

David Summers

Kontrapost : styl i znaczenie w sztuce renesansowej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/3, 219-268

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.

DAVID SUMMERS

KONTRAPOST: STYL I ZNACZENIE W SZTUCE RENESANSOWEJ *

«...» *qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegnarti la storia* «...». *Et farassi per loro dilettersi de poeti et delli horatori; questi anno molti ornamenti communi col pittore*¹.

[«...» Wszystko, cokolwiek ukazuje dzieło malarskie, powinno służyć ozdobie albo przekazać historię² «...» Dalej będzie także rzeczą właściwą, gdy malarze zainteresują się poetami i retorami; w ich umiejętnościach bowiem tkwi wiele momentów wspólnych ze sztuką malarską.]

Pamięci Charles'a Seymoura młodszego

Przez wiele lat sądzono, że tors belwederski został odkryty na Campo dei Fiori w latach pontyfikatu Juliusza II. Jednakże w 1899 r. Lanciani

[Przekład według: D. Summers, *Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art*. „The Art Bulletin” 1977, nr 50/3, s. 336—361. W przekładzie pominięto zamieszczone w oryginale ilustracje.]

* Artykuł ten jest ostatnią wersją odczytu wygłoszonego na sympozjum, które odbyło się w związku z wystawą „Drawings and Prints of the First Maniera, 1515—1535”, urządzoną pod naukową opieką Department of Art Brown University oraz Museum of Art, Rhode Island School of Design, 22 II — 25 III 1973. Pragnę wyrazić moją szczególną wdzięczność prof. Catherine Wilkinson, organizatorowi tej świetnej wystawy, za zaproszenie do napisania tego, co w przeciwnym razie nigdy by nie powstało. Chcę także podziękować moim szanownym słuchaczom z sympozjum, których spostrzeżenia i krytyczne uwagi zostały z dobrym, mam nadzieję, skutkiem włączone lub zadowalająco wyjaśnione w obecnej wersji artykułu.

¹ L. B. Alberti, *Della pittura*. Ed. L. Mollé. Firenze 1950, s. 104 i 94. Dalej cytowany jako Mollé. [Polski przekład cytatów z tego dzieła tu i dalej według wydania L. B. Alberti, *O malarstwie*. Opracowała M. Rzepińska. Przełożyła L. Winniczuk. Wrocław 1963. Druga część motta tu na s. 50; części pierwszej w polskim przekładzie brak, oparty jest on bowiem na pierwodruku tekstu łacińskiego (Bazylea 1540), natomiast cytowane przez autora wydanie florenckie jest krytycznym wydaniem wersji włoskiej. Różnice między wersją łacińską a włoską są — jak pisze we wstępie do polskiego przekładu M. Rzepińska — „niewielkie, ale dość istotne [...] sformułowania łacińskie są niekiedy obszerniejsze, bardziej staranne i wytworne stylistycznie, ale często ustępują sformułowaniom włoskim pod względem przejrzystości, prostoty oraz pewnej dosadności” (s. XVII). — Przep. tłum.]

² [Termin *istoria* (w artykule autor posługuje się wszędzie wyrazem włoskim,

zauważył, że nie znaleziono wówczas torsu belwederskiego, lecz najprawdopodobniej raczej poważnie uszkodzony tors *Dyskobola*, teraz niemal całkowicie przeistoczony w czasie konserwacji jako gladiator w Muzeum Kapitolńskim³. Rysunek torsu w bibliotece oksfordzkiego Christ Church College, opublikowany przez Lancianiego, datowany jest w podpisie na r. 1513, tj. rok śmierci Juliusza II; ten sam podpis poucza nas, że tors został albo wyrysowany, albo wydobyty niedaleko domu Giovanniego Ciampoliniego, na Campo dei Fiori⁴. Zbiór Ciampoliniego był jednym z najwcześniejszych zbiorów starożytności, a jego tors *Dyskobola* musiał się cieszyć pewną sławą; po jego śmierci w 1518 r. i śmierci jego spadkobiercy Michele w 1519 r. zbiór kupili za wysoką cenę w 1520 r. Giulio Romano oraz Penni⁵. W ten sposób tors *Dyskobola* (choć może nigdy nie będzie jako taki zidentyfikowany, a jeśli nawet to z dużym marginesem dającym pole wyobraźni) pojawił się w sprzyjającym momencie szczytowego rozwoju stylu rzymskiego renesansu i zajął miejsce tuż po śmierci Rafaela w zbiorze jednego z najwcześniejszych praktyków nowej maniery.

Prawdziwy tors belwederski znany był już od co najmniej 75 lat w chwili wydobywania fragmentu *Dyskobola*. Należał do Colonnów już przed r. 1435, kiedy znaleziono inskrypcję identyfikującą go jako dzieło Apolloniosa z Aten, syna Nestora. Pozostawał z pewnością w posiadaniu Colonnów jeszcze w okresie po Sacco di Roma, kiedy to Klemens VII umieścił fragment — który w tym czasie uzyskał sławę dzięki Michałowi Aniołowi — w Belwederze wraz z innymi wielce podziwianymi okazami klasycznej rzeźby⁶.

Utrzymuje się wersja, według której tors belwederski nie był odkryty wcześniej niż *Grupa Laokoona* czy *Apollo Belwederski*, wersja opierająca się głównie na fakcie, że nie wywarł on żadnego wpływu na sztukę renesansową aż po wczesne cinquecento, kiedy to — jak podaje znana z historii sztuki anegdota — Michał Anioł dostrzegł w nim urze-

nie tłumacząc go) oznacza u Albertiego „kompozycję figuralną z akcją. Jest to słowo nieprzetłumaczalne jednym terminem” — pisze w komentarzu do dzieła Albertiego M. Rzepińska (s. 64). Tłumaczymy to słowo, tak jak L. Winniczuk, jako „historia” lub zostawiamy wersję włoską. — Przyp. tłum.]

³ R. Lanciani, *La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini*, „Bulletino della Commissione Archaeologica Comunale di Roma” 27 (1899), s. 101—115.

⁴ Rysunek opatrzony jest napisem: „cavato in casa di zampolino 1513 in Roma”. C. F. Bell (*Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford*, Oxford 1914, s. 53) zalicza rysunek do „szkoły włoskiej 1525—1575”.

⁵ Lanciani (*op. cit.*, s. 108—110) zamieścił kontrakt sprzedaży oraz testament Giulia datowany 29 IV 1524, a także zgromadził dodatkowo uzupełniające świadectwa dotyczące Giovanniego Ciampoliniego, przyjaciela Poliziana. — Zob. też H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienna 1909, s. 135—136.

⁶ Lanciani, *op. cit.*, s. 101—107.

czywistnienie swych własnych zamiarów (doszło do tego, że nawet nazywano go torsem Michała Anioła) i odpowiednio wzbogacił swoją koncepcję postaci ludzkiej. Chciałbym jednak zaznaczyć, że tors belwederski nie musiał zostać nie zauważony przez kilka dziesięcioleci przed swym „odkryciem” przez Michała Anioła, tylko że przedstawiał alternatywę tego, co wczesny renesans, zwłaszcza zaś jego czołowy pisarz Leone Battista Alberti, świadomie, z uzasadnionych względów odrzucał; kiedy Michał Anioł zwrócił pełen zachwytu wzrok na tors belwederski, nie było to spojrzenie odosobnione, lecz raczej spojrzenie głównego uczestnika nowej orientacji w stosunku do panujących we wczesnym renesansie krytycznych idei. Ten istotny przykład wskazuje więc, że owa kluczowa przemiana we włoskim renesansie nie była zwyczajnym rezultatem przypadkowego odkrycia znakomitej rzeźby antycznej. I chociaż takie odkrycia mogą mieć wielkie znaczenie, musimy ostatecznego rozwiązania szukać gdzie indziej, aby zrozumieć zdolność przyswajania wznioślejszych stron sztuki starożytnej, które wcale dla wczesnego quattrocenta włoskiego nie będąc niezauważalne — musiały być widoczne od pierwszej chwili ożywionego zainteresowania zabytkami antyku.

*

Zacznijmy krytyczną ocenę znaczenia naszych dwu torsów od zwrócenia uwagi na wybitne podobieństwo, które przede wszystkim doprowadziło do konfuzji obu rzeźb, mianowicie wyraźny skręt. Shearman wykazał doniosłą dla manieryzmu wagę porównania przez Kwintyliana gestu *Dyskobola* Myrona do ozdobnej lub niezwyklej wypowiedzi w retoryce. Centralnym obrazem tego fragmentu tekstu Kwintyliana jest odchylenie, *flexus*; z jego pomocą stawia znak równości między ruchem (*motus*) a ozdobnością (*ornatus*):

Postać odtworzona w postawie prostej ma w sobie bodaj że najmniej piękną. Bo weźmy np. postać z twarzą zwróconą prosto w przód, z ramionami opuszczonymi w dół, ze złączonymi razem nogami: będzie to dzieło od góry do samego dołu sztywne. Natomiast odchylenie od takiej normy i — że tak powiem — ruch nadaje postaci coś z życia i indywidualnego charakteru {...}. Jakże pełen zamierzonego ruchu do obrotu i jak wytwornie wykończony jest znany posąg Myrona przedstawiający chłopca rzucającego dyskiem, tak zwanego *dyskobola*! Gdyby jednak ktoś krytykował to dzieło sztuki, że ma w sobie za mało regularnej postawy, czyż nie byłby to zupełny ignorant w dziedzinie sztuki plastycznej, w której bodajże najwięcej na uznanie zasługuje właśnie owo niezwykle i trudne do wykonania ujęcie? Otóż takie samo piękno, wywołujące przyjemne wrażenie, dają nam w retoryce figury stylistyczne {...}, zmieniają one do pewnego stopnia normalną postać myśli i wyrażenia i nadają im w ten sposób tę zaletę, która pozwala im odbijać swym charakterem od pospolitego języka codziennej mowy⁷.

⁷ Kwintyliana, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II i X*. Przełożył i opracował M. Brożek. Wrocław 1951, BN II 62, s. 193—194. — J. Shearman, *Manieryzm*. Przełożyła M. Skibniewska. Warszawa 1970, s. 107.

Shearman odniósł ten ustęp bezpośrednio do posągu Myrona i wymienia szereg przykładów tego, co uważa za nawiązanie do *Dyskobola* w sztuce cinquecenta⁸. Dyskopol jako wzór wydaje się nie rozpoznany aż do w. XVIII; jeżeli paralele wysunięte przez Shearmana — takie jak proszący siostrzeniec na Tycjanowskim portrecie — są czymś więcej niż przypadkiem, znaczyłoby to, że renesans musiał mieć kompletnego *Dyskobola*, o którym dziś nic nam nie wiadomo, a co oczywiście jest możliwe⁹. Ale wychodząc od fragmentu, o którym wiemy, że go miał, musimy spojrzeć, dosłownie, na tę sprawę z innego punktu widzenia, aby nakreślić jego wpływ. Steinberg zwrócił uwagę, że kiedy Francesco Salviati najwidoczniej skopiował jedną z postaci *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, aby przekazać schylenie się pod odjętą głowę św. Jana Chrzciciela, ciało świętego u stóp kata było okrutnie okaleczone, ponieważ miało ono być świadomym naśladownictwem klasycznej rzeźby, którą Steinberg zidentyfikował jako tors belwederski¹⁰. Istnieje jednakże wyraźna różnica między torsem belwederskim a tułowiem *Dyskobola* Myrona, która ma tu znaczenie: są one zwrócone w innych kierunkach: *Dyskopol* w prawo, tors belwederski w lewo. Jeśli Salviati chciał, by postać była łatwo rozpoznawalna, wydaje się nieprawdopodobne, by ją miał ustawić odwrotnie; jeśli zaś my odwracamy postać w myśli, widzimy, że nie jest to przywołanie torsu belwederskiego, lecz *Dyskobola*¹¹.

Niewiele o wyglądzie posągu Myrona mówił okaleczony korpus, a wiemy, że tylko to miał renesans. Kusząca jest mimo wszystko myśl,

⁸ Shearman, *op. cit.*, s. 103—105.

⁹ *Dyskobola* uznano za wzorec dopiero chyba przy końcu XVIII w. Zob. Pauly-Wissowa, *Real-Encyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, 16, I, Stuttgart 1933, s. 1127. Został on zidentyfikowany przez Carla Fea na podstawie opisu Lukiana (przeł. A. M. Harmon, London—New York 1921, 3, s. 346—347) i Kwintyliana. Gemmy (zob. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Leipzig—Berlin 1900, XLIV, przyp. 26) ukazują *Dyskobola* z boku.

¹⁰ L. Steinberg, *Salviati's „Beheading of St. John the Baptist”*. „Art News” 70 (1972), s. 46—47.

¹¹ Rysunek (Rossa Fiorentina) w Christ Church ustalony jako *Św. Jan Chrzciciel modlący się* wyraźnie przywołuje tors belwederski jako wzór w lewej postaci u dołu, ukazanej z podobnie wykręconym okaleczonym ramieniem (J. Byam Shaw, *Old Master Drawings from Christ Church, Oxford. A Loan Exhibition*, Oxford 1972, przyp. 63). Postać jest odwrócona. Odwrócenie było oczywiście pierwszym sposobem ukrycia zapożyczenia lub — jak w tym przypadku — przekazania odmiany wybitnego wzorca (zob. E. H. Gombrich, *The Style „all' antica”: Imitation and Assimilation*. W: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, s. 124); ważnym zaś momentem jest to, że tors belwederski to przykład stylistycznego stanowiska, dla którego tekst Kwintyliana był pełniejszą podstawą niż nędzne połamane resztki *Dyskobola*. Fragmenty z torsu belwederskiego, częściowo przywróconego do pierwotnego stanu, lecz wciąż jeszcze wystarczająco okaleczonego, by nie można było rozpoznać ich pierwowzoru, to chyba jeden z mniej znaczących toposów manieryzmu. Zob. R. Pallucchini, *Sebastian Vini-ziano*. Milano 1944, pl. 88 a i b.

że było to wystarczające — owo odchylenie [*flexus*] krzyża — by identyfikować tors Giulia Romano z tekstem Kwintyliana. Skoro tak było, to Salviati zamierzał odwołać się do dwu wzorów — starożytnego i współczesnego — pięknie oddanego gestu figuralnego, dla którego miał tyle pietyzmu, i teraz możemy zrozumieć, dlaczego *Dyskobol*, mimo że tylko we fragmentach, mógł jednak wydać dające się wyróżnić potomstwo w sztuce cinquecenta. Condivi określił *Sąd Ostateczny*, z którego Salviati przejął postać kata, jako rodzaj summy, w której „zarówno w pełnym wdzięku podziale całości, jak w rozmaitości upozowania oraz kontraście sytuacji, wykazał Michał Anioł ogromny artyzm”¹². I jak widzieliśmy, *Dyskobol* Myrona był jedynym wielkim precedensem w literaturze klasycznej użytym dla zrównania gestu w rzeźbie z *varietas* [literatury].

Nim porzucimy tę kwestię, trzeba zauważyć, jak Salviati przedstawił kadłub ludzkiego ciała: jest on ujęty z góry w taki sposób, że widoczne są górna część pleców i dolna brzucha podobnie jak niewyraźnie odtworzone kikuty nóg. Szkic do żołnierza Baccia Bandinellego, datowany na około r. 1520, jest uderzająco podobny do *Dyskobola*, ujęty z tego samego punktu widzenia. Ściśle neoklasyczny Bandinelli chyba jawnie przyjął rzeźbę jako swój model, a mocne wskazanie postaci na kolana (głowa i ramiona są stosunkowo wiarygodne jako swobodne odtworzenie rzeźby przez Bandinellego) nasuwa przypuszczenie o istnieniu bardziej kompletnego *Dyskobola* niż tors Giulia Romano¹³. Bez względu na to, jak się to mogło stać, rysunek w szczegółach odpowiada ściśle *Dyskobolowi*: skręcony jest w tym samym kierunku i — co chyba ważniejsze — ukazany jest z tym samym uniesieniem przekręconej głowy oraz w skrócie, co również wybrałby Salviati. Wziąwszy razem, te dwa dzieła wydają się stanowić klucz do zagadnienia, jak artyści cinquecenta mogli widzieć *Dyskobola*. Skoro raz wzorzec został uznany, może się okazać, że są też inne widoczne przykłady tej samej postaci, które choć mogły przeradzać się w odtwarzające się nawzajem szeregi wychodzące z pewnego wspólnego punktu wyjścia, wszystkie w taki lub inny sposób wywodzą się z tego samego źródła — *Dyskobola*. Centralna postać w narożniku w *Wężu miedzianym* Michała Anioła jest chyba najwcześniejszym przykładem, inny to centralna naga postać w *Mojżeszu broniącym córki Jetra* Rossa Fiorentino, trzecia natomiast, pochodząca z jego własnego zbioru starożytności, to padający żołnierz w *Bitwie Maksencjusza z Konstantynem* Giulia Romano.

Ten szereg postaci nie tylko mówi o tym, jak widziano *Dyskobola*,

¹² A. Condivi, *Zywot Michała Anioła*. Przełożył W. Jabłonowski. Opracował graficznie F. Barącz. Warszawa 1960, s. 62.

¹³ Uffizi n. 1911F. Zob. A. Forlani w: *Mostra di disegni dei fondatori dell' Accademia delle Arti del Disegno nel IV centenario della fondazione, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*. Firenze 1963, przyp. 6.

ale także dostarcza nam klucza do krytycznej interpretacji postaci, wciąż w odniesieniu do tekstu Kwintyliana. Nawet w kontekście manieryzmu te postaci ze wzniesionymi głowami są osobliwie skrzycone i niepokojące, śmiało popisują się *varietà* i *facilità* [rozmaitością i łatwością]. Znajdują się w tak gwałtownym ruchu, by jednocześnie uwydatnić i przód, i tył. W ten sposób zatem opisane postaci te ucieleśniają antytezę, która — jak zobaczymy — była główną figurą retorycznej, poetyckiej i malarzkiej ornamentyki w renesansie. Antyteza ma wiele odpowiedników i synonimów; jednym z nich było *contrapositum* [przeciwstawienie], które — jak dobrze wiadomo — było podstawą słowa „kontrapost”¹⁴.

W tej to formie antyteza została bezpośrednio przywłaszczona przez malarzski język renesansu i wniosła doń ze sobą większość swych tradycyjnych literackich znaczeń. Przywłaszczenie to było wynikiem istotnych racji, antyteza bowiem zajmowała wyjątkowe miejsce w dziejach stylu literackiego, a tradycja i znaczenie, jakie miała w poezji i retoryce, odpowiadają znaczeniu jej pochodnej w teorii sztuk wizualnych i ułatwiają jej zrozumienie. Nie wychodząc jednak zbyt daleko naprzód, wystarczy na razie powiedzieć, że dzieło, które zrobiło natychmiastowy użytek z kontrapostu — dodając przeciwstawienie kierunku do *figura serpentinata* [postać w węzowym splocie], która już sama jest kontrapostem — było przykładem wybitnie ozdobnej wypowiedzi, przeznaczonej dla *cognoscenti* [znawców], za jaką Kwintylian uznał *Dyskobola* Myrona¹⁵.

¹⁴ Shearman (op. cit., s. 99) wiąże kontrapost jako charakterystyczną klasyczną konstrukcję figuralną z „figurą stylistyczną ulubioną przez Petrarke”. Przekład słowa „antyteza” na „*contrapositum* [przeciwstawienie]” odnotowany jest przez Kwintyliana (Quintilian, *Institutio Oratoria*. Transl. H. E. Butler. New York—London 1931, IX, III, 81): „antyteza, którą rzymscy pisarze inaczej nazywają albo *contrapositum*, albo *contentio*”. Figurze tej nadaje szczególną wagę Augustyn (zob. niżej przyp. 77); wychwala ją też Izydor z Sewilli, który ogranicza sposób przekładu do jednej możliwości: „Antytezy, które po łacinie nazywają się *contrapospita*, stosowane przeciwległe, przydają zdaniu piękności i stanowią najstosowniejszą ozdobę wypowiedzi” (*Etymologiae* II, XXI. Ed. W. M. Lindsay. Oxford 1911, I, nrb.). Izydor daje wyszukany przykład antytezy z Cyclerona (*In Catilinum*, II, 25) i znów, podobnie jak Augustyn, cytuje przykład z Eklezjastesa. Zob. też Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, III, 25 n. (E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris 1923, s. 173: „Antyteza, czyli *contrapospitio*, jest wtedy, gdy wtrącenie zestawia się z przeciwieństwem, jak u Owidiusza” (*Przemiany*. Przekład w wyborze według B. Kicińskiego. Wyboru dokonał, wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Krókowski. Wrocław 1953. BN II 76, s. 4, w. 19—20): „Zimno z gorącem, suchość z wilgocia walczyła, / Miękość z twardością, lekkość z ciężkością się biła”. W przykładzie tym rozważane są cztery rodzaje antytezy — poprzez konstrukcję, poprzez rzeczownik, poprzez przymiotnik i czasownik, a przykłady przytaczane są z Owidiusza i Bernarda Silvestrisa.

¹⁵ Na temat *figura serpentinata* jako kontrapost zob. D. Summers, *Maniera and Movement: The Figura Serpentinata*. „Art Quarterly” 35 (1972), s. 273.

Musimy teraz powrócić do historii torsu belwederskiego, aby podjąć nowy tok rozumowania. Należy przypomnieć, że jego inskrypcja była datowana około r. 1435, a Lanciani uważał, że mógł zostać znaleziony wcześniej, w 1430 lub 1432 roku¹⁶. Ponieważ była to w każdym razie rzeźba imponująca i ponieważ była własnością Colonnów, jej odkrycie — w czasie gdy zainteresowanie wciąż jeszcze ukrytymi w ziemi cudownymi dziełami antyku było ogromnie silne — z trudem mogło pozostać nie zauważone. Mogło zaś szczególnie zainteresować dwu ludzi bardzo ważnych w historii sztuki renesansowej — Donatella i być może jeszcze ważniejszą postać, młodego *abbreviatore apostolico* [redaktora papieskich brewel], Leona Battistę Albertiego¹⁷. Mając na uwadze tę drugą postać, możemy zwrócić się ku istotnemu i dającemu wiele do myślenia ustępowi w dziele Albertiego *O malarstwie*.

