

John R. Spencer

"Ut rhetorica pictura" : studium o teorii malarstwa quattrocenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/3, 197-218

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOHN R. SPENCER

„UT RHETORICA PICTURA”

STUDIUM O TEORII MALARSTWA QUATTROCENTA

Teoria malarstwa w XV-wiecznej Florencji, jaka sformułowana została w traktacie Leona Battisty Albertiego *O malarstwie*, wykazuje dające się wyraźnie określić związki z rzymską teorią wymowy. Związki te można poświadczyć intelektualnym klimatem Florencji wczesnego quattrocenta, ówczesnymi wypowiedziami oraz dowodami zaczerpniętymi z samego traktatu. Zasadniczo cele i środki nowego malarstwa przedstawiane przez Albertiego podobne są do celów i środków retoryki wykładanej przez Cyncerona w licznych poświęconych jej pismach. Zarówno w malarstwie takim, jakiego pragnie Alberti, jak i w Cyncerońskiej sztuce wymowy, celem jest sprawianie przyjemności, wzruszanie i przekonywanie. W obu też wypadkach najważniejsza jest rola wychowawcza i w obu jest ona ukrywana przed odbiorcami. Cyncero proponuje młodemu krasomówcy pewną metodę gromadzenia materiału do mowy oraz porządkowania i opracowywania tego materiału; wreszcie wskazuje kilka sposobów, w jakie można mowę najskuteczniej wygłosić. Częstokroć wystarczy tylko podstawić inne terminy, by rady te dały się bez trudu przełożyć na rady udzielane przez Albertiego malarzowi. Nie znaczy to, by autor traktatu *O malarstwie* podawał jakiś system sztywnych reguł podobnych do tych, które ustanawiały akademie sztuki. W istocie Alberti, tak jak Cyncero, przedstawia jedynie rezultaty swych własnych doświadczeń i przemyśleń; idee jednego i drugiego skodyfikowali i zmienili w reguły dopiero ich następcy. Nie możemy tu również oczekiwać tego ścisłego wiązania malarstwa z poezją, które odnajdujemy w akademiach XVII i XVIII wieku. Błędem byłoby uważać traktat Albertiego za pierwsze nowożytne ujęcie powracające do Horacjańskiego *Ut pictura poesis*, szczególnie w mylnym rozumieniu tego stwierdzenia, *J a k w p o e z j i, t a k w m a l a r s t w i e*. Jak już wykazał R. Lee¹, to niewłaściwie

[Przekład według: J. R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 15 (1957), nr 1—2, s. 26—44.

Prace do niniejszego zeszytu wybrał Marek Skwara.]

¹ Zob. R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. „Art Bulletin” 22 (1940), s. 197—269.

interpretowane pojęcie największym uznaniem cieszyło się w akademiach sztuki, począwszy od w. XVI, a na jego popularności w dużej mierze zaważyło odrodzone w owym czasie zainteresowanie *De arte poetica* oraz opublikowanie *Poetyki* Arystotelesa w przekładzie włoskim (1549 r.). Humaniści XV-wieczni natomiast zwracali się raczej ku Cyceironowi i Kwintylijanowi i z nich wywodzili swe teorie malarstwa i poezji²; drogę tę utorowali im już zresztą we Włoszech uczeni i poeci w. XIV, zwłaszcza Petrarca. Rozprawa Albertiego powstała zatem w atmosferze sprzyjającej uznaniu retoryki, a nie poezji, za podstawę wszystkich sztuk. Zainteresowania humanistów — artystów i mecenasów sztuki — zdecydowały więc o treści traktatu; jego ton określa ówczesny entuzjazm dla retoryki oraz polemiczny charakter dzieła. *O malarstwie* można nawet uważać za swego rodzaju orację, w której przywołuje się cele i środki retoryki Cycerońskiej, by oprzeć na nich nową sztukę malarstwa³.

Na to, że w XV-wiecznej Florencji między retoryką a malarstwem widziano pewien związek, wskazuje najwyraźniej wypowiedź Aeneasa Sylwiusa Piccolominiego, zawarta w jednym z jego listów:

Sztuki te, malarstwo i wymowa, miłują się wzajemnie. Duch zarówno malarstwa, jak i wymowy, pragnie być nie pospolity, lecz wzniosły i wielki. To dziwne, że gdy rozkwita wymowa, rozkwita też malarstwo. Widać to od czasów Demostenesa i Cyceirona. Po upadku wymowy upadło malarstwo, a kiedy odżyła wymowa, powróciło również do życia malarstwo. Przez dwieście lat malarstwo było sztuką niemal zupełnie pozbawioną koloru. Pisma tego okresu są nieokrzesane, niestosowne, nieeleganckie. Po Petrarce pojawiła się literatura; po Giotcie wyłoniła się ręka malarza; i teraz już widzimy, iż obie te sztuki osiągnęły bardzo wysoki poziom⁴.

Tradycja łączenia Demostenesa, Cyceirona i Petrarcki w pewną genealogię literackiej zależności jest już wtedy dobrze znana. Dla XV-wiecznego humanisty tego pokroju co Aeneas Sylvius Piccolomini i o tak rozległym wykształceniu, kojarzenie tych trzech doskonałych stylistów, którzy oczyścili swój język z barbaryzmów, było zupełnie naturalne. Giotto dokonał tego samego w malarstwie, gdyż jak powiada Cennino Cen-

² E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Transl. W. R. Trask. Bollingen Press, New York 1953. Zob. zwłaszcza s. 77 i *Excursus* V. s. 436—438. — K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Leipzig 1914, I, cz. II.

³ Związki między traktatem Albertiego a retoryką sugerowali już Curtius (*op. cit.*, s. 77) i Borinski (*op. cit.*, s. 123—126, 148—149), żaden z nich nie omawia jednak szerzej tego zagadnienia.

⁴ E. Garin (*Il Rinascimento italiano*. Milano b.d., rozdz. I) cytuje ten ustęp jako przykład rosnącego w renesansie poczucia historii. Wspomina przy tym częste nawoływania Petrarcki do zjednoczenia Włoch, któremu towarzyszyć by miało wyparcie elementów barbarzyńskich, oraz jego zainteresowanie nieudaną republiką rzymską Coli di Rienzo.

nini, „przeinaczył sztukę malowania z greckiej na łacińską i nowoczesną ją uczynił”⁵. W oczach Piccolominiego zarówno Giotto, jak i Petrarca, wzniesli się ponad nieokrzesanie i barbarzyństwo swoich czasów, powracając do czystszej tradycji rodzimej, mającej korzenie w starożytnym Rzymie. W ten sposób obaj zapoczątkowali nową erę.

Wzmianki Piccolominiego o przeszłości dadzą się zatem bez trudu wytłumaczyć, ważniejsze jednak jest dla nas końcowe zdanie jego wypowiedzi: „teraz już widzimy, iż obie te sztuki osiągnęły bardzo wysoki poziom”. Gwałtowny rozwój wszystkich sztuk, jaki nastąpił we Florencji na początku w. XV, to sprawa dobrze znana z podręczników; mniej natomiast wiemy o jakimś rozwoju czy przemianie, które dokonywałyby się wówczas w retoryce, a które uzasadniałyby implikowaną tu analogię między wymową a malarstwem. Należałoby wszakże wnosić, iż mimo że retoryka od dawna wchodziła w skład *trivium*, dyscyplina ta nabrała nowego znaczenia w ostatnich latach XIV i w pierwszej połowie XV wieku. Naturę tego niezmiernie złożonego zagadnienia, w ogólnych zarysach przedstawioną już przez Curtiusa, zmuszeni jesteśmy pominąć; wiele jednak przemawia za tym, że rzeczywiście ponownie obudziło się wtedy zainteresowanie sztuką wymowy. Wydaje się, że podniecenie Poggia z powodu odnalezienia kompletnego egzemplarza *Kształcenia mówcy* Kwintyliana jest szczere, że to nie tylko chwyt literacki. Znaczenie, jakie przywiązywał on do tego znaleziska, a także szybkie rozpowszechnienie się tekstów Cycerona odkrytych w Lodi w 1421 r. wskazują, że uczonych początku XV w. nie zadowalały już średniowieczne komentarze czy istniejące lub niepełne odpisy dzieł retorycznych starożytności. Te dwa znaleziska, faktycznie obejmujące całość liczącej się rzymskiej teorii wymowy, potwierdzałyby więc, przynajmniej częściowo, stwierdzenie Piccolominiego. Dalsze dowody na to, że oratorstwo zajmowało nie tylko badaczy starożytności i zamkniętych w swych gabinetach erudytów, dostarczają *Vite di uomini illustri* Vespasiana da Bisticciego. Od niego dowiadujemy się, że publiczne krasomówstwo doszło we Florencji do największego rozkwitu w latach 1410—1450 w osobach Leonarda Bruniego, Leonarda Datiego, a zwłaszcza Gianozza Manettiego. Ponadto przytacza on trzy wypadki świadczące o wpływie, jaki miała wymowa na opinię publiczną. Gdy posłowie florency wysłani do Rzymu, aby okazać posłuszeństwo nowo wybranemu papieżowi Mikołajowi V (1447), obrali swym rzecznikiem Manettiego, poselstwo zostało przyjęte publicznie, wbrew dotychczasowemu zwyczajowi, po to, by więcej ludzi mogło usłyszeć mowę Messer Gianozza. Mowa ta odniosła taki sukces, iż florentczykom gratulowano tak, jak gdyby zdobyli Pizę i całe jej teryto-

