

LECH KALINOWSKI

INSPIRACJE NEOPLATOŃSKIE W SZTUCE EUROPEJSKIEJ OD ŚREDNIOWIECZA DO BAROKU*

W dziejach sztuki od początku jej pojawienia się – jakkolwiek ten początek ustalić – twórczość artystyczna jako mowa zmysłowego poznania (zacieśniając to pojęcie do tzw. sztuk plastycznych, tzn. architektury, rzeźby, malarstwa i rzemiosła artystycznego) związana jest z myślą o człowieku i otaczającym go świecie. Związek ten zaznacza się dwojako: w okresach wczesnego rozwoju, a więc w sztuce greckiej archaicznej i wczesnym średniowieczu europejskim I tysiąclecia – *implicite*, to znaczy w samych dziełach sztuki; w okresach zaś dojrzałości rozwojowej: stylowej i tematycznej – *explicite*, to znaczy w teorii sztuki, która towarzyszy twórczości artystycznej, a niekiedy ją wyprzedza. W pierwszym przypadku wyrażone w sztuce myśli o człowieku i otaczającym go świecie mogą być odczytywane tylko wtórnie, na podstawie wniosku z zachowanego, dostępnego badaniom materiału – tak dla przykładu w zakresie estetyki postąpił Władysław Tatarkiewicz w tomie poświęconym dziejom estetyki średniowiecznej¹. Natomiast w przypadku drugim dochodzi do głosu jako zrealizowany lub jedynie wytyczony do zrealizowania program. W obu przypadkach jest komentarzem, interpretacją, hermeneutyką.

Zgodnie z dwoma kierunkami myśli filozoficznej europejskiej ukształtowanymi w starożytności: kierunkiem myśli Platona i kierunkiem myśli Arystotelesa, sztuka europejska od średniowiecza do baroku odpowiada bądź pierwszemu, platońskiemu, bądź drugiemu, arystotelesowskiemu nurtowi inspiracji. Mówić można w zasadzie tylko o inspiracji, bo trudno oczekiwać, by twórczość arty-

* Niniejszy tekst napisany został z inicjatywy prof. Aliny Nowickiej-Jeżowej i wygłoszony 15 października 1998 podczas konferencji *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, zorganizowanej w ramach Zespołu Badań Literackich nad Historią Kultury Epok Dawnych w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie ukazuje się drukiem opatrzone przypisami, przy których sporządzaniu nie mogłem jednak korzystać z trzydziestoczwartotomowego *Dictionary of Art*. Ed. J. Turner. London 1996.

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. II: *Estetyka średniowieczna*. Wrocław – Kraków 1960.

styczna rzeźbiarza czy malarza sama *per se* wypowiedziała pogląd filozoficzny, bo to czynić można tylko słownie, i to z ograniczeniami sposobu wypowiedzi, w postaci logicznego formułowania myśli. Byłoby przesadą mówić o platonizmie lub arystotelizmie filozoficznym w dziejach sztuki.

Charakter myśli platońskiej sprawił, że z obu systemów filozofia Platona i wywodząca się z niej neoplatońska nieporównywalnie większy wpływ wywierały na sztukę niż filozofia Arystotelesa i jego zwolenników. Filozofia Platona i neoplatońska była sztuce, realizującej ideę piękna, i teorii sztuki po prostu bliższa.

Mimo tej bliskości i mimo badań cząstkowych i licznych wzmianek na ten temat nie ma pracy, która stanowić by mogła podstawę uogólnień, obejmujących całą sztukę europejską od początku średniowiecza po barok. Jest to tym bardziej zaskakujące i tym silniej odczuwane jako brak, że w ostatnich latach wzmożło się zainteresowanie ostatnim, końcowym nurtem starożytnej myśli filozoficznej greckiej, od Plotyna po jego uczniów i kontynuatorów. Zainteresowanie to znalazło m.in. wyraz w materiałach kolokwium odbytego w roku 1995 na Korfu pod tytułem *Neoplatonisme et Philosophie Médiévale*, z wstępem Edouarda Jeaneau o Dionizym Areopagicie².

Wymienić tu również należy wydanie *Ennead* Plotyna z podwójnym tekstem: greckim i włoskim, staraniem Giuseppe Faggina, po raz pierwszy 1992, po raz drugi 1996, obejmujące bibliografię dotyczącą Plotyna i neoplatonizmu od roku 1949³.

Natomiast zagadnień historii literatury dotyczy książka *Platonism and the English Imagination*, będąca zbiorem rozpraw ukazujących, w jaki sposób angielscy pisarze w swoich utworach stosowali platońskie idee i obrazy (*images*). Książka ta prezentuje wpływ Platona i platonizmu na trzydziestu autorów od średniowiecza po wiek dwudziesty, a w ich gronie są tacy pisarze, jak Shakespeare, Milton, Blake, Wordsworth, T. S. Eliot, H. Auden i Iris Murdoch⁴.

W tych warunkach uwagi, jakie przedkładałam pod dyskusję, są z jednej strony wykorzystaniem i powtórzeniem cząstkowych sformułowań zawartych w studiach z zakresu estetyki oraz teorii sztuki średniowiecznej i nowożytnej, z drugiej zaś wynikiem własnych spostrzeżeń i przemyśleń, opartych na źródłach pisanych i zachowanych dziełach sztuki.

Zakres analizowanego materiału jest trojaki. Składa się nań przede wszystkim szeroko pojęta literatura o sztuce, odpowiadająca podstawowemu opracowaniu przez Juliusza Schlossera źródeł zebranych do końca XVIII wieku w dziele

² Kolokwium zorganizowało Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale, a materiały jego ogłoszone zostały w Brepols, Turnhout 1997.

³ Plotino, *Enneadi*. A cura di G. Faggina. Milano. Tu także: Porfirio, *La Vita di Plotino e l'ordine dei suoi scritti* oraz *Bibliografia Plotiniana dal 1949* (s. 1377–1414). Po polsku: *Enneady*. Przeł. A. Krokiewicz. T. I–II. Warszawa 1959.

⁴ Zbiór wydały Anna Baldwin i Sara Hutton, Cambridge 1994.

Die Kunstliteratur (1924)⁵ oraz podręcznikowemu zarysowi uniwersyteckiemu Lionella Venturiego *Historia krytyki artystycznej* (1936)⁶. Na pierwszym jednak miejscu wyznaczają go same teksty źródłowe, dostępne w języku angielskim w trzypiętomowej publikacji *Documentary History of Art* (1957, 1958, 1966)⁷ oraz w założonej przez Horsta Waldemara Jansona wielotomowej serii otwartej *Sources and Documents in the History of Art* (od roku 1971)⁸, a w języku polskim wydane ze szczegółowym komentarzem w wyborze Jana Białostockiego pod nadzorem dla całości tytułem *Historia doktryn artystycznych* (1978, 1985 i 1994)⁹.

Po wtóre, materiał ten obejmuje programy ikonograficzne i ikonologiczne, będące wyrazem określonych założeń ideowych, jak – dla przykładu – dekoracja malarska Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej¹⁰ lub dekoracja malarska i rzeźbiarska austriackich i niemieckich wnętrz kościelnych i świeckich baroku¹¹.

