

JAN ZIELIŃSKI

PINGEBAT – ALS ICH CAN
PRÓBA MIKROANALIZY

Artystycznie uzdolnieni poeci potrafią czasem w niewielu słowach ująć jakieś zagadnienie z zakresu historii sztuki dobitnie i może nawet wcześniej, niż zajmą się nim specjaliści. Norwid, poeta i malarz, pisał w r. 1855 w dedykowanym poecie i rzeźbiarzowi Lenartowiczowi wierszu pt. *Teofilowi*:

Kończ... lecz jak Van-Eyck podpisuj: „j a k m o g ę” –
Pomniąc na wrąbek płaszcza Matki-Boskiej,
Gdzie jest: „*pingebat*”, nie: *pinxit* m i s t r z w ł o s k i...¹

Trzy wersy, blisko początku (w. 3-5) złożonego z sześciu części, ale stosunkowo niedługiego (62 wersy) utworu. W trzech wersach dwa cytaty, w cudzysłów ujęte, jeden w wersji polskiej, drugi w łacińskim oryginale. Myślnik rozdziela je na dwie nierówne części, jedno- i dwuwierszową. Rozdział ten podkreślony jest dodatkowo przez dobór wyrazów, z wyraźną przewagą jednosylabowych w części pierwszej, a dwusylabowych w drugiej. Dwa wyrazy trzysylabowe wyróżniają się przez swą długość i wchodzą ze sobą w dialog, wiążąc obie sytuacje w jeden węzeł tematyczny, dotyczący sygnowania obrazów, w przesłanie o charakterze etycznym: „podpisuj *pingebat*”.

Chronologicznie pierwsza (i pierwsza w wierszu Norwida) spośród obu sygnatur – „jak mogę” – to (w Norwidowskim przekładzie) dewiza, jaką zastosował na kilku swych obrazach bądź na ich ramach Jan Van Eyck, a którą przyjęło się w pracach historyków sztuki zapisywać jako „ALS ICH CAN”². W rzeczywistości artysta użył majuskuł stylizowanych na litery greckie:

¹ C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1. Warszawa 1971 s. 232.

² Zob. R. W. S c h e l l e r. „ALS ICH CAN”, „Oud Holland” 88:1968 s. 135-139; G. K ü n s t l e r. *Jan van Eycks Wahlwort „ALS ICH CAN” und das Flügelaltärchen in Dresden*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 25:1972 s. 107-127.

„AΛC IXH XAN”, przez co osiągnął kontrast pomiędzy swojskim, flamandzkim brzmieniem dewizy, a jej egzotycznym, przywodzącym na myśl bizantyjskie ikony wyglądem. Rzecz ta jednak ma dla naszych rozważań drugorzędne znaczenie, skoro Norwid posłużył się wersją polską, a więc chodziło mu o wydobycie spod rzadkiego dialektu i osobliwego liternictwa napisu – jego sensu.

Rodzi się pytanie, skąd Norwid znał dewizę Van Eycka: z autopsji czy z literatury fachowej?

Gustav Künstler, autor monograficznego artykułu z r. 1972 na temat dewizy „ALS ICH CAN” wymienia pięć obrazów Van Eycka, na których występuje ten napis. Przyjrzyjmy się im pod kątem możliwości bezpośredniego kontaktu Norwida z tymi dziełami.

Chronologicznie pierwsza jest *Madonna z Dzieciątkiem* z r. 1433, znajdująca się w Melbourne. Nie zrażajmy się faktem, że Norwid, choć spośród czterech wieszczów podróżował najdalej (był w Ameryce, a wybierał się na Islandię i do Chin), do Australii nigdy nie dojechał. Obraz, dziś uważany nie za oryginał, tylko za kopię Van Eycka, został do zbiorów National Gallery of Victoria w Melbourne nabyty dopiero w 1922 r. Przedtem znany był w literaturze jako *Ince-Hall Madonna* i stanowił ozdobę kolekcji Blundella. Crowe i Cavalcaselle tymi słowami wspominają go w drugim tomie swej pracy o dawnych malarzach flamandzkich (1862): „*Madone, appartient à M. Weld Blundell, de Ince Blundell Hall*”. Za życia Norwida obraz był w Anglii i teoretycznie poeta mógł go oglądać, kiedy się zatrzymał w Londynie nie tyle w drodze do Ameryki, w grudniu 1852 r. (był wówczas zaledwie tydzień), ile wracając, spędził bowiem wówczas w stolicy Anglii pięć miesięcy, od połowy lipca do połowy grudnia 1854 r. Praktycznie jednak nie wiemy nic o jego ewentualnym pobycie w Ince Hall, w dodatku wydaje się wątpliwe, by ubogi przybysz z Polski miał okazję zwiedzać prywatną kolekcję Blundella. Ponieważ Ince Hall leży niedaleko Liverpoolu, istnieje pewne prawdopodobieństwo, że poeta tam dotarł, kiedy po przepłynięciu oceanu wylądował w tym porcie i spędził w nim kilka dni.

