

JOWITA PATYRA

Lublin

ZAGADNIENIE ŚREDNIOWIECZNEJ NARRACJI OBRAZOWEJ WYBRANE STANOWISKA BADAWCZE

Współczesna nauka coraz częściej podejmuje kwestie pokrewieństwa i wzajemnych relacji sztuk. W świetle tych rozważań możliwe stało się przełamanie stereotypowej opozycji między literaturą a sztukami plastycznymi, wynikającej z definiowania pierwszej jako mającej charakter czasowy, drugich – jako mających charakter przestrzenny. Tradycja takiego rozróżnienia jest bardzo długa i sięga antyku, zaś najbardziej dobitny wyraz znalazła w poglądach Gottholda Efraima Lessinga i jego słynnym *Laokoonie* (1766). Lessing jednoznacznie odmówił sztukom plastycznym możliwości przedstawiania działań następujących po sobie w czasie (co uznał za domenę poezji), przyznając im funkcję ukazywania przedmiotów istniejących obok siebie w przestrzeni¹.

Z drugiej strony, właściwie od zawsze istniało przekonanie, że malarstwo jest w stanie zilustrować określone wydarzenie lub historię. Leżało ono u podstaw stwierdzenia papieża Grzegorza Wielkiego (590-604), że obraz jest tym dla nie umiejących czytać, czym pismo dla wykształconych². Albertiańska koncepcja *storii* zawartej w obrazie czy rozwinięta przez teoretyków nowożytnych idea pokrewieństwa sztuk, głoszona pod hasłem *ut pictura poesis*, stanowią tego następne przykłady.

¹ *Laokoon czyli o ograniczeniach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.

² *List do Serenusa, biskupa Marsylii*, w: *Patrologiae cursus completus, Series latinae*, ed. J.-P. Migne, vol. LXXVII, Paris 1896, s. 1027-1028.

Oczywiście, aż do naszego stulecia wszelkie próby wskazywania analogii pomiędzy literaturą i plastyką nie miały na celu podważenia tradycyjnej dystynkcji dzielącej obie dziedziny.

W historii sztuki dyskusja na temat wizualnej narracji rozpoczęła się w ostatniej ćwierci XIX w. W opisach dzieł zwrócono uwagę na ekspresję figur, ich wzajemne relacje, wyraz psychologiczny, zrodziło się również pytanie o sposób przedstawiania następstwa zdarzeń i upływu czasu. Najlepszą podstawę rozważań stanowiła ilustracja książkowa, ściśle związana z tekstem, będąca ze swej natury próbą jego przekładu na środki wizualne. Badacze podjęli próbę zdefiniowania oraz usystematyzowania sposobów opowiadania obrazowego w pewne podstawowe kategorie. Franz Wickhoff, zajmując się dekoracją *Genesis Wiedeńskiej*³, wyróżnił trzy rodzaje narracji. Pierwszy z nich to narracja monosceniczna, w której całe opowiadanie skoncentrowane jest do jednego epizodu zamkniętego w obrębie jednej sceny. W narracji poliscenicznej przebieg historii przedstawiony został za pomocą kilku odrębnych scen. W narracji kontynuacyjnej, na jednym przedstawieniu, ta sama postać ukazana jest wielokrotnie w następujących po sobie ustawieniach, na tle zmieniającego się pejzażu lub architektury, co implikuje różne etapy akcji albo kolejne epizody danej historii.

Do kategorii Wickhoffa nawiązał w latach czterdziestych XX w. Kurt Weitzmann, który poświęcił osobne studium genezie i ewolucji ilustracji książkowej⁴. Analizując rozmaite relacje tekstu i obrazu w zwojach i kodeksach antycznych oraz wczesnochrześcijańskich, Weitzmann zauważył, że z czasem ilustracje stawały się coraz ściślej powiązane z tekstem i coraz wierniej oddawały jego treść. Towarzyszyła temu przemiana sposobu malarzskiego opowiadania: od narracji monoscenicznej w okresie klasycznym do cyklicznej (w której ciągle opowiadanie zostaje rozbite na szereg samodzielnych scen) i wreszcie kontynuacyjnej w okresie hellenistycznym, które rozwijane w sztuce rzymskiej i wczesnochrześcijańskiej stały się potem wzorem dla średniowiecznych iluminacji.

³ *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895.

⁴ *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947. Ewolucję sposobu ukazywania przebiegu zdarzeń, jaka zaszła w związku z zarzuceniem w okresie średniowiecza użycia zwojów na korzyść kodeksów rozpatrywał Otto Pächt (*The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962). Autor ten zwrócił również uwagę na próbę powrotu do antycznej, cyklicznej narracji w XII-wiecznym Psalterzu z St. Albans. Zob. O. P ä c h t, C. R. D o d d w e l l, F. W o r m a l d, *The St. Albans Psalter*, London 1960 (Studies of the Warburg Institute, 25).