Trzecim na koniec zakresem są poszczególne dzieła sztuki, w różnym stopniu inspirowane myślą filozoficzną: w sposób jawny lub ukryty, czytelny lub aluzyjny, niekiedy tylko domyślny.

Jeśli przytaczane przykłady są z wyboru subiektywne, gdyż uwarunkowane stopniem znajomości teorii sztuki, to niemniej mają charakter reprezentatywny, reprezentatywność zaś ich polega na tym, że odpowiadają trzem dającym się wyróżnić pojęciom, konstytutywnym dla ujawnienia się inspiracji neoplatonickich. Pojęciami tymi są: po pierwsze, światło – jako zjawisko fizyczne i byt metafizyczny; po wtóre, artysta, *artifex*, czyli twórca dzieła sztuki; po trzecie zaś – idea, występująca również pod nazwą *disegno*, jako wzór zewnętrzny i wewnętrzny dzieła.

Chronologicznie w dziejach sztuki średniowiecznej inspiracje neoplatonickie po raz pierwszy i na trwałe doszły do głosu w wieku VII. Przed pięćdziesięciu równo laty André Grabar zwrócił uwagę na tzw. sugitę (syr. *Sougitha*) z opisem kościoła Hagia Sofia (św. Mądrości) w Edessie, wzniesionego w wieku VI, i na

⁵ Ostatnie wydanie: J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Edizione F. Rossi. Terza edizione italiana aggiornata da O. Kurz. Wien-Firenze 1964.

⁶ L. Venturi, *History of Arts Criticism*. Translated from the Italian by Ch. Marriott. New, revised edition. New York 1964. Wyd. oryginalne: *Storia della critica d'arte*. Torino 1964. Zob. także: *Histoire de la critique d'art*. Traduit de l'italien par J. Bertrand. Paris 1969; *Geschichte der Kunstskritik*. Übersetzt von P. Keutner. München 1972.

⁷ L. Kalinowski, *Ut pictura poesis. Doktryny artystyczne w badaniach Jana Białostockiego nad sztuką* [w zbiorze:] *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1998. Warszawa 1999, s. 21–30.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ W związku z ostatnim jej odnowieniem (1986–1994): *La Cappella Sistina. I primi restauri: La scoperta del colore*. Nippon Television, Tokyo i Istituto Geografico Agostini. Novara 1986.

¹¹ W. Mrazek, *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*. Wien 1953, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 228, 3.

znaczenie tego opisu dla poznania symboliki architektury oraz towarzyszącej jej mozaikowej dekoracji¹². Sugita, syryjski hymn liturgiczny wersyfikowany, przeznaczony do śpiewania przez wiernych, głosi tajemnicę istoty Boga i kosmosu. Kopuła budowli jako niebo nieba (w znaczeniu teologicznym) opiera się na czterech wielkich arkadach na rzucie kwadratu, które reprezentują cztery strony świata. Światło wpadające do wnętrza przez okna apsyd głosi chwałę Trójcy św. Okna naw wskazują swą jasnością na Apostołów, Proroków i Męczenników.

Symbolika hymnu zdradza zależność od pism Dionizego Pseudo-Areopagity za pośrednictwem Maksyma Wyznawcy (ok. 580–662), a mistyczny neoplatonizm sugity, jak podnosi Grabar, zaznacza się przez całe średniowiecze w architekturze kościelnej, tak na Wschodzie, jak na Zachodzie¹³.

Mystagogia Maksyma Wyznawcy była, jak należy przyjąć, pierwszym znanym traktatem, w którym mistyka dionizyjska została wyraźnie zastosowana do budowli sakralnej. Według Maksyma jest kościół przede wszystkim obrazem Boga, który swą nieograniczoną mocą stwarza wszystko, obejmując i zespalając ze sobą rzeczy fizyczne i duchowe. Logos łączy harmonijnie nawet najbardziej sprzeczne dziedziny bytu. Ponieważ zaś – jak pisze Maksym – owa zasada zgodności odzwierciedla się w stworzonym wszechświecie, to również budowla kościelna jest obrazem stworzonego przez Boga kosmosu. Bóg jawi się jako *deus artifex*¹⁴.

Myśl Dionizego Pseudo-Areopagity dostępna była Zachodowi dzięki przekładom pism Maksyma Wyznawcy, składającym się na *Corpus Areopagiticum*,

¹² A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VIe siècle et la symbolique de l'édifice chrétien* [w:] tegoż, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Paris 1968, s. 31–50. Zob. również: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*. Toronto – Buffalo – London 1986 (*Sources and Documents*), s. 57–60 (tekst sugity w tłumaczeniu angielskim); A. Różycka Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej* [w zbiorze:] *Losy cerkwi w Polsce po roku 1944*. Rzeszów 1997, s. 63–91, tu s. 83–85; Aneks I: *Pieśń o katedrze edeskiej* (w tłumaczeniu polskim S. Kani). O katedrze w Edessie zob. także: E. B. Smith, *The Dome. A Study of History of Ideas*. Princeton, New Jersey 1971, s. 74, 89–91, 98, 106 i 136; R. Krautheimer, *Christian and Byzantine Architecture*. Revised with revisions. Harmondsworth 1981 (*Pelican History of Art*), s. 230 i 253.

¹³ Także R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1952, s. 9, przyp. 1.

¹⁴ O Pseudo-Dionizym Areopagicie zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne* [T. I]: *Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy; Pisma teologiczne*. T. II: *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*. Tłum. M. Dzielska. Przedmowa ks. T. Stępień, Kraków 1997 i 1999; M. Maniowski, *Pseudo-Dionizy Areopagita: myślenie symboliczne*. „Kwartalnik Filozoficzny”, LXVII, 3, 1999, s. 39–53. O jego estetyce piszą: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. T. I: *Estetyka starożytna*. Wrocław – Kraków 1960, s. 366–382; tenże, *Historia estetyki*. T. II: *Estetyka średniowieczna*, *op. cit.*, *passim*; J. Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London 1993, s. 69–78; 4. *A dionisian Aesthetic*. O Maksymie Wyznawcy zob. A. Różycka Bryzek, *op. cit.*, s. 82 oraz s. 85; Aneks II: *Maksym Wyznawca*.

przechowywany w benedyktyńskim opactwie Saint-Denis pod Paryżem, tłumaczony przez Hilduina, Jana Sarrazin (832–845) i Jana Szkota Eriugę (ok. 860)¹⁵. Należy również zwrócić uwagę, że wyjątki *Mystagogii* i jej streszczenie przetłumaczył wybitny i wpływowy dostojnik Stolicy Apostolskiej, Anastazy Bibliotekarz, który swój przekład przesłał Karolowi Łysemu¹⁶. Ponadto w bibliotece opactwa, które było w wieku XII i XIII, jak wykazał Leopold Delisle, jednym z najważniejszych ośrodków studiów nad tekstami greckimi, *Mystagogia* mogła się znajdować zarówno w greckim oryginale, jak i w innym jeszcze niż Anastazego tłumaczeniu¹⁷.

Do rozpoczynającego *Mystagogię* fragmentu nawiązuje Sugeriusz w *De consecratione ecclesiae*¹⁸. Wolno więc przyjąć, że Sugeriusz, idąc za Maksymem, przypisywał mistycznej kontemplacji zdolność dostrzegania za światem zjawisk widzialnych – rzeczywistości niewidzialnej. Wznoszony przez niego kościół opacki realizował paradygmat budowy sakralnej jako wizji Jerozolimy Niebiańskiej¹⁹.