Następny chronologicznie jest *Portret mężczyzny w czerwonym turbanie* z r. 1434. Należał on do kolekcji Arundela, potem jego właścicielem był lord Middleton. Na aukcji 31 lipca 1851 r. obraz został nabyty przez H. Farrera, który następnie, w drugiej połowie roku, sprzedał go do National Gallery. Norwid z pewnością zwiedzał to muzeum podczas swego drugiego pobytu w Londynie.

Trzecie dzieło to ołtarzyk skrzydłowy w Dreźnie z r. 1437. Sam obraz Norwid mógł oglądać podczas swego pobytu w stolicy Saksonii latem 1842 r., ale napisu nie widział, został on bowiem odkryty dopiero w r. 1958.

Czwarty chronologicznie obraz Van Eycka z dewizą to *Portret Margarete van Eyck* z r. 1439, znajdujący się w Brugii. Należał do cechu malarzy w Brugii i wisiał w ich kaplicy. W r. 1808 Pierre van Lede ofiarował go do zbiorów akademii w Brugii. Norwid mógł widzieć obraz podczas pobytu w Belgii na przełomie 1846 i 1847 r.

To samo dotyczy *Madonny przy studni* z r. 1439, przechowywanej w muzeum w Antwerpii. Crowe i Cavalcaselle wspominają w pierwszym tomie swej monografii (1862), że kopia tego obrazu, przypisywana samemu Van Eyckowi, została niedawno (*récemment*) odkryta w pewnej wiosce koło Nantes i nabyta za 17 franków. Powołują się na tom pierwszy książki De Laborde'a *Les Ducs de Bourgogne*.

Künstler w swym spisie pomija obraz *Salvator Mundi* (zwany też *Rex Regum*) z r. 1438, opisywany w literaturze jako „kopia wedle wzoru Van Eycka”, przechowywany w Berlinie. Kopia obrazu berlińskiego, także opatrzona dewizą, ale inną datą (1440), znajduje się od r. 1788 w zbiorach Stedelijka Musea w Brugii.

Jak wynika z tego przeglądu, Norwid miał okazję widzieć dewizę Van Eycka na oryginałach lub współczesnych kopiach co najmniej kilkakroć. Ze względu na dłuższe pobytu w Berlinie, w Belgii i w Londynie najprawdopodobniej widział taki napis w obu stolicach, może też w Antwerpii i Brugii, nieodległych od stolicy Belgii.

Przyjrzyjmy się teraz, jak kwestia dewizy wyglądała w literaturze przedmiotu do czasu napisania wiersza *Teofilowi*, a zatem przed rokiem 1855.

Johanna Schopenhauer w książce *Johann von Eick und seine Nachfolger* (1822) opisuje wizerunek Chrystusa, który widziała w Berlinie, i podaje inskrypcję: „Johes de eyk me fecit et aplevit. Anno 1438. 31. January. A^E.IXH. X^AN. Primus et novissimo”. Gustav Friedrich Waagen w wydanej parę miesięcy później monografii obu braci Van Eycków powołuje się na ten opis (lokalizując obraz w kolekcji pana Solly w Berlinie), tylko zmienia formę podpisu na: „Johannes de Eyck”.

