

MONSÛ PUSSINO

E w a B i e ń k o w s k a

Nie zaniedbywałem niczego.

(z listu Nicolas Poussina)

I. Cudzoziemiec

Artyści cudzoziemscy XVII wieku szukają w Rzymie przede wszystkim sławy i mitu miasta. Gorączka archeologiczna jest może mniej żarliwa niż w stuleciu dojrzałego Renesansu, gdy Michał Anioł asystował przy odkopywaniu Laokoona z poczuciem religijnego namaszczenia, ale magia Kapitolu przygasła wobec majestatycznych budowli chrześcijaństwa. Ruiny antyczne stoją zaniedbane, jeśli nie zostały poddane nowej służbie na chwałę Kościoła, ochrzczone lub co gorsza zdemontowane na budulec. Nikt się nie troszczy o Campo Vaccino, gdzie prosperuje bydłęcy targ i zwierzęta szczypią trawę, Kolosseum jest ciągle powoli rozbierane i Panteon stracił spiżowe kasetony, odsłonił białą kość kamienia. Jednak nie ubywa rysowników, którzy włączają się po zaniedbanych miejscach z notesami i przyłapują „motyw” antyczny: kolumnę, kornisz, perspektywę sklepień pogańskiej bazyliki, surowe podcienia łuków obejmujących Palatyn od strony Kapitolu. Dziś nie możemy sobie wyobrazić, ile jeszcze wtedy zostało z dawnej Romy, systematycznie rozbieranej i przysypanej ziemią. Ale ta ziemia, gdzie mieszają się odłamki marmuru, pył gipsu, żwir, glina, jest dla ludzi Zachodu ciągle ziemią świętą. Najmocniej odczuwają to artyści i pielgrzymi wykształceni, którzy do pobożności chrześcijańskiej mogą dodać dewocję starszą – miłość do plastycznych form i wzorów z przeszłości.

Prócz jednej – i niedostępnej, niewiarygodnej Jerozolimy – nazwa żadnego miasta nie brzmi tak dla ich uszu jak *Roma*, we wszystkich swoich stanach i czasach. Czy można być człowiekiem w pełnym sensie słowa, czy można być artystą – bez pobytu w Rzymie? Z największych XVII wieku tylko Rembrandt nie podjął pielgrzymki, jakby wcześniej zdał sobie sprawę, że ta droga jest dla niego zbyt ciężka, może nawet szkodliwa dla zdobywania własnego świata malarskiego. Nie

interesuje go obraz Rzymu ani wzór formy klasycznej, nie jest wrażliwy na wielką falę „antykiżującego” humanizmu, który szukał ocalenia w świecie piękna: równowagi i pojednania. Nie obchodzą go Arkadie, nawet gdy są obciążone świadomością utraty. Dramat życia – więc i dramat kultury – rozgrywał się dla Rembrandta gdzie indziej.

Sławę też można było zdobyć poza Rzymem, na dworach królewskich czy książęcych. Pewnie to brzmiało jak dyplom wyższego stopnia – ten czy ów był we Włoszech, spędził lata w Wiecznym Mieście! Zwłaszcza artyści francuscy XVII w. masowo wyjeżdżają za Alpy, nawet gdy król i jego ministrowie proponują dobrze płatną pracę w pałacach i kościołach. Do Rzymu przyciąga wielość warunków, które się tu spotykają i tworzą jedyną w swym rodzaju atmosferę. Ślady antyczne, oczywiście; nikt nie ośmielił się pomyśleć, że są zbyt cenne dla artystycznego wykształcenia. Słońce – niekończące się pochwały intensywności, przejrzystości światła tutejszego, które ujawnia samą istotę formy i gęstość materialności, w promiennych powierzchniach i ostro oddzielonych cieniach. (Dla Goethego i jeszcze potem dla Corota będzie to podobne doświadczenie). Włochy są krajem widzialności doprowadzonej do pełni, do *nec plus ultra*, kiedy przeżycie estetyczne przechodzi w metafizyczne wtajemniczenie; kiedy przestrzeń otwiera się inaczej – zamieszkiwana przez ucieleśnionego ducha.

Niemniej ważne jest rzymskie życie artystyczne, w osobach najznakomitszych mistrzów oraz mecenasów. Nigdzie chyba sztuki plastyczne nie odgrywają tak dużej roli, nie wiążą się z taką pasją budowania i zdobienia, z taką świadomością prawideł piękna. Kardynałowie nierzadko są zleceniodawcami, z którymi można dyskutować o rzeczach zasadniczych. Król francuski i hiszpański też budują, naśladując mecenasów rzymskich, można mówić o szybkim wychwytywaniu przydatności i poczuciu hierarchii talentów.

Na co liczy malarz francuski, który około trzydziestki zaczyna być doceniany w Paryżu i właśnie wtedy decyduje się na wieloletni pobyt w Rzymie? Zapewne tak jak inni żyje mitem miasta, bez którego znajomości artysta nie zostanie prawdziwym sztuk-mistrzem. W życiu Nicolas Poussina ten pobyt był poprzedzony dwiema próbami, niedoprowadzonymi do końca. Zew Rzymu dotarł do niego wcześniej – dwa razy Poussin wyjeżdżał z tym zamiarem i dwukrotnie nie powiodło mu się. Raz musiał zatrzymać się w Lyonie, drugi raz we Florencji – i wracał do Paryża. Nie wiemy, czy chodziło o chorobę, czy o brak pieniędzy. Był z rodziny ubogiej i zarabiał pędzlem. Brak zamówień i niewykonywanie rzemiosła, spowodowane podróżą lub chorobą, były katastrofą. Ale i pobyt rzymski zaczął się pod tym względem pod niegodnym znakiem.

Trzecią podróż, doprowadzoną do celu, rozpoczął pod koniec roku 1623 i przez zimę

przebywał w Wenecji. To ważne, bo potem nie ruszał się z Rzymu (za wyjątkiem wymuszonej podróży do Francji). Wenecja to było przede wszystkim spotkanie z obrazami Tycjana – rzeczywisty szok, który na kilka lat zrobił z niego czciciela i naśladowcę weneckiego mistrza. Naśladował jego wielkie płótna – bachanalia, pochody amorków – ale szybko przestał się interesować jego kolorystyką i metodą malowania; zwłaszcza z ostatniego okresu, gdy o Wenecjaninie mówiono, że posługuje się manierą *fatta di macchie*: czyli zaciera rysunek na korzyść koloru. To dla epoki ogromnie ważna dyskusja, trzeba będzie do niej wracać. Dziś wydaje się nam jałowa, jak wszelkie teoretyzowanie na temat sztuki. Wtedy była również debatą filozoficzną o sposobach przejawiania się ducha ludzkiego.

O czym myślał, zbliżając się do Rzymu (konno, w powozie, piechotą)? Przemierzał stary szlak, który bardzo wielu będzie po nim powtarzało. U narodzin jego (trzeciej) decyzji stał kontakt intelektualny i ludzki. Kawaler Marini, poeta najbardziej podziwiany w wykształconej Europie, przejął się jego wczesnymi obrazami i namawiał na przeprowadzkę do Wiecznego Miasta, gdzie mógł mu służyć za oparcie. To gwarancja, której francuski malarz musiał się trzymać, tak jakby posiadał magiczny talizman umożliwiający pierwsze kroki w nieznanym świecie. Inaczej wjeżdża się w Porta del Popolo, otwierając miasto od północy, kiedy mamy takie zapewnienie. Może entuzjazm tego momentu podszeptuje mu od razu, że znajdzie własne miejsce wśród nowych ludzi, stworzy sobie tryb życia służący wchłanianiu otaczającego piękna, a zamówienia posypią się szybko. I praca, praca, praca. Tym radośniejsza, gdy jest trudniejsza. W takich momentach nie myśli się o porażkach, o zmianie humoru u mecenasów, o bezlitosnym prawie konkurencji między artystami. Historycy wskazują, że w tych latach sytuacja dla świeżo przybywających nie była łatwa. Największe budowle już stały i w dużej mierze były ozdobione. To, co pozostawało do zrobienia, było przedmiotem wyścigu, w którym obok talentu grały rolę intrygi, znajomości osobiste i kościelne rekomendacje.

Il Cavaliere Marini miał ten niesmaczny pomysł, żeby wyjechać do Neapolu i tam szybko umrzeć. Poussin jest sam – jedynym oparciem zostaje siłą rzeczy kolonia francuska w Rzymie. To temat sam w sobie: obcokrajowcy w Rzymie, artyści ściągnięci tu mitem – ich wrastanie, organizowanie się w mieście, stosunki między nimi. Ciekawe są przypyły i odpływy różnych nacji. W XVII wieku najwięcej jest Francuzów, na drugim miejscu Flamandowie. Uważa się, że na 100 tysięcy ludności artystów było koło tysiąca (nie licząc rzemiosł artystycznych). Na stu mijanych na ulicy rzymian był zawsze jakiś architekt, rzeźbiarz, malarz. (Może powtórzy się to na przełomie XIX i XX w. na paryskim Montmartre...). Czy wyróżniają się strojem? Nie tyle

artystowskim, ile skrojonym wedle cudzoziemskich obyczajów. Czy odróżnia się ich pośród innych na podstawie jakiegoś atrybutu ich pracy? Z pewnością nie rozstają się z notesem do rysowania. Każdy krok w Rzymie może stać się okazją do złowienia „motywu”. To pierwsze ich zajęcie, gdy wychodzą z pracowni i nie muszą akurat gonić za interesami.

Po wkroczeniu do miasta mają nerwowy odruch, by nie zatrzymywać się w gospodach, tylko od razu znaleźć mieszkanie. Nie wchodzą głębiej w miasto, ale wynajmują, co się nadarzy jak najbliżej. Osiedlają się głównie na terenie parafii Santa Maria del Popolo, ich ulice to Via del Babuino, Margutta, Ripetta, uliczki wokół Piazza di Spagna i Trinita dei Monti, która wtedy nie ma majestatycznych schodów, lecz wytarty ścieżkami stok. Poussin dołącza do kolonii malarzy francuskich; w półtora wieku potem Goethe zamieszka przy Corso w mieszkaniu rodaka rysownika. W pewnej mierze Nicolas jest już spóźniony – ci, co przyjechali wcześniej, zajęli ważniejsze miejsca w niezłomnym twórczym życiu miasta. Przywódcą kolonii francuskiej jest Simon Vouet, przebywający tutaj od 1612 do 1627, by potem zrobić dużą karierę w Paryżu. W Rzymie też mu się powiodło. Nie tylko był członkiem Akademii San Luca, w roku przybycia Poussina został jej princepsem, czyli księciem. Mieszkają z nim inni Francuzi, niektóre nazwiska coś nam mówią, inne znane są tylko uczonym.

W blisko czterdziestoletnim pobycie w Wiecznym Mieście w pierwszej fazie Nicolas wiąże się z rodakami, w drugiej oddali od nich i będzie strzegł swojej samotności. Na razie jest na nich zdany. Pierwsze polecenia, jakie zdążył mu przekazać Marini, z początku nie mogą być wykorzystane – zleciodawcy właśnie wyjeżdżają na zagraniczne misje.

Zaczyna w Rzymie bez podpórek i wiemy, że te lata były ciężkie, a artysta żył w biedzie. Pracuje ciągle, chociaż bez zamówień, i sprzedaje obrazy za bezcen. Tych parę soldów za dość duże i skomplikowane płótna (zaginione, znamy tematy niektórych) wypadają śmiesznie i żałośnie, gdy wiemy, ile mu płacono później. Lecz nie przesadzajmy, nie musiał czekać na osąd potomności, po roku 1630 pozycja jego rośnie. Powoli i z zahamowaniami – linia jego kariery była przeciwieństwem szybkich sukcesów takiego Simona Vouet, ale uparcie wznosiła się w górę.

II. Blask apollińskiego rydwanu

Te lata są w Rzymie burzliwe – nie z powodu wydarzeń politycznych (program kontrreformy, czyli wewnętrznej reformy Kościoła, wydaje się zwieńczony powodzeniem, instytucje stabilne, wierni poddani kontroli), lecz w sferze artystycznej. W pasjonującym studium,

niezbędnym dla każdego, kto interesuje się tymi sprawami, zatytułowanym *Rzym, rok 1630* Yves Bonnefoy składa hołd ojczyźnie wszystkich sztuk i momentowi historii, który zaplanował spotkanie tylu artystów z różnych stron Europy. I dopuścił wszystkich do swobodnej ekspresji. „Rzym u progu roku 1630: wszystkie tradycje narodowe, wszystkie klasy społeczne, wszystkie temperamenty mogą się tu wypowiedzieć – i korzystają z tej możliwości”. Rysuje się przed nami horyzont republiki piękna, gdzie mówi się naraz różnymi językami, a jednak wszyscy się rozumieją. Ale już zagłębiając się w książkę francuskiego poety i eseisty, widzimy, że sprawy nie mają się tak idyllicznie. Że w królestwie sztuki też panują bezwzględne prawa i dogmaty, a jednostkowy wkład jest oceniany wedle posłuszeństwa względem nich. I obfituje w bezlitosne konflikty.

Początkujący malarz lub przybysz stawał przed wyborami, które nie tyle roztaczały się w tęczę o dziesiątkach odcieni, ile układały w tradycje estetyczne, usztywnione (przez naśladowców) do postaci wyborów przeciwstawnych. Streszczały się one w dwóch nazwiskach: braci Carracci i Caravaggio. Pierwszych uważano za spadkobierców czystych idei renesansowych (ciekawe, że równocześnie następuje deprecjacja dzieła Michała Anioła...), ich obrazy, freski z Pałacu Farnese cieszyły się najwyższym szacunkiem. Oto sztuka wielkiej formy, powtórzenie w nowych okolicznościach świata antycznego, świetlistego i świętującego. Utkanego z bajek mitologicznych – pokarmu dla uczonych i dla mniej uczonych, potrafiących zachwycać się pięknem. Stawką było tu nawiązanie do pogodnego humanizmu – w rzeczywistości, która faktycznie z nim zerwała, organizując się wokół religii trydenckiej, zdyscyplinowanej i wyłącznej. W sytuacji, w której dokumenty soborowe określały granice swobody myślenia i wyobraźni, stawiały zakazy artystom bądź ograniczały możliwość posługiwania się elementami sprzecznymi z doktryną kościelną. Sztuka z inspiracji klasycznej, broniąca się wzniosłością swoich form, staje się w tych warunkach jedyną, być może, przestrzenią wolności. Szansą dla wyminięcia wyłączności dogmatycznej i zanurzenia się w pięknej fikcji – niepretendującej do prawdy, więc dozwolonej. Bracia Carracci, Bolończycy, którzy szukali sławy w Rzymie, wydają się następcom gwarantami ciągłości; nadziei, że nie wszystko stracone z owego momentu równowagi, jakim była twórczość mistrzów sprzed stulecia.

