

Humanizm w sztuce

I Wstęp

Zagadnienie realizacji idei humanizmu, jak próbowali wyka-
zać to w swoich pracach Antoni Maśliński oraz jego uczniowie,
nie dotyczy wyłącznie kwestii piśmiennictwa¹. Jej obraz da się
odczytać także w konkretnych dziełach sztuki. Bardzo istotnym
zagadnieniem, bez którego nie da się kontynuować badań nad
tym problemem, jest jego definicja. Maśliński w swej pracy wy-
raźnie zakreśla pole semantyczne terminu „humanizm” (choć
nie zawsze jego analizy w pełni odnoszą się do tej definicji, co
postaram się później wykazać). Zdaniem tego badacza, humanizm
w sztuce oznacza wszystko to, co wiąże się w sposób bezpośredni
z konstrukcją proveniencji antycznej i z człowiekiem. Postrzega
zatem jako jego przejaw wszelką recepcję form pochodzących ze
starożytności i przez jej teoretyków ukształtowaną. Znamienne
jest to, że – jak sam wspomina w swojej książce *Humanizm w sztuce*
– chodzi mu wyłącznie o antyk grecki i jego recepcję rzymską, tym
samym nie nazywając jej manierystyczną². Drugim zagadnieniem
jest wspomniana antropomorfizacja sztuki, wykorzystanie czło-
wieka jako modułu, który kształtuje zasadniczą formę dzieła oraz
stanowi dla niego odnośnik i miarę.

¹ Szczególnie widoczne jest to w jego książce pod tym właśnie tytułem:
A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Lublin 1993, *passim*.

² *Ibidem*, s. 7–8.

Zasadniczym problemem dla Maślińskiego nie jest zatem szukanie form bliskich człowiekowi w dziełach sztuki, lecz określenie różnic między humanizmem a klasycyzmem. W zasadzie nie wprowadza on bowiem żadnego rozróżnienia tych pojęć. To, co zgodnie z tradycją badawczą historii sztuki zwykło się zwać recepcją form właśnie w kategorii historyzmów, neostylów, a tu właściwie w postaci konkretnego stylu określanego mianem klasycyzmu, Maśliński określa wyłącznie nowym pojęciem – humanizmu, gubiąc jego ideową konstrukcję i przekaz.

Za sprawą takiej postawy badacza na przeciwległym biegunie do sztuki humanistycznej plasuje się manieryzm. Badania nad tym stylem zresztą stały się powodem edycji znacznie poszerzonego drugiego wydania *Humanizmu w sztuce*. Rozdział poświęcony manieryzmowi, rozumianemu w duchu Klaniczayowskiej koncepcji kryzysu renesansu³, prezentuje tę epokę w dziejach sztuki właśnie jako aklasyczną. Przez co Maśliński rozumie – ahumanistyczną. Trudno nie zauważyć, zgodnie tym razem z myślą Gustava René Hockego, że manieryzm nie jest wyłącznie zjawiskiem historycznym, zjawiskiem konkretnego stylu przypisanego do określonego czasu⁴. Dlatego w książce *Świat jako labirynt* badacz ten stawia wyraźnie tezę wielokrotnego powrotu form manierystycznych w momencie wysycenia kształtów danego stylu⁵ (kontynuując kierunek wskazany kiedyś przez Ernsta Roberta Curtiusa), czyli właśnie w chwili przejścia do manieri, jak określa to zresztą już w swoich *Żywotach...* Vasari. Ciekawe to tym bardziej, że właśnie u Hockego wspomniany wcześniej pierwiastek humanizmu jako antropomorfizacji sztuki jest niezwykle czytelny, szczególnie w odniesieniu do twórczości Pontorma. Badacz zestawia biografię i doświadczenia życiowe twórcy z jego tworzywem artystycznym. To w pierwiastku melancholicznym, w duszy szaleńca, wędrowca i geniusza postrzega autor *Świata jako labiryntu* prawdziwie twórczą

³ T. Klaniczay, *Renesans, manieryzm, barok*, Warszawa 1986.

⁴ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, Gdańsk 2003, s. 7–9.

⁵ *Ibidem*, s. 16–17.

się. Myśl ta nie była obca i samemu Maślińskiemu. Wszak jednym z najczęściej przywoływanych u niego w pracach twórców jest Michał Anioł, którego twórczość rzeźbiarską da się odczytać przede wszystkim w duchu manieryzmu.

Tym samym więc klasycyzm nie oznacza bynajmniej braku recepcji humanizmu w dziele sztuki. Jak wspomina Maśliński, punktem wyjścia każdego badania w obrębie historii sztuki powinno być dzieło samo w sobie. Dlatego też badać należy zagadnienie możliwości realizacji idei humanizmu w konkretnych realizacjach. W ten sposób podjęta zostanie próba rekonstrukcji różnych spojrzeń na to zagadnienie. Jeżeli bada się obecność jakiejś konstrukcji ideowej, to także w takim charakterze, nie tylko formalnym, należy badać dane dzieło. Zgodnie z teorią prac Lecha Kalinowskiego – należy poddawać opracowaniu tak zwane treści ideowe dzieła sztuki.

Dlatego też pełny obraz prezentacji recepcji idei humanizmu w sztuce można osiągnąć stosując wyłącznie podwójną perspektywę. Z jednej strony powinno to być sięgnięcie w obszar teorii estetycznej, z drugiej zaś – do doświadczeń praktyki twórczej. Tym samym humanizm w sztuce staje się zjawiskiem o dwóch twarzach. Twarzy dzieła i samego artysty.

II Teoria estetyczna

Koncepcje humanistyczne budują kształt sztuki w zasadzie od momentu, kiedy zaczęto prowadzić dialog z antykiem. Miał on postać artystycznej rywalizacji, kreacyjnego odrzucenia, metodycznego naśladownictwa, próby odtworzenia czy też idealistycznej emulacji. Jednakże, jak zostało to zaznaczone wcześniej, nie tylko bycie „klasycznym” jest tożsame z realizacją postawy humanistycznej. Jej kształt jest znacznie szerszy i w zasadzie przyjmowanie form odwołujących się do antyku jest jedynie rodzajem opracowania idei w sposób fizyczny, namacalny, opracowaniem jej morfologii. Dlatego badanie humanizmu w sztuce powinno zasadzać się nie tylko na poszukiwaniu pewnych schematów

konstrukcyjnych, na opracowywaniu gotowych formuł, które stanowią materialny język sztuki, ale także na zgłębieniu kontekstu kulturowego dzieła, jego związków z doświadczeniem artysty.

Warto zatem podjąć się próby stworzenia typologii badawczej tego problemu. Opracowanie kwestii recepcji myśli humanistycznej w sztuce powinno opierać się właśnie na stworzeniu kategorii sposobów przejawiania się tej idei w konstrukcji treści ideowych i treści formalnych dzieła sztuki. Taką kategoryzację można wypracować jedynie na podstawie, jak chce tego Maśliński, analizy jednostkowego dzieła. Jej opracowanie prowadzi do ustalenia wspomnianych już formuł recepcyjnych. Jednakże proces ten wymaga najpierw zakreślenia pola badawczego tego zagadnienia w przestrzeni teorii estetycznej.

To właśnie owa, wspomniana już wcześniej, pierwsza perspektywa tej recepcji. Jest to perspektywa zarówno samego artysty, jak i teoretyka. Czyli perspektywa człowieka, który świadomie realizuje myśl humanistyczną. Albo wyłącznie w przestrzeni wypowiedzi o sztuce, albo także w praktyce twórczej.

