



ANNA GROCHALA

ORCID: 0009-0001-2997-9553

Muzeum Narodowe w Warszawie

agrochala@mnw.art.pl

Płaksa i Wesołowski. Uwagi o sposobach przedstawiania stanów psychicznych w sztuce na marginesie „portretu” aktora Alojzego Fortunata Żółkowskiego

Słowa kluczowe

Alojzy Fortunat Żółkowski, mimika, Jean qui rit, Jean qui pleure

Keywords

Alojzy Fortunat Żółkowski, facial expression, Jean qui rit, Jean qui pleure

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się dwa obrazy uznawane za portrety aktora Alojzego Fortunata Żółkowskiego¹ (il. 1–2). Przedstawiają one młodego roześmianego mężczyznę w zielonym fraku, białej koszuli i halsztuku, wskazującego palcem prawej ręki poza ramę obrazu. Autorstwo obu wizerunków przypisano warszawskiemu malarzowi i pedagogowi Janowi Feliksowi Piwarskiemu. W zbiorach Muzeum Starego Teatru w Krakowie znajduje się taki sam portret roześmianego młodzieńca (il. 3), który wskazuje palcem na drugi portret, przedstawiający płaczącego starszego mężczyznę w czarnym surducie, trzymającego w rękach białą chustkę (il. 4). Oba wizerunki,

¹ *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, olej, marmur, 22,5 × 16,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 35627 MNW; zob. *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962), 129, poz. 533, il. (jako dzieło Jana Feliksa Piwarskiego) oraz Eugeniusz Szwanowski, „Podobizny aktorów warszawskiego Teatru Narodowego”, *Pamiętnik Teatralny* 17 (1968), 2: 244; *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, olej, deska dębowa, 26 × 20 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 191006 MNW.



Ilustracja 1. *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, olej, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier



Ilustracja 2. *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, olej, deska dębowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Krzysztof Wilczyński



Ilustracja 3. *Alojzy Żółkowski (Ojciec)*
jako „*Komedia*”,
olej, płótno, Muzeum Starego Teatru,
fot. Muzeum Starego Teatru



Ilustracja 4. *Wojciech Bogusławski*
jako „*Tragedia*”, olej, płótno,
Muzeum Starego Teatru,
fot. Muzeum Starego Teatru

stanowiące *pendant*, określone zostały jako portret Żółkowskiego („Komedia”) i portret Wojciecha Bogusławskiego („Tragedia”), a za ich autora również uznano Piwarskiego². Dla wszystkich portretów przyjęto datę powstania – około 1820 roku.

Analiza powyższych portretów i poszukiwania porównawczego materiału ikonograficznego pozwoliły na skonstatowanie, że przedstawienia roześmianego młodzieńca i płaczącego starszego mężczyzny miały swe pierwowzory malarskie, których autorem był francuski malarz Louis-Léopold Boilly (1761–1845). Artysta żył i pracował w Paryżu w okresie dużych zmian politycznych i społecznych, zaczynał swą karierę pod panowaniem Ludwika XVI, działał w okresie rewolucji francuskiej, rządów cesarza Napoleona, restauracji Burbonów, rewolucji lipcowej i panowania króla Ludwika Filipa. Z wielkim mistrzostwem malował sceny z życia paryskiego, notując wygląd mieszkańców, ich obyczaje i codzienność zmieniające się wraz z kolejną epoką. Był wziętym portrecistą, „wynalazcą” tzw. małych portretów *petits portraits*, swego rodzaju prekursorem tak popularnych od 2. połowy XIX wieku fotografii portretowych. Współpracował z wieloma grafikami, którzy reprodukowali jego obrazy i rysunki, w tym słynny cykl *Les Grimaces* (1823–1828)³.

Pierwowzorem dla tak zwanych portretów Żółkowskiego był wizerunek młodzieńca, noszący tytuł *Jean qui rit*⁴. Jest to zarazem autoportret Boilly’ego, który utrwał w rysunkach mimikę swej twarzy, obserwowaną w lustrze, a następnie wykorzystywał swą podobiznę w różnych kompozycjach – w *Les Grimaces* (il. 5)⁵ czy wśród 35 głów charakterystycznych⁶ (il. 6). *Pendant* do *Jean qui rit* stanowi *Jean qui pleure*, przedstawiający starszego

² Alojzy Żółkowski (*Ojciec*) jako „Komedia”, olej, płótno, 21 × 16 cm, Muzeum Starego Teatru, nr inw. M-7; Wojciech Bogusławski jako „Tragedia”, olej, płótno, 21 × 16 cm, Muzeum Starego Teatru, nr inw. M-8.

³ Louis Boilly 1761–1845, katalog wystawy (Musée Marmottan – Paris, 3 mai – 30 juin 1984); Boilly 1761–1845. *Un Grand Peintre Français de la Révolution à la Restauration*, katalog wystawy (Musée des Beaux-Arts de Lille, 23 Octobre 1988 – 9 Janvier 1989); Susan L. Siegfried, *The Art of Louis-Leopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France* (New Haven–London: Yale University Press, in association with Kimbell Art Museum, Forth Worth and National Gallery of Art, 1995); „Boilly. Rétrospective au palais des Beaux-Arts de Lille”, *Dossier de L’Art*, 190 (2011): 2–73; Étienne Bréton et Pascal Zuber, assistés par Annie Yacob, *Louis-Léopold Boilly 1761–1845. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, vol. I–II (Paris: Arthena, 2019); Louis-Léopold Boilly. *Chroniques parisiennes*, katalog wystawy, sous la direction d’Annick Lemoine (Paris: Paris Musées, Musée Cognacq-Jay, 2022).

