

BARBARA HRYSZKO
AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE

MALARSKA NARRACJA W ŚWIETLE TEORII FRANCUSKIEJ SZTUKI AKADEMICKIEJ. ANTECEDENCJE WOLNOŚCI ARTYSTYCZNEJ

Geneza malarstwa narracyjnego, określanego jako *peinture d'histoire*, tkwi w pojęciu *storia*, pochodzącym z pierwszego teoretycznego traktatu o malarstwie z 1435 r. autorstwa Leona Battisty Albertiego, a oznaczającym „kompozycję figuralną z akcją”¹. Istotą tej kategorii sztuki było obrazowanie jakiejś akcji, która zwykle ma literacki pierwowzór.

Przedstawiane sceny mogły wywodzić się z Biblii, żywotów świętych, mitologii, literatury pięknej oraz historii: starożytnej, nowożytnej, a nawet współczesnej malarzowi.

W obrazowaniu na płótnie fabuły istotnym zagadnieniem nie tylko teoretycznym, ale i czysto praktycznym był problem, jak na powierzchni malowidła wyobrazić ciąg wydarzeń następujących po sobie w czasie. Jakie rozwiązania w tej kwestii proponowano malarzom kształcącym się w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu? W jakim stopniu cieszyli się oni swobodą w doborze środków artystycznego wyrazu? Co warunkowało jej zakres? Czy w akademickiej teorii sztuki, mimo pozornej sprzeczności, można upatrywać załączków wolności artystycznej? Poszukując odpowiedzi na te pytania, należy ująć w syntetyczny sposób fundamentalne założenia malarstwa narracyjnego, opierając się na źródłach, które wywarły przemożny wpływ na doktrynę akademicką², to jest listy Nicolasa Poussina – „protoplasty mimo

¹ *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*, Milano 1804, s. 62. Liczne siedemnastowieczne wznowienia traktatu Albertiego w Francji potwierdzają jego popularność: L.B. Alberti, *Traité de la noblesse de la peinture*, Paris 1604; idem, *Traité de Peinture, ouvrage en trois Livres*, Basle [Bazylea] 1640; idem, *Traité sur la peinture et la sculpture*, traduite par R. Dufresne, Paris 1651 (tłumaczenie dedykowane Charles'owi Errardowi). Przekład ten stał się podstawą publikacji Félibiena, pt. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, w której Alberti jest przywoływany jako autorytet dla francuskiej praktyki akademickiej. W paryskiej akademii często nawiązywano do dzieła Albertiego: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, par H. Jouin, Paris 1883, s. XXXIV; D.R.E. Wright, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 47, 1984, s. 52–71; A. Grafton, *Historia and Istorica: Alberti's Terminology in Context*, „I Tatti Studies: Essays in the Renaissance”, 8, 1999, s. 37–68. L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 63–64. O sposobach obrazowania narracji od starożytości: G.M.A. Hanfmann, *Narration in Greek Art*, „American Journal of Archaeology”, 61, 1957, No. 1, s. 71–78; P.H. von Blanckenhagen, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, „American Journal of Archaeology”, 61, 1957, No. 1, s. 78–83; K. Weitzmann, *Narration in Early Christendom*, „American Journal of Archaeology”, 61, 1957, No. 1, s. 83–91; O. Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962; K. Christiansen, *Early Renaissance Narrative Painting in Italy*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, New Series, 41, 1983, No. 2, s. 3–48; S. Ringbom, *Direkte und indirekte Rede im Bild*, „Zeitschrift für Semiotik”, 14, 1992, s. 29–40; M. Zehnpfennig, „Traum” und „Vision” in *Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1979; C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder, sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987; S. Ringbom, *Action and Report. The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 52, 1989, s. 34–51.

² Kwestia wolności w sztuce XVII w. była podnoszona głównie w kontekście organizacyjnym i społecznym związanym z nową instytucją artystyczną – Akademią: Ch. Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École*



Il. 1. Nicolas Poussin, *Zbiór many*, 1637–1639, olej, płótno, 149 × 200 cm, Paryż, Muzeum Luwru © Web Gallery of Art

woli” malarstwa akademickiego, teksty Hilaire’a Padera, Gian Pietro Belloriego i André Félibiena oraz wykłady głoszone w paryskiej Akademii. Odczyty te były poświęcone wybranym dziełom traktowanym jako rozwiązania modelowe mające walor edukacyjny dla młodych adeptów malarstwa. Rolę tę często pełniły obrazy Poussina, między innymi *Zbiór many* (il. 1), *Uzdrowienie ślepców* (il. 2) czy *Eliezer i Rebeka przy studni* (il. 3).

ROLA TEMATU

Zgodnie z siedemnastowieczną teorią francuskiej sztuki akademickiej najważniejszym aspektem obrazu narracyjnego był jego temat, przesądzający o wartości płótna, a tym samym określający jego pozycję pośród innych dzieł. To właśnie tematyka stanowiła kryterium ustalenia hierarchii gatunków malarskich³. „Najszlachetniejszym ze wszystkich rodzajów [tematów] jest ten, który przedstawia jakąś historię poprzez kompozycję wielu postaci” – pisał André Félibien⁴, a na potwierdzenie wysokiej rangi nadanej malarstwu historycznemu już w starożytności przywoływał dodatkowo jego antyczną nazwę – *megalographia*. Z tym dawnym podejściem doskonale koresponduje wysuwany w XVII w. postulat wybierania tematów wielkich, wzniosłych (*sublime*), godnych uwiecznienia w dziele artysty. Do rangi wzoru moralnego aspirowały zwłaszcza sceny z życia świętych i czyny bohaterskie⁵. Szlachetne wątki z historii starożytnej lub

Française, Genève-Paris 2012, s. 56–89. O kwestii wolności w polityce, literaturze oraz sztuce w poglądach A. Félibiena: P. Caye, „Car je prétends être dans un pays de liberté...”. Félibien ou la politique de la peinture, „XVII^e siècle”, 64, 2006, no 254, s. 155–165. Szerzej na temat akademickiej teorii sztuki: J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001.

³ A. Félibien, *Préface aux „Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture pendant l’année 1667”*, [w:] *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. A. Mérot, Paris 1996, s. 45, 50–52; idem, *Wykłady w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, 1668*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka i A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 517–518; A. Mérot, *Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle: Poussin et le paysage*, „XVII^e siècle”, 61, 2009, no 245, s. 609–619.

⁴ [A. Félibien], *Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1676, s. 618–619.

⁵ N. Poussin, *Uwagi o malarstwie*, [w:] *Poussin i teoria klasycyzmu*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1953, s. 64. Idea wzniosłości została zapożyczona z traktatu Pseudo-Longinosa *Peri hypsous*. Dzieło przetłumaczył na język francuski Nicolas Boileau-Despréaux: *Oeuvres diverses du sieur D**** [N. Boileau-Despréaux], avec le *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris 1674. O związkach starożytnego traktatu z malarstwem Poussina, szczególnie z jego pejzażami: C. Nau, *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005; L. Marin, *Sublime Poussin*, Paris 1995. O poglądach Pseudo-Longinosa: R. Brandt, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, tłum. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii”, 1, 2013, nr 4, s. 53–66.



Il. 2. Nicolas Poussin, *Uzdrowieniu ślepców*, 1650 r., olej, płótno, 119 × 176 cm, Paryż, Muzeum Luwru © Web Gallery of Art

N° 49

N. POUSSIN.

Rec. Franc.



Dess. par Deffroy.

Grav. à l'eau-forte par Duplessi Bertaux.

Ter. par Duplessi.

RÉBECCA ET ELIÉZER.