Różne typy opowiadań obrazowych okazały się przydatne jako kryteria analizy stylistycznej dzieł na równi z takimi kategoriami, jak kształtowanie przestrzeni, sposób ukazania postaci, ich ekspresja itp. Dagobert Frey na tej podstawie wprowadził rozróżnienie między gotykiem, któremu przypisał stosowanie konstrukcji sukcesywnych (zestawiających w jednej kompozycji następujące po sobie fazy wydarzenia), a renesansem, posługującym się raczej układami symultanicznymi (w których ukazany moment akcji implikuje cały przebieg historii)⁵.

W literaturze dotyczącej sztuki średniowiecznej bardzo częste jest przeciwstawienie obrazów historycznych, narracyjnych, dla których punktem wyjścia jest określona historia obrazom reprezentacyjnym, nienarracyjnym, dogmatycznym, przedstawiającym rzeczywistość niezmienną, w której nie zachodzi upływ czasu⁶. Określenia tego rodzaju stosowane są w historii sztuki powszechnie i – w wielu wypadkach – intuicyjnie, bez wnikania w istotę zagadnienia. Różnice formy oraz funkcji obrazów narracyjnych z jednej, a ikon z drugiej strony omawia w wielu swoich pracach Hans Belting⁷. Nadal toczy się dyskusja na temat miejsca, jakie w tej klasyfikacji zajmuje przedstawienie dewocyjne (*Andachtsbild*), zapoczątkowana przez artykuł Erwina Panofsky'ego z 1927 r. Według tego autora obrazy dewocyjne powstają na drodze odhistorycznienia ukazanego motywu poprzez wyizolowanie go z przebiegu akcji, z drugiej zaś strony do schematów reprezentacyjnych dodają bardzo silny element ekspresji, łącząc je na nowo z płaszczyzną historyczną⁸.

⁵ *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929; t e n ż e, *Zeitproblem in der Bildkunst*, „Studium Generale” 8(1955), s. 568-577.

⁶ Zob. np. G. H e n d e r s o n, *Narrative Illustration and Theological Exposition in Medieval Art*, „Studies in Church History” 17(1971), s. 19-35; J. B i a ł o s t o c k i, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, w: t e n ż e, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 55-61.

⁷ *Bild und Kult*, München 1991; t e n ż e, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981; t e n ż e, *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, München 1985.

⁸ *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des: „Schmerzmanns” und der „Maria Mediatrix”*, w: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927; (w przekładzie polskim: *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, tłum. T. Dobrzeńcki, w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki, wybór i oprac. J. Białostocki*, Warszawa 1971, s. 95-118). Z wnioskami Panofsky'ego dyskutował m.in. Sixten Ringbom (*Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in the Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965). Problem podjął niedawno Wojciech Marcinkowski (*Przedstawienie dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków

Prawdziwy rozkwit badań nad narracją w sztukach plastycznych nastąpił jednak dopiero w latach siedemdziesiątych. Nowe perspektywy badawcze otworzyły się przede wszystkim poprzez podjętą wówczas głęboką refleksję dotyczącą metodologii historii sztuki i szerzej – nauk humanistycznych. O wzroście zainteresowania zagadnieniem narracji wizualnej świadczy ilość poświęconych mu międzynarodowych konferencji i sympozjów naukowych, jakie miały miejsce w ostatnich dekadach, a które zaowocowały wieloma bardzo ciekawymi publikacjami⁹. Studia te niejednokrotnie wybiegają daleko poza określenia dotyczące stylu oraz genezy i przekształceń motywów ikonograficznych. Próbuje wniknąć w specyficzną strukturę dzieła sztuki jako środka przekazu i nośnika treści. Takie rozważania w kwestii narracji zbiegają się z rozwojem studiów dotyczących innych immanentnych składników dzieła sztuki, traktowanych dotychczas, podobnie jak narracja, jako kategorie pomocnicze w analizach stylistycznych i treściowych. Są to postępujące równolegle badania nad przestrzenią w malarstwie, czasem przedstawionym, ruchem, gestem, użyciem światła¹⁰.

Na gruncie metodologii doszło do ponownego zbliżenia sztuk „czasowych” i „przestrzennych”, czyli literatury i plastyki. W procesie tym mieli swój udział zarówno teoretycy i historycy sztuki, jak i literaturoznawcy oraz językoznawcy. Świadectwem wspólnych wysiłków są liczne materiały z po-

1994 (tamże szersza bibliografia zagadnienia). Marcinkowski odrzuca wyróżnik ikonograficzny, psychologiczny czy mistyczny jako generalną cechę przedstawień dewocyjnych, wskazując na funkcję dzieł jako najbardziej adekwatne kryterium.