Jak większość teoretyków renesansu Alberti miał zrozumienie złożoności kluczowego problemu — przedstawienia ruchu — i poświęcił kilka stron swego dzieła odpowiedniemu traktowaniu ludzkich działań. Niektóre wskazówki — mówi — wzięte są z natury. Jedna z nich, w zestawie przepisów dotyczących granic gestów, ustala regułę, według której stan nigdy nie powinien być skrzyżowany tak, by szczytowy punkt ramienia wznosił się pionowo nad pępkiem, przypuszczalnie dlatego, że przekroczenie tej granicy jest fizyczną niemożliwością. Po wymienieniu pewnej liczby możliwych lub niemożliwych ruchów Alberti zwraca się ku artystycznej praktyce, która wydaje mu się całkowicie chybiona:

wielu malarzy popełnia w tej dziedzinie niedopuszczalne błędy; przedstawiają bowiem ruchy zbyt ostre, a malują ludzi tak, że na tym samym portrecie widzi się równocześnie i pierś, i plecy, co w rzeczywistości jest przecież niemożliwe, a poza tym w obrazie wygląda bardzo brzydko. Ci znów malarze, którzy są zdania, że najwięcej życia mają w sobie te obrazy, w których postacie wykonują jak największą ilość ruchów, naśladują gestykulację aktorów, przez co obraz traci na powadze. Dlatego dzieła ich pozbawione są wdzięku i piękna, a przy tym świadczą o niewyrobieniu talentu artysty¹⁸.

¹⁶ Lanciani, *op. cit.*, s. 103.

¹⁷ Alberti był w Rzymie od r. 1431 do 1434; w liście Poggia Braccioliniego datowanym 23 IX 1430 jest wzmianka, że Donatello był w Rzymie, a do Florencji wrócił w lecie 1433.

¹⁸ Alberti, *O malarstwie*, s. 42. [Ostatnie zdanie tego cytatu w oryginale artykułu brzmi nieco inaczej: „Dlatego są one nie tylko pozbawione wdzięku i słodczy, ale wskazują też, że talent (*ingegno*) artysty jest zbyt żywiołowy i gwałtowny (*troppo fervente et furioso*)”.] Fragment ten może wiązać się z tekstem Kwintyliana (II, III, 105), gdzie opisane są ruchy mówcy (Alberti tuż przedtem (*O malarstwie*, s. 41) określał w ogóle ruchy), a ruch po linii koła, będący siódmą odmianą, był niedopuszczalny. Taki podział ruchów był bardzo pospolity i Alberti, który zalecał w historii stosowanie wszystkich siedmiu kierunków, swoją dezaprobatę wobec silnego kontrapostu najpewniej zaczerpnął z innych źródeł. Najbliższym odpowiednikiem wydaje się nam tu Ciceron (*De officiis*, I, XXXVI): „Bo i ruchy zapaśników często są zbyt odpychające, i niektóre gesty aktorów nie są

Alberti stwierdził już przedtem, że wielu jest artystów winnych błędów, które opisuje, ale ich nie wymienia. Nie łączymy zazwyczaj tych skrętów ze stylem wczesnego quattrocenta, chociaż niektóre postaci Donatella czy Jacopa della Quercia lub Nanniego di Banco odpowiadają temu opisowi¹⁹ (Vassari bardzo chwalił relief Nanniego z Porta della Mandorla za gesty aniołów, uważał go jednak za dzieło Jacopo della Quercia). Krautheimer dowodził, że krytyka była wymierzona w Donatella²⁰. Nie można zaś znaleźć lepszego przykładu wybitnego ozdobnika figuralnego pośród dzieł cinquecenta niż schylająca się postać z prawej strony pierwszego planu płaskorzeźby Brunelleschiego, rywalizującej z dziełem Ghibertiego. To krańcowy kontrapost — symbol licencji, jak zobaczymy, rozciągającej się poprzez całą krytyczną tradycję renesansu — obok przejrzystego klasycznego cytatu ze *Spinario*, symetrycznie przeciwległego, różni się stopniem ale nie rodzajem od bardziej subtelnego przednio-tylnego kontrapostu sług w lewej krawędzi pierwszego planu konkurencyjnego dzieła Ghibertiego. Musi się tu położyć akcent na sprawie stopnia. Obaj, Ghiberti i Brunelleschi, szli za tym samym schematem z pomocniczymi dekoracyjnymi postaciami na planie pierwszym, głównym zaś przedmiotem narracji w tyle. Ten ostatni relacjonował historię, pierwszy ją upiększał²¹. Więcej jeszcze, upiększył ją w taki sposób, że — jak zobaczymy — powiązał nową *istoria* z dyskusją o treści [*meaning*] i stylu. Już u samego początku wypłynęła kwestia ozdobnika w kompozycji obrazowej. Tutaj, tak jak pośród niezliczonych przykładów w przyszłych stuleciach, istotnym ozdobnikiem była antyteza, czyli kontrapost. Kompozycja Brunelleschiego była bardziej przeładowana, gdyż jej zdobnictwo bardziej rzucało się w oczy. Około trzydzieści lat później Alberti nie tyle odkrył, ile raczej uściślił i znacznie poszerzył rodzącą się formułę obrazowej wymowy widoczną w dwu płaskorzeźbach. Znowu zatriumfował umiar. Alberti, stawiając sprawę na płaszczyźnie dwu współzawodniczących z sobą dzieł, użył swych humanistycznych argumentów, by wydać sąd na korzyść milego, płynnego,

wolne od niestosowności; i w jednym, i w drugim rodzaju na pochwałę zasługuje to, co jest naturalne i proste [...] w ubiorze jak w innych rzeczach najlepszy jest umiar". O znaczeniu umiaru dla Albertiego zob. J. Białostocki, *The Power of Beauty. A Utopian Idea of Leon Battista Alberti*. W: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*. München 1964, s. 16, z bibliografią.

¹⁹ Adam z *Wypędzenia z raju* Jacopa della Quercia (Fonte Gaia) jest najbliższą torsu belwederskiego postacią spośród wszystkich rzeźb wczesnego quattrocenta. [...]

²⁰ R. Krautheimer, T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*. Princeton 1956, s. 327.

²¹ Zarówno dla Albertiego, jak i dla Leonarda Bruni „historia” była możliwa do określenia ogólnie w kategoriach tego samego powiązania zawartości i ozdobnika. Alberti (zob. przyp. 1 wyżej) pisał, że wszystko, co jest ukazane w dziele malarskim, powinno albo służyć ozdobie, albo przekazać „historię”.

zrównoważonego stylu występującego u Ghibertiego, a pochyloną postać z reliefu Brunelleschiego odrzucił, jako mającą bliższy związek ze sztuką niż z naturą, czyli z przedmiotem narracji²².

Możliwe też, że Alberti zamierzał się ustosunkować nie tylko do dzieł współczesnych, ale także do sztuki antyku. W takim razie (jak to było w rzeczywistości) roztrząsałby te wzorce, dzięki którym sztuka starożytna zyskała wstęp do kanonu form współczesnych, odrzucając propozycję, jaką przedstawiały tors belwederski i *Dyskobol*, tak jak go opisał Kwintilian.

Jeśli w dowodzeniu przyjmujemy, że Alberti nawiązywał do torsu belwederskiego, możemy zacząć rozumieć, dlaczego starał się tak usilnie potępić jedno z najznakomitszych dzieł rzeźby klasycznej, jakie mógł znać, rzeźby, którą opiewały później dwa lub trzy pokolenia artystów wywodzące się z tej samej tradycji, w jakiej on pisał. Aby pełniej zrozumieć jego racje, musimy dokładniej zbadać końcową część jego tezy. Alberti odniósł się krytycznie do takiego przedstawienia przede wszystkim dlatego, że było ono przeciwne naturze. Również od strony zasady stosowności [*decorum*] takie gwałtowne gesty nie godziły się z miłym powabem młodzieńców i dziewcz, których delikatne, powściągliwe, arystokratyczne ruchy najbardziej Albertiemu odpowiadały. Jednakże w paragrafie następującym tuż potem czytamy, że gwałtowne namiętności duszy przywołują gwałtowne gesty — tak więc obiekcja wynikająca z zasady stosowności nie jest całkiem wystarczająca. Jego dezaprobatę budzi na koniec owo symptomatyczne powiązanie ożywienia przedstawionej postaci z wyobraźnią będącą jego źródłem. Dla późniejszego pokolenia właśnie ta licencja, ta narzucająca się oczywistość sztuki, to upiększenie, ta maniera, sprawią, że ten rodzaj postaci, która Alberti odrzuca, będzie pożądaną, a nawet stanie się dominującą. W kategoriach krytycznych — później odwróconych, zwłaszcza by sławić dzieła Michała Anioła — Alberti potępiał taki kontrapost postaci i *ingegno* tworzących je artystów jako „*troppo fervente e furioso* [zbyt żywiołowe i gwałtowne]”.

Alberti sam zalecał kompozycję postaci, grup figuralnych oraz kolo-

²² Mimo że stanowiska krytyczne były często namiętnie podtrzymywane, trzeba zauważyć, że całkiem możliwe było odrzucenie pojedynczego rozwiązania, a nawet ogólnego zamierzenia stylistycznego przy całym uznaniu dla talentu artysty. Jak zobaczymy, sprawność nigdy nie stanowiła punktu spornego w sprawie, którą rozważamy, w rzeczywistości krytykowany był nie niedostatek sztuki, lecz jej nadmiar. Kiedy sztuka sama roztaczała swój blask, niweczyło to zamiar retoryczny — tak w każdym razie czuło wielu pisarzy. Alberti mógł krytycznie ustosunkowywać się do licencji Donatella czy Brunelleschiego i pozostać *amicissimo* [w najlepszej przyjaźni], a Filarete mógł odnosić krytyczne uwagi Albertiego do niestosownych ruchów w brązie Donatella na drzwiach do Starej Zakrystii u Św. Wawrzyńca, przysądzając mu jednocześnie w wyobraźni zlecenie wykonania drzwi do katedry w Sforzindzie, jako największemu rzeźbiarzowi swoich czasów.

rów na zasadzie zestawiania przeciwieństw, czyli przez kontrapost, i wyraźnie uważał tę konstrukcję za mającą pierwszorzędne znaczenie dla osiągnięcia różnorodności (*varietà*). Podał co do tego mniej lub bardziej jasne wskazówki.

Pragnąłbym, ażeby wszystkie te ruchy znalazły zastosowanie w obrazie. Niech będą na obrazie postacie, które zbliżają się ku nam, inne oddalają; jedne niech będą zwrócone na prawo, inne na lewo; także pewne części tych postaci zwrócone do widza powinny być bardziej widoczne, niektóre cofnięte, jedne powinny być skierowane ku górze, inne opadać ku ziemi²³.

Istnieją wszakże w tych sprawach granice i właśnie dlatego, że byli tacy, którzy „zatracili miarę” pod tym względem, Alberti uważał za konieczne wymienienie spraw, które wywnioskował z natury, a które miały pomóc malarzowi w osiągnięciu pożądanego umiaru. Ci, którzy ztracili miarę, jak z tego wynika, to ci, którzy zbyt daleko doprowadzili przepisy kontrapostu, rozmieszczając przeciwieństwa bez wyważenia proporcji, w postaciach ukazujących jednocześnie przód i tył, co jest rzeczą niemożliwą (sprzeczną z naturą) i niewłaściwą — *non concidente* (sprzeczną ze sztuką). Ważne jest podkreślenie obu tych kryteriów, Alberti uważał bowiem porządek sztuki za równie ważny jak porządek natury, a połączenie stylu ozdobnego (*ornatus*) z talentem (*ingenium*), zawarte w tej uwadze, jest istotne dla zrozumienia jego krytycznego stanowiska.

Przesadne gesty — przypominamy — wyrażają zbyt żarliwe *ingenium* artysty; dla Albertiego pochylonego nad sporządzaniem reguł sztuki malarzkiej *ingenium* było zaś terminem niemal negatywnym, w najlepszym razie źródłem przepisów, jeśli nie były one osiągalne w inny sposób. Tak więc — pisał — współcześni artyści zamiast iść za przykładem Zeuksisa i dziewcząt krotońskich „polegają jedynie na własnym talencie”²⁴; także malarze malujący bez modelu nigdy nie stworzą pięknych rzeczy „oświeceni swym własnym talentem”²⁵. Na koniec Alberti wyśmiewa tych malarzy, rzeźbiarzy, mówców i poetów, którzy „brali się z wielkim zapalem do dzieła, a potem, kiedy ich zapal wygasł, pozostawiali je nie wykończone, nie wyglądzone i brali się do rzeczy zupełnie nowych”. Passus przetłumaczony „kiedy ich zapal wygasł” brzmi „*dum arbor ille deferbuit*”²⁶. I Alberti kończy tak: „w wielu przypadkach staranne wykończenie znajduje nie mniejsze uznanie niż sam talent”²⁷.

Użycie przez Albertiego słowa *ingenium* odpowiada dokładnie uży-

²³ Alberti, *O malarstwie*, s. 41.

²⁴ *Ibidem*, s. 52. W paragrafie 56 *De pictura*, w którym występuje to zdanie, Alberti czterokrotnie używa słowa *ingenium* w negatywnym kontekście. Znaczącym wyjątkiem od tego jest dedykacja dzieła *Della pittura* skierowana do Brunelleschiego.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 56.

²⁷ *Ibidem*; ostrzega jednak także przed zbyt starannym wykańczaniem.

ciu go w większości jego klasycznych źródeł. Pliniusz używa go w znaczeniu „inwencja”, a mówi się o Tymantesie (którego Alberti chwali za ukazanie Menelausa w *Ofierze Ifigenii* z zakrytą twarzą), że choć wielka może być sztuka artysty malarza, jego *ingenium* ją przewyższa, jasno sugerując, że *ingenium* przeciwstawia się tu sztuce (lub przynajmniej od niej wyodrębnia) i że stanowi siłę twórczej pomysłowości²⁸. To, co Kwintylijan zalicza do pojęcia *ingenium* wśród cech wychodzących ponad sztukę (tj. ponad wskazówki), zgodne jest zarówno z praktyką Albertiego, jak i informacją, dlaczego tak właśnie traktuje to wyobrażenie²⁹. W okresie pełnym młodzieńczej wiary w siebie i silnej aktywności twórczej, jakim było wczesne quattrocento florenckie, nacisk Albertiego na stawianie *ars* w opozycji do *ingenium* mógł z pewnością mieć natychmiastowy cel polemiczny uwidoczniiony w pracy odrzucającej krańcowy kontrapost, skierowanej przeciw artystom, którzy uniesieni poczuciem wolności i świadomości uczestnictwa w znaczącej przemianie nie oglądali się na żadne autorytety, wpatrzeni tylko we własną wrodzoną siłę wyobraźni i talent. Z drugiej strony Alberti podjął zadanie uczynienia z malarstwa sztuki wyzwolonej, w tym zaś wymiarze cieszącej się umiarkowaną swobodą. Później, kiedy sztuka przybrała bardziej autentyczny kierunek neoklasyczny — kierunek w znacznej mierze wyznaczony przez

²⁸ K. Jex-Blake, E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Chicago 1968, s. 116—117. Pliniusz jako przykład *ingenium* Tymantesa podaje maleńkich Satyrów o wymiarze wielkiego palca śpiącego Cyklopa; historię tę Alberti przytacza dla innego celu.

²⁹ Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*, s. 303: „tego, co ma dla mówcy najistotniejsze znaczenie, nie da się osiągnąć przez naśladownictwo: a więc talentu, daru inwencji, siły oddziaływania na słuchaczy, szybkiej orientacji w położeniu i w ogóle tego wszystkiego, czego podręczniki tej sztuki i żadne przepisy człowieka nie nauczą”. Alberti posługuje się też słowem *ingenium* w podobnym pozytywnym sensie, np. (Alberti, *O malarstwie*, s. 33): „Większą bowiem sławę zyskuje talent malarza przez umiejętne wypracowanie historii niż przez wykonanie ogromnego dzieła”. Tak więc *ingenium* było obosieczne. M. Baxandall (*Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*. Oxford 1971, s. 15) podkreśla konwencjonalny charakter zwrotu *ars et ingenium* w piśmarstwie humanistycznym; był on często ustawiany antytecznie, co zaostrzało bardzo już i tak wyraźną opozycję między ideami w takim stwierdzeniu jak Kwintylijana. Oba terminy razem miały stanowić pochwałę tego, co w połączeniu dawało wzajemnie wykluczające się zalety artysty — umiejętność i wyobraźnię. Baxandall zauważa, że wzięwszy pod uwagę popularność terminu, pochwała sztuki pisarza miała po prostu oznaczać, iż jest on pozbawiony *ingenium*; to można było oczywiście odwrócić i powiedzieć nieco lepiej, że ma wyobraźnię bez umiejętności. W każdym razie Alberti wyraźnie uważał *ingenium* zarówno za zło, jak dobro, za podległe uzgodnieniu *iudicium* — sądu. Michał Anioł obstawałby przy tym samym (G. Vasari, *Le vite di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Ed. P. Barocchi. Milano—Napoli 1962, I, s. 128). [...] Na temat *ingenium* i *iudicium* zob. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York 1963, s. 296—301.

Albertiego — kwestia mogła być postawiona na innych zasadach. Malarz, „który brał się z wielkim zapałem do dzieła, a potem, kiedy zapal wygasł, pozostawiał je nie wykończone, nie wygładzone”, przypomina nam niewątpliwie Leonarda, a ściśle *Pokłon Trzech Króli* i początek pełnego stylu renesansowego. Śledzenie tej przemiany odwróciłoby nas od naszych zadań, wystarczy może więc, jeśli zacytujemy jeden przykład, który jasno ukazuje odwrót w każdym calu od krytycznych ideałów Albertiego, odwrót silnie podkreślony przez późne quattrocento, które mniej lub więcej zbiegało się z tym, co nazywamy manieryzmem.

Dla Albertiego zasada stosowności była kontrolowana częściowo przez sztukę, częściowo zaś przez naturę, rozumianą jako dający się odczytać porządek rzeczy. Z obu tych względów miał Alberti wystarczające podstawy do odrzucenia ludzkich gestów ukazujących jednocześnie przód i tył postaci. Platon nazywał takie połączenie przeciwnych gestów „nieporządnym i bezsensownym”, a św. Augustyn, stosujący podobne zasady do widzialnych kształtów, przestrzegał, że nasza wrażliwość percepcyjna odrzuca niektóre rzeczy, np. postać zbyt przegiętą (ukazującą jednocześnie przód i tył) lub stojącą na głowie (inwersja); takie rzeczy nazywał wadami porządku³⁰. A po Albertim, w okresie cinquecenta, Paolo Spino jeszcze uważał ten zakaz za wystarczająco ważny, by go powtórzyć, i w widoczny sposób nie pochwalał pomysłów kompozycyjnych łatwo szerzących się w czasach, kiedy pisał³¹. Jako występującego w obronie takich figur znajdujemy natomiast uczestnika dyskusji zawartej w traktacie G. A. Gilia *Degli errori de' pittori*. Doktor medycyny, pan Pulidoro Saraceni, w debacie o granicach artystycznej swobody z zapałem popiera swobodę, którą autor na końcu, kiedy sprawa została dostatecznie rozważona, pragnie surowo ukrócić. Sam Gilio szermuje kontrreformacyjnym umiarkowaniem, bliższym raczej krytycznemu stanowisku Albertiego niż „manierystycznej” pozycji swego interlokutora, pozycji, która w owym czasie słabła. Co jednak zostało wyrażone w dyskusji, to dokładne odwrócenie kategorii krytycznych. A wyrażenie tego w tym wypadku jest również wyraźnym kontrapostem czy też, bardziej ogólnie, wyraźnym rozwinięciem sztucznej konstrukcji.

Prawdziwie wielkie jest *ingegno* człowieka, a tym większe jest wówczas, gdy czasem dzięki cudownym i wspaniałym pomysłom sprawia to, czego sama natura nie jest w stanie zrobić. Co się tego tyczy, dowiedziałem się, że przy-

³⁰ Platon, *Timaios*, 43 B. — Św. Augustyn, *O muzyce*. Tłumaczyła D. Turkowska. W: Św. Augustyn, *Dialogi i pisma filozoficzne*. Wstępy i komentarze opracował W. Eborowicz. Warszawa 1954, t. 4, s. 63: „Ale przecież sam zmysł każe nam odrzucać także kształty widzialne pochylone w niewłaściwy sposób lub odwrócone do góry nogami i inne tym podobne. Potępiamy w nich nie brak równości — części pozostają przecież symetryczne — lecz odwrócenie właściwego porządku”.

³¹ P. Pino, *Dialogo di pittura*. Venetiae 1548. W: P. Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*. Bari 1960, t. 1, s. 101.

niesiono królowi Francji Franciszkowi obraz, na którym namalowany był mężczyzna w zbroi w taki sposób, że pokazany był całkowicie od tyłu, a mądry i pomysłowy artysta, chcąc ukazać również przód, nie będąc zaś w stanie tego uczynić, dowcipnie namalował w jego rękę zwierciadło, w którym ukazywała się jego twarz wraz z klatką piersiową i całą resztą; a namalował to tak ładnie, że szczodroblivy król zapłacił za obraz wiele setek skudów⁸².