⁵ C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*. Przełożył z języka włoskiego S. Tyszkiewicz. Wstęp: B. Urbanowicz i B. Marconi. Komentarz opracowała H. Jędrzejewska. Wrocław 1955, s. 4.

rium⁶. Inny przykład to wypadek uczonego erudyty Ambrogia Traversariego, który okrył się wstydem na soborze bazylejskim, ponieważ nie umiał wygłosić publicznej mowy; w połowie swego wystąpienia Traversari zapomniał tekstu i zmuszony był dobrnąć do końca odczytując go. Vespasiano opowiada, że Frate Ambrogio zdał sobie wówczas sprawę, jak groźne są dla uczonego takie wystąpienia przed szerokim audytorium, może on bowiem stracić w jeden dzień to, czego osiągnięcie zajęło mu całe życie⁷. Zarówno entuzjastyczne przyjęcie mowy Manettiego, jak i żenująca porażka Traversariego, świadczą o tym, jak wielką wagę przykładano we wczesnym XV w. do opanowania sztuki krasomówstwa. Oratorstwo stało się widocznie we Florencji tak powszechne i tak nieodzowne w wykształceniu każdego, kto chciał występować publicznie, że tę przywróconą do życia sztukę popierali nawet księża. Vespasiano, pisząc o znakomitym kaznodziei swoich czasów, Timoteo de'Maffei, biskupie Ragusy, stwierdza, że „wygłaszając kazania, stosował się do mówców, a nie do mnichów”⁸; najwyraźniej więc odkryte na nowo teksty Cycerona i Kwintyliana nie pozostały jedynie w bibliotekach humanistów, skoro także i kazania wygłaszano zgodnie z nakazami rzymskiej praktyki krasomówczej. Aczkolwiek nie mamy pełnego obrazu rozkwitu retoryki w XV-wiecznej Florencji, tych kilka wskazówek pozwala wnosić, iż stwierdzenie Piccolominiego nie jest bezpodstawne; najdalej w połowie stulecia obie odrodzone sztuki — malarstwo i retoryka — istotnie osiągnęły tam bardzo wysoki poziom⁹.

*

W tych warunkach było rzeczą zupełnie naturalną, że humanista o wykształceniu i zainteresowaniach Albertiego zwrócił się właśnie ku sztuce wymowy po formy i środki, które pomogłyby ująć nową i wciąż jeszcze heterogeniczną sztukę malarstwa. Rozległość formalnego wykształcenia Albertiego jest ogólnie znana, mniej natomiast wiadomo o jego edukacji artystycznej. Entuzjazm, jakim przepojony jest traktat, sprawia wrażenie, że jego zainteresowanie malarstwem jest stosunkowo świeżej daty; możemy jednak przyjąć, iż zdumienie, w jakie wprawia go zetknięcie się z tą nową sztuką Florencji¹⁰, to przede wszystkim chwył

⁶ V. da Bisticci, *Vite di uomini illustri*. P. d'Anocona, E. Aeschlimann, eds. Milano 1951.

⁷ *Ibidem*, s. 245.

⁸ *Ibidem*, s. 152.

⁹ Dalsze świadectwo odrodzenia retoryki Cycerońskiej we Florencji na początku XV w. i największego jej rozkwitu w latach mniej więcej 1424—1434 znajdujemy w traktacie o architekturze Filareta. Porównując architekturę z literaturą, sugeruje on, że architekt powinien iść za przykładem mówcy i czerpać natchnienie i motywy ze starożytnego Rzymu.

¹⁰ L. B. Alberti, *O malarstwie*. Opracowała M. Rzepińska. Przełożyła L. Winniczuk. Wrocław 1963. Dalej odesłania do tego przekładu wprost w tekście.

literacki. Zażyła przyjaźń z Brunelleschim i Donatellem nasuwa myśl, że może spotkał się z tymi artystami podczas swego pobytu w Rzymie w latach 1431—1434; są ponadto pewne poszlaki, by sądzić, iż Alberti mógł odwiedzić Florencję już w roku 1428. Wszystko to, jak również jego podróże po północnej Europie i północnych Włoszech, przemawiają raczej za tym, że miał głęboką znajomość malarstwa swoich czasów. Z retoryką zaś zapoznał się jeszcze wcześniej. Co więcej, w pewnym momencie zajął się nią na poziomie profesjonalnym, jak bowiem wiemy z jego własnej wypowiedzi, był zapisany na wydział prawa kanonicznego i cywilnego w uniwersytecie bolońskim w roku 1421¹¹. Chociaż uniwersytet ten był w XV w. uczelnią raczej konserwatywną, wydaje się niemożliwe, by wydział prawa mógł lekceważyć odkryte na nowo dzieła Cycerona i Kwintyliana. Student tego kalibru co Alberti z pewnością porzucał średniowieczne komentarze do rzymskich retorów, by zwrócić się ku pismom ich samych. Zważywszy, że szybki rozwój krasomówstwa, jaki nastąpił w ciągu XV w., związany był także z powrotem do tekstów klasyków, należy przypuszczać, iż teoria i praktyka oratorska podczas studiów Albertiego w uniwersytecie bolońskim były silnie zabarwione teoriami Cycerona i Kwintyliana.

Niezależnie jednak od nauk, jakie pobierał w Bolonii, do zdobycia i wykorzystania wiedzy o starożytności przygotowała go wcześniejsza edukacja w szkole wybitnego humanisty, Gasparina Barzizy, w Padwie. Tutaj dyscypliny *trivium* musiały ulec znacznej modyfikacji pod wpływem dzieł Cycerona, Barzizza był bowiem znanym badaczem tego pisarza i jak stwierdza Vespasiano da Bisticci, sam miał wysoko ceniony styl cyceroniński¹². Wiemy też, że napisał książkę o retoryce wzorowaną na Cyceronie¹³, a co więcej, teksty rzymskiego retora odnalezione w Lodi w r. 1421 jemu właśnie powierzono do przepisywania. Odebrawszy już na początku takie wykształcenie, Alberti nie mógł właściwie uniknąć przyswojenia sobie Cyceronińskich sposobów myślenia i ekspresji. O tym, że się Cyceronowi nie oparł, świadczą również dwie książki, o których wiadomo, że pochodzą z jego biblioteki. Biblioteka San Marco przechowuje *Brutusa* i oprawne w jednym tomie *De senectute*, *De amicitia* i *Paradoxa*, nabyte po śmierci Albertiego przez kardynała Bessariona, a następnie ofiarowane przezeń tej bibliotece. Nie da się dziś wprawdzie odtworzyć biblioteki autora *O malarstwie*, lecz częste cytowanie Cycerona w *Della famiglia*¹⁴ wskazywałoby, że owe dwa tomy stanowią niewielką zaledwie część posiadanych przezeń dzieł tego mówcy. Tak więc, z racji zarówno wykształcenia, jak i upodobań, Alberti od dawna już pozo-

¹¹ L. B. Alberti, *Opere volgari*. A. Bonucci ed. Firenze 1843, I, s. cxxiii.

¹² da Bisticci, *op. cit.*, s. 228.

¹³ G. Saitta, *L'Educazione dell' Umanesimo in Italia*. Venezia 1928, s. 51.

¹⁴ L. B. Alberti, *Della famiglia*. G. Mancini ed. Firenze 1908, s. xiii—xiv; zob. także s. 78.

stawał pod wpływem retoryki rzymskiej, kiedy zaczynał pisać swój traktat w r. 1435. Pełna wigoru nowa sztuka Florencji wydawała się wyrażać te same stoickie cnoty, które zachwalał autor *Brutusa*; cele i środki tej sztuki podobne były do celów i środków Cycerońskiej retoryki i stosowano je z tym samym męskim zapalem. Trudno się zatem dziwić, że traktat o teorii malarstwa naśladuje formę Cycerońskiej mowy.

Formą swą traktat ten wyróżnia się spośród utworów literackich Albertiego, który zazwyczaj wolał posługiwać się dialogiem dla przedstawiania swych idei, chociaż niekiedy istotnie uciekał się do uczonego wywodu w prezentacji faktów, jak we wczesnym (około r. 1431) *Descriptio urbis Romae*, czy myśli, jak w *Księgach dziesięciu o sztuce budowania* (zaczętych około r. 1450); oba utwory zbliżają się jednak bardziej do typowej formy rozprawy, jaką jest *De commodis atque incommodis litterarum* (około r. 1428). *O malarstwie* różni się także pod względem formy od innych prac tego autora pisanych w tym samym czasie: *Della famiglia*¹⁵ i *Della tranquillità dell'animo*, w których stosuje on właśnie formę dialogu. Na pozór charakter tego dzieła najbardziej zbliża je do rozprawy, odbija ono wszakże od pozostałych rozpraw Albertiego. Podobnie jak jego *Pontifex* adresowane jest pozornie do jednego czytelnika — mecenasa sztuki Gianfrancesco Gonzagi w wersji łacińskiej i artysty Filippa Brunelleschiego w wersji włoskiej — jednakże zawarte w nim sformułowania i ton całego traktatu tworzą wrażenie zwracania się do szerszego kręgu odbiorców; w istocie to właśnie decyduje o formie utworu. Przez cały czas Alberti zdaje się kierować swe uwagi do fizycznie obecnej publiczności. Już pierwsze zdania księgi I wskazują na dwoisty — jakby pisany i mówiony zarazem — charakter dzieła, szczególnie wyraźny w wersji łacińskiej.