Przeciwny biegun to Caravaggio. Rzym również nosi jego ślady, bardziej dyskretne, w bocznych kaplicach trzech kościołów, gdzie bez sztucznego oświetlenia obrazy są niewidzialne, jak gdyby odzegnujące się od blasku dnia. Caravaggio jest przyjmowany jako przeciwstawienie wielkiej estetyki Odrodzenia, czarny anioł w historii malarstwa rzymskiego. Jego gwałtowne światłocienie, zuchwale komponowane płótna, jego nieklasyczne, ludowe modele ukazywały

niebezpieczną nowość, wtargnięcie do obrazu życia wywodzącego się z niskiej sfery człowieczeństwa. Wieloznaczność i niepokój, brutalność już w samym wydobywaniu kształtu, wiara niedająca się jasno oddzielić od niewiary – noc i cień, do których nie sięgnął, których nie rozświetlił blask rydwanu Apollina. W takiej rzeczywistości zapewne żyją niektórzy, a może w złych momentach ociera się ona również o nas. Ale robić z tego przedmiot sztuki! Gdzieś musi trwać chroniona przestrzeń czystych ideałów.

Coś jednak było chwytnego w płótnach Caravaggia, bo naśladownictwo rozprzestrzeniło się jak pożar, w Italii, Francji, Holandii, Hiszpanii. Artysta, zmarły w dramatycznych okolicznościach w 1610 r., stał się symbolem nowej wrażliwości. Dla tych, co hoładowali wzorom Rafaela, Michała Anioła, Annibala Carracci to było wyzwanie, nieomal prowokacja. Dyskusje w Akademii św. Łukasza musiały zapewne trwać w nieskończoność, jak w przypadku innego problemu odziedziczonego po mistrzach: prymat rysunku czy koloru? Problem, w którym (wedle uczuć uczestników debaty) estetyka sięgała w sferę filozofii pierwszych zasad i nawet w etykę. Wobec tych pytań nie można było nie określić własnego stanowiska – i Poussin zrobi to z brutalną stanowczością. Tymczasem wie, że zostało mu jeszcze wiele rzeczy do nauki.

Rzym nie jest więc miejscem słonecznych debat Szkoły Ateńskiej. Jest kłębowiskiem ambicji, apetytów, zawiści. Wyczerpującą areną wyścigów. Przyjrzeć mu się bliżej oznaczałoby odtworzenie Komedii Ludzkiej nie mniej drapieżnej niż Balzakowska. Nawet gdyby Nicolas trzymał się na boku, wystarczyło mu obserwować, porównywać. Na pierwsze lata rzymskie przypada jego skromny udział w piekielnym widowisku.

Mistrz Dominichino (1581–1641), bardzo zasłużony, skądinąd uczeń akademii Carraccich, w latach 20. XVII wieku nie tylko ząb dostał się na języki kolegów, rozpychających się w Rzymie (a są wśród nich nie byle jakie talenty, jak Piero da Cortona), ale stał się obiektem nagonki. Prześladowany przez młodych do tego stopnia, że chodziły słuchy o zamachu, którego trafem uniknął. Zdziwaczał i ukrywał się przed ludźmi. W każdym razie jego wyjazd do Neapolu będzie wyglądał na ucieczkę. Tak się walczyło o zamówienia, pieniądze i sławę... Biografowie Poussina opisują urzeczenie Francuza dziełem Dominichina, które od roku 1608 do dziś znajduje się przy San Gregorio Magno, wybudowanym u stóp wzgórza Celio. (Po lewej, gdy schodzi się z parku celimontańskiego, mijając zadziwiający zakątek wokół kościoła Santi Giovanni e Paolo...). To tutaj odbyły się prawdziwe malarskie zapasy. Papież Grzegorz XV zamówił dwa epizody z męczeństwa św. Andrzeja: *Biczowanie* i *Prowadzenie na egzekucję*. Pierwszy u Dominichina, drugi

u Guida Reni, również ucznia Carraccich. Gdy Nicolas przybywa i osiedla się na Via del Babuino, zasługi artystyczne pierwszego są już zapomniane, do mody należy wyrażanie się o nim z pogardą. Młodzi malarze zachwycają się św. Andrzejem Guida i kopiują go, a *Biczowanie Dominichina*, fresk w małym oratorium naprzeciwko fresku rywala, jest w ogóle niezauważane. Natomiast entuzjazm Francuza posunięty jest tak daleko, że dzień po dniu udaje się tu na kopiowanie i rozchodzi się w Rzymie wieść, że to nie dzieło Guida interesuje cudzoziemca.

Następuje ładna opowieść, jak to wiadomość dochodzi do rozgoryczonego mistrza, który sam postanawia ją sprawdzić. Widok nieznanego rysującego gorliwie jego obraz przyprawia Dominichina o łzy, cudzoziemiec domyśla się, kim jest ten, kto go od dłuższej chwili obserwuje z objawami wzruszenia. Zaprzyjaźniają się niejako z błogosławieństwem umęczonego apostoła i Nicolas otrzymuje zaproszenie do studiowania na żywym modelu w pracowni starszego malarza. To nie jest jego jedyna szkoła w Rzymie, szkołą są wszystkie chwile spędzone na kontakcie ze sztuką. Biografowie nie podają nazwisk innych nauczycieli, być może był w sumie samoukiem, spędzającym dni na rysowaniu na Kapitolu i Palatynie. Wiemy też, że jest to okres podziwu dla Tycjana, kopiowanego i naśladowanego przez Francuza, który w drodze do Rzymu nie na darmo spędził kilka miesięcy w Wenecji. Dla dzisiejszego widza to przypadek cenny, bo pozwala zauważyć, że fascynacja wielkim mistrzem nie musi oznaczać przejścia jego sposobów malowania. Nawet odwrotnie, może uformować świadomość malarską całkowicie różną od wizji podziwianego artysty. Inna poetyka, doprowadzona do najwspanialszego punktu, może wyprowadzić z podziwu ziarno własnej niezależności – wedle legendy przypisywanej różnym artystom: *anche io sono pittore*. Do tego tematu też warto będzie wrócić.

Tymczasem kardynał Barberini, któremu polecił go Marini, wraca z podróży dyplomatycznych i zaczynają się zamówienia. Poussin zdaje się już do nich gotów. Pierwsze ważne dzieło z ducha rzymskiego, *Śmierć Germanicus*, wydaje się dojrzałe, spełnione. Autor wie, czego szuka – ma już zresztą 33 lata. Nicolas zaczyna być ceniony, a obrazy dobrze płatne. W tym okresie rozpoczyna się jego najdłuższa i najwierniejsza przyjaźń w Rzymie: z uczonym i kolekcjonerem Cassiano dal Pozzo. Jemu również zawdzięcza załatwienie wyjątkowego zamówienia – do centralnej części bazyliki św. Piotra. Ciekawe, że miały tam zostać wstawione dwa nowe obrazy i oba zlecono Francuzom. Naprzeciwko dzieła Poussina *Męczeństwo św. Erazma* miał wisieć obraz Valentina de Boulogne, również podopiecznego Barberinich: *Męczeństwo św. św. Processa i Martyniana*.

Valentin to nieco tajemnicza postać. Wyraźnie pod wpływem Caravaggia, pozostawił płótna

z poetyckim światłocieniem, ale zdradzające niepewność pędzla czy też ograniczenie widzenia. Przybył do Rzymu bodaj najwcześniej z całej kolonii francuskiej, przed rokiem 1614. Był jej aktywnym i niespokojnym członkiem, znanym z nocnych ucztowań z przyjaciółmi, gdzie wino płynęło bez umiaru. Wspomnienie o nim, człowieku skrytym i zarazem ekspansywnym podczas artystycznych biesiad, zostało ostatecznie ukształtowane przez okoliczności śmierci. W roku 1632, wracając po bibce godnej najlepszych lat bohemy, pijany, wykapał się dla ochłody w fontannie na Via del Babuino, na swojej ulicy. Lodowaty strumień doprowadził do choroby płuc i śmierci, w czterdziestym pierwszym roku życia. *Exit* Valentin ze świata Poussina, francusko-rzymski cygan o poważnie melancholijnych obrazach, w których drzemie jakiś sekret niespełnienia.

Natomiast *Męczeństwo św. Erazma*, dzisiaj w Pinakotece Watykańskiej, od razu mnie uderzyło. Nie z powodu tematu – czyż większość obrazów w Wiecznym Mieście nie mówi o heroizmie świętych i okrucieństwie katów? W *Erazmie* uderzający jest spokój sceny i jej elegancja. Wszystko dzieje się na pierwszym planie, podchodzi do oczu widza. Nie ma horyzontu, tylko stłoczona grupka postaci. Na pierwszym planie leży Święty, któremu wpółobnażony Rzymianin z czasów cesarstwa wyciąga z otwartego brzucha (rana jest ledwo widoczna) kiszki w postaci grubego sznurka, a drugi nawija je na kołowrót. Oto temat plastyczny. Za katowanym stoi kapłan pogański i kilku pomocników. Kapłan wskazuje ciągle przytomnemu Erazmowi biały posąg bożka, na którego chce go nawrócić. Rzeźba też należy do ściśniętej ciasno grupy i jej pionowa biel rymuje się z jasną cielistością leżącego bohatera. Na obrazie nie ma okrucieństwa ani cierpienia – nie straszy, raczej uspokaja. Ściągnięte brwi Świętego są jedynym śladem ludzkich uczuć. To dla zwiedzającego raczej ulga po dziesiątkach scen, gdzie męczeństwo ma budzić przerażenie i łzy. Tutaj czuje się przede wszystkim wyrafinowanie kompozycji, cień i światło, które dzielą między siebie postaci, biele, czerwień, brąz. Zauważam przy tej okazji, że o ile wspaniała postać oprawcy z *Męczeństwa św. Mateusza* Caravaggia, z ustami otwartymi do krzyku, pięknego jak bóg wojny, stoi w oślepiającym blasku, tu, u Poussina, chroni go cień – w pewien sposób to osłabia jego rolę. W obrazie Caravaggia sadyzm jest nie do wyminięcia.

Nie zapominajmy, że lata trzydzieste i czterdzieste w Rzymie to wielkie prace Berniniego i Borrominiego. Poussin chodzi po wielkim placu budowy, jakim jest miasto, i może oglądać, jak powstają etapami najpiękniejsze barokowe kościoły i fasady. Nie wiemy, co o nich myślał, w jego korespondencji odbija się świat ściśle własny, sprawy materialne i czasami jakieś zdanie o własnym malowaniu. Wiemy, że cenił Berniniego – ze wzajemnością – i wyobrażam sobie, że Borromini był

mu obcy, może aż do gwałtownego odrzucenia. W negacjach swoich był integralny. Myśl artystyczna klaruje się w nim przez te lata. Wszystko, co przeciwne statycznemu porządkowi, triumfującej jasności jest mu wstrętne. Jak gdyby sam z takim trudem osiągał w sobie ład i racjonalność, a dzieło sztuki wyrastające z innego natchnienia (ruchu, asymetrii, falowania linii i gry ze światłocieniem) stanowiło intymne zagrożenie: możliwość innego życia, w którym cnota i zasada równowagi nie zajmują pierwszego miejsca. Historycy przypuszczają, że przed małżeństwem zaraził się chorobą weneryczną, od której zaczynają się permanentne kłopoty ze zdrowiem. Trzeba mu było coś w sobie ujarzmić, temu służyła i klasyczna estetyka, i znalezienie sobie żony.

Zdaje się, że etyka, wypracowana postawa stoicka, była dla niego czymś być może żywszym od religii. Z tematów chrześcijańskich czy starotestamentowych, które wybierał lub które u niego zamawiano, nie wyziera jakiś osobisty stosunek do wiary. To też ciekawe w stuleciu barokowego mistycyzmu, tak silnie naznaczonego wpływami Soboru Trydenckiego. Duchowość na płótnach Poussina nie jest ruchem wstępującym, opuszczeniem strefy przyciągania ziemskiego. Nie ma u niego Teres, Ludowin, twarzy z tablic nagrobnych pełnych sprzecznych uczuć ani świętych z Bazyliki Piotrowej, którzy gestami i falowaniem szat wskazują, że już nie są z tego świata. U Francuza wszystko dzieje się na ziemi, nawet gdy przedstawia ekstazę świętego Pawła czy ukazanie się Matki Boskiej na (nieoczekiwanym rzeczowo i malarsko) słupie. Nawet małe *Zwiastowanie*, gdzie Maria unosi głowę z półprzymkniętymi oczami, ma punkt ciężenia w jej skulonej pozycji: siedzi w kucki, przywiera do podłogi. Powaga tego malarstwa, nawet gdy błyszczą w niej iskry entuzjazmu, to mocne stanie na swoim gruncie, naturalne, a zarazem moralnie władcze wrośnięcie w ten świat. W języku współczesnym powiedziałyby się, że jest to malarstwo chtoniczne. Element plastycznej gliny, z której cudownym sposobem został ulepiony człowiek, u niewielu malarzy jest tak oczywisty; wcześniej tak było u Masaccia, Piera della Francesca i Luki Signorelliego – ale to przeskok o półtora stulecia i więcej. Postaci są wrośnięte w ziemię i nawet taniec czy ucieczka nie naruszają bezruchu, który ponad pozorami jest podstawowym atrybutem człowieka: być to znaczy trwać. Faktycznie, takie ujęcie egzystencji jest mało chrześcijańskie z inspiracji. Kosmos grecki, kosmos stoików jest tu bardziej przekonującym odniesieniem.

