

Robert Meredith Helm

Tradycja neoplatońska w sztuce El Greca

Sztuka i Filozofia 16, 115-122

1999

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.

Robert Meredith Helm

TRADYCJA NEOPLATOŃSKA W SZTUCE EL GRECA

Dominikos Theotokopulos pochodził z Kandii, stolicy Krety, która od roku 1204 znajdowała się pod panowaniem weneckim. Znaczną liczbę mieszkańców Krety stanowili więc weneccjanie. Nic prawie nie wiemy o wczesnych latach życia malarza i nawet data jego urodzin, rok 1542, jest niepewna. Biorąc pod uwagę jego znakomite i rozległe wykształcenie, możemy przypuszczać, że pochodził z dość wpływowej rodziny. Jednak najwcześniejszą o nim wzmiankę znajdujemy w dokumencie, który w obecności notariusza podpisał Maistro Menegos Theotokopulos Sgourafos. Pod koniec tego właśnie roku El Greco wystawił na aukcji jeden ze swoich obrazów na sprzedaż. Nic więcej nie wiemy o jego życiu na rodzimej Krecie.

Słyszymy o nim dopiero w Wenecji, gdzie istniała liczna kolonia Kreteńczyków. El Greco wysłał 18 sierpnia 1568 roku rysunki do kartografa w Kandii. Dwa lata później przeniósł się na południe. Miniaturzysta John Clovis w swoim liście do Alessandra Farnese, z 15 listopada 1570 roku, pisze: „Przybył do Rzymu młodzieniec z Kandii, uczeń Tycjana, i jak sądzę, malarz o niezwykłym talencie... Jego autoportret podziwiają teraz wszyscy malarze w Rzymie. Pragnąłbym, aby Wasza Wielmożność przyjął go pod swój patronat, nie łożąc na jego utrzymanie, a jedynie ofiarował pokój w Pałacu Farnese” (*Encyclopaedia Britannica*, t. 22, s. 69).

Wenecja stanowiła wówczas kulturowe ogniwo między Wschodem i Zachodem, a sztuka, która tu powstała, kiedy młody Grek przybył do tego wspaniałego miasta, miała w sobie coś z ducha tak charakterystycznego dla późniejszego stylu El Greca. Tycjan miał już ponad dziewięćdziesiąt lat. To właśnie ów wielki mistrz sztuki weneckiej był głównym wzorcem dla stylu, który Theotokopulos rozwijał przez wszystkie lata spędzone we Włoszech. Był także pod dużym wpływem Tintoretta, Veronese'a i Giacopo Bassano.

Istnieją również inne niż weneckie źródła jego włoskiego stylu. Obraz Rafaela *Uzdrowienie sparaliżowanego* miał najwyraźniej wpływ na powstanie niewielkiego dzieła El Greca *Wypędzenie przekupniów ze świątyni*. Wykonana temperą scena na tle architektonicznego galimatiasu, pełnego

perspektywicznych sztuczek tak bardzo w owym czasie popularnych, świadczy o wpływie Rafaela na sposób przedstawiania postaci we wczesnym malarstwie Greka. Jest on szczególnie wyraźny w postaciach kobiety i nagiego dziecka, niosących ofiarę do świątyni.

Jednak o wiele ważniejszy dla zrozumienia sztuki El Greca jest fakt, że jego dzieła okresu weneckiego i rzymskiego, chociaż zgodne z dominującym stylem włoskiego Renesansu, noszą także inne, wcześniejsze piętno. Stanie się ono szczególnie wyraźne w tych arcydziełach, które zajmują tak wyjątkowe miejsce w historii sztuki.

