

ks. Dariusz Tabor CR
 Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Średniowieczna retoryka jako czynnik kształtujący sztuki plastyczne. Przegląd podstawowych problemów

Pytanie o relacje retoryki i sztuk plastycznych w wiekach średnich nie jest pytaniem nowym. Zestawienie obu rzeczywistości prowokuje pytania i ujawnia problemy. Jakie związki łączyły te dwie rzeczywistości, tak różne i pozornie dalekie? Przecież owe *artes*, które dziś nazywamy sztukami plastycznymi, nie znalazły nawet miejsca w katalogu *artes mechanicae*? Retoryka była przecież jedną z dziedzin *trivium*. Czy w skarbcu retoryki było coś użytecznego, a może nawet pociągającego i fascynującego dla twórców sztuk plastycznych? Co zaczerpnęli fundatorzy i twórcy pomniejszych sztuk, bo wszak niezapisanych w żadnych znanych katalogach.

Retoryka zajmuje poczesne miejsce w zestawie siedmiu *artes liberales*. U progu wieków średnich do wprowadzenia retoryki do obszarów kultury przyczynili się Kasjodor (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus ok. 490 – ok. 583) oraz Izydor z Sewilli (Isidorus Hispanensis, ok. 570–636). Pierwszy opisał w *Institutiones* siedem sztuk wyzwolonych¹. Drugi w trzech pierwszych rozdziałach *Ethymologiae* uporządkował siedem *artes liberales*². Retoryce został poświęcony obszerny fragment księgi drugiej³.

Oprócz tego jeszcze dwa ważne dzieła odegrały istotną rolę w kształceniu retorycznym ludzi wieków średnich. Są to *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martianusa Capelli (powstałe w latach 410–427) oraz *De doctrina Christiana* św. Augustyna, powstałe między rokiem 390 a 426⁴.

¹ Por. Cassiodori Senatoris, *Institutiones*, edidit from the manuscript by R. A. B. Mynors, Oxford 1063, s. 89–163.

² Por. *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum libri XX*, recognovit brevique adnotatione critico instruxit W. M. Lindsay, t. I: *Libros I–X continens*, Oxonii 1957, II A i–III D xlix.

³ Por. *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum*, II A i–II A xxi.

⁴ Por. J. J. Murphy, *Rhetoric In the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustin to the Renaissance*, Los Angeles–London 1974, s. 44–47.

Zasady retoryki uporządkowane przez dwóch owych luminarzy zastosowano w wiekach średnich w dwóch dziedzinach, przekształcając je w trzy nowe *artes*: *ars poetriae*, czyli sztukę komponowania utworów poetyckich, *ars dictamini*, czyli sztukę redagowania listów oraz *ars predicandi*, czyli sztuki przepowiadania słowa Bożego⁵. John of Salisbury powrócił do antycznego ideału połączenia na powrót *ratio et oratio* i alegorycznego małżeństwa Merkurego i Filologii⁶.

To tytułem wstępu. Wszystko to jednak nie odpowiada na początkowe pytanie o związki retoryki i plastyki. Badacz staje przed wieloma problemami, które w poniższym tekście zostaną zasygnalizowane.

Struktura retoryki

Retoryka średniowieczna zachowała strukturę złożoną z pięciu trzonów. Są nimi: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*⁷. Każdy z tych trzonów opisuje etap pracy oratora nad dziełem – *oratio*. Wszystkie pięć pojęć stanowi opis procesu twórczego, którego rezultatem końcowym jest mowa – *oratio*. Jest to tekst literacki o określonej formie i treści, skierowany ku określonej grupie słuchaczy i nastawiony na osiągnięcie określonego celu. Należy z naciskiem podkreślić, że *oratio* jest dziełem tworzonym na podłożu języka. Odbiega ono zasadniczo w swej strukturze i w swych jakościach od dzieła którejkolwiek ze sztuk plastycznych. Czy więc ma ono coś wspólnego ze złożonym światem architektury, rzeźby, malarstwa czy rzemiosła artystycznego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przeanalizować poszczególne części i człony retoryki.

Inventio – sztuka poszukiwania idei

Inventio jest praktyczną umiejętnością wydobywania myśli z *res*⁸. W tym przypadku *res* jest rozumiana jako dziedzina, z której orator, postawiony przed zadaniem stworzenia i wygłoszenia mowy, czerpie myśli. Mają one służyć jako materiał, z którego zostaje zbudowana *oratio*. Gdzie szukać owego materiału? Obszarem poszukiwań jest „*vis et natura omnium rerum*”, jak mówi Kwintyliusz⁹. Ten sam autor stwierdza, że człowiek, który formułuje argumenty, powinien znać siłę i naturę wszystkich rzeczy, a także znać konsekwencje i skutki działań¹⁰. Sam mistrz ogranicza pole poszukiwań do określonych obszarów. Owe obszary starożytny

⁵ Por. tenże, s. 34.

⁶ Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2005, s. 83.

⁷ Por. tamże, s. 75; H. Lausberg, *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, Bydgoszcz 2002, s. 145–146.