Zapis w książce Johanny Schopenhauer wydaje się szczególnie godzien uwagi, choć bowiem autorka nie rozwodzi się nad znaczeniem dewizy Van Eycka, to jednak umieszcza ją w samym centrum zapadającego w pamięć czytelnika wywodu na temat tradycji wizerunków Chrystusa. Wspomniałszy książkę Johannesa Reiske *De imaginibus Iesu Christi* (1685) i artykuł Goethego z *Über Kunst und Alterthum*, cytuje w całości słynny (apokryficzny) list konsula Lentullusa ze wskazówkami dla malarzy, jak należy przedstawiać głowę Jezusa,

po czym dokonuje porównania widzianego wcześniej w kolekcji braci Boisserée³ w Kolonii cudownego wizerunku Chrystusa, który miała za dzieło Memlinga czy raczej, jak pisze: Hemlinga, z berlińskim obrazem Van Eycka.

Niezależnie od sugestywnej opowieści Johannya Schopenhauer wzmiankę o dewizie Van Eycka (na przykładzie znajdującego się w Brugii portretu żony) mógł Norwid znaleźć choćby w *Künstler-Lexikon* Naglera, którego odpowiedni tom ukazał się w r. 1837.

W przypadku Norwida, który chętniej czytał po francusku niż po niemiecku, źródłem informacji o dewizie, połączonej w dodatku z próbą wyjaśnienia jej sensu, mógł być artykuł Passavanta *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande au XV^e et XVI^e siècles* z r. 1841⁴, do tekstu tego jednak dotychczas nie dotarłem.

W trzy lata po napisaniu wiersza *Teofilowi* Norwid ponownie wykorzystuje dewizę Van Eycka, tym razem na karcie tytułowej broszury *O sztuce (dla Polaków)*, Paryż 1858, kładąc w charakterze epigrafu słowa: „Są, obrazy Van-Eycka z tym / podpisem w rogach umieszczanym: / «Jak mogłem : VE:»”.

Znów mamy do czynienia z własnym tłumaczeniem Norwida, tym razem mniej wiernym gramatycznie, a równocześnie lepiej oddającym sens dewizy, który można rozwinąć następująco: „namalowałem, jak mogłem”, „namalowałem, jak byłem w stanie”⁵, „namalowałem, jakem umiał”.

Użyta liczba mnoga („Są”), podkreślona jeszcze przez przecinek, który, oddzielając pierwsze słówko od reszty tekstu, przydaje dobitności tej deklaracji istnienia, w połączeniu z dokładną lokalizacją podpisów („w rogach”) może sugerować, że Norwid odwołuje się do kilku obrazów Van Eycka, które sam oglądał i dobrze zapamiętał.

Formuła „ALS ICH CAN” obrosła z biegiem lat w interesującą literaturę przedmiotu, przy czym, jak często bywa, sens tych trzech słów najlepiej chyba oddał w jednym zdaniu Erwin Panofsky. Omawiając przyjaźń malarza z księciem burgundzkim Filipem Dobrym, stwierdził:

³ Dzieje kolekcji braci Boisserée przedstawia Gisela Goldberg w *Early German Paintings in the Alte Pinakothek, Munich*. „Apollo” 116 nr 248 (New Series), October 1982 s. 210-262.

⁴ „Messenger des sciences historiques de la Belgique” 1841 s. 299-337, zwłaszcza s. 302-303. Por. S c h e l l e r, jw. s. 135 p. 4.

⁵ „Zmiłuj się nad nim, może nie był w stanie: / Któż równy Bogu?...” – modli się bohater wiersza „*Ruszaj z Bogiem*” (PWsz 2, 51). Profesorowi Stefanowi Sawickiemu dziękuję za zwrócenie uwagi na tę paralelę semantyczną.

W ciągu szesnastu lat ich współdziałania Książę i jego malarz – pierwszy wczesny mistrz flamandzki, który podpisywał swe dzieła i, o ile nam wiadomo, jedyny, co naśladował ludzi utytułowanych przyjmując osobistą dewizę, słynne *Als ich chan*, ‘Najlepiej jak umiem’, gdzie słuszna duma w niezrównany sposób stopiła się ze słuszną pokorą – żyli w oparciu o wzajemny szacunek i zaufanie”⁶.