Pytajmy dalej: a czy sam Rzym, taki jak go widział nasz malarz, miasto wielorakie, wielonarodowe, arena walki o wpływy, plac budowy ogarnięty barokowym dreszczem, gdzie nic nie wydawało się stabilne (losy, fortuny, powodzenie), nie musiał być mu w sumie obcy? A jednak nie tylko uparcie chciał tu przyjechać, lecz i nie chciał stąd się ruszać, choć przydarzyły się

zachęcające okazje. Śledząc jego biografie, wnioskujemy, że po pierwsze często na Rzym narzekał, a po drugie nie mógł sobie wyobrazić siebie gdzie indziej. Wiele jest dla niego paskudności w Rzymie, pośród kolegów bardziej niż wśród możliwych mecenasów, do których miał szczęście i z którymi jest nieraz się zaprzyjaźniał.

Po pierwszych latach, gdy był życiowo nieporadny, więc zdany na swoich, brać malarska w Rzymie odpychała go najbardziej. To doświadczenie nagonki przeciw Dominichino, walki na noże o zamówienia kościelne, bez udziału w której niepodobna było wy dostać się z biedy i anonimowości. Może rozpanoszona nieobyczajność artystów i dostojników kościelnych była mu też niemiła – on (po młodzieńczym zamęcie) budował życie na cnocie, nawet odrobinę demonstracyjnej. W późniejszych latach w listach pojawiają się narzekania na klimat: zbyt duszny latem, zbyt dotkliwy zimą – jest przedwcześnie postarzałym człowiekiem. Przy swoim stoicyzmie wydaje się dziwnie depresyjny. Zachował się list do zaprzyjaźnionego Cassiana dal Pozzo, w którym błaga o pomoc, materialną i duchową, tak jakby jego pobyt w Rzymie był katastrofą. Wiemy, że wprost przeciwnie. Sława zatacza coraz szersze kręgi, stał się artystyczną dumą Rzymu, *Monsù Pussino* – wszedł w poczet najważniejszych twórców XVII stulecia.

A więc dlaczego Rzym, mimo wszystko? Nabożeństwo do światła? – to może wiele wyjaśnić, u malarza, i nie tylko u malarza. Otoczenie, gdzie co krok musimy pamiętać o starodawnym mieście i jego wzniosłej sztuce. Poussin bierze do ręki garść wymieszanego z wielu składników gruntu i mówi przejezdnemu rodakowi: jeśli chce pamiątkę z podróży, oto ona, oto starożytny Rzym. Okoliczności pracy zawodowej? Zdał sobie sprawę, że w Rzymie może być wolnym artystą, czego nie da mu Francja ani miasta innych krajów. Bierze się to z tradycji renesansowej, gdy artyści narzucają się jako osobowości, jako ci, od których zależy chwała u potomnych. Papież, kardynałowie zrozumieli, że kiedyś będą się liczyć jako opiekunowie Rafaela, Michała Anioła, Berniniego. Mimo ciężaru Kościoła i jego dostojników nie było to miasto scentralizowanej władzy, istniały przecinające się kręgi wpływów różnych osobistości, można było trzymać z jednym przeciw drugiemu i wypracować sobie swój mały krąg. Spokojny dom, pracownia, mała ilość znajomości. W Paryżu coś takiego nie będzie możliwe. Nad nawet podupadłym – w sferze ideałów – Rzymem podnosi się co rano słoneczny rydwan Apollina.

III. Kuszenie z Północy

Gdy, zdawałoby się, jego kariera jest na prostej drodze, wydarzenia zewnętrzne będą raczej przeszkodami niż okazjami do rośnięcia. W roku 1630 (przebywa w mieście od sześciu lat) spotyka go afront, który stanie się argumentem w samotnych roztrząsaniach. Otwiera się konkurs na ozdobienie kaplicy Najświętszej Panny w kościele św. Ludwika od Francuzów, jednego z rzymskich kościołów narodowych (narody również tworzą osiadli tutaj florentyńczycy, genueńczycy...). Czy w wyścigu mieli uczestniczyć tylko Francuzi? W takim razie Poussin nie miał godnych konkurentów. Ale nie! Wybrano obskurnego (dla nas dzisiaj) Charles'a Mellina, z którym na początku Nicolas przemieszkiwał w ramach komuny artystów francuskich przy Via Babuino. To tym dziwniejsze, że do sądu konkursowego należeli wytrawni artyści: Dominichino i Arpino, życzliwi dla naszego kandydata. Wyobrażam sobie Poussina raczej wolnego od zawodowej zawiści, ale niesłychanie drażliwego wobec niedoceniań wartości swoich prac. Było to więc prawdziwe umartwienie. Nieporozumienie? Zwątpienie w rzeczywisty sens kariery? Czy w ogóle myśl o stawianiu do wyścigów, mierzenia się ze słabszymi (i przegrywania!) była mu obmierzła? Zobaczymy, że na to wygląda. Czy jedna taka porażka miała wpłynąć na całe dalsze życie? W tym momencie jego plan jest nakreślony: unikanie targowiska, stronienie od malarstwa oficjalnego, trzymanie się z dala od walki.

Pytanie dodatkowe: gdy przychodził do kościoła św. Ludwika, aby oswoić się z wnętrzem, w którym będzie konkursowy fresk, czy zatrzymywał się czasem w pierwszej kaplicy na lewo od ołtarza, poświęconej ewangelście Mateuszowi, z trzema obrazami Caravaggia? Wiemy, że nie znosił tego malarstwa, znamy jego kategoryczny osąd, że ten to przyszedł na świat po to, by zniszczyć malarstwo... Lecz nie jest to przyczyna, by nie spojrzeć. Obca mu i olśniewająca technika Lombardczyka mogła intrygować, więcej, fascynować. Ale była zbyt związana z obcym, niedozwolonym (wedle niego) spojrzeniem na rzeczywistość.

W tym samym 1630 roku poślubia córkę skromnego piekarza pochodzenia francuskiego, już zasiedzialego w Rzymie. Biografowie traktują ten fakt niemal jak demonstrację. Rodzina, w którą wchodzi, parantele, które sobie stwarza, świadczą o wyrzeczeniu się ambicji społecznych. Jak zawsze wybór w związaniu się małżeństwem może stanowić termometr aspiracji i samopoczucia w społeczeństwie. Poussin nie wejdzie do znaczniejszych mieszczańskich rodzin, nie będzie bywał w towarzystwie. Nie będzie też pokrywał murów kościołów i pałaców. Zadowolony się płótnami „gabinetowymi” dla prywatnych kolekcjonerów. Ta decyzja pod każdym względem okaże się dla niego trafna. Pracuje dla amatorów, często zakochanych w jego dziełach; często, jak przy wielkich

zamówieniach, nie jest pomysłodawcą obrazów. Kupujący proszą go o temat, który on powoli i systematycznie realizuje (*nulla dies sine...* pędzla czy ołówka). Zdarzało się z rzadka, że temat mu nie odpowiadał, nie odrzucał go wprost, tylko czas płynął, a obraz nie był zrealizowany. Natchnieniem jest mu pogańska mitologia, święta na łonie natury, dzieciństwo Jupitera i Bachusa, sceny heroiczne, historie ślepych olbrzymów Polifema i Oriona, przewyższających głową góry (coś z atmosfery, złagodzonej krajobrazem, koszarów Goi z Domu Głuchego).

Nie unika przedmiotów religijnych, Świętych Rodzin, Ucieczek do Egiptu, Opłakiwań, to są tematy oczywiste. Jest w muzeum w Cleveland *Święta Rodzina na Schodach*, która czaruje mnie na reprodukcji. Schody wznoszą się stromo na pierwszym planie, jakbyśmy stali na najniższym stopniu, zadzierając głowę, a pięcioosobowa grupa spiętrza się nad nami. Najwyżej Maria w czerwieni i ciemnym błękicie, trzyma stojące na jej kolanach Dziecko, o trzy stopnie niżej Elżbieta w szafranowej żółtości, a między kolanami obu kobiet duży bobas: przyszły Jan Chrzciciel. Po drugiej stronie Dziewicy siedzi z wyciągniętymi nogami Józef, w gęstym cieniu, jakby ustępował cały blask obrazu kobietom i dzieciom. Dziwna jest głowa Madonny – okrągła, bez wyrazu, z wymalowanymi krążkami rumieńców. Sięga nieba zniżającego się nad schodami, zarazem pogodnego i zabudowanego architekturą chmur. Ta głowa Marii jest całym manifestem sztuki nierealistycznej, niepsychologicznej – a przecież chodzącej po ziemi. Ekspresja, przekaz malarski posługuje się tu innymi środkami – nie tyle działaniem się, ile właśnie trwaniem.

Wszystko wydaje się uregulowane, tryb życia, tryb pracy. Życie w Rzymie nie zasługiwałoby dla Poussina na nazwę słodkiego, ale jest więcej niż zadawalające, jeśli kocha się swoją pracę i mądrze nią gospodaruje. Nie jest samotny, bo przywiązany do włosko-francuskiej rodziny (żona nie zna jego ojczystego języka), zajmuje się młodymi szwagrami, przywiązuje do nowych teściów i kuzynów. Ma kontakty z malarzami, głównie Francuzami, i z klientelą rzymską, z którą nieraz się zaprzyjaźnia. Staje się zamożny, ale przestrzega skromnego trybu życia. Budzi powszechny szacunek.

Ale wtedy pojawi się prawdziwa przeszkoda. Jakby pokusa zejścia z dobrej drogi, pokusa, której w pierwszej chwili Nicolas zdaje się ulegać.

Okazuje się, że ma nie lada jakich wielbicieli we Francji: Nadintendenta Budynków Królewskich, Sublet de Noyers, którego młodszy bracia zdają się nieźle zorientowani w sztuce, oraz samego Kardynała Richelieu, a nawet Ludwika XIII. To lata, gdy monarchia zaczyna gorączkowo budować, w wyniku sukcesów wojskowych i dyplomatycznych. Pierwszy monarcha Europy

zasługuje na wspaniałą oprawę i pragnie mieć wszystkich do dyspozycji: architektów, sztukatorów, rzeźbiarzy i malarzy. W konkurencji do Fontainebleau Franciszka I i przed pracami Ludwika XIV nad Wersalem. Kardynał i Nadintendent chcą przy okazji ozdobić swoje siedziby. Już w latach trzydziestych Richelieu zamówił u mistrza cztery tzw. Bachanalie Richelieu'go, dziś rozproszone między Filadelfią, Londynem i Kansas City.

Kontakt został nawiązany w 1638 roku za pośrednictwem malarza nazwiskiem Lemaire – propozycja przyjazdu do Francji i obietnica znakomitych warunków. To bardzo zaszczytne – zaproszenia królewskie nie zdarzają się codziennie. Poussin musiał czuć się pochlebiony, nawet jeśli ta zachęta sprzeciwiała się jego filozofii życia. Ale zwleka (historyk dodaje: jak przystało na roztropnego Normandczyka, którym był z urodzenia), pozwala płynąć miesiącom bez odpowiedzi. Lecz dostaje list królewski, datowany ze stycznia 1639, który jest już rozkazem. I po tym liście szuka wybiegów, aż w maju 1640 roku do Rzymu przyjeżdża kuzyn Nadintendenta, Chanteloup, z poleceniem zawiezienia go do Paryża. Gra na zwłokę nie wystarczyła. Wyruszają 28 listopada; jadą przez Awinion, Lyon i Fontainebleau.

Istnieje dużo dokumentów – sprawozdań, rozkazów, królewskich patentów, rachunków, listów – na temat „epizodu francuskiego”, który trwał 22 miesiące. Prezentacje, uroczyste przyjęcie, wożenie malarza do zamku St. Germain-en-Lay, gdzie akurat przebywa dwór, dowcipne i łaskawe słowa króla, który zaciera ręce na szykujący się wyścig między przybyszem a faworytnym malarzem Simonem Vouet, znanym już nam z Rzymu. Poussin dostaje do wyłącznego użytku pałacyk znajdujący się w Tuileries, na ówczesnym terenie królewskiego parku w środku Paryża, umeblowany i z zaopatrzoną piwnicą (co jest podkreślone!). Otrzymuje ogromną gażę i tytuł „pierwszego malarza ordynaryjnego króla” (coś jak profesor zwyczajny). Otwiera się przed nim oszałamiająca perspektywa, która istotnie mogła mu w pierwszych dniach i tygodniach zawrócić w głowie.

Jest mowa o wielu pracach naraz: obrazach dla nowicjatu jezuickiego w Paryżu, dla Richelieugo, do pałacu Saint-Germain; o rycinach do karty tytułowej Biblii i Wergiliusza, o kartonach do ogromnych tapiserii. A przede wszystkim – o fresku na sklepieniu Wielkiej Galerii w Luwrze (tej, gdzie się dzisiaj znajduje malarstwo włoskie). To już powinno zaniepokoić artystę – właśnie takich wyczynów unikał w Rzymie. Gdyby nawet, ze względu na wysoką osobę zamawiającego, przymusił się do tak innych warunków pracy, było to rujnujące dla jego zdrowia. Mało tego: dotarło do niego dość szybko, że artyści zatrudnieni przy dworze królewskim

przypatrują się z niezadowoleniem wynoszeniu w górę człowieka z zewnątrz, kiedy oni pracują tu od dawna, i dotąd wszelkie korzyści były dla nich.

Najgorsze jest to, że nie znajduje się na swoim miejscu, u siebie. W jednym z listów pisze, że nie wie, czego król od niego oczekuje, i obawia się, że go źle poinformowano o talencie i specjalności malarza. Nie wiadomo, czy kroplą przepelniającą czarzenie była propozycja odnowienia malatur pałacu królewskiego w Fontainebleau (gdzie, twierdzą uczeni, w młodości uczył się na obrazach starych mistrzów). To nie jest praca dla mistrza.