Myśl humanistyczna postrzegana w duchu historii estetyki realizuje się w kilku aspektach. Obecność jej w dziedzinie refleksji nad sztuką jest charakterystyczna w zasadzie odkąd zaczęto odwoływać się do idei starożytnych. Znow powraca w takim razie pytanie o rozróżnienie między tym, co powinno nazwać się stylem klasycystycznym i jego genezą teoretyczną, a szerzej widzianą myślą humanistyczną. Niewątpliwie bowiem doktryna klasycystyczna w sztuce jest demonstracją humanizmu. Ale – nie jego jedynym przejawem.

Należy zatem wyodrębnić kilka zasadniczych terminów, które zakreślają obszar recepcji myśli humanistycznej w sztuce. Przede wszystkim jest to pojęcie *mimesis* i szerzej – metod naśladownictwa, w tym szczególnie – naśladownictwa antyku. Koncepcja Platona z *Państwa* i *Uczty* głosząca, że sztuka jest naśladowaniem naśladowania, znajduje swój wyraz w twórczym dialogu z tym pojęciem. U świętego Tomasza sztuka jest naśladowaniem natury tworzącej, co zbliża go do myśli Jana Szkota Eriugeny. Manierystyczna myśl Vincenza Dantiego, wyrażona w *Traktacie o doskonałych proporcjach*,

skupia się natomiast na intelektualnym pojmowaniu naśladownictwa jako wartości sztuki. Proporcje stają się nośnikiem idei jakości. Podobnie w *Traktacie o malarstwie* Leonarda, gdzie naśladownictwo wiąże się ze zdolnością umysłu, jest jego wyrazem i miernikiem jego wartości.

Osobno pojawia się wspomniane zagadnienie naśladowania starożytności. W swoim *Traktacie o malarstwie* Giovanni Battista Agucchi koncentruje się właśnie na myśli o idealistycznej koncepcji *mimesis*, rozumianej w duchu klasycyzmu. Pod wpływem tej tezy pozostawał także Giovanni Pietro Bellori. Wizję malarstwa starożytnego, naśladownictwa pojmowanego jako *mimesis* starożytności, można także odnaleźć w traktacie *O malarstwie starożytnych* Franciscusa Juniusa. Tu sztukę znamionuje połączenie naśladownictwa i wyobraźni, zmierzające ku doskonałości. Idealizm naśladownictwa, widzący swój pierwowzór w starożytności, widać także w przekonaniach estetycznych Johanna Wolfganga Goethego i Johanna Joachima Winckelmanna. Zaś *Dzienniki* Eugène'a Delacroix głoszą koncepcję starożytności żywej – *antiquité vivante*, połączenia apolińskiej harmonii z dionizyjskim dynamizmem.

Drugim zagadnieniem jest, należące także do klasyki antycznych sporów o wartość sztuki, *paragone*: refleksja nad wyższością poszczególnych dziedzin aktywności twórczej człowieka – malarstwa i poezji. Początków tej rywalizacji szukać należy oczywiście jeszcze w antyku. Pierwszym, który dotyka tych kwestii był, według Plutarcha (*De gloria Atheniensium* 3), Symonides z Keos. Nazywał poezję mówiącym malarstwem, a malarstwo – milczącą poezją⁶. Pojęcia te określił na zawsze pewien humanistyczny paradygmat, w który w następnych wiekach wpisało się wielu teoretyków i praktyków sztuki. Spierał się o to także Leonardo, głosząc wyższość malarstwa, oraz Benedetto Varchi. Późniejszą realizacją tego sporu jest wreszcie także myśl o podziale sztuk, wyrażona przez Gottholda Ephraima Lessinga w *Laokoonie*. A także swego rodzaju nawiązanie do idei *paragone* stanowi u schyłku XIX wieku zagadnienie syntezy sztuk.

⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 49.

Poza wspomnianymi już dziedzinami sztuki ważnymi dla antyku, malarstwem i poezją, trudno nie zauważyć znaczenia, jakie miała dla późniejszych pokoleń starożytna teoria architektury, wyrażona bezpośrednio w dziele Witruwiusza. Jej recepcja niosła bowiem ze sobą w kolejnych wiekach zawsze twórczy konflikt, który stawał się genezą nowych form architektonicznych. Jej najważniejszą odbiorcą i komentatorem, a także praktykiem, był Leone Battista Alberti, a także Antonio di Pietro Averlino zwany Filarete. Manierystyczne odczytanie myśli Witruwiusza należy do Sebastiana Serlia i Giacomina Barozziego da Vignoli. Architektoniczny idealizm klasycyzmu wprowadza natomiast Andrea Palladio. Jego naśladowanie antycznej architektury nie opiera się bowiem wyłącznie na kopiowaniu porządków, ale wprowadza także myśl o połączeniu doskonałości estetycznej z *utilitas*. Charles Perrault natomiast tłumacząc *Dziesięć ksiąg o architekturze* Witruwiusza w 1673 roku opracowuje je, wzbogacając komentarzem, w którym idea trwałości i wygody łączy się z koncepcją dowolności – rozumianej jako piękno. Także osiemnastowieczni praktycy architektury odnosili się do myśli Witruwiusza, najczęściej ją odrzucając – Marc-Antoine Laugier, Claude-Nicolas Ledoux i Étienne-Louis Boullée. Natomiast korzenie dziewiętnastowiecznego historyzmu, którego największym przedstawicielem i zarazem teoretykiem jest Eugène Viollet-le-Duc, tkwią mocno w tradycji przekazu traktatu Witruwiusza.

Z problematyką architektury i przestrzeni wiąże się zagadnienie perspektywy, metody ukazywania głębi na płaszczyźnie. W sposób interesujący przedstawił tę kwestię Erwin Panofsky w dziele *Perspektywa jako „forma symboliczna”*⁷. Twórca badań ikonologicznych formułuje w nim tezę o słuszności doszukiwania się sensu w samym sposobie odwzorowania przestrzeni na płaskiej powierzchni. Jej specyfika i znaczenie ideowe, które ze sobą niesie, decydują także o wyjątkowej recepcji myśli humanistycznej w czasach nowożytnych. Jednakże już w XIII wieku, w traktacie Witelona, wykorzystującym prace arabskiego uczonego Alhazena,

⁷ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa 2008, *passim*.

pojawia się myśl o połączeniu wizji idealnego widzenia, w duchu neoplatońskim, z empiryzmem, opartym na badaniach z zakresu optyki. Takie powiązanie charakterystyczne jest także dla myśli włoskiego *quattrocenta* – Leona Battisty Albertiego i Filippa Brunelleschiego, którzy jako pierwsi opracowali zasady perspektywy liniowej. Jej koncepcję rozwinął następnie Piero della Francesca, a Leonardo dodał do niej perspektywę powietrzną (lub kolorową). Renesansowa wizja perspektywy ukazuje świat widziany ponadnaturalnie, doskonale, wykraczając przy tym poza możliwości ludzkiego oka. Dlatego na drugim biegunie funkcjonuje perspektywa Cézanne’a – krzywoliniowa, amorficzna, która ma za zadanie oddać rzeczywiste możliwości widzenia. Obie wiążą się z myślą humanistyczną, choć podchodzą do niej z przeciwnych kierunków.

Wreszcie, w charakterze podsumowania, istotna dla spojrzenia na teorię estetyczną w kontekście recepcji humanizmu jest sama koncepcja piękna. Omówione wcześniej jej różne aspekty pokazują szczegółową analizę części składowych realizacji piękna w dziele sztuki. Natomiast duch humanizmu przenika przede wszystkim myśl o pięknie w rozumieniu platońsko-pitagorejskim. Realizuje się w podejściu do piękna jako do zjawiska poza- i ponadmysłowego, a jednocześnie ujętego w ramy harmonii i równowagi. Piękno tak pojmowane pojawia się w myśli świętego Augustyna. U świętego Bernarda zyskuje kształt bardziej mistyczny, natomiast w wizji opata Sugera wiąże się z symboliką światła. Koncepcja piękna symbolicznego jest właściwa także Mikołajowi z Kuzy oraz łączy się z neoplatońską wizją powiązania piękna i miłości w myśli Marsilia Ficina czy Michała Anioła (koncepcję Ficina odczytuje w początkach XVIII wieku Anthony Ashley Cooper). Christophoro Giarda natomiast bliższy jest pojmowaniu sztuki w kategoriach języka znaków, odnoszącego się do świata pozazmysłowego. Jego siedemnastowieczny traktat *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae* współtworzy obecną w tym czasie kulturę dialogu słowa z obrazem. Wreszcie w zagadnieniu tak pojmowanego piękna warto wspomnieć także przekonania Philippa Ottona Rungego, który traktuje poszczególne kolory jako symbole: zarówno na poziomie teoretycznym, jak i praktycznym.