⁸ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 153–154.

⁹ Por. Quintilianus Marcus Fabius, *Institutio oratoria libri XII*. Ps. 1 libri I–VI, Ps. 2 libri VII–XII, ed. L. Radermacher, Lipsiae 1959, passim.

¹⁰ Por. tamże.

retor nazywa je dosłownie „siedzibami argumentów”, z których należy czerpać¹¹. Nie wszystkie jednak rejony rzeczywistości nasycone są odpowiednim materiałem do czerpania argumentów. Miejsca, czyli *loci* albo *topoi* są uprzywilejowanymi tekstami, dziełami czy przedmiotami, które dostarczają oratorowi potrzebnych mu argumentów i odpowiedniego budulca mowy. Zresztą eksploracja *loci* wymaga krytycznej postawy, zwanej *iudicium*.

Powyższe rozważania budzą wątpliwości i każą stawiać pytania o współzależność *inventio* ze sztukami plastycznymi. Przyjrzyjmy się więc niektórym przykładom. *Psalterz trzebnicki* (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IF 440) zawiera siedemnaście miniatur o określonych tematach umieszczonych w różnych częściach księgi¹². Oto one:

Drzewo Jessego 1v

Zwiastowanie 2r

Narodzenie 3v

Zwiastowanie pasterzom 4r

Ofiarowanie w świątyni 5v

Pokłon Trzech Króli 6r

Chrzest Chrystusa 7v

Kuszenie Chrystusa 8r

Przemienienie na górze 29r

Wjazd do Jerozolimy 42v

Biczowanie 55r

Ukrzyżowanie 68r

Zstąpienie do otchłani 83v

Trzy Marie u grobu 98 r

Wniebowstąpienie 113r

Maestas Domini 154v

Sąd ostateczny 157r

Psalterz Landgraфа Hermana (Stuttgart, Württembergisches Landesbibliothek H. B. II fol. 24) jest księgą o podobnej strukturze i funkcji¹³. Jednak zawiera on odmienny zestaw miniatur. Oto one:

¹¹ Por. *Institutio oratoria* V, 10, 20.

¹² Por. D. Tabor, *Iluminacje cysterskich kodeksów śląskich XIII wieku*, Kraków 2004, s. 135–136.

¹³ Por. *Der Landgrafenpsalter: Vollständige Faksimile-Aufgabe im Originalformat der Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek. Kommentarband*, hrsg. von F. Heinzer, Graz–Bielefeld 1992, passim.

B(eatus) 8v
 Chrzest Chrystusa 31v
 Ukrzyżowanie 73v
 Zstąpienie do otchłani 92r
 Wniebowstąpienie 109v
 Zesłanie Ducha Świętego 124v
 Sąd ostateczny 139v
 Trójca Święta 171v
 Raj 175 v.

Każde z tych dzieł odznacza się swoistym specyficznym, wyjątkowym i odmiennym zestawem przedstawień. Wydaje się, że za doborem scen chrystologicznych stoją określone zasoby obrazów, rezerwuary tematów, czyli topiki. Czym się one charakteryzują? Gdzie jest ich podłoże literackie? Czym kierowali się twórcy obu dzieł, dokonując strategicznego wyboru tych, a nie innych obrazów? Są to pytania, które ujawniają skalę i złożoność problemu badawczego.

W średniowiecznej retoryce istnieje szczególny gatunek toposu, jest nim *exemplum*. Odkrycia i opracowania *exempla* w *Kronice* Wincentego Kadłubka dokonał Krzysztof Pawłowski¹⁴. Istnieje jednak wyjątkowe dzieło, które posługuje się obrazowymi przykładami (*exempla*). Jest to zespół 22 podwójnych miniatur w *Kodeksie Lubińskim*, przedstawiających wydarzenia z życia św. Jadwigi Śląskiej (Malibu, California, The Paul Getty Museum, 83. MN. 126)¹⁵. Aby opisać zasadniczą treść i funkcję tych miniatur (12v–87v) można z całą odpowiedzialnością użyć terminu *exempla*. Mają one za zadanie ujawnienie i zilustrowanie cnót Jadwigi. Ich źródłem są dokumenty kanonizacyjne.

Idee i obrazy wymagają uporządkowania. Wchodzimy więc w obszar drugiej dziedziny retoryki – *dispositio*.

Dispositio – sztuka porządkowania idei i obrazów

Celowe i ułożenie wyszukanych idei, czyli *dispositio* było drugim zadaniem retora¹⁶. Sformułował to trafnie Kwintyliusz: „*Dispositio est utilis rerum ac partium in loco distribution*”¹⁷. Podstawowym kryterium dyspozycji była *utilitas*. Porządek dzieła skierowany był na użyteczność mowy. Zwykle dzielono mowę na następujące

¹⁴ Por. K. Pawłowski, *Retoryka starożytna w kronice Wincentego Kadłubka: sztuka narracji*, Kraków 2005, passim.