Uratował go zamęt polityczny i może wychłodzenie się entuzjazmu władcy. Poussin szykuje się do podróży powrotnej, twierdząc, że chce sprowadzić do Paryża żonę. Spisuje testament. Piątego listopada jest już w Rzymie. Sytuacja, którą mu ofiarowywano we Francji, pociąga go pomimo rozczarowań. Przez pewien czas przesyła jeszcze rysunki przeznaczone do fresków na suficie w galerii Luwru. Decydują wypadki zewnętrzne: śmierć Kardynała Richelieu i nieco później Ludwika XIII. Nadintendent, jego prawdziwe oparcie, popada w niełaskę. Pozostaje tytuł „pierwszego malarza” potwierdzony przez Ludwika XIV. I domek na Via Paolina. Powrót do dawnego życia, jakby podróż na Północ była snem.

Dla Poussina ma ona jednak ważne konsekwencje w postaci zamówień francuskich oraz przyjaźni: do jego bliskich będzie odtąd należał Chantelou, krewniak przegranego Nadintendenta, adresat wielu listów; jak wnosimy, człowiek pełen kultury i dobroci. Rzym okazuje się najpewniejszym miejscem w Europie, gdzie rozgrywają się ostatnie epizody wojny trzydziestoletniej, we Francji Fronda, w Anglii rewolucja i ścięcie króla. Tuż obok w Neapolu bunt ludowy Masaniella.

To brzmi dziwnie: został skazany na Rzym. Podobnie jak Michał Anioł, który nie ukrywał, jak to miasto go irytuje i jak dalece nie czuje się tu u siebie. Pewnie tego nie da się powiedzieć o Poussinie, który mieszka rodzinnie i wśród rozumiejących go ludzi. Ale i jego sąd o rzymianach będzie coraz gorszy, i on napisze, że żyje w samotności. Od lat 50. XVII wieku choroba będzie jego przekleństwem. Wyczerpanie fizyczne, lecz nie bezwład duchowy.

IV. Późne lata

Biografia upraszcza się. Malowanie, rysunki, uczenie malarstwa szwagra Gaspara, który zostanie cenionym pejzażystą (wystarczy w jakimś muzeum porównać malowanie natury u niego i u Nicolas – przepaść talentów). Sporo wizyt, głównie rodaków. Chantelou, jego młodszy brat,

ksiądz Fouquet, brat ministra, Félibien, który napisze *Rozmowy* o malarstwie i złoży w nich hołd mistrzowi. Inni spisywacze jego żywota: Włoch Bellori, Niemiec Sandrart. Przypuszcza się, że na ten czas przypada zbliżenie z Claude'em Lorrain, innym artystą, który nie potrafił żyć poza Rzymem i który malarsko jest jego przeciwieństwem i dopełnieniem. Nicolas tworzy mniej, wolniej, jeden ze specjalistów pisze: każdy obraz, długo wypracowywany, zdaje się celować w jakąś wizję esencjalną i definitywną. Ustępuje wobec nalegań przyjaciół i maluje dla nich dwa autoportrety. Ten, który dzisiaj znajduje się w Luwrze, jest surowy i uzupełniony w tle ciężką alegorią Malarstwa; w Berlinie jest miększy, twarz jest na nim odrobinę marzycielska.

Wymijałam dotąd inną pracę, dla artysty z pewnością bardzo istotną, ale widza (jakim jestem) wprawiającą w zakłopotanie. To dwie serie obrazów, które w zwykłych warunkach nie są mi dostępne. Pierwsza, z lat 1636–42, znajduje się częściowo w prywatnym zamku angielskim, a częściowo w Waszyngtonie, druga z lat 1644–48 w Edynburgu. To serie *Sakramentów*, każda po siedem dzieł (jedno uległo zniszczeniu). W obu wypadkach są to dary przyjaźni: pierwsza dla drogiego Cassiana dal Pozzo, druga dla wiernego Chantelou (jak rozumiem, były jednak zapłacone). To dziwna przygoda: cenić, lubić malarza, przyznawać mu miejsce we własnej wyobraźni i spotkać się z jego dziełami, które raczej odrzucają. Zastrzegam się: oryginały widziałam tylko raz, przy okazji wielkiej paryskiej wystawy w 1994 roku. Być może dłuższe obcowanie pozwoliłoby odkryć niewidoczne za pierwszym razem jakości. Tak przecież było z moim spotkaniem z Poussinem: przedtem omijałam go w Luwrze nie bez irytacji, wreszcie przeskoczyła iskra, zaczęłam się uczyć jego trudnej piękności.

Sakramenty są teatralnymi scenami, na których ustanawia się tytułowe Sakramenty. Jest w tych scenach coś tak drętwego i niepowabnego, że gotowa byłam postawić krzyżyk na całym prądzie zwanym klasycyzmem, jeśli doskonałość ma się wyrażać w podobny sposób. Na czternaście (właściwie trzynaście) cztery dzieła się pod otwartym niebem, reszta w ciemnym pomieszczeniu, które wzmacnia nienaturalne gesty i gipsowość postaci. Współcześni uważali je za szczyt malarskich osiągnięć, dzisiaj historycy piszą o nich bez ciepła, ale przyznają im „wyniosłą perfekcję”.

„Wielka maniera” Poussina to przede wszystkim jego *Sakramenty*, malowane równolegle z heroiczno-patetycznymi wydarzeniami z historii starożytnej i Pisma Świętego. Wzorowa symetria, wyważenie kontrastów, dostojność Chrystusa, wymowne ruchy osób towarzyszących. I zwłaszcza to ich światło! – niemożliwe, nierzymskie, nieparyskie, wywodzące się z jakichś

katakumb, ale bez głębi, bez duszy. Jeśli takie było pojęcie Nicolas o powadze religijnej, można wyciągnąć (ryzykowny, co prawda) wniosek, że tej religii w sobie nie czuł. Albo że między odczuwaniem i ręką prowadzącą pędzel stała jakaś zaporą. To jakieś sekciarskie zgromadzenia, nieosadzone w życiu, scenografie złożone z archeologicznych szczegółów. On, autor, jest przy tych scenach po prostu nieobecny duchem, ale dziwnie napięty ciałem. Jak ktoś, kto mówi sobie: a teraz ma być uroczyście i dostojnie. I chwytą się bezosobowych środków, które przedtem można było znaleźć na jego najmniej ciekawych obrazach. Gdyby tylko one się zachowały, jakie byłoby nasze wyobrażenie o artyście? Więc dość o *Sakramentach*! Choć złości mnie to, że nie mogę już ich zobaczyć...

Prześliczny jest opis, jaki Bellori daje z dnia powszedniego w Rzymie w latach dojrzałości Poussina. Wstawał wcześniej i przez godzinę, dwie miał zwyczaj wchodzenia na wzgórze Pincio, niedaleko swego domu. Przechadzał się pod drzwiami, popatrując na jeden z najpiękniejszych widoków na miasto, gdzie „wdzięczne wzgórza razem z budowlami tworzą scenę i teatr”. (Można się pomylić w topografii rzymskiej Poussina: pisze się, że po małżeństwie przeprowadził się na Via Paolina. Na dzisiejszej mapie Paolina to szeroka ulica odchodząca od placu Santa Maria Maggiore, więc daleko od dzielnicy Pincio. Nazwa dawnej Via Paolina zmieniła się. Czy idzie o teraźniejszą Via del Babuino? Mieszkał naprzeciwko kościoła Sant’Anastasio, dziś rytu greckiego. Po przechadzce wracał do domu i pracował do południa. Pokrzepiwszy ciało posiłkiem, jeszcze malował kilka godzin. „W ten sposób dzięki bezustannym studiom dokonał dzieła większego niż niejeden malarz o bardziej zręcznym pędzlu”. (Ciekawa to uwaga...). Wieczorem znowu wychodził i spacerował u stóp góry (Pincia), na placu (pewnie del Popolo) w tłumie cudzoziemców, którzy mieli w zwyczaju tam się zbierać, jak gdyby wyczekując na nowych przybyszów z Północy, co zjawiają się w Porta del Popolo. Był otoczony bliskimi, którzy podążali za nim, i obcymi, przyciągniętymi przez jego sławę. Wszystkich traktował przyjaźnie, dopuszczając każdego do swego towarzystwa.

Chętnie słuchał innych, potem zabierał głos w poważnych słowach, uważnie wysłuchiwany. Często rozmawiał o sztuce, z wielką jasnością, tak że nie tylko malarze, lecz i umysły wykształcone zbierały się, by z jego ust poznać wysokie funkcje malarstwa, o których rozprawiał, nie umyślnie w celu nauczania, lecz zawsze gdy nasunęła okazja. Ponieważ dużo czytał i obserwował, nie mówił niczego, o czym by doskonale nie wiedział, jego mowa była odpowiednia i uporządkowana, tak że nie robiła wrażenia improwizacji, lecz owocu długich medytacji. Przyczyną były rozmaite lektury,

nie tylko historie i bajki, ani tylko dzieła erudycji, ale również sztuki wyzwolone i filozofia. Umysł przenikliwy (ciągnie Bellori), szybki w wyborze, z pamięcią gotową pomieścić wszystko – oto trzy podstawowe dary inteligencji!... Powiadał, że malarstwo i rzeźba to jeden i ten sam dar naśladowania zależący od rysunku... Pan Fouquet widział, jak swoimi rękami formował figury z gliny, wielkości prawdziwych rzeźb różnych rzeźbiarzy; widziałem w pracowniach, jak urabiał glinę z wielką łatwością... Gdy powziął pomysł jakiejś kompozycji, ugniatał z wosku małe figurki postaci we wszelkich postawach i układał całą historię lub bajkę (mowa o pogańskiej mitologii), by przypatrzeć się naturalnym efektom światła i cienia... Wykształcony i uczony (więc to różnica! i słusznie) w sztuce łatwo dostrzegał to, co szwankuje w dziełach innych, i otwarcie krytykował błędy, jako tęga głowa i nieprzyjaciół sądów bez podstaw...

W 1650 roku Claude Gellée zwany Lotaryńczykiem, największy malarz pejzaży w XVII w., wprowadza się w sąsiedztwo. Poussin dużo obcował z kolegami po fachu, chociaż bardzo niewielu z nich traktował jak prawdziwych artystów. Wydaje się, że do tych ostatnich zaliczał Claude'a Lorraina.

Łączył ich stosunek do Rzymu, decyzja nieruszania się z Rzymu. Odnalezienie w nim miejsca osobistego spełnienia. Obaj gardzili oficjalnymi karierami, dworactwem i zależnością od możnych głupców. Lorrain, który był młodszy o 6 lat i przeżył go o siedemnaście, przybył do Rzymu wcześniej, już w 1613, jako mały chłopiec. W 1625 roku na niepełne 2 lata wraca do Francji, co powtórzy Poussin 15 lat potem, z podobnym skutkiem: pragnieniem ucieczki. Życie Claude'a jest jeszcze bardziej ubogie w wydarzenia niż życie Nicolas. Nie ożenił się, miał nieślubną córkę Agnese, o której, jak i o jej matce, niczego nie wiadomo. Spędził lata w dzielnicy malarzy, najpierw na Via Margutta, potem na Paolina. Z Poussinem rozmawiali, dyskutowali, przechadzali się po Kampanii rzymskiej w poszukiwaniu motywów. Wyobraźmy ich sobie: tuż za miastem, nieznacznie przechodzącym w winnice i rozłogi, zaczyna się obszar niezamieszkanym, ciągle grożący miastu malarią, bogaty w malownicze zakątki i ruiny. Podobną Kampanię widział Goethe i jego uczucia nie odbiegały od wzruszeń naszych dwóch malarzy, tylko że miały szeroką poetycko-filozoficzną podbudowę. Niezapomniana Via Appia z grobowcami, koleinami wydrążonymi przez stulecia w twardym kamieniu, pinie, cyprysy, pasmo akweduktu przecinające w oddali krajobraz. Światło jak prezent, który otrzymujemy z każdym uderzeniem serca.

Badacze przypuszczają, że przebywanie z Claude'em miało wpływ na malarstwo Nicolas, o czym trudno, poza okresem nauki, powiedzieć o innych współczesnych, na których wydawał się

obojętny. Oto na jego obrazach zmienia się przedstawianie natury. Dotychczas była odsunięta do tła niemającego własnego istnienia – teraz w wielu dziełach pojawia się w głównej roli. Jak gdyby była pierwszy raz dostrzeżona i odkryta w swym niewymijalnym trwaniu, w jakościach, które czekają na uczczenie przez pędzel. Myślę o ostatnich dziełach: o *Czterech Porach Roku*, których bohaterką jest przyroda w swych podstawowych stanach, i ostatnim płótnie, niedokończonym, gdzie mitologiczne postaci o jakichś trudno zrozumiałych funkcjach wsiąkają w cieniste grupy drzew. A zwłaszcza o rozdzielonej przez bieg czasu na różne kolekcje parze *Burza* i *Pogoda*. Rzeczywiście, kierowanie uwagi na wartość nie tylko formalną, lecz i doznaniową krajobrazu zdaje się płynąć z głębszego przeżycia, które mogło w nim pobudzić malarstwo Lotaryńczyka. Nawet sama jego obecność – wyobrażam sobie, jak podczas spacerów po Kampanii Nicolas, widząc jego reakcje, słysząc jego wyznania, zaczyna dostrzegać jego oczyma. To są doświadczenia najbardziej wartościowe: z widzenia świata przenoszące się do odpowiadającego mu dzieła sztuki i utrwalone jako przeżycie dzielone z kimś innym, bliskim. Uderza przy tym zasadnicza różnica w twórczości obu rzymskich Francuzów. Dla Claude'a, przy całym znawstwie wymagań rzemiosła i kulturze ciągniętej z ksiąg, obraz jest malowany dla utrwalenia doznania, niepowtarzalnego przeżycia przed tym oto fragmentem świata, w takim oto momencie, przed tym oto płótnem. Nicolas, malując, przede wszystkim konstruuje, układa widzialną kompozycję.