W wieku około trzydziestu lat, już jako artysta o pewnej sławie, Theotokopulos opuszcza Rzym. Przyczyny takiej decyzji są niejasne. Znana jest – opowiedziana przez siedemnastowiecznego pisarza G. Manciniego – historia, która rzuca nieco światła w tej sprawie. Młody Grek, jak twierdzi Mancini, dostał propozycję domalowania szat na tych postaciach *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, które papież Pius uznał za nieprzyzwoite. Theotokopulos zasugerował jednak, że być może lepiej byłoby pozbyć się całego malowidła, aby on sam mógł stworzyć dzieło zarazem obyczajne, wyraziste i artystycznie spójne. Bez wątplenia podobna zniewaga największego artysty tego czasu musiała wywołać burzliwe reakcje. El Greco postanowił więc znaleźć dogodniejsze miejsce do uprawiania swej sztuki.

Nie wiem, dlaczego wybrał właśnie Hiszpanię. Być może dlatego, że Filip II budował Escorial i szukał artystów, którzy mogliby uświetnić nowy pałac. W każdym razie wybór ten okazał się wyjątkowo szczęśliwy. Z pewnością zaskoczyły go ubogie hiszpańskie krajobrazy. Stopniowo zaczął wykorzystywać w swoich obrazach ich czyste i dramatyczne barwy, które musiały przypominać mu raczej ojczystą Kretę niż soczyste kolory Italii.

W roku 1577 wykonał w Toledo serię obrazów odbudowanego kościoła Santo Domingo el Antiguo. Dzięki nim jego sława wzrosła tak bardzo, że kapituła katedry w Toledo zleciła mu namalowanie obrazu do zakrystii. Powstało więc *Zdarcie szat z Chrystusa przed ukrzyżowaniem*, w którym są już widoczne najistotniejsze elementy nowego stylu. Wkrótce, pomimo kontrowersji, jaka wynikła w związku z niektórymi aspektami dzieła, król Filip, na którym obraz zrobił duże wrażenie, zaproponował, by młody artysta, znany już jako El Greco, ozdobił ołtarz kościoła w Escorialu.

Na życzenie monarchy powstał obraz *Święty Maurycy i legion tebański*, przedstawiający męczeństwo grupy rzymskich żołnierzy, którzy

w trzecim wieku nie podporządkowali się rozkazowi prześladowania swych braci chrześcijan. Sposób, w jaki El Greco przedstawił to wydarzenie, odbiegał od oczekiwanego wzorca hiszpańskiego, który kładłby nacisk na potworności egzekucji. Zbliżony był raczej do stylu zwanego *Maniera*, czy też późnym manieryzmem, czerpiącym z twórczości Rafaela i Michała Anioła. Forma artystyczna wzięła górę nad dramatyczną treścią. W samym środku malowidła El Greco umieścił Maurycego oraz jego towarzyszy, którzy uprzejmie konferują z urzędnikiem w sprawie czekającej ich egzekucji. W tle widzimy pozostałych legionistów, cierpliwie czekających na obcięcie głów, które odbywa się całkiem zwyczajnie, bez cienia emocji po którejkolwiek ze stron. W tym samym momencie niebiosa wypełniają się boskimi istotami. W górze trwają przygotowania do rychłego przyjęcia skazańców. Pomimo religijnej poprawności tematu, styl ten tak zirytował Filipa, że odmówił on zawieszenia obrazu nad głównym ołtarzem. Dzieło pozostało jednak w Escorialu.

Greki, nie zniechęcony brakiem królewskiego uznania, malował dalej. Wkrótce wypracował metodę artystycznej ekspresji, która odrzucała realizm na rzecz ucieleśnienia filozoficznej i religijnej idei. Zgodnie z nią materialny świat nie stanowił rzeczywistości samej w sobie, lecz był wyrazem transcendentnej, duchowej rzeczywistości.

