

Śmierć i dziewczyna i żona Putyfara. Ryciny Hansa Sebalda Behama

modus

prace z historii sztuki
xii–xiii, 2013



Vorüber! ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Matthias Claudius
Der Tod und das Mädchen

W niniejszym artykule przedstawię znany z ikonografii sztuki nowożytnej, popularny w malarstwie i szesnastowiecznej grafice motyw śmierci i dziewczyny. Nie będzie to jednak tradycyjnie ugruntowana analiza, czyli taka, która podąża w stronę dobrze rozpoznanych interpretacji, w których przeważają bądź zbudowane na założeniu obrazów-alegorii odczytania wanitatywne, bądź skupiające się na podobieństwie motywu śmierci i dziewczyny do motywu Zuzanny i starców interpretacje feministyczne, odczytujące obie sceny jako świadectwo dychotomii: aktywnego podmiotu, męskiego *voyera*, dokonującego oglądu uprzedmiotowionej, pozbawionej mocy patrzenia kobiety. Chciałbym raczej, przyglądając się jednemu – nietypowemu pod wieloma względami przedstawieniu tego tematu ikonograficznego – wydobyć odmienny zgoła sens motywu śmierci i dziewczyny. W dalszej części wywodu posłużę się, porównując ów wizerunek z innymi przedstawieniami tego motywu, a także – na pierwszy rzut oka – zupełnie niezwiązanymi z tym przedstawieniem ikonograficznym obrazami, metodą czerpiącą inspiracje z „nauki bezimiennnej” Aby’ego Warburga¹, z tą może różnicą, że formuł patosu doszukiwał się będąc w zupełnie, zdawałoby się, niepatetycznych figurach nieskromnie rozłożonych nóg.



WOJCIECH
SZYMAŃSKI

1. Hans Sebald Beham, *Śpiąca kobieta zaskoczona przez śmierć*, miedzioryt, 1548, Londyn, The British Museum, Department of Prints and Drawings. Wg *Die gottlosen Maler von Nürnberg* (przyp. 2), s. 245

Owym nietypowym przedstawieniem, o którym wspomniałem i które stanowi dla mnie punkt wyjścia do niniejszych rozważań, jest rycina niemieckiego malarza, grafika i rytownika, Hansa Sebalda Behama (1500–1550). Rycina ta (il. 1), której

¹ Zob. G. Agamben, *Aby Warburg i „Nauka bezimienna”*, tłum. K. Rutkowski, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 277–286.

niemiecki tytuł można tłumaczyć jako *Śpiąca kobieta zaskoczona przez śmierć* (*Schlafende vom Tod überrascht*)², została opisana w katalogu The British Museum pod numerem 1848,0708.120 jako miedzioryt z 1548 r. wzorowany na wcześniejszej redakcji tego tematu autorstwa Barthela Behama, brata Hansa Sebalda, a jej temat/tytuł został określony jako *Śmierć i śpiąca kobieta* (*Death and the sleeping woman*)³. Artysta wykorzystał tu wszelkie typowe dla dzieła o tematyce wanitatywnej przedmioty. Poza młodą dziewczyną i – wyobrażoną pod postacią szkieletu z anielskimi skrzydłami – personifikacją śmierci odnajdujemy w przedstawieniu zupełnie konwencjonalną klepsydrę, zwyczajowy symbol upływu czasu i krótkości życia ludzkiego. W prawym dolnym rogu natomiast umieszczone zostało

motto: O. DIE STUND IST AUS („Godzina wybiła”). Także zamknięte oczy dziewczyny można – pozostając w konwencji odczytania wanitatywnego – zinterpretować jako prefigurację nieuchronnej śmierci lub sen; popularny w następnym stuleciu motyw literacki, a za sprawą Kartezjusza także i filozoficzny, ukazujący słabą pod względem ontologicznym i epistemologicznym kondycję ludzką. W takim odczytaniu horyzontalna kompozycja omawianego dzieła byłaby tylko konsekwencją zastosowania motywu snu przez artystę.

Horyzontalizm przedstawienia jest jednak na tyle nietypowy, że zasługuje, aby przyjrzeć mu się bliżej. W innej wersji tego samego tematu z 1547 r. (il. 2) Beham wykorzystał kompozycję wertykalną, typową dla tego motywu. Oprócz znanej już klepsydry, pojawiła się łacińska sentencja wyryta w obrobionym kamieniu: OMNEM IN HOMINE VENUSTATEM MORS ABOLET („Wszystko, co piękne w człowieku, śmierć kończy”). Ponadto tylko w wersji wertykalnej temat „śmierć i dziewczyna” nie traci ważnego motywu ikonograficznego, jakim jest – widoczny także na obrazie autorstwa Hansa Baldunga Griena (1517) (il. 3) – śmiertelny uścisk i zupełnie dosłowne objęcie dziewczyny przez personifikację

śmierci. Wydaje się zatem, że istniały poważniejsze powody, dla których Beham zrezygnował z typowego wertykalizmu na rzecz nietypowego horyzontalizmu.

Horyzontalna kompozycja ryciny jest tak nietypowa, że piszący o niej ostatnio nie łączą jej z motywem śmierci i dziewczyny, zwracając uwagę raczej na podobieństwo grafiki do przedstawień satyra i nimfy (il. 4)⁴. W takim odczytaniu grafika

