# PRZEKŁADY

MICHAEL BAXANDALL

## PRAWDA A INNE KULTURY

## *CHRZEST CHRYSTUSA* PIERA DELLA FRANCESCA *

*„Co ty powiesz!"*
*„Naprawdę. I wiem o czym mówię. Ja sam obracam się w kręgach artystycznych, i w ten sposób udało mi się zobaczyć ten katalog."*
*(Dornford Yates, Cost Price)*

### 1. RÓŻNICE KULTUROWE

Już od pewnego czasu w dyskusjach na temat intencji pojawiają się dwa połączone ze sobą zagadnienia. Pierwsze jest pytaniem o to, jak dalece możemy wniknąć w splot intencji malarzy żyjących w odległych czasach i kulturach. Drugie, postawione również w formie pytania, dotyczy możliwości jakiegokolwiek zweryfikowania bądź potwierdzenia naszych dociekań. Zajmę się tymi zagadnieniami po kolei. Jako, że najlepiej będzie tu posłużyć się przykładem kulturowo bardziej od nas odległym niż Picasso lub Chardin proponuję skupić uwagę na *Chrzcie Chrystusa* Piera della Francesca (il. 1). Jest to malowidło wysokości 167 cm, niegdyś środkowa część niewielkiego ołtarza, który nie zachował się w całości. Zostało ono namalowane dla kościoła w San Sepolcro, rodzinnego miasta Piera, około 1450 roku. Większość znawców, choć nie wszyscy, datuje powstanie malowidła na podstawie wczesnego stylu Piera, wkrótce po roku 1440. Zgadzam się z nimi co do daty, lecz nie to ma być przedmiotem obecnych rozważań.

---

* Przekład na podstawie: Michael Baxandall: Truth and Other Cultures: Piero Della Francesca's Baptism of Christ, w: Michael Baxandall: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, Yale University Press, New Haven and London 1986

Jest dla mnie oczywiste, że bogate wyposażenie kulturowe (Brief) uzyskane przez Piera della Francesca w waunkach piętnastowiecznego San Sepolcro znacznie różniło się od tego, jakie mógł otrzymać Picasso w latach 1906-1910. Po pierwsze, wyposażenie to związane było z innym etapem rozwoju sztuki malarskiej, tj. malarstwem środkowych Włoch lat 1425-1450. Ponadto rynek różnił się pod względem struktury: Piero malował takie obrazy na zamówienie, w ramach prawnie zawartej umowy, dla ludzi, których złożone, właściwe dla piętnastego wieku potrzeby, ujawniały się poprzez precyzyjnie określony, uznany system gatunkowy piętnastowiecznego malarstwa. Stawiane wówczas wymogi gatunkowe znacznie różniły się od obowiązujących w czasach Picassa. Unikając nadmiernego mnożenia kategorii, obraz, o którym mowa, zaliczyć można jednocześnie do trzech podstawowych klas: (1) malowideł ołtarzowych, (2) malowideł wyobrażających Chrzest Chrystusa, (3) malowideł pędzla Piera della Francesco. Określenie wymagań zależało od decyzji klienta. Umowa o namalowanie tego obrazu nie zachowała się, ale do dziś dnia istnieje inna, zawarta w San Sepolcro w 1445 roku, która dotyczy podobnego malowidła i ustala, iż w wypadku obrazu ołtarzowego Piero musiał przestrzegać uzgodnionego tematu, a żaden inny malarz nie miał prawa przyłożyć ręki do płótna.

Pierwsza z wymienionych klas — „malowidło ołtarzowe" — nie dotrwała w swym ówczesnym znaczeniu do dziś. Cóż więc oznaczała? Po pierwsze,dotyczyła wyobrażeń religijnych, które spełniać musiały trzy kanoniczne funkcje: jasno przekazywać treść Pisma, budzić uczucia odpowiadające poruszonej tematyce, i utrwalać ją jednocześnie w pamięci. Jednakże malowidło ołtarzowe należy do specyficznego rodzaju wyobrażeń religijnych: umieszcza się je na ołtarzu, na stole Pańskim. W ten sposób jest ono bezpośrednio obecne podczas mszy, dodając godności mensie, przy której sprawuje się Najświętszy Sakrament. Pozostawia ono zatem malarzowi mniej swobody aniżeli jakiekolwiek inne malowidło, będące np. częścią cyklu ściennych fresków w kaplicy lub ilustracją w modlitewniku, a także służy skupieniu uwagi podczas najdonioślejszego momentu nabożeństwa. Może ono mieć również charakter częściowo świecki. Średniej wielkości malowidło ołtarzowe, podarowane kościołowi przez pojedynczego parafianina lub rodzinę albo bractwo kościelne umieszczane było zwykle na bocznym ołtarzu. Istnieje wiele dowodów na to, że donatorzy pragnęli, by dary składane przez nich Bogu wyniosły ich w oczach nie tylko Boga, ale i ludzi. Dlatego właśnie wolno przypuszczać, iż malowidło to jest w istocie pędzla Piera della Francesca, najlepszego malarza w mieście, gdyż w ten sposób fundatorzy mogli zaspokoić swą dumę. Podsumowując, powiedzmy po prostu, że z samego gatunku malowidła określonego jako

„malowidło ołtarzowe" wynika, iż obraz ten musi przedstawiać dany temat w sposób między innymi jasny, wzruszający, zapadający w pamięć, stosowny i godny.

Jeśli jednak chcemy poważnie zająć się problemem różnic kulturowych, to być może powinniśmy wykroczyć poza ramy własnego wyposażenia kulturowego i przyjąć istnienie zasadniczych różnic w nastawieniu poznawczym i myślowym tzn. założyć, że zarówno Piero jak i jego klienci postrzegali obrazy i myśleli o nich inaczej niż my, oraz że ich kultura dostarczała im innych doświadczeń wizualnych, umiejętności oraz struktur pojęciowych. Rzeczywiście, Piero wyposażony był *en troc* w zakres środków inny od dostępnego w Paryżu w roku 1730 lub 1910, czy obecnie w Londynie czy Berkeley.

Kultury nie marzucają jednostkom jednorodnych narzędzi poznawczych i myślowych. Ludzie różnią się na przykład doświadczeniami zawodowymi. Człowiek o wykształceniu medycznym odbiera ludzkie ciało w sposób szczególny; przyswoił on sobie pewną postawę i umiejętność rozróżniania, jak również specyficzne terminy i kategorie. Współczesny Pierowi lekarz z Padwy Michele Savonarola interesował się zwłaszcza proporcjami ciał ludzkich na obrazach różnych malarzy — a wymienia on między innymi Giotta (il. 2), Jacopo Avanzi z Bolonii, Giusto de'Menabuoi (il. 3), Altichiero i Guariento. Dostrzegł on, iż ich obrazy różnią się pod tym względem. Ludzie medycyny przyglądali się z bliska proporcjom w dążeniu do arystotelesowskich celów diagnozy, a w pewnych okolicznościach takie zawodowe skłonności i umiejętności dotyczyć mogły także i innych dziedzin, na przykład oceny malarstwa. Również malarze mieli w każdej epoce swój własny, zawodowy sposób widzenia, który niewątpliwie odgrywał znaczną rolę w tworzeniu obrazów. Ale i kultury sprzyjają pewnym typom rozwoju poznawczego w większych grupach społecznych. Życie w danej kulturze, dojrzewanie w jej obrębie i przyswajanie właściwych dla niej sposobów przetrwania nieodwołalnie narzucają nam swoistą praktykę postrzegania. W wyniku tej praktyki kształtują się w nas przyzwyczajenia i umiejętności różnicowania, które wpływają na to, jak radzimy sobie z nowymi informacjami dostarczanymi przez doświadczenie. A ponieważ tajemnica obrazu — tj. oznaczenie płaszczyzny tak, by wywołać wrażenie trójwymiarowości — zasadza się w znacznym stopniu na oczekiwaniach i wnioskowaniu na podstawie doświadczeń wizuanych, zależy ona od skądinąd marginalnych różnic w kulturowym wyposażeniu oglądającego.

Jeden z aspektów malarstwa Piera della Francesca dotyczy zarówno kultury, która umożliwia zdobycie pewnych umiejętności, jak i jednostki, która podejmuje decyzje co do ich wykorzystania. W kulturze

piętnastowiecznych Włoch silnie rozwinęła się specyficzna gałąź arytmetyki gospodarczej, której powszechnie nauczano w szkołach. Uczono się wówczas wybranych zasad geometrii w celu odważania beczek i pak, a także rachunków w celu obliczania udziałów w spółce oraz kursów wymiany. Obie umiejętności były w owych czasach wręcz fetyszyzowane, a zarazem stanowiły źródło wiedzy dla malarzy i odbiorców ich sztuki należących do klasy średniej. Widzenie obciążone było elementem teoretycznym, spekulatywnym. Piero swą osobą tworzył pomost między światem kupców i malarzy, ponieważ pisał traktaty zarówno na temat arytmetyki, jak i perspektywy malarskiej (korzystając z zasad geometrii). W jego malarstwie dużą rolę odgrywały perspektywa, proporcja i euklidesowa analiza formy, które odzwierciedlały wskazaną jedność kultury. Zarówno Piero, jak i jego klienci operowali odmiennym od nam współczesnego, zestawem środków i pojęć. Ale to właśnie Piero zdecydował się je wykorzystać; było wielu innych malarzy, którzy tego nie uczynili.

Wybór ten wymagał określonych zdolności i skłonności do wizualnego spostrzegania, które zakładały użycie pojęć takich jak „piramida" i „proporcja" i które bezpośrednio wiązały się ze zjawiskiem widzenia. Pozostałe warunkowane przez kulturę dyspozycje intelektualne w mniejszym stopniu dotyczyły percepcji, i jakkolwiek zewnętrzne w stosunku do malarstwa, istotnie wpływały one na refleksję nad obrazami. Aby posłużyć się względnie bliskim przykładem powiedzmy, że wykształceni ludzie XV wieku inaczej niż my myśleli o przyczynach wszystkich rzeczy, w tym także i obrazów: sposób wyjaśniania był zupełnie inny, nie tylko w odniesieniu do celu, lecz i intencji. Upraszczając, malowidło odbierane było jako rezultat działania dwóch przyczyn — przyczyny sprawczej i celowej. Za przyczyny sprawcze należy uznać rzeczy i ludzi, którzy poprzez swoje pośrednictwo przyczynili się do powstania skutków, za które między innymi uważamy obrazy. Mianem przyczyn celowych określić należy rezultaty, do których zmierzała dana czynność. W tak pojętej strukturze przyczyn, klienta wypada w pewnym sensie uznać za bardziej sprawczego od samego malarza. Klient, który zamówił *Chrzest Chrystusa* stanowił przyczynę sprawczą, ponieważ to on właśnie skłonił Piera do namalowania obrazu. Działał on zarazem jako przyczyna celowa przez to, że obraz namalowany został dla niego, na jego własny użytek, a przynajmniej do jego dyspozycji. Jednakże Piero był również przyczyną sprawczą *Chrztu Chrystusa*, tak samo jak jego pędzle i uczniowie, skoro w efekcie jego pracy twórczej powstał ten obraz, ale ponieważ nie był przeznaczony dla niego samego, malarz nie działał jako przyczyna celowa, chyba, że spojrzymy na to z odleglejszej i szerszej perspektywy, z której nie mogli zdawać sobie

sprawy ludzie w XV wieku. Gdyby wówczas ktokolwiek chciał określić to malowidło raczej jako wyraz charakteru Piera, a nie jego klienta, który zamówił obraz dla swych własnych celów, musiałby sporządzić bilans jego względnych kompetencji sprawczych w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki — „koloru", „rysunku", „kompozycji", i tak dalej. Posiadając odpowiednio rozległe wykształcenie, mógłby wyobrazić sobie ponadto, że Piero usiłował przekazać w *Chrzcie Chrystusa* pewną „ideę". Wówczas takie rozumienie intencji odbiegałoby jeszcze bardziej od pojmowania jej jako rozwiązywania problemów. Piętnastowieczny sposób myślenia o przyczynach powstania *Chrztu Chrystusa*, a zatem również i piętnastowieczne oczekiwania względem *Chrztu Chrystusa* oraz własne wyobrażenia Piera związane z malowaniem *Chrztu Chrystusa* znacznie różnią się pod względem formalnym od współczesnego nam stylu wyjaśniania.

Jak dalece możemy więc odtworzyć intencje Piera della Francesca, człowieka różniącego się od nas tak znacznie pod względem wiedzy o obrazach, w swych założeniach dotyczących ich funkcji, w swych skłonnościach i umiejętnościach spostrzegania, a nawet w swoim myśleniu o przyczynach i samej intencji?

## 2. WIEDZA O INNYCH KULTURACH: PODEJŚCIE UCZESTNIKA A PODEJŚCIE OBSERWATORA

Na początku najsłuszniej będzie wyjaśnić cel naszych badań i zajmowane przez nas stanowisko, gdyż są one szczególne i ograniczone. Interesuje nas intencja obrazów i malarzy jako środek do wnikliwszej percepcji tych pierwszych. Postaramy się tutaj objaśnić sam obraz opisany już za pomocą naszych **własnych kategorii.** Objaśnienie to stanie się wówczas częścią obszerniejszego opisu obrazu dokonanego ponownie w oparciu o nasze kategorie. Próba wyjaśnienia intencji nie będzie więc opowieścią o tym, co działo sie w umyśle malarza, lecz analitycznym odtworzeniem celów i środków, jakie potrafimy ustalić na podstawie obserwacji związków pomiędzy danym przedmiotem a dającymi się określić warunkami jego powstawania. Wyjaśnienie takie pozostaje w ostensywnej relacji do samego obrazu.

Dyskusje poświęcone „rozumieniu" innych kultur i ich przedstawicieli — a problem ten bywa dyskutowany bardzo często — rozpoczyna się zwykle od zarysowania różnicy pomiędzy podejściem „uczestnika" i „obserwatora". W przeciwieństwie do obserwatora, uczestnik odczuwa i rozumie swoją kulturę bezrefleksyjnie i spontanicznie. Może on poruszać się w obrębie jej norm i reguł bez ich racjonalnego uświadomienia bądź sprecyzowania. Nie musi on na przykład świadomie

formułować pięciu wymagań dotyczących tworzenia malowideł ołtarzowych, które przyswoił sobie w wyniku obcowania z obrazami tego typu. Ponadto uczestnik porusza się w obrębie reguł swojej kultury z dużą swobodą, delikatnością i elastycznością. Kultura jest dla niego jak język, którego uczył się nieformalnie od dzieciństwa; w istocie język, którym się posługuje, służy mu do jej wyrażania. Natomiast obserwator nie posiada tego rodzaju wiedzy. Musi on szczegółowo określać i analizować reguły i normy kulturowe, przez co stają się one nazbyt surowe, sztywne i mechaniczne. Brakuje mu często taktu, jaki cechuje uczestnika, oraz plastycznego zmysłu złożoności sytuacji.

