

ANNA PIĘCIŃSKA

Uniwersytet Warszawski, Wydział Historyczny

Warszawa

ansail@wp.pl

ORCID: 0000-0003-1268-334X

## Zwiastowania Guida Reniego w kontekście pragmatyki językowej

### Słowa kluczowe

Guido Reni, Zwiastowanie, pragmatyka językowa

### Keywords

Guido Reni, Annunciation, linguistic pragmatics

Cechą kultury europejskiej jest korespondencja tekstów pisanych i przedstawień wizualnych. Przez wiele wieków *storia*, czyli przetransponowana na system znaków plastycznych opowieść pochodząca najczęściej z tekstu biblijnego lub mitologicznego, stanowiła przejaw najwyższego kunsztu malarza, mogącego popisać się umiejętnością zaaranżowania w określonej scenerii wielopostaciowej kompozycji i oddania na płótnie emocji osób uczestniczących w danej scenie. *Storia* była tym gatunkiem, w którym najpełniej realizowała się triada zadań stawianych sztuce: *delectare – movere – docere*.

Podstawą *storii* były często teksty o charakterze dialogowym, stąd też oddawanie ich istoty za pomocą kodu plastycznego doprowadziło do wypracowania zestawu póz i gestów, na podstawie których można wnioskować o tym, iż ukazane na obrazie postaci mówią. Fakt ów stwarza możliwość interpretowania obrazów za pomocą narzędzi wypracowanych

na gruncie pragmalingwistyki, akt mowy bowiem jest kompilacją elementów werbalnych i niewerbalnych, uzupełnionych o kontekst sytuacyjny<sup>1</sup>.

O obecności aktu mowy w obrazie mogą zatem świadczyć takie czynniki, jak:

- a) gesty wykonywane przez ukazane na płótnie bądź fresku postacie;
- b) wyraz twarzy uczestników sceny, wskazujący na charakter oficjalny lub nieoficjalny wypowiedzi oraz na odczuwane przez nich emocje;
- c) odległość między interlokutorami oraz samoistne i wzajemne ułożenie ich ciał;
- d) charakterystyczne dla danej formy wypowiedzi rekwizyty;
- e) miejsce i rodzaj przestrzeni, w jakiej znajdują się ukazane osoby;
- f) rozpoznawalny po cechach zewnętrznych typ nadawcy i odbiorcy (płeć, zawód, pozycja społeczna lub religijna).

W niniejszym artykule zreferowano fragment badań nad tematem ikonograficznym Zwiastowania w świetle teorii aktów mowy. Badania te jak dotąd dotyczyły ogólnej charakterystyki omawianych przedstawień<sup>2</sup> oraz *Zwiastowań* w twórczości Petera Paula Rubensa<sup>3</sup>.

Celem artykułu jest zinterpretowanie czterech obrazów Guida Reniego przedstawiających scenę Zwiastowania Marii Pannie. Analiza pragmalingwistyczna zostanie uzupełniona o charakterystykę środków malarskich, którymi Reni posłużył się przy tworzeniu owych dzieł.

Najwcześniejsza redakcja tematu Zwiastowania w twórczości Reniego pochodzi z lat 1609–1610 i pomyślana była jako centralna część nastawy ołtarzowej w Kaplicy Zwiastowania w Pałacu Kwirynalskim w Rzymie<sup>4</sup>, wówczas prywatnej kaplicy papieskiej. Zamówił ją u Reniego kardynał Scipione Borghese, bratanek papieża Pawła V<sup>5</sup>.

Drugie *Zwiastowanie*, datowane na 1621 rok, przeznaczone było pierwotnie do kościoła San Pietro in Valle w Fano, a obecnie przechowywane jest w faneńskiej pinakotece<sup>6</sup>. Trzecim (1628) chlubi się Pinacoteca Comunale w Ascoli Piceno. Ostatnie zaś powstało

<sup>1</sup> Por. na ten temat m.in.: Anna Wierzbicka, „Akty mowy”, w: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura (Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2004), passim oraz Roman Jakobson, „Funkcje języka w aspekcie komunikacyjnym”, w: tamże, passim.