¹⁵ Por. *Der Hedwig-Kodex von 1353: Sammlung Ludwig*, ed. W. Braunfels, Berlin 1972, passim; D. Tabor, *Malarstwo książkowe na Śląsku w XIV wieku*, Kraków 2008, s. 217–222, 276–279.

¹⁶ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 268–269.

¹⁷ Quintilianus, *Institutio oratoria*, VII 1, 1.

części: *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio*¹⁸. Jest to podział tekstu literackiego – mowy, a nie podział dzieła sztuk plastycznych. Czy jednak sama zasada *dispositio* jest nieobecna w sferze obrazów? Oto jedna z pierwszych części wielkiego zespołu obrazowego *Kodeksu Lubińskiego* – cykl Henryka i Jadwigi¹⁹. Zespół miniatur wyraźnie jest podzielony na dwie części. Część pierwsza (10v–11r) obejmuje miniatury przedstawiające zaślubiny oraz rodzinę Henryka i Jadwigi. Część druga (11v–12r) skoncentrowana jest wokół bitwy pod Legnicą. Jest to podział antytetyczny, wyraźnie uwypuklający kontrast między częściami. Istnieje również podział zwany komplementarnym. Jest to podział na trzy części. W kompozycji mowy nazywamy je *initium*, *medium* i *finis*. Czy jednak nazwy te odpowiadają troistemu podziałowi, jaki stosowany jest w sztukach plastycznych?

Wróćmy jeszcze do psalterza trzebnickiego. Podział 17 miniatur na trzy części nie znajduje analogii w dotychczas analizowanych podziałach plastycznych. Zawiera on trzy części. Miniatury dzieciństwa i życia ukrytego poprzedzają blok psalmów. Miniatury męki, śmierci i zmartwychwstania podporządkowane są psalmom ośmiopodziału. Dwie miniatury: *Maiestas Domini* i *Sąd ostateczny* podporządkowane są litanii i modlitwie za zmarłych. Podział ten odznacza się asymetrią i nieproporcjonalnością. Daleki jest od harmonijnych podziałów troistych czy dwoistych. Czy jednak nie przywodzi on na myśl troistego podziału tekstu, opierającego się na *exordium* (dzieciństwo i życie ukryte Chrystusa), *narratio* (Męka i Zmartwychwstanie) oraz *conclusio* (chwała i Sąd Ostateczny)? Dyspozycja miniatur w obrębie psalterza trzebnickiego odznacza się konsekwencją, przemyślaną koncepcją oraz koncentracją zasadniczych treści zbioru miniatur w obrębie tekstu *psalterium*. Czyż więc podział miniatur nie mógłby się wywodzić z dyspozycji, jaką stosowano w organizacji tekstów?

Można przytaczać wiele przykładów podziału zarówno zrównoważonego, jak i kreującego napięcie, opozycje, a nawet antagonizm. Może zadziwiać zasadnicza zgodność zastosowanych w kompozycjach plastycznych podziałów z postulatem podziału i organizacji tekstu w wypowiedziach retorów. Czy jednak sztuki plastyczne nie wypracowały swoich własnych, im tylko właściwych podziałów, które mimo iż są analogiczne do podziałów retorycznych, mają swe źródło w wymogach, jakie stwarzają tworzywa, funkcje i treści? Byłoby nadużyciem dopatrywać się w każdym podziale cyklów obrazowych inspiracji retoryki. Jednakże czy można je całkowicie wykluczyć?

Dispositio stwarza ramy, w których rozwijała się wypowiedź słowna i obrazowa, literacka czy ikonograficzna. Ta wypowiedź domaga się środków. Stanowi o nich następna część retoryki – *elocutio*.

¹⁸ Por. tamże, s. 157–262.

¹⁹ Por. *Der Hedwig-Kodeks von 1353...*; D. Tabor, *Malarstwo książkowe na Śląsku...*, s. 277.

Elocutio – sztuka wyrażania uporządkowanych idei

Elocutio jest etapem, w którym retor dostosowuje odpowiednie słowa, *verba* do wyodrębnionych już idei²⁰. Kwintyliian wyrażał to w następujący sposób: „*Elocutio hoc est: omnia quae mens conceperis promere atque ad audientes perferre*”²¹.

Elocutio ma za zadanie odziać myśli, które orator chce wypowiedzieć w odpowiednią szatę językową. Syntezy retoryki opisują całą gamę środków. Są nimi tropy, figury, periody. Czy w skarbcu tych środków językowych znajdziemy rzecz użyteczną, która znajdzie zastosowanie w sferze obrazów? Jedyłą właściwą odpowiedzią wydaje się być odpowiedź negatywna. Jednakże obserwacja niektórych rozwiązań plastycznych każe zweryfikować ten pogląd. Ostatnia miniatura z wielkiego zespołu obrazów *Kodeksu Lubińskiego* wydaje się potwierdzać konieczność tej weryfikacji²². Bóg Ojciec zleca archaniołowi misję. Tenże Ojciec, ukazany w mandorli, posyła Chrystusa-Niemowlę na świat. Archanioł Gabriel wypełnia swą misję, oznajmiając Maryi plan Ojca. Kompozycja tej miniatury jest wyjątkowa. Opiera się ona na linii diagonalnej zstępującej od prawego górnego narożnika miniatury ku narożnikowi lewemu dolnemu. Skąd taki zadziwiający pomysł? Otóż miniatura ta towarzyszy tekstowi św. Bernarda z Clairvaux zatytułowanemu w kodeksie *Expositio Santi bernardi abbatis super evangelium missus est Angelus*. Są po prostu cztery homilie Bernarda na perykopę Ewangelii Łukaszej o Zwiastowaniu²³. Struktura pierwszej homilii przedstawia się następująco:

