

Alicja Kuczyńska

Nostalgia jako projekt : u źródeł renesansowej filozofii zgody

Sztuka i Filozofia 12, 17-30

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Kuczyńska

NOSTALGIA JAKO PROJEKT. U ŹRÓDEŁ RENESANSOWEJ FILOZOFII ZGODY

Ciepły, przesycony pogodą półśmiejch Madonn, świętych czy szlachetnie myślących humanistów, wyraża w równym stopniu artystyczny zapis jednostkowych stanów emocjonalnych, jak i szeroko wówczas akceptowaną moralną zasadę harmonii duchowej. Ale zanim ów „błysk duszy”, jak go później określił Leonardo, przybrał swój wizualny, doskonały kształt, już o wiele wcześniej narastał i powoli nabierał znaczenia nowy sposób myślenia o relacjach międzyludzkich i o stosunku człowieka do świata.

Czy można poszukiwać w nim pewnej próby odpowiedzi filozoficznej na wewnętrzne, jeszcze nie zwerbalizowane wówczas niepokoje egzystencjalne i nadciągające oznaki kryzysu wartości? Czy też miał on jedynie stanowić pragmatyczne antidotum wobec ewentualnych zagrożeń społecznych? Może należy go traktować jako pewną nieporadną próbę szukania bezpieczeństwa poprzez przyzwolenie i zgodę na nie?

„W WIRZE UJEĆ BLIŻSZYCH PIERWOTNOŚCI...”

Etosy kulturowe, w pewnym momencie swego istnienia, niezależnie od czasu i miejsca występowania, przejawiają specyficzną dążność do ekspozycji jednej, wybranej formuły, hasła, które w sposób charakterystyczny kumuluje w sobie rozproszone treści ważne dla odbiorcy. Dla etosu kultury śródziemnomorskiej, w tym szczególnie renesansowej, znamienna jest predylekcja do uznania wszechwładzy kategorii *czasu*. Czas oddalił antyczną kulturę, zniweczył większość dzieł, utworzył przepaść między jej dokonaniem, między „grobem antyku” a ludźmi renesansu.

Uznanie przepływu czasu jako wyznacznika bycia przejawiało się w sztuce i filozofii w dwu wersjach: optymistycznej, znajdującej wyraz w ekspozycji możliwości człowieka, jego postawy, dążenia do sławy, prób przeciwstawienia się niszczyielskiemu działaniu czasu, wizji nieśmiertelności. Nurt drugi, rzadziej przywoływany, koncentruje się na oczywistości zwycięstwa czasu nad człowiekiem, jego tworam, na przemijaniu, zniszczeniu, destrukcji. Jest złożony filozoficznie i nie tylko nie

ustępuje zakresem występowania pierwszemu, lecz nawet go przerasta. Jako taki, determinuje – w sposób odbiegający od tradycyjnej – ogólną ocenę tej kultury.

Próba wskazania na istnienie drugiego oblicza kultury renesansu w sferze społecznej i religijnej na swój precedens w pracach Ch. Trinkausa, który – na podstawie ówczesnych tekstów – przypomina o świadomości ciemnych stron epoki, o zagrożeniach, o niepewności czy wręcz o nędzy kondycji ludzkiej¹. P.O. Kristeller, wskazując na zaczerpnięte ze starożytności przykłady nieszczęść losu, zauważa: „Może się komuś wydawać, że ten płaczliwy chór nie harmonizuje z wieloma rzeczywistymi i urojonymi rysami tego okresu, niemniej jednak jest on niemal powszechny. Platonik Ficino wzywa ducha Heraklita, aby płakać wraz z nim nad nędzą ludzką, tak samo jak chciałby wraz z Demokrytem śmiać się z ludzkiej głupoty”².

Głębszy wgląd w przyczyny tej sytuacji pozostaje jednak niepełny bez przywołania uznawanego systemu wartości wraz z właściwym mu gorzkim uprzywilejowaniem czasu, „pożercy wszystkich rzeczy” (*Il Tempo que consuma il tutto*). W tym świetle obraz Renesansu jawi się jako obraz kultury naznaczonej nostalgią za *utraconym* bezpowrotnie. Utraconego nie można w żaden sposób powtórzyć, przywołać w uprzedniej postaci. Niepowtarzalność należy do jego istoty. Minione, nawet gdy zostaje „przywołane”, okazuje się już zupełnie inne niż było. Jest więc *de facto* nieosiągalne. Jedyne, co pozostaje, to sama możliwość ustawicznego przywoływania, powtórzeń, ukazywania, że istniało, że było ważne.

