

■  
Małgorzata Żak-Kulesza

Katolicki Uniwersytet Lubelski

## **CZY NAGA WENUS LUCASA CRANACHA STARSZEGO JEST TYLKO GLAMOUR? SENS OBRAZÓW CRANACHA WOBEC DAWNEGO ROZUMIENIA PIĘKNA, MIŁOŚCI I UROKU**

**Is the naked Venus by Lucas Cranach the Elder only glamour?  
The meaning of paintings by Cranach in the light  
of contemporary understanding of beauty, love and charm**

### **Abstract**

Lucas Cranach the Elder is the author of more than a dozen of paintings depicting the goddess Venus with Cupid holding a honeycomb, as well as the image of Venus preventing Cupid from firing his bow. The paintings come from the period between 1526–1527 and 1537. The image of Venus with armed Cupid has a moral-ethical meaning as well as a political-dynastic one since she was the patron goddess of the Saxony and Magdeburg ruling family. Venus not only protects the human hearts from suffering caused by love, but also defends peace and truly noble virtues. The second group of works has its origin in the antique poem by Theocritus: *Nineteenth Idyll* (the second half of the third century BC). In these paintings Cranach presented Venus as a guard of morality, reminding that love is not separate from suffering. The convention of body in the works of Cranach is gothic, the body of the goddess is subtilised, supple,

slim, but also sensual. The image of Venus, her beauty and charm that emanate from the naked body of the goddess gain the status of *glamour*. Cranach created his own canon of beauty and assigned it to Venus. He broadened the understanding of the beauty of a naked body by adding the sphere of contemporary spiritual beauty, and in accordance with Protestant ideology.

Uroda Wenus i symbolika jej cielesności wielokrotnie odzwierciedlona przez artystów w sztuce różnych epok i nurtów czyni z wizerunku bogini uosobienie ponadczasowej miłości i piękna, doskonałości ciała oraz ducha. Miłość uobecniona przez Wenus raz postrzegana jest jako stan duchowej pełni oraz szczęścia i jego wiecznego trwania. Innym razem symbolizuje uczucia ziemskie, cielesne pragnienia, które są znacznie mniej trwałe<sup>1</sup>. XVI-wieczny malarz niemiecki Lucas Cranach Starszy (1472–1553), artysta Renesansu Północnego, humanista związany z dworem elektorów saskich i wierny przyjaciel Marcina Lutera oraz Filipa Melanchtona, wykonał ponad dwadzieścia wizerunków Wenus<sup>2</sup>. Cielesności bogini nadał specyficzny rys, charakterystyczny dla jego malarstwa i prezentujący Cranachowską kategorię *glamour*. Wizerunek Wenus, jej uroda i wdzięk, jakie emanują z nagiego ciała bogini, tworzą efekt *glamour*. Jednak to pojęcie nie ogranicza się do po-

---

<sup>1</sup> J. Grabski, *Victoria Amoris: Titian's Venus of Urbino. A Commemorative Allegory of Martial Love*, „Artibus et Historiae” 1999, nr 40, t. 20, s. 9-33; P. Lüdemann, „*Pennati comites linquere cubilia Divae*” *Beobachtungen zu Giorgiones Schlafender Venus*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 2005, nr 35, s. 93-116.

<sup>2</sup> W. L. M. Burke, *Lucas Cranach the Elder*, „The Art Bulletin” 1936, 1(18), s. 25-53; J. Rosenberg, *Lucas Cranach the Elder: A critical appreciation*, „Record of the Art Museum, Princeton University” 1969, nr 1(28), s. 26-53; W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, przeł. E. Żakowska, Warszawa 1980; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1985; B. Brinkmann, *Cranach der Ältere*, przeł. W. Himmelberg, Frankfurt am Main 2007.

wierzchnego blasku i doskonałych proporcji czy złotych ozdób, jakie nosi bogini. Ona uobecnia pewien kanon urody kojarzony z estetyką gotyku, odmienny od antykizujących tendencji typowych dla pierwszej połowy XVI wieku. Malarz ukazał postać nagiej bogini, stojącej w lekkim kontrapoście, której ciało przysłania delikatna, tiulowa tkanina. Wizerunek dopełniają też elementy złotej biżuterii i ozdobne nakrycia głowy. Cranach portretując stojącą Wenus nawiązał do najstarszego antycznego wizerunku obnażonej bogini autorstwa Praksytelesa z IV wieku p.n.e., który zaprezentował Wenus w zawstydzeniu, kiedy jako *Venus pudica* przygotowuje się do kąpeli<sup>3</sup>. Jednak Wenus Cranacha obce jest skrępowanie, jego bogini manifestuje swoje piękno. Gesty Wenus i jej wygląd składają się na przesłanie obrazów, które dopełniają umieszczone w dziełach inskrypcje.