Naturalnie istnieje oczywista różnica między obrazem ze zwierciadłem (należącym do tradycji wzorcowego obrazu Giorgiona przedstawiającego św. Jerzego) a postacią Pulidora nie do przyjęcia dla Albertiego ze względu na to, że pierwsze przedstawienie zostało uzyskane przez odbicie, drugie zaś ukazuje w jednej figurze obydwie strony postaci. Jasne, że czego nie jest w stanie dokonać natura, to może sztuka, mianowicie ukazać jednocześnie dwie strony postaci. Zgodziłby się z tym Alberti i przeto odrzucał taką figurę jako nieprawidłowy popis sztuki kosztem nadużycia natury; Pulidoro, bardziej zainteresowany sztuką niż naturą, wybiera kontrapost właśnie dlatego, że jest on sztuczny, a robiąc to sławi talent [*ingegno*] artysty, który z takim trudem starał się opisać Alberti.

Alberti w dużej mierze wyznaczył na użytek artystów i teoretyków po nim następujących pojmowanie widocznej kunsztowności i malarskiego ozdobnika. Dzięki rozprzestrzenieniu się jego idei i nowym rozwiązaniom wyprowadzonym z nich przez Leonarda wpływ jego był olbrzymi. Wiele tego oczywistego wpływu należy jednak zawdzięczać faktowi, że idee jego wyrastały ze wspólnej tradycji krytycznej i stąd też były w jej obrębie zrozumiałe; tradycji tej nadał specyficzny charakter neoklasycyzy. W jej granicach stanowisko Albertiego w sprawie ozdobnika malarskiego musiało więc być dla jego czytelników zupełnie jasne.

Alberti poświęcał dużo uwagi *varietà*, uważanej za zręczną kompozycję i ozdobę. Jednakże Alberti zawsze z *varietà* wiązał zadowolenie (*delectatio*) — głównie za sprawą retorów, którzy rozwinęli tę kwestię w sposób znacznie pełniejszy — i uważał je nie za samą w sobie materię sztuki, lecz za narzędzie do osiągnięcia celu. Ozdoba pełniła funkcję pouczającą poprzez sprawianie zadowolenia, tak więc była podporządkowana tematowi. Z tego powodu Alberti odrzucał kontrapost postaci (widzianej jednocześnie od przodu i od tyłu) stylem bardzo podobnym do przygany danej przez Kwintyliana temu, co nazywał on *mala adfectatio* [złą przesadą], „błędem w każdym rodzaju stylu”; jest to błąd wysłowienia i obejmuje wszystkie rodzaje stylu przesadnego, a także — tu jego słowa zbliżają się do użytych przez Albertiego —

⁸² G. A. Gilio, *Degli errori e degli abusi d'pittori circa l'istorie*. Camerino 1564. W: Barocchi, *op. cit.*, t. 2, s. 17. Najwcześniejszy chyba przykład pochwały takich kontrapostów znajduje się w traktacie z 1456 r. B. Fazio, *O słynnych mężach* (W zbiorze: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* Wybrał i opracował J. Białostocki. Warszawa 1978, s. 478—479). [...].

to samo określenie można stosować do cnót doprowadzonych do przesady, kiedy talent traci swe rozeznanie (*iudicium*) i daje się zwodzić fałszywym pozorom piękności; jest to najgorsze ze wszystkich przewinień w stosunku do stylu, gdyż inne błędy wynikają z nieuwagi, ten zaś jest zamierzony³³.

Tam gdzie chodzi o ozdobnik — pisze też Kwintyliusz — wada i zaleta nigdy nie występują oddzielnie, ci bowiem, którzy stosują zły styl uwznioślający, ukrywają swe wady, nadając im miano zalet (...), niechaj żaden z naszych przedstawicieli schyłku nie oskarża mnie o to, że jestem wrogiem tych, którzy przemawiają z wdziękiem i w sposób doskonale wykończony. Nie zaprzeczam istnienia takiej zalety, przeczę tylko temu, że oni ją posiadają (...). Czyż mam przenosić jałowy platan i porządnie wystrzyżony mirt nad owocodajną oliwkę i wiąz połączony z winoroślą?³⁴

Ścisłe powinowactwo teoretyczne poezji i malarstwa w renesansowej tradycji krytycznej przekonująco ukazał i bogato zilustrował w 1940 r. Renselaer W. Lee; słynne porównanie Horacego *ut pictura poesis* — poezja jak malarstwo — dostarczyło przeto cennego klucza do zrozumienia artystycznej teorii i praktyki renesansu³⁵. Wobec bezprzykładnej doniosłości sztuk wizualnych od początku renesansu włoskiego stało się pożądane sformułowanie wspierającej to teorii, a wobec braku czy istnienia rozproszonych tylko informacji i ułamków zaledwie takiej teorii w literaturze pochodzącej z antyku inne źródła przystosowano do tego zadania. Kiedy jednak Alberti pisał swój traktat *De pictura* na początku lat trzydziestych w. XV, budzące się do życia stulecie kultury, w którego imieniu przemawiał, potrzebowało równie poetyki, jak teorii malarstwa. Dla wszystkich zamierzeń i celów miało quattrocento tylko krótką *Ars poetica* Horacego, która sama była mniej niż zrozumiała. *Poetyka* Arystotelesa nie została opublikowana przed 1500 r. i jej wpływ rozprzestrzenił się znacznie później. Dla wczesnego określenia się malarstwa renesansu (także dla poezji) dużo większe znaczenie niż poetyka klasyczna miała wielka tradycja retoryczna³⁶. Było tak z wielu powo-

³³ Quintilian, *op. cit.*, VIII, III, 56—58: „Styl może być popsuty na tak wiele sposobów, na jak wiele może być ozdobiony”. *Adfectatio* znaczyła w epoce renesansu zdaje się mniej więcej to samo, do czego doszło ujemne znaczenie „mannerizmu” i słowo to będzie się w dalszym ciągu często pojawiać. — Zob. też bardzo ważny tekst Castiglione, *Il libro del cortegiano*. W: *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*. Ed. C. Cordié. Milano — Napoli 1960, s. 47. [...].

³⁴ Quintilian, *op. cit.*, VIII, III, 7—9.

³⁵ R. W. Lee, „*Ut pictura poesis*”: *The Humanist Theory of Painting*. „Art Bulletin” 27 (1940), s. 197—296; wydane osobno pod tym samym tytułem, New York 1967.

³⁶ K. Borinski (*Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Leipzig 1914, s. 176 n.) podkreślał znaczenie starożytnej retoryki dla sztuki renesansowej. Praca Lee (*op. cit.*) zajmuje się przede wszystkim okresem między połową XVI a połową XVIII w. Według mnie Lee w dużej mierze nie docenia wagi pisarzy retorycznych w renesansowej neoklasycznej tradycji krytycznej. J. R. Spencer (*Ut*

dów. Po pierwsze piszących na temat retoryki było wielu, byli znani i dostępni, sztuka zaś, której uczyli — układanie oracji — była powszechniej stosowana niż [sztuka] poetycka, a jako sztuka wyzwolona [retoryka] stanowiła jedną z nieodzownych podstaw nauczania. W istocie każdy aspekt mowy oraz wszystkie związane z nią problemy krytyczne i możliwości były objęte przez jednego lub drugiego z tych autorów. Trzeba też zauważyć, że u Cyserona i Kwintyliana — by wziąć dwu najbardziej znaczących autorów łacińskich — występowały liczne odniesienia i porównania do malarstwa; odniesienia te musiały być odczytywane z największą uwagą i z pewnością wzmacniały tendencje renesansowego czytelnika do wyobrażania sobie zaginionych starożytnych dzieł malarskich w granicach krytycznych ram retoryki. Również w średniowieczu mało zdawano sobie sprawę z różnicy między poezją a retoryką, które szeregowano razem jako formy wymowy, i takie pojmowanie — dające poezji niejasne miejsce wśród sztuk — przetrwało w renesansie. Na koniec w literaturze antycznej granice między retoryką a poezją były płynne, a poeci łacińscy posługiwali się całym szeregiem retorycznych chwytów i technik³⁷.

Sama *Ars poetica* Horacego jest mocno związana z tradycją retoryczną pod jednym ważnym względem, który jak wkrótce zobaczymy, ma bardzo duże znaczenie dla naszego dowodzenia; dla Horacego poezję zasadniczo określa publiczność, dla której jest ona pisana. Tendencja ta była tak silna i tak silne były retoryczne kategorie krytyczne w następnych wiekach, że — jak zwrócił uwagę Bernard Weinberg — kolejni komentatorzy *Sztuki poetyckiej* podkreślali jej retoryczny charakter; było to zgodne z gustem pisarzy renesansowych zajmujących się poetyką, któ-

rhetorica pictura. Studium o teorii malarstwa quattrocento. Przełożyła M. B. Fedewicz. W tym zeszycie, s. 197—218), jak sugeruje dany przezeń tytuł, przedstawia hipotezę alternatywną w stosunku do poglądu Lee i wylicza, co zawdzięcza Alberti Cyseronowi i Kwintylianiowi. Zamierzenia pracy mają słuszny kierunek, ale zbyt dosłowne porównanie starożytnej retoryki z traktatem *O malarstwie* sprawia, że zatracą się wyrazistość badania. Retoryka renesansowa była przeważnie, jak poezja, nie mówiona, lecz raczej pisana, i rezultaty badań Baxandalla (*Giotto and the Orators*, s. 121—139), koncentrujące się na wymowie i idei kompozycji (dla której wzorem była wymowa), otworzyły drogę do bardziej owocnego zrozumienia zastosowań klasycznych idei retorycznych do potrzeb krytycznych renesansu.

³⁷ O retoryce starożytnej i średniowiecznej zob. Curtius, *op. cit.*, s. 62—78, o poezji i retoryce — *ibidem*, s. 145—166. Miejsce poezji wśród sztuk w renesansie omawia B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago 1961, I, s. 1—32. — C. S. Baldwin (*Renaissance Literary Theory and Practice*. Gloucester 1959, s. 15 n.) zwraca uwagę na dalsze zainteresowanie się w epoce renesansu retoryczną *elocutio* i na zjednoczenie się sztuk — poezji i retoryki. — Zob. też D. L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. New York 1922, rozdz. IV i V.

rzy stosowali specyficznie retoryczne formuły przy interpretacji i adaptacji tekstu³⁸.

Weźmy np. autora bliskiego artystycznym wydarzeniom Florencji: Cristoforo Landino w swym komentarzu do Horacego opublikowanym w 1482 r. szedł śladem Cyserona w podtrzymywaniu bliskiego związku retoryki z poezją. A kiedy Landino określał poezję jako „powiazaną razem rozmaitymi rytmami (*variis numeris colligata*)”, „wpisaną w odrębne miary (*distinctis pedibus circumscripta*)” i „przystrojoną blaskiem licznych ozdobników i kwiecistych zwrotów (*ac variis denique luminibus variisque floribus illustrata*)”³⁹, używał terminów ściśle zbieżnych z obszernymi rozważaniami Cyserona na temat rytmicznej prozy w jego utworze *Ora-tor*, terminów, które (zauważmy to) przypominają kategorie z traktatu Albertiego: *circumscriptio*, *compositio* i *receptio luminum* [obrys, kompozycja i recepcja światła]⁴⁰. To, co sugerują przedstawione fakty, wydaje się istotne. Te terminy stylistyczne przeniesione swobodnie od retoryki do poetyki, a od obydwu do malarstwa, utworzyły wspólny słownik krytyki artystycznej.

Jak sądził Landino, poezja i retoryka były powszechnie uważane za podobne pod względem *elocutio*, co zwykle tłumaczy się jako „styl”. *Elocutio* tworzyła trzecią część retoryki, trudniejszą niż dwie pierwsze — zebranie pomysłów [*inventio*] i rozplanowanie materiału [*dispositio*] (co powiedzieć i jak uporządkować materiał — jak to określił Cyseron)⁴¹; wymagała znacznie większego kunsztu, chodziło tu bowiem o kompozycję jako przeciwstawioną rozłożeniu materiału oraz o obrazowanie słowne i myślowe. Angelo Poliziano szedł ściśle śladem Cyserona (i Landina), kiedy pisał, że „poeta jest bardzo bliski mówcy (jak mówi Cyseron); o ile jest bardziej ograniczony rytmiką, o tyle jest bardziej swobodny w doborze słów”⁴². Kiedy Poliziano godził się tu z Cyseronem, nie rozumiał przez to (jak nie rozumiał tego Cyseron), że porównuje całą retorykę z poezją. Zamierzał tylko porównać prozę rytmiczną z poezją; był to styl pośredni, uwznioślony, dobry, współczesny, wymowny, styl wdzięczny, jaki sam Cyseron praktykował i za jakim się opowiadał. Według Cyserona tym, co było wspólne dla poezji i wymowy retorycznej, był rytm — *numerus* — a tym, co je wyróżniało, była wi-

³⁸ O Horacym i jego komentatorach zob. Weinberg, *op. cit.*, I, s. 71—110. Jako przykład przywłaszczenia kategorii retorycznych przez poetykę służyć może traktat B. Daniello, *Della poetica* (B. Weinberg, ed. *Trattati di poetica e retorica del' 500*. Bari 1970, I, s. 243) [...].

³⁹ Cytowane przez Weinberga, *A History*, I, s. 80.

⁴⁰ Alberti, *O malarstwie*, s. 28—29.

⁴¹ Cyseron, *Mowca*, s. 14; s. 15: „Te części aczkolwiek ważne nie wymagają wiele sztuki i pracy”.

⁴² A. Poliziano, *Panepistemon, Opera*. Roma 1498, fol. Y IX—XIV i Z VI. Cyt. przez Weinberga, *A History*, I, s. 4; jego źródłem jest Cyseron (*Mowca*, XIX, XX i LIX).

doczność wytworzonego przez sztukę porządku⁴³. Poezja była wygłaszana w metrum, proza używała tych samych form w ograniczonej liczbie, i to do tego stopnia, że wyczuwalne metrum stanowiło w prozie poważny błąd stylistyczny⁴⁴. Tak więc retoryka mogła używać środków poetyckich — znów według Cyserona — poddanych zasadzie stosowności; jednakże w prozie *numerositas* [rytmiczność] mogła być osiągnąta nie tylko za pomocą metrum, lecz także przez proporcjonalne wyważenie (*concinntas*) słów czy zdań⁴⁵.

Musimy się zatrzymać na pewien czas na definicji wymowy Cyserona, gdyż kwestia, którą on wydobywa — widoczność właściwego sztuce porządku w zakończonym dziele — wielokrotnie wystąpi w dalszym ciągu. Niewątpliwie nie było powszechnej zgody co do tego, że procedury sztuki powinny być skrywane; wielu pisarzy w teorii — bardziej w praktyce — broniło stylu ostentacyjnego ozdobnego. Udział kunsztowności w prozie Cyserona był, ma się rozumieć, wysoki. I nie tylko bronił on tego stylu, ale także dostarczał psychologicznych uzasadnień wspierających tę strukturę wymowy; zasługuje to na naszą uwagę, dlatego że wydobywa podstawowe punkty renesansowych rozważań na temat wszystkich sztuk:

skąd [dźwięk muzyczny, tj. metrum] powstał: z przyjemności ucha; <...> dlaczego się ich używa: dla sprawienia przyjemności uchu; kiedy się ich używa: zawsze; gdzie: w całym ciągu mowy; jaka ich przyjemności przyczyna: taka sama jak w wierszach, których harmonię sztuka wskazuje, ale o której ucho bez sztuki tajemnym czuciem sądzi⁴⁶.

Nietrudno wobec tego zrzumieć, dlaczego pisarze renesansowi, tak zafascynowani stylem okresowym [*periodic style*]⁴⁷, łatwo mogli przyjąć tożsamość poezji i retoryki; wypływające zaś z tej tożsamości konsekwencje są ważne. Cyseron wytrwale podtrzymywał, że rytmiczność (*numerositas*) jest słyszalna przez wszystkich, nawet najprostszych ludzi, i dlatego też nadaje się do nauczania każdej publiczności przez dostarczanie przyjemności⁴⁸. Jakkolwiek z tym bywało, wewnątrz samej „wdzięcznej” (*suave*) metody ze względu na publiczność istniały różnice,

⁴³ Cyseron często robi to rozróżnienie, zob. np. *Mowca*, LIV, s. 54; LXVII, s. 67—68; LXVIII, s. 68—69. Podobnie Kwintylijan (*Kształcenie mówcy*, X, I, 28, s. 254—255). A porównując poezję z retoryką w innej istotnej płaszczyźnie, Kwintylijan (Quintilian, *op. cit.*, IX, IV, 116) pisze: „To miejsce, jakie w poemacie zajmuje wersyfikacja, w retoryce ma kompozycja”.

⁴⁴ Cyseron, *Mowca*, LXVII, s. 67—68.

⁴⁵ *Ibidem*, LXIV, s. 65.

⁴⁶ *Ibidem*, LX, s. 61.

⁴⁷ Baxandall (*op. cit.*, s. 20—40) zwraca uwagę na podziw Leonarda Brunni — jako reprezentanta pokolenia wczesnych humanistów — „dla antytetycznego czy paralelnego charakteru” prozy rytmicznej. Była to oczywiście podstawa strukturalna stylu okresowego.

⁴⁸ Cyseron, *Mowca*, I, s. 1.

które bezpośrednio wiodły do spraw stylistycznych. Wobec tego zaś, że oratorstwo epideiktyczne, *genus demonstrativum* używało tych samych strukturalnych i zdobniczych środków, podpadało pod rubrykę pośredniego, „wdzięcznego” stylu; różnica między wymową naturalną a epideiktyczną była różnicą nie rodzaju, lecz stopnia⁴⁹. Raz jeszcze widoczność kunsztu stanowi efektywną różnicę, a epideiktyczna retoryka popisywała się sztuką nie obarczoną potrzebą uczenia czegoś czy nakłaniania do czegoś; była to retoryka czystej *delectatio* (tj. czystego *ornatus*). Pod tym względem, jak to wskazywali często retorzy, była podobna do poezji. Była też przeznaczona dla audytorium składającego się ze znawców [*cognoscenti*] (jak sobie przypominamy, dla nich był też *Dyskobol* Myrona), dla słuchacza, który „nie obawia się, aby chciano podejść jego sumienie urokiem pięknie ułożonej mowy”, natomiast „wdzięcznym jest mowcy, który jego uchu przyjemność sprawuje”⁵⁰. Tak więc popis krasomówczy

[daje] pozwolenie myślom przywdziania pięknej szaty, dozwolone są gładko toczące się, zaokrąglone periody; umyślnie, nie ukrytym fortem, ale jawnie i otwarcie pracują tam nad tym, żeby słowa słowom jakby wymierzone odpowiadały, żeby przeciwieństwa obok siebie postawić, sprzeczność z sobą porównać, podobnymi zakończeniami periody zamykać, i żeby te w swym spadku tak samo brzmiały⁵¹.

Jest wiele powodów, by sądzić, że skoro pisarze renesansowi tak blisko zrównywali poezję z retoryką, było sprawą prostą (w rzeczywistości wynikającą już z pierwszego porównania) dalsze utożsamianie poezji z *genus demonstrativum* [mowa okolicznościowa lub popisowa]. Obojętne, czy takie zrównanie dokonywane było wyraźnie, czy też nie, powiązanie ozdobnika — strukturalnego, a raczej upiększającego — z poezją stawia formułę *ut pictura poesis* w innym właściwie świetle. Malarstwo całkowicie lub w przeważającej mierze składające się w sposób widoczny z elementów kunsztu zakłada publiczność, która zna trudność (*difficultà*) i ceni ją sobie; to z kolei zakłada podstawową zasadę stylistycznej stosowności. Poeta (lub malarz) może zwracać się do osób mających

⁴⁹ *Ibidem*, XI, XII, s. 11—12. Ciceron wyznaje swój podziw dla stylu Gorgiasza, czyli sofistycznego, którego „prawidła ukształciły najslawniejszych mówców i pisarzy” (s. 13); epideiktyczność uważa za niezbędną praktykę w uprawianiu mowy. Rozważając styl sofistyczny (s. 52), Ciceron zauważa: „Podobne zaś zakończenia, przeciwnie, szykowanie obok siebie zdań przeciwnych, skąd najczęściej wynika harmonijny spadek, choćbyś go umyślnie nie szukał, pierwszym ich wynalazcą był [...] Gorgiasz, który tego wszystkiego bez pomiarkowania używał”. Jest to oczywiście raz jeszcze krótki, lecz bardzo zasadniczy opis stylu średniego; jednakże stosowanie tych zasad jest uzależnione od opinii i zasady stosowności, a Gorgiasz został w końcu potępiony nie za ich stosowanie, lecz za stosowanie nieumiarkowane. Zob. też *ibidem*, s. 67—68, o prawidłowym posługiwaniu się prozą rytmiczną.

⁵⁰ *Ibidem*, LXI, s. 62.

⁵¹ *Ibidem*, XII, s. 12.

takie rozeznanie (lub schlebiać tym, którzy sądzą, że je mają), tworząc w stylu wymowy czystej, rozumianym jako jawnie i w krytycznie uzasadniony sposób kunsztowny. Innymi słowy, mógł odwoływać się dokładnie do tego rodzaju publiczności, która kojarzy się z manieryzmem⁵².

*

Zanim pozostawimy te kwestie i zanim rozważymy szczegółowo antytezę, warto prześledzić punkty, które poruszone będą nieco dalej, gdyż dotyczą one głównych pojęć krytycznych, jak *giudizio* [osąd], *varietà*, a ujmując szeroko, stanowiącej ich podstawę — psychologii wymowy. Zaczniemy od zwrócenia uwagi na rolę odgrywaną przez *contraria* [przeciwieństwa] w urywku z dzieła Cycerona *Mowca* cytowanym w poprzednim akapicie. Nie są to zwyczajne ozdobniki, mają w sobie bowiem pewną *numerositas* i integralnie łączą się ze strukturą cykliczną. Ich siła organizująca była uchwytne nieświadomie, można się wyrazić, zmysłami, a Cyцерon uważał taką percepcję, jak już wcześniej zauważyliśmy, za wyprzedzającą teorię i za wrodzoną cechę zmysłów. „Samo przyrodzenie wpoilo w ucho każdego człowieka zdolność sądenia o długich i krótkich brzmieniach, o wysokich i niskich tonach głosu”⁵³. Poezja powstaje więc nie z umysłu, lecz z mowy i zmysłów; to właśnie niepodzielne rozradowanie dźwiękami i przemianą dźwięków daje początek poezji (i wymowie), sztuka przychodzi ich śladem później. Dla Cycerona *iudicium aurium* [osąd uszu] jest tym samym co *voluptas aurium* [zaspokojenie uszu] i właśnie ćwiczenie tej zdolności sprawia, że wymowa jest możliwa⁵⁴.

