stanowiły *exempla* odwagi i cnót moralnych zwyciężających grzech. Jak na ironię wizerunki półnagich heroin były zamawiane przede wszystkim dla ich powabów cielesnych.

Jednym z zaleceń soboru trydenckiego (1545–1563) było kontemplowanie sakramentu pokuty (*poenitentia*) i nawrócenia, stąd wielka popularność wizerunków Marii Magdaleny – najczęściej w modlitewnym skupieniu. W dobie kontrreformacji przedstawienie przemiany zmysłowej ładaczniczy w świętą ascetkę symbolizowało zwycięstwo cnoty nad grzechem. W obrazach Guercina pokuta Magdaleny przedstawiana jest jako trudne doświadczenie pozazmysłowe, znak szczególnego związku świętej z Bogiem. Guercino niemal odrzuca wizję świętej opartą na grzesznej ekscytacji cielesnym pięknem. Jeśli odwołuje się do dawnej tradycji, to jest to raczej tradycja nagości *all'antica*, kojarzona z pojęciem wzniosłej miłości i heroicznej cnoty. Klasyczną, heroiczną nagość Magdaleny należy u niego raczej pojmować jako *nuditas virtualis* czy *nuditas temporalis* – jako odrzucenie stroju symbolizującego próżność i przywiązanie do dóbr doczesnych, jako pokutę i ascezę, dzięki którym powraca się do stanu niewinności.

Guercino podejmując tematy kobiecych bohaterek, których postacie kojarzono tradycyjnie ze zmysłowością, wydobywa heroiczną stronę ich osobowości.

⁴⁷ G. Bonifacio, *L'arte de'Cenni...*, op. cit., s. 150–152.

Wyobraźnię kolekcjonerów artystów XVII wieku, w tym Guercina, poruszały sceny samobójczej śmierci dwóch najśłynniejszych kobiet starożytności, Lukrecji i Kleopatry. Motyw ich śmierci spletał się z historią pożądliwej miłości. Jednocześnie postać Lukrecji zyskała ogromną popularność w literaturze, muzyce, malarstwie od XV do XVII wieku jako uosobienie obywatelskich cnót i wierności małżeńskiej. Dzieje Lukrecji opisane zostały m.in. przez Tytusa Liwiusza w *Ab urbe condita*. Żona Kollatyna, zgwałcona przez Sekstusa Tarkwiniusza – syna króla Tarkwiniusza Pysznego, nie mogąc znieść hańby, przebiła się sztyłem. Zhańbienie i śmierć Lukrecji stały się przyczyną wygnania Tarkwiniusza z Rzymu, a tym samym obalenia monarchii i powstania republiki. Jej postać symbolizowała zatem *Fortitudine* (Męstwo) i *Giustitia* (Sprawiedliwość). Guercino kilka razy podejmował temat samobójstwa Lukrecji⁴⁸. Historia rzymskiej heroiny stanowiła dla niego wzorzec cnoty niewieściej, jego obrazy z Lukrecją miały przypominać o honorze i powinnościach małżeńskich.

Również burzliwe dzieje Kleopatry – ostatniej królowej Egiptu w szczególny sposób inspirowały malarzy XVII wieku, stała się ona bowiem tematem nieprzebranej liczby dzieł, szczególnie w Bolonii i Emilii. Najważniejszym dla artystów nowożytnych wątkiem była jej nadziemska uroda i tajemnica jej śmierci. Śmierć Kleopatry mogła być samobójstwem politycznym, ale bywa też interpretowana jako śmierć z miłości, zadana z rozpaczy po śmierci kochanka, Antoniusza. Znamy kilka redakcji Guercinowskich tego tematu ikonograficznego, postać Kleopatry w sposób wyjątkowy inspirowała malarza, podobnie jak jego przyjaciela z lat rzymskich Guida Cagnacciego⁴⁹. Motyw ten przedstawia Guercino za każdym razem w innym ujęciu, eksperymentując z tematem, zamyka w kadrze wielorakie jego aspekty, drążąc kolejne etapy samobójstwa, a zarazem różnorodne aspekty kobiecej urody w granicznym momencie śmierci. Ok. 1621 roku maluje pełną wewnętrzną energii postać Kleopatry wznoszącej oczy ku niebu, ujętej w decydującej, niezwykle mocnej emocjonalnie chwili sięgnięcia do koszyka z owocami po przynoszącego śmierć węża (The Norton Simon Foundation, Pasadena, ok. 1621)⁵⁰ (il. 14). W latach trzydziestych tworzy intymny wizerunek królowej o wyjątkowej urodzie, półotwartych ustach, odsłaniającej piersi, ujętej w momencie zadawania sobie śmierci (Pinacoteca Civica, Cento, 1637–1639)⁵¹. Z 1648 roku pochodzi najbardziej zmysłowy obraz z martwą już, nagą, przykrytą jedynie lekką materią Kleopatram przedstawioną na pysznym łożu w tradycyjnej pozie śpiącej Wenus (Galleria d'arte dl Comune, Palazzo Rosso, Genua, 1648)⁵² (il. 15).