⁹ Do najważniejszych należą: *Narration in Ancient Art: A Symposium*, ed. C. H. Kraeling i in. [1955], „*American Journal of Archeology*” 61(1957), s. 43-91; *Medieval Iconography and Narrative. Proceedings of the Fourth International Symposium, 1979*, ed. F. G. Andersen, Odense 1980; *On narrative*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1981; *Texte et Image: Actes du Colloque International de Chantilly (13-15 Octobre 1982)*, Paris 1984; *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages: Baltimore, 16-17 March 1984*, ed. H. L. Kessler and M. Sherve Simpson, Washington 1985, *Studies in the History of Art*, vol. 16. Symp. Series IV; *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. P. B. Holliday, Cambridge 1993; *Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. S. Goldhill and R. Osborne, Cambridge 1994.

¹⁰ Szczegółowe zestawienie bibliografii polskiej i obcej, dotyczącej zagadnienia czasu przedstawionego w malarstwie zawiera rozprawa Urszuli Mazurczak *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV wieku* (Lublin 1984).

siedzeń i sympozjów zajmujących się wzajemnymi relacjami literatury i sztuk przedstawiających¹¹.

Osobną gałąź w badaniach nad narracją w sztuce, a także korespondencjami sztuk stanowią poszukiwania badaczy, którzy przyswoili sobie metody i terminologię wypracowaną przez analizę strukturalną i czerpiącą z jej osiągnięć semiotykę.

Podstawę analizy semiotycznej stanowiło przekonanie o wspólnej różnym zjawiskom kultury płaszczyźnie, jaką jest aspekt znaczeniowy. Uznano je wszystkie za homogeniczne, wzajemnie porównywalne i funkcjonujące według jednakowych reguł systemu znaków¹². Narzucenie sztukom plastycznym ścisłego modelu lingwistycznej interpretacji okazało się co prawda nieporozumieniem¹³, jednak ten kierunek rozważań niewątpliwie otworzył historii sztuki (i humanistyce w ogóle) nowe perspektywy badawcze oraz dostarczył jej nowych narzędzi. Zrezygnowawszy z prób restrykcyjnego podporządkowania sztuki (i to zarówno plastyki, jak i literatury) modelowi językowemu, badacze nadal korzystają z aparatury pojęciowej analizy semiotycznej.

Reprezentantem stanowiska semiotyków jest Borys Uspienski. Jego poglądy wynikają z przekonania o strukturalnej tożsamości sztuk, czego konsekwencją jest zastosowanie jednej, wspólnej metody interpretacji znaków i znaczeń w rozmaitych systemach semiotycznych. Zarówno dzieła literackie, jak i plastyczne traktuje on jako teksty artystyczne i w obrębie obu systemów znaków: literackich i ikonicznych posługuje się tymi samymi pojęciami, np. „ramy” dzieła, czy „punktu widzenia”, „ciągłości przestrzeni”, „ciągłości akcji”, wskazując na ich analogiczne znaczenie¹⁴. Poszukiwanie

¹¹ Zob. np. *Images of Romanticism: verbal and visual affinities*, ed. K. Kroeber, W. Walling, New Haven 1978; *Pogranicza i korespondencje sztuk. Materiały sympozjum Komitetu Badań o Sztuce PAN, Nieborów 29.IX-1.X.1976*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980; *Słowo i Obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Badań o Sztuce PAN, Nieborów, 29.IX-1.X.1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; *Art and Literature: Studies in Relationship*, ed. E. Verheyen, Durham-Baden Baden 1985; *La narration: quand le récit devient communication*, ed. P. Bühler, Genève 1988; *Art and Text in Roman Culture*, ed. J. Elsner, Cambridge 1996.

¹² S. Ż ó ł k i e w s k i, *Przedmowa* [do:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 5-64. Tamże literatura zagadnienia.

¹³ Spośród samych semiotyków tego, że sztuka jest systemem niejęzykowym dowodził np. E. Benveniste (*Semiologia języka*, w: *Znak, styl, konwencja*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 29).

¹⁴ *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley-Los Angeles 1973; t e n ż e, *Strukturalna wspólnota róż-*

analogii pomiędzy organizacją narracyjnego tekstu a organizacją obrazu prowadzi Uspienskiego do odkrycia sposobów przekładania się pewnych kategorii literackich na terminy przestrzenne. Autor dochodzi do interesujących wniosków: wskazuje na funkcję tzw. elementów peryferyjnych, jak rama czy tło jako komentarzy odautorskich lub „ujawnień narratora”.