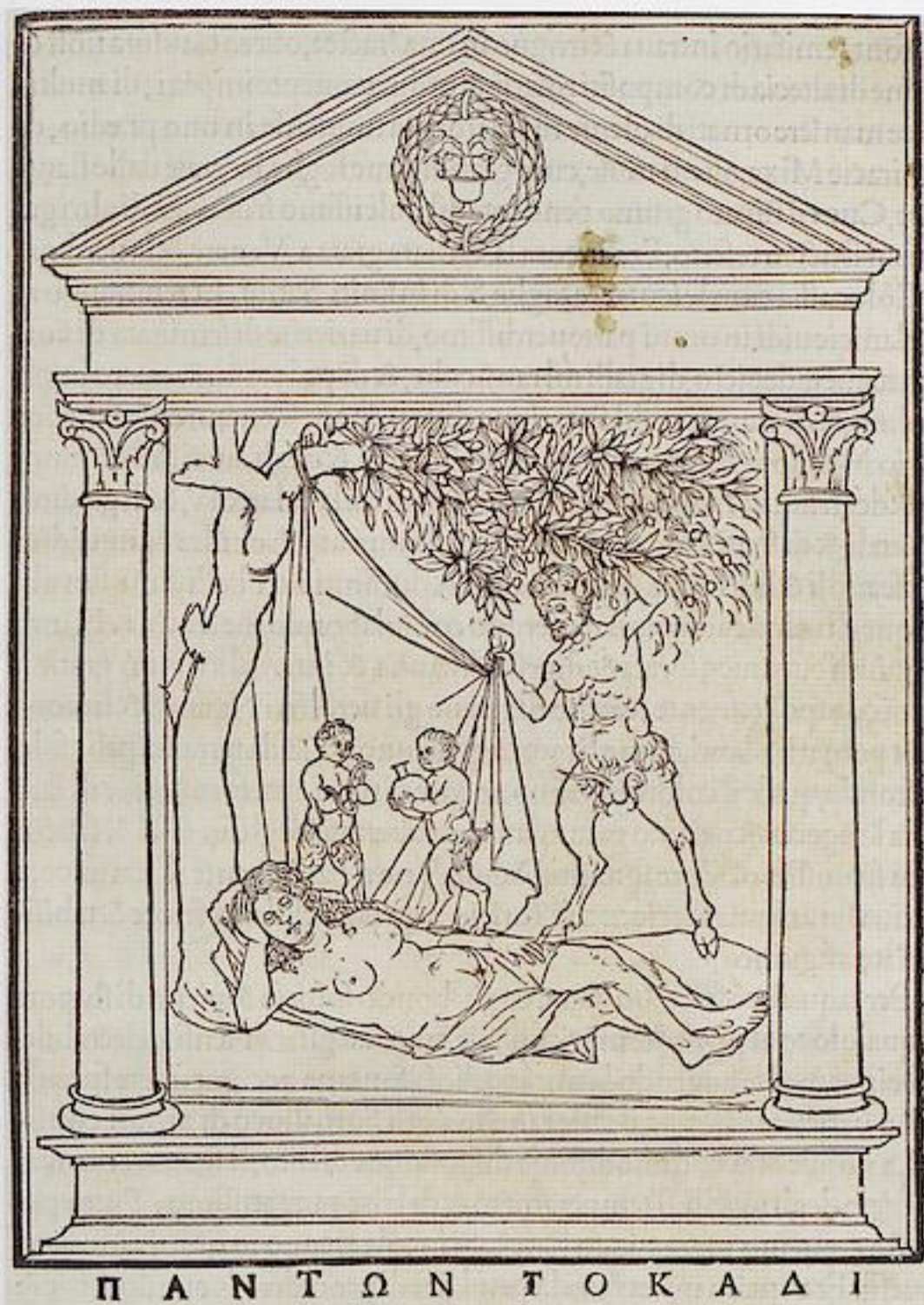
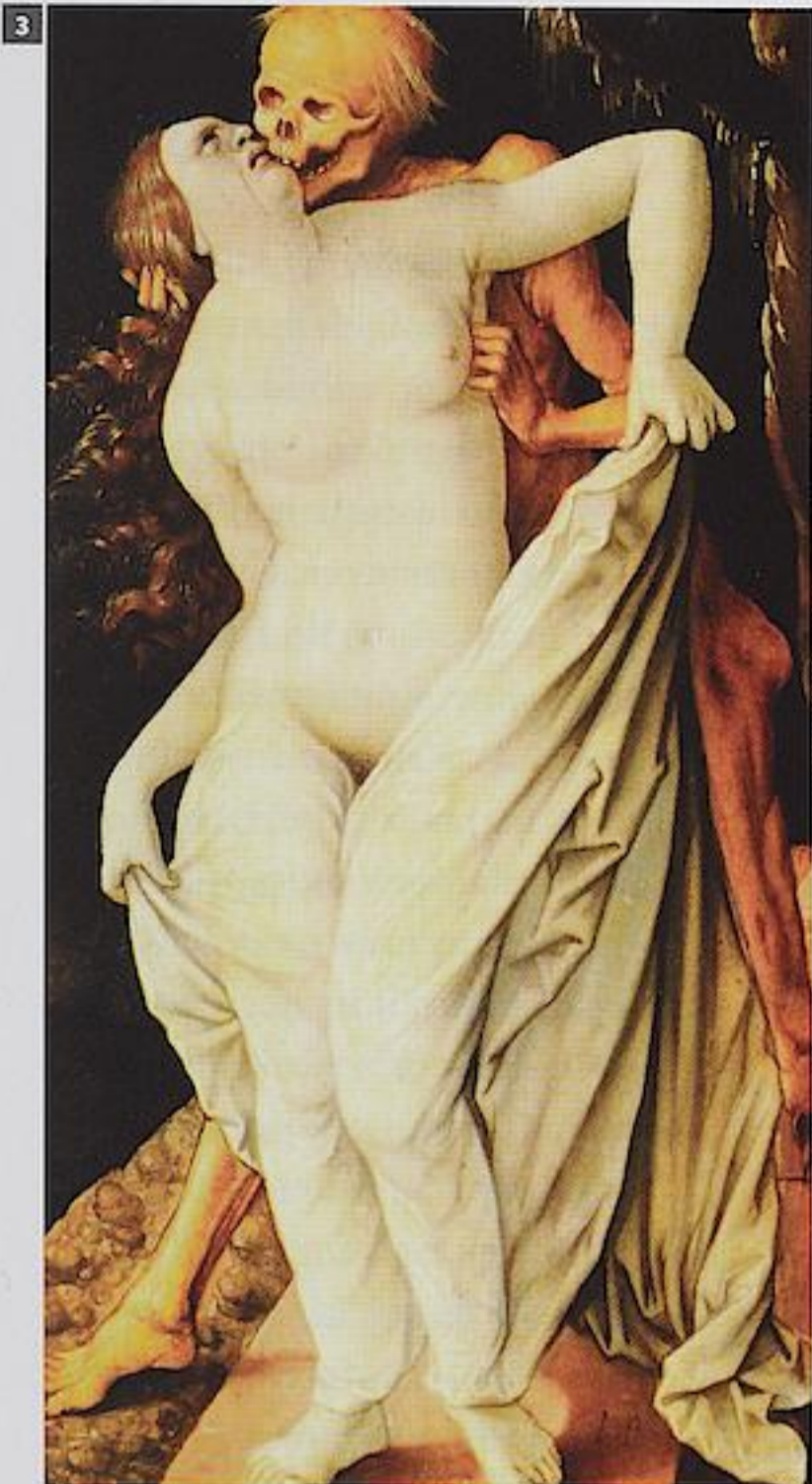


2. Hans Sebald Beham, *Śmierć i dziewczyna*, miedzioryt, 1547, Norymberga, Museen der Stadt Nürnberg. Wg *Die gottlosen Maler von Nürnberg* (przyp. 2), s. 248

2 *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Katalog zur Ausstellung*, red. J. Müller, T. Schauerte, Nürnberg 2011, s. 245.