Właśnie motyw owego „bezpowrotnego powrotu” wydaje się dominować w ówczesnych sposobach myślenia o świecie i roli człowieka w nim. Stanowi zasadniczy, podskórny, niejawny rys kultury, która sytuuje kształtowanie swego etosu przede wszystkim w uzależnieniach od pojmowania czasu, głównie minionego i przyszłego. Przesyca nim swoje „teraz”, które wcale nie jest takie pewne siebie, radosne i dumne ze swoich osiągnięć, jak się na ogół zwykło sądzić w większości prac o renesansie. Widoczna już w pismach Petrarri presja rozmyślań o wszechwładnej potędze czasu, o mizerii ludzkiej kondycji (*accidia*) pojawia się również u innych autorów, by przysłonić pozostałe możliwe uzależnienia

¹ Ch. Trinkaus, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 1970, vols. 2. Podobnie (w:) idem, „Religious Thought of Humanists”, (w:) *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden 1974, s. 339 i n. Potrzebę odmiennej oceny kultury renesansu interpretowałam w książce A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu*, Warszawa 1988.

² P.O. Kristeller, *Humanizm i filozofia*, przeł. M. Szymański, Warszawa 1985, s. 135.

determinujące życie człowieka. Bezradność wobec działania czasu symbolizuje upodobanie do często wówczas powtarzanego staroegipskiego rysunku węża pożerającego własny ogon. Łatwiejsze do opanowania niż czas okazały się poddające się obliczeniom determinacje przestrzenne; zamknięte w formuły matematyczno-geometryczne znalazły wyraz w teorii perspektywy.

Fascynacja działaniem czasu nie da się jednak sprowadzić w sferze twórczości do zwykłej powtarzalności czy naśladowania zjawisk, wydarzeń i zachowań antyku, ani jedynie do jego romantycznego kultu. W tym rozumieniu sztuka naśladowująca wzory greckie czy rzymskie jest cenna nie przez sam przedmiot naśladownictwa, jakkolwiek często na tej zasadzie właśnie bywała oceniana. W zasadzie ważność przedmiotu działań naśladowczych ujawnia się dopiero na drugim planie interpretacji. Wiadomo, że wierne powtórzenie nie jest możliwe; co więcej, jest również niepożądane. Lektura przedmowy Albertiego do *Traktatu o malarstwie*³ nie pozostawia w tej materii wątpliwości. Ambiwalencja i nieokreśloność formuły naśladowania antyku, a równocześnie ambicja tworzenia „nowego”, nieuchronnie stawia twórcę nie tyle przed zadaniem syntezy obu możliwości, co przed koniecznością wyboru jednej z nich. Właściwie jest to jednak dylemat w znacznym stopniu pozorny. Dyktat wzorów starożytności jest wprawdzie równie silny jak dążenie do oryginalności i zaznaczenia swojego „ja”, lecz coraz częściej przegrywa z nadzieją uwiecznienia siebie poprzez nowość, niezależność; myśl o czasie przyszłym i swoim w nim miejscu, sprowadza antyk do roli *decorum*, cytatu poświadczającego erudycję twórcy i jego związek z elitą intelektualną epoki. Dylemat wyboru między powtórzeniem a oryginalnością może działać inspirująco na artystę. Może nadać sens poczynaniom melancholicznej, osamotnionej jednostki, twórcy spod znaku Saturna. Rozterki utrzymują go w stanie ustawicznej, twórczej nostalgii, która nigdy nie może zostać zaspokojona.

Natomiast dla większości, a więc dla tych, którzy nie są twórcami dzieł sztuki, ważna i w istocie sensotwórcza staje się już sama świadomość możliwości powtórzenia minionego, a następnie nakaz nieustannego *powtarzania, przedstawiania*. Upływ czasu podważa sens bycia. *Powtórzenia* łagodzą ową dolegliwość spowodowaną brakiem ontologicznej pewności punktu odniesienia. Stwarzając pozory *zbliżenia* do naśladowanej epoki grały rolę substytutu, który być może osłabił oznaki nadciągającego kryzysu wartości.

³ L.B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Warszawa 1963.

W kontekście tej interpretacji głębszej wymowy nabiera występująca wówczas znana cytatomania, zapożyczenia, przepisywanie fragmentów cudzych tekstów, wielka ilość komentarzy, ustawiczne posługiwanie się przykładami i sentencjami znanymi z innych dzieł. Wzrastająca ówczesnie rola przekładów, opatrzonych interpretacją tłumacza, wpływa na zwiększenie prestiżu tłumacza. Tłumacz przestaje być już tylko kopistą, skrybą, filologiem greckim, staje się kimś więcej, twórcą przybliżeń czasu, zaklinaczem minionego, które zostaje poddane zabiegom przybliżającym jedną z możliwych wersji jego powrotu.

TOPOS ZGODY

Teoretyczną formułę opanowania czy stabilizacji nieustannej tęsknoty za przeszłością wyrażać miała teoria szeroko rozumianej zgody na to, co jest i na to, jakie jest.

