

Miłość fauna.

Wątki neoplatońskie w twórczości poetyckiej oraz w dziełach plastycznych Michała Anioła

Wstęp

Neoplatonizm w okresie odrodzenia

Okres odrodzenia we Włoszech charakteryzuje się wielką różnorodnością inspiracji intelektualnych. Naczelne miejsca zajmują prądy związane z szeroko rozumianym humanizmem i reformacją. Włoskie *quattrocento* to czas ścierania się na gruncie filozoficznym dwóch zasadniczych tendencji. Z jednej strony pojawia się bowiem tradycja myśli Arystotelesa i Awerroesa, „oddana wyłącznie naukom ścisłym i logice, niechętna humanizmowi i jego zamiłowaniu do *litterae*, do sztuk pięknych i do *studia humanitatis*”¹. Z drugiej natomiast istnieje kult owych wartości, wiązanych bezpośrednio z człowiekiem, z jego godnością i nowym modelem funkcjonowania społecznego. Owa antyteza, która da się wyrazić niemal geograficznie, jako przeciwstawienie Padwy i Florencji, z czasem osłabnie, gdyż zwycięży florencki zwrot ku sztukom i istocie ludzkiej. W stadium schyłkowym znajdują się w owym czasie koncepcje jeszcze wiązane ze średniowieczną scholastyką, choć to właśnie one dadzą podwaliny pod nową myśl renesansu.

Zdecydowanie słabszy wpływ na kulturę włoskiego odrodzenia wywarły myśli religijnej reformacji. Miasta, tworzące osobne państwa o różnych systemach władzy, stanowiły niezwykle różnorodny obraz socjologiczny i filozoficzny. Jednoczyła je podobna kultura, choć jako aspekt unifikujący inaczej niż chociażby w kręgach obszaru niemieckiego czy niderlandzkiego

¹ E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, Kraków 1969, s. 9.

postrzegana była religia. Mimo bliskości postaci papieża, a właśnie może z tego powodu, duchowieństwo nie cieszyło się tak wielkim poważaniem. Miasta włoskie, o czym świadczą liczne zachowane przekazy świadków epoki, charakteryzowały się rozwiązłością i swobodą obyczajów. Zwłaszcza sfery wyższe pozwalały sobie na niepohamowane korzystanie z uciech świata. Charakterystyczna jest także ilość papieży w tym czasie, co wiązało się często z licznymi zamachami, ponieważ traktowano godność papieża jako urząd, który przynosił ogromne korzyści materialne i prestiż. Dlatego też reformacja we Włoszech w czasie *quattrocenta* w zasadzie ograniczyła się do działalności Savonaroli, który został zaproszony do Florencji jako oryginał. Jego kazania porwały jednak tłumy. Z czasem wpływ Savonaroli na społeczność miasta stał się niebezpieczny, ponieważ obalał wszystkie tradycje kultury. Żądał niszczenia dzieł sztuki jako bałwanów i oddania się cichej służbie Bogu. Dlatego też w 1498 roku zdecydowano o spaleniu go na stosie.

W tych niespokojnych czasach, pełnych buntów społecznych i wojen między poszczególnymi państwami włoskimi, swego rodzaju ostoją stało się odkrywanie na nowo istoty ludzkiej, zwrócenie uwagi na jej duchową i fizyczną budowę. Humanizm znalazł swój pełen wyraz w neoplatonizmie włoskiego odrodzenia. Filozofia ta, będąca odwołaniem do antycznych poszukiwań ideału człowieka w duchu Platona i Sokratesa, najsilniej rozwinęła się we Florencji, gdzie jej głównymi propagatorami stali się Pico della Mirandola i Marsilio Ficino. Pierwszy z nich skupił się w swoich rozważaniach przede wszystkim na człowieku – istocie wyjątkowej i uwikłanej w zależności społeczne. Jego *Mowa o godności człowieka* stała się fundamentem renesansowego humanizmu, kładła nacisk przede wszystkim na wolność jako cechę konstytutywną istoty ludzkiej². Wątki humanistyczne pojawiają się także u innych neoplatoników – chociażby u Landina czy Rinucciniego.

² G. Bull, *Michał Anioł*, Warszawa 2002, s. 33–34.

W ich myśli, uznawanej za manifestację neoplatonizmu odrodzenia, znajduje swoją kontynuację tradycja dwóch średniowiecznych koncepcji życia – *vita activa* i *vita contemplativa*. Początkowo neoplatonizm *quattrocenta* wciąż opowiada się za kontemplacją jako drogą doskonałego życia, głosząc nawet, że człowiek jest intelektem kontemplującym, oderwanym od rzeczywistości³. Właśnie w *Questiones camaldulenses* Cristofora Landina platonizm opiera się na rozważaniu, a kontemplacja staje się początkiem życia aktywnego⁴. W tym nurcie zdeprecjonowana zostaje jednak pozycja człowieka aktywnego jako tego, który może być pożyteczny tylko przez chwilę, albowiem to myśl jest nieśmiertelna⁵.

Jednakże już w rozważaniach Rinucciniego pojawia się idea doskonałego połączenia *vita activa* i *vita contemplativa*, czego warunkiem jest występowanie wolności, obecnej w myśli Pica. Do takiego ideału dążyć będzie florencki neoplatonizm, stawiając obok idei kontemplacji koncepcje Machiavellego czy też Castigliona, które pozwalają człowiekowi funkcjonować w nowym społeczeństwie.

Oba te nurty platonizmu oraz kultura artystyczna Florencji wpływają na myśl najbardziej inspirującego w owych czasach filozofa – Marsilia Ficina⁶. Reprezentowany przez niego neoplatonizm bliższy jest nurtowi kontemplacyjnemu, dlatego też jego doradcą i przewodnikiem był Landino, ale Ficio włącza w swoje rozważania nauki hermetyczne i magię. Tworzy nową koncepcję, w której filozofia staje się bliska religii, doświadczenie mistyczne przeplata się z naukowym dowodzeniem.

„Naturalizmowi arystotelików (...) Ficino przeciwstawia swą *docta religio*; ona właśnie jest tą *pia philosophia*, w której filozofia stanowi jedno z poezją, jest »miłosną« wędrownką duszy do Boga przewyższającą wszelkie procesy czysto racjonalne”⁷.