Il. 3. Jean Duplessi-Bertaux wg obrazu Nicolasa Poussina *Eliezer i Rebeka przy studni*, ok. 1648 r., akwaforta, N° 49 z: *Galerie du Musée Napoléon*, publiée par Filhol et rédigée par Joseph Lavallée, t. I, Paris 1804 © Bibliotheca Hertziana, Rzym

biblijnej decydowały o prestiżu malowidła oraz pozwalały mu pełnić rolę dydaktyczną. Przy realizacji celu pouczającego zalecano, by z głównym tematem obrazu współgrały towarzyszące mu wątki poboczne⁶.

Jak fundamentalną kwestią był wybór właściwego tematu, świadczy radykalne stanowisko Nicolasa Poussina, piętnującego motywy „wulgarne i frywolne”⁷. W zależności od charakteru tematyki malarz-filozof zalecał odpowiednią tonację (*modus*), począwszy od najbardziej „poważnej i surowej” (*modus dorycki*), poprzez gwałtowną (*modus frygijski*), rozpaczliwą (*modus lidyjski*), łagodną (*modus hipolidyjski*), aż do radosnej (*modus joński*)⁸. Ich wydzielenie stało się receptą warsztatową ordynowaną młodym malarzom w paryskiej Akademii.

LEKTURA TEKSTU I OBRAZU – INWENCJA

Drogą do selekcji przez malarza środków wyrazu odpowiednich do tematu było wnikliwe przestudiowanie tekstu⁹, zasadnicze w trakcie aktu twórczego, ponieważ malarz miał w obrazie nie tyle ukazać daną historię, ile ją opowiedzieć. Takie podejście do kreacji malarskiej zostało odzwierciedlone w inskrypcji umieszczonej nad nagrobkiem Poussina w kościele San Lorenzo in Lucina w Rzymie. Głosiła ona, iż malarz „[...] w obrazach swych żyje i mówi z nich do nas”¹⁰. Lektura tekstu była również istotna podczas oglądania powstałego dzieła. Świadczy o tym list Poussina z 28 kwietnia 1639 r. do Paula Fréart de Chantelou (1609–1694), odbiorcy malowidła *Zbiór manny* (il. 1)¹¹. Artysta radził mu: „Niechaj Pan [równocześnie] odczytuje opowieść i obraz, aby przekonać się, czy wszystko pasuje do tematu”¹². To znamienne, że należało odczytywać nie tylko tekst, stanowiący podstawę dla obrazu, ale również – sam obraz. Paralela tekstu i obrazu nawiązywała do sentencji Horacego *ut pictura poesis*, przywołanej przez Charles’a-Alphonse’a du Fresnoy w *De arte graphica*, wydanej po łacinie w 1667 r., a rok później przetłumaczonej na język francuski¹³. Autor wyraźnie wskazał, iż, aby malarstwo było zrozumiałe, musi naśladować niemych, którzy mówią

⁶ [A. Félibien], *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, Londres 1705, s. 19–20; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach najszynniejszych malarzy dawnych i nowych*, [w:] *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. 15, 31. Szerzej: C. Pace, *Félibien's Life of Poussin*, Londres 1981; Caye, *op. cit.*, s. 155–165; Bellori, *Félibien, Passeri, Sandrart. Vies de Poussin*, Paris 2000. O funkcji dydaktycznej obrazu: *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. XIII–XIV.

⁷ Poussin, *Uwagi o malarstwie*, s. 64.

⁸ List Poussina do Chantelou wysłany z Rzymu 24 XI 1647 r.: *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris 1824, s. 277–279; N. Poussin, *Listy*, [w:] *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. 56; A. Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 22–23; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 25, 30. Na temat modusów patrz również: J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka”, 2, 1961, s. 147–159; L. Marin, *La lecture du tableau d'après Poussin*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 24, 1972, s. 259–260; E. Lockspeiser, *Poussin et les modes*, „Revue de Musicologie”, 53, 1967, No. 1, s. 61–64; W. Messerer, *Die „Modi” im Werk von Poussin*, [w:] *Festschrift L. Dussler. 28. Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, Munich 1972, s. 335–356; K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, Warszawa 1991, s. 21; J. Montagu, *The Theory of Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 55, 1992, s. 233–248; A. Mérot, *Les modes, ou le paradoxe du peintre*, [w:] *Nicolas Poussin, 1594–1665*, catalogue par P. Rosenberg, L.-A. Prat, Paris, Grand Palais & London, Royal Academy, Paris 1994, s. 80–87; F. Hammond, *Poussin et les modes: le point de vue d'un musicien*, [w:] *Poussin et Rome. Actes du colloque, Académie de France à Rome, Bibliothèque Hertziana, 16–18 novembre 1994*, sous la direction d'O. Bonfait, Ch. I. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris 1996, s. 75–92. O poglądach Poussina na temat modusów: H. Raben, *An Oracle of Painting: Re-Reading Poussin's Letters*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art”, 30, 2003, No. 1/2 s. 40–45. Do modusów odwoływał się również Charles Le Brun broniąc przed krytyką twórczość Poussina. Szerzej o tym w dalszej części artykułu.

⁹ *Vita di Nicolo Pussino d'Andeli, Francese pittore*, [w:] *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio-Pietro Bellori, parte prima*, Roma 1672, s. 408; G.P. Bellori, *Życie Mikołaja Poussina z Andelys Francuza. Malarza*, [w:] *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. 8; J. von Sandrart, *Akademia architektury, rzeźby i malarstwa*, [w:] *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. 42. M.-C. Heck, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris 2006.

¹⁰ Bellori, *Życie Mikołaja Poussina...*, s. 10. Cyt. w tłum. J. Białostockiego.

¹¹ Na temat listu artysty do Chantelou: Raben, *op. cit.*, s. 39–40. O konieczności czytania tekstu i obrazu: Nau, *op. cit.*, s. 264.

¹² Poussin, *Listy*, s. 45. Cyt. w tłum. J. Białostockiego. Maria Poprzęcka podaje po francusku kalkę za tłumaczeniem Białostockiego – *Lisez l'histoire et le tableau*: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania o polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 41. Tymczasem w oryginalne zdanie brzmi: *Lisez l'histoire avec le tableau: Collection...*, s. 18; F. Siguret, *Lisez l'histoire avec le tableau*, „Études françaises”, 14, 1978, no 1/2, s. 21; Marin, *La lecture...*, s. 251.

¹³ *L'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en François, avec des remarques nécessaires & tres-amples*, [par R. de Piles], Paris 1668; Ch.A. Dufresnoy, *O sztuce rysunkowej, 1668*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 207. Więcej na temat sentencji Horacego: R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin”, 22, 1940, No 4, s. 196, 224; R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967. Próba syntezy rozważań na temat *ut pictura poesis*: E. Bury, *Conclusions: ut pictura poesis, un paragone révélateur de l'imaginaire*, „XVII^e siècle”, 61, 2009, no 245, s. 699–701

gestami i czynami¹⁴. Idea sztuk siostrzanych znalazła odbicie również w określeniach obu dziedzin. Poezję nazywano *peinture parlante*, a malarstwo – *poésie muette*¹⁵. Hilaire Pader poszedł dalej, tytułując swój traktat poświęcony malarstwu mianem przynależnym poezji i podkreślając w ten sposób aspiracje malarzy do tworzenia zgodnie z regułami podobnymi do norm regulujących poezję¹⁶.

Z tematem obrazu nierozzerwalnie wiązano inwencję (*invention*), często używając tych pojęć zamiennie – na przykład u Félibiena pojawia się określenie szlachetne inwencje (*nobles Inventions*)¹⁷, a u Belloriego inwencje historyczne (*inventionne dell'istoria*) – jako analogii do szlachetnych i historycznych tematów¹⁸. Z kolei Pader traktuje inwencję w kategorii talentu danego artyście przez Boga¹⁹. Zawsze wysoko ceniono świeżość i inwencję, którą określano bądź jako nowy temat, bądź jako nowy układ postaci, jednak zawsze stosowny do przedstawianej historii²⁰.