3 Zob. <www.britishmuseum.org>.

4 Zob. *Die gottlosen Maler von Nürnberg* (przyp. 2), s. 245.



byłaby jedną z redakcji nieprzyzwoitego, quasi-pornograficznego przedstawienia, w którym kościsty satyr z klepsydrą i umieszczony w prawym dolnym rogu *bon mot* pełnią jedynie rolę pseudomoralizatorskiego sztafażu, będącego alegorycznym alibi dla ukazania nagiego, kobiecego ciała ułożonego w nieskromnej pozycji⁵. Jeśli zgodzimy się, że wpływ przedstawień satyra i nimfy na rycinę Behama jest wyraźny, pracę norymberskiego artysty można wówczas odczytać jako hybrydę dwóch tematów ikonograficznych – śmierci i dziewczyny (klepsydra, personifikacja śmierci, młoda kobieta) oraz satyra i nimfy (kompozycja, układ postaci, sen kobiety). Praca Behama zawiera jednak jeszcze dwa elementy, których zastosowania nie tłumaczy połączenie dwóch wyżej wymienionych tematów; te dwa elementy są naddatkiem narracyjnym wobec nich. Innymi słowy, sądzę, że często praktykowany zarówno przez Hansa

3. Hans Baldung Grien, *Smierc i dziewczyna*, technika mieszana na desce, 1517, Bazylea, Kunstmuseum. Fot. ze zbiorów IHS UJ

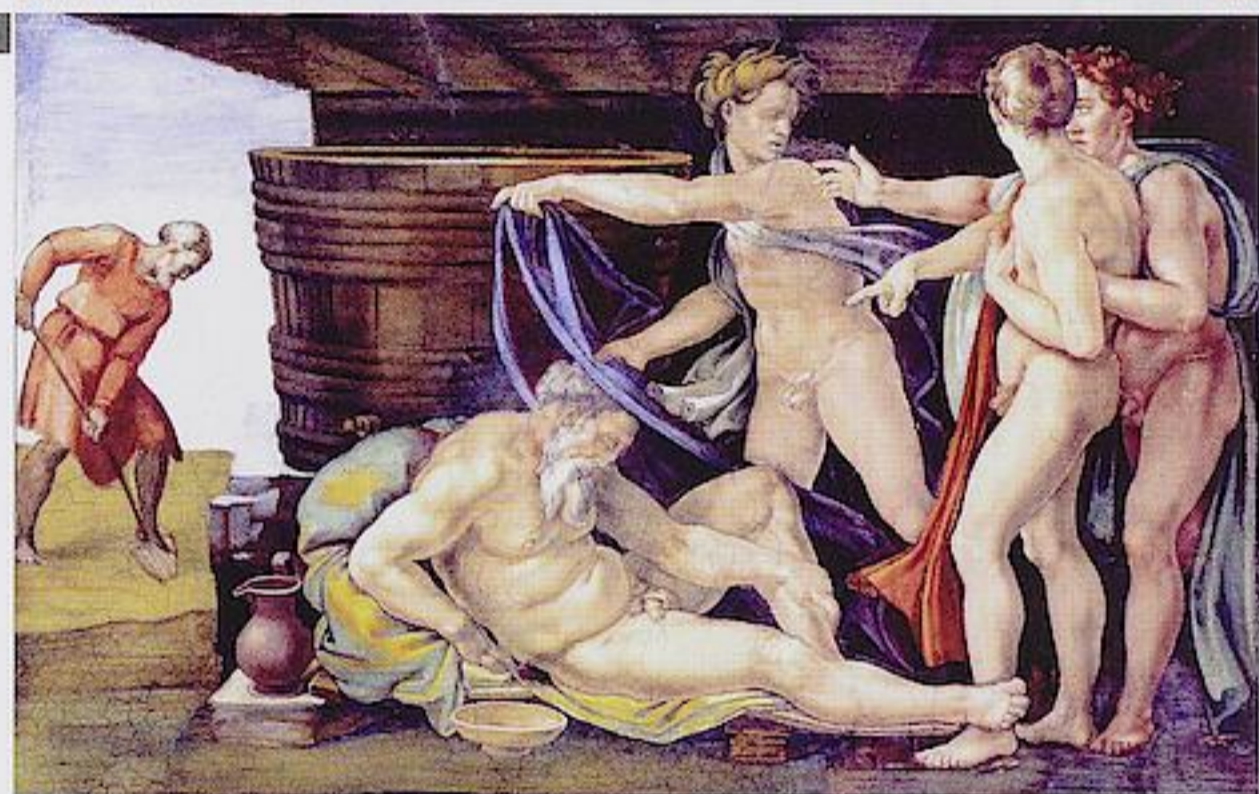
4. Benedetto Bordone (przypisywane), *Satyr i śpiąca Nimfa*, ilustracja do *Hypnerotomachia Poliphili* autorstwa Francesco Colonna, drzeworyt, 1499, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art. Fot. ze zbiorów autora

5 O stosowaniu przez Behama alegorycznych, wywodzących się z literatury i kultury motywów jako pseudouczonych kontekstów, piszą Jürgen Müller i Kerstin Küster (*Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald and Barthel Behams*, w: *Die gottlosen Maler von Nürnberg* [przyp. 2], s. 25–28), omawiając spokrewnioną tematycznie i ikonograficznie z interesującą mnie grafiką pracę *Noc*. Rycina ta przedstawia nagą, śpiącą kobietę z ukazaniem w centralnej części kompozycji sromem. Nie ma żadnych wątpliwości co do erotycznej, czy raczej pornograficznej, wymowy tej sceny. Pseudouczonym sztafażem jest tutaj podpisanie nagiej kobiety rzeczownikiem *die Nacht*, co czyni z niej alegorię nocy. Dodatkowo na wezglowiu łóżka, na którym leży kobieta/*Noc*, widnieje łacińska sentencja zapożyczona z Owidiusza: NOX ET AMOR VINUMQUE NIHIL MODERABILE SUADENT („Noc, Miłość, wino – trójca to doradców srogich, / Bo noc – wstydu, a miłość z winem nie zna trwogi”, cyt. za: Owidiusz, *Pieśni miłosne*, tłum. A. Świderkówna, w: *Rzymska elegia miłosna (wybór)*, tłum. też, oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki, Wrocław 2005, s. 100).



5. Giovanni Bellini, *Pijaństwo Noego*, olej na płótnie, ok. 1515, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie. Fot. ze zbiorów autora

6. Michał Anioł Buonarroti, *Pijaństwo Noego*, fresk, 1509, Kaplica Sykstyńska, Watykan. Fot. ze zbiorów IHS UJ



wej, jakim jest pijaństwo Noego, nie pozostawia wątpliwości, co w naczyniu tym się znajdowało i jakie są przyczyny mocnego snu dziewczyny, która inaczej niż ofiary śmierci w wersjach wertykalnych wcale nie okazuje lęku przybyciem nieproszonego gościa. Bo też i gość wcale nieproszony nie jest.

Pijaństwo Noego i wyniki z niego przykre konsekwencje dla Chama było sceną – odmiennie niż temat śmierci i dziewczyny – przedstawianą z oczywistych względów w obrazach komponowanych horyzontalnie. Oprócz grupy synów oraz nagości Noego w tym motywie ikonograficznym wykorzystywano kubek na wino bądź czarę, co można zobaczyć na obrazie Giovanniego Belliniego z roku około 1515 (il. 5) i fresku w Kaplicy Sykstyńskiej (1509) autorstwa Michała Anioła (il. 6). W kompozycji Michała Anioła rola i znaczenie naczynia podkreślone zostały dodatkowo dzbanem oraz kadzią, a u Belliniego kielichem winogron.