⁴⁸ Szczegółowe studium tematu Lukrecji u Guercina: *Guercino e Lucrezia. Un dipinto inedito a Cento*, a cura di Nicholas Turner, kat. wyst., Pinacoteca Civica „Il Guercino”, 2009, Cento 2009.

⁴⁹ Na temat obrazu *Śmierć Kleopatry* Guida Cagnacciego (ok. 1660–1661) z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, zob. *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, a cura di Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Gian Carlo Cavalli et al., kat. wyst., Pinacoteca Nazionale di Emilia-Romagna, Bolonia, 1959, Bologna 1959, s. 276, 285–286, kat. nr 151; Pier Giorgio Pasini, *Guido Cagnacci. Pittore (1601–1663). Catalogo generale*, con una appendice di G. Ludovico Masetti Zannini, Rimini 1986, tab. XLIX, L, s. 283–285, kat. nr 70; *Guido Cagnacci [w:] La scuola di Guido Reni*, a cura di Emilio Negro, Massimo Pironi, Modena 1992, s. 87–108; *Guido Cagnacci*, a cura di Daniele Benati, Marco Bona Castellotti, kat. wyst., Museo delle Città, Rimini, 1993, Milano 1993, s. 170–172, kat. nr 42; *Il gusto Bolognese. Barockmalerei aus der Emilia-Romagna*, Hrsg. Sybille Ebert-Schifferer, kat. wyst., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1994, Bologna 1994, s. XXX, kat. nr 26; *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*, red. Dorota Folga-Januszewska, Antoni Ziemia, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, Warszawa 2004, s. 230–231, kat. nr 63.

⁵⁰ Nr inw. F.1973.30.P; *Misticismo del nudo...*, op. cit., s. 8.

⁵¹ *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591–1666*, op. cit., s. 231–233, kat. nr 83; *Guercino. Poesia e sentimento...*, op. cit., n. 41, s. 174.

⁵² *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591–1666*, op. cit., s. 310, kat. nr 117.



il. 14 | fig. 14

Guercino, *Smierć Kleopatry* | *Suicide of Cleopatra*, ok. c. 1621, The Norton Simon Foundation, Pasadena

Obrazy ze śmiercią Kleopatry, podobnie jak te z samobójstwem Lukrecji, zamawiano w XVII wieku jako prezenty zaręczynowe, miały cieszyć oko, jak weneckie Wenery, ale i dawać przykład. Popularność, jaką cieszyły się tematy pięknych i bohaterskich zarazem kobiet tłumaczy się przystosowaniem delikatnych podtekstów erotycznych do wzniosłego tematu heroicznej śmierci. U Guercina moralizatorski, pozbawiony dwuznaczności wydźwięk jest jednak zawsze najistotniejszym elementem obrazu.

il. 15 | fig. 15

Guercino, *Smierć Kleopatry* | *Suicide of Cleopatra*, 1648, Galleria d'Arte del Comune, Palazzo Rosso, Genua | Genoa

Miłość i pożądanie w ujęciu potrydenckim

Guercino jest jednym z tych malarzy XVII wieku, który stworzył charakterystyczną dla siebie ikonosferę – własny zakres ulubionych tematów. Wśród nich w różnych okresach twórczości powraca ikonografia oparta na wątkach biblijnych podejmująca zagadnienie pokusy, grzesznej miłości, wyboru pomiędzy dobrem a złem, zdrady, skrzywdzonej niewinności. Cechuje ona co prawda włoskie malarstwo czasów i kręgu Guercina – pojawia się m.in. u Guida Reniego, Artemisii Gentileschi, Guida Cagnacciego – jednak u malarza z Cento znajduje swój wyjątkowo konsekwentny i spójny wyraz.