Zacznym dzieła *bien inventé* była jego idea zrodzona w umyśle artysty przed przystąpieniem do aktu twórczego. Choć sama idea wywodziła się z obserwacji natury, to przewyższała ją, ponieważ miała być oczyszczona z jej ułomności²¹. W praktyce artystycznej Poussina idea była wynikiem medytacji nad tekstem. Jej materialnym wyrazem był szkic przyszłego dzieła (*première pensée*), czasem określany po prostu jako *disegno*²². Aby zrealizować powzięty zamiar, malarz podejmował żmudną procedurę „przyrządzenia” obrazu narracyjnego – najpierw tworzył makiety z woskowymi figurkami osłoniętymi tkaninami, aby obserwować grę światła i cienia, a następnie sporządzał studia z żywego modelu²³.

Elementem kluczowym do powołania do życia malarskiej wersji opowieści była kompozycja (*composition*), którą – podobnie jak temat – również często określano jako inwencja²⁴. Kompozycja – obok idei i ekspresji – obejmowała także układ (*disposition*)²⁵, definiowany jako usytuowanie wszystkich składników dzieła w taki sposób, by eksponować główny temat i czynić go maksymalnie czytelnym dzięki przejrzystemu uporządkowaniu i logicznej budowie obrazu. W tych założeniach doktryny akademickiej, wyrosłych z racjonalnej sztuki Poussina, wyraźnie zaznacza się doniosła rola rozumu²⁶. Sposób rozplanowania dzieła porównywano z budową ludzkiego ciała, wychodząc z założenia, iż obraz, analogicznie do

¹⁴ O. Bättschmann, *Le discours de la peinture*, [w:] idem, *Poussin, dialectiques de la peinture*, traduit par C. Brunet, Paris 2010, s. 240.

¹⁵ *Ibidem*. Ewentualnie stosowano drugie określenie – *peinture muette*: O. Bättschmann, *Lumière et couleur*, [w:] idem, *Poussin...*, s. 116; J.H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958; M.P. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 5–32.

¹⁶ *L'Art poétique en vers*, [w:] *Oeuvres diverses du sieur D**** [N. Boileau-Despréaux], avec le *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin, Paris 1674, s. 101–142. O poszukiwaniu reguł sztuki w Akademii: Michel, *op. cit.*, s. 274.

¹⁷ [A. Félibien], *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris 1660, s. 4, 11.

¹⁸ *Vita di Nicolo Pussino...*, s. 408; Bellori, *Życie Mikołaja Poussina...*, s. 3. Płynność pojęć temat – inwencja jest obecna również w: Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 11; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 20, przyp. 31.

¹⁹ [H. Pader], *La peinture parlante, dédiée à Messieurs les peintres de l'Académie royale de Paris par H.P.P.P.*, Tolosain 1657, s. 7.

²⁰ Poussin, *Uwagi o malarstwie*, s. 65; Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 9; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 19; idem, *De l'origine...*, s. 4; idem, *Des principes...*, s. 625.

²¹ *L'Idée del Pittore, dello Scultore, e dell'Architetto Scelta dalle bellezze naturali superiore dalla Natura discorso di Gio-Pietro Bellori Detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza Domenica di Maggio M.DC.LXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti*, [w:] *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio-Pietro Bellori, parte prima*, Roma 1672, s. 3–13; G.P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury*, [lecz] *przewyższająca naturę*, 1664, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 218–227. Paradygmat kompozycji komponowanej w drodze wyboru najlepszych elementów z natury, np. słynny topos – Zeuksis malujący Helenę: Nau, *op. cit.*, s. 77; E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1960.

²² O *disegno* jako idei obrazu: Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 20; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 18–20.

²³ Na temat metody pracy Poussina: Poussin i teoria klasycyzmu, s. XIII; *Vita di Nicolo Pussino...*, s. 407–432; Bellori, *Życie Mikołaja Poussina...*, s. 8; Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 11–20; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 32; von Sandrart, *op. cit.*, s. 42; O. Bättschmann, *Juger: le choix et l'usage*, [w:] idem, *Poussin...*, s. 65–68; Bellori, *Félibien, Passeri, Sandrart. Vies de Poussin*, Paris 2000.

²⁴ O wzajemnych powiązaniach inwencji i kompozycji: Félibien, *Des principes...*, s. 393; idem, *Entretiens sur les vies...*, s. 19; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 15. O poglądach Charles-Alphonse du Fresnoy na temat relacji między inwencją a kompozycją: F. Graziani, *La poétique de la fable. Entre inventio et dispositio*, „XVII^e siècle”, 46, 1994, no 182, s. 88–90; Bättschmann, *Le discours...*, s. 238.

²⁵ Félibien, *Des principes...*, s. 560–561.

²⁶ Idem, *Entretiens sur les vies...*, s. 20; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 20. Poussin to artysta pracujący przede wszystkim intelektem, co słusznie zauważył już Bernini, podziwiając w Paryżu jego malowidła: Poussin i teoria klasycyzmu, s. X–XI, XVI.

doskonałego dzieła Stwórcy, winien być harmonijny²⁷. Jednak, choć starannie rozmieszczano wszystkie elementy sceny, unikając nieładu, to jednocześnie dbano o uzyskanie wrażenia przypadkowości, szczególnie w odniesieniu do pejzażu. W układzie tła rezygnowano z symetrii, kierując się chęcią urozmaicenia kompozycji. Modelowym przykładem takiej aranżacji krajobrazu, która stwarza pozory naturalności, był obraz Poussina *Pogrzeb Fokiona*²⁸.

ERUDYCJA MALARZA

Podstawowym narzędziem pracy malarza był rysunek, wysoko ceniony ze względu na swój rozumowy charakter²⁹. Traktowano go, w przeciwieństwie do na przykład koloru, jako podstawę malarstwa i środek konieczny dla wyrażenia wszystkich aspektów dzieła, które powinno być *bien desseiné & de grande maniere*³⁰. Rysując, malarz miał sposobność zmanifestować wiedzę i umiejętności, ponieważ właśnie w rysunku objawiało się jego wykształcenie, to jest znajomość anatomii, geometrii, zasad optyki, perspektywy i proporcji³¹. Od malarza historycznego wymagano dodatkowo znajomości literatury i historii oraz realiów epoki (*costume*)³², w której umieszczał obrazowaną opowieść. Bezwarunkowo musiał się on wykazywać wyśmienitą znajomością antyku – probierza dobrej sztuki. Uważano, że wykształcony artysta przed przystąpieniem do realizacji idei powinien ją uformować w umyśle, opierając się na starożytnych wzorcach. A ponieważ naśladowanie natury było mocno ograniczone postulatami jej idealizacji, nawet wykonując studium z żywego modelu akademik nawiązywał do rzymskich posągów, przy czym naśladował nie tyle pozy, ile głównie proporcje ciała stosowane przez starożytnych artystów³³. I tak, w zależności od charakteru postaci, to jest jej płci, wieku, pochodzenia społecznego, pełnionej funkcji lub wykonywanej przez nią czynności, powielano proporcje różnych klasycznych zabytków, na przykład: rzeźby Gladiatora, Herkulesa – dla postaci mężczyzny; posągi Niobe, Diany z Efezu czy Wenus medycejskiej – dla kobiety; Apolla i Antinousa z Belwederu, Zapaśników Medycejskich – dla młodzieńca; Laokoon i tak zwanego Umierającego Seneki z Villa Borghese – dla starca³⁴.

Taka kategoryzacja i schematyzacja wyglądu postaci pozwalała osiągnąć pełną czytelność, dzięki czemu odbiorca obrazu nie miał wątpliwości, kim one są i jaką funkcję pełnią w scenie. I tak na przykład Pader poświęcił sporo miejsca szczegółowym zaleceniom, w jaki sposób malarz powinien przedstawiać królów, pasterzy,

²⁷ Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 20; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 20.

