

Paulina Tendera

**Od filozofii światła
do sztuki światła**

The Polish Journal
of the Arts and Culture
MONOGRAFIE



UNIwersYTET
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, II p.
31-044 Kraków

The Polish Journal of the Arts and Culture
(Seria „Estetyki i Krytyki”)

MONOGRAFIE
TOM III

Książka finansowana ze środków Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ
oraz „Estetyki i Krytyki”

Recenzenci:

Prof. dr hab. Ignacy S. Fiut

Prof. dr hab. Władysław Stróżewski

Komitet redakcyjny The Polish Journal of the Arts and Culture:

Leszek Sosnowski (red. naczelny), Agnieszka Kowalska,

Agata Świerzowska (z-ca red. naczelnego),

Paulina Tendera (sekretarz), Marcin Lubecki

Redakcja językowa, skład, opracowanie graficzne:

Nowa Strona

Na okładce: El Greco, *Św. Jan Ewangelista*, 1595–1604

Muzeum Prado, Madryt

Współpraca wydawnicza:

Wydawnictwo Nowa Strona

Katarzyna Migdał

ul. Łagodna 85/26

43-300 Bielsko-Biała

ISBN 978-83-938885-2-8

© Copyright by Paulina Tendera & The Polish Journal of the Arts and Culture

Kraków 2014

Nakład 150 egz.

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Rozdział pierwszy: „Hegel czyta historię sztuki”. O metodzie	17
Rozdział drugi: Starożytna filozofia światła	31
2.1 Mapa jaskini	34
2.2 Jak wyrwać się z niewoli zmysłowego świata: o oglądaniu i rozumieniu świata	49
2.3 Platońskie Słońce	52
2.3.1 Aspekt ontologiczny: światło jako byt doskonały	53
2.3.2 Aspekt aksjologiczny: światło jako najwyższa wartość	55
2.3.3 Aspekt epistemologiczny: światło jako właściwy przedmiot wiedzy	59
2.4 Światło Platońskich „nauk niepisanych” w dziełach kontynuatorów nurtu	63
Rozdział trzeci: Średniowieczna teologia światła	71
3.1 Neoplatonizm nurtu ontologicznego	75
3.1.1 Bóg jako źródło i zasada emanacji	79
3.1.2 Łaska – droga do Boga	82
3.1.3 Neoplatońska metafizyka światła w teorii emanacji	85
3.1.4 <i>Docta ignorantia</i> – znaczenie ciemności w metafizyce światła	88
3.1.5 Odnowienie nurtu ontologicznego metafizyki światła w IX wieku	90
3.1.6 Wielcy kontynuatorzy	93

3.2	Nurt aksjologiczny średniowiecznej filozofii światła	98
3.2.1	Twórcy nurtu	100
3.2.2	Człowiek wobec Boga – opis relacji w języku metafizyki światła	102
3.2.3	Koncepcja Boga w nurcie aksjologicznym metafizyki światła	106
3.2.4	Szczęście jako podstawa teorii wartości	107
3.2.5	Myślenie o Bogu: mistyka światła i poznanie naturalne	111
3.3	Nurt epistemologiczny średniowiecznej metafizyki światła	113
3.3.1	Teoria poznania wyrażona w języku filozofii światła	114
3.3.2	<i>Claritas</i> jako forma rzeczy	117
3.3.3	Koncepcje estetyczne w nurcie epistemologicznym	118
3.3.4	Początki estetyki nowożytnej	126
Rozdział czwarty:		
	Światło w sztuce romantycznej	129
4.1	Sztuka bizantyjska i gotycka w ontologicznym nurcie filozofii światła	130
4.1.1	Mozaika w bizantyjskiej przestrzeni sakralnej	131
4.1.2	Wewnętrzne światło ikony	135
4.1.3	Między kanonem a inspiracją. Od bizantyjskiego blasku do gotyckiej ciemności	138
4.1.4	<i>Claritas</i> Pseudo-Dionizego w gotyckiej przestrzeni sakralnej	140
4.2	<i>Vita beata</i> : wzór życia szczęśliwego w aksjologicznym nurcie filozofii światła	147
4.3	Alegoryzacja w sztuce wizualnej i literaturze nurtu epistemologicznego	150
4.4	Boskie światło <i>Boskiej komedii</i> Dantego	154
4.4.1	Tło filozoficzne powstania dzieła	154
4.4.2	Symboli i obrazy literackie <i>Boskiej komedii</i>	156
4.4.3	Konteksty platońskie <i>Boskiej komedii</i>	159
4.5	Malarstwo mimetyczne od XVI do XVIII wieku	164
4.6	Uwagi o wpływie platonizmu na sztukę romantyczną	167

4.7	W poszukiwaniu ideału sztuki romantycznej: praktyka artystyczna	170
4.7.1	Filozofia w sztuce romantycznej: „światło oczu”	173
4.7.2	Filozofia w sztuce romantycznej: przeświecanie prawdy	175
4.7.3	Schematy przeświecania prawdy w dziełach sztuki symbolicznej, klasycznej i romantycznej	178
4.8	Sztuka po „końcu sztuki”	184
4.8.1	Cel rozwoju sztuki	186
4.8.2	Filozofia światła wobec zagadnienia „końca sztuki”	193
	Zakończenie: O tym, co wypowiedziane, a co urzeczywistnione	199
	Bibliografia	213
	Indeks nazwisk	223
	Indeks rzeczowy	229
	Summary	233

WSTĘP

Prezentowana książka dotyczy szeroko rozumianego symbolu światła. Symbol ten przejawia się w kulturze europejskiej na wiele różnych sposobów, z których trzy główne – filozoficzny, teologiczny i artystyczny – zostaną tu opisane. Te trzy drogi realizacji symbolu to jednocześnie odrębne dziedziny aktywności intelektualnej człowieka: rozum, wiara i twórczość, które – odniesione do głównego przedmiotu naszych badań – dadzą w efekcie trzy obszary rozważań: filozofię światła, teologię światła oraz sztukę światła. Sposoby prezentacji symbolu światła ujawniają stosunek człowieka do świata, który tkwi w nadawaniu mu znaczenia i sensu lub jego odczytywaniu, lokowaniu lub odkrywaniu jego wartości. Już wstępna filozoficzna analiza historii symbolu światła pozwala zauważyć, że w platonizmie łączy się on z ideą Dobra i Piękną, w teologii średnio-wiecznej oznacza chrześcijańskiego Boga, zaś w sztuce romantycznej, w ujęciu Georga Wilhelma Friedricha Hegla, połączoną z sobą wewnętrzną podmiotowość. Tak więc symbol ten ulegał znacznym i różnym przemianom, chociaż niezmiennie odnosił się do wielorako rozumianej doskonałości.

Użycie Heglowskiego pojęcia „wewnętrznej podmiotowości” nie jest przypadkowe. W książce stosuję narzędzia filozofii dziejów Hegla, uważam bowiem, że jego system pozwolił umieścić historię *claritas* na tle celowego i racjonalnego pochodzenia dziejów. Ale nie ograniczam się wyłącznie do tego systemu – tylko wybrane jego elementy wykorzystuję do analizy przemian kulturowych, które wiążą się z symbolem światła. Nie mogło być zresztą inaczej, gdyż sam Hegel w żadnym ze swoich studiów nie odniósł się w sposób krytyczny do zagadnienia filozofii światła, chociaż kilkakrotnie uległ poetyckości jej języka. Zawarty w niniejszej książce tok rozważań posiada znamiona filozofii dziejów, a wybrane narzędzia Heglowskiej filozofii zostały użyte do opisu historii filozofii, teologii i sztuki światła, a także ich wzajemnych powiązań. Możliwość taka wynika ze struktury wielkiego systemu filozoficznego, za pomocą którego możliwe jest zarówno ujęcie ogólnej natury rzeczywistości, jak i badanie jej szczegółowych aspektów.

Twierdzenie, że substancją dziejów jest Rozum, stanowi najważniejszą ideę heglizmu. Hegel pisze, że dla rozważań nad filozofią dziejów idea ta jest ostatecznie dowiedziona i jako taka musi być przyjęta¹. Jego zdaniem rzeczywistość ma charakter procesualny, wewnątrznie powiązany, finalny i celowy. Jest ona tym, co się odbywa, rozwija i tworzy. Wszystko, co istnieje, posiada charakter skończony, ale jest również częścią wielkiego procesu, który zmierza do zakończenia historii i odkrycia wszelkich potencji intelektualnych i duchowych człowieka. Elementy takiego systemu nie są neutralne aksjologicznie, podlegają waloryzacji ze względu na ostateczny cel rozwoju historii. Waloryzacji dokonać może filozof posługujący się heglizmem jako swoistym systemem miar i ocen tego, co już się dokonało, stąd płynie wartość heglizmu dla niniejszych rozważań. Ujęcie historyczne pokazuje wielką wagę symbolu światła, gdyż ujawnia jego stałą, trwającą ponad dwa tysiące lat eksplorację w kulturze europejskiej.

Opis wybranych narzędzi filozofii dziejów (na przykład klasyfikacja sztuk, teoria doświadczenia estetycznego, koncepcja przeświecania prawdy oraz „światła oczu”) został zawarty w pierwszym rozdziale rozprawy, który nosi tytuł „Hegel czyta historię sztuki». O metodzie”. Zarówno w tym rozdziale, jak i czwartym, pod tytułem „Sztuka światła w romantyzmie”, oraz w zakończeniu zawarto liczne wątki autorskie (między innymi praktyczne uwagi o zastosowaniu koncepcji „światła oczu” oraz schematów przeświecania prawdy do opisu doświadczenia estetycznego), dlatego już na wstępie należy zauważyć, że książka nie spełni oczekiwań czytelnika poszukującego kompletnej wykładni filozofii Hegla, do roli takiej też nie pretenduje. Dowodem znacznego wykroczenia poza ramy heglowskiej filozofii dziejów jest również sięgnięcie do wykładów z ontologii Władysława Stróżewskiego i jego interpretacji filozofii Platona. Koncepcja Stróżewskiego jest dla mnie niemal równie ważna jak uwagi Hegla o sztuce pięknej i filozofii dziejów. Prace polskiego filozofa odnoszą się bezpośrednio do zagadnień filozofii i metafizyki światła, dlatego znacząco wpłynęły na ostateczny kształt całej rozprawy. Szczególnie chodzi tu o rozważania na temat ontycznej struktury świata u Platona, szczegółowe opracowanie zakresu pojęcia *claritas* oraz wyróżnienie trzech aspektów metodologicznych, które pod nieco zmienioną wobec oryginału formą zastosowano w tej rozprawie do analizy głównego jej problemu. Zapożyczona od Stróżewskiego struktura metodologiczna obowiązuje w całym rozdziale drugim, pod tytułem „Filozofia światła w starożytności”, oraz trzecim, pod tytułem „Teologia światła w okresie średniowiecza”.

¹ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011, s. 16.

Ze względu na heglowską teorię zmiennej i procesualnej natury rzeczywistości oraz czasowy charakter poszczególnych prawd/sensów/wartości, a także założenie o obiektywnym istnieniu przedmiotu, przejawiającego się pod postacią światła (na przykład idei Dobra i Piękna, Boga, Absolutu), pojęcia filozofii oraz metafizyki światła potraktowane zostały szeroko. Filozofia światła może odnosić się zarówno do przedmiotów świata zmysłowego, jak i idealnego – w obu przypadkach przedstawia teorię, w której występują konsekwentnie używane metafory lub symbole światła. Metafizyka światła ma zaś znaczenie węższe niż filozofia światła, łączy się przede wszystkim z koncepcjami, w których dosłownie rozumiane światło oznacza akt tworzenia. Tu jednak sprawa się komplikuje, gdyż z platońskiego punktu widzenia, ważnego w niniejszej rozprawie, prawdziwie i realnie istniejącym światłem jest jedynie światło duchowe *claritas*. Tak więc rozumienie metafizyki światła nie ogranicza się w tym studium wyłącznie do prac ścisłego metafizyka Roberta Grosseteste’a, ale rozszerza się na wszystkie koncepcje, w których duchowe światło *claritas* stanowi siłę stwórczą lub wewnętrzną formę rzeczy. Główny nurt rozważań koncentruje się zaś na określeniu nawiązywanej dzięki *claritas* relacji między światem zmysłowym a idealnym. Bez wątplenia zastosowanie języka filozofii światła i metafizyki światła w opisie zarówno światła zmysłowego, jak i duchowego poszerza obie dziedziny wiedzy.

Tak szerokie rozumienie metafizyki i filozofii światła ma uzasadnienie w Heglowskiej filozofii dziejów. Historia etapowo rozwijająca się w czasie odkrywa przed człowiekiem kolejne aspekty prawdy o bycie. Uznając, że to najwyższy byt, którym może być Bóg, Duch (Rozum) lub idea Dobra i Piękna, przejawia się jako światło, a nigdy nie dzieje się to w pełni, lecz jedynie fragmentarycznie, nie wolno nam zrezygnować z któregośkolwiek sposobu przejawiania się tego przedmiotu, jeśli mamy zbliżyć się do prawdy o nim. Innymi słowy, sama struktura świata wymusza na badaczu szerokie traktowanie filozofii i metafizyki światła. Wiedza o różnych sposobach przejawiania się prawdy została zawarta w traktatach filozoficznych i teologicznych, a także w dziełach sztuki rozsianych na kartach historii. Wszystkie one są elementami dziejów, których substancją jest Rozum, i każde z nich jest śladem prawdy. Dlatego analizować trzeba występujące w nich odwołania, mając na uwadze ich wielość i różnorodność, a także ich istotę.

W dziełach filozoficznych, teologicznych i artystycznych odnajdujemy odwołania do różnorodnie pojmowanego absolutu jako pierwotnego źródła światła duchowego – *claritas*. W pracach tych ujawnia się nieoceniony wpływ nauk Platona na charakter kultury europejskiej. Tradycja platońska stanowi podstawę filozofii światła, określając również najwyższy przedmiot wiedzy – źródło *clari-*

tas. Zagadnienia te przedstawiłam w rozdziale drugim, pod tytułem „Starożytna filozofia światła”, gdzie przywołałam wybrane aspekty filozofii Platona oraz jego kontynuatorów, a także symbol światła w kontekście relacji między światem zmysłowym a idealnym. Rozdział ten poświęcony jest także idei Dobra i Piękna rozumianej jako najwyższy przedmiot wiedzy.

Rozdział trzeci książki poświęcony jest średniowiecznej teologii chrześcijańskiej, w której symbol światła stosowano do opisu Boga. Teologia chrześcijańska prezentuje wiele stanowisk dotyczących relacji człowieka i całości stworzenia do Boga, a w konsekwencji generuje dużą różnorodność filozoficznych koncepcji światła. Koncepcje te ujęto za pomocą trzech aspektów metodologicznych, dzięki którym światło przedstawiało Boga przez pryzmat jego trzech głównych atrybutów: doskonałości, łaski (miłości) i mądrości. Ponadto w rozdziale tym wyliczono różne sposoby przejawiania się *claritas*. Ta różnorodność sprawiła, że światło zyskiwało rozmaity charakter i wyrażało każdorazowo nieco inny sens: od ściśle platońskiego i ontologicznego *claritas*, przez różne stopnie zmieszania z materią, jak *splendor*², *lumen*, *resplendentia*, aż po zmysłowe *color*³.

Rozdziały drugi i trzeci mają charakter nie tylko problemowy, ale i historyczny. W polskiej literaturze przedmiotu jest sporo prac cząstkowych, poświęconych głównie wybranemu filozofowi lub symbolice światła, a w mniejszym stopniu samemu problemowi filozofii i metafizyki światła. Brakuje monograficznego omówienia zagadnienia światła w szerszym, historycznym ujęciu. Istnieją wprawdzie nieliczne prace poświęcone problematyce światła, jednak nie mają charakteru filozoficznego, lecz literacki, teologiczny, czasem artystyczny⁴. Moja książka stanowi pierwsze tego rodzaju opracowanie tematu w rodzimej literaturze przedmiotu. Dodać jeszcze można, że na polskim rynku księgarskim brakuje też monografii dotyczącej estetyki Hegla, a jest to przecież w stopniu nieocenionym znakomita inspiracja dla prezentowanej przeze mnie książki.

Rozdział czwarty poświęcony jest sztuce światła, pod której nazwą rozumie przed wszystkim malarstwo epoki romantycznej, choć nie tylko. Pojęcie sztuki światła rozszerzono na dzieła sztuki współczesnej (instalacje z dziedziny „Art of Light”). Niniejsza praca dotyczy w znacznej części sztuki romantycznej

² Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, s. 96, 137 (w odniesieniu do sztuki średniowiecznej).

³ *Ibidem*, s. 99.

⁴ Por. G. Tomaszewska, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w Panu Tadeuszu*, Gdańsk 2007, por. też: K. Kosowska-Hańderk, *Metafizyczna koncepcja światła Włodzimierza Sedlaka (1911–1993)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Filozofia”, t. 42, Wrocław 2004.

oraz – już w ostatnich partiach – zjawiska „końca sztuki”. Mowa tu tylko o chrześcijańskiej sztuce wizualnej, dlatego też w pracy nie są w zasadzie podejmowane zagadnienia poezji ani muzyki, które również stanowią ważny element romantyzmu.

W książce przedstawiłam filozofię światła jako jeden z aspektów ogólnego procesu rozwoju rzeczywistości, którą można ująć w formie schematu dialektycznego starożytna filozofia światła – średniowieczna teologia światła – romantyczna sztuka światła. W ujęciu szczegółowym starożytnej filozofii światła przeciwstawia się filozofia chrześcijańska (teologia światła), która prezentuje nową świadomość podmiotową. Elementem tej świadomości jest ideał etyczny wywyższający cierpienie, poświęcenie i męczeństwo nad etos bohatera homeryckiego (Hegłowska „piękna indywidualność”⁵). Epoka romantyczna tworzy kult Boga-człowieka umierającego na krzyżu, który jest sprzeczny z greckim ideałem kalokagatii. Mimo to chrześcijaństwo zachowuje i kultywuje filozoficzną tradycję platońską. Jednak filozofia chrześcijańska w pierwszych swych wiekach jest *de facto* tylko teologią, dającą aspektowe wyobrażenie o Rozumie, ale posiadającą silne poparcie w sztuce sakralnej, która jest pierwszą formą romantycznej sztuki światła. Sztuka sakralna stanowi zmysłową stronę wiary, a więc ujmuje absolut w sposób obrazowy, niedoskonały i uproszczony. Tego zmysłowego i obrazowego charakteru religia chrześcijańska pozbywa się dzięki reformacji religijnej, łącząc się ponownie z filozofią i dając ostatecznie skończoną oraz pełną wiedzę o człowieku, obok której tworzona jest sztuka o już wyłącznie świeckim charakterze. Przedstawione tu rozumowanie nie zaprzecza wprawdzie możliwości opowiedzenia tej historii światła w zupełnie inny sposób, ale pozwala uprawomocnić dowodzenie w ramach tradycji heglowskiej filozofii dziejów: **jeśli szczegółowe aspekty *claritas* ujawniają się w ciągu dziejów jako tezy filozoficzne, traktaty teologiczne lub dzieła sztuki, to zachodzący pomiędzy nimi związek musi mieć charakter procesualny, celowy, dialektyczny i rozumowy**. Twierdzenie to stoi u podstaw wszelkich prób opisania historii *claritas* za pomocą filozofii dziejów.

W zamierzeniu praca ta jest próbą opowiedzenia historii *claritas*, a także próbą oceny jego znaczenia z punktu widzenia filozofii dziejów. Obydwie płaszczyzny, opisowa i waloryzująca, zostały w niniejszej pracy nałożone na siebie, aby – stwarzając relację między aktem twórczym a nadawaną mu wartością – wydobyć sens i cel historycznego rozwoju symbolu światła. Płaszczyzna opisowa, która wykorzystuje analizę informacji z zakresu filozofii starożytnej i średniowiecznej, a także historii sztuki, pozwoli ująć symbol światła jako ele-

⁵ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, op. cit., s. 271.

ment duchowej kultury człowieka. Na wybranych przykładach dzieł filozoficznych, teologicznych, architektonicznych i malarskich zostanie pokazane, jak różnorodnie element ten urzeczywistniał się w historii. Dzięki płaszczyźnie waloryzującej zostanie wskazany sens, wartość oraz cel tych wszystkich urzeczywistnień, umożliwiając ujęcie ich jako niezbywalnych elementów procesu dziejowego. Pierwszy rozdział pracy pokazuje, dlaczego filozofia dziejów wzbogaca rozumienie historii symbolu światła, ostatni zaś dowodzi, że heglowska koncepcja sztuki zamyka tę historię. Czym okazuje się filozofia światła na tle ogólnej koncepcji dziejów? Czym jest sam symbol światła? Co wyraża? Czy koncepcja Hegla kontynuuje tradycję metafizyki światła, czy stanowi jej interpretację, a może jest jej zwieńczeniem? Można żywić nadzieję, że historia symbolu światła opowiedziana w nowy sposób pozwoli zbliżyć się do odpowiedzi na tak postawione pytania.

