

il.1 N. Poussin, *Zbieranie manny*, 1637-1639, Luwr, Paryż; za: commons.wikimedia.org/wiki/File:Poussin,_Nicolas_-_The_Jews_Gathering_the_Manna_in_the_Desert_-1637_-_1639.jpg (data dostępu: 20 I 2016). Reprodukacja bez późniejszych uzupełnień przy górnym i dolnym brzegu obrazu

Zbieranie manny Nicolasa Poussina. Zdumienie jako namiętność widzenia*

Felix Thürlemann

Uniwersytet w Konstancji

Wprowadzenie – semiotyczna historia sztuki Felixa Thürlemanna

Wolfgang Brassat (Uniwersytet Ottona Friedricha w Bambergu)

Hubertus Kohle (Uniwersytet Ludwika Maksymiliana w Monachium)

Tekst Feliksa Thürlemanna (ur. 1946 r.) o obrazie *Zbieranie manny* Nicolasa Poussina (Paryż, Luwr) jest rozdziałem książki *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Autor zastosował w niej metodę francuskiego semiotyka Algirdasa Juliena Greimasa wobec dzieł sztuki od Andrei Mantegni po Bruce’a Naumana. Wykazana w ten sposób uniwersalna przydatność przyznaje semiotyce pierwszeństwo przed tradycyjnymi metodami historii sztuki, które przeważnie były rozwijane na bazie sztuki nowożytnej. Semiotyka (względnie semiologia) jest ogólną nauką o znakach, mającą korzenie antyczne. Już Heraklit w swej pracy *O logosie* w następujący sposób wydzielił trzy części mowy: *logos* jako sens wypowiedzi, *epos* jako sama mowa i *ergon* jako znaczone.

Semiotyka jako nowoczesna dyscyplina konstituowała się przede wszystkim w latach 50. i 60. XX w. w nawiązaniu do teorii znaków logika Charlesa Sandersa Peirce’a (1839–1914) oraz do nauki o mowie Ferdynanda de Saussure’a (1857–1913). Wtedy to autorzy, tacy jak Roland Barthes i Umberto Eco, szukali nowego dostępu do opracowywanych dotąd niemal wyłącznie pod względem



* Tłumaczenie tekstu F. Thürlemanna *Die semiotische Kunstwissenschaft. Nicolas Poussin „Die Mannalese“*, ([w:] *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Hrsg. W. Brassat, H. Kohle, Köln 2003), poprzedzone przedkładem wprowadzenia autorów antologii do tego tekstu.

kulturowo-socjologicznym fenomenów kultury masowej, np. filmu, reklamy, literatury popularnej i komiksu. Takie nastawienie i operatywność ogólnego systemu znaków i mediów komunikacyjnych było wzorem dla semiotycznej wiedzy o sztuce, odpowiednio do tego bazującej nie na normatywnym, ale na neutralnym aksjologicznie pojęciu sztuki. Jeśli historia sztuki w czasie swego długiego trwania posługiwała się pojęciem „stylu”, który interpretowała symptomatologicznie jako fizjognomiczną cechę epoki i do którego zaliczała także inne cechy dzieła sztuki związane z jego wymiarem narracyjnym, oddziaływaniem i estetyką recepcji, to semiotyka dostarcza w związku z tym odmienny system pól badawczych i badawczych kryteriów. Do tych obszarów zalicza się przede wszystkim syntaktyka zajmująca się wzajemnymi związkami znaków. Semantyka z kolei analizuje zawartość informacyjną, względnie powiązanie znaku z obiektem, pragmatykę celu stawianego przed znakiem, rozróżniając przy tym między znakiem indykatywnym, sugestywnym i imperatywnym. Sygmatyka zaś bada stosunek między znakiem a znaczoną, z tym że tutaj zostało dokonane rozróżnienie na ikonę, indeks i symbol. Ikona odwzorowuje obiekt, przy czym jej modus reprezentacji zmienia się między przedstawianiem naturalistycznym a schematycznym diagramem. Znaki indeksowe, takie jak drogowskazy albo ślady stóp, wskazują na przestrzenno-czasowe koordynaty empirycznego stanu faktycznego. Symbole reprezentują to, co teoretyczne, przy czym właściwy im stosunek między znakiem a znaczoną spoczywa na wiążącej konwencji. Wszystkie te znaki funkcjonują w obrębie określonego kontekstu (*ground, code*) historycznych konwencji ludzkiego zachowania i myślenia.

Zarówno w pozostałych rozdziałach swego *Przyczynku do semiotycznej wiedzy o sztuce*, jak i omawiając *Zbieranie manny* Poussina, Thürlemann koncentruje się na określonych środkach przedstawiania – tutaj takim środkiem jest metoda *mis en abyme* (streszczające odzwierciedlenie). Ta funkcja w *Zbieraniu manny* przypada grupie czterech figur przy lewym brzegu obrazu. Obok wytycznych dotyczących recepcji, zawartych w postaci ogarniętego zdumieniem mężczyzny, jest tam również przedstawiona kobieta odmawiająca swemu dziecku piersi, by nakarmić matkę, której grozi śmierć głodowa. Ów często przywoływany w antycznej literaturze i sztuce motyw znany jako *Caritas Romana* był klasycznym przykładem (*topos, locus*) miłości do członków rodziny. Thürlemann pokazuje, że w tej scenie oraz w dodanej do niej figurze recepcji konstytuuje się metapłaszczyzna obrazu. Jako streszczające odzwierciedlenie przedstawienie to dostarcza widzowi stosownych wskazówek dotyczących odbioru i pomaga mu dotrzeć do sensu *Zbierania manny*.

Stosownie do Horacjańskiego *dictum* „*Ut pictura poesis*” i obowiążującego aż do początku nowoczesności rozumienia obrazów jako analogii do języka Poussin posłużył się metodą przedstawiania opartą na retoryce, czego przykładem jest owo porównanie zbierania

manny i *Caritas Romana*. Wiele innych cech *Zbierania manny* daje się odczytać w kategoriach retorycznych – takich jak *exordium*, które to pojęcie oznacza wprowadzenie do przemowy mające zjednać słuchacza dla dalszych treści.

Semiotyka jako nauka, która – jak podkreśla Eco – może rozumieć dawną retorykę jako składową swjej prehistorii, jest w stanie zintegrować jej system rozwijany pod znakiem pragmatyki. Wraz z tym może utrzymać w pogotowiu arsenał hermeneutyki dla analizy m.in. estetycznych cech dzieła sztuki, dla których dawna historia sztuki nie wytworzyła żadnej adekwatnej pojęciowości.

Przedkładany tekst dotyka – oprócz semiotyki – także innych teorii metodologicznych. Po pierwsze mowa o badaniach nad metodami opowiadania (narratywistyka), w których analizuje się struktury opowiadań obrazowych, po drugie – dotyczy estetyki recepcji, zapytującej o *stricte* wizualne środki obrazowego zapośredniczenia.

***Zbieranie manny* Nicolasa Poussina...**

Kto stoi przed zadaniem zrekonstruowania estetyki jakiejś minionej epoki, ten zazwyczaj opiera się na ówczesnych metadyskursach: artystycznych traktatach, komentarzach krytyków i teoretycznych wypowiedziach samych artystów. Czasami otwiera się jednak inny, bezpośredni dostęp, niezapośredniczony przez język. Dają go te obrazowe dzieła, które przez poszczególne, zawarte w nich sceny oferują odbiorcy model postępowania wobec dzieła i wskazują kategorie, za pomocą których powinien objaśnić jego treść.

We francuskiej teorii literatury tę własność utworu określa termin *mise en abyme*, który dalej tłumaczę jako „streszczające odzwierciedlenie” (*integrierte Spiegelung*). Zasadniczo dają się wyróżnić dwie formy tego fenomenu. Pierwsza to streszczające odzwierciedlenie wypowiedzi, przy którym struktury dotyczące całego wypowiedzianego tekstu powtarzają się we fragmencie tego tekstu. Drugą formą jest streszczające odzwierciedlenie aktu wypowiedzi, przy którym aspekty ogólnego procesu komunikacyjnego (ramowe uwarunkowania umożliwiające nadanie i odbiór wypowiedzi) zostają przedstawione w obrębie wypowiedzi za pomocą środków figuralnych. Jedną ze scen na analizowanym tutaj obrazie Poussina (1594–1665) może być rozumiana jako streszczające odzwierciedlenie zarówno wypowiedzi, jak i aktu wypowiedzi.