³ E. Garin, op. cit., s. 117.

⁴ Ibidem, s. 119.

⁵ Ibidem, s. 120 i 121.

⁶ Zob. G. Bull, op. cit., s. 34–35. O wpływie dzieł Ficina na kulturę Florencji.

⁷ E. Garin, op. cit., s. 129.

Owa *docta religio* zasadza się na dwóch podstawach, wzajemnie się uzupełniających. Z jednej strony jest to teza o wiecznym objawianiu się słowa, Logosu, co wpisuje tę myśl w tradycję odczytywania Biblii, w koncepcje Pitagorasa, Platona, Plotyna, Pletona oraz Dionizego Areopagity. Z drugiej strony pojawia się idea także bliska antycznym wizjom człowieka, ale odwołująca się również do jego renesansowej pozycji – poznanie Boga jest możliwe dzięki poznaniu samego siebie⁸. Co za tym idzie, Ficino głosił zgodność wszystkich objawień, a rzeczywistość materialną postrzegał jako spójną strukturę Bożego poematu, który można tylko w Bogu odczytać. A zatem poznanie zaczyna się od rzeczy. Umożliwiają nam one poznanie siebie, a w efekcie – również Boga⁹.

Ze względu na takie postrzeganie rzeczywistości Ficino stał się inspiracją dla sztuki, która nie tyle skupia się na zewnętrznym pięknie, co w jego obrazie poszukuje wewnętrznych sensów. Interesowało go „(...) przejście od obrazu zmysłowego do światła wewnętrznego, poprzez coraz wyżej prowadzący nawrót do symbolu i wyrazu, do wnętrza, do duszy, która się objawia”¹⁰. Trudno nawet mówić o sensach rzeczywistości, ale o jednym znaczeniu. Ficino prezentuje bowiem ideę Jedni, głosząc gradualność wszystkiego¹¹, zgodnie z plotyńską koncepcją emanacji. Natura i sztuka zatem winny być jedynie symbolem wyższej rzeczywistości, a intelekt człowieka ma prowadzić do jej odczytania i, tym samym, poznania Boga. Dążenie do Jedni, do istoty światła, odbywa się za pomocą wznoszenia się według ciągu rzeczy, postępowania zgodnie z *ordo rerum*.

Głównymi tematami, wokół których koncentruje się filozofia Masilia Ficina, są zatem światło, piękno, miłość i dusza¹². Wszystkie te pojęcia pozostają w ścisłym związku. Nie wykluczają się, a naświetlają, dając wyraz

⁸ Zob. *Ibidem*, s. 128.

⁹ *Ibidem*, s. 134.

¹⁰ *Ibidem*, s. 134.

¹¹ *Ibidem*, s. 135.

¹² *Ibidem*, s. 137.

florenckiej myśli poplatońskiej. W kręgu jej wpływów pozostawał także jeden z największych twórców owej epoki, rzeźbiarz, malarz i architekt – Michał Anioł. Mimo iż sam określał siebie mianem nieuka i nieudacznika, to w wielu jego dziełach znać wpływ współczesnych mu przekonań i tendencji, a także inspiracje Dantem, którego był wiernym czytelnikiem. Najwyżej cenił swoją twórczość rzeźbiarską, dlatego tam odnaleźć można liczne reminiscencje neoplatońskie. Materia rzeźb Michała Anioła zdaje się być jedynie zewnętrzną powłoką, którą należy odrzucić, gdy szuka się prawdziwego piękna¹³. Każda z figur rozpościera się pomiędzy pogańską estetyką formy a pięknem duchowym¹⁴.

Podobnie rzecz ma się z twórczością literacką artysty. Uznawał ją za zdecydowanie uboczną. Nie opublikował swych wierszy, choć nosił się z takim zamiarem¹⁵. Dążył do tego również jego uczeń Ascanio, choć i jego chęci spełzły na niczym¹⁶. Poezje Michała Anioła stanowią swego rodzaju pamiątkę artysty. Zapisywał je głównie na rysunkach i szkicach, ale często wracał do nich i poprawiał szczegóły. Pod względem gatunku są to popularne w owym okresie we Włoszech sonety, także w odmianie sonetu „z ogonem” (*sonetto caudato*), tren na śmierć ojca, parodia sielanki, epigram i nieliczne fragmenty liryków, które udało się odczytać z rękopisów. Tematyka wierszy ogniskuje się wokół kwestii trudów związanych z tworzeniem, wokół nędzy i doświadczenia śmierci. Jednak największa ich część poświęcona została miłości skierowanej do dwóch osób – Tomasa Cavalieriego i Vittorii Colonna¹⁷. Za każdym razem widzianej jako uczucie idealne, bliskie obrazowi z *Uczty* Platona. Doskonałe, a jednak wciąż łaknące zmysłów. Na tym polegał dramat Michała Anioła – na rozdarciu

¹³ J. Cepik, *Michał Anioł*, Poznań 1989, s. 69.

¹⁴ *Ibidem*, s. 69.

¹⁵ Zob. M. Brehmer, *Wstęp* [w:] M.A. Buonarroti, *Poezje*, Warszawa 1964, s. 5.

¹⁶ A. Condivi, *Żywot Michała Anioła*, Warszawa 1960, s. 119. „Spodziewam się w krótkim czasie wydać niektóre jego [Michała Anioła] sonety i madrygały, jakie o dłuższego czasu zbierałem bądź u niego, bądź u innych”.

¹⁷ *Ibidem*, s. 11.

między platonizmem a fizycznością, której doskonałym odbiciem i próbą kompensacji była jego twórczość rzeźbiarska.