Jednym z tematów, do których Guercino miał wyraźną predylekcję był przywoływany już motyw Zuzanny i starców. W późnej wersji tego przedstawienia z lat 1649–1650 z Galleria Nazionale w Parmie (il. 16)⁵³ postaci przywodzą na myśl aktorów, których rolą jest uosabiać pożądanie, pokusę i cnotę. Ten powściągliwy i klasyczny obraz, namalowany w dojrzałym okresie twórczości, różni się od wspomnianej wcześniej pierwszej wersji tego tematu z 1617 roku, z kolekcji Muzeum Prado w Madrycie. Malarz zawęził kadr, postaci ukazane są na pierwszym

⁵³ Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, s. 337, kat. nr 267; Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino 1591–1666...*, op. cit., s. 328, kat. nr 125; Davide M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, s. 263, kat. nr 254; Lucia Fornari Schanchi, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere, Il Seicento*, Milano 1999, s. 113–114 (tam wcześniejsza bibliografia).



planie, tuż przy powierzchni obrazu. Guercino mistrzowsko oddaje nastrój przyciszonego konfliktu, dramatycznej wymiany gestów: pożądliwości z jednej i oddania się Bogu z drugiej strony. Biblijni starcy to izraelscy sędziowie, którzy widząc Zuzannę w ogrodzie jej domu, zapalali do niej namiętnością. Odpowiedzią Zuzanny i podstawowym zarazem tematem obrazu jest ufność Bogu. Uwaga kobiety zwraca się wyłącznie ku niebu. Guercino redukuje wszystko, co zbędne, ograniczając kompozycję do zwartej trzyosobowej grupy. Wzrok widza powadzony jest w rytm wyrazistych, retorycznych gestów. Tematem obrazu nie jest, jak we wczesnej wersji z Prado, podglądactwo, ciekawstwo widza, kuszenie. Tym razem Guercino podejmuje zalecaną przez kontrreformację refleksję na temat całkowitej ufności i oddania się Bogu. Dynamika dzieła osiągnięta jest dzięki scenicznemu, teatralnemu zmysłowi redukcji i umiejętności pomijania zbędnych szczegółów. Trafne połączenie sugestywnego realizmu prostych gestów z erotycznym napięciem z jednej, a religijnym przesłaniem z drugiej strony – to wszystko składa się na charakterystyczną siłę tego obrazu.

Guercino – moralista w dwóch obrazach *Lot z córkami* z 1650 i 1651–1652 roku podjął temat najgrzeszniejszej, bo kazirodczej miłości. Historia rozwiązłych córek Lota, które upijają ojca, by z nim współżyć, przestrzegać miała przed występłą kobiecią seksualnością. Według biblijnego przekazu to Lot był sprawiedliwy, uratowany został bowiem przez Boga z płonącej Sodomy, widocznej w tle obrazu, będąc zatem bezwolną ofiarą podstępów córek. Guercino hołduje

il. 16 | fig. 16

Guercino, *Zuzanna i starcy* | *Susannah and the Elders*, 1649–1650, Galleria Nazionale, Parma

fot. I photo © Su concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo – Galleria Nazionale di Parma

stereotypowi, że winą Lota jest jedynie lekkomyślność i brak powściągliwości. W obydwu obrazach zmysłowość znajduje się na drugim planie, natomiast podstawą przedstawienia jest dydaktyka, malarz wskazuje drogę do prawdziwej pobożności i umiarkowania.