Badanie ukazanego na obrazie aktu wypowiedzi będzie ogniskować się wokół koncepcji „namiętności” (*Passionen*), kluczowego pojęcia retoryki i estetyki w XVII wieku. W nawiązaniu do prac Greimasa zostanie podjęta próba zanalizowania zmysłowego efektu



¹ W dawniejszej literaturze używano na ogół bardziej szczegółowego tytułu *Les Israélites recueillant la manna dans le desert*. *Zbieranie manny* było pierwszym z cyklu dzieł namalowanych przez Poussina dla protektora Chantelou. Obraz (dzisiejszy format 147 × 200 cm) był później od góry i dołu sztukowany, być może dlatego, by w królewskiej kolekcji, w której się potem znalazł, mógł posłużyć jako pendant do obrazu Poussina *Zaraza w Aszdod*. Ilustracja 1 ukazuje obraz w pierwotnym formacie.

² N. Poussin, *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée par Ch. Jouanny, „Archives de l'art français” 1911 [przedruk 1968], vol. 5 (*List do Chantelou*, s. 21; *Fragment listu do Jacquesa Stella*, s. 4 n). Wersja polska według wyd.: *List do Chantelou*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wyb. i oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzeczka, A. Zięba, Warszawa 1994, s. 189-190.

³ Na posiedzeniu 5 XI 1667. Wykład Le Bruna został odtworzony w protokole: A. Félibien, *Entretiens sur le vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, vol. 5, Paris 1775, s. 400-428 [przedruk: *Conférences de l'academie royale de peinture et de sculpture*, éd. H. Jouin, Paris 1883, s. 48-65].

⁴ „Je crois que facilement vous reconnoistrés quelles sont celles qui languissent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repestre, de consolation, et autres, car les sept première figure à main gauche vous diront tout ce qui est icy escrit et tout le reste est de la mesme estoffe [...]” (N. Poussin, *Correspondance...*, s. 21). W tłumaczeniu: „[...] myślę, że z łatwością rozpoznają Pan, które postacie omdlewają, które wyrażają podziw, które - żal, które wykonują gesty miłosierne czy gesty świadczące o potrzebie, w jakiej się znajdują, o pragnieniu jedzenia, pociechy i innych uczuciach; bo siedem pierwszych postaci po lewej ręce powie Panu wszystko, co jest tu napisane, a cała reszta jest z tej samej materii” (*Teoretycy, historiografowie...*, s. 190). Omówienie problemów, które się wyłaniają przy chęci powiązania tego opisu z malowidłem: L. Marin, *La lecture du tableau d'après Poussin*, „Cahiers de l'association internationale des études francaises” 1972, vol. 24, s. 186-209.

⁵ Greimas zwrócił moją uwagę na to, że Denis Diderot zawsze rozpoczynał opisy obrazów od ich dolnego lewego narożnika.

⁶ „[Le Brun] pokazał, że mężczyzna ten przedstawia osobę zaskoczoną i ogarniętą zdumieniem (*admiration*): widać, że cofnął rękę, która przylega do korpusu; w wielkim zdumieniu mianowicie ściąga się zazwyczaj wszystkie członki [...]” (A. Félibien, *op. cit.*, s. 413). Malarz Le Brun jest także autorem posmiertnie (i bardzo błędnie) zredagowa-

oddziaływania tej koncepcji jako wyniku zderzenia dwóch sprzecznych konfiguracji modalności. Barokowa estetyka została współokreślona przez manipulatywną retorykę także w obszarze sztuk pięknych, uwzględniła strategię pobudzania przez przedstawienia namiętności po to, aby zapoznać odbiorcę z treścią w formie możliwie najsilniej na niego oddziałującej.

Wyjściowa hipoteza: *Caritas Romana* jako dwojakie objaśnienie

U podstaw mojego badania leży pojedyncze dzieło – sławny, przechowywany obecnie w Luwrze obraz *Zbieranie manny*. Poussin namalował go między 1637 a 1639 r. w Rzymie dla francuskiego protektora Paula Fréarta de Chantelou [il. 1]¹. Po ukończeniu obrazu malarz krótko opisał go w dwóch listach². Ponadto malowidło posłużyło już w 1663 r., dwa lata przed śmiercią Poussina, jego koledze malarzowi Charlesowi Le Brunowi jako przedmiot wykładu na świeżo utworzonej paryskiej Académie de peinture³. Tych ówczesnych tekstów nie wykorzystałem w mojej analizie jako jakiegokolwiek argumentu. Z samego obrazu bowiem powinno się uzyskać elementy wskazujące na odpowiedni sposób jego odbioru. Odwołam się natomiast do kilku filozoficznych i retorycznych traktatów. Z ich pomocą zostanie odsłonięta ta część kulturowych osiągnięć XVII w. na polu nauki, których znajomość wydaje się nieodzowna dla rekonstrukcji estetycznej pozycji zajmowanej przez dzieło.

Studium niniejsze nie jest całościową analizą *Zbierania manny* Poussina. Zajmę się przede wszystkim niewielką grupą figur. Chodzi o pierwsze cztery z „siedmiu pierwszych postaci po lewej ręce”, które Poussin krótko scharakteryzował w liście do protektora⁴. Grupa składa się z: młodej kobiety, podającej swoją pierś starszej kobiecie, dziecka tej pierwszej oraz stojącego obok mężczyzny, który obserwuje scenę, reagując na to, co widzi. Grupę uzupełniają: półleżący mężczyzna znajdujący się nieco głębiej w obrazowej przestrzeni i dwaj inni mężczyźni, usytuowani na prawo od młodej kobiety, odwrócenie do niej plecami. Pełną wyrazu gestykulację stojącego, wyprostowanego mężczyzny – który został wyróżniony przez uprzywilejowane umiejscowienie przy lewym dolnym narożniku obrazu⁵ – Le Brun opisał szczegółowo jako zachowanie się człowieka „zdumionego” (*admiration*)⁶. Scena, która wywołała w nim to uczucie – młoda kobieta podająca pierś starszej (swej matce) – jest topicznym motywem znanym pod nazwą *Caritas Romana* (miłosierdzie rzymskie). Była często przedstawiana w antyku i potem od początku XVI w., przy czym jednak najczęściej młoda kobieta tym niezwykłym sposobem ratowała przed śmiercią głodową starego mężczyznę⁷.

Kiedy ograniczyć się ogląd obrazu Poussina do figur obu niewiast i stojącego obok mężczyzny – uzasadnię ten zabieg później – te trzy osoby pozwalają się opisać jako jedna grupa, która przedstawia rów-

nocześnie akcję (zachowanie się) oraz pasję (namiętność bądź emocjonalne poruszenie), akt nadzwyczajnej miłości bliźniego (*action de charité*) i odpowiadającą mu namiętność, „zdumienie” (*admiration*)⁸ U podstaw mojej analizy leży hipoteza, że grupa *Caritas Romana* pozostaje w stosunku do przedstawionej przez Poussina historii biblijnej – uratowania ludu izraelskiego przez zesłanie manny – nie tylko w związku metonimicznym (część zamiast całości)⁹, lecz także metaforycznym (jako lustro całości). Oznacza to zarazem, że mężczyzna, który ze zdumieniem patrzy na scenę *Caritas Romana*, może być rozumiany jako ukazany na obrazie reprezentant oglądającego obraz¹⁰. Reakcja tego obserwatora jest równoznaczna ze streszczającym odzwierciedleniem aktu wypowiedzi (*mise en abyme de l'énonciation*), podczas gdy zachowanie się obu kobiet odpowiada streszczającemu odzwierciedleniu wypowiedzi (*mise en abyme de l'énoncé*)¹¹. Te trzy figury pełnią więc wobec przedstawionej historii, ogólnie rzecz biorąc, rolę dwojakiego objaśnienia: stojąca postać męska pokazuje, jak czytać obraz, obie kobiety zaś – co jest do wyczytania. Te trzy wspomniane figury mogą być w analizie potraktowane jako osobna grupa także dlatego, że są cytatem odsyłającym do antycznego przedstawienia *Caritas Romana*.

Malowidło antyczne

Pomiędzy antycznymi, zachowanymi wyobrażeniami epizodu *Caritas Romana* znajdują się trzy fragmenty fresków odkopanych w Pompejach. Ich ściśle pokrewieństwo pozwala przypuszczać, że wywodzą się ze wspólnego hellenistycznego wzoru¹². Reprodukowana grafika [il. 2] pokazuje spośród tych trzech prac najbardziej artystycznie wyrafinowaną wersję, co do której można przyjąć, że jest najbliższa zaginionemu oryginałowi¹³. Wszystkie są kompilacją dwóch wariantów tego samego moralnego *exemplum*, podanych m.in. w *Dicta et facta memorabilia* Waleriusza Maksymusa. W pierwszym mowa o córce, której matka znajduje się w więzieniu skazana na śmierć głodową. Córka otrzymuje pozwolenie, by ją odwiedzić, przy czym strażnicy mają sprawdzać, czy nie przemyca niczego do jedzenia. Wartownik zaintrygowany tym, że skazana nie umiera, postanawia przypatrzyć się córce z uwagą. Odkrywszy ów niezwykły akt miłości, skłania pretora, któremu doniesiono o sytuacji, do uwolnienia skazanej. Druga wersja, umieszczona przez antycznego autora w grupie podań obcych, mówi o Pero, która w ten sam sposób ratuje swojego ojca Cymona.