W obrębie formującego się stereotypu *concordia* wszelkie relacje wobec świata i między ludźmi należało traktować w kategoriach harmonii, porozumienia, miłości, przyjaźni. Był to wzorzec niewątpliwie idealny, jakże często odległy od rzeczywistości, ale jednoznacznie wysoko wartościowany moralnie. Często całą kulturę umysłową renesansu traktuje się jako przejaw wewnętrznej harmonii czy rozumnej zgody na życie, przy czym niejednokrotnie obie wartości utożsamia się z jej optymistycznym etosem myślowym. W istocie jednak nie wyczerpują one różnorodności i bogactwa wątków intelektualnych epoki, która obfitowała w wielość zdecydowanie różniących się między sobą postaw moralnych. Przywołany wyżej ówczesny „*topos zgody*” jest – jak sądzę – godny uwagi nie ze względu na swoją często banalizowaną powszechność, lecz dzięki swemu filozoficzno-estetycznemu rodowodowi oraz późniejszej, szerokiej recepcji kulturowej wychodzącej daleko poza kręgi filozoficzne.

Topos zgody uformował się w środowisku neoplatonickim renesansowej Florencji. W 1484 Marsilio Ficino ukończył *Theologia Platonica*, dzieło, które miało ukazać i uzasadnić w sferze teoretycznej wzorzec wszelkiej zgody i harmonii rozumianej szeroko jako niezbędna podstawa „równowagi świata”. Za wzorcowy model zgody przyjął Ficino zgodę religijną, zaś w jej obrębie próbę połączenia w jedną całość „wszystkich religii”, a więc chrześcijaństwa, hermetyzmu, judaizmu, a przede wszystkim platonizmu z teologią, myśli Platona – jak pisał – z myślą Chrystusa. Taka konstrukcja myślowa hasła zgody, którą w sposób spektakularny wyrażać miała na przykład dodatkowa suplikacja w Litani Loretańskiej

„święty Sokratesie módl się za nami”, posiadała określone implikacje, o których poniżej.

Przyczyny podjęcia przez Ficina tak rozległego zadania bywają interpretowane różnorodnie: 1. jako próba dość mechanicznego scalenia, przyswojenia zgromadzonej, rozległej wiedzy, 2. jako wyraz potrzeby teoretycznego świadectwa zgodności z naukami kościoła w przypadku ewentualnego zarzutu odstępstwa od jego nauki, lub wreszcie 3. jako specjalne zadanie ideowe: w tej interpretacji powiada się więc, że Ficino podjął opracowanie fundamentalnego *wzorca zgody*, na pragmatyczne zamówienie swego mecenasa Lorenza Medici. „Być może mistyczny neoplatonizm był inspirowany przez Lorenza Medici – pisał w swoim czasie Blunt – częściowo z przyczyn politycznych, w każdym razie z pewnością tym celom służył. Neoplatonicy tego okresu kładli większy nacisk na życie kontemplacyjne niż aktywne. Umożliwiło to autokracie – tak dalece, jak to było możliwe, izolować ludzi myślących od aktywności politycznej, po to, aby sam mógł się cieszyć niczym niezakłóconą władzą absolutną”⁴.

Czy przytoczone wyżej skrótkowo trzy interpretacje genezy zainteresowań Ficina kwestią zgody można uznać za przekonujące? Dwie pierwsze uogólniają wprawdzie istniejącą wiedzę w tym zakresie, nie wnoszą jednak wiele nowego do odpowiedzi na pytanie o uwarunkowania genetyczne pięknej utopii. Z kolei trzecia, motywacja polityczna, brzmi po prostu zbyt powierzchownie. Lorenzo Medici mógł, rzecz prosta, stosować – i prawdopodobnie stosował – w rządzeniu swymi poddanymi pewne praktyki manipulacyjne, miały one jednak charakter zdecydowanie wtórny wobec ogólniejszego, głębszego uzasadnienia, które bardziej niż względy taktyczno-społeczne, zaważyło na procesie kształtowania ówczesnego, ogólnego kanonu zgody. Co więcej, nobilitowało ów program, a przede wszystkim uwiarygodniało go intelektualnie w oczach odbiorców. Inspiracje te przejawiały się w różnorodnych formach, nie miały charakteru wyraźnie ukształtowanego, ale dla naszych celów traktujemy je tutaj w sposób możliwie ujednoczony i zwarty⁵.

⁴ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford 1940, s. 21.

⁵ Stosunkowo łatwo byłoby utożsamić archetyp zgody głównie z treściami emocjonalnymi. Poeci opisywali ów ideał w pełnych polotu figurach stylistycznych, posługując się często mitologicznymi przykładami. Literaci i filozofowie z kręgów neoplatońskich szyfrowali w ten sposób swoje myśli. Przekonuje o tym ukryta za osobistą w tonie retoryką – konsekwencja i logika, akcentujące zobiektywizowaną ważność sensów, składających się na rozumienie zgody.