III Artysta

Osobnym zagadnieniem, obrazującym teoretyczne oblicze recepcji myśli humanistycznej w sztuce, jest sama osoba artysty. Dlatego badanie postaw humanistycznych powinno dotyczyć także kreacji samego twórcy. Jest to szczególnie istotne w zapisie doświadczeń życia konkretnego artysty związanego z myślą humanistyczną.

Ważny dla zagadnienia teorii humanizmu w sztuce jest kontynuowany antyczny model biografizmu i ogólnie biograficznej refleksji nad sztuką. Z jej doświadczeń wyłania się model humanistycznego artysty epoki nowożytnej. Jego elementy składowe stanowi pewna doskonałość formy, swoisty układ cech osobowości i wachlarz możliwości artystycznych. Dobrym przykładem takiego omówienia postaw jest twórczość Giorgia Vasariego, który w swoich *Żywotach słynnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*⁸ zawarł ewolucyjną konstrukcję sztuki, wiążącej się także w pewien sposób z ewolucją artysty, a za absolutną doskonałość w tym względzie uznał postać Michała Anioła. Metoda biograficzna cechuje także pisarstwo Ghibertiego, Bartholomeusa Faciusa, Landina, Belloriego czy Passeriego⁹.

Drugą grupę tekstów, pomocnych przy ustalaniu poszukiwanych kategorii, formuł recepcji, stanowią dokumenty osobiste. Wyłania się z nich właśnie nie tyle model artysty humanistycznego, ile jego realizacja. Dwie biografie, Michała Anioła, w zasadzie spisana przez jego ucznia Ascania Condiviego¹⁰, i *Żywoć spisany przez niego samego* Benvenuto Celliniego¹¹ – odsłaniają sylwetki artystów czasów manieryzmu, które Maśliński określa wszak niehumanistycznymi.

Natomiast postawy wspomnianych artystów, wynikające z odczytania wspomnianych dzieł w kontekście kulturowym,

⁸ Por. G. Vasari, *Żywoty słynnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1989.

⁹ Por. odpowiednie rozdziały książek opracowanych przez J. Białostockiego: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, Warszawa 1978; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1994; *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, Warszawa 1994.

¹⁰ A. Condivi, *Żywoć Michała Anioła*, Warszawa 1960.

¹¹ B. Cellini, *Żywoć spisany przez niego samego*, Warszawa 1949.

pokazują, że ich potęgą tkwi właśnie w doświadczeniu człowieka – jego ułomności i pasji: walki z żywiołem twórczym i ścierania się z własnym geniuszem. Obraz Michała Anioła, wyłaniający się z kart biografii Condiviego (w której znajdziemy niemały wkład literacki i redakcyjny samego wielkiego rzeźbiarza, tak że nawet niektórzy podejrzewają, iż jest on w pełni jej autorem) prezentuje postać melancholijną, obciążoną doświadczeniem geniuszu, niezrozumianą, samotną w świecie wielkiej polityki i etykiety, a jednak doświadczającą rzeczywistość w sposób najbardziej pełny. Michał Anioł, rzeźbiarz, malarz i architekt, pozostawał w kręgu wpływów *docta religio* Marsilia Ficina. Głównymi tematami, wokół których koncentruje się owa *pia philosophia* są światło, piękno, miłość i dusza¹². Mimo iż Michał Anioł sam określał siebie mianem nieuka i nieudacznika, to w wielu jego dziełach czytelne jest świadectwo znajomości współczesnych mu naukowych i filozoficznych przekonań i tendencji, a także artystycznej korespondencji z Dantem, którego pozostawał zawsze wiernym czytelnikiem¹³. Tak też właśnie należy rozumieć jego doświadczenie humanizmu. Tendencja ta w sposób najbardziej dosłowny wyraża się w koncepcji samej rzeźby Michała Anioła, której materia zdaje się być jedynie zewnętrzną powłoką. Należy ją odrzucić, gdy szuka się prawdziwego piękna¹⁴. Każda z figur rozpościera się pomiędzy pogańską estetyką formy a pięknem duchowym¹⁵. I w ten sposób realizuje koncepcje humanizmu – sakralizacji materii, zgadzając się w tej mierze z przekonaniem jedności *pia philosophia* i *docta religio*.

Manifestacja postaw humanistycznych ma także miejsce w twórczości literackiej tego twórcy. Poezje Michała Anioła stanowią swego rodzaju pamiętnik artysty. Spisywał go głównie na rysunkach i szkicach, ale często wracał do poszczególnych tekstów

¹² E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 137.

¹³ Por. A. Jakóbczyk-Gola, *Miłość fauna. Wątki neoplatonickie w twórczości poetyckiej oraz w dziełach plastycznych Michała Anioła*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe” nr 3(10)/2007, s. 49.

¹⁴ J. Cepik, *Michał Anioł*, Poznań 1989, s. 69.

¹⁵ *Ibidem*, s. 69.

i poprawiał je. Tematyka wierszy koncentruje się wokół zagadnienia trudów związanych z tworzeniem, wokół nędzy i doświadczenia śmierci. Jednak największa ich część poświęcona została miłości, skierowanej do dwóch osób – Tommasa Cavalieriego i Vittorii Colony¹⁶. Stanowi ona obraz miłości idealnej, doskonałej, a jednak wciąż łaknącej zmysłów. Na tym polegał prawdziwy obraz humanistycznego artysty – na rozdarciu między duchowością platonizmu a fizycznością. Zaspokojenie i pogodzenie tych idei miało mieć miejsce w twórczości rzeźbiarskiej.

Także dzieło Benvenuto Celliniego kreśli prawdziwy wizerunek człowieka, któremu nieobce są tradycje humanistyczne. Ideał *humanitas* to właściwie dla najdoskonalszego złotnika epoki manieryzmu doświadczenie *vita activa*. Tak jak postawę Michała Anioła określić można według neoplatonickiej koncepcji *vita contemplativa*, tak życie Celliniego oparte jest na ciągłym ścieraniu się w świecie wielkiej polityki i etykiety dworu. Cellini to prawdziwy awanturник – zarówno w życiu, jak w sztuce, gdzie považał się na czyny, jakich dotąd nie dokonał żaden z artystów. Nierzadko kończył swoje doświadczenia w sprzeczności z prawem lub zgoła w więzieniu. Jak określił go Goethe, to „przedstawiciel swojego stulecia, a może nawet całej ludzkości”, jedna z tych „natur, które w potężnych przejawach wykazują to, co bezsprzeczne, choć często tylko w słabych, niewyraźnych zarysach kryje się w każdej piersi ludzkiej”¹⁷. Pamiętnik ten zaczął pisać Cellini w 1558 roku, w 58. roku swojego życia, i doprowadził zapiski do roku 1562. Początkowo pisał własnoręcznie, ale szybko postanowił powierzyć to zadanie Michelowi di Goro z Tieve a Gropino, czternastoletniemu chłopcu. Dzieło to jest świadectwem epoki, wraz z obrazem miast i dworów, pałaców, papieży, warsztatów artystycznych, wojny i polityki. Połowa XVI wieku, czas manieryzmu, staje się w tej wizji okresem na wskroś humanistycznym. A artysta tego czasu jest pewien swojej potęgi i możliwości, jakie roztoczył przed nim geniusz. Dlatego we własnym odczuciu stoi ponad prawem. Te dwa

¹⁶ A. Condivi, *op. cit.*, s. 11.