Porównanie omawianej ryciny ze starotestamentowym motywem dostarcza także, jak się wydaje, rozwiązania problemu intrygująco ułożonych nóg dziewczyny, które zdają się powtórzeniem bezwstydnie ułożonych nóg biblijnego patriarchy. Czyżby zatem wymowa ryciny była analogiczna do moralitetu, jakim jest sen Noego, i mielibyśmy do czynienia z nieszczęsną pijaczką, która w swej pijackiej sennej wizji spotyka śmierć? Chyba nie. Jaką rolę wówczas pełniłaby w rycinie śmierć? Kto byłby w takiej narracji moralnym rewersem sceny, czyli Chamem? I jak w takim odczytaniu należałoby interpretować konwencjonalną, łączącą kompozycję z tradycyjnymi przedstawieniami śmierci i dziewczyny, klepsydrę? Nie ma sensu w takiej opowieści.

Sebalda, jak i jego brata Barthela zabieg łączenia dwóch motywów ikonograficznych w jednej pracy należy w tym przypadku uzupełnić jeszcze jednym.

Owe dwa elementy dzieła, które muszą wzbudzać co najmniej niepokój obserwatora, a w każdym razie konfuzję, jeśli poprzestaniemy na analizie ryciny ograniczonej do tylko dwóch motywów ikonograficznych, to tajemnicze naczynie, wkomponowane przez artystę na pierwszym planie, a usytuowane pomiędzy nogami dziewczyny, oraz jej nienaturalnie, nieprzystojnie i wręcz nieprzyzwoicie ułożone nogi. Tajemnicze naczynie, na pierwszy rzut oka nocnik, którego obecność tłumaczyłoby otoczenie rozgrywającej się sceny – sypialnia – okazuje się kubkiem, a porównanie kompozycji Behama z tematem ikonograficznym o proveniencji starotestamento-

Sensowna opowieść musi zostać zbudowana na elementach i ich znaczeniu pochodzących z trzech wykorzystanych przez artystę motywów. Są to: śmierć (z motywu śmierci i dziewczyny), erotyzm (z motywu nimfy i satyra), wino (z motywu pijaństwa Noego).

Alkoholowe zamroczenie wydaje się tutaj jedynie sztafażem, skrywającym dalsze sensy. Jak powszechnie wiadomo, motyw śmierci i dziewczyny jest zerotyzowaną wizją średniowiecznego motywu tańca śmierci, a erotyzm ów jest dobrze widoczny, zarówno w przedstawieniach, które określiłem jako typowe, jak i w interesującej mnie grafice, wzmocniony dodatkowo wprowadzeniem elementów z motywu satyra i nimfy. O ile jednak wertykalne przedstawienia

śmierci i dziewczyny prezentują młodą, skromną, czystą i niewinną postać kobiecą – o czym świadczy chociażby motyw lilii użyty przez Behama w trzeciej wersji tego tematu pochodzącej z 1541 r. (il. 7) – o tyle pijana dziewczyna z grafiki o układzie horyzontalnym jest bezpruderyjna, a odkrywając bezwstydnie swoją nagość, ukazuje tym samym swoją aktywną seksualność. Ta seksualność w niczym nie przypomina grzecznych i niczego nieświadomych niewiast z wertykalnych, fallicznych wersji tego przedstawienia, gdzie pasywne i bezwolne dziewczęta są wprost porywane i siłą przymuszane do pocałunku przez zmaskulinizowaną (co zostaje uwidocznione najbardziej w trzeciej pracy Behama przez zastosowany strój) personifikację śmierci. To wizerunek wręcz pornograficzny, łączący motyw śmierci i seksualności. Nie jest to jednak zaszyfrowany motyw Erosa i Tanatosa, o co możemy podejrzewać grafiki w układzie wertykalnym. Eros to miłość zbyt czysta, by mogła zostać zakodowana w interesującym nas



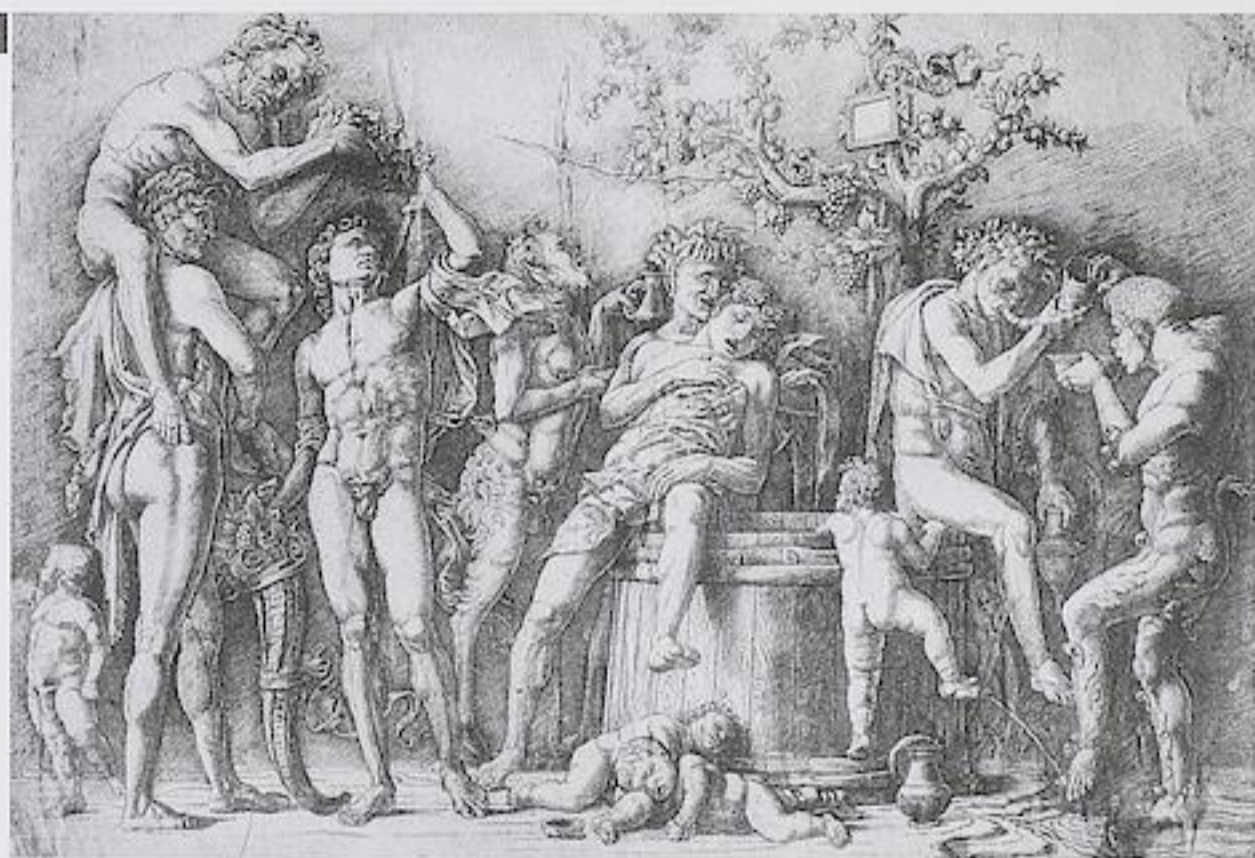
przedstawieniu. Jeżeli mamy tu do czynienia z jakąkolwiek miłością, to jest to miłość ziemską i brudna spod znaku Afrodyty wszetecznej, a nie Erosa niebiańskiego. Tym samym powraca stare, przypomniane w renesansie, a dokonane przez Platona w *Uczcie*, rozróżnienie na Erosa, syna Afrodyty niebiańskiej, który „najpierw nie ma nic wspólnego z pierwiastkiem żeńskim, tylko i jedynie

7. Hans Sebald Beham, *Kobieta ze śmiercią jako blaznem*, miedzioryt, 1541, Norymberga, Museen der Stadt Nürnberg. Wg *Die gottlosen Maler von Nürnberg* (przyp. 2), s. 216

z męskim⁶, oraz Erosa, syna Afrodyty wszetecznej, który „sam też jest wielki wszetecznik i dokazuje tu i tam bez planu; ten ci jest, którym marne jednostki kochają”⁷.