Motywacja ówczesnego etosu zgody była więc bardziej złożona; spróbujemy – posługując się tekstami z zakresu estetyki, etyki i filozofii przyrody – ukazać, że w istocie wywodziła się z chęci zażegnania nadciągającego kryzysu i stanowiła pochodną, uproszczoną formę myślenia kategoriami melancholii.

UTRATA PEŁNI JAKO „UTRATA RAJU”

Modelowe wyobrażenie zgody powszechnej, a przede wszystkim powaga, z jaką traktowano ów program, wydaje się wynikać przede wszystkim z przesłanek filozoficznych. U podstaw tego przekonania leży postrzegane w ówczesnej filozofii uznanie za zasadniczą wartość wszelkiej pełni, całości, nienaruszalnej jedności, utożsamianej w dziełach wielu poprzedników Marsilia Ficina – Platona, Filona Aleksandryjskiego, neopitagorejczyków czy innych neoplatoników – z doskonałością. Ideał doskonałości, traktowany wymiennie z jednością, grał zasadniczą rolę w pismach przyswojonych przez *alter Plato*, który akcentował szczególnie wyraźnie te kwestie we wszystkich swoich interpretacjach i przekładach. Prajednia uchodziła w nich za „przyczynę wszystkiego”⁶.

Znamienne jest, że wielkim uznaniem Ficina cieszyło się dzieło *Corpus Hermeticum*⁷, które zdołał przełożyć jeszcze przed rokiem 1464, tj. przed śmiercią Cosima. Źródła tajemnicy pełni i jedności upatrywano w tajemnych relacjach przeciwieństw między sobą. Na poziomie kultur przedgreckich „totalność” wyrażała się przeważnie poprzez współlistnienie par opozycji (widzialne-niewidzialne, męskie-żeńskie, niebo-ziemia, ciemne-jasne). Waga i sens przeciwieństw w rozumieniu pełni jest ukazana np. w *Mowie Doskonałej*, gdzie Hermes Trismegistos wyjaśniając Asklepiosowi istotę bóstwa wskazuje na jednoczenie się w osobie Boga cech przeciwstawnych. Wątek całości i roli, jaką odgrywają w niej przeciwieństwa, występuje również w innych przekładach, jakich dokonał Ficino: np. u Hezjoda napotykał mityczne formuły prapełni i pary przeciwieństw. Zdaniem Dionizego Pseudo-Areopagity łączenie przeciwieństw stanowi tajemnicę Istoty Boskiej. Podstawową rolę w ukształtowaniu neoplatonickiego kanonu zgody odegrała jednak przede wszystkim *Uczta Platona*⁸,

⁶ M. Ficino, *Opera omnia*, t. 2, Basiliae 1561, s. 1322.

⁷ Pisma przypisywane Hermesowi Trismegistosowi wydali: A.J. Festugiere, E.D. Nock, *Corpus Hermeticum*, t. 4, Paris 1945-1954.

⁸ Platon, *Uczta*, 189 E, 193 D, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1957.

której przekład połączony z komentarzem nosi cechy dzieła autorskiego Ficina. *Commentarium Marsilii Ficini Florentini In Convivium Platonis de Amore*, ujawnia w całej pełni fascynację „alter Plato” myślą starożytnego mistrza, a szczególnie jego przekonaniem, że „istota” wszystkiego daje się uchwycić wyłącznie jako tajemnica i paradoks.

Filozoficzną teorię relacji między przeciwieństwami a jednością najlepiej wyraża neoplatońska kategoria miłości rozumiana jako siła utrzymująca świat w równowadze. Miłość – jak piszą neoplatonicy – wyprowadziła świat z chaosu, czyli stworzyła świat i nadal współuczestniczy we współtworzeniu bytu. Jest początkiem wszechrzeczy. Stanowi strukturalny element rzeczywistości, co podkreślał w swoich pismach już Hermes Trismegistos, umieszczając miłość w centrum chaosu jako najstarszą, najmądrzejszą i najdoskonalszą siłę świata.

Ficino interpretując ontologiczną rolę miłości akceptuje całkowicie – nie nową – myśl Platona o chaosie jako formie preegzystencji świata (m.in. malowniczy opis w *Timajosie*). Istota najwyższa porządkuje chaotyczne ruchy światowego prątworka i przeistacza bezkształtny chaos w harmonijną całość, w jedność, w *kosmos*. Podstawę owego uporządkowania stanowi u Ficina szczególna kategoria *circuitus spiritualis*, związana z procesem nieustannego – przenikającego cały świat – przyciągania (*alicere*), w którym można dostrzec precedens filozoficznego archetypu wszelkiej zgody⁹.