Cyцерon szczególnie przedstawiał słuchanie jako rozróżnianie między przeciwieństwami, a aprobatą dźwięku poprzez zmysł słuchu wyraża się w poczuciu zadowolenia. Myśli te, które w ostatecznym rozrachunku pozwalały mu oprzeć styl na działaniu samego zmysłu, wywodziły się z teorii natury zmysłów, wyłożonej na początku przez Arystotelesa. Obydwa, Platon i Arystoteles, stwierdzali, że „piękno to to, co daje zadowo-

⁵² Według Poliziana w idealnie urządzonej republice rozkwitałaby retoryka zarówno epideiktyczna, jak i sądowa, a kontekst jego rozważań wskazuje, że różnica między czarami poezji przez niego zachwalanej a subtelną rozmową w prywatnym życiu jest dlań niewielka. Zob. jego *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*. W: *Prosatori latini del cinquecento*. Ed. E. Garin. Milano—Napoli 1952, s. 882. [...]

⁵³ Cyцерon, *Mowca*, LI, s. 52.

⁵⁴ *Ibidem*, XLVIII, s. 46—47. Podobne podstawy pojęciu *varietas* dawali pisarze retoryczni, Kwintylijan np. (Quintilian, *op. cit.*, VIII, III, 52) krytykuje „jednobarwne” krasomówstwo, pozbawione *varietas*. „To jedna z najpewniejszych oznak braku sztuki, wywołująca wyjątkowo nieprzyjemne wrażenie może nie tyle na umysł, ile na ucho ze względu na tożsamość myśli, jednostajność figur i monotonię kompozycji”.

lenie poprzez słuch lub wzrok”⁵⁵. Ta opierająca się na zmysłach i nie-metafizyczna definicja piękna nie jest chyba równie bogata w konsekwencje jak bardziej znane definicje określające piękno jako odpowiednik idei (piękno jako prawda) czy jako rezultat odpowiednich relacji i proporcji, z wszystkimi ich filozoficznymi i teologicznymi pogłosami; a jednak definicja ta i stanowiące jej podstawę pojęcia psychologiczne dostarczyły niezbędnej i powszechnej zasady dla renesansowych roztrząsań na temat sztuki — „*giudizio dell' occhio* [osądu oczu]”. „Zadowolenie słuchu lub wzroku” nie zostało samo w sobie nieokreślone, a szczególne ustawienie pojęcia „zadowolenia zmysłów” nadawało jasny kształt rozpatrywanym kwestiom, czym są w tym wypadku sprawy czysto estetyczne.

Według Arystotelesa zmysł to wyczucie stosunku ilościowego (*ratio*); wynika to — dowodzi on — w sposób oczywisty z faktu, że zarówno nadmierna jasność, jak ciemność, są szkodliwe dla wzroku i że w ogóle to, co leży pośrodku dwu ostateczności, jest przyjemne dla wszystkich pięciu zmysłów. Każdy zmysł ma swój wyłączny obszar świadomości — wzrok to, co widzialne, dotyk to, co dotykalne — każdy zmysł w sposób zgodny ze swą naturą — i bynajmniej nie biernie — rozróżnia właściwe sobie przedmioty, tzn. dokonuje rozróżnień między „afektywnymi” właściwościami należącymi do jego obszaru świadomości. Te „afektywne” właściwości istnieją jako przeciwieństwa, dlatego też wzrok rozróżnia jasność i ciemność, smak — rzeczy słodkie i gorzkie, a obydwie, więcej niż zwyczajnie wyróżniając, szukają umiaru⁵⁶.

Trzeba podkreślić, że psychologia ta nie była właściwie bezpośrednio łączona z dziełem Arystotelesa *De anima*, lecz zwykle przypisywana przez pisarzy renesansowych sobie, tak jak nasze własne bardziej mechanistyczne pojęcia dotyczące charakteru percepcji przyswajane są dziś bez jakiegokolwiek odesłania do tych, którzy je sformułowali, a nawet bez wiedzy o nich. Zmysł był „zaletą” czy „zdolnością”, a jego władze — proste w rozważanych przez nas przykładach — mogły być o wiele bardziej złożone i rozwinięte; Cyцерon opiewał rozróżniające władze zmysłów w kategoriach najwidoczniej antycypujących ideę „gustu”. Takie *iudicium*, tak jak ruchliwość umysłu, Cyцерon uważał za oznakę wzniosłości charakteru ludzkiej duszy.

Jeśli chodzi o te dziedziny sztuki, gdzie osąd należy do wzroku, a więc jeśli chodzi o ocenę dzieł malarstwa, rzeźbiarstwa i snycerstwa, a także ruchów i postawy ciała, oczy ludzkie widzą wiele rzeczy dokładniej. Wydają one sąd również o wdzięku, zestawieniu i — by tak rzec — stosowności barw oraz kształtów, jak też o innych ważniejszych rzeczach. Albowiem rozpoznają tak cnoty, jak przywary, rozróżniają człowieka zagniewanego od życzliwego, uradowanego od strapionego, dzielnego od gnuśnego, śmiałego od lęklivego. Podobnie do tego uszy mają jakąś zadziwiającą, odznaczającą się poczuciem sztuki zdolność wydawania ocen co do bogactwa tonów oraz ich miary i odcieni

⁵⁵ Platon, *Hippiasz Większy*, 298a; Arystoteles, *Topiki*, 146a21.

⁵⁶ Arystoteles, *De anima*, 419—426.

zarówno w śpiewie, jak w grze na dętych i strunowych instrumentach muzycznych. Rozróżniają one nader liczne odmiany głosu, na przykład głos czysty i chrapliwy, łagodny i ostry, niski i wysoki, miękki i twardy, przy czym wszystkie takie osądy mogą pochodzić jedynie od uszu ludzkich⁵⁷.

W swoich *Księgach dziesięciu o sztuce budowania* Alberti szedł ściśle śladem swego wzorca, opisując, jak Grecy osiągnęli piękno w architekturze, zastępując *iudicium aurium*, z którego Cycleron czerpał swe główne przykłady, *giudizio dell' occhio*.

I zaczęła [Grecja] szukać sztuki budowania, tak jak i innych sztuk, w łonie natury i wydobywać ją na światło dzienne, i urabiać, i poznawać całą, zastanawiając się nad nią i roztrząsając uważnie i z całym zrozumieniem. Nie pominęła nic w rozpoznawaniu różnic między budynkami, które więcej chwalaono, i tymi, które mniej zasługiwały na pochwałę. Wszystkiego spróbowała, wciąż od nowa badając i od nowa przemierzając drogę wiodącą śladami natury, i łączyła rzeczy równe z nierównymi, proste z krzywymi, jawne z bardziej ukrytymi, aż spostrzegła, że wynika z tego, jak z połączenia pierwiastka męskiego z żeńskim, coś trzeciego, co daje nadzieję, że spełni dobrze wyznaczone zadanie. W rzeczach drobniejszych pozostało jeszcze do wielokrotnego rozważenia zagadnienie poszczególnych części budowli — jak w sposób właściwy odpowiadają sobie strona prawa i lewa, elementy stojące i leżące, bliskie i dalekie; łączyła, odrzucała, wyrównywała większe z mniejszymi, podobne z różnymi, pierwsze z ostatnimi, aż póki nie wykazała jasno, że inne rzeczy zasługują na pochwałę w budowlach, które stawia się jakby na wieczne czasy, a inne w tych, które wznosi się tak, jakby nie miały służyć żadnym szczególnym celom ani zawierać cech wspaniałości i majestatyczności⁵⁸.

Dla Cyclerona ostatnią instancją jest osąd ucha; to zaspokojenie osądu uszu [*voluptas iudicium aurium*] domagało się *ornatus, varietas, gratia, concinnitas* oraz wszystkich innych właściwości pokrewnych z cechami *terza maniera* i sankcjonowało je. To także ucho odrzucało błędne lub zbyt ostentacyjne rytmy. „Bo choćby myśli miały najwięcej wdzięku i powagi, jeżeli niepiękną będą wyrażone, obrażą ucho, które bardzo surowo sędzi”⁵⁹. Dla Albertiego i Vasariego ostatnią instancją były oczy, co jest zupełnie zrozumiałe; dla Vasariego postaci z *seconda maniera*, tj. sztuki quattrocenta, były „*crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi di chi le guardava* [surowe i odarte ze skóry, co stanowiło przykrość dla oczu, które na nie patrzyły]”⁶⁰. A kiedy Vasari, powtarzając

⁵⁷ Cycleron, *O naturze bogów*, II, 58. W: M. T. Cicero, *O naturze bogów. O wróżbiarstwie. O przeznaczeniu*. Przełożył W. Kornatowski. Komentarzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1960, s. 154—155. [...]

⁵⁸ L. B. Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*. Z tekstu włoskiego przełożyła I. Biegańska. Porównanie z tekstem łacińskim przeprowadziła M. Zachwatowicz. Warszawa 1960, s. 154—155. — Zob. też Castiglione, *Il Cortegiano*, s. 61—62.

⁵⁹ Cycleron, *Mowca*, XLIV, s. 42, a także LVIII, s. 59—60, gdzie dowodzi się, że retoryka jest trudniejsza od poezji, gdyż nie ma ustalonych reguł (tj. metrum), podlega tylko osądowi ze względu na przyjemność, jaką daje uszom.

⁶⁰ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Ed. G. Milanesi. Firenze 1906, t. 4, s. 9. Cytowane dalej jako Vasari—Milanesi.

w swym teoretycznym wprowadzeniu do sztuki rzeźbiarskiej wiele ze wstępu do trzeciej części *Żywotów*, radzi: „nie ma lepszej miary niż osąd oczu; jeśli rzecz została nawet najlepiej wymierzona, ale nadal razi oko, nie może uniknąć nagany”. Zaspokojenie przyjemności i osąd znów okazują się tym samym; i właśnie oko wraz ze swym osądem odbiera i oddaje — tak jak widzi — niedostatki [*disgrazia*] dzieła, dopóki na koniec nie przekaze ono „harmonii, wdzięku, rysunku i doskonałości [*proporzio-ne, grazia, disegno e perfezione*]”, tak że rezultat będzie chwalony *da ogni ottimo giudizio* [wszelkim najlepszym osądem]”⁶¹.

*

Antyteza zajmowała wyjątkowe i szacowne miejsce w historii retoryki, była czymś więcej niż po prostu figurą retoryczną — była narzędziem strukturalnym, które — jak to już pokrótce rozważaliśmy — nadawało właściwy układ wypowiedzi⁶². Była główną formą kompozycyjną wczesnej prozy artystycznej, której początki wiąże się z Gorgiaszem z Leontium, sofistą, i pozostała jedną ze składowych części bardziej zróżnicowanego stylu okresowego. Nawet najbardziej skrótowe opisy tego stylu rzadko pomijają pojęcie antytezy, którą Ciceron uważał za podstawę współczesnego stylu wymowy. Arystoteles pisał, że styl okresowy może być skomponowany w dwojaki sposób:

albo podzielony w sposób prosty [...], albo w sposób przeciwny — wtedy w każdym z dwóch członów jedno przeciwieństwo, występujące w pierwszej parze przeciwieństw, jest zestawione z jednym przeciwieństwem, występującym w drugiej parze przeciwieństw, albo ten sam wyraz spina dwa przeciwieństwa⁶³.

Arystoteles motywuje konstrukcję antytetyczną, ustalając zasadę, powtarzaną potem niezliczoną ilość razy, że zestawienie dwu przeciwieństw wzmaga dzięki kontrastowi jedno i drugie.

Tego rodzaju forma wypowiedzi jest przyjemna, gdyż bardzo łatwo pojąć znaczenie kontrastujących myśli, zwłaszcza gdy występują obok siebie, a również dlatego, że robi wrażenie logicznego argumentu: umieszczając bowiem obok siebie dwa przeciwne wnioski, udowadniasz fałsz jednego z nich⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*, t. 1, s. 151.

⁶² Zob. A. Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present*. Chapel Hill 1972, s. 8 n., zwłaszcza s. 31, z bibliografią. O wczesnej historii tej formy także J. H. Finley, Jr., *Thucydides*. Cambridge 1942, s. 250 n. Na temat kulturalnego znaczenia tej figury zob. C. Norden, *Die antike Kunstprosa*. Leipzig 1898. [...]

⁶³ Arystoteles, *Retoryka*, 1409b—1410a. W: *Trzy stylistyki greckie*. Przełożył i opracował W. Małyda. Wrocław 1953, BN II 75, s. 32.

⁶⁴ *Ibidem*, 1410a, s. 33. Później pisarze retoryczni często rozważali kontrast w kategoriach wzrokowych, zwracając uwagę na połączenie elementu wzrokowego i słuchowego u początków swej sztuki. Kwintyliusz uważał energię — żywe przekazywanie przedmiotu przed oczami widzów — za najwyższe osiągnięcie umiejęt-

W tym momencie możemy wyprzedzić nieco rozumowanie, wskazując sposób, w jaki ten przepis na konstruowanie znaczenia mógł być odniesiony do zagadnień kompozycji malarskiej. Dowodzenie Arystotelesa, że znaczenie kontrastujących myśli jest łatwo przyswajane, zwłaszcza jeśli są blisko zestawione, natychmiast nasuwa często powtarzaną maksymę Leonarda da Vinci — stosowaną niejednokrotnie we wszystkich głównych elementach kompozycji malarskiej — iż, jak pisał o czerni i bieli, o świetle i ciemności, „wszelkie kontrasty zawsze podnoszą wzajemnie swoje nasilenie”⁶⁵:

w kompozycjach treściowych [istorie] należy mieszać równocześnie przeciwieństwa, albowiem dobrze się one nawzajem uwydatniają, a tym więcej, im są bliższe siebie. A więc brzydki niech będzie obok pięknego, duży obok małego, stary obok młodego, silny obok słabego. I tak urozmaicać, ile się da i jak najbliżej siebie⁶⁶.

Jednym słowem malarz powinien komponować, posługując się antytezami, od *chiaroscuro*⁶⁷, poprzez konstrukcję swej opowieści po węzowo

ności retorycznej; zaliczał ją do ozdobników, które czerpie się z głębokiego badania natury (VIII, III, 61 n.). Wiązało się to zwłaszcza z poruszeniem uczucia (VI, II, 32 n.). Cyцерon (*De partitione oratoria*, VI, 20—21) również łączył taką wizualną ostentację z ozdobnością, ale pojmował to bardziej ogólnie i być może to właśnie kryje się pod częstym metaforycznym traktowaniem przezeń ozdobnika w kategoriach światła i koloru. „Styl jest ozdobny, kiedy zastosowane słowa wybrane są ze względu na ich dostojność oraz użyte metaforycznie i górnolotnie i z przymiotnikami, i w znaczeniu podwójnym, i synonimicznie, a w zgodzie z rzeczywistym działaniem oraz przedstawieniem faktów. Jest to bowiem ten dział oratorstwa, w którym fakty podsuwają się niemal pod oczy, ponieważ odwołuje się tu właśnie głównie do zmysłu wzroku, choć możliwe jest także dotarcie do pozostałych zmysłów, a również w dużym stopniu do umysłu. Wszystko jednak, co zostało powiedziane o stylu jasnym, można też stosować do stylu ozdobnego, ozdobność jest jednak bardziej wartościowa niż wyżej wzmiankowana jasność. Jedna wspomaga drugą w tym, byśmy odczuwali to, co istotnie widzimy przed oczami”. Przy takim założeniu ozdobnik przestaje być ciałem obcym. Niezgodnie ze współczesnymi upodobaniami retorycznymi proste stwierdzenie nie okazuje się w ostateczności najbardziej wiarogodne; to właśnie ozdobnik przywraca życie, zagubione w przekształceniach słów. W tym po trosze sensie rozważając różnorodność (*varietà*) ruchów, pisał Leonardo da Vinci (*Traktat o malarstwie*, Przełożyła, wstępem i komentarzami opatrzyła M. Rzepińska. Wrocław — Warszawa — Kraków 1984, s. 124), że „w prawidłach malarskich wymagana jest umiejętność poznania natury ruchów, tak jak u mówców wymaga się znajomości natury słowa”. Łączenie malarskiej ozdobności (*ornatus*) z żywością (energiją) spotkamy w dalszym ciągu niejednokrotnie.

⁶⁵ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, s. 94.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 75.

⁶⁷ [Pozostawimy tu, podobnie jak w oryginale, termin *chiaroscuro* w oryginalnej wersji włoskiej, gdyż — jak pisze M. Rzepińska (*Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1979, s. 29) — na termin ten „nie ma niestety dokładnego, a równie zwięzłego odpowiednika w języku polskim. Oznacza to bowiem modelunek uzyskany stosowaniem wartości z szeregu ciemne — jasne. Mówiąc

wijące się postaci [*figure serpentine*], poruszając się w stworzonym w ten sposób fikcyjnym świecie⁶⁸. Obserwacje i wskazówki Leonarda da Vinci na temat kontrastu powinny być rozumiane nie jako zwyczajne rezultaty przenikliwego postrzegania i empirycznej otwartości, ale jako zasady dotyczące w połowie percepcji, a w połowie stylu, twórczo, aczkolwiek bezpośrednio przerobione z podobnych starożytnych, a powszechnie znanych zasad, których podwójny cel — sprawianie przyjemności i przekonywanie — był, ogólnie rzecz biorąc, bardziej istotny niż jakakolwiek zgodność z wrażeniem wizualnym.

Wracając do właściwej tradycji retorycznej, Cyцерon, posuwając się dalej w rozwijaniu niedawno rozważanych myśli zawartych w *Retoryce* Arystotelesa, gorąco bronił prozy rytmicznej ściśle powiązanej z jego pisarstwem. Zarówno praktyka Cyцерona, jak i jego obrona tej praktyki, miały ogromne znaczenie dla tych wszystkich pisarzy, którzy zwracali się do jego prozy jako do wzorca. I inny przykład przejścia stylistyki retorycznej przez teorię sztuki — to właśnie ze zbioru myśli składających się na Cyцерonowską wersję prozy rytmicznej Alberti wybrał niektóre z głównych terminów do swych *Ksiąg dziesięciu o sztuce budowania*, spośród nich zaś najważniejszą: *concinnitas*. Słowa Cyцерona były w istocie wystarczająco precyzyjne od strony formalnej, by mogły być łatwo i w sposób naturalny zastosowane do innych celów, np.:

Ale nie dosyć na tym, żeby dobrze wyrazy ułożyć, trzeba także starać się o ich przyjemny w końcu periodu spadek, bo o tym, jak już powiedziałem, ucho ma w drugim sądzie wyrokować. Piękny jest spadek, kiedy wyrazy jakby same przez się harmonijnie się ułożyły, albo kiedy tak dobrze, że z nich koniecznie piękność wynikać musi, bądź w podobnych zakończeniach, bądź w przeciwkładniach, bądź w postawieniu naprzeciwko siebie sprzeczności, co wszystko ma w sobie samo przez się coś muzycznego, choćby nad tym umyślnie nie pracowano⁶⁹.

Tu możemy też rozpatrzeć prosty przykład wskazujący, co twierdząc tak, miał na myśli Cyцерon w praktyce. W dyskusji na temat względności indywidualnego osobistego stylu Cyцерon zarysowuje analogię do malarstwa. „Podobnież w malarstwie, jedni lubią ciemny, posępny, ponury, drudzy, jasny, wesoły, jaskrawy koloryt”⁷⁰. W tym porównaniu i sy-

natomiast o światłocieniu mamy na myśli skalę środków o wiele bardziej wyrafinowanych i różnorodnych. Wynikają one z uwzględnienia problemów różnego natężenia, lokalizacji i barwy źródła światła, a także z uwzględnienia substancji rzeczy”. — Przyp. tłum.]

⁶⁸ Zob. przyp. 15 wyżej.

⁶⁹ Cyцерon, *Mowca*, XLIX, s. 48—49.

⁷⁰ *Ibidem*, XI, s. 11. Alberti (*O malarstwie*, s. 47) jak gdyby rozszczepia tę antytezę, kiedy pisząc o świetle i ciemności, zaleca, by malarze nauczyli się nie cierpieć przedstawiania „dzieł czarnych i strasznych”. Istniała pewna liczba klasycznych precedensowych przykładów *chiaroscuro* — jednej z głównych antytez, jak to już musiało być widoczne. Wszystkie te przykłady zgodne z tekstami re-

metrycznym zestawieniu odpowiednich słów mieści się i to, co Ciceron nazwał *concinnitas*, i jednocześnie urozmaiconą, lecz jasną antytezą w tak skomponowanych grupach słów.