Holenderski historyk sztuki R. W. Scheller w artykule o dewizie „ALS ICH CAN” (1968) powiada, że pierwsze próby wyjaśnienia sensu tej formuły przypadają na lata dwudzieste XIX w. Początkowo traktowano trzy grupy literowe jako skrót; wysuwano, zwłaszcza w odniesieniu do wizerunku Chrystusa jako Króla Królów, rozmaite hipotezy, np. Ave Jesus Christianissimus albo Amate Jesum Xantissimum⁷. Potem, w początku lat czterdziestych, pojawiło się przywołane wyżej wyjaśnienie Passavanta, który analizował obraz z Brugii, *Madonnę przy studni*, podówczas w kolekcji Ertborna, i wspierał się dodatkowo na informacjach, uzyskanych od antwerpskiego bibliotekarza Mertensa. Interpretacja niemieckiego historyka sztuki Karla Schnaase – „wyraz skromności a zarazem świadomości własnej realizacji, gorliwej, choć nie dorównującej bogactwu natury”⁸ – jest podobna do tej, którą później tak zręcznie sformułuje Panofsky; ukazała się ona drukiem w r. 1879, a więc jeszcze za życia Norwida, ale już po napisaniu wiersza *Teofilowi*.

Druga z przywołanych w tym wierszu formuł („*pingebat*, nie: *pinxit*”) dzięki dodatkowym informacjom, że chodzi o obraz włoskiego mistrza oraz o tym, gdzie słowo *pingebat* zostało na obrazie umieszczone („wrąbek płaszcza Matki-Boskiej”), pozwala na jednoznaczną identyfikację. Chodzi o znajdujący się w Luwrze i dobrze Norwidowi znany obraz Rafaela z r. 1518 *Święta Rodzina ze św. Elżbietą, św. Janem i dwoma aniołami*, zwany też *Madonną Franciszka I* oraz *Wielką Świętą Rodziną Franciszka I*.

Przyjrzyjmy się przykładom użycia formuły *pingebat*. Jeśli chodzi o obrazy, listę otwierają dwa dzieła Carpaccia, z tym zastrzeżeniem, że wenecki malarz używał wariantu *fingebat*. Jego *Pogrzeb św. Hieronima* z r. 1502 (Wenecja, Scuola di San Gorgio degli Schiavoni) ma na przywieszce u dołu obrazu napis: „VICTOR CARPATIUS / FINGEBAT / MDII”, zaś *Wizja św. Augustyna*, dawniej uważana za *Św. Hieronima w pracowni*, opatrzona jest napisem na kar-

⁶ E. P a n o f s k y. *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*. Vol. I. Cambridge Mass. 1953 s. 179.

⁷ Tę ostatnią zaproponował A. van Koleren w „*Messenger des science et des Arts de la Belgique*” 3:1835 s. 5.

⁸ K. S c h n a a s e. *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*. Stuttgart 1879 s. 153.

teczce po lewej stronie u dołu: „VICTOR / CARPATHIUS / FINGEBAT”. Wariant ten jest formą niedokonaną czasownika *fingere*, tego samego, od którego pochodzi rzeczownik *fikcja*. Wybierając tę formę podpisu Carpaccio nawiązywał do tradycji antycznej⁹.

Na parę lat przed obrazem Rafaela w Luwrze Luca Signorelli namalował *Komunię Apostołów z rąk Chrystusa* (1512, Cortona, Museo Diocesano), opatrząc tę kompozycję napisem: „LUCAS AEGIDII SIGONRELLIUS CORYTHONENSIS PINGEBAT. MDXII”.

O rok od Rafaelowskiej *Świętej Rodziny* wcześniejszy jest znajdujący się również w Luwrze obraz Jana Gossaerta *Dyptyk Jeana Carondeleta*, którego lewe skrzydło datowane jest na dolnej ramie: „FAIT LAN 1517”, zaś prawe sygnowane: „JOHANNES MELBODIE PINGEBAT”.

Rok później powstał *Taniec śmierci* Simone Baschenisa (Carisolo, kościół San Stefano), opatrzony w jednym z okien napisem: „JHS SIMON DE BASCHENIS PINGEBAT DIE 12 MENSIS JULII MDXIX”.

Za głównym ołtarzem w kościele św. Pantaleona w Montauro znajdują się dwa duże freski, podpisane: „Dominicus Costantinus pingebat 1523”.

Formułę *pingebat* znaleźć też można na jednym z najbardziej znanych obrazów Holbeina. Jego *Ambasadorowie* (1533, Londyn, National Gallery) opatrzeni są podpisem: „IOANNES / HOLBEIN / PINGEBAT /1533”.