Pozycja artysty

Pozycja artysty w okresie wpływu neoplatonizmu jest niezwykle istotna. Tkwi on bowiem między sferami, przyoblekając się w twórczym akcie w fizyczność materii, w piękno zmysłowe, obraz piękna wewnętrznego. Jego zadaniem jest ukazanie wizerunku tego, co nie ma wizerunku i nie posiada materialnej formy. Po raz pierwszy we włoskim *quattrocento* pojawia się idea Boga-artysty, Boga-architekta, który w sposób doskonały skonstruował naturę. Natomiast człowiek obdarzony boskim talentem, wypełniając przeznaczenie głoszące podobieństwo do Boga, także tworzy. Sztuka to odzwierciedlenie natury. Ale nie tyle jej wizerunków, jak twierdził Platon, co doskonałej idei, będącej przyczyną istnienia rzeczywistości, jak widzą to neoplatonicy. Sztuka to zatem naśladowanie ideału, a artysta doby odrodzenia jest właśnie jego poszukiwaczem i jednocześnie twórcą. Jak Zeuksis, który z pięciu kobiet stworzył wizerunek Heleny, tak artysta renesansu z poszczególnych elementów konstruuje rzeczywistość idealną.

Renesansowy twórca ideału piękna zajmuje poczesne miejsce wśród możliwych włoskich państw. Z jego zdaniem liczy się papież oraz władcy nie tylko ojczyzny. Zmienia się także status społeczny artysty¹⁸. Włosie *trecento* i wczesne *quattrocento* wprowadza nowe gatunki piśmiennictwa o sztuce. We florenckiej *Kronice Villanich* pojawia się Giotto, jako twórca nowej sztuki malarskiej i ojciec odrodzenia doskonałości antyku po „dziecinniałych i zgrzybiałych” latach średniowiecza. W takiej roli pojawia się on również, wraz ze swoim nauczycielem – Cimabuem, na kartach *Boskiej komedii* Dantego. Popularny staje się także inny gatunek – żywot artysty, zapoczątkowany przez

¹⁸ A. Chastel, *Artysta* [w:] *Człowiek renesansu*, pod red. E. Garina, Warszawa 2001, s. 275–281. Zagadnienie sławy wśród artystów odrodzenia.

dzieło Giorgia Vasariego *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, w którym sztuka zostaje zaprezentowana jako ewolucyjny ciąg, odniesiona do rozwoju człowieka. Od dzieciństwa w postaci sztuki Cimabuego czy Giotta, przez okres młodzieńczy – Masaccio, aż do doskonałości w osobie Leonarda i Michała Anioła. *Żywoty* tworzy także Bellini i Cenino Cenini, oddając cześć artystom niemal na równi ze świętymi, albowiem forma opisu ich życia i działalności wzorowana jest na klasycznym już gatunku hagiograficznym. Odrodzenie zrywa także z anonimowością dzieła, czego doskonałym przykładem są liczne i widoczne podpisy prac, a także pierwsza autobiografia, napisana przez Ghibertiego¹⁹.

Pomimo to, „w epoce odrodzenia nie istniało pojęcie artysty”²⁰. Określano go jako mistrza w swoim fachu – rysunku, sztuk wizualnych. Silnie, kontynuując tradycję średniowieczną, wiązano pracę artystyczną z rzemiosłem użytkowym. Doskonale prezentują to żywoty spisywane przez samych twórców lub ich uczniów, jak *Żywot własny* Benwenuta Celliniego²¹ czy też *Żywot Michała Anioła* napisany przez Ascania Condiviego. Wciąż wiele miejsca zajmują w tych opisach życia uwagi technologiczne, pochodzące jeszcze z tradycji traktatów z wieków średnich, w duchu pracy Teofila Mnicha.

Aspekt rzemieślniczy znać przede wszystkim we wciąż kontynuowanym układzie: mistrz i uczeń. Włoskie pracownie były miejscami otwartymi i niemal publicznymi²². W nich też należało zdobywać kolejne stopnie wykształcenia artystycznego. Twórców, jak innych rzemieślników, obowiązywały umowy i terminy. Prace najczęściej nie były tworzone wedle własnej chęci, ale podług zamówienia, zgodnie z opracowaną tematyką i ikonografią. Jednak wraz

¹⁹ Zob. poszczególne teksty [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1985, t. I (sztuka do 1500 roku) i t. II (1500–1600 roku).

²⁰ A. Chastel, op. cit., s. 251.

²¹ B. Cellini, *Żywot własny*, [niekompletny przypis]

²² A. Chastel, op. cit., s. 252, 253.

z rosnącym prestiżem artysty coraz częściej daje się zauważyć uniezależnienie od zleceniodawcy²³.

Do jednych z najbardziej niezależnych i upartych w realizowaniu własnych koncepcji artystów należał Michał Anioł. Jego uczeń określa go jako samotnika, który poświęcił się przede wszystkim pracy:

„(...) tak się do tego przykładął, że przez pewien czas prawie unikał zupełnie towarzystwa ludzi (...). Stąd przez innych uważany był za pyszałka, przez innych znów za cudaka i fantastę”²⁴.

Tłumaczy go więc, że „nigdy (...) nie był mniej samotny jak wówczas, kiedy był sam”²⁵. Jednakże współcześni biografowie odczytują jego słynne i burkliwe odpowiedzi, nawet zwrócone w kierunku papieża, jako przejaw niemożności współżycia z drugim człowiekiem. Dlatego też większość środowiska odwracała się od niego. Pozostawał więc ciągle zamknięty we własnym świecie. Współzawodniczył z Leonardem i Rafaelem. W sławie odnajdywał swoją nieśmiertelność. Wieczność zaklętą w kamieniu. Właśnie w dziełach sztuki, które tworzył, widział spełnienie przekonań Ficina o nieskończonej idei piękna, tożsamej z dobrem, która jako Boże światło prześwieca każdy byt i unosi jego duszę w miłości ku Bogu. Cztery konstytutywne dla neoplatonickiej filozofii Florencji terminy stały się natchnieniem dla brzydkiego i odrzuconego Michała Anioła, który zarówno w poezji skierowanej do dwóch upostaciowań swojej miłości – Tomasa Cavalieriego i Vittorii Colony, jak i w dziełach plastycznych, przede wszystkim w rzeźbie, szukał kompensacji nieśmiertelnego piękna. Zadośćuczynienia za swoją starość, ułomność, choroby, biedę, brak nadziei. Ciało Michała Anioła pozostawało w materii, a dusza unosiła się dzięki światłu w umiłowaniu piękna.

²³ Ibidem, s. 264.

²⁴ A. Condivi, op. cit., s. 108.

²⁵ Ibidem, s. 108.