Mając pisać ten krótki traktat o malarstwie, przytoczę najpierw — ażeby wywoły moje stały się jaśniejsze — zaczerpnięte od matematyków uwagi, które wydają się związane z naszym tematem. (...) Lecz w całych moich wywodach usilnie będę starać się o to, ażeby było widoczne, że piszę na te tematy nie jako matematyk, lecz jako malarz (s. 5)¹⁶.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że umieszcza to *O malarstwie* w kategorii zaimprovizowanej przemowy, ale bliższa analiza ujawnia, iż traktat został bardzo starannie skonstruowany, tak by stanowić wywód, który przekona odbiorców, nie zrażając ich przy tym. Już

¹⁵ Według anonimowego życiorysu Albertiego traktat ten powstał w Rzymie w latach 1431—1434. Źródło to podaje również, że dopiero po swym pobycie we Florencji Alberti zaczął biegle władać w piśmie językiem włoskim. Dlatego też sugerowałbym, że *Della famiglia* w tej wersji, jaką znamy obecnie, to wersja poprawiona przez autora pod koniec lat trzydziestych XV w.

¹⁶ Ta dwoistość występuje również w wersji włoskiej traktatu, pierwotna intencja Albertiego jest jednak wyraźniejsza w wersji łacińskiej, wcześniejszej i stanowiącej podstawę przekładu na język włoski, dokonanego przez samego autora.

pod tym względem *O malarstwie* zbliża się do celów i form retoryki Cycerońskiej.

Analogie między traktatem Albertiego a mową w stylu cycerońskim można z łatwością wykazać¹⁷. Zdaniem rzymskiego oratora mowa powinna składać się z pięciu części¹⁸ — *exordium*, będącego wstępem, który ma przykuć uwagę sędziów, *narratio*, przedstawiającego sprawę, *confirmatio*, w którym podaje się dowody, *reprehensio* dla obalenia zarzutów i wreszcie *peroratio*, służącego jako podsumowanie i mającego przekonać słuchaczy o słuszności tego, do czego mówca nawołuje. Wprawdzie Alberti nie stosuje się ściśle do tego układu, niemniej w obrębie trzech ksiąg jego traktatu występują wyraźne analogie do Cycerońskich sposobów porządkowania mowy. Podobnie jak mówca, przystępuje on do swych odbiorców i swego tematu zupełnie spokojnie, ponieważ jednak mamy do czynienia nie tyle z przemową, co z tekstem pisanym, *exordium* jest tu zarówno literackie, jak i oratorskie; to pierwsze reprezentują dedykacje wersji łacińskiej i włoskiej, to drugie — dwa pierwsze akapity księgi I. *Narratio*, przedstawienie i rozwinięcie tematu, staje się główną częścią dzieła, zasadniczo jest ono bowiem pewnym przedstawieniem nowych pojęć; całą księgę I i drugą połowę księgi II uznać można za przedstawienie sprawy, w której Alberti występuje. Pierwsza zaś część księgi II bezspornie spełnia warunki Cycerońskiego *confirmatio*, gdyż już w pierwszym zdaniu autor stwierdza: „uważam za właściwe wykazać, jak bardzo malarstwo zasługuje na to, ażeby włożyć weń cały nasz wysiłek i zapał” (s. 41). Istotnie przytacza on szereg dowodów i przykładów zaczerpniętych z praktyki artystycznej swoich czasów oraz z pism starożytności, aby ukazać jasno znaczenie malarstwa i należne mu poważanie. Księga III stanowi *peroratio*, w którym Alberti podsumowuje swój wywód i nawołuje malarza do przyswojenia sobie tej nowej sztuki malowania i dokładania starań, aby osiągnąć jeszcze wyższy poziom. Brakuje tylko Cycerońskiego *refutatio*. Mimo jednak iż *O malarstwie* nie zawiera ani jednej części w całości poświęconej wykazywaniu błędów poprzedników i przeciwników, ataki na to, co autor uważa za praktykę naganną, przewijają się przez cały traktat. To rozproszenie *refutatio* częściowo spowodowane jest radykalnym charakterem proponowanych przez Albertiego innowacji: może zbyt otwarte atakowanie panującej i uznanej sztuki byłoby niewskazane; po części zaś wypływa to również z pragnienia, by traktat stanowił jednolitą całość bez nagłych przejść

¹⁷ C. Gilbert (*Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*. „Marsyas” 3, 1943—1945, s. 87—106) w apendyksie do artykułu, w którym sugeruje, jakoby wzorem Albertiego był „starożytny traktat isagogiczny”, zaprzecza istnieniu takich związków.

¹⁸ Najwzięjsze omówienie części mowy znajdujemy w *Partitiones oratoriae*, choć podobne, nieco szersze, wypowiedzi znaleźć można w *Mówcy, O mówcy, Brutusie i Rozmowach tuskulańskich*, by wymienić tylko najważniejsze.

od dowodów do obalania argumentów przeciwnika. Także i pod tym względem Alberti stosuje się do zaleceń Cyncerona, rzymski orator często bowiem doradza subtelne mieszanie owych części, aby nie nużyć słuchaczy i by niepostrzeżenie doprowadzić ich do pożądanej przez mówcę decyzji. *O malarstwie* przestrzega zasad logiki Cyncerońskiej, w której jedna myśl nieuchronnie jest rozwinięciem myśli ją poprzedzającej; Alberti wprowadza jakieś proste pojęcie, wyjaśnia je, a kiedy jest już zrozumiałe, przechodzi do myśli bardziej złożonej. Konsekwentnie stosując taką właśnie metodę — wiązania tego, co proste, z czymś bardziej złożonym w taki sposób, że żadnego pojęcia nie można w pełni zrozumieć w oderwaniu od pojęcia, które z niego wyrasta — wznosi niezmiernie racjonalną, choć złożoną strukturę, wspierającą się na podanej na samym początku definicji punktu. Zarazem jednak udaje mu się uniknąć kostywności w owym skrajnie racjonalnym wywodzie, dzięki wtrącaniu *divertimenti* oraz dzięki pozornej naturalności, z jaką przedstawia zaskakująco nowe myśli. I w tym względzie autor traktatu naśladuje Cyncerona, dla którego wywód powinien sprawiać wrażenie niewymuszonego, nie ujawniając wysoce logicznego układu mowy.

*

W ramach tego schematu retorycznego odnajdujemy dalsze dowody na to, iż Alberti opiera się na rzymskich oratorach. Jeśli jednak źródłem wielu myśli i stwierdzeń zawartych w traktacie są Cynceron i Kwintylijan, nie oznacza to przecież, że *O malarstwie* jest książką całkowicie wywodzącą się od tych pisarzy; Alberti traktuje ich tak, jak inne swe źródła literackie, czy będzie to Pliniusz, Plutarch, czy Aulus Gelliusz. Urywki z tych autorów wyjęte są z kontekstu i wprowadzane w kontekście nowym, niejednokrotnie gruntownie zmieniającym ich pierwotne znaczenie; wykorzystywane są zaś dla podparcia jakiegoś argumentu, zilustrowania jakiejś tezy, czy — najogólniej rzecz biorąc — dla przydania pewnej patyny wieków myślom nowym i rewolucyjnym, dzięki czemu stają się one możliwe do przyjęcia¹⁹.

Mimo iż jedynym cytowanym imiennie w *O malarstwie* oratorem jest Kwintylijan, gra on mniejszą rolę w traktacie niż Cynceron. Bezpośrednia wzmianka o nim pojawia się tylko raz, w pierwszych akapitach księgi II, gdzie autor przywołuje jego stwierdzenie, iż sztuka malarska została odkryta dzięki obrysowywaniu cieni rzuconych przez przedmioty w słońcu (s. 25)²⁰, przy czym jest to przywołanie typowe dla sposobu, w jaki

¹⁹ Chciałbym w tym miejscu podziękować memu przyjacielowi i dawnemu kole-dze, Johnowi Pancoastowi z National Gallery of Art w Waszyngtonie, za jego uwagi krytyczne i nasze dyskusje o wpływie Kwintylijana i Cyncerona na traktat Albertiego.

²⁰ M. F. Kwintylijan, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II i X*. Przełożył i opracował M. Brożek. Wrocław 1951. BN II 62, X, ii, 7.