Sposoby komponowania pola obrazu i jego ram jako znaki analogiczne do systemu języka rozpatrywał także Meyer Schapiro¹⁵. W innej pracy ten sam autor na podstawie równoległej analizy tekstu i jego ilustracji (tematy ze Starego Testamentu) prześledził sposób transformacji słowa na obraz¹⁶. Stwierdził w rozwoju ilustracji tekstów rosnącą skłonność do ujęć narracyjnych, co określił jako przejście od „tematu stanu” do „tematu akcji”. Zjawisko to spowodowane jest użyciem nowych formuł przedstawieniowych, np. odejściem od ujęć frontalnych na korzyść profilowych, które są według autora obiektywne w stosunku do widza i mogą być postrzegane jako wizualny odpowiednik trzeciej osoby gramatycznej¹⁷.

Do interesujących konstatacji prowadzą rozwijające się stale badania komparatystyczne literatury i sztuk plastycznych, poruszające także kwestię narracji. Za punkt wyjścia tego rodzaju analiz uznać można książkę Mario Praza *Mnemosyne*¹⁸. Frederick P. Pickering zwrócił uwagę na problem narracji w średniowiecznych przedstawieniach pasyjnych¹⁹. Dla tego badacza, który stanowczo sprzeciwia się pojmowaniu obrazu jako tekstu, wspólną płaszczyzną analizy literatury i malarstwa jest temat i sposób jego ujęcia

nych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury), tłum. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, s. 181-212.

¹⁵ *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośniki znaków obrazowych*, „Kultura i Społeczeństwo” 11(1967), nr 1, s. 101-119.

¹⁶ *Words and Pictures. On Literal and Symbolic in the Illustration of Text*, Hague-Paris 1973.

¹⁷ W polskiej historii sztuki metodą semiotyczną posługują się szczególnie chętnie badacze sztuki nowoczesnej i najnowszej. Zob. np. W. J u s z c z a k, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego*, w: t e n ż e, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979; W. O k o Ń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim 2. poł. XIX w.*, Wrocław 1988 (zwł. rozdz. *Narracja werbalna i narracja wizualna. Problemy badawcze*); t e n ż e, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX w. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992; S. W y ś ł o u c h, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

¹⁸ *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Washington 1967 (przekł. pol.: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981).

¹⁹ *Literature and Art in the Middle Ages*, London 1970.

w dziele. Pickering rozpatruje ilustracje pod kątem metody filologicznej, w ścisłym powiązaniu z tekstem, poszukując zawsze „słownej tradycji” dla obrazów. Na tej podstawie autor zaobserwował ewolucję w średniowiecznym sposobie obrazowania pasji od ujęć statycznych, hieratycznych do historycznych, narracyjnych oraz odpowiadającą jej przemianę języka metaforycznego, właściwego tekstom Starego Testamentu, w język narracyjny, właściwy Nowemu Testamentowi. Drogą wyznaczoną przez Pickeringa podąża James H. Marrow, śledząc sposób przechodzenia od symboliki i metafory do opisowej narracji w malarstwie gotyku i wczesnego renesansu²⁰.

Według Stephena G. Nicholasa, autora pracy na temat ikonografii i narracji w sztuce romańskiej, narracja odgrywała w średniowieczu kluczową rolę w wysiłku uobecniania przeszłości w teraźniejszości²¹. Sposób pojmowania historii we wczesnym średniowieczu oraz jego przełożenie na język obrazowy stanowi trzon zainteresowań Nicholasa. Wyróżnia on dwa kierunki czy też osi, według których konstruowana jest narracja w rozpatrywanych dziełach z okresu romańskiego: rzeźbionych tympanonach, płakietkach z kości słoniowej, witrażach. Są to: oś wertykalna, na której koncentrują się treści odnoszące się do transcendentnego, symbolicznego wymiaru dziejów, oraz oś horyzontalna, gdzie jest miejsce dla elementów związanych z rzeczywistością ziemską, ukazujących linearny rozwój dziejów. Nichols analizuje artystyczne środki formalne, za pomocą których te dwa kierunki są widzowi sygnalizowane, porównując je niejednokrotnie do figur poetyckich, szukając swoistej poetyki wizualnej.

