

# OBRAZ I TEKST<sup>1</sup>

Edgar Wind

Zasada pierwsza i najważniejsza brzmi następująco: obraz i tekst, choć w obrębie własnego medium jeden i drugi są nośnikami sensu, to między nimi prawie nigdy nie zachodzi stosunek jeden do jednego. Jeśli tak się dzieje, to jest to przypadek „dosłownej ilustracji”, który nie nastęrcza żadnych specjalnych problemów. Uderzające jest jednak, jak niewiele z wielkich renesansowych obrazów o tematyce pogańskiej<sup>2</sup> można zaliczyć do kategorii dosłownych ilustracji.

Znakomitą większość stanowi to, co odrodzenie nazywało *poésie* lub *fantasie* – układy wymyślone po to, aby przekazać pewną ideę, a jednocześnie tak skomponowane, aby tę myśl [*argument*] dało się namalować. Jest oczywiste, że zalety myśli [*argument*] dobrze nadającej się do namalowania niekoniecznie pokrywają się z jej walorami intelektualnymi, można bowiem świetnie namalować myśl trywialną, jak i marnie przedstawić ideę głęboką. W obu tych wypadkach jedynym rozsądnym podejściem okazuje się postawa amatora, który w pierwszym przypadku ma skłonność do ignorowania idei, w drugim – obrazu. Gdyby dało się całą sztukę odrodzenia podzielić na te dwie kategorie, to studia nad ikonografią renesansową byłyby zajęciem bezpiecznym<sup>3</sup>. Jednak zadziwiająco niewiele z renesansowych „inwencji pogańskich” podpada pod którąś z tych kategorii.

Przeciwnie, w obrazach tych [z epoki renesansu] nieustająco stykamy się z przenikliwym talentem do wizualizacji idei. Zdolność ta ściśle rzecz biorąc nie przynależy ani do dziedziny rozumowania, ani do dziedziny postrzegania, lecz stanowi pewną sprawność wyobraźni sytuującą się pomię-

<sup>1</sup> Pierwotna wersja wstępu do pierwszego wydania *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Ostatecznie autor zastąpił go rozdziałem *An Observation on Method*, który zamieścił na końcu książki. Tłumaczenie za: Wind 2000: 191–193 [wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

<sup>2</sup> Tematem *Pagan Mysteries in the Renaissance* jest teologiczne tło renesansowych obrazów o tematyce mitologicznej. Dotychczas po polsku ukazały się cztery rozdziały tej pracy: *Język misterion i Teologia poetycka*, (Wind 1997a: 96–111) oraz *Odarcie Marsjasza i Misterium Bachiczne według Michala Aniola* (Wind 1997b: 73–79).

<sup>3</sup> Aluzja do tytułu programowej pracy Erwina Panofskiego, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*.

dzy nimi. Najlepiej można określić ją jako zdolność osądu co do tego, jaki rodzaj rozumowania daje się namalować i jaka forma malarska jest w stanie wyrażać rozumowanie. Zdolności tej zwykle towarzyszy silne pragnienie dogłębnego wypróbowania obu tych możliwości. Jeśli teraz nie odzyskamy czegoś z tej zdolności, nasze wysiłki interpretacyjne pozbawione będą metody. Tutaj właśnie studia nad ikonografią renesansową okazują się sprawą nader ryzykowną i niezwykle ważną. Jesteśmy dzisiaj wyjątkowo źle przygotowani do tego zadania, gdyż kult czystej nauki i czystej wrażliwości – „odmóżdżone malarstwo” (*cette peinture décérébrée*), jak je nazwał André Gide, czy *misplaced concreteness* w rozumieniu Alfreda Whiteheada – wspólnie przyczyniły się do atrofii owej władzy wyobraźni, która zdolna jest wizualizować myśl [*argument*]. Z impasu, w jakim się znaleźliśmy, zdiagnozowanego przez Gide’a w *L’Enseignement du Poussin*, sztuka i retoryka naszych czasów usiłują się wydobyć nader zawilými sposobami (Gide 1945: 1–12).