Dwanaście lat po Holbeinie Michiel Coxcie namalował *Portret Krystyny Duńskiej* (Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum), sygnowany i datowany z prawej strony u dołu: „michel cocxyie / pingebat / annorum / 15 45”.

Wszystkie swe obrazy sygnowała CATHARINA DE HEMESSEN PINGEBAT Catharina van Hemessen (1528-1587), artystka czynna w Antwerpii, córka malarza Jana van Hemessena.

W kościele parafialnym w miejscowości Averara jest obraz przedstawiający *Madonnę z Dzieciątkiem i świętymi*, podpisany: „Io. Baptista Guarinonus de Averaria pingebat 1576”.

Z końca XVI w. pochodzi seria 38 sztychów z wedytami ruin (*RUINARUM VARI PROSPECTUS RURIUMQ. ALIQUOT DELINEATIONES*), opatrzonych monogramem Hendricka Van Cleefa i informacjami: „Henri. Cliven. inven[it].” bądź „Henri Cliven pingebat”.

W absydzie kościoła św. Agaty w Vizzini znajduje się obraz przedstawiający męczeństwo tej świętej, podpisany: „Bonino Pingebat 1614”.

⁹ Sprawę omawia bliżej Anne-Marie Lecoq w „*Finxit*”. *Le peintre comme „fictor” au XVIe siècle*. „Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance” 37:1975 s. 229-243.

W sto lat po *Świętej Rodzinie* Rafaela Gian Maria Colombi na sklepieniu kościoła San Paolo wymalował tabliczkę z napisem: „AD VOTUM – SORORIS FAUSTINAE MONALDENSIS – JO. MARIA COLUMBUS URBEVENTANUS – PINGEBAT – ANNO DNI 1617”.

Z połowy XVII w. pochodzi *Madonna wśród aniołów* Giuseppe Tommasio (Bronte, Katania, Sanktuarium Zwiastowania Maryi), sygnowana: „Thomasius pingebat 1650”.

Nieco później Bartolomé Esteban Murillo namalował *Portret Don Justino de Neve* (1665, Londyn, National Gallery) opatrzony podpisem: „ETATIS SUAE. 40 / Bartholome Murillo Romulensis / Praecirca obsequium desiderio pingebat / A.M.[D.]C.L.X.V.”

W wiekach późniejszych formuła wyszła zupełnie z użycia. Potwierdzając tę regułę wyjątki to obraz Johanna Dominicusa Fiorillo *Achilles uwalnia Bryzeidę* (1783, Brema, Kunsthalle), opatrzony sygnaturą: „J. M. Fiorillo pingebat”, oraz *Zuzanna uwolniona przez Daniela* XVIII-wiecznego malarza włoskiego Mariano Calì (Acireale, Katania, Pinacoteca Zelantea), z podpisem: „M. Calì vulgo dictus Canzirri pingebat”.

Prócz obrazów formuła *pingebat* stosowana też była w kartografii. I tak połączone widoki z lotu ptaka dwóch miast Dolnej Saksonii (*Icon oppidi Heide / Delineatio urbis Meldorpie* (Kolonja 1598) podpisane są: „Daniel Friese Dietmariensis pingebat”. Na mapie Abrahama Orteliusa *Carpetaniae Partis Descr. 1584.* (Antwerpia 1612) znajduje się następująca informacja: „Hanc Insulam Perlustrabat et Sua Manu de Pingebat Georgius Hoefnaglius Antverpian. Belga”. Tenże Hoefnagel wydał w r. 1617 w Kolonii miedzioryt z widokiem miasta Kolozsvár/Kluż w Siedmiogrodzie (*Clavdiopolis Colosvar vulgo Clavsenbvrq Transilvanię civitas primaria*), podpisany: „pictor Egidius vander Rye Belga pingebat”.

Podane powyżej przykłady nie wyczerpują oczywiście listy obrazów i map, podpisanych z użyciem niedokonanej formy czasownika. Taki sposób wyrażania pokory artysty wobec własnego dzieła (a w przypadku map chyba także długo-trwałości procesu sporządzania widoku danego miasta) występuje przede wszystkim w sztuce włoskiej i niderlandzkiej, a jego apogeum przypada na wiek XVI. Zawsze jednak jest to zjawisko marginalne wobec znakomitej większości dzieł, podpisanych z użyciem czasownika w formie dokonanej: *pinxit*.