* * *

Książka, którą z wielką radością prezentuję czytelnikowi, nie powstałaby bez życzliwej pomocy wielu znakomitych osób. Szczególne podziękowania pragnę złożyć Panu prof. drowi hab. Leszkowi Sosnowskiemu, promotorowi mojej pracy doktorskiej i mojemu przyjacielowi, któremu bardzo wiele zawdzięczam zarówno na drodze rozwoju zawodowego, jak i osobistego, oraz Pani prof. dr hab. Marcie Kudelskiej, za pomoc i nieustające wsparcie. Serdecznie dziękuję recenzentom książki za konsultacje i uwagi: Panu prof. drowi hab. Ignacemu Stanisławowi Fiutowi oraz Panu prof. drowi hab. Władysławowi Stróżewskiemu, którego poglądy i nauki są mi szczególnie bliskie, a także Pani Katarzynie Migdał oraz Panu Marcinowi Lubeckiemu, dzięki którym książka uzyskała piękną formę językową i graficzną. Wyjątkowe podziękowania składam mojej kochanej mamie, Ewie.

Praca naukowa finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków na naukę w latach 2010–2012 jako projekt badawczy promotorski (nr umowy 1691/B/H03/2010/38).

Cóż, kocham światło, Promieniem
jak umiem, wiersze obdzielam.
O gdybym mógł, obym zmienił
cały świat w jeden kandelabr.
[...]
Jesteśmy w pół drogi. Droga
pędzi z nami bez wytchnienia.
Chciałbym i mój ślad na drogach
ocalić od zapomnienia.

K. I. Gałczyński, *Pieśni*, fragment pieśni X (1953)

Rozdział pierwszy

„HEGEL CZYTA HISTORIĘ SZTUKI”. O METODZIE

Dzieje to ciąg zdarzeń, na który składają się zarówno fakty historyczne (wojny, rewolucje czy wynalazki techniki), jak i ich wewnętrzny aspekt⁶ – duchowy i intelektualny rozwój człowieka, który urzeczywistnia się w kulturze. Kultura jest działaniem stanowiącym właściwy motor dialektyki Ducha⁷, ten zaś to „historyczno-ludzki świat kultury, który stopniowo tworzy się i kształtuje w dziejowym procesie denaturalizacji”⁸. Zdaniem Hegla jedynie zmiany o charakterze duchowym dają nową jakość⁹. Przemiany w kulturze i nauce wpływają na światopogląd człowieka, a w konsekwencji znajdują swoje odbicie w sztuce. Sztuka pokazuje wszystkie, najdrobniejsze nawet zmiany w świadomości człowieka, dlatego trzeba ją traktować jako integralną, ale i szczególną część kultury. W sztuce odbija się duch epoki, sztuka wyraża cele, aspiracje, pragnienia i niepokoje człowieka każdego czasu. Badanie sztuki jest źródłem informacji o przeszłości w jej duchowym aspekcie.

Czytając Heglowskie *Wykłady o estetyce*, dostrzegamy pewne szczególne ujęcie tematu. Specyficzne rozumienie historii sztuki polega na tym, że została ona ujęta w sposób schematyczny i systemowy. Hegel stosuje podział na trzy epoki: sztukę symboliczną, klasyczną oraz romantyczną, które odpowiadają kolejnym epokom historycznym: epoce wschodnich despotji, epoce grecko-rzymskiej i – ostatniej – chrześcijańskiej.

Chociaż Hegel posiadał bardzo rozległą wiedzę na temat historii powszechnej, nie zawsze przekładała się ona na krytyczny i rzetelny opis sztuki; schematyczność odczuwa się szczególnie w opisach dzieł sztuki symbolicznej i kla-

⁶ „Formy ducha manifestują się w czasie, a historia świata jest przejawem ducha w czasie”. Cyt. za: H. Marcuse, *Rozum i rewolucja. Hegel a powstanie teorii społecznej*, tłum. D. Petsch, Łódź 1966, s. 212.

⁷ Por. M. J. Siemek, *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998, s. 21.

⁸ *Ibidem*, s. 71.

⁹ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, op. cit., s. 65.

sycznej. Hegel krytykował sztukę symboliczną za mieszanie form zwierzęcych z ludzkimi w wizerunkach malarskich i rzeźbiarskich, nie posiadał jednak szczegółowych informacji o religii egipskiej czy mezopotamskiej, które tę treść tłumaczyły (por. Ryc. 8). Krytyka sztuki symbolicznej nie przełożyła się na ogólną ocenę tej epoki; filozof podkreślił jej znaczenie dla ogólnego rozwoju dziejów. Chodzi tu szczególnie o docenienie wagi Persji jako pierwszego państwa stworzonego przez naród historyczny¹⁰. Wśród Persów narodziła się po raz pierwszy świadomość wspólnoty państwowej oraz religia oparta na koncepcji duchowego bóstwa przeciwstawionego materii. Czytamy, że „w Persji wschodzi po raz pierwszy światło, które świeci i oświetla, gdyż dopiero światło Zoroastra należy do światła świadomości, do ducha jako stosunku do czegoś innego”¹¹ oraz że historyczna „zasada rozwoju rozpoczyna się wraz z dziejami Persji”¹². Zacytowane fragmenty *Wykładów o filozofii dziejów* należą do nielicznych, w których Hegel posługuje się symbolem światła. Jednak we wszystkich takich fragmentach (które będą tu jeszcze przywołane) filozof używa światła zgodnie z neoplatońską tradycją i opisuje nim świadomość w stanie rozwoju, budzącą się wolność i rozumność. Jako spostrzeżenie można dodać, że poniższa wyrażona przez Hegla charakterystyka symbolu przypomina nie tylko tradycję platońską, ale także – może nawet bardziej – nauki średniowiecznych filozofów światła:

Światło nie czyni żadnej różnicy: słońce świeci nad sprawiedliwymi i niesprawiedliwymi, nad wysoko postawionymi i małuczkimi i udziela wszystkim równego dobrodziejstwa i powodzenia. Światło działa tylko ożywczo, ile że ma związek z odwrotną stroną samego siebie, wpływa na nią i rozwija ją. Jest obdarzone przeciwstawnością względem ciemnoty. Przez to odsłania się zasada czynności i życia¹³.

Persowie jeszcze przed Platonem mieli identyfikować światło z działaniem pierwotnej Jedni, a także uprzedmiotwić dobro w postaci zasady, która była przez nich czczona i realizowana w czynach. Abstrakcyjna zasada dobra stoi u źródła powszechności praw moralnych i absolutnej równości wszystkich ludzi, które zrealizowane będą w pełni dopiero dzięki chrześcijaństwu. Hegel komentuje te zasady w duchu platońskiej filozofii światła:

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 196.

¹¹ *Ibidem*, s. 196–197.

¹² *Ibidem*, s. 197.

¹³ *Ibidem*.

Światło ma [...] znaczenie duchowości; jest ono postacią dobra i prawdy, substancjalnością wiedzy i woli, równie jak wszystkich rzeczy przyrodzonych. Światło stawia człowieka w położenie, iżby mógł wybierać, a wybierać może, kiedy się wydobył z grązeli. Światło ma zaś w sobie zarazem przeciwstawność, mianowicie ciemność, tak samo jak dobru przeciwstawia się zło¹⁴.

Religia Persów była oparta na dualnej zasadzie świata. Światło stanowiło symbol prawdy i dobra, a ciemność ich opozycję, dzięki czemu człowiek uświadamiał sobie stojącą przed nim alternatywę i konieczność wyboru między dobrem a złem. Wartości te nie były związane z zewnętrznym prawem państwowym, ale posiadały charakter abstrakcyjny i mogły zostać uwewnętrznione przez podmiot.

Po okresie panowania wschodnich despotów na arenę dziejów wkraczają państwa greckie. Czas ten charakteryzuje się ustanowieniem prawa jako urzeczywistnienia świadomości i woli jednostek¹⁵ oraz rozwojem pięknych indywidualności. Piękna indywidualność charakteryzuje typowy dla Greków stosunek do rzeczywistości, świata i życia, który wyróżnia się walecznością, dumą i siłą charakteru. Najlepszym przykładem takiej postawy jest Aleksander Wielki – „najswoobodniejsza i najpiękniejsza indywidualność, jaką kiedykolwiek rzeczywistość posiadała”¹⁶. Ale piękna indywidualność to również dzieło sztuki, gdyż podejście Greków do cielesności człowieka miało charakter przede wszystkim estetyczny i kontemplacyjny (por. Ryc. 9). Człowiek był tu „podmiotowym dziełem sztuki”. Grecy wywyższali kulturę i sztukę ponad dobra przyrody. Hegel wysoko cenił ich twórczość za pełną realizację zasad harmonii oraz kanonów zmysłowego piękna¹⁷, jednak rzeźby greckie osądził na podstawie ówczesnego ich wyglądu jako białe, marmurowe bryły. Pisał, że grecka rzeźba nie ma źrenicy oka, twierdził, że „najdoskonalsze posągi pięknej rzeźby nie patrzą; dusza ich jako świadoma siebie strona wewnętrzna nie wyziera z nich w tej duchowej koncentracji, jaką promieniuje oko”¹⁸. Wyniki badań archeologicznych opublikowane niedługo po śmierci Hegla dowiodły natomiast zamiłowania Greków do jaskrawych kolorów i polichromii¹⁹.

¹⁴ Ibidem, s. 202.

¹⁵ Por. M. J. Siemek, op. cit., s. 13.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, op. cit., s. 254.

¹⁷ Por. ibidem, s. 284.

¹⁸ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1965, s. 153–154.

¹⁹ Hegel prawdopodobnie nie wiedział nic o tym, że Grecy stosowali polichromię na rzeźbach. Por. J. Gage, *Kolor i kultura*, Kraków 2008, s. 11 i n.

W odniesieniu do kultury greckiej Hegel używa metafor pochodzących z tradycyjnej filozofii światła, podobnie jak to wcześniej uczynił w stosunku do państwa perskiego. W duchu Platońskich dialogów pisze o istocie boga Heliosa (Apolla) jako słońca i żywiołu przyrody²⁰:

Idea światła, jako tkwiąca u podstawy siła przyrody, nie da się usunąć z tego bóstwa [...] Apollo jest bowiem wróżbitą i jasnowidzem, oświetlającym wszystko słońcem; jest dalek uzdrowicielem, dawcą mocy²¹.

W okresie grecko-rzymskim powstawała sztuka, którą Hegel nazwał klasyczną. Wyrażała ona piękno przede wszystkim w wymiarze zmysłowym, jednak nie realizowała najbardziej doniosłych wartości duchowych, które udało się wyrazić dopiero w sztuce romantycznej (por. Ryc. 10 i nast.), tę zaś Hegel łączył ze świadomością ducha absolutnego i była ona ostatnią formą twórczości artystycznej.

Sztuka romantyczna powstała wraz z religią chrześcijańską dzięki dostosowaniu formy i treści do duchowych ideałów i celów chrześcijaństwa. Sztuka romantyczna to malarstwo, muzyka i poezja. Pośród tych trzech dziedzin malarstwo będzie dla mnie najważniejsze, dlatego warto już teraz zaznaczyć, że w ujęciu Hegla zarówno sztuka średniowieczna, jak i renesansowa oraz barokowa niemal w całości zakreślają historyczne ramy malarstwa romantycznego. Należy jednak od razu dodać, że epoka romantyczna jest bardzo niejednolita. Hegel nisko ocenia okres średniowiecza²², a właściwy charakter romantyzmu uwidacznia się dopiero po reformacji religijnej. Jak krytyczny był stosunek filozofa do średniowiecza, pokazują poniższe słowa:

Tak pełne sprzeczności i zakłamania jest to średniowiecze, że najgłębszy niesmak budzić muszą nowoczesne próby zachwalania tej epoki jako doskonałej. [...] to przeciwieństwo wszelkiego rozumu, barbarzyństwo i ohyda, usprawiedliwione i poparte nakazami religii, dają najbardziej oburzające i odrażające widowisko, jakie kiedykolwiek oglądano, i tylko filozofia może je pojąć i dlatego usprawiedliwić²³.

²⁰ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, op. cit., s. 276.

²¹ Ibidem, s. 277.

²² Zdaniem Lukácsa we wczesnych latach pracy naukowej Hegel uznawał chrześcijaństwo za znieprawdzone i pogardzane ucieleśnienie filozoficznej pozytywności oraz politycznego despotyzmu. Por. G. Lukács, *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1980, s. 123.

²³ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, op. cit., s. 254.

Średniowiecze miało się cechować upadkiem wszelkiej etyczności²⁴, rozwojem zabobonów i bajek o świętych²⁵, upokarzającą służalczą ludu wobec Kościoła²⁶, zanikiem zasady rozumu i wolności oraz „beźmiernym kłamstwem”²⁷. Sytuację tę zmieniła dopiero reformacja religijna, którą metaforycznie określił Hegel jako „słońce rozświetlające wszystko”²⁸, następujące po „zorzach” późnego średniowiecza. Reformacja religijna sprawiła, że Kościół katolicki ustąpił przed duchem świata²⁹ i została urzeczywistniona zasada wolności chrześcijańskiej. W reformacji wprowadzono najwyższe prawo podmiotu: „człowiek powołany jest przez siebie samego do tego, aby być wolnym”³⁰.

Hegla „czytanie historii sztuki” ma charakter wartościujący³¹. Nie każda sztuka, jego zdaniem, równie dobrze oddaje treści ducha (sztuka perska robi to w mniejszym stopniu niż sztuka niemiecka), ale każda wyraża prawdę o swojej epoce, gdyż jest wynikiem działania artysty uwikłanego w proces dziejowy i zdeterminowanego ideami własnej epoki³². Dobry artysta nie przekracza jej ram, tworzy dzieła przeznaczone dla współczesnego mu odbiorcy, który ma prawo wymagać, by sztuka prezentowana w galeriach była dla niego zrozumiała i odpowiadała na jego duchowe potrzeby³³.

Ograniczenie się do malarstwa w opisie sztuki romantycznej budzić może wątpliwości heglistów, zważywszy, że ostatni z trzech tomów *Wykładów o estetyce* poświęcony jest w znakomitej części muzyce i poezji. Jednak taką możliwość daje sam Hegel, pisząc, że „poezja, obok malarstwa i muzyki, jako sztuk

²⁴ Ibidem, s. 251.

²⁵ Por. idem, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 564.

²⁶ Szczegółową analizę stosunku Hegla do instytucji Kościoła oraz do Kościoła katolickiego przedstawia Lawrence S. Stepelevich, analizujący fragmenty korespondencji Hegla, w których filozof wyraża osobisty stosunek do katolicyzmu. Stepelevich skupia się na dwóch punktach krytyki Hegla: doktrynie eucharystycznej oraz rozumieniu moralności. Por. L. S. Stepelevich, *Hegel and Roman Catholicism*, „Journal of The American Academy of Religion” 1992, Vol. 60, No. 4, s. 673–684.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, op. cit., s. 228.

²⁸ Ibidem, s. 464.

²⁹ Por. ibidem, s. 465.

³⁰ Ibidem, s. 469.

³¹ Hegel wskazuje na istnienie skali, która wyraża realizację idei wolności w danej epoce historycznej. Por. ibidem, s. 76.

³² Por. Z. Kuderowicz, *Hegel i jego uczniowie*, Warszawa 1984, s. 177.

³³ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 424.

romantycznych, stanowi [...] trzecią stronę romantyki”³⁴. A więc sztuki te rozpatrywać można odrębnie, jako szczegółowe strony romantyzmu, a każda z nich realizuje na swój sposób założenia epoki i ujawnia jej charakter. Zarówno dzięki dziełom malarskim, poetyckim, jak i muzycznym zachodzi doświadczenie estetyczne, w którym podmiotowość wraca „z powrotem w sferę idealną, w sferę uczucia, serca, duszy i rozmyślań”³⁵, natomiast dusza „staje się istotnym, wyraźnie przeświecającym punktem centralnym”³⁶.

W przypadku poezji i muzyki przeświecanie prawdy odbywa się zupełnie inaczej niż w przypadku dzieła malarskiego, gdyż sztuki te nie są istotowo związane z żadnym przedmiotem materialnym. Stąd też w przypadku malarstwa można przedstawić schemat przeświecania prawdy, natomiast opracowanie takiego schematu w odniesieniu do dzieła poetyckiego i muzycznego byłoby osobnym problemem i wymagałoby osobnych analiz. Tu badane są tylko wpływy filozofii światła na estetykę i doświadczenie piękna związane z jednostkowym przedmiotem zmysłowym. Niemniej jednak można przywołać kilka ważniejszych uwag Hegla dotyczących dzieła muzycznego, które jest dla filozofa wypowiedzią artystyczną nieposiadającą zewnętrznej egzystencji w trwałym przedmiocie zmysłowym. Tak więc, choć utwór muzyczny jest ekspresją treści wewnętrznej, pozostaje czymś ogólnym i nie pozwala na utwalenie swojej treści w zewnętrznym materiale³⁷. Dzieła sztuki muzycznej pozbawione są przez to cech indywidualnej podmiotowości w jej rzeczywistym i partykularnym istnieniu. Muzyka w sposób ogólny przedstawia stany wewnętrzne, które nie są stanami żadnej konkretnej podmiotowości, lecz wyrażają „nasze zupełnie puste Ja, jaźń bez wszelkiej dalszej treści”³⁸. Brak odniesienia dzieła muzycznego do partykularnego i przypadkowego istnienia otwiera przed artystami nową przestrzeń wolności twórczej³⁹, dowartościowuje samego artystę oraz twórczy akt, w którym lokuje się istota dzieła muzycznego⁴⁰.

Dzieła muzyczne dotyczy, oprócz niemożności wypowiedzenia treści duchowych indywidualnej podmiotowości, jeszcze inna ograniczoność. Zdaniem filozofa muzyka epoki romantycznej zamknęła się w swej własnej dziedzinie, tracąc swą siłę oddziaływania na duszę człowieka. Rozkosz, której źródłem może być dzieło muzyczne, bierze się z czysto muzycznej, czyli teoretycznej

³⁴ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 269.

³⁵ Ibidem, s. 6.

³⁶ Ibidem, s. 7.

³⁷ Ibidem, s. 157.

³⁸ Ibidem, s. 159.

³⁹ Ibidem, s. 167.

⁴⁰ Ibidem, s. 261.

strony kompozycji, co interesować może jedynie znawców, lecz nie oddziałuje na szeroką publiczność⁴¹. W efekcie publiczność taka może okazać się laicka, gdyż będzie poszukiwała w muzyce zrozumiałego wyrażenia tematów i uczuć, a dopiero znawca, mający świadomość wewnętrznych stosunków tonów i instrumentów, będzie potrafił w pełni odczytać i przeżyć dzieło muzyczne⁴².

Wydaje się, że pod względem uzmysławiania zindywidualizowanych treści duchowych poezja przewyższa muzykę, gdyż wypowiada uczucia, wyobrażenia i stany duchowe wraz z ich obrazem zewnętrznym, choć nie posiada aż takiej plastyczności wypowiedzi jak malarstwo lub rzeźba⁴³. Poezja dokonuje przełomu, przenosi swoją dziedzinę w sferę wewnętrzną i duchową, uwalniając ją od wszelkich związków z materią i obierając za swój materiał słowo. O poezji czytamy: „poezja, sztuka mówiona, jest owym członem trzecim, ową totalnością, która obydwą człony skrajne: sztuki plastyczne i muzykę łączy razem na szczeblu wyższym, w sferze samej duchowej strony wewnętrznej”⁴⁴. Poezja jest taką dziedziną sztuki, której uzewnętrzniiona treść nie posiada swojego rzeczywistego istnienia w zmysłowości, lecz dana jest samej fantazji⁴⁵. Forma duchowa w pełni zastępuje tu czynnik zmysłowy dzieła⁴⁶.

Poezja jest „sztuką ogólną”⁴⁷, nie wiąże się z żadną konkretną formą sztuki, lecz wypowiada każdą treść w formie zarówno symbolicznej, klasycznej, jak i romantycznej. Ta doskonałość poezji stanowi jednocześnie jej słabą stronę. Poezja tkwi w zawieszeniu pomiędzy prozą życia codziennego, którą zajmują się inne gatunki sztuki, a sferą nauki, filozofii i religii. Sztuka poetycka toruje drogę do prawdy, która jest przedmiotem filozofii, prowadzi również do ostatecznego rozwiązania samej sztuki⁴⁸, stanowi bowiem punkt przejścia między sztuką a nauką. Hegel pisze: „Myślenie jest pojednaniem prawdy i realności, ale tylko w myśleniu; twórczość poetycka natomiast jest pojednaniem w formie zjawiska realnego, jakkolwiek tylko wyobrażonego w duchu”⁴⁹.