⁴ Louis-Léopold Boilly, *Jean qui rit*, ok. 1808–1810, olej, płótno, 21,5 × 17 cm, kolekcja prywatna; zob. Bréton, Zuber, *Louis-Léopold Boilly...*, vol. II, 657–658, poz. 706 P, il.; Louis-Léopold Boilly. *Chroniques parisiennes*, cat. 5, (il.) 54. Zob. też: dostęp 19.10.2024, https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_B/boilly-V/boilly-chroniques-parisiennes-P.html.

⁵ Louis-Léopold Boilly, zakład litograficzny François-Séraphin Delpech w Paryżu, *Les Grimaces*, ok. 1823, litografia, papier, 38 × 27,5 cm; zob. Louis-Léopold Boilly. *Chroniques parisiennes*, cat. 41, 102 (il.). Zob. też: dostęp 29.10.2024, https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_B/boilly-V/boilly-chroniques-parisiennes-P.html.

⁶ Louis-Léopold Boilly, zakład litograficzny Godefroy Engelmann w Paryżu, *Réunion de 35 têtes diverses*, litografia, papier, 55,5 × 72,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.F.n.1467 MNW.



Ilustracja 5. Louis-Léopold Boilly, zakład litograficzny François-Séraphin Delpech w Paryżu, *Les Grimaces*, ok. 1823, litografia, https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_B/boilly-V/boilly-croniques-parisiennes-P.html

Ilustracja 6. Louis-Léopold Boilly, zakład litograficzny Godefroy Engelmanna w Paryżu, *Réunion de 35 têtes diverses*, litografia, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



placzącego mężczyznę. W tym wypadku malarz utrwalił rysy swego ojca⁷. Ta para obrazów powstała między 1808 a 1810 rokiem. W 1819 roku artysta udostępnił je Caroline Hulot, która wykonała na ich podstawie ryciny, sygnowane nazwiskami rytowniczk i malarza. Śmiejący się młodzieniec został podpisany *LE LIBÉRAL* (il. 7), a płaczący starzec – *L'ULTRA* (il. 8), co wizerunkom nadało wydźwięk polityczny i wyrażało radość ze zwycięstwa liberałów w wyborach 20 października 1818 roku⁸. Prawdopodobnie była to dla Boilly'ego zbyt wyraźna deklaracja poglądów, gdyż 2 maja 1819 roku zamieścił w gazecie „Journal des débats” informację, że ryciny przedstawiające śmiejącego się i płaczącego powstały na podstawie obrazów namalowanych ponad dziesięć lat wcześniej i nigdy nie nosiły one takich tytułów, a ponieważ nadużyto jego zaufania, sąd nakazał ich usunięcie. Znane są więc odbitki z nowymi podpisami: *LE CONTENT* i *LE MÉCONTENT*⁹. Obie ryciny – odbitki *avant la lettre* – zachowały się w zbiorach syna artysty, Jules'a Boilly'ego, i były sprzedawane w 1869 roku jako *Jean qui rit* i *Jean qui pleure*.

Nie wiadomo, czy użycie powyższych tytułów było świadomym nawiązaniem do wiersza Woltera *Jean qui pleure et qui rit*, opublikowanego w „Mercure” w 1772 roku, w którym filozof, pisząc o kondycji człowieka podlegającego złym i dobrym odmianom losu, konstatuje, że nawet najsmutniejszy Heraklit może stać się wesołym Demokrytem. Wiadomo natomiast, że te dwie postaci, w pewien sposób symboliczne, już pod koniec XVIII wieku i w następnym stuleciu stały się bohaterami różnych utworów: dialogu politycznego, sztuk teatralnych, a nawet utworów dla dzieci.

W 1817 roku została wystawiona w Warszawie komedio-opera *Plaksa i Wesołowski*. Jej autor, Ludwik Adam Dmuszewski, spolszczył wodewil Charles'a Augustina Sewrina i Nicolasa Braziera z 1815 roku zatytułowany *Jean qui pleure et Jean qui rit*¹⁰. Wesołowskiego grał Żółkowski, a Plaksę Bonawentura Kudlicz¹¹.

Alojzy Fortunat Żółkowski (1777–1822) był jednym z najbardziej znanych polskich aktorów komików pierwszej ćwierci XIX wieku, ulubieńcem warszawskiej publiczności.

⁷ Louis-Léopold Boilly, *Jean qui pleure*, ok. 1808–1810, olej, płótno, 21,5 × 17 cm, kolekcja prywatna; zob. Bréton, Zuber, *Louis-Léopold Boilly*, vol. II, 658, poz. 707 P, il.; *Louis-Léopold Boilly. Chroniques parisiennes*, cat. 6, 55 (il.); zob. też: dostęp 29.10.2024, https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_B/boilly-V/boilly-croniques-parisiennes-P.html. Por. *Portrait du père de Boilly, Arnould-Jovite-Polycarpe*, ok. 1802, węgiel, biała kreda, papier, 20 × 16,5 cm, kolekcja prywatna, *Boilly 1761–1845. Un Grand Peintre Français*, 90, poz. 27, il.

