

**BARBARA HRYSZKO**

Akademia Ignatianum  
Kraków

## Rola malarstwa historycznego w utrwalaniu pamięci o przeszłości – *peinture d'histoire* w służbie króla Ludwika XIV

malarstwo (...) nieobecnych obecnymi czyni, lecz  
także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych  
oczom żyjących<sup>1</sup>

W przytoczonych słowach, Leone Battista Alberti (1404-1472) w swoim pierwszym traktacie teoretycznym o malarstwie *De pictura* z roku 1435 wymownie podkreślił wielką wagę sztuki malarzkiej w ożywianiu wspomnień o dawnych przodkach. Warto pamiętać, że słynny teoretyk sztuki sparafrazował w ten sposób wypowiedź Marcusa Tulliusa Cyncera (106-43 p.n.e.) o przyjaźni<sup>2</sup>. Takie nawiązanie świadczy o próbie przedstawiania przez Albertiego malarstwa jako wskrzesiciela przeszłości oraz ilustruje emocjonalny stosunek florenckiego uczonego zarówno do historii, jak i do malarstwa.

Już w starożytności obok historii pisanej, za której ojca uznaje się Herodota z Halikarnasu (ok. 482-425 p.n.e.), narodziła się młodsza jej siostra – „historia malowana” obrazująca wydarzenia godne utrwalenia. Za przykład może posłużyć znana mozaika *Bitwa pod Issos* przechowywana w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu, ukazująca zwycięstwo Aleksandra Wielkiego odniesione nad Dariuszem, królem Persów w 333 r. p.n.e.

Artysta antyczny ilustrujący wydarzenia sobie współczesne uzupełniał pracę kronikarza, czasem nawet z nim konkurując.

---

<sup>1</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, t. 13, red. J. Starzyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 24.

<sup>2</sup> Cicero, *De amicitia*, VII, 23, za: L. B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 67.

Podobnie czyniono w późniejszych czasach, lecz nigdy wcześniej malarstwo historyczne nie zostało tak precyzyjnie zdefiniowane, jak we Francji czasów Ludwika XIV.

W Francji doby Króla-Słońce istniały sprzyjające warunki dla rozwinięcia na szeroką skalę malarstwa historycznego – prężny monarszy mecenas; potrzeba sławienia króla i jego dokonań – duży nacisk na propagandę, podkreślanie świetności króla i jego świty, krzewienie królewskiej chwały. Malarstwo traktowano również jako „kontynuację” widowiskowego nastroju dworu monarchy.

Na gruncie teoretycznych rozważań w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu w latach 60-tych XVII w. pojawił się termin *peinture d'histoire*<sup>3</sup>. Pojęcie to określało gatunek malarstwa ilustrujący, nie tylko dawne dzieje, ale generalnie jakąś historię, jakieś opowiadanie. W jego obręb wchodziły dzieła o tematyce alegorycznej, historycznej (wydarzenia starożytne bądź współczesne dla artysty), jak również tematy religijne, mitologiczne oraz zaczerpnięte z literatury. Podstawą dla zaliczenia danego obrazu do *peinture d'histoire* było istnienie źródła literackiego dla zobrazowanej narracji. Malarstwo historyczne było również określane mianem *grand genre* lub *grand style*, *grande manière*, *grand goût*, nie tylko ze względu na najwyższe uznanie, jakim się cieszyło, ale również z dość prozaicznego powodu – wielkich rozmiarów płócien<sup>4</sup>.

Już Leone Battista Alberti w traktacie o malarstwie sytuował malarstwo historyczne na piedestale, używając terminu *storia*<sup>5</sup>. Poglądy Albertiego na temat malarstwa były dobrze znane we francuskim środowisku artystycznym i wywarły spory wpływ na uformowanie się doktryny malarstwa historycznego we

<sup>3</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, édition établie par A. Mérot, Paris 1996, s. 45, 50-52.

<sup>4</sup> Poussin i teoria klasycyzmu, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. J. Starzyński, t. 2, Wrocław 1953, s. 64; E. Manikowska, *Paryskie modele kolekcjonerstwa obrazów w Rzeczypospolitej czasów saskich i stanisławowskich*, w: *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. I. Danielewicz i J. Guze, Warszawa 2009, s. 89-90.

<sup>5</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 33, 55, 63-64.



Francji<sup>6</sup>. Francuscy malarze historyczni (*peintres d'histoire*) spełniali dość dokładnie zalecenia Albertiego, które często pokrywały się z zasadami malarstwa historycznego. Należy zaznaczyć, że zarówno albertiańska *storia*, jak i *peinture d'histoire* nie oznaczają malarstwa historycznego w znaczeniu dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym, tj. prezentującego sceny ściśle historyczne. Ten typ przedstawień jest węższą kategorią wchodzącą w skład *peinture d'histoire*.