W Heglowskim systemie filozoficznym przyjąć można dwie podstawowe perspektywy rozważań: perspektywę globalną i wewnętrzną. Z perspektywy globalnej wszelkie zmiany historyczne rozpatruje się jako punkty na drodze do

⁴¹ Por. *ibidem*, s. 173.

⁴² Por. *ibidem*, s. 259.

⁴³ Por. *ibidem*, s. 174.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 269.

⁴⁵ Por. *ibidem*, s. 274.

⁴⁶ Por. *ibidem*, s. 275.

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 280.

⁴⁸ Por. *ibidem*, s. 282.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 293.

zrealizowania najwyższych celów historii. Perspektywy wewnętrznej używa się, by opisać element kultury jako rozwijający się na tle historii, ale posiadający wobec niej ograniczoną autonomiczność. Obydwie perspektywy wzajemnie się dopełniają, a ujęta za ich pomocą sztuka, tu szczególnie malarstwo, każdorazowo eksponuje nieco inne oblicze prawdy. Perspektywa globalna wskazuje, że to poezja, sztuka słowa, jest najwyższym gatunkiem twórczości artystycznej, ponieważ jako ostatnia, już właściwie u schyłku epoki romantycznej, przeżywa swój rozkwit. Malarstwo zaś, z perspektywy wewnętrznej, staje się dla nas przedmiotem niezależnych refleksji nad ogólnym charakterem epoki romantycznej. Jednak aby szczegółowo określić znaczenie malarstwa romantycznego, należy wrócić do rzeczy absolutnie pierwszych i zastanowić się, czym w filozofii Hegla jest sztuka i co jest jej celem.

Podstawowym celem sztuki jest tworzenie piękna. W koncepcji Hegla jest ono przeświecającą prawdą, czyli prawdą uzmysłowioną, zrealizowaną, tkwiącą w elemencie zmysłowym⁵⁰. Dlatego też pisze filozof, że „przedmiot piękny [...] pozwala w swej egzystencji przejawiać się własnemu pojęciu jako urzeczywistnionemu i w sobie samym ukazuje, że jest podmiotową jednią i czymś, co żyje”⁵¹. Treść duchowa sztuki, aby móc przejawiać się jako piękna, powinna zostać zapośredniczona w swym innobycie, którym jest materia, innymi słowy „piękno określa się jako zmysłowe przeświecanie (*Scheinen*) idei”⁵². Ale sztuka, aby móc wyrazić to piękno, powinna abstrahować od prozy życia codziennego i wskazywać prawa i wartości ogólne. W ten sposób doświadczenie sztuki zyskuje aspekt poznawczy:

[...] zadanie sztuki polega na tym, aby istnienie w jego przejawianiu się ujmować i przedstawiać jako prawdziwe, tzn. w swej zgodności ze zgodną z samą sobą i istniejącą sama w sobie i dla siebie treścią. [...] Sztuka, doprowadzając istnienie skażone przypadkowością i zewnętrżnością z powrotem do harmonii z jego prawdziwym pojęciem, odrzuca wszystko, co w zjawisku pojęciu temu nie odpowiada, i dopiero przez takie oczyszczenie wydobywa na wierzch *ideal*⁵³.

W materii i dzięki niej konstruuje się relacja między przedmiotem i podmiotem doświadczenia estetycznego. Dzięki dziełu sztuki odbiorca zauważa piękno

⁵⁰ „Kiedy zatem Hegel rozpatruje piękno, jako «przeświecanie idei», oznacza to, że tylko dziełom artystycznym przysługuje piękno, ponieważ one stanowią narzędzie uświadomienia sobie przez ludzi dialektyki historii”. Cyt. za: Z. Kuderowicz, op. cit., s. 181.

⁵¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 190–191.

⁵² Ibidem, s. 186.

⁵³ Ibidem, s. 256.

i rozpoznaje w nim zapośredniczoną prawdę. Poprzez sprowadzenie zewnętrznego zjawiska do sfery duchowej staje się ono adekwatną manifestacją ducha⁵⁴. Hegel podkreśla procesualny charakter doświadczenia estetycznego. Doświadczenie to polega na przekształceniu piękna w prawdę oraz odczytaniu ogólnej treści zawartej w aspektowo i subiektywnie ujętej zmysłowości. Tę procesualność w najgłębszym wyrazie zapewnia malarstwo, gdyż wymaga zagłębienia się świadomości w materię i obcowania z nią na drodze estetycznego doświadczenia dzieła malarskiego (wymaga niejako wyjścia poza siebie ku innemu i powrotu do siebie). W muzyce i poezji doświadczenie estetyczne przebiega odmiennie, strona zewnętrzna dzieł sztuki właściwie nie występuje, a istota dzieła realizuje się tylko w momencie jego wykonania. Hegel pisze, że: „zadaniem sztuki jest [...], zgodnie z *totalnością jej pojęcia*, uczynić przedmiotem oglądu nie tylko sam pierwiastek wewnętrzny, ale także jego przejawianie się i rzeczywistość w jego zewnętrznej rzeczywistości”⁵⁵. Tak więc sztuka w swym podstawowym i źródłowym rozumieniu stanowi połączenie strony wewnętrznej, czyli treści duchowej, ze stroną zewnętrzną, którą jest materiał sztuki. Dzięki temu dzieło przedstawia się nam w pełni jako przedmiot kontemplacji, a materialna strona dzieła sztuki współtworzy jego charakter w najbardziej podstawowym sensie. Dlatego też Hegel wyróżnia malarstwo spośród sztuk romantycznych – „w malarstwie [...] toruje sobie po raz pierwszy drogę zasada skończonej i w sobie nieskończonej podmiotowości, zasada naszego własnego istnienia i życia, a dzieła sztuki malarskiej ukazują nam to, co w nas samych się dzieje i odbywa”⁵⁶. Funkcji takiej nie spełnia ani muzyka, ani poezja, gdyż przedstawiane przez nie treści posiadają formę ogólną. Muzyka na przykład może wyrażać uczucie radości i udziela się ono słuchającemu, ale nie odnosi się do subiektywnego, indywidualnego istnienia podmiotowego. Hegel uznaje wewnętrzną podmiotowość wraz z jej różnorodnością przejawiania się za istotną zasadę malarstwa, co pozwala mu przenieść „centrum malarstwa do sztuki romantycznej”⁵⁷. Bardzo wyraźnie podkreśla, że „żadnego innego znaczenia [...] nie ma cały ten rozwój sztuki od totalnej postaci rzeźbiarskiej [do malarstwa]. To wewnętrzna strona ducha chce w odblasku zewnętrzności wyrazić siebie, jako coś wewnętrznego”⁵⁸. Dlatego malarstwo jest nam tak bliskie, odnosi się wprost do indywidualnego człowieka, wyraża konkretną podmiotowość z jej wszystkimi przypadkowymi aspektami życia, wiekiem, charakterem, relacjami społecznymi

⁵⁴ Por. *ibidem*, s. 257.

⁵⁵ Tenże, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 10.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 14.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 18.

i duchową kondycją. Muzyka i poezja nie posiadają tego charakteru, gdyż nie odnoszą się do istnienia konkretnego człowieka.

W malarstwie romantyczna zasada wewnętrzności związana jest z wielopostaciowością zewnętrznego istnienia, ale przez odbiorców sztuki rozpoznawana jest jako byt dla siebie, wycofujący się z partykularnej egzystencji. Doskonałość romantycznej sztuki malarskiej, która spełnia się w malarskich ideałach sztuki, polega na tym, że obydwie płaszczyzny są ze sobą zgrane i wzajemnie sobie odpowiadają – strona zewnętrzna dzieła nie kłóci się z jego stroną wewnętrzną⁵⁹. Hegel wyraźnie stwierdza, że „sztuka romantyczna, jeśli chce stworzyć jakieś dzieła sztuki, musi dla swej twórczości znaleźć sobie taki materiał, który by odpowiadał jej treści, toteż znajduje go w malarstwie”⁶⁰. Dzieło malarskie wyraża stronę duchową podmiotu w materiale zmysłowym, gdyż utrwała w nim treści, które uzyskują formę umożliwiającą pełne przeświecanie strony wewnętrznej dzieła. Dzieła malarskie wyrażają koncentrację ducha ludzkiego, którego rzeźba wyrazić nie może, muzyka nie potrafi, a poezja daje tylko niedoskonałe wyobrażenie o nim. Tylko malarstwo potrafi łączyć w sobie te dwie strony ludzkiego istnienia⁶¹.

Aby scharakteryzować naturę przeżycia estetycznego jako doświadczenia duchowego o charakterze poznawczym, należy sięgnąć po dwa podstawowe pojęcia z zakresu heglowskiej filozofii sztuki. Pierwszym pojęciem jest „światło oczu”⁶². Pojawia się ono w *Wykładach o estetyce* w odniesieniu do romantycznych dzieł malarskich, szczególnie portretów. Pisze tu Hegel, że „w oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wyziera, ale także daje się w nim widzieć”⁶³. Sztuka ma tę siłę, że z przedmiotu zewnętrznego, skończonego i zmysłowego tworzy obiekt, który „żyje”⁶⁴ i „spogląda” na świat niezliczoną ilością płaszczyzn, punktów, treści i „oczu”, a przez to pozwala przejawiać się duchowi. Oglądając portret, można odnieść wrażenie, że faktycznie poznaje się przedstawioną na nim osobę, ale nie jest to doświadczenie tej konkretnej osoby, lecz zapośredniczone w jej wyglądzie doświadczenie podmiotowości jako takiej. Pisząc o „świecie oczu”, Hegel używa typowej dla platonizmu metafory oka, która opisuje sposób przekraczania granic poznania i tworzenia relacji podmiotowej. Doświadczenie „światła oczu”, jako estetyczne doświadczenie obcej pod-

⁵⁹ Ibidem, s. 19.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 40.

⁶² Por. idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 154.

⁶³ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 253.

⁶⁴ Por. ibidem, s. 190–191.

miotowości, świadczy o silnym wpływie filozofii na tworzenie i pojmowanie dzieł sztuki romantycznej.

Drugim pojęciem jest przeświecanie prawdy, które odnosi się do każdego z trzech wyróżnionych przez Hegla rodzajów sztuki. Przeświecanie to u Hegla *Schein*, które oznacza również pozór. Obydwa słowa mogą być tu używane zamiennie: przeświecanie prawdy to pozór prawdy, ale nie w znaczeniu prawdy zafałszowanej, lecz pozoru ujawnionego i w doświadczeniu estetycznym uświadomionego. „Być pozorem” to dla Hegla tyle samo, co przeświecać. A więc dzieło sztuki jest pozorem prawdy, gdyż przeświecająca przez nie idea rozpoznana jest przez odbiorcę jako prawda i jako byt.

Pojęcia „światła oczu” i przeświecania prawdy odnoszą się do metafizyki światła, a korzenie mają w tradycji platońskiej. Odgrywają one zasadniczą rolę w myśli estetycznej Hegla, współtworzą jego koncepcję doświadczenia estetycznego, a przede wszystkim odnoszą się do dwóch aspektów ontologii dzieła sztuki. Po pierwsze, wskazują na wewnętrzną jedność dzieła sztuki, po drugie – na źródło doświadczenia piękna w sztuce romantycznej, którym jest obiektywnie rozumiana prawda, rozpoznawana przez widza jako treść dzieła tkwiąca za przedmiotem materialnym i w nim zapośredniczona.

W doświadczeniu estetycznym chodzi o ujęcie relacji, jaką nawiązuje podmiotowość (pierwiastek duchowy) ze światem zewnętrznym (pierwiastkiem materialnym). Doświadczenie to winno mieć charakter bezinteresowny, a odbiorca musi dążyć do stworzenia jedności podmiotowej z dziełem sztuki:

Ja przestaje w odniesieniu do przedmiotu być tylko abstrakcją uwagi, zmysłowego oglądu i obserwacji oraz rozpląnięciem się jednostkowych oglądów i obserwacji w abstrakcyjne myśli. Ja staje się w tym obiekcie konkretne w sobie samym, gdyż jednię pojęcia i realności, połączenie obu rozdzielonych dotychczas na Ja i przedmiot – a przez to abstrakcyjnych – stron, czyni – w ich zrośnięciu się w konkretną jednię – czymś dla siebie⁶⁵.

W doświadczeniu piękna zanika wszelkie pożądanie, podmiot znosi swoje partykularne cele, aby rozważać przedmiot piękna jako cel sam dla siebie⁶⁶. Doświadczenie to ma najgłębszy charakter poznawczy w przypadku obcowania z malarskimi ideałami sztuki romantycznej. Ideały to dzieła szczególne, najdoskonalsze, najpełniej wyrażające sztukę artysty, geniusz ducha ludzkiego i prawdę obiektywną. O dziełach takich pisze Hegel poetycko:

⁶⁵ Ibidem, s. 191.

⁶⁶ Ibidem.

[...] królestwem cieni jest ideał; jest to kraina duchów, które umarły dla bezpośredniego istnienia, wyzwoliły się z ułomności naturalnej egzystencji, z więzów zależności od wpływów zewnętrznych, uwolniły się od wszelkich wypaczeń i zniekształceń związanych ze skończonością zjawisk. Wprawdzie ideał wkracza zarazem i w świat zmysłowy, i jego naturalne postacie, ale jednocześnie wraz z całą sferą zewnętrzną wycofuje się stamtąd z powrotem do siebie, gdyż sztuka cały ten aparat, jakiego wymaga zjawisko zewnętrzne dla swego utrzymania się, potrafi sprowadzić do granic, w obrębie których sfera zewnętrzna może stać się manifestacją duchowej wolności⁶⁷.

Sztuka romantyczna stała się źródłem niemal bezpośredniej (tj. niezapośredniczonej) wiedzy filozoficznej, nie wypowiedziała jednak nigdy w sposób pełny treści duchowych, gdyż jest to rolą filozofii. To ograniczenie dotyczy każdej sztuki. Twórczość artystyczna nigdy nie stanie się dyscypliną równą filozofii, ponieważ jak pisze Hegel: „nie brak [...] innych, i to lepszych jeszcze środków dla urzeczywistnienia tego, co jest celem sztuki, a w człowieku żywe są wyższe i ważniejsze dążenia od tych, które sztuka zdolna jest zaspokoić”⁶⁸. Choć ostatni etap sztuki romantycznej wyróżnia się porzuceniem dotąd koniecznych zewnętrznych środków wyrazu artystycznego i przejściem do wypowiadania uczuć za pomocą konfiguracji dźwięków w muzyce i poezji, to jednak przejście to należy potraktować jako objaw rodzącej się dominacji filozofii nad sztuką. Jest to więc swoisty paradoks lub wyjątek, który nie podważa jednak dotychczasowej, podstawowej definicji sztuki i dzieła. Poezja jest ukoronowaniem historii sztuki, ponieważ doprowadza do zjednoczenia dziedziny twórczości artystycznej z dziedziną filozofii, ale jej natura wymyka się podstawowej definicji doświadczenia estetycznego i definicji dzieła sztuki, które powiązane są ze stroną zewnętrzną dzieła.

Dominacja treści intelektualnych i filozoficznych w doświadczeniu estetycznym charakterystyczna jest nie tylko dla dojrzałego renesansu lub baroku, ale również dla średniowiecznej sztuki bizantyjskiej i gotyckiej, bowiem chociaż była to zawsze sztuka bogata i pełna przepychu, jej ostatecznym celem było uzmysłowienie piękna metafizycznego – *claritas*. W późnej formie rozwoju sztuki przeżycie estetyczne związane jest z poznaniem prawdy. Cel taki spełniała sztuka średniowieczna, jednak zbyt mocno związana ze sferą religijną nie była w stanie uzmysłowić prawdy filozoficznej niezależnie od dogmatów religii.

⁶⁷ Ibidem, s. 258.

⁶⁸ Ibidem, s. 53.

W ujęciu Hegla, który był wielkim miłośnikiem sztuki greckiej i realizowanego w niej piękna⁶⁹, silne związki sztuki z filozofią zwiastowały upadek sztuki pięknej. Istotą dzieła sztuki jest tu piękno zmysłowe, tak więc nie sposób mówić o wartości poznawczej samego dzieła sztuki poza odniesieniem do jego sensu filozoficznego, który zostaje wydobyty w interpretacji dziejowej. Pisząc o przejawianiu się prawdy w dziełach sztuki, Hegel ma na myśli nieunikniony wpływ filozofii na wszelkiego rodzaju aktywność duchową człowieka. Dzieło sztuki, jako przedmiot materialny, pozostaje inobytem dla ducha, więc w nim samym nie tkwi żadna wartość filozoficzna, a jedynie piękno formy zmysłowej. To ludzki intelekt sprawia, że doświadczenie, które jeszcze w sztuce klasycznej było czystym doświadczeniem estetycznym, staje się doświadczeniem duchowym, refleksyjnym i filozoficznym. Chociaż Hegel akceptował Platońską jedność Dobra-Piękna-Prawdy (jedność religii, sztuki i filozofii), to miała być ona finalnym efektem przemian dziejowych. Dopóki historia się toczy, prawda objawia się w sposób zapośredniczony i niecałkowity. Heglowskie pojęcie przeświecania prawdy zakłada istnienie przedmiotu, przez który prawda musi przeświecić, a tym samym podtrzymuje wartość strony zmysłowej dzieła sztuki. Podobnie dzieje się w przypadku pojęcia „światła oczu”, które jest metaforycznym ujęciem różnorodności przeżyć estetycznych, ale odnosi się też do obiektywnych, zewnętrznych wartości artystycznych dzieła sztuki i tematów przedstawienia.

W kolejnym rozdziale książki zostanie przedstawiona Platońska filozofia bytu i wykorzystana w niej metafora światła. Pogłębiona analiza ontologii Platona pozwoli lepiej zrozumieć europejską tradycję filozofii światła i prześledzić ścieżkę rozwoju symbolu światła, która kończy się na estetycznych rozważaniach Hegla.

⁶⁹ Pisał filozof o sztuce klasycznej: „nie ma i nie może być nic piękniejszego”. Cyt. za: idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 148.

Rozdział drugi

STAROŻYTNA FILOZOFIA ŚWIATŁA

Historia starożytnej filozofii światła wskazuje na fundamentalne zmiany, jakie leżą u podstaw filozofii jako nauki o tym, co jest, a czego nie ma. Aby uchwycić istotę przedmiotu filozofii, konieczne było zbudowanie jednoznacznego i precyzyjnego języka, za pomocą którego zostanie ujęty i opisany ów przedmiot. Rozważania starożytnych filozofów nad naturą bytu mogą zostać ujęte w ramach Heglowskiej koncepcji dziejów jako czas poszukiwania wiedzy o przedmiocie będącym źródłem światła intelektualnego – *claritas*. Czas ten jest jeszcze pozbawiony zasady podmiotowej, która zostanie wprowadzona dopiero wraz z chrześcijańską koncepcją Boga. Starożytni filozofowie poszukiwali zewnętrznej zasady rzeczywistości, źródła wszystkiego, co jest, i być może daje się obserwować w świecie zmysłowym. Wprowadzona przez Platona separacja świata zmysłowego i intelektualnego nie dopuszcza możliwości takiego doświadczenia przedmiotu materialnego, które byłoby bezpośrednim źródłem prawdy o charakterze filozoficznym. Prawda taka dostępna była wyłącznie na gruncie wiedzy płynącej z czysto intelektualnego ujęcia rzeczywistości.

Starożytni myśliciele chętnie stosowali symbolikę światła w swych rozważaniach dotyczących natury rzeczywistości. W. J. Verdenius, badacz filozofii Parmenidesa, pisze, iż „Grecy skłaniali się ku przedstawianiu nie tylko życia i śmierci, ale i różnych aspektów piękna i dobra oraz ich przeciwieństwa w kategoriach światła i ciemności”⁷⁰. Parmenides nie jest jednak pierwszym, który stosował metaforę światła w swoich rozważaniach, bowiem „światło, będąc niewyczerpalną przyczyną życia i wzrostu, a zarazem zjawiskiem, którego materia jest szczególnie trudna do uchwycenia, stanowi wyjątkowo nośną metaforę

⁷⁰ W. J. Verdenius, *Parmenidesa koncepcja światła*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2, s. 282.

dla niewypowiadalnej natury bóstwa czy też zasady wszechbytu⁷¹. Światło jest też źródłem ciepła, które odsyła nas wprost do symbolu ognia jako mitologicznego źródła metafizyki światła⁷². Możliwe, że koncepcja Parmenidesa posłużyła do krytyki wcześniejszego, mityczno-filozoficznego przeciwstawienia światła i ciemności, przedstawionego w Pitagorejskiej tablicy przeciwieństw⁷³. Parmenides zarzucał poprzednim myślicielom, że w swych rozważaniach poszli w stronę błędnego mniemania, które polegało na przyjęciu dualnej natury świata. Krytyka skierowana była przede wszystkim przeciwko naukom pitagorejczyków, ze względu na głoszoną przez nich doktrynę pustki i teorię przeciwieństw, które Parmenides zwalczał⁷⁴. Filozof uczył, że byt jest jeden, niepodzielny, jednolity i nie posiada w sobie sprzeczności. O bycie mówić można rozsądnie tylko przy założeniu jego absolutnej tożsamości z istnieniem. Byt jest niezrodzony i niezniszczalny, nie istnieje nic, z czego mógłby powstać, ani nic, czym mógłby się stać.