Powstała kilka lat wcześniej praca Barbary Nolan poświęcona jest przemianom, jakie zachodzą w dziedzinie obrazowania artystycznego w okresie gotyku²². Znowu mamy tutaj do czynienia ze studium porównawczym przeprowadzonym z punktu widzenia teoretyka literatury. Szczególnie interesujący jest drugi rozdział książki, w którym podstawę rozważań stanowią m.in. program rzeźbiarski fasady gotyckiej katedry (rozpatrywany na przykładzie Saint-Denis i Chartres) oraz średniowieczne ilustracje do księgi Apokalipsy św. Jana. Autorka wskazuje na nowatorski charakter prze-

²⁰ *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

²¹ *Romanesque Signs. Early Medieval Narrative and Iconography*, Yale 1983.

²² *The Gothic Visionary Perspective*, London 1977. Podobne zjawiska dostrzega autorka w ówczesnej literaturze, np. w *Vita Nuova* Dantego (1291-1293).

mian, jakie dokonały się w okresie gotyku w obrębie tych dwu zjawisk artystycznych. Według Nolan w sztuce wczesnego gotyku znajdują odbicie nowe prądy powstałe na gruncie teologii. Autorka stara się dowieść, że niektórzy artyści na swój sposób włączyli się do dyskusji dotyczących takich zagadnień, jak wizje mistyczne, analogiczna interpretacja rzeczywistości, pojęcie *aevum*, i poprzez swoją sztukę podjęli się stworzenia symbolicznych form, które mogłyby służyć przywiedzeniu widza do „czystego, ekstatycznego doświadczenia Boga”. W obrazowej narracji tendencja ta objawia się w ścisłym powiązaniu narracyjnego ukazywania zdarzeń historycznych z obrazowaniem symbolicznym, będącym dla tego pierwszego punktem dojścia i zasadą porządkującą całe dzieło. Uwidacznia się w ten sposób proces, jakim jest historia święta wiodąca do zbawienia. Nolan stosuje nawet określenie „narracja anagogiczna”. Zagadnieniom narracji obrazowej w gotyckich apokalipsach poświęciła swoją najnowszą pracę Suzanne Lewis²³.

Postawę badaczy sztuki w drugiej połowie naszego wieku cechuje, ogólnie rzecz biorąc, chęć przewyciężenia dychotomii pomiędzy materialną formą a znaczeniem dzieła, jaka tkwiła w podejściu ikonografii, ikonologii czy semantyki. Hermeneutyki obecnej doby głoszą powrót do konkretnego, jednostkowego dzieła, zaznaczając konieczność uwzględnienia faktu oglądu jako niezbędnego warunku jego zaistnienia²⁴.

Podłoże dla takiego stanowiska przygotowały już wcześniej, wykorzystujące osiągnięcia psychologii percepcji, prace Rudolfa Arnheima²⁵. Powoływał się na nie m.in. Ernst Gombrich, który podkreślał ogromną rolę specyficznego, właściwego ludzkiemu umysłowi postrzegania kształtów, ruchu w odbiorze wizualnej narracji²⁶.

Stworzona przez Maxa Imdahla metoda ikoniczna pozwoliła na dogłębną analizę zjawiska obrazowej narracji. Autor wypracował swój sposób inter-

²³ *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995.

²⁴ Nowym stanowiskom w teorii i metodologii historii sztuki poświęcone zostało jedno z seminariów organizowanych przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Zob. *Przemysław Historię Sztuki. Materiały XII Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 15-17.X.1992*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1994.

²⁵ *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.

²⁶ Zob. zwłaszcza: *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 27(1964), s. 293-306; *Action and Expression in Western Art*, w: *Non-verbal Communication*, ed. R. A. Hinde, Cambridge 1972, s. 373-395; E. G o m b r i c h, J. H o c k b e r g, M. B l a c k, *Art, Perception and Reality*, London-Baltimore 1972.

pretacji na podstawie malowideł Giotto w padewskiej kaplicy Scovegnich, przeprowadzając wręcz ich swoistą rekonstrukcję²⁷. Ikonika ma za zadanie wydobyć tylko tego, co potencjalnie tkwi w obrazach Giotto, bez próby zmiany ich struktury ani podporządkowania z góry przyjętym pojęciom. Analiza postępuje poprzez przełożenie skomplikowanej formy wizualnej malowideł na równie złożony dyskurs. Autor opisuje więc bardzo dokładnie wszystkie elementy, które składają się na sposób opowiadania malarza o wydarzeniach przedstawionych w poszczególnych scenach cyklu, takie jak kompozycja, usytuowanie figur oraz pozostałych przedmiotów w przestrzeni, ich wzajemne związki określone przez ukierunkowanie i ekspresję ruchów, spojrzeń, gesty i wyraz psychologiczny. Na tej podstawie Imdahl ustala system linii pola obrazowego, który stanowi schemat struktury narracyjnej przedstawienia, oddaje bowiem wewnętrzne napięcia i stopniowy rozwój czasowy akcji. Autor stwierdza, że struktura ta jest niezmienna i jakakolwiek zmiana (wywołana np. przesunięciem jakiegoś elementu kompozycji) zburzyłaby ikoniczny sens danej sceny. Konfrontując analizowane kompozycje z odpowiednimi źródłami pisаныmi, Imdahl akcentuje niepowtarzalność i odrębność obrazowego przekazu w stosunku do tekstu. Dzieła Giotto, choć zrealizowane na podstawie tekstów, nie są jedynie ich ilustracjami. Zbliżoną metodą posługiwali się również inni badacze związani z uniwersytetem w Bochum. Przykładem tego wpływu może być rozprawa Michaela Fehra dotycząca ikonografii oraz struktury narracyjnej brązowych drzwi katedry w Hildesheim²⁸.

