



Anna Pawłowska
Uniwersytet Jagielloński

Słowa zaklęte w sztukę. Kilka postulatów odnośnie badań nad retorycznością dzieł sztuki dawnej

Niniejszy artykuł ma na celu próbę wskazania kilku podstawowych „miejsc wspólnych” retoryki, sztuk plastycznych oraz ich teorii. Dla badań nad retorycznością dzieł sztuki dawnej istotne jest przede wszystkim przekonanie o intencjonalności wypowiedzi artystycznej. Choć już w średniowieczu mamy do czynienia z poglądami podkreślającymi wartość sztuki, z Sugerowskim *ars auro prior* na czele, nie ulega wątpliwości, że jedną z podstawowych kategorii, stosowanych do opisu i wartościowania zabytków sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego i architektury, była *utilitas*. Rozpatrywanie dzieła sztuki w kategoriach teleologicznych automatycznie skłania do refleksji nad środkami artystycznymi, które zostały wykorzystane do realizacji określonego celu, co sugeruje silny związek ze środkami służącymi perswazji, stosowanymi w sztuce oratorskiej. Teoria i praktyka *artis bene dicendi* wywarła szczególnie istotny wpływ na sztukę, której głównym zadaniem było przekazywanie określonych treści, zarówno o charakterze religijnym, jak i politycznym. Zależności te podkreślał już Leone Battista Alberti, który za główne zadanie zarówno sztuki wymowy, jak i malarstwa, uważał perswazję, odbywającą się na poziomach *docere, delectare* i *movere*¹.

Kwestią intencjonalności wypowiedzi plastycznej zajmował się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Michael Baxandall². Zgodnie z jego teorią, na podstawie efektu, jaki wywołuje dane dzieło sztuki w umyśle interpretatora, drogą logicznego

¹ Zob. J. R. Spencer, „*Ut Rhetorica Pictura*”. *Studium o teorii malarstwa Quattrocenta*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 211–212.

² Zob. M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford 1971 (Oxford–Warburg Studies); idem, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Heaven, CT–London 1985.

wnioskowania można odtworzyć pierwotne zamierzenie artysty. Baxandall zajmował się dziełami sztuki, badając ich funkcjonalność. Największą słabością jego metody wydaje się być fakt, iż nie każde dzieło sztuki posiada funkcję, którą dziś możemy precyzyjnie zdefiniować. Funkcja nadana wtórnie może zatrzeć pierwotne przeznaczenie danego obiektu. Założenia Baxandalla są cenne przy analizowaniu dzieł, których funkcję znamy, a ponadto możemy się skutecznie domyślać, jaki cel przyświecał ich twórcom. Za przykład posłużyć mogą zachowane zespoły dekoracji malarskiej wewnątrz o charakterze reprezentacyjnym bądź sakralnym, czy też gotyckie retabula skrzydłowe, których programy ikonograficzne były konstruowane zgodnie z określonymi zasadami. Właśnie w przypadku takich dzieł, posiadających złożone, precyzyjnie dopracowane programy ikonograficzne, bardzo pomocne są takie ujęcia metodologiczne, jak Baxandallowska metoda „historycznego objaśniania obrazów” czy analiza retoryczna, praktykowana w Polsce przez Bożenę Noworytę-Kuklińską, która przetransponowała schemat budowy średniowiecznego kazania paryskiego na konstrukcję późnogotyckiego ołtarza skrzydłowego³. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że tego typu perspektywy badawcze nie są adekwatne dla wszystkich dzieł sztuki, aczkolwiek w wielu konkretnych przypadkach mogą prowadzić do ważnych i ciekawych wniosków.

Retoryczność dzieła sztuki można badać, zakładając, że sztuka jest swoistego rodzaju językiem, kodem posługującym się określonym repertuarem środków. Język sztuki posiada szereg istotnych cech komunikacyjnych ludzkiej mowy, a proces powstawania dzieła sztuki pod wieloma względami przypomina proces konstruowania tekstów artystycznych. W czasach, gdy retoryka stanowiła podstawę wykształcenia, myślenie w kategoriach, jakie podsuwała sztuka wymowy, charakteryzowało wszystkich twórców kultury umysłowej i materialnej Europy.