Zestawienie tych dwóch elementów, ziemskiego i niebiańskiego, stało się częstym motywem w twórczości El Greca. Nie pożyczał już kolorów od mistrzów weneckich i rzymskich. Używał raczej zimnych błękitów i zieleni, metalicznych szarości z białymi, żółtymi, zielonymi i czerwonymi akcentami. Jego postaci stawały się coraz bardziej wydłużone, na co być może mieli wpływ Tintoretto lub Parmigianino. Najwyraźniej jednak El Greco widział w tej konwencji doskonale narzędzie ekspresji dla swych filozoficznych przekonań, które, koniec końcem, stawiał ponad cielesnymi przyzwyczajeniami swej zawilej duszy, takimi jak: pieniądze, luksus i kobiety. Duchowa strona jego osobowości napędzana była nieustanną lekturą, a także rozmowami z tolekańską inteligencją, z którą pozostawał w bliskich i przyjaznych stosunkach. Jeden z jego towarzyszy pisał: „Był wielkim filozofem”¹.

Najbardziej typowym przykładem dzieła, które stało się nośnikiem treści filozoficznych tak bliskich El Greca, jest *Otwarcie Piątej Pieczęci*. Jest to jedna z trzech prac wykonanych pod koniec życia artysty dla

¹ B. Byron, D.T. Rice, *The Birth of Western Painting*, Hacker Art Books, Nowy Jork 1968, s. 183.

szpitala Tavera w Toledo, inspirowana fragmentem z Apokalipsy św. Jana: „A kiedy zdjął piątą pieczęć, widziałem pod ołtarzem dusze zabitych dla słowa Bożego i dla świadectwa, jakie złożyli. I wołali głosem wielkim, mówiąc: «Dokądże, Władco święty i prawdziwy, nie będziesz sądzić i mścić się za krew naszą na mieszkańcach ziemi?» I dana była każdemu z nich suknia biała, i powiedziano im, że mają odpoczywać czas jeszcze krótki, aż liczba ich dopełni się współsługami i braćmi ich, którzy mają być zabici jak oni (Apokalipsa, 6:9–11, przeł. Cz. Miłosz).

Wielu malarzy późnego Renesansu na swoich płótnach przedstawia wizję nieba i ziemi, zstępujące anioły, dusze zbawione i potępione. Ich obrazy, skąpane niebiańskim światłem, które ziemskim kolorom nadawało cudowny blask, opowiadały o obecności Boga w naturze.

Lecz te kolory są inne. Nie pochodzą wcale od ziemskich substancji. Obszary, gdzie występuje czerwień, są stłumione, całkowicie zdominowane przez zimne, dziwnie pozaziemskie barwy, na których zbudowany jest obraz. Po lewej stronie, na olbrzymią postać św. Jana zawiniętą w szaroniebieskie szaty, pada czyste białe światło. Wydobywa się ono spoza skłębionych chmur, które płyną równolegle do wzniesionych ramion świętego ku aniołowi w górnym prawym rogu malowidła. Za chmurami odgadujemy boże królestwo.

Ten sam blask odejmuje nagim postaciom wskrzeszonych jakikolwiek odcień cielesności, który znajdujemy u Michała Anioła, a jeszcze wyraźniej u Memlinga, w ich przedstawieniach zbawionych i potępionych Sądu Ostatecznego. W obrazach El Greca rozświetlone ciało lśni owym czystym blaskiem, który sączy się przez ciemne chmury w górze. Natomiast strefy cienia przesuwają się w kierunku fioletowej części widma.

Co mamy sądzić o samych postaciach? Malowane wytrawną ręką, urągają przecież niepisanyemu prawidłom, które wyznaczały granice nawet najśmielszym z włoskich mistrzów, nauczycielom młodego Greka. Oczywiście, wydłużanie ludzkich ciał było zabiegiem znanym i stosowanym przez malarzy Odrodzenia. Niejaki Denys z Fourny w swoim *Poradniku Malarskim* pisał: „Uczniu, pamiętaj, że ludzkie ciało stanowi dziewięć wysokości jego głowy”². Tak przesadne proporcje znajdujemy we freskach Michała Anioła, które pokrywają sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej. Ale kręte sylwetki na późnych obrazach El Greca nie przypominają wcale idealnych form, o które zabiegał Michał Anioł. Są raczej eteryczne, jak gdyby rozcieńczone i nieziemskie, zupełnie nie z krwi i kości.