<sup>2</sup> W artykule „Ikonografia Zwiastowania w świetle teorii aktów mowy” zaprezentowałam wybrane sposoby plastycznego ujmowania tematu Zwiastowania w kontekście aktów mowy, skupiając się na współwystępowaniu w badanych obrazach dwóch kodów: plastycznego i werbalnego, a także na relacjach przestrzennych między postaciami oraz ich otoczeniu jako elementem dopełniającym przekaz. Por. Anna Pięcińska, „Ikonografia Zwiastowania w świetle teorii aktów mowy”, w: *Homo Communicans VI*, red. Barbara Rodziewicz, Roman Gawarkiewicz (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 111–128.

<sup>3</sup> Anna Pięcińska, „Zwiastowania Petera Paula Rubensa w świetle teorii aktów mowy”, w: *Emocje w językach i kulturach świata*, red. Ewa Komorowska, Agnieszka Szlachta (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016), 281–293.

<sup>4</sup> Obraz w dalszym ciągu jest tam przechowywany.

<sup>5</sup> Historię powstania obrazu obszernie analizuje Judith W. Mann. Taż, „The Annunciation Chapel in the Quirinal Palace, Rome: Paul V, Guido Reni, and the Virgin Mary”, *The Art Bulletin* 75 (1993), 1, 113–134.

<sup>6</sup> Museo Archeologico e Pinacoteca del Palazzo Malatestiano, Fano, Marche.

w roku 1629 na zamówienie Marii Medycejskiej, królowej Francji, i stanowi współcześnie część kolekcji Luwru<sup>7</sup>.

Temat ikonograficzny Zwiastowania wywodzi się bezpośrednio z Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 26–38)<sup>8</sup> oraz z wątków zaczerpniętych z apokryfów, a szczególnie z Ewangelii Pseudo-Mateusza (rozdz. 8, w. 5 i rozdz. 9, w. 1)<sup>9</sup> i Protoewangelii Jakuba (10, 1–2; 11, 1–3 i 12, 1)<sup>10</sup>. Teksty apokryficzne uzupełniają przekaz biblijny m.in. o opis miejsca, w którym doszło do Zwiastowania<sup>11</sup>, oraz o szczegóły związane z teologiczną interpretacją osoby Marii.

W podstawowym tekście daje się na podstawie użytych sformułowań wyodrębnić sekwencję sześciu aktów mowy, spośród których cztery mają za nadawcę Archanioła Gabriela, dwa zaś – Marię. Ich układ i wzajemne następstwo ilustruje tabela.

Archanioł Gabriel	Maria
Pozdrowienie-powitanie Zwiastowanie	
Obietnica	Pytanie o wyjaśnienie
Wyjaśnienie	
Zawiadomienie	Wyrażenie zgody

Performatywem dla pierwszego aktu mowy jest leksem *pozdrawiam*, który w tekście ma formę 3. osoby trybu rozkazującego – „bądź pozdrowiona”. W treści illokucyjnej znajduje się ponadto informacja o szczególnym błogosławieństwie, jakim Bóg obdarzył Maryję, pozwalając właśnie w Jej osobie wypełnić się pismom proroków.

Maria nie odpowiada na pozdrowienie, ograniczając się jedynie do okazania emocji – zaskoczenia, niedowierzania, zmieszania i obawy.

Kolejny akt mowy jest właściwym Zwiastowaniem, to jest poinformowaniem Marii o tym, że na świecie pojawi się dziecko. Performatywem tego aktu jest czasownik *zwiastuję*, zaś treść illokucyjna to „poczniesz i porodzisz Syna”.

<sup>7</sup> Szerzej na temat okoliczności powstania omawianych obrazów patrz: Cesare Garboli, *L'opera completa di Guido Reni* (Milano: Rizzoli Editore, 1971), passim.

<sup>8</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła (Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 2006).

<sup>9</sup> Marek Starowieyski, red., *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I *Ewangelie apokryficzne. Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu* (Warszawa: Wydawnictwo WAM, 2003), 135. Tekstowe podstawy tematu ikonograficznego Zwiastowania analizują m.in.: Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500* (Köln: Perfect Paperback, 1997), passim oraz Duwe Gert, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften 1994), passim.