Zgodnie z Kwintylianusowym podziałem faz opracowania dzieła, „autem orandi ratio [...] quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione” (*Inst. orat.* III. 3. 1.)⁴. Wszystkie te kategorie można przetransponować na grunt badań historyczno-artystycznych; pierwsze trzy fazy są w dużym stopniu analogiczne w przypadku obu sztuk; kwestia *memoriae* w dziele sztuki dotyczy innego fenomenu niż w retoryce – kategoria ta może okazać się np. pomocna przy analizowaniu obiektów, w których dostrzegalne są wpływy mnemotechniki, czym w niniejszym artykule nie będziemy się zajmować. Retoryczna *pronuntiatio* wiąże się między innymi z rolą gestu i mowy ciała. Badacze sztuki dawnej, zajmując się tymi elementami przedstawienia obrazowego, często uciekają się do teorii retoryki, analizując wpływ, jaki na ikonografię miały zalecenia dotyczące *pronuntiatio*.

³ Zob. B. Noworyta-Kuklińska, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.

⁴ „Cała zatem sztuka krasomówcza [...] składa się z pięciu części: inwencji, dyspozycji, elokucji, pamięci, pronuncjacji (wykonania) albo działania (wykładu, przedstawienia)”; cyt. za: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 145.

Inventio

Warstwa *inventio* w odniesieniu do przedmiotu zainteresowania historyków sztuki, analogicznie do klasycznej teorii wymowy, dotyczy przede wszystkim kwestii wynalezienia „tematu”, to jest ogólnego zarysu programu ikonograficznego. W tej fazie procesu powstawania dzieła sztuki ważną rolę odgrywali zlecciodawcy, określający (zazwyczaj w sposób ogólnikowy) podstawowe treści, jakie należało wyrazić w dziele, a także teologowie, filozofowie lub literaci, którzy często opracowywali drobiazgowo program ikonograficzny, przekazywany następnie artyście do realizacji. Chociaż wśród artystów doby późnego średniowiecza, a zwłaszcza twórców epoki nowożytnej, nie brakowało ludzi wykształconych, co wyraźnie podkreśla w swych tekstach Ulrike Heinrichs-Schreiber, to zlecenia o bardzo złożonych programach treściowych byłyby niemożliwe do realizacji bez pomocy uczonych⁵. Przy projektowaniu zawartości semantycznej ołtarza szafiastego czy dekoracji malarskiej prezbiterium świątyni niezbędne były konsultacje teologiczne, a w przypadku wystroju wnętrz o charakterze świeckim niejednokrotnie czynny udział przy ustalaniu wątków treściowych brali literaci i filozofowie. Leone Battista Alberti, przenosząc kategorię *inventio* do badań nad twórczością plastyczną, twierdził, że inwencja artysty polega na opieraniu się na własnych obserwacjach i korzystaniu z *loci communes*⁶. Różnice między *inventio* retoryczną a malarską wynikają z odmiennego charakteru tworzywa, którym posługują się te obie sztuki. **tbl. Jag¹**

W czasach, gdy obowiązywał model wykształcenia retorycznego, największą chwałą dla artysty była sprawność w dziedzinie *inventio*. Liczne traktaty retoryczne poświęcały bardzo wiele miejsca temu elementowi kształtowania wypowiedzi artystycznej, podkreślając rolę umiejętnego stosowania sprawdzonych chwytów i ustalonych schematów. Utalentowany artysta – mówca, pisarz, malarz, rzeźbiarz czy też architekt – sprawnie posługiwał się dostępnym mu repertuarem form i rozwiązań artystycznych, dostosowując je do własnych zamierzeń, bądź też przekształcając je twórczo dla potrzeb własnego dzieła.

⁵ Zob. U. Heinrichs-Schreiber, *Veit Stoss and the Question of Style Within the Scope of Fifteenth Century Education: Remarks on Stoss' Understanding of Gesture*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 63–77 (Studia i Materiały Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie).

⁶ L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, L. Winniczuk, cyt. za: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybrał i oprac. J. Białoostocki, Warszawa 1978, s. 372–373 (Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, cz. 1, t. 1).