I. DEUS

Inc. Missus est **angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae**, cui nomen **Nazareth**, ad **Virginem** desponsatam viro, cui nomen erat Joseph de domo David, et nomen **Virginis** Maria.

II. GABRIEL

Inc. Missus est **Angelus** Gabriel a **Deo**

III. FLOS ET NAZARETH

Inc. Missus est **Angelus** Gabriel a **Deo in civitatem Galilaeae** cui nomen **nazaret**

Expl. Verbum autem domini **manet in eternum**

IV. FRUCTUS CHRISTUS

Inc. Christus, qui **manet in aeternum**

Expl. In Nazareth civitatem Galilaeae

V. VIRGO

²⁰ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 275–276.

²¹ Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII, pr. 15.

²² Por. *Der Hedwig-Kodeks von 1353...*, karta 167r–167v; D. Tabor, *Malarstwo książkowe na Śląsku...*, s. 278.

²³ Por. Bernardus sanctus, *In laudibus Virginis Mariae*, [w:] *S. Bernardi Opera*, t. 4, Romae 1966, s. 9–58.

Inc. Missus est **Angelus** Gabriel a **Deo** ad **virginem** desponsatam viro cui nomen Ioseph

Expl. Respexit Deus **humilitatem** ancillae suae

VI. ANCILLA

Inc. Maria **virginem** se oblita gloriatur de **humilitate** respexit Deus **humilitatem** ancillae suae

Expl. Si ergo **virginitatem** un Maria non potes nisi mirari, stude **humilitatem** imitari

VII. VIRGINITAS

Inc. scilicet cum virginitate fecunditas

VIII. HUMILITAS

Inc. in **humilitatem** peccator quam in **virginitate** superbus

IX. VIRGINITAS ET HUMILITAS

Inc. Sed felix maria, cui nec **humilitas** defuit nec **virginitas**.

Pierwsza homilia św. Bernarda zbudowana jest według struktury zwanej antyklmaksem (*antigradatio*), który jest przeciwieństwem klimaksu (*gradatio*)²⁴. Antyklmaks został użyty w homilii w celu ukazania zstępującego charakteru orędzia anioła skierowanego do Marii oraz uwypuklenia jej *virginitas* i *humilitas*. W jakim celu użyta została analogiczna struktura w miniaturze? Wydaje się, że zastosowano ją aby ukazać istotę i znaczenie dwóch wydarzeń. Pierwszym z nich jest wydarzenie w sferze niebieskiej – powierzenie misji Gabrielowi. Drugim jest wydarzenie w sferze ziemskiej – Zwiastowanie. Całości miniatury dopełnia obraz wysyłanego na świat Chrystusa Niemowlęcia, która wizualizuje tajemnicę Wcielenia.

Oczywiście, treść, użyteczność oraz funkcja obu dzieł – homilii i miniatury różnią się między sobą. Czy jednak struktura homilii rzeczywiście nie odnalazła swego odzwierciedlenia w miniaturze?

Karta „k” *Bibliae pauperum* z przedstawieniami *Trzy Marie u grobu*, *Ruben szukający Józefa w studni* oraz *Córa Syjonu szukająca oblubieńca* odznacza się skomplikowaną i przemyślaną organizacją²⁵. Przy pobieżnym oglądzie mogą uchodzić uwadze dwie postacie w biforium u góry i dwie postacie w biforium u dołu. Odgrywają one jednakże rolę zasadniczą. Każda z nich trzyma banderolę z napisem i jest określona imieniem. Jakie napisy dzierżą postacie w biforiach? Postać proroka Izajasza znajduje się w arkadzie u góry po prawej. Trzyma on banderolę z napisem: „Querite dominum dum invenire potest” (Iz 55, 6). Prorok Micheasz, znajdujący się u dołu po prawej trzyma napis: „ego autem ad Dominum aspiciam expectabo Deum salvatorem meum audiet me deus meus” (Mi 7, 7). U góry po lewej znajduje

²⁴ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 532–354; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 209–210.

²⁵ Por. G. Schmidt, *Die Armenbibel des XIV. Jahrhunderts*, Graz–Köln 1959, passim; R. Knapiński, *Biblia pauperum – czy rzeczywiście księga ubogich duchem*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 48 : 2000, z. 2, s. 223–228.

się Dawid trzymający banderolę z napisem „Laetatur cor querentium dominum” (Ps 104, 3) U dołu po lewej natomiast Jakub rozwija banderolę z napisem „Salutare tuum expectabo domine” (Rdz 49, 18). Analogiczne zdania znajdują się w miejscach łączonych przekątniowo – diagonalnie. Odkrywamy tu strukturę zwaną chiazmem albo inaczej strukturę X. Struktura ta należy do zwykłych środków retoryki antycznej²⁶. Nie powinna dziwić obecność środków retorycznych na kartach *Bibliae pauperum*, która jest skomplikowanym i wysublimowanym połączeniem obrazu i słowa.