W wieku XV mistycyzm ten znalazł z kolei odbicie u Mikołaja z Kuzy w pseudohermetycznej formule „Deus est sphaera infinita, cuius centrum ubique, circumferentia nullibi”²⁰.

Ta kosmiczna interpretacja kopuły, przejęta przez florenckich neoplatoników i ich następców, przetrwała do osiemnastego wieku.

Zbędne byłoby wykazywać, że doktryna Maksyma Wyznawcy ma swoje źródło w myśli filozoficznej Plotyna. Należy jednak na tym miejscu, nie wnikając

¹⁵ O nieudolnym tłumaczeniu Hilduina zob. G. Théry, *Etudes dionysiennes I: Hilduin, traducteur de Denis*. Paris 1953, s. 481–503. O tłumaczeniu Eriugeny: O. von Simson, *The Gothic Cathedral. The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. London 1956, s. 125. O tradycji Dionizego Pseudo-Areopagity w opactwie Saint-Denis piszą: *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. Edited, translated and annotated by E. Panofsky, second edition by G. Panofsky Sorgel. Princeton, New Jersey 1979 (wyd. 1: 1946), s. 18–19; J. Gage, *op. cit.*; M. P. Lillich, *Monastic Stained Glass: Patronage and Style* [w zbiorze:] *Monasticism and the Arts*. Edited by T. G. Verdon with the Assistance of J. Dally. Syracuse University Press 1984, s. 222–236; C. A. Zinn, *Suger, Theology and the Pseudo-Dionysian Tradition* [w zbiorze:] *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium*. Edited by P. Lieber Gerson. Metropolitan Museum of Art. New York 1986, s. 33–40; C. Rudolph, *Artistic Change at St-Denis*. Princeton, New Jersey 1990, s. 32–33. Neoplatońskiej interpretacji poglądów Sugeriusza przyjętej przez Erwina Panofsky'ego (jw.) współcześnie przeciwstawiana jest interpretacja wiktoriańska, oparta na poglądach Hugona z opactwa św. Wiktora pod Paryżem, zob. C. Rudolph (jw.).

¹⁶ O. von Simson, *op. cit.*, s. 126 i 127.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ O Jerozolimie Niebiańskiej zob. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*. Warszawa 1989.

²⁰ R. Wittkower, *op. cit.*, przede wszystkim s. 1–28: *The Centrally Planned Church and the Renaissance*, z powołaniem się na Mikołaja z Kuzy na s. 9.

w szczególności jego filozofii, sformułowanej w 54. rozprawach składających się na *Enneady*, przytoczyć stwierdzenie Władysława Tatarkiewicza, odnoszące się do samego Plotyna i neoplatonizmu: „Jest paradoksem, że najabstrakcyjniejszy i najbardziej transcendentny z filozofów tyle myśli poświęcił estetyce i tak doniosłą odegrał rolę w jej dziejach. Ale były to szczególne myśli i szczególna rola: piękno, które znamy, piękno kształtów i barw pojął jako odbłask innego, doskonalszego piękna”²¹.

Zagadnienia estetyczne zawarł Plotyn przede wszystkim w *Enneadzie* I, rozdz. 6 (o pięknie) i rozdz. 8 (o pięknie umysłowym). Wśród głównych pojęć jego myśli estetycznej naczelną rolę w dziejach sztuki europejskiej od średniowiecza do baroku zajmuje pojęcie światła.

Znaczenie światła dla sztuki zawarte jest w stwierdzeniu tekstu włoskiego, tłumaczonego z greki: „L'anima e nata dall'Intelligenza come luce da luce”²². Owo „luce da luce” brzmi jak „lumen de lumine” w *Credo* w postaci symbolu nicejsko-konstantynopolitańskiego i przywołuje na myśl pierwsze słowa w Księdze Rodzaju według Wulgaty I 3: „Dixitque Deus ut fiat lux et facta est lux”.

W okresie dojrzałego średniowiecza, w wieku XIII, św. Bonawentura wyróżnił trzy rodzaje światła trzema nazwami. *Lux* to jest światło aktu stworzenia świata, podstawa istnienia wszystkich rzeczy (I *Sent.*, d. 17, p. 1). *Lumen* oznacza światło materialne, ale niewidzialne, bo widzialność jego może nastąpić tylko dzięki Łasce Bożej: „Et in lumine tuo videbimus lumen”. Trzecią hipostazą światła jest *color*, czyli granica widzialności światła naturalnego²³.

W drugiej połowie wieku XIII Bartolomeo da Bolonia w *Tractatus de Luce* wprowadził termin *splendor*, równoznaczny z terminem *fulgor*, oznaczający światło odbite od powierzchni gładkiej, takiej jak miecz lub *tabula deaurata*²⁴.

W drugiej połowie pierwszego tysiąclecia inspiracje neoplatonickie w zakresie światła zaznaczyły się na polu sztuki w stosowaniu dwóch materiałów: złota oraz drogich, szlachetnych i półszlachetnych kamieni. Nastąpiło to nie tyle pod bezpośrednim wpływem filozoficznych poglądów, ile raczej w związku z utrwaloną tradycją warsztatową, początkami sięgającą końca starożytności i najwcześniejszego średniowiecza, można powiedzieć, czasów Plotyna.

²¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. I: *Estetyka starożytna*. *Op. cit.*, s. 367.

²² Plotino, *Enneadi*, *op. cit.*, s. 835.

²³ P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*. New Haven – London 1987, s. 11; L. Kalinowski, *Ars vitrea. Średniowieczna sztuka światła, koloru i symbolu*. „Folia Historiae Artium”, seria nowa, 2–3, 1997, s. 7–13; zob. także: A. Speer, *Lux mobilis et continua. Bemerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst* [w:] *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), 20.11.1998 bis 7.3.1999, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Schnütgen-Museum Köln*. Ausstellungskatalog. Köln 1998, s. 89–94; H. Westermann-Angerhausen, *Glasmalerei und Himmelslicht – Metapher, Farbe, Stoff* [w:] *Himmelslicht... Op. cit.*, s. 95–102.

²⁴ P. Hills, *loc. cit.* oraz L. Kalinowski, *Ars vitrea. Loc. cit.*

Złoto pojawiło się niemal niepostrzeżenie, tu i tam, ogarniając stopniowo wszystkie dziedziny sztuki, przede wszystkim malarstwo: książkowe, ścienne, tablicowe, no i złotnictwo, które było przodującą gałęzią ówczesnego rzemiosła artystycznego. Stosowane było przez całe średniowiecze jako symbol świata nadprzyrodzonego, niebiańskiego: *aliquid stat pro aliquo*.

Natomiast drogie kamienie stały się nieodłączną częścią relikwiarzy i innych przedmiotów metalowych kultu religijnego, a także cennych wyrobów świeckich.

W obu materiałach, złocie i drogich kamieniach, najpełniej do głosu dochodziło światło odbite: blask, połysk, *fulgor*, według terminologii Bartolomea da Bolonia – *splendor*. Stąd wziął początek topos „ars auro gemmisque prior”, utrwalony na miedzianym relikwiarzu z daru i fundacji biskupa Blois Henryka (1171), pozornie sprzeczny z najwyższą oceną kosztownych materiałów²⁵.