Skoro pełnia jest doskonałością i symbolem raj, celowe są zatem wszelkie działania skierowane przeciwko ich utracie. Przejście bowiem od pełni do niepełni, do chaosu (w kategoriach języka społecznego: do niezgody) oznacza – poza oczywistymi dolegliwościami społecznymi – regres egzystencjalny, powrót do nieistnienia.

ILUZJE POWROTU

Rezygnacja z dążenia do pełni posiada więc dwa wymiary: pierwszy jest równoznaczny z utratą zgody i harmonii w sensie zewnętrznym, a więc w stosunkach z innymi, w agresji, w niechęci, w konfliktach.

⁹ M. Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis* ...było publikowane w przekładzie dzieł Platona w *Opera...*, op. cit. Prawdopodobnie Ficino napisał *Commentarium...* w drugiej wersji między październikiem 1474 a marcem 1475 (A. Della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florence 1902, s. 603).

W znaczeniu głębszym – negacja „pełni” unicestwienia sens samego istnienia, a co za tym idzie przekreśla możliwość odzyskania utraconego stanu doskonałości, raju symbolizowanego przez kulturę antyczną.

„Ja” renesansowej kultury, uważające się za wygnane z raju całości, piękna i poezji starożytności, odnajdywało swój własny sens dopiero w procedurze powtórzeń (które bywały różnie nazywane, np. naśladowanie, mimesis). Dzięki nim mogło niejako wpisywać się w teksty uprzednio już napisane, a wtedy fragmentaryczność, brak utraconej całości, już dłużej nie jawił się jako ułomność, lecz jako zaleta, ułatwienie przetrwania.

Skoro ze wspomnienia przeszłości uczyniono poczucie utraty na zawsze, czy wobec tego „renesansowe teraz” mogło być niezależne, pogodne, autentyczne? Nie, bo było skazane na cząstkowość, a całość pozostała nadal nieodstępna.

Mit melancholii pojmowanej jako tajemnicze źródło twórczości wyrasza niewątpliwie z przekonania o oczywistości ograniczeń poznawczych i bytowych egzystencji ludzkiej. Uwikłany w szeroko znaną wersję kliniczną, która pozostaje poza obrębem naszego zainteresowania, dysponuje wyraźnie ukształtowaną formułą filozoficzną, rozumianą jako specyficzny ogląd rzeczywistości. W podłoże filozoficzne mitu wpisana jest – mniej lub bardziej rozbudowana – świadomość nieuchronnej przygodności losu ludzkiego i zarazem potrzeba niezbędności każdorazowego samookreślenia się wobec niej. Niezależnie od wyboru relacji wobec świata – postawy nieprzystosowania, izolacji, obojętności, oporu – samowiedza ta stanowi nieodmiennie decydującą przesłankę generującą mniej lub bardziej melancholijny stosunek do rzeczywistości, a co za tym idzie, określony sposób jej doświadczania.

Czy jednak – spontaniczna lub stale utrwalana w sobie – niezgoda na przypadkowość kondycji ludzkiej, na opór wobec przepływu czasu, stanowi sprzyjający warunek zachowania własnego ja, wewnętrznej tożsamości jednostkowego istnienia? Czy wręcz przeciwnie, nie podważa i nie niszczy go? Odpowiedź na to pytanie staje się tym trudniejsza, że nieodmiennie towarzyszy mu wiedza o bezwzględnej niemożności wyjścia poza ustalone raz na zawsze biologiczne uwarunkowania. W tym kontekście stan melancholii można uznać za jeden z dostępnych sposobów omijania owej nieprzekraczalnej opozycji.

W interesującej nas wersji melancholia jawi się więc jako pewien szczególny stan natury ludzkiej, jako wytwór napięcia kumulującego się pomiędzy wątlą granicą oddzielającą nadmiar wszechczującej wrażliwości

od – pozostającej zaledwie o krok poza jej obrębem – pustki, zmierzchu, nicości, a czasem patologii. Siła skondensowanej wrażliwości jest tak wielka, że jakakolwiek jej eskalacja jest już niemożliwa niejako *ex definitione*; a skoro w tym kierunku nie sposób posunąć się jeszcze dalej, jedyne co pozostaje, to właśnie melancholia, zaduma nad bezsenssem przemijania.

Niewątpliwie źródła mitu melancholii tkwią głęboko swoimi korzeniami w filozofii i w kulturze śródziemnomorskiej. W myśli antycznej występował pewien związek świętego stanu chorobowego z erupcją twórczości, np. w postaci platońskiego „*furor divinus*” czy „*mania*”. Sama melancholia pojmowana była jako chorobliwa gnuśność, ospałość, lenistwo. Filozofia Marsilia Ficino, interpretując w duchu neoplatońskim doktrynę Arystotelesowską, odegrała zasadniczą rolę w przekształceniu dawnej wizji melancholii w *furor melancholicus*, stan bliski *furor divinus*. Renesansowe zainteresowanie melancholią, wsparte nobilitacją tekstu Arystotelesowskiego, skupiło się na jej sensie estetycznym i artystycznym. Artystyczną wizualizację tych przemian stanowi Dürerowska *Melancholia I*, która w przeciwieństwie do jej poprzednich wyobrażeń „trwa w tym, co nazwać by można czuwaniem nad miarę. Jej uporczywe spojrzenie daremnie, lecz uparcie szuka; bezczynność jej nie płynie z lenistwa, lecz stąd, że każdy wysiłek wydaje się nie mieć sensu – energię jej poraża nie sen, lecz myśl”¹⁰.