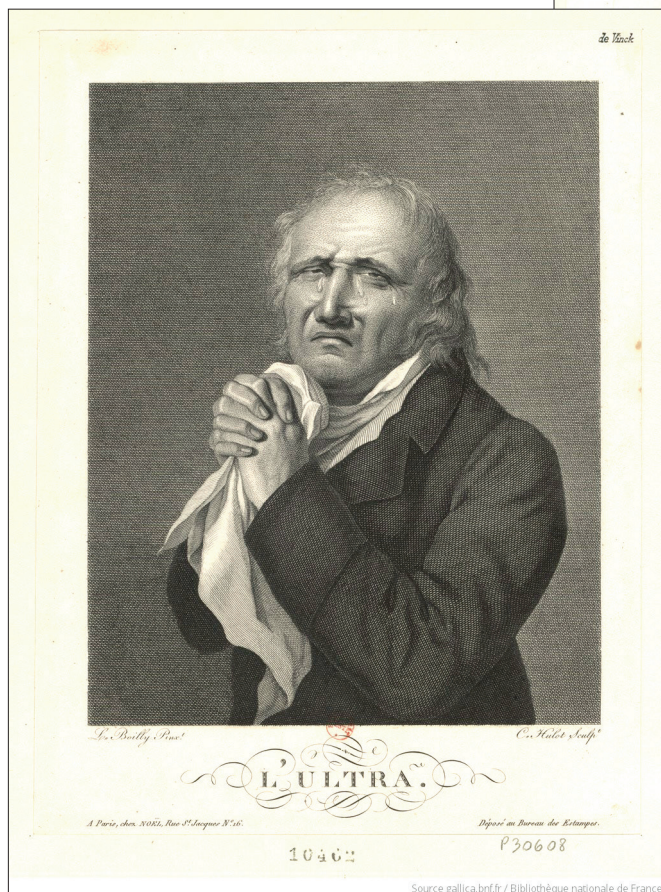
⁸ Caroline Hulot (czynna 1787–1820) według Louis-Léopolda Boilly'ego: *LE LIBÉRAL*, 1819, miedzioryt, akwaforta, oraz *L'ULTRA*, 1819, miedzioryt, akwaforta, 19,8 × 15,7 cm, Bibliothèque nationale de France.

⁹ Caroline Hulot (czynna 1787–1820) według Louis-Léopolda Boilly'ego: *LE CONTENT*, 1819, miedzioryt, akwaforta, 25,7 × 20 cm, British Museum, nr inw. 1857,0613.1143 oraz *LE MÉCONTENT*, 1819, miedzioryt, akwaforta, 25,5 × 19,9 cm, British Museum, nr inw. 1857,0613.1144.

¹⁰ Ludwik Adam Dmuszewski, „Plaksa i Wesołowski. Komedyio-opera w I. akcie. Naśladowana z francuzkiego. Grana pierwszy raz na Teatrze Narodowym warszawskim w marcu 1818” [sic!], w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 3 (Wrocław: u Wilhelma Bogumiła Korna, 1821), 31–78; Ludwik Simon, „Do źródeł twórczości dramatycznej L.A. Dmuszewskiego”, *Pamiętnik Literacki* 26 (1929): 393.

¹¹ Zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opracował i wstępem opatrzył Jacek Lipiński (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956), recenzja z 4 marca 1817 roku, 261–262.

Ilustracja 7. Caroline Hulot według
Louis-Léopolda Boilly'ego, *LE LIBÉRAL*,
1819, miedzioryt, akwaforta, Source gallica.
bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Ilustracja 8. Caroline Hulot według
Louis-Léopolda Boilly'ego, *L'ULTRA*, 1819,
miedzioryt, akwaforta, Source gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale de France

Zadebiutował w 1798 roku, od 1799 grał pod kierownictwem Wojciecha Bogusławskiego, a od 1814 w Teatrze Narodowym pod dyrekcją Ludwika Osińskiego. Największe sukcesy odniósł w latach 1815–1822, występując zarówno w farsach i jednoaktówkach, jak i w repertuarze molierowskim oraz fredrowskim. Był autorem utworów teatralnych – sztuk oryginalnych, tłumaczeń i przeróbek, twórcą humorystycznych gazet – „Momus”, potem „Potpourri”, wydawcą wraz z Dmuszewskim *Dykcjonarzyka teatralnego*. Jego synem był Alojzy Gonzaga Żółkowski, również znakomity aktor warszawski¹².

Portrety Alojzego Fortunata Żółkowskiego rozpowszechniane były za pomocą grafiki. Na rycinie Józefa Sonntaga z 1821 roku ukazany został jako Organista w operze *Nadgroda* Karola Kurpińskiego¹³ (il. 9). Liczne graficzne portrety powstały w większości już po śmierci artysty i wszystkie przedstawiają go w popiersiu, zwróconego 3/4 w prawo lub w lewo, ubranego w ciemny surdut i białą koszulę z podniesionym kołnierzem przewiązanym halsztukiem lub z wyłożonym żabotem. U początku, jak się wydaje, stoi litografia wykonana między 1820 a 1824 rokiem na podstawie własnego rysunku z natury przez Józefa Sonntaga¹⁴ (il. 10). Jednakże żaden ze znanych graficznych portretów nie jest reprodukcją obrazu olejnego przedstawiającego śmiejącego się mężczyznę. Ten fakt może świadczyć o tym, że w czasie kiedy powstawały graficzne wizerunki Żółkowskiego, obraz ten nie był znany jako jego portret, a przecież tak atrakcyjne przedstawienie byłoby znakomitą materiałem do reprodukcji.

Wprawdzie portrety autorstwa Boilly’ego przedstawiające śmiejącego się młodego człowieka i płaczącego starszego mężczyznę uważane są za upostaciowanie Jeana, który się śmieje i Jeana, który płacze, ale wydaje się, że zbieżność ze sztuką *Plaksa i Wesołowski* jest w tym wypadku raczej przypadkowa, chociaż być może wiedza o tym, że Żółkowski grał Wesołowskiego spowodowała, że francuski *Jean qui rit* o rysach Boilly’ego stał się polskim komikiem. „W nowożytniej kulturze europejskiej – jak zauważył znakomity badacz obrazów Hans Belting – twarz przyswoiła sobie charakter znaku”, aktorzy przestali nosić sztuczne maski i zaczęli, posługując się mimiką, używać własnych twarzy jako masek, a portret paradoksalnie „sprowadza twarz do jakiegoś jednego wyobrażenia jej samej