Jeśli porówna się fresk 9040 z Muzeum Narodowego w Neapolu [il. 2] z grupą *Caritas Romana* na obrazie Poussina [il. 3], ukaza się uderzające podobieństwo: figury tworzące akcję i reagujący na ich zachowanie obserwator są tak samo rozstawieni (prostokąt na fresku antycznym jest śladem zakratowanego okna, przez które



nych badań nad rysunkowymi przedstawieniami namiętności autorstwa Poussina (C. Le Brun, *Conférence sur l'expression generale et particuliere*, Amsterdam 1718, także późniejsze wydania), gdzie opisywał „zdumienie” (*admiration*) w podobny sposób. Sformułowanie *admirer/admiration* znajduje się także w cytowanym już liście Poussina (*Correspondance...*). Wskazywałoby to, że znaczenie francuskiego słowa *admiration* od XVII w. uległo przemianom. Pierwotnie było silniejsze niż dzisiejsze *admiration* ('podziw') i musi być tłumaczone jako 'zdumienie'. Od tłumacza: autor tekstu proponuje, aby termin *admiration* tłumaczyć jako *Staunen*, a nie *Verwunderung*, stąd w niniejszym przekładzie zaproponowano termin „zdumienie”.

⁷ Na temat motywu *Caritas Romana*: W. Deonna, *La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique*, „Latomus” 1954, Nr. 13, s. 140–166; E. Knauer, *Caritas Romana*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 1964, Nr. 6, s. 9–23. Andor Pigler podaje więcej niż 200 przykładów dzieł sztuki, które przedstawiają wersję z córką i ojcem (znanymi pod imionami Pero i Cymon lub Pero i Mykon), a tylko pięć z mniej popularną, rzymską wersją z córką i matką; por. A. Pigler, *Barockthemen*, t. 2, Budapest 1974, s. 284–292.

⁸ To francuskie pojęcie znajduje się w opisach obrazu zarówno u Poussina, jak i u Le Bruna (por. N. Poussin, *Correspondance...*; A. Félibien, *op. cit.*).

⁹ Na ten podwójny związek wskazywał już Louis Marin (*op. cit.*, przyp. 43). Pojęcia „metonimiczny” i „metaforyczny” są tutaj użyte w ogólnym znaczeniu zaproponowanym przez Romana Jakobsona. Por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatyicznych*, [w:] R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964.

¹⁰ Poussin, umieszczając w swoim obrazie zdumioną postać na wyróżnionym miejscu jako figurę pośredniczącą, wydaje się podążać za zaleceniami udzielonymi malarzom przez Leona Battistę Albertiego w drugiej księdze *De pictura*. Już Alberti podawał to jako przykład zwracania uwagi widza na rzeczy godne podziwu (*res admiranda*).

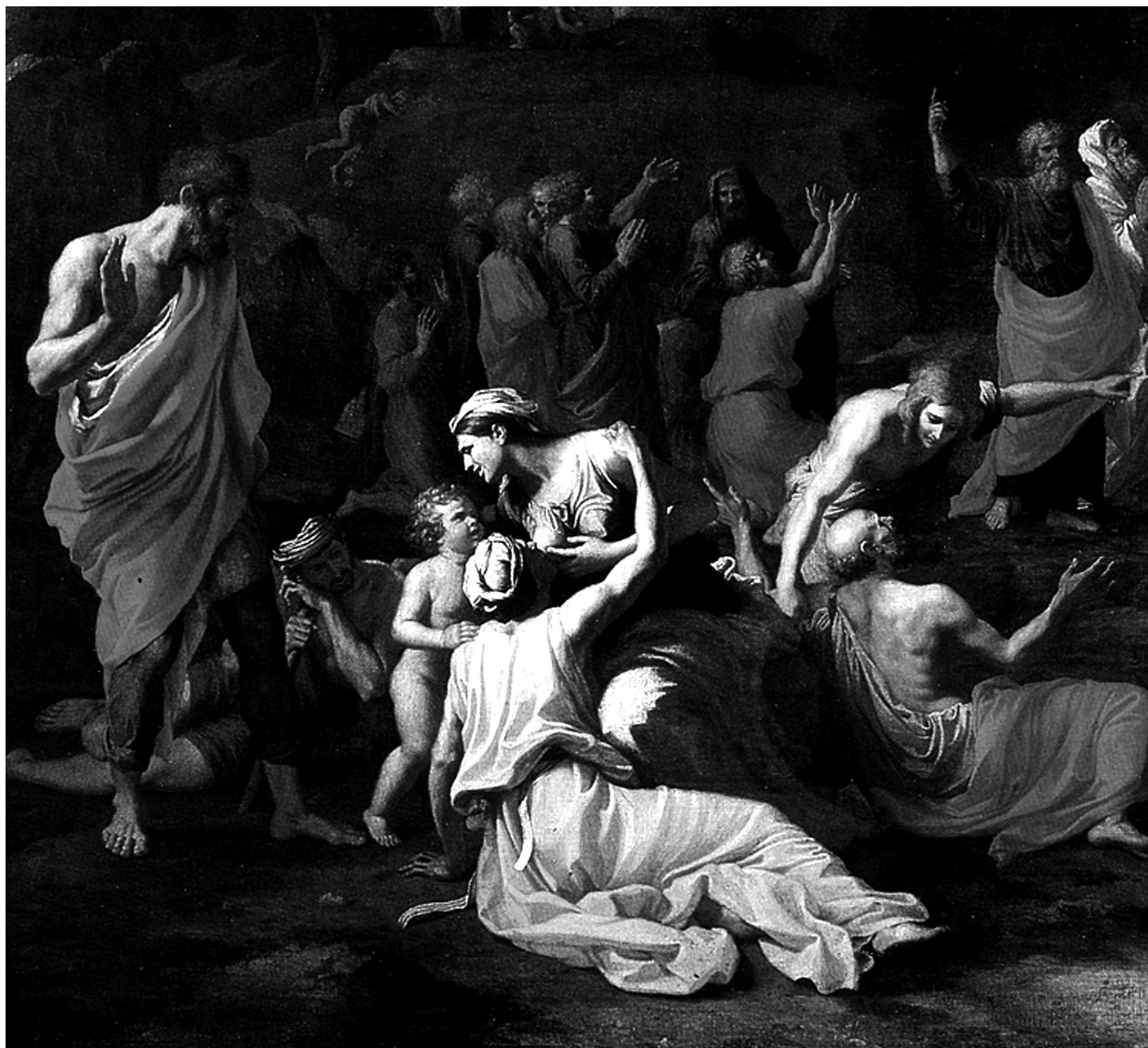
¹¹ Por. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

¹² Zob. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, [w:] *Handbuch der Archäologie*, Bd. 4, München 1953, s. 180.

¹³ Reprodukacja za: R. Kekulé, *Die antiken Terracoten*, Bd. 1: *Die Terracoten von Pompeji*, bearbeitet von Hans von Rohden, Stuttgart 1880, s. 57. Tam również reprodukcje dwóch pozostałych fresków. Wszystkie trzy freski zostały zdjęte ze ścian i są przechowywane w Museo Nazionale w Neapolu.



il.2 Cymon i Pero, grafika reprodukcyjna według fresku pompejańskiego; za: R. Keku, *Die Antiken Terracoten*, Bd. 1, Stuttgart 1880



il.3 N. Poussin, *Zbieranie manny*, 1637-1639, Luwr, Paryż; za: commons.wikimedia.org/wiki/File:Poussin,_Nicolas_-_The_Jews_Gathering_the_Manna_in_the_Desert_-_1637_-_1639.jpg (data dostępu: 20 I 2016). Fragment



¹⁴ Opis kolorów: **W. Helbig**, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868, s. 307. „Pero siedzi w **niebieskim** chitonie i podaje pierś ojcu [...] Kimon z zaniedbanymi siwymi włosami i brodą, **żółta** szata na udach” (podkr. moje).

¹⁵ Por. **E. Knauer**, *op. cit.*, s. 20, przyp. 43.

¹⁶ Pouczającym tego świadectwem jest obraz *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu* z lat 1655–1657. Dla sceny egipskiej w tle malarz użył motywu z rzymskiej mozaiki, znanej mu prawdopodobnie z kopii akwarelowej, którą Cassino dal Pozzo dodał do umowy. Por. **N. Poussin**, *Lettres et propos sur l'art*, Hrsg. **A. Blunt**, Paris 1964, s. 158, przyp. 11. Na temat Cassiano dal Pozzo por.: *Cassiano dal Pozzo: Atti del Seminario Internazionale di Studi*, Hrsg. **F. Solinas**, Roma [cop. 1989].