²⁸ *Ibidem*, s. 39; A. Blunt, *The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 7, 1944, s. 154–168; F. Trémolières, *Fénelon et les beaux-arts*, „XVII^e siècle”, 52, 2000, no 206, s. 31; Nau, *op. cit.*, s. 195.

²⁹ Więcej na temat znaczenia rysunku w procesie twórczym: O. Bättschmann, *L'Ombre et la lumière: les dessins*, [w:] idem, *Poussin...*, s. 13–23; B. Hryszko, *Rola narzędzia w praktyce malarza akademickiego na wybranych przykładach sztuki francuskiej XVII wieku*, [w:] *Narzędzie...*, red. A. Giełdoń-Paszek (Folia academiae), Katowice 2010, s. 42–51; eadem, *A Painter as a Draughtsman. Typology and Terminology of Drawings in Academic Didactics and Artistic Practice in France in 17th Century*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Materiały międzynarodowej konferencji naukowej, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, 1–3 grudnia 2010 (w druku).

³⁰ Félibien, *Des principes...*, s. 393–394; idem, *De l'origine...*, s. 2, 5, 7. Rysunek rozumiano również jako wyraźne kontury wpływające na klarowność i porządek sceny: idem, *Entretiens sur les vies...*, s. 20–21; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 24–26.

³¹ Pader, *op. cit.*, s. 6, 13, 17; Félibien, *Des principes...*, s. 393; idem, *De l'origine...*, s. 6.

³² Pader, *op. cit.*, s. 39, 60; Félibien, *De l'origine...*, s. 5; idem, *Entretiens sur les vies...*, s. 11–13, 20–22; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 27–28, 39, 41. Malarstwo historyczne mógł uprawiać jedynie artysta starannie wykształcony: Alberti, *O malarstwie*, s. 50–51; Poussin i teoria klasycyzmu, s. XII; Michel, *op. cit.*, s. 277.

³³ Pader krytykował wykorzystanie manekinów, pochwalając w ten sposób pracę z żywym modelem: Pader, *op. cit.*, s. 5, 28, 35–36. O roli antyku w kształtowaniu idei: Bellori, *Życie Mikołaja Poussina...*, s. 8; *Vita di Nicolo Pussino...*, s. 408; Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 5; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 22; *Poussin i teoria klasycyzmu*, s. XIII. Pochwałę antycznych proporcji głosił m.in.: Ch. Le Brun, *Sur la proportion des antiques, Mai 1669(?)*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681 (Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture)*, éd. J. Lichtenstein et Ch. Michel, t. II, Paris 2006, s. 316–322.

³⁴ Pomocą w tym względzie był, obok kopii i odlewów, zbiór miedziorytów przedstawiających głównie rzeźby starożytne, sporządzony w 1638 r. w Rzymie przez nauczyciela Le Bruna Francois Perriera, który 10 lat później przystąpił do grupy artystów-współzałożycieli paryskiej Akademii. Bibliothèque nationale de France Réserve des livres rares, sygn. RES-J-1245, [F. Perrier], *Segmenta nobilium signorum e statuarum, quae temporis dentem inuidium euasere Urbis aeternae ruinis erepta, Typis aeneis ab se commissis perptuae uenerationis monumentum. Franciscus Perrier, 1638*. Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 11–13; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 23, 27; Alberti, *O malarstwie*, s. LVI; U. Rehm, *Stumme Sprache der Bilder: Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München, Berlin 2002, s. 105–113.

dzieci, starców, wojowników, proroków, prałatów, kochanków, nimfy, bachantki, trytony itp. W ich wyglądzie znajdowały odzwierciedlenie przypisane im stereotypowe cechy³⁵. Tuluski teoretyk sztuki pouczał także, jak w aparycji oddać różne cechy charakteru, takie jak na przykład melancholia, nieśmiałość czy skąpstwo, jak namalować portret lichwiarza, lenia, zazdrośnika, niegrzecznego prostaka lub natręta, wreszcie, w jaki sposób oddać przymioty ducha ludzi wytrwałych, sprawiedliwych i pobożnych³⁶. W tym miejscu warto przypomnieć, że w XVII w. powszechny był pogląd, iż zewnętrzny wygląd odzwierciedla charakter człowieka³⁷.

MALARSTWO ELOKWENTNE

Dla oddania usposobienia, a zwłaszcza afektów przedstawionych postaci doniosłą rolę pełniły pozy i gesty. Sam Poussin tak pisał o obrazie *Zbiór manny* (il. 1) w liście do Chantelou: „[...] myślę, że z łatwością rozpozna Pan, które postacie omdlewają, które wyrażają podziw, które – żałość, które wykonują gesty miłosierne czy gesty świadczące o potrzebie, w jakiej się znajdują, o pragnieniu jedzenia, pociechy i innych uczuciach”³⁸. Gestykulacja przedstawianych postaci miała istotne znaczenie dla całości przekazu malowidła. To za pośrednictwem dzieła malarz „przemawiał” do odbiorcy. Ideę „malarzkiego dyskursu” jako najistotniejszą dla sztuki narracyjnej zwiastował już sam tytuł książki Padera *La peinture parlante*, w której autor radził studiującemu malarstwo, jak wyrazić uczucia, na przykład gniew³⁹. Podobnie Félibien podkreślał, iż malarstwo winno być czytelne dla każdego, niezależnie od wieku, narodowości czy wykształcenia, ponieważ posługuje się językiem ciała, który – choć niemy – to jednak jest najbardziej wymowny⁴⁰. Tym samym sztukę traktowano jako rodzaj mowy uniwersalnej, dostępnej wszystkim w sposób bezpośredni⁴¹. W tym sensie malarstwo, rozumiane jako język wizualny, przewyższało jakikolwiek inny. Jego słowami były głównie pozy i gesty. Dopasowywano je do konkretnych emocji i stanów, budując swoisty „malarski leksykon”⁴².

Jednak, przed przesadą w gestach przestrzegał malarzy już w XV w. Alberti⁴³. Kwestię tę podnosili również Pader i Félibien, pisząc, iż poruszenie (*mouvement*) postaci ma być adekwatne do sytuacji, odczuwanych emocji itp.⁴⁴ Mimo tych zaleceń teoretyków malarze, dążąc do uczynienia „plastycznych wypowiedzi” i wierząc, że siła wyrazu malowidła ściśle wiąże się z patetyczną retoryką gestów, często stosowali środki nadmierne

³⁵ Notabene Pader jako wzory podaje różne przykłady z dzieł Poussina: Pader, *op. cit.*, s. 11, 20–24, 40.

³⁶ *Ibidem*, s. 43–51, 57–59; Félibien, *Wykłady...*, s. 521; H. Testelin, *Mysli najzdolniejszych malarzy tego czasu o praktyce malarstwa, 1680*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 553–554; Secomska, *op. cit.*, s. 176.

³⁷ Tak pisał np. lekarz Marin Cureau de La Chambre w swoim dziele *L'art de connoistre les hommes z 1663 r.*: L. Desjardins, *Le corps parlant: savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Paris–Québec 2001, s. 63. Często także fizjonomie i cechy charakterologiczne porównywano do zwierzęcych. W tym duchu 28 marca 1671 r. Ch. Le Brun wygłosił przed Akademią wykład, którego treść nie zachowała się. Wzmiankę o wystąpieniu zamieszczono w: *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1792*, publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art français par A. de Montaiglon, t. I (1648–1672), Paris 1875, s. 358–359.