W hierarchii tematów ustalonej przez André Félibiena w przemowie rozpoczynającej cykl wykładów w Akademii na rok 1667 *peinture d'histoire* zajęło najwyższą pozycję, górując nad pozostałym gatunkami malarstwa, takimi jak: portret i sceny rodzajowe, pejzaż, malarstwo animalistyczne oraz martwa natura<sup>7</sup>.

Malarstwo historyczne znajdowało się na szczycie hierarchii z wielu przyczyn. Przede wszystkim decydowały względy pozartystyczne, tj. pozycja w świecie tego, co zostało przedstawione

<sup>6</sup> Świadczą o tym liczne francuskie wydania traktatu: L.B. Alberti, *Traité de la noblesse de la peinture*, Paris 1604; L.B. Alberti, *Traité de Peinture, ouvrage en trois Livres*, Basle [Bazylea] 1640; L.B. Alberti, *Traité sur la peinture et la sculpture*, traduite par Raphael Dufresne, Paris 1651 (tłumaczenie dedykowane Charlesowi Errardowi). Przekład ten stał się podstawą dla publikacji Félibiena, w której Alberti jest przywoływany jako autorytet dla francuskiej praktyki akademickiej. Por. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, t. 4, Paris 1685. W Akademii często polecano uwagę traktat Albertiego: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, red. H. Jouin, Paris 1883, s. XXXIV.

<sup>7</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 45, 50-52. Porządek wypracowany przez Félibiena stał się oparciem dla akademickiej doktryny artystycznej: A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 20. Thomas W. Gaehtgens we wstępie do: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, sous la direction de J. Lichtenstein et Ch. Michel, t. 1, 1648-1681, Paris 2006, proponuje złagodzić ostre sądy na temat narzucenia hierarchii tematów, pisząc, że granice między gatunkami nie były tak mocno zarysowane, ponieważ często ci sami twórcy uprawiali kilka kategorii tematycznych. Z tego zjawiska Gaehtgens wnioskuje, że hierarchia tematów nie była ściśle narzucona w szkole, a stanowisko Félibiena nie było jej oficjalnym stanowiskiem. Jednak należy rozważyć, czy poglądy A. Félibiena, urzędowego sekretarza Akademii, mogły pozostawać bez wpływu na praktykę jej członków i studentów? W istocie jego głos stanowi próbę ustalenia norm obowiązujących w Akademii. Należy podkreślić, że był to głos najbardziej znaczący, bo oficjalny. Ich urzędowy charakter nie stoi w sprzeczności z istnieniem wyjątków, mniej lub bardziej licznych.



na obrazie. Félibien wyraźnie wskazywał, że człowiek jako najdoskonalsze dzieło Boga ma pierwszeństwo nad pozostałymi składnikami uniwersum, jak zwierzęta, rośliny etc. Tym samym porządek natury rzeczy znalazł swoje odbicie w skodyfikowaniu gatunków malarstwa.

Najwyższa pozycja *peinture d'histoire* wśród innych tematów wynikała również z największego stopnia trudności, ponieważ ten gatunek wymagał od artysty umiejętności malowania ludzi w ruchu biorących udział w wydarzeniu. Malarstwo historyczne traktowano jako sprawdzian talentu artysty<sup>8</sup>, ponieważ musiał on rozwiązać problem zaplanowania wielopostaciowej kompozycji, zaproponować własny sposób ujęcia przedstawiania (inwencja), wykazując się zarówno znajomością dobrych wzorów, jak i nowymi pomysłami. Ponadto malarz był zobowiązany dać dowód umiejętności uchwycenia istoty wydarzenia oraz poprawnego malowania elementów świata przedstawionego. Tym samym obrazy historyczne obejmowały pozostałe, niżej uplasowane rodzaje tematów<sup>9</sup>.

Malarstwo historyczne mógł uprawiać jedynie wykształcony artysta, dobrze znający źródła literackie<sup>10</sup>. Ten gatunek sztuki nobilitował, pozwalał podkreślić uczoność artysty, który stał się w ten sposób człowiekiem wykształconym – *honnête homme*<sup>11</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że w Akademii tak silnie akcentowano ten rodzaj malarstwa i przede wszystkim jemu poświęcano wykłady.

Zachowane źródła pisane pozwalają dokładnie ustalić metody ilustrowania wydarzeń tak przeszłych, jak i współczesnych dla

<sup>8</sup> Już w renesansie malarstwo historyczne pozwalało w pełni ocenić umiejętności malarza: L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. XLV; Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1961, s. 184-186.

<sup>9</sup> *Peinture d'histoire* nauczano dopiero po opanowaniu niższych gatunków malarstwa. Najpierw uczono rysowania detali, np. fragmentów ciała, potem coraz większych jego partii, następnie całych postaci i grup, aż do całości kompozycji. Więcej na temat kolejności podejmowania kwestii artystycznych w dydaktyce akademickiej: B. Hryszko, *A Painter as a Draughtsman: Functions of Drawing in the French Academic Art of the 17th Century*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, Warszawa [artykuł oddany do druku].