<sup>10</sup> Starowieyski, *Apokryfy*, 123.

<sup>11</sup> A w zasadzie miejsc, bo według apokryfów Archanioł Gabriel przekazywał Marii dobrą nowinę dwukrotnie: przy studni, a następnie we wnętrzu Jej domu. Por. tamże.

Akt zwiastowania zostaje uzupełniony o komisywny akt obietnicy<sup>12</sup>, jakkolwiek należy tu zaznaczyć, że akt ów ma charakter nieprototypowy, w klasycznej bowiem obietnicy nadawca nakłada zobowiązanie na samego siebie, tu zaś mamy do czynienia jedynie z przekazaniem zobowiązania, jakie przyjął na siebie sam Bóg.

Maria reaguje pytaniem o wytłumaczenie niezrozumiałych dla Niej słów.

Gabriel tłumaczy znaczenie swego przesłania, uzupełniając je dodatkowo o informację o ciąży Elżbiety. Możemy zatem wyróżnić tu akty: wyjaśniania i informowania. Pierwszy z nich cechuje rozbudowana struktura gestyczna, drugi natomiast jest mało wyrazisty, gdyż czasownik *informować* pozostaje w bliskim związku synonimicznym z najbardziej ogólnym czasownikiem nazywającym sytuację komunikowania się za pomocą słów, to jest leksemem *mówić*. W przedstawieniach ikonograficznych niemożliwe jest zatem uchwycenie drugiego ze wspomnianych aktów, sygnalizują więc jego obecność jedynie dla porządku badawczego.

Sekwencję rozmowy kończy akt wyrażenia zgody przez Maryję.

Ikonografia maryjna zajmuje w dorobku Reniego nader poczesne miejsce. Podobnie istotna była ona dla jego patronów i zleceniodawców, czego przyczyn należy upatrywać m.in. w sile oddziaływania antyreformacyjnych postanowień Soboru Trydenckiego. W duchu owych postanowień obrazy o tematyce maryjnej miały eksponować osobę Marii jako niepokalaną poczętej, pełnej pokory dziewiczej matki Chrystusa<sup>13</sup>.

Realizując owe założenia, Reni z zasobu możliwych konfiguracji postaci w temacie ikonograficznym Zwiastowania wybiera moment wyrażenia przez Marię zgody na propozycję złożoną Jej przez anioła Gabriela, zaś ukazuje – w momencie wyjaśniania sensu owego przesłania. Taki układ kompozycyjny odnajdujemy na trzech spośród czterech redakcji (rzymskiej, paryskiej i z Ascoli Piceno)<sup>14</sup>. Jedynie na obrazie z Fano artysta zdecydował się przedstawić inny moment ewangelicznego spotkania, to jest chwilę pełnej obawy reakcji Marii na pozdrowienie anielskie.

Przejdźmy zatem do szczegółowej interpretacji poszczególnych dzieł. Na najwcześniejszym *Zwiastowaniu* Maria otulona niebieskim płaszczem klęczy przed aniołem. Spomiędzy fałd płaszcza wylaniają się jedynie skrzyżowane na piersi ręce. Gest ów wyraża pokorę<sup>15</sup> i poddanie się woli Boga. Wzmacnia go fakt, iż Maria nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z aniołem, trzymając głowę lekko pochyloną, a oczy spuszczone.

<sup>12</sup> Por. klasyfikacja aktów mowy według Ignatio Vázquez-Orty. Tenże, „Kognitywna klasyfikacja aktów mowy”, w: *Akty i gatunki mowy*, 52.

<sup>13</sup> Na ten temat por. m.in.: Richard E. Spear, *The “Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni* (New Haven–London: Yale University Press, 1997), 152–162.

<sup>14</sup> Pewna powtarzalność struktur kompozycyjnych, na którą u Reniego wskazuje m.in. Stephen D. Pepper, była typowa nie tylko dla omawianego malarza, ale stanowiła normalną część XVII-wiecznej praktyki artystycznej. Tenże, „Guido Reni’s Practice of Repeating Compositions”, *Artibus et Historiae* 20 (1999), 39, 27–54.