Bezwstydnie rozłożone nogi można spotkać często w wizerunkach zamoczonych alkoholem ludzi i w każdym z tych przypadków pijaństwo połączone jest z bezpruderyjnym, nienormatywnym i odrażającym w oczach moralnej publiczności stosunkiem seksualnym. Za przykład niech posłuży rycina Andrei Mantegna z lat siedemdziesiątych XV w. przedstawiająca scenę z Bachanaliów (il. 8), których dosyć szczegółowe opisy odnajdujemy u Liwiusza. W rozdziałach 8–19 XXXIX księgi *Dziejów od założenia miasta Rzymu* opisuje on wydarzenia z 186 r. p.n.e., podczas których doszło w Rzymie do skandalu obyczajowego na niespotykaną dotąd skalę. Fabuła tego skandalu w skrócie rysuje się w następujący sposób. Wyzwolenica Hispala Faecenia opowiedziała konsulowi Postumiusowi o wyuzdanych orgiach, w których miały brać udział wysoko urodzone Rzymianki, w tym Duronia, matka jej kochanka. Na rozkaz senatu zostało wszczęte dochodzenie, którego wynikiem

była fala aresztowań i wyroki skazujące wiele spośród uczestniczek Bachanaliów na śmierć. Nie bez znaczenia był fakt, że wśród skazanych i oskarżonych kobiet było wiele szacownych rzymskich matron i żon znamienitych obywateli. Główną oskarżoną była Annia Paculla, która wtajemniczała w kult Bachusa młodych mężczyzn, w tym także swoich synów. Dostojnych senatorów do głębi poruszył fakt, że matki uczestniczyły w orgiastycznych obrzędach z własnymi synami,



8. Andrea Mantegna, *Bachanalia z kadzią na wino*, miedzioryt, lata siedemdziesiąte XV w., Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art. Fot. ze zbiorów autora

łamając tym samym tabu związane ze stosunkami kazirodczymi, a także i to, że to właśnie kobiety odgrywały aktywną rolę w całym rytuale, wyznaczając mężczyznom na kapłanów kultu. Ten kobiecy, alkoholowo-seksualny spisek przeciwko usankcjonowanej republikańską tradycją męskiej dominacji doprowadził do zakazania kultu Bachusa w całej rzymskiej Italii⁸.

To te właśnie wydarzenia mogły – chociaż nie musiały – stać się dla bardziej wykształconych artystów renesansu interesującym motywem ikonograficznym.

6 Platon, *Uczta*, w: tenże, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993, s. 82.

7 Tamże, s. 81.

8 Szczegółowo opisuje i analizuje świadectwo Liwiusza dotyczące Bachanaliów D. Musiał, *Dionizos w Rzymie*, Kraków 2009, s. 163–212. Opinie historyków co do znaczenia opowieści Liwiusza i przyczyn tak zdecydowanej reakcji władz są podzielone. Wymienia się najczęściej względy religijne, polityczne, kryminalne, lęk przed obcymi, zwłaszcza greckimi wpływami w Italii. U Liwiusza sposób konstruowania opowieści i wyczuwalna w tekście moralna odraza, jaką autor żywi do uczestniczek i uczestników nocnego kultu, połączona jest z elementami, które wskazują, że przyczyn lęku i zagrożenia należy także szukać w genderowym występku, przekroczeniu tradycyjnych, konstruowanych właśnie za pomocą gender, ról społecznych: „Wino, noc i kobiety razem z mężczyznami – takie połączenie nie zwiastowało niczego dobrego”, pisze, streszczając rzymskiego historyka, Danuta Musiał (tamże, s. 164).

Oczytany w tekstach autorów klasycznych Mantegna zobrazował Bachanalia w swoich rycinach⁹, na których znowu – jak w rycinie przedstawiającej śmierć i dziewczynę autorstwa Behama – widać nieprzystojnie rozłożone nogi, a także dwoje zamroczonych alkoholem dzieci, powtarzających układ sceny pijaństwa Noego i wykorzystujących ten sam atrybut ikonograficzny – czarkę na wino¹⁰.

Najstarszym i chyba najbardziej znanym przedstawieniem łączącym element pijaństwa i seksualności jest sławna rzeźba z okresu hellenistycznego, znana pod podwójną nazwą: *Faun Barberini* lub *Pijany Satyr* (il. 9), odnaleziona w Rzymie w latach dwudziestych XVII w.



9. *Faun Barberini*, marmur, III–II w. p.n.e., Monachium, Die Glyptothek. Fot. ze zbiorów IHS UJ

Sądzę, iż mogę już teraz ustalić sensowną interpretację ryciny Behama, która nie jest przecież ani typowym przykładem zastosowania motywu śmierci i dziewczyny, ani ubranym w kobiece szaty (a właściwie ich brak) nawiązaniem do przedstawienia pijaństwa Noego, ani skrytym za pseudouczonym kontekstem motywem satyra i nimfy. Rycinę z innymi konwencjonalnymi przedstawieniami motywu śmierci i dziewczyny łączy oczywiście moralizatorska wymowa zakodowana w symbolu klepsydry oraz personifikacji śmierci. W tym sensie przedstawienie nazwać wypada sceną wanitatywną. O ile jednak typowe ujęcia tego tematu kładą nacisk na obiektywną krótkość życia ludzkiego i ulotność młodości i piękna, będąc popularną wówczas w Europie wizualną realizacją także literackiego motywu – znanego chociażby z Villonowskiego zawołania z *Wielkiego testamentu*: „Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi!”¹¹ – o tyle omawiana grafika w alkoholowym sztafażu jest szesnastowiecznym moralitetem na temat kary za grzech. Karą jest oczywiście śmierć, grzechem natomiast – nienormalna kobieca seksualność, za jaką musi zostać ukarana szesnastowieczna, tak bardzo gorsząca Liwiusza i innych strażników obywatelskiej cnoty, Annia Paculla. Ta bezwstydnie rozkładająca nogi wyznawczyni Bachusa i Afrodyty wszetecznej musi ponieść zasłużoną karę. Śmierć przybywa do niej w pijackim śnie, a więc – zachowując wszelkie analogie z nieszczęsnymi Rzymiankami – domyślamy się, co robiła wcześniej i jaka jest najpewniejsza przyczyna jej bliskiego zgonu. To sama