Z drugiej zaś strony, obserwator uzyskuje przywilej perspektywy, tej właśnie, która odróżnia go od autochtonów — z naszego punktu widzenia ważne jest, że mieszczanie z San Sepolcro roku 1450 nie znali malarstwa Chardina i Picassa. Obserwator przeważnie rozpoczyna od porównań i dąży do uogólnień, które uczestnik uznałby za niefortunne i prymitywne. Co więcej, nadaje on wysoką rangę pewnym elementom danej kultury, ponieważ z jego porównawczej pespektywy, one właśnie wydają się w niej szczególnie ważne. Jest mało prawdopodobne, aby uczestnik miał to samo wyobrażenie o pewnych instytucjach, które w jego kulturze są stałymi elementami życia społecznego, oraz innych jej składnikach — na przykład solidnym wykształceniu w pewnego rodzaju arytmetyce gospodarczej — charakterystycznych tylko dla jego czasów i miejsca. Jednakże, powtórzę raz jeszcze, uczestnik odniósłby się z pogardą do nietaktownego i uproszczonego obrazu przedstawianego przez obserwatora. Gdyby jakikolwiek mieszczanin z San Sepolcro z 1450 roku usłyszał to co powiedziałem do tej pory o kulturze XV wieku, roześmiałby się lub zamachał rękami w geście bezradności — co samo w sobie jest również wyrazem kultury.

A zatem, patrząc schematycznie, można powiedzieć, że podejścia „obserwatora" i „uczestnika" są różne jakościowo i każde z nich ma swoje ograniczenia i charakterystyczną perspektywę widzenia kultury. W zasadzie teoretycznie ważna kwestia, czy przeistoczenie się z „obserwatora" w „uczestnika" jest w ogóle możliwe — tym bardziej, że ktoś, kto nauczył się bardzo dobrze obcego języka po pewnym czasie zaczyna zapominać o sztucznie niegdyś przyswojonych regułach — w tej chwili nie jest dla nas istotna, ponieważ włóczenie się po San Sepolcro roku 1450 czy jakimkolwiek innym miejscu przez dowolnie długi okres czasu, nie wchodzi w zakres programu krytyki indukcyjnej. Warto jednak chociażby pobieżnie zająć się innym dawno ustanowionym rozróżnieniem, które często warunkuje indywidualne poczucie uczestniczenia w innej kulturze. Nierzadko uważa się, że poznanie, schematycznie rzecz biorąc, składa się z dwóch etapów: odkrycia i potwier-

dzenia. W pierwszym z nich dopuszczalne jest stosowanie różnych heurystycznych tricków, łącznie z wyobrażeniem sobie, że jest się piętnastowiecznym Włochem, lub nawet samym Piero della Francesco, co wymaga, tak dalece jak to tylko możliwe, wyparcia się własnej wiedzy i pojęć oraz przyswojenia składników innej kultury. Zabieg taki prowadzić może do spostrzeżeń i intuicji, które z kolei wpływają na samo wyjaśnianie. Co więcej, nie ma żadnego powodu dla którego należałoby takie podejście przemilczeć; przeciwnie, wydaje się, że trzeba brać je szeroko pod uwagę. W pewnym momencie nie sposób jednak uniknąć przedłożenia wyjaśnień podlegających weryfikacji i ocenie według naszych własych kryteriów, zewnętrznych w stosunku do mentalnego universum przedmiotu badań. W przeciwnym razie, my sami stracilibyśmy do niego dostęp, warunkujący badanie i ocenę. Nie wyjaśniamy bowiem Piera Pierowi, lecz sobie samym.

A więc zrekonstruowane elementy kultury Piera della Francesca będą skrupulatnie rozpatrywane z zewnętrznego wobec niej punktu widzenia. Wszelkie uzyskane i przedstawione przeze mnie informacje dotyczące oczekiwań związanych z malowidłami ołtarzowymi lub zainteresowań pewnymi gałęziami matematyki oraz pojęciem przyczyny wynikają z wiedzy o świecie Piera, którą dysponuje obserwator, a nie uczestnik. Jest ona z natury rzeczy przybliżona, nazbyt dosłowna i nieuwewnętrzniona. Pociąga to za sobą podkreślenie pewnych aspektów jego kultury w sposób, w jaki on sam by tego nie uczynił. Wydobyte przeze mnie akcenty wynikaja z porównań, jakich dokonuję z innymi kulturami, a zwłaszcza z moją własną. Zwracam uwagę na to, co wydaje się odmienne lub szczególne, podczas gdy Piero przywiązywałby zapewne wagę do całkiem innych spraw.

Najważniejszy jednak jest fakt, iż spostrzeżenia moje nie pozostają w zawieszeniu, lecz przeciwnie, odnoszą się do *Chrztu Chrystusa*. Rozpocząłem swój wywód od uwagi, że to, co możemy stwierdzić w trakcie krytycznego wnioskowania nabiera znaczenia i precyzji dopiero w kontekście wzajemnej zależności między używanymi przez nas słowami a danymi dziełami sztuki. Jeśli wszakże nasze własne pojęcia bywają niekiedy uproszczone, sztywne i niedopasowane, obraz zawsze ujawnia stan wiedzy uczestnika, złożonej, elastycznej i bezpośredniej. Jakkolwiek przyznać trzeba, iż zewnętrzna analiza pojęć kultury artysty, podejmowanych przez niego „problemów" czy „intencji" tworzonych przedmiotów nacechowana jest nieuchronnie powierzchownością, być może wartość jej wzrośnie w chwili, kiedy odniesiemy ją bezpośrednio do *Chrztu Chrystusa*, szczególnego wytworu działalności wtajemniczonego uczestnika. A więc radośnie godząc się na rolę obserwatora w odniesieniu do własnych przemyśleń i twierdzeń na temat intencji obrazu, przystąpmy do dalszych rozważań.

3. STARY TERMIN — *COMMENSURAZIONE*

A teraz, wbrew powyższym twierdzeniom, zmuszony będę pozornie sprzeniewierzyć się tokowi własnych wywodów. Posługując się pojęciem „uczestnika" stwierdzam: *Chrzest Chrystusa* jest obrazem niezwykłym poprzez swą *commensurazione*. Przede wszystkim należy teraz zdefiniować to pojęcie, nadając mu znaczenie nieco inne od definicji ostensywnej implikowanej w związku z odniesieniem go do *Chrztu Chrystusa*. Piero sam zaproponował jego formalną definicję w związku z podziałem sztuki malowania na trzy części, umieszczonym na początku książki o perspektywie:

„Malarstwo obejmuje w sobie trzy główne części, które nazywamy *disegno, commensuratio i colorare*. Przez *disegno* rozumiemy profile i kontury zawarte w rzeczy. Przez *commensuratio* - profile i kontury proporcjonalnie rozmieszczone w należnych im miejscach. Przez *colorare* - nadanie barw tak jak się objawiają w rzeczach, jasnych i ciemnych, zależnie od światła".

Jest to propozycja interesująca, wszelako krótkie definicje formalne w ograniczonych kontekstach same podlegają ograniczeniom i dlatego Piero nie zdołał w tym wypadku ująć całego zakresu i bogactwa terminu *commensurazione*.

Termin ten wywodzi się z późnołacińskiego tłumaczenia greckiego słowa *symmetria* (jak zauważył Petrarka, nie znali go Rzymianie okresu klasycznego) i łaciński przekład Arystotelesa spopularyzował go w tym właśnie znaczeniu: na przykład „piękno części ciała wydaje się objawiać swoistą *commensuratio*". Używano go także w teorii muzyki. W XV wieku występował on w obrębie języka specjalistycznego, nie zaś potocznego - w znaczeniu bliskim proporcji lub też samej proporcjonalności. Na przykład platonizujący filozof Ficino w następujący sposób krytykował arystotelesowską koncepcję piękna: „Są tacy, którzy pewien całkowity układ członków lub, by użyć ich własnych słów *commensurazione* i proporcję, w połączeniu ze słodyczą barw, uważają (niesłusznie) za piękno".

Jednak dla Piera termin ten nabiera szczególnego znaczenia w związku z podziałem malarstwa na trzy główne części. Na początku wieku wyróżniano zwykle dwie części, *disegno* i *colore;* na przykład traktat Cennino Cenniniego wspomina o tym na dwa pokolenia przed Pierem. Patrząc na pietnastowieczne malarstwo, nietrudno zrozumieć dlaczego podział taki mógł wydawać się nieadekwatny i dlaczego w roku 1435 humanista i krytyk sztuki Alberti poczynił krok w kierunku wprowadzenia dziedziny, która dotyczyłaby związku pomiędzy konturem i barwą w obrazie traktowanym jako całość: zaproponował on część trzecią, określoną po łacinie słowem *compositio*, po włosku *composizione*. Do

niej właśnie odnosi się użyty przez Piera termin *commensurazione*. Jednakże między *compositione* a *commensurazione* zachodzi istotna różnica. W stosunku do języka potocznego termin Albertiego jest metaforą, dotyczy on obrazu jako hierarchii części brył i płaszczyzn odpowiadającej hierarchii zdań podrzędnych, fraz i słów w zdaniu głównym. Natomiast termin Piera wywodzi się z analizy liczbowej. Piero zastępuje model językowy modelem matematycznym i jasne jest, że matematyka ma dla niego w danym kontekście status paradygmatyczny równy statusowi języka w przypadku Albertiego, który, o czym należy pamiętać, posiadał rozległe wykształcenie matematyczne, a także był autorytetem w dziedzinie perspektywy i proporcji. W książce, z której zaczerpnąłem ten podział wraz z definicjami tj., traktacie o perspektywie, terminem *commensurazione* Piero określa w szczególności geometryczną perspektywę linearną; wydaje się jednak, że *commensurazione* oznaczała zwykle wiecej aniżeli tylko właściwe rozmieszczenie konturów przy pomocy metody perspektywicznej. Termin ten mógł rozszerzać swój zakres, co trafnie uchwycił uczeń Piera Luca Pacioli, pomimo iż, z uwagi na kontekst, posługiwał się on raczej pojęciem *proporcji*:

„Przekonacie się, że proporcja jest królową i matką wszystkiego, i że nie sposób się bez niej obejść. W obrazach dowodem na to jest perspektywa. Jeżeli bowiem w obrazach nie nada się postaciom ludzkim odpowiednich rozmiarów z punktu widzenia obserwatora, to nie będą one udane. Podobnie, malarz nigdy nie zdoła odpowiednio przygotować swych barw, jeśli nie zadba o ich właściwe nasycenie; chodzi mi o to, że, na przykład, przy malowaniu ludzkiego ciała określone natężenia bieli, czerni i żółci wymagają odpowiedniej domieszki czerwieni, itd. Następnie, w przypadku umieszczania postaci na planach, malarze powinni również pamiętać o zachowaniu proporcjonalnych odległości. (...). Dotyczy to także innych rysów i własności malowanych postaci. Na potwierdzenie tych reguł — ku ogólnemu pożytkowi malarzy — znakomity malarz Piero de la Franceschi (nadal jeszcze żyjący i, podobnie jak ja, pochodzący z San Sepolcro) napisał nie tak dawno wartościową książkę o „Perspektywie" (...). W książce tej dziewięć spośród każdych dziesięciu słów dotyczy proporcji".

Termin *commensurazione* odnosić się może zatem do ogólnej , matematycznie ugruntowanej zasady kompozycyjnej uznającej w obrazie istotną współzależność tego, co nazywamy proporcją i perspektywą.

## 4. TRZY FUNKCJE STARYCH TERMINÓW: KONIECZNOŚĆ, OBCOŚĆ, SUPEROSTENSYWNOŚĆ

Dlaczego mielibyśmy jednak podejmować aż taki wysiłek, aby tylko w części dokonać rekonstrukcji wizualnych kategorii uczestnika? Byłoby źle, gdybyśmy na nowo zapragnęli odtwarzać na sposób narracyjny

procesy intencjonalne zachodzące w umyśle Piera. Faktem jest, że właściwą krytykowi skłonność do wnioskowania w terminach uczestnika mylnie rozumie się w następujący sposób: stale przypomina się nam, że utożsamienie się z przedstawicielami innej kultury nie jest możliwe, i że starając się pójść tą drogą, sami sobie czynimy szkodę. Należy więc uzasadnić nasze stanowisko i, odsuwając na dalszy plan pomniejsze motywy, jak na przykład satysfakcję z opanowania i stosowania repertuaru leksykalnego danego okresu, lub przyjemność płynącą z przytaczania jakiegoś słowa, by podkreślić skłonność do wnioskowania lub do występowania w roli uczestnika — przytoczyć trzy główne argumenty na jego korzyść.

Pierwszym i zarazem najbardziej oczywistym jest fakt, że obecnie nie mamy ani kategorii, ani pojęcia odpowiadającego choćby w przybliżeniu terminowi *commensurazione*. Trzeba tu jednak postępować ostrożnie, gdyż nieprawdą jest, jakoby nie istniały żadne terminy wspólne nam i piętnastowiecznym Włochom: Euklides przetrwał, podobnie jak termin „proporcja", pomimo różnic w pisowni i wymowie, czy nawet słownictwie. Terminy te, nawet jeśli nie są uniwersalne, to na pewno pozostają wspólne wielu kulturom i okresom. W wypadku użycia ich wbrew upływowi czasu, w celu utożsamienia się z dawnymi użytkownikami, okazują się niesłychanie ogólne, prawie jak symbole matematyczne (takie jak — lub :), reprezentujące zresztą niektóre z nich. Znaczenie tych pojęć w dużym stopniu zależy więc od celu, jakiemu mają służyć.

Interesuje nas wszakże jedna, specyficzna własność. Dążymy do odróżnienia, a więc do uszczegółowienia, lub jeszcze inaczej, określenia terminu „proporcja". Interesuje nas przeto charakterystyczny dla Piera sens pojęcia proporcjonalności, co może w praktyce oznaczać konieczność zniżenia się na drabinie uogólnień do kategorii mniej powszechnych, a bardziej związanych z konkretną kulturą — czy to naszą czy inną. W naszej kulturze nie ma słowa posiadającego taki sens. Na znaczenie *commensurazione* składa się cała historia jego użycia, którą pokrótce naszkicowałem: tłumaczenie z greckiego, arystotelesowskie pojęcie piękna, przejęcie pewnych aspektów *disegno* i *colore* według Cenniniego, sens terminu matematycznego, który wyparł językowy termin Albertiego *compositio*, współzależność „perspektywy" i „proporcji". Wszystkie te znaczenia nie są drugorzędne, a ich emocjonalna wartość mogła być znaczna: stanowią one część ustanowionego w drodze użycia zakresu pojęcia, szczególny wycinek i sposób uporządkowania doświadczenia. Pojęcie *commensurazione* jest więc niezbędne dla określenia zbioru cech charakterystycznych dla malarstwa Piera.