Dispositio

W odniesieniu do dzieła sztuki termin *dispositio* dotyczy przestrzennego układu wątków treściowych, tak by dzieło w jak najlepszy sposób komunikowało swą zawartość semantyczną. Nie ulega wątpliwości, że aby sprostać wymogom *utilitas*, program ikonograficzny musiał być zbudowany w sposób jasny i logiczny, zrozumiały dla odbiorców, szczególnie jeśli był on przeznaczony do wnętrza o charakterze sakralnym. Bez wątpienia olbrzymi wpływ na przedstawienia narracyjne oraz na sposób komponowania zespołów dekoracyjnych miały strategie retoryczne. Henry Maguire, wybitny badacz sztuki bizantyńskiej, analizował znaczenie dla ikonografii sztuki wschodniego chrześcijaństwa takich gatunków retorycznych, jak ekfrazja i tren (lament)⁷. Zastanawiał się, w jaki sposób literatura bizantyńska mogła wpływać na przedstawienia obrazowe, a także – jak strategie retoryczne mogły docierać do artystów. Spory odsetek twórców stanowili ludzie potrafiący pisać, a więc zaznajomieni z podstawowymi zasadami retoryki. Dzięki temu mogli rozumieć i stosować w praktyce techniki retoryczne, wykorzystywane w kazaniach i hymnach, które słyszeli w czasie sprawowania liturgii.

Maguire zauważył, że bizantyńscy kopiści, przepisując tekst psalterza, zostawiali wskazówki dla artystów dotyczące tego, w jaki sposób ma zostać przedstawiona opisywana scena, korzystając przy tym z własnej wyobraźni, ale przede wszystkim wykorzystując biegłość w sztuce retoryki. Literackie opracowanie wątków biblijnych wpływało na wyobraźnię artystów bizantyńskich i w sposób fundamentalny oddziaływało na rozwój ikonografii, a także stylu i kompozycji ich dzieł.

Związki sztuk plastycznych z retoryką w zakresie kompozycji bardzo wyraźnie widoczne są w dziedzinie ilustracji książkowych. Meyer Schapiro podkreślał, że podstawowym zadaniem malarzy i rzeźbiarzy do końca epoki nowożytnej było tłumaczenie tekstów – religijnych, historycznych i poetyckich – na przedstawienia wizualne⁸. I chociaż wprawdzie większość artystów zajmowała się kopiowaniem istniejących już ilustracji, to za każdym razem u podstaw tych kompozycji leżał ilustrowany tekst. Bardzo duże znaczenie dla historyków sztuki mają zmiany, występujące w obrębie wątków ikonograficznych, związane albo z przemianami dotyczącymi rozumienia tekstu albo różnicami wynikającymi ze zmian w dziedzinie stylu przedstawienia. W każdym stylu historycznym widoczne są reguły przedstawiania określonych tematów. Podobne zasady są naturalnie obecne w teorii retoryki, postulującej stosowanie konkretnych figur słów i myśli do określonych sytuacji.

Spostrzeżenia Schapiro są niezwykle istotne, jeżeli chodzi o badanie takich dzieł sztuki jak ilustracje książkowe; nieco rzadziej zdarzają się programy ikonograficzne ściśle oparte na określonych tekstach literackich, na przykład w zespołach dekoracji

⁷ H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

⁸ M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague 1973, s. 9 (Approaches to Semiotics, 11).

freskowej czy rzeźbiarskiej wnętrza o charakterze reprezentacyjnym. Wydaje się jednak, że o wiele częściej „tekstem”, którego ilustrowaniem zajmował się artysta, był program ikonograficzny, skomponowany z myślą o określonych funkcjach danego dzieła sztuki. Często więc poszukiwanie dokładnego, literackiego odpowiednika programu ikonograficznego, będącego hipotetycznym źródłem zastosowanych w dziele rozwiązań formalnych, prowadzić może na manowce.

Elocutio

W odniesieniu do dzieła sztuki *elocutio*, która w klasycznej teorii wymowy dotyczy językowego formułowania myśli, jest główną domeną artysty, który, otrzymując wytyczne odnośnie do treści programowych, przystępował do pracy nad odpowiednim przetransponowaniem przekazu słownego na adekwatne do jego zawartości semantycznej znaki plastyczne. Na tym etapie pracy twórca musiał sięgnąć do zasobu tradycji ikonograficznej, poszukując odpowiednich wzorów obrazowych, które umożliwiłyby mu jasne i logiczne przekazanie skomplikowanych treści. Działanie plastyka upodabnia się w tym momencie do pracy oratora, wyszukującego argumenty, i odpowiednie dla potrzeb perswazji figury słów i myśli i korzystającego z repertuaru dostępnych form językowych. Istotną rolę odgrywał również w tej warstwie dobór techniki artystycznej i stylu.