Jeśli złoto i drogie kamienie pełniły w ten sposób funkcję nośnika światła, samo światło w czystej postaci, nie zakłóconej ułomnością materii, wystąpiło w witrażu, najdoskonalszym rodzaju malarstwa, zawsze monumentalnego, bo związanego z architekturą; witraż bowiem uzyskuje kolor tylko w prześwicie, gdy pada nań z zewnątrz światło naturalne, powołując do życia każdorazowo na nowo kolor lokalny. Rolę zaś światła witrażowego najpełniej obrazuje i uzmysławia w średniowieczu katedra gotycka²⁶.

W umyśle współczesnego czytelnika arcydzieł dziewiętnastowiecznej literatury francuskiej, takich jak *Notre Dame de Paris* Wiktora Hugo (1831), *Le Rêve*, czyli dziesiątego tomu serii *Rougon Macquart* Emila Zoli (1889), czy *La Cathédrale* Jorisa Karla Huysmansa (1895), pojęcie gotyku kojarzy się z katedrą gotycką francuską.

Przed więcej niż stu laty jej konstrukcji poświęcił obszerny artykuł najwybitniejszy do ostatnich czasów znawca architektury średniowiecznej, Eugène Viollet-le-Duc, autor wielotomowego słownika architektury francuskiej od XII do XVI wieku²⁷. Według kanonicznej, na swój sposób, definicji francuskiego architekta trzy elementy złożyły się na konstrukcję gotyckiej budowli: sklepienie krzyżowo-żebrowe, system przypór i łuków oporowych oraz łuk ostry w konstrukcji i dekoracji, o którym Erwin Panofsky na pół żartobliwie a trafnie zauważył, że składają się nań dwie krzywe, które razem tworzą najtrwalszą prostą strukturę.

²⁵ *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in Northern Europe*. Second edition. London 1974, s. 76, nr kat. i tabl. 195, fig. 146; J. Gage, *op. cit.*, s. 75, fig. 47, tamże o drogich kamieniach, *passim*. O złocie w średniowieczu zob. L. Kalinowski, *Przedmioty liturgiczne znalezione w grobach pierwszych opatów tynieckich*. „Folia Historiae Artium”, VI/VII, 1971, s. 175–207.

²⁶ L. Kalinowski, *Katedra* [w:] *Encyklopedia Katolicka KUL*. T. VIII (w druku); A. Prache, *Cathédrales d'Europe*. Citadelles et Mazenod 1999.

²⁷ E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture française du VI^e au XVI^e siècle*. Paris 1854–1868.

Adam Bochnak w uniwersyteckim wykładzie o sztuce średniowiecznej, który utrwał w postaci powielonego skryptu, wyjaśniał konstrukcję gotycką na przykładzie parasola, w którym części metalowe, czyli druty, odpowiadają żebrom, a połączenie nieprzemakalnego płótna – przesklepkom. Jeszcze w roku 1969 korzystałem z tego porównania na seminarium w Johns Hopkins University w Baltimore w czasie dyskusji z pragmatycznie nastawionymi studentami amerykańskimi niewiele wiedzącymi o architekturze gotyckiej Francji²⁸.

Przed czterdziestu laty Erwin Panofsky w erudycyjnej a błyskotliwej rozprawie *Gothic Architecture and Scholasticism* (1957) wykazywał i uzasadniał zgodność gotyckiej konstrukcji w ujęciu Viollet-le-Duca z nurtem arystotelesowskim scholastycznej filozofii²⁹. Dopiero w tym samym niemal czasie badania podjęte przez Hansa Sedlmayra (1950) i Otto von Simsona (1956)³⁰ doprowadziły do zmiany interpretacji arystotelesowskiej na platońską.

Die Entstehung der Kathedrale Sedlmayra było romantyczną w charakterze reakcją krytyczną na racjonalizm systemu Viollet-le-Duca. Natomiast *The Gothic Cathedral* Otto von Simsona powstała jako owoc pobytu w roku 1949 w Chartres niemieckiego historyka sztuki uczącego w Chicago. Obie prace skierowały badania źródłowe na zagadnienia mistyki światła i filozofii neoplatonickiej.

W obrazie, jaki zarysowuje się dziś, niemałą rolę odegrało swoiste *experimentum crucis* związane z dziejami drugiej wojny światowej.

Po pierwszych działaniach wojennych na ziemiach polskich jesienią roku 1939 żywa wciąż pamięć o tragicznych skutkach pierwszej wojny światowej dla francuskiej sztuki gotyckiej, przede wszystkim architektury i dekoracji architektonicznej, a równocześnie świadomość wielkiej wartości artystycznej malarstwa witrażowego oraz kruchości szkła (sprowadzonej nawet do toposu „fortuna vitrea”³¹) sprawiły, że natychmiast przystąpiono do wyjmowania kwater witrażowych z okien budynków kościelnych i składania ich w drewnianych skrzyniach na przechowywanie w bezpiecznym miejscu. Kościoły gotyckie zostały w ten sposób celowo ogołoczone z witraży, pozostała sama struktura architektoniczna ukazując katedrę gotycką w nowym wyglądzie artystycznym.

Z kolei gdy ustały działania wojenne, w kilka lat później, w roku 1952 Międzynarodowy Komitet Stowarzyszenia Historyków Sztuki powołał do życia pro-

²⁸ W Uniwersytecie Johns Hopkinsa zajęcia ze studentami regulaminowo prowadzone są wyłącznie seminaryjnie, a nie w postaci wykładów.

²⁹ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*. London 1957; wyd. francuskie: *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'abbé Suger de Saint Denis*. Traduction et postface de P. Bourdieu. Deuxième édition revue et corrigée. Paris 1967, s. 67–177.

³⁰ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950; O. von Simson, *op. cit.*

³¹ J. Janota, *Fortuna vitrea* [w zbiorze:] „*Fortuna vitrea*”. *Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert*. Herausgegeben von W. Haug und H. Wachinger, 15, Tübingen 1995, s. 244–262.

gram badawczy *Corpus Vitrearum Medii Aevii* czyli Korpus Witraży Średniowiecznych, którego prace z biegiem lat unaocznily, jaką rolę malarstwo witrażowe odgrywało w architekturze, przede wszystkim w katedrze gotyckiej, co następnie wpłynęło na odczytanie jej inspiracji neoplatonickich³², nie mówiąc o powolnym procesie powrotu odczyszczanych witraży do wnętrza kościelnych. To wtedy zdano sobie sprawę z tego, że sama konstrukcja szkieletowa w postaci sklepień krzyżowo-żebrowych, system przypór i łuków oporowych oraz łuków ostrych w konstrukcji i dekoracji nie wystarczają do zaistnienia katedry gotyckiej. Była ona nie tylko uporządkowanym zestawieniem ze sobą gotyckich przęseł krzyżowo-żebrowych, jak przyjmował Viollet-le-Duc, oraz wielkim zbiorem baldachimowych „parasoli”, według systemu Sedlmayra. Do powstania jej bowiem potrzebna była przede wszystkim zewnętrzna ściana witrażowa, owa „*diaphane Wand*”, którą odczytał i nazwał Hans Jantzen³³; niezbędne były kwatery witrażowe w pionach i poziomach, wypełniające architektoniczną konstrukcję w miejsce tradycyjnych murów. W taki sposób drogą światła witrażowego myśl neoplatonicka inspirowała kształt katedralnej budowli.