Struktura narracyjna tego rodzaju dzieła, jakim są drzwi zawierające cały cykl przedstawień, interesowała również innych autorów. Pośród nich wymienić można Anitę Fiderer Moskovitz, która zajmowała się pierwszymi drzwiami do florenckiego bazyliki, wykonanymi przez Andrea Pisano²⁹, a także Johna White'a i jego pracę na temat dzieła Bonanusa dla katedry w Pizie³⁰.

²⁷ *Giotto, Arenafresken. Ikonographie–Ikonologie–Ikonik*, München 1980.

²⁸ *Exemplarische Untersuchungen zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzentüren*, Bochum 1978.

²⁹ *Some Notes on Narrative Mode and Iconography in Andrea Pisano's Bronze Doors*, w: *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Symth*, vol. II, ed. A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, Florence 1985, s. 341-364.

³⁰ *The Bronze Doors of Bonanus and Development of Dramatic Narrative*, „Art History” 11(1988), s. 158-194.

Zagadnienie malarskiego opowiadania stało się kluczową kategorią analizy wczesnego malarstwa Jana van Eycka, jaką przeprowadził Hans Belting wspólnie z Dagmar Eichberger³¹. Głównym przedmiotem analizy stał się tutaj Dyptyk Nowojorski, zestawiający obok siebie przedstawienia *Ukrzyżowania* i *Sądu Ostatecznego*. Według autorów najważniejszą cechą tego dzieła, szczególnie zaś pierwszej z dwu kwater, jest realizm, który objawia się nie tylko w odtworzeniu postaci i warunków topograficznych, lecz także w sposobie narracji. Podkreślają oni, że Jan van Eyck odstąpił od najczęściej stosowanej dla scen Ukrzyżowania konwencji obrazowej, w której poszczególne etapy zdarzenia rozwijającego się w czasie unaocznione są jednocześnie na zasadzie symultanicznej. W nowojorskim *Ukrzyżowaniu* malarz dąży do uchwycenia jednego tylko momentu akcji, jakim jest chwila na krótko po śmierci Chrystusa. Badacze wskazują też na wiele elementów odbiegających od tradycyjnej ikonografii tej sceny, tłumacząc je pragnieniem malarza, by zachować zgodność obrazu z rzeczywistym przebiegiem wydarzenia, opisanym w Ewangelii. Belting i Eichberger wykraczają poza traktowanie kategorii narracji jako określonej konwencji artystycznej, ujmując ją jako sposób, w jaki Jan van Eyck odnosi się do rzeczywistości. Autorzy stawiają ponadto tezę, że taki sposób malarskiego opowiadania związany jest bezpośrednio z gatunkiem malarstwa książkowego i w nim ma swoje źródło. Wiele spośród przedstawionych tez wzbudziło liczne kontrowersje, dyskusję na temat rozumienia narracji przez Beltinga i Eichberger podjął m.in. Adam S. Labuda³².

Praca dotycząca narracji w malarstwie Jana van Eycka umiejscawia tę kategorię wypowiedzi artystycznej w kontekście rozważań nad sytuacją sztuki XV w. jako okresu przejściowego pomiędzy średniowieczem a nowożytnością.

Hans Belting ponownie wypowiedział się na temat przemian w strukturze i funkcji narracji, tym razem w odniesieniu do południowego kręgu sztuki,

³¹ H. B e l t i n g, D. E i c h b e r g e r, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Kreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983. Tezy tej pracy rozwinęła później Eichberger w swojej dysertacji: *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck*, Wiesbaden 1987.