<sup>10</sup> Już Alberti zalecał malarzowi historii znajomość literatury: L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 50-51.

<sup>11</sup> A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 20.



artysty. Dowiadujemy się z nich, jak zalecano przedstawiać przeszłe dzieje oraz wydarzenia współczesne. Na tej podstawie możemy wnioskować, jaki obraz dziejów pozostawiono, jak w przemyślany sposób kształtowano wizję historii.

Omówienie roli malarstwa historycznego w utrwalaniu pamięci o przeszłości, w tym przede wszystkim o dokonaniach Ludwika XIV pozwala dogłębnie poznać wewnętrzne mechanizmy rządzące tego rodzaju twórczością artystyczną oraz przepisy obowiązujące malarzy. Zasady te, w konfrontacji z dziełami, pozwalają odpowiedzieć na pytania: jaki obraz dziejów pozostawiono, jak kształtowano wizję historii, jak należało, w myśl uzgodnionych przepisów przedstawiać historię, co powinno się skorygować, a co wyeksponować, jakim wymaganiom artysta musiał sprostać, aby osiągnąć oczekiwany efekt.

Pryncypia ustalone w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu były w dużym stopniu aktualne również w innych epokach, stanowiąc również punkt odniesienia dla dziewiętnastowiecznego, historycznego malarstwa w Polsce. W podobny sposób sławiono pędzlem innych władców. Z tego względu warto sięgnąć do źródła tego gatunku malarstwa i jego teorii.

## Zasady kodyfikujące sposób obrazowania historii

### I. Doktryna *ut pictura poesis*

W świetle teorii sztuki akademickiej, o wartości dzieła decydowało przedstawianie go zgodnie z zasadami zapożyczonymi z poetyki i retoryki. Podstawowe prawidło wyrażała sentencja *ut pictura poesis*. Przywołując tę horacjańską formułę, silnie podkreślano siostrzany związek malarstwa i poezji<sup>12</sup>. Czyniono to w celu podniesienia pozycji malarstwa do poziomu nauki, tak, aby było ono traktowane, podobnie jak poezja, jako domena rozumu. Ucieleśnieniem tak pojmowanego malarstwa było *peinture*

---

<sup>12</sup> Sentencja Horacego (65-8 p.n.e.) pochodzi z Listu do Pizonów, pt. *De arte poetica*. H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155-156. Więcej na ten temat: R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.



*d'histoire* – najwyżej cenione również z tego względu. Malarz historyczny przede wszystkim miał ambicję, aby jego dzieło było „odczytywane”, a nie tylko oglądane<sup>13</sup>. Analizując obraz, kładziono nacisk na referowanie jego treści.

W myśl powyższych zaleceń, malarstwo miało nie tyle przedstawiać, co opowiadać. Czynność ta, typowa dla form literackich miała dominować również w sferze wizualnej. To prowadziło do fundamentalnych trudności: jak opowiadać historię bez słów, jedynie przy użyciu środków plastycznych? jak przedstawić na jednym malowidle następujące po sobie epizody wydarzenia?

W dziejach sztuki problem ten rozwiązywano na kilka sposobów. W średniowieczu i czasach renesansu tworzone bądź cykle obrazów stanowiących swoiste, jakby kolejne „klatki filmu”, bądź prezentowano jedną scenę obejmującą sekwencyjny ciąg epizodów z tymi samymi postaciami. Takie nierealistyczne i nadto zbyt szczegółowe, ujęcie ograniczało moce wyobraźni. Budziło również zastrzeżenia natury artystycznej, ponieważ umieszczano następujące po sobie zdarzenia na jednej powierzchni, której elementem scalającym było tło<sup>14</sup>. Alternatywą dla takiego ujęcia pozostawało zobrazowanie jednego, wybranego momentu narracji, i takie rozwiązanie było powszechnie stosowane w XVII w. Sam Pierwszy Malarz Królewski, Charles Le Brun podkreślał różnicę między historykiem a malarzem, który może zilustrować „tylko moment”<sup>15</sup>.

## II. Zasada *ut rhetorica pictura*

W teorii Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, stare porównanie malarstwa i poezji przekształcono w doktrynę *ut rhetorica*

<sup>13</sup> A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 23.

<sup>14</sup> Przykładem takiego ujęcia jest obraz A. di Giovanniego *Przygody Odyseusza*: K. Kuczman, *Apollonio di Giovanni, Przygody Odyseusza*, w: M. Skubiszewska, K. Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lackorońskich z wieków XIV-XVI w Zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008, s. 42-47.

<sup>15</sup> Ch. Le Brun, *Sur Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, w: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 98-112.