Ernst Gombrich wyraźnie podkreślił silną rolę tradycji artystycznej w twórczości plastycznej i zasugerował istnienie swoistego leksykonu schematów przedstawieniowych, który wydaje się czymś analogicznym do zbiorów retorycznych *topoi*⁹. Owe malarskie *loci communes* stanowiły pewnego rodzaju kod, analogiczny do językowego, umożliwiający przetransponowanie rzeczywistości postrzegalnej zmysłowo na jej rozpoznawalny obraz. Artysta miał do wyboru określone schematy, ugruntowane w tradycji ikonograficznej, i na ich podstawie kształtował swoją kompozycję. Nie trzeba chyba szczególnie nikogo przekonywać do tego, że dzięki istnieniu toposów i schematów ikonograficznych wkomponowanych w tekst czy też w dzieło sztuki efekt pracy artystów i literatów był łatwiej rozumiany i trafniej odczytywany przez konkretnych odbiorców, do których był adresowany. Artysta panuje nad językiem wizualnym, posługując się zespołem określonych reguł i środków oddziaływania, dobieranych wedle własnego uznania, jego działanie jest zatem analogiczne do pracy retora, organizującego materię słowną zgodnie z zasadami *artis rhetoricae*.

Gombrich twierdził, że podstawowe zadanie historyka sztuki to doszukiwanie się w przeszłości źródeł leksykonu każdego artysty, czyli poszukiwanie wcześniejszych dzieł sztuki, które mogły mieć wpływ na kształt konkretnej realizacji artys-

⁹ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zaraniski, Warszawa 1981, s. 362.

tycznej¹⁰. Trzeba przy tym oczywiście pamiętać, że nie zawsze podobieństwa obrazowe świadczą o zależności genetycznej; to samo dotyczy również powtarzających się motywów literackich. „Leksykon artysty” możliwy jest do choćby częściowego odtworzenia dzięki odwołaniom do tradycji ikonograficznej.

Dla badań nad zabytkami sztuki dawnej bardzo istotne są pojęcia, związane z kategorią retorycznej ozdobności (*ornatus*), w obrębie której mieszczą się tropy i figury słów, mające przełożenie na ikonografię. Tropo retoryczne stanowią swoiste wyzwanie dla odbiorcy i muszą być dostosowane do jego zdolności pojmowania. Odbiorca zostaje nakłoniony do aktywnego współuczestnictwa w dziele, dekodowania przekazywanej treści w celu odczytania częściowo ukrytych znaczeń.

Figury słów i myśli znajdowały różnorodne zastosowanie w sztuce; analiza zastosowania tych środków w sztukach plastycznych zdecydowanie wykracza poza ramy niniejszego artykułu, powinna natomiast znaleźć odbicie w badaniach nad sztuką doby średniowiecza i epoki nowożytnej. Wpływy tych strategii na przedstawienia plastyczne są ewidentne, lecz historycy sztuki bardzo rzadko wyciągają wnioski z tego faktu. Przedmiotem zainteresowania stał się na szerszą skalę jedynie fenomen ujęć o charakterze typologicznym, a Henry Maguire analizował wpływy takich figur jak antyteza i hiperbola na ikonografię bizantyńską¹¹.

Rola pojęcia stylu w sztuce dawnej jest trudna do przecenienia. Teoria francuskiego klasycyzmu stworzyła hierarchię stylów i tematów, a znawcy sztuki oceniali „styl” malarza ze względu na odpowiedniość stosowanych przez niego środków formalnych do tematu pracy. Styl bywał pojmowany jako nośnik treści ideowych. Zjawisko to jest wprawdzie najwyraźniej dostrzegalne w architekturze doby historyzmu, kiedy to, przykładowo, gotyk uznawano za styl najlepiej oddający „ducha chrześcijaństwa”, jak pisał Chateaubriand, w związku z czym neogotyk stał się jednym z głównych nurtów stylowych w architekturze sakralnej XIX w.¹² Badacze sztuki dawnej podkreślają jednak, że i we wcześniejszych epokach mamy do czynienia ze świadomym posługiwaniem się określoną manierą stylistyczną w celach propagandowych. Dotyczy to przede wszystkim archaizacji, przejawiającej się przede wszystkim w dziedzinie architektury, która polegała na celowym wprowadzaniu do dekoracji budowli elementów wcześniejszych, nawiązujących do konkretnego okresu w dziejach. Mam tu na myśli nie tylko tak jaskrawe przykłady, jak wykorzystywanie antycznych spoliów, poczynając od kaplicy pałacowej Karola Wielkiego w Akwizgranie, a na Konfesji św. Piotra w Watykanie autorstwa Gianlorenzo Berniniego skończywszy, lecz także takie zabiegi, jak świadome nawiązywanie w fundacjach Karola IV Luksemburskiego do architektury czeskiej złotego okresu panowania ostatnich Przemysławidów, co wyraża się przede wszystkim