¹⁷ Por. *Holländische Malerei in neuem Licht: Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Hrsg. **B. A. Blankert**, **L. J. Slatkes**, Utrecht 1987, s. 191 (o jednym z obrazów Dircka van Baburen). Informacje podane przez Piglera (*op. cit.*), pozwoliły mi odnaleźć pracę z XVII w., która wykazuje bardzo duże podobieństwo z reprodukowanym niniejszym wzorem antycznym. Chodzi o obraz przechowywany w Genui, wcześniej przypisywany Guidowi Reniemu, a przez Pierra Torritiego uznany za dzieło ucznia Reniego, Giovanniego Andrei Siraniego (1610–1670). Por. **P. Torriti**, *La Galleria del palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967, il. 157.

¹⁸ W liście do swojego kolegi, malarza Jacques'a Stella, w którym Poussin opisał *Zbieranie manny*, podniósł także problem *disposito*: „Wynalazłem szczególnie rozdysponowanie figur dla obrazu Pana Chantelou” (**N. Poussin**, *Correspondance...*, s. 4).

¹⁹ Legenda o Mykonie i Pero została przez Maksymusa opowiedziana w *Factorum et dictorum memorabilium libri* – księga V, rozdział IV: *De pietate erga parentes* (Miłość dzieci / Lojalność wobec rodziców) wraz z innymi przykładami analogicznej postawy, podanymi przez innych tacińskich autorów. Lista źródeł antycznych: **W. Deonna**, *op. cit.*, s. 140 n. Od tłumacza: izotopia – w planie treści danego utworu powtórzenie jego podstawowej jednostki (sem), niemającej samodzielnego znaczenia, które ujawnia się w większej sekwencji–zbiorze (klassem), umożliwiając interpretację utworu i jego znaczeniowej jedności. Za: **A. J. Greimas**, *Structural semantics: an attempt at a method*, trans. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie, Lincoln 1983.

strażnik ogląda scenę i odpowiada miejscu zajmowanemu przez głowę świadka u Poussina). Prócz tego zachodzi zgodność szczegółów, która uprawdopodobnia znajomość przez Poussina antycznego wzoru: ułożenie lewej ręki młodej kobiety i prawej nogi starego mężczyzny (u Poussina zastąpionego kobietą) są niemal identyczne. A kiedy się ostatecznie ustali, że również kolory ubiorów grupy *Caritas Romana* u Poussina i na obrazie antycznym odpowiadają sobie, nie może być wątpliwości, że u Poussina mamy do czynienia z cytatem¹⁴.

Jest jednak nieprawdopodobne, że to jeden z tych fresków pompejańskich bezpośrednio bądź pośrednio posłużył malarzowi za model. Chociaż nie da się całkowicie wykluczyć, że zostały one jeszcze przed końcem XVI w. odnalezione w trakcie prac inżynierskich prowadzonych w Pompejach przez Domenica Fontanę¹⁵. Bardziej prawdopodobne jest, że wyobrażenie przez Poussina *Caritas Romana* opiera się na podobnym, odkrytym w innym miejscu malowidle antycznym, dziś zaginionym. Wiadomo, że Poussin bardzo interesował się rzymskimi i greckimi dziełami sztuki i pozostawał w bliskim kontakcie z Cassiano dal Pozzo, zbieraczem dzieł antycznych¹⁶. Znajomość wzorów starożytnych w okresie baroku była już przez niektórych badaczy domniemywana, a potwierdza ją ikonografia *Caritas Romana*. Jednakże tak wyraźne świadectwa, jak w dziele Poussina, nie były jeszcze przedstawione¹⁷. Wzorując się na pompejańskim malowidle, Poussin zamienił przy tym parę: ojciec–córka na mniej ryzykowną parę: matka–córka, co z kolei wskazuje na to, że znał wspomnianą książkę Maksymusa, jedyne źródło starożytne mówiące o obu wersjach.

Jeśli wyjdzie się od tego, że Poussin zacytował antyczny wzór, łatwo jest rozpoznać, że trzy ukształtowane wedle tego schematu figury – obie kobiety i obserwator – przedstawiają jądro, z którego została rozwinięta „grupa siedmiu postaci po lewej ręce”. Cztery pozostałe figury są ukształtowane względem tych trzech figur albo równolegle, albo na zasadzie symetrii i tworzą wraz z nimi niezwykle pieczołowicie uporządkowaną strukturę kompozycyjną¹⁸. Jednakże tych siedem postaci przedstawia dwa różne momenty opowiadania: pięć figur po prawej jeszcze nie zauważyło deszczu manny, dwaj mężczyźni po prawej dostrzegli cud. U tych ostatnich powtarza się wszelako związek semantyczny, który charakteryzował już stosunek obu kobiet w grupie *Caritas Romana*: młoda osoba próbuje pomóc starszej osobie tej samej płci. Wraz z tym koncept „miłości dziecka” zostaje malarskimi środkami ukazany jako podstawa istotnej dla znaczenia obrazu izotopii¹⁹. Przez dodanie dziecka – to uzupełnienie jest zrozumiałe, ponieważ akcja nie dzieje się już w więzieniu, lecz w otwartej przestrzeni natury – wzbogacono złożony wyraz namiętności zawarty w scenie.

Na końcu należy wspomnieć, że Maksymus zakłada u czytelnika znajomość malarskiego przedstawienia historii, gdy w drugiej wersji pisze: „*Haerent ac stupent oculi cum humus facti pictam imaginem*

*vident*²⁰ (Zdumione oko nie może się uwolnić, kiedy jego spojrzenie pada na obraz przedstawiający tę historię). Zdanie to – wraz z formułą z pierwszego wariantu: „*Quae tam admirabilis spectaculi novitas a ipso [...] perlata*” (ta nadzwyczaj zdumiewająca rzecz, o której doniósł [strażnik]) – wskazuje, że już autor starożytny traktował figurę nadzorcy jako reprezentanta zadziwionego obserwatora obrazu.

Wyniki badania znaczenia antycznego wzoru dla motywu *Caritas Romana* wspierają wyjściową hipotezę w pierwszym punkcie: figura mężczyzny po lewej na przedzie, który przygląda się scenie, może być rozumiana jako streszczające odzwierciedlenie aktu wypowiedzi. Daje widzowi wzór tego, jak on sam powinien się zachowywać wobec przedstawionej historii. Zarazem – co było oczywiste dla współczesnych – ucieleśnia namiętność „zdumienia”.

Namiętność „zdumienia” według Kartezjusza i Nicolasa Malebranche’a

Zanim będę kontynuował badanie obrazu Poussina, należy wyjaśnić, jak namiętność „zdumienia” była definiowana w XVII wieku. Odniosę się zatem do tekstów Kartezjusza i Malebranche’a. Obaj filozofowie wyznaczyli „zdumieniu” ważne miejsce w swoim systemie pasji.

Kartezjusz, w opublikowanym w 1649 r. traktacie *Namiętności duszy* (*Les passions de l’âme*), jako pierwszy filozof włączył „zdumienie” na listę namiętności, przyznając mu jednocześnie uprzywilejowaną pozycję. Dla niego „zdumienie” (*admiration*) było naczelną pasją dlatego, że może powstać „zanim jeszcze poznamy, czy przedmiot (który to zdumienie wywołał) jest dla nas odpowiedni, czy nie”²¹. Używając pojęć semiotycznych, można powiedzieć, że „zdumienie” poprzedza entuzjastyczną bądź nieentuzjastyczną ocenę każdej rzeczy. Jest to także przyczyną tego, że „zdumienie” w odróżnieniu od innych pasji nie ma „żadnego przeciwieństwa”²².

W artykule 53. swojego traktatu Kartezjusz próbował objaśnić powstawanie zdumienia:

Gdy pierwsze zetknięcie się z jakimś przedmiotem jest niespodziewane i gdy sądzimy, że jest on czymś nowym lub bardzo różnym od tego, cośmy dotąd poznali, lub od tego, czegośmy oczekiwali, wówczas zdumiewa nas i wywołuje zdziwienie²³.

W konsekwencji „zdumienie” zostaje zdefiniowane jako prymarnie związane z modalnością wiedzy. Włącza do gry kompetencję semantyczną, sumę osobistych doświadczeń, które pozwalają jednostce snuć przypuszczenia na temat natury i zachowania się obiektów. Wynikający z pasji efekt poznawczy pojawia się wówczas, gdy podmiot zostanie skonfrontowany z przedmiotem, który nie odpowiada jego oczekiwaniom, czyli przekracza jego uprzednie rozeznanie:



²⁰ Tekst łaciński według starego antwerpskiego wydania z 1614 roku. Tłumaczenie polskie na podstawie tłumaczenia niemieckiego, przytoczonego przez autora: V. Maximus, *Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten*, Bd. 3, Übers. F. Hofmann, Stuttgart 1829, s. 334.