*pictura*<sup>16</sup>. W myśl stworzonej maksymy, malarstwo miało upodobnić się do nauki krasomówstwa<sup>17</sup>. Pełniło ono rolę „plastycznego dyskursu”. W Akademii żywa była koncepcja dzieła sztuki jako przemowy obrazowej dublującej źródło literackie, z którym było porównywane<sup>18</sup>.

W paryskim środowisku artystycznym posunięto się jeszcze dalej. Czerpiąc z osiągnięć nauki krasomówstwa postulowano wzmocnienie wyrazu w celu wywarcia perswazji i przekonania widza do swoich racji. Tym samym malarstwa poetyka, stała się bardziej teatralną i patetyczną retoryką<sup>19</sup>.

Normy właściwe dla klasycznej retoryki wg Cycerona i Kwintyliana zaczęto powszechnie stosować w malarstwie historycznym<sup>20</sup>. Były to następujące zasady: (1) inwencji; (2) czytelnej kompozycji; (3) wymownych gestów; (4) jedności czasu, miejsca i akcji; (5) *decorum*. To przez ich pryzmat oceniano efekty pracy malarza.

## 1. Zasada inwencji

Zasada inwencji, tj. wyboru tematu, sposobu jego zaprezentowania i selekcji stosownych motywów była najbardziej istotnym elementem obrazu. Szlachetność tematu decydowała o prestiżu dzieła. Według Nicolasa Poussina, tematami szlachetnymi były, m.in. „bitwy, czyny bohaterskie, sprawy boskie”<sup>21</sup>, czyli wątki wchodzące w zakres *peinture d’histoire*. O wyborze tematu i selekcji stosownych do jego charakteru motywów decydowała inwencja twórcy.

---

<sup>16</sup> A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 25.

<sup>17</sup> Tamże, s. 20.

<sup>18</sup> Tamże, s. 21.

<sup>19</sup> Tamże, s. 26.

<sup>20</sup> [o Cyceronie i Kwintylianie]

<sup>21</sup> Poussin i teoria klasycyzmu, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 64. „Sprawy boskie” należy rozumieć zarówno jako tematykę biblijną, jak i wątki mitologiczne.



## 2. Zasada czytelnej kompozycji

Z zasadą inwencji ściśle wiąże się prawidło jasnej kompozycji. *Peinture d'histoire* zwykle operowało kompozycją wielopostaciową<sup>22</sup>. Jednak, aby zachować umiar i powagę, ilość postaci ograniczono na wzór sztuki teatralnej<sup>23</sup>. L.B. Alberti pisał:

Zalecałbym przy malowaniu historii przestrzeganie zasady, jaką uznają poeci tragiczni i komediowi, ażeby rozwinąć akcję przy jak najmniejszej ilości osób<sup>24</sup>.

Przejrzysta kompozycja, w której każdy element został umieszczony w scenie w sposób przemyślany pozwalała osiągnąć monumentalny efekt adekwatny dla rangi tematu<sup>25</sup>. Aby wybrany temat uczynić godnym odwoływano się do konwencji, tj. komponowano przedstawienie, „oczyszczone” z przypadkowości, naturalności i realizmu.

Wszystkie te względy wymagały od artysty starannego „wyreżyserowania” na płótnie malarskiego spektaklu<sup>26</sup>. Efektem takiej metody pracy była forma obrazów historycznych, odznaczająca się „autentyzmem znakomitego teatru”<sup>27</sup>, objawiającego się w konwencjonalności całej sceny. Malarz prezentując na obrazie historię rywalizował z poetą epickim lub dramatycznym. Ten aspekt twórczości malarzy historycznych był jeszcze wzmacniany wspaniałą dekoracją olśniewających dworskich oper, przecząc zalecanej powściągliwości, np. *Wjazd Aleksandra do Babilonu* Ch. Le Bruna<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. XLVI.

<sup>23</sup> Tamże, s. XLVI-XLVII.

<sup>24</sup> Tamże, s. 38.

<sup>25</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, Warszawa 1991, s. 15, 163; *Poussin i teoria klasycyzmu*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 64.

<sup>26</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. XLVI.

<sup>27</sup> Np. *Bitwa Porusa* z cyklu *Bitwy Aleksandra* Ch. Le Bruna: K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 15; L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. XLIX.

<sup>28</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 223.

### 3. Zasada wymownych gestów

Choć Alberti zalecał umiar w gestach i naturalność<sup>29</sup>, malarstwo historyczne, aby mogło pełnić funkcję niemej przemowy, doktryna akademicka wyposażyła w kolejne narzędzie – wymowny, a nawet pompatyczny gest, pozbawiony psychologicznego wyuczucia<sup>30</sup>. Retoryka gestu tak charakterystyczna dla malarstwa powstającego w kręgu Akademii sprawiła, że obrazy nabrały cech nie tyle teatru, co pantominy, prezentując zastygłą akcję i postacie w sztucznych pozach.