Katedra gotycka powstała tak, jak Bóg stworzył świat słowami „*Fiat lux*”. Według Maksyma Wyznawcy budynek kościelny jest obrazem Boga, który nieograniczoną mocą swej Mądrości powołał do życia wszystko to, co istnieje, obejmując i łącząc ze sobą harmonijnie świat fizyczny i duchowy, a zgodność panującą w stworzonym przez Logos Kosmosie najpełniej odzwierciedla gotycka katedra.

Jest tragicznym wyrokiem dziejów, że dzisiaj, ściśle biorąc, istnieje w Europie tylko jedna katedra gotycka, która zachowała pierwotne wyposażenie witrażowe XII i XIII stulecia, realizująca w doskonały sposób neoplatonicką myśl Dionizego Pseudo-Areopagity „*lumen de lumine*”: mianowicie katedra w Chartres³⁴.

³² O Korpusie Witraży Średniowiecznych zob. *Corpus Vitrearum. Histoire et Etat actuel de l'entreprise internationale*. Wien 1982; *Corpus Vitrearum 1952–1987. Ein Rückblick*. „*Kunstchronik*”. 41. Jahrgang. Januar 1988. Heft 1; M. H. Caviness, *Stained Glass Windows*. Brepols, Turnhout 1996 (*Typologie des sources du moyen âge occidental*. Fondateur L. Genicot, directeur R. Noël, Fasc. 76).

³³ H. Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum*. Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft, Heft 15. Freiburg i. Br. 1928. Berlin 1951.

³⁴ Ostatnio A. Prache, *Notre-Dame de Chartres, image de la Jérusalem céleste*. Paris 1993. Bibliografia do roku 1988: J. van der Meulen, R. Hoyer, D. Cole, *Chartres. Sources and Literary Interpretation*. Boston, Mass. 1989. Obok katedry w Chartres wymienić można dwie gotyckie budowle z pełnym wyposażeniem witrażowym, ale nie będące katedrami, obie z licznymi kwatarami dwunastowiecznymi, mianowicie Sainte Chapelle w Paryżu: M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond, J. Verrier, *Vitraux de Notre Dame et de la Sainte Chapelle*. Paris 1959 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, I), oraz kościół św. Franciszka w Asyżu: F. Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*. Aufnahmen G. Ruf. Regensburg 1997, recenzja: V. Schwartz, „*Kunstchronik*”. Juli 1999. Heft 7, s. 309–313.

O tym, że nie sama konstrukcja szkieletowa, ale malarstwo witrażowe razem z nią dopiero decyduje o osobowości i indywidualności artystycznej katedry, niech świadczy fakt, że w grudniu 1998 roku, aby uczcić 750 lat istnienia katedry kołońskiej, zorganizowana została wystawa właśnie witraży gotyckich pod tytułem *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei aus der Zeit des Kölner Dombaues 1284–1349*³⁵. Bez witraży bowiem katedra w Kolonii, odbudowana architektonicznie po zniszczeniach wojennych, nie może być i nie jest sobą; dlatego należało pokazać pozostałe pierwotne i pokrewne im kwatery witrażowe.

Światło jest głównym i konstytutywnym pojęciem myśli neoplatonńskiej na polu sztuki w odniesieniu do dzieła architektury i całości podporządkowanych jej zjawisk artystycznych. Rozpatrzeć z kolei należy dwa pozostałe pojęcia, które dotyczą sposobu powstawania dzieła sztuki.

Pojęciem naczelnym jest w tym zakresie Demiurg, który stworzył wszechświat, przekształcając Chaos nieuporządkowanej materii w ład Kosmosu. W porządku ziemskim odpowiada mu artysta, czyli twórca dzieła sztuki, będący na swój sposób jego odbiciem i niejako kontynuatorem, a równocześnie wzorem obrazowym działalności Demiurga jako budowniczego świata.

W wieku XIII ideę tę wyrażały przedstawienia Stwórcy wyznaczającego granice porządkowanej materii, jak to ujmuje Biblia słowami Księgi Mądrości: „omnia in mensura et numero et pondere disposuisti”³⁶. Jako budowniczy świata z cyrklem, atrybutem geometry-architekta w dłoni występuje Stwórca na karcie wiedeńskiej *Bible moralisée*³⁷. Wcześniejsze przykłady Boga z wagą w ręce zachowały się w dwunastowiecznym kodeksie anglosaskim w postaci rysunkowo-ilustracji towarzyszących *Psalterzowi z Bury St. Edmunds* w British Library w Londynie³⁸.

W związku z aktem powstawania dzieła sztuki warto przytoczyć słowa Plotyna IV 8, 6: „opportuno alla natura di ciascun essere creare dopo di se”, oraz V 9, 5: „ogni creatore deve essere superiore alla sua creatura”, które odnoszą się zarówno do Demiurga-Stwórcy, jak i do artysty-twórcy dzieła sztuki, pozostawiającego w wykonanym przez siebie dziele swój ślad³⁹.

Recepcję myśli Platona i Plotyna w najczystszej postaci przyniósł dopiero wiek XV w ramach Akademii Florenckiej (1438, 1454, 1459, 1462)⁴⁰. Czołowy jej

³⁵ *Himmelslicht... Op. cit.* W grudniu 1997 w Kolonii na zebraniu przygotowawczym do tej wystawy zaproponowałem łaciński tytuł w duchu neoplatonskim *Lumen de lumine*, zastąpiony w katalogu przez niemieckie *Himmelslicht*.

³⁶ E. de Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Age*. Louvain 1947, s. 114.

³⁷ O. von Simson, *op. cit.*, s. 35, przyp. 37, tabl. 6 a.

³⁸ A. Heimann, *Three Illustrations from the Bury St. Edmunds*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXIX, 1966, s. 39–59.

³⁹ Plotino, *Enneadi*, *op. cit.*, s. 769; L. Kalinowski, *Ut pictura poesis*. *Op. cit.*, s. 23.

⁴⁰ A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Firenze 1902. Zob. także: P. O. Kristeller, *Renaissance Platonism* [w zbiorze:] *Facets of the Renaissance*. New York – Boston – Lon-

reprezentant, Marsilio Ficino (1433–1499), postawił sobie trojakie zadanie: po pierwsze, udostępnić po łacinie oryginalne dokumenty platonizmu, związane z Platonem i tak zwanymi *Platonici*, do których zaliczani byli: Porfiriusz, Jamblich, Plotyn, Dionizy Pseudo-Areopagita, Hermes Trismegistos i Orfeusz; po wtóre, ująć wiedzę tę w jeden, zwarty, żywy system; po trzecie, wcielić myśli Platona do myśli chrześcijańskiej tak, aby mogła powstać *Theologia Platonica*⁴¹.