I. Światło

„Z ontologicznego punktu widzenia rzeczywistość jest światłem, grą światła począwszy od niewidzialnego światła bożego (*Deus lux, summa luminum*) aż po ciemności materii, gdzie światło zdaje się słabnąć, aż zupełnie zanika. Ale *Deus lux, abyssus luminum* jest również jako taki *fons formarum*: światło, które jest materią wszystkiego, przemienia się w widzialność wszystkiego i uniwersalne piękno”²⁶.

Światło stanowi zatem byt, a zgodnie z tradycją plotyńską jego oddalenie od świetlistości Boga decyduje o poziomie jasności, o zawartości pierwiastka duchowego. Wszystko pozostaje powiązane w kręgu miłości Bożej, „z którego promieniuje i odbija się światło”²⁷. Dzięki miłości i pięknu możliwy jest powrót duszy do *Deus lux* i do wiecznego bytowania w świetle. I na tym opiera się jej ziemskie dążenie – na odrzuceniu ciemności materii.

W utworach literackich Michała Anioła opozycja światła i ciemności została wyrażona jako antytetyczne zestawienie obrazu nocy i dnia. Gra światła i cienia stała się tematem sonetu o incipicie *Perché Febo non torce e non distende...*, w którym przeciwstawione zostały sobie dwa ciała niebieskie – ziemia przypisana ciemności i słońce związane ze światłem. Możliwość widzenia to światło i życie: „O oczy, życie me, tam noc jedynie!” (s. 60)²⁸. W tradycji neoplatońskiej noc to negatywna postać bytu. Nie jest silna, albowiem wystarczy „(...) marny robaczek co świta” (s. 65), aby zniszczyć jej powszechne panowanie. Jednak Michał Anioł wołał noc: „Ostatni, błogich uciśniony leku” (s. 46), siebie zwał człowiekiem nocy: „Mnie (...) / Losem w kolebce przypadł czas ciemności” (s. 66), a swego słońca, które może doprowadzi do powrotu do pierwotnej równowagi światła i ciemności, szuka w osobie obdarzonej łaską miłości.

²⁶ E. Garin, op. cit., s. 137–138.

²⁷ Ibidem, s. 132.

²⁸ Wszystkie cytaty z poezji Michała Anioła pochodzą z wydania M.A. Buonarroti, *Poezje*, tłum. L. Staff, Warszawa 1964. Umieszczam je w tekście głównym, w nawiasie podaję numer strony.

Dlatego też poszukiwania artystyczne Michała Anioła opierały się na odnalezieniu w zmysłowym kształcie elementu światła. Na wydobywaniu Bożej emanacji i umożliwianiu pokazania tego w ziemskość. Na translacji piękna fizycznego na piękno światła. Zostało ono bowiem związane z najwyższą ideą – piękna, dobra i prawdy. Blask identyfikuje Ficino z dobrem i mądrością Bożą²⁹. A zatem iluminacja oznacza dotarcie do ogólnego sensu świata, prawdy pozaczasowej, ukrytej i uwięzionej w codzienności zmysłów. Zadaniem światła jest więc odnowienie i dążenie do boskości: „(...) płomień taki / Mam jeszcze w sobie i z nim odnowienie” (s. 92). Blask ożywia i pozwala nie zostać jedynie popiołem. Żywi i sprawia, że istnieje podmiot liryczny sonetu o incipicie *Dual maraviglia è, Se prossim’ al foco...*

Na poziomie materialnym światło związane zostało z widzeniem, ponieważ, będąc elementem Logosu wszechświata, stanowi w człowieku rozum. A „umysł ludzki to oko, które, ażeby widzieć, potrzebuje światła”. Bóg stanowi właśnie owo słoneczne światło, które pozwala jaśnieć człowiekowi, kiedy ten zwróci Nań swoje oblicze. Istota ludzka jak księżyc odbija jasne światło Boga³⁰. Właśnie oczami ukochanej widzi Bożą światłość podmiot liryczny sonetu o pierwszym wersie brzmiącym: *Veggio co’ be’ vostr’ occhi un dolce lume...* Sam zaś porównuje się do księżyca, który istnieje tylko dlatego, że odbija ową *dolce lume*. Zaś pani jego to „żywe słońce” (s. 68), które zabiorą mu nieba. Oko w poetyce Michała Anioła staje się odbiciem prawdy o człowieku: „treść serca w oczach twarzy świta” (s. 35).

Konsekwencjami światła są natomiast ciepło i miłość. Intelktualne i umysłowe światło jest na poziomie fizycznym odczuwane jako żar – żar woli³¹. Dlatego często w utworach Michała Anioła, nawiązując do petrarkowskiego motywu, pojawia się temat żaru i płomieni, które dają światło miłości. W sonecie rozpoczynającym się od słów *Di te me veggo, e di lontan mi*

²⁹ Ibidem, s. 131.

³⁰ Ibidem, s. 128.

³¹ Ibidem, s. 138.

chiamo... osoba posiadająca łaskę miłości staje się upostaciowaniem żaru światła: „bom ja jest drzewem, a ty drzewem w żarze” (s. 23).

Od początku Michał Anioł wiązał światło miłości ze światłem Stwórcy, wkładając na głowę ukochanej „światlaną koronę” (s. 87). Sonet *Non so, se s' è la desiata luce...* wskazywał na Boże pochodzenie tego uczucia, które stanowi kolejną emanację świetlistości. Ale kiedy starość sprawiła, iż ostygł żar światła miłości ziemskiej, artysta widział światło jako Boże wspomnienie. Związał je wyłącznie z drogą życia wiodącą do zbawienia, prosząc o „powrót wśród światłości” (s. 110). To śmierć jak opisywana niegdyś noc przynosi ciemność. Po niej pojawia się przyręczone światło. Jednak utwór, który zaczyna opis śmierci *Di morte certo, ma non già dell'ora...* wyraża przede wszystkim lęk przed ciemnością i ślepotą z nikłą nadzieją światła.

Kwestie zależności między światłem interpretowanym jako Boża mądrość i Logos napelniający kosmos a ciemnością widzianą jako niemożność materii najlepiej wyrażają rzeźby przedstawiające pory dnia w Sagrestia Nuova w kościele San Lorenzo we Florencji.