³² *Jan van Eyck realista i narrator. Wokół struktury i źródeł artystycznych Ukrzyżowania nowojorskiego*, „Artium Questiones” 5(1991), s. 5-28. Por. również wcześniejszą recenzję tego autora w „Kunstchronik” 1988, nr 41, s. 109 n.).

w artykule na temat monumentalnego malarstwa Trecenta³³. Belting stawia tezę, że w okresie tym nastąpiła zmiana jakości i celów publicznego malarstwa narracyjnego. Według niego tradycyjne tłumaczenie tej przemiany jako wyniku ogólnej transformacji sztuki nie jest wystarczające; autor stawia pytanie o przyczyny tego zjawiska i dopatruje się ich m.in. w zmianie ówczesnej pobożności, ale także w sytuacji politycznej miast włoskich. Wytworzenie nowej struktury narracyjnej było więc konsekwentną odpowiedzią artystów na nowe zapotrzebowania zleceniodawców oraz odbiorców³⁴. Badacz wyróżnia dwa kierunki zmian w narracyjnych cyklach o tematyce religijnej: 1. wzbogacenie opisu świata przedstawionego o oddane szczególnie elementy empirycznego świata natury i 2. rozwinięcie akcji psychologicznej poprzez wyraźne definiowanie indywidualności postaci. Jako ilustracje tej tendencji podaje dwa dzieła związane z osobą Giotta: cykl życia św. Franciszka w górnym kościele w Asyżu, a także cykl życia Chrystusa w Kaplicy Areny w Padwie. Jako odrębne i bardzo ważne zjawisko omawia Belting pojawienie się świeckich tematów w repertuarze publicznego malarstwa Italii. Właśnie w tej dziedzinie obserwuje wytworzenie się nowej kategorii obrazowego przekazu, jaką jest alegoria. Początku tego nowego języka poszukuje autor już w Giottowskiej *Navicelli*, zaś za jej w pełni ukształtowane formy uważa np. przedstawienia Dobrych i Złych Rządów w Palazzo Pubblico w Sienie oraz freski Kaplicy Hiszpańskiej w Santa Maria Novella we Florencji.

Według Beltinga XIV-wieczne malarstwo włoskie wyzwala się z funkcji literalnego oddania tekstu i staje się „retoryczne” w tym sensie, że jego język staje się dowolny, zależny jedynie od intencji malarza lub autora programu.

Badacze narracyjnej struktury dzieł plastycznych często starają się odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe jest – a jeśli tak, to jak się objawia – przełożenie na kształty obrazowe pewnych formuł retorycznych, tak powszechnych w literaturze. Próbę taką podjął Michael Baxandall w odnie-

³³ *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: „Historia and Allegory”*, w: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, s. 151-168.

³⁴ Anne Derbes (*Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge 1996) uważa, że te przełomowe zjawiska zapoczątkowane zostały już wcześniej, w wieku XIII, traktowanym zazwyczaj przez badaczy, w tym także Beltinga jako okres stagnacji w sztuce włoskiej.

sieniu (znowu, co bardzo znamienne) do malarstwa Giotto³⁵. Klasyfikację różnorodnych konwencji obrazowych stosowanych w średniowiecznym malarstwie dla odróżnienia odmiennych poziomów narracji (wyrażanych w literaturze za pomocą mowy zależnej i niezależnej), jak opisy snów, wizji, myśli bohaterów przeprowadził Sixten Ringbom³⁶. Zagadnieniem autoryzacji wypowiedzi i związanych z nią sposobów objawiania się narratora zajmuje się Cynthia Hahn³⁷.

Wolfgang Kemp swoje rozważania dotyczące struktury wizualnej narracji oparł na analizie witraży wielkich gotyckich katedr³⁸. Autor rozpatruje stosowane w tym specyficznym medium malarskim techniki narracyjne, zestawiając je z innymi modelami ilustracji oraz śledzi ich relacje z sytuacją ówczesnej kultury. Kemp rozumie wizualną narrację jako próbę obrazowej schematyzacji czasu. Jest to szczególnie wyraźne w witrażach, ze względu na ich wewnętrzne geometryczne podziały. Autor interesuje się sposobami, na jakie twórcy wielkich programów witrażowych dostosowywali się do ograniczeń narzuconych im przez samą technikę wykonywania tych dzieł oraz jak je pokonywali. Podkreślił również znaczenie typologii jako formy przedstawiania historii.

Niezwykle ciekawe są obserwacje Marilyn Aronberg Lavin, która rozpatruje strukturę narracyjną monumentalnego malarstwa włoskiego z innej niż dotychczas stosowana perspektywy³⁹. Autorkę interesuje bowiem nie tyle rozegranie opowiadania w poszczególnych scenach, ale sposób komponowania wielkich cykli freskowych i ich powiązanie z dyspozycją przestrzenną wnętrza, w jakim zostały umieszczone. Lavin zauważa, że w różnych epokach koncepcje monumentalnych dekoracji wnętrz o różnym przeznaczeniu niejednokrotnie bardzo od siebie odbiegały.