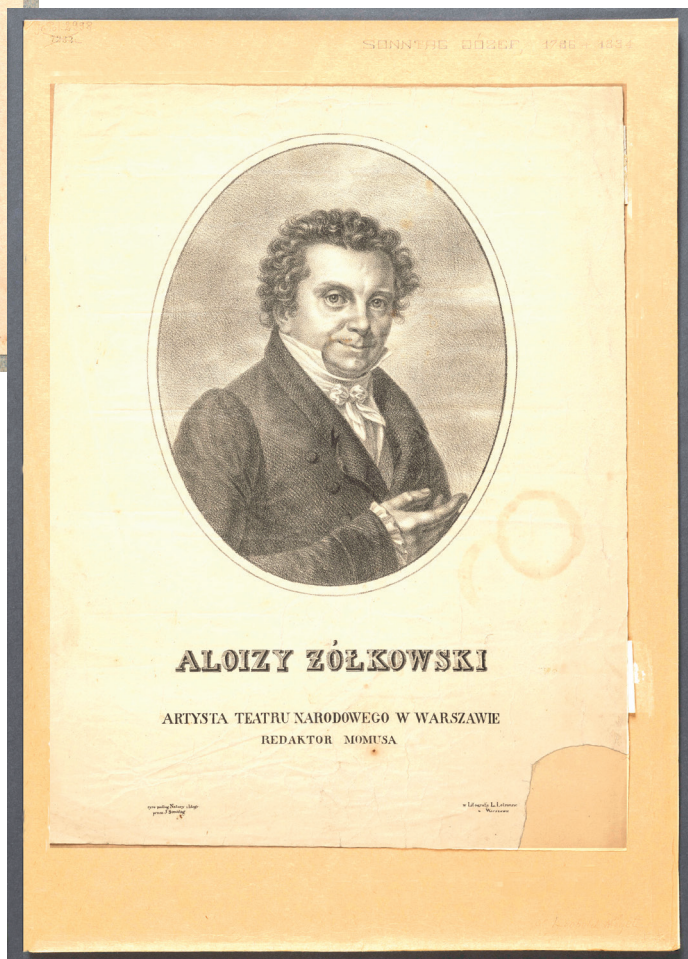
¹² Eugeniusz Szwanowski, *Alojzy Żółkowski (Ojciec)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956); Jacek Lipiński, „Eugeniusz Szwanowski, Alojzy Żółkowski (Ojciec), Warszawa 1956, Państwowy Instytut Wydawniczy” [recenzja], *Pamiętnik Literacki* 4 (1956): 672–680; „Żółkowski, Ziółkowski, Fortunat Alojzy Gonzaga”, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 865–866.

¹³ Józef Sonntag (1784–1834), *Alojzy Fortunat Żółkowski w roli Organisty*, miedzioryt, akwaforta, papier, 16,8 × 9,3 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.26537 MNW, ilustracja z wyd.: Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*.

¹⁴ Józef Sonntag (1784–1834), zakład litograficzny Louis Letronne’a (Warszawa, czynny 1820–1828), *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, litografia, papier, 24,8 × 19,8 cm (owal), 40,7 × 31,5 (papier), sygnowany u dołu po lewej: *ryso: podług Natury i litogr.: | przez J. Sonntag*, po prawej: *w Litografi L. Letronne* | w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.2998 MNW.



Ilustracja 9. Józef Sonntag, *Alojzy Fortunat Żółkowski w roli Organisty*, 1821, miedzioryt, akwaforta, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



Ilustracja 10. Józef Sonntag, zakład litograficzny Louis Letronne'a, *Portret Alojzego Fortunata Żółkowskiego*, litografia, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

dopiero przez to, że wytwarza jakąś jej maskę”, określoną przez konwencje epoki i społeczeństwa¹⁵. Twarz Boilly’ego jako śmiejącego się Jeana stała się znakiem, w pewnym sensie maską komiczną, pasującą również do polskiego aktora.

Za autora „portretów” Żółkowskiego przechowywanych w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Starego Teatru w Krakowie uchodzi Jan Feliks Piwarski, ale poziom ich wykonania różni się na tyle, że nie można ich uznać za dzieła tej samej ręki. Piwarski (1794–1859) uprawiał rysunek, malarstwo olejne i akwarelowe oraz grafikę. Ważne miejsce w jego działalności zajmowała praca pedagogiczna, która przyniosła mu uznanie w warszawskim środowisku artystycznym. Stosował akademickie zasady kształcenia, a jedną z metod nauczania było kopiowanie¹⁶. Niewykluczone, że wśród materiałów służących jako wzory były dzieła Boilly’ego, szczególnie te, które pokazywały różne typy charakterystyczne.

Obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie są najprawdopodobniej kopiami wykonanymi w latach 50. XIX wieku przez uczniów Piwarskiego. Uznanie ich za dzieła ręki samego Piwarskiego oraz dopisanie nazwiska Alojzego Fortunata Żółkowskiego, którego sława utrzymywała się przez cały XIX i początek XX wieku, musiało nastąpić dopiero po śmierci malarza.

Omówione powyżej portrety – Jeana, który się śmieje i Jeana, który płacze – pokazujące dwa odmienne stany psychiczne: radość i smutek, znakomicie wpisują się w tradycję obrazowania w sztukach plastycznych uczuć poprzez pozę, gest i wyraz twarzy. Do stworzenia typów charakterologicznych i ikonograficznych przyczynił się cały rozwój teorii artystycznej, jej antyczne źródła, a także praktyka artystyczna późnego średniowiecza i renesansu¹⁷.

Zainteresowanie typami charakterystycznymi znalazło odbicie w twórczości malarskiej i rysunkowej wielu artystów. Już w czasach Rembrandta w Niderlandach rozpowszechniona była odmiana malarstwa zwana *tronie*, będąca studiami ekspresji twarzy; w XVIII wieku we Francji popularność zyskały tzw. *têtes de caractère*¹⁸. Między innymi w tę tradycję można wpisać cykl *Les Grimaces* Boilly’ego. Plansze zarówno czarno-białe, jak i kolorowane docierały do wielu krajów¹⁹. W Polsce wykorzystywane były najprawdopodobniej

¹⁵ Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015), 70, 120.