Pośród florenckich neoplatoników szczególnie miejsce zajął Michał Anioł. Erwin Panofsky nazwał go nawet jedynym prawdziwym neoplatonikiem w gronie artystów pozostających pod wpływem myśli Akademii Florenckiej. „Ale wśród wszystkich sobie współczesnych Michał Anioł był jedynym, który przyjął neoplatonizm nie w pewnych tylko aspektach, lecz w jego całości, i nie jako przekonywający filozoficzny system, ani, coś dopiero, modę dnia, ale jako metafizyczne usprawiedliwienie siebie samego”⁴². Michał Anioł był tym twórcą, który w swoich dziełach malarskich i rzeźbiarskich wyrażał idee neoplatonickie najpełniej i najdoskonalej⁴³.

Giorgio Vasari w pierwszym wydaniu życiorysów (1550), odczuwając wyjątkową wielkość Michała Anioła, pisze o nim: „il divino Michelangelo”. Był Michał Anioł pierwszym i jedynym artystą tak nazwanym. Kiedy bowiem przychodzi Vasariemu mówić o Michale Aniele, nie wystarczają mu obiegowe kryteria czy sposoby wydawania osądu i wtedy szuka pomocy w akcie interwencji Boga. To Bóg posłał Michała Anioła na ziemię, kiedy spostrzegł próżność artystów-rzemieślników i daremność ich starań o osiągnięcie doskonałości, i wtedy wyposażył go w doskonałość w dziedzinie rysunku, malarstwa i rzeźby, ornamentu i praktyki architektonicznej, nie mówiąc o funkcji moralnej i poezji. Tę doskonałość osiągnął i ukazał Michał Anioł przede wszystkim w odtworzeniu postaci ludzkiej w akcie: „il nudo”.

don 1963, s. 103–123; R. Weiss, *Spread of Italian Humanism*. London 1964, s. 48–59: *Platonism and Aristotelianism*; E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 1969, s. 111–156; tenże, *Rinascimento e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Bari 1975, *passim* s.v. „Plotino”.

⁴¹ P. O. Kristeller, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*. New York – Evanston – Boston 1961, s. 48–69: *Renaissance Platonism*; tenże, *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*. New York – Evanston – London 1965, s. 89–101: *The Platonic Academy of Florence*. Zob. także: A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*. Genève – Lille 1954, reed. 1985; L. H. Heydenreich, *Ecllosion de la Renaissance Italie 1400–1460*. Editions Gallimard 1972 (*Univers des formes*), s. 16 i 423.

⁴² E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York – Evanston – London 1962 (wyd. 1: 1939), s. 180: „But among all his contemporaries Michelangelo was only one who adopted Neoplatonism not in certain aspects, but in its entirety, and not as a convincing philosophical system, let alone the fashion of the day, but as a metaphysical justification of his self”.

⁴³ E. Panofsky, *Studies in Iconology... Loc. cit.*; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, New Jersey 1981, *passim*.

Neoplatonizm, z którego ideami Michał Anioł był nie tylko obeznany, ale też starał się je wcielić, doprowadził go do głębokiej wiary w piękno widzialnego świata, na pierwszym miejscu człowieka samego w sobie, bez nostalgicznego mistycyzmu, człowieka, którego piękne i doskonałe ciało sam Bóg przyjął w akcie Inkarnacji, leżącym u podstaw renesansowej teologii, głoszonej na dworze papieskim w Kaplicy Sykstyńskiej⁴⁴.

Optymizmem neoplatońskim starał się Michał Anioł równoważyć gorycz życia odczuwaną po Sacco di Roma (1527). Jeśli miłość fizycznego piękna jest złudą, prawdziwą miłością jest miłość duchowego piękna, które dostępne jest przez zmysł wzroku, najdoskonalszy – według neoplatonczyków – ze zmysłów; dlatego „Tardi cor quel que occhio non vede” pisał Michał Anioł w jednym z sonetów⁴⁵.

Trzecim pojęciem, wokół którego skupiały się inspiracje neoplatońskie w sztuce, było pojęcie idei, wywodzące się od Platona, przejęte przez Plotyna i dostosowane do jego spirytualistycznego systemu myśli o Bogu, świecie i człowieku.

Jeśli źródłem piękna jest Bóg, a piękno objawieniem się Ducha Bożego w materii, to sztuka realizuje piękno dzięki idei, którą artysta odciska jak tłok pieczętny: *he sfragis tis*, w opornej materii. Powtarzając za Tatarakiewiczem: „Gdyby dom nie wyszedł z umysłu artysty, nie miałby swoich pięknych kształtów”, a z umysłu artysty wychodzi w postaci idei⁴⁶.

Rolę i znaczenie idei w dziejach sztuki od starożytności po czasy nowożytne przedstawił przed siedemdziesięciu pięciu laty Erwin Panofsky w rozprawie-książce hamburskiego okresu, którą zatytułował *Idea* (1924)⁴⁷. W czterech rozdziałach autor omawia kolejno: starożytność, średniowiecze, renesans i manieryzm, a wypowiedzi Platona i Plotyna towarzyszą jego wywodom jako nić przewodnia.

Zawiązaniem rozważań o idei w sztuce było sprowadzenie przez Cyclerona bytu transcendentnego w ujęciu Platona do umysłu artysty. Konsekwencje tej zmiany, tak przeciwstawnej stanowisku greckiego filozofa, zaowocowały w dziejach teorii sztuki średniowiecznej, a przede wszystkim nowożytnej. W okresie renesansu Rafael w liście do Baldassare Castiglione (1514) po raz pierwszy posłużył się pojęciem idei w nowym cyceroniańsko-neoplatońskim znaczeniu: „*una certa idea*”⁴⁸.

⁴⁴ J. O'Malley, S.J., *Il mistero della volta. Gli freschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento* [w:] *La Cappella Sistina. Op. cit.*, s. 92–148.

⁴⁵ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1956, s. 68.

⁴⁶ W. Tatarakiewicz, *Historia estetyki*. T. II: *Estetyka średniowieczna. Op. cit.*, s. 373 i 374.

⁴⁷ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig – Berlin 1924 (Studien der Bibliothek Warburg 5); w tłumaczeniu włoskim, opatrzonym podtytułem *Contributo alla storia dell'estetica*, z nową przedmową autorską do wydania włoskiego, Firenze 1952 (Nuova Italia, Biblioteca di Cultura, 40); w tłumaczeniu angielskim z podtytułem *A Concept in Art Theory*. New York – Evanston – San Francisco – London 1968.

⁴⁸ E. Panofsky, *Idea* (1952). *Op. cit.*, s. 44, 48 i 131.

Mimo ostrzeżeń Albertiego, wzywającego do kontemplacji natury i ostrzegającego przed przecenianiem własnego umysłu, przekonanie o nieograniczonej mocy wyobraźni artysty wysuwa się na plan pierwszy, odkąd Marsilio Ficino przejął od Plotyna i Pseudo-Dionizego Areopagity pogląd, że dusza ludzka nosi w sobie zaszczerpiony przez Ducha Bożego absolutnie doskonały obraz wszystkich i wszelkich bytów, jak człowiek, lew czy koń⁴⁹.