Ciceron często zwracał uwagę, że dzięki tym formalnym środkom można uzyskać porządek bez rzucającej się w oczy sztuki. Jak widzimy, zamiarem tego dowodzenia jest wyodrębnienie mechaniki okresu retorycznego ze zwyczajnych ozdobników, poszerzenie właściwej użyteczności takich środków stylistycznych oraz zakorzenienie wymowy w samej percepcji zmysłowej, w *iudicium aurium*. To właśnie idea zgodności natury dźwięku i natury percepcji, którą rozwinął św. Augustyn, by dowodzić, że jedno i drugie ma swój udział w wyższym pierwiastku unifikującym, pozwoliła na koniec Albertiemu nazwać *concinnitas* podstawowym pierwiastkiem umysłu i natury⁷¹. Dla naszych celów wystarczy powiedzieć, że Ciceron zdefiniował antytezę bardziej jako ogólny chwyt kompozycyjny niż jako specyficzny ozdobnik, którym oczywiście też ona może być. Mając tę myśl na uwadze, możemy teraz lepiej zrozumieć ową *inaequabilis varietas* [niezrównaną różnorodność] Cicerona, którą uważał on za formę elementu epideiktycznego, retorycznego, daną ku zadowoleniu kulturalnej publiczności za pomocą kunsztownych środków. W *De partitione oratoria* Ciceron pisał:

w mowach, których celem jest sprawienie przyjemności, występuje wiele sposobów ułożenia [argumentów] chronologiczne, (...) szeregowe; albo postępujemy od mniejszego ku większemu, albo (...) z niezrównaną różnorodnością, przeplatając sprawy drobne z wielkimi, proste ze złożonymi, niejasne z jasnymi (*obscura dilucidis*), radosne z ponurymi, niewiarogodnie z prawdopodobnymi — wszystkie te sposoby podpadają pod kategorię upiększeń (*exornatio*)⁷².

Zarówno antyteza w retoryce, jak i jej pochodna — kontrapost w malarstwie, mogły być stosowane w najrozmaitszy sposób. Czasami była to tylko amplifikacja, ozdobnik w zwyczajnym sensie, jedna spośród wielu figur. Jednakże swą doniosłość i długie przetrwanie zawdzięcza ta figura retoryczna niewątpliwie w dużej mierze swym szerszym znamionom, może bowiem być zasadniczym elementem kompozycyjnym struktury jednostki znaczeniowej. W planie kompozycyjnym może być bardzo ozdobna (jak w *inaequabilis varietas* Cicerona), albo — jak to opisywał Aristoteles — może być po prostu środkiem jasnej prezentacji. W taki czy inny sposób dodawała ona blasku i przejrzystości. Alberti, trzeba to przypomnieć, w swym rozważaniu o ruchu zalecał osiągnięcie *varietà*

torycznymi w sposobie dowodzenia waleń konstrukcji operującej wyraźnymi przeciwieństwami zostały w XVII w. zebrane przez Francisca Juniusa (*The Painting of the Ancients*. London 1638, s. 273—275). — Plutarch, *Moralia*, 57, 14C. [...]

⁷¹ Alberti, *Ksiąg dziesięć...*, s. 252.

⁷² Cicero, *De partitione oratoria*, IV, 12. Zob. też Speroni, *Dialogo della rhetorica*. Venetiae 1596 (według: Barocchi, *Scritti*, I, s. 262. [...])

przez przeciwieństwo. To samo zalecał w kwestii koloru we fragmencie, którego znaczenie powtarzane było wiele razy wszędzie tam, gdzie dotarła tradycja renesansowej teorii sztuki, a jego słowa raz jeszcze dają podsumowanie wielu roztrząsanych dotąd myśli.

Chciałbym, aby rodzaje i odcienie kolorów sprawiały, że obraz będzie wdzięczny i miły dla oka. Obraz wtedy będzie piękny, gdy jedno kolory będą dobierane do drugich z wielką starannością. Gdybyś miał malować Dianę prowadzącą korowody taneczne, dobrze byłoby dać jednej nimfie suknię zieloną, następnej — białą, dalszej — czerwoną, a jej towarzysze żółtą. Tak trzeba by dobierać kolory sukien, ażeby zawsze jasne spotykały się z ciemnymi. W takim bowiem zestawieniu różnorodność kolorów da właściwe efekty, a porównanie ich podkreśli piękno (...). Ciemne zaś kolory pomiędzy jasnymi nabierają pewnej powagi. Podobnie jasne kolory dobrze wyglądają pomiędzy ciemnymi; tę więc różnorodność kolorów stosuje malarz malując historię ⁷³.

*

Antyteza jako środek stylistyczny wciąż funkcjonowała, ulegając jednocześnie głębokiej przemianie w późnej starożytności i w średniowieczu. Siła tradycji chrześcijańskiej była oczywiście wielka w okresie renesansu i nawet jeśli Alberti dokładnie trzymał się w rozważaniu problemów stylistycznych wzorów starożytnych, trudno, by w oddziaływaniu na jego myśl zabrakło głębokiego piętna idei chrześcijańskich. Jak zauważył Curtius, św. Augustyn, by posłużyć się przykładem wybitnym, w swych pismach mocno wyróżniał kilka tych środków, które Ciceron zaliczał do istotnych dla prozy rytmicznej, a pośród nich jako główną antytezę ⁷⁴. Trzeba zaznaczyć, że robił to zarówno w teorii, jak i we wspaniałej

⁷³ Alberti, *O malarstwie*, s. 47. Nawiązanie w tym fragmencie do Pliniusza XXXV, 96 (*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Eds. D. J. E. B. Blake, E. Sellers. Chicago 1968, s. 130—132) jest istotne. Apelles namalował Dianę z nimfami i ten obraz wraz z wizerunkiem wyobrażającym Antygonosą na koniu był przez znawców sztuki uważany za najlepszy. [...] Malowidło miało — jak mówiono — przewyższać wiersze Homera na ten sam temat (*Odyssea*, VI, 102). Zob. też Ciceron, *Mowca*, XIX, s. 19: „(Sofiści) zabawnymi powieściami swe opowiadanie przeplatają, lubią śmielsze przenośnie; że słów tak używają, jak farb malarze dla urozmaicenia obrazu; że szukają podobieństw, przeciwne zdania obok siebie stawiają, i podobnymi spadkami bardzo często swe periody kończą”. — Wydaje się, że do stosowanego przez Albertiego terminu historia, oznaczającego pewien typ humanistycznego malarstwa, weszła jako istotny składnik definicja historii sformułowana przez pisarzy retorycznych, widzących w niej ozdóbnik związany z elementem epideiktycznym (Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*, s. 255—256): „Jest ona [historia] bowiem najbardziej zbliżona do poezji, jest więc jakby niewiązaną pieśnią”; pisana jest, by potomnym przypominać wydarzenia i zdobyć sławę dla autora, a posługuje się wieloma niezwykłymi słowami i śmiałymi formami wysłowienia, ale jednocześnie w przeciwieństwie do poetyckiej (zmyślonej) i zbliżonej do prawdy opowieści (np. w utworach komediowych) zajmuje się rzeczywistymi zdarzeniami i ma tym większe znaczenie, im „bliższa jest rzeczywistości” (*ibidem*, II, IV, 2, s. 150).

⁷⁴ Curtius, *op. cit.*, s. 74.

praktyce literackiej, a zamykając w nich formy stylistyczne, których historię śledziliśmy u Arystotelesa i Cyserona, nasycił je jednocześnie chrześcijańskim znaczeniem i powagą. Tak np. kiedy Augustyn nazywa Boski umysł „nieskończonymi różnicami odmienny”, „obejmujący wszelką nieskończoność i zdolny obliczyć wszystko, co niezliczone”, zestawia starożytny opis boskiej natury przez *coincidentia oppositorum* [powiązanie przeciwieństw], opracowany teraz z retoryczną ozdobnością, która stała się wysławiająca; antyteza rozwinęła swe możliwości do wyrażenia paradoksu⁷⁵. Dla Augustyna zmieniło się nie tylko znaczenie form, lecz także implikowana przez nie psychologia. *Numerositas*, *concinnitas*, *iudicium aurium* nie tylko były wrodzone w takim znaczeniu, jak mówił to Cyseron, ale były też znakami potwierdzającymi zgodność pomiędzy czującym umysłem a porządkiem — ostatecznie zaś harmonią — jego świata, a zatem znakiem łaski⁷⁶. Arystoteles opierał użycie antytezy na bezpośredniości, z jaką do nas przemawia, na łatwości zapamiętania przeciwieństw i na ich pokrewieństwie ze sposobami logicznego dowodzenia. Jednakże dla Augustyna owa bezpośredniość apelowania roztaczała się na transcendentalną rzeczywistość i w ten sposób kategorie stylistyczne stawały się kategoriami chrześcijańskiej ontologii. W 18 rozdziale XI księgi *Państwa Bożego* św. Augustyn stosuje antytezę metaforycznie w celu wytłumaczenia, dlaczego we wszechświecie istnieje zło. Pożyteczne będzie zacytowanie tego wyjątku w całości zarówno dlatego, że przewiduje on szeroki zakres antytezy, jak i dlatego, że może stanowić przykład takiego rozumienia antytez, jakie miały one uzyskać.

Nie stwarzałyby Bóg nie tylko żadnego anioła, lecz i człowieka takiego, o którym by z góry wiedział, że będzie zły — gdyby równocześnie nie wiedział z góry, że złych użyje on też do dobrych rzeczy i w ten sposób pasmo wieków niby wspaniały poemat licznymi ozdobi antytezami. Tak zwane antytezy, najpoważniejsze ozdoby krasomówcze, które by po łacinie nazwać można *opposita* (pre-

⁷⁵ Św. Augustyn, *Państwo Boże. De civitate Dei*. Z łaciny przetłumaczył i objaśnienia napisał ks. W. Kubicki. T. 2. Poznań 1934, s. 272. O tradycji *coincidentia oppositorum* i jej przekształceniu przez Mikołaja Kuzańczyka zob. E. Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Philadelphia 1972. — R. L. Colie, *Paradoxia epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton 1966, zwłaszcza s. 3—40. Colie interesuje się paradoksem raczej jako sposobem myślenia niż antytezy jako figurą stylistyczną.

⁷⁶ Św. Augustyn, *O wierze prawdziwej*. Tłumaczyła D. Turkowska. W: Św. Augustyn, *Dialogi i pisma filozoficzne*, t. IV, s. 118—119: „We wszystkich umiejętnościach ceni się zgodność, która jest podstawą trwałości i piękna we wszystkim. Zgodność zaś sama dąży do równości i jedności już to przez podobieństwo równych części, już to przez stopniowanie nierównych. Gdzież jednak jest taki, co by odkrył wśród ciał najwyższą równość i podobieństwo (<.>? <...>). Zresztą tej prawdziwej równości i jedności nie można dostrzec oczami ani poznać żadnym innym zmysłem, lecz jedynie myślą i rozumem”. A dalej (s. 139): „Ponad wszystko jest bowiem forma wszystkich rzeczy, w pełni dorównująca jedności, od której wszystko pochodzi, a wszystko, co istnieje, w tym stopniu, w jakim jest do owej jedności podobne, przez ową formę powstaje”.

ciwieństwa) albo, żeby dokładniej określić, *contrapositiona* (przeciwstawienia), nie są u nas znane pod tą nazwą, jakkolwiek mowa łacińska jako też i inne języki wszystkich ludów używają ich jako ozdób mownych. Takimi to antytezami i Paweł Apostoł w drugim swym liście do Koryntian mile wyklada owo miejsce, gdzie tak mówi: „Przez broń sprawiedliwości, prawą i lewą; przez chwałę i zelżywość; przez osławienie i dobrą sławę; jakoby zwodnicy a prawdziwi; jako którzy nieznajomi są, a poznani jesteśmy; jako umierający, a oto żyjemy; jako karani, a nie umorzeni; jako smętni, lecz zawsze weseli; jako ubodzy, a wielu ubogacający; jako nic nie mający, a wszystko posiadający”. Jako tedy owe rzeczy, wręcz sobie przeciwne, zestawione przeciw sobie dają ozdobność mowie, tak samo owe przeciwieństwa nie w słowach, lecz w rzeczy zestawione składają się na piękność świata. Najwyraźniej jest to wypowiedziane w Księdze Ekklezjastyka w taki sposób: „Przeciwko złemu dobre jest, a przeciwko śmierci żywot; tak przeciw sprawiedliwemu grzesznik. I tak patrz na wszystkie sprawy Najwyższego, dwoje, a dwoje, a jedno przeciw jednemu”⁷⁷.

*

Przeciwstawienie czy kontrast, zarówno wzrokowe, jak pojęciowe, są niezbędnymi składnikami znaczenia i trudno by było cokolwiek rozważać przez dłuższy czas, nie odwołując się do przeciwnych sobie zasad. Biorąc pod uwagę powszechną doniosłość przeciwieństw dla znaczenia, poszukiwacz antytez może wydać się postawiony w trudnym położeniu, kiedy ma je odróżnić od zwykłego przeciwstawienia. Nie ukrywajmy, że istnieją przypadki niejasne, jednakże w większej części różnica w kontekście jest tak jasna, jak w malarstwie *chiaroscuro*. Cyцерon jako przykład antytezy podaje zwrot: „*id quod scis prodest nihil; id quod nescis obest* [to, co wiesz, nie jest pożyteczne; to, czego nie wiesz, szkodzi]”, przeciwstawiając sobie *scire* i *nescire*, *prodesse* i *obesse*⁷⁸. Mimo że Cyцерon dowodzi, iż taka konstrukcja wydobywa *numerositas* „*etiam sine industria* [nawet bez zręczności]”, świadomy zabieg będący rezultatem sztuki jest tu, delikatnie mówiąc, najzupełniej oczywisty. Tak często stosowany chwyt jak antytezę można zilustrować niezliczonymi przykładami, a każdy wybór jest w nieunikniony sposób arbitralny. Niemniej niewielka liczba przykładów wystarczy, by ukazać, że stanowiąca cechę charakterystyczną antytezy właściwość to właśnie ta oczywista jawność sztuki, to manipulowanie porządkiem słów umieszczające przeciwieństwa ostro obok siebie lub też symetrycznie czy też wyzwalające je nieznacznie z tych zależności, by je umieścić w kontekście sztucznej konstrukcji,

⁷⁷ Św. Augustyn, *Państwo Boże...*, t. 2, s. 209—210. Zob. też Augustine, *De ordine*, I, 7. — E. Auerbach (*Lingua letterario e publico nella tarda antichità latina e nel medioevo*. Milano 1960, s. 76, przyp. 20) zwraca uwagę na powinowactwo z literaturą mistyczną w paradoksach Pasji (np.: „O męko upagniona! O śmierci przedziwna! Cóż jest cudowniejszego nad to, że śmierć ożywa, rany się goją, krew wybiela”) i antytetyczny paradoks charakterystyczny dla poezji miłosnej, począwszy od poezji prowansalskiej poprzez Petrarę aż do renesansu.

⁷⁸ Cyцерon, *Mowca*, XLIX, s. 49.

skądinańd wysoce kunsztownej. I oto znów Cyceron: „*vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia* [żądza przewycięża wstyd, odwaga — strach, głupota — rozum]”⁷⁹. Albo też na koniec w ulubionym przykładzie renesansowym — ostatnich trzech wersach sonetu Petrarcki *In nobilem sanguine vita umile e queta*:

*E non so che nelli occhi che'n un punto
Po far chiara la notte, oscuro il giorno
E'l mel amaro et addolzir l'assenzio*⁸⁰.

[I nie wiem, co w jej oczach sprawia, że w jednym momencie / noc staje się jasna, a dzień ciemny, / że miód staje się gorzki, a stoczone czerwem drewno słodkie.]

Słowem to, co te literackie antytezy jako wzory swojego gatunku mają ze sobą wspólnego, to właśnie sztuczne przeciwstawienie czy też wyważenie przeciwieństw, różne od prostego wiązania przeciwległych elementów w całość znaczeniową.

Dokładne zdefiniowanie antytezy jest konieczne, ponieważ ważne znaczenie przeciwstawienia ujawniło się zwłaszcza w licznych kategoriach filozoficznych, kształtując własną rozległą tradycję, w wielu punktach przecinającą się z renesansową teorią i krytyką. Rozważaliśmy już znaczenie takich kategorii dla psychologii Arystotelesa, a Arystoteles, by przytoczyć dwa bardziej znane przykłady, określał „zmianę” jako przejście między przeciwnymi zasadami albo „kolor” za pomocą stopni między białymi a czarnymi krańcami⁸¹. Potrzeba dokonania właściwego rozróżnienia między przeciwstawieniem a antytezą może raz jeszcze być zilustrowana na podstawie *O malarstwie* Albertiego. Jego opis sfory Dianny, zdobnej w jasne, kontrastujące z sobą kolory, był, jak dowodziłem, przepisem na antytezę, rodzajem i stopniem upiększenia (oraz powiązaniem upiększenia z kompozycją) mniej lub więcej porównywalnym z antytezą jako figurą retoryczną i poetycką. Jednakże definicja Albertiego dotycząca *ricezione di lume* [postrzegania światła] w obrębie wyznaczonym światłem i ciemnością (lub bielą i czernią) polega na kategoriach takich jak te przed chwilą wymienione u Arystotelesa⁸². Istotnie bowiem istniało naturalne powinowactwo między takimi przeciwstawnymi elemen-

⁷⁹ Cicero, *Pro Cluentio*, 15. [...]

⁸⁰ *Canzoniere*, CCXV (tu: Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*. Ed. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno. Milano—Napoli 1951, s. 257). Podobnie Michał Anioł (*Rime*. Ed. E. N. Girardi. Bari 1967, s. 60—61, przyp. 104). [...]

⁸¹ Aristotle, *On Coming-To-Be and Passing Away*, 328b, 26 n. (transl. E. S. Forster. Cambridge—London 1963, s. 264), oraz *De caelo*, 286a. Rozważania na temat Arystotelesowskiej teorii koloru i jej zastosowania przez Albertiego snuje S. Y. Edgerton, Jr., *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 32 (1969), s. 109—134.

⁸² Alberti, *O malarstwie*, s. 44—48.

tami a antytezą. Ta biel i czern (albo światło i cień) mogły stać się (i istotnie stały się) *chiaroscuro*, zamierzonym upiększeniem w rękach Leonarda da Vinci i jego naśladowców. Podobne zmiany przeciwieństw w antytezy często występują zarówno w prozie, jak w poezji. Tak np. Alanus de Insulis, porównując firmament podksiężycowy i mikrokosmos, opiera swe dowodzenie i na zasadach fizyki, i na poetyckiej antytezie.

I jak uładowany nieład, ujednoliconą wielość, dysonansowe współbrzmienie, zróżnicowana zgodność czterech elementów podtrzymują strukturę świata, tak równa nierówność, niejednakowa jedność czterech kompleksji spajają budowę ludzkiego ciała⁸³.

Albo Marsilio Ficino, który w swym komentarzu do *Uczty* Platona opisał początek świata w podobnych słowach: „Ukształtowanie po łacinie *mundum* (ozdoba), po grecku *kosmos*, ozdobą nazywamy”. Na początku był chaos pozbawiony ozdoby kształtów.

Wreszcie wszędzie chaosowi towarzyszy Amor: opanował świat, podrywa to, co gnuśne, oświeca to, co ciemne, ożywia zmarłych, nadaje kształt temu, co bezkształtne, doskonali to, co niedoskonałe⁸⁴.

Formuła antytezy była więc pojemna i można było w niej pomieścić zawartość pochodzącą z wielu intelektualnych stref, a wszystko było podporządkowane jedności wynikającej z samej siły formy. Św. Augu-

⁸³ Alanus de Insulis, *De planctu naturae*. W: J.-P. Migne, *Pat. Lat.*, CCX, Paris 1855, s. 443. Można dać wiele przykładów kwiecistych antytez z tego dzieła oraz z Anticlaudianusa Alanusa. Pseudoarystoteles (*On the Cosmos*. Transl. D. J. Furley. Cambridge—London 1965, s. 379) twierdzi, że natura lubi przeciwieństwa w żywiołach, płciach i przyrównuje to do sztuki (tu w przekładzie Apulejusza, *Opusculum philosophiques et fragments*. Ed. J. Beaujeu. Paris 1973, s. 139): „a same sztuki, naśladowujące naturę, z przeciwieństw tworzą jedność; obraz z kontrastujących barw: czarnej i białej, żółtej i purpurowej, w odpowiedniej proporcji pomieszanych, stwarza wizerunki podobne do tego, co odtwarza. Również i muzyka, która składa się z długich i krótszych, mocnych i słabszych tonów, z tak rozmaitych i odmiennych dźwięków tworzy doskonałą harmonię”. Tenże autor do tej samej listy kolorów używanych przez największych malarzy starożytności, wymienionej przez Pliniusza (*Historia naturalis*, XXXV, 50) dodaje informację, że kolory te były ujmowane jako pary przeciwstawne i mogły być ustawiane antyetycznie.

⁸⁴ M. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*. Ed. and transl. S. R. Jayne. Columbia 1944, s. 39—40. Zob. wyżej przyp. 14, przykład z *Przemian* Owidiusza przytoczony przez Mathieu de Vendôme. Napis na kopii według ryciny Antonia Pollaiuolo („jest to dzieło Antonia Jakuba, doskonałego, wyróżniającego się malarza i rzeźbiarza florenckiego, który gdy wykonał wizerunek człowieka, patrz, jakie cuda oddał w szczegółach”) nawiazuje, jak wskazuje to B. Degenhart (*Unbekannte Zeichnungen Francescos di Giorgio*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 8, 1939, s. 125—145), do początku *Przemian* Owidiusza (I, 17 n.; zob. przyp. 14 wyżej, i I, 22 n.: „Bóg i lepsza natura rozstrzygnęli ten spór”. Bóg oddzielił ziemię i niebo, ląd i morze, powietrze i eter oraz ustanowił na nich porządek i wyznaczył wszystkiemu miejsce. „I tak bóg — kimkolwiek był — rozdzielił uładowany chaos, a rozdzielony pogrupował w całości”. [...])

styn mógł dowodzić swej teodycei w zupełnie podobny sposób, zastępując światło i cień w malarstwie antytezą w poezji:

albowiem jak obraz, wraz ze swymi ciemnymi barwami, w stosownym miejscu nakreślonymi, piękny jest, tak i całość wszech rzeczy, gdyby się w nią wpatrzeć można, nawet wraz z grzesznikami, piękna jest⁸⁵.