Podziwiam oddech natury, spokojny bądź dramatyczny w *Czterech Porach*. Będę jeszcze o nich mówić. W dziełach pierwszego okresu rzymskiego znajduję natomiast obraz dość wyjątkowy, jakby malowany ukradkiem i poza kontrolą, gdzie natura nie roztacza się jak ogromny amfiteatr, w którym będą się rozgrywały wydarzenia. Widzimy przybliżenie z krótkim, zatartym horyzontem, spotkanie bladego błękitu i złotopłowej ziemi, drzewo i zarośla zrobione – wydobyte, stworzone – delikatnymi dotknięciami, szarosrebrzyste listki, w których igra wiaterek. Nawet nimfa na drugim planie ma cielesność mniej masywną, jej suknia jest zwiewna i twarz jak gdyby za woalem, w przeciwieństwie do pięknego młodzieńca, który leży na pierwszym planie, bardzo poussinowskiego i w stanowczości wykonania, i w pewnej niezręczności pozy. To Echo i Narcyz – on zakochany w sobie, ona, daremnie, w nim. Przypomina się jedno z ostatnich płócien Tycjana *Apollo i Marsjasz*, lub *Pasterz z Nimfą*. Młodzieniec z pierwszego planu nakazuje wziąć w nawias bezpośredniość odczuć w stosunku do przyrody, która go otacza. Ostrzega nas: tu nie chodzi o realizm, o wzruszanie się malowniczością świata. Nie przekona nas do końca. W tym płótnie jest przecucie innego Poussina, jeszcze innego niż ten, który jakoby popadł pod wpływy Lorraina.

Co do Claude'a, zauważam z żalem, że przy długim żywocie w Rzymie, przy niewątpliwym

urzeczeniu Rzymem, mało – nic nieomal – nie zostawił z widoków miasta i jego otoczenia. Dwa obrazy z Campo Vaccino, przejmującego w swoim zaniedbaniu, kościół Trinita dei Monti (gdzie chciał być pogrzebany) zatarty w mgiełce upału, Kapitol dodany na obrazie dla uświetnienia fantazyjnego portu morskiego, *capriccio* z niewyraźnym Łukiem Konstantyna. Chadzał tam ciągle, tego możemy być pewni, lecz nie pobudziło to jego pędzla – jak gdyby reagował na słynną budowlę jedynie w przetworzeniu w sztuce i imaginacji. Jeszcze gorzej u Poussina: u niego znajdujemy tylko jedną budowlę rzymską: Castel Sant’Angelo (widoczny w pięknym *Orfeuszu i Eurydyce* z Luwru). Ale pozbawiony cech szczególnych, wtłoczony w łańcuch górski. Nie była to jeszcze pora na portretowanie miejsc, na świadomość ich jedyności i zawartych w nich malarskich mocy. Rozpocznie się to dopiero pod koniec XVIII wieku.

Równocześnie badacze dostrzegają rozwijanie się innej specjalności Poussina, która czyni go jeszcze ciekawszym w ich oczach. Obok tła pejzażowego pojawia się u niego kamienne miasto, na którego placach i ulicach umieszczane są malarskie sceny. Stworzono termin, który ma wydzielić takie malowidła: *townscape* – w przeciwieństwie do *landscape*. Nie w takim rozumieniu, w jakim np. Carpaccio umieszczał wydarzenia na uliczkach i kanałach Wenecji, ani potem Canaletto namaluje weduty, gdzie mają się odnaleźć istotne cechy tożsamości danego miejsca. Można by powiedzieć jeszcze mocniej: *stonescape*. Przyjrzymy się (w Luwrze) *Chrystusowi i cudzołóżnicy*, *Śmierci Safiry*, *Dżumie w Asodzie* – to są miasta niemieszkalne, niezmacona perspektywa ulic zamknięta głuchym horyzontem, wieżami, obeliskiem; gładkie ściany bez ludzkiej obecności, schody prowadzące do zatrzaśniętych na zawsze fasad; kamień pod nogami siny, brunatny, białawy, na którego szachownicy bose stopy nie tyle stąpają, ile przylegają jak posągi do cokołu (łącznie z uciekającym uwodzicielem cudzołóżnicy). Jeden ze specjalistów nazwał to „architekturą woluntarystyczną”. Świetne określenie, szczególnie pasujące do Poussina. Inny pisze o jego późnym „kubizmie”, o przyjemności czerpanej z konstruowania brył, co ma odpowiadać postawie stoickiej. Czemu nie... Jeśli idzie o analogie w przyszłości, wolno mówić o „pejzażach metafizycznych” (Piranesi, Chirico), gdzie otoczeniem człowieka nie jest przyroda, ale jego wytwory, które wymknęły mu się z rąk i prowadzą własne niepojęte życie, jak w niektórych snach.

Z listów dowiadujemy się, że wcześniej – po powrocie z Francji (ma 48 lat) pojawiło się drżenie ręki, na początku dające się opanować, z latami coraz trudniej. Maluje mniej i znawcy technik malarskich wytropili na jakich płótnach ślady chwiejności w prowadzeniu pędzla. Dla

niewykształconego oka jest to dopiero widoczne w obrazie ostatnim, wysłanym zleceniodawcy, Camillo Massimi, w stanie nieukończonym. Jak gdyby obawiał się, że jeśli zostawi go w pracowni, ktoś z przyjaciół malarzy może wpaść na pomysł dokończenia dzieła; tak się często robiło.

Późne płótna mają coś osobliwego, co trudno wyrazić w słowach. Są może szersze w oddechu i jeszcze bardziej uroczyste (niestety, niektóre z nich znam z reprodukcji). Poussin posługuje się naturą, sceną miejską, zamkniętym pomieszczeniem – różne tła najczęściej zrównują się dzięki wadze przywiązywanej do ludzkich figur. Tematy są poważniejsze, nie spotykamy bachanalii z rozbuchanymi nagościami. Są sceny religijne: *Święte Rodziny*, *Uleczenie ślepców w Jerycho* – i kosmiczne: do nich należą *Cztery Pory* i wspaniałe „landszafty” z malutkimi postaciami (jak to praktykował Claude). To np. *Pejzaż z trzema mężczyznami* (w Prado), *Pejzaż z Pyramem i Tyzbe* (we Frankfurcie). W historiach z Pisma Świętego człowiek jest zawsze na pierwszym planie, bo to są historie bardziej o nim niż o zamiarach Boga pod jego adresem. To przedstawienia „antropocentryczne” – ostatnie być może echo Renesansu. Natomiast w obrazach kosmicznych ludzie są wzięci w nawias przez samoistne życie przyrody, stosują się do jej rytmów. Wpatruję się ze smutkiem w zdjęcie zagubionego obrazu *Pejzaż z drzewem uderzonym przez piorun*. To Giorgionowska *Burza* Poussina, ze ścianą dalekiej budowli rozświetloną błyskawicą, lecz wypełniona strachem, popłochem zwierząt i ludzi. Ten strach wróci spotęgowany w *Potopie*.

Los tak sprawił, że sam przytłoczony chorobą, przedwcześnie postarzały, wcześniej jeszcze stracił najbliższych: drogiego mu od pierwszych kroków w Rzymie kawalera Cassiano del Pozzo, strata bardzo bolesna, podsuwająca mu myśl o własnej śmierci; odchodzi Jean Pointel, „prawy przyjaciel”, jeden z pierwszych francuskich kolekcjonerów jego dzieł. Młoda żona odejdzie na rok przed nim, po wielkich cierpieniach. Wie, że to już koniec, i spisuje ostatni z serii testamentów. Swoje dolegliwości przedstawia w listach w podobny sposób, jak to robił dziewięćdziesięcioletni Michał Anioł – skarga mało stoicka, zaprzątnięcie cierpiącym ciałem. Wzmaga się pesymizm i pojawia coś jakby pretensja do Rzymu – z której nie należy wyciągać zaraz wniosków. Rzymianie stają mu się niemili, żyjących malarzy nie może ścierpieć. Pisze do jednego z francuskich korespondentów, że malarstwu grozi zniknięcie, bo niepodobna znaleźć nikogo, kto by robił znośne (*tolérables*) obrazy. Mizantropia, niechęć do młodego pokolenia twórców? Być może taka była istota jego samowiedzy artystycznej – skoro on istnieje, on maluje, jak mogą istnieć inni, malować inaczej? Ich malowanie nie da się niczym usprawiedliwić, bo jest względem niego zewnętrzne. Poza nauczycielami, z którymi obcował tylko przez pośrednictwo dzieł, w epoce terminowania –

Rafael, Tycjan, Dominichino – nie smakuje mu malarstwo innych. To znaczy, tak walczy o siebie, tak ta walka wydaje mu się wygrana z trudem, że nie może sobie pozwolić na spojrzenie bezinteresowne, wielkoduszne. Jeśli poza pierwszymi latami uczył się od innych, zaciągnięty dług nie jest widoczny, jest wchłonięty w swoistości jego warsztatu.

Wiadomo, że rozgałęziona rodzina żony opiekowała się nim troskliwie. Niemniej to bratankowie z Normandii będą głównymi spadkobiercami – to pewnie sprawa honoru, dziedziczenia w linii męskiej. Umieranie trwało prawie rok, wyprzedzone agonią Anny-Marii. Przyjaciele pochowali go w kościele San Lorenzo in Lucina, gdzie już czekał grób żony. Na tym się skończyło – wielkie poważanie u rzymskich znawców, ale ani uczniów, ani artystycznej kontynuacji. Obrazy wyemigrowały z Rzymu. Tak jakby był to pojedynczy, niepowiązany epizod w historii malarstwa. A przecież wiemy, że tak nie jest. Nicolas Poussin to wydarzenie w kulturze Zachodu, bez którego zrozumienia nie potrafimy zbliżyć się do jej jądra. Mniej więcej w półtora stulecia po jego śmierci Chateaubriand, przedstawiciel rządu francuskiego przy Stolicy Apostolskiej, wznieci pewien rozgłos, umieszczając na murze ponad grobem płytę pamiątkową, z głową artysty wzorowaną na autoportrecie przechowywanym we Francji. Na tej płycie nazwisko ofiarodawcy jest wyryte co najmniej tak wielkimi literami jak nazwisko tego, którego ma ona uczcić.

V. W Paryżu, Chantilly – i gdzie indziej

Jak zwykle z malarzami, których prace (w jakimś momencie historycznym: końca rodu, wojny, rewolucji) zostały rozproszone po świecie, trzeba sporego wysiłku, czasu i kosztów, żeby poznać wszystko, co pozostało po artyście. Co pozostało, bo wielka ilość obrazów uległa zagubieniu czy zniszczeniu, i nie wiemy, czy wśród nich nie było takich arcydzieł, że te, które dziś podziwiamy, zostałyby zepchnięte w cień. (Nie bardzo sobie wyobrażam taką sytuację: zepchnięcie w cień *Meninas* Velázquez z powodu odkrycia innych jego arcydzieł, ale...). Nawet z tych muzeów, które miałam szczęście oglądać, nie wszystkie mogę brać pod uwagę, bo niektóre widziałam zbyt dawno. To, co w pamięci jest najbliżej, to zaledwie cząstka. Luwr paryski, National Gallery w Londynie, na końcu Prado w Madrycie. To potężne łańcuchy górskie. Ale wiem, że w niedużych miastach Francji są przechowywane znakomite rzeczy, a jeszcze znakomitsze porozrzucane po Stanach Zjednoczonych.

Co do Poussina, wchodzi jeszcze w grę Rzym, ale obrazów jest mało. Ten rzymianin z adopcji głównie produkował dla zleceniodawców we Francji. Te, które sprzedał albo ofiarował protektorom rzymskim, też opuściły miasto po ich śmierci. Pozostało niewiele: w Pałacu Barberinich, w muzeum na Kapitolu, w siedzibie Akademii Świętego Łukasza... Pójść ich śladami to również myśleć, w pewnym sensie, o niespełnieniu życia rzymskiego Poussina. Podziwiano go, ale chłodno. Całe jego malarstwo wskazuje, że nie został malarzem rzymskim, włoskim. Podobnie jak (mówi specjalista) nie był po prostu malarzem francuskim, zważywszy na rozwój malarstwa we Francji XVII wieku. Szedł rzeczywiście własną drogą, ale do tego Rzym mu był niezbędny. Co świadczy o tym, że interferencje dzieła i miejsca są zawilsze, bardziej osobiste, niż się przypuszcza. Zapewne czas panuje nad nami bardziej władczo niż miejsce życia.

Oglądać Michała Anioła, Rafaela, Caravaggia w Rzymie to rzecz tak naturalna, że same ulice nas wiodą i współtworzą atmosferę oczekiwania. Obrazy tworzone w Rzymie oglądać w Londynie czy Madrycie, to inne przeżycie, wyjęte z codzienności, zaprawione jakimś laboratoryjnym smakiem. Może estetycznie czystsze? Nic nie interweniuje w patrzenie, to, co na zewnątrz obrazu (ludzie, gmach, ulica, przy której się znajduje), jest mu tak obce, że dzieło pływa w czystym eterze doznania malarskiego. Ale skupienie może w tych warunkach być trudniejsze. Mocą ciekawego paradoksu im bardziej z tyłu głowy wiem, że oglądam rzecz w jej właściwym otoczeniu, w aurze miejsca, miasta, gdzie twórca żył, i że zaraz wejść znowu w to miasto, tym lepiej się koncentruję. Wymiana z dziełem może, w najlepszych chwilach, wydawać mi się całkowita.

Chronologia jest ważna, lecz nie powinna nazbyt nas absorbować przy oglądaniu. W przypadku Poussina inaczej gra, niż np. u Michała Anioła, którego droga w przebiegu czasu nie gubi kierunku, wzmacniają się tylko cechy jego indywidualności. Droga Nicolas Poussina jest u początków dojrzałości złamana czy przełamana – dojrzały artysta zmienia styl. Wycofuje się z tumultu i energii płócien tworzonych przed Rzymem i wybiera gest statyczny i teatralny – estetykę, którą będzie się nazywało klasycyzmem. W początku lat 50. XVII wieku nastąpi kolejny przełom (jak pisałam, może pod wpływem przyjaźni z Lorrainem) – zwrot ku naturze, która staje się pierwszą bohaterką obrazów, a figury ludzkie odsyła w tło, gdzie ich życie staje się drobiną w ogromie i splendorze – czasem grozie – kosmosu.