Odwołując się więc w tym kontekście do mitu melancholii mamy na myśli melancholię rozumianą jako pewien bliski postawie filozoficznej sposób doświadczania rzeczywistości, formę autentycznego „*wglądu w sens bytu*”.

ŚWIAT NA KSZTAŁT DZIEŁA SZTUKI

Estetyczno-artystyczny topos melancholijnej zgody występuje w dwu wersjach: jako swoisty nakaz poszukiwania w sztuce i w życiu harmonii i jedności, oraz jako postrzeganie tych wartości w samej strukturze świata.

W obrębie pierwszej wersji, akceptacja harmonii jako zasady artystycznej kreacji (proporcja obrazu, rzeźby, perspektywa), współbrzmiała z wizją budowy relacji międzyludzkich na wzór dzieła sztuki, a dokładniej mówiąc na wzór relacji zachodzącej między jego częściami. Stosunek

¹⁰ E. Panofsky, „Trzy ryciny Albrechta Dürera”, przeł. P. Ratkowska, (w:) idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 280.

każdej części dzieła wobec pozostałej powinien pozostawać w ustalonej, proporcjonalnej symetrii. Kiedy Luca Pacioli¹¹ przypisywał proporcji cechy boskie, ustalał w ten sposób nie tylko kanon estetyczny, lecz również wzór odnoszący się do ideału moralnego. Bywał on czasem rozumiany jeszcze szerzej. „Harmonia tkwi nie tylko w ciele jako całości albo w poszczególnych częściach – oświadczył Alberti w *Dziesięciu Księgach o sztuce budowania* – ale raczej sama w sobie i w naturze, tak, że twierdzą, że jest złączona z duszą i z rozumem i ma szersze pole, na którym może działać i rozkwiatać”¹².

Prześlanekę nobilitacji harmonii w rozumieniu szerszym stanowi przekonanie, że „Części świata, jak części jednego stworzenia, zależą od jednego autora”¹³. W analogii tej wyróżnić można dwa określenia – porównanie świata do istoty żyjącej (*divinum animal*), oraz do dzieła sztuki.

Pozostawiając w tym miejscu na uboczu poszerzoną interpretację „*divinum animal*”, pragnę jedynie zwrócić uwagę na porównanie Boga do największego artysty, którego dziełem sztuki jest świat. Nie była to metafora nowa, swoim rodowodem sięgała stoickiego motywu pankalii, następnie jego wersji średniowiecznej (Bazyli, Alain z Lille). W okresie renesansu do eksponowanej uprzednio celowości budowy świata doszły nowe kryteria, te jakie wówczas stosowano w ocenie dzieła sztuki, a więc proporcja, harmonia, ład, kompozycja. A ponadto, co ważniejsze, łączy je cel ujmowany w kategoriach bliższych estetyce niż moralności: celem podstawowym zarówno dzieła sztuki, jak i tworu Największego Artysty jest bowiem dążenie do osiągnięcia najwyższego piękna, do którego nie można już niczego dodać ani ująć¹⁴. Ono zaś jest łatwiej osiągalne za pośrednictwem piękna zmysłowego, któremu artysta ziemski nadaje cechy przygotowujące (*preparatio*) materię na przyjęcie piękna najwyższego. Sygnalizowana tutaj „*Via artistica*” utrwalala w innym wymiarze znaczenie ocen zachowań ludzkich w kategoriach zgodności, harmonii i przyjaźni.

¹¹ L. Pacioli, *Divina Proportione*, wyd. C. Winterberg 1889, s. 131 i n.

¹² L.B. Alberti, *Książ Dziesięć o sztuce budowania*, przeł. I. Biegańska, Warszawa 1960, s. 252.

¹³ M. Ficino, *Opera...* op. cit., t. II, Basel 1575.

¹⁴ „Tandem partes mundi cunctae ad unum quendam totius mundi decorem ita concurrunt ut nihil subtrahi possit, nihil addi”, ibidem, t. I, Basel 1576, s. 113.