W swojej twórczości Cranach podjął dwa wątki obrazowania Wenus z kupidynem<sup>4</sup>. Pierwszy reprezentuje grafika z 1506 roku, w której bogini towarzyszy uzbrojony kupidyn, dzierżący łuk i strzały<sup>5</sup>. W 1509 roku artysta wykonał jej malarską wersję, znajdującą się dziś w Ermitażu, określaną jako „Ciemna Wenus”. Drugim wariantem ikonograficznym są obrazy powstałe w okresie między 1525/26 a ok. 1540 rokiem, prezentujące Wenus z kupidynem trzymającym plaster miodu. To najliczniejsza grupa, obejmująca ponad dwadzieścia tablic. Wiele z nich to dzieła warsztatu, będące powtórzeniami prac mistrza. Ten wątek obrazowy jest znacznie bardziej bogaty w przykłady malarskie i pozwala dostrzec świadome wykreowanie przez Cranacha własnej kategorii *glamour* w odniesieniu do fizjonomii Wenus. Ze względu na wymagania redakcyjne autorka zmuszona jest dokonać selekcji i dlatego zaprezentowany zostanie tylko drugi temat ikonograficzny<sup>6</sup>.

3 Inne dzieła antyczne będące pierwowzorami wyobrażeń Wenus to piękna *Wenus z Milo* lub *Venus genetrix*, antyczna bogini matka dynastii Julijskiej.

4 Drezno, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen.

5 Obrazy znajdują się w zbiorach w Princeton, Berlinie, Sztokholmie, w angielskim hrabstwie Warwick.

6 O Wenus z uzbrojonym kupidynem i polityczno-dynastycznym znaczeniu przedstawienia dla elektorów i o patronacie Wenus nad Saksonią zob. E. Bierende, *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus*, München – Berlin 2002, s. 213-226.

## Wenus i kupidyn z plastrem miodu

Metafora dotycząca miłości i opisująca działanie amora i jego miłosej strzały, w której uczucie porównano do słodczy miodu i bolesnych użądleń pszczoł, ma swoje źródło w antycznym poemacie Teokryta, w idylli 19 pt. *Miodokradca* (druga poł. III wieku p.n.e.):

Gdy się Eros podkradał do miodu pod ule  
Ucięła go złośliwa pszczoła żądłem. Bóle  
Piekły go w palce wszystkie obu rąk. W rękę  
Dmucha, tupie o ziemię, do Cyprydy woła  
Ze skargą, okazując swe bólczki. Pszczoła,  
Takie małe stworzenie, wielką sprawia mękę!  
Matka z uśmiechem: Pszczole podobnyś: Małeńki  
Jesteś, a jakże wielkie sprawiasz męki!<sup>7</sup>

Cranach wielokrotnie podejmował temat Wenus i kupidyna ze skradzionym plastrem miodu. Ale pierwszym dziełem, w jakim zaistniał ten motyw jest rycina z 1514 roku autorstwa Albrechta Dürera<sup>8</sup>. Najwcześniejszy obraz Cranacha z Wenus i kupidynem-miodokradcą pochodzi z roku 1525, obecnie znajduje się on w zbiorach National Gallery w Londynie. Już wówczas malarz musiał znać treść i przesłanie idylli Teokryta<sup>9</sup>. Inskrypcja widoczna na obrazach Cranacha to wynik łacińskiego i niemieckiego tłumaczenia poetyckiego oryginału:

<sup>7</sup> *Utwory Teokryta. Idylle i epigramaty*, przetłumaczył, wstępem i przypisami opatrzył K. Kaszewski, Warszawa 1901, s. 99

<sup>8</sup> Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, 1514. Rysunek Dürera jest bardziej narracyjny, ma rozbudowaną scenografię i większą dynamikę ujęcia postaci w stosunku do dzieł Cranacha. Dlatego tylko temat jest zbieżny, nie jego realizacja. Przyjaciel Dürera, Willibald Pirckheimer, dokonał tłumaczenia tego utworu z greki na łacinę.

<sup>9</sup> Idylla Teokryta została przetłumaczona na język niemiecki dwukrotnie w latach 1522 i 1528. Wcześniej znano jej łaciński przekład. Humanista Johann Hess znał jedną z tych wersji tłumaczenia i na marginesie komentarza do jednej z nich dopisał „dzieło/obraz Łukasza – Tabella Luce”, co świadczy o tym, że powiązał motyw z istniejącym już obrazem Cranacha, lub też Hess zaczerpnął to tłumaczenie od Caspara Ursinusa Veliusa. Hess, który przyjaźnił się z Lucasem Cranachem, posiadał w swoich zbiorach to tłumaczenie Veliusa. Inni badacze uważają, że Cranach zacytował wersję przetłumaczoną przez Filipa Melanchto-

Dum puer alveolo furatur mella cupido  
furanti digitum cuspidē fixit apīs  
sic etiam nobis brevis et peritura voluptas  
quam petimus tristi mixta dolore nocet.

Podczas gdy chłopiec miód z misy lubieżnej wykrada,  
Kradnącemu pszczoła palec żądłem ukłuła,  
Tak bowiem nam krótka i ulotna rozkosz,  
której pragniemy, złączona z przykrym bólem szkodzi<sup>10</sup>.

Jednak w obrazie Cranacha dwa ostatnie wersy nie pochodzą z dzieła Teokryta. Prawdopodobnie to cytat z tłumaczenia Ercola Strozzięgo, którego pisma zamówił elektor Fryderyk III Mądry. Wiadomym jest, że Cranach, jako malarz nadworny, mógł korzystać z jego biblioteki<sup>11</sup>. Strozzini w humorystyczny sposób ujął dialog między kupidyńm a Wenus, która z pobłażaniem udziela nauki – upomnienia synowi.