¹⁶ Joanna Białynicka-Birula, „Piwarski Jan Feliks”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7, red. Urszula Makowska (Warszawa: IS PAN, 2003), 247–256; Władysław Wieczorkowski, „Pan Piwarski”, *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* 3 (1856), 2.

¹⁷ Jan Białostocki, „Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki”, w: tegoż, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, Sergiusz Michalski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 37–70.

¹⁸ Tamże, 66, 69.

¹⁹ Étienne Bréton, Élodie Le Dan, „Boilly et l’estampe”, w: Bréton, Zuber, *Louis-Léopold Boilly*, vol. I, 308–315.

w dydaktyce jako wzory do kopiowania, do nauki rysowania i malowania „typów charakterystycznych”.

W XVII i XVIII stuleciu pojawiły się podręczniki, które kodyfikowały wygląd człowieka przypisany różnym stanom psychicznym. Do wypracowania tych wzorów przyczyniła się między innymi fizjonomika, której sformułowania znajdowały się już w starożytnych traktatach, zawierających konkluzje odnośnie do charakteru ludzi, wywiedzione na podstawie wyglądu różnych części ich ciała, przede wszystkim twarzy i oczu oraz ekspresji ruchów. Brano również pod uwagę różnice wynikające z płci i wieku, temperamentu, budowy fizycznej, wykonywanej pracy, cech etnicznych; dostrzegano też paralelizm pomiędzy ludźmi i zwierzętami²⁰.

Na czas działalności artystycznej Louis-Léopolda Boilly’ego przypadło trwanie, rozwój i pojawienie się nowych idei i kierunków mających ambicje naukowego badania charakterów ludzkich. Powszechnie znana była akademicka teoria Charles’a Le Bruna, wyłożona przez niego w traktacie *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1696) i zilustrowana w dołączonych rycinach pokazujących, jakim skurczom mięśni twarzy, jakiemu ułożeniu warg, oczu i brwi przypisane zostały określone znaczenia. Dzieło to, zawierające zdefiniowane przez Le Bruna 24 afekty widoczne na twarzy, rozpowszechnione dzięki licznym reedycjom i przeróbkom, wykorzystywane w edukacji akademickiej, służyło jako wzornik pomagający artystom w odmalowywaniu uczuć i namiętności poprzez odpowiednie akcentowanie mimicznej ekspresji, bez potrzeby prowadzenia studiów z natury²¹.

Fizjonomika, zakładająca wzajemną zależność między ludzkim ciałem i umysłem, przybierając na przełomie XVIII i XIX wieku *quasi*-naukowy charakter dzięki używaniu w dysertacjach terminów technicznych i anatomicznych, wprowadzaniu tablic porównawczych, zyskała na znaczeniu. Sukces odniosła teoria Johanna Caspara Lavatera zawarta w bogato ilustrowanym dziele *Physiognomische Fragmente*, opublikowanym w czterech tomach w latach 1775–1778. Lavater uważał, że charakter człowieka można odczytać ze struktury jego głowy, budowy czaszki, a w szczególności kształtu czoła, ust i nosa. Jego zdaniem lepiej cechy charakteru uwidaczniały profilowe ujęcia głów (tzw. sylwetki, którym poświęcił dużo uwagi) niż wizerunki *en face*. Interesowały go trwałe cechy ludzkiej duszy, dlatego zwracał uwagę na fizjonomiczną funkcję stałych elementów wyglądu. Jego poglądy,

²⁰ Maria Poprzęcka, „I ciągle widzę ich twarze...”, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 111–132; Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007), 25–52.

²¹ Courtine, Haroche, *Historia twarzy*, 54–71; Barbara Hryszko, „Malarska narracja w świetle teorii francuskiej sztuki akademickiej. Antecedencje wolności artystycznej”, *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014): 66–68.

popularyzowane przez kolejne edycje *Fragmentów fizjonomicznych*, często w uproszczonej postaci, wpłynęły na praktykę twórczą malarzy, znalazły też odbicie w literaturze²².

Krytyczne podejście do teorii Lavatera skierowało kolejnych badaczy i teoretyków na drogi wiodące ku badaniom anatomicznym i fizjologicznym oraz doprowadziło do wykształcenia się różnych prądów psychologii. Georg Christoph Lichtenberg, twórca patognomiki, twierdził, że nie struktura twardych części głowy, lecz forma mięśni twarzy, na których ukształtowanie wpłynęły przeżycia, są znakiem charakteru. Franz Joseph Gall, wiedeński lekarz praktykujący przez szereg lat w Paryżu, stworzył organologię (bardziej znaną jako frenologia), hipotezę o anatomicznych uwarunkowaniach popędów, uczuć i uzdolnień umysłowych. Badając mózg ludzki, doszedł do wniosku, że w różnych jego partiach lokalizują się centra predyspozycji psychicznych, a konkretnym fragmentom kory mózgowej odpowiadają określone wypukłości czaszki, tych ważnych wyróżnił 27. Na ich podstawie można było, jego zdaniem, określić wrodzone skłonności człowieka²³.