Przy oglądaniu Poussina waham się: kiedy pamiętać, do jakiego okresu należy dany obraz, i widzieć go w dialektycznych związkach z duchową biografią artysty (zmiana, zerwanie, nawiązanie) – a kiedy patrzeć na obraz sam w sobie jako oddzielne doświadczenie, coś, co się

dzieje na tkanym prostokącie powierzchni. Godzę się ostatecznie na „technikę mieszaną” – czasami skupiam się na obrazie z naiwną afirmacją (tylko on i ja!) – czasami pamiętam i myślę o całości, w której on ma swoje miejsce.

Na pierwszy ogień idzie paryski Luwr – chociażby z powodu dostępności dla mnie. Gdy spojrzemy na listę lokalizacji umieszczoną przy katalogu dzieł wszystkich muzeum Luwru ma najwięcej jego obrazów. Potem idzie Londyn, Madryt. Przechadzanie się salami Luwru, gdzie są zawieszane, jest przyjemnością ruchu dodanego do bezruchu kontemplacji, izolowania w spojrzeniu i obiegania okiem całych płatów ścian. To kontakt jedyny w swoim rodzaju – tym razem trzeba być wdzięcznym instytucji muzeum, że gromadzi rzeczy kosztem wrywania ich z naturalnego kontekstu.

Więc do Luwru! Poussin zajmuje tu miejsce między swymi współczesnymi, na ogół nieco młodszymi. Champaigne, Lorrain, Valentin de Boulogne, Vouet, Le Brun... Nie są oni teraz przedmiotem mego zainteresowania, ale współuczestniczą w moim patrzeniu i myśleniu o Nicolas Poussin. Uderza, na ile są „mniejszego ducha”, mniejszej siły wobec płócien Nicolas, nawet takich, które wydają się mniej udane. Jest w nich więcej chęci uwodzenia (biel ciał kobiecych, przepych materii, wdzięk póź) i mniej afirmacji ego (mniej woluntaryzmu?). Obrazy są często ładniejsze, pieścżą wzrok. Obok nich on staje się tym bardziej naładowany własną i niepowtarzalną wizją malarstwa, wizją świata. Jest i surowszy, i bardziej gwałtowny. Yves Bonnefoy jest szczególnie przejęty tą gwałtownością obecną w obrazach, niezależnie od tematu: porwanie Sabinek czy płasy nimf i faunów, triumf Flory (tak VII Symfonię Beethovena tańczył balet Bójarta!) czy cudzołożnica przed Chrystusem. Jest ona w pejzażach, gdzie trwa zawzięta walka albo taneczny korowód, gdzie człowiek się gubi w tłumie, albo gdzie Orion wyrasta czołem ponad góry. Jest jej pełno w ostatnim obrazie, niedokończonym, jak sam mistrz pisał, z powodu drżenia ręki...

Po sali Valentina (dość udany naśladowca Caravaggia), Voueta (z ciekawym portretem jednego z Doriów), Vignona (bark cech szczególnych) wchodzimy do następnej z Poussinami. Pierwsze wrażenie: są inne. Mroczniejsze. Nawet te, które mają mocne światło, są ciemniejsze niż u innych malarzy. Oko odróżnia od razu takie, które dzieją się w ciemnobrunatnych wnętrzach i rozjaśnione pejzażem. To stanie się moim prywatnym kluczem – obrazy w abstrakcyjnych salach bez głębi nie podobają mi się; z pejzażowymi nawiązuję szybki kontakt.

Magnetyzm wielkich obrazów działa nierówno – niektóre oddziałują natychmiast, przy innych trzeba popracować, zanim obraz odpowie. Tak jak w niesprawiedliwości, z jaką udzielana

jest łaska (albo wdzięk w sferze ludzkiej) – jednym dana za darmo, inni muszą się potrudzić. Który obraz przyciąga najsilniej? Kilka. *Pasterze w Arkadii* – chyba obraz najsłynniejszy, pełen tej umiejętności skupienia, wpisywania postaci w płótno, która jest sekretem Poussina. Tajemniczy: cztery osoby odkrywają masywny grobowiec, jedna klęcząc, próbuje odczytać wpółzatarty napis. Chwila przed zachodem słońca, najczęściej przywoływana w malarstwie pejzażowym XVII wieku (włoskie *tramonto!*). Okrągła chmura na czystym niebie, dalekie góry, bliżej rozcapierzone drzewo. Piękno, lecz powaga i pewien smutek. Trzej mężczyźni to pasterze, kobieta jest ubrana dostojniej (może wieszczka?), nie zdradza ciekawości odkryciem, pasterz kieruje ku niej pytające spojrzenie. To ta, która wie i milczy – obraz nie jest od tego, by coś wyjaśniał.

Inny, który przyciąga, to *Natchnienie poety* numer II (numer I, czyli wcześniejsze płótno, znajduje się w Hanowerze). Apollo siedzi oparty o pień drzewa i dyktuje poezję młodemu adeptowi, który patrzy w górę, jakby nieświadom, że bóg rządzący inspiracją znajduje się tuż obok niego. Po drugiej stronie drzewa stoi Muza w białych i żółtych draperiach, z uroczym skrzyżowanie stóp. Całość okraszają dwa putti-amorki, które Nicolas wpycha na swoje płótna, gdy tylko ma jakikolwiek pretekst. Postacie są blisko nas, na dolnym skraju płótna, horyzont tuż zaraz, jakby kula ziemiska była mniejsza niż jest. Znowu – nie wiadomo dlaczego, ten obraz urzeka, ale oko, mądrzejsze od naszego umysłu, rozpoznaje go niemal od razu.

Jest w tej sali kilka Poussinów z krajobrazem, który od XVII wieku stał się obowiązkowym składnikiem malarstwa. Ni to imaginacyjna Grecja, ni to środkowe Włochy ze szczytami Apeninów i szerokimi łożyskami rzek. Pejzaż tęsknoty za szczęściem. W takim pejzażu zasiada Święta Rodzina, udrapowana klasycznie, uwolniona od wszelkiej psychologii, Chrystus przywraca wzrok ślepcom, Jan chrzci zgromadzonych wokół niego ludzi. Są także miasta – pejzaż kamienny z długą perspektywą centralnej ulicy, z głuchymi fasadami, schodami urwanymi przy skraju płótna przed osiągnięciem celu. Te mają mniej światła i również coś kamiennego w postawach i karnacji występujących osób. I tu panuje gwałtowność. W mieście zadżumionych zwłoki na pierwszym planie, popłoch żywych – martwa matka z dzieckiem, leżąca z odrzuconą w tył głową, kontur odsłoniętych piersi rysuje się dramatycznie. Światło jakby grafitowe, zmarli i żywi mają na twarzach podobny cień śmierci – z tego miasta nikt nie ocaleje. Trzy takie dzieła wiszą obok siebie: jeszcze *Śmierć Safiry* (historia przytoczona w Dziejach Apostolskich) i *Cudzołożnica*. Te „miastoobrazy” są zawsze u Poussina okrutne, bez wyjścia. W przeciwieństwie do krajobrazów, gdzie życie jest łagodne, ale czemuś smutne.

Na koniec w tej sali zostawiam sobie dzieło, od którego rozpoczęła się moja przyjaźń z

Nicolas Poussinem wiele lat temu: *Eliezer i Rebeka*. Mniej wyróżnia się typowym dla późniejszego stylu mistrza skupieniem figur, które tutaj są rozłożone jak na fryzie. Ale jest tu pasja konstrukcyjna, obmyślenie pozycji, gestu, stroju każdej z osób. Trudno rezultat tych procedur nazwać naturalnością – Poussin jest świadomie i konsekwentnie artystą nie-naturalności. Ale scena jest czarująca. Wysłannik Abrahama (w pomarańczowym) spotyka przed studnią przeszłą narzeczoną Izaaka (w niebieskim), a wokół nich rozsypała się grupka dwunastu dziewcząt z dzbanami, każda w innej postawie i z innym stopniem zainteresowania tym, co się dzieje. To dziewczęta-kolumny, nawet gdy dwie z nich są pochylone. Na tle pogodnego, lecz już zaciągającego się chmurami nieba z jednej strony widać masywny dom, w stylu willi rzymskich, z drugiej czworograniasty kamienny słup z kulą na czubku, oświetlony skośnym słońcem. Bardzo lubię uwagę jednego z ikonografów dzieła Poussinowskiego: ten słup oznacza stałość cnoty, podczas gdy kula – zmienność fortuny. To dwa podstawowe artykuły wiary stoicyzmu, którego Nicolas był wyznawcą.

Ale wzrok zatrzymuje się przy dziewczętach. Mam ulubione: tę, która opiera się o studnię, w szacie o zgaszonych barwach, ślicznie przegięta w biodrach, o twarzy trochę wyczekującej, trochę rozbawionej. Tę z dzbanem, która obok kładzie rękę na barku towarzyszki i przechyla się trochę w tył dla zrównoważenia trzymanego ciężaru. Tę w drugim rzędzie podtrzymującą dzban na głowie, w pozycji, którą Nicolas nieraz powtarzał, kobiet-kariatyd o dziwnej (jak na niego) lekkości. Taka łagodność też nie jest u niego zwyczajna. Potrafił włożyć gwałtowność w sielankowe sceny, które mówią albo o śmierci (Arkadia, Narcyz), albo o jakimś definitywnym zamknięciu w fikcji. Bo inaczej niż u innych wielkich (Michał Anioł, Caravaggio, Bernini) bajka nie prowadzi tu do zrozumienia życia, nie zapładnia go, ale ustanawia własny świat „pięknego pozoru”.

Następna sala – i tu przyjemność bez skaz. *Echo i Narcyz, Triumf Flory, Bachanalia z gitarzystką*. Dla opisujących to radość bardzo egocentryczna, bo opisy byłyby męczące dla czytelnika. *Narcyz* zmusza znowu do dodania paru słów, ponieważ jest jedynym takim dziełem u Poussina. To obraz wczesny, z pierwszych lat pobytu w Rzymie. Artysta nie jest jeszcze przytłoczony wnioskami, które sformułuje sobie po dziesięcioleciach. Znaczący zauważają „impresjonizm” jego techniki na tym płótnie. W odniesieniu do natury, nie do głównego bohatera. Przyjrzyjmy się srebrnym drgającym listkom, sylwetce nimfy, której niepewny kontur wtapia się w głąz, przy którym siedzi. Również światło jest niezwykle, blade, roztopione w szaroniebieskiej mgiełce, która zatarła widnokrąg. Z przodu Narcyz, omdlały czy umierający z zachwyty nad sobą, leży niezbyt zręcznie, na plecach lub na boku. Dziwność jego sposobu wprowadzenia na płótno jest

intrygująca i staje się siłą dzieła. Nawet gdy znamy mitologiczną opowieść, rzecz pozostaje zagadkowa, nie wiadomo, czy jest krystalizacją powietrza grożącego burzą, czy wysączyną jałowego gruntu. Ten rodzaj magii, między rzeczywistym a nierzeczywistym, jest niewątpliwie *spécialité de la maison* i pozwala dostrzec Poussina z daleka w sali wypełnionej innymi mistrzami.

Wizyta w Luwrze zamyka się *Czterema Porami Roku*, które są przypisane różnym epizodom biblijnym. Wiosna to wstępna harmonia Raju (choć Ewa już wskazuje na jabłoń); Lato – wspaniała aura upału czasu żniw, opowiada historię o Boozie i Ruth na polach wśród obfitości zbóż; Jesień to monstrualna kiść winogron niesiona przez szczęśliwców, którzy trafili do Ziemi Obiecanej (tutaj spotykamy jeszcze raz dziewczynę z koszem na głowie); Zima to Potop, obraz o skoncentrowanej grozie, ciemny, z sinobrunatnym krążkiem słońca przeciętym pasmem mgły. Obraz wspaniały i tak dla mnie trudny w patrzeniu, jak niektóre *Pinturas negras* Goi (albo dzieła Bacona).

Oto i go mamy, zmiennego, ale konsekwentnego, wiernego paru podstawowym myśłem. Z naturą ani uroczą, ani dobrotliwą. Nieoswojoną nawet w sielance. Zamrażającą oddech w pejzażach miejskich. Jest intrygujący w postaciach ludzkich, które nie mają miejsca w naszej codzienności. To malarstwo ze swojego czasu – ale i spoza swojej epoki. Nieprzeznaczone do popularności, do podobania się. Przemawiające raczej do umysłu, z upodobaniem do rebusów i łamigłówek. „Konstruktywistyczne”, „kubistyczne” – jak wołają komentatorzy (a przecież w *Narcyzie* pokusa techniki niemal impresjonistycznej... – szepcze ktoś z boku). Nic dziwnego, że podobało się tak bardzo Cézanne’owi, który z powrotu do Poussina i jego adaptacji zrobił motto swojej pracy. Gustował w nim Picasso, którego wiele kobiet (już pokubistycznych) ma podobny obły, geometryczny kontur i podobny typ wrośnięcia w płótno. Malarz niejednoznaczności – w którym różne władze duszy spierają się o pierwszeństwo: zmysłowość, intelektualizm, brutalność, attycki spokój.