Poszukiwanie w dziełach plastycznych – malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego struktur analogicznych do figur retorycznych wydaje się być działaniem fascynującym i wróżącym sukces badawczy. Jednakże sukces ten może okazać się pozorny. Istnieje wiele zastrzeżeń co do procederu łatwego wynajdywania takich figur i łatwo przyjętej hipotezy o bezpośredniej zależności plastyki i retoryki i wszechobecności retorycznych środków klasycznych, zaczerpniętych wprost z podręczników antycznych, szczególnie w cyklach narracyjnych.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz jednej z kart *Bibliae pauperum*. Jest to karta „e” z przedstawieniami *Chrystus na krzyżu*, *Ofiara Izaaka* oraz *Wąż miedziany* (ilustracja 1). Oto jawią się nam trzy obrazy o podobnej randze plastycznej. Środkowy obraz przedstawia wydarzenie z Nowego Testamentu. Obrazy usytuowane po bokach, flankujące obraz główny, przedstawiają dwa wydarzenia ze Starego Testamentu. Łatwo można rozpoznać równoległość treściową i podobieństwo formuły plastycznej wszystkich trzech obrazów. Przywodzi to nam na myśl strukturę zwaną izokolonem. Jest to zespół zdań o jednakowej długości, czyli o tożsamej liczbie sylab, ale i o tożsamej długości samogłosek²⁷. Nie chodzi tu tylko o podobieństwo formy, lecz również o analogię treści i funkcji. Czy zespół trzech obrazów o paralelnej treści i podobnej formie plastycznej można nazwać izokolonem? Czy struktura strony *Bibliae pauperum* zbudowana jest w oparciu o zasadę izokolonu? Jest to bardzo wątpliwe. Pogłębiona analiza każe nam skonstatować, że wszystkie przedstawienia dwóch bocznych obrazów są podporządkowane obrazowi centralnemu. Przykład analizy karty *Bibliae pauperum* pokazuje, jak zwodnicze może się okazać bezkrytyczne stosowanie struktur retorycznych do analizy i interpretacji obrazowej. Wszystkie trzy obrazy na karcie pozostają ze sobą w ścisłej relacji treściowej. Stwierdzamy tu istnienie typologicznego związku wydarzeń Starego i Nowego Testamentu. To stwierdzenie przenosi nas do następnej sfery problemów – retoryki biblijnej.

Platon i Mojżesz. Między retoryką antyczną a biblijną

Istnienie Biblii w tłumaczeniu Hieronimowym, czyli Wulgaty, jako fundamentalnego tekstu kultury średniowiecznej stawia przed badaczami kolejny problem²⁸.

²⁶ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 402; J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 222–224.

²⁷ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 400–402; J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 279–281.

²⁸ Por. *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, rec. R. Weber, ed. R. Gryson, Stuttgart 1994.

Okazuje się, że Biblia wnosi dziedzictwo retoryki całkowicie odmiennej od retoryki grecko-rzymskiej. Mimo że Wulgata jest przekładem a nie oryginałem, jej tekst odzwierciedla struktury językowe, również figury retoryczne użyte przez autorów w tekstach oryginalnych. Posługiwali się oni swoistymi strukturami, które nie mają odpowiedników w tropach i figurach antycznych. Analiza retoryczna stała się w ostatnich trzydziestu latach ważnym nurtem egzegezy biblijnej²⁹. Owszem, egzegeci stwierdzają istnienie w tekstach biblijnych także śladów wpływu retoryki antycznej. Grecko-rzymska sztuka wymowy miała swój realny wpływ na kształtowanie się tekstów biblijnych, jednakże stosowanie jej zasad nie było niewolnicze, lecz swobodne³⁰. To, czym charakteryzują się księgi biblijne, to właściwe im środki literackie³¹. Dwoma najważniejszymi są paralelizm oraz konstrukcja dośrodkowa.