<sup>15</sup> O znaczeniu tego gestu patrz: Maria Wojtak, „Modlitwa ustalona – podstawowe wyznaczniki gatunku”, w: *Akty i gatunki mowy*, 187–196.

Z kolei usta Gabriela są rozchylone, co stanowi najłatwiejszy do zinterpretowania znak, iż przedstawiona na obrazie postać wypowiada jakieś słowa. O tym, jakie są to słowa, możemy wnosić na podstawie gestu prawej ręki, którą anioł unosi, wskazując na niebo i Ducha Świętego ukazanego pod postacią gołębic. Ten sam kierunek wyznacza trzymana w lewej dłoni anioła linia łodygi lilii, symbolizującej czystość Marii<sup>16</sup>.

Na obrazie z Ascoli Piceno Maria klęczy na klęczniku. Prawą rękę ugina i przykładła dłoń do serca. Gest ów miał w tradycji nie tylko ikonograficznej charakter komisywny i towarzyszył składaniu przysięgi<sup>17</sup>. Dłoń drugiej ręki Marii artysta ułożył miękko na stronnicach otwartej książki. Według apokryfów Gabriel zastał Marię czytającą Biblię, a dokładniej fragment Księgi Izajasza mówiący o „pannie, która pocznie i porodzi Syna”. Układ obu rąk Dziewicy można zatem zinterpretować jako podjęcie zobowiązania, na mocy którego wypełni się proroctwo zapisane na karcie przykrywanej przez Nią palcami.

Także i na tym obrazie Gabriel ma półotwarte usta i wskazuje na niebo. Jego ręka odznacza się niezwykle jasnością skóry, która silnie kontrastuje ze szmaragdową barwą sukni, podkreślając wizualnie wyrazistość gestu. Jego czytelność wzmocniona jest ponadto przez równoległą do ręki anioła i niemal pionową linię białych skrzydeł Gabriela, z których lewe dotyka krańca świetlistego trójkąta rozwierającego się nad uczestnikami sceny nieba.

Na *Zwiastowaniu* medycejskim pokorę Marii wyraża gest o wysokim stopniu skonwencjonalizowania – jest to złożenie rąk, które, jak pisze Dorothea Forstner: „wywodzi się z germańskiej formy oddawania czci, zgodnie z którą wasal z tak złożonymi rękami przystępował do swego lennodawcy i otrzymywał od niego zewnętrzny znak nadania lenna. W czasie modlitwy złożone ręce wyrażają wzniesienie duszy do Boga”<sup>18</sup>.

Sposób ukazania Gabriela jest podobny jak w poprzednio omawianych obrazach. Jednakże tę redakcję *Zwiastowania* Reni uzupełnił o postaci innych aniołów – trzech dorosłych i dwóch *putti*, które wychylają się z rozświetlonego nieba<sup>19</sup>. Ich obecność Hanna Graczyk wiąże z duchowością kontrreformacyjną, wywierającą wpływ na pewne odrealnienie scen *Zwiastowania*:

*Duch ekstazy mistycyzmu XVII w. sprawił, że do skromnej izdebki [Marii – dod. A.P.] wkroczyło niebo. Obłoki zastąpiły sprzęty, ściany, wszystko, co przypominać by mogło o ziemskich realiach. [...]. Gabrielowi – już nie nadchodzącemu, lecz nadlatującemu – zaczęły towarzyszyć anioły i putta, najpierw jako dopełnienie kompozycji*

<sup>16</sup> O symbolice lilii patrz: Michel Feuillet, *Leksykon symboli chrześcijańskich* (Poznań: Drukarnia i Księgarnia Świętego Wojciecha 2006), 59–60.

<sup>17</sup> Na ten temat por. Hanna Dziechcińska, „Gest w staropolskim systemie komunikacji”, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 39–55.

<sup>18</sup> Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej* (Warszawa: Pax, 1990), 20.

<sup>19</sup> Na wszystkich redakcjach obecne są małe aniołki – *putta* – które podkreślają niezwykłość sceny. Spoglądają one ku Marii i Gabrielowi, nie wykonują jednak znaczących gestów.