POZAARTYSTYCZNA MOTYWACJA ZGODY

Skoro pojęcie zgody, „*concordia*”, wiąże się z właściwym myśleniu o świecie schematem „*coincidentia oppositorum*”, wówczas staje się oczywiste, że zarówno owe sprzeczności, jak i ich równowaga stanowią niezbywalne elementy ogólnej struktury bytu. Nie można ich było nie dostrzegać ani pomijać w jego filozoficznym opisie.

Problem polegał jednak na transpozycji owego opisu na kategorie zachowań wobec przeciwności losu. Jak – pozostając w sferze realistycznych możliwości – odnosić się do zmienności *fortuny*, do sprzeczności i konfliktów? Stosunkowo często wzorów i przykładów autentycznej opozycji, jej form, przeciwieństw i ich pozorów, poszukuje się w nauce, co było – z punktu widzenia konsekwencji – zabiegiem niewątpliwie bardziej bezpiecznym, niż odwoływanie się wprost do życia społecznego. Uznaniem cieszą się dzieła ukazujące różne mniej lub bardziej zaszyfrowane postacie sprzeczności. Girolamo Fracastoro, jeden ze znanych fizyków, teoretyk poezji, wyróżnia np. w rzeczach – jak pisze – ich ukryte „zgodności” i „niezgodności”. „Powszechne powiązanie rzeczy we wszechświecie – wyjaśnia – wywołuje podziw i jest tego godne. Wszystkie ciała są ze sobą tak wzajemnie połączone i tak pragną do siebie przylegać, że żadna siła nie jest w stanie ich zupełnie rozdzielić, tzn. rozłączyć i spowodować próżnię”¹⁵. Lęk przed powstaniem próżni jest wyraźnie wyrażony w całym dziele Fracastoro. Próżnia stanowi groźną nicość, której należy zapobiegać. Odpowiednikiem występującej w myśli Ficino zasady *circuitus spiritualis* jest tutaj *sympathia*, która polega – zdaniem autora – na sile przyciągania, jakiemu podlegają podobne cząstki. „Nawet przeciwieństwa, które zderzają się ze sobą i przez to przeważnie niszczą się (wzajemnie), nie chcą się rozdzielić; taka (bowiem) panuje zgodność wszystkich rzeczy we wszechświecie. Jeżeli zaś ktoś chciałby zrozumieć dlaczego tak się dzieje, bez trudu znajdzie przyczynę. Dzieje się tak dlatego, żeby nie było próżni”.

Wartością staje się więc postrzeganie znaków czy śladów jedności wszędzie, dosłownie wszędzie, niezależnie od rodzaju przedmiotu czy istoty żyjącej. Ficino rozwijając tę myśl idzie dość daleko, np. wyjaśnia

¹⁵ G. Fracastoro, uczeń Pomponazziego, filozof, poeta i fizyk, znany jako autor m.in. stylizowanego traktatu o poezji pt. *Naugerius sive de poetica dialogus*. Swoje poglądy na zasadę powiązań we wszechświecie wypowiada w *De sympathia et antipathia rerum liber unus*, (w:) idem, *Opera omnia*, Venetia 1555.

wrogość panującą wśród niektórych gatunków zwierząt tym, że jagnię nie lęka się wilka, lecz własnej zagłady, która „przychodzi przez wilka”¹⁶. Podobnie interpretuje relacje ognia i wody, itp. W każdym z tych przykładów Ficino przerzuca odpowiedzialność za istniejące antagonizmy na utrwalony mechanizm wyobraźniowy, który – jego zdaniem – należy rozumieć, a następnie pogodzić się z istniejącą sytuacją.

ODRZUCIĆ CZY OSWOIĆ „OBCEGO”?

Filozoficzne rozumienie sprzeczności w relacjach zachodzących między rzeczami i zjawiskami, posiadało określone konsekwencje moralne i społeczne. Odmienność w pewnych warunkach staje się zjawiskiem naturalnym, a więc jest postrzegana jako pozytywna. Program zgody traktowano bowiem nie tylko jako modelowy wzór rozwiązywania zasadniczych konfliktów, ale również jako pewną szczególną formę bycia, umożliwiającą określenie stosunku do inności, różnicy, odmienności.

Pochodną akceptacji tak pojmowanej zgody jest postulat równoważenia sprzeczności np. poprzez tworzenie kompromisu, w którym obie racje zbliżają się do siebie przez ustępstwa na rzecz inności. Konsekwencje takiej postawy widoczne są wyraźnie w społecznym obrazie innego, obcego. Kładzie się więc wyraźny nacisk na różnicowany charakter jakości tworzących określoną całość. W odbiorze wizerunku „innego” oddziela się jakości i ich zbiory, konstytuujące ów obraz, od funkcji pełnionych przez nie jakby na zewnątrz danej osoby czy rzeczy. Jakości różnią się od siebie materiałem, tworzywem. Różnią się również możliwościami oddziaływania, które wcale nie musi być tożsame ze swoim substratem, na którym jest nadbudowane. Dzięki takiemu dualizmowi jakości i ich funkcji, relacje zachodzące między ludźmi czy zjawiskami mogą być niezależne od konstytuujących je jakości, mogą podlegać różnym zmianom.