„Posągów jest cztery; zostały o umieszczone w Zakrystii wybudowanej w tym celu po lewej stronie kościoła, naprzeciw starej zakrystii. (...) Trumny występują na ścianach bocznych, a na ich wiekach spoczywają nadnaturalnej wielkości postacie mężczyzny i kobiety, z których jedna wyobraża Dzień, a druga Noc”³².

Rzeźby te dekorują trumnę poniżej posągu Giulia Medici, zaś naprzeciwko, pod podobizną Lorenza Medici, znajdują się upostaciowania Świtu i Zmierzchu. Tematem posągów jest właśnie neopłatońskie światło. W kaplicy grobowej Medyceuszów ma ono wyobrażać duszę zmarłego, która, jako promień, wraca do światłości Boga. Wyrwa się z objęć Zmierzchu i wiecznej Nocy ukazanych jako kobiety i dąży ku męskiej świetlistości Świtu i wiecznemu przebywaniu w Dniu. Postać Dnia tym dobitniej przedstawia tę

³² A. Condivi, op. cit., s. 76.

ideę, że pozostała w stanie *non finito*, akcentując tym samym stwarzanie, przeobrażanie ducha zamkniętego w materii statuy.

II. Piękno

W filozofii neoplatońskiej poznać Boga to tyle, co:

„(...) uchwycić w rzeczach niedoskonałość, aby dotrzeć do Boskiej doskonałości. Każdy bowiem stopień bytu jest »zwierciadłem« Boga”³³.

Dlatego też piękno zostało powiązane z Bogiem. Od Niego bezpośrednio pochodzi i zadanie artysty opiera się na poszukiwaniu idealnego, pozaziemskiego piękna w naturze i przeniesieniu go w wymiar sztuki. Michał Anioł rozpoznaje dwa rodzaje piękna – zmysłowe, wywodzące się z natury, śmiertelne i idealne, pochodzące od Boga, nieśmiertelne. Zmysłowe piękno, oparte na zgodności części i harmonii³⁴, na jedności wielości³⁵, odkrywa niemal fizyczny obraz kobiety, którą dotykają materiał sukni, fragmenty stroju i kwiaty w sonecie *Quanto si gode, lieta e ben contesta*. Wyraźnie widać je zwłaszcza w kontraście z brzydotą: „(...) piękność twą pomnaża / Każda mniej piękna od ciebie rzecz bliska” (s. 69). Zaś o poszukiwaniu ideału piękna nieśmiertelnego mówi wiersz *Negli anni molti e nelle molte pruove...*, w którym artyście udaje się go znaleźć w obliczu ukochanej osoby. Dążenie do doskonałości pozwala nawet twórcy upiększać naturę, ze względu na idealny obraz kobiety: „O szczęście me, które / W niej mi pozwalasz upiększać naturę!” (s. 88).

Sonet o incipicie *Sol perché tue bellezze al mondo sieno...* przedstawia oba rodzaje piękna, ukazuje też cel działań artysty. Ma on nie tylko szukać idealnego piękna, ale gdy znajdzie je w naturze, w jakiejś osobie, winien unieśmiertelić je w postaci posągu. Artysta zatem ma moc przemienienia piękna ulotnego w wieczne: „Lecz jeśli podobieństwa / Pięknu dochowa sztuka w czasie trwała, / Będę szczęśliwy, jej piękność – wspaniała” (s. 82). Rzeźba

³³ E. Garin, op. cit., s. 135.

³⁴ Ibidem, s. 165.

³⁵ Ibidem, s. 160.

przetrwa dłużej niż artysta i będzie mogła słać piękno: „(...) dłużej przetrwa rzeźba żywa / Którą dłoń z głazu twardego wyrywa” (s. 93).

Geneza piękna idealnego została wprost określona jako pochodzenie ze świata *sacrum*. Jako reprezentacja Bożej sfery w ciemności materii, jako „zaziemska piękność” (s. 44). Dlatego jest ono wartością wewnętrzną, ukrytą w rzeźbie pod powłoką marmuru, który wystarczy odjąć, aby pozostawić samo piękno: „Jak się, o pani, obciosując wkłada / W bryłę twardego głazu / Żywego kształt obrazu, / Co rośnie, w miarę jak się kamień kruszy” (s. 53). Podobnie w człowieku piękno wewnętrzne skrywa się pod powłoką ciała, która nie zawsze jest harmonijna i wdzięczna. Dlatego właśnie neoplatonizm w duchu Ficina odrzuca umiłowanie piękna zewnętrznego, kojarzonego w renesansie włoskim z koncepcją wdzięku i niewymuszoneści, przedstawioną w *Il Cortegiano* Castigliona³⁶.

Ficiniańska wizja przedstawia piękno jako wartość przedmiotu, rozpoznawalną umysłem, a nie zmysłami. Dlatego Michał Anioł nie rozstrzygał starożytnego *agonu*. Zarówno malarstwo, jak i rzeźba służą temu samemu. W nich objawia się piękno, które prowadzi do Boga. Dał temu wyraz zarówno w poezji – w wierszu, rozpoczynającym się od słów *Per fid esempio alla mia vocazione...*, jak i w liście do Benedetta Varchiego z 1549 roku³⁷. Możliwość zbawienia dzięki pięknu, uwznioślanie i powrót do Boga jest nie tylko przymiotem pięknej sztuki, ale także człowieka, którego uroda zmusza do miłości: „Jeśli rzecz piękna może / Podnieść w niebiosa boże / Z ziemi pragnienie czyste, / To pani ma, zaiste, / Czyni to z każdym, kto jak ja k’niej gorze” (s. 58). Piękno potrafi dokonać radykalnej przemiany i dać możliwość dotarcia do źródła³⁸. Wynika to z tego, iż zostało ono powiązane z dobrocią, której odzwierciedlenie spostrzega się wzrokiem w pięknie zewnętrznym³⁹.

³⁶ Ibidem, s. 161.

³⁷ Zob. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600 r.*, pod red. J. Białostockiego, t. II, Warszawa 1985, s. 152–153.

³⁸ E. Garin, op. cit., s. 139.