Muszę przytoczyć jeszcze jedną przygodę. Rozgrywa się ona w pałacyku oddalonym z pięćdziesiąt km od Paryża, w dawnej posiadłości słynnego księcia Kondeusza, obecnie w zarządzie Instytutu Francuskiego, nieznanej u nas instytucji łączącej głośną Akademię Francuską i mniej głośne Akademie sztuk i nauk. To Chantilly – z prześliczną kolekcją dawnego malarstwa. Otóż tam, pośród wielu słabszych rzeczy i kilku arcydzieł, spotykam się oko w oko z obrazem wspaniałym i strasznym – o którego znakomitości i straszności nawet nie pozwalają się domyślać reprodukcje. To *Rzeź niewiniątek*, należąca do tzw. średniego okresu twórczości Poussina – obraz, którego okrucieństwo i ekspresyjność są niebywałe. Jak często u niego, przy samym dolnym skraju, tuż

przed naszymi oczami, troje: żołnierz zamachujący się mieczem, matka próbująca chwycić go za rękę, z wykrzywioną twarzą, niemowlę, przedstawione jak naturalistyczna lalka, któremu szyję depce stopa żołdaka. O pół kroku w głębi inna kobieta unosi głowę w krzyku ku niebu. Wszystko krzyczy w tym obrazie, oszczędnym do ascezy, obie matki, niemowlę, oprawca z uchylonymi ustami. To obraz pełen wrzasku – ale ten krzyk jest jakby zamrożony, nie rozchodzi się, bo rozlega w doskonałej próżni świata. Tak jest nieraz na płótnach Nicolas: dzieje się coś okropnego, masakra, porwanie, potop, ludzie skazani na stracenie otwierają usta – ale niczego nie można usłyszeć, bo to nie dzieje się w zwykłej ludzkiej przestrzeni. Tylko w metafizyczno-estetycznej przestrzeni Poussina, jednego z większych pesymistów w malarstwie, w każdym razie przed końcem XVIII stulecia. W takie momenty zaskoczenia obfituje klasycyzm...

Rozumiemy lepiej, jak były mu potrzebne obrazy z sielankowym tłem – to było wytchnienie. Inna rzecz, że i w tych ustroniach, jeśli nawet nie nabrzmiewa jakaś groźba, to panuje kamienny smutek. Tylko pozornie zaprzeczają temu *Bachanalie*, których sporo namalował w młodszych latach, niektóre pod wyraźnym wpływem Tycjana – kopiował go w pierwszych latach pobytu w Rzymie i własne kompozycje układał jako naśladownictwa. Na przykład tak malował *Bachanalie* z Prado, gdzie Bachus spotyka Ariadnę. I temat, i układ Tycjanowski, lecz trudno sobie wyobrazić coś mniej Tycjanowskiego w duchu. Tamten jest lekki, napowietrzny jak Ariel, ten jest masywny, ciała w ceglastym odcieniu są zbite w zachodzące na siebie masy. W pochodzie nimf i satyrów nie tyle panuje święto i taniec (cudowny taniec Tycjana, gdzie ciała zmieniają się w muzykę!) – ile kłębie się, dzikość, sakralne upojenie jakiegoś barbarzyńskiego ludu. Gwałtowność zamieszkująca grecką uroczystość, ekstaza znająca furie i krew podobałaby się może Fryderykowi Nietzsche, ale ta furia niekoniecznie jest na miejscu w dziele natchniętym klasycznymi ideałami i zakłóca staroświeckie wyobrażenia.

Jak z innymi wielkimi malarzami, poznać to, co po nim pozostało – a nigdy nie poznamy pełnego katalogu strat! – to podróżować po Europie i Ameryce, obu Amerykach: *Taniec na cześć Priapa* trafił do São Paulo. Jeśli nie jest się badaczem w pogoni za wymykającą się całością, zadowolamy się obrazami, które można wpisać na mapę naszych wędrówek, częściowo przypadkowych, częściowo zdecydowanych właśnie ze względu na możliwość obejrzenia tego czy innego artysty. Trudno mi wyobrazić sobie bardziej krzepiące zadanie: podróżować po krajach i kontynentach, aby odnaleźć jeden zagubiony w Brazylii obraz; albo do miejsc, gdzie wypełniają one sale i gdzie można ogarnąć ich różnorodność i jedność.

Na szlakach dróg poświęconych Poussinowi odczuwam niewdzięczność Rzymu, jego

Rzymu. Wyraźnie nie zależało nikomu na tym, by zachować tam jego obrazy, pozwolono je wywieść. Tych parę (większość to kopie z epoki) pozostało przypadkowo. Nawet jedna z ozdób Pinakoteki Watykańskiej *Męczeństwo św. Erazma* przypomina o tym, że ten obraz został wygnany z Bazyliki Piotrowej...

VI. O klasycyzmie i sprawach wokół

W jednym ze szkiców do nienapisanej książki o Velázquezie Ortega y Gasset pisze:

„Zauważmy, że sztuka włoska mocno wówczas podupadła. Nie było wielkich postaci i już odtrąbiono »ratuj się, kto może«”. – Dotyczyłoby to również sytuacji Nicolas Poussina w Rzymie. Być może jego rozdzwięk z kolegami po fachu brał się stąd, że potrafił to dostrzec i nie bał się wygłaszać bezlitosnych sądów. Może dlatego – oto granice integracji – że w końcu był cudzoziemcem, co kazał sobie napisać na nagrobku, że jest obywatelem normandzkiej miejsciny, gdzie się urodził, Les Andelys.

Osąd: obecne malarstwo we Włoszech jest do niczego – nie musiał podważać jego samooceny. Nie dowiemy się, czy w momentach wyjątkowej satysfakcji przy płótnie nie roił sobie, że to może on to malarstwo ratuje. Tak pewnie myślał, odwiedzając Rzym, Velázquez, wielki pan w życiu i w historii sztuki, mistrz, przed którym znikwały wszelkie trudności. Ci co bliżej obcowali z Poussinem, śledzili wydarzenia z nim związane, czytali listy, sądzą, że ciężarem Nicolas była niepewność siebie, związana z wysokim stopniem tłumionej emocjonalności. Nie jest też rzadkie, że ludzie niepewni mają przystępy megalomanii i na zewnątrz wolą się pokazać raczej w tej drugiej niż pierwszej roli.

Ortega powiada, że do XVII wieku całe malarstwo europejskie jest włoskie, lub wywodzi się z włoskiego. Malarstwo włoskie – więc malarstwo po prostu – wymaga uratowania? Przede wszystkim przed czym? Co jest znamieniem schyłku? I ku czemu, ku jakiej koncepcji sztuki trzeba je poprowadzić? I dlaczego w tym momencie historii? Zapewne muzyka przeżywała podobne kryzysy świadomości, na przykład gdy surowy Palestrina wysłuchiwał barwnych i uczuciowych dźwięków Monteverdiego – to był dla niego upadek tradycji muzycznej. Gorzej, zdrada, przejście do obozu moralnego nieprzyjaciela. A może sztuka – malarstwo, muzyka, architektura – upadają na Zachodzie od chwili powstania? To znaczy od-padają od wzorców wydających się absolutami estetycznymi? – i nie tylko estetycznymi, bo za tą estetyką jest wizja cała rzeczywistości.

Zasadnicze wybory pewnie ustaliły się u Poussina wcześniej. To, że się zmieniał i zmieniał

(nigdy ostro) swój styl, odpowiada samemu przebiegowi życia, gdzie wydarzają się rozmaite (nie ciągle takie same) rzeczy. Wcześniej rozumiał, że droga Caravaggia jest dla niego nie do przyjęcia. On, malarz gwałtowny, nie znosił brutalności na cudzych płótnach. Nieumiar Michelangela Merisi da Caravaggio, brak równowagi, gwałtowność światła, pochłaniająca to, co widzialne, paszcza ciemności – musiały być mu niemiłe. On chciał przebywać pod innym niebem, w innym świetle. Należy podkreślić się, że zdziwienie i niechęć budziły ówczesnie modele Caravaggia, mężczyźni i kobiety wzięci z rzymskiej ulicy. Przystawianie rzeczywistości w najmniej podniosłych jej elementach. Świat nieidealizowany (powiedzmy, niewzorcowy), bytujący poza moralnością, niewłączający się w prace całej kultury nad podniesieniem się w górę. Malarstwo staje się tu autonomiczne, nie chce nauczać, poprawiać widza. Chce być tylko malarstwem.

Nie tak było u mistrzów XVI wieku i nie tak jest u Poussina. On chce należeć do imaginacyjnej wspólnoty porennesansowej *humanitas*, chce, by obrazy przypominały, pouczyły. Wprowadzały w wielką literaturę: Pismo Święte, starożytnych, marzenia o życiu wyższym niż to, co naprawdę jest nasze. Musi więc stanąć nieprzyjaźń między nim a Lombardczykiem (zresztą już zmarłym), który przerobił się na Rzymianina i znany był władzom jako element społeczny. Samotność Nicolas nigdy nie prowadzi do zrywania więzi ze społecznością, bo z niej, z jej kultury, czerpie materię malarską i do niej kieruje gotowe obrazy. Dla Poussina (i nie tylko dla niego) spór streszcza się w słowie: brzydota.

Musiało go intrygować, że Caravaggio i jego następcy wybrali sobie brzydotę do malowania. Pospolite twarze, brudne podeszwy chłopów, wzdęty brzuch Matki Boskiej. Chamskie towarzystwo. Dla prowokacji zapewne, która z jakiegoś powodu była dla nich ważniejsza niż hołdy przyzwoitego towarzystwa. To byli niszczyiele, w imię ciemnych sił drzemających w człowieku. Jeśli Nicolas przeżywał uczucia intensywne, to Caravaggio mógł mu się wydawać rodzajem Antychrysta malarskiego.

Wokół sprawy przedstawiania rzeczywistości rozegrały się wielkie batalie w dziejach sztuki: od Duccia i Giotto. Gdy pracuje się nad Historią Świętą (sceny z życia Zbawiciela, Marii, Abrahama), wszystko jest uwzniośnione i piękne. Sandały porzucone w dole obrazu, naczynia domowe. Autocenzura, czyli eliminacja, wchodzi wraz z zapatrzeniem się w antyk. W formę, z którą łączy się dobro moralne i za którą stoi cała kultura. Bo piękna uczymy się też z dawnych ksiązek, a malarstwo, opowiadając po swojemu to, co jest w nich zapisane, przyczynia się do

transmisji, czyli do trwania cywilizacji.

Najbardziej brzemienne w skutki wydarzenie to moment, w którym artyści, nadal wybierając tematy biblijne czy starożytne, bo tego chcą kupujący, zmieniają sposób przedstawiania. Zmiana modelu – i zauważenie go jako jednostki jest bardzo istotne. To człowiek w swej indywidualności, inny od innych – nie bezosobowe twarze i ciała nimf oraz adonisów. Włączyć tę indywidualność do obrazu? Z innym charakterem twarzy pojawiają się wnętrza i przedmioty również specyficzne, te, a nie inne, ubogie. Światło również musi się zmienić. Ten typ portretowanej ludzkości wymaga nie zenitu attyckiego słońca, lecz światła, które tnie w samej substancji widzialności, wycina to, co rozstrzygające, i chowa w mroku to, co odsunięte. Dzisiaj widzimy to szczególnie mocno: ten światłocień odsłania dramat duszy. Wszystko jest tu splecione dla wywołania moralno-estetycznej rewolucji. Czy osoba ustatkowana i godna może odszukać swój problem i siebie samego w tych bezzębnych starcach, w tych podejrzanych gitonach, w dziewczynach służebnych czy prostytutkach? Czym tu się rozkoszować, czym się pokrzepić?

Niezgoda Poussina to nie tylko kwestia warsztatowa lub stylistyczna. To inny wybór życiowy. Pogarda dla plebejusza mającego na piénku z policją. Zakładam, że w latach 20. XVII wieku, gdy rozpoczyna się egzystencja rzymska Nicolas, legenda o wykolejonym malarzu, noszącym zbyt wspaniałe imię Michała Anioła, jest ciągle żywa w mieście. To antypody bogobojności naszego bohatera, jego drogi pozornie bez wstrząsów. Ale wystarczy przypomnieć sobie kilka jego płócien – choćby *Rzeź niewiniątek*, *Dżumę*, *Bachanalię* madrycką – aby nie stawiać za bardzo na pogodę ducha rzymskiego Normandczyka i zastanowić się, ile go kosztowało zewnętrzne wyciszenie. I jak drażliwie stał na straży ideału w malarstwie, który wydawał mu się zagrożony.

Jak artysta ustawia swoje spojrzenie? Co go najbardziej interesuje w widowisku świata? A co jest potem na płótnie najważniejsze? Oczywiście nie przystępuje do pracy naiwnie – stoi mu za plecami cała sztuka malarska poprzedników (mówiąc z przesadną retoryką André Malraux: pierwsi twórcy z Altamiry i Lascaux patrzą mu przez ramię). Jeżeli jest mistrzem pewnym środków, które zdobył, terminując, jeżdżąc po świecie, wiążą go pewne oczywistości rzemiosła, które już przeskoczył jako przeszkodę, więc interweniują w jego robotę niemal nieświadomie. Czując swobodną rękę, może myśleć o „naddatkach”: co go pasjonuje, co chce uwydatnić, jaką myśl chce przekazać widzom i w jaki stan ich wprawić. Sfera osobista, jaka się otwiera, musi przejść przez ogólne reguły, ale sztuką sztuk jest wyrazić poprzez nie coś własnego. Niektórzy nawet posługują

się regulami, aby zaprzeczyć ich ważności. Tak być może Poussin odczytywał intencję Caravaggia i słusznie widział w tym zamiar wywrotowy. Posługiwać się czymś, by to zanegować, zniszczyć! Jeśli nawet dostrzegał geniusz Lombardczyka, tym bardziej go odrzucał.

W rozprawach z XVI i XVII wieku o pryncypiach sztuki przedstawiającej na najwyższym miejscu stoi Inwencja. To, bez czego w ogóle by sztuk nie było. To więcej niż pomysł, to rozpisanie go na składniki. Najpierw temat; potem trzeba wymyślić układ figur taki a nie inny, ilość postaci, czytelność ich gestów, elementy tła, które coś będą podkreślały. To wielkie zadanie dla artysty i do końca XIX wieku będzie kryterium oceny dla znawców i dla publiczności. W teorii Inwencji przed malowaniem interweniuje myślenie, ściśle i nakierowane, pobudzające całą inteligencję jednostki. Pomyślmy, jakich zasobów myślenia strategicznego wymagał strop Kaplicy Sykstyńskiej czy *Szkoła Ateńska i Dysputa o Świętym Sakramencie*. Ile trzeba jasności w głowie, jakiego wykształcenia. Na dobrą sprawę tak jest z każdym, nawet niedużym obrazkiem. W wielkich kompozycjach religijnych – od Buonarrotiego do Tiepola, nie mówiąc o malarstwie średniowiecznym – scenariusz układali teologowie. Sam malarz ze swoim bagażem nie nastarczał. Jego praca rozpoczynała się, jeszcze raz, od inteligencji, wcielającej koncept w to, co widzialne. Malarz jest najbardziej refleksyjnym przedstawicielem ludzkości – oni patrzą, widzą mniej lub więcej. On wymyśla, konstytuuje widzenie i musi w tym przewidzieć, potwierdzić, usunąć coś z tych elementów, które występują na scenie widzialności. Aż – w skrajnych przypadkach – po eliminację pamięci o świecie.