Paralelizm polega na połączeniu dwóch zdań, które za pomocą odmiennych środków wyrazu wypowiadają tę samą ideę³². Oto przykłady:

Dominus iudicium tuum regi da,
Et iustitiam tuam filio regis
Iudicare populum tuum in iustitia
Et pauperes tuos in iudicio.
(Ps 71, 2)

Regina austri surget in iudicio cum viris generationis eius et condemnabit illos,
Quia venit a finibus terrae audire sapientiam Salomonis et ecce plus Salomon hic
Viri ninevitae surgent in iudicio cum generatione hac et condemnabunt illam,
Quia penitentiam egerunt ad praedicationem Ioniae et ecce plus Iona hic.
(Łk 11, 31–32)

Paralelizm opiera się na powtarzaniu. Poezja biblijna, szczególnie psalmiczna stosuje repetycje w celu uwypuklenia treści, umożliwia wsłuchanie się, zapamiętanie oraz przemyślenie treści. Czy więc zestawienia równoległe obrazów o podobnej treści mają swe źródło w paralelizmie biblijnym? Odpowiedź na to pytanie nie jest wcale łatwa. Dziełem, którego struktura opiera się na paralelnym zestawieniu

²⁹ Por. A. Wilder, *Early Christian Rhetoric: The Language of the Gospel*, Cambridge 1971, passim; G. A. Kennedy, *New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism*, Chapel Hill 1984; C. C. Black, *Rhetorical question: The New Testament Classical Rhetoric and Current Interpretation*, „Dialog” 29 : 1990, s. 62–70; Metodę tę w języku polskim prezentują: R. Bartnicki, *Ewangelie synoptyczne: geneza i interpretacja*, Warszawa 2003, s. 302–316; G. Rafiński, *Metoda retoryczna we współczesnej biblistyce*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 46 : 1993, s. 144–145.

³⁰ Por. R. Pindel, *W obronie prawdy Ewangelii: analiza literacko-retoryczna Ga 1, 11 – 2, 21*, Kraków 2001, s. 46–52.

³¹ Por. K. Obremski, *Genealogia i retoryka w Księdze Psalmów*, Toruń 2010, s. 71–74.

³² Por. R. Meynet, *Lire la Bible*, Paris 1996, s. 91–94.

równoległym trzech ciągów wypowiedzi obrazowych, jest ołtarz Mikołaja z Verdun z Klosterneuburga³³ (ilustracja 2). Kształt kwater i styl przedstawień upoważniają do zestawienia tego dzieła ze strukturą izokolonu. Trzy bowiem trzony – trzy ciągi identycznych kwater skłaniają do takiej konstatacji. Jest jednak coś, co każe pozostawić retoryczne odniesienie i szukać dalej. Otóż w zestawieniu pionowym odkrywamy paralelizm treściowy na wyższym poziomie. Oto choćby jeden przykład. Z siedemnastu pionowych, trójelementowych ciągów środkowej części ołtarza analizujemy pierwszy. W kwaterze górnej mamy przedstawienie zapowiedzi narodzenia Izaaka (Rdz 18, 1–16). W kwaterze środkowej rozpoznajemy Zwiastowanie Marii (Łk 1, 26–38). W kwaterze dolnej odnajdujemy zwiastowanie narodzenia Samsona (Sdz 13, 2–5). Wszystkie obrazy realizują idee biblijnej typologii i prefiguracji w trzech zakresach – *ante legem* (zapowiedź Izaaka), *sub lege* (zwiastowanie Samsona) i *sub gratia* (zwiastowanie Maryi). Paralelizm ten nie znajduje swych podstaw w tekstach biblijnych – żaden z nich bowiem nie zestawia tych wydarzeń. Ich powiązanie jest dziełem teologii patrystycznej i średniowiecznej. Nie można jednak wykluczyć, że owo typologiczne powiązanie (*typus-antitypus, prefiguratio-realisatio*) bierze się z biblijnej umiejętności budowania paralelizmów. Co więcej, ów paralelizm typologiczny ma głębsze korzenie i jest rezultatem dłuższej i wytrwałej interpretacji Biblii.

Drugą charakterystyczną strukturą biblijną jest struktura centryczna³⁴. Jako najprostszy i będący na podporządku przykład można podać tekst przetłumaczony chyba już na wszystkie języki:

Pater noster, qui es in coelis

A. Sanctificetur nomen tuum

B. Adveniat regnum tuum

C. Fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra

PANEM NOSTRUM QUOTIDIANUM DA NOBIS HODIE

C1. Et dimitte nobis peccata nostra, sicut et nos dimittimus peccatoribus nostris

B1. Et ne nos inducas in tentationem

A1. Sed libera nos a malo

Elementem centralnym, kluczowym, spinającym całą strukturę jest zdanie środkowe „Panem nostrum”. Wydaje się ono być zdaniem kulminacyjnym i syntetyzującym w sobie treść całości. Zrozumienie pozostałych części jest możliwe dzięki treści środkowego elementu.

³³ Por. F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg 1955, passim; P. Lasko, *Ars sacra: 800–1200*, Harmondsworth 1972, s. 188–191; H. Luttikhuisen, D. Verkerk, *Snyder's Medieval Art*, Upper Saddle River 2006, s. 304–305.

³⁴ Por. R. Meynet, *Lire la Bible*, s. 121–125.