³⁹ Ibidem, s. 160–161. Zob. myśl Diacetta.

Nie da się uciec przed pięknem, jak głosi już pierwszy wers sonetu *Non posso altra fiura imaginari...*, a miłość, którą wzbudza jest drogą zbawienia, bo ukazuje „prapiękność boską” (s. 100). Jednakże tym samym stanowi cierpienie, staje się niewolą: „piękność w pęta wplata” (s. 27). Wystarczy jedno spojrzenie, aby zostać pozbawionym woli: „Nie trzeba było twej wzniosłej piękności, / By, zwalzonego, mnie skuć jeszcze w pęta, / Bo – jeśli myśl pamięta – / Jedno spojrzenie wzięło mnie w grabieży” (s. 77).

Piękno ciała z duchową mocą⁴⁰ staje się także tematem plastycznych przedstawień Michała Anioła. Jednakże najpełniej ukazują ideę ukrytego w marmurze i wydobywanego z niego piękna rzeźby *Umierającego* i *Spętanego niewolnika* sporządzone do grobowca Juliusza II z 1513 roku.

„Ciało niewolnika nie ma doskonałości linii rzeźb antycznych, estetyki greckiej czy rzymskiej, jest znakomity rysunek, świetna znajomość anatomii, znakomicie wykute mięśnie rąk, piersi i barków, pęta wciskające się bezlitośnie w ciało, gra mięśni i bezsilności”⁴¹.

Rzeźby niewolników to właśnie obraz piękna wewnętrznego, Boskiego, które drzemało w kamieniu, zamknięte w ciemnościach materii. Dłoń artysty wydobywa je, odkuwając zbędny materiał. Ich piękno to także piękno zmysłowe, które widoczne jest w postaci *Spętanego niewolnika* jako doskonała rzeźba ciała, a w *Umierającym niewolniku* w pełnej wdzięku postawie. Obaj także są niewolnikami piękna. Dźwigają jego kajdany. Nie do końca wydobyli z kamienia, nie do końca pozbawieni materii. Silni i doskonali, a jednak bezwolni.

III. Miłość

„Z miłości jedynie, nie z czego innego, pochodzą i będą pochodzić wszelkie dobra duszy czy ciała, czy też fortuny (...). Albowiem pierwszą i podstawową przyczyną ruchu nieba jest miłość; ruch nieba zaś sprawia, że ziemia pozostaje nieruchoma; z tego ruchu nieba i spokoju ziemi jak z ojca i matki rodzą się, wzrastają i istnieją rzeczy, zarówno żywe, rośliny

⁴⁰ J. Cepik, op. cit., s. 129.

⁴¹ Ibidem, s. 233.

i zwierzęta, jak nieożywione (...). Nie tylko to wszystko, co czyni Bóg i natura, dzieje się za pośrednictwem miłości, ale i to wszystko, co mówią i czynią wszyscy ludzie”⁴².

Miłość obejmuje i ożywia cały wszechświat⁴³, jak głoszą słynne *Dialogi d'amore* Leone Ebreja z początku XVI wieku. Także Michał Anioł zwraca uwagę na ten jej aspekt. „Miłość niezgasająca” (s. 72) ciągle jeszcze, mimo starszego wieku artysty, popycha go do działania i nie pozwala umrzeć.

Ta ożywcza funkcja miłości jest wynikiem, podobnie jak rzecz się miała w przypadku piękna, jej boskiego pochodzenia. Dlatego też przenika wszystkie rzeczy, tworzy ich miłosny krąg, w który włączony został człowiek, integrujący łączący w sobie elementy kosmosu. Staje się mikrokosmosem, naczyniem miłości, będącej w każdym bycie⁴⁴. Jednakże człowiek jest istotą zbudowaną z dwóch natur – fizycznej i duchowej – i tak samo jak w kwestii odczuwania piękna, także i w przypadku miłości obie te sfery muszą zostać zaspokojone. Dlatego neoplatonizm podnosi kwestię dwóch rodzajów miłości⁴⁵ – pożądania, które jest miłością zmysłów, oraz miłości idealnej, której źródłem i wzorem staje się miłość Boga jako jedyne w pełni czyste uczucie, stwarzające i jednoczące⁴⁶.

Dwom rodzajom miłości poświęcony został sonet Michała Anioła o incipicie *Non è sempre di colpa aspra e mortale...* Zostały one ukazane na zasadzie kontrastu: „Ta w niebo wzlata, tamta k'ziemi ciąży / Ta w duszy, tamta w zmysłach ma mieszkanie” (s. 54). Utwór ten gloryfikuje miłość idealną i wyraża jej funkcję bliską tej, jaką pełni wewnętrzne piękno – wznoszenie do Boga, dzięki odrzuceniu materii. Mimo iż idealna miłość prowadzi do raj, to skierowana jest do osoby ludzkiej, jak w sonecie rozpoczynającym się od słów *La vita del mie Amor non è 'cor mio...*, gdzie już zacytowany wers głosi, iż serce nie jest źródłem tej miłości. Chociaż jednoczy dwa serca w jedno: „Gdy

⁴² B. Varchi, *Dell'amore, Lezione una*, loc. cit.: E. Garin, op. cit., s. 158.

⁴³ E. Garin, op. cit., s. 170.

⁴⁴ Ibidem, s. 151.

⁴⁵ Ibidem, s. 171.

⁴⁶ Ibidem. Kolejna z myśli Leone Ebreja z *Dialogi d'amore*.

czysta miłość, wzniosła litość święci / Dwa serca, w szczęściu wierne sobie stale” (s. 31). Ale zalicza się ona do przymiotów duszy, ponieważ ma boskie pochodzenie. To w drugim człowieku szuka Michał Anioł obrazu Bożej miłości. Miłość do kobiety ma go doprowadzić do umiłowania Boga, gdyż jest ona służą miłości do Pana: „bo kocha służę, kto uwielbia Pana” (s. 58).

Dlatego miłość idealna była zdaniem neoplatoników podobna miłości sokratejskiej. Budzona po to, by prowadzić ku dobru, aby, zgodnie zaś z myślą Platona, uskrzydlać i zachęcać do lotu⁴⁷. W tym wyraża się jej edukacyjny aspekt. Człowiek jest białą kartą, w którą ręka ukochanej wpisuje miłość idealną: „Weź mnie jak kartę białą / I wpisz swym pismem świętem / Miłość nieomylną i litość prawdziwą” (s. 96).