Pingebat, forma *imperfectum de conatu*, nie ma bodaj osobnej literatury teoretycznej. Na zasadzie analogii pewne zastosowanie może tu mieć zamieszczony w poświęconym „sztuce podpisu” („L’art de la signature”) bloku tekstów w czasopiśmie „Revue de l’Art” (1974) artykuł Vladimira Juřena *Fecit*

*Faciebat*¹⁰. Autor wskazuje jako początek renesansowego zainteresowania formułą *faciebat* wiosnę r. 1488 i wycieczkę archeologiczną Politianusa oraz kilku innych humanistów po zabytkach Rzymu. Rozwinęła się wówczas dyskusja na temat greckiej inskrypcji *λύσιππος ἐποίησε*, czyli po łacinie: *Lysippus faciebat*. Przypomniano wywód Pliniusza z przedmowy do *Historii naturalnej* o tym, że najlepsi artyści nawet wobec dzieł zamkniętych używali w podpisie formy niedokonanej, tak jakby sztuka była rzeczą wciąż rozpoczynaną i nigdy nie dokonaną („*tanquam inchoata arte, et imperfecta*”). Wywód ten stoi u początku długiej dyskusji, w której głos zabierali m.in. Lessing i Winckelmann. W pierwszej połowie XIX w. można obserwować huśtawkę skrajnych interpretacji. Ennius Quirinius Visconti (*Œuvres*, II, Milano 1819) powiada, że Grecy stosowali formę dokonaną i niedokonaną bardzo dowolnie, toteż późniejsze debaty na temat użycia formy niedokonanej wzbudziłyby u nich uśmiech politowania. Jean-Antoine Letronne z kolei (*Explication d'une inscription grecque*, Paris 1843) opracował metodę datowania rzeźb antycznych na podstawie czasu, użytego w podpisie. Trzy lata później Raoul Rochette (*Questions de l'histoire de l'art*, Paris 1846) obalił zarówno rozumowanie Letronne'a, jak i wywód Pliniusza. Takim był stan dyskusji do czasu powstania wiersza *Teofilowi*.

Juřen podaje w swym artykule, że formuły *faciebat* używali też w początkach XVI w. Dürer i Cranach. Wyprzedził ich jednak Michał Anioł, umieszczając słowa „*Michelangelus. Buonarottus. Florentin[us]. Faciebat*” na wstędze, którą przepasał postać Matki Boskiej (*Pietà*, Rzym, Bazylika św. Piotra – skądinąd jest to jedyna sygnowana rzeźba Michała Anioła). A humanistycznym przewodnikiem młodego rzeźbiarza był, jak wiadomo, Politianus. I tak krąg się zamyka.

*

Na prawach dygresji chciałbym tu wspomnieć, że problematyka „niedokonania” utworu artystycznego była modnym tematem w historii sztuki począwszy od połowy lat pięćdziesiątych XX w. Jej inicjatorem i głównym promotorem był bazylejski historyk sztuki, uczeń Wölfflina – Joseph Gantner (1896-1988). W maju 1956 r. prowadził on w Saarbrücken sympozjum, którego pokłosie ukazało się w dedykowanym Gantnerowi z okazji 60-lecia urodzin tomie „o dokonaniu i niedokonaniu w sztuce”¹¹. Wygłoszony na sympozjum referat opubli-

¹⁰ V. J., *Fecit Faciebat*. „Revue de l'Art” 1974, no 26, 27-30.

¹¹ Zob. *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Hrsg. Von J. A. Scholl gen. Eisenwerth, Bern 1959 (tu artykuł Gantnera *Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*, s. 47-67).

kował też w swojej książce o „losach obrazu człowieka”¹². Do problematyki tej wracał jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych¹³.