Drugim uzasadnieniem użycia terminu *commensurazione* jest jego przydatność dla stworzenia efektu „obcości" w odniesieniu do Piera

i jego malowidła. Wiele obrazów, łącznie z *Chrztem Chrystusa*, pokrywa okropny werniks czy też skorupa fałszywej zażyłości, którą niezmiernie trudno przebić, gdy się o nich myśli. Ten stan rzeczy może po części wynikać z syndromu „muzeum bez ścian", bądź w większym nawet stopniu z właściwego malarstwu środka przekazu, czyli z faktu, iż większość z nas, przynajmniej na poziomie realizacji, nie potrafi się nim sprawnie posługiwać. Kontrast z językiem, środkiem, którym wszyscy posługujemy się niebywale sprawnie, wydaje się najbardziej oczywisty.

Od razu potrafimy rozpoznać język dawny, z uwagi na różnice istniejące między nim a tym, którego używamy. Natomiast większą trudność sprawia nam określenie stopnia oddalenia malowidła z XV wieku, pomijając takie szczegóły przedstawienia jak na przykład kostium, aniżeli pietnastowiecznej angielszczyzny; w pewnym sensie właściwe mu środki malarskie wydają się nam bliższe od zastosowanych przez Picassa w portrecie Kahnweilera. Dlatego też najważniejszym zadaniem w historycznym odbiorze obrazu jest zbadanie jak dalece obcy jest nam sam obraz i umysłowość, która go stworzyła; dopiero po uświadomieniu sobie tego dystansu przystąpić można do określenia jego prawdziwego, ludzkiego związku z naszym doświadczeniem. Zanim więc przejdziemy do bliższej charakterystyki Piera,musimy umiejscowić go w jeszcze większym oddaleniu. Naturalnie, przywołując pojęcie „uniezwyklenia", nie mam zamiaru nadawać mu żadnej funkcji poetyckiej, chociaż, w pewnym sensie, nawiązuje ono do romantyzmu; według Novalisa, romantyzm polega na tym, aby to co znajome uczynić obcym, a to co obce znajomym, co stanowi możliwy do przyjęcia program krytyczny. Niepowodzenie w jego realizacji jest główną przyczyną zwykłych historycznych błędów.

W procesie uniezwyklenia terminy obce takie jak *commensurazione* spełniają ważną rolę nie tylko dlatego, że w trakcie ich poznawania przyswajamy sobie sens dystansu historycznego, lecz także ponieważ w naszej własnej konceptualizacji analizowanego obrazu, wyznaczają one różnice pomiędzy nami a ludźmi danej epoki. W pewnym sensie one to właśnie świadczą o naszej zupełnej niemożności utożsamienia się z poprzednikami. *Commensurazione* jest znakiem obecności świata Piera w naszym myśleniu: jeżeli przyznamy się do niego, to znajdziemy się w posiadaniu porcji pewnej teorii, albowiem swe znaczenie wywodzi ono z dystynkcji, podziałów, związków i derywacji wskazujących na inne obce pojęcia. W takich właśnie słowach odkrywamy wspaniałą, rzeczywistą obcość. Choć z czasem zatracają one towarzyszącą im aurę niezwykłości, ich połowiczne życie trwa niekiedy zaskakująco długo. Co ciekawsze, wrażenie obcości bywa silne i długotrwałe zwłaszcza w przypadku naszych własnych pojęć będących ich pochodnymi. Rozważmy

różnice pomiędzy terminem *splendor* (XIII wiek) a naszym „splendour" [blask, piękno, wspaniałość], *disegno* (XVI wiek) a „design" [układ, plan, wzór, projekt], *sentimental* (XVIII wiek) a „sentimental" [uczuciowy, sentymentalny], *impression* (XIX wiek) a „impression" [impresja, wrażenie]. Dlatego właśnie krytyczne użycie terminologii uczestnika stanowi swoistą lingwistyczną deklarację niezależności od sposobu myślenia innej kultury. Jej sporadyczna obecność w naszym tekście wiąże się z trybem intencjonalnym, którym sami nie potrafimy się posługiwać.

Trzecie uzasadnienie powraca raz jeszcze do wyjściowego punktu moich rzważań poświęconych językowi krytyki artystycznej, i z tej przyczyny przedstawię je tylko pokrótce. Zasugerowałem mianowicie, że pomiędzy pojęciami a obrazem istnieje współzależność: używamy wybranych kategorii, aby w inny sposób przyjrzeć się obrazowi, a jego znaczenie staje się dla nas jaśniejsze wraz z dostrzeżeniem powiązań tych kategorii z samym obrazem. Proces ten niesie z sobą pewne korzyści, musimy go zaakceptować, a wówczas włożony weń wysiłek przyczyni się do lepszego zrozumienia obrazu. Dlatego właśnie pojęcia takie jak *commensurazione* okazują się wyjątkowo inspirujące. Ponieważ jednak nie używamy ich ze swobodą płynącą z zupełnego przyswojenia musimy z największą gorliwością poszukiwać ich związków z malowidłem. Są one więc superostensywne.

## 5. PRAWDA I UPRAWOMOCNIENIE: ZEWNĘTRZNE DECORUM, WEWNĘTRZNE DECORUM I UZASADNIONA ZWIĘZŁOŚĆ

Jak dotąd, stwierdziliśmy, że kulturowe wyposażenie (Brief) Piera mogło zawierać wymogi, aby obraz dotyczył Chrztu Chrystusa, aby wykonany był przez samego malarza, i aby należał do grupy malowideł ołtarzowych; przyjęliśmy też z grubsza, iż sam rodzaj „malowidło obrazowe" powoduje pojawienie się oczekiwań, iż obraz będzie jasny, wzruszający, zapadający w pamięć, stosowny i godny. Odnotowaliśmy również rozwinięcie się w obrębie kultury Piera szczególnej dziedziny nauki — pewnego typu wiedzy i umiejętności matematycznych, które Piero posiadał w stopniu wyjątkowo wysokim, a jego klienci w nieprzeciętnym. Przywołaliśmy także utworzone przez Piera złożone pojęcie *commensurazione*, które zapewne czynnie współkształtowało jego intencję. Wszystkie nasze dotychczasowe ustalenia dotyczące intencji muszą ostensywnie współgrać z obrazem, gdyż w przeciwnym wypadku okażą się całkowicie jałowe.

W jakim jednakże stopniu ustalenia te odpowiadają prawdzie? Lub inaczej, nieco bardziej ogólnie, w jaki sposób możemy ocenić stosunek

intencji wywnioskowanej na podstawie przesłanek do prawdy? Stawiam ten problem w sposób odrobinę naiwny, z uwagi na szczególnie naiwny charakter obecnych dociekań — po części dlatego, że przechodzę tu na pogranicze kwestii filozoficznych, którym nie jestem w stanie podołać, po części zaś z powodu rozpowszechnionego mniemania, iż w toku interpretacji dzieł sztuki nie należy zajmować się podobnymi zagadnieniami. Teraz już powinno być jasne, iż unikam terminu „znaczenie": nie chcę po prostu podchodzić do *Chrztu Chrystusa* jak do„ tekstu" posiadającego jedno lub wiele znaczeń. Przedsięwzięcie moje zakłada potraktowanie tego obrazu jako obiektu analizy historycznej, co pociąga za sobą dokonanie wyboru spośród jego przyczyn. One to stanowią konieczne, choć nie dostateczne warunki powstania obrazu. Przyczyny te zostały wybrane w celach analitycznych; nie wyczerpują one możliwego repertuaru. Zawsze jednak istnieje niebezpieczeństwo, że wybór okaże się *niewłaściwy* lub po prosty fałszywy.

Przyjmijmy na początek, że pod pojęciem prawdy będziemy rozumieli zgodność z rzeczywistością, która to rzeczywistość nie oznacza jednak wyłącznie naszych odczuć dotyczących obrazu, lecz ogarnia całość życia umysłowego i fizycznego w San Sepolcro około roku 1450. Jest to sprawa wyboru: „Piero bardzo lubił wykonywać modele postaci w glinie i na nich układać fałdy mocząc tkaninę w rozpuszczonej glinie, a tak otrzymane kunsztowne załamania służyły do rysunku lub innych celów". Słowa te wypowiedział największy historyk sztuki wszystkich czasów, Giorgio Vasari, a każdy uważny czytelnik jego dzieła potrafi rozpoznać tego typu uwagi dowodzące wyjątkowej umiejętności wnioskowania; jest wszelako mało prawdopodobne, aby przedstawiony przez Vasariego materiał dowodowy pozwolił nam dzisiaj powtórzyć jego twierdzenia z równą stanowczością. Nie ma to jednak znaczenia. Uprawiany przez Vasariego typ pisarstwa z góry określa wartość cytowanej uwagi — jest to prawda, by tak powiedzieć, krytyczna, zwłaszcza jeśli zestawić ją na przykład ze środkowym białym aniołem w *Chrzcie Chrystusa* — i nie było czytelnika współczesnego Vasariemu, który nie pojmowałby doskonale jej historycznego sensu. Zaiste, zręczność Vasariego w przechodzeniu od krytyki do historiografii godna jest pozazdroszczenia; w tym jednak względzie żyjemy w bardziej konkretnych czasach, gdybym więc obecnie wyraził się tak powierzchownie o sztuce Piera, czytelnik miałby prawo oczekiwać ode mnie dowodów, których nie byłbym w stanie przedstawić.

Zgódźmy się także co do tego, iż jakikolwiek opis rzeczywistości historycznej będzie jej odpowiadał w sposób bardzo skrótowy i schematyczny, podobnie jak w przypadku relacji między ogólnym planem Systemu Szybkiej Komunikacji [BART], lub mapą londyńskiego metra,

a zagmatwanym układem rzeczywistych przedmiotów, ponieważ (1) mapa nie rejestruje wszystkiego, (2) jest przedstawieniem obiektów dużych w małej skali, a także statycznym przedstawieniem przedmiotów ruchomych, (3) jej oznaczenia są w znacznej mierze ograniczone przez konieczność zachowania określonych form, czy to symbolicznych linii czy terminów, (4) jest to środek konwencjonalny i jako taki wymaga zrozumienia, (5) mapa jest przeznaczona do specyficznego użytku, (6) jej znaczenie polega na związku z bardziej skomplikowaną rzeczywistością. Rzecz jednak w tym, że mapa jest poprawna w obrębie zarysowanych przez siebie granic, choć czasem mogłoby tak nie być. Gdyby bowiem miała ona przedstawiać linie BART prowadzące aż do Palo Alto, wówczas nie odpowiadałaby rzeczywistości nawet w swoich granicach. różnica polega na możliwości sprawdzenia trasy BART przez porównanie jej z biegiem pociągów , podczas gdy analogiczna podróż do San Sepolcro z roku 1450 i porównanie naszego diagramu bezpośrednio z myślami i czynami Piera jest niemożliwe. Należy zatem znaleźć bardziej pośredni sposób na potwierdzenie słuszności naszych wywodów.

Jakkolwiek nie wymaga to specjalnego podkreślenia, naukowe studium jakiegoś obiektu polega na sformułowaniu i sprawdzeniu przypuszczeń zawartych w jego charakterystyce. Jeżeli przypuszczenia nasze nie sprawdzą się, znaczy to, że jesteśmy w błędzie. Niemal we wszystkim co robi historyk dostrzec można rozproszone elementy tej procedury, czy raczej, większość czynności historyka daje się ująć w postaci nieco ją przypominającej. Na przykład pojęcie „gatunku", którym posługiwałem się mówiąc o „malowidłach ołtarzowych", w pewnym sensie implikuje swoistą teorię. Można ją opisać jako zespół pięciu oczekiwań związanych z malowidłami ołtarzowymi, a te z kolei dadzą się do pewnego stopnia zweryfikować poprzez przyjrzenie się pietnastowiecznym obrazom ołtarzowym. Należy przy tym, jak to zwykle bywa w przypadku nauk humanistycznych, porzucić dążenie do osiągnięcia stuprocentowego sukcesu na rzecz nadziei na znalezienie stosunkowo wysokiego stopnia współzależności między malowidłami ołtarzowymi a wskazanym zespołem kryteriów, jako że można przecież znaleźć malowidła ołtarzowe nie odpowiadające tym wymaganiom. Teoria odnosi się więc do przypadków prawdopodobnych, a nie zjawisk uniwersalnych.

Co więcej, pojęcie rodzaju nie jest głównym przedmiotem moich zainteresowań. Jest ono tylko środkiem do osiągnięcia celu, i poddając je weryfikacji sprawdzam zaledwie jedno z dostępnych narzędzi, nie zaś całość charakterystyki danego przedmiotu, w tym wypadku obrazu *Chrzest Chrystusa*. Wobec określonych zainteresowań, sądy bezpośred-

nie okazują się na ogół trywialne i drugorzędne. Dla przykładu załóżmy, że implicite wysnułem hipotezę, iż podczas malowania *Chrztu Chrystusa* Piero posługiwał się stworzoną przez siebie kategorią wizualną, tj. *commensurazione*, bądź czymś podobnym. Na podstawie tej można wysnuć wniosek, że na obrazie da się zauważyć, iż stosunkowo duża uwaga przywiązywana była do bliskiej współzależności między proporcją a perspektywą. Lecz takie postawienie sprawy nie zadowala nas z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, jest to oczywiste i banalne.

Po drugie zaś, słabo uzasadnione, ponieważ podczas gdy sądy naukowe posiadają status praw ogólnych, które dają się zweryfikować wielokrotnie, sądy moje, nacechowane zresztą dość wątpliwą precyzją — „stosunkowo duża uwaga"! — podlegają sprawdzeniu jedynie w tym konkretnym przypadku. Próba przedstawienia moich przypuszczeń w terminach ogólnych — „malarze kierujący się określonymi nastawieniami wizualnymi itd." — okazuje się zatem daremna. Krótko mówiąc, schemat ścisłego przewidywania nie dostarcza nam środków weryfikacji niezbędnych dla złożonych i szczegółowych analiz obrazów. Potrzebne są do tego metody znacznie bardziej skomplikowane.