²¹ R. Descartes, *Les passions de l’âme*, Paris 1649, art. 53: „[...] avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s’il ne l’est pas”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1986, s. 101. Od tłumacza: w cytowanym polskim przekładzie *admiration* zostało przełożone na „podziw”. Zgodnie z propozycją autora tekstu tłumacząc je jako „zdumienie”.

²² *Idem*, *Les passions...*, art. 53: „n’a point de contraire”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 101.

²³ *Idem*, *Les passions...*, art. 53: „Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu’il devait être, cela fait que nous l’admirons et en sommes étonnés”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 101.



²⁴ *Idem*, *Les passions...*, art. 75: „*Nous n'admirons que cie qui nous paraît rare et extrardinaire; et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignore, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons sues; car c'est cette difference qui fait qu'on le nomme extraordinaire*”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 110.

²⁵ *Idem*, *Les passions...*, art. 70: „*L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considerer avec attention les object qui lui semblent rares et extraordinaires*”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 107. Od tłumacza: przekład francuskiego wyrażenia „*considerer avec attention les object*” na „uważne rozpatrzenie przedmiotów” zmieniłem na „uważne przyjrzenie się przedmiotom” w celu ujednolicenia tłumaczenia z innymi, wykorzystanymi dalej polskimi przekładami, a także ze względu na nietrafność stosowania w polszczyźnie czasownika „rozpatrywać” w odniesieniu do przedmiotów.

²⁶ *Idem*, *Les passions...*, art. 75: „*Ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion sont ordinairement fort ignorants*”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 111.

²⁷ *Idem*, *Les passions...*, art. 76: „*Il est bon d' être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences*”; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 111.

Zdumiewają nas jedynie rzeczy rzadkie i niezwykle, a takim może nam się wydawać coś tylko dlatego, żeśmy tego nie znali, albo też nawet dlatego, że różni się od rzeczy nam znanych; albowiem ta różnica właśnie sprawia, że się to nazywa niezwykłym²⁴.

Zwraca uwagę fakt, że Kartezjusz, definiując „zdumienie”, opisał działanie, które namiętność ta wywołuje w podmiocie: „Zdumienie jest nagłym zaskoczeniem duszy, które skłania ją do uważnego przyjrzenia się przedmiotom wydającym się jej rzadkimi i niezwykłymi”²⁵. Działanie to polega według niego na zachowaniu kognitywnym („uważne rozpatrzenie”), odnoszącym się do samego obiektu, który wywołał poruszenie uczuciowe. Kartezjusz poszedł jeszcze o krok dalej – zdumienie jest w ogóle warunkiem nabycia wiedzy: „ci, którzy nie posiadają żadnej skłonności naturalnej do żywienia tej namiętności, są zazwyczaj wielkimi ignorantami”²⁶; „jest rzeczą dobrą mieć pewną wrodzoną skłonność do tej namiętności, pobudza nas to bowiem do zdobywania nauk”²⁷.

W swojej pracy *De la recherche de la vérité* z 1674 r. Malebranche rozwinął koncept „zdolności” czy „skłonności”, którą naszkicował Kartezjusz w zacytowanym ustępie. Dla Malebranche’a „skłonność” (*inclination*) jest pojęciem uzupełniającym się z pojęciem „namiętności” (*passion*). W ten sposób, przykładowo, namiętności „zdumienia” odpowiada szczególna skłonność: „ciekawość” (*curiosité*). „Ciekawość”, której Malebranche *explicit*e nie zdefiniował, może zostać określona z semiotycznego punktu widzenia za pomocą modalnej konfiguracji: wiedzieć–chcieć. Ciekawość dotyczy nieokreślonego projektu poznawczego, dającego się rozumieć jako uzupełnienie bogactwa wiedzy, którym dysponuje się w danym punkcie czasowym. Ciekawość jest powszechnym elementem kompetencji człowieka, wiodącym go do tego, by powiększył swój obecny stan wiedzy, właściwą mu kompetencję semantyczną.

Sekwencja namiętności: ciekawość – zdumienie – uważne przyglądanie się

Kartezjusz doprowadził swoje objaśnienie „zdumienia” do stwierdzenia, że podmiot „uważnie przygląda się przedmiotom”, z którymi jest niespodziewanie konfrontowany. Ta formuła wyjaśnia, że kontakt z „rzadkim i niezwykłym” przedmiotem nie od razu wiedzie do uzyskania wiedzy. Z powodu swej złożonej natury przedmiot stawia opór żadnemu wiedzy podmiotowi. To właśnie jednak ten opór jest tym, co wywołuje „zdumienie”.

Poznawczy efekt „zdumienia” jest więc wynikiem paradoksalnego określenia podmiotu przez dwie sprzeczne modalne konfiguracje: wiedzieć – chcieć i równocześnie: nie móc – wiedzieć. Efekt „zdumienia” pojawia się przy kontakcie podmiotu z przedmiotem, który

nie może być natychmiast pozyskany jako obiekt wiedzy. Przedmiot musi jednak posiadać tę własność, która pozwoli ostatecznie ukazać pożądaną integrację, wraz z czym ciekawość wiedzieć–chcieć uzyska stan wykraczający poza ten pierwszy kontakt. „Zdumienie” koniecznie powinno doprowadzić podmiot do tego, aby zmienić „rzadki i niezwykły przedmiot” w semiotyczny obiekt mający podwójną strukturę, która obejmuje to, co manifestowane (*signifiant*) i to, co immanentne (*signifié*). Przedmiot, z którym spotyka się podmiot, jest zrazu tajemniczy. Zadaniem podmiotu jest poddać ten tajemniczy przedmiot procesowi interpretacji, który pozwoli odsłonić jego prawdziwą, skrytą naturę. Przez obu filozofów ów proces interpretacji został określony za pomocą pojęć „ważnego przyglądania się” (*considérer avec attention*) i „badania” (*examiner*).

Dwa sposoby widzenia

W liście z 1642 r., skierowanym do François Subleta de Noyersa, nadintendenta budowli (*surintendant des bâtiments*) Ludwika XIII, Poussin dokonał wyróżnienia, często z wpływem czasu cytowanego, dwóch rodzajów widzenia, określając je pojęciami „aspekt” i „prospekt”. Ustęp ten brzmi następująco:

Trzeba wiedzieć [...] że istnieją dwa sposoby widzenia przedmiotów: jeden, gdy patrzymy na nie po prostu, a drugi, gdy się im uważnie przyglądamy [*considérer avec attention*]. Patrzeć po prostu to tyle, co naturalnie odbierać okiem formę i wygląd widzianej rzeczy; natomiast widzieć przedmiot przyglądając mu się, znaczy, że poza prostą i naturalną recepcją formy w oku szuka się ze szczególną pilnością sposobu dokładnego poznania tego samego przedmiotu. Można więc powiedzieć, że proste widzenie – „aspekt”, jest procesem naturalnym, a to, co nazywam „prospektem”, uważnym przyglądaniem się, jest działaniem rozumu, które zależy od trzech rzeczy: od oka, promienia widzenia i odległości oka od przedmiotu. Należałoby sobie życzyć, żeby ci, którzy zechcą wydać właściwy osąd [o malarstwie], dysponowali solidną wiedzą w tych sprawach²⁸.

W tekście tym Poussin opisuje przede wszystkim zewnątrz warunkowania prospektu. Podjętą w liście krytyką prac nad dekoracją Grande Galerie w Luwrze nie musimy się tutaj dalej zajmować. Zapamiętajmy jednak, że Poussin, objaśniając prospekt, używa dokładnie tej samej formuły (*considérer avec attention*), co Kartezjusz, kiedy w swojej definicji „zdumienia” opisuje jego działanie. Powtórzę ustęp z traktatu *Namiętności duszy*: „Zdumienie jest nagłym zaskoczeniem duszy, które skłania ją do uważnego przyjrzenia się przedmiotom wydającym się jej rzadkimi i niezwykłymi”²⁹. Zasadne jest więc analizowanie Poussinowskiego konceptu prospektu na płaszczyźnie, która wykracza poza omówione we wspomnianym



²⁸ N. Poussin, *Correspondance...*: „Il faut sçavoir [...] qu'il y a deux manières de voir les objects, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose veüe. Mais voir un object en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoistre ce mesme object: Ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le Prospect est un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil a l'object: et c'est de cette connoissance don't il seroit à souhaiter que ceux qui se meslent de donner leur jugement fussent bien intruits”. Podany przekład jest skorygowaną przez autora wersją tłumaczenia z: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 192-193.