Cranach zrealizował ten temat w dwóch wariantach, w pierwszym typie obrazowym zaprezentował boginię w kontrapoście stojącą na ciemnym, neutralnym tle, z widocznym fragmentem podłóża, pokrytym licznymi kamyczkami. Tuż obok niej płacze pokąsany przez

---

na. F. W. G. Leeman, *Textual Source for Cranach's 'Venus with Cupid the Honey-Thief'*, „The Burlington Magazine” 1984, nr 974, t. 126, s. 274.

10 Dziękuję za pomoc w tłumaczeniu i wyjaśnieniu leksykalnych niuansów ks. dr. Grzegorzowi Baranowi.

11 Pisma tego włoskiego pisarza, humanisty, znano w Wittemberdze dzięki Georgowi Spalatinowi, dyrektorowi biblioteki przy uniwersytecie w Wittemberdze. Elektor Fryderyk Mądry był zleceniodawcą zamówienia na pisma z Włoch, od Aldusa Manitiusa z Padwy, który wysłał elektorowi najnowsze edycje pism. Manutius przetłumaczył dzieło Teokryta już w 1495 r. Ercole Strozzini był uczniem Aldusa Manitiusa w Padwie. Strozzini został zamordowany w 1508 r., ale jego poematy zostały pośmiertnie wydane w 1513 r. przez Aldusa Manitiusa. Istnieją rozbieżności w tłumaczeniu Strozzinięgo, który opisuje, że kupidyń pokąsany przez pszczoły płakał i skarżył się swej matce, podczas gdy w wersji pierwotnej w XIX idylli Teokryta, amor miał oganiać się gniewnie od pszczoł, tupiąc i wy-machując rękami. W wersji tłumaczenia Strozzinięgo, Wenus mówi do kupidyńa, że pszczoły, choć tak małe, mogą sprawić wielki ból, tak jak miłość – a więc tak jak niewielki amor może sprawić wielki ból, wielkie rany. Badacze dopatrują się różnych inspiracji dla dwóch ostatnich wersów, jakie występują w obrazach Cranacha. Wiadomym jest, że Cranach znał wersję Strozzinięgo. Por. F. W. G. Leeman, dz. cyt., s. 274-275. Mógł również mieć tłumaczenie od Georga Sabinusa, łacińskiego filologa i pisarza, przyjaciela Melanchtona.

pszczoły kupidyn. Cranach wzorował pozę Wenus na postaci Ewy autorstwa Dürera z 1508 roku<sup>12</sup>. W drugim wariantcie tematu pokazał boginię przytrzymującą ręką gałąź drzewa (Rzym, Galleria Borghese, 1531) i stojącą w bardziej kuszącej pozie na tle otwartego krajobrazu (dzieła z Londynu, Kronach, Nowego Jorku, Norymbergii, Kopenhagi, Güstrow)<sup>13</sup>. Obok mały kupidyn z plastrzem miodu w dłoni przytupuje, płacze i złości się na nią, np. na tablicy z Brukseli<sup>14</sup>. Wenus wskazuje dłonią na kupidyna, ale swą twarz zwraca w kierunku widza. W obrazach z Berlina i Norymbergii (mała tablica), Wenus wyraźnie udziela nauki kupidynowi, unosząc dłoń strofuje jego niewłaściwe zachowanie<sup>15</sup>. Ta wzajemna narracja została bardzo dobrze przedstawiona także w wersji z Otterlo<sup>16</sup>. Postaci wymieniają się gestami, kupidyn pokazuje palcem na swoją matkę. Subtelna bogini o mądrym spojrzeniu występuje w roli rozważnej matki, czuwającej nad zachowaniem niepokornego dziecka (Norymberga, duża wersja, nr inv. Gm1097)<sup>17</sup>. Wymowę tablic dopełnia maksyma widoczna u góry obrazu.

Motyw miłości jednocześnie słodkiej i bolesnej pojawia się w literaturze antycznej, jak u Asklepiadesa (128-56 p.n.e.) „Słodki Erosie, tyś nie zawsze słodki. Lecz – biada! – im okrutniej nas dręczysz, my tym goręcej kochamy” (*Do pięknego chłopca*)<sup>18</sup>. Analogicznego po-

12 S. Ozment, *The Serpent and the Lamb. Cranach, Luther and the making of the Reformation*, Yale, New Haven, London 2011, s. 191.

13 Londyn, National Gallery, 1526; Kronach, 1534 Fränkische Galerie; New York, The Metropolitan Museum of Art; Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, 1537; Kopenhaga, Statens Museum for Kunst, 1530; Staatliches Museum Schwerin, Museum Schloss Güstrow, 1527). Pełna ikonografia dzieł Lucasa Cranacha st. zob. <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php>, [dostęp: 20.10.2014]

14 Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1531.

15 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 1537; Norymberga, Germanisches National Museum, 1537.

16 Otterlo, (Rijksmuseum Kröller-Müller Museum, 1537. Obraz dostępny na: [http://www.lucascranach.org/object.php?&obj=NL\\_KMMO\\_KM110-841\\_FR396&uid=3026&page=13&fol=01\\_Overall&img=NL\\_KMMO\\_KM110-841\\_FR396\\_2008-09\\_Overall.tif](http://www.lucascranach.org/object.php?&obj=NL_KMMO_KM110-841_FR396&uid=3026&page=13&fol=01_Overall&img=NL_KMMO_KM110-841_FR396_2008-09_Overall.tif), [dostęp: 20.10.2014].