Artysta renesansowy był w szczęśliwszym położeniu przez to, że nie był skazany na wysyłanie swojej mózgowicy [*cerebrate*] w pojedynkę. Jego pomysł na obraz powstawał w naradach, a często bojach z wykształconym zleceniodawcą. Debaty, w których dyskutowano te sprawy i podejmowano decyzje, mają niewiele bezpośrednich odpowiedników w sztuce nowoczesnej. Może za wyjątkiem architektury, gdzie sztuka odgadywania i kształtowania życzeń zleceniodawcy nadal stanowi część procesu twórczego. Charakterystyczne dla takich zmagania bojowych jest to, że ich decydujące etapy mają charakter nieformalny. Gdy ich wynik przybiera postać zlecenia, mówi się w nim obszernie o szczegółach technicznych, rzadko jednak wspomina, dlaczego się na nie zgodzono. Ten sam brak cechuje większość renesansowych zleceń. Dokumenty takie wyszczególniają, ile postaci ma się znaleźć na grobowcu lub obrazie, niekiedy mogą nawet wspomnieć ich imiona, ale zupełnie wyjątkowo zawierają jakąś wskazówkę dotyczącą tego, co te postaci oznaczają. Podstawową wadą korespondencji jest to, że pisze się listy wyłącznie wtedy, gdy ludzie są z dala od siebie, tymczasem decydująca wymiana myśli dokonuje się między nimi wówczas, gdy są razem. Tylko drugorzędni artyści, cierpiący na ambicję literacką, duplikowali programy swych dzieł na piśmie. Vasari i Zucchi to typowe przykłady. W XV wieku jedyny w pełni opisany program znajduje się w zleceniu na malowidło Perugina, które okazało się porażką. Nieraz już stwierdzano z zaskoczeniem i żalem, że nie zachował się spisany program dla żadnego z wielkich arcydzieł odrodzenia: ani dla Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, ani dla Stanza della Segnatura Rafaela, ani dla Camera di San Paolo Correggia czy dla *Amor Sacro e Profano* Tycjana.

Fakt, że zachowane dokumenty tak często odmawiają odpowiedzi na nasze pytania, sugeruje, że może samo pytanie formułujemy błędnie. Gdyby ówczesne listy mówiły więcej o tych artystycznych programach lub gdyby zlecenia zawierały więcej informacji albo gdyby humanista taki jak Angelo Poliziano choćby raz swą sztukę *ekphrasis* zastosował do istniejącego, zamiast wymyślanego obrazu, to przypuszczalnie posługivalibyśmy się tymi dokumentami jako „tekstami” i odczytywalibyśmy obrazy jako tych tekstów „dosłowną ilustrację”. W ten sposób ponownie popadlibyśmy w poszukiwanie stosunków jeden do jednego. Ale przeszkadzają nam w tym same dokumenty. Stanowią one (żeby posłużyć się słowami pewnego angielskiego nadwornego astronoma z późniejszej epoki) „spisek celem niedopuszczenia, byśmy ujrzeli coś, czego nie ma”.

Z chwilą gdy wyzbędziemy się przesądu, że najlepszym dokumentem dla interpretacji obrazu jest ten, który powtarza słowami dany obraz, wówczas dokumenty, które zdawały się uchylać od odpowiedzi, stają się zadziwiająco wymowne. Te same listy, które nie ujawniają znaczenia programu dzieła, odkrywają nam tożsamość ludzi, którzy ten program współtworzyli, i wtedy już niewielki wysiłek wystarczy, aby dowiedzieć się, co ci ludzie pisali, co czytali, z kim rozmawiali itd. Pod tym względem renesansowe *epistolaria* są tak wielomówne, jak zbiory XVIII-wiecznej korespondencji. Dostarczają wielu dowodów pośrednich dla odtworzenia intelektualnego środowiska malarza i z reguły nie jest trudno określić, jakie starożytne czy współczesne teksty mogły natchnąć jego uczoną kompozycję. Wystarczy przeczytać te teksty tak, jak je czytano w tamtych czasach. Ale jak je wtedy czytano? W tym sęk.