Jak antyczni oratorzy, którzy używają gestów, aby ożywić swoją przemowę i przekonać audytorium malarz akademicki używał skodyfikowanego języka ciała służącego do wyrażenia uczuć postaci na obrazie i do uczytelnienia przedstawionej historii. Do licznych emocji dostosowywano wyrażające je gesty<sup>31</sup>.

Swoistą choreografię grających na malowidle „aktorów”, w różnym wieku i różnej płci, podporządkowywano dominującej roli głównego bohatera, na którego kierowano uwagę widza usytuowaniem lub gestami<sup>32</sup>.

Wymownym gestom towarzyszyła również wyrazista mimika. Ch. Le Brun uczynił ekspresję twarzy jedną z podstawowych doktryn akademickich. Wydany przez niego *Traité des passions* zawierający liczne schematy grymasów twarzy wyrażających cały wachlarz uczuć świadczy, jak dalece każdy aspekt malarstwa historycznego został skodyfikowany<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 42-43.

<sup>30</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 16, 178.

<sup>31</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 40.

<sup>32</sup> Tamże, s. XLVI, 37-38, 40-41.

<sup>33</sup> Le Bruna analizując *Deszcz manny* Poussina, chwalił poprzednika za ukazanie, kim są postacie oraz co myślą i przeżywają: Ch. Le Brun, *Sur Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, w: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 98-112; A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 20; Ch. Le Brun, *Sur L'Expression des passions*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 145-162; K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., dz. cyt., s. 19, 177, 180.



Schematyzacji podlegały nie tylko uczucia, ale również charaktery ludzkie, pochodzenie społeczne etc. (*costume*)<sup>34</sup>. Wymogi teatralnego spektaklu doskonale spełniał wyrazisty podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych. Ich cechy znajdują odzwierciedlenie w fizycznym wyglądzie, proporcjach ciała, rysach twarzy, pozach oraz usytuowaniu w obrębie sceny. Uzgodnienia wyglądu postaci z pełnioną na obrazie funkcją (król, bohater, starzec, mędrzec, filozof, łotr etc.) silnie kojarzy się z charakteryzacją sceniczną<sup>35</sup>.

#### 4. Zasada jedności czasu, miejsca i akcji

Ze sztuk teatralnych oraz z retoryki została zaczerpnięta również zasada jedności czasu, miejsca i akcji<sup>36</sup>. Zakładała ona, że podobnie jak sztuka sceniczna składa się z początku, środka i końca, aby ogarnąć cały temat przedstawienia, na obrazie, należy obok głównej akcji ukazać to, co bezpośrednio ją poprzedza (np. w *Deszczu mанны* N. Poussina widać jeszcze głód Izraelitów) oraz skutki wybranego wydarzenia<sup>37</sup>.

Taki sposób obrazowania określany jako „łańcuch perypetii” wymagał przedstawienia w pewnej mierze „symultanicznego”, co odpowiadało akademickim kryteriom, w myśl których na

<sup>34</sup> A. Félibien, *Wykłady w Królewskiej Akademii malarstwa i Rzeźby*, 1668, w: *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 3: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 521; H. Testelin, *Myśli najzdolniejszych malarzy tego czasu o praktyce malarstwa*, 1680, w: *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 3, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 553-554; K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 176.

<sup>35</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 53.

<sup>36</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 178.

<sup>37</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 52; Ch. Le Brun, *Sur Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, w: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 98-112.

doskonałym obrazie czas winien się zatrzymać<sup>38</sup>. Drugą metodą zapewnienia jedności czasu, miejsca i akcji była doskonała integracja działań, przedstawionych jednocześnie, np. *Rodzina Dariusza przed Aleksandrem* namalowana przez Le Bruna<sup>39</sup>. Synchroniczne zilustrowanie na obrazie przyczyn i skutków wymagało zhierarchizowania wątków, tak aby główny temat dominował nad pozostałymi motywami. Zabieg ten pozwalał zachować jedności tematu. Wszystkie postacie i elementy malowidła powinny kierować uwagę widza na główny wątek<sup>40</sup>. *Nota bene* ten sposób obrazowania był zbieżny z barokową zasadą dominacji jednego motywu<sup>41</sup>.

W świetle powyżej omówionych założeń niezwykle ważną kwestią był wybór momentu odpowiedniego dla zilustrowania całej opowieści (inwencja). Z reguły wybierano kulminacyjny epizod, najistotniejszy dla narracji. Tak wybrany przełomowy moment wyjaśniały jego przyczyny, a uzupełniały skutki. Tym samym reguła jedności czasu, miejsca i akcji zmuszała do zawężenia repertuaru motywów oraz daleko posuniętej selekcji i umiaru. Synteza pozwalała spełnić kolejne kryterium obowiązujące w *peinture d'histoire* – kryterium czytelności przedstawienia i jasności przekazu<sup>42</sup>. Doktryna akademicka zakładała władanie językiem szeroko rozumianym, ale jednocześnie takim, który respektuje konwencje tematu i przeznaczenia obrazu.