Poemat heksametryczny Parmenidesa jest pierwszym dziełem literackim (powstał ok. 480 r. p.n.e.⁷⁵) podejmującym zagadnienie związków między pojęciami prawdy i bytu⁷⁶. Przedstawiona przez niego próba rozwiązania tego abstrakcyjnego zagadnienia sprawiła, że niektórzy badacze uważają go za autora pierwszej w dziejach rozprawy filozoficznej. Parmenides mówi w niej o swej podniebnej podróży z domu Nocy do domu bezimiennej bogini, która uczy go, że wiedza na temat świata zmysłowego nie jest możliwa, a jedynym przedmiotem wiedzy jest Prawda, która stanowi „dziedzinę Dnia i jasności”⁷⁷. Verdenius wnioskuje ze słów zawartych w poemacie, że przekonanie o takiej naturze świata było wynikiem doświadczonego przez Parmenidesa autentycznego przeżycia religijnego. W konsekwencji filozof „uczynił Światło i Ciemność fundamental-

⁷¹ S. i A. Blandzi, *Dobro światła – światło Dobra. Znaczenie światła w gnozeologii antycznej i w myśli wschodniego chrześcijaństwa*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2, s. 39.

⁷² „Ogień charakteryzuje działania Prometeusza i Hefajstosa, jednocześnie specyfikuje ich rolę i zakreśla obszar znaczeń. Obaj herosi posiadli umiejętność opanowania i wykorzystania tego żywiołu w celu przemiany materii, obaj też przekazali swoje umiejętności ludziom. Nie bez racji stoją u początków kultury i cywilizacji, patrolują procesom, w których człowiek, przekraczając naturę, staje się istotą kulturotwórczą”. Cyt. za: M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 137.

⁷³ Por. D. Kubok, *Prawda i mniemanie. Studium filozofii Parmenidesa z Elei*, Katowice 2004, s. 98.

⁷⁴ Por. A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 2000, s. 149.

⁷⁵ Podaję za: ibidem, s. 147.

⁷⁶ Por. D. Kubok, op. cit., s. 107.

⁷⁷ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 141–142 oraz W. J. Verdenius, op. cit., s. 283.

nymi zasadami zjawiskowego świata”⁷⁸. Owe pryncypia, Światło i Ciemność, mieszają się w świecie zmysłowym, jak gorąco z zimnem czy ogień z wodą, tworząc rzeczywistość przepelnioną przeciwstawnymi elementami. Adam Krokiewicz, w odniesieniu do zagadnienia dualności świata, stwierdza, że „skoro wszystkie rzeczy mają nazwę (mian. globalną) «światło i noc» i te stosownie do sił (*dynameis*) swoich występują u tych i u tych, to każda rzecz jest pełna światła i mrocznej nocy zarazem, obydwu sobie równych, gdyż żadne z nich nie ma nic z drugim wspólnego”⁷⁹. W koncepcji Parmenidesa świat zbudowany jest z pierwiastków skrajnie różnych, niedających się pogodzić, ale mieszających się ze sobą. Zasadę przeciwstawności pokazuje podział władz człowieka oraz budowa świata – zmysły przeciwstawione są rozumowi, a przedmioty zmysłowe (*aistheta*) przedmiotom umysłowym (*noeta*)⁸⁰.

Życie człowieka, według Parmenidesa, składa się z dwóch ścieżek: „Pierwsza droga dociekań, obłana światłem, jest drogą pewności i Prawdy, drogą tego, co jest, *par excellence*. Druga jest drogą «nie do zdobycia», ponieważ nie można poznać tego, co nie jest. Są to drogi tego, co jest i nie jest”⁸¹. Rzeczywistość składa się z dwóch części: dostępnych poznaniu i jemu niedostępnych. Część pierwszą Parmenides opisał jako świetlistą, jasną, prawdziwą i pełną, część drugą jako drogę złudzeń i mniemań.

Parmenides zaprezentował założenia swojej filozofii językiem poetyckim, który już przez starożytnych był krytykowany za niejednoznaczność i metaforyczność⁸². Komentatorzy jego myśli uważają, że „chęć sięgnięcia po poetycką formę mogła być związana z wyobrażeniem Greków, którzy w poecie widzieli człowieka natchnionego, działającego nie z własnej woli, lecz pod wpływem szału wywołanego przez Muzy”⁸³. Zwracają również uwagę na fakt, że w czasach filozofa „język filozoficzny dopiero się kształtował”⁸⁴. Parmenides z pewnością zdawał sobie sprawę z poetyckiego, a więc metaforycznego i wieloznacznego charakteru swojej wypowiedzi, jednak uznał, że jest to właściwa droga zobrazowania wybranych przez siebie treści abstrakcyjnych.

Józef Bocheński nazywa „problemem Parmenidesa”⁸⁵ wielowiekową tradycją filozoficznego pytania o to, czym jest prawda i co naprawdę jest. Odpowiedź

⁷⁸ W. J. Verdenius, op. cit., s. 281.

⁷⁹ Cyt. za: A. Krokiewicz, op. cit., s. 149.

⁸⁰ Por. ibidem, s. 150.

⁸¹ K. Mrówka, *Jedna tylko droga. Parmenides*, Szczecin 2003, s. 73.

⁸² Por. ibidem, s. 58.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Por. D. Kubok, op. cit., s. 107.

⁸⁵ J. M. Bocheński, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993, s. 60.

na to pytanie może dostarczyć tylko ta droga poznania, która rozbłyska światłem wiedzy pewnej. Drogą taką podążać może człowiek, którego umysł jest „wrażliwym na światło receptorem”⁸⁶, mogącym dostrzec prawdziwą naturę rzeczywistości, rozpoznać w bycie najwyższą, stabilną i wieczną ogólność, jako przedmiot poznania intuicyjno-wyobrażeniowego⁸⁷.

Współcześnie Parmenides uważany jest za odkrywcę prawideł ludzkiego myślenia⁸⁸. Postawione przez niego pytania filozoficzne stały się przedmiotem namysłu badawczego kolejnych pokoleń myślicieli. Poszukiwali oni odpowiedzi na pytania o naturę bytu, sposób jego istnienia, możliwość poznania prawdy. Pierwszym filozofem, który w sposób systematyczny i owocny zmierzył się z „problemem Parmenidesa”, był Platon.

2.1

Mapa jaskini

Oko Platona podobne do słońca,
dusza zaś odpowiednia dobroci.

Ralph W. Emerson⁸⁹

Platońska struktura rzeczywistości i koncepcja bytu kładą podwaliny pod chyba wszystkie późniejsze chrześcijańskie koncepcje świata i Boga. Wprowadzony przez Platona i bardzo mocno podkreślony rozdział między światem intelektualnym (duchowym) a materialnym został podtrzymany przez myślicieli chrześcijańskich, w tym także przez Hegla. W kontekście metafizyki światła oraz symbolicznego znaczenia światła podkreślić warto, że Platon jako pierwszy ujął i filozoficznie opisał źródło tego światła. Właściwie uznać należy, że w późniejszych czasach powstało niewiele tak głębokich rozważań nad naturą bytu najwyższego i ostatecznym przedmiotem wiedzy filozoficznej, szczególnie w kontekście filozofii światła. Dodatkowo warto podkreślić, że przeciwstawiając sobie

⁸⁶ K. Mrówka, op. cit., s. 96.

⁸⁷ Por. J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1973, s. 68.

⁸⁸ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 147.

⁸⁹ R. W. Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, tłum. J. Siellawa, Warszawa 2012, s. 62.

świat bytów rzeczywistych i świat przedmiotów zmysłowych, Platon wskazuje na przedmioty, które w estetycznej koncepcji Hegla będą przeświecającymi (duch, Bóg, absolut), jak również na te przedmioty, przez które prawda prześwieci (przedmioty materialne, w tym dzieła sztuki). Ponieważ jednak koncepcja przeświecania prawdy wymaga przyjęcia założenia o rzeczywistym istnieniu pozytywnych wartości w świecie materialnym (tj. piękna zmysłowego), mechanizm przeświecania nigdy nie został „uruchomiony” w idealistycznej koncepcji Platona.

Rozważania nad strukturą ontyczną świata w filozofii Platona wypada rozpocząć od analizy fragmentów VII księgi *Państwa*. W księdze tej Platon pozostawił najpełniejszy i najbogatszy opis tego zagadnienia. Zawarta tam została metafora struktury rzeczywistości dzielącej się na świat zmysłowy i świat idei. Platon porównuje świat zmysłowy do wnętrza jaskini, w której uwięzieni ludzie zmuszeni są do tego, by stale wpatrywać się w cienie ukazujące się na jej ścianie. Przyczyną ich pojawiania się jest ogień, palący się za plecami więźniów. Opowieść Platona jest pełna istotnych szczegółów, które wymagają uważnego odczytania i interpretacji. Czytamy w *Państwie*:

Do grotu prowadzi wejście zwrócone ku światłu, szerokie na całą szerokość jaskini [...]. Z góry i z daleka pada na nich [więźniów – P. T.] światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki (*Państwo*, ks. VII, 514b)⁹⁰.

Zgodnie z interpretacją przedstawioną przez Władysława Stróżewskiego przedmioty noszone za murem symbolizują przedmioty fizyczne i to stanowisko zostanie utrzymane w niniejszej pracy. Cienie z kolei zostaną nazywane przedmiotami zmysłowymi (wrażenia zmysłowe). Przestrzeń jaskini stanowi sferę przedmiotów materialnych, co oznacza, że przedmiotem materialnym jest zarówno przedmiot fizyczny, jak i przedmiot zmysłowy. Stróżewski stosuje nieco odmienny system pojęciowy od tego, który wprowadzono w niniejszej pracy. Z tabeli Stróżewskiego (Ryc. 1) utrzymano znaczenie przedmiotu fizycznego, przedmiotu matematyki, idei jednostkowej oraz idei Dobra (poza szczegółowymi rozważaniami dotyczącymi henady). Jeśli chodzi o pojęcie przedmiotu zmysłowego, to zastosowane przez filozofa pojęcie „zjawiska” w zbyt dużym stopniu odnosi się do sfery widzialnej, nie ujmując wrażeń dotykowych i słuchowych

⁹⁰ Wszystkie cytaty z *Państwa* pochodzą z: Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

wych. Ponadto Stróżewski określa pojęciem „świata zjawiskowego” całą przestrzeń jaskini, przesądając o dostępności zmysłowej („zjawiskowości”) przedmiotów fizycznych, co nie zostało jednoznacznie stwierdzone przez Platona.

Powszechnie znana metafora jaskini nie jest jedyną, którą odnajdujemy na stronach *Państwa*. Nieco wcześniej, również w kontekście relacji między światem zmysłowym a realnym⁹¹, użyta została metafora linii. W VI księdze tego dialogu Platon tłumaczy strukturę rzeczywistości. Mówi, że dzieli się ona na dwie nierówne części, niczym odcinek. Większą jego część stanowi świat zmysłowy (*genos horotón*), mniejszą zaś świat realny lub rozumowy (*genos no-etón*)⁹². Ten nierówny podział wynika z cech, jakie przypisuje Platon obu światom: zasadniczą cechą idei jest jedność, zaś przedmiotów zmysłowych – wielkość, zmienność i różnorodność. Wyraził to w pełni Władysław Witwicki, pisząc: „każdemu przedmiotowi myśli zwykle odpowiadać dużo przedmiotów widzialnych”⁹³. O ile jednak w świecie zmysłowym istnieją jedynie przedmioty zaktualizowane, o tyle w świecie idei istnieć powinny idee przedmiotów, które istniały, istnieją, zaistnieją lub nigdy nie zaistnieją w świecie materialnym, co w konsekwencji powinno dać ilość większą niż liczba aktualizacji idei jednostkowych w świecie materialnym. Broniąc tezy o jedności idei, Adam Krokiewicz pisze o wzajemnym przenikaniu się idei i tworzeniu przez nie pewnej jedności niepodzielnej. Trudno w tym miejscu stwierdzić jednoznacznie, czy argument ten ma moc rozstrzygającą⁹⁴.

Następnie obie części odcinka zostaną podzielone na dwie nierówne części, w wyniku czego otrzymamy linię podzieloną na cztery różne części. Używając własnego systemu pojęciowego, Witwicki tłumaczy, iż w świecie zmysłowym (w niniejszej pracy rozumie się pod tym pojęciem świat materialny) istnieją dwie płaszczyzny: odwzorowania przedmiotów widzialnych (świat zmysłowy) oraz przedmioty odwzorowywane (w niniejszej pracy: przedmioty fizyczne). W świecie realnym również istnieją dwa poziomy: przedmioty matematyczne oraz idee (*Państwo*, ks. VI, 509d–510a). Nierówny podział odcinka wynika z założenia, że przedmiotów fizycznych jest mniej niż przedmiotów zmysło-

⁹¹ Używam tu konsekwentnie określenia realności, które odnieść można do słów Józefa Lipca: „Realne istnienie jest samoistne i pierwotne egzystencjalnie, to znaczy nie potrzebuje do swego powstania ani utrzymania się przedmiotów z innej sfery bytowej. [...] Kategorie realności przenoszono [...] na świat niematerialny, czego przykładem są idee platońskie albo Bóg filozofów chrześcijańskich”. Cyt. za: J. Lipiec, *W przestrzeni wartości. Studia z ontologii wartości*, Kraków 1992, s. 15.

⁹² Podaję za: W. Witwicki, komentarz do: Platon, *Państwo*, ks. VI, op. cit., s. 216.

⁹³ Ibidem, s. 216.

⁹⁴ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 299.

wych, ponieważ przedmioty fizyczne w stopniu większym realizują zasadę jedności.

Nauka o hierarchicznej strukturze świata zostaje uzupełniona również w V księdze *Państwa*, w metaforze snu. Platon naucza, że przebywanie w jaskini porównać można do stanu umysłu człowieka śniącego: więźniowie przekonani są, że istnieje tylko jedna rzeczywistość, która prezentuje się przed ich oczyma, sądzą, że owa rzeczywistość jest zbiorem przedmiotów oryginalnych⁹⁵. Jeśli więźniowi uda się opuścić jaskinię, to wchodzi on w stan umysłu, który metaforycznie nazywany jest stanem czuwania: człowiek uświadamia sobie, że istnieją dwie klasy przedmiotów i że przedmioty, które znajdowały się przed nim na ścianie jaskini, są jedynie kopiami przedmiotów oryginalnych⁹⁶.

Nie ulega wątpliwości, że wszystkie trzy przedstawione powyżej metafory odnoszą się do tego samego zagadnienia: wyjaśniają strukturę rzeczywistości i relację między dwoma jej składnikami: przedmiotami idealnymi oraz przedmiotami materialnymi. Metafory użyte przez Platona ujawniają hierarchiczną strukturę rzeczywistości. Kwestia ta odgrywa w filozofii Platona rolę zasadniczą i jest tu szeroko opisana, ponieważ wszelkie wnioski dotyczące metafizyki światła są konsekwencjami Platońskiej filozofii bytu.

Idee stanowią w filozofii Platona właściwy przedmiot wiedzy, są wieczne, niezienne i doskonałe, stojąc na samym szczycie hierarchii bytowej, są wzorem wszystkich przedmiotów niedoskonałych. Platon, chcąc wyjaśnić, że najwyższa idea Dobra i Piękną jest miarą wszystkiego, wprowadza do świata ład i harmonię, pisze, „że ona jest dla wszystkiego przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum, i że musi ją dojrzeć ten, który ma postępować rozumnie” (*Państwo*, ks. VII, 517b–c). Idea Dobra i Piękną ma być więc nie tylko źródłem harmonii świata, ale również zasad życia codziennego, etyki czy filozofii praktycznej.

W celu nakreślenia podstawowej wiedzy o Platońskich ideach przytoczmy słowa Stróżewskiego, który w swoich *Wykładach o Platonie* podaje za Ritterem sześć znaczeń pojęcia idea: „1. zewnętrzny wygląd, 2. struktura albo warunek, 3. treść poznania, 4. samo pojęcie, 5. gatunek lub rodzaj, 6. obiektywna rze-

⁹⁵ John Austin pisze: „Dlaczego Platon opisuje ten pierwszy stan jako stan śnienia? Ponieważ błędy, jakie tu popełniamy, znajdują swe dokładne odwzorowanie w błędach, jakie czynimy w snach, gdy mając przed sobą obrazy senne. Nie tylko nie odróżniamy ich od rzeczy materialnych, lecz zakładamy, że to, co się przed nami przesuwają, to rzeczy materialne”. J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, tłum. J. Woleński, Warszawa 1993, s. 388.

⁹⁶ Zagadnienie to zostało szczegółowo omówione w: *ibidem*, s. 387–388.

czywistość”⁹⁷. Ritter głosił swoje poglądy pod koniec dziewiętnastego wieku, a w połowie wieku dwudziestego rozpowszechnił się pogląd, którego przedstawicielem był między innymi David Ross⁹⁸, iż Platonowi od początku chodziło o jedną jedyną, obiektywnie istniejącą ideę⁹⁹. Wskazują na to słowa Platona z dialogu *Uczta*, gdzie filozof nie pisze o wiedzy na temat poszczególnych, jednostkowych idei, ale naucza o jednej, najwyższej idei Dobra i Piękna. Naukę tę uzupełnia wywód z *Timajosa*, w którym filozof wyróżnia już tylko dwie sfery ontyczne: to, co wieczne i niezmienne, oraz to, co stworzone i faktycznie nieistniejące¹⁰⁰. Najważniejszą cechą idei Dobra-Piękna jest jedność¹⁰¹, zaś filozofem jest ten, kto potrafi sprowadzić wielość oraz zmienność świata zmysłowego do jednej niezmiennej zasady. Droga wyjścia z jaskini, a więc droga wznosząca stanowi obraz intelektualnego jednoczenia świata, droga powrotna w głąb jaskini jest zaś procesem odwrotnym, prowadzącym od najwyższej idei Dobra-Piękna, poprzez idee jednostkowe i przedmioty matematyki, aż do świata materialnego.

Byt najwyższy, czy też ponad-byt, Hen (gr. τὸ ἐν, *to hen*)¹⁰², jest filozoficznie (tj. językowo) niepoznawalny, a określanie go jako idei Dobra-Piękna lub triady transcendentaliów Dobra, Piękna i Prawdy¹⁰³ umożliwia jego poznanie w aspekcie filozoficznym, chociaż stanowi też pewne zniekształcenie. W przypadku Hen poznanie filozoficzne nie oznacza pełnego ujęcia przedmiotu. Triada pryncypiów filozoficznych nie charakteryzuje się absolutną jednością, lecz stanowi zespół idei odrębnych i poznawalnych.

⁹⁷ Por. C. Ritter, *Neue Untersuchungen über Platon*, München 1910, s. 228–326. Cyt. za: W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 1992, s. 31.

⁹⁸ Stróżewski przywołuje tu publikację D. Ross, *Plato's Theory of Ideas*, Oxford 1966, s. 15.

⁹⁹ Por. rozważania G. Realego na temat pojęcia idei w rozdziale „Kilka uściśleń odnośnie do terminu «idea» i jego znaczenia”. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2001 [1996], s. 88–91.

¹⁰⁰ Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie*, op. cit., s. 50.

¹⁰¹ Por. też stanowisko G. Realego, który jako cechy idei wymienia: inteligibilność, niecielesność, bytowość w sensie pełnym, niezmiennność, samoistność oraz jedność. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, op. cit., s. 91–92.

¹⁰² Poza pojęciem „Hen” w celu określenia najwyższego przedmiotu poznania Platon używa jeszcze pojęć: „to, co istotne”, „byt bytu”, „to, co samo w sobie jest bytem”, „samobycie”, „henada” lub „monada”. Podaję za: J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, op. cit., s. 166. Por. też A. Maryniarczyk, „Hen”, [w:] www.ptta.pl/pef/pdf/j/jedno.pdf [dostęp: 27 maja 2014].