Alberti posługuje się swymi źródłami literackimi. Kwintyliian odwołuje się do malarstwa i jego początków, by uzasadnić potrzebę naśladowania dzieł innych: bylibyśmy nadal w stanie barbarzyństwa, mówi on, gdybyśmy nie korzystali z osiągnięć naszych poprzedników. Przeniesiony do traktatu Albertiego ustęp ten traci całkowicie swe pierwotne znaczenie, tutaj bowiem stanowi jedynie pewne przypuszczalne wyjaśnienie genezy malarstwa i staje się podstawą, na której autor może zbudować krótką historię tej sztuki w starożytności. Kwintyliian jest też niewątpliwie źródłem co najmniej dziewięciu innych stwierdzeń zawartych w *O malarstwie*. Dwa z nich zwłaszcza wskazują na zasięg i charakter zapożyczeń Albertiego. Omawiając ruch istot żywych i przedmiotów martwych (s. 41), rozważa on nie tylko ruchy możliwe, ale także takie, które są najprzyjemniejsze dla oka i wywierają najlepszy efekt. Zamiast jednak zwrócić się ku obserwacji natury, jak można by oczekiwać od człowieka renesansu, zwraca się ku rzymskiej praktyce krasomówczej. Już Cyceeron poczynił pewne uwagi na temat oddziaływania gestu na słuchaczy i omówił pobieżnie jego odmiany, ale tym, który ostatecznie sprowadził te ogólnikowe rozważania do wyraźnie sformułowanej reguły, był Kwintyliian²¹. Przystosowując owe przeznaczone dla oratora reguły do malarstwa, Alberti nadaje stwierdzeniu Kwintyliiana pozór wniosków logicznych wyprowadzonych z obserwacji, te zaś przedstawia z kolei jako wskazówki dla malarza. Z podobnym przetworzeniem źródła, z którego korzysta, mamy do czynienia w omówieniu tematu ofiarowania Ifigenii. Głównym źródłem jest tu najwyraźniej Kwintyliian, mimo iż motyw ten pojawia się również u Cyceerona i u Pliniusza²²; według tego ostatniego był to epizod, który cieszył się dużą popularnością wśród mówców. W istocie zarówno Cyceeron, jak i Kwintyliian, powołują się na obraz Tymantesa po to, by zilustrować pojęcie stosowności. Dla Cyceerona polega ona na zgodności wszystkich rzeczy z ich charakterem, Kwintyliian zaś zajmuje się stosownością rzeczy, których nie da się wydobyć na jaw dlatego, że albo nie powinno się ich wyrażać, albo nie można ich wyrazić tak, jak na to zasługują. Alberti natomiast posługuje się tym przykładem nie w swych rozważaniach o tym, co jest stosowne (*convenevole*) w obrazie, lecz przy omawianiu afektywnych środków malarstwa. Artyście doradza się zasłonić szatą głowę Agamemnona nie dlatego, że niestosowne byłoby pokazywać wielki smutek ojca, ale po to, by wzmocnić ładunek emocjonalny obrazu oraz wrażenie, jakie wywiera on na widzu^{22a}. Mimo jednak iż autor traktatu wykorzystuje te zapożycze-

²¹ Quintilian, *De institutione oratoria*, XI, iii, 105.

²² Kwintyliian, II, xiii, 12—13; Cyceero, *Mowca*, XXII, s. 20—21. W: *Pisma krasomówcze i polityczne Marka Tuliusza Cyceerona* [...] Przełożone przez E. Rykaczewskiego. Poznań 1873. — Pliniusz, *Historia naturalna*, XXXV, xxxvi, 73—74.

^{22a} Alberti, *O malarstwie*, s. 40: „Tymantes z Cypru zyskał sławę dzięki temu

nia niezupełnie zgodnie z pierwotną intencją retora, zasadniczo interesują go te same zagadnienia — stosowności i gestu afektywnego. Sam fakt, że w co najmniej dziesięciu wypadkach Alberti opiera się na Kwintylianie, świadczy o jego odczytaniu w teorii retoryki. Z drugiej zaś strony traktowanie tego pisarza jako źródła wypowiedzi mających potwierdzać wywody autora, czy pojęć, które można swobodnie zmieniać tak, by odpowiadały jego własnym celom, wskazywałoby, że ogólniejszych pojęć retoryki dających się zastosować w teorii malarstwa nie mogły dostarczyć akademickie niemal pisma mówcy Rzymu cesarskiego.

To raczej w Cycleronie znalazł Alberti bliższego sobie poprzednika, gdy chodzi zarówno o określone idee, jak i ogólne ujęcie tematu. Autor *O malarstwie* i jego współcześni musieli Cyclerona cenić wyżej od Kwintyliana, tak z racji rozmiarów i nowości jego świeżo odkrytych dzieł, jak i dlatego, że sam Kwintylian przyznaje, iż jego *Kształcenie mówcy* w znacznej mierze wywodzi się z Cyclerona²³. Podobnie jak Cycero, Alberti zajmuje się nie tyle regułami, ile raczej badaniem możliwości i kierunków najowocniejszego rozwoju omawianej przez siebie sztuki. Będąc prekursorem i florentczykiem, musiał on odnajdować w Cycleronie te przymioty, które najwyżej cenili wtedy jego rodacy. Autor *Brutusa* był przecież gorliwym republikaninem, orędownikiem dawnych cnót rzymskich, dzięki którym niemożliwe było istnienie cesarza, i wbrew swej kontemplacyjnej naturze wiódł nader czynne życie w służbie Republiki. Tak samo jak florentczycy we wczesnym wieku XV polegał na swojej własnej *virtù* — męźności, na którą składały się pobożność, racjonalność i całkowite oddanie pewnej grupie ideałów, które on sam nazwałby może obowiązkiem. Już choćby te tylko cechy tłumaczą, dlaczego Alberti tak często cytuje go w *Della famiglia* i dlaczego miał co najmniej cztery z jego dzieł w swej bibliotece.

Podejście Albertiego do stwierdzeń i pojęć zaczerpniętych z pism Cyclerona różni się od jego podejścia do Kwintyliana. Wprawdzie i w tym wypadku znajdujemy ustępy, w których myśli rzymskiego retora zostają przekształcone lub w których służy on jedynie jako źródło literackie. Jednakże główne wzięte z niego pojęcia pozostają nienaruszone, a jeśli nawet ulegają pewnym przekształceniom, to o tyle tylko, by odnosiły się bardziej do malarstwa niż do retoryki. W przeciwieństwie do

obrazowi, który przyniósł mu zwycięstwo nad Kolotesem. Jest to ofiarowanie Ifigenii. Tymantes przedstawił tam zasmuconego Kalchasa, lecz silniej uwidocznił smutek Ulissesza; wyzyskawszy wszystkie sposoby swej sztuki i talentu dla przedstawienia cierpienia Menelaosa, nie znajdował już środków do wyrażenia uczuć najbardziej z nich wszystkich zasmuconego — ojca Ifigenii; osłonił mu więc głowę szatą; w ten sposób podkreślił rolę tej postaci, każdy bowiem bardziej zastanowi się nad przyczyną tego bólu, niż gdyby objawy bólu były widoczne”.

²³ Quintilian, *De institutione oratoria*, XI, iii, 1—2.

Kwintyliana Cycleron nigdzie w *O malarstwie* nie jest wspomniany imiennie, mimo iż w co najmniej trzynastu wypadkach najwyraźniej to na nim właśnie opiera się autor traktatu. Trudno ustalić, czy Alberti próbuje zataić swoje źródło, czy też Cycleron był tak dobrze znany, że nie było potrzeby powoływać się na niego wprost. Humanisci ówczesni musieli, czytając *O malarstwie*, zdawać sobie sprawę, że apologia usiłowań autora, jaką kończy się traktat, wzięta jest bezpośrednio z *Brutusa*²⁴. Nie mogła także ująć ich uwagi aluzja do Cyclerońskiego dialogu *De amicitia* w stwierdzeniu, że malarstwo podobnie jak przyjaźń „nieobecnych obecnymi czyni, ukazuje zmarłych oczom żyjących” nawet po upływie długiego czasu (s. 24)²⁵, zaś wzmiankę o empatycznej reakcji na uczucia niewątpliwie rozpoznawali jako pochodzącą nie z Horacego, lecz z tego samego dialogu — dzieła, które tak jak *Brutusa* miał Alberti w swej bibliotece²⁶. Wśród takich uczonych odbiorców z pewnością dąłoby się znaleźć jednego czytelnika idealnego, który byłby świadom, że pozorne podobieństwo między *più grassa Minerva* Albertiego a *crassiore Musa* Kwintyliana można wytłumaczyć po prostu rozwojem etymologicznym, natomiast użyta przez autora wersja łacińska tego samego wyrażenia — *pinguiore idcirco ut aiunt Minerva* — ujawnia jego prawdziwe źródło w *agamus igitur pingui, ut aiunt, Minerva* Cyclerona (s. 5)²⁷. Wiedziałyby on ponadto, że wszyscy trzej pisarze używają owego wyrażenia po to, by przekonać czytelników, iż dalsze wywody są nie nadmiernie techniczne, ale naprawdę oparte na tym, co wiek XX mógłby nazwać zdrowym rozsądkiem. Drugi poziom znaczenia użytego przez Albertiego zwrotu nie był tak trudny do uchwycenia dla ludzi jego czasów jak jest dla czytelnika współczesnego. Zważywszy, że zarówno on sam, jak i jego odbiorcy, dobrze znali pisma Cyclerona i że uważali go za głównego przekaziciela filozofii starożytnej²⁸, należy przyjąć, iż traktat Albertiego musi być w znacznej mierze zabarwiony Cyclerońskim stoicyzmem; ujmowana w takim kontekście *la più grassa Minerva* może więc odnosić się tylko do wiedzy opartej na danych zmysłowych, wiedzy, która stanowi podstawę traktatu *O malarstwie*²⁹.