17 [http://www.lucascranach.org/object.php?&page=&obj=DE\\_GNMN\\_Gm1097\\_FR398B&uid=2265&fol=01\\_Overall&img=DE\\_GNMN\\_Gm1097\\_FR398B\\_2009-01\\_Overall.tif](http://www.lucascranach.org/object.php?&page=&obj=DE_GNMN_Gm1097_FR398B&uid=2265&fol=01_Overall&img=DE_GNMN_Gm1097_FR398B_2009-01_Overall.tif), [dostęp: 15.10.2014].

18 M. Walińska, *Słodki i okrutny. Wizerunek kupidyna w literaturze staropolskiej*, Katowice 2008.

równania, które jest nawiązaniem do idylli Teokryta, dokonał Piotr Skarga pisząc: „Rozkosz jest jak pszczoła – miodu trochę, a żądła i boleści wiele”. Cranach prezentuje Wenus jako strażniczkę moralności potępiającą nierozsądne zachowanie, szczególnie uleganie porywom pożądania, zmysłowości, którym patronuje kupidyn. Gest Wenus zyskuje rangę moralnego upomnienia, bogini delikatnie uspakaja amora, co oznacza konieczność powstrzymania się przed porywami zmysłów i jest oznaką postawy umiarkowania (*animi moderatione temperantii*). Inskrypcja mówi o tym, że kara czeka tych, którzy pragną tylko ulotnych przyjemności – szczególnie tych zmysłowych, bo one są nietrwałe i przynoszą tylko cierpienie. Cranach akcentuje rolę Wenus jako bogini, która temperuje nieprzemyślane porywy serca, czyli amora<sup>19</sup>. Podobnie Wenus u Owidiusza w *Metamorfozach* posiada aż trzy poziomy znaczeń: kosmologiczny, polityczny i erotyczny. Niebiańska odpowiedzialność – *Caelestia crimina* (*Metamorfozy*, 6,131) może sugerować odpowiedzialność bogów za ich działania, również w sferze miłości<sup>20</sup>. Jednak Wenus nie może okiełznać amora, pomimo bólu on i tak skusi się plastrem miodu<sup>21</sup>. Podobnie w życiu, cielesne przyjemności i nieśmiertelna dusza składające się na pełnię człowieczeństwa powodują, że przyjemność i ból mieszają się ze sobą.

## Piękno ciała Cranachowskiej Wenus

W twórczości Cranacha dominuje średniowieczna, gotycka konwencja cielesności. Ciało bogiń jest wydłużone, wiotkie, smukłe, nawet kruche, młodzieńcze. Pozbawione jakby kobiecej sensualności. Jego zimna jasność i szczupłe proporcje wydają się antyklasyczne, w odróżnieniu od fizyczności „Ciemnej Wenus” ze zbiorów w Petersburgu<sup>22</sup>. Nagość Wenus w ujęciu Cranacha została przetransponowana przez

<sup>19</sup> S. Ozment, dz. cyt., s. 244.

<sup>20</sup> W. C. Stephens, *Cupid and Venus in Ovid's Metamorphoses*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1958, t. 89, s. 291.

<sup>21</sup> S. Ozment, dz. cyt., s. 245.

<sup>22</sup> O formowaniu się cielesności, wizualizacjach ciała w sztuce zob. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998; D. Rodgers, *Nude*, [w:] J. Turner, *The Dictionary of Art*, t. 23, s. 290-298.

średniowieczną formułę obrazowania, która odbierała nagim ciałom realia w oddaniu anatomii, marginalizowała zarys mięśni czy nawet rezygnowała z wyraźnego rozróżnienia na cielesność mężczyzny i kobiety. W obrazach Cranacha łono Wenus nie posiada żadnych cech anatomicznych. Jednak mimo całkowitego odsłonięcia nie ma w Wenus wstydlivosti i próby ukrycia swego ciała. To odmienny sposób wyeksponowania cielesności wobec chrześcijańskiej doktryny, jaka dominowała w średniowieczu. Uważano, że nagość jest powodem wstydu, czego prawzór stanowi historia pierwszych ludzi w raju, którzy w momencie grzechu zakrywali swoje ciała. W średniowiecznej sztuce nagość pojawia się również w momencie Sądu Ostatecznego lub w wizerunku nagiej kobiety staje się oznaką *vanitas*. Nagimi sztuka średniowieczna ukazuje chorych, obłąkanych i więźniów. W tym kontekście ujawniona cielesność posiada negatywne konotacje. Natomiast nie był to jedyny pogląd, bowiem w średniowiecznej teologii istniały liczne koncepcje pozytywnie postrzeganej nagości, jako znaku czystości, prawdy, ascezy, nagiej duszy wznoszącej się do Boga. Nagość stawała się przejawem bliskości Boga i wyzbycia tego co ziemskie i nietrwałe, ale też piękna doskonałych proporcji, jakie ujawniało nagie ciało<sup>23</sup>.