¹⁰³ O platońskiej Triadzie jako próbie zestawienia największych ludzkich wartości pisze Władysław Tatarkiewicz (*Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985, s. 117).

Począwszy od XX wieku badacze myśli Platona wskazują, że nauka o przedmiocie przekraczającym możliwości filozoficznego (tj. językowego) poznania dostępna mogła być jedynie najbliższym uczniom Platona, którzy byli zaznajomieni z istotą bezpośredniego oglądu intelektualnego (tj. poznania pozajęzykowego, nazywanego też oglądaniem duchowym¹⁰⁴) i przechowali tę naukę w Akademii. Na taki stan rzeczy wskazuje dalszy rozwój platonizmu i pisma takich filozofów jak Proklos czy Plotyn, którzy zagadnieniom bytu najwyższego (Hen) poświęcili wiele uwagi. Sugestię istnienia przedmiotu filozoficznie niepoznawalnego pozostawił również Platon w *VII Liście*. W poniższym fragmencie wyraża on intelektualny zarzut w stosunku do osób, które przypisywały mu wypowiedzi na temat Hen, o którym, jak sam pisze, nigdy nie wspominał. Hen nie jest najwyższą ideą Dobra-Piękna, o której Platon pisał wielokrotnie w swoich dialogach. Warto wspomnieć, iż odmienne stanowisko w tej sprawie przyjmuje Stróżewski w *Wykładach o Platonie*, twierdząc, że Hen należy jednoznacznie utożsamić z najwyższą ideą Dobra-Piękna¹⁰⁵. Tu jednak podtrzymujemy opinię odmienną, przypominając, że dla Platona najwyższy byt pozostaje nienazwany i filozoficznie niepoznawalny, co wyrażone zostało w słowach:

O wszystkich, którzy pisali czy też pisać będą o czymś z tej dziedziny i twierdzą, że dzięki temu, co usłyszeli ode mnie bądź od innych, lub też doszedłszy do tego samodzielnie, obeznani są z tym, co stanowi przedmiot najpoważniejszych moich rozważań, tyle tylko mam do powiedzenia, że nie jest, zdaniem moim, możliwe, aby rozumieci się na tym chociaż trochę. Nie ma też żadnej mojej rozprawy omawiającej te zagadnienia i z pewnością nigdy nie będzie. Nie są to bowiem rzeczy dające się ująć w słowa, tak jak wiadomości z zakresu innych nauk, ale z długotrwałego obcowania z przedmiotem, na mocy zżycia się z nim, nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło i płonie już odtąd samo siebie podsycając. Zdaję sobie w każdym razie sprawę z tego, że nie ma żadnego spisanego przeze mnie wykładu o rzeczach związanych z tą wiedzą i na pewno nigdy nie będzie (*List VII*, 341b–d)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Por. „Istnieje piąty rodzaj poznania, o którym Platon mówi, że go opisać dokładnie nie sposób. Można tylko o nim orzec, że jest najbliższy intelektualnemu ujęciu idei, ale odeń doskonalszy, bo nie zmacony obrazami jakości przedmiotów, lecz bezpośrednio ogarniający istotę rzeczy. [...] Jest to bezpośrednie duchowe oglądanie idei. Tak poznaje duch prawdziwego filozofa ideę dobra”. I. Dąbska, *Dwa studia o Platonie*, PAN, Prace Komisji Filologii Klasycznej, Kraków 1972, s. 36.

¹⁰⁵ Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie*, op. cit., s. 84.

¹⁰⁶ Wszystkie cytaty z *Listu VII* pochodzą z: Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, Warszawa 1987.

Platon wątpił w możliwość przekazania pełnej wiedzy o ideach. Nauki o pryncypiach filozofii należało strzec, bowiem im doskonalszy jest przedmiot poznania, tym większe prawdopodobieństwo, że zostanie on umniejszony w wyniku tworzenia mylnych interpretacji. Treści szczególnie ważne nazwał Platon *aporrheta*, czyli takie, których nie można powiedzieć przedwcześnie¹⁰⁷. Poza *aporrheta* są jeszcze takie rzeczy, które znane są tylko Bogu, a ludzkiemu intelektowi będą się zawsze wymykać. To przymusowe milczenie Izydora Dąbska określa jako milczenie mistyczne, wskazując, iż próba przetransponowania treści mistycznych doznań na „język pojęciowych wywodów, którą częstokroć podejmowali metafizycy, wiedzie do deformacji przedmiotu i do problematyki pozornej”¹⁰⁸. Beata Szymańska rozszerza Dąbskiej rozumienie milczenia mistycznego, wyróżniając w nim aspekt ontologiczny i epistemologiczny. Pierwszy to „milczenie o czymś”, drugi to milczenie w celu poznania czegoś. Do obu sensów milczenia Platona Szymańska dodaje trzeci aspekt, odnoszący się do sytuacji, w której „pewien obszar wiedzy nie może być dostępny dla w s z y t k i c h ludzi”¹⁰⁹.

W dialogu *Państwo* mieliśmy do czynienia z rzeczywistością, która została podzielona na cztery części. Podział ten ulega wyraźnej zmianie w *Liście VII*, gdzie Platon stwierdza istnienie Pentady (*List VII*, 342a–b) i dodaje, że poznanie rozumowe jest piątemu elementowi owej Pentady najbliższe. Podkreślić trzeba, że „poznanie rozumowe” jest w filozofii Platona określeniem szerszym niż „poznanie filozoficzne”, gdyż w przeciwieństwie do niego nie zakłada konieczności ujęcia przedmiotu za pomocą opisu językowego. Poznanie rozumowe jest poznaniem doskonalszym, odbywa się dzięki intuicji i prowadzi do bezpośredniego umysłowego obcowania z ideą. Jest to stan, który przez Adama Krokiewicza został nazwany „nadświadomością”¹¹⁰, a przez Austina stanem „niewyraźnym”¹¹¹. Platon podkreśla, że „żaden rozumny człowiek nie poważy się nigdy zamknąć w niej [mowie – P. T.] tego, co pojął umysłem, i skazać do tego jeszcze na stężenie, któremu ulega, cokolwiek się utrwała w znakach pisanego słowa” (*List VII*, 432a). Platon w swych dialogach często zaznaczał, że najwyższego przedmiotu nie poznaje się, ale raczej się w nim uczestniczy czy też z nim obcuje.

¹⁰⁷ T. A. Szlezák, *Czytanie Platona*, Warszawa 1997, s. 74.

¹⁰⁸ I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne KUL” 1963, t. 11, s. 79. Zob. też: eadem, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, red. I. Dąbska, Warszawa 1975.

¹⁰⁹ B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 53–55.

¹¹⁰ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 282.

¹¹¹ Por. J. L. Austin, op. cit., s. 384, 392.

ZJAWISKA

BYTY

	A		C		B	
	D				E	
Porządek ontyczny	odbicia <i>eikones</i>	przedmioty fizyczne	przedmioty matematyki <i>ta geometrika</i>	idee		
Porządek poznawczy	<i>eikasia</i> porównywanie <i>doksa</i>	<i>pistis</i>	<i>dianoia</i> <i>episteme</i>	<i>noesis</i>		

Ryc. 1. Platona struktura rzeczywistości

Źródło: W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 1992, s. 92.

„minimum ontologiczne” → → → → → „maksimum ontologiczne”						
MATERIA – przedmioty materialne (świat zmysłowy + świat fizyczny)			BYTY (zasady matematyczne + idee)			
(I)		(II)	(III)	(IV)		
dzieła sztuki mimetycznej – odbicia przedmiotów zmysłowych	przedmioty zmysłowe, odbicia przedmiotów fizycznych, świat zjawiskowy <i>eikones</i>	przedmioty fizyczne	przedmioty matematyki <i>ta geometrika</i>	zhierarchizowany świat idei wraz z najwyższą ideą Dobra-Piękna	Hen – Jedno	Porządek ontologiczny
brak poznania filozoficznego	<i>eikasia</i> <i>doksa</i> ¹¹²	<i>pistis</i> <i>doksa</i>	<i>dianoia</i> <i>episteme</i>	<i>noesis</i> <i>episteme</i>	brak poznania filozoficznego, zachodzi bezpośredni ogląd	Porządek poznawczy
[!] brak możliwości ujęcia w kategoriach filozofii światła	cienie w jaskini pozbawione światła, ale posiadające w nim swoją przyczynę	przedmioty rzucające cień w jaskini – oświetlone z jednej strony przez ogień	ogień przy wejściu do jaskini	Słońce nad jaskinią oraz sfera bezpośredniego oddziaływania Słońca	[!] brak możliwości ujęcia w kategoriach filozofii światła	Porządek filozofii światła
← linia prawdy (oddziela świat zjawisk od świata prawdziwych bytów)						

Ryc. 2. Platona struktura ontologiczna z uwzględnieniem Hen i sfery twórczości artystycznej
Źródło: Opracowanie własne.

Zaprezentowana tu próba przedstawienia ontologii Platona nie jest wolna od wieloznaczności. Wynikają one przede wszystkim z metaforycznego języka dialogów Platona, który sprawia, że czytelnik każdorazowo staje przed koniecznością wyinterpretowania treści filozoficznych z symbolicznych. Za punkt wyjścia rozważań dotyczących ontologii Platona przyjęto interpretację Stróżewskiego, który w przywołanej już książce przedstawił tabelę ilustrującą Platona strukturę rzeczywistości (Ryc. 1).

Analizując relację między światem zjawiskowym a światem idei, Stróżewski zaznacza, że chociaż łatwo przyjąć założenie transcendentalności idei, to twierdzenia takiego Platon jednoznacznie nie sformułował w żadnym dialogu¹¹³. W interpretacji Stróżewskiego Platon dzieli rzeczywistość na cztery następujące poziomy: dwa odnoszące się do świata zjawisk – przedmioty fizyczne (przez Witwickiego nazwane „przedmiotami odwzorowanymi”¹¹⁴, o których Austin pisał, że kryją się za zjawiskami zmysłowymi, lecz same są dla wzroku niedostępne¹¹⁵), będące przyczyną zjawisk, oraz same te zjawiska, a także dwa należące do sfery bytu – przedmioty matematyki i idee¹¹⁶.

Przekształcona tabela prezentuje ujęcie Platońskiej struktury ontologicznej z uwzględnieniem Hen (przy odrzuceniu jego tożsamości z ideą Dobra i Piękną) oraz dziedziny twórczości artystycznej (Ryc. 2). Ujęcie tabelaryczne pozwoliło wyróżnić zagadnienie metafizyki światła. Jak widać, w dużej mierze druga tabela opiera się na tej, którą przedstawił Stróżewski jako podsumowanie rozważań prowadzonych w ramach *Wykładów o Platonie*. Fragmenty zmienione zostały zaznaczone ciemniejszym kolorem tła.

¹¹² Por. S. Blandzi, *Henologia. Meontologia. Dialektyka. Platońskie poszukiwanie ontologii idei w „Parmenidesie”*, Warszawa 1992, s. 146.

¹¹³ Por. ibidem, s. 28.

¹¹⁴ Por. W. Witwicki w komentarzu do: Platon, *Państwo*, ks. VI, op. cit., s. 216.

¹¹⁵ Por. J. L. Austin, op. cit., s. 388.

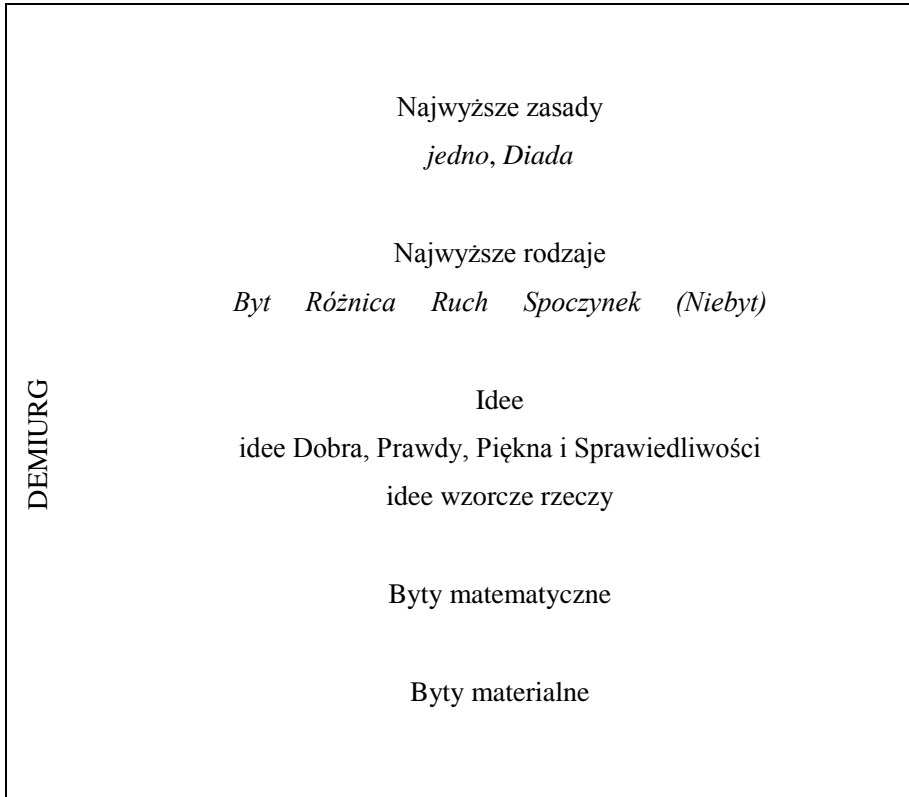
¹¹⁶ Podział ten potwierdza R. Hare: *Plato*, Oxford University Press 1996, s. 70. Por. też wypowiedź zawartą w dialogu *Timajos*: „Kiedy się tak te rzeczy mają, to zgodzić się trzeba, że istnieje jeden rodzaj rzeczy, niezmienny, niezrodzony i nieginący, który ani w siebie nie przyjmuje niczego skądinąd, ani sam w nic innego nigdzie nie przechodzi, niewidzialny i w żaden inny sposób nieostrzegalny – oglądać go może tylko myśl rozumna. I drugi rodzaj rzeczy, nazywany tak samo i podobny do tamtego, spostrzegalny, zrodzony, zmienny ustawicznie, który powstaje w pewnym miejscu i znowu stamtąd przepada – uchwycić go potrafi mniemanie i spostrzeżenie. I trzeci rodzaj istnieje. Jest nim zawsze przestrzeń. Jej się zguba nie chwyta”. Platon, *Timajos*, tłum. P. Siwek, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, Warszawa 1986, s. 67.

W stosunku do pierwowzoru tabela ta została wzbogacona o dwie kolumny dotyczące zagadnienia sztuki pięknej oraz Hen, a także jeden rząd, w którym ujęto problematykę filozofii światła. Dwa pierwsze zagadnienia – problematyka sztuki pięknej i Hen – zostały wprowadzone, ponieważ zabrakło ich w rozważaniach Stróżewskiego, tymczasem pełnią one w filozofii Platona ważną rolę. Odniesienie do filozofii światła zostało poczynione ze względu na tematykę tej pracy. Dziedzina sztuki pięknej stanowi część świata zmysłowego, niemniej nie jest zwyczajnym przedmiotem zmysłowym, widokiem ani odbiciem przede wszystkim dlatego, że nie należy do grupy przedmiotów naturalnych (tj. do naturalnego porządku świata) ani do grupy wytworów rzemieślniczych, których wytworzenie wymaga znajomości matematyki. W przeciwieństwie do wytworów rzemieślnika przedmioty sztuki pięknej nie posiadają uzasadnienia w zasadach matematycznych.

Sztuka zajmuje najniższe miejsce w hierarchii bytowej, natomiast na najwyższym miejscu tej hierarchii znajduje się Hen. Poczynić trzeba zastrzeżenie, że w ogóle pojawienie się Hen w hierarchii bytowej jest sprawą niezwykle kłopotliwą, bo chociaż istnieje realnie i należy do świata idei, to jednocześnie ponad ten świat wykracza. Hen znajduje się ponad ideami i nie jest już bytem, gdyż określane jest raczej jako „ponad-byt”. O Hen nie można powiedzieć nic poza tym, że istnieje. Hen nie jest przedmiotem poznania filozoficznego i nie może być ujęte w żadne kategorie filozoficzne.

Przedmioty sztuki pięknej oraz Hen wyznaczają granice ludzkiego poznania, ponieważ same istnieją poza tymi granicami. Jest to jednocześnie wyznaczenie granic oddziaływania przyczyn i skutków, które obowiązują pomiędzy ideą Dobra-Piękna, przedmiotami matematycznymi, przedmiotami fizycznymi oraz przedmiotami zmysłowymi. Tak wyznaczone granice ujęte zostają za pomocą filozofii światła. Światło, jako symbol wiedzy i poznania, oddziałuje w obrębie idei Dobra-Piękna (Słońca), przedmiotów matematyki (ognia), przedmiotów fizycznych (przedmiotów oświetlonych) oraz zmysłowych (cieni). Wszystko, co znajduje się poza nimi, tj. sztuka piękna i Hen, nie jest dostępne ludzkiemu rozumowi, a ponieważ nie może stać się przedmiotem poznania, nie jest źródłem żadnej wiedzy. Filozofia światła rozciąga się jedynie na przedmioty należące do naturalnego porządku ontycznego. Nie wszystkie z nich są źródłem wiedzy filozoficznej, ale o każdym z nich człowiek może posiadać pewne informacje: o tym, że widoki są zafałszowaniem świata fizycznego, o tym, że przedmioty fizyczne mają swoją przyczynę w bytach matematycznych i własnych ideach jednostkowych.

Refleksje Władysława Stróżewskiego na temat platońskiej hierarchii ontologicznej zaprezentowane są w odmienny sposób w jego *Ontologii*. Struktura rzeczywistości przedstawiona została w następujący sposób:



Ryc. 3. Rzeczywistość hierarchiczna u Platona
Źródło: W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2003, s. 233.

Stróżewski komentuje swój podział następująco:

Obydwa wyróżnione w ten sposób główne rodzaje bytu podlegają dalszemu, i to hierarchicznemu, podziałowi. Jeśli zgodzić się ze zwolennikami tzw. niepisanej doktryny Platona¹¹⁷, na czele tej hierarchii stoi Jedno i Diada, najwyższe zasady bytu, którym po[d]legają także idee. Ale, jak się zdaje, podporządkowane są one także tzw. najwyższym rodzajom (Byt, Różnica [Niebyt], Ruch, Spoczynek), które wyróżnił Platon w *Sofistice*. Mielibyśmy więc następującą hierarchię tzw. świata inteligibilnego: 1. Najwyższe zasady; 2. Najwyższe rodzaje; 3. Idee – także zhierarchizowane, z ideą Dobra na czele. Cały ten świat dostępny jest tylko poznaniu umysłowemu, a wznieść się do niego można drogą dialektyki.

Pomiędzy światem idei a światem materialnym istnieje jednak jeszcze człon pośredni: świat bytów matematycznych, czerpiący swe zasady ze świata idei, ale możliwy do bezpośredniej aplikacji w świecie bytów materialnych. Tak pisał o nich Arystoteles:

Platon twierdził poza tym, że obok świata zmysłowego oraz Idei istnieją przedmioty matematyki, które zajmują pośrednią pozycję, różniąc się od rzeczy zmysłowych tym, że są wieczne i niezienne, a od Idei tym, że jest ich wiele podobnych, podczas gdy każda idea jest zawsze jedna¹¹⁸.

I rzecz najważniejsza: poza światem idei i światem zjawisk czasowo-przestrzennych istnieje Demiurg, Bóg – twórca kosmosu. Jest on bytem transcendentnym, o którego istocie wiemy niewiele: „Znaleźć Twórcę i Ojca całego Wszechświata jest wielkim przedsięwzięciem. Lecz gdy się Go odkryło, jest niemożliwe objawić Go wszystkim”¹¹⁹. Demiurg ujawnia się nam jako przyczyna sprawcza kosmosu, skąd możemy wnioskować, że sam jest dobry, bo tylko dobro motywować mogło powołanie świata do bytu, i że tworząc świat, wpatrywał się w najdoskonalszy jego wzór, albowiem: „Świat jest rzeczą najpiękniejszą spośród zrodzonych, a jego budowniczy jest najdoskonalszą z przyczyn”¹²⁰. I dalej: „Konsekwentnie, świat zrodzony w tych warunkach został utworzony wedle modelu, który jest przedmiotem rozumu i myśli, i jest tym samym. Jeśli tak się rzeczy mają, jest absolutnie konieczne, aby ten świat był obrazem jakiegoś innego świata”¹²¹.