Dyskusje metodologiczne w obrębie wielu dyscyplin kierowały się często w tę właśnie stronę. Filozofia historycznego wyjaśniania wskazuje zwłaszcza na zbiór testów dotyczących zewnętrznej stosowności. Korciłoby nas szczególnie przeprowadzenie testu porównawczego, który sprawdzałby zbieżność intencjonalnej charakterystyki danej czynności z innymi dokonaniami tego samego wykonawcy, jego wypowiedziami na temat intencji kierującej jego pracą, a także z możliwościami, jakich dostarczała mu kultura, w której uczestniczył. Udało nam się tu przeprowadzić jedynie część naszych zamierzeń: podnieśliśmy malarstwo Piera do rangi osobnego gatunku; przejęliśmy od niego programowy termin *commensurazione;* oraz wykazaliśmy wyjątkowo duże znaczenie umiejętności matematycznych w jego czasach. Być może warto by również zinterpretować wewnętrzną racjonalność kierującą zachowaniem intencjonalnym jako przykład zrealizowanego zdania logicznego, tzn. „praktycznego sylogizmu"; a ponieważ zdanie to realizuje się w ostatecznej formie gotowej pracy, sytuacja taka dyktowałaby wykorzystanie bardziej tradycyjnych metod interpretacji. Hermeneutyka — chociaż nie chcę wkraczać tu na jej obszar — również wymagałaby zgodności z faktami i wydarzeniami współczesnymi bezpośredniemu przedmiotowi rozważań; „historyczne uprawomocnienie" i „rodzajowa stosowność" zmuszają nas do sprawdzenia czy to, co twierdzimy daje się wyobrazić w ramach danej kultury i pozostaje w zgodzie z właściwym jej poczuciem sensowności. W sposób dobitny wiąże się z tym również konieczność zachowania wewnętrznej spójności proponowanych analiz.

Twierdzenia nasze winny nie tylko współbrzmieć z obrazem w całej jego pełni, lecz także z każdym detalem malowidła z osobna oraz całością pozostającą w uzasadnionym powiązaniu z zewnętrznymi faktami. Wszystko to jednakże niewiele mówi nam o funkcjonalnej strukturze trafnych analiz, w dążeniu do których uciekamy się do podważonych już form wypróbowanych kryteriów ogólnych: prostoty i użyteczności pragmatycznej. Bardziej pożądane okażą się tu przypuszczalnie jakieś prostsze sposoby osiągania wysokiego stopnia spójności wyjaśnień; obowiązkiem naszym pozostaje wszak wciąż wykazanie potrzeby odwołania się do tych czy innych szczególnych okoliczności. Analiza musi dowieść własnej słuszności, a w najbardziej oczywisty sposób uczyni to przez rozwiązanie zagadki wpisanej w przedmiot naszego zainteresowania bądź poprzez skierowanie naszej uwagi na coś szczególnego, czego jak dotąd nie zdołaliśmy dostrzec.

Jakkolwiek wywody te mogą wydawać się nieco pobieżne, przywołane terminy ogólne są dobrze znane i dostępne, a zamiarem moim wciąż pozostaje uniknięcie szkodliwych ograniczeń metodologicznego rygoru. Jeśli przyjrzeć się dobrze treści poprzedniego akapitu, to wynikną z niej trzy wzajemnie powiązane kryteria lub — jak wolałbym się tu wyrazić — trzy zdroworozsądkowe kategorie postępowania auto-krytycznego. Jako badacz tradycji klasycznej określiłbym je kolejno mianem zewnętrznego i wewnętrznego decorum oraz zwięzłości; czytelnik jednak woli zapewne terminy takie jak (historyczne) *uprawomocnienie*, *porządek* (obrazu oraz jego opisu), i (krytyczna) *niezbędność* lub płodność. Nie są to tryby dowodzenia, lecz założenia badawcze, pozwalające zastanowić się nad prawdopodobieństwem poszczególnych analiz intencji.

Pierwsza z proponowanych kategorii, *uprawomocnienie*, dotyczy własności zewnętrznych. Wynika ona w znacznej mierze z prostego dążenia do uniknięcia anachronizmów.Staramy się nie przypisywać kulturze malarza cech, których w niej nie ma. Każdy obraz analizujemy w kontekście innych jego dzieł spodziewając się pewnej ciągłości w rozwoju — zwłaszcza w obrębie kultury Piera, gdzie wszystkie prace jednego autora traktowane są jako odrębny gatunek. Im bardziej nieuchwytne bywają różnice w sposobie malowania, tym mocniej opieramy się na wyczuciu rodzaju lub gatunku w odniesieniu do znakomitszych przypadków. Szczególnie w dwóch kwestiach nieodzowna jest delikatność. Po pierwsze, nie należy domagać się prawomocności za wszelką cenę, aby w efekcie nie pozostawić miejsca na oryginalność, niedbalstwo czy też sprzeciw wobec panujących konwencji: wiele arcydzieł zawiera wszak nieco elementów nieuprawomocnionych. Drugi problem dotyczy rozróżnienia stopni doniosłości materiału dowodowego. Mogę wskazać jakiś współczesny tekst, aby w ten sposób udoku-

mentować, że dane pojęcie funkcjonowało w XV wieku we Włoszech, ale z drugiej strony mogę być również świadom faktu, iż w odniesieniu do pewnego typu obrazów, na przykład malowideł ołtarzowych, dane pojęcie nie znajdowało zastosowania. Kwestia druga, jako bardziej ogólna, wydaje się istotniejsza od pierwszej, choć niekiedy całokształt analizy dyktowałby raczej sytuację odwrotną.

Termin drugi, porządek, wiąże się z właściwym zrozumieniem wewnętrznej organizacji analizowanego przedmiotu, odzwierciedlonej w zróżnicowany sposób w jego analizie; oba człony tej relacji cechować musi wewnętrzna zgodność. Gdyby termin *koherencja* nie był obciążony konkretnym znaczeniem zarówno w hermeneutyce jak i w filozoficznych dociekaniach na temat prawdy, mógłby on zastąpić słowo „porządek", gdyż to ostatnie brzmi zbyt neutralnie. Mam tu na myśli obszar pojęciowy obejmujący takie kategorie jak artykulacja, system, integralność, całość. Nie powinniśmy niepokoić się faktem, że postulat intencjonalnej jedności i niepodważalności pociąga za sobą konieczność formułowania sądów wartościujących i zakłada wysoki stopień wewnętrznej organizacji wykonawcy i przedmiotu. Tylko najwybitniejsze malowidła poddadzą się zamierzonej przez nas analizie: obrazy o mniejszej wartości nie okażą się na nią podatne. Brak jedności i organizacji w badanym obrazie może jednak równie dobrze świadczyć o niepełności analizy, lub pominięciu okoliczności, które pozwoliłyby na włączenie pozornie oderwanego elementu w intencjonalną całość. Dlatego też, ogólnie rzecz biorąc, dążyć należy do wyjaśnień najpełniejszych i zakładających maksymalne uporządkowanie.

Trzecią kategorią jest krytyczna niezbędność, lub inaczej płodność. Nie przytacza się wyjaśnień opartych na wnioskowaniu, chyba że wnoszą one coś do odbioru malowidła jako przedmiotu percepcji wizualnej. Pociąga to za sobą pewne konsekwencje, do których jeszcze powrócę. Istnieje jednak wiele okoliczności charakterystycznych dla XV wieku, które można by z powodzeniem przywołać jako odnoszące się do *Chrztu Chrystusa* Piera, których wszelako nie przytacza się, ponieważ nie są one konieczne do osiągnięcia celu jakim jest krytyka wnioskująca. Widzimy więc, iż jest to termin pragmatyczny, w swoisty sposób nachylony ku rzeczywistości.

Proponowane kategorie sprawiać mogą wrażenie tępych narzędzi, lecz gdy zastosuje się je jednocześnie, niczym trójząb, to okaże się, że potrafią dokonać radykalnych cięć. Przyjrzenie się problemowi intencjonalnego znaczenia *Chrztu Chrystusa* jako obrazu religijnego — aczkolwiek dotychczas pomijaliśmy ten szeroko dyskutowany aspekt — da nam możliwość wykorzystania ich w praktyce.

## 6. TRZY IKONOGRAFIE

Większość prac poświęconych *Chrztowi Chrystusa* zajmuje się wybranymi cechami szczególnymi tego malowidła, które odróżniają je od innych przedstawień tego samego tematu. Trzeba poświęcić im chwilę uwagi. Jedną z tych cech jest niezwykłość, ważność i pozorna odrębność trzech Aniołów znajdujących się na pierwszym planie. Drugą stanowi przeniesienie widzów, poza jednym człowiekiem rozebranym do chrztu, na plan drugi po prawej stronie, i ubranie ich na sposób bizantyjski. Trzecią cechą jest zmiana w wyglądzie wody wokół stóp Chrystusa: na dalszym i środkowym planie woda zachowuje zdolność odbijania przedmiotów, zaś na pierwszym staje się przeźroczysta, a nawet, według pewnych interpretacji, zupełnie już wyparowała. Niektórzy badacze wyróżniają jeszcze czwartą cechę podobieństwa krajobrazu do okolic San Sepolcro i doliny górnego Tybru, w której leży to miasto.

Wszystkie te cechy — jako problemy postawione przed obserwatorem — przyczyniły się do powstania kilku bardzo rozbudowanych analiz znaczenia tego obrazu. Jeden z badaczy twierdzi, iż trzy Anioły, przedstawione ze splecionymi dłońmi, wyrażają potrójny sens: Trójcę Świętą, zaślubiny Chrystusa z Kościołem, i wreszcie, dekret o połączeniu Kościołów obrządku zachodniego i wschodniego podpisany po Soborze Florenckim w latach 1438-1439; ten sam badacz dopatruje się także odniesienia postaci na dalszym planie do Kościoła Bizantyjskiego i do Epifanii Pana, ukazania się Chrystusa Mędrcom; w przedstawieniu chrztu w Tybrze w pobliżu San Sepolcro widzi on potwierdzenie supremacji Rzymu — problem ten również poruszano podczas Soboru we Florencji; na dziwną rzekę patrzy raz jako na zatrzymującą się w swoim biegu, a innym razem jako na płynącą, zgodnie z rzeczywistością, od i ku Chrystosowi, do i od Świętego Grobu (lub San Sepolcro).

Autor innej analizy widzi w Aniołach aluzję do zaślubin, a zwłaszcza do Wesela w Kanie, które czczone było podczas tego samego święta co Chrzest i Epifania i interpretowane jako symboliczne zaślubiny Chrystusa z Kościołem. Postaci drugoplanowe przedstawiają Epifanię, ilustrując przekonanie, iż Mędrców było czterech, a nie trzech, co z kolei znajduje potwierdzenie w Biblii, która dokładnie nie podaje liczby trzy, natomiast wspomina w Psalmie 72 o czterech Królach, w czym niektórzy Ojcowie Kościoła widzieli zapowiedź Mędrców związanych z Epifanią. Pojawienie się San Sepolcro oraz Tybru, a także wyniosłego orzecha, który przywołuje na pamięć starą nazwę tej doliny, Val di Nocea lub Dolina Orzecha, ma na celu wywołanie kilku skojarzeń, zwłaszcza z traktowaniem San Sepolcro jako nowego Jeruzalem, albowiem nazwa

tego miasta wywodzi się z legendy o pielgrzymach, którzy mieli przynieść do miasta relikwie Świętego Grobu, a tamtejszy kościół Zgromadzenia Kamedułów traktowany był przez okolicznych mieszkańców jako Kościół Grobu Pańskiego przeniesiony z samego Jeruzalem. Rzeka wyobrażona jest jako nadspodziewanie przejrzysta, co choć daje się racjonalnie wyjaśnić poprzez kąt odbicia światła od nieruchomej tafli wody, sugeruje jednocześnie brak wody, nawiązujący do średniowiecznej legendy o rzece Jordan, której wody znieruchomiały w chwili Chrztu jako dany przez Boga znak misji Chrystusa i jego świętości.

Sumaryczne przytoczenie tak kompetentnych i pomysłowych odczytań należących do wyższego rzędu ikonografii nie oddaje im jednak w pełni sprawiedliwości, gdyż wspierają się one w dużej mierze na źródłach pobocznych, w większości starożytnych i średniowiecznych, których nie sposób poddać analizie w ramach nieudokumentowanego, przedstawionego wyżej streszczenia. Ponadto odczytania owe nie stanowią tego rodzaju analizy, o który chodziłoby krytykowi posługującemu się kategoriami zaproponowanymi w poprzedniej części wywodu. Zastosowanie kryterium prawomocności mogłoby podważyć zasadność wykorzystywania dokumentów z okresu starożytności i średniowiecza a nie tekstów i artefaktów pochodzących z XV wieku, jak również wywołać pewne wątpliwości, czy taka wielowarstwowa i wieloraka intencja zgodna była z teorią lub praktyką pietnastowiecznych malowideł ołtarzowych.

Kryterium porządku zakłócone koniecznością szybkiego przenoszenia centrum uwagi w obrębie pola obrazowego wzdłuż i w głąb, a także niezależnością odczytań od silnego oddziaływania obrazu ugruntowanego w swoistej organizacji malowidła. Zastosowanie kryterium konieczności ukazuje swoistą rozrzutność odczytań dostarczających tak wielu różnorodnych wyjaśnień biorących pod uwagę mnogość zewnętrznych okoliczności — powstaje wówczas wrażenie nadmiernej komplikacji.Te same cztery cechy szczególne mogą być wyjaśnione znacznie zwięźlej bardziej prawomocnie, a to w odwołaniu do podstawowej ikonografii, co niżej czynię.

Wizualnie dominującą, szczególną cechą obrazu jest ciągła i uporczywa obecność trzech Aniołów. Klucz do zrozumienia tego faktu znajduje się w prostej homiletycznej aluzji do Trzech Chrztów. Chrzest Chrystusa stał się przyczyną ustanowienia pierwszego sakramentu — Chrztu, a przedstawienie Chrztu Chrystusa — jak przy okazji kazania na temat Święta Chrztu — dostarcza okazji do objaśnienia samej natury sakramentu. W rzeczywistości w XV wieku dużą rolę odgrywały Trzy Chrzty, i w tej mierze wystarczy nam się powołać na *Summam Theologicam* św. Antoniego z Florencji z połowy tego wieku, a zwłaszcza na

kazanie poświęcone Chrztowi Chrystusa i rozdział dotyczący Chrztu. W rzeczy samej, jeśli Piero podczas swojej czeladniczej podróży chodził we Florencji do kościoła,to mógł on słyszeć samego św. Antoniego głoszącego owo kazanie.