Na zakończenie tego omówienia literackich zapożyczeń Albertiego

²⁴ Alberti, *O malarstwie*, s. 58: „Nic bowiem nie rodzi się od razu doskonałe”. Cicero (*Brutus*, xviii, 71): „*Nihil est enim simul et inventum et perfectum*”.

²⁵ Cicero, *De amicitia*, vii, 23.

²⁶ Aczkolwiek ta idea empatii bliska jest wersom Horacego (*De arte poetica*, 101—103), samo sformułowanie jest o wiele bliższe Cycleronowi (*De amicitia*, xiv, 50).

²⁷ Cicero, *De amicitia*, v, 19.

²⁸ Zob. słynny *Dialogus ad Petrum Paulum Istrum* Leonarda Bruniego. Opinia ta przytaczana jest m. in. przez Saitta, *op. cit.*, s. 43.

²⁹ Szersze omówienie tego zagadnienia zob. L. B. Alberti, *On Painting*. J. R. Spencer transl. and ed. London 1956, s. 18—20.

trzeba wymienić jeszcze jedno, szczególnie zasługujące na uwagę. W *De inventione* Cycerona znalazł on ustęp, w którym orator dla poparcia swej tezy odwołuje się do malarstwa i którego idee były całkowicie zgodne z poglądami zarówno jego samego, jak i jego współczesnych. Cyceron nakłania mówcę, by czerpał swe dowody z wszystkich dostępnych sobie źródeł, biorąc z każdego to, co najlepsze, aby stworzyć doskonalszą jednolitą całość, ilustruje to zaś znaną opowieścią o Zeuksisie i Wenus z Krotony. Alberti wyzyskuje ten przykład bardzo podobnie³⁰. Namawia malarza, aby studiował części ludzkiego ciała w spoczynku i w ruchu tak, jak je widzi w naturze, lecz dodając do tego, co naturalne, także to, co piękne. W tym celu malarz powinien postępować tak jak mówca Cycerona czerpiący z najróżniejszych źródeł i tworzący z tych elementów piękną jednolitą całość. Dla wieku XV było to pojęcie nowe. Raz wprowadzone przez Albertiego stało się później tak popularne u teoretyków sztuki i zaczęło służyć tak rozmaitym celom, że zmieniło się w komunał; jednakże pojawienie się tego pojęcia w *O malarstwie* pozwala zrozumieć zainteresowanie florentczyków naturalizmem i pięknem nie tyle idealnym, co syntetycznym. Co ważniejsze, wskazuje ono, że — dla teoretyka przynajmniej — sposoby gromadzenia i organizowania części skończonego dzieła sztuki są w zasadzie takie same u mówcy i u malarza.

*

To właśnie w podejściu do porządkowania elementów mających złożyć się na jednolitą całość najwyraźniej widać podobieństwa między rzymską retoryką a teorią malarstwa Albertiego. Tym, od czego zacząć musi i mówca, i malarz, jest inwencja — termin ten pojawia się zarówno u Cycerona, który poświęcił mu nawet cały traktat, jak i u autora *O malarstwie*. Rzymski orator definiuje ją bardzo zwięźle:

Ponieważ do wynalezienia materii mowy [inwencji retorycznej] trzy rzeczy są potrzebne, bystrość rozumu, znajomość teorii, którą, jeżeli chcemy, sztuką nazwiemy, i po trzecie pilność, nie mogą nie dać przyrodzonej zdolności pierwszego miejsca³¹.

³⁰ Cicero, *De inventione*, II, i, 1—3. — Alberti, *O malarstwie*, s. 52—53: „Zeuksis, tak wybitny, wykształcony i doświadczony malarz, mając namalować obraz, który mieszkańcy Krotony mieli złożyć w świątyni bogini Lucyny, nie polegał na swoim talencie (jak to na ogół robili prawie wszyscy malarze owych czasów), lecz zdawał sobie sprawę, że nie tylko nie stworzy sam tego, czego potrzebował dla oddania prawdziwego piękna, ale że nawet w naturze nie znajdzie tego wszystkiego w jednej postaci. Dlatego wybrał spośród młodzieży w mieście pięć dziewcząt wyróżniających się urodą, ażeby z każdej z nich przenieść na obraz to, co uzna za najdoskonalsze”.

³¹ Cyceron, *O mówcy*, II, xxxv, s. 115. W: *Pisma krasomowcze...*

Alberti tego terminu nie definiuje. Być może był on aż nadto zrozumiały, niemniej częste powtarzanie się w traktacie słów *ratione*, *arte*, *diligentia* i *ingenio* nasuwa podejrzenie, że związek między retoryką a malarstwem nie jest tu tylko przypadkowy i pozbawiony większego znaczenia. Różnice między inwencją retoryczną i malarską spowodowane są odmiennym charakterem tych sztuk — werbalnym jednej, a wizualnym drugiej — obie jednak poszukują precedensów dla swych pomysłów i łączą je w bardzo podobny sposób.

Zanim zajmiemy się dokładniej pojęciem *inventio*, należy odróżnić użycie tego terminu u Albertiego od jego użycia w późniejszej teorii malarstwa. Zdaniem teoretyka quattrocenta „inwencji” nie czerpie się z historii czy z poezji, jak zalecali XVI-wieczni manieryści i stworzone przez nich akademie; artysta musi raczej opierać się w swjej *invenzione* na własnych obserwacjach. Przez cały traktat Alberti zachęca malarza do rozwijania czegoś, co bardzo przypomina Cycerońskie *acumen*, i nieustannego badania, jak przedstawia się materia w świetle i przestrzeni. Namawia więc artystę, by obserwował takie nie dostrzegane dotąd zjawiska jak przechodzenie niemal w biel nieba na horyzoncie (s. 13), opadanie szat lub rozwiewanie ich wiatrem (s. 43—44) czy nabieranie odcienia zielonego przez twarze spacerujących po łące (s. 14). Podkreśla wartość tego, co wzięte z natury — „znajomej wszystkim twarzy” — i odradza naśladowanie jakiegoś mistrza (s. 53). Podobnie jak mówca, który według Cycerona musi najpierw zbadać sprawę, aby stwierdzić, jaki jest jej charakter, malarz musi wyszukać cechy charakterystyczne kształtów w naturze. Te właściwości form będzie on gromadził w pamięci i notatkach, aby wykorzystać je przy stosownej okazji, tak jak mówca gromadzi precedensy³². Najbliższą analogią tego zbioru wspomnień wizualnych i notatek są Cycerońskie *loci communes* — najczęściej tłumaczone jako miejsca wspólne [*common places*]: idealnego mówcę obserwacje i studia doprowadzą do szeregu kategorii ogólnych, które pozwolą ustalić od razu naturę każdej powierzzonej mu sprawy oraz najszybszą metodę uporządkowania faktów i przedstawienia swej tezy. Nie są to zalecane przez Kwintyliana przykłady³³, mające jedynie ilustrować poszczególne punkty wyводу; owe miejsca wspólne retoryki określają raczej ogólny ton mowy i użytej w niej argumentacji. Proponuje się nawet, by mówca przynosił swój zbiór spraw i ich typów do sądu, aby mieć je pod ręką, kiedy zostanie mu powierzona jakaś sprawa. Alberti radzi malarzowi, żeby dysponował podobnym zbiorem poszczególnych wypadków i typów, gdy przyjmuje zamówienie. Jego podejście do obrazu to uderzająca kwintesencja Cycerońskich wskazówek dla mówcy.

³² *Ibidem*, II, xxviii, s. 108.

³³ Quintilian, *De institutione oratoria*, XII, iv, 1.

Jeżeli mamy malować obraz, to najpierw dobrze obmyślimy, w jakim porządku jak najpiękniej można go skomponować. Rzucając na karty zarysy konturów przedstawimy projekty historii i poszczególnych jej części i zasięgnemy rady przyjaciół. Ostatecznie tak będziemy mieć całość opracowaną i przemyślaną, że nie będzie jednego elementu, co do którego nie zdawalibyśmy sobie jasno sprawy, gdzie jest jego miejsce. Ażeby to lepiej utrzymać, dobrze będzie te szkice podzielić równoległymi, ażeby potem przenieść na główne dzieło materiał jak gdyby z prywatnych notatek i wszystko umieścić na właściwym miejscu (s. 56).

Zarówno mówcy, jak i artyście odradza się niewolniczo czerpać „inwencję” od poprzedników lub z innych sztuk; obu natomiast zachęca się do tworzenia „pomysłu” z własnych logicznych wniosków opartych przede wszystkim na obserwacji.