Syntaktyczna siła antytezy, określona przez Arystotelesa, a podtrzymywana w rozległej i trwałej tradycji poprzez starożytność, wzrosła i oczyściła się w średniowieczu, osiągając szczyt w poezji Petrarki, z bardzo istotnymi dla renesansu następstwami. Jak dobrze wiadomo, antyteza bardzo często występuje w poezji Petrarki, a przetworzenie i wykorzystanie tych antytez było istotą petrarkizmu, któremu jego poezja dała początek⁸⁶. Kiedy Giorgio Vasari sławił rzeźbę klasyczną „*nella loro dolcezza e nelle loro asprezze* [za jej słodycz i za jej gorycz]”, wtórował jednej z fundamentalnych podstaw petrarkizmu (Canzoniere 132)⁸⁷. Wyrażał sąd krytyczny sprowadzający do wspólnego mianownika dwa ciągi rozwojowe antytezy: kompozycję kontrapostu przejętą przez Albertiego od pisarzy retorów i przeniesioną do malarstwa przez Leonarda da Vinci oraz tradycję średniowieczną, mającą swój początek w źródłach, do których zwracali się renesansowi teoretycy malarstwa, jednak na własny sposób głęboko je przekształcając.

*

Problem dotyczący stosowania ozdobnika w retoryce polegał na jego widoczności. Im bardziej ozdobnik był widoczny (niezmiennie utożsamiany ze sztuką lub kunsztem), tym mniej był retoryczny, a bardziej poetycki — przyjmując oczywiście, że był wykonany wystarczająco umiejętnie (wyjątkiem od tej reguły było *genus demonstrativum*, które zasadzało się na czystym ozdobniku, zgodnie z regułami właściwymi sztuce retorycznej). Stosowanie podobnych zasad do malarstwa można sobie łatwo wyobrazić. Od każdego dzieła malarskiego należy oczekiwać kontrastów światła i cienia, ale tylko niektóre obrazy czy style malar-

⁸⁵ Św. Augustyn, *Państwo Boże*, t. 2, s. 217.

⁸⁶ L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge 1969, s. 1—60, z bibliografią. Antyteza dostarcza zarówno ozdobności, jak i przejrzystości na różnych stopniach struktury (np. niepodobna do metafory) i miała wyjątkowo szerokie zastosowanie. Zob. np. H. Peacham, *The Garden of Eloquence*. London 1577, s. 160, który rozpatruje antytezy pod ogólnym hasłem *comparatio* [porównanie]. Antyteza sprawia, że przedmiot jest „łatwy do rozpoznania”; jest to „najdoskonalszy ozdobnik wymowy, najstosowniej służący jej wzbogaceniu, dodaje wdzięku i piękna mowie, przyjemnie ją urozmaicając, oraz nadaje wyjątkową przejrzystość i światło dzięki przeciwieństwu, a jest tak powszechna, że może służyć ku wzbogaceniu i ozdobie każdej poważnej i znaczącej sprawy”. Przestrzega się, że antytezy nie powinny rozrosnąć się do takiej ilości, by zdradzały „afektację, błąd, którego należy unikać”.

⁸⁷ Vasari—Milanesi, VI, s. 10.

stwa gwałtownie przeciwstawiają krańcowe wartości. *Piękna ogrodniczka* Rafaela została w sposób oczywisty opracowana na zasadach wartości kontrastujących i bardzo możliwe, że Rafael podobnie jak studiował kompozycję kształtów i form Leonarda, dochodząc do własnych rozwiązań, był także świadom jego zasad konstrukcyjnych światłocienia. Tak samo w *Dyspucie* Rafael, dokładnie streszczając praktycznie Pliniusza, zgłębił *chiaroscuro* jako osobny temat w próbnym szkicach, w ukończonym fresku jednakże złagodził i ukrył wartości kontrastujące⁸⁸. Natomiast w *Przemienieniu Pańskim* czy *Świętym Michale* konstrukcja poprzez kontrast jest sama przez się oczywista. Jeśli przyjmiemy, że porównanie malarstwa z retoryką (i poezją) jest słuszne, można wysnuć trzy ważne wnioski o takich dziełach malarskich jak *Przemienienie Pańskie* i *Święty Michał*: *chiaroscuro* (i w ogóle kontrapost) było pojmowane jako ozdobnik malarski; był to przyjęty sposób malarskiego upiększania, obejmujący swym oddziaływaniem widzów składających się z *giudiciosi e intendenti* [rozsądnych i rozumiejących].

I tu znów dochodzimy do Cycerona wypowiadającego się o oratorstwie popisowym:

w historii i w rodzaju okazującym [tj. oratorstwie popisowym] można mówić sposobem Isokratesa i Teopompa periodami, w których mowa jakby okręgiem zamknięta toczy się, aż się zatrzyma u kresu, kiedy każda w szczególności myśl zostanie doskonale rozwinięta. Odkąd period czyli okres wyrazów wynaleziono, żaden nieco znany mowca nie pisał o czymkolwiek mającym na celu sprawianie przyjemności, a nie zostającym w żadnym związku ze sprawami sądowymi, żeby nie zawarł wszystkich prawie swych myśli w obrębie przyjemnie brzmiących wyrazów. Bo gdy tu słuchacz nie obawia się, aby chciano podejść jego sumienie urokiem pięknie ułożonej mowy, wdzięczny jest mowcy, który jego uchu przyjemność sprawuje⁸⁹.

*

Obok *chiaroscuro* elastycznych przepisów w sprawie sposobu posługiwania się kolorem dostarczało przeciwstawienie; choć zmieniające się u rozmaitych pisarzy, utrzymują się powtarzane wielokrotnie. Zazwyczaj zestawianie przeciwnych kolorów nie było doradzane, zalecano tu umiar. Jednakże podstawowa reguła przeciwstawiania jest ważna, ponieważ zakłada ona, że podobnie jak *chiaroscuro* w przeciwieństwie do stopniowego przechodzenia, skontrastowane raczej niż stonowane kolory mogą być dekoracyjnie rozwinięte jako kontraposty. Jak zwykle Alberti także w tej sprawie wskazuje drogę. Mimo że Alberti wiele mówił na temat braku starożytnych tekstów (wprowadzając kwestię koloru) i twierdził, że wobec nieistnienia teorii z konieczności czerpie ze swego własnego *inge-*

⁸⁸ Na temat *tonos* i *harmogen* u Pliniusza zob. niżej przyp. 96.

⁸⁹ Cyceron, *Mowca*, LXI, s. 62.

*gno*⁹⁰, nie był całkowicie pozbawiony antycznych wskazówek, kiedy układał swój słynny opis Diany i jej nimf. Zwrócił się do przykładu zdobnictwa w retoryce, specjalnie do antytezy. Jednak podczas gdy Alberti chciał, jak się zdaje, utrzymać kontrapost z jego wyznacznikami zdobnictwa w wyodrębnieniu od tej podstawowej kategorii, od *ricezione di lume*, Lodovico Dolce poszerzył regułę kontrapostu, obejmując nią w ogóle światło i cień, przeciwstawiające sobie w ten sposób to, co u Albertiego było jedynie pojęciowym przeciwieństwem. „Głównym składnikiem *colorito* [kolorytu] jest *contendimento* [starcie się] światła z cieniem (*fa il lume con l'ombra*)”⁹¹. *Contendimento*, które znaczy przeciwieństwo lub konflikt, starcie się, jest słowem bardzo rzadkim i można przypuszczać, że jest po prostu tłumaczeniem łacińskiego *contentio*, które było synonimem antytezy⁹². Może też być inaczej — że Dolce, podtrzymując tę samą regułę, szedł śladem Albertiego, wyznaczając granice światła i cienia i mówiąc w dalszym ciągu, że między tymi granicami „znajduje się średnia łącząca jedno przeciwieństwo z drugim, a sprawiająca, że postaci wydają się zaokrąglone i więcej lub mniej, zależnie od potrzeby, odległe”⁹³. Baldassare Castiglione, rozważając *chiaroscuro*, mniej interesował się średnią, popieraną przez Lodovica Dolce, więcej natomiast krańcowościami i jego uwagi na ten temat są według mnie bezpośrednio związane z teoriami Leonarda dotyczącymi kontrapostu kompozycji malarzkiej.

Najlepsi malarze (...) ukazują światło wypukłości i wydobywają uwypuklenie za pomocą cienia; tak więc przez światło pogłębiają cienie płaszczyzn (rys przypominający Albertiego); zestawiają też rozmaite kolory w taki sposób, że dzięki różnitości jedne kolory lepiej uwydatniają drugie, a przeciwstawne ustawienie postaci pomaga w uzyskaniu zamierzonego przez malarza celu⁹⁴.

Jest godne uwagi, że Castiglione w tym wywodzie swobodnie porusza się między uderzającym zestawieniem *chiaroscuro* i koloru a kompozycją postaci za pomocą kontrapostu. Zgodnie z zasadami kompozycji Leonarda da Vinci miał zupełne prawo do tego, gdyż jedno i drugie jest ozdobnikiem tego samego rodzaju. Giorgio Vasari poszerzył dalej tę tożsamość *chiaroscuro* i *composizione*, systematyzując utożsamienie światło/cień, blisko/daleko.

⁹⁰ Zob. wyżej przyp. 73.

⁹¹ Dolce, *Aretino* (Barocchi, *Trattati*, I, s. 183). Ten opis funkcjonowania światła, cienia i koloru włączył Dolce do swej szczegółowej pochwały krytycznej Tycjana. [...]

⁹² Cicero, *De oratore*, III, LIII, 205, lub Kwintylianus, przyp. 14 (wyżej).

⁹³ Dolce, *Aretino*, s. 183; było we zwyczaju rozważać problem koloru (odcienia) jako wynik podziału na kontrastujące ze sobą wartości (*chiaroscuro*); zob. np. Vasari — Milanese, I, s. 171.

⁹⁴ Castiglione, *Cortegiano*, s. 101. Dowodzi się tu, że dworzanin powinien mieć przeciwstawne cnoty, takie jak śmiałość i skromność.

Tak więc wszystkie dzieła malarskie (...) powinny być tak kolorystycznie połączone, że te postaci, które są w historii najważniejsze, zrobione są *chiare chiare* [jak najjaśniejsze]; draperie o pół ciemnych kolorach powinny znaleźć się za nimi nieco bardziej z tyłu (...), w miarę zaś głębi postaci zmniejszają się, stają się jednocześnie stopniowo coraz ciemniejsze, w kolorze zarówno ciała, jak i ubioru⁹⁵.

Głównym źródłem wszystkich tych wypowiedzi na temat właściwego posługiwania się kolorem — wyjąwszy może Albertiego — jest historia malarstwa Pliniusza. Relacja Pliniusza o rozwoju światła i koloru w malarstwie — być może stojąca za podziałem Albertiego na *ricezione di lume* i *colore*, a z pewnością doń paralelna — wpłynęła na posługiwanie się kolorem przez Leonarda i dostarczyła potężnego argumentu za regułą kontrapostu w malarstwie (a chyba także bodźca posuwającego ją na-przód).

W dalszym okresie rozwoju sztuka podzieliła się na kierunki, wynaleziono grę światła i cieni oraz stwierdzono, że sąsiedztwo kontrastujących ze sobą barw wpływa na tym większą ich intensywność. Potem jeszcze wprowadzono blask, splendor, jako pojęcie różne od tego, które określa się terminem „światło”. To, co znajduje się pomiędzy nimi a cieniem, zostało nazwane *tonos*, połączenie zaś barw i przejścia między nimi — harmonią [*harmogen*]⁹⁶.

Vincenzo Borghini, przyjaciel Vasariego i jego intelektualny doradca, podobnie określał kompozycję malarską przez analogię do muzyki; „tak jak wysokie i niskie dźwięki przemyślnie i zgodnie z zasadami ułożone tworzą najśłodsza harmonię i zgodność”, tak też w kompozycji malarskiej „odpowiednie zestawienie rzeczy wielkich z małymi, odległych z bliskimi daje w wyniku zgodność i harmonię najbardziej radujące oko”⁹⁷. „Taką kompozycję, taką *discordanza concorde* [ułożoną niezgodność], taką harmonię i odpowiedniość” utożsamia Borghini z perspekty-

⁹⁵ Vasari—Milanesi, I, s. 179. W sposób widoczny i jeszcze bardziej wyraźnie postawione w powtórzeniach tego przepisu jest zrównanie wartości blisko/daleko z jasno/ciemno. Jest to przejęcie nauki Arystotelesa (*Meteorologica*, 374b): „Czerń jest pewnego rodzaju zaprzeczeniem widzenia; przedmiot jest czarny, ponieważ wzrok słabnie; stąd wszystko z odległości wygląda bardziej czarne, gdyż wzrok tam nie sięga”. Zob. Edgerton, *Alberti's Colour Theory*, s. 119. Pseudo-Longinos (*O górnosci*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951. BN II 57, s. 121) dowodzi, co następuje: „Chociaż bowiem na tej samej płaszczyźnie wyrażone są obok siebie barwami cień i światło, to jednak światło pierwiej wpada w oczy i zdaje się być nie tylko dominującym, ale i o wiele bliższym elementem. Tak samo patetyczność i górnosc mów, bliższe naszym duszom przez jakieś naturalne pokrewieństwo i przez swój blask, zawsze jaśnieją przed figurami, zaciemniając ich sztuczność i trzymając ją niby w ukryciu”.

⁹⁶ Pliniusz, *Historia naturalna (wybór)*. Przekład i komentarz I. i T. Zawadzkich. Wrocław—Kraków 1961, s. 384. BN II 128.

⁹⁷ V. Borghini, *Selva di notizie*. W: Barocchi, *Scritti*, t. I, s. 648.

wą⁹⁸. Nie musimy jednak daleko posunąć się w lekturze, by zorientować się, że chodzi mu nie tyle o miarowe przejście czy przestrzenną wyrazistość, ile o dobitne zestawienie przeciwieństw. I znów taką „*musica pittoresca* [obrazową muzykę]” nazywa „*il condimento, l'ornamento e la grazia della pittura* [pieprzykiem, ozdobą i wdziękiem obrazu]”. Borghini zapewnia nas, że porównanie do muzyki nie ma oznaczać rzeczywiście malarstwa i muzyki, lecz raczej ma wyraźniej zwracać uwagę na charakter kompozycji malarskiej; daje także przykłady z poezji, które rozważa na podobnych zasadach formalnych:

długie i krótkie sylaby {...} ułożone odpowiednio razem według ustalonego porządku tworzą tę piękną kompozycję; tak też te oddalenia i zbliżenia tworzą doskonałe dzieło malarskie⁹⁹.

Począwszy od Albertiego, kontrapost był powszechną zasadą konstrukcyjną — głównym chyba składnikiem *varietà* — z wieloma istotnymi zastosowaniami, począwszy zaś od Leonarda da Vinci, podstawą malarskiej wypowiedzi, która zawarła w sobie *chiaroscuro* i *figure serpentine*, tak samo jak zestawienie kolorów, piękno i brzydotę, młodość i starość, bliskie i odległe, itd. Oczywiście po Leonardzie wypowiedź ta składała się z praktycznych rozwiązań w różnicowaniu wyrazu, a także zaleceń teoretycznych, tworzących same w sobie pełne oraz mniej lub więcej samowystarczalne style. Przy końcu cinquecenta Giovanni Coscia, twierdząc, że malarstwo i muzyka to siostry, powtarza rozumowanie Vasariego i Borghiniego, poszerzając je, by objąć szeroki zakres malarskich antytez.

Tak jak muzyk korzysta też z dysonansów, by jego harmonia wydała się słodsza i łagodniejsza (*soave*), tak i malarz, chcąc, by kolory wywarły jeszcze piękniejsze wrażenie i przekazały widzowi więcej uroku (*vaghezza*), posługuje się skontrastowanymi przeciwieństwami (*contrarij l'uno all' altro*), tak że tworząc historię, rysuje postaci niewyraźne, zgodnie z dużym oddaleniem, albo postaci, które z powodu oddalenia są przyciemnione w kolorze, i w ten sposób za pomocą tych przyciemnień (*sbattimenti*) i oddaleń (*lontananze*) sprawiają, że główne postaci są żywe (*allegre*) i przy ich wsparciu tworzą wspaniałą harmonię; podobnie też w układach (*carnagioni*), jakie tworzą — obok młodej dziewczyny staruszka; tam zaś, gdzie wiele postaci jest w stroju, wpro-

⁹⁸ *Ibidem*, s. 649. O klasycznych i średniowiecznych przykładach idei *concordia discors* zob. L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore 1963, s. 9 n. Na frontispisie edycji z 1518 r. *De harmonia musicorum instrumentorum* Francina Gafurio widać dostawione zdanie: „*Harmonia est discordia concors* [harmonia to nieład uładowany]”; zob. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York 1971, s. 124. — Zob. także Vasari—Milanesi, przyp. 95.

⁹⁹ Borghini, *Selva di notizie*, s. 650—651. Antyteza Borghiniego blisko/daleko od razu nasuwa przypomnienie drobnych postaci w *Nawiedzeniu św. Elżbiety* Pontorma (Carmignano) czy Parmigiana *Madonnie z długą szyją*, obu dziełach pod innym względem będących konstrukcjami przykładowymi dla *grazia* i *varietà*.

wadzą kilka postaci nagich (*usano alcuni pezzi di figure nude*) oraz wiele innych kontrastów¹⁰⁰.

Kilka ostatnich słów Coscii to jedna z formuł, w których idea kontrapostu przeszła do ogólnej tradycji neoklasycznej. Szczególne odniesienie do retoryki zostało zapomniane, a wraz z tym wzajemne związki między ozdobnością a odbiorcami, nierozłączne z kontekstem retorycznym, stają się mniej wyraźne. Félibien, piszący już potem, gdy przeobrażenie idei klasycznych zostało dokonane, a kompozycja kontrapostu miała za sobą wiele pokoleń i jej status zmienił się w szeroko rozpozszechniony praktyczny kanon, określił „kontrast” jako

słowo często używane przez malarzy i rzeźbiarzy dla wyrażenia różnorodności postaci pojawiających się w ich pracach oraz różnych odmian, które powinny ujawniać się w ustawieniu i ruchach członków ciała oraz w ogóle w postawach. Właśnie dlatego mówią oni „kontrastować”, rozumiejąc przez to zmianę działań i ułożenia postaci¹⁰¹.

Roger de Piles, dobrze obeznany z tradycją, którą śledzimy, i doskonale świadomy jej bezpośrednich źródeł, pisze:

Kontrast to różnorodność w ułożeniu przedmiotów i poszczególnych członków postaci. Np. jeśli w grupie składającej się z trzech postaci jedna ukazana jest od przodu, druga od tyłu, trzecia z boku — mówi się, że jest tu kontrast. Dalej mówi się, że postać jest dobrze skontrastowana, kiedy w jej pozycji części ciała są sobie przeciwstawione albo też krzyżują się ze sobą lub zwrócone są w rozmaite strony. (...) Słowo kontrast jest w naszym języku używane tylko przez malarzy, którzy przejęli je od Włochów. Oznacza ono opozycję, jaką spotyka się wśród przedmiotów, nawiązując do połączenia linii z tematem, które nadają im kształt jako całości lub części. Obejmuje to nie tylko rozmaite ruchy postaci, ale rozmaite pozycje członków ciała i innych przedmiotów, które się pojawiają razem, ukazane w sposób pozbawiony afektacji i tylko w celu nadania większej siły i wyrazu tematowi. Stąd też można zdefiniować kontrast tak: opozycja linii, które nadają kształt przedmiotom poprzez wzajemne uzupełnianie się¹⁰².

Jeśli można jeszcze podejrzewać, że taka argumentacja jest raczej rezultatem nakładania się kategorii retorycznych na malarstwo, trzeba zaznaczyć, że de Piles wyraźnie odnosił te myśli do malarzy. Również Bernini dostarcza pewnych ustaleń zarówno co do kontynuacji, jak i co do ewolucji tych idei w okresie baroku. Według Chantelou Bernini, mówiąc o trudnościach w architekturze, zauważył, że geometria i perspek-

¹⁰⁰ R. Alberti, F. Zuccaro, *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno di Roma* (Pavia 1604); tu w: *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*. Ed. D. Heikamp. Firenze 1961, s. 63. Mowa została wygłoszona 27 III 1594.

¹⁰¹ A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*. Paris 1699, s. 383, v. „contraste”.

¹⁰² Teksty cytowane przez W. Kambartela, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*. München 1972, s. 50. [...]

tywa są dla architekta czymś niezbędnym. Bernini dodawał, całkowicie w zgodzie z renesansowym rozróżnieniem i opozycją między proporcjami ilościowymi a jakościowymi, że

koniecznie trzeba było mieć dobre oko do słusznego osądzenia kontrapostów; rzeczy ukazują się przed nami nie tylko takie, jakie są, ale w powiązaniu z ich otoczeniem, które odmienia ich wygląd¹⁰⁸.

Jeśli wydaje się to prostą i zbyt ogólną zasadą, to dlatego, że prostota tego stwierdzenia pozostaje w odwrotnym stosunku do rozmiarów jej możliwego zastosowania. W swej własnej praktyce — ściśle związanej z *l'oeil pour bien juger* [okiem do słusznego osądu] — opierając się na tej zasadzie, nie tylko dostosowywał jedną część swej rzeźby do drugiej, ale także stosował tę samą zasadę w architekturze (kontrapost miał u niego wyrażnie najważniejsze z możliwych następstw) — kolumnada w Bazylice św. Piotra została zrobiona bardzo niska, by fasada Maternity, krytykowana jako zbyt przysadzista, wydawała się wysoka przez kontrast [z kolumnadą]. Znaczące jest, że Bernini używał słowa *contrapposto*; termin ten odzwierciedlał nie tylko zasadę optyczną (wciąż w ostateczności zakorzenioną w psychologii Arystotelesowskiej), ale zachował też w pełni estetyczną dwuwartościowość, jaką miał w renesansie, oznaczając osąd zmysłów i wyczucie kompozycji jako harmonię przeciwstawnych elementów.