¹⁷ Por. L. Staff, *Od tłumacza*, w: B. Cellini, *op. cit.*, s. 5.

osobiste dokumenty ukazują ludzi, których świadomość *humanitas* wywyższyła spośród innych. Jeden czuł się związany z duchową istotą świata, drugi – drwił sobie z jego materialnego kształtu.

Jeszcze jednym zagadnieniem związanym z występowaniem idei humanistycznej w sztuce jest spojrzenie na nią jako na umiejętność – stąd warto odwołać się także do technologii sztuki. Dobrym przykładem takiego aspektu dzieła sztuki są chociażby średniowieczne traktaty Teofila Mnicha czy Villarda de Honnecourta. Pierwszy z nich dotyczy przede wszystkim techniki malarskiej, jej tworzywa i technologii. Natomiast szkicownik Honnecourta prezentuje architekturę w postaci rysunku technicznego. Pokazuje budowanie jako wyraz możliwości człowieka, jako naśladowanie Dzieła Bożego, za sprawą naśladowania doskonałej harmonii i równowagi.

Poza średniowiecznymi traktatami, także w późniejszych okresach pojawiają się dzieła postrzegające sztukę z punktu widzenia technologicznego. *Il libro dell'arte* Cennino Cenniniego czy pisane pod wpływem wielu włoskich traktatów notatki Dürera, a wreszcie traktat teoretyczny Karela van Mandra: *Het Schilderboeck* (*Księga malarzy*). Renesansowa myśl o sztuce w rozumieniu rzemiosła wskazuje na jeszcze antyczną myśl o *techné*, platońskiej umiejętności. Myśl ta zatem koncentruje się na mimetycznym pojmowaniu zadania sztuki – naśladowaniu odbić idei piękna.

Teoria sztuki w jej humanistycznym kształcie owocuje wreszcie rewitalizacją koncepcji Akademii. Dlatego istotna jest analiza myśli Federica Zuccariego oraz pokazanie drogi całej tej idei w nowożytnej Europie – od Vincenza Carducha, który zakłada Akademię w Hiszpanii, po spór w Akademii św. Łukasza między zwolennikami klasyków (Sacchi, Poussin, Duquesnoy, Domenichino) i nowej sztuki baroku (da Cortona, Lan Franco).

IV Praktyka twórcza

Drugim zasadniczym obszarem widzenia problemu recepcji humanizmu w sztuce jest samo dzieło. To, w jaki sposób ów nurt filozoficzny i ideowy da się odczytać w kształcie tworzywa

artystycznego. Analiza konkretnych dzieł sztuki prowadzi do wytworzenia kategorii możliwości recepcji myśli humanistycznej. Dzięki temu możliwe jest skonstruowanie swego rodzaju topografii miejsc wspólnych; opracowanie konstrukcji humanistycznej wizji dzieła sztuki. Poszczególne nawiązania do wspomnianych zagadnień z teorii estetycznej czy też bezpośrednio recepcja myśli humanistycznej pozwala na kształtowanie wytworu artystycznej pracy właśnie w kategoriach doświadczenia idei *humanitas*.

Tym samym humanizm staje się obrazem artystycznej kreacji. Stanowi wizerunek ówczesnych tendencji i przekonań, ale także wyraża swego rodzaju pozaczasowe wartości związane z doświadczaniem człowieczeństwa. Dlatego też dzieło staje się naturalnym „przedłużeniem ręki” artysty. Stanowi projekcję myśli i postaw. Dwa problemy wydają się najistotniejsze dla badania kształtu humanizmu w realizacjach artystycznych – problem antropomorfizacji sztuki i dialogu z naturą.

Te dwie perspektywy wzajemnie się naświetlają i czynią samo pojęcie humanizmu pełniejszym. Pierwsza z nich odsłania zasadniczy wątek relacji z kulturą humanizmu – obecność człowieka w dziele sztuki. Prezentuje ową bliskość między istotą ludzką a materialnym kształtem kreacji. Ów związek opiera się niemal na istotowym zjednoczeniu. Drugi ze wskazanych problemów także nie pozostaje obojętny w kontekście idei humanistycznych. Natura jest bowiem kluczem do poszukiwań spokoju i harmonii. Jej humanistyczna koncepcja wiąże się z konstrukcją Arkadii i w takim kontekście należy ów związek rozumieć. Człowiek stanowi tym samym postać istotowo zjednoczoną z naturą. Jej kształt w postaci dzieła sztuki jest odkrywany stopniowo przed ciekawymi oczyma widzów; jakby przysłonięty, jak w przypadku holenderskiego malarstwa XVII wieku, które ludzi odbiorcą kształtami świata rzeczywistego, pozwalając im skryć się za zasłoną¹⁸. A widz może ją odsłonić, doświadczając tym samym kultury ciekawości, podglądając formy natury.

¹⁸ A. Ziemia, *Iluzja i realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 15.

Natura jednak w przypadku dzieł recypujących zasadę *humanitas* potraktowana zostaje jako jej zatrzymany obraz; wizerunek właśnie, pewna wizja poddana idealizacji albo stylizacji. Nie natura sama w sobie, ale oglądana ludzkim okiem i ręką ludzką oddana, zapośredniczona przez kulturowe doświadczenia człowieczeństwa i założeń humanizmu.

Wspomniane wzajemne naświetlanie się tych zagadnień wynika więc z tego, że człowiek stanowi miarę wszystkich rzeczy, także miarę dla natury. Ukazuje przecież jej wizję i wyobrażenia.

ANTROPOMORFIZACJA

Pierwsza kwestia (antropomorfizacja) wydaje się zdecydowanie bardziej oczywista. Zresztą, jej relacja w stosunku do idei humanizmu stanowi jedno z podstawowych założeń pracy Maślińskiego¹⁹. Antropomorfizacja dotyczy nie tylko sztuki, ale i do niej się odnosi – w rozumieniu konkretnego dzieła artystycznej kreacji, gdzie pozwala na odczytanie prostej transpozycji przeniesienia cech ludzkich, ludzkiej formy, na materię kształtowaną plastycznie. Jest także obecna w sztuce pojmowanej jako wyraz twórczej ekspresji – właściwa jest tym samym poszczególnym zasadom konstruowania dzieła, dla którego człowiek staje się punktem odniesienia. Tak postrzeganą antropomorfizację określić można raczej jako swego rodzaju ideę czy też właśnie zasadę konstrukcji, stanowiącą nie tyle bezpośrednie nawiązanie, ile rodzaj twórczej emulacji.

Antropomorfizację w konkretnych dziełach sztuki można prześledzić chociażby w oparciu o formę kontrapostu, jak robi to Maśliński w jednym z rozdziałów wspomnianej już książki (wydanym także osobno w „Rocznikach Humanistycznych” pod zmienionym nieco tytułem²⁰). Kontrapost, zdaniem tego badacza, to forma ekspresji potęgi człowieka, manifestacja jego suwerenności i niezależności poglądów. Konstrukcja kontrapostu jest świadomym

¹⁹ Por. A. Maśliński, *op. cit.*, s. 13.

²⁰ A. Maśliński *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, „Roczniki Humanistyczne” 20 (1972), z. 5.

wyborem określonej postawy postaci ludzkiej, która wyraża swoją autonomiczność wobec otoczenia. Kontrapost uczynił figurę człowieka widoczną i samowystarczalną. Oderwał ją od płaskiej przestrzeni i „pozwoił” stać samodzielnie.