Doktryna o Trzech Chrztach została opracowana po to, aby rozwiązać trudność związaną z potępieniem nieochrzczonych, jako że przecież niektóre dusze na to nie zasługują — na przykład nieochrzczeni męczennicy — a mimo to nie mają one wstępu do czyśćca i skazane są na wieczne potępienie. Dlatego też uważano, iż oprócz Chrztu przez Wodę, czyli właściwego Sakramentu, istnieje także Chrzest przez Krew *(Baptismus sanguinis)*, który przyznawano tym, którzy umarli za Chrystusa, oraz Chrzest przez Ducha *(Baptismus flaminis)*.

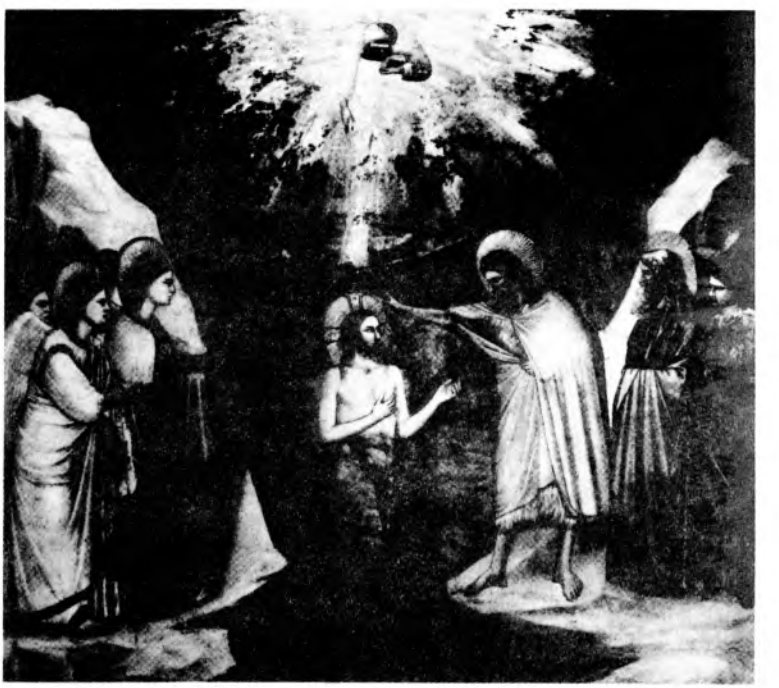
Jednocześnie jednak obawiano się, że gdyby możliwe stało się odpuszczenie grzechu pierworodnego bez przyjęcia Chrztu z Wody *(Baptismus fluminis)*, wówczas zaistniałoby pewne niebezpieczeństwo, iż ludzie byliby mniej gorliwi w przyjmowaniu Chrztu lub podawaniu do Chrztu dzieci. Dlatego też ustanowiono, że przeciwnie do dwóch pozostałych, Chrzest z Wody nie tylko zmywa grzech śmiertelny, i w ten sposób chroni przed wiecznym potępieniem, lecz także opatruje dusze indywidualnym „znakiem" dobra, podobnie jak święcenie opatruje tym „znakiem" księdza: „zmniejsza on skłonność do grzechu i oświeca umysł, zwłaszcza w sprawach związanych z wiarą". Tak więc Chrzest z Wody miał szczególną siłę, której pozbawione były Chrzest przez Krew i Chrzest przez Ducha.

Stąd też bierze się osobliwy wygląd trzech Aniołów na obrazie.Wszystkie Anioły są Duchami; dodatkowo Anioł po prawej stronie ma na sobie wieniec, który może symbolizować Wawrzyn Męczeński. Ale środkowemu Aniołowi, ubranemu jak do Sakramentu z Wody, pozostałe dwa wskazują przykład Chrystusa, a jego biel odpowiada bieli chrzczonego człowieka po prawej stronie.

W ten sposób pozostałe cechy szczególne, o ile naprawdę są one szczególne, znajdują swoje wytłumaczenie. Widzowie — których bizantyjski wygląd i strój stanowi dla Piera zwykły sposób uwypuklenia cech typowo wschodnich — zostali umiejscowieni w tyle po to, aby nie zaciemniać pierwszego planu, a zwłaszcza nie odwracać uwagi od odbierającego chrzest samotnego mężczyzny, który odpowiada środkowemu Aniołowi.

Woda wokół stóp chrzczonego Chrystusa jest przeźroczysta, jako symbol rezultatu materialnej przyczyny Chrztu przez Wodę. Jak mówi św. Antoni:„Woda jest przejrzystym, przeźroczystym ciałem wrażliwym na światło; toteż chrzest obdarza światłem wiary i dlatego właśnie nazwany jest sakramentem wiary".

1. Piero della Francesca, Chrzest Chrystusa, obraz tablicowy ok. 1440-1450. National Gallery, Londyn

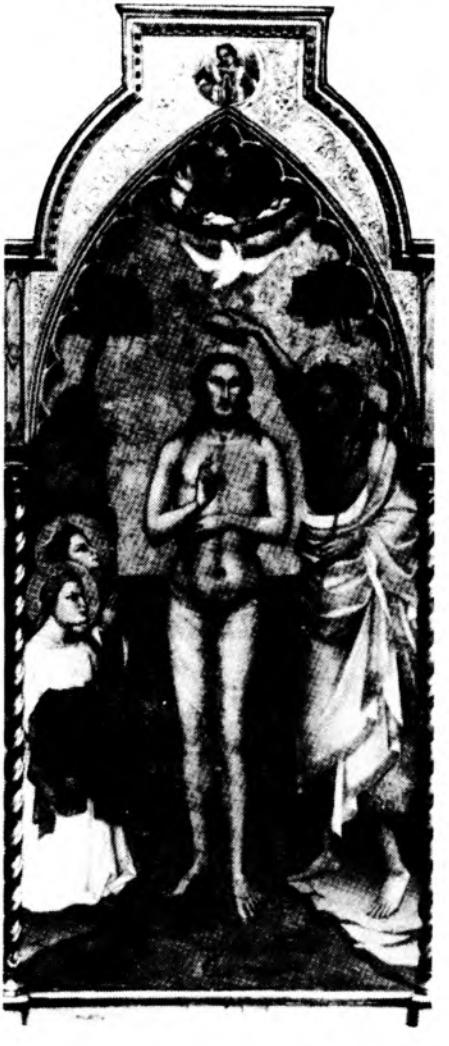


2. Giotto, Chrzest Chrystusa, fresk ok. 1303-1313. Kaplica Scrovegni, Padwa

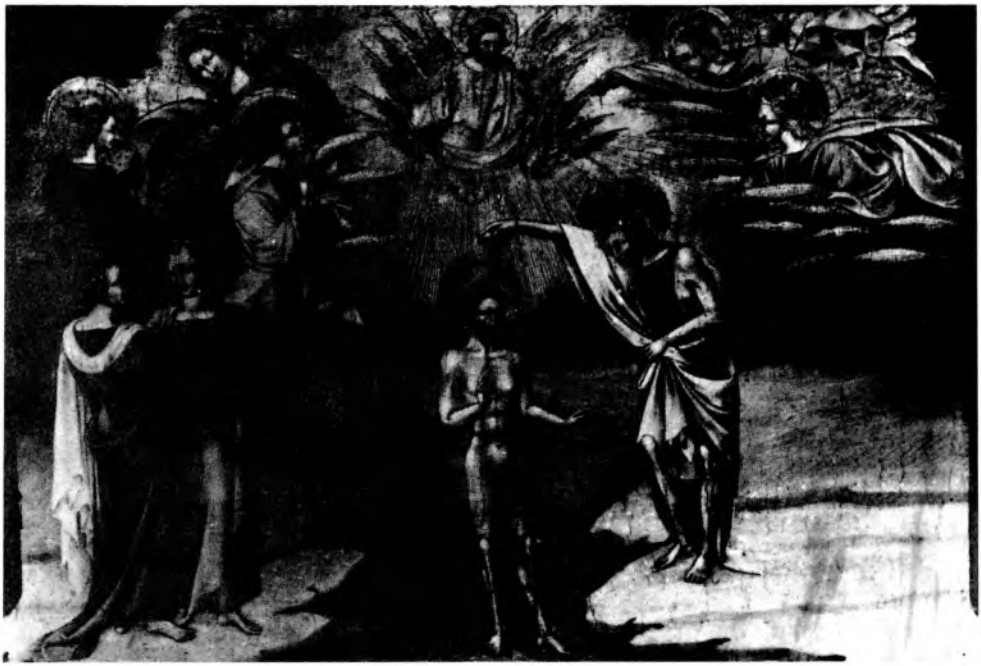
3. Giusto de'Menabuoi, Chrzest Chrystusa, fresk ok. 1375. Babtysterium katedralne, Padwa

4. Piero della Francesca, Odnalezienie Prawdziwego Krzyża, fragment z widokiem Arezzo, fresk ok. 1452-1459. Kościół św. Franciszka, Arezzo

5. Masolino, Chrzest Chrystusa fresk, ok. 1435. Babtysterium, Castiglione d'Olona



6. Przypisywany: Niccolo di Pietro Gerini, Chrzest Chrystusa, obraz tablicowy 1387 (?). National Gallery, Londyn



7. Giovanni di Paolo, Chrzest Chrystusa, obraz tablicowy poł. XV wieku, National Gallery, Londyn

8. Piero della Francesca, Bitwa Konstantyna z Maksencjuszem, fresk ok. 1542-1559, fragment, Kościół św. Franciszka, Arezzo

9. Piero della Francesca, Chrzest Chrystusa, fragment. National Gallery, Londyn

10. Luca della Robia, Anioły adorujące eucharystię, predella ołtarza, emaliowana terakota ok. 1460-1470. Kaplica Krzyża, Kolegiata, Impruneta

11. Piero della Francesca, Madonna z Dzieciątkiem i aniołami, obraz tablicowy ok. 1465. Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

12. Piero della Francesca, Madonna z dzieciątkiem i aniołami, obraz tablicowy ok. 1470. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

13. Niccolo Fiorentino, rewers medalu Giovanny Tornabuoni z przedstawieniem Gracji, brąz późny wiek XV. Bargello, Florencja

14. Donatello, Anioły z drugiej trybuny śpiewaczej florenckiej katedry, marmur 1433-1439. Museo dell'Opera del Duomo, Florencja

15. Piero della Francesca, Chrzest Chrystusa, z podziałem na dwie, trzy i cztery części. National Gallery, Londyn

16. Piero della Francesca, Chrzest Chrystusa, fragment. National Gallery, Londyn

17. Piero della Francesca, Chrzest Chrystusa, fragment. National Gallery, Londyn

Co do pejzażu przypominającego krajobraz San Sepolcro, umieszczanie przypowieści religijnych w krajobrazie mniej lub więcej przypominającym znane tereny nie należało do rzadkości. Religijne uzasadnienie tego zabiegu znajdziemy w modlitewnikach z tamtych czasów:

„Aby historia Męki Pańskiej lepiej odcisnęła się w ludzkich umysłach, czyli aby łatwiej było zapamiętać każde związane z nią wydarzenie, pomocne jest, a nawet konieczne, dokładne określenie miejsc i postaci; na przykład miasta, jeśli ma być nim Jeruzalem, posługując się w tym celu opisem miasta, które zna się bardzo dobrze".

Wszystko to miało służyć indywidualnej modlitwie: przedstawiając na obrazie znane otoczenie, czyniło się zadość wymaganiu, by wyobrażenie było wyraźne i łatwe do zapamiętania. Ale kryteria podobieństwa, jakie zastosował Piero sporządzając wizerunek miasta były zbyt szerokie (il. 4), więc niewiele zbieżności z wyglądem San Sepolcro znajdziemy na obrazie — zbyt mało, aby dokonywać tutaj głębszych analiz.

Sądzę, iż zaproponowana anliza czterech poszczególnych cech obrazu Piera w większym stopniu bierze pod uwagę prawomocność, porządek i niezbędność aniżeli inne wyjaśnienia, oparte na ikonografii wyższego rzędu. Jako przykład krytycznego wnioskowania, jest ona lepiej uzasadniona. W każdym razie uzyskamy w ten sposób odskocznię niezbędną do dalszych rozważań, ponieważ problem zasadności jest problemem względnej zasadności. Teraz możemy posunąć się dalej i — starając się wykryć niewątpliwe usterki przedstawionych wyjaśnień, a dążąc do opracowania lepszych — sformułować kilka wymogów, jakie spełnić musi świadoma swych braków krytyka posługująca się przyjętymi uprzednio trzema kategoriami.

## 7. PROSTE ODCZYTANIE OBRAZU

Wydaje się, że w mojej analizie dają się zauważyć trzy główne źródła błędów. Za najbardziej oczywiste i zarazem zgubne uważam pominięcie przesłanki, której znaczenie podkreślałem, jak sądzę, do znudzenia, mianowicie że obraz pojmować można jako rozwiązanie pewnych problemów. Ulegając wówczas nawykowi doszukiwania się „znaczenia", poszukiwaliśmy „znaków" i oczywiście znajdowaliśmy je. Drugim źródłem był zbyt mały nacisk na swoistość malarskiego idiomu Piera, opisanego wcześniej aż w kategoriach osobnego gatunku. Oba te błędy nałożyły się na siebie w sposób szczególnie niefortunny, gdyż styl Piera łączył się niewątpliwie z istotnymi dla jego malarstwa problemami.

Trzeci z kolei błąd dotyczył wyjaśnień pojęć uprawomocnienia, porządku i konieczności (dalej oznaczonych jako U, P i K)które to wyjaśnienia okazały się nazbyt pobieżne i niedostatecznie radykalne.

Zarówno centralne umieszczenie na obrazie postaci Chrystusa (P) — a od niej właśnie należy rozpocząć analizę — jak i funkcje wyobrażeń religijnych (U) prowdzą nas do wniosku,iż treścią malowidła jest Chrzest Chrystusa — nie zaś teologiczna doktryna Chrztu, ani Sobór Florencki czy też potrójne Święto. Pierwsze pytanie będzie się więc odnosić do kwestii (K) czy na obrazie znajdują się przedmioty, które nie dadzą się wytłumaczyć poprzez dosłowny kontekst przedstawionego tematu lub jego podstawowe znaczenie religijne. W tym miejscu najlepiej będzie, jeśli przypominy sobie następującą opowieść (Mat. 3, w wersji Biblii Tysiąclecia):

W owym czasie wystąpił Jan Chrzciciel i głosił na Pustyni Judzkiej te słowa: „Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie". Do niego to odnosi się słowo proroka Izajasza, gdy mówi:

*Głos wołającego na pustyni:*
Przygotujcie drogę Panu,
Jemu prostujcie ścieżki.

Sam zaś Jan nosił odzienie z sierści wielbłądziej i pas skórzany około bioder, a jego pokarmem była szarańcza i miód leśny. Wówczas ciągnęły do niego Jerozolima oraz cała Judea i cała okolica nad Jordanem. Przyjmowano od niego chrzest w rzece Jordanie, wyznając przy tym swe grzechy.