³⁸ List Poussina do Chantelou z 28 kwietnia 1639 r.: *Collection de lettres...*, s. 18. Cyt. w tłum. J. Białostockiego: Poussin, *Listy*, s. 44–45. Szczegółowe rozważania na temat znaczenia gestów w obrazie *Zbiór manny*: Marin, *La lecture...*, s. 263–266.

³⁹ O znaczeniu gestów dla przekazu malowidła: Pader, *op. cit.*, s. 31, 33, 46.

⁴⁰ Félibien, *De l'origine...*, s. 10–11. O malarzkiej przemowie posługującej się głównie gestem: Raben, *op. cit.*, s. 45–48; Á. Kibédi Varga, *La rhétorique et les arts*, „Littérature”, 149, mars 2008 (*La rhétorique et les autres*), s. 73–82; Bättschmann, *Le discours...*, s. 240; N. Rouillé, *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 2007.

⁴¹ Opinię o powszechnym rozumieniu mowy ciała żywił również John Bulwer, który wydał angielski podręcznik skutecznego wykorzystania gestykulacji podczas publicznej przemowy, popularny również we Francji: [J. Bulwer], *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking Motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence, by historical manifestos, exemplified out of the authentique registers of common life, and civill conversation*, London 1644.

⁴² O doniosłym znaczeniu gestów w przemowie retora pisał Kwintylijan: *In M. Fabii Quintiliani de institutione oratoria libros XII. Commentarii valde succincti & elegantes, in gratiam studiosorum nunc primum editi*, Parisiis 1556, s. 137–141 (*De vetustis verbis, & c. Caput XI*). Szczególnie godna uwagi jest publikacja: Bulwer, *op. cit.*, passim. Szeroko o roli gestu i poszczególnych części twarzy i ciała w przemowie oratora czytamy np. w podręczniku retoryki Nicolasa Caussina, wydanym po raz siódmy w Lyonie: *Nicolai Caussini, Trecensis, e Societate Iesu, De Eloquentia sacra et humana, libri XVI*, Lugduni 1657, s. 561–575, 644–649. W odniesieniu do malarstwa, Alberti wiązał konkretne uczucia z odpowiednimi gestami: *Della pittura...*, s. 65; Alberti, *O malarstwie*, s. 40. Szerzej na temat funkcji gestykulacji w malarstwie: Rehm, *op. cit.*, s. 52–63, 69–101.

⁴³ Alberti, *O malarstwie*, s. 42–43.

⁴⁴ Félibien, *Entretiens sur les vies...*, s. 12; idem, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 25, 32; Pader, *op. cit.*, s. 16.

ekspresyjne⁴⁵. Nawiązywali w ten sposób do starej zasady stosowanej przez oratorów, w myśl której przemówienie powinno być plastyczne jak obraz. Odwracając kierunek tej zależności, przedstawiali na obrazach postacie wykonujące bardzo wyraziste gesty, aby mogły one językiem ciała przemawiać z płótna do odbiorcy (*ut rhetorica pictura*)⁴⁶. Realizowano w ten sposób ideę malarstwa elokwentnego (*peinture parlante*).

Do perswazji retorycznej odwoływano się przede wszystkim w celu wzmocnienia funkcji dydaktycznej obrazu, to jest uczytelnienia jego przesłania, przekonania widza do konkretnej wizji, wskazania wzoru moralnego itp.⁴⁷ W wypełnianiu tego zadania środkiem jeszcze bardziej skutecznym niż gesty była mimika, na której najwyraźniej i bezpośrednio objawiały się poruszenia duszy. Doskonale rozumiał to Charles Le Brun, który rozwinął tę myśl w odczytach wygłoszonych w Akademii⁴⁸ oraz w odrębnym opracowaniu *Expressions de passions* (il. 4)⁴⁹. Skodyfikował w nim wiele ekspresji mimicznych wyrażających różnorodne uczucia, dzięki różnorodnemu ułożeniu warg i oczu (spojrzeń), a zwłaszcza brwi (według niego ich linia najsilniej wpływała na zmianę charakteru oblicza)⁵⁰. Zdefiniowanie przez Le Bruna 24 afektów widocznych na twarzy w nawiązaniu do liczby liter w alfabecie utworzyło system znaków „kodu wizualnego”, umożliwiającego „zapisywanie” nimi płócien⁵¹. Le Brun usilnie przekonywał, że „[...] malarstwo nie ma innego języka, ni innych liter niż ten rodzaj ekspresji”⁵². W myśl tej zasady malarstwo zyskało kolejne narzędzie do budowania statusu specyficznego, bo plastycznego „tekstu”, w miejscu liter i słów wykorzystującego ekspresje mimiczne i gesty. Wyraz twarzy był traktowany jako najbardziej dobitny i przekonujący element postaci, swoiste *pars pro toto* całej sylwetki, jej pozy i gestykulacji, a co za tym idzie – jej roli w scenie. Przedstawione postacie w tak sugestywny sposób reprezentowały dane emocje, że stawały się niemalże alegoriami stanów ducha. Stworzony przez Le Bruna system klasyfikacji ekspresji twarzy chętnie wykorzystywali w obrazach inni akademicy. Był on również niezwykle popularny w edukacji artystycznej w XVIII i XIX w., przez co przyczynił się do schematyzacji sztuki akademickiej⁵³.

⁴⁵ A. Mérot, *Introduction*, [w:] *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, éd. A. Mérot, Paris 1996, s. 20; Secomska, *op. cit.*, s. 16, 178.

⁴⁶ Koncepcja ta była znana już w piętnastowiecznej Florencji. Traktat Albertiego nawiązywał w tym względzie bezpośrednio do retoryki Cycerona i Kwintyliana: J.R. Spencer, *Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 15, 1957, no 1/2, s. 26–44; J. Lichtenstein, *The eloquence of color: rhetoric and painting in the French Classical Age*, trans. E. McVarish, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1993, s. 98–99; Mérot, *Introduction*, s. 20–21, 25–26. O elokwentnym geście: Desjardins, *op. cit.*, s. 129–140, 269–288. O gestach w malarstwie: N. Bouillé, *Le corps expressif dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles*, [w:] *Les Passions de l'âme. Peintures des XVIIe et XVIIIe siècles de la collection Changeux*. [Exposition] musée Bossuet, ville de Meaux, musée des Augustins, ville de Toulouse, musée des beaux-arts, ville de Caen, Paris 2006, s. 17–20. O teatralnej ekspresji w obrazach: Secomska, *op. cit.*, s. 16, 178.

⁴⁷ Félibien, *Wykłady...*, s. 521.

⁴⁸ Ch. Le Brun, *L'expression générale, 7 avril 1668*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 234–238; idem, *L'expression particulière, 6 octobre et 10 novembre 1668*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 260–262. Pełny tekst wykładów nie zachował się. Znamy go ze streszczenia autorstwa Henri Testelin oraz z rękopisu Claude'a Nivelona. Obie wersje wydano ponownie: J. Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's „Conférence sur l'expression générale et particulière”*, New Haven, London 1994; J. Philipe, *L'Expression des Passions*, Paris 1994.

⁴⁹ *Expressions de passions par Ch.[arles] Le Brun*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 263–283; Félibien, *Rozmowy o życiu i dziełach...*, s. 26, 30; Secomska, *op. cit.*, s. 19, 177, 180.

⁵⁰ *Expressions de passions par Ch.[arles] Le Brun...*, s. 269–270.