Kontrapost jest [...] nie tylko najwyraźniejszą przyczyną sprawczą ruchu ożywiającego postać i nie tylko prototypem konwencji artystycznej na przyszłość. Stał się on decydującym środkiem wyrazu majestatycznej godności człowieka, co w połączeniu z wysokimi wartościami klasycznej formy złożyło się na posąg heroizujący i idealizujący człowieka²¹.

Kolejnym z obszarów obecności antropomorfizacji w sztuce jest zagadnienie zmian ludzkich proporcji i wynikające z tego konsekwencje ideowe dla przekazu samego dzieła. Konstruowanie figury ludzkiej nie jest pozbawione znaczenia. Ta metoda odwołuje do określonej tradycji i wpisuje się w określoną ciągłość kulturową. Proporcje stają się nośnikami treści. Tym samym można je postrzegać jako materiał ikonograficzny i analizować. Proporcje są świadectwem humanizmu rozumianego jako obecności człowieka w dziele sztuki.

Wyrazem tego w materii artystycznej są chociażby kwestie kulturowych konotacji ludzkich proporcji. Sztuka renesansowa świadomie nawiązuje do antycznej proporcji ludzkiego ciała, która wszak wcale nie jest proporcją naturalną, a idealną. *Traktat o malarstwie* Leonarda poświęcony jest w dużej mierze zagadnieniu proporcji zgodnej z miarą antyczną i, co znamienne, czytelną tylko w rzeźbie, gdyż malarstwo antyczne w czasach Leonarda nie było znane²². Dla Leonarda tak widziane ludzkie ciało jest właściwie kwintesencją humanizmu. Jest nośnikiem wartości charakterystycznych dla *dignitas homini*. Człowiek ukazany w proporcjach, gdzie głowa zajmuje siódmą część całości, jest smukły, wysoki, prezentuje się jako obraz piękna ponadzmysłowego. Staje się wprost realizacją idei tego piękna. Leonardo oddaje takie proporcje w malarstwie. Zdaniem Michała Anioła zaś, w swojej twórczości operującego jednak głównie kształtem pełnoplastycznym – taki

²¹ *Ibidem*, s. 53.

²² L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1961, *passim*.

człowiek jest obrazem neoplatońskiej miłości i płomienia, który realizuje się w sztuce. Jest zaklęty w kamieniu, a zadaniem artysty jest usunięcie tego, co zbędne, aby wydobyć prawdziwe piękno.

Dlatego też to nagość jest jedyną właściwą formą przyobleczenia się ciała ludzkiego. Wtedy ciało to zyskuje czystość i doskonałość. Wtedy też najbardziej czytelne są ludzkie proporcje. Ciało nagie pozwala na swobodne i świadome ich kształtowanie, gdy pozostają doskonale widoczne dla obserwatora. Dobrym przykładem gry proporcjami jest *Dawid* Michała Anioła. Uznany za spełnienie idei humanistycznych, nie odznacza się jednak doskonałymi proporcjami. Jego głowa jest zbyt duża wobec reszty ciała. Podobnie prawa dłoń, która prezentuje się tak, jakby była znacznie starsza od lewej. Bardziej czytelne są na niej wszystkie ścięgna i żyły, ma także bardziej dojrzałą formę. Przez to Dawid, zatrzymany w momencie jakby inicjacji dokonanej poprzez zabicie Goliata, zdaje się młodzieńcem wchodzącym w dorosłość. Proporcje, zdaniem Michała Anioła, dyktuje kamień i to w nim tkwi zaklęte piękno *humanitas*.

Jak widać, proporcje antyczne ulegają przekształceniom, kiedy artysta pragnie za ich pośrednictwem wypowiadać inne treści. W wielu dziełach sztuki romańskiej zachowywano proporcjonalnie większe dłonie, aby podkreślić znaczenie gestu ludzkiego, jak chociażby na przedostatniej kwaterze lewego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich (czyli części znajdującej się u góry, poniżej przedstawienia cudu z naczyniem), prezentującej upominanie księcia czeskiego Bolesława. Centrum kompozycji tej kwatery stanowi napominająca dłoń Wojciecha z charakterystycznym gestem wyciągniętego palca wskazującego, którym późniejszy święty grozi księciu.

Proporcje w rzeźbie romańskiej stają się także wyrazem ekspresji, chociażby w rzeźbie pochodzącego z trzeciej ćwierci XII wieku portalu w Autun w katedrze Saint-Lazare, ukazującego Sądownicę. Centralną część kompozycji zajmuje tu Chrystus w mandorli, a po jego prawicy, zgodnie z semantyką stron ciała²³, znajdują się dusze zbawionych wśród aniołów zmierzające

²³ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 351–355.

do Niebieskiej Jerozolimy. Zaś po lewicy ukazane zostały postaci potępionych, które są prowadzone przez różnego rodzaju stwory piekielne. Jest tu także scena ważenia dusz. Wszystkie postaci charakteryzują się niezwykle wydłużonymi proporcjami ciała, niemal doprowadzonymi do absurdu. Szczególnie długie są wszystkie kończyny, a postaci stają się jakby pozbawione ciał. Nawet osoba Chrystusa prezentuje się jako nadzwyczaj smukła, choć i tak należy do najbardziej pełnych z przedstawionych na tym portalu. Znać w tym przedstawieniu ideę dematerializacji postaci. Proporcje stają się nośnikiem treści, a idea *humanitas* dotyczy tu kwestii prymatu ducha nad materią, podobnie jak w wysmukłych postaciach malarstwa ikonowego²⁴.

W tym kierunku zmierza także sztuka manierystyczna, czego dobrym przykładem może być chociażby malarstwo El Greca. Przekształcenie proporcji nie jest bynajmniej ucieczką od ducha humanizmu. Jest rodzajem dialogu z klasyczną formą, czego świadectwem jest także twórczość Parmigianina, szczególnie w *Madonnie z długą szyją*, w której zaburzenie naturalnych i idealnych proporcji kobiety pozwala na stworzenie eleganckiej figury *serpentinata* – odwróconego „S” połączonego ze śrubą, zastygłego w dystygowanej pozie ruchu skrętnego ciała. Niby siedzącego kontrapostu, jak określiłby to Maśliński, odwołując się chociażby do postaci nagrobków Medyceuszów – Julia i Lorenza ze Starej Zakrystii w San Lorenzo we Florencji dłuta Michała Anioła.

Figura *serpentinata* staje na drugim biegunie wobec idei „uduchowionych” postaci z portalu z Autun czy też z obrazów El Greca. Manierystyczne ujęcie chociażby wspomnianej Madonny zwraca właśnie uwagę na jej fizyczność, na materię, która staje się głównym punktem zainteresowania twórcy tego dzieła. Tak jak w wypadku wspomnianych wcześniej przykładów wydłużonych proporcji chodziło o odsunięcie materii na plan dalszy, tak tu staje się ona budulcem dzieła. Elegancka, wysmakowana forma staje w opozycji do formy dążącej niemal do zniknięcia, do określenia siebie wyłącznie jako nośnika ducha. Zatem dialog z klasyczną

²⁴ Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 145–146.

formą znalazł w wypadku tych dwóch sposobów kulturowego przedstawienia ludzkich proporcji dwie przeciwstawne konkluzje.

Wreszcie, ostatnią przestrzenią, ujmującą recepcję humanizmu w sztuce w obrębie antropomorfizacji sztuki, jest wykorzystanie samej postaci człowieka jako modułu dla sztuki. Staje się on wtedy jej zasadą konstrukcyjną, miarą wszech-rzeczy. Odniesienie do człowieka w dziele sztuki pozwala określić go jako zasadę pierwszą, jako wartość tworzącą. W ten sposób podkreślony staje się tym silniej akt kreacji. Humanistyczna wizja sztuki pozwala bowiem widzieć człowieka nie tylko jako twórcę dzieła czy temat przedstawienia, ale także jako jego formę, jako wartość organizującą materię tworzywa.