Wspomniany traktat Charles'a Le Bruna, ogłoszony po raz pierwszy w 1667 roku pod tytułem *Conférence sur l'expression generale et particuliere*, przyczynił się, jak to ujęli Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche, „do ustalenia estetycznej normy fizjonomicznego zachowania obowiązującej w malarstwie, bliskiej sztuce dramatycznej, lecz uczestniczącej także w estetyzacji życia społecznego. Malarskie i teatralne przedstawienia twarzy odzwierciedlają i jednocześnie kształtują fizjonomie [...] Twarz niknie za figurą, natura ustępuje miejsca konwencji”²⁴. Konwencja ta znalazła zastosowanie w teorii i praktyce sztuki aktorskiej, która kształtowała się w XVIII wieku i żywa była jeszcze w następnym stuleciu. Inaczej grano w tragedii, inaczej w komedii czy w dramie lub innych rodzajach „mieszanych”. Mimika, gesty, sposób deklamacji opisywane były w teatralnych podręcznikach. Wskazówki takie znalazły się również w nieopublikowanej książce *Dramaturgia czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej napisana przez Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 1812*, składającej się z trzech części, zatytułowanych: *O widowiskach w ogólności*, *Mimika czyli Nauka sztuki scenicznej* i *O wymowie czyli deklamacji scenicznej*²⁵. Bogusławski, otoczony sławą aktora-mimika, opierającego się na „włoskiej” grze całego ciała, korzystając z prac teoretycznych i swego doświadczenia scenicznego, opisał uczucia i namiętności, jakie aktor może przekazać widzowi obliczem, chodem, postawą i gestami rąk. Pisał: „Mimika, wszystkie odmiany, jakie tylko człowiek powodowany uczuciem lub namiętnościami na twarzy, w oczach i w składzie całego ciała wystawiać może, wyobrażać powinna. Ma udawać wesołość, kiedy osoba, którą wystawia ma powody radości, śmiechu

²² Józef Bachórz, „Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze”, *Teksty* 2 (1976): 86–105; Courtine, Haroche, *Historia twarzy*, 74–98; Maciej Jarzewicz, *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera* (Warszawa: Neriton, 2013).

²³ Bachórz, „Karta z dziejów”, 91–94.

²⁴ Courtine, Haroche, *Historia twarzy*, 67.

²⁵ Wojciech Bogusławski, *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965), 5–12.

albo nadziei; smutek jeżeli też osoba ma przyczynę żalu albo boleści. [...] Trzeba przeto znać wszystkie ludzkiego ciała poruszenia, umieć je rozróżniać i wiedzieć, do jakiego uczucia mogą być użyte”²⁶. W wypadku uczucia radości może występować jego stopniowanie, od łagodnego uśmiechu po gwałtowny śmiech, w którym – jak pisał Bogusławski – „otwarte usta dają widzieć zwiercznie zęby wzniesione od dolnych, brwi i czoło ściskają się do środka, a podniesione do góry lica robią zmarszczki na twarzy i zamykają prawie oczy do połowy”²⁷ (il. 11). Inaczej wygląda twarz wyrażająca uczucia bolesne, bowiem – jak podkreśla autor – „Łzy boleści jeżeli w smutku lub żalu płynąć mają, oczy naówczas powinny być przymknięte, a usta wciągnięte podnosić lica ku oczom. Jeżeli zaś łzy płynąć będą w uczuciach zgryzoty, rozpacz albo gniewu, naówczas powieki i źrenice wzniosą się do góry, brwi do środka czoła się zmarszczą, usta będą otwarte i lica łzami oblane ku oczom się zbliżą, przez co dotkliwa boleść poznać się daje”²⁸ (il. 12). Powyższe uwagi Bogusławskiego są niemal dokładnym powtórzeniem opisów wyrazów twarzy zawartych w traktacie Le Bruna.

Ważnym elementem gry aktorskiej były odpowiednie gesty. Podstawę gestów konwencjonalnych stanowiły gesty naturalne, wzięte wprost z życia. Przy okazywaniu wielkiej radości Bogusławski zalecał następującą gestykulację: „przechylana na obie strony głowa i postać ciała, za którymi i ręce iść powinny, okazują chęć trzpiotania się, po czym wzniesione do góry głowa i ręce śpiew wyobrażają, a na koniec głowa spuszczone i oczy na nogi patrzące, ręce dłońmi ku głowie obrócone, jak je zwyczajnie tańczący trzymać zwykli, a lewa noga kółka na ziemi kryśląca i za prawą w tyle postawiona ochotę do tańca wyobrażają”²⁹ (il. 9). Dla oddania uczucia rozpacz należało stosować załamanie odwróconych dłoni. Jakby to zrobił Bogusławski? „[...] żal mój pochodzący z wyrzutów sumienia stawając się dotkliwszym wymaga gwałtowniejszych poruszeń, a zatem podnosząc raptownie głowę, a zamykając oczy dla okazu dręczącego wspomnienia, ręce jedna na drugą składam na piersiach, czucie bolesne duszy wystawiając”³⁰ (il. 13). Powszechnie stosowane były tzw. gesty wskazujące. Aktor „pokazywał” prawie wszystko o czym mówił, czyli na coś, na kogoś, na siebie, na miejsce, gdzie toczyła się akcja. Bogusławski zwracał dużą uwagę na ten gest i podawał różne przykłady jego zastosowania³¹ (il. 14).

Styl gry aktorskiej, jaki wyłania się ze wskazówek zawartych w *Mimice*, na pewno nie był obcy Żółkowskiemu, który występował w teatrze Bogusławskiego. Publiczność, nie

²⁶ Tamże, 64–65.