²⁹ R. Descartes, *Les passions...*, art. 70; wersja polska według wyd.: *idem*, *Namiętność...*, s. 107.



³⁰ R. de Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres, avec des reflections sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, [rozdz. De l'Accords des Couleurs], Paris 1669, s. 51: „[...] ainsi les Couleurs les plus opposées, étant placées bien à propos entre plusieurs autres qui sont en union, rendent certain endroits plus sensibles, lesquels doivent dominer sur les autres, et attirer les regards”.

liście zewnętrzne uwarunkowania postrzegania perspektywicznego. Można postawić pytanie: czy również malarz nie dysponuje jedynie jemu właściwym dyskursywnym środkiem, aby doprowadzić odbiorcę do zmiany swojego „sposobu widzenia”, przejścia od zwykłego aspektu do prospektu? Sądzę, że da się to pytanie odpowiedzieć pozytywnie. Wystarczy przeformułować definicję Kartezjusza z punktu widzenia odbiorcy: po to, aby widz oglądał jego dzieło „z uwagą”, malarz musi wywołać u niego „zdumienie”. Może to osiągnąć tym, że wprowadzi do swego tekstu „rzadkie i niezwykcyjne przedmioty”. Namiętność „zdumienia” odgrywałaby w ten sposób instrumentalną rolę w strategii aktu wypowiedzi, mającą na celu skłonienie widza do gruntowniejszego obejrzenia obrazowego tekstu. Wydaje mi się, że Poussin, sięgając w swoim dziele *Zbieranie manny* po motyw *Caritas Romana*, podąża dokładnie za tą koncepcją. Motyw ten nie ma jednak wywoływać zwyczajnego „zdumienia”; przedstawiona scena jest tak wybrana, że ułatwia widzowi zrozumienie treści ogólnego przedmiotu przedstawienia w *Zbieraniu manny*.

Retoryka manipulacji

Grupa *Caritas Romana* jest nie tylko ulokowana na uprzywilejowanym miejscu płaszczyzny obrazu, lecz także dodatkowo wydobyta przez szczególnie silny kontrast barwny: żółtej sukni starej kobiety z niebieską suknią młodszej. Roger de Piles opisał tego rodzaju użycie kolorów w pierwszej części swego dzieła *Abrégé de la Vie des Peintres* z 1699 r. jako sposób „nęcenia oka”:

Dwa niezwykcyjnie silnie kontrastujące kolory, położone z rozmysłem, pozostające ze sobą w zgodzie, czynią określone miejsce [obrazu] szczególnie uderzającym: z konieczności dominuje ono nad innymi i przyciąga ku sobie spojrzenie³⁰.

Opisana przez de Pilesa strategia dotyczy w pierwszej kolejności po prostu warstwy wyrazu i służy przestrzennej artykulacji obrazowej płaszczyzny. Skłania widza do wyróżnienia w obrębie przedstawienia obszaru – odpowiada on grupie obu kobiet – który może obrać za punkt wyjścia w lekturze.

Chciałbym poczynić tutaj kilka obserwacji na temat przestrzennego i narracyjnego porządku na obrazie Poussina. Obrazowa płaszczyzna jest zasadniczo podzielona zgodnie z osiami: horyzontalną i pionową; w górnej połowie obrazu podział: lewo–prawo został uzyskany przez wprowadzenie elementów pejzażowych stanowiących względem siebie odwrotność (obrośniętemu drzewami skalnemu mostowi po lewej, który w środku tworzy przejście, jest przeciwstawiona zamknięta grupa drzew po prawej stronie, częściowo skryta

przez masywny blok skalny). Ten kompozycyjny schemat odwrócenia został w dolnej połowie obrazu przyjęty dwukrotnie – na planie pierwszym i na środkowym – jako odwrócenie narracyjne. Na pierwszym planie figury po lewej stronie cierpią niedostatek, figury po prawej doświadczają zniesienia tego niedostatku³¹. Na środkowym planie znajdują się dwie grupy figur przyporządkowane do postaci Mojżesza i Aarona tworzących osie symetrii. Figury po prawej klęczą, aby złożyć wodzom podziękowanie; Mojżesz i Aaron wskazują jednak swymi gestami w górę, „z obrazu poza niego”, na Boga, właściwego sprawcę cudu. W konsekwencji grupa po lewej kieruje swoją modlitwą dziękczynną ku niebu³².

Powyższe obserwacje na temat ogólnej topologiczno-narracyjnej struktury obrazu pomagają objaśnić ponowne użycie kontrastu barw żółtej i niebieskiej na pierwszym planie. Ubrana w kolor niebieski i żółty młoda kobieta, która trzyma na ręku swoje małe dziecko, pozostaje za sprawą identycznego doboru barw w oczywistym związku z grupą *Caritas Romana*. Ścisłej zaś – z młodą kobietą, która, nie chcąc przeszkadzać cierpiącej starej kobiecie, trzyma swoje dziecko odsunięte. Grupa matki i dziecka po prawej – która tworzy także kompozycyjną przeciwwagę dla grupy *Caritas Romana* – pokazuje, jak dzięki deszczowi manny odbudowują się naturalne relacje między ludźmi. Odwrócenie sytuacji zostało uwidocznione diagramatycznie przez to, że wertykalna dyspozycja kolorów niebieski – żółty, wpisana w przejście z lewej na prawą połowę obrazu, ulega chiastycznemu odwróceniu³³. Zwraca uwagę także to, że dwie barwy są po stronie cierpiących niedostatek matki i córki rozdzielone, natomiast po stronie zniesienia tego niedostatku oba jawią się w obrębie stroju młodej kobiety. Ubrana w żółto-niebieską odzież młoda kobieta po prawej stronie staje się ostatecznie przez swój gest pełnym, pozytywnym uzupełnieniem względem grupy *Caritas Romana*. Swoją lewą ręką daje znak młodemu mężczyźnie, który znajduje się obok z koszem manny, że powinien zanieść boski pokarm na ratunek osobom z grupy *Caritas Romana*³⁴.

Jednak grupa ta została przez Poussina podporządkowana służącej manipulacji retoryce nie tylko formalnie, przez wybór kolorów, lecz także pod względem treści. Znane są oratoskie traktaty z XVII w., reprezentujące teorię mówiących figur, która dokładnie odpowiada instrumentalnemu rozumieniu „zdumienia”, rozwijanemu przez Kartezjusza i Malebranche’a, i którą urzeczywistnił Poussin w swoim *Zbieraniu manny*. Jednym z tych traktatów jest *L'art de parler* Bernarda Lamy’ego, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1675 roku. Czytamy w nim:

Figury retoryczne [...] są używane wyłącznie do tego, aby pobudzić uwagę słuchacza, by zwrócił się ku temu, co powinien dostrzec [*considérer*] [...] Ponieważ dusza stworzona jest dla prawdy, ma w sobie palące pragnienie



³¹ Max Imdahl zwrócił uwagę, że świetlana przerwa między skałami „sytuuje się powyżej głów postaci z grupy *Caritas Romana*”; „Także przez to są one w oglądzie wyróżnione i nie mogą być w żadnym razie wyłączone z cudu łaski”; por. **M. Imdahl**, *Die Zeitstruktur in Poussins „Mannalese“: Fiktion und Referent*, [w:] *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Hrsg. C. Fruh et al., Berlin 1989, s. 58.

³² Propozycji Imdahla, by potraktować obie symetrycznie grupy przyporządkowane do Mojżesza i Aarona jako reprezentację dwóch różnych momentów czasowych, nie da się utrzymać. (**M. Imdahl**, *op. cit.*, s. 49). Imdahl postulował, aby następstwo czasowe występujące na pierwszym planie w porządku: lewo-prawo odnieść także do planu środkowego. „Wydaje się zasadne, by odróżnić od siebie sens zachowania się postaci z obu grup, gdyż ta po lewej – jeszcze przed cudem – spogląda na chmury, przeciwnie zaś ta po prawej – już po cudzie – oddaje z respektem i szacunkiem hołd Mojżeszowi, którego ten wszak zakazuje wskazując na niebo”.

³³ Od tłumacza: chiasm to odwrócenie symetrii dwóch całości składniowych, z których druga powtarza porządek składników, lecz w odwrotnej kolejności. Tutaj: niebieski-żółty – żółty-niebieski.

³⁴ Tak wyjaśnia ten gest Imdahl (*op. cit.*, s. 51), w przeciwieństwie do Le Bruna (por. *Conférences de l'academie royale...*, s. 51), który uważa, że wskazanie dotyczy starca dołączonego do „grupy pierwszych siedmiu postaci”. Za interpretacją Imdahla przemawia zauważony przez niego wizualny „rym” między górną partią korpusu młodzieńca a młodą kobietą w grupie *Caritas Romana*.