⁵¹ Le Brun charakteryzuje i prezentuje na rysunkach następujące afekty: podziw, szacunek, dwa rodzaje uwielbienia, zachwyt, pogarda, wstręt, przerażenie, szczerą miłość, pragnienie, nadzieja, niepokój, zazdrość, nienawiść, smutek, przygnębienie serca, ból cielsny, radość, śmiech, płacz, złość, skrajna rozpacz, wściekłość oraz wśród namiętności złożonych – odwaga: *Expressions de passions par Ch.[arles] Le Brun...*, s. 263–283. O literach malarskiego języka: Marin, *La lecture...*, s. 259. O roli namiętności w malarstwie: Desjardins, *op. cit.*, s. 165–208; J.-P. Changeux, *Les „passions de l'âme”: raisons et plaisirs d'une collection*, [w:] *Les Passions...*, s. 21–35. Na temat roli ciała w wyrażaniu emocji w twórczości Poussin: J. Thuillier, *Pour un „Corpus Pussinianum”*. Extrait des Actes du colloque Nicolas Poussin, t. II, Paris 1960, s. 80; Bättschmann, *Le discours...*, s. 241.

⁵² Ch. Le Brun, *La Manne dans le désert de Poussin, 5 novembre 1667*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 166–170; Ch. Le Brun, *Szósty wykład, wygłoszony w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w sobotę, dnia 5 listopada 1667*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 543. Cyt. w tłum. J. Białościckiego.

⁵³ Świadczą o tym kolejne reedycje traktatu, np.: *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France, Chancelier et Directeur de l'Académie de Peinture et Sculpture sur l'expression générale & particulière. Enrichie de figures gravées par B.[ernard] Picart*, Amsterdam, Paris 1698; *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière, par Mr. Le Brun, Premier Peintre du Roy, Chancelier et Directeur de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Abrégé d'une conférence de M.[onsieur] Le Brun sur la physionomie*, Amsterdam 1702; *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions, figures gravées par [Bernard] Picart*, Amsterdam 1713; *Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M.[onsieur] Le Brun*, Paris 1727; *A method to learn to design the passions, proposed in a conference on their general and particular expression (...) by M[onsieur]r. Le Brun*, London 1734; *The Passions of the Soul, as they are Expressed in the Human Countenance (...) of Monsieur Le Brun*, London 1800. O niektórych z nich pisze: L. Cottegnies,



Il. 4. Henri Testelin, wg Charlesa Le Bruna *Expressions de passions*, 1696 r., akwaforta z późniejszymi uzupełnieniami tuszem, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art © Rogers Fund, 1968

WIERNOŚĆ TEKSTOWI CZY UWOLNIENIE Z ZALEŻNOŚCI – DROGA KU WOLNOŚCI

Wszystkie omówione powyżej środki służyły uczynieniu przesłania obrazu. Jednak wymóg ten często kłócił się z wiernym zrelacjonowaniem historii⁵⁴. Le Brun usprawiedliwiał brak ścisłości treści malowideł w stosunku do literatury różnicą charakteru obu dziedzin. Kanclerz Akademii głosił, iż malarz, obrazując opowieść, mógł przedstawić „tylko jeden moment”⁵⁵. Jego właściwy wybór (*invention*) był kluczem do sukcesu. Najodpowiedniejszym był epizod przełomowy – najważniejszy dla całej historii. Dalej Le Brun dopowiadał, iż „malarz [...], aby przedstawić to, co się w tym momencie dokonało, musi niekiedy połączyć razem wiele wydarzeń”. W ten sposób wokół głównego wątku budowano narrację, ukazując zarówno jego przyczyny, jak i skutki. Tak wyselekcjonowane z toku opowiadania epizody budowały logiczny ciąg perypetii⁵⁶.

Przejawiały się one w pozach, gestach i ekspresji postaci, na przykład w obrazie Poussina *Zbiór manny* (il. 1) przyczyny uosabia grupa Izraelitów wyczerpanych głodem po lewej stronie, wydarzenie kulminacyjne ukazują postacie zbierające mannę i Mojżesz wskazujący jej źródło, a skutki wyobrażają ludzie dziękujący Mojżeszowi i Bogu za pożywienie. Podobnie jest na malowidle *Uzdrowienie ślepców* Poussina (il. 2): przyczyny wyrażają odpowiednio upozowani i gestykulujący ślepy proszący o uzdrowienie, epizod kluczowy to Chrystus dokonujący cudu przywrócenia wzroku, ten zaś czyn wywołuje u świadków zdarzenia zdziwienie, zaskoczenie i podziw.

Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England, „Etudes Epistémè”, 1, 2002, s. 141–158. Na temat oddziaływania twarzy ekspresyjnych Le Bruna: M. Jarzewicz, *Natural History of the Human Face*. J.C. Lavater's „*Physiognomische Fragmente*” and the Convention of the Modern-Era Scientific Illustration, „Ikonothea”, 23, 2012, s. 117–134.

⁵⁴ Termin historia jest w niniejszym artykule używany jako synonim opowieści, niezależnie od tego, czy wywodzi się ona z historycznych kronik, Biblii, żywotów świętych, mitologii, legend czy utworów literackich. Natomiast o pojęciu prawdy historycznej i specyficznej siedemnastowiecznej optyce wydarzeń *stricto* historycznych za panowania Ludwika XIV szerzej w artykule: Hryszko, *Rola narzędzia...*, s. 343–360.

⁵⁵ Le Brun, *La Manne...*, s. 173–174; idem, *Szósty wykład...*, s. 543. Cyt. w tłum. J. Białostockiego.

⁵⁶ J. Thuillier, *Temps et tableau. La théorie des „péripiétés” dans la peinture française du XVII^e siècle*, [w:] *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bd. III, *Theorien und Problem*. Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, s. 191–206; Trémolières, *op. cit.*, s. 33–34. O zderzeniu różnych momentów narracji i konstruowaniu akcji jako poeta: Nau, *op. cit.*, s. 200; Bättschmann, *Le discours...*, s. 240–241.

Malarze tak komponowali perypetie, aby tworzyć ściśle wyznaczony porządek odczytywania namalowanej historii – wytyczali kierunek przesuwania się wzroku odbiorcy, by mógł on wraz z uczestnikami zobrazowanych wydarzeń „przejsć od niedoli do szczęścia”⁵⁷. Często malarska opowieść zaczynała się w lewym dolnym rogu, a potem wątek historii przesuwał się w prawo, zataczając pętlę w głąb, tak jak na przykład w *Zbiorze manny* (il. 1) czy *Uzdrowieniu ślepców* (il. 2).

Sposób przedstawienia wydarzeń musiał spełniać także zasadę jedności czasu, miejsca i akcji. Zachowanie spójności narracji samoistnie gwarantował właściwy dobór głównego wydarzenia oraz tych poprzedzających go i następujących bezpośrednio po nim. Nie powinny być one zbyt odległe od siebie zarówno czasowo, jak i przestrzennie, tak aby malarz mógł je ukazać bez niebezpieczeństwa przekroczenia zasady prawdopodobieństwa (*vraisemblance*). Dodatkowo moment kulminacyjny – jako element spajający opowieść – musiał być umiejętnie wyeksponowany (*composition*). Zwykle stawał się dominantą formalną obrazu, której podporządkowywano wątki dopełniające⁵⁸.

Przyjęta metoda rozwiązania fundamentalnego problemu, jakim było zobrazowanie na jednym płótnie łańcucha zdarzeń rozciągniętych w czasie, wskazuje na dwutorowość literatury i malarstwa. Malarz, redukując wątki opowieści, tworzył na obrazie swoiste *résumé* historii pisanej, które polegało na wizualnym „streszczeniu” tekstu. Fakt ten był głównym powodem częstej opinii o rozbieżności malarskiej wizji i literackiego pierwowzoru. Taka krytyka pojawiała się w Akademii nawet pod adresem najbardziej cenionych i wzorcowych dzieł Poussina.