Właśnie stopień odwzorowania będzie kryterium podziału bytów świata podległego nieustannej zmianie. Bytami najważniejszymi są tu dusze: kosmiczna dusza świata i dusze poszczególnych istot psychofizycznych – ludzi. Dusze są zdolne poznawać świat idei i upodobniać się do niego, realizują w sobie ideały dobra i piękna. Teksty *Państwa*, *Fajdrosa*, *Uczty*, *Fedona* ukazują, jak można tego dokonać.

¹¹⁷ K. Gaiser, H. Krämer, G. Reale. Th. A. Szlezák; wcześniej L. Robin, J. N. Findlay i in. Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, cz. I, rozdz. 1, Lublin 1994.

¹¹⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, 987b, 14–18, cyt. wg tłum. K. Leśniaka.

¹¹⁹ Platon, *Timaios*, 28 b.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*, 29 a–b.

Także w zakresie przedmiotów materialnych istnieją różne stopnie partycypacji w ideach, czyli różne stopnie ich odwzorowań: od przedmiotów materialnych poczynając, poprzez ich odbicia w lustrach, aż do opartych na zasadzie *mimesis* dzieł sztuki będących „odbiciami odbić” i dlatego zajmujących najniższe miejsce w hierarchii bytów¹²².

Bez wątplenia podział ten uwzględnia istnienie pentady, ale różni się od tego, który przyjęliśmy w niniejszym opracowaniu. Stróżewski nie rozdziela tu płaszczyzny przedmiotów materialnych i zmysłowych, a w hierarchii umieszcza dodatkowy obszar „najwyższych rodzajów”, które również przeze mnie nie zostały uwzględnione jako osobny zbiór bytów.

W odniesieniu do zebranych do tej pory uwag o hierarchii bytów i przedmiotów w ujęciu Platona trzeba podkreślić, że wszystkie przedmioty, niezależnie od tego, czy istnieją w świecie realnym, czy też zmysłowym, posiadają swoją przyczynę w najwyższej idei Dobra-Piękna. Idee i byty matematyczne uczestniczą w idei (*methexis*¹²³), a przedmioty świata zmysłowego są jedynie odwzorowaniem idei jednostkowych (*mimesis*). Wszystkie te przedmioty (tj. idee, byty matematyczne, przedmioty fizyczne oraz ich odwzorowania) są źródłem różnych informacji (w najszerszym znaczeniu tego słowa), jednak tylko byty prawdziwe dają wiedzę pewną. Człowiek żyjący w jaskini, nieznający prawdy o strukturze świata, na podstawie przedmiotów, z którymi obcuje, buduje system mniemań i wyobrażeń (*doksa*). Mniemanie takie może posiadać postać bezrefleksyjną (*pistis*), która stanowi zestaw przyzwyczajęń i wierzeń dotyczących świata zmysłowego, lub postać refleksyjną (*eikasia*), czyli przypuszczenie oparte na porównywaniu poszczególnych wyglądków¹²⁴. Przedmioty świata idealnego są źródłem wiedzy pewnej (*episteme*), która jest efektem poznania bytów stałych i niezmiennych oraz praw matematycznych i logicznych. Wiedza może przybrać postać pośrednią i dyskursywną (*dianoia*), gdy jej przedmiotem jest arytmetyka i geometria, lub formę bezpośrednią i intuicyjną (*noesis*), gdy jej przedmiotem jest idea. Wiedza nazywana jest również „kondycją mentalną”

¹²² W. Stróżewski, *Ontologia*, op. cit., s. 232–233.

¹²³ „*Metheksis* jest słowem złożonym z przyimka *meta*, oznaczającego związek, i rzeczownika *hexis*, oznaczającego posiadanie, *meta-hexis* to tyle, co posiadanie związku, pozostawanie w relacji”. S. Blandzi, *Henologia...*, op. cit., s. 151.

¹²⁴ Austin pisze: „*«Eikasia»* nie znaczy: «przypuszczenie», jak się to często sądzi, lecz jest to rzadkie i sztuczne słowo, związane z czasownikiem «*εἰκάζω*», ten zaś nie znaczy: «przypuszczać»; w gruncie rzeczy nie ma on ścisłego odpowiednika w języku angielskim. Ideą źródłową jest tu: «traktować jakąś rzecz jako podobną do innej». J. L. Austin, op. cit., s. 391.

(*mental condition, pathēmata*)¹²⁵. W przypadku wiedzy pośredniej i dyskursywnej zaznaczyć należy, iż jej ujęcie przedstawione w niniejszej pracy sprzeczne jest z interpretacją Krokiewicza, który pisze, że *dianoia* stanowi rodzaj „hipotezy nauk ścisłych”¹²⁶. *Dianoia* odnosi się raczej do rozważań czysto teoretycznych, podczas gdy nauki ścisłe, polegające na opisywaniu i modelowaniu zjawisk oraz weryfikowaniu hipotez za pomocą doświadczeń lub dowodów matematycznych, w zbyt dużym stopniu opierają się na obserwacji świata zmysłowego, a przez to wywodzą się z dziedziny mniemań refleksyjnych (*eikasia*).

Te może nazbyt szczegółowe rozważania, które przeprowadzone zostały powyżej, mają zasadniczo jeden tylko cel: dokładne określenie cech, jakie posiada źródło światła *claritas*. W kilku miejscach powyższego wywodu, jak zauważył to z pewnością czytelnik, zatrzymywaliśmy się nieco dłużej nad wybranymi kwestiami szczegółowymi Platońskiej ontologii. Przystanki te uzasadnione były odmiennością stanowiska prezentowanego w niniejszej książce od powszechnie przyjmowanego (dotyczyło to np. charakterystyki Hen i przedmiotu fizycznego) oraz wskazaniem miejsc, które wielokrotnie przemilczane były przez komentatorów (np. kwestia statusu ontycznego dzieła sztuki oraz Hen). Niemniej z przedstawionych rozważań wysuwa się następująca teza co do natury bytu (ponad-bytu?), który jest źródłem światła *claritas*. **Claritas pochodzi i jest co do istoty swej identyczne z bytem absolutnie niepodzielnym, niepoznawalnym językowo i filozoficznie, ale dostępnym rozumowo na zasadzie bezpośredniego oglądu intelektualnego (najpewniej o charakterze mistycznym i religijnym); byt ten jest źródłem zasad panujących w świecie materialnym, ale w świecie tym, co domniemywamy, nie uczestniczy substancjalnie. Byt ten i światło *claritas* jaśniejące od niego istnieją w świecie myśli, czyli w świecie idei, który jest jedynym realnie istniejącym światem.**

¹²⁵ Por. I. Mueller, *Mathematical Method and Philosophical Truth*, ed. R. Kraut, *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge University Press 1992, s. 184.

¹²⁶ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 280.

2.2

Jak wyrwać się z niewoli zmysłowego świata:
o oglądaniu i rozumieniu świata

W opowieści przedstawionej w VII księdze *Państwa* Platon opisuje ciemną jaskinię i ogień palący się przy jej wejściu. Ogień jest jedynym źródłem światła w jaskini (*Państwo*, ks. VII, 515a)¹²⁷, w której, poza ludźmi, znajdują się różne przedmioty, rzucające cienie na ścianę groty. Tylko cienie, które symbolizują zjawiska, mogą być postrzegane w jej wnętrzu. Więźniowie przebywający w głębi jaskini powinni odwrócić wzrok od oglądanych cieni i „dostrzec” przedmioty, które je rzucają. Platon, rozważając sytuację człowieka, który dokonał tego i podjął próbę wydostania się z jaskini, stawia pytanie: „Jak myślisz, co on by powiedział, gdyby mu ktoś mówił, że przedtem oglądał ni to, ni owo, a teraz coś bliższego bytu, że zwrócił się do czegoś, co bardziej istnieje niż tamto, więc teraz widzi słuszniej?” (*Państwo*, ks. VII, 515d). Człowiek „odwracając się” stwierdza, że cienie mają swoją przyczynę w przedmiotach noszonych za murem, o których istnieniu do tej pory nic nie wiedział. Każdy człowiek uwięziony w jaskini widzi cienie, ale nie widzi przedmiotów, które je rzucają. Niektórzy z tych ludzi, ci szlachetniejsi i wytrwalsi, staną się uczniami filozofów i będą mogli opuścić jaskinię i udać się w kierunku źródła światła. Ich nauczycielami będą ludzie, którzy Słońce i ogień już widzieli i którzy wrócili do jaskini. Platon pisze:

- A naszym zadaniem jest [...] co najlepsze natury spośród mieszkańców zmusić, żeby dorosły do tego przedmiotu nauki, któryśmy poprzednio nazwali największym; żeby widziały Dobro i potrafiły odbyć tę drogę wzwyz, a gdy się tam wzniosą [...], nie pozwalając im na to, na co się im dziś pozwala.
- Na co takiego?
- Żeby tam zostały na stałe, a nie chciały zstępować z powrotem do tych ludzi, tutaj, okutych w kajdany, i dzielić z nimi trudów, i brać od nich zaszczytów¹²⁸.

¹²⁷ Por. też: komentarz Witwickiego do tego fragmentu, przypis 1: „Światło słoneczne nie dochodzi w ogóle do jaskini. Chcąc wyjść na światło słońca trzeba się z trudnością wdzierać bardzo wysoko”. Za: Platon, *Państwo*, op. cit., s. 221.

¹²⁸ Ibidem, ks. VII, 518d.

Platon uważa, iż w ludziach opuszczających jaskinię należy obudzić uczucie współodpowiedzialności za innych, którzy także posiadają ukrytą zdolność poznania prawdy¹²⁹. Podpowiada on też, jak wybrać najlepszego ucznia, opisuje, jakie cechy posiada najlepsza młodzież, kto może w przyszłości zostać filozofem. Muszą to być ludzie wszechstronnie wykształceni, odważni, szlachetni i wytrwali, mogący podjąć wyzwanie, jakie przed nimi stanie.

W przypowieści o jaskini można mówić o dwóch różnych płaszczyznach ujęcia „Słońca”. Z jednej strony, w odniesieniu do świata zmysłowego, umożliwia ono oczom ludzkim widzenie, jakkolwiek idee też można „oglądać” (w ujęciu Platona nawet bardziej realnie niż przedmioty zmysłowe), z drugiej strony Słońce symbolizuje przedmiot najwyższej wiedzy filozoficznej, dlatego Słońcu, porównanemu do idei Dobra-Piękna, ludzki umysł zawdzięcza możliwość poznania bytów niezmiennych¹³⁰. Tak więc, jeśli nawet „będzie wzrok w oczach i ten, który go posiada, zechce się nim posługiwać i chociaż będzie barwa na przedmiotach, to jednak, jeżeli się nie dołączy rodzaj trzeci [mian. światło], [...] to wiesz, że wzrok nic nie zobaczy, a barwy zostaną niewidzialne” (*Państwo*, ks. VI, 507d–e). Ludzkie oczy widzą dzięki Słońcu, ponieważ „jego światło sprawia, że nasz wzrok widzi najpiękniej, a rzeczy widzialne są widziane” (*Państwo*, ks. VI, 507bc–508a). Zmysł wzroku został przez Platona wyniesiony ponad inne zmysły człowieka. Filozof podkreślał dwojaką naturę widzenia: oczy pozwalają oglądać świat zmysłowy, ale dusza również ma „oczy”, za pomocą których ogląda własny świat – świat idei. Oczy duszy ludzkiej potrafią oglądać ideę, a oko to „narząd najbardziej do słońca podobny ze wszystkich narządów zmysłowych” (*Państwo*, ks. VI, 508b), wystarczy tylko swoje oczy przyzwyczaić do oglądania idei (*Państwo*, ks. VII, 515e–517a). Wzrok doceniony został również w dialogu *Faidros*, w którym pisał Platon, że „ze wszystkich wrażeń, które za pośrednictwem ciała dochodzą do nas, najżywsze jest widzenie, [...] strumień piękna wchodzi w człowieka pięknego przez oczy, przez które przychodząc wchodzi zwykle do duszy”¹³¹.

¹²⁹ Platon wskazuje na „zdolność tkwiącą w duszy każdego człowieka i [...] narzędzie, którym się każdy człowiek uczy”. Ibidem, ks. VII, 518c–d.

¹³⁰ Por. też wypowiedź Timajosa: „Wzrok, według mego zdania, jest dla nas przyczyną największego pożytku. Bo z obecnych myśli o wszechświecie żadna nie byłaby nigdy wypowiedziana, gdybyśmy ani gwiazd, ani słońca, ani nieba nie widzieli. A tymczasem oglądanie dnia i nocy, miesiące i obiegi roczne wytwarzają liczbę i pojęcie czasu i od nich pochodzą badania nad naturą wszechświata. Stąd doszliśmy do filozofii, a większego dobra ród śmiertelny nie dostał ani nie dostanie nigdy w darze od bogów. To właśnie ja nazywam największą wartością naszych oczu”. Idem, *Timajos*, op. cit., s. 59.

¹³¹ Por. idem, *Faidros*, tłum. L. Regner, Warszawa 1993, s. 35–40.

Grecy łączyli widzenie i oglądanie z poznaniem, dlatego duchowa kultura Greków była często określana mianem kultury „widzenia” lub kultury „formy”, która jest przedmiotem widzenia. Pogłębioną analizę tego zagadnienia przeprowadził Giovanni Reale, podkreślając, że znaczące w tej koncepcji pojęcia *ἰδέα* i *εἶδος* swój źródłosłów znajdują w słowie *ἰδέϊν*, które oznacza „widzieć”¹³². Być może terminy te pochodzą z filozofii pitagorejskiej, w której posiadały znaczenie techniczne, prawdopodobne jest również, że odnosiły się tylko do świata materialnego (tj. kształtu, formy widzialnej, przejawiania się) lub przedmiotów geometrii. Pojęcia *idea* i *eidos* nie odnosiły się do samej materii (*soma*), lecz raczej do natury (*fisis*) przedmiotu¹³³. O związkach tych warto wspomnieć, chociaż nie funkcjonowały one już w czasach Platona, który używał pojęć *idea* i *eidos* do oznaczenia formy wewnętrznej, inteligibilnej. Obydwa pojęcia są zbliżone do siebie znaczeniowo, jednak pojęcie *idea* odnosi się do tego, co istnieje realnie, zaś *eidos* jest pojęciem szerszym i dotyczy klas czy też wzorów przedmiotów (np. idei matematycznych, przedmiotów zmysłowych)¹³⁴. Przy czym pamiętać trzeba, że pojęcie przedmiotu jest tu przez nas rozumiane szerzej niż pojęcie bytu; bytami są tylko przedmioty realnie istniejące, czyli idea Dobra-Piękna, idee jednostkowe oraz przedmioty matematyki. Bytami nie są przedmioty materialne, czyli fizyczne oraz zmysłowe.

Ze wspomnianym pojęciem istoty (*eidos*) łączy się opisywana przez Platona umiejętność pojmowania i rozumienia, która metaforycznie została wyrażona za pomocą widzenia; „to właśnie Platon stworzył wyrażenia: «oko umysłu», «oko duszy»¹³⁵ dla określenia zdolności intelektu do myślenia i ujmowania istoty”¹³⁶. Uczniowie Platona kontynuowali jego naukę, przykładem są słowa platonika Maksimusa z Tyru, który pisał, że jedynie poprzez „wzrok duszy piękny, i czysty, i myślny”¹³⁷ można zbliżyć się do Boga.

Metafora oka zyskała w wiekach późniejszych osobliwą interpretację. Fałszywie sądzono mianowicie, że greccy filozofowie umyślnie okaleczali się i pozbawiali wzroku, by wielość i zmienność świata zmysłowego nie przysłania-

¹³² Reale przeciwstawia grecką kulturę „widzenia” hebrajskiej kulturze „wsluchiwania się”. Por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, op. cit., s. 88.

¹³³ Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie...*, op. cit., s. 31.

¹³⁴ Por. S. Blandzi, *Henologia...*, op. cit., s. 143.

¹³⁵ Por. współczesne opracowania dotyczące relacji między widzeniem zmysłowym a widzeniem ponadzmysłowym oraz wynikającego z tej relacji rozdwojenia w kulturze europejskiej na idole i ikony. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

¹³⁶ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, op. cit., s. 90.

¹³⁷ D. Dembińska-Siury, *Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie*, „Studia Filozoficzne” 1980, nr 9 (178), s. 97.

ła im kontemplowanej idei¹³⁸. Miały świadczyć o tym częściowo słowa, które wypowiada Platon w dialogu *Fedon*: „zacząłem się bać, aby mi dusza całkiem nie oślepla, jeśli będę na rzeczy patrzył oczyma i każdym zmysłem po kolei będę próbował ich dotykać. Więc wydało mi się, że trzeba się uciec do słów i w nich rozpatrywać prawdę tego, co istnieje” (*Fedon*, 99e)¹³⁹.

2.3

Platońskie Słońce

Interpretacja Platońskiej filozofii światła, jak również całej przedstawionej przez niego nauki, zależy w dużej mierze od tego, jaką teorię dotyczącą chronologii powstawania dialogów przyjmiemy za właściwą. Różnorodne podejścia w tej kwestii przedstawia Stróżewski, uwzględniając propozycje starożytne i współczesne. Wskazuje między innymi na stanowisko Arystofanesa (proponującego układ pięciu trylogii, nieobejmujący jednak wszystkich dialogów), układ Trazyllosa (oparty na życiorysie Platona) czy Albinosa (stanowiący podział na dialogi stawiające tezy filozoficzne oraz formułujące pytania), a także na kilka ważnych stanowisk nowożytnych, między innymi Realego¹⁴⁰. Jednak niezależnie od tego, który z systemów uznamy za słuszny, ich autorzy są zasadniczo zgodni co do tego, że najważniejsze dialogi Platona są jego późnymi dziełami oraz że w dialogach tych dominującą część stanowią zagadnienia ontologiczne¹⁴¹. Ontologia stanowi u Platona sferę założeń podstawowych, zaś aksjologia i epistemologia –

¹³⁸ Gian Paolo Lomazzo pisał w swoim traktacie: „Nic bowiem tak jak przedmioty nie rozprasza człowieka i nie uniemożliwia mu skupienia. [...] Co do tego można wyczytać, że Homer, Demokryt i Platon sami pozbawili się światła wzroku, ażeby lepiej i subtelniej studiować naturę tego, co powzięli i wyobrazili w swym umyśle”. G. P. Lomazzo, *Traktat o malarstwie*, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 444–445.

¹³⁹ Wszystkie fragmenty dialogu *Fedon* na podstawie: Platon, *Fedon*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1984.

¹⁴⁰ Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie...*, op. cit., s. 11–26.

¹⁴¹ Dyskusję nad tą tradycyjnie przyjętą linią interpretacyjną podejmuje J. Gajda (*Platońska droga do idei. Aksjologiczny rodowód platońskiej ontologii*, Wrocław 1993). Ważnym przedstawicielem aksjologicznego nurtu interpretacji Platona jest również W. Jaeger, o którym pisze Stróżewski, że Platon jest dla niego właściwie tylko wychowawcą i w zasadzie nikim więcej. Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie...*, op. cit., s. 27.

konsekwencję rozstrzygnięć ontologicznych. Dlatego najpierw przedstawimy ontologiczny aspekt filozofii światła, następnie aksjologiczny, później zaś epistemologiczny. W aspekcie ontologicznym światło omówimy jako symbol bytu najwyższego, w aspekcie aksjologicznym ujmijemy światło jako wartość najwyższą, w aspekcie epistemologicznym stanie się ono dla nas synonimem właściwego przedmiotu poznania. Jest to kontynuacja schematu interpretacyjnego, który wykorzystał Stróżewski w swoich analizach dzieła sztuki¹⁴².

2.3.1

Aspekt ontologiczny: światło jako byt doskonały

Władysław Stróżewski pisze, że w jaskini platońskiej światło lub ogień funkcjonują jednocześnie jako przyczyny bycia, dziania się i działania na poszczególnych stopniach hierarchii ontycznej: „Ogień jest przyczyną cieni, słońce zaś – i o tym Platon bardzo wyraźnie mówi – przyczyną ognia, ogień pochodzi ostatecznie od słońca”¹⁴³. Słońce jest symbolem idei Dobra-Piękna. Idea ta to najwyższy element dostępnej poznawczo hierarchii bytowej, byt w pełnym znaczeniu tego słowa, niezróżnicowany, pełny i niezmienny. Jako taka, idea stanowi właściwy przedmiot poznania. Idea Dobra-Piękna pełni funkcję przyczyny sprawczej (*causa efficiens*), ale nie przyczyny celowej (*causa finalis*)¹⁴⁴, nie współuczestniczy w każdym elemencie hierarchii, lecz tworzy jej strukturę.