² Ibidem, s. 94.

Jak wyjaśnić to zachwycające, szczytowe osiągnięcie w renesansowej sztuce? Napisano już wiele zarówno ciekawych, jak i nonsensownych komentarzy, które próbowały zdać sprawę z odmienności malarstwa El Greca. Wdziano w nim manierystę, wskrzesiciela sztuki bizantyjskiej, szaleńca, protomodernistę, a także, o dziwo, malarza, który swój styl zawdzięcza wadzie wzroku – astygmatyzmowi.

Ta ostatnia teoria cieszyła się dużą popularnością na początku XX wieku i przedstawiono ją jako wiarygodne wyjaśnienie niezwykłych form postaci, które wypełniają obrazy El Greca. Jednak zwolennicy „ocznej hipotezy” nie myślą konsekwentnie. Nawet jeżeli El Greco cierpiał na astygmatyzm, z pewnością zauważyłby różnicę między nienaturalnym obrazem a rzeczywistym modelem. Prawdziwe wyjaśnienie musi być innej natury. Nie powinniśmy kłaść wszystkiego na karb zwykłej fizjologii czy osobistych dziwactw artysty, gdyż tak naprawdę nie pomaga nam to w rozumieniu samej sztuki. O wiele więcej powie nam filozofia, której El Greco poświęcał wiele uwagi w ostatnich latach swego życia.

To zastanawiające, że nawet ci ze współczesnych krytyków, którzy odrzucają hipotezę o wadzie wzroku, nie są świadomi źródeł sztuki El Greca. Meier-Graefe, chociaż nie zgadza się na modne pod koniec wieku określenie: „malarz koszmarów”, na pytanie, skąd wziął się El Greco, odpowiadał po prostu: nie wiadomo³.

Ale to właśnie ten krytyk odnalazł klucz, który przynajmniej częściowo pomaga rozwikłać zagadkę malarstwa El Greca – zwrócił uwagę na mozaiki Dafne koło Aten. Nie on pierwszy spośród współczesnych badaczy wskazywał na pokrewieństwa z tradycją grecką i bizantyjską. Ale dopiero kiedy uwyraźniły się zbieżności pomiędzy sztuką nowoczesną a Bizancjum, okazało się, że El Greco stanowi tu brakujące ogniwo. Malarstwo i rzeźba, które powstały we wschodnim imperium, były konsekwencją sporu z ikonoklastami. Porzuciły naturalizm wcześniejszych wieków, by realizować mistyczne pragnienie wyrażenia tego, co wieczne i niezmiennie w skończonym dziele. W ten sposób powstała wielka tradycja bizantyjskiej ikonografii, która współistniała z filozofią Arystotelesa. Jej orędownikiem był św. Jan z Damaszku, którego dzieła miały z kolei olbrzymi wpływ na wschodnią scholastykę⁴. W IX wieku patriarcha Photius zainicjował odrodzenie platonizmu w Bizancjum⁵. I chociaż nie

³ Ibidem, s. 6.

⁴ Por. ibidem, s. 91.

⁵ Ibidem.

spowodowało ono powrotu naturalistycznej sztuki greckiej i rzymskiej, wprowadziło jednak do ikonograficznych przedstawień bizantyjskich malarzy element *humanistyczny*. W sztuce chrześcijańskiej pojawił się duch, który miał opanować Zachód i przeistoczyć europejską sztukę.

Dwa wieki po Photusie, Michał Psellos, typowo neoplatonicki myśliciel, zostawił po sobie trwały ślad w kulturze bizantyjskiej. Psellos łączył olbrzymią wiedzę ogólną z platońskim mistycyzmem. Wpłynął na powstanie formy artystycznej, którą cechował nowy sposób przedstawiania bóstwa. Chociaż z tajemnicy *sacrum* nic nie ubyło, w sztuce ikonograficznej pojawiło się więcej „ludzkich” motywów.