Antropomorfizacja tak rozumiana jest szczególnie widoczna w architekturze, a zwłaszcza w budownictwie sakralnej, czego doskonałym studium jest książka Jeana Haniego *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*²⁵. To Chrystus w ludzkiej postaci opisuje na swoim ukrzyżowanym ciele kształt-plan łacińskiego kościoła. W ten sposób modułem symbolicznym architektury sakralnej staje się sama postać Ukrzyżowanego. Ciało mistyczne staje się tożsame z ciałem materialnym i przyobleka się w kształt świątyni. Dzięki temu jest ona istotowo zjednoczona z cielesną powłoką Boga. Ponadto architektura posługiwała się w sposób dosłowny miarą ludzkiego ciała – łokciem i stopą, tworząc moduły budownictwa romańskiego, jak również skomplikowane układy maswerków gotyckich²⁶.

WIDZENIE NATURY

Drugim obszarem recepcji humanizmu w sztuce jest wątek widzenia natury, w rozumieniu podziału rzeczywistości na *natura naturata* i *natura naturans*, wiążącego się z myślą Jana Szkota Eriugeny i jego recepcją platonizmu, a w zasadzie – systemu

²⁵ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 49–53.

²⁶ Szerzej o mierzeniu przestrzeni w średniowieczu przy pomocy miar ludzkich por. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, s. 56.

Pseudo-Dionizego. Od około 858 roku filozof dworu Karola Łysego trudnił się przekładami dzieł Areopagity, skąd czerpał zasadę monistycznego obrazu świata. Oznaczał on dla niego Prajednię, równą pojęciu natury, które tożsamy jest z Bogiem. Tym samym istnieje wyłącznie wszechrzeczywistość, w której Eriugena wyróżniał cztery postacie szczebli wszechstawania się: natura stwarzająca i niestworzona, która jest Bogiem; natura stworzona i stwarzająca, którą stanowi Logos. Wszędzie znajdują się odbicia idei bożych. To jest właściwy porządek natury przenikniętej śladem *sacrum*, zdolnej do ciągłej kreacji. To jest przedmiot naśladowania sztuki o proveniencji humanistycznej. Kolejny szczebel stanowi już natura stworzona i niestwarzająca, a ostatni – natura niestworzona i niestwarzająca, którą także jest Bóg (zgodnie z apofatyczną i katafaticzną drogą poznania Boga u Pseudo-Dionizego)²⁷.

Prace Jana Szkota Eriugeny skoncentrowane są wokół idei *divina philosophia*, co w pełni odpowiada renesansowej *docta religio/pia philosophia*. Już Eriugena zauważa ów związek między religią a filozofią, dlatego to właśnie jego koncepcje oddziaływały silnie na florenckich neoplatoników, a tym samym chociażby na teorię tworzenia dzieła Michała Anioła. Materia sama w sobie jest pozbawiona jakiegoś kształtu. Dopiero obecność w niej pierwiastka boskiego czyni ją piękną. Pierwszą formę ukształtowania materii stanowią żywioty.

Związek człowieka z tworzącą naturą jest właściwy platońskiemu pojmowaniu rzeczywistości jako dzieła sztuki, stworzonego w boskim szale. Dlatego i ta druga kwestia, obok antropomorfizacji, poddana analizie – także mieści się w temacie humanistycznego spojrzenia na sztukę.

Natura naturans to natura idealna, jakość stworzona i wciąż na nowo tworząca. Dlatego też problemem obecności tak postrzeganej myśli humanistycznej w sztuce związku człowieka z naturą, definiowaniu człowieka przez nią, jest różnego rodzaju wypowiedź artystyczna zmierzająca do idealizacji natury. Do nadania jej wartości ponadmysłowej i uwikłania jej w świat *sacrum*. Pojmowany

²⁷ Por. J. Legowicz, *Historia filozofii średniowiecznej*, Warszawa 1986, s. 198–217.

w duchu filozofii neoplatońskiej humanizm otwiera drogę dla tak właśnie widzianej natury, tożsamej z ideami piękna i miłości, o których wspominał Ficino.

Jej idealny obraz to wizerunek doskonałej, boskiej harmonii. Wyraz *natura naturans* znajdziemy chociażby w Rafaelowskiej koncepcji ideowej konstrukcji kaplicy grobowej rodziny Chigich w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie, gdzie poszczególne strefy budowli i jej dekoracji odpowiadają czterem żywiołom, czterem porom roku, czterem okresom życia człowieka czy wreszcie – wiążą się z dopełniającym się charakterem obu płci. Wszystkie te elementy wskazują z jednej strony na upływ czasu postrzeganego właśnie za sprawą przemian natury idealnej. Z drugiej zaś – wiążą z nią człowieka, co także wyraża myśl o obecności treści antropomorfizacyjnych w sztuce humanistycznej. Przestrzeń kaplicy stanowi obszar ziemi i wyrażona jest figurą sześcianu. Poniżej znajduje się krypta – podziemie, a niebo ukazane jest za pomocą kopuły wyniesionej na wysokim tamburze. Dekoracja kopuły ukazuje różne ciała niebieskie, a w jej okulusie przedstawiona została postać Boga Ojca. Tambur zawiera właśnie tonda z przedstawieniami pór roku, a w przestrzeni kaplicy pomieszczone zostały figury czterech proroków – Jonasza, Daniela, Habakuka i Eliasza, prezentujące cztery okresy życia człowieka. Ponadto znajdują się tam dwa nagrobki w postaci piramid – jeden dla bankiera Agostina Chigi, a drugi przeznaczony dla jego córki Margerity, co związane jest z ową relacją płci i wzajemnym ich dopełnianiem się. Także kształt nagrobków odsyła do idei *profanum* zmierzającego w przestrzeń *sacrum*. Tak humanistyczna wizja natury idealnej została zobrazowana w koncepcji Rafaela. Zaś człowiek – jego życie i śmierć – zostały w nią włączone.

W ten sposób do głosu dochodzi jeszcze jeden obraz natury idealnej splecionej z postacią człowieka – zależność makro- i mikrokosmosu. Temat ten, zaadaptowany z myśli starożytnej, popularny był w XII wieku, a jego kolejną recepcję stanowiła wspomniana tu przed chwilą myśl neoplatońska. Teoria mikrokosmosu zakłada identyczność poszczególnych elementów człowieka z naturą: ciało powstało z ziemi, krew z wody, oddech z powietrza, a ciepło

z ognia²⁸. Teorię tę prezentują dwie średniowieczne miniatury. Na rysunku, będącym ilustracją do utworów Hildegardy z Bingen pojawia się makrokosmos w postaci symbolizującego wieczność koła, które dzierży właśnie Przyroda, a ponad nią znajduje się Mądrość Boża. W makrokosmos wpisana jest postać ludzka jako wyobrażenie mikrokosmosu. Także na jednej z miniatur ilustrujących teksty Herrady z Landsbergu podobnie ukazany został człowiek jako wyobrażenie mikrokosmosu w otoczeniu planet i czterech żywiołów, stanowiących materię świata. Wreszcie na obrazach Hieronima Boscha dochodzi do zjednoczenia człowieka i elementów flory i fauny²⁹. Ta jedność odwołuje się do hermetycznych nauk, wyrażając – chociażby w postaci starej kobiety zespolonej z drzewem z *Kuszenia Świętego Antoniego* – działanie określonych ciał niebieskich na psychikę człowieka. W jej postaci czytelny jest wpływ Luny, który uczynił ją kobietą-wieszczką o srebrzystym ciele³⁰. Szczególnie interesująco prezentuje się także połączenie ciał ludzi-kochanków z różnymi kwiatami, owocami czy zwierzętami w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich*³¹.