Dla przykładu 5 listopada 1667 r. w dyskusji po wykładzie Le Bruna na temat *Zbioru manny* (il. 1) zarzucono *peintre-penseur*, że przedstawił mannę spadającą z nieba w dzień, podczas gdy działo się to w nocy, a Izraelici znaleźli ją rankiem. Zauważono również, że tak wielki stan wyczerpania, jaki przedstawiono pod postacią staruszki ssącej pierś swojej córki, nie był uzasadniony, ponieważ poprzedniego wieczoru lud otrzymał do jedzenia przepiórkę⁵⁹. W reakcji na to Le Brun usprawiedliwił wszystkie odstępstwa obrazu Poussina od relacji pisanej gatunkową odmiennością malarstwa i literatury, argumentując, że wymuszała ją konieczność łączenia na jednym płótnie kilku wydarzeń rozciągniętych w czasie. Odpierał zarzuty, odwołując się także do zasady jedności czasu, miejsca i akcji stosowanej z powodzeniem w sztukach teatralnych. Dodatkowo wskazał, że wyobrażenie skrajnego głodu pozwalało lepiej zrozumieć doniosłość wydarzenia, jakim było zesłanie przez Boga nadprzyrodzonego pokarmu skrajnie wycieńczonemu narodowi, a tym samym uczytelniało przesłanie dzieła. Sądząc być może, że względy artystyczne mogą okazać się nie do końca przekonujące, Le Brun uciekł się do dość karkołomnego tłumaczenia, mówiąc, że stara kobieta, która pije mleko swojej córki, zwyczajnie mogła nie usłyszeć obietnicy zesłania porannego chleba danej od Boga, a mięso przepiórek widocznie nie dało jej wystarczających sił. Natomiast ukazanie manny spadającej z nieba (zamiast leżącej na ziemi) miało na celu uwidocznienie jej boskiego pochodzenia⁶⁰.

Zastrzeżenia pojawiały się także miesiąc później, po odczycie Sébastiena Bourdona na temat dzieła Poussina *Uzdrowienie ślepców* (il. 2)⁶¹, kiedy jeden z akademików⁶² zauważył, że na malowidle brak wszystkich elementów sceny opisanych w Ewangelii (Mt 20:29-34), to jest na płótnie nie ma tłumu idącego za Jezusem. Obraz został oceniony jako prezentujący „niewystarczającą wielkość”, być może dlatego, że nie stanowił ludnej, pełnej rozmachu sceny. Ponadto oponent stwierdził, że kobieta z dzieckiem powinna być bardziej poruszona i podziwiać cud, a pozostaje zbyt obojętna na to, co się wydarzyło. W odpowiedzi na tę krytykę anonimowy adwersarz⁶³ orzekł, że kobieta – stojąc w oddali – nie widzi dokładnie, co się stało, i dlatego nie reaguje gwałtownie na uzdrowienie. Z kolei tłumów, o których wspomina Pismo Święte, nie widać na

⁵⁷ *Ibidem*, s. 544. O nadaniu kierunku percepcji obrazu w analogii do procesu czytania tekstu: Marin, *La lecture...*, s. 252, 256–258.

⁵⁸ Félibien, *Wykłady...*, s. 519. O stosowaniu w malarstwie zasady jedności czasu, miejsca i akcji: Secomska, *op. cit.*, s. 178; E. Hénin, *Le décorum de l'image sacrée. Une interprétation française?*, „XVII^e siècle”, 64, 2006, n° 254, s. 88–89.

⁵⁹ Le Brun, *La Manne...*, s. 171–172; *idem*, *Szósty wykład...*, s. 542.

⁶⁰ Le Brun, *La Manne...*, s. 171–174; *idem*, *Szósty wykład...*, s. 543–544; Bättschmann, *Le discours...*, s. 240–241.

⁶¹ Hénin, *op. cit.*, s. 84, 86.

⁶² Być może był to czolowy wyznawca ścisłej wierności historycznej obrazów – Philippe de Champaigne: S. Bourdon, *La guérison des Aveugles de Poussin, 3 décembre 1667*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 184–185. Więcej na temat poglądów i twórczości artysty: J.A. Chrościcki, *Czy istniała sztuka jansenizmu w XVII wieku?*, „Ikonotheka”, 14, 2000, s. 7–26; *Philippe de Champaigne (1602–1674). Entre politique et dévotion*, catalogue de l'exposition, Lille, Palais des Beaux Arts, 27 avril–15 août 2007; Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 20 septembre 2007–13 janvier 2008, Paris 2007.

⁶³ Oponentem mógł być Jean Nocret lub Le Brun: Bourdon, *op. cit.*, s. 184–186.

obrazie, ponieważ są „skryte za budynkami”⁶⁴. Jakby przeczuwając, że powyższe tłumaczenie jest zbyt, niemal infantylnym uproszczeniem, przeczącym logice przedstawionej sceny, obrońca Poussina dodał, że zbyt duża liczba osób w kompozycji przeszkadzałyby w recepcji głównego tematu, odciągając uwagę widza od Chrystusa. Zatem to potrzeba przejrzystości kompozycji wymogła rezygnację z przedstawienia ludu potraktowanego jako element drugorzędny i przez to niekonieczny, a nawet mogący „oszczędzić piękno układu”⁶⁵. Przecież sam Alberti radził, by – wzorując się na autorach sztuk teatralnych – ograniczyć liczbę osób do koniecznego minimum, aby osiągnąć formę właściwą dla szlacheckiego tematu⁶⁶.

Na kolejnym wykładzie Philippe de Champaigne, zagorzały zwolennik malarstwa ściśle odzwierciedlającego historię, miał sposobność wyczerpująco odnieść się do innego obrazu malarza-filozofa *Eliezer i Rebeka przy studni* (il. 3)⁶⁷. Tym razem referent zauważył, iż na obrazie brak wielbłądów, o których traktuje tekst biblijny. Fakt ten sprawił, że przemawiający generalnie podał w wątpliwość znajomość Poussina tego fragmentu Księgi Rodzaju. Zarzut ten zdecydowanie odparł Le Brun, mówiąc, że twórca płótna, jako światły malarz, dobrze znał literacki pierwowzór, a egzotyczne zwierzęta usunął ze względów artystycznych. Podbudową teoretyczną dla takiego rozwiązania była koncepcja modusów, zabraniająca mieszania elementów należących do różnych kategorii tematów, na przykład włączania motywów dziwacznych i komicznych do poważnych scen religijnych⁶⁸.

Mocnym oparciem dla takiej koncepcji dzieła była znana od starożytności w sztuce oratorskiej zasada *decorum* i wynikający z tej reguły postulat eliminacji elementów niestosownych (*bienséance*), na przykład brzydoty, osobliwości, treści niewspółgrających z dostojnym charakterem sceny albo po prostu nieistotnych⁶⁹. Przemyślany dobór motywów odpowiednich do rodzaju tematu polecał w traktacie już Alberti, pisząc, aby „pomijać to, co szpetne, lub brzydotę łagodzić”⁷⁰. Podobną opinię wyrażał także Félibien, piętnując wprowadzanie do obrazu wątków zaburzających odbiór właściwego tematu⁷¹.

WOLNOŚĆ DOZOWANA

Podsumowując rozważania o teorii malarstwa historycznego, należy wskazać, że w Akademii kładziono nacisk zarówno na wierność przekazowi pisanemu, jak i czytelność oraz stosowność formy obrazu do jego treści. Świadczą o tym chociażby przytoczone wyżej słowa Poussina, w których przekonuje odbiorcę swojego dzieła, iż czytanie tekstu w trakcie jego oglądania pozwoli upewnić się, że przedstawienie jest adekwatne do literackiej narracji⁷². W praktyce twórczej połączenie tych dwóch, często wykluczających się celów – stworzenie obrazu ściśle odzwierciedlającego historię, a zarazem klarownego, zrozumiałego i stosownego – było niedoścignionym ideałem, trudnym do spełnienia. Mimo to w Akademii usilnie go propagowano i wymagano od młodych adeptów malarstwa.