Cycerońska *ars* albo *ratio* rozwijana w jego traktatach retorycznych niewiele się różni od tej, którą proponuje Alberti. Mówca musi wybrać i uporządkować te elementy swego wywodu, które najskuteczniej osiągną cel, jaki sobie wytknął. Wszelki uboczny materiał nie mający bezpośredniego związku ze sprawą trzeba pominąć, jednakże w swym kształcie ostatecznym wywód musi być na tyle zajmujący, by zainteresowanie słuchaczy nie słabło. W księdze II *O malarstwie*, w której Alberti „kładzie sztukę w ręce artysty”, podchodzi on do problemów malarstwa w bardzo podobny sposób. Doradza ograniczanie liczby postaci — jak należy wnosić, jedynie do tych, które są niezbędne dla przedstawienia danego tematu — lecz dodaje jednocześnie: „Nie znoszę w historii zupełnej pustki” (s. 38). Krytykuje rozwiązły chaos, domaga się wszakże różnorodności. Są to te same nie dające się pogodzić skrajności, których musi wystrzegać się mówca. Zarówno malarz, jak i orator, musi za pomocą *ars* i *ratio* ułożyć części w pewną harmonijną całość, jeśli chce osiągnąć swój cel. Dochodzi się zaś do tego jedynie przez pilne przykładanie się do swej pracy. „A nie ma tak trudnej rzeczy — mówi Alberti — której nie można by opanować, o ile pochodzi się do niej z wytrwałością i zapałem” (s. 52). Malarz Albertiego, tak jak mówca Cynceron, przed przystąpieniem do konstruowania swego dzieła będzie miał już kompozycję całkowicie przemyślaną; rozmiary i miejsce każdego z elementów zostaną z góry określone w taki sposób, że stosunki jednej części do innej oraz części do całości będą jasne i logiczne³⁴. Tylko wtedy może sztuka zarówno malarza, jak i mówcy, spełnić te cele, które wyznaczają jej Alberti i Cynceron.

³⁴ Znajdujemy tu już w formie zarodkowej tę definicję piękna, którą rozwinię Alberti w *Księgach dziesięciu o sztuce budowania* (z tekstu włoskiego przełożyła I. Biegańska. Porównanie z tekstem łacińskim przeprowadziła M. Zachwatowicz. Warszawa 1960) i w której podstawowa jest właśnie relacja między częściami oraz między częścią a całością. Trudno byłoby ustalić, czy pojęcie to zaczerpnął on z Witruwiusza (I, ii, 3 n.), Cyncerona czy Kwintyliana; w każdym razie była to dla Albertiego, podobnie jak dla tych Rzymian, sprawa najwyższej wagi.

Cele rzymskiego oratorstwa zostały przez Cyncerona i Kwintyliana wyraźnie sformułowane³⁵; cele, jakie miałyby spełniać malarstwo florenckie quattrocenta, są u Albertiego jedynie zasugerowane. Najzwięźlejsze może ujęcie tego, jak Cynceron pojmował rolę mówcy, znajdujemy w jego krótkim traktacie zatytułowanym *Mówca*:

Ten będzie człowiekiem wymownym [...], który na Forum i w sprawach cywilnych umie przekonać, podobać się, wzruszyć. Przekonanie jest rzeczą konieczną, podobać się przyjemną, wzruszenie jest zwycięstwem mówcy. To ostatnie najwięcej się przyczynia do wygrania sprawy³⁶.

Natomiast w traktacie *De oratore*³⁷ omawia on obszerniej „*modus flectendi*”, który jest zasadniczo odwoływaniem się do uczuć słuchaczy; tak więc trzy cele sztuki wymowy to *probare* (czy *docere*), *delectare* i *movere* (nawet *vehementer*, jak czytamy w *Brutusie*). Nie oznacza to, że mówca powinien być demagogiem rozpalającym namiętności tylko po to, by wygrać sprawę; jego gra na uczuciach jest raczej obliczona na to, by wzbudzić w słuchaczach dawne cnoty rzymskie — szacunek dla uczciwego obywatela, lęk o bezpieczeństwo republiki, gniew przeciw zdrajcy lub przywłaszczycielowi społecznych funduszy, współczucie dla prawego człowieka, który znalazł się w trudnych okolicznościach. Co więcej, nacisk, jaki Cynceron kładzie na wykształcenie oratora w filozofii moralnej, a także przykłady, na które się powołuje, zdają się sugerować, że jego mówca idealny będzie zawsze po stronie prawa i sprawiedliwości. Musi on o wiele bardziej troszczyć się o dobro społeczne czy naprawienie krzywdy wyrządzonej jednostce niż o własną sławę czy majątek, których jego działalność mogłaby mu przysporzyć. Doskonały mówca będzie zatem sprawiał przyjemność, uczył i wzruszał publiczność po to, by wygrać sprawę, podnosząc zarazem poziom moralny swych słuchaczy, a tym samym całego społeczeństwa.

Cele, jakie według Albertiego ma spełniać malarstwo, są nie mniej ambitne. Na pozór jego definicja malarstwa uwzględnia jedynie sprawianie przyjemności i wzruszanie odbiorcy.

Historią zaś, która zasługiwałaby na uznanie i podziw, będzie taka, która posiadając pewną siłę przyciągania okaże się tak przyjemna i interesująca, że zatrzyma dłużej wzrok widza zarówno wykształconego, jak nie znającego się na sztuce, dając mu prawdziwą przyjemność i wywołując wzruszenie (s. 37, 49).

Jednakże środki, za pomocą których się to osiąga, są o wiele za potężne jak na te skromne cele; malarstwo Albertiego posługuje się bowiem, jak zobaczymy, w zasadzie takimi samymi środkami jak retoryka Cyncerona. Jeśli obaj pragną sprawiać przyjemność i wzruszać, jest cał-

³⁵ M.in. *Brutus*, xlix, 185; Quintilian, *De institutione oratoria*, III, v. 2.

³⁶ Cynceron, *Mówca*, s. 20.

³⁷ Cicero, *De oratore*, II, xlii, 178 n.

kiem możliwe, że obaj również pragną uczyć czy wychowywać, a wtedy w obu wypadkach kształcenie to przebiegałoby na bardzo podobnej płaszczyźnie, gdyż Alberti, tak jak i Cynceron, nie chce uwydatniać morału dydaktycznego. Ogólny tenor dwu ostatnich ksiąg *O malarstwie* to podkreślanie pewnych uczuć pokrewnych tym, na które kładł też nacisk autor *Brutusa*, i to w tym samym celu — wzmocnienia u widza poczucia *virtù*. Aby ten szczytny cel osiągnąć, zarówno mówca, jak malarz, musi najpierw przyciągnąć i zatrzymać uwagę swych odbiorców (*delectare*), wzbudzić w nich jakieś proste lecz podstawowe uczucie (*movere*), i wreszcie pod płaszczykiem przyjemności i wzruszenia musi ich pouczać lub wychowywać (*docere*). Środki zaś, za pomocą których jeden i drugi sprawia przyjemność, wzrusza i poucza, są uderzająco podobne.

Przyciąganie uwagi nie interesuje właściwie ani Cyncerona, ani Albertiego. Obaj zdają sobie sprawę, że już sama fizyczna obecność mówcy lub obrazu domaga się co najmniej przelotnej uwagi publiczności. Zagadnieniem, które zajmuje obu teoretyków, jest natomiast to, jak tę bez trudu zdobytą uwagę zatrzymać. Środki, jakimi posługują się malarstwo i retoryka, w szczegółach różnią się wprawdzie od siebie, co wynika z odmiennego charakteru tych sztuk, ogólnie jednak rzecz biorąc, są podobne, zarówno bowiem malarz, jak mówca, sprawiają przyjemność odbiorcom i zatrzymują ich uwagę dzięki wykorzystywaniu rzeczy dobrze znanych oraz dzięki stosowności, jaką wykazują ich kompozycje.

Cynceron nie poświęca w swych pismach zbyt wiele miejsca wyrażnemu omówieniu sposobów, w jakie orator ma sprawiać przyjemność i zatrzymywać uwagę słuchaczy. Wydaje się, iż sprawianie przyjemności jest dla niego nierozzerwalnie związane z budzeniem emocji; grając na uczuciach publiczności, mówca sprawia im przyjemność i wzrusza zarazem. Jego błyskotliwość i pomysłowość tylko po części jednak obliczone są na sprawienie słuchaczom przyjemności, chodzi bowiem również o to, by ich przychylniej usposobić do wysłuchania jego argumentów. Cynceron namawia mówcę do ujmowania publiczności własnymi cnotami oraz słuszością swej sprawy³⁸. Alberti, świadom, że jest to kwestia nastawienia do osoby mówcy, nie mająca nic wspólnego z samą mową, odsuwa omówienie pożytków, jakie przynoszą osobiste przymioty w pozyskiwaniu życzliwości do początków księgi ostatniej, poświęconej artyście (s. 49). Dla rzymskiego retora ta część *exordium* pomaga także mówcy stworzyć pewną więź ze słuchaczami, przedstawia on tu bowiem ponownie fakty znane już sędziom, porównuje swą sprawę lub klienta do znanych przykładów z przeszłości, i gdzie tylko to możliwe, próbuje powiązać rezultat sprawy z interesami sędziów. Alberti przykładą również wielką wagę do więzi między widzem a obrazem i nie mniejsze znaczenie w jej tworzeniu ma u niego odwoływanie się do tego, co widzowi już

³⁸ *Ibidem*, II, xlii, 182—184; *Partitiones oratoriae*, viii, 28—30.

znane. W *O malarstwie* to, co znajome czy dobrze znane, staje się tak nierozzerwalnie związane z malarskim realizmem, że różnice między tymi pojęciami ulegają zatarciu. Jednakże jakaś „znajoma wszystkim twarz” wprowadzona do obrazu (s. 53) przyciąga uwagę nie z racji swego naturalizmu, lecz dlatego, że mieści się w obrębie doświadczenia widza; to samo dotyczy tak podkreślanych przez Albertiego form niejako namacalnych, „które jak gdyby rzeźbione robią wrażenie wystających z tła” (s. 45): są one realistyczne, ale także dobrze znane. Omawiając znajome przedmioty i sposób ich przedstawiania, autor traktatu przechodzi stopniowo od rzeczy takich, jakimi się ukazują poprzez logiczne granice przedstawiania (budowla zbyt mała, by mogła pomieścić siedzącego w niej mężczyznę, gdyby miał w niej stać, postać tak przekrzywiona, że widoczne są jednocześnie plecy i twarz), do tego, co jest stosowne czy odpowiednie w malarstwie.