Ponadto natura idealna, związana z człowiekiem i stanowiąca jego najbliższe otoczenie, znajduje swe miejsce także w angielskiej myśli o malowniczości – szczególnie Williama Gilpina. W zasadzie idea ta jest kontynuacją sentymentalnej już wizji natury, którą doskonale prezentuje koncepcja Jeana Jacques'a Rousseau. Sentymentalny obraz ogrodu, właśnie zwanego angielskim, daje wyobrażenie o pięknie natury, ale już zanurzonej w kontekst kulturowy. Jej idealizacja wiąże się właśnie z humanistyczną koncepcją rzeczywistości lepszej (jako przedmiotu naśladowania w sztukach mimetycznych), wyrażonej przez Arystotelesa w jego *Poetyce*³². Tworzenie ogrodu jest owym naśladowaniem natury, ale wyłącznie

²⁸ Por. A. Guriewicz, *op. cit.*, s. 59.

²⁹ *Ibidem*, s. 55.

³⁰ A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 73.

³¹ Por. szczegółowa analiza tego obrazu w: A. Boczkowska, *Tryumf Luny i Wenus*, Kraków 1980.

³² Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989, s. 7–8.

w kontekście jej doskonałości. Można więc mówić o swego rodzaju emulacji. O zabiegu właściwie twórczym, polegającym na wybraniu określonych zasad funkcjonowania natury, jej przymiotów i zdolności, pewnych cech dystynktywnych i opracowaniu doskonałego modelu naśladowania. Tym samym dzieło stworzone zgodnie z zasadami idei malowniczości staje się bardziej malownicze, bardziej naturalne niż sama natura. Na tym właśnie polega owo wykorzystanie koncepcji humanistycznej metody naśladownictwa, co doskonale prezentuje jedną z cech neoklasycyzmu widzianego oczami Hugh'a Honoura w książce pod tym właśnie tytułem³³. Tak też interpretuje naturę chociażby Piranesi, kreśląc swoje *Vedute di Roma* od 1746 roku. Ruiny stają się obrazem tego, co zostało z doskonałości. Tak naprawdę są jednak bardziej doskonałe niż rzeczywistość, którą kiedyś tworzyły. W zasadzie na tych grafikach stały się pomnikiem idei, a nie konkretnej wizji świata przedstawionego. Znacząco u Piranesiego przedromantyczne wyczucie malowniczości oraz fascynacje teatralnością. Natura łączy się dla niego w nierozzerwalny związek z architekturą i dopiero wspólnie tworzą perspektywę humanistycznego modelu naśladowania.

Realizacją angielskiej myśli o malowniczości stały się także liczne rezydencje, w tym przede wszystkim Strawberry Hill lorda Horace'a Walpole'a, który był pomysłodawcą przebudowy rezydencji w 1748 roku i jednym z trzech członków Komitetu Smaku. Jest to pierwsza budowla willowa w stylu neogotyckim i jako taka szybko znalazła licznych naśladowców. Jej kształt architektoniczny został jednak na stałe związany z otoczeniem. Przyroda stanowi nie tyle dopełnienie charakteru willowego otoczenia, ile, jak w przypadku wili Palladia, jest elementem równoważnym w konstruowaniu przestrzeni. Bez natury, i to pojmowanej jako natura idealna, nie byłoby efektu malowniczości.

Natura idealna, natura świata świętego, to przede wszystkim natura symboliczna. Budująca system znaków, odwołujący się do kosmicznego systemu wartości. Tak widziana jest w okresie recepcji platonizmu w XII wieku w myśli szkoły w Chartres, której

³³ H. Honour, *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972.

najlepszym świadectwem jest dekoracja rzeźbiarska portalu katedry w tym mieście³⁴. W tym czasie wzrasta zainteresowanie studiami nad przyrodą, choć traktowana jest nie jako byt autonomiczny, ale widziany jedynie przez pryzmat Boga. Badanie natury, zdaniem filozofów XII wieku, prowadzi do odkrycia prawdy o człowieku, który także jest zanurzony w boskim porządku. Tym samym koncepcja ta zbliża się do myśli o humanistycznym obrazie mikro- i makrokosmosu.

W Polsce recepcję tego prądu w obrębie sztuki stanowi portal we Wrocławiu, przeniesiony z Ołbina i wmurowany w ścianę kościoła Marii Magdaleny. Dekoracja tego portalu skupia się w przestrzeni archiwolty figuralnej, kapiteli kolumn i ich trzonów oraz węgarów. Prezentuje, na poziomie interpretacji ikonologicznej³⁵, cztery wątki ikonograficzne, wykazujące świadectwo oddziaływania myśli neoplatonickiej ze szkoły w Chartres³⁶: życie i śmierć, kategoria przejścia, męczyzna i kobieta oraz właśnie – potęga natury.

Ostatni wskazany wątek wykorzystuje w swojej interpretacji bogate zaplecze średniowiecznych „słowników natury” – bestiariszy, których źródło tkwi jeszcze w antycznym *Fizjologu*³⁷. Ich związek z odczytaniem symboliki roślinnej i zwierzęcej sztuki tego czasu jest niezaprzeczalny. Stosowanie idei bestiariszy rozbudowuje także inną kwestię, jaka wiąże się z omawianym wątkiem ikonograficznym. Pojawia się bowiem zagadnienie symboliki zoomorficznej i floralnej w odniesieniu do interpretacji ewangelicznej czy też, szerzej, moralnej. Taki dodatkowy sens przedstawień wskazuje także na tę łączność dwóch rodzajów neoplatonickiego piękna. Zewnętrzne ma pouczać, jest bowiem obrazem wewnętrznego, czyli piękna Boga. A piękno Boga wszak

³⁴ A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959.

³⁵ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: idem *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–29.

³⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 185–190 i 190–192.

³⁷ Na temat bestiariszy por. S. Kobielius, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002, s. 28–29.

jest tożsame z dobrem. Symbolika roślinna i zwierzęca, także na ołbińskim portalu, to zatem również obraz wizualnej ewangelizacji, wskazujący właściwą drogę postępowania.

Zakresy znaczeniowe poszczególnych stworzeń są dla średnio-wiecza wartością stałą. Wpisują się bowiem w szeroki już w tym czasie nurt encyklopedyzmu. Nawiązują nie tylko do kwestii spirytualistycznej, ale wiążą się także z ówczesną tendencją do poszukiwania prawdy o naturze, do zgłębiania jej tajemników³⁸. Nurt encyklopedyczny, znajdujący wyraz w symbolice zoomorficznej i floralnej, jest przede wszystkim wyrazem jeszcze antycznych tradycji, wyrażając tym samym myśl *humanitas* w sztuce. Nierzadko właśnie wyobrażenia tego typu zostały przejęte z rozmaitych kultur starożytnych i wykorzystywały ich obszary konotujące. Tylko obecność kontekstu pozwalała na ich trafną lekturę.

Obok antycznej genezy pojawia się także w tym nurcie oczywi-
sta geneza ewangeliczna. Wiąże się ona przede wszystkim z wyko-
rzystaniem zwierząt i roślin obecnych na kartach Pisma Świętego.
Zyskują one także w wypowiedzi ewangelicznej wymiar moralny.
Nierzadko zatem mamy do czynienia w przypadku tego typu
symboliki z tak zwaną topiką inwencyjną, czyli z zabiegiem sty-
listycznym, polegającym na nadawaniu nowych, często bliskich,
sensów symbolom pochodzenia pogańskiego i wpisywaniu ich
dzięki temu w okrąg oddziaływania kultury chrześcijańskiej. Tym
samym tworzą się w tej dziedzinie nowe konstrukcje semantyczne.
Ich wizja oparta jest na dążeniu do jednoznaczności kontekstowej,
do wyrazistości swoich środków artystycznych. Dobrze to widać
szczególnie na przykładzie lwów, które odwrócone w bazach wę-
garów ołbińskiego portalu odnoszą się jednak do przedstawień
swojej natury interpretowanej *in malo*, zaś jako figura Chrystusa,
ewangelicznego zwycięstwa nad śmiercią, stały prawdopodobnie
przed portalem, jako bazy szerszych kolumn, dźwigających domek
portalowy³⁹.