Jednakże nawet miłość idealna może być przyczyną cierpienia. W neoplatonizmie postrzegana jest w dwojaki sposób – jako brak i posiadanie⁴⁸. Wszystkie byty, które powiązane są ze sobą w wymiarze erotycznym, cechuje z jednej strony satysfakcja z odczuwania wszechogarniającej miłości Bożej, z drugiej zaś ciągle niedosyt jej łaski. Ciągłe i niezaspokojone pożądanie nawet tej czystej miłości. Człowiek jest zatem „(...) z miłości / Pozbawion wszelkiej siły” (s. 40). A miłość pali go, jak ogień: „(...) dziki to żar, śmiercią patrzy” (s. 24); wypełnia jak metal pustą formę, a potem rozsadza, kiedy ma uczynić dzieło, jak w wierszu o incipicie *Non pur d'argento o d'oro...* Miłość potrafi pochwycić człowieka, nawet gdy ten już zdaje się stać u progu śmierci. I to ona, swym żarem, tę śmierć sprowadzi: „(...) miłość, jak widzicie, / Szczędziła wiele lat, by mi zgotować / Śmierć okrutniejszą ninie, jako baczę” (s. 17).

Neoplatońska miłość, która jest źródłem dobra i prowadzi do zbawienia, a jednocześnie może być przyczyną cierpienia i śmierci, została zobrazowana w najsłynniejszym dziele rzeźbiarskim Michała Anioła – w *Piecie z Bazyliki Świętego Piotra w Watykanie*. Postać Marii została ukazana jako młodsza od

⁴⁷ Ibidem, s. 140–141.

⁴⁸ Ibidem, s. 160.

umarłego Chrystusa, jako nieśmiertelne piękno, obiekt miłości i zmysłowej, i idealnej:

„(...) kobiety czyste w większej utrzymują się świeżości od tych, które nimi nie są. O wielez więcej dziewica nie tknięta najmniejszym bodaj pożądaniem zmysłowym. (...) Taka świeżość, prócz tego, iż w ten naturalny sposób u niej się zachowuje, być może, zrządzeniem boskim jest powołana do zaświadczenia wobec świata wiecznego dziewictwa i czystości Matki”⁴⁹.

W Marii, jako nowej Ewie, jako kobiecie doskonałej i wiecznej, odnalazł Michał Anioł ideał, i czystość⁵⁰. W miłości Marii i Chrystusa przeplatają się właśnie wątki różnych odcieni miłości czystej – od miłości oblubieńczej, prezentowanej zgodnie z odczytaniem *Pieśni nad Pieśniami*, przez miłość matczyną, gotową do poświęceń, pełną cierpienia i przynależną człowiekowi, do miłości duchowej wobec Boga – ukochania Pana przez duszę. W modelu miłości neoplatońskiej *eros* zdolny jest przekształcić się w *charitas*⁵¹.

IV. Dusza

Ostatnim tematem filozofii neoplatońskiej Ficina, której elementy można zobaczyć w dziełach Michała Anioła, jest dusza. Trudno tutaj jednak mówić o prymacie któregośkolwiek z zagadnień tej myśli, ponieważ wszystkie się uzupełniają. Jednak zadanie duszy i jej substancja, z której została utworzona, predestynują ją do pełnienia funkcji nośnika wszystkich wspomnianych pojęć – światła, piękna i miłości. Dusza jest bowiem obrazem płaszczyzny *sacrum*. Stanowi o łączności z Bogiem.

„Jedynie dusza jest zdolna dzięki swej dwoistej naturze uczestniczyć w krańcowych przejawach rzeczywistości, jednoczyć to, co najbardziej Bogu podobne, czystego ducha anielskiego, z tym co od Boga najbardziej odległe – z elementarną materią”⁵².

⁴⁹ A. Condivi, op. cit., s. 39.

⁵⁰ J. Cepik, op. cit., s. 122.

⁵¹ E. Garin, op. cit., s. 178.

⁵² Ibidem, s. 137.

Zdaniem neoplatoników taka dusza, która składa się z wartości transcendentnych, a oddziałuje na materialne, jest przynależna człowiekowi, aczkolwiek wszystkie byty posiadają także sferę duchową, co pozwala na łączność istnień. Na współistnienie w Bogu.

Owa zależność duszy i ciała skojarzona została jednak także z ich kontrastowym zestawieniem. „Dusza zyskuje w miarę, jak świat traci” (s. 108) – tworzy się relacja wzajemnego uzupełniania się i utrzymania równowagi między materią i duchem. Z jednej strony więc obserwować tu można współdziałanie, oddziaływanie duszy na ciało, które spełnia jej wolę. Z drugiej zaś silnie przeciwstawiona została ich materia poprzez zaakcentowanie ułomności i śmiertelności ciała. Podporządkowano je działaniu czasu, ze względu na swą zmienność, natomiast „dusza znajduje się częściowo w wieczności, a częściowo w czasie, substancja jej jest bowiem zawsze ta sama, (...) ale działanie (...) odbywa się w odstępach czasu”⁵³. Dlatego ciało staje się odzwierciedleniem duszy: „Duchu szlachetny, ty, którego ciało / W czystym i drogim odzwierciedla wzorze” (s. 27). Ta zależność duszy i ciała jest tematem sonetu, rozpoczynającego się od słów *Ben possą gli occhi mie presso e lontano...*, gdzie zaznaczona została nie tylko opozycja dwóch elementów człowieka, ale także pokazana ich bezpośrednia łączność. Rozwijając motyw światła i widzenia, to oczy stają się drogą, dzięki której może dojść do bezpośredniego kontaktu dwu dusz. Tak, że przekształcają się w jedną duszę w dwóch ciałach: „(...) jedna dusza w dwojgu ciał (...)” (s. 31). Wszystko to dzieje się za sprawą miłości, która ma dar jednoczenia. Chociaż ze względu na miłość dusza ma zmaćony spokój: „Amorze, twoja siła / Śmierć z myśli mych wymiata / I łaską tak oplata / Duszę, że cały jej spokój zamaća” (s. 89). Miłość staje się dlań cierpieniem: „Rozpaczą żrą duszę płomienie” (s. 43). Mimo to, właśnie dusza dąży do miłości, jak głosi sonet o incipicie *Di te me veggo, e di lontan mi chiazmo...*, nie

⁵³ Ibidem, s. 137.

może pozostać wobec niej bierną, gdyż „(...) duch tak ducha do miłości kusi” (s. 32).