Tympanon z kaplicy zamkowej w Lubinie jest dobrym przykładem zastosowania struktury centrycznej³⁵ (ilustracja 3). Centralna postać Chrystusa – Męża Bolesci flankowana jest przez postacie św. Jadwigi i św. Marii Magdaleny. Na krańcach jednak znajdują się jeszcze klęczące postacie Ludwika i Agnieszki. Ta kompozycja ma strukturę lustrzaną. Każdy element, bliższy centrum lub dalszy, ma swój odpowiednik po drugiej stronie. Taka interpretacja budzi jednak wątpliwości. Czy rozmieszczenie postaci na tympanonie nie wynika z wymogów, jakie stawia rzeźba architektoniczna? Czy podział płaszczyzny nie bierze się z ograniczeń, jakie narzucają architektoniczne ramy? Zastrzeżenia wydają się być zasadne, jednakże jasność, logika i przejrzystość podziału, zmuszają do postawienia pytania, czy myślenie w kategoriach retoryki biblijnej nie skłoniło twórcy czy raczej twórców, wszystkich tych, którzy byli zaangażowani w powstanie dzieła, do przyjęcia takiej kompozycji i takiego podziału?

Dziełem jednak, które wydaje się być inspirowane w sposób mocny i zdecydowany strukturami retorycznymi, szczególnie lustrzaną strukturą dośrodkową, jest *Biblia pauperum*. Każda z jej kart ma identyczną strukturę. Jej podstawą są trzy obrazy, środkowy – nowotestamentalny i dwa flankujące go starotestamentalne. Relacje tych obrazów oparte są na lustrzanej relacji A – B – A1. Analogie treściowe obrazów A i A1 są doskonale widoczne. Te analogie służą podkreśleniu wagi i rozjaśnieniu treści obrazu centralnego.

Chiastyczna struktura postaci z banderolami jest rozwinięciem rdzeniowej struktury obrazów i napisów. Wszystkie cztery postacie i ich wypowiedzi pozostają w ścisłej relacji do centrum – obrazu nowotestamentalnego. Napisy – komentarze w czterech narożach kart również służą wyjaśnieniu wydarzenia w obrazie centralnym. W tym momencie odsuwamy nieco na bok typologiczne relacje treściowe oparte na zapowiedzi i wypełnieniu, typie i antytypie. Na pierwszy plan wysuwa się struktura, która wydaje się być inspirowana retoryką.

Mimo tej jasności i mimo wręcz ewidentnych odniesień geneza struktury każdej z kart *Bibliae pauperum* wzbudza wątpliwości i prowokuje pytania. Jaka była droga między odczytaniem retorycznych figur biblijnych Wulgaty a skomponowaniem karty? Kto był pośrednikiem, mediatorem między słowną strukturą Wulgaty a obrazowo-słowną strukturą *Bibliae pauperum*? To pytanie każe przejść do następnego problemu.

³⁵ Por. A. Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku w XIV–XVIII wieku*, Opole–Wrocław 1970, s. 56–58; też, *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu. Znaczenie fundacji książęcych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*, Warszawa–Wrocław 1991, s. 34–36; S. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska: gotyk*, Warszawa 2012, s. 304.

Mediator. Retor w środowisku obrazów

Lech Kalinowski przypisał ustalenie programu ikonograficznego Drzwi Gnieźnieńskich hipotetycznej postaci, którą nazwał *litteratus*³⁶. Dzisiaj użyteczne będzie sformułowanie hipotezy o istnieniu osoby, która miała znaczący wpływ na kształt dzieła i jego program treściowy. Do niej należał wybór obrazów, jakie miały być przedstawione. Osoba ta zapewne dyktowała ich układ, kolejność oraz wzajemne relacje. Do spełnienia takiego zadania predestynowała tę osobę formacja intelektualna i duchowa. Osoba ta była zapewne biegła w retoryce. Była to zwykle osoba duchowna, trudniąca się głoszeniem kazań.

Nie można jednak sformułować portretu jednej osoby. Mając na uwadze zróżnicowanie czasów oraz wielość dzieł, można szkicowo zarysować portrety trzech przynajmniej osób. Będą to mediator mniszy, mediator katedralny oraz mediator uniwersytecki. Dla mediatora mnicha centralną rzeczywistością jest *Lectio divina* oraz *officium divinum*. Główna część jego formacji opiera się na Biblii i ojcach Kościoła. Codzienna recytacja psalmów uczy go biblijnych struktur poetyckich. Tekst jest dla niego źródłem wiedzy, ale i źródłem duchowości.

Mediator katedralny jest wykształcony w jednej ze szkół katedralnych. Podstawą jego wykształcenia jest *trivium* i *quadrivium*. Chociaż przyswaja sobie zasady retoryki, podstawę wykształcenia, na które kładziony jest nacisk, stanowi gramatyka i dialektyka. Dialektyka uczy go rozumować i wyprowadza w kierunku starożytnych i późnoantycznych filozofów. Studium Biblii rozpoczyna szukanie sensu dosłownego oraz przenośnego.

Mediator uniwersytecki posiada wykształcenie w dziedzinie prawa, filozofii, medycyny lub teologii. Oczywiście dla niego jest opanowanie *trivium* i *quadrivium*. Jego podstawową zdolnością jest komentowanie tekstu – biblijnego, antycznego i tworzenie *gloss*, komentarzy odkrywających sens. Posiada zdolność do rozbioru egzegetycznego Biblii w zakresie sensu dosłownego i przenośnego (alegorycznego, topologicznego oraz anagogicznego). Tworzy wysublimowane komentarze w oparciu o rozeznaną strukturę tekstu.