[...], później elementy uzupełniające ideową wymowę malowidła poprzez trzymanie przedmiotów o symbolice maryjnej<sup>20</sup>.

Wprowadzenie aniołów do tego konkretnego obrazu wzmocniło siłę niewerbalnego komunikatu Gabriela, jedna z trzech dorosłych skrzydlatych postaci powtarza bowiem jego gest wskazywania, tyle że nadaje mu przeciwny kierunek, z nieba ku Marii. W kompozycji Reniego zatem zarysowuje się wyrazisty trójkąt gestów nawzajem się dopełniających: Gabriel ruchem ręki wyjaśnia, w jaki sposób dokona się Wcielenie; anioł z nieba z przejęciem podkreśla, iż to właśnie Maria jest adresatką Boskiego planu, Ona sama zaś składa ręce w modlitwie, a Jej lekko przechyloną głowę oblewa strumień jasnego światła, którego źródłem jest gołębica symbolizująca Ducha Świętego.

Obraz z Pinakoteki w Fano odbiega od pozostałych trzech wersji *Zwiastowań* Reniego. Artysta bowiem zdecydował się ukazać Marię stojącą, z ciałem lekko wygiętym ku prawemu skrajowi obrazu i opierającą się bokiem o klęcznik. Lewą ręką zbiera Ona fałdy płaszcza, jakby chcąc odsunąć się od anioła, prawą zaś, ugiętą w łokciu, zdaje się osłaniać ciało w geście wyrażającym obawę. Znaczący jest fakt, iż jest to jedyne *Zwiastowanie* Reniego, na którym Maria zwraca głowę ku aniołowi i patrzy na niego. Ma rozchylone usta, a wyraz jej twarzy można bez wątpienia zinterpretować jako pytający.

Gest Gabriela ma w sobie dużo mniej zdecydowania niż w pozostałych redakcjach. Jego ręka nie jest ostro ugięta w łokciu, ale rysuje się łagodnym łukiem, zaś układ palców lewej dłoni można interpretować jako ruch mający uspokoić przestraszoną kobietę. Lilię archanioł trzyma w prawej ręce, jednakże nie jest ona elementem skupiającym uwagę widza, Reni bowiem ułożył ją wzdłuż ramienia Gabriela, tak iż jej łodyga ginie w miękkich fałdach anielskiej szaty, nie tworząc dominanty kompozycyjnej. Sylwetkę anioła artysta zbudował, używając wygiętych, płynnych linii, które sprawiają, że poza Gabrielem może być odbierana jako pełna łagodności i spokoju. Z układem ciała Bożego posłańca koresponduje pełen słodczy wyraz jego twarzy.

Pozostaje zatem rozważyć jeszcze kwestię *stricte* plastycznych środków właściwych Reniemu. Sprawiają one bowiem, że jego obrazy nie są jedynie „malowaną literaturą”, czy też „malowanym dialogiem” – jak niekiedy w sposób deprecjonujący określane bywa malarstwo o charakterze narracyjnym – ale stanowią samodzielny i autonomiczny komunikat, powiązany jedynie genetycznie z konkretnym tekstem literackim.

Badacze twórczości Reniego za jego główne atuty uznają przede wszystkim elegancję rysunku, będącą dziedzictwem Rafaela i szkoły Carraccich; wyrafinowanie kolorystyczne oraz liryzm, jaki wyobraźnia artysty wprowadzała do tematów epickich.

Antonio Colantuono pisze, że choć obrazy Reniego niewątpliwie czerpały ze źródeł literackich, przejawiały jednak wyjątkowe *invenzione* w zakresie zastosowania do konceptu literackiego środków malarskich: *W zasobie środków siedemnastowiecznej retoryki*

<sup>20</sup> Starowieyski, *Apokryfy*, 123.

piktorialnej była nie tylko idealizacja formy, ale także bardzo wyrafinowane subtelne niuansowanie kolorów, postrzeganych nie tylko jako odpowiednik ozdobników w poezji, ale również jako forma wizualnej perswazji. Dzieła Reniego cechowało to swoiste kolorystyczne *capriccio*, przejawiające się szczególnie w wytwornych połączeniach szmaragdowej zieleni, liliowego fioleto oraz jasnych i chłodnych odcieni żółci<sup>21</sup>.