Minęły wieki, nim neoplatonicki, humanistyczny mistycyzm w pełni zakwitł na Zachodzie. Jednak Psellosa całkiem słusznie można by uważać za przodka nie tylko wskrzeszonej bizantyjskiej i greckiej kultury, ale również włoskiego Renesansu.

W filozofii neoplatonickiej nie przez przypadek istnieje silny związek ze sztuką. W pismach Platona nie jest on przedstawiony szczególnie jasno. Lepsze wyjaśnienie relacji pomiędzy sztuką a filozofią znajdziemy w *Enneadach* Plotyna. Zgodnie z Plotynem dzieła sztuki opierają się na tych samych zasadach umysłu, z których czerpie i według których tworzy Natura. Są one naczyniami piękna, które przewyżcza niedoskonałości przyrody. W tym właśnie sensie dla neoplatoników Dusza Świata jest artystą, który pracuje w surowej materii, czystej potencjalności, aby wyrazić *Nous*, niewysłowione piękno Jednego. Analogicznie ludzkie ciało jest wyrazem duszy, a każda dusza uczestniczy w naturze tego, co wieczne i prawdziwe. Może kształtować samą siebie, tak jak artysta nadaje kształt swemu dziełu: „Wracaj do siebie samego i spójrz! I jeżeli zobaczysz, że nie jesteś jeszcze piękny, to tak, jak rzeźbiarz posągu, który ma być piękny, jedno usuwa, a inne oskrobie, jedno wygładzi, a inne oczyści, aż objawi piękne oblicze na posągu, tak i ty usuwaj wszystko, co zbędne, prostuj, co opaczne, czyść i rób, by zaślniło, co ciemne, i nie ustawaj w pracy nad własnym posągiem, aż ci rozbłyśnie boskie światło cnoty, aż zobaczysz powściągliwość, stojącą na świętej ostoi oczyszczenia!”⁶.

Tradycja platońska była zawsze wielkim źródłem inspiracji dla sztuk pięknych. Sam Platon nie był przecież niewrażliwy na sztukę i jej doniosłe znaczenie w ludzkim życiu. To prawda, że w *Państwie* potępił nie tylko dramat, ale wszystkie dzieła sztuki przedstawiającej jako podwójnie

⁶ Plotyn, *Enneady*, przeł. A. Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959, t. I, s. 114.

oddalone od rzeczywistości świata idei, nędzne kopie jednostkowych przedmiotów. Platon nie potępiał sztuk pięknych aż tak radykalnie, chociaż styl dialogów, pełen przesadnych sformułowań, sprawia często inne wrażenie. Uważał je raczej za potężne narzędzie, którego nie można zostawić w rękach ludzi niewykształconych. Chciał, by artyści wznieśli swoje rzemiosło na wyższy poziom, aby mógł kontemplować prawdę, która ukryta jest poza światem zjawisk. Właśnie tego od sztuki domagał się Plotyn. Nie chodzi tu więc o kontemplację samego dzieła sztuki. Ma ono jedynie zogniskować uwagę naszego umysłu na rzeczach samych w sobie.

Również w Bizancjum przeciwnicy ikonoklastów tak rozumeli funkcję sztuki. Wychodzili z założenia, że obraz, a dla Plotyna przede wszystkim rzeźba, zapewnia dostęp do pozaziemskiego świata idei.

Podobnie traktowano malarstwo na Krecie, kiedy Dominikos Theotokopulos był jeszcze młodym chłopcem. Właśnie ów żywy sposób przedstawiania duchowych prawd zabrał ze sobą do Wenecji i tu z kolei zetknął się z jego specyficznie śródziemnomorską wersją. W Rzymie znajdował on wyraz w olbrzymim dziele Michała Anioła. Młody Grek pilnie je studiował, a następnie z nim rywalizował, by w końcu odrzucić styl mistrza. Miał powiedzieć o nim, że jest dobrym człowiekiem, ale zupełnie nie potrafi malować⁷.