---

<sup>38</sup> Tę metodę chętnie stosował Poussina, np. w *Deszczu manny* oraz w *Ocaleniu młodego Pyrrusa*: K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 179.

<sup>39</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 15.

<sup>40</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 52.

<sup>41</sup> Por.: H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

<sup>42</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 15. Więcej na temat kryteriów oceny obowiązujących we francuskiej sztuce akademickiej w artykule piszącej te słowa: B. Nowak, *Aleksander Ubeleski (1649-1718) w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu – edukacja i działalność dydaktyczna*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 79-95.



## 5. Zasada *decorum*

Malarstwo historyczne podległo jeszcze ostatniej instancji – zasadzie *decorum* również zapożyczony z retoryki klasycznej. W Akademii zalecano czytelne przekazanie zawartego w obrazie przesłania<sup>43</sup>, np. gloryfikacji władcy, upamiętniania jego wielkich dokonań lub wskazywania wzorów moralnych. Wyraźny komunikat plastyczny owocował prawidłowym zrozumieniem treści. Czytelność wynikała z prostoty i jasności kompozycji. Krytykowano odciąganie uwagi od głównego wątku. Rozumna selekcja elementów miała zapewnić klarowną strukturę malowidła.

Z tego powodu w Akademii dość często przestrzegano przed błędami i wymagano unikania niestosowności (*bienseance*) i skrajności, a stosowanie się do zasady „odpowiedniości” (*costume*). Już L.B. Alberti zalecał „pomijać to, co szpetne, względnie brzydotę łagodzieć”<sup>44</sup>.

Jednak w paryskiej Akademii ścierały się dwa poglądy: 1) purystyczne traktowanie zgodności z realiami historycznymi i ze źródłem literackim (reprezentowane przez Philippe’a de Champaigne’a) oraz 2) przekonanie o konieczności „korekty” historii ze względu na powagę sceny i wymogi idealnego przekazu, tj. takiego, który nie odciąga uwagi odbiorcy od głównego tematu (stanowisko Ch. Le Bruna). Ta druga postawa przeważała.

Ph. de Champaigne, wyznający zasadę absolutnej zgodności obrazów religijnych z Pismem Świętym, w 1668 roku zganił Poussina za wprowadzenie pogańskiego bóstwa Nilu w *Znalezieniu Mojżesza*<sup>45</sup>. Podobnie nie znalazło uznania w oczach Ph. de Champaigne’a, pominięcie przez Poussina na obrazie *Eleazar i Rebeka* motywu wielbłądów, o których wspomina starotestamentowy przekaz. Krytyka ta wywołała głośną debatę (7 I 1668), która obecnie może wydawać się zabawna. Jednak w środowisku siedemnastowiecznych akademików kwestia wierność przekazowi literackiemu była fundamentalna.

<sup>43</sup> A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 26.

<sup>44</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 39.

<sup>45</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 20-21, 177.



Dobrego imienia słynnego malarza-filozofa bronił Le Brun, który głosił konieczność unikania motywów dziwacznych i nieprzystojnych w celu zachowania jedności obrazu<sup>46</sup>. Jego dyskurs poszedł jeszcze dalej – malarz stwierdził, że nawet wół i osioł w scenie Bożego Narodzenia są niewskazane ze względów estetycznych.

Co ciekawe, Le Brun broniąc purystycznej, zgodnej z zasadą *decorum* koncepcji Poussina, sam przedstawił, wiernie oddając historyczny przekaz, egzotyczne słonie armii Porusa, które jako zwierzęta rzadkie w Europie musiały budzić zaciekawienie odbiorcy, odciągając jego uwagę od głównego tematu obrazu (por. *Bitwa Aleksandra. z Porusem z 1668 roku*)<sup>47</sup>.

Stosowanie uważnej selekcji właściwych motywów i idealizację rekomendowali L.B. Alberti oraz A. Félibien<sup>48</sup>. Elementy, które mogłyby zakłócić odbiór głównego przesłania pomijano, unikając w ten sposób chaosu. H. Testelin pisał, że wielki artysta strzeże się nieregularności, zamętu i mroku (4 II 1679), a podąża za rozsądkiem i umiarkowaniem<sup>49</sup>.

W uczytelnieniu akcji obrazu i wskazaniu najważniejszych elementów niebagatelną rolę pełniło światło. Ono również było dokładnie rozplanowywane<sup>50</sup>. Istniały trzy sposoby oświetlenia sceny: pełne światło, światło ślizgające się oraz półmrok. Światło mało kierować uwagę widza na zasadniczy wątek przedstawienia. Odmienne operowanie oświetleniem było napiętnowane, np. Ph. de Champaigne potępił sposób oświetlenia *Złożenie do grobu* Tycjana, gdzie nogi Chrystusa znalazły się w silnym świetle, podczas gdy jego tułów i głowa tonęły w cieniu. W scenach religijnych światło często posiadało jeszcze znaczenie symboliczne (np. w scenie *Chrztu Chrystusa* lub *Zwiastowania*).