W omawianych powyżej *Zwiastowaniach* owe eleganckie przejścia i kontrasty kolorystyczne służą z jednej strony podbiciu retorycznych walorów przedstawięń, uwydatniając na przykład gesty postaci, z drugiej jednak strony stanowią walor estetyczny *per se*, dowodząc wrażliwości artystycznej Reniego.

Richard Spear<sup>22</sup>, Michael Levey<sup>23</sup> i wspomniany wyżej Antonio Colantuono postrzegają Reniego jako wybitnego malarza idealnej kobiecej urody. Colantuono stwierdza ponadto: *Reni nie tylko był w stanie namalować postaci odznaczające się słodkim i lirycznym pięknem, ale też potrafił użyć tego piękna jako retorycznego narzędzia, utożsamiając je z cnotą i moralnością*<sup>24</sup>. Owa opinia wydaje się szczególnie znacząca w kontekście przedstawięń religijnych, takich jak *Zwiastowania*. Nie ulega bowiem wątpliwości, że sposób ukazywania twarzy Marii, zawsze bardzo harmonijnej, o delikatnych rysach i jasnej cerze, kontrastującej z gładkimi ciemnymi włosami, miał wzmocnić u patrzącego przeświadczenie o Jej fizycznej i duchowej nieskazitelności.

Cechą malarstwa Reniego jest także umiejętność posługiwania się silnym kontrastem światłocieniowym. Ową właściwość dostrzegamy również na obrazach ze sceną *Zwiastowania*. Górną część płócien niemal rozrywa pełen blasku trójkąt okolony puszystymi rozświetlonymi obłokami, podczas gdy dolna partia obrazu pozostaje dużo bardziej zacieniona.

Jedną z najcenniejszych pochwał, jaką przez wieki mógł usłyszeć artysta, była odnosząca się do namalowanych przez niego postaci fraza *Vox sola defuerit* – „Tak żywe, że tylko głosu brak”. Powyższa analiza odwołuje się poniekąd do tego toposu, aktualizując go w próbie interdyscyplinarnego połączenia pragmatyki i historii sztuki. Prowadzone zaś w ten sposób badania nad ikonografią *Zwiastowania* dowodzą z jednej strony zależności malarstwa od tekstów literackich – z drugiej jednak potwierdzają autonomię sztuk plastycznych wykorzystujących własne środki w celu wykreowania wrażenia żywości komunikujących się ze sobą postaci. Zaś *Zwiastowania* Guida Reniego, łączące w sobie wierność źródłom literackim z eleganckim *disegno*, subtelnym *colorito* i owym, jak określa go Levey, „Janusowym splotem erotyki i czystości”<sup>25</sup> wydają się dobrym tej dwoistości przykładem.

<sup>21</sup> Antonio Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe* (Cambridge: Cambridge University Press), 1997, 176–178 [tłum. tego fragmentu i kolejnych A. P.].

<sup>22</sup> Spear, *The "Divine"*, passim.

<sup>23</sup> Michael Levey, „Guido Reni und Europa. Frankfurt-am-Main”, *The Burlington Magazine* 131 (1989), 1031, 168–170.

<sup>24</sup> Colauntono, *Guido Reni's*, 175.

<sup>25</sup> Levey, „Guido Reni”, 168.