Dusza przejawia się nie tylko w kształtach rzeczywistości stworzonej. „Obrazy wyobraźni, podobnie zresztą jak sama natura, kryją w sobie duszę, jakieś znaczenie”⁵⁴. Zgubą poznania jest zatrzymanie się właśnie tylko na tej sferze zewnętrznej. Na zmysłowej powłoce, która okrywa duszę. Dążeniem artysty jest zatem podporządkowanie się planom ducha materii. Duch ma bowiem wolę, a artysta ją spełnia: „Nic mistrz lepszego pomyśleć nie zdoła / Poza tym, co już w marmurze spoczywa / W pełnym zarysie i co wydobywa / Jeno dłoń, ducha spełniająca wolę” (s. 52). Piękno dzieła sztuki to konsekwencja pragnienia ducha, przebywającego w zmysłowej przestrzeni. Twory wyobraźni, materia tworzona, przekształcana przez człowieka, jest także podległa działaniom ducha, wspólnego dla całego wszechświata. Owo uduchowanie materii czyni ją jakością posiadającą własne dążenia i cel samospełnienia. Artysta stanowi zatem narzędzie w rękach duszy. Ale dusza artysty zmierza wprost do Boga: „Pędzel ni dłuto nie ucisza zgoła / Duszy, co zwraca się jeno do krzyża” (s. 109). Ukazywanie piękna w sztuce jest jedynie jej chwilowym wyciszeniem. Odtworzeniem boskiego piękna w ciele⁵⁵.

Jednak trzy ostatnie dzieła Michała Anioła dążą do przekazania duchowej treści bez akcentowania estetyki. W trzech pietach: *Pietà Palestrina*, *Pietà del Duomo* i *Pietà Rondanini* „istota – to treść wewnętrzna, życie uchwycone w chwili cierpienia, bólu i konania”⁵⁶. Najbardziej mistyczną ze wszystkich piet Michała Anioła jest ta, która stanęła w Palazzo Rondanini. Materia, nieobrobiony, surowy marmur, staje się w niej jedynie powłoką treści – przekazu bólu i śmierci. *Pietà Rondanini* to ukazanie ducha w materii. Próba zmysłowego, dotykowego przedstawienia sfery transcendencji. Zgodnie z wolą ducha, rzeźba nie wymaga wykończenia, gładzenia kamienia. Prawda kryje się

⁵⁴ Ibidem, s. 130.

⁵⁵ J. Cepik, op. cit., s. 82.

⁵⁶ Ibidem, s. 353.

właśnie w przekazie emocji i doznań, które są konsekwencją działania *sacrum*. Rzeźba ta staje się statuą duszy.

Zakończenie

Wiersz, rozpoczynający się od słów *Gli occhi mie vaghi delle cose belle...* przedstawia skomplikowaną zależność pomiędzy najistotniejszymi pojęciami włoskiej filozofii neoplatonickiej przełomu XV i XVI wieku – między światłem, pięknem, miłością i duszą. Zgodnie z wymową tekstu, oczom i duszy daje zaspokojenie piękno, które dąży wzwyż w świetle ku miłości. Zaznaczone tu zostały oba rodzaje piękna – wewnętrzne i zewnętrzne – i dwa rodzaje miłości, które piękno to ukochały – idealna i zmysłowa. Celem ich jest dążenie do świetlistości Boga dzięki duchowej łączności wszystkich bytów.

Cała ta skomplikowana idea staje się tematem wszystkich dzieł Michała Anioła. W sztuce pragnie on kompensować swoje przekonania filozoficzne, a także estetyczne odczucia. Poszukiwanie piękna w zepsutym świecie, ideału fizycznego, który byłby odzwierciedleniem doskonałości wewnętrznej, staje się prawdziwym pożądaniem florenckiego artysty. Jego potrzeby wynikają także z osobistych doświadczeń. Nie jest on bowiem piękny. Jego zewnętrzna powłoka została trwale uszkodzona, kiedy Torignani złamał mu z zawiści nos. Jego ciało, które często opisuje w poezji, doświadczane jest przez starość, głód i biedę. Ciało, któremu Michał Anioł przestał poświęcać w ogóle uwagę. Wierzył właśnie w „miłość czystą”, choć nie był pewien, czy kiedykolwiek uda mu się ją odnaleźć. Dopiero kiedy był stary, doświadczył jej. I to z dwóch źródeł – od Tomasa Cavalieriego i Vittorii Colony. W nim widział upostaciowanie wdzięku i *affetazione*, natomiast w niej piękno duszy, oparte na religijnej gorliwości i żarze miłości Bożej. Nowe doznanie było dla Michała Anioła i zbawieniem, i przekleństwem. Cierpiał zarówno z miłości, jak i z powodu zbliżającej się śmierci. W sonecie o incipicie *I' fu', gia son molt' anni, mille volte...* przyznał, że jest zbyt stary na miłość.

Nigdy więc nie udało mu się zaspokoić ani pragnień duszy, ani pożądlności ciała. „Człowiek, który łaknie miłości, staje się istotą okaleczoną, jeśli miłości tej (...) nie zdobędzie”⁵⁷. Michałowi Aniołowi udało się to uczucie zapośredniczyć – poprzez sztukę. Ale w rzeczywistości na zawsze pozostał z bezsilnym uśmiechem na twarzy, jak pierwsza rzeźba, którą stworzył dla Lorenza Medici. Śmiejący się faun, któremu jeszcze wybił ząb, gdy mecenas zwrócił mu uwagę, że nie dość go postarzył⁵⁸. Faun miłości.

⁵⁷ Ibidem, s. 15.

⁵⁸ A. Condivi, op. cit., s. 24–25.