- 9 Teza, wedle której ryciny Mantegni były inspirowane rzymską literaturą czytaną z uwagą przez renesansowych humanistów, a także powstawały pod wpływem rzymskich sarkofagów ze scenami bachicznymi, jest podzielana przez wielu badaczy. Zob. np. R. Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986, s. 239–241. O bezpośrednim poznaniu Liwiuszowych *Dziejów* przez Mantegnę świadczy na przykład jego *Pijąca kobieta* (ok. 1495–1506), która jest utożsamiana z Sofonisbą, heroiczną postacią opisaną przez rzymskiego historyka w księdze XXX.
- 10 Bachiczne ryciny Mantegni musiały być doskonale znane w pierwszej połowie XVI w. w środowisku norymberskich artystów skupionych wokół Albrechta Dürera. Beham, uczeń Dürera, znał je zapewne w redakcji swojego mistrza. Dürer przerysował pochodzący z roku ok. 1475 miedzioryt autorstwa Mantegni znany pod tytułem *Bachanalia z Sylenem* ok. roku 1495. Zob. D. Hirschfelder, *Italy as the Guideline? Mantegna and Barbari*, w: *The Early Dürer*, red. D. Hess, T. Eser, Nuremberg 2012, s. 326.
- 11 E. Villon, *Wielki testament*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa [b.d.], s. 35.



10. Hans Sebald Beham, *Józef i żona Putyfara*, miedzioryt, 1544, Norymberga, Museen der Stadt Nürnberg. Wg *Die gottlosen Maler von Nürnberg* (przyp. 2), s. 156

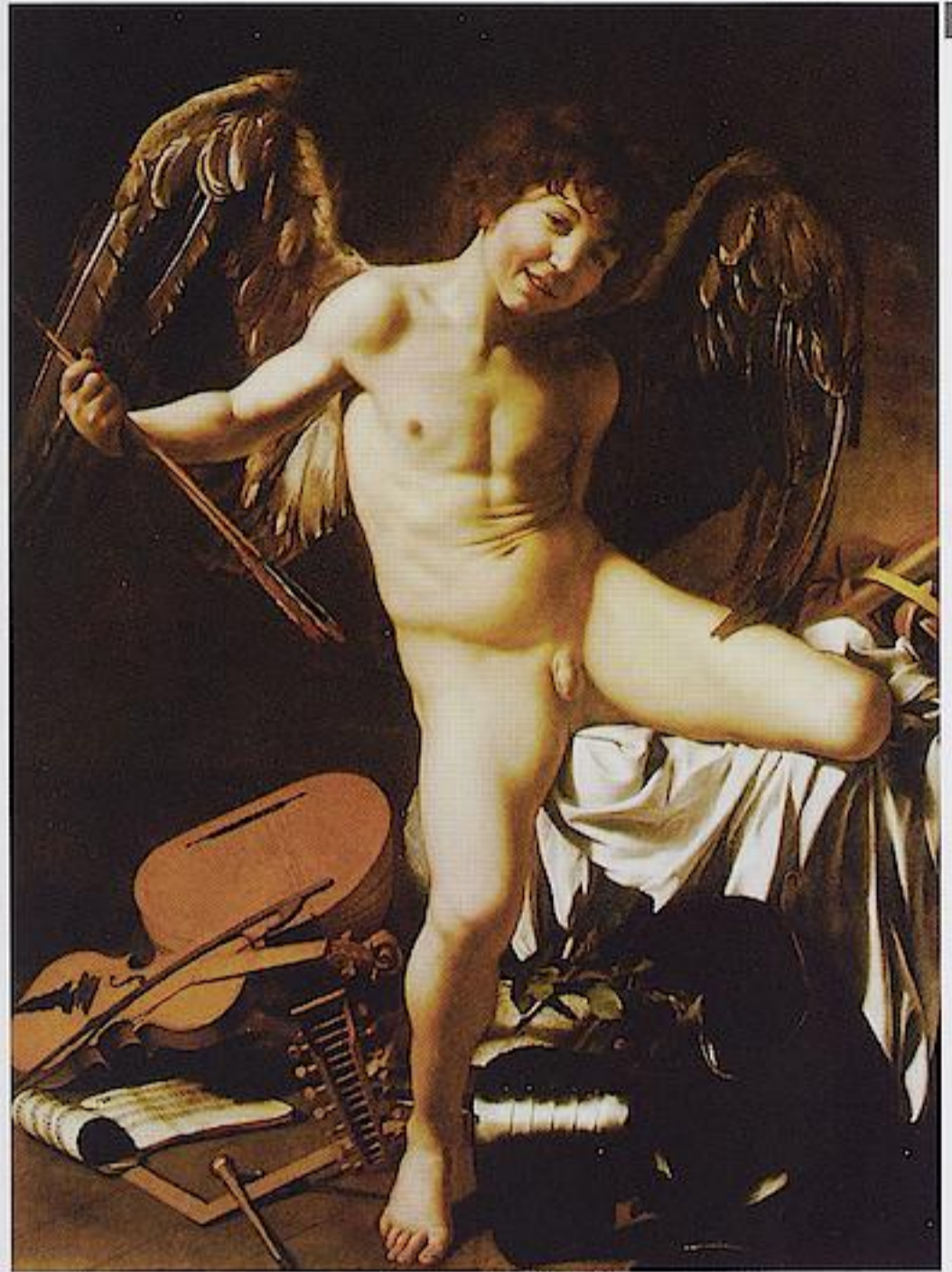
femme fatale, której dorównać może chyba tylko Salome, jest uosobieniem grzechu, seksualnej aktywności i rozpusty. W grafice Behama zostało to dodatkowo podkreślone łacińskim opisem sceny, w którym czytamy: IOSEPH FIDELIS SERVUS ET DOMITOR LIBIDINIS („Józef, sługa wierny i pogromca żądz”). Autor nie pozostawia wobec tego żadnych wątpliwości, po stronie którego z antagonistów sceny leży racja i zasługa moralna, kto zaś jest winien żądz i seksualnego popędu – *libido*.

12 Na temat syfilisu i jego ikonografii w interesujący sposób pisze Sander L. Gilman (*AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease*, w: *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, Cambridge-London 1989, s. 90–95). Zauważył on, że ikonografia związana z syfilisem narodziła się w momencie zdobycia Neapolu przez wojska Karola VIII w 1495 r. Żołnierze biorący udział w wojnach włoskich i powracający do domów na północy przynieśli francuską chorobę (*Franzosenkrankheit*) za Alpy. Powiązanie choroby z nienormalną, perwersyjną seksualnością nastąpiło niemalże natychmiast, co widoczne jest w jej nazwie; Francuzi już bowiem wcześniej utożsamiani byli w krajach niemieckich z seksualnym wyuzdaniem. W sierpniu 1496 r. ukazał się drukiem pierwszy obraz nowej choroby, *Syphilitik* autorstwa Dürera, jako ilustracja do tekstu Theodorica Ulseniusa. Wtedy także wydano ilustrowany druk o syfilisie autorstwa Sebastiana Branta. O obsesji związanej z syfilisem świadczy na przykład list, jaki Dürer wysłał w sierpniu 1506 r. do Willibalda Pirckheimera, w którym pisał o swym wielkim strachu przed francuską chorobą i o tym, że prawie każdy ją ma, a pożerany przez nią, umiera. Zob. R.S. Morton, *Syphilis in Art. An Entertainment in Four Parts. Part 1*, „Genitourinary Medicine” 66, 1990, nr 1, s. 35.