## Bibliografia

- Colantuono, Anthony. *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Dziechcińska, Hanna. „Gest w staropolskim systemie komunikacji”. W: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989, 39–55.
- Feuillet, Michel. *Leksykon symboli chrześcijańskich*. Poznań: Drukarnia i Księgarnia Świętego Wojciecha, 2006.
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa: Pax 1990.
- Garboli, Cesare. *L'opera completa di Guido Reni*. Milano: Rizzoli Editore, 1971.
- Gert, Duwe. *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1994.
- Graczyk, Hanna. „Zwiastowanie”. W: *Ikonomia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*. T. I, red. Janusz Stanisław Pasierb et al. Warszawa: Wydawnictwo Akademia Teologii Katolickiej 1987, 119–145.
- Jakobson, Roman. „Funkcje języka w aspekcie komunikacyjnym”. W: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.
- Levey, Michael. „Guido Reni und Europa. Frankfurt-am-Main”. *The Burlington Magazine* 131 (1989), 1031, 168–170.
- Liebrich, Julia. *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*. Köln: Perfect Paperback, 1997.
- Mann, Judith W. „The Annunciation Chapel in the Quirinal Palace, Rome: Paul V, Guido Reni, and the Virgin Mary”. *The Art Bulletin* 75 (1993), 1, 113–134.
- Vázquez-Orta, Ignatio. „Kognitywna klasyfikacja aktów mowy”. W: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004, 51–53.
- Pepper, D. Stephen. „Guido Reni's Practice of Repeating Compositions”. *Artibus et Historiae* 20 (1999), 39, 27–54.
- Pięcińska, Anna. „Ikonomia Zwiastowania w świetle teorii aktów mowy”. W: *Homo Communicans VI*, red. Barbara Rodziewicz i Roman Gawarkiewicz. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017, 111–128.
- Pięcińska, Anna. „Zwiastowania Petera Paula Rubensa w świetle teorii aktów mowy”. W: *Emocje w językach i kulturach świata*, red. Ewa Komorowska, Agnieszka Szlachta. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016, 281–293.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła. Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 2006.
- Spear, Richard E. *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven–London: Yale University Press, 1997.
- Starowieyski, Marek, red. *Apokryfy Nowego Testamentu*. T. I. *Ewangelie apokryficzne. Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzczicielu*. Warszawa: Wydawnictwo WAM 2003.
- Vázquez-Orta, Ignacio. „Kognitywna klasyfikacja aktów mowy”. W: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004, 51–53.
- Wierzbicka, Anna. „Akty mowy”. W: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.



Wojtak, Maria. „Modlitwa ustalona – podstawowe wyznaczniki gatunku”. W: *Akty i gatunki mowy*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004, 187–196.

## Zwiastowania Guida Reniego w kontekście pragmatyki językowej

### Streszczenie

Przedmiotem badań są cztery obrazy Guida Reniego ukazujące scenę Zwiastowania Marii Pannie. Celem artykułu jest przeprowadzenie analizy tych obrazów za pomocą narzędzi wypracowanych na gruncie pragmatyki językowej. Autorka wskazuje najpierw na źródła tekstowe tematu ikonograficznego Zwiastowania; następnie podstawowy dla niego tekst, czyli fragment Ewangelii św. Łukasza, rozpisuje na poszczególne akty mowy, po czym bada, które z wyodrębnionych aktów zostały ukazane na obrazach. O określeniu typu aktu mowy wnioskuje na podstawie niewerbalnych i konsytuacyjnych komponentów współtworzących dany akt. Analizę pragmalingwistyczną uzupełnia o charakterystykę stricte malarskich środków, pozwalających artyście na gruncie sztuk plastycznych wykreować własną wizję sceny utrwalonej w tekście literackim.

## *Annunciations* by Guido Reni in the Context of Linguistic Pragmatics

### Summary

The subject matter of the research presented in the article are four paintings by Guido Reni depicting the Annunciation. The purpose of the article was to analyse those paintings with the instruments created within the discipline of linguistic pragmatics. Firstly, the author of the article indicates the textual sources of the iconographical theme of the Annunciation; secondly, she divides the main text, namely a fragment of the Gospels according to St Luke, into particular speech acts, and next she investigates which of those acts appeared in the paintings. It is possible to define the type of particular speech acts on the basis of non-verbal and accompanying components that contribute to a given act. She supplements the pragmalinguistic analysis with a description of purely painting means, which allowed the artist to create his own version – within visual arts – of a scene immortalised in a literary text.

### Cytowanie

Pięcińska, Anna. „Zwiastowania Guida Reniego w kontekście pragmatyki językowej”. *Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny* 17 (2018): 261–269. DOI: 10.18276/sj.2018.17-16.