Wskazane jest nie zaczynać lektury od indeksu. Ten nieelegancki zwyczaj, który stał się znakiem firmowym przemysłu ikonograficznego, sprowadza lekturę książki do loterii, w której losuje się jakiś ułamek myśli albo frazy, który cudownym trafem „pasuje” do danego obrazu. W lepieniu układanki z takich fragmentów przejawia się w najbardziej groteskowej postaci dawna zabawa w poszukiwanie stosunków jeden do jednego – bo oto przebogata i dobrze zachowaną literaturę traktuje się, jakby przetrwała na strzępkach papirusu. Im bardziej pozwolimy bogactwu tej literatury przyciągać nas i pochłaniać, tym mniejsza będzie pokusa szukania na jej powierzchni znaczenia dla obrazu. Wybór cytatów – rzecz zawsze ryzykowna – należy w każdym wypadku zostawić na koniec. Nasza lektura musi zaprowadzić nas bardzo daleko od obrazu, po to żeby poprawnie przywieść do niego z powrotem. Ikonografia jest przede wszystkim tym, co Henri Focillon z żalem określił jako *un détour* – drogę okrężną. Należy zwracać

uwagę na rozbieżności, a zbieżnościom nie ufać, dopóki nie narzucą się nam wbrew naszym przewidywaniom. Kiedy zajmujemy się jakimś tekstem filozoficznym może się zdarzyć, że szczególnie trudny ciąg argumentacji nagle stanie się jasny i przejrzysty w chwili, gdy przypomni się nam obraz będący odzwierciedleniem tej myśli. Gdy znajdziemy się już na tym etapie, kiedy obraz pomaga nam właściwie rozłożyć akcenty w jakimś tekście, a tekst – umieścić właściwe akcenty w pewnym obrazie, wtedy i tekst, i obraz nabiorą nowej jasności – i do tego tylko powinniśmy dążyć. Lecz dopiero kiedy takie doświadczenie zacznie się poszerzać, gdy kolejne teksty i kolejne obrazy wzmocnią w nas to odczucie, będziemy mogli mu zaufać.

Do przekazania tego doświadczenia potrzebne jest dowodzenie radykalnie odmienne od dowodzenia matematycznego. W miejsce logiki linearnej, w której każde twierdzenie wyprowadza się ze ściśle zdefiniowanych przesłanek, trzeba nam logiki konfiguracywnej, w której przygodne racje wzajemnie się splatają. Jak to ujął Charles Sanders Peirce, w tego rodzaju badaniach podstawowym wyznacznikiem jest to, by nasze rozumowanie „nie stanowiło łańcucha, który jest zaledwie tak mocny jak jego najsłabsze ogniwo, lecz by było linią, której włókna mogą być nawet najcieńsze, byle tylko wystarczająco liczne i ściśle złączone” (Peirce 1934: 157).

Przełożył: Robert Pawlik

#### Bibliografia:

/// Gide A. 1945. *L'enseignement de Poussin*, Au Divan, Paris.

/// Panofsky E. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford.

/// Peirce Ch.S. 1934. *Some Consequences of Four Incapacities*, [w:] tegoż, *Collected Papers*, red. C. Hartshorne, P. Weiss, t. V, Harvard University Press, Cambridge.

/// Peirce Ch.S. 2009. *Niektóre konsekwencje braku czterech zdolności*, [w:] tegoż, *O nieskończonej wspólnocie badaczy*, tłum. A. Hensoldt, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.

/// Wind E. 1958. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, W. W. Norton & Company, London.

/// Wind E. 1997a. *Odarcie Marsjasza i Misterium Bachiczne według Michała Anioła*, tłum. T. Żukowski, „Konteksty”, t. 51, z. 3–4, s. 75-79.

/// Wind E. 1997b. *Język misterion i Teologia poetycka*, tłum. E. Wolicka, „Znak”, nr 5, s. 96–111.

/// Wind E. 2000. *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Oxford University Press, Oxford.