¹⁴² Filozof posługuje się trzema aspektami interpretacyjnymi: ontologicznym, aksjologicznym oraz semiologicznym. Aspekt semiologiczny został tu zastąpiony aspektem epistemologicznym, ponieważ pojęcie to, jak sądzę, posiada szerszy kontekst, a ponadto nie odnosi się w ścisły sposób do zagadnienia sztuki pięknej. Przypomnijmy, że Stróżewski posłużył się aspektem semiologicznym w książce *Wokół piękna* celem zbadania warstwy znaczeniowej dzieła sztuki. Od strony odbiorcy sens dzieła, jak pisze Stróżewski, „jest tym, co jest w nim «zadane» do zrozumienia”, a więc tym, co odnosi nas do rozumienia i poznania, a w konsekwencji do wiedzy. Zasada ta obowiązuje szczególnie na gruncie filozofii Platona, gdzie rozumienie i poznanie posiadają ściśle filozoficzne znaczenie. Por. idem, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, [w:] idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 18–21.

¹⁴³ Idem, *Wykłady o Platonie...*, op. cit., s. 105.

¹⁴⁴ Wykładnię taką podtrzymuje Hans Krämer, zaś inaczej do tego zagadnienia odnosi się Richard Hare, który porównując koncepcję Platona do Arystotelesowskiej doktryny czterech przyczyn (tj. celowej, sprawczej, materialnej i formalnej), stwierdza, iż Platon zaintereso-

Poza Słońcem w metaforze jaskini występuje jeszcze jedno źródło światła, którym jest ogień palący się przy wejściu do groty. Jest on owym elementem pośredniczącym między Słońcem a przestrzenią jaskini, gdyż tylko jego promienie wpadają do jej wnętrza i rozświetlają jej mroki. Słońce znajduje się zbyt wysoko, można je zobaczyć dopiero po wyjściu z jaskini.

Ogień, słabsze źródło światła, symbolizuje świat niezmiennych zasad matematycznych i logicznych, a także świat idei jednostkowych (choć nie w każdej interpretacji). Przedmioty te dzielą z ideą Dobra-Piękna szereg właściwości, do których należą niezmiennosc, wieczność, doskonałość i realność istnienia, różni je najważniejsza z cech idei Dobra-Piękna, którą jest jedność. Przedmiotów matematyki i idei jednostkowych jest wiele, w zależności od tego, którą wykładnię obierze się za właściwą, dowodzić można, że jest ich mniej niż przedmiotów świata materialnego (co wynikałoby ze struktury hierarchii bytowej, która zakłada jednoczenie przedmiotów w miarę ich doskonalenia) lub że jest ich nieskończenie wiele (co wynika z konieczności zawarcia w tej sferze wszelkich potencji świata materialnego).

Przedmioty świata matematyki i idee jednostkowe przedstawione zostały za pomocą metafory ognia, aby pokazać ich pochodność wobec idei Dobra (Słońca), a jednocześnie podkreślić ich podobną naturę. Żaden inny przedmiot istniejący czy to przed wejściem do jaskini, czy w jej wnętrzu nie jest źródłem światła. Łatwo z tego wyprowadzić wniosek, że Platon utożsamiał źródła światła z bytem jako takim. Spostrzeżenie takie pokazuje, jak ostrożnie trzeba podchodzić do prób dowodzenia, że przedmioty noszone za murem w jaskini są metaforami idei jednostkowych.

Metafory ognia i Słońca pochodzą z dialogu *Państwo*, jednak nie jest on jedynym, w którym filozof stosuje język filozofii światła celem oddania doskonałości bytów i harmonii świata. Odpowiednie fragmenty znajdujemy również w *Timajosie*, w którym Platon wskazuje na światło jako element tworzący i porządkujący świat, oraz głosi, że tworząc świat, bogowie zatroszczyli się o to, by panował w nim wewnętrzny ład i porządek. W tym celu elementy wszechświata poukładał on na ośmiu torach, po których wszystkie one będą mogły się poruszać, oświetlone blaskiem Słońca. Dzięki temu cały wszechświat staje się harmonijny i uporządkowany, uzyskując swoją wieczną i niezmienną formę¹⁴⁵.

Również w *Timajosie* czytamy, że za sprawą ognia przedmioty zyskują naturę zmysłową. Ogień sprawia, że stają się widzialne i odczuwalne¹⁴⁶. W procesie

wany był przede wszystkim przyczyną formalną i przyczyną sprawczą. Por. R. M. Hare, op. cit., s. 70.

¹⁴⁵ Por. Platon, *Timajos*, op. cit., s. 47.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 38.

tworzenia świata światło i materia zostały połączone ze sobą zgodnie z zasadami proporcji. Z mieszaniny tej powstają wszystkie istoty, im więcej któraś ma w sobie światła, tym jest doskonalsza i lepsza. Stąd rodzi się hierarchia stworzeń, spośród których najszlachetniejszymi są bogowie, następnie istoty skrzydlate i wodne, na samym zaś końcu stworzenia zamieszkujące ziemię. Natury lepsze, posiadające w sobie większą ilość światła, stały się „najbardziej błyszczące dla oka” i piękne¹⁴⁷. Światło tkwiące w naturze jest znakiem pełni i harmonii, które są właściwe tylko stworzeniom najdoskonalszym, obecność światła w strukturze bytu świadczy o realizacji wszelkich potencji tkwiących w naturze danego przedmiotu.

2.3.2

Aspekt aksjologiczny: światło jako najwyższa wartość

Teoria aksjologiczna Platona jest warunkowana ontologicznym założeniem o hierarchicznej strukturze rzeczywistości oraz jego poglądami na temat natury człowieka. Absolutnym kryterium oceny wszelkich działań ludzkich jest idea Dobra¹⁴⁸. Człowiek żyjący zgodnie z wiedzą na temat tego, czym jest Dobro, staje się szczęśliwy. W konsekwencji tylko filozof, przede wszystkim zaś uczeń Platona, może taki stan uzyskać. Niezależnie od majątności czy sławy zachowuje on i rozwija w sobie piękno i dobro (*καλοκαγαθία*) (*Gorgiasz*, 469c)¹⁴⁹, które stanowią o jego doskonałości (*καλοκαγαθία*).

Platon rozumiał piękno szeroko, poza wartościami estetycznymi, zgodnie z tradycją grecką, pięknymi nazywał także wartości moralne i poznawcze. Używał pojęcia dobra i piękna zamiennie; świadczy o tym dialog *Uczta* – mówiący

¹⁴⁷ Ibidem, s. 48.

¹⁴⁸ Założenie o nadrzędności Dobra w stosunku do reszty transcendentaliów stanowi wyraz ujęcia tradycyjnego i ontologicznego. Pamiętać należy jednak, że kwestia wzajemnych relacji wartości (ujęcie aksjologiczne) nie zawsze zgodna była z rozstrzygnięciami ontologicznymi. Józef Lipiec zwraca na przykład uwagę na to, że Grecy wywodzili pojęcie dobra i prawdy z piękna pojmowanego jak najbardziej estetycznie. Por. J. Lipiec, *Powrót do estetyki. Uroda świata – piękno sztuki*, Kraków 2005, s. 185.

¹⁴⁹ Wszystkie cytaty z dialogu *Gorgiasz* na podstawie: Platon, *Gorgiasz*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.

o pięknie, a noszący podtytuł *O dobru*. W dialogu tym, dzięki zaprezentowaniu wielu stanowisk, najpełniej widać, jak różnorako można mówić o wartościach. Podstawowa alternatywa ujęć polega na tym, że z jednej strony rozważa się kwestie wartości transcendentnych, z drugiej zaś buduje się przekonanie o istnieniu ładu wewnętrznego, tkwiącego w naturze każdego przedmiotu (*Gorgiasz*, 506e). Tak więc o wartościach możemy mówić jako o przedmiotach transcendentnych oraz immanentnych:

Ład wewnętrzny, czyniący człowieka i każdy przedmiot dobrym, porządkujący świat jako całość, odzwierciedlający się w porządku, harmonii, rozumności i sprawiedliwości, nie jest już dla Platona „z tego świata”, jest odzwierciedleniem w świecie bytu prawdziwego, dobra, idei, która w myśli platońskiej [...] zaczyna nabierać charakteru transcendentalnego¹⁵⁰.

Budując naturalny porządek wszechrzeczy, bogowie umieścili światło w duszy człowieka – to jego obiektywnie istniejąca wartość immanentna. Dzięki temu dusza, posiadając w sobie źródło światła, w naturalny sposób dąży do idei Dobra-Piękna, która sama jest najmocniejszym źródłem światła intelektualnego i pozostaje transcendentna wobec świata. Dusza ludzka ogląda świat poprzez oczy, wypromieniowując z nich immanentne światło duchowe. Światło oczu połączone jest z rozumną częścią duszy ludzkiej, która uzewnętrznia się w szlachetnych cechach człowieka: w pięknie, dzielności i cnocie, które składają się na platońskie rozumienie pojęcia *arete*¹⁵¹. Pojęcie to, jak podkreśla Werner Jaeger¹⁵², posiada swoją podbudowę w arystokratycznym pochodzeniu Platona, jego charakterze¹⁵³ oraz antydemokratycznej postawie¹⁵⁴. *Arete* jest uświadomieniem sobie własnej wartości; to postawa, którą najtrudniej osiągnąć. Spośród czterech cnót obywatelskich, którym hołdował Platon, tj. męstwa, pobożności, sprawiedliwości i umiarkowania, sprawiedliwość niemal w całości wypełnia znaczenie pojęcia *arete*¹⁵⁵. Zdaniem Platona *arete* rozwijana jest w człowieku

¹⁵⁰ J. Gajda, op. cit., s. 66–67.

¹⁵¹ Na temat pojęcia *arete* oraz nauczania dzielności por. Platon, *Menon*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1959, 70a, a także dialogi *Protagoras*, *Laches* i *Trazymach*. Por. P. Friedländer, *Plato*, t. 2, Walter de Gruyter 1964, passim.

¹⁵² Por. W. Jaeger, *Paidea*, t. 1, tłum. M. Plezia, Warszawa 1962, s. 44.

¹⁵³ Poglębianą analizę osobowości Platona przeprowadza I. Dąmbska (*Dwa studia o Platonie*, op. cit., s. 17–27).

¹⁵⁴ Por. R. Legutko, rozdział pt. „Demokracja jako problem filozoficzny” oraz „Krytyka ontologiczna”, [w:] idem, *Krytyka demokracji w filozofii politycznej Platona*, Kraków 1990.

¹⁵⁵ Por. W. Jaeger, op. cit., s. 134.

dzięki troskliwemu wychowaniu i dyscyplinie moralnej, zgodnej z zasadami państwa idealnego.

Chociaż Platon twierdzi, że wartości aksjologiczne degradują się wraz ze wzrastającą ilością materii i zmysłowości, to piękno zmysłowe jest wysoko cenioną przez niego wartością. Piękno cielesne, choć niższe od piękna intelektualnego, wnosi swój istotny wkład w rozwój filozoficzny człowieka, bowiem funkcją tego piękna jest uzmysłowienie porządku świata.

Znaczące uzupełnienie Platońskiej teorii wartości stanowi mowa Diotymy z *Uczty*. Jej wypowiedź jest oryginalna, gdyż w przeciwieństwie do obrazu przedstawionego w księdze VII *Państwa* stanowi przykład „drogi wznoszącej” z perspektywy ściśle aksjologicznej¹⁵⁶. Platon słowami Diotymy porównuje naukę cnoty i filozofii do miłości, nazywając je „szkołą Erosa” (*Uczta* 210e). Jego zdaniem miłość wyzwolić może w człowieku pragnienie poznania Piękną samego, dzięki któremu dotrze on do triady Dobra-Piękna-Prawdy. Będzie to miłość duchowa, która skłoni go do przyjęcia postawy „żarliwego miłośnika”¹⁵⁷, bardziej intensywnej od miłości cielesnej, którą obnaży jako małą i „pogardy godną”¹⁵⁸. Słowa wypowiedziane w *Uczcie* uzasadniają istnienie piękna zmysłowego jako najniższego, ale koniecznego elementu hierarchii wartości:

Bo tędy biegnie naturalna droga miłości, czy ktoś po niej idzie, czy go kto drugi prowadzi: od takich pięknych ciał z początku ciągle się człowiek ku temu pięknu wznosi, jakby po szczeblach wstępował: od jednego do dwóch, a od dwóch do wszystkich pięknych ciał, a od ciał pięknych aż do nauk pięknych, a od nauk aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie; [...] na tym szczeblu dopiero życie jest coś warte¹⁵⁹.

Poznanie piękna idei przebiega więc w sposób naturalny i rozpoczyna się w świecie zmysłowym. Piękno jest bliskie człowiekowi zarówno ze względu na jego sferę rozumową, ponieważ nasza dusza intuicyjnie szuka piękna, jak i cie-

¹⁵⁶ Droga przedstawiona przez Diotymę nazwana została „drogą miłości”, ponieważ idą nią dwie osoby, które łączy czysta i szlachetna miłość: miłośnik i oblubieniec. Na stronach *Państwa* będą oni nazwani uczniem i nauczycielem. Por. Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, „Biblioteka Filozofów”, Warszawa 2008, 210e. Por. artykuł poświęcony porównaniu drogi filozoficznej i „drogi miłości”: P. Tendera, *Światło – Piękno. Platona dwie drogi mądrości*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2010, t. 38, z. 4, s. 19–35.

¹⁵⁷ Por. J. Lipiec, *Powrót do estetyki...*, op. cit., s. 186.

¹⁵⁸ G. Vlastos, *Platon. Indywiduum jako przedmiot miłości*, tłum. P. Paliwoda, Warszawa 1994, s. 24.

¹⁵⁹ Platon, *Uczta*, op. cit., 221c–d.

lesną, gdyż upodobanie do piękna cielesnego jest dla człowieka naturalne. Wypowiedź Diotymy jest integralną częścią nauk Platona i stanowi niemal pełne zreferowanie jego poglądów aksjologicznych, choć uzupełnić je można słowami Timajosa: „świat jest najpiękniejszy spośród zrodzonych, a wykonawca jego najlepszy jest ze sprawców”¹⁶⁰.

Koncepcja aksjologiczna Platona zawiera zastrzeżenia, które przypominają o konieczności podtrzymania krytycznego i filozoficznego stosunku do świata zjawiskowego. W ludziach kocha się obraz idei Piękna i Dobra, czyli *arete*, podczas gdy niewielu z nich dochodzi do doskonałości etycznej, a nawet tacy, którym to się uda, posiadają w sobie cień niczemności, szpetoty, pospolitości czy śmieszności. Miłość kierować ma się więc nie w stronę osoby jako wartościowego i niepowtarzalnego indywiduum, lecz w stronę cnoty jako idei etycznej. W takim układzie człowiek nie stanie się nigdy właściwym i ostatecznym przedmiotem uczucia, co zdaniem Vlastosa może stanowić kardynalną wadę Platońskiej filozofii wartości¹⁶¹.

Wskazanie idei Dobra-Piękna jako miary dla oceny świata zmysłowego stanowi konsekwencję Platońskiej filozofii bytu, jednak nie każde rozstrzygnięcie uzasadnione w ramach ontologii sprawdza się równie dobrze na gruncie praktyki życiowej. Jeśli użyjemy sformułowania, że aksjologia Platona jest nauką o Dobru, to utożsamimy ją z ontologią. Jeśli zaś założymy, zgodnie z intencją Platona, że nauka o wartościach ma posiadać ścisły związek z filozofią praktyczną, napotkamy tzw. błąd naturalistyczny¹⁶². Na problematykę tę zwraca uwagę między innymi Julia Annas¹⁶³, która podkreśla, że idea Dobra, poznawana jedynie za pomocą wiedzy czystej, nie odnosi się w żaden sposób do dobra, które powinno być realizowane w świecie zmysłowym, np. w instytucjach publicznych, edukacji czy prawodawstwie. Wiedza o ideach nie posiada charakteru praktycznego i nie stosuje się do partykularnych sytuacji życia codziennego. Nie ma podstaw, by sądzić, że filozofowie powracający w głąb jaskini mieliby cokolwiek sensownego do powiedzenia o rządzeniu, sprawiedliwości lub moralności jako o wartościach, które mają być realizowane w państwie. Przypomnijmy, że

¹⁶⁰ Idem, *Timajos*, op. cit., s. 35.

¹⁶¹ Por. G. Vlastos, op. cit., s. 33.

¹⁶² Istota zarzutu polega na tym, że pojęć o charakterze normatywnym, jak Platońskie dobro, prawda i piękno, nie powinno się używać do opisu rzeczywistości naturalnej i za jej pomocą definiować. Przedmiotu Platońskiej ontologii nie sposób sprowadzić do żadnej dziedziny nauk szczegółowych, jak polityka, pedagogika, socjologia, prawodawstwo czy ekonomia.

¹⁶³ J. Annas, *Understanding and the Good: Sun, Line, and Cave*, [w:] *Plato's Republic. Critical Essays*, ed. R. Kraut, Oxford 1997, s. 144–145.

przedmiotem poznania filozoficznego jest forma Dobra, idea ujmowana jako wartość sama w sobie, natomiast praktyka życiowa wymaga użycia tej zasady ze względu na coś innego. Platon, jak sądzi Stróżewski, odpowiedziałby na ten zarzut następująco: gdybyśmy sprowadzili Dobro do czegoś, czym nie jest, i nie szukali jego prawdziwej istoty, nie moglibyśmy powiedzieć, że tworzymy wiedzę filozoficzną (*episteme*)¹⁶⁴. Uwaga ta jest słuszna, ale nie rozstrzyga problemu. Platon pozostaje optymistą, jeśli chodzi o budowę swojego idealnego państwa i znaczenie, jakie mają w nim odegrać filozofowie, jednak jest też konsekwentnym pesymistą, jeśli chodzi o możliwość substancjalnego zaistnienia wartości w świecie zmysłowym¹⁶⁵.

2.3.3

Aspekt epistemologiczny: światło jako właściwy przedmiot wiedzy

Dialogi Platona są źródłem wiedzy dwojakiego rodzaju: wiedzy bezpośredniej (filozoficznej) oraz pośredniej (uzyskiwanej dzięki interpretacji metafor). Filozof chętnie wykorzystuje obrazowość mitów (np. mitu o androgynie, mitu o Atlantydzie lub mitu o powstaniu duszy człowieka), chociaż są one wieloznaczne i niejasne. Problem ten jest tu ważny, gdyż właśnie w mitach i opowieściach Platona najczęściej odnajdujemy metaforę światła, którą wykorzystuje do tłumaczenia najtrudniejszych zagadnień swojej filozofii. Znaczenie pojęcia mitu ukształtowała przedplatońska tradycja poetycka i dziejopisarska. Platon wpisał się w nią, był świadom wieloaspektowości pojęcia mitu. Jakie znaczenia przypisywała mu grecka kultura?

Luc Brisson w książce *Plato. The Myth Maker* analizuje znaczenie i historię pojęcia mitu. Zwraca on uwagę, że pojęcie to w czasach współczesnych Platonowi było związane z dziełami Homera, w których posiadało takie znaczenie, jak „słowo”, „mowa” oraz „opowieść”¹⁶⁶. Homer, używając terminu mit, nie rozstrzygał jeszcze o prawdziwości bądź fałszywości danej opowieści. Tak więc

¹⁶⁴ Por. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie*, op. cit., s. 85.

¹⁶⁵ Por. J. Annas, op. cit., s. 147.

¹⁶⁶ L. Brisson, G. Naddaf, *Plato. The Myth Maker*, University of Chicago Press 2000, s. VII.

genetycznie pojęcie mitu nie przeciwstawia się prawdzie (rozumianej jako *logos*) i posiada sens neutralny epistemologicznie. Podobnie sprawa przedstawia się w dziełach Hezjoda i Ksenofonta, u których pojęcia *mythos* i *logos* używane są zamiennie. W filozofii Parmenidesa obydwa pojęcia oznaczają prawdę bądź też naukę. Ujęcie takie podtrzymali Pindar i presokratycy¹⁶⁷.

Znaczenie pojęć *mythos* i *logos* ulega zmianie w pismach Herodota, zwanego ojcem historii¹⁶⁸. Jego nowe, naukowe podejście do dziejów charakteryzuje się próbą ściślego rozgraniczenia między tym, co było faktem, a tym, co jest jedynie legendą. Herodot pisze w *Dziejach* na przykład, że historia wyprawy Heraklesa do Egiptu jest opowieścią głupią (*euēthēs muthos*), która nigdy nie mogła wydarzyć się naprawdę¹⁶⁹. Herodot wymagał od historyków i dziejopisarzy, by kierowali się przede wszystkim faktami naukowymi i historycznymi, a zasłyszane opowieści rozpatrywali pod kątem ich prawdopodobieństwa. Pojęcie *logos* miało oznaczać wiedzę udokumentowaną, weryfikowalną i zgodną z prawami rozumu¹⁷⁰.