Dla dziejów pojęcia „idea” w teorii sztuki manierystycznej, pozostającej pod silnym wpływem neoplatonizmu, reprezentatywne są poglądy dwóch malarzy teoretyków: Gian Paola Lomazzo i Federica Zuccaro. Lomazzo zatytułował swój drugi traktat o malarstwie (pierwszy, *Trattato dell'Arte della Pittura*, wyszedł w Mediolanie w roku 1584) po prostu *Idea del Tempio della Pittura* (Milano 1590)⁵⁰. Sam tytuł mówi za siebie. Natomiast według Zuccara w dziele *Idea de' scultori, pittori e architetti* (Torino 1607) idea istnieje w trzech rodzajach bytów; po pierwsze, w umyśle Boga, po wtóre, w umysłach aniołów, po trzecie, w umyśle człowieka. Ideę w umyśle artysty nazywa terminem *disegno interno*, który odpowiada kształtowi wewnętrznemu; to *endon eidos* w terminologii Platona, tak jak *disegno esterno* pojęciu wzoru czyli *archetypon*⁵¹. *Disegno interno* jest materialnym odbiciem boskości w człowieku, zgodnie zresztą z doktryną scholastyczną.

Piękno według Zuccara jest duchową łaską: *una certa grazia vivace e spirituale*, pochodzącą od Boga, i pojawia się trojako: u aniołów, gdzie tworzy idee; w ludzkiej duszy, gdzie jest nazwane rozumem i wiedzą: *ragione e notizie*; i w materii, gdzie tworzy obrazy i formy: *imagini e forme*⁵². Proces ten przyrównany jest do światła, które wypływa od Stwórcy i wchłaniane jest przez duchowe i materialne byty. Jak podkreśla Anthony Blunt, dochodzi w tym do głosu antyracjonalizm i mistycyzm⁵³.

Skąd Zuccaro, który w roku 1565 został przyjęty do Accademia del Disegno we Florencji, a w roku 1593 został Prezydentem Accademia di S. Luca w Rzymie, przejął pojęcie *disegno*? W wieku XIV wprowadził je do teorii sztuki Cennino Cennini z Colle di Valdensa w traktacie o malarstwie *Trattato della pittura* (ok. 1390)⁵⁴. *Disegno* dosłownie oznacza po włosku rysunek. Z biegiem lat zaczęto

⁴⁹ *Ibidem*, s. 39 oraz 41: „exempla rerum in mente divina”.

⁵⁰ J. Schlosser Magnino, *op. cit.*, s. 402 i 721.

⁵¹ A. Blunt, *op. cit.*, s. 137–147. O Zuccaro, jego poglądach na *disegno* i powstaniu Akademii zob. K. Fiore, *Gli Angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari* [w zbiorze:] *Federico Zuccari. Idee. Gli scritti*. A cura di B. Herman-Fiore. Milano 1997, s. 89–110; E. Panofsky, *Idea*. *Op. cit.*, s. 64–65; J. Schlosser Magnino, *op. cit.*, s. 388, 390 i 400; N. Pevsner, *Accademie d'Arte*. Torino 1982 (pierwodruk po angielsku, Cambridge 1940), s. 31–76.

⁵² E. Panofsky, *Idea* (1952). *Op. cit.*, s. 64–65.

⁵³ A. Blunt, *op. cit.*, s. 143.

⁵⁴ Cennino Cennini, *Trattato della pittura*; po polsku: *Rzecz o malarstwie*. Przeł. S. Tyszkiewicz. Wstęp B. Urbanowicz i B. Marconi. Komentarz techn. oprac. A. Jędrzejewska. Wrocław 1955; zob. także: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*. Wybrał

odróżniać *disegno* jako gatunek sztuki pokrewny grafice od *disegno* jako odpowiednika bezpośredniego zamysłu artystycznego, konceptu: *conchetto*, idei w umyśle artysty, stąd *disegno interno* przeciwstawione *disegno esterno*, czyli rysunkowi.

Ze swej strony Zuccaro, idąc za św. Tomaszem z Akwinu (*Summa* I, I 15), który stwierdza, że Bóg jako twórca „rysuje” wewnątrz i zewnątrz – „Dio stesso in quanto crea, ‘disegna’ in sé e fuori di sé” – wyjaśnia, że *disegno* jest znakiem (*segno*) imienia Boga, czyli *segno di Dio*, więc *Di-segno* o dwóch członach.

Jest rzeczą interesującą, że podwójne znaczenie terminu *disegno* w języku włoskim zachował język francuski w jednym fonetycznie terminie, ale o dwojakię pisowni, określając rysunek sześcioliterową nazwą *dessin*, a pomysł – ideę siedmioliterowym *dessein*.

Niezależnie od powyższego rozróżnienia w literaturze o sztuce wieku XVI, jak wykazuje Panofsky, występowały dwie definicje idei: „rappresentazione d’una bellezza superiore alla natura”, czyli ideał: „ideale”, oraz „rappresentazione d’una imagine indipendente della natura”, czyli „pensiero, concetto, abozzo”⁵⁵.

W odniesieniu do rzeźby osobnym przykładem inspiracji neoplatonickiej jest koncepcja „uwięzionej” formy. Łączy się ona z odmianą rzeźby *per via di levare*, czyli powstającej przez odejmowanie materiału⁵⁶. Według tego poglądu, który wiąże się z twórczością Michała Anioła, blok marmuru zawiera w sobie potencjalną formę dzieła sztuki: posagu, pomnika lub popiersia, którą artysta uwalnia siłą swego dłuta. Pogląd ten sprawił, że rzeźbiarz w szczególnie staranny sposób dobierał w kamieniołomach materiał, aby móc „pomieścić” w nim swoją ideę. W zakresie sztuki *eidós* Platona zawsze oznacza kształt, czyli formę⁵⁷.

i oprac. J. Białostocki. Warszawa 1978, s. 335, przyp. a. O *disegno* w teorii sztuki renesansu zob. A. F. Doni, *Disegno*. Venezia 1549; J. Schlosser Magnino, *op. cit.*, s. 249; R. Assunto, *Criticism* [w:] *Encyclopedia of World Art*. Toronto–London 1958, s. 127–130; *Scritti d’arte del Cinquecento III Pittura e Scultura*. A cura di P. Barocchi. Milano–Napoli 1971, s. 554–591 (tekst traktatu Doniego); W. Kemp, *Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547–1607*. „Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft”, 19, 1974, s. 219–241; D. Summers, *op. cit.*, s. 250–261; M. Barasch, *Theories of Art from Plato to Winckelmann*. New York – London 1985, s. 300–303; D. Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Spirituality and the Rise of Aesthetics*. London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1987, s. 296–304; S. Macchioni, *Il disegno nell’arte italiana*. Firenze 1975.

⁵⁵ E. Panofsky, *Idea* (1952). *Op. cit.*, s. 50.

⁵⁶ W przeciwieństwie do rzeźby *per addizione*, czyli przez dodawanie (głina, gips), i *per via di porre*, czyli przez odlewanie (brąz). O metodach rzeźbiarskich Michała Anioła zob. A. Blunt, *op. cit.*, s. 74.

⁵⁷ O wyższości idei nad dziełem sztuki zrealizowanym w materii świadczy topos o Rafaelu bez rąk, o którym pisze E. Panofsky, *Idea* (1968). *Op. cit.*, s. 30; zob. także L. Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu* [w zbiorze:] *Wit Srvosz w Krakowie*. Praca zbiorowa pod red. L. Kalinowskiego i F. Stolota. Kraków 1987, s. 22.