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Zob. H. Maguire, *op. cit.*

¹² Zob. F.-R. Chateaubriand, *Duch chrześcijaństwa*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, cyt. za: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 306–312 (Historia doktryn artystycznych, t. 4).

w detalu architektonicznym, czy też podobne zabiegi, możliwe do zaobserwowania w polskiej architekturze XV w., w budowlach nawiązujących do sztuki czasów Kazimierza Wielkiego. Analogiczne zjawisko można zaobserwować także w dziedzinie rzeźby statuarycznej; konsekwentne nawiązywanie do stylistyki popularnej we wcześniejszym okresie lub w nieco innym kręgu kulturowym jest wyrazem określonych dążeń i poglądów politycznych lub religijnych.

Pronuntiatio

Gestykulacja w dziedzinie ikonografii odgrywa olbrzymią rolę w przedstawianiu wyrażanych przez człowieka emocji, kompozycji scen narracyjnych, skomplikowanych układów postaci (np. przedstawienie tańca) oraz w obrazowaniu scen zaczerpniętych z literatury epickiej i dramatycznej. Richard Brilliant już na początku lat sześćdziesiątych XX w. analizował posągi greckie i rzymskie, badając gruntownie repertuar wykonywanych przez przedstawione postaci gestów¹³. Podkreślał znaczenie oratorskiej gestykulacji w ikonografii cesarskiej; odpowiedni sposób ukazania postaci imperatora powodował, iż sportretowany władca wyraźnie wywierał psychologiczną presję na osobach, do których się zwracał w geście *adlocutio*¹⁴. Skonwencjonalizowana gestykulacja, która zawsze stanowiła podstawowe narzędzie definiowania statusu społecznego, w momencie gdy nakierowana jest na odbiorcę, przemawia do niego w sposób tak samo bezpośredni w dziele sztuki, jak czynił to mówca z krwi i kości.

Duże znaczenie dla badań związków sztuk plastycznych z retoryką miały prace Moshe Barascha, który zajmował się badaniem języka gestów w sztuce średniowiecza i wczesnego renesansu we Włoszech¹⁵. Uczony ten podkreślił rolę opisów gestów w *Institutio oratoria* Kwintyliana, które częstokroć wyraźnie pokrywają się z realizacjami plastycznymi¹⁶. W swej klasycznej już książce *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art* Barasch zajął się grupą charakterystycznych gestów, służących ukazywaniu rozpacz, przejętych przez sztukę średniowieczną i nowożytną z repertuaru form plastycznych oraz motywów literackich, wypracowanych w starożytności. Barasch jako pierwszy wyciągnął konsekwencje ze stwierdzenia, iż pewne gesty powtarzają się wyraźnie w licznych przedstawieniach tego samego tematu. Mimo różnorodnych zmian w obrębie realizacji tematu ikonograficznego, wszystkie te przedstawienia opierają się

¹³ Zob. R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Heaven, CT 1963.

¹⁴ *Ibidem*, s. 119–127.

¹⁵ M. Barasch, *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976; *idem*, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987 (Cambridge Studies in the History of Art); *idem*, *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, Vienna 1991.

¹⁶ *Idem*, *Gesture of Despair...*, s. 29.

na tej samej tradycji obrazowej¹⁷. W rozdziale o znamienym tytule *Litterary sources* analizował wpływ źródeł literackich na przedstawienia malarskie i rzeźbiarskie. Barasch zwrócił na przykład uwagę na wpływ, jaki na rozwój ikonografii miało dzieło *Medytacje o życiu Chrystusa*, przypisywane św. Bonawenturze. Liczne opisy gestów postaci, pojawiających się na kartach tego dzieła, znalazły odwzorowanie w plastyce¹⁸. Podkreślił również rolę inwencji artystów, takich jak Donatello, którzy w sposób twórczy przekształcili schematy ukazywania gestów rozpaczy tak, by były zgodne z pojmowaniem pobożności, występującym w danej epoce.