Gantner rozpatrywał problematykę niedokonania w perspektywie historycznej, wywodząc ją z dokonanego przez Leonarda rozróżnienia pomiędzy wewnętrzną wizją artysty i ograniczonymi środkami, za pomocą których stara się on tę wizję urzeczywistnić. Kwestia ta przeżywała rozkwit w okresie romantyzmu; najdalej, zdaniem Gantnera, poszedł Delacroix w swej opinii na temat Rembrandta, wyrażanej zwłaszcza w rozmowach, prowadzonych w latach 1847-1853 (a więc w tym samym czasie, kiedy Norwid pisał wiersz *Teofilowi*). Szwajcarski historyk sztuki cytuje w tym kontekście następujący fragment, w którym francuski malarz komentował występujące czasem u Rembrandta „licencje malarskie” („licences pittoresques”): „Każdy malarz zawdzięcza im niekiedy swe najwznioślejsze efekty: Rembrandt niedokonane [*l'inachevé*], Rubens przesadę [*l'outré*]. Mierni artyści nie mogą sobie na coś takiego pozwolić, bo nigdy nie wychodzą poza swój horyzont”¹⁴.

Koncepcja Gantnera ma swą genezę w rozmowie, jaką 25 kwietnia 1951 r. odbył on w Neapolu z Benedetto Croce. Obaj doszli do wniosku, że w wyższym, platońskim sensie duchowym żadne dzieło sztuki nie jest „dokonane”. Croce zaproponował wówczas paradoksalną formułę: „L'arte va dall' imperfetto all' imperfetto”¹⁵, która odwołuje się do gramatycznej formy podpisów typu *faciebat, pingebat*.

W odniesieniu do Rafaela antynomię doskonałości/niedoskonałości, dokonania/niedokonania omówiła w kontekście pism estetycznych Delacroix uczennica Gantnera – Christine Sieber-Meier¹⁶. Bardzo wnikliwie rozpatrzyła też tę problematykę Sara Lichtenstein, tłumacząc pozorne sprzeczności w sądach Delacroix o Rafaelu różnymi odcieniami znaczeniowymi takich pojęć, jak *perfection, élévation, sublimité*¹⁷.

¹² J. G a n t n e r. *Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur moderner Abstraktion*. Bern 1958.

¹³ T e n ż e. „Das Bild des Herzens”. *Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst*. Berlin 1979.

¹⁴ G a n t n e r. *Schicksale*, s. 110. Nową lekcję tego fragmentu daje edytorka dzienników Delacroix, Michèle Hannoosh, w swym artykule w „The Burlington Magazine” 146:2004 nr 1214.

¹⁵ Jw. s. 106.

¹⁶ Por.: Ch. S i e b e r - M e i e r. *Untersuchungen zum 'Œuvre littéraire' von Eugène Delacroix*. Bern 1963 s. 32-33.

¹⁷ Por. S. L i c h t e n s t e i n. *Delacroix and Raphael*. New York 1979 s. 320-325.

Co najmniej przez trzydzieści lat historycy sztuki zajmowali się roztrząsaniem aspektu niedokonanego dzieła sztuki, sytuując jądro tej problematyki w okolicach połowy XIX w. i skupiając – przez pryzmat myśli estetycznej Delacroix – w jednym węźle ocenę najznakomitszych malarzy Północy i Południa. Nieznajomość poezji Norwida nie pozwoliła wówczas na uwzględnienie jego wiersza, napisanego w tym samym czasie i zestawiającego ALS ICH CAN z *pingebat*.

*

Norwid pierwszy połączył dewizę Van Eycka i niedokonaną formułę, jakiej używał w podpisie Rafael. Pora na koniec postawić pytanie, czy ustanowiony intuicją poety związek obu formuł nie mógł być także związkiem faktycznym. Inaczej mówiąc, czy Rafael podpisując *pingebat* nawiązywał jedynie do sięgającej Apellesa (przez Pliniusza) tradycji malarskiej skromności czy też mógł znać dewizę Van Eycka. Potencjalnym łącznikiem, ewentualnym źródłem ustnej tradycji może tu być ojciec Rafaela, malarz i poeta Giovanni Santi, który pod koniec swej pisanej w latach 1482-1494 rymowanej kroniki ku czci Federigo de Montefeltre zamieścił fragment „disputa della pittura”, a w nim, na samym początku, pochwalną wzmiankę o malarzu „Jannes da Bruggia”. Skoro Van Eycka znał i cenił, może znał też jego ulubioną dewizę, rozumiał jej *n i e - d o k o n a n y* aspekt i umiał przekazać zdolniejszemu od siebie synowi tę lekcję pokory?

JAN ZIELIŃSKI – asystent, Université de Fribourg (Szwajcaria).