A gdy widział, że przychodzi do chrztu wielu spośród faryzeuszów i saduceuszów, mówił im: „Plemię żmijowe, kto wam pokazał jak uciec przed nadchodzącym gniewem? Wydajcie więc godny owoc nawrócenia, a nie myślcie, że możecie sobie mówić: 'Abrahama mamy za ojca' bo powiadam wam, że z tych kamieni może Bóg wzbudzić dzieci Abrahamowi. Już siekiera do korzeni drzew jest przyłożona. Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone. Ja was chrzczę wodą dla nawrócenia, lecz Ten, który idzie za mną, mocniejszy jest ode mnie; ja nie jestem godzien nosić Mu sandałów. On was chrzcić będzie Duchem Świętym i ogniem. Ma on wiejadło w ręku i oczyści swój omłot: pszenicę zbierze do spichrza, a plewy spali w ogniu nieugaszonym".

Wtedy przyszedł Jezus z Galilei nad Jordan do Jana, żeby przyjąć chrzest od niego. Lecz Jan powstrzymał Go, mówiąc: „To ja potrzebuję chrztu od ciebie, a Ty przychodzisz do mnie?" Jezus mu odpowiedział: „Pozwól teraz, bo tak godzi się nam wypełnić wszystko, co sprawiedliwe". Wtedy mu ustąpił. A gdy Jezus został ochrzczony, natychmiast wyszedł z wody. A oto otworzyły mu się niebiosa i ujrzał Ducha Bożego zstępującego jak gołębicę i przychodzącego do Niego. A głos z nieba mówił: „Ten jest mój syn umiłowany, w którym mam upodobanie".

A oto najistotniejsze elementy tej opowieści: Jan przybył nad rzekę Jordan, w odzieniu ze skóry wielbłądziej i pasie skórzanym, przybyli tam również inni ludzie i niektórzy z nich zostali ochrzczeni; a Jan napomniał faryzeuszów i saduceuszów, mówiąc im, że każde drzewo, jeśli nie wyda owocu, zostanie wycięte i w ogień wrzucone; Jan mówił także o mocniejszym od niego, który idzie za nim, i że Jezus naprawdę przybył, i nalegał, by Jan go ochrzcił; wreszcie, że Bóg zesłał Ducha Świętego pod postacią Gołębicy i wyraził swoje zadowolenie.

Na czym polegało znaczenie tej opowieści? Jeśli przystać na wyjaśnienie zawarte we współczesnym obrazowi Piera Kazaniu na temat Chrztu św. Antoniego (U), zauważymy w niej trzy główne elementy. Przede wszystkim jest to pierwsze i największe objawienie przez Boga Trójcy Świętej przez zesłanie Ducha Świętego pod postacią Gołębicy. Po drugie, jest to ustanowienie pierwszego sakramentu — Chrztu, jako rytuału oczyszczenia, który wymazuje grzech pierworodny i wybawia od potępienia wiecznego. Po trzecie, co wydaje się najważniejsze, jest to wspaniała ilustracja pokory Chrystusa: przybył On nad Jordan bezgrzeszny, lecz domagał się oczyszczenia, i to przez człowieka niższego od siebie. Są to trzy kluczowe tajemnice i podejście św. Antoniego w pełni mieści się w granicach ortodoksji: w innych podręcznikach i kazaniach podejmowano analogiczne próby ich wyjaśnienia. Piero ilustruje je łącznie (P) w najważniejszej części obrazu, poczynając od Gołębicy (znak Trójcy), poprzez Naczynie i Wodę (znaki sakramentu oczyszczenia), aż do Chrystusa ze spuszczonym wzrokiem (znak pokory). Niewątpliwie jest to główna treść obrazu.

Nadal jednak niewyjaśnione pozostają trzy cechy szczególne — obecność czterech ludzi na dalszym planie, osobliwy bieg rzeki, i uporczywa wyrazistość Aniołów — które zmuszają do rozbudowy analizy. Nasza pierwsza próba zmierzać będzie do uchwycenia skomplikowanego problemu, do którego Piero nawiązał w obrazie. Artysta postąpił tu zgodnie z malarską tradycją przedstawienia Chrztu Chrystusa (il. 2-3; 5-7); stąd obecność niewymienionych w Piśmie Świętym Aniołów i postać ludzka zapowiadająca widzów. Akceptację tradycji utrudniały jednak Pierowi dwa istotne czynniki. Pierwszy z nich — który uważam za podstawowy — wiązał się z brakiem ugruntowanej tradycji malowania dużych pionowych wyobrażeń Chrztu Chrystusa z udziałem wysokich postaci. Tradycyjnie dominowały wówczas w tym względzie niewielkie pionowe panneaux i wielkie i wielkie, horyzontalne przedstawienia Chrztu na freskach, podczas gdy Piero przekazać musiał w swym dziele pełny homiletyczny sens wydarzenia niezbędny dla centralnej części ołtarza. Drugim czynnikiem był własny styl Piera.

Implikacje takiego stanu rzeczy ująć można w kategoriach szczególnej trudności i szczególnych środków. Trudność polegała głównie na niebezpieczeństwie przeciążenia pierwszego planu: w przypadku pionowego układu malowidła nie starczało po prostu miejsca na umieszczenie z boku widzów bez jednoczesnego przesunięcia i pomniejszenia centralnych postaci Jana i samego Chrystusa. Ponadto, charakterystyczny dla Piera monumentalny styl przedstawiania postaci nie dopuszczał możliwości zgrupowania figur drugoplanowych w rzędzie na planie pierwszym: zwykle malarz potrzebował na to miejsca po bokach obrazu,

a sylwetki widzów z reguły rzucały się w oczy. Można było temu zaradzić za pomocą specjalnych środków, z których jeden Piero określał terminem *commensurazione*, oznaczającym umiejętność perspektywicznego różnicowania proporcji i odległości w głąb, czy też do wewnątrz obrazu. Umiejętność ta pozwoliła mu zachować postaci chrzczonego człowieka i widzów bez jednoczesnego pozbawienia Chrystusa i Jana przewagi na pierwszym planie. Zastosowane przez Piera rozwiązanie charakteryzuje się czasoprzestrzenną klarownością, dzięki której sekwencja wydarzeń w pierwszej części fragmentu Ewangelii (U) znalazła swe odbicie w przestrzeni obrazu; wzgórza, z których zeszli Chrystus i Jan, słuchacze, pnie drzew, do których Jan porównał niektórych spośród nich; ochrzczona przez Jana osoba; i dalej, wzdłuż rzeki, przejście do głównego tematu związanego z Chrystusem i Janem. Sądzę, iż powyższe wyjaśnienia wystaczają do zrozumienia(K) czterech postaci ubranych w kosztowne, orientalne stroje: nie reprezentują one Kościoła Wschodniego ani też czterech Mędrców, lecz po prostu sadyceuszów i faryzeuszów, itd.

Drugą osobliwą cechą tego obrazu jest nagła przemiana wody na pierwszym planie ze zwierciadlanej w przeźroczystą: przytoczyłem już wypowiedź Św. Antoniego dotyczącą otwierania się człowieka ochrzczonego na światło wiary (inni odwoływali się do bardziej odległych przykładów) i wyjaśnienie to wydaje się chronologicznie uprawomocnione i stosowne. Nie jest ono jednak niezbędne i dlatego musimy je zastąpić innym, bardziej malarskim. Ponownie wiąże się z tym kwestia tradycji oraz specyficznego stylu artysty. Na obrazach Piera woda w rzekach, umieszczanych zwykle na środkowym planie, zachowuje swe zwierciadlane własności (il. 8): świaczy to wyraźnie o zainteresowaniu malarza dokładnością przedstawiania odbicia. W przypadku *Chrztu Chrystusa* Piero natrafił jednak na pewien problem. Wyobraźmy sobie, zgodnie z wymogami jego stylu, postać Chrystusa bez stóp, lub, co gorsza, nie tylko bez stóp, lecz z zaznaczonym odbiciem monumentalnych łydek. Przyszła tu jednak artyście z pomocą malarska tradycja, oferując coś, co stanowiło zarazem część problemu i jego rozwiązanie.

Wspomniana osobliwość nie pojawiłaby się bowiem wcale, gdyby nie zanikły elementy złotego tła obrazów. Z początku postacie Aniołów, Chrystusa i Jana posiadały złote aureole oraz mnóstwo złoceń na skrzydłach i rąbkach szat, a przede wszystkim spowijały je złociste strumienie światła płynącego od Boga. Elementy te były dość powszechnie stosowane w renesansowych obrazach przedstawiających Chrzest Chrystusa. Złocone prążki widoczne są także na obrazie Piera wokół Gołębicy. Było to światło Boże spływające na Chrystusa i oczywiście na znajdującą się dookoła niego wodę: Chrystus stał w czymś w rodzaju

smugi boskiego reflektora. Wyjaśnienie takie nie tylko trafnie uzasadnia cechy malowidla, lecz także podkreśla wizualny walor przejrzystości (P). Nie chodzi tu bowiem o światło Wiary, ale o światło Boga.

Trzecią cechą szczególną była wyrazista obecność trzech Aniołów (il. 9) — niewłaściwie odczytywanych jako przedstawienie Trzech Chrztów, połączenie Kościoła Bizantyjskiego z Kościołem Rzymskim w latach 1438-1439, połączenie Chrystusa z Kościołem, lub też Wesele w Kanie Galilejskiej. Nietrudno przyznać, iż w obecności Aniołów przy Chrzcie Chrystusa nie ma nic dziwnego — mogły one nie występować w Biblii, ale dodawane przez wieki, przekształciły się z czasem w stały składnik obrazów poświęconych temu tematowi (il. 2-5). Jednak Anioły Piera z różnych względów wydają się osobliwe. Jeden z ikonografów zauważył, że nie spełniają one swej zwykłej funkcji polegajacej na trzymaniu szat Zbawiciela w czasie jego Chrztu. Jest to wszak spostrzeżenie mylne. Anioły Piera nie noszą zwykle na ramionach stuł, a szaty przewieszone przez ramię Anioła po prawej stronie maja taka samą — ważną dla Piera — różową barwę, jak te widoczne na jedynym zachowanym spośród namalowanych przez artystę wizerunków Chrystusa odzianego, *Zmartwychwstaniu* znajdującym się w San Sepolcro. Raz jeszcze tu musimy wziąć pod uwagę indywidualny styl Piera: bogactwo szat Aniołów na obrazach innych malarzy w przypadku mistrza z San Sepolcro byłoby równie absurdalne jak trzepoczące peleryny toreadorów.

Osobliwość grupy Aniołów leży również w tym, iż nie oddają one czci wydarzeniu, które się przed nimi rozgrywa. Być może czas już na to, byśmu nieco gruntowniej uzasadnili nasze pojmowanie aniołów. Od św. Antoniego dowiadujemy się, że wśród dziewięciu porządków bytów anielskich, te, które zwykliśmu nazywać „aniołami", znajdują się na stopniu najniższym, i że są one jedynymi, które, przy ograniczonym współudziale Cnót i Archaniołów, porozumiewają się z Człowiekiem. One to wspomagają naszą pobożność i działają jako źródło intelektualnego natchnienia przez Ducha Świętego. W tym celu mogą przybierać ludzką postać, symbolicznie zawsze młodą i piękną, by objawić się zazwyczaj w momencie modlitwy. Ponadto, anioły pojawiają się zawsze w chwili, gdy ksiądz odprawia mszę św. przy ołtarzu, a obraz Piera jest obrazem ołtarzowym. Na pewno nie są to jednak aktorzy, którzy mieliby odgrywać scenę Trzech Chrztów, czy też Sobór Florencki lub Wesele w Kanie. Były to wszak istoty duchowe, a nie odtwórcy roli. W sztuce XV wieku Anioły w różny sposób pełniły funkcję intelektualnych inspiratorów, (od lewej do prawej na il. 10) zachęcając swym przykładem do pobożności, bezpośrednim gestem wskazując właściwe czynności, lub przypominając o szczególnych elementach danej tajemnicy, w skrajnych przypadkach przy pomocy zwoju lub tekstu.

Sądzę, iż Anioły Piera spełniają wszystkie trzy spośród wymienionych tu funkcji, choć w sposób charakterystyczny dla tego malarza. Zwykle jego anioły nie pełnią bezpośrednio funkcji wskazującej, lecz bardzo subtelnie starają się skupić naszą uwagę na tym, co artysta przedstawia na obrazie. Sposób najprostszy (il. 11) polega tu na spojrzeniu w stronę widza i wskazaniu za pomocą gestu przedmiotu czci; inny nieco bardziej wyszukany (il. 12) — zakłada rozłożenie funkcji pośredniczącej na dwóch przedstawicieli omawianej grupy — jeden anioł patrzy na widza, drugi kieruje wzrok na przedmiot czci. W *Chrzcie Chrystusa* osiąga Piero najdoskonalsze spośród swych rozwiązań tego poblemu: z trzech podobnych głów jedna przyciąga spojrzenie odbiorcy, druga służy skupieniu uwagi, a trzecia odwraca się i gestem wskazuje centralną scenę.

Zwłaszcza środkowy Anioł, jak przystało na wysokiej próby malarstwo Piera (P), zwraca naszą uwagę na sam fakt chrztu, dopełniając swą bielą biel dwóch pozostałych postaci — Chrystusa w środku i pochylonego człowieka po prawej. Zamiast na przykład trzymać zwój z napisem: „Obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję" (Ps. 51, 9) — w pełni ilustruje on swe przesłanie za pomocą dobranej barwy i tonacji.

Czyżby więc nie było w Aniołach żadnej zagadki, która wymagałaby rozwiązania? Wydaje się, iż nadeszła już pora, aby doszły do głosu wrażenia bardziej osobiste; w tym wypadku własne odczucia czytelnika posiadaja oczywiście status całkowicie równouprawniony. A zatem, w moim przekonaniu, pozostał do wyjaśnienia jeszcze jeden problem, który spróbuję omówić w dalszej części tego rozdziału.

Potrzebę przeprowadzenia dalszej analizy dyktuje moim zdaniem odejście od normalnych cech stylu Piera w trzech konkretnych przypadkach. Po pierwsze Anioły stanowią naprawdę niezwykłą i wyróżniającą się wzajemnym powiązaniem grupę. Nie jest to tylko kwestia splecionych dłoni czy położonej na ramieniu ręki, ale nawet układu stóp — u Piera stopy często bywają szczególnie wymowne. Po drugie, za wyjątkiem białego Anioła w *Chrzcie Chrystusa*, na żadnym innym malowidle Piera nie znajdziemy Anioła z fałdami szat ułożonymi tak, by odsłaniały tylko jedno ramię. Po trzecie wreszcie, podczas gdy na pracach Piera spotkamy czasem anioły noszące diadem lub koronę z róż, tylko na tym jednym obrazie pojawia się anioł w wieńcu zrobionym nie wiadomo z czego — jest przedstawiony tak ogólnie, że równie dobrze może być wykonany z mirtu, wawrzynu, liści oliwnych bądź czegokolwiek innego.