³⁵ B. Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam 1699 [przedruk: Brighton 1969], księga VIII, rozdz. V, s. 325 n.: „Toutes les figures de Rhetorique [...] ne se font que pour réveiller les Auditeurs et les tourner vers ce que l'on veut qu'il considerent. [...] Comme l'ame est faite pour la verité, qu'elle a un desir ardent de sçavoir, aussi tôt qu'elle apperçoit quelque chose qu'elle n'a point vû et qui la frappe d'une maniere extraordinaire, elle a de la curiosité, elle la veut connoître. Ainsi pour rendre l'ame attentive, c'est à dire pour lui donner de la curiosité, il n'est question que de trouverdes tours ingenieux qui donnent un air extraordinaire à ce qu'on veut faire considerer”.

³⁶ Richesource [właśc. J. de la Sourdière], *L'Éloquence de la chaire, ou la Rhétorique des prédicateurs*, Paris 1609, s. 124: „L'Histoire ou l'exemple/L'Emblème/ L'Hiéroglyphique/ La fable et la Parabole/ La Surprise/ La Paradoxe ect”; s. 129: „l'une des plus grandes perfections de l'Exorde est d'avoir quelque chose d'imprévue et de surprenant qui plaise aux Auditeurs et qui les engage agréablement à souhaiter le resté u discourse”.

³⁷ V. Maximus, *op. cit.*, s. 334. łac.: „Putaret aliquis hoc contra rerum naturam factum, nisi diligere parentes, prima naturae lex esset”.

³⁸ W słowniku Trévoux (*Dictionnaire universel françois et latin*, Paris 1743) cud (*miracle*) został zdefiniowany w następujący sposób: „Um miracle est [...] un effet extraordinaire et merveilleux, qui est au-dessus des forces de la nature; que Dieu fait pour manifester son amour, ou sa puissance” (Cud [...] jest wyjątkowym i nadzwyczajnym wydarzeniem, które wykracza poza moce natury. Dokonuje go Bóg, aby unaocznic swoją miłość i potęgę).

³⁹ Metaforyczny związek między *Caritas Romana* a cudem manny, na jaki wskazuję, nie jest tym samym, co związek zaproponowany przez Marina (*op. cit.*, przyp. 43). Według mnie Mojżesz i Aaron są jedynie pośrednimi sprawcami cudu.

⁴⁰ Por. *Księga Mądrości* 16,21, gdzie zostało przyjęte takie samo znaczenie deszczu manny: „Ponieważ Twój dar dawał poznać Twą dobroć dla dzieci”.

wiedzy. Dlatego odczuwa ciekawość, kiedy tylko dostrzeże coś, czego jeszcze nie widziała, i co ją w niezwykający sposób dotyka; chce to poznać. Aby skierować uwagę duszy, ściślej, aby rozbudzić jej ciekawość, trzeba zatem znajdować wyłącznie trafne zwroty, które temu, co powinno być dostrzeżone, nadadzą niezwykający wygląd³⁵.

Podobnie Richesource we wstępie do swojego traktu o sztuce kazania radził, aby włączać „historię albo przykład, emblemat, figurę hieroglificzną, fabułę/bajkę albo parabolę, zaskoczenie, paradoks, itd.”, ponieważ, jak kontynuuje, „wielką zaletą wstępu jest to, by zawierał coś nieoczekiwanego i zdumiewającego, co słuchacza uderzy i w przyjemny sposób doprowadzi do tego, by życzył sobie kontynuacji mowy”³⁶.

Caritas humana – caritas divina

Pójdźmy za zaleceniami filozofów i retorów i przyjrzyjmy się dokładnie „rzadkiemu i niezwykajnemu” przedmiotowi, jaki przedstawia scena *Caritas Romana*. Ukazuje ona odwrócenie naturalnych związków między trzema osobami, należącymi do trzech różnych generacji: młoda kobieta podaje pierś starszej kosztem swojego dziecka, aby ją uratować przed śmiercią głodową. W pierwszej wersji anegdoty przekazanej przez Maksymusa znajduje się godny uwagi osąd tej sytuacji „na opak”: „Na pierwszy rzut oka można by tu znaleźć sprzeczność wobec natury, gdyby właśnie miłość do rodziców nie była pierwszym tej natury prawem”³⁷. Według Maksymusa karmienie piersią własnej matki jest więc zachowaniem sprzecznym z prawami natury, w którym jednak dokonuje się przekroczenie praw natury w imię wyższego, moralnego prawa, miłości dzieci do rodziców. Ten komentarz zawarty w łacińskim tekście pozwala widzieć w *Caritas Romana* nie tylko cudowne wydarzenie, lecz także rodzaj „człowieczego cudu”, wraz z którym prawo natury zostaje zniesione przez prawo moralne³⁸.

Zatem zachodzi ściślejszy, metaforyczny związek między aktem ludzkiego miłosierdzia, którego odzwierciedleniem w formie mikropowiadania jest *Caritas Romana* i aktem boskiego miłosierdzia, które ukazuje cud manny. Tak więc jak młoda kobieta stawia siebie poza prawem natury, aby ratować swoją matkę, tak Bóg znosi prawa natury i pozwala mannie padać z nieba dla uratowania swojego ludu³⁹. Treściowe analogie między mikrohistorią (*Caritas Romana*) a makrohistorią (cud manny) idą jednak dalej. Podział siedmiu postaci na pierwszym planie po lewej stronie pokazał – a komentarz Maksymusa to potwierdza – że *Caritas Romana*, przedstawiająca „miłość dziecka”, musi być czytana jako podstawa izotopii. Tak samo cud, który Bóg spełnił wobec swojego ludu, jest dowodem niezwy-

kłej miłości między „Ojcem” a jego „dziećmi”, tyle że w odwrotnym kierunku⁴⁰. Scena *Caritas Romana* w *Zbieraniu manny* może więc być postrzegana jako streszczające odzwierciedlenie wypowiedzi (*mise en abyme de l'énoncé*), a w terminologii barokowej retoryki jako *Exordium ad rem*, który przygotowuje widza do zrozumienia głównej sceny⁴¹.

Man-hu: co to jest?

Lektura *Zbierania manny* nie powinna jednak zatrzymywać się w tym miejscu. Deszcz manny jako taki jest kolejnym „rzadkim i niezwykłym” wydarzeniem, które wywołuje „zdziwienie” widza i ostatecznie temu cudownemu wydarzeniu „każe się z uwagą przyrzec”. Odbiorcę zachęca się do tego, aby również deszcz manny uczynić obiektem semiotycznym, manifestacją zawierającą immanentny sens. Dla człowieka XVII w. nie było żadnej wątpliwości, że chodziło tu jednocześnie także o misterium eucharystyczne. Przykładowo, cud manny jako prefigurację Eucharystii objaśniał jezuita Louis Richeome w opublikowanym w latach 1601 i 1609, znanym Poussinowi, *Tableau sacrez des figures mistiques du tres-auguste sacrifice et sacrament de L'Eucharistie* [il. 4]. Tamże został też określony jako „piękny obraz ze szkoły Mojżesza”⁴². W komentarzu Richeome wskazuje na etymologię słowa „manna”, która potwierdza moją tezę, aby obraz Poussina jako całość – włączając nadrzędny temat deszczu manny – rozpatrywać w związku z pojęciem „zdumienia”:

Manna jest cudowna ze względu na jej przyczynę, jej naturę i jej działanie. Dlatego ma nazwę, która wyraża nic innego jak cud i zdumienie. Manna pochodzi mianowicie od słowa *man-hu*, które znaczy [...] »co to jest?«. Jest to słowo, które w tym, co wyraża, opisuje zdumienie i ciekawość. Nasza manna, czyli nasz sakrament, jest tak cudowny, że nie odda tego żadne słowo. Przyjrząwszy się mu dokładniej, nie sposób nie uznać, że łatwiej jest go podziwiać, niż wyrazić nazwą, która odpowiada jego znakomitości. Nie ma więc pośród wszystkich nazw żadnej, które by mu lepiej odpowiadała niż manna, imię zdumienia...⁴³.

Tekst ten zaprasza do tego, aby postulować trzecią płaszczyznę znaczeniową w lekturze dzieła, której jednak bezpośrednio nie uwidoczniło na obrazie, ponieważ jest nieprzedstawialna: misterium Eucharystii. Zatem jak gesty Mojżesza i Aarona wskazują na właściwego sprawcę cudu „poza obrazem”, tak i ta oddana przez Poussina starotestamentowa scena ze względu na jej cudowną naturę wznosi się ku znaczeniu, które przekracza możliwości obrazowego przedstawiania.



⁴¹ Richeome (op. cit., s. 125) określa *Exordium ad rem* następująco „préparatif et disposition au corps du sermon” (przygotowanie do głównej części modlitwy).