Namalowane jako para obrazy *Józef i żona Putafara* (il. 17) i *Amnon i Tamar* (il. 18) (1649–1650, National Gallery, Washington), tak jak omawiane wcześniej dzieło *Zuzanna i starcy* opowiadają biblijną historię skrzywdzonej niewinności. Józef kuszony przez żonę swojego pracodawcy Putyfara (Księga Rodzaju 39, 1–20) nie uległ pokusie, pozostając wierny Bogu i lojalny wobec swojego pryncypała. Jego cnota, tak jak cnota Zuzanny, zatriumfowała. Historia przyrodniego rodzeństwa Amnona i Tamar to już historia bez *happy endu*. Księga Samuela (S 2, 13) opowiada o nieziemskiej urodzie Tamar. Chory z miłości przyrodni brat Amnon zwabił podstępem Tamar, namawiając do uprawiania miłości, a w końcu, wobec odmowy – zgwałcił ją. Kara boska dotknie Amnona dopiero po wielu latach. Guercino pokazuje moment, w którym Amnon, zaspokoiwszy swą namiętność, traci zainteresowanie Tamar i teatralnym, surowym gestem odrzuca ją. Wypowiedź malarska Guercina w postaci pary obrazów, z których pierwszy dotyczy cnoty zwyciężającej, drugi – upadłej może być interpretowana jako domowa katecheza. Zawieszone obok siebie dzieła miały pouczać, budować czytelną opowieść obrazkową. W obu biblijnych historiach *passio* – niekontrolowana namiętność – prowadzi do zguby. Stałym elementem ikonosfery Guercina jest zatem wyrażona różnorodnymi, ale prostymi – niemalże ludowymi – środkami nauka moralna o niezmiennych zasadach etycznych, którymi winien posługiwać się człowiek, by wieść życie dobrego chrześcijanina. Celowi temu mają służyć wszystkie dyspozycje jego umysłu i woli, a także zmysły.

Istotą soboru trydenckiego nie była jedynie, jak się potocznie sądzi, reakcja na rozwijający się w Europie XVI wieku protestantyzm. Znacznie ważniejsze wydaje się to, że kontreformaacja była w istocie „reformacją katolicką”, dogłębną odnową Kościoła, która wprowadziła ideę uprawiania religii w bezpośrednim kontakcie z Bogiem, wiary indywidualnej, osobistej, rozwijanej na wielu płaszczyznach – intelektualnej, mistycznej, a także w życiu powszednim. Uwzględniała codzienną, prostą, uczuciową pobożność. Takie ujęcie i taka tonacja teologii *tridentinum* wydaje się najbliższa Guercinowi. W jego dziełach prawdziwa cnota triumfuje najpełniej w okolicznościach jej niesprzyjających, w warunkach silnej pokusy grzechu, właśnie wtedy, kiedy kulturuje się ją z trudem. Stąd w ikonografii malarza z Cento tak liczne przedstawienia *occasio* – okazji do popełnienia grzechu. Tematem obrazów Guercina staje więc możliwość wyboru oraz ugruntowana i stała postawa cnoty, która mimo że jest niełatwa, porządkuje uczucia i jest źródłem harmonii.

Guercino traktowany bywa w historii sztuki jako akademik klasycysta. Poniekąd słusznie. Wraz z Guido Renim należał do pokolenia kontynuatorów Akademii Carraccich. W 1616 roku, w domu swojego protektora Bartolomea Fabriego w rodzinnym Cento, otworzył Accademia del Nudo, klasę rysunku z modelu. Dla uczniów wykonywał anatomiczne wzorniki, był wierny akademickim tematom i uznanej przez Kościół katolicki ikonografii. Twórczość Guercina wymyka się jednak tak jednoznacznej kategoryzacji, ponieważ czerpie nie tylko z akademickiego klasycyzmu Carraccich, ale i z ekspresyjnego nurtu malarstwa o północnowłoskim rodowodzie. Z niego to wywodzą się jego obrazy i rysunki ze scenami z codziennego życia, które świadczą o zamiłowaniu do wnikliwej obserwacji otaczającej go rzeczywistości i zaskakują absolutnym nowatorstwem i dynamiką ujęcia. Choć sztuka malarza z Cento jest mocno osadzona w tradycji ikonografii potrydenckiej i ma wyraźny aspekt dydaktyczny, jest w niej również zadziwiająca lekkość, swoboda, zmysłowość i świeżość widzenia. Jego obrazy nie są moralizatorsko nudne i akademicko powtarzalne, wyróżniają się odmiennością na tle ówczesnej produkcji



il. 17 | fig. 17

Guercino, *Józef i żona Putyfara* | *Joseph and Potiphar's Wife*, 1649, The National Gallery of Art, Waszyngton | Washington

fot. | photo © Patron's Permanent Trust, The National Gallery of Art, Washington



il. 18 | fig. 18

Guercino, *Amnon i Tamar* | *Amnon and Tamar*, 1649-1650, The National Gallery of Art, Waszyngton | Washington

fot. | photo © Patron's Permanent Trust, The National Gallery of Art, Washington

artystycznej i zdają się potwierdzać wyrażoną w 1617 roku liście do Carla Ferrante opinię wielkiego Ludovica Carracciego o twórczości młodego wówczas artysty z Cento, że była ona „jak odświeżające tchnienie dla bolońskiego malarstwa”⁵⁴. Niemające analogii stylistycznych dzieła musiały zadziwiać współczesnych. Były oryginalne i precyzyjnie przemyślane. Istotę twórczości Guercina oddał znakomicie Andrea Emiliani, określając go jako artystę pomiędzy ekspresyjnym Caravagiem a klasycznym Guido Renim⁵⁵.