Przypominam, że naczelnym problemem, którego dotyczy ten obraz, jest zetknięcie się stylu Piera z tradycją malarską na stosunkowo dużym pionowym panneau. Zadanie Piera nie było tu łatwe, zważywszy, że w jego pojęciu anioły musiały być posągowe, nieomal obojętne, wielko-

ścią przypominajace dorosłego człowieka. Trzy niewiele się wzajemnie różniące wizerunki tego rodzaju przypuszczalnie zdominowałyby całość obrazu, nie można też było wycofać ich na drugi plan bez jednoczesnego osłabienia ich funkcji jako chóru. Możliwe było natomiast zgrupowanie Aniołów w sposób bardziej zwarty, tak, aby drzewo z boku tworzyło boczną niszę, a drzewo z tyłu stanowiło coś na kształt liściastego lub siatkowego baldachimu służącego niegdyś jako zwieńczenie nisz. Odnajdujemy tu pewną reminiscencję starej formy tryptyku.

Nadal jednak istniała konieczność zróżnicowania Aniołów i nadania im większej lekkości, by nie sprawiały wrażenia przygnębiającej i nieruchomej masy. Skłonność do ustanawiania związków między Aniołami należała wprawdzie do ogólnych tendencji rozwojowych sztuki połowy XV wieku, lecz dążenie do osiągnięcia niezbędnej w tym celu lekkości nie wchodziło w istotny zakres twórczych poszukiwań Piera, to też można by się spodziewać, iż będzie on próbował wykorzystywać dostępne już drogi uzyskiwania tego efektu. A zatem, jednym ze źródeł inspiracji mogłyby być na przykład klasyczne Gracje (il. 13), i w rzeczy samej, między obydwoma grupami zachodzi niewątpliwe podobieństwo. Jest to źródło prawdopodobne, aczkolwiek właśnie ze względu na zbyt oczywisty związek krytykowi stosujacemu metodę wnioskowania trudno zadowolić się takim rozwiązaniem. Zanadto przypomina ono analizy „wpływów", przez co pozostawia zbyt mało miejsca twórczej indywidualności samego Piera i cechom jego stylu. Nie szukajmy więc czegoś, co przypominałoby z wyglądu Anioły Piera, lecz co przetworzone przez malarza, mogłoby je właśnie przypominać. Najlepiej byłoby zapewne znaleźć coś całkiem odmiennego, co jednak mogłoby, w trakcie rozwiązywania ogólniejszych problemów związanych z obrazem, wywołać u Piera modyfikację typowego sposobu malowania aniołów, tak, aby w rezultacie doszło do pojawienia się Aniołów z *Chrztu Chrystusa*. Jeśli chodzi o pierwsze znane fakty dotyczące kariery Piera, to wiemy, że w roku 1439 pracował on we Florencji jako asystent Domenica Veneziano.

Wówczas to odbywał się Sobór Florencki a także (U) Donatello ukończył swą słynną Trybunę Śpiewaczą z niezwykłym fryzem przedstawiającym tańczące i śpiewające anioły — niektóre z nich (il. 14) miały na sobie spływające z ramion szaty i wieńce. Trybuna ta była jednym z największych dzieł sztuki lat trzydziestych XV wieku a zarazem wzorem wizerunków nadzwyczaj ruchliwych aniołów. Zestawienie ich z grupą Piera wydaje się absurdalne, gdyż stanowi wytłumaczenie osobliwości dostatecznie odległe, aby odnosić się mogło zarówno do szczególnych cech sztuki Piera jak i Donatella. Wyjaśnienie takie zadowoli w pełni krytyka posługującego się indukcją, ponieważ pozwoli

mu ono stwierdzić, iż to właśnie wspomnienie dzieła Donatella w ograniczonym stopniu oddziałało na Piera w momencie rozwiązywania problemu przedstawienia aniołów: anioły Chóru przetworzone przez Piera przypominałyby Anioły z *Chrztu Chrystusa*.

## 8. NADRZĘDNA ROLA PORZĄDKU MALARSKIEGO

Samokrytyczna analiza doprowadziła nas więc do odczytania obrazu przy pomocy ikonograficznego minimum: malarz posłużył się swym kulturowym wyposażeniem dla wykonania w ramach swego stylu malowidła ołtarzowego (wraz ze wszystkimi stosownymi implikacjami), na którym wszystkie treści zawarte w trzecim rozdziale Ewangelii wg św. Mateusza przedstawione zostały zgodnie z ówczesną tradycją malarską, stanowiącą autonomiczny składnik sytuacji problemowej. To wszystko: dla wyjaśnienia kwestii nie trzeba odwoływać się do jakichkolwiek ukrytych znaczeń.

Wiąże się z tym konieczność przeprowadzenia wyraźnej linii granicznej pomiędzy tym co uznaliśmy za istotne dla intencji malarza, a reakcją odbiorców obrazu łącznie z samym Pierem występującym w tej roli. W systemach takich jak klasyczna mitologia lub teologia chrześcijańska, które dojrzewały i rozwijały się przez wieki, wszystko może być obdarzone jakimś znaczeniem — drzewa; rzeki; różne kolory; dwunasto-, siedmio-, trzy-, lub nawet jednoosobowe grupy — każdy element okazuje się nośnikiem wielu sensów. *Chrzest Chrystusa* także ujawnia niesłychane bogactwo możliwych przesłań. Nawet jeśli poprzestać na dotychczasowym kontekście, sam św. Antoni dostarcza materiału na kilkanaście wykładni: dla przykładu, istnieje siedem różnych znaczeń wody chrzcielnej, a Gołębica zesłana przez Boga na ziemię rozpatrywana bywa w odniesieniu potrójnym: (1) jej prostoty lub braku przebiegłości (*Estole simplices sicut columbae, Mat. 10);* (2) jej poprzedniej roli jaką odegrała przynosząc Noemu gałązkę oliwną na znak bezpieczeństwa i wybawienia; (3) siedmiu naturalnych cech gołębi odpowiadającym siedmiu darom Ducha Świętego. Istnieje przy tym duże prawdopodobieństwo, iż Piero zdawał sobie z tego wszystkiego sprawę, a już z pewnością *Chrzest Chrystusa* naprowadziłby niektórych spośród jego współczesnych na właściwy ślad. Obraz nie wyklucza bynajmniej tych możliwości, jako że w bardziej odległym sensie należą one do grupy jego przyczyn sprawczych, składających się na przebogatą gamę możliwych znaczeń Chrztu Chrystusa, co stanowiło ważną okoliczność skłaniającą Piera do malowania obrazu z należytą powagą. Przyczyny te nie są jednak bezpośrednio i indywidualnie ważne dla odtworzenia intencji rządzącej specyficznym doborem barw i kształtów spotykanych

w analizowanym dziele. Nie ma żadnych podstaw do twierdzenia, że te pozamalarskie treści odegrały jakąkolwiek rolę w powstaniu malowidła. Okazuje się zatem, iż pojęcie intencji, w drugiej części niniejszych rozważań zdefiniowane wstępnie jako założona celowość, ma do spełnienia rolę ostrej brzytwy: znaczenia dodatkowe przypisywane są kształtom i kolorom wyłącznie na zasadzie swoistej współzależności praktycznej, o której nie należy zapominać. Dlatego też, o ile nie ujawnia lub nie wymaga tego sfera ściśle malarska, nie ma koniecznej potrzeby ich przywoływania.

Raz jeszcze chciałbym tu na krótko powrócić do problemu nadrzędności sfery malarskiej, kształtów i koloru. W ostatnim fragmencie najrzadziej powoływałem się na kategorię krytyczną niedoskonale określoną mianem „porządku", jest ona bowiem najtrudniejsza do sprecyzowania poza dosyć ogólnym wskazaniem na korespondencję trzech plam bieli lub czasowy przebieg opowieści przedstawionej w przestrzeni.

Bliższe określenie tego pojęcia staje się możliwe dopiero pod warunkiem wzięcia pod uwagę proponowanego przez Piera terminu *commensurazione*, gdyż wówczas potraktować je można w sposób schematyczny (il. 15): być może podział planu obrazu na kwadraty przy przenoszeniu go przez Piera na panneau wynikał właśnie z zastosowania tej kategorii. Ponieważ stosunek proporcji malowidła wynosi w przybliżeniu 3:2, wyczuwamy, że w jego organizacji przestrzennej odegrał rolę podział na dwie, trzy lub cztery części. Wiąże się z tym także i treść narracyjna lub ikonograficzna rozważana powyżej — na przykład podkreślenie chóralnej funkcji spoglądających Aniołów, trzy tajemnice Trójcy Świętej według św. Antoniego, Oczyszczenie i Pokora przedstawione na środkowej części obrazu od Gołębicy do twarzy Chrystusa. Sprawy porządku malarskiego są trudne do wyjaśnienia drogą analizy werbalnej, zwłaszcza gdy zestawia się je ze znaczeniami określonymi w katalogach przedstawień symbolicznych. Ale ich ranga jest naprawdę wysoka, o ile w ogóle decydujemy się traktować poważnie wizualne środki wyrazu; to one, a nie symbole, tworzą język malarza. Dobra krytyka wnioskująca musi brać pod uwagę ich doniosłość, nawet jeśli się nimi nie zajmuje. Samo powstrzymanie się od szyderstwa byłoby w tym przypadku czymś w rodzaju milczącego uznania.

Istnieje na przykład wiele powodów, aby wbrew rozpowszechnionym mniemaniom nie przypisywać roślinom znajdującym się na drugim planie *Chrztu Chrystusa* symbolicznej funkcji uzdrawiającej. Po pierwsze, rośliny takie pojawiają się na większości prac Piera; po drugie zaś średniowieczny herbarium tak czy inaczej uważany był za księgę medyczną, rejestrującą właściwości roślin; a to, że odnotowuje on pięć

spośród nich jako mające właściwości lecznicze, stanowi fakt z dziedziny ziołolecznictwa, a nie malarstwa. Po trzecie z punktu widzenia realiów opowieści, rośliny te służą zilustrowaniu żyzności przedstawionej doliny: Jan (Mat. 3;1) przybył właśnie z pustyni, a Chrystus (Mat 4;1) natychmiast po chrzcie tam właśnie się udaje. Dla mnie wszakże decydującym w tym przypadku powodem jest niełatwy do wyrażenia problem organizacji malarskiej obrazu, którego zresztą nie podnosiłbym w normalnych warunkach: bo tak jest kruchy, estetyzujący i tak rozległy. Spróbuję zatem podjąć jeszcze jedną, alternatywną próbę analizy.

Piero traktował *commensurazione* bardzo poważnie - termin ten obejmował między innymi systematyczną perpektywę. Jego zastosowanie miało doprowadzić do nadania większej wagi przestrzeni obrazu; widzieliśmy, jak malarz posługiwał się nim również przy rozwiązywaniu problemów narracyjnej klarowności i kompozycji. Jak to jednak często bywa, pojawił się przy tej okazji inny problem drugorzędny, zdający się wynikać z malowidła. Piero uświadamiał go sobie, jakkolwiek ktoś inny mógł go wcale nie zauważyć. Posługując się terminologią współczesną, rzec by można, że *płaszczyzna* obrazu traciła ciężar, lub inaczej, że zaburzeniu ulegała równowaga między jego powierzchnią a przestrzenią. Sam Piero z pewnością tak by tego nie wyraził; przypuszczalnie w ogóle nie teoretyzowałby na ten temat. Po prostu spodobać mu się mogły jakieś wcześniejsze dzieła, na których widoczne są tego rodzaju związki; lub też mogło to w jakiś sposób wynikać z rozważań rzemieślnika nad możliwością uzyskania osobliwego rodzaju oświetlenia, różniącego się od rozwiązań malarskich powszechnie spotykanych w kościołach epoki renesansu. Mówiąc o związku równowagi między płaszczyzną obrazu i przestrzenią, zajmuję stanowisko outsidera, zachowując jednocześnie dystans i nastawienie ostensywne; postaram się nie ulec pokusie umieszczenia go pod wygodnym płaszczykiem *commensurazione*, lub proporcji, chociaż malarska osobowość Piera ma charakter dostatecznie spójny.

Proponuję, abyśmy przyjrzeli się bliżej różnym środkom, jakie Piero wykorzystywał przy rozwiązywaniu tego problemu w *Chrzcie Chrystusa*. Wygląda to tak, jakby malarz próbował zrównoważyć energię swego wyobrażenia przestrzennej głębi na planie niższym od poziomu przedstawiania. Na przykład Gołębica na drugim planie prawie nie odróżnia się od chmur widniejących na odległym niebie; powierzchnia malowidła ma układ czy też kompozycję różną od tej, jaką odczytujemy na obrazie traktowanym jako przedstawienie przedmiotów w przestrzeni trójwymiarowej. Mamy więc swobodę poruszania się między dwoma wskazanymi obszarami, a płynące z tego doświadczenie, choć

skrystalizowane na niskim poziomie, dostarcza głębokiej satysfakcji i poczucia realności obrazu jako przedmiotu oraz jego uporządkowanej złożoności. Inne podejście do tego problemu polegało na zastosowaniu zabiegów, które nazwę tu paradoksami akomodacji, a których liczne przykłady znajdziemy na obrazie. Jednym z nich, jakkolwiek prostym i mało znaczącym, są nienaturalnie ostre i jaskrawe kwiaty, jakie Piero zdecydował się namalować na gałęziach (il. 16) w tyle za oddalonymi widzami. W rezultacie prowadzi to do złagodzenia w ramach płaszczyzny obrazu gwałtowności zróżnicowania jego układu przestrzennego, a poprzez oddziaływanie na naszą uwagę, do zrekompensowania ich pomniejszenia na poziomie narracyjnym.

Rośliny znajdujące się na pierwszym planie również uczestniczą w tej grze i świadczą o wykorzystaniu obu środków-wariantów, tj. zarówno podwójnego układu kompozycyjnego jak i paradoksu akomodacji. Wzór ich powierzchni, odcieniem oraz tonacją przypominają znajdujące się ponad nimi oddalone wzgórze, godząc w ten sposób głębię i powierzchnię malowidła (il. 17, 16). Ich wyraźne zarysy umieszczone są marginalnie tuż przed główną płaszczyzną narracyjną przedstawionej przestrzeni. I to właśnie, a nie symbolika, stanowi o rządzącej nimi intencji.