Pojęcie stosowności gra bowiem u Albertiego rolę nie mniej ważną niż u Cyserona; obaj świadomi są znaczenia, jakie ma ono w sztukach, którymi się zajmują, i obaj mają niejakię trudności ze zdefiniowaniem jego natury. Ogólna wypowiedź Cyserona na temat *decorum* w retoryce mogłaby równie dobrze odnosić się do malarstwa:

Bo nie do wszystkich stopni fortuny, dostojności, wieku, znaczenia, nie do wszystkich miejsc, czasów, słuchaczy przypadają zarówno te same myśli i słowa. W każdej części mowy, jak w życiu, zważać na to trzeba, co przystoi³⁹.

Po tym stwierdzeniu może on już tylko przytaczać przykłady ilustrujące owe zasady, powołując się, co ciekawe, również na malarstwo⁴⁰. Także Alberti w swych rozważaniach o stosowności zmuszony jest ograniczyć się do wymieniania przykładów; jest ich jednak więcej i są one bardziej szczegółowe, gdyż pojęcia tego nigdy przedtem nie formułowano w odniesieniu do sztuki malarskiej. Podobnie jak mówca, artysta musi dbać o właściwą harmonię między częściami oraz między częścią a całością. Mówcę nakłania się, by rozważył stosowność swych słów do tematu, o którym mówi, ma on rozstrzygnąć o stylu wygłaszania mowy, odpowiednim do tematu, i wreszcie wyważyć jej części tak, by wzmocnić to, co chce powiedzieć. W istocie jest to stosowność kompozycji i to właśnie omawiając kompozycję, Alberti po raz pierwszy wprowadza pojęcie stosowności. Malarz powinien jego zdaniem powiązać we właściwym stosunku płaszczyznę z częściami ciała, ciałami i całą kompozycją, w której całość i jej części rozpatrywane są z punktu widzenia stosowności do wieku, płci, kondycji społecznej i funkcji (s. 33—43). „Brzydką bowiem będzie twarz, która będzie miała jedne powierzchnie wielkie, inne drobne; z jednej strony będą powierzchnie wystające, z drugiej strony zbyt zapadnięte, tak jak u staruszek” (s. 33—34). „Jeżeli więc na

³⁹ Cyseron, *Mowca*, xxi, s. 20.

⁴⁰ *Ibidem*, xxii, s. 21.

jakimś portrecie głowa jest ogromna, pierś szczupła, ręka olbrzymia, stopa obrzmiała, ciało rozlane — to kompozycja taka jest niewątpliwie brzydka” (s. 34). „Dalej należy baczyć, ażeby każda część ciała odpowiadała swojemu zadaniu” (s. 35). „Byłoby absurdem przedstawiać ręce Heleny lub Ifigenii jako ręce kobiety starej lub chłopki” (s. 36). „Nie wypada, ażeby Wenus lub Minerwa miała na sobie togę” (s. 36). Alberti przechodzi następnie do omówienia ruchu istot żywych i przedmiotów martwych w malarstwie — tutaj zaś stosowność określają ograniczenia, jakie nakłada na ruch sama logika. Aczkolwiek nigdzie w jego traktacie nie znajdujemy tak zwięzłej definicji tego, co przystoi, jak ta, którą podaje Cynceron, także i tu pojęcie to związane jest ze stanem społecznym, godnością, pozycją i wiekiem. Obaj autorzy — mimo iż nie wyrazili tego wprost — niewątpliwie skłonni byłiby rozszerzyć tę definicję tak, by obejmowała również środki, za pomocą których mówca i malarz apelują do uczuć swych odbiorców.

Dla Cyncerona wywołanie reakcji emocjonalnej jest zwyczajem mówcy; dla Albertiego jest to sposób zawładnięcia uwagą i duszą widza (s. 37, 49). Ani jeden, ani drugi nie chciałby sugerować, że stanowi to wyłączny cel jego sztuki — ma to być raczej środek do osiągnięcia celu wyższego rzędu; niemniej budzenie emocji — u obu pojęcie nowe, niezbyt jeszcze rozpowszechnione — zaprzęta ich uwagę tak bardzo, że wydaje się aspektem dominującym. W retoryce, tak jak w malarstwie, środki, jakimi rozporządza artysta, są ograniczone, i tu, i tam bowiem w grę wchodzi przede wszystkim widoczny gest oraz, do pewnego stopnia, głos w wypadku mówcy i kolor w wypadku malarza. Jednakże to właśnie szeroki, ekspresywny i łatwo czytelny gest przekazuje publiczności całą siłę uczucia.

Również w opisie konkretnych środków, za pomocą których można przekazać emocje, Cynceron jest o wiele bardziej zwięzły niż Alberti. Opierając się w swej teorii retoryki na dużym zasobie powszechnie znanych chwytów oratorskich, nie musiał omawiać poszczególnych gestów i reakcji, jakie każdy z nich wywołuje u słuchaczy; poprzestaje więc na wskazaniu pokrótce efektów takiej reakcji emocjonalnej⁴¹. Prawdą jest ponadto, że obaj autorzy pragną budzić podobne uczucia — radość, smutek, pogardę, litość, gniew, zdumienie, nadzieję, strach⁴² — i w tym samym celu: aby publiczność uwierzyła w to, co widzi lub słyszy. Wszystkie malowidła antyczne, na które powołuje się Alberti w swym traktacie — *Ofiarowanie Ifigenii*, *Oszczercstwo Apellesa*, *Śmierć Meleagra*, *Diana i jej nimfy*, *Trzy Gracje* — ilustrują takie właśnie silne, choć proste i elementarne uczucia. Jedyne artysta nowożytny wymieniony w *O malarstwie* to Giotto i jego *Navicella* — jako przykład obrazu o dużym ła-

⁴¹ Cynceron, *Brutus*, L, s. 55—56. W: *Pisma krasomowcze...*

⁴² *Ibidem*; *O mowcy*, II, li, s. 133.

dunku emocjonalnym. Krótką wzmiankę Cycerona o efekcie reakcji uczuciowej i równie zwięzłe wskazówki dotyczące typów gestów, którymi należy się posługiwać, aby ją wywołać⁴³, Alberti rozbudowuje w obszernie omówienie gestów i wymownych reakcji na nie, dochodząc do pojęcia rewolucyjnego dla sztuki malarskiej — ruchy ciała odzwierciedlają uczucia duszy i przekazują je widzowi.

Gest afektywny ma więc w teorii malarstwa Albertiego znaczenie podstawowe, podobnie jak w Cycerońskiej teorii retoryki, w której gest ma towarzyszyć uczuciu jako „krasomówczy pocisk”. Jednakże gesty zalecane tak przez jednego, jak i drugiego, nie mają wyrażać emocji w sposób gwałtowny czy afektowany. Pojęcie godności dominujące w dziele obu autorów nakazuje im odrzucać gest teatralny na korzyść ruchów pełnych dostojeństwa, jakie zaobserwować można na przegładzie wojska lub w palestrze⁴⁴. Na skuteczność gestu w przekazywaniu emocji mogło także naprowadzić Albertiego stwierdzenie Kwintyliana:

Nic też dziwnego, że gest, który polega na przeróżnych formach ruchu, ma taką moc, jeśli malowidła, które są nieme i nieruchome, wnikały w nasze najskrytsze uczucia z taką siłą, że niekiedy wydają się wymowniejsze niż sam język⁴⁵.

Efekt, jaki wywiera taki gest na widzu, to motyw wciąż powracający w traktacie. Opisując *Śmierć Meleagra*, obraz, w którym artysta ukazał bezwładne, ciężko zwisające ręce zmarłego i wyrażające wysiłek pożytych, którzy niosą jego ciało, Alberti podkreśla, że całkowity bezruch śmierci zostaje tu przekazany za pomocą samych tylko znaków wizualnych. W kilku zwięzłych wzmiankach o namiętnościach — tak niefortunnie rozwiniętych później w *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions* Le Bruna — wskazuje on malarzowi środki, jakimi można wzbudzać podobne stany uczuciowe u widza. Dobór słów użytych przy charakteryzowaniu najbardziej wymownych oznak fizycznych — u osoby rozgniewanej twarz nabrzmiewa, oczy rozszerzają się, na policzkach występują rumieńce; postać zasmuconego jest pochylona, jak gdyby z wyczerpania i zaniedbania (s. 39) — uświadamia czytelnikowi efekt empatyczny odmalowanych emocji. Aby go jeszcze bardziej uwydatnić, Alberti poprzedza swój opis stwierdzeniem, że podobne przyciąga podobne.

Wpływa to bowiem z natury (od której nie znajdzie się nic bardziej porywającego), że ze smutnymi smucimy się, ze śmiejącymi — śmiejemy się, ze zmartwionymi — współczujemy (s. 39).