³⁸ *Ibidem*, s. 92–95 (por. rozdział „Alegoryzm encyklopedyczny”).

³⁹ Por. Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch dla polskiej architektury i rzeźby romań-
skiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 5 (1965).

Symboliczna natura znajduje także miejsce w artystycznej wypowiedzi romantycznych twórców – szczególnie Caspara Davida Friedricha czy Philippa Ottona Rungego. Dla drugiego sztuka była sposobem prezentowania uogólnionej wizji, wizji świata i natury. Artysta ten rozumiał naturę właśnie jako przestrzeń materialnego obrazowania Boskiej potęgi. Zadanie, jakie stawia sztuce, to przełożenie tego objawienia na zrozumiały dla człowieka język obrazu, pojmowany zmysłami, przetransponowanie języka teofanii na język materii. Dlatego też przedmiotem zainteresowania sztuki może stać się każdy fragment natury, gdyż w jego formie przejawia się boski duch i rzeczywistość *sacrum*. Myśl ta pozostaje w kręgu oddziaływania filozofii Schellinga, gdzie wiedza przyrodnicza i sztuka wzajemnie się przenikały i naświetlały, tworząc migotliwy obraz pejzażu estetyczno-religijnego.

Podobne semantycznie kształtowanie krajobrazu pojawia się w malarstwie Friedricha. Naśladowanie natury w jego obrazach wpisuje się z jednej strony w nurt nowego, romantycznego spojrzenia na kształtowanie pejzażu. Jego obrazy zawierają wiele cech charakterystycznych dla ówczesnego kształtowania świata przedstawianego – nastrojowość, tajemniczość, wykorzystanie rodzimego krajobrazu, odwołanie do koncepcji narodowościowych. Z drugiej zaś – pozostaje zjawiskiem w pełni indywidualnym, naznaczonym głęboką religijnością. Z tego powodu brak w nim sentymentalizmu i afektowanych wzruszeń, a opiera się na mistycyzmie i metafizycznych doznaniach⁴⁰.

Dla Friedricha natura nie jest pojmowalna jedynie zmysłowo. Nie podlega wyłącznie estetycznej kontemplacji, naśladowaniu na poziomie materialnym, ale staje się też mistycznym doznaniem⁴¹, rozumianym właśnie jako doświadczenie religijne. Stanowi nowy obszar doświadczeń sakralnych i jest obrazem natury symbolicznej, przesiąkniętej *sacrum*. Estetyka Friedricha stała się tak naprawdę protestancką etyką, dla której stworzył nowy język

⁴⁰ A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 26–27 (o idei pejzażu sentymentalnego i odrzuceniu jej w koncepcji malarstwa Friedricha).

⁴¹ *Ibidem*, s. 21.

symboliczny. Obecność Boga w naturze nie przejawia się tylko za sprawą kosmicznego uporządkowania, ładu i harmonii stworzonego świata, ale także w potędze, wieczności, ogromie i ciągłym stwarzaniu się natury.

V Zakończenie

Zagadnienie obecności idei humanizmu w sztuce wymaga właśnie przyjrzenia się temu zjawisku z dwóch perspektyw. Taka potrzeba wynika z natury pojęcia humanizmu i jego specyfiki. Ta podwójność mieści się już w samym terminie. Z jednej strony jest to właściwie twór intelektualny, określona konstrukcja, warunkująca swoistą postawę. Z drugiej zaś – nie istniałby on bez swoich realizacji, bez ciągłego uobecniania myśli w konkretnych dziełach artystycznych, będących tworem materii. Humanizm stanowi niezwykle płodną ideę: nie skończyła się ona wraz z końcem okresu, w którym się narodziła, ale towarzyszy człowiekowi w kolejnych wiekach jego kultury w charakterze skarbcza jej wartości. Tym samym można mówić o modelu, o pewnym systemie kulturowym, który wciąż jest generowany za sprawą coraz to nowych aktualizacji pojęcia humanizmu.

Stąd też i sztuki plastyczne stały się obszarem recepcji myśli humanistycznej, wchodząc w obszar funkcjonowania tego modelu. Recepcja ta ma charakter kulturowych odczytań i zastosowań owej idei. Humanizm stał się tworzywem sztuki, nową materią. Dzieła z niej wykonane przemawiają językiem antycznych wartości i koncentrują się wokół człowieka. Tym samym myśl humanistyczna otwiera nie tyle nowe spojrzenie na sztukę, ile pozwala na jej bliższe powiązanie z postacią artysty. Tworzy między nimi więź nie tylko opartą na relacji twórcy i dzieła, ale także konstruuje zależność między twórcą jako człowiekiem a ideą człowieczeństwa, która się manifestuje w samym dziele. W ten sposób zachodzi poniekąd zrównanie między artystą a tworzywem. Sztuka staje się na tyle bliższa człowiekowi, że niemal dąży do utożsamienia się z nim.

Aby zrozumieć sposoby obecności myśli humanistycznej w sztuce, należy jednak powrócić do zagadnienia wzorca pojmowanego właśnie w kontekście modelu kultury. Zagadnienie to powstaje za sprawą połączenia teoretycznego obrazu humanizmu w poszczególnych koncepcjach estetycznych, w myśli o sztuce jako rzemiośle i w wyobrażeniu postaci artysty, z jego praktycznymi realizacjami. Wystarczy odnieść się jedynie do kilku, prezentując, wyłącznie na zasadzie metonimii (rekonstrukcji drobnych przejawów tej myśli w sztuce), zakres i specyfikę oddziaływania idei humanizmu. Myślenie modelowe prowokuje do wyprowadzenia pewnych kategorii, które stają się istotne dla całej konstrukcji i są w jej obrębie sprawdzalne. Aby zanalizować obecność myśli humanistycznej w sztuce, warto zwrócić uwagę na kilka aspektów, które stają się określoną typologią. Tym samym traci na znaczeniu każdy z przykładów dzieł i staje się ilustracją określonej kategorii związanej z konstrukcją humanistycznego modelu kultury.

Pierwszy z aspektów tego modelu dotyczy kwestii teoretycznej i dla sztuki, w kontekście myśli humanistycznej, najważniejsze stają się kategorie piękna, współzawodnictwa sztuk, możliwości człowieka (w rozumieniu – artysty), sztuki z punktu widzenia jej tajników. Drugi zaś związany jest z artykułowaniem idei *humanitas* w dziele sztuki za pomocą wyodrębnionych dwóch najbardziej czytelnych kategorii: antropomorfizacji i obrazowania związku człowieka z naturą. Pierwsza dotyczy wspomnianej już koncepcji dążności do utożsamienia sztuki z samym człowiekiem i uczynienia zeń pełnej manifestacji wartości humanistycznych. W obu zaś do głosu dochodzi myśl o przenikaniu się światów. Świat natury wiąże się ze światem człowieka. I w podobny sposób świat natury wiąże się z rzeczywistością Boga.

W ten sposób dochodzi do powiązania teorii z praktyką twórczą. Humanizm funkcjonuje jako zjawisko żywe i wciąż aktualne, także w przestrzeni dzieła artystycznego. Nie jest tożsamy z pojęciem klasycyzmu, ale wchłania w siebie ten obszar. Dotyczy przede wszystkim postawy ludzkiej, zaangażowania w kwestie z człowiekiem związane: w artystyczne badanie jego możliwości, w przekraczanie granic i traktowanie człowieka jako punkt wyjścia i dojścia dla sztuki.