Jestem przekonany, że większość czytelników odrzuci ten tok rozumowania z różnych przyczyn: „prawdopodobnie zbyt rygorystyczny", „wpływ Fra Angelico", „zbyt subtelnie interpretowane niedbalstwo". W gruncie rzeczy, bardziej niż na przekonaniu kogokolwiek, zależy mi na dokładnym sprecyzowaniu mojego stanowiska; myślę, że intencja jest tym czynnikiem, który określa znaczenie obrazów. Wyjaśnianie jej nie zawsze bywa praktyczne, lecz nie oznacza to, iż dobra krytyka nie może się nią posłużyć. Zaproponowana przez nas szkicowa charakterystyka porządku wynika z założeń wstępnych, nie zaś z „toku" samego opisu. Jak się wydaje, jako autor terminu *commensurazione*, Piero ukazał niezwykłe możliwości przedstawiania pewnego rodzaju artykulacji czy porządku — nieczęsto spotykanych na obrazie tablicowym. Lecz porządek dostrzec można przecież we wszystkim, poczynając od typowego dla baroku pociągnięcia pędzla, aż do restruktulizacji doświadczenia wizualnego pokazanej pośrednio w picassowskim *Kahnweilerze*, a także w chardinowskiej manipulacji cechami różnicującymi. W każdym wybitnym obrazie założyć można pewną nadrzędną organizację — percepcyjną, emocjonalną i konstrukcyjną.

## 9. KRYTYKA I PODWAŻALNOŚĆ

Od samego początku usilnie starałem się podkreślać, że zaprezentowany w niniejszych wywodach sposób myślenia o obrazach nie jest

*jedynie właściwy*. Istnieje wiele dróg właściwych, które zwykle zbiegają się w normalnym procesie odbioru. Postawiony problem dotyczył raczej — przy założeniu, iż nie możemy całkowicie wyeliminować z osobistego odbioru obrazów historycznie umotywowanego uczucia ich celowego autorstwa — tego, co właściwie dzieje się w naszej świadomości, oraz możliwości rozwinięcia w sobie tego stanu bez popadania w irracjonalność i dowolność. Przekonaliśmy się, że jest realna pod warunkiem zachowania w pamięci ograniczeń i osobliwego statusu własnych zabiegów. Metoda krytyki wnioskującej o intencji pozostaje pod wieloma względami umowna (por. Wstęp 5; I.6; II.1) i niepewna.

Lecz właśnie owa niepewność stanowi podstawę skromnego przekonania o jej zaletach, gdyż przecież czytelnik ma prawo nie zgodzić się z moimi twierdzeniami na temat *Chrztu Chrystusa* Piera della Francesca — co więcej, w końcowych fragmentach części 7 i 8 znajdują się spostrzeżenia o charakterze świadomie prowokacyjnym bądź przynajmniej wybitnie polemicznym. Moim programowym zamiarem było, aby całość rozważań nad Damą pijącą herbatę Chardina, umieszczonych w lockeańskim kontekście „Apolla i Dafne" (szczególnie rozdział III: 8-9) potraktować jako zaproszenie do dyskusji, to znaczy aby *każdy*, kto ten tekst przeczyta, mógł z nim polemizować. Nie jest to w żadnej mierze wypowiedź autorytatywna. Wprawdzie zadałem sobie trud zebrania pewnych informacji historycznych, rola moja ogranicza się jednak wyłącznie do ich przedstawienia — osąd pozostawiam czytelnikowi.

Wiarygodność moich wyjaśnień zasadza się na świadomym połączeniu historii i krytyki, opartym na podwójnej podstawie. W związku z *Chrztem Chrystusa*, nie wspomniałem, choć jest to fakt historyczny, że Piero miał jakiś współudział we własności gruntów uprawnych podobnych do tych, jakie widzimy na drugim planie obrazu; informacja ta nie przyczyniłaby się wszelako do dokładniejszego poznania malarskiego porządku i cech tego obrazu. Nie wspomniałem także, choć mogłoby to pomóc w pełniejszym uchwyceniu tego porządku, że postać św. Jana jest adaptacją postaci Bogini Zwycięstwa koronującej triumfującego Cesarza na pochodzącej z II wieku płaskorzeźbie, ponieważ w moim przekonaniu nie jest to „prawda" (por. IV. 5). Gdybym jednak zechciał zająć się tym kuszącym problemem, zrobiłbym to zapewne raczej przy pomocy dociekań porównawczych, a nie przyczynowych (por. Wstęp 3). Wszystkie trzy wymienione tryby postępowania krytycznego przyczyniają się do podtrzymania wzajemnej równowagi, lecz związek między nimi pozostaje aktywny ze względu na wymogi krytycznej niezbędności i płodności oraz uzasadnioną zwięzłość. To, co krytycznie nieużyteczne, nie jest krytyką. Użyteczność zaś podlega jawnej kontroli.

Sądzę, że zakrawa na swoistą ironię, iż w pewnym sensie historia powinna być bardziej naukowa, im bliżej znajduje się krytyki. Przywołując pojęcie „nauki", nie powracam bynajmniej do kwestii sposobów wyjaśniania, która leży poza zasięgiem moich możliwości, ale pragnę nawiązać do szczególnej jawności badań uczonego. Musi on podać do publicznej wiadomości nie tylko rezultaty swoich dociekań, lecz także procedurę, którą posłużył się w celu ich osiągnięcia; rzecz w tym, że jego eksperyment musi być powtarzalny i możliwy do zweryfikowania przez innych. Jeśli nie można go odtworzyć, to nie akceptuje się otrzymanych wyników.

Po trosze przypomina to sytuację krytyki wnioskującej. Ktoś publikuje swój estetyczno-historyczny eksperyment i jego rezultaty. Skoro proponowana przez niego analiza, czy to wyjaśniająca, czy historyczna, czy też intencjonalna wynika z obserwacji wizualnego porządku obrazu, jej słuszność może być sprawdzona przez innych; historia bywa na ogół dobrą krytyką. Chętnie przyjmiemy wszystkie wnikliwe uwagi. Żaden ekspert nie może cieszyć się szczególnym autorytetem; w dziedzinie historii spotykamy tylko specjalistów zdolnych dostarczyć kompetentnych wyjaśnień, które jednak podlegać muszą osądowi laika. Jeżeli wszystkie informacje historyczne, jakie podałem — na temat pojęcia cech odróżniających, materiału, percepcji itd. — nie przyczyniły się do głębszego uchwycenia przez czytelników nieodpartej siły malarskiej *Damy pijącej herbatę* Chardina, to poniosłem porażkę — opublikowałem eksperyment, który okazał się nie do powtórzenia. Nie tylko moje uwagi krytyka, lecz również twierdzenia historyczne nadają się na śmietnik.

I tak ma być. Ujawnienie własnych poglądów hartuje i przyczynia się do nadania swobodnym poszukiwaniom takiej społecznej rangi i godności, na jakie w innej sytuacji nie mogłyby one liczyć. Dyscypliny, które, tak jak krytyka artystyczna, niedawno osiągnęły status profesjonalny i akademicki, stosunkowo szybko dążą do uzyskania szczególnego autorytetu, a wiążący się z tym coraz popularniejszy obyczaj ukrywania się za aparatem pojęciowym niedostępnym dla laika — znajomością specjalistycznej literatury, dostępem do wszelakich indeksów i katalogów, zapożyczonymi z różnych źródeł prestiżowymi modelami pojęciowymi, a nawet hipotetycznie wyszkoloną spostrzegawczością — wydaje mi się średniowieczny i zbędny. Krytyka wnioskująca sprowadza cały ten aparat do roli heurystycznego narzędzia i przywraca znaczenie powszechnemu wizualnemu doświadczeniu malarskiego porządku. Okazuje się otwarta na dialog i demokratyczna.

Jeśli przyjrzeć się bliżej początkom nowożytnej historii sztuki i krytyki artystycznej, datującym się na okres Renesansu, to zauważyć

można, że ich rzeczywistym źródłem jest sztuka rozmowy. Jak przyznaje sam autor, nawet początków wielkich *Żywotów* Vasariego doszukiwać się należy w konwersacjach prowadzonych podczas obiadów u kardynała Farnese, a najistotniejsze korzenie tego dzieła tkwią w dysputach prowadzonych w warsztatach artystów przez dwa lub trzy stulecia. Ostatecznie jeśli nie dla dialogu, to po cóż innego trudzić się nad zajęciem tak niełatwym i osobliwym jak mówienie o obrazach? Twierdzę, że krytyka wnioskująca jest działalnością nie tylko racjonalną, lecz także towarzyską.

PRZEŁOŻYŁA ELŻBIETA WILCZYŃSKA

BIBLIOGRAFIA

1. W odniesieniu do pochodzenia i stanu *Chrztu Chrystusa* patrz: Martin Davies The Earlier Italian Schools (National Gallery Catalogues), drugie wydanie, London 1961, ss. 426-8; Piero della Francesca, Milan, 1971, II, ss. 17-19; Marylin Aronberg Lavin Piero della Francesca's Baptism of Christ, New Haven, 1981, ss. 165-72. w kwestii poglądów wyrażonych tutaj odnośnie zawierania kontaktów, funkcji religijnego wyobrażenia, oraz arytmetyki gospodarczej jako narodowej sprawności, porównaj kolejno M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century, Italy, Oxford, 1972, ss. 5-14 i 20, 40-43 oraz 86-102. W sprawie poglądów Michele Savonarola dotyczących zachowania proporcji u malarzy, zobacz Lynn Thorndike *History of Magic and Experimental Science,* IV t. 1934, s. 194, odnosząca się do Savonaroli „Speculum Physiognomiae" (Paryż, Biblioteque Nationale, MS. 7357, fol. 57r). W sprawie wpływu renesansowego pojęcia przyczyny na pojmowanie odpowiedzialności artysty za dzieła sztuki, patrz M. Baxandall, „Rudolph Agricola on Patrons Efficient and Patrons Final: A Renaissance Discrimination", Burlington Magazine, CXXV, 1983, 424-5.
2. W kwestii bardziej dogłębnych rozważań na temat rozróżnienia pomiędzy wiedzą obserwatora a wiedzą uczestnika, patrz: Artur Danto, „The Problem of Other Periods", *Journalof Philosophy,* LXIII, 1966, ss. 566-77; publikacje zebrane w: Bryan R. Wilson (wyd.), *Rationality,* Oxford, 1970, łącznie z pomocną i jasną wypowiedzią zawartą w tym wydaniu w Nocie od Wydawcy, str. VII-XVIII; Rex Martin, Historical Explanation: *e-enactment and Practical Inference,* Ithaca 1977, Rozdz. XI („Other Periods, Other Cultures"); Michael Podro, The Critical Historians of Art, New Haven and London, 1982, ss. 1-4.
3. W odniesieniu do trzech części malarstwa, patrz: Piero della Francesca, De perspectiva pingedi, wyd. G. Nicco Fasola, Florence, 1942, s. 63:

La pictura contiene in se tre patri principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cosa se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano.

W tekście podano w tłumaczeniu W. Tatarkiewicza w: Historia estetyki. t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967, str. 77.

Ficino, Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone, wyd. G. Renzi, Lanciano, 1914, str. 66:

Sono alcuni che honno oppenione la pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione, con qualche suavita di colori.

W tekście podano w tłumaczeniu ibidem.

Luca Pacioli: Summa de Arithmetica geometria, Proportioni, et Proportionali, Wenecja, 1494, str. 68b (V. vi.):

Tu troverari la proporzione de tutte esser madre e regina, e senza lei niuna poterse exercitare. Questo el prova prospectiva in sue picture. Le quali se ala statura de una figura humana non li de la sua debita grossezza negli ochli de chi la guarda, mai ben responde. E ancora el pictore mai ben dispone suoi colori, se non atende a la potentia de luono, e le laltro, cioe che tanto de bianco (verbi gratia per incarnare) over negro, o giallo etcetera vol tanto de rosso etcetera. E nelli piani, dove hanno a posare tal figura, molto li convene haver curade farla stare con debita proportione de distantia... E cosi in altri liniamenti e dispositioni de qualunche altra figura si fosse. Del qual documento, acio ben sabino a disponere. El sublime pictore (ali di nostri anchor vivente) maestro Piero de li franceschi, nostro conterraneo del borgo San Sepolchro, hane in questi di composto un legno libro de ditta Prospectiva... Nella quale opera, dele diece parolle le nove, recercano la proportione.

4. W odniesieniu do pojęć transhistorycznych, por. Rex Martin, op. cit., ss. 223-5. Aluzja do „udziwniania" przywołuje i zaprzecza związkowi z pojęciem uniezwyklenia lub *ostronienia*, omówionego m. in. w książce Fredrica Jamesona: The Prison-House of Language, Princeton, 1972, ss. 50-59.

5. W odniesieniu do kryteriów ważności szersze zrozumienie odrębnych uniwersaliów, o których tylko wspomniałem w tym artykule, można zdobyć w: William Dray: *Laws and Explanations in History*, Oxford, 1959, ss. 142-55; E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967, ss. 235-44; Maurice Mandelbaum: *The Anatomy of Historical Knowledge*, Baltimore, 1977, Rozdz. VI („Objectivity and its Limits"); Georg Henrik Von Wright: *Explanation and Understanding*, Londyn, 1971, ss. 110-17.

6. Powołuję się na dwie interpetacje ikonograficzne. Marie Tanner: „Concordia in Piero della Francesca's *Baptism of Christ*", *Art Quarterly*, XXXV, 1972, 1-21; i Marilyn Aronberg Lavin: *Piero della Francesca's „Baptism of Christ"*, New Haven, 1981. Żadnej z nich nie należy oceniać na podstawie mojego streszczenia.

Św. Antoni poruszył temat Trzech Chrztów i wody w Chrzcie w *Summa Theologica*, różne wydania, XIV. xiii. Przedmowa, i XIV.ii. 1:

Aqua est corpus diaphanum, idest transparens, unde es susceptiva luminis; ita et baptismus praestat lumen fidei, unde dictur sacramentum fidei.

Opis Jerusalem i życia Chrystusa w: *Zardin de Oration*, Wenecja, 1494, s. X.iib.:

La quale historia [i. e. the Passion] aci'o che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piu facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti sera utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Coma une citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene praticha.

7. Kazanie Św. Antoniego na temat Chrztu jest zamieszczone jako XIV.ii. w jego *Summa Theologica*. Ustęp poświęcony Aniołom znajduje się w Summa Theologica, XXXV.v i vi.
8. Św. Antoni na temat znaczeń wody i gołębicy w Chrzcie w: *Summa Theologica*, XIV.ii. 1 i 3.