⁴² Jacques Vanuxem jako pierwszy wskazał na zachwyty Poussina książką Richeome'a. Por: J. Vanuxem, *Les 'Tableaux sacrés' de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin*, [w:] *Nicolas Poussin*, vol. 2, Hrsg. A. Chastel, Paris 1960, s. 151-162. Zdaniem autora Poussin nie interesował się wszelako tematami, które oferowały znaczenie alegoryczne i również swojemu *Zbieraniu manny* nie nadał takiego znaczenia („ne s'est pas occupé de sujets se prêtant à un sens allégorique”). Teza ta wydaje mi się wątpliwa. W każdym razie Poussin posłużył się w zakomponowaniu tła na swoim obrazie ryciną Gaultiera, załączoną do książki Richeome'a (s. 161) [il. 3]. Ponadto przedstawił kilka figur, nawiązując do tekstu (s. 163): „Mais sur tous il y a du plaisir à veoir ces petits entants demy nuds, qui ayans gust cec douceurs blanches y accourent, comme à une grelle de pois sucrez: et s'entre-poussans les uns les autres, font qui en serrera plus dans ses pochettes”. (Przed wszystkim jednak przyjemnie jest widzieć, jak te półnagie dzieci, po próbowaniu białej słodyczy, podbiegają do niej jak do kulek gradowych z groszku cukrowego i biją się, podczas gdy inne próbuje je zapakować, ile się da, do kieszeni). Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że wzorowana na tych dzieciach, przedstawionych również na rycinie, grupa obu szamocących się waletów na pierwszym planie obrazu Poussina została zintegrowana z ogólną strukturą dzieła w ten sposób, że obok *Caritas Romana* przedstawiono scenę, która tworzy z nią typową dla przedstawień cnót i występków parę „zazdrość i miłosierdzie”.

⁴³ L. Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystique du tres-auguste sacrifice et sacrament de l'Eucharistie*, Paris 1609, s. 176 n.: „Comme la Manne estoit merveilleuse en ses auses, en sa nature, et en ses effects; aussi portoit-elle un nom ne signifiant que merveille et admiration: car Manne vient du mot MAN-HU, qui est à dire, ainsi qu'avons cy-dessus ouy, QU'EST-CECY; mot qui marque admiration et desir de sçavoir en celuy qui le profere: car parce qu'il ignore la nature de la chose, il l'admire et demande que c'est. Nostre Manne et nostre Sacrament est si admirable, qu'aucun nom ne le peut declarer, et apres qu'on l'a bien considéré, on trouve beaucoup plus facile de l'admirer que de l'experimer par un nom correspondant à son excellence, au moyen dequoy de tous les noms, qu'il porte, il n'en a aucun qui luy convienne mieux que Manne, nom d'admiration”.

LA MANNE.



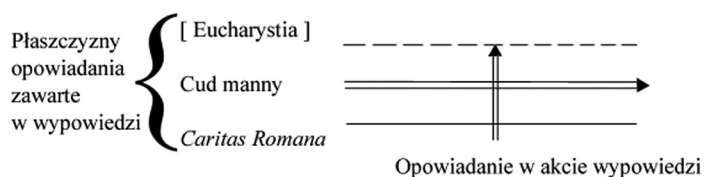
il.4 L. Gaultier, La Manna; za: L. Richeome, *Tableau sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrament de l'Eucharistie*, Paris 1609, s. 161

Akt wypowiedzi jako proces narracyjny

W swej podstawowej lekturze *Zbieranie manny* Poussina wydaje się być dziełem historycznym, które wyobraża przekazane w *Starym Testamencie* epizody z dziejów ludu wybranego. Opowiadanie to zostało jednakże przez Poussina zespolone z dwiema dodatkowymi płaszczyznami semantycznymi i poprzez to zespolenie objaśnione: z historią *Caritas Romana* z jednej strony i z nieprzedstawialną, obecną *implicite* historią Eucharystii z drugiej. Te trzy historie utrzymują wzajemne metaforyczne związki, które mogą być przedstawione w takiej jak niniejsza formule homologicznej (*homologation*):

Caritas Romana : cud manny : cud manny : Eucharystia

To podwójne metaforyczne przeniesienie może zostać samo w sobie określone jako opowiadanie: jako „opowiadanie w akcie wypowiedzi”, który łączy te trzy płaszczyzny zawarte w „wypowiedzi” w hierarchicznie uporządkowaną całość.



Semantyczna analiza trzech płaszczyzn opowiadania pokazuje, że akt wypowiedzi posiada strukturę procesu pośredniczącego. Zaś jego celem jest to, aby prowadzić odbiorcę stopniowo od pierwszej, ludzkiej płaszczyzny znaczeniowej, cudownego wydarzenia *Caritas Romana* przez cud deszczu manny do trzeciej, duchowej płaszczyzny znaczeniowej – misterium Eucharystii.

		aktorzy komunikacji	przedmiot komunikacji
Eucharystia	- misterium	Bóg/człowiek	duchowe/cielesne
deszcz manny	- cud	Bóg/człowiek	cielesne
<i>Caritas Romana</i>	- cudowność	człowiek/człowiek	cielesne

Podobny, rosnący ciąg wynikających z siebie stopni można rozpoznać, jeśli weźmie się pod uwagę okres, do którego te trzy płaszczyzny przynależą: *Caritas Romana* wywodzi się z dziedzictwa egzemplarycznych opowiadań świata antycznego, cud manny jest wydarzeniem ze *Starego Testamentu*, Eucharystia należy do świata *Nowego Testamentu*.

Podsumowując, obraz Poussina ma strukturę podwójnego opowiadania. Przyglądając się działaniu figur w przedstawionej historii, widz sam staje się działającym podmiotem innej historii, opowiadania w akcji wypowiedzi. W swojej *Mannie* Poussin opiera się na charakterystycznej dla barokowej estetyki retoryce: poznawczy efekt „zdumienia” został przez niego wprowadzony jako instrument konstytucji znaczenia, aby pokierować widza od obszaru sensu, który jest mu po ludzku bliższy, do niemającego swojego obrazu misterium. *Manna* nie przedstawia oczom odbiorcy jedynie zewnętrznego wydarzenia ze starotestamentowej historii, gdyż jednocześnie ukazuje mu drogi, które pozwalają właściwie odczytać sens przedstawionej opowieści.

Przeł. Michał Haake

Słowa kluczowe / Keywords

semiotyka, malarstwo XVII wieku, Poussin, *Zbieranie manny* /
semiotics, 17th century painting, Poussin, *Gathering the Manna*

Bibliografia / References

1. *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Hrsg. Brassat Wolfgang, Kohle Hubertus, Köln 2003.
2. Poussin Nicolas, *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée par Ch. Joanny, „Archives de l'art français” 1911.
3. Thürlemann Felix, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

prof. dr hab. Felix Thürlemann

Szwajcarski badacz sztuki. Studiował romanistykę i filologię klasyczną na uniwersytetach w Zurychu i Besançon oraz w paryskiej *École pratique des hautes études*, gdzie współpracował ze światowej sławy semiotykiem i językoznawcą Algirdasem Julieniem Greimasem. Od 1987 r. jest profesorem historii sztuki na uniwersytecie w Konstancji. Autor m.in. prac: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft* (Köln 1990); *Francesco Borromini, Opus Architectonicum. Erzählte und dargestellte Architektur* (Zürich 1999); *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog* (München 2002); *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des „hyperimage”* (München 2014).

dr hab. Michał Haake

Pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.

Summary

FELIX THURLEMANN (University of Konstanz) / *Gathering the Manna by Poussin. Astonishment as passion of seeing*

The following study is a chapter from Felix Thürlemann's book *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Other chapters alike, while discussing *Gathering the Manna* by Poussin, the author focuses on specific means of presentation – in this case we deal with *mis en abyme* method, “a summarising mirroring”. In *Gathering the Manna* this function is ascribed to the group of four figures at the left edge of the painting. Next to some hints referring to reception, included in a character of the bewildered man, there is also depicted a woman who refuses her breast to the child in order to feed her mother threatened with starvation. This motif, frequently referred to in ancient literature and art, known as *Caritas Romana*, was a classic example (*topos, locus*) of love among family members. Thürlemann demonstrates that both this scene and the added figure of reception constitute a metaplane of an image. As a summarising mirroring this scene delivers to onlookers appropriate hints referring to reception and helps them reaching the sense of *Gathering the Manna*. Following Horatius' *dictum Ut pictura poesis* and the perception of pictures understood as analogies of a language that were effective from the beginning of modernity, Poussin applied a method of representation based on rhetoric, which may be proved by the comparison between gathering the manna and *Caritas Romana*. Many other features of *Gathering the Manna* can be read following rhetoric categories, as *exordium* for instance, which concept designates an introduction to a discourse, which is about to endear the listeners to a further content.