Problem „realizmu” czy „idealizmu” XVII wieku tutaj ma podstawę. Nazywanie Caravaggia realistą albo naturalistą jest mylące. Poussin nie stawiał sobie pytania, czy tamten jest bliżej rzeczywistości niż on; czy widzi coś, czego on nie chce dostrzec. To była sprawa woli, czyli wyboru. U Nicolas inwencja ma charakter aktu woli. Nie chce „żywych obrazów”, reminiscencji scen dziejących się na co dzień wokół nas. Sztuka jest czymś odświętnym, do pracy powinno się zakładać szmaragdowy pierścień. Stawką jest nie tyle poprawianie ludzi, ile poprawianie świata – to znaczy zrozumiałość, czytelność świata. Położyć kres chaosowi przeżyć (inni powiedzą: zepchnąć go pod podłogę). Inwencja służy takiej reinterpretacji rzeczywistości.

Gdy oglądamy bliskiego Poussinowi na starość Klaudiusza Lotaryńczyka, uderza wrażliwość utożsamiona z wrażeniowością. Czujemy, że on sam stawia sobie to założenie. Dać nam przeżyć niezrównany zachód słońca, w portach morskich i w otwartych dolinach, pokazać, co dzieje się z powietrzem, z powierzchnią wody przemienionymi przez zbliżającą się porę wieczoru.

Tematy, występujące osoby są pretekstem, po to, by każdy z widzów mógł wobec widowiska utożsamić się z małą figurką, dla której roztaczają się na płótnie wspaniałości natury. Najpierw trzeba płótno myślowo skonstruować, bez tego żadne wrażenie nie będzie uchwytnie. Ale ma się na uwadze ten „naddatek” – zdolność artysty do współodczuwania z tak właśnie uchwyconą naturą. I ta zdolność okazuje się przekazywalna – dzisiaj ja się wzruszam.

Nicolas nie jest malarzem wrażenia, ale konstrukcji, jeden z komentatorów nazwał go trafnie kompozytorem. Metody raczej analitycznej niż syntetycznej, jak u Lorraina. To miał na myśli Bernini podziwiający jego dojrzałe prace, wskazując na głowę i twierdząc, że *Monsù Pussino labora di là*. Buduje na każdym centymetrze płótna, nie pozwala pociągnąć się oczywistości zwykłego widzenia, pamięci wzrokowej, która ciągle w nas pracuje. Nie czuje się u niego obecności prostego doznania, jakby świat nie położył na nim swojej pieczętki. Mówi o sprawach dotyczących ludzi, o ich historiach i wierzeniach. Różnica jest nie tyle w tym, że robi to w innym stylu, bardziej kontrolowanym, ile w tym, że opowiada inną rzeczywistość. Powiedzmy, paralelną. Innych postaci, innych zachowań, niż te, które znamy z życia. To świat klasycyzmu, który jeszcze przez parę stuleci będzie prześladował Europejczyków.

Idźmy dalej. Jacques Thuillier pokazał, że ten malarz, którego zwykle określa się jedną formułą, był kimś żywym, poszukującym. Nie tylko nie zamknął się od razu w jednym, ale rozwijając się nie unieważniał w swojej pracy tego, co już osiągnął i od czego wychodzi ku dalszym próbom. Stąd tylko bardzo wytrawne oko na pierwszy rzut nie ma kłopotu z chronologią jego dzieł – co do mnie, nieraz łapałam się na tym, że prace młodsze brałam za późniejsze i odwrotnie. Uczony wyróżnia trzy fazy. Młody artysta oddaje pierwsze miejsce ruchowi, zmysłom, erotyzmowi. Wtedy rodzi się jego styl gwałtowny, koncentracja ciał, rytualna dionizyjskość. Najbardziej charakterystyczna jest wtedy lekcja Tycjana i bachanalie, przeprowadzone z jakąś nową w stosunku do mistrza zawziętością. Okres dojrzały, w którym straszą *Sakramenty*, to teatr gestu, chrześcijaństwo ubrane w antyczne draperie, zapożyczone z hellenistycznych i rzymskich posągów. Gwałtowność się wycisza, ale atmosfera staje się duszna. Czy starzejący się przedwcześnie artysta nie był zadowolony z grupy obrazów, jaką tworzyły *Sakramenty*, uznał je dla siebie za malarsko bezwyjściowe? Ostatni okres nacechowany jest panteizmem – otwarciem na naturę nie tylko jako *paesaggio*, jako całość kosmosu, w którym jesteśmy zanurzeni. *Cztery Pory Roku* przeobrażają wydarzenia biblijne, osadzone na jednokierunkowej osi czasu, w cykl pór roku, który się powtarza w nieskończoność, w którym ludzie będą się rodzić, trudzić, umierać. Nauka płynąca z klasycyzmu

nie musi być ani łatwa ani usypiająca.

W przeciwieństwie do epigonów, którzy przeniosą martwe formy piękna do XVIII i XIX wieku, dla Nicolas klasycyzm nie jest pewnym rozwiązaniem, ani technicznym, ani społecznym (utopijnym). Jest ratunkiem, tu i teraz, w dziele sztuki. Odpowiedzią na rosnący hałas (chaos) świata rzeczywistego. Wybrał go instynktownie u początku swojej drogi, ale to nie oznaczało, że go od razu opanował. Opracowywał, przyswajał sobie powoli, poprzez różne fazy pracowitego żywota. Jego przypadek w pewnej mierze przypomina mi osobę i dzieło Goethego. Dionizyjskie otwarcie młodości, gdy młody człowiek zdaje się nieuchwytny dla innych i dla siebie, czas *Werthera*, *Präfausta*, spontanicznej liryki; podróż do Włoch i zachłyśnięcie się sztuką: antykiem oczywiście, lecz i Michałem Aniołem, i Rafaelem. Włoską sztuką zmysłów, za którą idą jego intymne doświadczenia; powrót na Północ człowieka głęboko zmienionego, nierozpoznawalnego dla bliskich, zdystansowanego do współczesności; oswojenie wewnętrznego dajmoniona (o którym wiemy, że nie jest ani boski, ani ludzki, ani diabelski...). To nastrój, kiedy powstają *Wyznania Pięknej Duszy*, osoby, której ład moralny spontanicznie wiąże się z naturą zmysłową, która dobro i duchowe piękno zdobywa bez walki ze sobą. To obraz porządku wewnętrznego, stopienia wszystkich popędów w całość, przezroczystą dla świadomości. Marzenie o człowieku, który zawsze potrafi rozwiązywać wewnętrzne – i zewnętrzne – konflikty z zyskiem dla siebie i nie zna smaku porażki. Tak widział siebie dojrzały Goethe. Jego stosunki z ideałem klasycznym (jak go dla siebie definiował) są spokojniejsze niż w przypadku Poussina i pozwalają mu na uhierarchizowaną wielość prac i sposobów bycia.

Nicolas jest mniej zasobny w duchowe środki i do końca w jego dziełach wyczuwam skurcz, walkę z siłą bezwładu. Niezwykłym przykładem jest ostatnie niedokończone (z powodu owego drżenia ręki) płótno, gdzie wraca do swoich mitologii: Apollona, Dafne, Amora, całego tłumu nimf. Przyznam, że niedokończenie jest tu głównym atutem – trudno przyjąć za szczyt jego malarstwa to splećnię mitologicznych figur, stojących, siedzących na drzewach, leżących – zastygłych, niezrozumiałych (choć bez trudu można opowiedzieć anegdotę, na którą obraz wskazuje). Czyżby grała tu rolę różnica sposobów wyrazu: językowego, plastycznego? Czy słowo poetyckie skuteczniej potrafi przezwyciężyć wewnętrzny kryzys? Jest najwierniejszym i najczujniejszym strażnikiem duszy?

Prawdziwego klasycyzmu u Poussina szukają specjaliści we wczesnym *Parnasie*, przechowywanym w Prado. To moment, gdy artysta oddala się od Tycjana na korzyść Rafaela,

malarstwa, które stało mu się bliskie w Rzymie. Wynik wydaje się martwy, zwłaszcza wtedy, gdy przywołujemy w pamięci *Parnas* z Pałacu Watykańskiego. Porównanie miażdżące. Przeciwwstawia rzecz poczętą w natchnieniu, przeżytą jako owoc połączenia osobistej euforii z atmosfer otaczającego twórcę środowiska (z „duchem czasu”) – rzeczy wysilonej, wykoncypowanej. Spóźnionej o stulecie, trafiającej na zupełnie inną atmosferę i osobowość. Znowu, jak w powtarzających się wierszowanych lamentach – ten Rzym nie jest tamtym Rzymem! I my nie jesteśmy tacy sami.

Zastanawia mnie jeszcze jeden problem, który dotyczy nie tylko Poussina, lecz także pokażnej części sztuki europejskiej, od wczesnego renesansu do końca XVIII wieku. Fachowo nazywa się to synkretyzmem religijnym. Życie sztuki naraz w dwóch rejestrach: wiary chrześcijańskiej, która jest dla twórców opisaniem, uporządkowaniem rzeczywistego świata – i baśni pogańskiej. „Fabuły” znanej z poezji starożytnej, zachowanych posągów i fresków. Wiara opowiada o najpoważniejszej sprawie, jaką jest zbawienie duszy; fabuły należą do wykształcenia, są kartą wstępu do towarzystwa umysłów świątłych – do kultury świadomie przeżywanej. Czy są tylko pustymi formami? Czy są brane w nawias, gdy mowa o sprawach serio? (Tak bronili się artyści przed kontrreformacyjnymi cenzorami). Wraz z „bajkami” do elit katolickich przenikają inne sposoby patrzenia na świat: zmysł kosmiczny, erotyzm, który domaga się samodzielnego miejsca, pesymizm, stoicyzm jako praktyka życiowa niemieszcząca się w ramach chrześcijańskiej wizji człowieka. W okresie zwycięskiej kontrreformacji jezuita, przekazując w szkołach literaturę antyczną, będą mieli na przykład duży kłopot z wykorzeniem przesądu stoickiego u wiernych. Pascal będzie żywił dlań obrzydzenie, jak dla groźnego majaku ludzkiej samodzielności.

Status mitów określa nie tylko ich elitarność, rola języka dla wtajemniczonych, którzy wcale nie stanowią małej liczby na zachodzie Europy. Jest w nich siła podważająca, w każdym razie rozluźniająca wymagania stawiane przez wszechobecną religię i jej instytucje. Ta gra z językiem mitologii może mieć konsekwencje poza swoimi granicami. Jaki był stan świadomości ludzi tamtej epoki, chrześcijan, którzy i w swojej pracy, i w konwersacji towarzyskiej obracali się wśród twórców nierealnych, o których zarazem wiedzieli, że są esencją kultury uważanej za wzór? Była to wyrwa w budowlę religijnej, która powinna niepokoić. Jak sobie przyswajano ten inny smak rzeczy, inny sens istnienia? To było życie alternatywne, otwierające się momentami w wyobraźni, obiecywało większą swobodę, większe dysponowanie sobą nie tylko w sferze zmysłowości. Dramat starości Michała Anioła polegał na tym, że pod koniec, zniszczony długowiecznością, uznał za

niebezpieczeństwo świat piękna zmysłowego, które nas łudzi, że ofiarowując się, daje w jednym rzucie dobro i prawdę. Człowiek nie jest do tego zdolny – piękno może być zgubne. Jediną drogą jest (pisze w którymś z późnych sonetów) „Miłość otwierająca ramiona na krzyżu”.

Od XVI stulecia europejskie warstwy wykształcone obok opowieści należących do Historii Świętej karmiły się „fabułami” – od papieży i dostojników Kościoła po nauczycieli łaciny i języków ojczystych, którzy zabrali się do włączania pogańskich baśni w mowę, którą się posługujemy, posługiwaliśmy jeszcze do wczoraj. Sztuka tamtej epoki zachowuje się tak, jakby chciała rozszerzyć obszar przeżywania, obszar akceptacji względem naszej ludzkiej złożoności, obchodząc bokiem sferę kontrolowaną (nie tylko zewnętrznie, lecz i mocą swojej logiki), jaką stanowi religia. Świadomość tej sytuacji uderza u Goethego; nie ośmielę się zgadywać, na ile wchodziła ona do refleksji Poussina. Ale do końca trwa on przy wyborze wzorów antycznych, chociaż ostatni obraz jest symbolem porażki. Wskazuje na odezwanie się zbyt niszczącego dysonansu między „rzeczywistą” i „fikcyjną” stroną sztuki. Na niezbornosć dwóch skrzydeł wyobraźni (chrześcijańskiej – pogańskiej; dotykanej – baśniowej), które sycąc jego twórczość, nawzajem się podważają. Skoro obrazy mitologiczne są tylko formą, metaforą poetycką, w którą wlewa się własne uczucia, czy przez kontaminację nie stają się niedosłowne również wyobrażenia z obrazów religijnych?

Kiedy Cavaliere Marini prezentował w Rzymie młodego Francuza, któremu chciał pomóc w rzymskiej socjocie, mówił, że w tym początkującym malarzu kryje się *furia di diavolo*. Trudno go sobie takim wyobrazić w dojrzałości. *Furia* skryzalizowała się w energii pracy, pomimo przedwczesnych objawów zesterzenia. Ten *furioso* (widoczny w niektórych płótnach) i artysta, którego Bernini traktował jako czysto cerebralnego, to ten sam Nicolas Poussin. Człowiek, który osiedlił się w Rzymie w poszukiwaniu słońca klasycyzmu.