Próba pogodzenia tych sprzecznych dążeń zrodziła dwa odmienne podejścia do malowidła narracyjnego. Pierwsze gloryfikowało ściśle odwzorowywanie opowieści, stawiając sztukę w pozycji służebnej wobec relacji pisanej i uznając za fundament całkowite, wręcz niewolnicze podporządkowanie się jej. Drugie podejście natomiast charakteryzowała potrzeba oczyszczania malarskiej wizji z elementów nieliczących z powagą tematu nawet kosztem odejścia od tekstu. Dawało to malarzowi prawo rozsądzenia, czy dany motyw – choć wystę-

⁶⁴ „...la multitude des gens [...] est cachée des bâtiments”: *ibidem*, s. 186.

⁶⁵ „...gâter la beauté de l'ordonnance”: *ibidem*.

⁶⁶ *Della pittura...*, s. 62; Alberti, *O malarstwie*, s. XLVI–XLVII, 38; Secomska, *op. cit.*, s. 15, 163; Poussin, *Uwagi o malarstwie*, s. 64.

⁶⁷ Ph. de Champaigne, *Éliezer et Rébecca de Poussin, 7 janvier 1668*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 203–205; Montagu, *The Theory...*, s. 236–237; Chrościcki, *op. cit.*, s. 15; Hénin, *op. cit.*, s. 84, 87; Bätschmann, *L'Ombre...*, s. 13–14.

⁶⁸ De Champaigne, *Éliezer...*, s. 204–205. Opierając się na teorii modusów, Le Brun odpierał również krytykę obrazu *Uzdrowienie ślepców* (il. 2): Bourdon, *op. cit.*, s. 185.

⁶⁹ U. Mildner Flesch, *Das Dekor. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*, (*Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum*, Bd. 5), Sankt Augustin 1983; Hénin, *op. cit.*, s. 81–99.

⁷⁰ *Della pittura...*, s. 63–64; Alberti, *O malarstwie*, s. 39, 53. Cytat w tłum. L. Winniczuk.

⁷¹ Félibien, *Préface...*, s. 53; Mérot, *Introduction*, s. 20. Wnikliwy Philippe de Champaigne znalazł w twórczości Poussina niedociągnięcie również w tym względzie, ganiąc w *Znalezieniu Mojżesza* ukazanie pogańskiego boga Nilu: Ph. de Champaigne, *Le Moïse sauvé des eaux de Poussin, 2 juin 1668*, [w:] *Les Conférences au temps d'Henry Testelin...*, s. 250. Por. Secomska, *op. cit.*, s. 20–21, 177; Chrościcki, *op. cit.*, s. 15.

⁷² Por. przyp. 12.

pujący w opowieści – będzie odpowiedni w jej malarskim przedstawieniu. W rzeczywistości było to swego rodzaju przyzwolenie na ocenzurowanie przez malarza obrazowanego na płótnie zdarzenia. Ponieważ przywilej ten przyznawał artyście swobodę na wzór *licentia poetica*, niejako automatycznie predestynował go do zajęcia pozycji równie wysokiej jak ta zajmowana przez poetę. I podobnie jak on, malarz cieszył się pewną wolnością artystyczną, zawartą w pojęciach *invention* i *idée*. Granice owej niezależności były jednak precyzyjnie wytyczone omówionymi wyżej normami. Wynikały one z dydaktycznej roli obrazu historycznego. Ta najważniejsza funkcja malowidła wymuszała czytelność, jednoznaczność oraz stosowność dzieła. Taki charakter malowidła osiągnano dzięki stosowaniu się do wymogów *decorum*, *bienséance* i modusów odpowiednich dla podejmowanych tematów, zasad kształtowania idei i kompozycji obrazu, proporcji ciała, otoczenia i ubiorów odpowiadających przedstawianej epoce (*costume*), gestykulacji, ekspresji mimicznej etc. Malarz mógł tworzyć jedynie w ramach zdefiniowanego przez te zasady zakresu autonomii w stosunku do tekstu w doborze elementów obrazujących historię, a i to tylko pod warunkiem że zostały one właściwie dobrane. Ta i tak wąska przestrzeń wolności była obwarowana licznymi dodatkowymi przepisami, kontrolującymi niemal wszystkie aspekty „malarskiej opowieści” (na przykład rodzajów światła, zasad łączenia kolorów). Normy te służyły również ścisłemu określeniu granic wolności tworzenia. Budując artystyczną wypowiedź, malarz historyczny stawał w szranki z poetą, używając ekspresji twarzy w miejscu liter oraz póż i gestów zamiast słów. Miał również do dyspozycji „instrukcje” od wielkich poprzedników – Poussina i Le Bruna – jak przejrzysto ukazywać skomplikowane narracje.

Zasady traktowane w XVII w. jako kierunkowskaz pozwalający osiągnąć pożądany w dziele rezultat, czyli jasny przekaz treści zawartej w obrazie, stanowiły zarazem usprawiedliwienie dla odstępstw od ścisłego odtwarzania opowieści. Normy ograniczające wolność tworzenia, jednocześnie gwarantowały jej egzystencję. To właśnie w ich imię przeciwstawiono się postulatом ścisłego podporządkowania sztuki malarskiej słowu pisanemu i broniono prawa artysty do wyboru motywów i środków artystycznych.

Choć przyznawano malarzowi prawo do częściowego odchodzenia od literackiej wersji zdarzeń, wynikającego w dużym stopniu z odmienności środków malarskich i epickich, to lektura tekstu była punktem wyjścia do namalowania obrazu i punktem dojścia podczas jego oglądania. Nieodmiennie uznawano, że pełna recepcja „wizualnej przemowy” wymaga znajomości literackiego prototypu. W przeciwnym razie *tableau d'histoire* mógł pozostać nieczytelny. Tym samym obraz był wciąż zależny od tekstu, który ilustrował, zarówno podczas jego tworzenia, jak i w trakcie kontemplacji przez widza ukończonego dzieła. To właśnie wymogi recepcji obrazu przyczyniły się do rozkrzewienia praktyki artystycznej zgodniej z poglądami głównych teoretyków akademizmu. Zgodnie z owymi przekonaniem przyznawano twórcom stały zakres swobody artystycznej (choć jeszcze skromny), który wpłynął również na popularność tej metody budowania malarskiej narracji także w następnych wiekach.

NARRATIVE PAINTING IN THE LIGHT OF THE THEORY OF FRENCH ACADEMIC ART. ANTECEDENTS OF ARTISTIC FREEDOM

Abstract

This article aims to provide an answer to the title based on advice propagated in the writings of French theorists of art, and on artistic practice in the circle of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. These reflections are centred on the writings of Nicolas Poussin, Hilaire Padera, Gian Pietro Bellori, and André Félibien, as well as on paintings discussed during lectures at the Paris Academy and treated as model solutions for the education of painters.

The foundation for creating a painted version of any story is reading the literary source. As a result of his reflection on the text, the artist forms in his mind an idea of the future work, expressed in the preliminary sketch. During the execution of the planned composition, the history painter had to categorize and schematize the appearances of his protagonists, their poses, gestures and facial expressions, so that the viewer immediately knew what role the depicted character played in the scene. In keeping with the idea of “painterly discourse”, the history painter competed with the writer by using poses, gestures and facial expressions, instead of letters and words. Although theorists of art advocated that painters use natural movements and expressive means in moderation, paintings were dominated by a solemn rhetoric of gestures and facial expressions used to enhance the didactic function of the image.

The Academy attempted to reconcile these two approaches to historical painting. The first required that art faithfully reproduce the written story. The second gave the artist a certain degree of freedom in the selection of elements considered appropriate to the depiction of the narrative, provided the choice was correctly made. The latter approach has dominated the academic practice of painting, allowing the painter to abridge the tale and create within the picture a kind of a résumé of the written story.