Dlaczego zatem nagie Wenus Cranacha nie są zawstydzone, w przeciwieństwie do swego pierwowzoru, *Venus pudica* Praksytelesa, która skromnie zasłaniała swoją płeć? W obrazach Cranacha jej łono zostało lekko przysłonięte tiulowym szalem. Natomiast drobne piersi są odsłonięte, a całe ciało jaśniej swą prawdziwością, czyli brakiem zasłony. Według antycznego i średniowiecznego poczucia wstydlivosti, tylko strefy dolne ciała uważano za zbyt zmysłowe. Należało je zakrywać, chronić, bo to w nich kryło się poczucie wstydu, a z nim grzeszności i lubieżności<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Wnikliwie kontekst teologiczny pojmowania nagości w średniowieczu omawia: Stanisław Kobieliński, *Nagość jako symbol i wartość w kulturze średniowiecza*, „Communis Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 1991, nr 4 (64), s. 110-117.

<sup>24</sup> P. Seiler, *Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zueinigigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 70. Bd., H. 4 (2007), s. 473-491.



W średniowiecznej filozofii i myśli teologicznej stale istniał rozdzźwięk pomiędzy pożądaniem a umiarkowaniem i opanowaniem zmysłów. U Prudencjusza w *Psychomachii* występuje walka między *Virgo pudica* a *Libido*. Święty Tomasz z Akwinu w *Summie Teologicznej* wyróżnił trzy stopnie opanowania – *temperantia*. Jeden z typów opanowania cechuje się wstydlivością (*verecundia*) i szlachetnością (*honestas*), tj. zachowaniem umiaru<sup>25</sup>. W średniowiecznej myśli utrwalił się dualizm w sposobie pojmowania Wenus, z jednej strony jako bogini porządku całego świata, z drugiej jako tej, która kieruje tym co zmysłowe, co kojarzy się z pożądaniem.

W tym kontekście niezwykle istotnym elementem wizerunku Wenus jest szal – tiulowy welon (*velum*) okrywający głowę Wenus. Nim też bogini próbuje zakryć swą nagość. Szal posiada podwójny sens, może oznaczać skromność, wstydlivość Wenus, tak, jak w księdze emblematów Andrei Alciatiiego, a później Cezarego Ripy. W tych dziełach głowę personifikacji cnoty skromności zakrywał delikatny welon. Również na kilku obrazach Cranacha tiulowy welon skromnie osłania głowę Wenus. Oplata jej ciało, spowija je, okręcając się wokół jej bioder i nóg, tak jakby wyznaczał granicę skromności, która nie powinna zostać przekroczona. Ten atrybut posiada starożytnie pochodzenie i występował w wizerunku Afrodyty Uranii – *Venus Coelestis*, tj. bogini uobecniającej miłość duchową, czystą. W posągu autorstwa Fidiasza opisywanym przez Plutarcha i Pauzanasza – szal okrywał jej głowę i opadał w dół, osłaniając talię. Ten opis posągu był znany Alciatiemu i Ripie, który tworząc w 1613 roku obraz *Pudicita* pisał, że wzorował go na obrazie Wenus<sup>26</sup>.

W przedstawieniu z Kronach tiul owija tylko biodra bogini, przysłaniając delikatnie jej płeć, zatem w sposób symboliczny zasłania najbardziej intymny, wstydlivy fragment ciała kobiety. Welon okrywający głowę, jako atrybut symbolicznej postaci, został też przypisany *Sophrosyne*, która jest jedną z czterech cnót kardynalnych. Jej imię oznacza rozwagę, z którą kojarzono też rozumność, umiar i dyscyplinę oraz

25 Tamże, s. 473-491, s. 489.

26 W. S. Hecksher, *Aphrodite as a Nun*, „Phenics” 1953, nr 3, t. 7, s. 105-117.

zdolność powściągnięcia samego siebie, a przedstawiano ją jako postać w tiulowym welonie. Cranach wykonał jej wizerunek w 1523 roku dla Filipa Melanchtona do dzieła pt. *Enchiridion elementorum puerilium*<sup>27</sup>. Rozumność została wyobrażona jako młoda kobieta, której nagie ciało przepasane jest na piersiach i na wysokości bioder tiulowym szalem. W dłoni trzyma oset oraz książkę. To tłumaczy, dlaczego Cranach przedstawiał jako półnagie kobiety, osłonięte muślinowym szalem, nie tylko Wenus, ale też personifikację macierzyństwa – *caritas*<sup>28</sup> karmiącą dzieci, a także Lukrecję, Judytę, Sprawiedliwość (Amsterdam, 1537) czy trzy gracje. A więc nagość u Cranacha nie uobecniała zwykłych, prostych przyjemności i pożądania, ale wyrastała ze szlachetnego pierwowzoru, stając się ideałem kobiecości i cnotliwości tamtego czasu.

Dla Marcina Lutra, bliskiego przyjaciela Cranacha, jedyną uzasadnioną i cenioną kategorią miłości była miłość małżeńska, a efektem działania erosa miało być potomstwo. Reformator bardzo wyraźnie w swych naukach podkreślał podmiotowość i godność kobiety-żony. Dopuszczał doświadczanie w miłości bólu i cierpienia, głosił, że w małżeństwie nieuniknione jest wspólne niesienie krzyża, cierpienie: Uczucie miłości, w szczególności małżeńskiej więzi, jest istotniejsze od kierowania się rozumem. Luter bardzo śmiało i otwarcie pisał o ludzkiej cielesności i jej potrzebach, w tym seksualnych, które są najbardziej naturalne, które opisuje wiele ksiąg Starego Testamentu<sup>29</sup>. Ale pisał również, że tylko miłość małżeńska jest momentem połączenia bratnich dusz i ciał, a zatem ma wymiar duchowy. Dlatego Wenus Cranacha może być rozumiana jako uosobienie nowej kobiecości, która

---

27 Na ten pierwowzór zwraca uwagę Steven Ozment, publikując go w swojej pracy, dz. cyt., s. 207.

28 Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1540; Londyn, National Gallery, 1540.