<sup>46</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 21.

<sup>47</sup> Tamże, s. 223.

<sup>48</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, dz. cyt., s. 53; 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<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 53; A. Mérot, *Introduction*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, dz. cyt., s. 20.

<sup>49</sup> Tamże, s. 26.

<sup>50</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 18.



Należy podkreślić, że w Akademii wyraźnie rozróżniano prawdę historyczną i artystyczne wymogi rozplanowania kompozycji<sup>51</sup>. Podobnie jak nie naśladowano wiernie natury, lecz przekształcono ją, aby osiągnąć wyznaczony cel artystyczny, tak nie odtwarzano ślepo wydarzeń historycznych, lecz modyfikowano je, aby uzyskać czytelne przesłanie obrazu. Kluczem do zrozumienia tych procesów jest pojęcie *id e i* zrodzonej w umyśle artysty przed przystąpieniem do tworzenia w materii artystycznej. Według tej *id e i*, malarz tworzył, nie podporządkowując się niewolniczo ani odtwarzaniu natury, ani wierności minionym wydarzeniom.

\* \* \*

Jak wspomniano na początku, do kategorii *peinture d'histoire* należały dzieła podejmujące tematykę alegoryczną, historyczną, religijną oraz mitologiczną.

#### A. Sceny alegoryczno-historyczne

Czołowe miejsce w obrębie malarstwa historycznego zajmowały kompozycje alegoryczno-historyczne. Alegoria stanowiła najdoskonalszy wykładnik idei *ut pictura poesis*<sup>52</sup>. Głównym celem alegorycznych przedstawień z czasów Króla Słońce była gloryfikacja osoby króla i jego dokonań pod osłoną personifikacji i postaci mitologicznych, np. ukazywano zwycięstwa wojenne monarchy jako Apolla, Herkulesa bądź Jowisza. Wyidealizowaną postać króla otaczały personifikacje cnót, zwycięstwa, pokoju, obfitości, nauk i sztuk. Ludwik XIV mógł występować równocześnie jako protektor sztuki, dawca pokoju, wybawca od nieszczęść. W zależności od rozbudowania alegorycznej formuły, obraz mógł prezentować dwie skrajności: albo płaską oczywistość, albo formę niezwykle zawiłą, niemalże niezrozumiałą.

<sup>51</sup> Tamże, s. 177.

<sup>52</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 276.

## B. Wydarzenia antyczne

Za panowania Króla-Słońce obrazy ukazujące historię starożytną z reguły posiadały drugie dno, stanowiąc charakterystyczny kamuflaż współczesnych wydarzeń, a zarazem ich gloryfikację i antyczną egzemplifikację. W ten sposób przenoszono współczesne wydarzenia na wyższy poziom, zrównując je z wielkimi czynami starożytnych. Zwykle Ludwik XIV był przedstawiany jako Aleksander Wielki, cesarz August, Scypion, Konstantyn Wielki etc.

## C. Wydarzenia współczesne powstaniu dzieła

Innym sposobem głoszenia chwały króla było ukazywanie wydarzeń współczesnych artyście bez uciekania się do konwencji alegorycznej lub osłony antycznej. Postulat porzucenia starożytnego kostiumu na rzecz współczesnej opowieści wysunął Charles Perrault w poemacie *La Peinture*, nawołując do upamiętnienia czynów Ludwika XIV<sup>53</sup>. Perrault powtarzał dyrektywy Colberta. W wyniku głoszonych postulatów powstał cykl przedstawień aktualnych wydarzeń politycznych zatytułowany *Histoire du Roy*.

Wśród wydarzeń współczesnych malarze przedstawiali sceny bitewne prowadzone przez francuskiego monarchę. Przedstawienia batalistyczne możemy podzielić na trzy typy. Pierwszy skupia całą uwagę na akcji potyczki oraz wirze walki. Takie ujęcia często malował Joseph Parrocel<sup>54</sup>. Druga grupa dzieł obejmuje całe pole bitwy w wizji panoramicznej i topograficznej. Głównym reprezentantem takiego sposobu ilustrowania był Frans Adam van der Meulen, z pochodzenia Flamand. Do trzeciej kategorii należą bitwy malowane okazjonalnie przez malarzy historycznych, jak Ch. Le Brun, którzy przywiązywali większą wagę do sceny figuralnej niż do scenerii potyczki.

Obok funkcji dydaktycznej i umoralniającej, kompozycje historyczne posiadały wspólny mianownik – gloryfikację osoby króla Ludwika XIV i jego dokonań<sup>55</sup>. Nie bez kozery Akademia nosiła

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 194.