W dyskusji na temat narracji ważny jest wątek jej funkcji i – co za tym idzie – możliwości przekazywania za jej pomocą rozmaitych treści oraz

³⁵ *Giotto and the Orators*, Oxford 1971. Wiele interesujących uwag dotyczących problemu narracji wizualnej zawierają także inne prace tego badacza, np. *Patterns of Intention. On the historical Explanation of Pictures* (New Haven 1985).

³⁶ *Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art*, w: *Medieval Iconography and Narrative*, s. 38-69.

³⁷ *Purification, Sacred Action, and the Vision of God: Viewing Medieval Narratives*, „Word and Image” 5(1989), s. 71-84.

³⁸ *The Narratives of Gothic Stained Glass*, transl. C. D. Saltzweid, Cambridge 1996.

³⁹ *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 432-1600*, New Haven 1991.

sposobów ich odbioru. Przykładem takiego podejścia jest artykuł Herberta L. Kesslera, w którym autor wskazuje na przekształcenia narracji obrazowej w stosunku do narracji literackiej w związku ze spełnianym przez nie zadaniem propagowania nowej wiary i usankcjonowania działalności misyjnej Kościoła⁴⁰. Podstawę studium stanowi w tym wypadku rekonstruowana przez autora dekoracja katedry św. Marcina w Tours. O konieczności właściwego zrozumienia intencji słów papieża Grzegorza Wielkiego o malarstwie jako księdze dla prostaczków⁴¹ i możliwości „czytania obrazów” pisał Lawrence G. Duggan⁴².

Niniejszy zarys, stanowiący zaledwie wybór istniejącej literatury, przekonuje nas o tym, iż narracja postrzegana jest coraz częściej jako nieodłączny składnik struktury obrazowej dzieła i wszechstronna jej analiza jest metodą coraz powszechniej stosowaną przez historię sztuki⁴³. Sztuka średniowieczna wydaje się dostarczać szczególnie interesującego materiału dla tego typu rozważań. Nie ograniczona, jak późniejsze malarstwo nowożytne, przez reguły akademickie, wypracowała szeroką skalę środków służących wizualnemu opowiadaniu, którego struktura odziwerciedłała charakter i funkcję dzieła.

THE QUESTION OF MEDIEVAL VISUAL NARRATION. CHOSEN RESEARCH ATTITUDES

S u m m a r y

In contemporary reflection on art the traditional, precise differentiation into art that has a temporal character (poetry, music) and spatial one (the arts) that goes back to ancient times and found an emphatic expression in G. E. Lessing's views, loses its position of an axiom. The interdisciplinary research that has been developing often cast a new light on the stereotypes formed in the past. One of them is the question of narration in the arts. As is well known, in his *Laokoon* Lessing denied the arts the ability to present actions that follow

⁴⁰ *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, w: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, s. 75-91.

⁴¹ Zob. przypis 2 niniejszej pracy.

⁴² *Was art Really the „book of the illiterate”?*, „Word and Image” 5(1989), s. 227-251.

⁴³ Przykładem tego może być praca magisterska A. Madej *Narracja w malarstwie polskim 2 poł. XV w., na przykładzie Tryptyku Dominikańskiego* (Lublin 1993, rkps BKUL).

one another in time, admitting that they have the function of showing objects that exist one beside another in space. However, on the other hand, in fact there has always been the conviction that painting is able to illustrate a certain event or a story. It was at the basis of Gregory the Great's famous remark that for common people a picture is the same as writing for those who can read.

The question of visual narration already appeared in history of art when the variety of ways was noticed with which artists coming from different epochs or backgrounds dealt with the problem of presenting a sequence of events and the flow of time; however, research on this problem started thriving in the second half of our century. New research perspectives were first of all opened by the deep reflection concerning methodology of history of art, and more broadly – of humanities, that was undertaken then. On the ground of methodology the temporal and spatial arts were brought closer together again. Theoreticians and historians of art as well as linguists and literature specialists contributed to the process. The notions used in theory of literature in many cases proved useful in analysis of visual narration. Investigations by those researchers who assimilated methods and terminology worked out by structural analysis and semiotics that drew on it had a special significance for studies of narration in the arts. Contemporary hermeneutics also contributed a lot to the problem.

The present review of chosen research attitudes shows the variety and multitude of directions in which the contemporary reflection on the problem of visual narration goes, on the example of works concerning medieval art. Medieval painting supplies especially vast and interesting material for that kind of research. Not limited, like the later modern painting, by academic rules, it worked out a broad range of means serving visual narration in which the manner of narration corresponded to the character and function of the work.

Translated by Tadeusz Karłowicz