13 Za: W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 154.

Interesujące jest jednak przede wszystkim to, że o ile żona Putyfara zajmuje naganne moralnie i piętnowane miejsce dziewczyny z horyzontalnie skomponowanego tematu śmierci i dziewczyny vel pijaństwa Noego, vel satyra i nimfy, o czym świadczy nieskromna nagość i umieszczenie sceny w sypialni, o tyle Józef zostaje utożsamiony z dziewczyną z grafik skomponowanych wertykalnie. To on jest ową niewinną, czystą i nieświadomą (do czasu) ofiarą śmierci, która na tego typu przedstawieniach obłapia dziewczęta, próbując je do siebie przyciągnąć i zgwałcić. Żona Putyfara jest zatem dziewczyną i śmiercią zarazem, a grafika jest przedstawieniem tego wenerycznego zagrożenia, w którym złą miłość utożsamia się ze śmiercią. Paradoksalnie ostatnia kwestia śmierci z dwugłosu autorstwa Matthiasa Claudiusa, do którego muzykę skomponował Franz Schubert i która brzmi: „Sollst sanft in meinen Armen schlafen!” („Będziesz spokojnie spać w moich ramionach!”), jest tutaj wypowiedzana przez samą dziewczynę.

Można powiedzieć, że moralizatorskie i dyscyplinujące zarazem przedstawienie śmierci i dziewczyny jest drugą, ciemną stroną innego przedstawienia oddania się gorszej, wszetecznej Afrodyty, jakim jest *Miłość ziemska* bądź *Amor zwycięski* (1601–1602) Michelangelo Caravaggia (il. 11). Nieprzyzwoitość i amoralizm tego wizerunku były oczywiste już dla współczesnych artysty, którzy doskonale wiedzieli, o jakiego rodzaju miłość i syna której platońskiej Afrodyty tu chodzi, o czym świadczy fakt, iż obraz znajdujący się w posiadaniu Vincenza Giustinianiego był w jego domu zakryty zieloną zasłoną – rzekomo po to, by nie przyćmiewał swoją doskonałością innych dzieł z kolekcji tego rzymskiego kolekcjonera sztuki¹⁴.

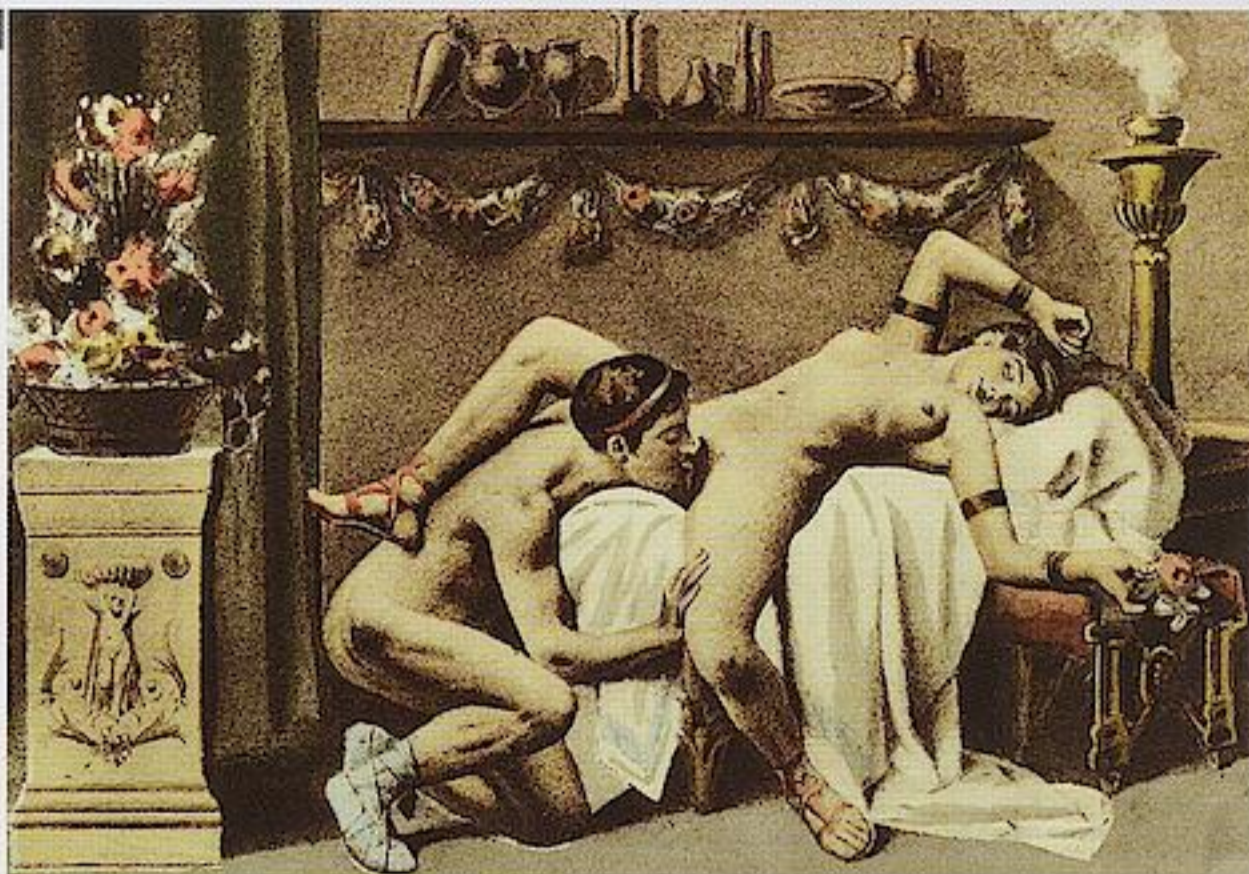


11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amor vincit omnia*, olej na płótnie, 1601–1602, Berlin, Gemäldegalerie. Fot. ze zbiorów autora

Na przełomie XIX i XX w. przedstawienia, w których odnajdujemy kolejne wcielenia Anni Paculli, dziewczyny, która zarazem jest śmiercią, są już bardzo blisko spokrewnione z pornografią, trudno w nich zatem doszukiwać się owego moralnego odium, charakterystycznego dla szesnastowiecznej grafiki niemieckiej. Paul Avril (1843–1928), francuski ilustrator dzieł pornograficznych lub quasi-pornograficznych, w swych wizjach beztroskiej, nienormatywnej, często homoseksualnej miłości spod znaku Afrodyty wszetecznej, wielokrotnie wykorzystywał tak gorszący Behama motyw nieprzyzwoicie ułożonych nóg. Przykładem mogą być jego ilustracje do francuskiego wydania *De Figuris Veneris* Friedricha Karla

14 Zob. G. Lambert, *Caravaggio 1571–1610*, red. G. Néret, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 69. Zdając sobie sprawę, że zielona zasłonka w pałacu Giustinianiego, poza przytoczonym przeze mnie nieco plotkarskim podtekstem, może być interpretowana jako kurtyna skrywająca *pièce de résistance* kolekcji. Gdyby nawet tak było, nie zmienia to faktu, że najlepszy obraz w kolekcji Giustinianiego mógł być odczytywany jako wizerunek erotyczny.