29 Małżeńskie współzycie płciowe jest bowiem czynem moralnie dobrym, o wiele miłszym Bogu niż wymuszone bezżeństwo, które często prowadzi do nierządu. To jest realizacja płciowości w sposób moralnie uporządkowany, czyli posłuszeństwo słowu Bożemu. Por. J. Podzielny, *Cele związku małżeńskiego według Marcina Lutra*, „Rocznik Teologii Ekumenicznej” 2010, nr 2 (57), s. 145-146; Zob. też: M. Hintz, *Poglądy etyczne Lutra*, „Studia i Dokumenty Ekumeniczne” 1997, nr 1 (39), XIII, s. 17-39; W. Pabiasz, *Małżeństwo i etyka seksualna w teologicznej refleksji Marcina Lutra*, Częstochowa 1993.

wpisuje się w szerszy kontekst ówczesnych relacji moralno-etycznych i rodzinno-społecznych.

Zatem Cranach stał się piewcą nowej kobiecości, cnotliwości w wymiarze biblijnym lub mitologicznym, połączonej ze współczesnym, XVI-wiecznym efektem *glamour*. Przesłanie tych obrazów, jakie zawarł artysta, odwołując się do antycznego aforyzmu, świadczy o ich zarówno świeckim, jak i religijnym kontekście. Recepcja dzieł dotyczy sfery *profanum*, w której moral, walor edukacyjny i wychowawczy jest nadrzędnym i pozostaje spójny i w zgodnej równowadze z przedstawieniem piękna fizycznego ciała.

Natomiast na dwóch przedstawieniach Wenus z Londynu i Güstrow, w których bogini nosi kapelusz, jej ciało jest zupełnie odsłonięte, brakuje tiulowego szala. Na tych tablicach Wenus przytrzymuje ręką gałąź drzewa, które obsypane jest owocami: jabłkami (Londyn) lub oliwkami (Kopenhaga). Tym samym Wenus staje się „drugą Ewą”, a drzewo symbolem grzechu i owocu zakazanego. Jej wymowne spojrzenie na widza, staje się niemyim pytaniem o kategorię miłości, jaką widz chciałby wybrać. Czy skuszą go słodczyce, jakim uległ amor, czy też woli zachować stałość i umiar i nie ulegnie pokusom Wenus, by nie doznać cierpienia?

Cranach odważył się pokazać kobiecie ciało jako gotycko piękne i powabne. Wenus może być interpretowana jako uosobienie czystej, szczerzej miłości, której nie mąci lubieżne pożądanie i cielesne rozkosze. W osobie Wenus nie ma sprzeczności, nie ma rozdźwięku między tym, co cielesne a duchowe. Maksyma widoczna w obrazach przypomina o nadrzędnym duchowym wymiarze miłości i nieuleganiu krótkim przyjemnościom. Obnażone ciało nie sprowadza na Wenus pejoratywnej oceny. Sprzyjał temu również czas odrodzenia antyku i humanistyczna postawa artysty. Wenus Cranacha to pierwsze w XVI wieku samodzielne i często też monumentalne wizerunki nagich kobiet<sup>30</sup>. Malarz wyraził w nich syntezę dawnej gotyckiej stylizacji, w delikatności i linearyzmie ciał kobiet oraz ich zmysłowość, wyczuwalną cielesność, kuszące spojrzenie. Te wizerunki mają również świecki

---

<sup>30</sup> Niektóre tablice osiągają wysokość około 175 cm, z ramą ponad 190 cm, np. obrazy z Berlina z 1537 r. i z Norymbergii.

wyraz. Są to portrety współczesnych artystów kobiet. Zamawiający je klienci Cranacha wymagali, by dzieła te poruszały ich wzrok, ale też inne zmysły. Wizerunki biblijnych i mitologicznych heroin i męczennic zamawiano nie tylko na dwór elektora, ale też czynili to zamożni mieszczanie<sup>31</sup>. Cranach zapisał się w dziejach sztuki jako ten, który jako pierwszy nie bał się przedstawiać nagości postaci biblijnych, złamał kościelne tabu nałożone na nagość osób świętych. Malarz nadał obnażonemu ciału pozytywne konotacje: jego naga Lukrecja<sup>32</sup>, pomimo swej zmysłowości, aktem samobójstwa prezentuje najczystsze, najszlachetniejsze zachowanie kobiety, która nie chce żyć w hańbie i wybiera śmierć. Zatem nagość u Cranacha posiada wymiar moralny.

Czy Wenus Cranacha można postrzegać jako emanację pięknego ciała? Tak. Z pewnością jest to manifestacja kobiecej urody. Kobieta w twórczości Cranacha odgrywa ogromną rolę. Malarz uwiecznił piękne męczennice, eleganckie boginie mitologiczne i współczesne ekskluzywne mieszczki i członkinie dworu elektora. Ich ciało nie oburzało widzów, ale prezentowało szyk i elegancję, jakie kojarzono z elitarnością świata dworskiego. Jednak wielu współczesnych artystów oskarżało go o zdradę sztuki i podporządkowanie jej teologii; inni o zbytne rozerotyzowanie wizerunków i służalczość wobec dworu elektora. Cieleśności w obrazach Cranacha nie sposób jest jednoznacznie zinterpretować.