Pojęcie idei uwięzionej w materii ma odpowiednik w pojęciu *carcer terreno*, czyli ciała ludzkiego jako więzienia duszy.

Poza pojęcie idei w umyśle artysty wykracza na koniec pojęcie geniuszu i natchnienia: *furor divinus*, który według Vasariego realizował „il divino Michelangelo”⁵⁸.

Do powyższych uwag o idei w teorii sztuki dodać wypada na koniec dwa przykłady artystycznego wyobrażania idei w postaci dzieła sztuki. Przykładem pierwszym jest idea człowieka w umyśle Stwórcy odkuta w kamieniu – jak to przyjąłem – w cyklu *Stworzenia świata* w północnym portyku katedry w Chartres (1230)⁵⁹. Ideę wyobraża młodzieniec widoczny po prawej stronie figury *Creator mundi*.

Przykładu drugiego dostarcza zespół rysunków ilustrujących *De Planctu Naturae* Alanusa ab Insulis, czyli Alaina de Lille w jednym z czternastowiecznych rękopisów opublikowanych swego czasu przez Florentynę Mütherich⁶⁰. Zapatrzona w makrokosmos Natura stwarza ideę człowieka w kształcie idola.

W sztuce wieku XV i XVI obu tym przykładom średniowiecznym odpowiadają personifikacje *Disegno* – Idei o charakterze alegorycznym. Tak na fresku Federica Zuccaro w Sala del Disegno w Palazzo Zuccari w Rzymie z roku 1599 w postaci siedzącego na tronie starca w otoczeniu personifikacji Architektury, Rzeźby i Malarstwa⁶¹ czy na drzeworycie w wydaniu *Iconologii* Cezarego Ripy z roku 1543 – w postaci kobiety stojącej z dzieckiem na ręce⁶², lub też na sztychu A. Couweta w *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni* Giovanniego Pietro Bellori: w postaci kobiecego aktu leżącego (1672)⁶³.

Natomiast osobną grupę tworzą rysunki robocze i ryciny przedstawiające rzuty poziome i przekroje różnych budowli, będące pierwszym nieraz śladem zamy-

⁵⁸ E. Panofsky, *Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance Dämmerung* [w zbiorze:] *The Renaissance, six Essays*. New York – Evanston 1962, s. 123–182; po francusku *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts „visuels”*. Paris 1969, s. 103–34; *Artiste, Savant, Génie. Note sur la „Renaissance-Dämmerung”*.

⁵⁹ L. Kalinowski, *L'Idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres* [w zbiorze:] *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris 1981, s. 219–228. Interpretację tę przyjęły: N. Levis-Godechot, *Chartres révélé par sa sculpture et ses vitraux*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque 1987, s. 187; A. Prache, *Lumières de Chartres*. Photographie de E. Kossakowski. Paris 1989, s. 173; też, *Notre-Dame de Chartres, op. cit.*, s. 115. Natomiast krytyczne stanowisko wobec tej interpretacji zajął J. van der Meulen, *op. cit.*, s. 1981 i 2094.

⁶⁰ F. Mütherich, *Illustrationszyklus zum Antiklaudianus des Alanus ab Insulis*. „Münchner Jahrbuch für bildende Kunst”, II, 1951, s. 78, 81, fig. 4.

⁶¹ D. Summers, *The Judgement of Sense... Op. cit.*, s. 285 i 287, fig. 7. M. Winncr, *Poussin's Selbstbildnis im Louvre als kunsthistorische Allegorie*. „Römisches Jahrbuch” 20, 1983, s. 417–449, tu: *Allegorie des Disegno. Gemalte Allegorien des Disegno* (s. 425–442).

⁶² Cesare Ripa, *Iconologia*. Venezia 1643, s. 68, rysownik nieznan [w:] E. Panofsky, *Idea* (1952). *Op. cit.*, s. 156, fig. 5.

⁶³ Giovanni Bellori, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti moderni*. Roma 1672; E. Panofsky, *Idea* (1952). *Op. cit.*, s. 1 (niepaginowana), fig. 1.

słu artystycznego i dlatego więcej niejednokrotnie cenione niż dzieła zrealizowane, jak w przypadku rzutu bazyliki św. Piotra w Rzymie jako budowli centralnej, wykonanego przez Bramantego (1506) oraz Michała Anioła (1547). Tego rodzaju materiały architektoniczne określano w czasach nowożytnych terminem *Idea* lub z niemiecka *Abrys*⁶⁴.

Wreszcie, wykraczając poza ramy referatu, wymienić można zastosowanie terminu *Idea* do tytułu czasopisma z podtytułem „Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”⁶⁵.

Ogarniając jednym spojrzeniem zagadnienia inspiracji neoplatonickich w sztuce średniowiecza i czasów nowożytnych (renesansu, manieryzmu i baroku) stwierdzić przychodzi, że neoplatonizm od wczesnego średniowiecza nadawał dziełom sztuki treści ideowe o charakterze filozoficznym i teologicznym, a wyróżnione kategorie pojęć związanych z neoplatonizmem: światła, twórczości artystycznej, będącej owocem osobowości artysty oraz *idei* i *disegno* – były kategoriami centralnymi w teorii sztuki i estetyki. Bez nich historia sztuki jako nauka byłaby pozbawiona podstawowego narzędzia badawczego i punktu odniesienia. Jak bowiem zgodnie z tradycją neoplatonicką głosił Anthony Shaftesbury w *Characterisitics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711): „sztuka nie jest naśladowaniem, ale tworzeniem”⁶⁶.

Pro futuro można dodać, że na badanie ze strony historii sztuki czeka jeszcze pojęcie „ciemnego” światła oraz jego zależności od pism Pseudo-Dionizego Areopagity i św. Jana od Krzyża⁶⁷.

⁶⁴ T. Mańkowski, *Fabrica ecclesiae*. Warszawa 1946 (*Prace z historii sztuki wydawane przez Towarzystwo Naukowe Warszawskie*, 5), s. 6: *delineatio, abrys, ichonografia, dymensia*. Zob. także: P. Krasny, *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kolomyi, Busku, Brzozowicach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*. „Folia Historiae Artium”, XXX, 1994, s. 119–129, tu s. 126.

⁶⁵ Herausgegeben von W. Hofmann und M. Warnke. Hamburg, od roku 1982.

⁶⁶ F. Kimball, *The Creation of Rococo*. New York 1964, s. 113, 114: „Shaftesbury said with a new emphasis that art is not imitation but creation”.

⁶⁷ W liście do Doroteusza diakona Pseudo-Dionizy Areopagita pisze: „Boska ciemność jest to niedostępne światło, w którym Bóg przebywa”, zob. M. P. Lillich, *op. cit.*, s. 223, przyp. 65. Autorka interpretuje kolor niebieski witraży w Saint-Denis, zgodnie z teologią negatywną Dionizego, jako wyraz boskiej ciemności. O ciemnym świetle u św. Jana od Krzyża zob. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, ks. II 16: 15 [w:] tegoż, *Dzieła*. Wyd. 3. Kraków 1975 (z hiszpańskiego przeł. O. Bernard od Matki Bożej karmelita bosy). T. I, s. 181: „Gdybyśmy bowiem chcieli się opierać na innych jasnych światłach zrozumień wyraźnych, oddalilibyśmy się od ciemnego światła wiary”.