<sup>54</sup> Por. J. Delaplanche, A. Sanson, *Peindre la guerre*, Paris 2009.

<sup>55</sup> K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w Paralelach Perrault*, dz. cyt., s. 14; J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1982, s. 386.



w swojej nazwie Królewska. Jej głównym celem była służba królowi, a jej członkowie szczylic się tytułem *peintre du roi*. Głoszenie chwały panującego najczęściej przybierało następujące warianty: 1. Przedstawienia z czasów Króla-Słońce podane w formule alegorycznej. 2. Sceny z historii starożytnej. 3. Wydarzenia współczesne dla panowania Ludwika XIV w formie bezpośredniej ilustracji.

Prace alegoryczno-historyczne, odnosząc się do aktualnych wydarzeń politycznych z udziałem monarchy, posługiwały się językiem symboli. Zastosowanie formuły polegającej na osłanianiu właściwej treści rozbudowaną alegorią pozwalało na mocniejsze nasycenie scen treścią.

Gloryfikując monarchę, przywoływano jego osobę pod postacią starożytnych bohaterów lub w kostiumie mitologicznym. Postać władcy występowała w różnych rolach:

- jako zwycięski zdobywca – np. Aleksander Wielki, Herkules, Jowisz, Konstantyn Wielki;
- jako dawca pokoju – Apollo;
- jako opiekun dla poddanych – *Apollo, Scypion, cesarz Oktawian August*;
- jako protektor sztuki – *Apollo, cesarz Oktawian August*;
- jako monarcha odnoszący sukcesy w polityce wewnętrznej.

Ponadto głoszone zalety szlacheckiego charakteru króla, wykorzystując w tym celu tematy starożytne. W scenach prezentujących starożytne historie (np. czyny Aleksandra Wielkiego) antyczni bohaterowie byli traktowani jako prototypy monarchy. Temat antyczny był wykorzystywany jako metafora dokonań francuskiego władcy, a przymioty danego herosa miały stanowić odniesienie do cech Ludwika XIV. Pod względem zawartości treściowej tego typu przedstawienia nie były skomplikowane – zazwyczaj wykorzystywano dwuwarstwową konstrukcję znaczeniową opartą o schemat: temat – treść.

## Wnioski

W czasach Ludwika XIV malarz przedstawiający na obrazie historię rywalizował z poetą epickim, a w sposób szczególny z dramaturgiem i oratorem. Jak na ironię malarstwo historyczne (wbrew swojej nazwie), posługiwało się schematami i idealizacją, powołując do życia na powierzchni płótna specyficzny teatr.

Mimo to, nawet sztuka, która zniekształcała i idealizowała rzeczywistość, pozostaje świadectwem swoich czasów. Nie tylko utrwała pamięć o minionych wydarzeniach, co sposób ich postrzegania. Jest świadectwem charakterystycznej optyki swoich czasów. Pozwala dziś zobaczyć wizję historii przez pryzmat czasów, w których została ona namalowana. W znaczącym stopniu dokumentuje sposób postrzegania dziejów, roli władcy i jego czynów, system głoszenia jego chwały, wizję gloryfikującą czyny władcy, wprzegając do pełnienia panegirycznej funkcji również historię starożytną i mitologię. Zamierzchłe dzieje wykorzystywano również do ukazywania wzorcowych postaw moralnych, pełniąc tym samym funkcję dydaktyczną. Na gruncie kościelnym, rolę tę pełniło również malarstwo religijne.

Podobnie jak pamięć z czasem zaciera rzeczywisty nurt wydarzeń, często idealizuje przeszłość, tak malarstwo historyczne nie przedstawiało obiektywnie ciągu faktycznych wydarzeń. Francuskie malarstwo historyczne XVII w. pozostawiło nam tendencyjny obraz wydarzeń z okresu panowania Króla-Słońce. *Peinture d'histoire* z założenia, nigdy nie było wierną ilustracją dziejów. Artyście, a przede wszystkim zleceńodawcy, zależało na ukazaniu bardziej lub mniej ukrytego przesłania<sup>56</sup>.

*Peinture d'histoire* prezentuje także sposób, w jaki monarcha pragnął być postrzegany przez poddanych. Dokumentuje również, jakie wyobrażenia miał sam o swojej roli w państwie, do jakich wzorców aspirował w swoim działaniu, do jakich celów dążył.

Malarz historyczny nie był odtwórcą wydarzeń, lecz ich „reżyserem”. Dzieła powstające w środowisku Królewskiej Akademii musiały być pochlebne dla władcy. Akademik projektował malowidło, stosując się do obowiązujących zasad, kierując się względami artystycznymi, a przede wszystkim podporządkowując powyższe aspekty dzieła – nadrzędnemu przesłaniu obrazu, najczęściej propagandzie monarszych dokonań.

---

<sup>56</sup> J. Białostocki, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, dz. cyt., s. 386.