Dopiero w Hiszpanii El Greco mógł swobodnie czerpać z samego źródła tradycji. W swoich pracach wciąż wykorzystywał techniki włoskich mistrzów, lecz jego sztuka zmieniała się, stawała się coraz bardziej uduchowiona pod wpływem platonizmu i neoplatonizmu. Nie chodzi wszakże o to, że odkrył w sobie platonika i postanowił odtąd malować zgodnie z doktryną. Na pewno interesował się filozofią i często dyskutował z filozofami. Zgromadził pokaźną bibliotekę, chociaż nie wiadomo, czy znał dzieła samego Platona lub Plotyna.

Jego filozofia, jako wyraz duszy artysty, istnieje w obrazach. To w nich wyczerpująco opisał swoje metafizyczne przekonania. Podobnie jak Plotyn i chrześcijańscy neoplatonicy, uważał, że świat naturalny to nie bezwładna materia, lecz twór ożywiony i aktywny. Przedmioty powstają dzięki duszy. Nawet w tak poziomej kompozycji, jaką jest *Panorama Toledo*, wszystko zdaje się dążyć ku górze, jak gdyby malarz chciał zjednoczyć się z owym miastem niebiańskim, z którego pochodzi istota wszechrzeczy.

Ludzkie ciała przedstawione przez El Greca nie przypominają już natchnionych postaci, które znajdujemy na obrazach malarzy włoskich.

⁷ B. Byron, D.T. Rice, op. cit., s. 78.

Widać w nich samo wcielenie Umysłu i Duszy, moment, w którym Słowo staje się Ciałem z krwi i kości. Ciała świętych i dzieciątka Jezus skąpane są w białym blasku, który unosi je w stronę Jednego, ku rzeczywistości, która prześwieca przez skłębione chmury, gdzie dusze odnajdują ostateczny cel swojego istnienia. Rzeczywistość ta całkowicie przekracza efemeryczny świat zjawisk, obdarza go życiem, a następnie wchłania z powrotem w siebie. Nawet dusze grzeszników u El Greca nie są całkowicie pozbawione boskiego lśnienia, co przypomina o poglądach samego Plotyna, który uważał, że dusza ze swojej natury jest niezniszczalna.

W roku 1577, kiedy El Greco zamieszkał w Toledo, więziony był tu św. Jan od Krzyża. Nie wiemy, czy malarz kiedykolwiek spotkał się z wielkim mistykiem. Jednak poezja świętego zawiera elementy, które znamy z malarstwa Greka, jak na przykład ten fragment o wznoszeniu się duszy:

„Oślepił mnie straszliwy blask,
Gdy w górze szybowałem,
Największy skarb
Znalazłem pośród ciemnej nocy.
To miłość zawładnęła dniem,
Jakże ślepy był ten lot;
Unosiłem się wysoko i w końcu
Zdobycz swą pojmałem”.

El Greco to malarz, którego dzieła są ucieleśnieniem całej tradycji filozoficznej. Piszą o tym Byron i Rice: „Dla nas pozostanie on wielkim, nie tylko jako malarz, lecz jako człowiek, na którego spłynęła wizja ostatecznej prawdy tego świata. Pozostał jej wierny bez względu na intelektualną modę. Był postacią kosmiczną, wspieraną przeświadczeniem o doniosłym znaczeniu swojej misji. Na jego płótnach cała skala uczuć zawartych w pejzażu, alegorii i ludzkich postaciach, współgra z wielką filozoficzną nauką o mistycznym ziarnie doskonałości ukrytym we wszystkich ziemskich zjawiskach. Towarzyszy temu wdzięczność artysty, któremu dane było obcować z tym, co doskonałe i wieczne”⁸.

Filozofią, która nadaje obrazom El Greca ich trwałą moc, by poruszać i inspirować, jest myśl Plotyna i chrześcijańskich neoplatoników.

Z języka angielskiego przełożył
Mikołaj Wiśniewski

⁸ Ibidem, s. 3.