W wizerunkach Wenus ich nagość jest obrazem nie tylko piękna zewnętrznego, ale w nim przejawia się duchowość postaci. Człowiek bowiem znajduje się w ciągłym rozdarciu pomiędzy śmiertelnym ciałem i zawartą w nim duszą. Umysł i emocje podobnie nawzajem się zwalczają i dopełniają. Tak też tych wizerunków Wenus nie postrze-

---

31 W czasie swej pracy w warsztacie ojca wielokrotnie malował portrety kobiet. Po swoim ślubie kobiecość w jego pracach nabrała prawdziwości i podmiotowości. Tak, jak w protestanckiej doktrynie Lutra oraz w jego życiu, kobieta postrzegana była jako partnerka życia, oparcie i dopełnienie mężczyzny, bez której żadna praca naukowa czy polityczna nie miałaby sensu i właściwego przeznaczenia. Ozment zwraca uwagę na społeczny kontekst funkcjonowania dzieł Cranacha i ich popularność wśród męskiej grupy odbiorców. J. Podzielny, dz. cyt., s. 145-146; S. Ozment, dz. cyt., s. 182-183.

32 Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung, 1525; Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Besançon, 1540.

gano wówczas tylko zmysłowo lub wyłącznie metaforycznie. Ozment przywołuje artykuł Michaela Cartera, który wysunął pogląd, że obrazy nagich kobiet Cranacha służyły czysto erotycznym przyjemnościom mężczyzn<sup>33</sup>. Ale Cranachowi udało się coś więcej, bowiem potrafił zawrzeć w swoich Wenus zarówno ich boski czar, pewną eteryczność fizjonomii, spojrzenia, jak też zmysłowość, cielesność, a nawet obraz ciała śmiertelnego.

Zarzucono artyście, że jest artystą na usługach dworu, że maluje obrazy przyjemne dla oczu mężczyzn i że jego Wenus odbierane są przedmiotowo, jako obiekt męskiej rozrywki<sup>34</sup>. Berthold Hinz uważał, że Cranach zdradzał szczególną predylekcję do oddawania ciała w sposób wyrafinowany, w takiej estetyce, jaką lubili jego klienci. Wysuwano przypuszczenia, że malarz uwiecznił kurtyzany obecne na dworze elektora. Ale nie należą do nich postaci Wenus. Ich oblicza są szlachetne, podczas gdy kurtyzany przedstawiał w sposób karykaturalny, zniekształcając ich wizerunek, w czym dokonywał też oceny ich postępowania (sceny są wyzwolone erotycznie, a nawet lubieżne). Krytycznie ocenił ich zbyt drobne ciała, smukłe sylwetki, mały biust, cienkie szyje i drobne twarzyczki<sup>35</sup>. Ale zaskoczył widza, przywykłego do gotyckiej stylizacji, ich zmysłowością, dekoracyjnością atrybutów i uwiódł widza, tak jak można omamić niewinnego człowieka pewnym blichтром. Ale w tym kontekście słowo *glamour* posiada jak najbardziej pozytywny sens.

Cranach przedstawia Wenus, Lukrecję, Caritas jako reprezentantki ówczesnej klasy społecznej dworskiej lub arystokratycznej. Znika dy-

---

33 S. Ozment, dz. cyt., s. 184, przypis 33. Istniała również hipoteza, że obraz kupidyna pokąsanego przez pszczoły to aluzja do uszkodzenia skóry na skutek chorób wenerycznych. A zatem wizerunek Wenus i pokąsanego kupidyna miał przestrzegać przed fizycznym bólem, który był spowodowany brakiem rozwagi w intymnej sferze. M. W. Eberle, *Lucas Cranach's Cupid as Honey Thief Paintings: Allegories of Syphilis*, „Comitatus” 1979, nr 10, s. 21-30.

34 Ten aspekt szeroko w swej pracy omawia Steven Ozment.

35 S. Ozment przywołuje pracę B. Hinz, *Lucas Cranach der Ältere*, Reinbeck bei Hamburg 1993.

36 Zarówno twarz nagiej Wenus ze Städel, jak i *Kobiety z jabłkiem* (Praga, Galeria Narodowa) ubranej we współczesny strój, wydają się mieć rysy tej samej osoby. Zob. S. Ozment, dz. cyt., s. 199-201.

stans między widzem, rozmywa się kontekst mitologiczny lub biblijny, w wyniku czego stają się one bardzo współczesne. Ich fizjonomie są objawem współczesnego piękna, a nie tylko wytworami wyobraźni artysty. To kobiety, które malarz mógł znać, spotykać na ulicy<sup>36</sup>. Wiemy, że do wielu kompozycji pozowała żona Cranacha, Barbara. Elementy stroju, tj. biżuteria i nakrycia głowy są typowymi dla epoki malarza, jak w portrecie *Trzech księżniczek saksońskich* (1535)<sup>37</sup>.