Rodzi się pytanie, na ile aktywność w dziedzinie tworzenia programów ikonograficznych była działalnością centralną wszystkich tych trzech hipotetycznych osób. Wydaje się, że obszarem, w którym oni pracowali, było słowo, nie obraz. Jak więc struktury słowa, czyli retoryki, mogły przenikać do sfery obrazów? Co wnosili do sfery sztuk plastycznych wymienieni powyżej mediatorzy? Czy to, co wnosili, było wartością pierwszej próby, czy może rzeczywistością marginalną.

Identyfikacja retora mediatora, dokładny opis jego kompetencji, jego wyposażenia intelektualnego i duchowego, jego miejsca w społeczeństwie i roli w życiu Kościoła

³⁶ Por. L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] L. Kalinowski, *Speculum artis: treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 229–230.

i państwa, a także wrażliwości estetycznej może być kluczem do odczytania związków retoryki ze sztukami plastycznymi w wiekach średnich.

*

Badanie zasięgu wpływów, jakim średniowieczna retoryka ogarniała obszary sztuk plastycznych, jest zadaniem niełatwym. Badania mogą napotykać na przeszkody natury materiałowej i metodologicznej, może zaistnieć wiele intelektualnych pułapek. Powyższy tekst zarysował podstawowe problemy, aby nakreślić kierunki badań.

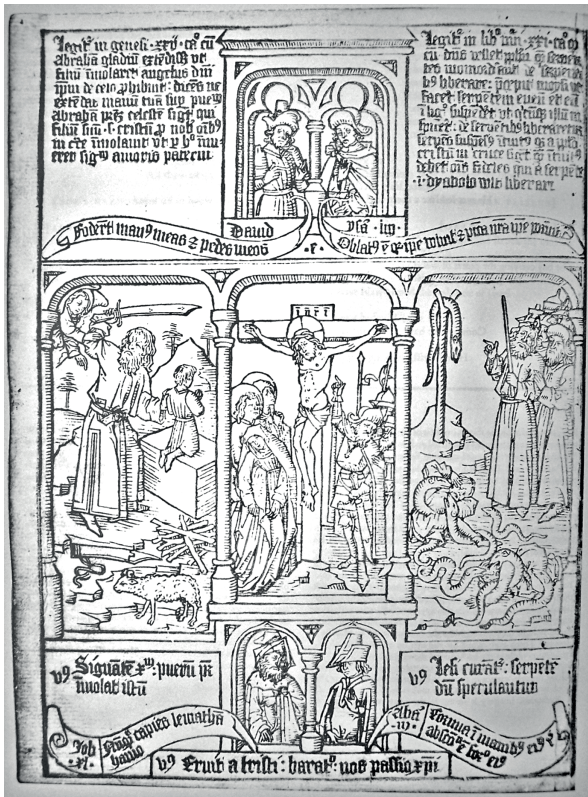
Summary

Medieval rhetoric as a factor affecting the visual arts. An overview

In the Middle Age the rhetoric was one of the seven liberal arts. Its position in the medieval culture Has been confirmed by Cassiodor, Isidor of Sevilla, Augustin of Hippona and Martianus Capella. The medieval rhetoric was composed of five parts: inventio (invention), dispositio (disposition), elucutio (elocution), memoria (memory) and pronuntiatio (pronuntiation). Only three of them exerted real influence on the fine arts. Inventio controlled the process of choice of the ideas, which have been represented by images in work of arts. Dispositio collocated the images in the whole structure of work of art. Elocutio applied some rhetorical figure in order to communicate some messages throughout the images. In the Middle Ages existed two sources, which inspired the medieval rhetoric. The first source was the ancient, Greek and Roman rhetoric, the second – the Semitic, biblical rhetoric. In the Bible exist two important literary and rhetorical structures – the parallelism and the centripetal construction. These structures influenced some models of composition of narrative cycles and series of images. Rhetor – a hypothetical personage, educated in trivium and quadrivium and expert in the rhetoric, played important role in the medieval culture. He collaborated with artist and he applied the rhetorical methods and rhetorical figure in the creation of works of art.

Keywords

Middle Ages, rhetoric, visual arts



1. *Biblia pauperum*, karta „e”:
 Ukrzyżowanie,
 Ofiara Izaaka,
 Wąż miedziany
 (G. Schmidt, *Die Armenbibel*
 des XIV. Jahrhunderts,
 Graz-Köln 1959)



2. Mikołaj z Verdun,
 Ołtarz z Klosterneuburga, 1181, 1330:
 Zwiastowanie narodzenia Izaaka,
 Zwiastowanie Marii,
 Zwiastowanie narodzenia Samsona
 (F. Röhrig, *Der Verduner Altar*,
 Klosterneuburg 1955)



3. Lubin, Kaplica Zamkowa, tympanon fundacyjny, po 1349
(S. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska: gotyk*, Warszawa 2012, s. 304)