Gest zatem, w malarstwie tak jak i w retoryce, wywołuje u odbiorcy reakcję empatyczną, całkowicie zgodną z intencją artysty. Gdy mówca

⁴³ C y c e r o n, *O mowcy*, III, lix, s. 248 oraz III, lvii, s. 246.

⁴⁴ C y c e r o n, *O mowcy*, III, lix, s. 248; A l b e r t i, *O malarstwie*, s. 35.

⁴⁵ Q u i n t i l i a n, *De institutione oratoria*, XI, iii, 67.

zrywa togę z oskarżonego, by odsłonić blizny po ranach, jakie odniósł, walcząc w obronie miasta⁴⁶, czy gdy malarz osłania szatą głowę ojca, aby jego żal trzeba było sobie wyobrazić (s. 40), taki stanowiący niejako punkt kulminacyjny gest jest głęboko przemyślany i wywiera zamierzony skutek. W celu wzmocnienia owej uczuciowej więzi między widzami a tym, na co patrzy, Alberti namawia do wprowadzania „komentatora” — postaci, która swą widoczną emocją podsumowuje treść uczuciową obrazu, przekazując jednocześnie ten stan emocjonalny widzowi⁴⁷. Jeśli więc tę potęgę jeszcze konstrukcja przyjętej przez Albertiego perspektywy centralnej i afektywne użycie koloru, widz nie może się nie utożsamiać z postaciami z obrazu. Taki obraz rzeczywiście „zatrzyma dłużej wzrok widza zarówno wykształconego, jak nie znającego się na sztuce”.

Na pozór wydawałoby się, że malarz różni się od mówcy tym, iż dla wyrażenia i wywołania emocji posługuje się również kolorem. O *malarstwie* udziela artyście, po raz pierwszy w historii sztuki, wskazówek dotyczących użycia barw w tym właśnie celu. Wprawdzie malarstwo Florencji długo uważano za sztukę nie przywiązującą zbyt wiele wagi do kolorystyki, jednakże odczyszczone niedawno dzieła quattrocenta zdają się dowodzić, że kolorystyka grała rolę większą, niż zwykło się przypuszczać; wiele zaś niezwykłych połączeń barw, jakie wyłaniają się spod brudu stuleci, da się łatwo wytłumaczyć, jeśli odwołamy się do traktatu Albertiego. Potwierdzając doniosłość koloru w modelowaniu kształtów, sugeruje on ponadto pewien psychologiczny efekt barwy i wysuwa go jako dodatkowy środek w tworzeniu afektywnej więzi między widzami a obrazem. Swe rewolucyjne koncepcje formułuje nader zwięźle:

Istnieje pewna harmonia pomiędzy kolorami, tak że razem zestawione odpowiednio podnoszą wzajemnie swój wdzięk i piękno. Jeżeli kolor czerwony znajdzie się pomiędzy błękitnym a zielonym, zestawienie to wydobędzie świetność obu tych kolorów. Kolor biały nie tylko w połączeniu z szarym i szafranowym, lecz i innym kolorem dodaje wesołości. Ciemne zaś kolory pomiędzy jasnymi nabierają pewnej powagi. Podobnie jasne kolory dobrze wyglądają pomiędzy ciemnymi (s. 48).

Choć mogłoby się wydawać, że jest to porównanie nieco naciągnięte, to przecież mówca również posługuje się barwą, aby wzbudzić w słuchaczach jakieś uczucie. W *De oratore* Cynceron stwierdza, iż wszystkie poruszenia duszy mają swe odpowiedniki w wyrazie twarzy, tonie głosu

⁴⁶ Cynceron, *O mówcy*, II, xlvii, s. 129.

⁴⁷ Alberti, *O malarstwie*, s. 40: „dobrze jest, jeżeli jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia”.

lub geście. Te przejawy zewnętrzne są jak struny liry, na których gra uczucie; także i głos jest jak lira, której wszystkie tony podporządkowane są sztuce — nimi to właśnie, tak jak malarz kolorami, aktor (i mówca) oddaje odcienie uczucia⁴⁸. W wypadku oratora są to barwy i odcienie odwołujące się do słuchu i wyrażające uczucia duszy za pomocą ciała, w wypadku malarza są to barwy i odcienie postrzegane wzrokowo; obaj wszakże wyzyskują je tak samo.

*

Rola, jaką Alberti wyznacza malarzowi quattrocenta, jest w istocie bardzo podobna do tej, którą wyznaczał Ciceron swemu idealnemu mówcy. Do przeprowadzenia takiej paraleli skłaniały autora *O malarstwie* zarówno wykształcenie, jak i upodobania; jego zainteresowanie retoryką uwidacznia się już choćby w tak częstym opieraniu się, i w tym, i w innych pisanych ówczesnie traktatach, na tekstach Kwintyliana, a zwłaszcza Cicerona. Zaleca on artyście, aby tak jak mówca uważnie zbadał fakty, jakimi rozporządza, uporządkował je i przedstawił w taki sposób, by przyciągnęły uwagę widza. Można dowodzić, że obraz za każdym razem zwraca się do jednego tylko człowieka, mówca natomiast kieruje swe słowa do jakiejś grupy ludzi; jednakże, mimo iż malarstwo obliczone jest zazwyczaj na jednego widza — jak to określa u Albertiego konstrukcja perspektywy zbieżnej — kiedy pewna grupa ludzi zwraca się ku obrazowi, efekt, jaki wywiera on na jej poszczególnych członkach, choć nie równoczesny, jest przecież podobny. Wprawdzie grupa taka jest w wypadku malarza luźniej związana w czasie i przestrzeni niż w wypadku mówcy, ale tak jak obraz zwraca się kolejno do różnych jednostek w czasie, tak mówca zwraca się do szeregu jednostek w przestrzeni; w istocie każdy człowiek obecny na jakiejś mowie ma poczucie, iż kierowana jest ona do niego osobiście. Malarstwo zajmuje przestrzeń, oratorstwo zaś czas, w obu jednak mamy w zasadzie do czynienia z relacją jeden do jednego, w której chodzi o to, by widzowi lub słuchaczowi sprawić przyjemność, wzruszyć go i pouczyć. Główny nacisk i u Cicerona, i u Albertiego pada na środki służące sprawianiu przyjemności i wzruszaniu. Aspekt pouczania winien być, zdaniem rzymskiego retora, ukryty przez mówcę pod pozorami sprawiania przyjemności i wzruszania odbiorców, natomiast autor *O malarstwie* właściwie wcale się nim nie zajmuje. Niemniej środki, które Alberti przedstawia w swym traktacie, wydają się zbyt mocne, by służyć miały tylko tak ograniczonym celom jak wzruszanie i sprawianie przyjemności; zważywszy zaś, że jego malarz powinien być równie wykształcony jak mówca Cicerona i odznaczać się podobnymi zaletami charakteru, z pewnością ma on spełniać jakąś doniosłą rolę w społeczeństwie swoich czasów. Rola ta polega na two-

⁴⁸ Ciceron, *O mowcy*, III, lvii, s. 246.

rzeniu sztuki, która apelując do szerokiego ogółu, poruszać będzie zarówno wykształconych, jak i niewykształconych, i pozostawi ślad w ich duszy⁴⁹. W ten właśnie sposób Alberti i Cynceron pragną wychowywać, podnosić poziom życia każdego człowieka, a co za tym idzie — także ludzkości. Nie będzie więc chyba przesadą stwierdzenie, że malarstwo, jakiego pragnie autor traktatu, ma na celu to samo, co wychowanie zalecane przezeń w *Della famiglia*, i to samo, co zaleca we wszystkich znanych nam dziełach Cynceron — osiągnięcie *virtù*. Człowiek, który posiadał *virtù*, bardziej panuje nad sobą i swym otoczeniem; jest lepszym członkiem rodziny, jak również większej społeczności, do której należy. Jest to dla malarstwa — tak jak dla retoryki w czasach Cyncerona — cel ambitny, znamienny jednak dla renesansowych humanistów, a zwłaszcza dla Albertiego⁵⁰.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz

⁴⁹ Cynceron, *Brutus*, xlix, s. 55; Alberti, *O malarstwie*, s. 37, 55.

⁵⁰ W naszym omówieniu podkreślaliśmy tradycję łacińską w dziele Albertiego. Z drugiej jednak strony wiadomo, że w równym stopniu interesował się on możliwościami języka narodowego jako środka wyrazu literackiego. Podczas swego pobytu we Florencji w latach 1434—1438 dołożył wszelkich starań, aby opanować włoski i od tego czasu tworzył tylko w tym języku (zob. jego wstęp do *Elementa picturae*. W: *Opera inedita et pauca separatim impressa*. G. Mancini ed. Firenze 1890. Mówi tam, że przetłumaczył tę książkę z włoskiego na łacinę dla Teodora z Gazy). Zbiegło się to z odrodzonym we Florencji zainteresowaniem językiem ludu. (Najnowsze omówienie sporów humanistów o to, który z tych języków — łacina czy włoski — ma większe zalety jako język literacki, przynosi H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*. Princeton 1955, I, s. 302—312). Można więc przyjąć, że Alberti, tak jak Leonardo Bruni, czerpał z tradycji łacińskiej pojęcia, które przekształcał zgodnie z myślą i językiem swoich czasów.