12



13



12. Paul Avril, *Cunnilingus*, ilustracja do *De Figuris Veneris. Manuel d'érotologie classique*, wydanie z 1906 r. Fot. ze zbiorów autora

13. Paul Avril, *Safona*, ilustracja do *De Figuris Veneris. Manuel d'érotologie classique*, wydanie z 1906 r. Fot. ze zbiorów IHS UJ

przedstawiciele tej klasy zaspakajający swoje potrzeby seksualne z symbolizującymi zagrożenie i chorobę weneryczną jadowitymi pajęczakami – tarantulą i skorpionem. Kobieta z pajakiem, upozowana jak dziewczyna z grafiki Behama, wystawia się na śmiertelne zagrożenie, aby przez swoją lekkomyślność i promiskuityzm zająć rolę zarażającego skorpiona z billboardu przedstawiającego mężczyznę, stając się tym samym rozpustną żoną Putyfara.

Czy ten, zestetyzowany i oparty na kulturowym tabu zoofilii obraz uświadamia domniemane zagrożenie? Zdrowy rozsądek, oparty na wiedzy na temat rozprzestrzeniania się wirusa HIV, a także statystyki choroby nakazują dać odpowiedź negatywną. W górnym obrazie, któremu daję pierwszeństwo w lekturze przed obrazem dolnym (tak, jak robię, rozpoczynając czytanie tekstu od góry strony), chorobę symbolizuje tarantula, która zajmuje miejsce strony aktywnej w stosunku oralnym, kobieta na kanapie jest jeszcze zdrowa i spełnia w tym stosunku rolę pasywną. Potrzebna jest zatem niezwykle bujna wyobraźnia, aby wyobrazić sobie, w jaki sposób w tak skonfigurowanym stosunku oralnym, może dojść do przekazania wirusa.

Nie ma w obrazach z billboardów motywów *vanitas*, w zsekularyzowanym świecie bowiem nikt nie przerazi się konstruktem zbudowanym, bądź co bądź,

Forberga z 1906 r. (il. 12, 13). Wydaje się zresztą, że owe nogi Fau-na Barberiniego, nogi dziewczyny, żony Putyfara, Amora triumfującego stały się zwykłą konwencją w pornografii, której Avril jest po prostu jednym z przedstawicieli.

Ów pornograficzny aspekt, nadany przedstawieniu śpiącej kobiety przez Behama, a wykorzystany explicite przez Avrila, połączony z nienormatywną seksualnością i osadzony w kontekście choroby, powraca w wielkoformatowych billboardach, które osiem lat temu były we Francji jedną z części kampanii uświadamiającej, prowadzonej w ramach reklamy społecznej ukazującej zagrożenia związane z AIDS (il. 14). Należałoby zapytać, zapoznawszy się z obrazami na billboardach – rodzajem *Nachleben*, życia po życiu obrazów – czy kampania ta cokolwiek uświadamiała. To bowiem, co umieszczone na billboardach obrazy ukazują, to jedynie przestetyzowane paryskie wnętrza, minimalizm skrojony do potrzeb współczesnej burżuazji oraz

na metafizycznej koncepcji życia ziemskiego i pozagrobowego. Gra nie toczy się już o czystość duszy, lecz – co zostało wzmocnione przez przestrzenie, w których rozgrywają się obydwie sceny – czystość mieszczańskiego ciała i wnętrza. To, co pozostaje z niemieckiej grafiki wykonanej w XVI stuleciu, to moralny wyraz oburzenia i napiętnowanie „ryzykownych zachowań”, jakże nieprzystających do oficjalnego, mieszczańskiego i bezpiecznego trybu życia. Rozwiązli mieszczaństwo z billboardów nie grzeszą już przeciwko usankcjonowanemu przez Boga – wszakże już w niego nie wierzą – porządkowi, w którym napiętnowana zostaje uzurpatorka Annia Paculla, sięgająca po przypisaną mężczyźnie aktywność.

Dzisiejsza Annia Paculla/żona Putyfara, grzeszy przeciwko swojej klasie społecznej, która została tu skonstruowana za pomocą dyskursu pseudomedycznego, za którym, podobnie jak za niemieckim grafikiem, stoi jedno rozwiązanie: czystość i poddanie się władzy dominującego dyskursu albo śmierć.



14. TBWA\PARIS, billboardy z kampanii zewnętrznej AIDS Awareness. Fot. Dimitri Daniloff

SUMMARY The article discusses and contrasts two censoring and at the same time misogynistic images related to disease and venereology. The first of them is a sixteenth-century print by Hans Sebald Beham entitled *Death and the Sleeping Woman*; the second one, dating from the beginning of the twenty-first century, is a representation from a French social campaign in the form of outdoor advertisement on billboards. The contemporary depiction of a disease, AIDS, has been interpreted here as, first of all, an image that in no way makes one aware of the risks related to the disease but only censures the so called 'risky behaviour'. Second, it has been construed as devised on the basis of a motif of legs spread indecently wide open, borrowed from Aby Warburg's *Nachleben* (life after life) iconographic lexicon. The motif, appearing in other earlier images (e.g. by Paul Avril and Caravaggio) has been interpreted as an element suggesting non-normative sexuality. The same topic has been identified in a print by Beham which has been interpreted here not only, as is traditionally understood, as a 'death and a girl' theme, but also as an allusion to at least two other iconographic motifs, i.e. the 'drunkenness of Noe' and 'satyr and nymph' (because of the print's horizontal composition, the motif of legs spread wide open and a prop in the form of a wine tumbler associated with the girl's sleep). Such an approach has allowed to interpret Beham's print as a composition in which syphilitic fear is combined with a misogynistic depiction of a sleeping, drunken and sexually active woman as potentially dangerous, which makes the print an example of a peculiar 'social campaign' of the early modern period. The archetypal literary image that is associated both with non-normative sexuality and femininity as well as with drunkenness understood as potentially dangerous manners for the social order, is the sexual nightly drunken orgy

featuring Annia Paculla as its main character, described by Livy in his *History*, which can be linked with the discussed images through the examples of Bacchic scenes by Andrea Mantegna. Viewed from this perspective, both the sixteenth-century print and the French billboards are the images of Annia Paculla's legs spread wide open. ●

Translated by Joanna Wolańska