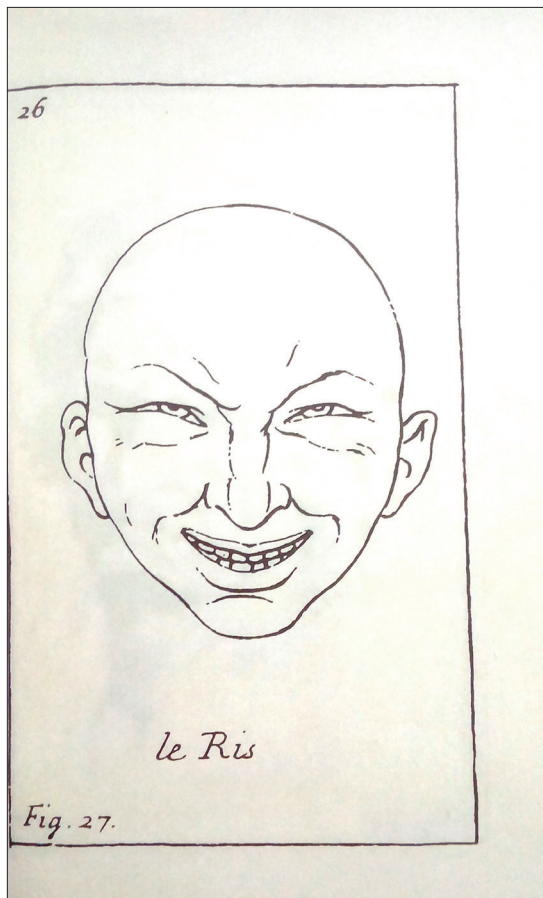
²⁷ Tamże, 93.

²⁸ Tamże, 174.

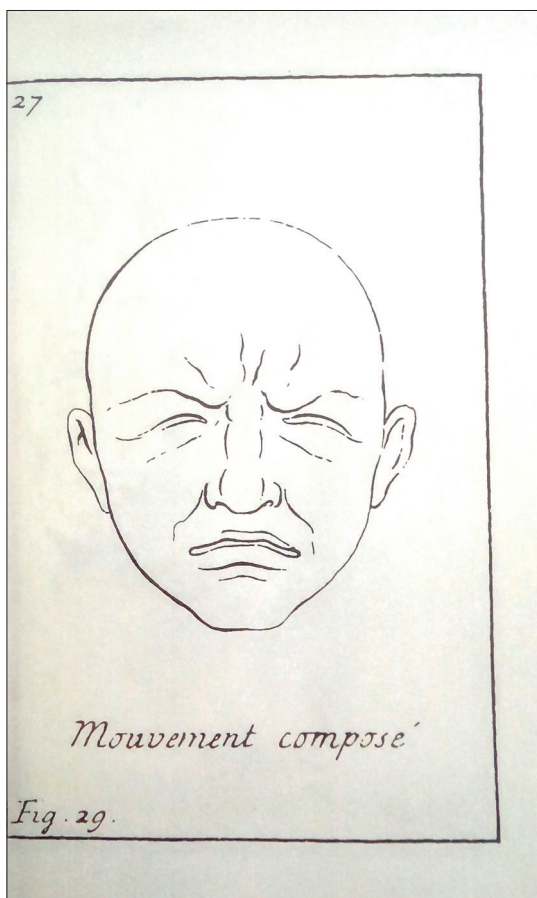
²⁹ Tamże, 86.

³⁰ Tamże, 135–136.

³¹ Tadeusz Sivert, „Nad tekstem *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego”, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1967), 227–236; Jacek Lipiński, „O grze aktorów polskich w XVIII wieku”, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, 237–246.



Ilustracja 11. Śmiech, ilustracja w: Charles Le Brun,
La Méthode pour apprendre à dessiner les passions,
Amsterdam 1702



Ilustracja 12. Płacz, ilustracja w: Charles Le Brun,
La Méthode pour apprendre à dessiner les passions,
Amsterdam 1702

Ilustracja 13. Smutek,
ilustracja w: J.J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, t. I,
Berlin 1785



Ilustracja 14. Gest wskazujący,
ilustracja w: J.J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, t. I,
Berlin 1785

tylko polska, znała obowiązujące reguły języka scenicznego. Znał je również Boilly, który interesował się teatrem, o czym świadczą między innymi jego obrazy przedstawiające reakcje widowni na oglądane spektakle³². Jego *Jean qui rit* i *Jean qui pleure* mają w sobie duży ładunek teatralny, wykonują gesty dobrze znane ze sceny, dlatego nie było trudne utożsamienie na gruncie polskim autoportretu Boilly'ego jako Jeana, który się śmieje, z osobą komika Alojzego Fortunata Żółkowskiego, a portretu ojca malarza jako Jeana, który płacze, z wybitnym tragiczkiem Wojciechem Bogusławskim.

Bibliografia

- Bachórz, Józef. „Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze”. *Teksty* 2 (1976): 86–105.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.
- Białostocki, Jan. „Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki”. W: tegoż, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, 37–70, red. Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, Sergiusz Michalski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Białynicka-Birula, Joanna. „Piwarski Jan Feliks”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. T. 7, 247–256, red. Urszula Makowska. Warszawa: IS PAN, 2003.
- Bogusławski, Wojciech. *Mimika*, opracowali Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Boilly 1761–1845. *Un Grand Peintre Français de la Révolution à la Restauration*. Katalog wystawy, Musée des Beaux-Arts de Lille, 23 Octobre 1988 – 9 Janvier 1989.
- „Boilly. Rétrospective au palais des Beaux-Arts de Lille”. *Dossier de L'Art* 190 (2011): 2–73.
- Bréton, Étienne, Pascal Zuber, assistés par Annie Yacob. *Louis-Léopold Boilly 1761–1845. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, vol. I–II. Paris: Arthena, 2019.
- Bréton, Étienne, Élodie Le Dan, „Boilly et l'estampe”. W: Étienne Bréton, Pascal Zuber, assistés par Annie Yacob. *Louis-Léopold Boilly 1761–1845. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, vol. I, 308–315. Paris: Arthena, 2019.
- Courtine, Jean-Jacques, Claudine Haroche. *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Dmuszewski, Ludwik Adam. „Plaksa i Wesołowski. Komedyio-opera w I. akcie. Naśladowana z francuzkiego. Grana pierwszy raz na Teatrze Narodowym warszawskim w marcu 1818” [sic!]. W: tegoż, *Dzieła dramatyczne*. T. 3, 31–78. Wrocław: u Wilhelma Bogumiła Korna, 1821.
- Hryszko, Barbara. „Malarska narracja w świetle teorii francuskiej sztuki akademickiej. Antecedencje wolności artystycznej”. *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014): 61–72.
- Jarzewicz, Maciej. *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera*. Warszawa: Neriton, 2013.
- Lipiński, Jacek. „Eugeniusz Szwankowski, Alojzy Żółkowski (Ojciec), Warszawa 1956, Państwowy Instytut Wydawniczy” [recenzja]. *Pamiętnik Literacki* 4 (1956): 672–680.
- Lipiński, Jacek. „O grze aktorów polskich w XVIII wieku”. W: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, 237–246, red. Ewa Heise,