W ten właśnie sposób rozumują Ficino, Fracastoro, myśliciele z dwu odmiennych, ważnych kręgów intelektualnych. Uważają, że nie należy sugerować się podstawą bytową poszczególnych przedmiotów, czy doszukiwać się utrwalonych w nich zasadniczych przesłanek ich opozycyj-

¹⁶ „Porro agnus lupi vitam, figuramque non odit, sed sui perniciem quae a lupo infertur, exhorret, neque lupus agni odio, sed amore sui cum lacerat atque devorat. Neque homo hominem, sed vitia hominis horret, neque potentioribus, aut acutioribus dotes suas illorum odio, sed nostri benevolentia invidemus, metuentes ne illis penitu succumbamus”, M. Ficino, *Commentarium...*, op. cit., Oratio tertia, Capitulum IV.

nego charakteru, sprzeczności, wrogości wobec innych. Stosunki, w jakie wchodzi z innymi bytami, stanowią sprawę niezależną od ich jakościowego charakteru, dlatego traktują je jako odrębny obiekt interpretacji i ocen. W oczach Ficina uchodzą one za w pewnym sensie potencjalnie niezależne od charakteru tworzywa. W tej konwencji zniesienie, przelamanie sprzeczności między nimi, nie oznacza przemiany samego przedmiotu, rzeczy czy osoby. One pozostają nadal nie zmienione w swojej zasadniczej, pierwotnej strukturze bytowej. Przekształceniom ulegają natomiast nasze wyobrażenia o nich oraz o ich wzajemnych relacjach: pewne funkcje ulegają wyhamowaniu, złagodzeniu, inne z kolei zostają bardziej eksponowane, wydobyte na jaw spoza przystony, zostają, jak byśmy powiedzieli dzisiaj, zaktualizowane.

Ow rozdział *funkcji* samej rzeczy od jej *istoty* skupia na sobie uwagę ówczesnych teoretyków z kręgu elity nie tylko neoplatonickiej, zważywszy wkład teoretyczny, jaki wniósł w rozumienie zgody np. Fracastoro. Funkcja rzeczy zostaje więc w pewnym sensie wyabsolutyzowana z kontekstu tworzywa: sam przedmiot w nowych, wyobrażeniowych relacjach nie zmienia się, nie staje się innym przedmiotem, zachowuje nadal swoją tożsamość, mimo że pełni zmienione funkcje. Pole stosunków między częściami, wszelkie dodatkowe odniesienia, przesunięcia czy układy stanowią rozległą przestrzeń relacyjną organizowaną przez kategorie filozoficzne, moralne i w konsekwencji społeczne. Portret „obcego” znajduje wystarczające uzasadnienie teoretyczne, aby rysować się często wcale nie jako wizerunek wroga, ale jako obraz istoty potencjalnie otwartej na wszelkie nowe układy.

W tej konsekwencji, oswoić „obcego”, nie znaczy: pokonać go, zapanować nad nim siłą, lecz: wprowadzić go w inne, zmienione konteksty sytuacyjne i zarazem nowe, przestrzenne relacje. Proces ten dokonuje się poprzez wyobrażeniowe czy intuicyjne poznanie określonej sytuacji lub przez wnikięcie w istotę rzeczy za pomocą innych form poznania, np. przez znajomość astrologii, a z kolei właśnie te doświadczenia prowadzą do zmiany odniesień, do przesunięć znaczeniowych i zmian w obrębie układów. W ten sposób dzięki działaniom, o jakich mowa (Ficino używa dla określenia tego procesu nazwy *preparatio*), tworzy się wokół rzeczy czy osoby nową przestrzeń – przestrzeń relacyjną. Jest to nie tyle przestrzeń społeczna, co moralno-filozoficzna. Ona właśnie stanowi rezultat zmian, które obejmują nie sam przedmiot, rzecz, osobę. Przedmiot w nowych relacjach jest inny tylko z punktu widzenia swoich funkcji.

Narzuca się dość oczywiste pytanie, kto ma zmieniać relacje między ludźmi, między ludźmi i otaczającym światem rzeczy, czy zmiany dokonują się samoistnie i spontanicznie? Na to pytanie nie znajdujemy w tekstach tego okresu odpowiedzi udzielonej wprost. Jednak pośrednio wynika z nich, że jest to zadanie dla tych, którzy wiedzą lepiej, dla mądrzejszych, bardziej wykształconych, krótko mówiąc: dla ówczesnych elit, które potrafią przekształcić międzyludzką niechęć, agresję, gorycz, rozczarowanie w melancholijne przyzwolenie, a następnie w zgodę na to, co przynosi *fortuna*.