*

Antyteza jako dominująca forma stylistyczna w literaturze Zachodu stanowiła poważną podporę dla idei kompozycji kontrapostowej w okresie, kiedy sens wizualny pojmowano zazwyczaj w terminach retoryki i poezji, a styl w terminach wymowy. Istnieje jednak świadectwo, że także sama sztuka starożytna wychodziła z podobnych przesłanek, a Ksenofont, nie nawiązując w tym, co pisał, do literatury, określał zarówno malarstwo, jak rzeźbę, terminami tak bliskimi późnorennesansowemu pojęciu kontrapostu — równie widocznemu u Leonarda i tych, którzy w każdym posunięciu naśladowali jego innowacje — że należy nadmienić, iż tekst ten uważano za główny zachowany przekaz klasycznej teorii sztuki, pochodzący z najlepszego okresu. W krótkim urywku *Memorabiliów* — być może znanym Albertiemu we wczesnych latach trzydziestych w. XV — Ksenofont zamieścił przypomnienie dwu dialogów Sokratesa, jednego z wielkim malarzem Parraszosem, drugiego z rzeźbiarzem Kli-tonem.

¹⁰⁸ Rozważania na temat tego tekstu i innych z nim powiązanych można znaleźć u T. K. Kitao, *Bernini's Church Façades; Method of Design and the Contrapposti*. „Journal of the Society of Architectural Historians” 24 (1965), s. 263—284.

Nieprawdaż — mówił Sokrates — malarstwo jest to odtwarzanie widzialności; płaskie i wypukłe, ciemne i jasne, szorstkie i miękkie, chropawe i gładkie, starcze i młodzieńcze w ciałach — wszystko to oddajecie w barwach, naśladowując w ten sposób rzeczywistość ¹⁰⁴.

Następnie zostajemy pouczeni — w zupełnej zgodności z pierwszą z brzegu renesansową teorią sztuki — że kiedy malarz chce pokazać doskonałą piękność i nie znajduje jednej osoby odpowiadającej jego zamierzeniu, odwzorowuje najpiękniejsze rysy z wielu modeli, tworząc w ten sposób piękną całość. Od początku do końca dialog zgadza się w zupełności z zasadami teorii sztuki cinquecenta, a wyprowadziwszy te dwa główne punkty z Parrazjosa, Sokrates zaczyna w dalszym ciągu pouczać malarza o sekretach jego własnej sztuki, jej mocy wcielania poruszeń duszy poprzez wyraz i działanie, uwidoczniając w ten sposób to, co niewidzialne, i ukazując prawdziwą duchową istotę malarstwa. Lecz jakże — odpowiada Parrazjos — „można odtwarzać to, czego nie da się wymierzyć, co nie ma barwy (...), czego nawet widzieć nie podobna?” ¹⁰⁵ Sokrates jednak przekonuje go, że dusze ludzkie naprawdę można ukazać w wyrazach twarzy i poruszeniach ciała, kończąc twierdzeniem, że lepiej jest malować ludzi szlachetnych niż nędznych. Dyskusja o rzeźbie też przybiera formę wyważania przeciwstawnych argumentów, zupełnie analogicznie do *figura serpentinata* ¹⁰⁶. O celach rzeźby i malarstwa mówi się, że są te same — wyrażanie poruszeń ludzkiego umysłu. Sokrates zwraca uwagę na prawdę życia zawartą w rzeźbach Klitona, twierdząc, że musiał odwzorowywać żyjące modele. Kliton odpowiada, że tak było istotnie.

Zapewne więc zauważyłeś, i to z niemałą ścisłością, naturalne ułożenie wszystkich części w najróżniejszych pozach ciała: kiedy bowiem niektóre z nich są wyciągnięte, inne pozostają zgięte, kiedy ta wznosi się ponad naturalną wysokość, tamta opuszcza się poniżej jej, te są rozluźnione, tamte znów spięte, by dać większą siłę zamierzonemu ciosowi, i im więcej się na te sprawy zważa, tym bardziej zbliżasz się do życia ¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Uwagi Albertiego (*O malarstwie*, s. 29) o Parrazjuszu i Sokratesie odnosi Grayson do Pliniusza (XXXV, 67—68) i Ksenofonta (zob. przypis następny). Jednakże słowa Albertiego tak są zbliżone do Kwintyliana (XII, X, 4), że on wydaje się tu bezpośrednim źródłem, jak to sugeruje Mallè (s. 82) i J. R. Spencer (*Leon Battista Alberti on Painting*. Transl. J. R. Spencer. New Haven 1966, s. 121). Pytanie, czy Alberti sięgał do Ksenofonta, jest wszakże nierozstrzygnięte. Mógłby, było bowiem wiele osiągalnych rękopisów we wczesnym quattrocento (R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries: From the Carolingian Age to the End of Renaissance*. New York 1964, s. 492—493).

¹⁰⁵ Xenofon, *Memorabilia*, III, X. [Dialog między Sokratesem a Parrazjosem ze *Wspomnień o Sokratesie* Ksenofonta cytuje w swoim przekładzie, który tu wykorzystano, T. Zieliński w książce *Grecja niepodległa*. Warszawa 1958, s. 297.]

¹⁰⁶ Summers, *Figura serpentinata*, s. 272—273.

¹⁰⁷ Xenofon, *op. cit.*, III, X.

*

Zbierając pokrótce to, co dotąd powiedziano, jasne zrozumienie zalet i niezbędności posługiwania się ozdobnikiem wraz z równie jasną oceną jego błędów i nadużyć było tą częścią i tym pakietem tradycji klasycznej, które najdoskonalej rozwinęły się w tradycji literatury retorycznej. Nowemu językowi kompozycji malarskiej nie tylko towarzyszyło w rozmaity sposób skierowanie uwagi na pisarzy retorycznych, ale także język i rodzaj upiększeń były wartościami stałymi, stosunek zaś języka do treści był określany w szeregu alternatywnych możliwości, które z wielu względów stanowiły pozycję kluczową. Na poziomie szerszym było to zagadnienie etyczne. Dionizjos z Halikarnasu popierał styl średni, „gdyż jest on umiarkowany, umiar zaś w życiu, a także w działaniu ma wyższość według Arystotelesa i jego szkoły”¹⁰⁸. Zgodność w tym przykładzie kategorii krytycznych z etycznymi lub psychologicznymi czy fizycznymi wzmacniała tendencje do umiaru i podkreślała nieufność do przesady.

Przeniesienie idei *elocutio* z kompozycji retorycznej do malarskiej, wiążące się z zastosowaniem kontrapostów, wymagało zasadniczej przemiany smaku — w kategoriach obowiązujących od początku renesansu — w kierunku sztuki ozdobnej (*ornatus*), porównywalnej z poezją albo z oratorstwem epideiktycznym; dzięki temu można było podziwiać ten czysty kunszt w sztuce starożytnej czy rozwijać go w nowej sztuce. Jednocześnie docenianie sztuki ozdobnej zapowiadało nową społeczną funkcję sztuki, albowiem to, co stało się kierunkiem stylistycznym dominującym (choć nie powszechnym, gdyż były możliwości innego wyboru), zakładało istnienie odmiennej publiczności. Dla Albertiego było

¹⁰⁸ D. A. Russell, M. Winterbottom, *Ancient Literary Criticism*. Oxford 1972, s. 340. — O słynnej teorii umiaru zob. Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*. Przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła D. Gromska. Warszawa 1982, 1108b, 12 n.: „Trzy tedy są rodzaje dyspozycji, z których dwie są wadami (pierwsza z powodu nadmiaru, druga z powodu niedostatku), jedna zaś, a mianowicie zachowanie właściwej miary, jest zaletą; wszystkie te dyspozycje wzajemnie się sobie poniekąd przeciwstawiają”. Zasady takie można oczywiście stosować szeroko i uwaga Castiglione (*Cortegiano*, s. 213), że w tańcu ruchy „*troppo gagliardi e sforzati* [zbyt gwałtowne i przesadne]”, a w muzyce „*quelle diminuzioni forti e replicate che mostrano più arte che dolcezza* [wyraźne i powtarzające się zwalnianie tempa, które zdradzają więcej sztuki niż słodyczy]” jest bardzo podobna do zastrzeżeń Albertiego wobec krańcowego kontrapostu. Gianozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*. W: *Prosatori latini del quattrocento*. Milano—Napoli 1952, s. 429, 449) w odpowiedzi na argument, że zmysły mogą przez nadmiar ponieść szkodę (jak to twierdził Arystoteles), dowodząc tym słabości i kruchości ludzkiej kondycji, obstaje przy tym, że należy unikać krańcowości i starać się osiągać umiar. „Kiedy posługujemy się zmysłami w wymierzony i umiarkowany sposób, nie tylko nie ulegamy znużeniu, lecz własne czujemy się ożywieni i ukojeni. A choć nie można zaprzeczyć, iż natura obdarzyła nas ciałem słabym i kruchym <...>, jednocześnie zaopatrzyła nas obficie w wiele środków zapobiegających naszej słabości i kruchości”.

jasne, czym będzie manieryzm w ogólnych kategoriach krytycznych, chociaż nie mógł nawet dokładnie przepowiedzieć, jakie utrudnienia (*difficultà*) zostaną dodane do kanonu ozdobników w trakcie dziesięcioleci. Opierając się na Cyceronowskim modelu wymowy, Alberti starał się rzeczywiście powściągnąć silne tendencje w kierunku takiej czystej, lecz zawężonej sztuki, jaką widział wokół siebie.

Na tym tle powinniśmy rozumieć krytykę Albertiego w stosunku do krańcowego kontrapostu. Był nieumiarkowany i wybujały, mający więcej wspólnego ze sztuką — i z artystą, co warto przypomnieć — niż z istotą rzeczy. Wielu późniejszych pisarzy będzie się zgadzało ze stanowiskiem Albertiego w sprawie kontrapostu — jest on konieczny ze względu na *varietà*, ale powinien być używany ostrożnie. Jak widzieliśmy, Leonardo da Vinci pisał o przeciwstawieniu jako o podstawowym punkcie malarskiej inwencji, naśladowali go zaś wyjątkowo śmiało Paolo Pino i Lodovico Dolce¹⁰⁹. Przy końcu cinquecenta Gregorio Comanini, którego *Il Figino* ukazał się w r. 1591, sporządził zwięzły przegląd tego, co wcześniejsi autorzy pisali na temat kontrapostu, a jego uwagi w kilku szczegółach zasługują na rozpatrzenie. Temat został podjęty w obrębie rozważań, których celem było porównanie malarstwa z poezją. Zaraz po porównaniu proporcji figuralnych do metrum w wersach malarz Ambrogio Figino (którego imieniem nazwany został dialog i który w tej sprawie zabiera głos) zwraca uwagę na to, co należy rozumieć przez wyższy poziom elokucji:

Nie mogę zaniedbać okazji, by powiedzieć, jak poeta w kompozycji (*tesitura*) swych wierszy łagodzi gorycz (*asprezza*) dwu wyrazów, umieszczając między nimi wyraz pełen słodyczy; tak też malarz zlekka dotyka pędzlem (*sparge*) koloru między jednym a drugim kolorem, które wydają się wobec siebie krańcowe; a znów pośrodku wielu mocnych muskularnych postaci wplątuje kilka innych, lżejszych i bardziej obdarzonych wdziękiem, aby nadać dziełu słodyczy i usunąć zeń nadmiar surowości. I tak jak poeta wprowadza w grę antytezy czy kontraposty, tak malarz w jednym malarskim dziele stawia naprzeciw siebie postaci kobiet i mężczyzn, dzieci i starców, głębiny morskie i łąd, doliny i góry; wywołuje się inne jeszcze podobne przeciwstawienia, z których niemało wdzięku (*vaghezza*) rodzi się w dziele malarskim; rodzenie się ich dzięki kontrastom widzimy też w dobrych wierszach. Słusznie można uznać, że jeśli chodzi o stosowanie antytez, te same wskazówki można zwrócić tak do malarza, jak i poety.

Dalej następuje wyjątkowo nudny — choć mimo to pouczający — przykład właściwego użycia antytezy. Musi być użyta ze *sprezzatura*, a przykład tej dobrej cechy w praktyce zaczerpnięty jest z komentarza Torkwata Tassa do poematu Giovanniego della Casa. Te trzy wersy wybrane zostały jako najlepsze:

¹⁰⁹ Summers, *Figura serpentinata*, s. 274.

*Anzi il dolce aer puro e questa luce
Chiara, che'l mondo agli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti.*

[Słodkie i czyste powietrze i owo jasne światło, które świat oślania przed naszymi oczami, wyciągnąłeś z otchłani ciemnej i skłóconej.]

Sprezzatura polega w tym wypadku na tym, aby uniknąć dwu przeciwnych błędów — banalności i przesady. Della Casa na słowa *puro* i *chiara* odpowiada słowami *oscuri* i *misti*, a potem dodaje słowo *dolce*, któremu nie przeciwstawia żadnego innego. Właśnie to ostatnie nieznaczne załamanie oczekiwania (nie było bowiem bardziej konwencjonalnej antytezy niż *dolce/amaro* [słodkie/gorzkie]) zasługuje na pochwałę za jego „słuszne odrzucenie”. Po mniej przekonującym przykładzie tej samej rzeczy u Petrarki Figino ciągnie dalej:

W stylu pełnym dostojeństwa, wysokim (Figino przez cały czas rozprawia o stylu heroicznym) zbyt częste pojawianie się metafory i antytezy bardzo pomniejsza wzniosłość i majestatyczność przemowy czy poematu, natomiast właśnie rozsądne ich odrzucenie, takie jak wyżej wyjaśniono, zdoła je i podnosi. Podobnie jeśli malarz, który malując dziecko, umieści tuż obok niego starca, albo też obok kobiety mężczyznę, obok olbrzyma karła, czy w pobliżu pięknej dziewczyny brzydką kobietę, a obok białego Scytyjczyka czarnego Maura, postąpi niestosownie, przesadnie; musi zręcznie stosować zmiany układu swych postaci i znaleźć sposób, by w swych dziełach wykazać raczej szlachetną dezygnację niż niską pilność (co samo stanowi kontrapost). To samo mówię o poruszeniach; jeśli kiedykolwiek zdarza się okazja do stworzenia postaci stojącej albo ukazującej pierś i wszystkie przednie części ciała, zawsze ustawia obok postać siedzącą albo taką, która ukazuje ramiona i całe plecy; taki malarz niezawodnie będzie uważany za artystę przesadnego (*affettato*), a nawet śmiesznego¹¹⁰.

Figino przedstawia nam wyjątkowo kompletny katalog kontrapostów, a jednocześnie dostarcza dalszego wglądu w krytyczny problem ich właściwego stosowania. Kontrastujące ze sobą kolory nie powinny być kładzione obok siebie, lecz zharmonizowane przez nałożenie między nimi koloru pośredniego. W tej sprawie Comanini zgadza się z wielu pisarzami, poczynając od Albertiego. Było jednak możliwe zajęcie odmiennego stanowiska krytycznego, według którego kolory miały być umyślnie skontrastowane ze sobą, by dążyć do stylu ozdobnego i wybujałego. Trzeba też pamiętać rady dotyczące *sprezzatura*; pokrętne linie della Casa nie są bynajmniej pozbawione ozdobników, a lekarstwem na tę oczywistą kunsztowność było najwyraźniej nie mniej, lecz właśnie więcej sztuki.

Weźmy inny charakterystyczny przykład. Alberti, pisząc na temat *varietà*, zaleca:

¹¹⁰ G. Comanini, *Il Figino ovvero del fine della pittura*. Mantua 1591. W: Barocchi, *Trattati*, III, s. 360—364.

Niech więc jedni stoją tak, ażeby cała twarz była widoczna, niech stoją z rękami wzniesionymi do góry i widocznymi palcami, opierając się na jednej nodze; inni, mając twarz odwróconą, niech opuszczą ramiona i stoją na obu nogach ¹¹¹.

Cała owa różnorodność (*varietà*) musi być według Albertiego umiarkowana i poważna, pełna godności i prawdy. Lodovico Dolce, który nazywał *varietà* „największym cudem natury”, zalecał malarskie konstrukcje posługujące się przeciwieństwami, idąc w tym tak daleko, że powiedział, iż malarze, którym brak *varietà*, pozbawieni są wszystkiego ¹¹². Daje jednakże radę, by wystrzegać się nieumiarkowania i jako przykład tego, jak zaleta staje się wadą, odbiera wielkość malarzom, którzy „malując młodzieńca (...) ustawiają tuż obok starca lub dziecko, albo znów obok dziewczęcia starą niewiastę; podobnie też malując twarz z profilu, inną ukazują z przodu lub w trzech czwartych (*occhio e mezzo*)” ¹¹³. Także przeciwstawienia są powszechne w malarstwie renesansowym, a możemy ocenić to, co sądził rozmawiający z Dolcem Aretino na przykładzie fragmentu ołtarzowego obrazu św. Jana Chryzostoma pędzla Sebastiana del Piombo czy też bardziej nawet wyrażnie na podstawie *Nawiedzenia św. Elżbiety* Pontorma. Skoro kunsztowność i ozdobnik były tak ściśle utożsamiane, skoro razem stanowiły całość jako krytyczny punkt wyjścia, można oczekiwać, że to właśnie w takiej praktyce, a nie w pismach teoretyków, którzy zresztą prawie wszyscy podtrzymywali stanowisko Albertiego w tej kwestii, sztuka w stylu *ornatus* znalazła swój wyraz i rzeczywiście na pewien czas zdobyła panowanie; daleki od *varietà* „umiarkowanej i poważnej, pełnej godności i prawdy”, Pontormo oczyścił zwłaszcza formułę kompozycyjną, aż stała się oczywista sama w sobie, zaciemniając lub gruntownie zmieniając treść malowidła. Obraz skryształizował się jednocześnie zgodnie z wytycznymi nakreślonymi przez wymagania krytyczne, z których głównym był kontrapost.

*

Formuła kontrapostu była dostatecznie bogata, by zawrzeć w sobie całą gamę wyrazistych dążeń. W literaturze poprzez stulecia antyteza rozpalala wyobraźnię poetów o rozmaitych uzdolnieniach, objętych wpływem Petrarki, jako chwyt poetycki stosowanie jej mieściło się w obszarze poczynającym się od konwencjonalnej formuły, od stylistycznego

¹¹¹ Alberti, *O malarstwie*, s. 38.

¹¹² Dolce, *Aretino*, s. 179. Rozważania Lodovica Dolce na temat *varietà* są retorycznie konwencjonalne, natomiast tam, gdzie uzasadniają *varietà* w naturze, są niezwykle, a nawet niezrównane.

¹¹³ *Ibidem*. Ta zasada różnorodności w kompozycji głów (podobnie dotycząca kolorów) oczywiście w znacznej mierze wyprzedzała Albertiego; bardzo łatwo została dostosowana do nowego kształtu humanistycznego, zawsze była rozważana w kategoriach kontrapostu, a sama mogła być stosowana jako struktura zdołająca.

powtórzenia w niezliczonych poematach petrarkistowskich aż po wzniosłe antytezy Gongory¹¹⁴. I znów możemy zakreslić podobny obszar, wywodzący się z literackiego, w późnorenesansowym malarstwie i rzeźbie — od nostalgicznego wdzięku Rafaelowskiej *Galatei* po refleksyjne Augustiańskie *chiaroscuro* jego *Przemienienia Pańskiego*, od *Wizji Świętego Michała* Pontorma (Empoli) po ołtarz św. Michała (Visdomini), czy też od słabych nie sprecyzowanych ruchów sykstyńskich *ignudi* po biegunowe nie rozładowane napięcie *Niewolników* (Boboli).

Kompozycja według kontrapostu może zawierać w sobie także liczne pozornie odmienne style artystyczne. Należą do niej w tym samym niemal stopniu pendentyw Michała Anioła *Wąż miedziany* i *Przemienienie Pańskie* Rafaela, mimo ich „stylistycznych” różnic. Rysunki Michała Anioła w Kaplicy Medycejskiej i lunety Pontorma w Poggio a Caiano to również dające się dokładnie porównać próby kompozycji w kontrapoście¹¹⁵. Literacka forma kontrapostu miała za sobą, jak widzieliśmy, długą karierę, oznaczając z jednej strony klarowność i porządek, z drugiej zaś paradoks, a ozdobność w obu wersjach, klasycznej i chrześcijańskiej. Równie wyrazistego pola oddziaływania można oczekiwać po kontrapostach wizualnych. Jednakże poza czy ponad tymi tak bezpośrednio przekazanymi możliwościami znaczenia [meaning] występował też niewątpliwy wyłączający — by go tak nazwać — wpływ formy, tzn. że w sztukach wizualnych zastosowanie nowej formy stworzyło wyraźny potencjał, wykraczający poza i ponad pierwotne zamiary autora pomysłu. Zwłaszcza *chiaroscuro* otworzyło szeroki nowy obszar wizualnego znaczenia, wykorzystywanego znacznie później, już wtedy, gdy zapomniano o stosowaniu go w okresie pełnego rozkwitu renesansu. Jakkolwiek się to stało, faktem jest, że od kiedy kompozycyjny chwyt kontrapostu został u początków określony z odwołaniem się do retoryki i poezji, łatwo dotarł bez przekształceń do ikonografii, budując strukturalną zgodność formy i znaczenia. *Przemienienie Pańskie* Rafaela ukształtowane jest wokół *chiaroscuro* i *figure serpentine*, a także przeciwstawia niebiosą ziemi, to, co naturalne, temu, co nadnaturalne, to, co bliskie, temu, co dalekie; jego *Święty Michał* przeciwstawia światło ciemności (jak to określa Sebastiano, „*tutte chiare e tutte nere* [całkiem jasne

¹¹⁴ Oprócz Forster, *op. cit.*, zob. też D. Alonso, *Estudios y ensayos Gongorinos*, Madrid 1960, s. 117—173 („*la simetria bilateral*”).