W przedstawieniach Wenus jej włosy zebrane są w misterne, ozdobne siatki, które przylegają do głowy precyzyjnie ukrywając fryzurę lub też zostały gładko zaczesane i splecione w warkocze upięte nad karkiem. Według ówczesnej mody takie siatki wykonywano z jedwabnej przędzy, z niemi metalowymi, wysadzano je perłami i kamieniami szlachetnymi. Młode dziewczęta nosiły też czelo, tj. sztywną opaskę haftowaną złotem i kamieniami. Zasłonięcie i splecenie włosów było wymagane w modzie ówczesnych kobiet, oznaczało ich skromność.

*Glamour* Wenus Cranacha rozumiane jest także jako manifestacja dworskiej elegancji, za czym przemawiają modne nakrycia głowy, jak i poza bogini, delikatność gestu ręki, skrzyżowane nogi, zalotne spojrzenie, tajemniczy uśmiech. Wizerunek Wenus odpowiada ówczesnym kanonom urody zawartym w podręcznikach zachowań dworskich, w których kobiecie zalecano uśmiechać się unosząc przelotnie jeden kącik ust, uchylając go lekko, trzymając przy tym drugi zamknięty (Agnolo Firenzuola, 1552)<sup>38</sup>. Ale Wenus Cranacha nie opuszcza oczu, nie ukrywa spojrzenia, wręcz przeciwnie, śmiało patrzy w kierunku widza. Jednak sposób zaprezentowania cielesności Wenus przez malarza jest pełen szlachetności i wysmakowanej zmysłowości. Przemawia za tym moralne przesłanie obrazu, rodzaj pouczenia. Dlatego artysta posłużył się rodzajem retorycznego ujęcia, zastosował wysoki styl wypowiedzi malarskiej<sup>39</sup>. Gesty postaci, upozowanie, biżuteria dopełniają tę stylizację.

<sup>37</sup> Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

<sup>38</sup> *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, Gdańsk, s. 413.

<sup>39</sup> Od czasów Kwintyliana i Cycerona wyróżniano trzy stopnie wypowiedzi: styl wysoki, średni i niski.

Wśród wizerunków Wenus wyróżniają się te, na których bogini nosi kapelusz z dużym rondem obszyty piórami strusimi lub czaplami. Co było wówczas bardzo ozdobnym nakryciem, ale też odważnym, postrzeganym w kategoriach frywolności. Wenus Cranacha noszą na szyi złote kolie, zwane też alzbantami (od niem. *Halsband*)<sup>40</sup>, które ściśle otaczają szyję, są wysadzane perłami i kamieniami szlachetnymi oraz emalią. Ten typ biżuterii występuje na licznych wizerunkach kobiet autorstwa Cranacha, które należą do warstwy arystokratycznej. Ich biżuteria oraz nakrycie głowy są analogiczne do tych, jakie prezentuje Wenus. Szyję bogini okalają także liczne łańcuchy i wisiory, które należały do modnych wówczas ozdób. Noszono je nie tylko na piersiach, ale też upinano na sukniach, a nawet na nakryciach głowy. Biżuterię dopełniają też złote bransolety, wysadzane kamieniami szlachetnymi.

Zatem obrazy Cranacha można interpretować wielopoziomowo. *Glamour* Wenus odnosi się do jej piękna zewnętrznego, do elegancji gestu i pozy i ozdobnej biżuterii, jak również objawia się w moralnym wyrazie wizerunku. Jej delikatny gest ręki, którym powściąga wszelki temperament kupidyna, staje się manifestem umiarkowania, *temperantii*. Imię łacińskie jej syna „kupidyn” oznacza pragnienie, pożądanie<sup>41</sup>. Wizerunek Wenus wymyka się jednoznacznym ocenom ówczesnego ideału kobiecości i oceny ciała. Boginie Cranacha są erotycznie piękne, są też manifestem wyzwolonej kobiecości, śmiałą pokusą skierowaną do widza dla jego przyjemności<sup>42</sup>. Czy zatem ten temat, którego przesłaniem jest przestroga przed zawierzeniem ulotnym przyjemnościom, nie jest sam w sobie i przestrogą, i pokusą zarazem? Skoro Wenus kusi wzrok widza, a jednocześnie ręką uspakaja kupidyna i przestrzega przed jego przykrym działaniem, jest w tym pewien dysonans. Wówczas ten wizerunek w reforma-

40 E. Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce: czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 222.

41 Grecki odpowiednik Amora to Eros – miłość, pragnienie posiadania czegoś u Homera; eros to też siła pierwotna, kosmiczna, eros pragnie piękna i dobra, stale do nich dąży, bywa groźny, złośliwy, nieobliczalny.

42 P. Gorsen, *Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemisia Gentileschi*, „*Artibus et Historiae*” 1980, nr 1, t. 1, s. 69-81.

torskich Niemczech staje się zarówno wyzwolicielem cielesności, zmysłowości, jak też jest nakazem zachowania *temperantii*. Zatem Wenus można odczytać jako uosobienie dualistycznej koncepcji w pojmowaniu ciała, jaką wysunął Erazm z Rotterdamu w dziele *O grzeczności obyczajów chłopięcych*. Ten wybitny humanista rozróżnił dwa sposoby pojmowania ciała jako: „bycie ciałem”, tj. kierowanie się tylko zmysłami i pragnieniami i „posiadanie ciała” – mające wyższy status etyczny, jakim jest panowanie nad nim<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> *Historia ciała*, dz. cyt., s. 412.