³² *L'Effet du mélodrame*, ok. 1830, olej, płótno, 35,5 × 41,7 cm, *Un loge un jour de spectacle gratis*, ok. 1830, olej, płótno, 32,5 × 41,7 cm, Versailles, musée Lambinet, zob. *Louis-Léopold Boilly. Chroniques parisiennes*, 45 (il. 4), 39 (il. 2).

- Karyna Wierzbicka-Michalska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1967.
- Louis Boilly 1761–1845. Katalog wystawy, Musée Marmottan – Paris, 3 mai – 30 juin 1984.
- Louis-Léopold Boilly. *Chroniques parisiennes*. Katalog wystawy, sous la direction d'Annick Lemoine. Paris: Paris Musées, Musée Cognacq-Jay, 2022.
- Poprzęcka, Maria. „I ciągle widzę ich twarze...”. W: *Sztuka i historia. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988*, 111–132. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819. Opracował i wstępem opatrzył Jacek Lipiński. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.
- Siegfried, Susan L. *The Art of Louis-Leopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*. New Haven–London: Yale University Press, in association with Kimbell Art Museum, Forth Worth and National Gallery of Art, 1995.
- Simon, Ludwik. „Do źródeł twórczości dramatycznej L.A. Dmuszewskiego”. *Pamiętnik Literacki* 26 (1929): 392–396.
- Sivert, Tadeusz. „Nad tekstem *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego”. W: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, 227–236, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1967.
- Szwankowski, Eugeniusz. „Podobizny aktorów warszawskiego Teatru Narodowego”. *Pamiętnik Teatralny* 17 (1968), 2: 244–246.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Alojzy Żółkowski (Ojciec)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
- Wieczorkowski, Władysław. „Pan Piwarski”. *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* 3 (1856), 2.
- „Żółkowski, Ziółkowski, Fortunat Alojzy Gonzaga”. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, 865–866. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.

Płaksa i Wesołowski. Uwagi o sposobach przedstawiania stanów psychicznych w sztuce na marginesie „portretu” aktora Alojzego Fortunata Żółkowskiego

Streszczenie

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się dwa obrazy przedstawiające śmiejącego się młodzieńca, uważane za portrety polskiego aktora Alojzego Fortunata Żółkowskiego (1777–1822). Taki sam portret, zatytułowany *Alojzy Żółkowski (Ojciec)* jako „Komedia”, oraz pendant do niego – portret płaczącego starca, zatytułowany *Wojciech Bogusławski* jako „Tragedia”, posiada Muzeum Starego Teatru w Krakowie. Analiza wizerunków i zgromadzony materiał porównawczy wykazały, że pierwowzorami portretów były obrazy z lat 1808–1810 autorstwa francuskiego artysty Louis Léopolda Boilly’ego (1761–1845): *Jean qui rit* (autoportret malarza) i *Jean qui pleure* (portret ojca malarza). Omówione portrety, pokazujące dwa odmienne stany psychiczne: radość i smutek, wpisują się w tradycję obrazowania w sztukach plastycznych uczuć poprzez pozę, gest i wyraz twarzy. Do stworzenia typów charakterologicznych i ikonograficznych przyczynił się rozwój teorii artystycznej (m.in. akademicka teoria Charles’a Le Bruna, fizjonomika, sztuka aktorska). Określeniu przedstawionej na portretach postaci jako Żółkowskiego sprzyjać mogła sława komika i grane przez niego role oraz znajomość teatralnych zasad mimicznej gry scenicznej, której nauczał m.in. Wojciech Bogusławski.

Płaksa and Wesołowski. Remarks on the Ways of Representing Mental States in Art on the Margins of the “Portrait” of the Actor Alojzy Fortunat Żółkowski

Summary

In the National Museum in Warsaw there are two paintings depicting a laughing young man, believed to be portraits of the Polish actor Alojzy Fortunat Żółkowski (1777–1822). The same portrait, titled *Alojzy Żółkowski (Father) as ‘Comedy’*, and its pendant – a portrait of a weeping old man, titled *Wojciech Bogusławski as ‘Tragedy’* – are held by the Museum at National Stary Theatre in Kraków. Analysis of the images and the collected comparative material revealed that the portraits were based on paintings from 1808–1810 by the French artist Louis Léopold Boilly (1761–1845): *Jean qui rit* (self-portrait of the painter) and *Jean qui pleure* (portrait of the painter’s father). These portraits, depicting two distinct psychological states: joy and sadness, are consistent with the tradition of depicting emotions through pose, gesture, and facial expression in the visual arts. The development of artistic theory (including Charles Le Brun’s academic theory, physiognomy, and the art of acting) contributed to the creation of characterological and iconographic types. The identification of the figure depicted in the portraits as Żółkowski may have been facilitated by the comedian’s fame and the roles he played, as well as knowledge of theatrical principles of acting, taught by Wojciech Bogusławski, among others.

Cytowanie

Grochala, Anna. „Płaksa i Wesołowski. Uwagi o sposobach przedstawiania stanów psychicznych w sztuce na marginesie «portretu» aktora Alojzego Fortunata Żółkowskiego”. *Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny* 24 (2025): 85–102. DOI: 10.18276/sj.2025.24-06.