W książce poświęconej roli języka gestów w twórczości Giotto Barasch badał podstawowe formuły ekspresji za pomocą gestykulacji. W pierwszej kolejności podkreślił zasadność traktowania gestów jako kodu językowego. Giotto malował gesty przedstawionych przez siebie postaci w oparciu o własne obserwacje symbolicznych gestów wykorzystywanych w liturgii oraz w sądownictwie. Barasch szczególnie podkreślił rolę „mówiącej dłoni” w teorii retoryki klasycznej (Kwintylian) i wykorzystanie tych obserwacji przez Giotto¹⁹. Barasch stwierdził, iż w języku artystycznym średniowiecza, tak samo jak w przypadku ściśle sformalizowanych aktów społecznych, najistotniejsze były gesty związane z aktem komunikacji werbalnej.

Niezwykle ważna dla zrozumienia dzieł sztuki dawnej jest próba wnikięcia w dawną kulturę; próba spojrzenia na sztukę z punktu widzenia odbiorcy, dla którego była przeznaczona, odbiorcy współczesnego danemu dziełu sztuki. Wprawdzie zarówno Michael Baxandall, jak i Norman Bryson stwierdzili, że współczesny badacz z koniecznością ogląda dzieło sztuki przez pryzmat późniejszych zjawisk – np. percepcja płócien Diega Velazqueza jest zniekształcona przez ich artystyczną reinterpretację, dokonaną przez Francisca Bacona – niemniej jednak wydaje się, że próba spojrzenia na dzieło sztuki dawnej w sposób zbliżony do sposobu postrzegania twórcy i współczesnego mu odbiorcy jest możliwa do skutecznego zrealizowania, pod warunkiem włączenia do analizy tych obiektów artystycznych badań nad ich szeroko pojętym kontekstem kulturowym²⁰. Aby tego dokonać, konieczne jest rozpatrywanie dzieła sztuki przede wszystkim jako spójnej struktury, ściśle powiązanej ze swą epoką, z wszystkimi elementami, które składały się na kulturę umysłową i materialną danego okresu. Właśnie dlatego niezbędne wydaje mi się włączenie metod analizy retorycznej do badań nad sztuką, gdyż ten jakże ważny aspekt dawnej kultury europejskiej był do tej pory w historii sztuki przeważnie pomijany.

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ *Ibidem*, s. 92–93.

¹⁹ *Idem*, *Giotto and the Language of Gesture*, s. 16.

²⁰ Zob. M. Baxandall, *Patterns of Intention...*, s. 167 i n.; N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London 1983, s. 127.

BIBLIOGRAFIA

- Barasch M., *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976.
- Barasch M., *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987 (Cambridge Studies in the History of Art).
- Barasch M., *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, Vienna 1991.
- Baxandall M., *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford 1971 (Oxford–Warburg Studies).
- Baxandall M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Heaven – London 1985.
- Białostocki J., *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961 (Prace Komisji Historii Sztuki. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Historii i Nauk Społecznych, t. 6, z. 3).
- Brilliant R., *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Heaven, CT 1963.
- Bryson N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London 1983.
- Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Żarański, Warszawa 1981.
- Heinrichs-Schreiber U., *Veit Stoss and the Question of Style Within the Scope of Fifteenth Century Education: Remarks on Stoss' understanding of gesture*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 63–77 (Studia i Materiały Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie).
- Hojdis B., *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza*, Gniezno–Poznań 2000.
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- Noworyta-Kuklińska B., *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006 (Klasyka Światowej Humanistyki).
- Schapiro M., *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague 1973 (Approaches to semiotics, 11).
- Spencer J. R., „*Ut Rhetorica Pictura*”. *Studium o teorii malarstwa Quattrocenta*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 197–218.
- Summers D., *Kontrapost. Styl i znaczenie w sztuce renesansowej*, przeł. J. Lekszyńska, „Pamiętnik Literacki” 1985, 3, s. 219–268.
- Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1970.

Abstract**ART ENCHANTED INTO WORDS – WORDS ENCHANTED INTO ART**

The aim of this paper is to present some strategies used in art history, in case of examinations over relationships between art and rhetoric. Only few art historians, such as Henry Maguire, Michael Baxandall, Moshe Barasch and recently Ulrike Heinrichs-Schreiber, appreciated the role of the influence of rhetorical strategies on the visual representations. This phenomenon is specially noticeable in the works of religious art; Bożena Noworyta-Kuklińska examined gothic altarpiece as if it was a medieval sermon. It is very important to show the meaning of the influence of rhetorical model of education on the visual arts since in many cases rhetorical point of view in art history could play an important role in explaining the inherent logic of the composition or correcting an interpretation of „visual texts”, as we can certainly call works of medieval or early modern artists.

Keywords: rhetoric, visual arts, art history, representation, invention, composition, style.