Dwa główne, najistotniejsze źródła malarstwa Guercina to pragnienie wypełniania nauki Kościoła katolickiego oraz obserwacja i chęć naśladowania zjawisk natury, czyli ambicja wierności fizycznej prawdzie przedmiotu. Z jednej strony fascynowała go iluzja fikcji – biblijnej, ideowej, literackiej, z drugiej zaś iluzja mimetyczna – oto dwa bieguny jego malarstwa, które są zarazem dwoma biegunami siedemnastowiecznego malarstwa Włoch. Pozornie odległe od siebie u Guercina jednoczą się, by wywołać zaskoczenie widza tym, że oto staje przed nim obraz mamiący zmysły. W jego dziełach obecna jest zmysłowość, zainteresowanie człowiekiem jako istotą seksualną i podlegającą namiętnościom. Prócz kilku wspomnianych już, narysowanych z żywego modelu, niezwykle swobodnych, bezpośrednich rysunków aktów kobiecych, w spuściźnie malarza z Cento zachował się naszkicowany delikatną, nieśmiałą kreską na odwrocie pejzażu w zbiorach British Museum, erotyczny rysunek męskiego penisa zbliżającego się do genitaliów kobiecych, studium fizycznej ekscytacji, podniecenia⁵⁶. Ten śmiały rysunek Guercina nie miał z pewnością na celu „swawoli” czy „bezwstydne powabu”, których kazał unikać jeden z dekretów soboru trydenckiego. Jeśli Guercino przedstawia nagość, to jest to nagość niosąca moralne przesłanie, lub też – tak jak w obrazie *Kąpiące się* z Rotterdamu czy w zmysłowych szkicach rozbierających się kobiet i wspomnianym wyżej intymnym rysunku – zapis realistycznej obserwacji, czy raczej zapis zachwyty fizycznością świata. Ikonografia miłosna wiąże się u Guercina z ideą ciągłego kształtowania osobowości i walki z ułomnościami, miłość bowiem nie jest pozbawiona cielesności. Nawet uwznioślona zachowuje w tle element seksualny, wątek żądzy i niezaspokojenia. Trydencka odnowa życia religijnego kładła nacisk na dydaktykę, pokutę, żal za grzechy, na mistyczną kontemplację. U Guercina kontemplacja ta dotyczy również zagadnienia miłości ziemskiej.

We wspomnianym na początku *Autoportrecie* z Waszyngtonu malarz przełamuje umowną granicę pomiędzy przestrzenią wyobrażoną a realną, wkracza w przestrzeń widza, ukazując siebie jako pośrednika pomiędzy widzem a obrazem stanowiącym alegoryczną wykładnię pojęcia miłości. Iluzja służy, jak w niemal wszystkich omawianych tu obrazach, przekonaniu widza i zawładnięciu jego uczuciami. Guercino portretuje sam siebie w roli pośrednika, malarza kaznodziei (*christianus pictor*), dającego w swoim dziele wykładnię pojmowania miłości. Podobnie jak w malarstwie religijnym podejmuje i obrazuje treści moralne. Jednak obecna w *Autoportrecie* refleksja o miłości wiernej i wiecznej nabiera wyjątkowej świeżości, siły i głębi dopiero po przyjrzeniu się różnorodnym aspektom i wątkom ikonografii miłosnej w całej twórczości Guercina.

⁵⁴ Cyt. za: Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura*, Roma 1754, vol. 1, s. 198–199; zob. też Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino 1591–1666...*, op. cit., s. 69.

⁵⁵ Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino 1591–1666...*, op. cit., s. XVI.

⁵⁶ *Drawings by Guercino from British collections with an appendix describing the drawings by Guercino, his school and his followers in the British Museum*, ed. by Nicolas Turner, Carol Plazzotta, kat. wyst., British Museum, 1991, London 1991, s. 275.