¹¹⁵ Schematyczny kontrapost widoczny w lunetach Pontorma z Poggio a Caiano i w Kaplicy Medycejskiej jest jednocześnie niezwykle i podobny. Pontormo wyraźnie przeciwstawia tył/przód, męskość/kobiecość, nagość/odzienie, młodość i wiek w kontekście przemiennej, lecz ścisłej symetrii, analogicznej do odwzorowanych monumentalnych grup w Kaplicy Medycejskiej. K. Weil-Garris Posner (*Comments on the Medici Chapel and Pontormo's Lunette at Poggio a Caiano*, „*Burlington Magazine*” 115 (1973), s. 641—649) rozpatruje związki między tymi dwoma planami.

i całkiem czarnej”)¹¹⁶, *figure serpentine*, zło i dobro. Niezależnie od tego, co jeszcze może przedstawiać i oznaczać *Zwycięstwo* Michała Anioła, zestawia młodość i wiek, a główną postać ustawia w kształcie najczystszej *figura serpentina*. Tematy psychomachejskie, których wybitnym prototypem jest *Zwycięstwo*, jak np. *Victoria Dantiego L'Onore che vince l'Indanno* czy grupa z nagrobka Michała Anioła, to wizualnie i pojęciowo w tym samym stopniu kontraposty. W Kaplicy Medycejskiej przeciwstawione są sobie jowialny i posępny charakter Juliana i Lorenza Medicich, a Czas i Dzień ustawione są w podwójnym kontrapoście. I podobnie jak we wcześniejszych przykładach Michał Anioł ukazał swe alegoryczne postaci w najczystszych *figure serpentine*. Do tej listy ilustrujących przykładów można jeszcze dodać tak rzucające się w oczy próby tej manieri, jak Rossa Fiorentino *Zmarły Chrystus i Aniołowie*, Parmigianina *Widzenie św. Hieronima* czy Beccafumiego pierwszy obraz z ołtarza św. Michała.

Trzeba zaznaczyć, że te próby w czystym stylu *ornatus* w ostatecznym sensie nie są zwyczajnie „ozdobne”, we współczesnym niezbyt szczęśliwym znaczeniu tego słowa. Język retoryki oraz krytyczny język renesansu, w którym ten pierwszy miał tak duży udział, zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw nadmiernie wybujałej sztuki, ale jednocześnie miał dla niej pewien szacunek. Ponadto różnice wewnątrz klasycznych prawideł są trudne do ścisłego wyznaczenia; zasady stosowności i umiaru to arbitrzy końcowi zbyt giętki, nieprecyzyjnie tylko określający, gdzie zaczyna się przekroczenie swobody i jej nadmiar; i nie było łatwą sprawą odróżnić krytycznie brak umiejętności i porządku od wzlotu geniuszu ponad wszelkie prawidła. Kwintylian potępiał ozdobne wysławianie się w bardzo podobny sposób, jak zdarzało mu się chwalić *Dyskobola*, tak właśnie jak Vasari odsądzał od czci średniowieczną architekturę w tych samych niemal słowach, których zwykł używać, sławiąc architektoniczne dzieła Michała Anioła¹¹⁷. Azjanizm był w pełnym tego słowa

¹¹⁶ W liście do Michała Anioła z 2 VII 1518 (K. Frey, Hrsg., *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonarroti*, Berlin 1899, XCI, s. 104—105). Zob. też rozważania w: S. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Mass., 1961, I, s. 353, i K. Weil-Garris Posner, *Raphael's „Transfiguration”, and the Legacy of Leonardo*, „Art Quarterly” 35 (1972), s. 343—371.

¹¹⁷ Posługując się określeniami zbliżonymi do terminów Albertiego (przyp. 18 wyżej), pisze Kwintylian (Quintilian, *op. cit.*, VIII, Pr. 33): „Te powinny bez wątpienia górować: mowa godna podziwu i przyjemna; godna podziwu nie tak, jak podziwiamy cudowne zjawiska, a przyjemna bez domieszki szpetnej rozkoszy, lecz mająca coś z chwały i godności”. Albo też (*Kształcenie mówcy*, II, s. 167—168): „Bo język prosty i wyrażający się w sposób naturalny wydaje się im jakby zupełnie pozbawiony talentu. Natomiast to wszystko, co w jakikolwiek sposób zostało w nim skażone, wypaczone, podziwiają jako coś bardziej wytwornego. Jest to zjawisko podobne do tego, że dla niektórych ludzi wyższą cenę przedstawiają jednostki ułomne i w jakikolwiek sposób fizycznie upośledzone niż osoby, które niczego ze swego normalnego i naturalnego wyglądu nie utraciły”.

znaczeniu grzechem, w oczywisty sposób kuszącym dla wielu zaprzysiężonych zwolenników stylu attyckiego. Powściągliwość zawsze pociąga za sobą nadmiar, umiarkowanie krańcowość, upiększenie czystą sztukę. Stylowość, maniera, była więc w sposób powikłany powiązana z artystyczną swobodą, tak jak ją rozumiał renesans; prowadziło to wprost ku licencji — termin to zwykle negatywny w odniesieniu do retoryki, bardziej natomiast neutralny, a nawet pozytywny w odniesieniu do poezji; w interpretacji pozytywnej, tak jak to było w wypadku pochwały sztuki Michała Anioła, licencja była w istocie niemożliwa do rozróżnienia od tworu czystego, była krainą boskiego szaleństwa, gdzie dzieło na równi z artystą ogarnięte jest łaską. To odstąpienie od przyjętych reguł ma swe własne umowności (jak to zawsze bywa w takim wypadku), jednakże u jego najwyższych granic artysta znów był wyizolowany, tak jak ów szalony poeta Horacego, który opętany swymi metrami nie przemawia już chyba do nikogo. I by uchwycić kształty piękna samego w sobie, by nadać porządek światom dzwigniętym przez czystą energię tkwiącą w formach stylu *ornatus*, łączyć je i rozłączać zgodnie ze swą wolą, trzeba było przekraczać je w akcie tworzenia, brać górę nad sztuką poprzez sztukę. Wszystko to nie było możliwe bez zniewolenia natury, podporządkowania jej celowi lub zwyczajowi.

*

Zarówno kompozycja antytetyczna, jak i związana z nią idea *giudizio dell'occhio* — dwa główne tematy, którym artykuł ten był poświęcony — zasadzają się na odwołaniu się do zmysłu wzroku. Światło i ciemność wraz z kolorem były, wciąż zgodnie z Arystotelesem, wyłącznymi przedmiotami zmysłu wzroku. I na ogół antyteza dostarczała pojęciowych sposobów posługiwania się zmianami. Antytezy poezji dworskiej charakterystycznie opisywały wzruszenia; często powtarzana kosmogonia Owidiusza opisywała stwarzanie i rozkład; i więcej jeszcze — opisując coś czy powtarzając od nowa conceptualne tego części, antyteza jako forma wyrazu przedstawiała to ze szczególną wyrazistością, *perspicuitas*. Ten właśnie podstawowo wzrokowy charakter antytezy usprawiedliwiał jej stałe porównywanie do malarstwa. Za szczególną siłę malarstwa uważano to, że jego przedmiot ukazywał się oczom z wyrazistością przerażającą możliwości każdej innej sztuki. Taką samą siłę, nie mającą sobie równej pośród struktur myślowych, miała antyteza.

Kontrapost może być, jak widzieliśmy, dekoracyjny lub strukturalny; w obu wypadkach ostateczne jego uzasadnienie tkwi w intensywności, w jasności, z jaką sztuka przez bezpośredni kontrast umie uwidocznić przeciwieństwa lub wprowadzić do nich harmonię. W tym wymiarze antyteza sięgała podstawowych elementów i był w tym nieustanny związek między naturą czy też naszą znajomością natury a sztuką. Można tu przypomnieć słynne powiedzenie Albertiego, będące powtórzeniem idei Arystotelesa, że

wielkość, małość, długość, krótkość, niskość, wąskość, szerokość, przyciemnienie, ciemność, jak i inne cechy, które dana rzecz może posiadać lub może nie posiadać, filozofowie nazywają cechami przypadłościowymi, tzn. takimi, których pełne poznanie jest możliwe tylko przez porównanie ¹¹⁸.

Punkt ten poparty jest przykładami z Wergiliusza, relacją Pliniusza o starożytnym malarstwie i codziennymi doświadczeniami, zanim autor skieruje się ku sprawie określenia, jak posługiwać się właściwie bielą i czernią w malarstwie.

Lorenzo Medici, który wymagał od malarstwa, by samo w sobie dawało zadowolenie — pozostawiając na boku sprawę materiału, wykonania czy zastosowania — mówi o kontrapoście w terminach zupełnie przypominających słowa Albertiego ¹¹⁹. Podobnie jak Alberti Lorenzo rozważa wiedzę relatywną, pogląd, który cytując Platona, określa jako stan pośredni między wiedzą prawdziwą a niewiedzą. Odwołanie się do Platona ma podwójne znaczenie, gdyż Lorenzo kończy swoje roztrząsania na temat wiedzy relatywnej ostrzeżeniem wymierzonym przeciw niej, nazywając ją iluzją, której trzeba się wystrzegać na korzyść absolutu, stawiając w ten sposób piękność swej pani ponad harmonią walczących ze sobą kontrastów. Jednakże mimo tych platonizujących zastrzeżeń słowa jego zgłębiają w pewnych szczegółach związki między antytezą a *varietà*, które uznaje za to samo w ich istocie. Nigdy — mówi — nie zadowala nas jakiś pogląd, albowiem umysł nasz zadowala tylko prawda. To, co wiemy relatywnie, wiemy *per comparazione* [przez porównanie]. Przytacza przykłady bardzo zbliżone do podawanych przez Albertiego. Człowiek normalnego wzrostu — trzy *braccia* [łokcie] wysokości — będzie mały, gdyby normą były cztery łokcie. Etiopowie tych spośród siebie, którzy są jaśniejsi od innych, nazywają białymi; ci sami zaś wśród Włochów byłiby czarni. Dobro i bogactwo to podobnie pojęcia relatywne. Rozważ potem przykład perły, która jest cenna tak długo, jak jest żywa i czysta lub kiedy zbliża się do prawdziwej i doskonałej bieli; gdyby ustawiono ją na ciemnym polu lub naprzeciw ciemnego koloru, porównanie ich przeciwieństw może sprawić, iż perła będzie się wydawała bliska doskonałości, i efekt ten będzie złudzeniem, albowiem sama biel perły nie mogła się zmienić. A jednak z tego złudzenia rodzi się pewnego rodzaju piękność, „która wypływa z różnorodności i odrębności rzeczy, jedna bowiem czerpie siły z drugiej i wydaje się, że każda przybliża bardziej ich doskonałość” ¹²⁰. Podkreślenie pozorności, choć w tym przypadku negatywne, zgodne jest z renesansowym pojmowaniem natury malarstwa jako iluzorycznej i paradoksalnej. I jest w tym ważne połączenie

¹¹⁸ Alberti., *O malarstwie*, s. 18.

¹¹⁹ Lorenzo de' Medici, *Commento sopra alcuni de'suoi sonetti*. W: *Opere*. Ed. A. Simoni. Bari 1939, I, s. 68. [...]

¹²⁰ *Ibidem*, s. 134—135. Zob. też *Selve d'Amore*, I, 27—28. [...]

powiązanych ze sobą idei *ornatus* z prawami patrzenia, a ponadto jeszcze — z prawami czasu i natury.

Lorenzo Ghiberti, wyjaśniając działanie światła i koloru, zauważył, że kolor sam w sobie nie jest widoczny, lecz stanowi rezultat padającego na coś światła, nadającego temu czemuś kształt. Jako przykład daje po-farbowaną szybę okienną, która sprawia, że światło widziane jest jako kolor, i dodaje: światło „widziane jest dzięki ciemnym miejscom wewnątrz, ponieważ na jego drodze przeciwieństwo umieszczone obok przeciwności staje się bardziej widoczne”¹²¹. Ta analiza postrzegania jest wynikiem przekonania o doświadczeniu wzrokowym zrodzonym przez doświadczenie wzrokowe. Zgodne to jest tak w treści, jak w sposobie wyrażenia, z wyobrażeniami, które rozpatrywaliśmy, i ilustruje nie-przerwany związek między naturą a doświadczeniem, sztuką a wymową. Istnieją różne takie zgodności, wszystkie zmierzają od stanu statycznego do aktywnego i wszystkie, tak jak *chiaroscuro*, są istotne dla nowej struktury malarskiej. Teoria ludzkiego i zwierzęcego gestu, stanowiąca ośrodek renesansowych zamiarów artystycznych, poczynawszy od Arystotelesa po Leonarda, opierała się na przeciwstawieniu¹²². To, że budowanie działania dokładnie zgadza się w tym przypadku z realizacją *varietà*, można uważać tylko za potwierdzenie obiektywności piękna. I — ciągle w poziomie kunsztowności — istniała, jak widzieliśmy, wystarczająca, wsparta na tekstach, racja, by wierzyć, że wielkie dzieła malarskie przeszłości stosowały przeciwstawienie jasności i ciemności¹²³.

Myśli te mogły być też lansowane, by prowokować pytania dotyczące poważniejszej zmiany stylu. Przejście z pierwszej do drugiej księgi *O malarstwie* Albertiego wykazuje, że naukowa podstawa malarstwa — perspektywa — znamionuje całą *istoria*, która powinna być na niej zbudowana jak na *perspicuitas*, jasności układu, zapewniającej przekonującą wyrazistość¹²⁴. Tak traktowana perspektywa była zamienna z antytezą,

¹²¹ L. Ghiberti, *I Commentari*. Ed. O. Morisani. Napoli 1947, s. 99.

¹²² Zob. Summers, *Figura serpentinata*, s. 275—278. Ogólna zasada Leonarda dotycząca ruchu ludzkiego (J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. London 1883, II, s. 120, przyp. 826) [...] została przejęta mniej lub bardziej bezpośrednio z Arystotelesa *De incessu animalium*, 712a 25. Zob. *Aristotelis Opera cum Averrois commentariis*. Venetiae 1562—1574 (facs. Frankfurt am Main 1962), VI, 210v.

¹²³ Zob. przypis 70.

¹²⁴ Kwintyliusz, pisząc o *elocutio*, tj. stylistycznym opracowaniu mów (Quintilian, *op. cit.*, VIII, II, 22), nazywa *perspicuitas* [przejrzystość] pierwszą zaletą mówcy; to ona sprawia, że język „i przez uczonych jest uznany za dobry, i przez całkiem nie znających się na rzeczy”. Jak u Albertiego (*O malarstwie*, s. 37) wyrażenie sądu, że kompozycja powinna być jasna dla ludzi i wykształconych, i nie-uczonych, poprzedza rozważanie stylu ozdobnego (*ornatus*), albowiem „poprawność i jasność nie wystarczają”, a ozdobnik służy nadto przekonywaniu. [...]

która spełniała podobny wymóg prezentacji. W tym, co można w skrócie nazwać wzrokowymi terminami retorycznymi, perspektywa i antyteza były w dużej mierze tym samym. *Chiaroscuro* (by wziąć najbardziej pojemną wizualnie, a kompozycyjnie najbardziej podstawową formę antytezy) mogło więc stanowić dopełnienie perspektywy czy nawet ją zredukować i zająć jej miejsce, nie naruszając wszechwagi zmysłowej prawdy i bezpośredniości obrazu. To Leonardo da Vinci najgłębiej pojął retoryczną wyrazistość przeciwstawienia oraz pierwszy zbadał i zrealizował je jako sposób syntezy równej perspektywie i alternatywnej w stosunku do niej. *Pokłon Trzech Króli* rozpada się na dwie części, ciemną i jasną, jednocześnie zaś strefy przestrzeni są troskliwie wyeksponowane dzięki zgłębieniu tajników perspektywy. Wcześniej ciemne drzewa na tle białego horyzontu w *Zwiastowaniu* z Galerii Uffizi (znów w powiązaniu ze staranną konstrukcją perspektywy) stanowią pierwsze próby tego rozwiązania; także portret Ginewry de' Benci wyznacza je jako zasadę kompozycji, eliminując masę widocznych danych na rzecz jednej, fundamentalnej i stanowiącej ośrodek, współmiernej do wyrazistych, rzeczywiście widzianych rzeczy. W *Madonnie w grocie* synteza tego, co empiryczne, i tego, co kompozycyjne, jest całkowita, zrealizowana na najwyższym poziomie „historii”. Po Leonardzie percepcyjna strona antytezy, sprawiająca, że można ją było stosować zarówno do słów i obrazów — a może głębiej do obrazów, podstawowej metafory uzasadniającej — została zapomniana, a forma, nawet w rękach Rafaela, stała się retoryczna, w pochlebnym sensie tego słowa. U Leonarda kontrast zaostrzał prawdę, ciemności światło, a natężenie tych przeciwieństw nie rozplywało się w wyższym elemencie pośredniczącym, innym być może niż sam patrzący artysta, i w ten sposób ostatecznie umiejscowiło nawet oko artysty w obszarze tego, co jest widziane. Jednakże dla większości malarzy włoskich działających bezpośrednio po nim, którzy stosowali formę kontrastu — tu zaś wybierano zwłaszcza *chiaroscuro* — był to ozdobnik, *exornatio* Cyцерonowskiej *inaequabilis varietas* [niezrównanej różnorodności]. W rzeczywistości wyczuwa się, że forma ta przeszła tę zmianę znaczenia dla samego Leonarda, kiedy w późnym okresie swego życia malował *Świętego Jana Chrzciciela* (Louvre). Później Caravaggio, choć wyraźnie porzucający wielość form zdobniczych sztuki manieryzmu, potrafił jeszcze osiągnąć retoryczną prawdę *chiaroscuro* i w istocie wykorzystać ją z większą siłą, nadając swym postaciom życie, konsekwentnie zgodny z zamierzeniem swych obrazów, wyznaczając im miejsce w otoczeniu kunsztownego, a więc nadnaturalnego kontrastu.

*

Heinrich Wölfflin, albo wychodząc z przesłanek zawartych w pismach Albertiego lub Leonarda, albo też czerpiąc z bogatego świadectwa samych dzieł malarstwa, uznał klasyczny styl późnego renesansu za opar-

ty, jak to określił, na „pomyśle kompozycji operującej kontrastami”¹²⁵. Ta zbieżność między twórczymi rezultatami a tym, co mogło przebłysnąć spoza pewnej postaci myślenia, sugeruje, że idee te, dalekie od zwyczajnych wtórnych pogłosów literackich, stanowiły pożywkę dla nowej formacji wielkiego stylu malarckiego. Niektóre renesansowe teorie sztuki dalekie są od praktyki i nie są czymś więcej niż humanistycznymi wprawkami literackimi; głównym tematem większości z nich nie są też zasadnicze sprawy samego malarstwa. Niewątpliwie można jednak o nich wszystkich, nawet w najgorszych ich przykładach, powiedzieć, że chociaż spekulacje te mogą daleko zaprowadzić na manowce czysto werbalnych regionów, zawsze jeszcze da się umiejscowić żywy ośrodek ich czasu i środowiska. To, co wydaje się nam suchym wyliczeniem wyrwanych z kontekstu cytatów klasycznych, było dla renesansowego czytelnika czymś pobudzającym myśl i sugestywnym, wchodzącym w układ sądów, których my już nie chwyamy. Renesans był o wiele bliższy starożytności, z którą współzawodniczył, niż my, a struktury myślowe wspólne dla obu tych okresów, dziś z wielkim trudem pojmowane, były wówczas powszechnym dziedzictwem wykształconych ludzi. Właśnie z tego powszechnego dziedzictwa wyrósł styl późnego renesansu. Ten nowy styl klasyczny był integralnie powiązany z pojmowaniem sensu stylu klasycznego, zasilanym częściowo szczątkami starożytnej sztuki, częściowo rozległą literaturą starożytnej stylistyki, po części zaś współczesnymi potrzebami, okolicznościami, sądami i zwyczajami. Styl klasyczny nie był po prostu równoznaczny z powściągliwością, zasadą stosowności i z umiarem. Sam Cyceon, jak to ukazał Poliziano, odczuwał piękno stylu azjańskiego i włączył go do swej praktyki¹²⁶. Cyceon istotnie bronił stylu ozdobnego na zasadach dobrze znanych pisarzom renesansowym zajmującym się malarstwem, poczynając od Albertiego. Zgodnie z tradycją retoryczną styl *ornatus* i jego doświadczalny odpowiednik *delectatio* stanowiły estetyczną istotę poezji; *voluptas* była blisko *iudicium*. To właśnie tę bardziej zmysłową stronę tradycji klasycznej utracono z oczu poprzez stulecia wiecznie krępującego klasycyzmu rozciągającego się między naszymi czasami a renesansem, z punktu zaś widzenia neoklasycyzmu ostatnich dni trudno zrozumieć psychologiczne i kulturalne źródła stylu późnego renesansu. Osiągnięcie piękna — zadanie, które wyznaczali sobie więcej lub mniej naiwnie włoscy artyści — wzorowało się w różny sposób na osiągnięciach wymowy i było równowagą między rozsądkiem a przyjemnością, między tym, co wiemy, a tym, co czujemy, między tym, co nieskończone, a tym, co chwilowe. W dziele Albertiego *O malarstwie* rozwój otrzymał swą pierwszą i w pewnym wymiarze ostateczną definicję, nierozzerwalnie połączoną z estetycznymi wzorcami

¹²⁵ H. Wölfflin, *Classic Art*. London—New York, s. 258 n.

¹²⁶ *Prosatori latini*, s. 881.

humanistycznej wymowy. Tak więc okres Cyцерonowski i kompozycja późnoreniesansowa to pojęcia w tradycji pokrewne, a wielcy malarze późnego renesansu przywołujący i zarazem odtwarzający utraconą sztukę przeszłości mogli wraz z Bembo chlępić się, że ich dawny język „został tak dalece oczyszczony z rdzy niedouczonego stulecia, że dziś na nowo odzyskał swą dawną wspaniałość i wdzięk”¹²⁷.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*

Przejrzał *Marek Skwara*

¹²⁷ P. Bembo, *Opere in volgare*, s. 309.