Nieco inny podział znajdujemy u Tukidydesa. Pisarz posługuje się pojęciem *muthōdes*, które odróżnia od pejoratywnego rozumienia *mythos* i przez które rozumie wartościową treść przekazywaną w podaniach ludowych. Przykładem powoływania się na przekaz ustny jest *Wojna peloponeska*¹⁷¹, w której dbałość o realizm w opisie ówczesnych stosunków międzynarodowych współgra ze świadomym użyciem elementów mitycznych¹⁷². Wydaje się, że argumenty Tukidydesa zostałyby przez Platona uznane ze względu na dziejopisarski charakter jego pracy, jednak nie nazwałby ona takiej wiedzy filozoficzną. Jaką więc funkcję w systemie filozofa pełnią mity z ich metaforycznym językiem i jakie informacje przekazują?

W filozofii Platona zachodzi bardzo wyraźna opozycja między pojęciami *mythos* i *logos*. Z jednej strony korzysta on z poetyckości i wieloznaczności mitu, z drugiej zaś taką formę wypowiedzi krytykuje. Podstawowy zarzut Platona co do mitów dotyczy ich nieweryfikowalności, dlatego w *Timajosie*

¹⁶⁷ Ibidem, s. IX.

¹⁶⁸ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, op. cit., s. 9.

¹⁶⁹ Por. L. Brisson, G. Naddaf, op. cit., s. IX; Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Warszawa 1954, 2.45.

¹⁷⁰ Herodot tłumaczy na przykład wylewy Nilu już nie za pomocą przypowieści o bogu, który oddziałuje na wodę, ale odwołując się do bardzo szczegółowych obserwacji przyrodniczych. Por. Herodot, op. cit., 2.25.

¹⁷¹ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, Wrocław 2004, 1.21–1.22.

¹⁷² R. Turasiewicz, *Wstęp*, [w:] Tukidydes, op. cit., s. XCIV.

nazywa mity *eikōs muthos*, czyli historiami prawdopodobnymi lub odbijającymi prawdę¹⁷³.

Współcześni interpretatorzy Platona, tacy jak Luc Brisson i Caterina Tinanyi¹⁷⁴, uznają koherencyjność i wartość jego teorii mitu. Myśl Platona w wielu punktach dotyka rzeczy, których nie sposób wypowiedzieć językiem filozoficznym, i właśnie tu posiłkuje się on mitem lub metaforą, które pozwalają na szerokie zastosowanie języka filozofii światła. Najlepszym tego przykładem jest oczywiście metafora jaskini, w której Platon położył nacisk na znaczenie „drogi wznoszącej” i w celu jej wyjaśnienia użył wielu metafor i symboli światła¹⁷⁵, o których była już mowa powyżej.

Poza „drogą wstępującą”, która stanowi opis rozwoju filozoficzno-moralnego człowieka oraz wskazanie właściwego celu tej drogi, Platon zajmował się również właściwymi dla człowieka narzędziami poznawczymi. Nadał on szczególne znaczenie oczom oraz zdolności widzenia, porównując ich działanie do procesu zdobywania wiedzy filozoficznej. W dialogu *Timajos* filozof ilustruje proces widzenia następująco:

A z narządów [bogowie – P. T.] pierwsze sporządzili oczy, które światło noszą, i wpoili je w ciało z tej przyczyny. Umyślili zrobić ciało z ognia, który palić się nie mógł, tylko dostarczać łagodnego światła, które cechuje każdy dzień. Zrobili tak, że czysty ogień wewnątrz nas, ogień bratni jasności dziennej przez oczy płynie łagodnie; on cały jest gęsty – najwięcej bogowie sprasowali wewnątrz oczu – tak że reszta cała, jako gęstsza, zostaje zamknięta, a tylko czysty ogień przecieka. Kiedy więc światło dzienne otacza strumień wzrokowy, wtedy wypływa światło podobne ku podobnemu, zbija się z tamtym w jedno i powstaje ciało, które sobie przyswajamy – ono leży wprost przed naszymi oczyma, gdziekolwiek wpadną na siebie dwa strumienie: jeden, który wypływa z naszych oczu, i drugi, pochodzący z zewnątrz. Całe światło naszych oczu jest jednorodne ze światłem zewnętrznym, bo jest do niego podobne, więc jakiegokolwiek światło kiedy napotka albo jakieś inne do niego dojdzie, ono ich poruszenia podaje całemu ciału aż do duszy i wytwarza ten rodzaj spostrzeżeń, które my nazywamy widzeniem¹⁷⁶.

¹⁷³ Zdystansowany stosunek Platona do mitów potwierdza Izydora Dąmbska, twierdząc, że „gdy Platon zaczynał swoją pisarską działalność, mity w świadomości oświeconego Greka były przede wszystkim dziedziną poezji lub intelektualistycznej spekulacji, ale nie wiary. Odczuwano mit jako baśń, alegorię, przypowieść, poetycką igraszkę, narzędzie dydaktyczne lub stylistyczne; słowem – jako rzecz ludzką, nie boską”. Por. I. Dąmbska, *Dwa studia o Platonie*, op. cit., s. 29.

¹⁷⁴ L. Brisson, C. Tinanyi, *How Philosophers Saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, University of Chicago Press 2004.

¹⁷⁵ S. i A. Bładzi, op. cit., s. 39.

¹⁷⁶ Platon, *Timajos*, op. cit., s. 55–56.

Wiele w tym fragmencie odniesień do światła, rozumianego czy to jako światło fizykalne, czy też wewnętrzna energia, z lekko uchwytną sugestią światła duchowego. Podobnie budowanych wypowiedzi możemy znaleźć więcej w pismach Platona. Nie chodzi wszakże o ich śledzenie, należy tylko zwrócić uwagę na element wielokrotnie pojawiający się w powyższym cytacie. We fragmencie tym oczy posiadają wieloaspektowe znaczenie, które zostało wyjaśnione językiem metaforycznym: ze wszystkich zmysłów oczy stworzono jako pierwsze, co dowodzi ich nadrzędności w stosunku do innych zmysłów, bowiem zbudowane są z najgęstszego i najczystszeo ognia, posiadają więc najmniej materii. Oczy, jak ogniki, posiadają swoje własne światło, które Platon łączył z nieśmiertelną duszą człowieka. Dzięki oczom dusza ma dostęp do świata zmysłowego, który ogląda i w którym rozpoznaje harmonię, porządek i piękno.

Timajos pełen jest sformułowań poetyckich i metaforycznych, które powtórzone zostają w *Państwie*. Obydwa dialogi podejmują problematykę poznania, jednak poziomy wypowiedzi, jakie formułuje w nich Platon, znacznie różnią się od siebie. W dialogu *Państwo* wypowiedzi metaforyczne i mityczne są wyraźnie oddzielone od wypowiedzi filozoficznych, na przykład nauka o Dobru jako największym przedmiocie nauki z księgi VI *Państwa* [505a]¹⁷⁷ uzupełniona jest metaforą Słońca-Dobra.

Nauka jest powolnym zwracaniem się duszy w stronę idei Dobra. Droga poznania (epistemologiczna) jest jednym z trzech aspektów drogi wznoszącej, która prowadzi do Platońskiej triady Dobra-Piękna-Prawdy. Platon widział absolutny cel ludzkiego życia i jego najwyższą wartość w dotarciu do idei Dobra¹⁷⁸, bowiem

[...] dopiero wtedy, gdy [człowiek] ogląda piękno samo i ma je czym oglądać, potrafi tworzyć nie tylko pozory dzielności, bo on nie z pozorami obcuje, ale dzielność rzeczywistą, bo on dotyka tego, co naprawdę jest rzeczywiste. A skoro płodzi dzielność rzeczywistą i rozwija, kochankiem bogów się staje, i jeśli komu wolno marzyć o nieśmiertelności, to jemu wolno (*Uczta*, 212a).

¹⁷⁷ Por. też rozważania Alfreda E. Taylora nad znaczeniem pojęcia „postać dobra” w dialogach *Uczta* i *Państwo*: A. E. Taylor, *Plato. The Man and His Work*, Dover 2001, s. 287.

¹⁷⁸ Krytycznie odpowiada Platonowi współczesny filozof Richard Hare: „Philosophy is left with a crucial role, but it is not allowed to dictate to people what they are to find good in life”. R. M. Hare, op. cit., s. 67.

2.4

Światło Platońskich „nauk niepisanych”
w dziełach kontynuatorów nurtu

Wiek XX przyniósł znaczące zmiany w badaniach nad spuścizną Platona, które to zmiany – jak się uważa – rozpoczęły się od publikacji Hansa Krämera i Konrada Gaisera, wskazujących na nowy paradygmat interpretacji nauk Platońskich. Wyniki tych badań zyskały już aprobatę i poparcie szerokiego kręgu filozofów i filologów, niemniej „nowa wykładnia” Platona jest nadal kwestią otwartą i choć wiele z problemów pozwoliła wyjaśnić, to jednak postawiła przed badaczami kolejne.

Podstawą „nowego paradygmatu” jest założenie o zasadniczym znaczeniu tak zwanych nauk niepisanych (*agrafa dogmata*)¹⁷⁹, głoszonych w Akademii Platońskiej i po jej rozwiązaniu. Samo pojęcie „nauk niepisanych” jest wieloznaczne, zachodzą więc rozbieżności interpretacyjne wśród komentatorów filozofii Platona. Zieliński referuje, iż niektórzy badacze uznają za „nauki niepisane” te, które nigdy nie ukazały się w postaci spisanej przez Platona¹⁸⁰. Inni zaś uznają, że nauki te znajdują się w jego pismach, ale zostały celowo ukryte przed niewtajemniczonymi czytelnikami. Istnieje jeszcze trzecie wyjście, aby doszukiwać się „nauk niepisanych” w pracach bezpośrednich bądź niedalekich uczniów samego Platona, a więc zaryzykować wielce prawdopodobne twierdzenie, że uczniowie – przeciwstawiając się woli mistrza – zaczęli spisywać jego wykłady, które pierwotnie przekazywane były tylko drogą ustną. Twórców koncepcji branych pod uwagę można podzielić na komentatorów i kontynuatorów. Przykładem komentatora pism Platona jest Alkinous, zapewniający czytelnika o starannym referowaniu nauk mistrza. Dzieła Alkinousa w znaczącym stopniu przypominają prace kręgu Akademii, używa on tych samych metafor co Platon, na przykład metafory wzroku, metafory rydwanu oraz mitu o pochodzeniu człowieka¹⁸¹, odwołuje się też do boga Heliosa. W *Didaskalikos* znajdujemy

¹⁷⁹ E. I. Zieliński, *G. Realego nowa interpretacja myśli Platona*, [w:] *Platon. Nowa interpretacja*, red. A. Kijewska, E. I. Zieliński, Lublin 1993, s. 15.

¹⁸⁰ Pogląd taki przyjmuje Krämer, stosując pojęcie *innerakademische*, czyli nauk „wewnętrznych”, jednak nie chodzi tu o nauki ezoteryczne, które miałyby być dostępne jedynie uczniom wtajemniczonym. Por. E. I. Zieliński, op. cit., s. 14.

¹⁸¹ Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, Kraków 2008, s. 183.

wypowiedzi świadczące o znajomości tradycyjnej filozofii światła. Przykładem może być przypowieść o powstaniu duszy człowieka, opowiedziana w nieco zmienionej formie (Alkinous pisze, że liczba dusz równa jest liczbie gwiazd, a każda z dusz pochodzi z którejś z nich). Celem ziemskiego życia człowieka jest powrót na swoją gwiazdę, dokonujący się dzięki mądrymu, prawemu i uczciwemu postępowaniu¹⁸².

Do filozofów, których określić można mianem kontynuatorów Platona, zaliczamy między innymi Plotyna i Proklosa. Plotyn otwarcie nauczał o naturze przeżycia mistycznego, którego doszukiwać się można u Platona w opisie bezpośredniego oglądu intelektualnego. Porfiriusz, znakomity uczeń Plotyna, wspomina, że był świadkiem czterech przeżyć mistycznych swojego mistrza, sam zaś przeżył prawdopodobnie tylko jedno¹⁸³. Badania dotyczące koncepcji przeżycia mistycznego dostarczają nowych informacji na temat ostatnich szczebli platońskiej drogi wznoszącej oraz właściwej postawy człowieka wobec ostatecznego przedmiotu poznania. Koncepcja doświadczenia mistycznego łączy się z teorią *katharsis*, którego bardzo szczegółowy opis znajdujemy w dziele Plotyna¹⁸⁴.

Konstruując hierarchię przedmiotów pięknych, Plotyn, podobnie jak Platon, posługuje się metaforą drabiny¹⁸⁵. Zauważa różnorodność piękna, którego może doświadczać człowiek¹⁸⁶; zauważał ją również Platon w VII księdze *Państwa* oraz w *Uczcie*, której treścią miał inspirować się Plotyn¹⁸⁷. Wedle obu filozofów piękno nie tkwi jedynie w świecie idei, materia posiada właściwe sobie piękno, które pomaga człowiekowi w rozwoju intelektualnym i duchowym. Warto zaznaczyć, że pogładowi takiemu sprzeciwia się Władysław Tatarkiewicz, który pisze: „Różnica między dwoma filozofami polegała zaś na tym, że Platon uznawał tylko piękno nadzmysłowe, a Plotyn także zmysłowe, bo widział w nim odblask nadzmysłowego. Właściwie samo pojęcie piękna mieli inne: dla Platona prawdziwe piękno było dostępne tylko umysłowi, a dla Plotyna także zmysłom. Również i według niego piękno pochodziło ze świata ponadzmysłowego, ale

¹⁸² Ibidem, s. 181.

¹⁸³ Por. A. Krokiewicz, op. cit., s. 438, 440.

¹⁸⁴ Por. H. E. Barnes, *Katharsis in the Enneads of Plotinus*, „Transaction and Proceedings of the American Philosophical Association” 1942, Vol. 73, s. 382.

¹⁸⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 219.

¹⁸⁶ Por. szersze rozważania na temat doświadczenia piękna: P. Quinn, *The Experience of Beauty in Plotinus and Aquinas: Some Similarities and Differences*, [w:] A. Alexandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, State University of New York Press 2002, s. 45.

¹⁸⁷ Por. J. P. Anton, *Plotinus' Conception of the Functions of the Artist*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 26, No. 1 (Autumn 1967), s. 96.

objawiało się w zmysłowym. Piękno jest właśnie *odblaskiem świata nadzmysłowego w zmysłowym*. Jest własnością świata zmysłowego, jego własnością najdoskonalszą, a nawet jedyną doskonałą, bo jedyną związaną ze światem doskonałym¹⁸⁸.

Platona i Plotyna dzieli okres sześciu wieków, w czasie których przemianom ulegała teoria piękna oraz tradycja platońska. Różnica między ich koncepcjami polega między innymi na tym, że Plotyn, w przeciwieństwie do Platona, rezygnuje z klasycznej grecko-rzymskiej definicji piękna opartej na Wielkiej Teorii Piękna. Mawiał on nawet, że symetria jest imitacją piękna¹⁸⁹, a prawdziwe piękno tkwi w rzeczach prostych, jak ogień, światło, dźwięk lub barwa. W jego filozofii zostaje jednak zachowana typowa dla szkoły platońskiej metafora „oka umysłu”. Zachęca on do poszukiwania prawdziwego przedmiotu poznania, pisząc: „musisz jakby zmrużyć powieki i zmienić wzrok i zbudzić inny, który wprawdzie każdy posiada, ale którego mało kto używa”¹⁹⁰.

Emanacjonizm Plotyna to koncepcja rozpięta między tradycją platońską a stoicką, w której nie zachodzi jasna granica między światem materialnym a duchowym, lecz płaszczyzny te łączą się i oddziałują na siebie, dlatego z punktu widzenia filozofii Plotyna świat duchowy powinniśmy postrzegać raczej jako najdoskonalszą i najsubtelniejszą formę materii¹⁹¹. Koncepcja ta znacząco przekształca rozumienie natury światła, które jest tu elementem ponad-materialnym lub niewyobrażalnie subtelnym. Natura światła zbliża się tym samym do natury samego życia jako czystego aktu duszy. Staje się manifestacją duchowych i intelektualnych pryncypiów. „Mówimy – pisze Plotyn – że rzeczy tu są piękne za sprawą udziału w idei. Wszystko bowiem, co bezkształtne i co powinno według swojego naturalnego przeznaczenia przybrać kształt i ideę, jest brzydkie i pozostaje poza boskim rozumem, jak długo nie ma udziału w rozumnym planie idei”¹⁹².

Plotyn zakłada, że piękno istnieje w przedmiotach w sposób substancjalny, jest źródłem ich pełni (tak optymistyczna koncepcja świata zmysłowego nie

¹⁸⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 219.

¹⁸⁹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 140 i n.

¹⁹⁰ Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, t. 1, Warszawa 1959, s. 114. Fragment ten komentuje Maria Poprzęcka: „Chodzi oczywiście nie o pozbawienie oczu ostrości widzenia [...], lecz o pobudzenie «wzroku duszy», który jedynie pozwala dostrzec piękno duchowe”, por. M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009, s. 29.

¹⁹¹ A. H. Armstrong, «Emanation» in Plotinus, „Oxford Journals”, Vol. 46, No. 181 (Jan. 1937), s. 64.

¹⁹² Plotyn, op. cit., I.VI.2.

mogła zaistnieć w ramach idealistycznej teorii Platona): „Gdzie bowiem może istnieć piękno pozbawione istnienia i gdzie może istnieć substancja pozbawiona istotnego piękna?” – pyta Plotyn w *Enneadach* (V.VIII.9), broniąc swojego stanowiska. Doskonałość istnienia wpisana jest w naturę każdego bytu, piękno uzmysławia to istnienie, zatem jest przez byty pożądane.

Koncepcja dążenia do doskonałości i piękna łączy się z teorią oglądania (*ek theorias*), która mówi, iż wszystko, co istnieje, jest oglądane i jednocześnie ogląda¹⁹³. Teoria oglądania to próba opisanie relacji między bytami wyższymi i niższymi: każdy byt wyższy otacza uwagą i opieką byt niższy, ten zaś zwraca się ku wyższemu, odnajdując w nim cel swojego istnienia. Oglądanie rozumiane jest tu możliwie szeroko: jako czysty ogląd, rozumowanie, mniemanie, a także postrzeganie zmysłowe. Jak pisze Plotyn: „«coś wytwarzać» znaczy «wytwarzać kształty», a to znów znaczy tyle, co «wszystko wypełniać oglądaniem»”¹⁹⁴. Koncepcja oglądania dotyczy całego procesu emanacji, czyli rozprzestrzeniania się światła Prajedni we wszechświecie. Wszystko, co istnieje, w naturalny sposób zwraca się w stronę źródła światła, nie mogąc jednak poznać i orzec czegośkolwiek o przedmiocie swojego pragnienia i umiłowania. Związki między bytami tworzą tym samym strukturę świata najlepszego z możliwych, który pełny jest miłości, dobra i piękna.

W *Enneadach* Plotyn stale mówi o jednym i tym samym świetle, pochodzącym od Jedni, które jest początkiem i celem wszystkich istot¹⁹⁵. Nie zachodzą tu żadne podziały, nie ma metafor światła słonecznego i światła ognia, jak to było u Platona. Światło nie jest metaforą świata idei i procesu poznania, przeciwnie: Plotyn nadaje światłu wartość i godność idei. Byt, który trwa w świetle, jest widoczny, staje się przedmiotem troski i opieki bytów wyższych. Żaden z bytów nie świeci światłem odbitym, nie tworzy pozorów (jak miało to miejsce w jaskini Platońskiej), światło idei jest przyczyną życia duchowego i ujawnia nieprzerwaną jedność stworzonego świata. Plotyńska filozofia światła posiada więc wyraźne znamiona ścisłej metafizyki światła.

W koncepcji Plotyna istotne znaczenie ma jego stosunek do sztuki pięknej i działalności artystycznej człowieka. Sprzeciwił się on wprowadzonemu przez Platona podporządkowaniu sztuki celom politycznym i edukacyjnym. Sztuka jest dla niego swobodną i wartościową działalnością człowieka. Uobecnienie

¹⁹³ Por. D. Dembińska-Siury, *Problem piękna i sztuki w Enneadach Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7–8 (284–285), s. 55.

¹⁹⁴ Plotyn, op. cit., III.VIII.7.

¹⁹⁵ Por. rozważania nad istotą pragnienia i pożądania w filozofii Proklosa: Ch. Térézis, K. Polychronopoulou, *The Sense of Beauty (κάλλος) in Proclus the Neoplatonist*, [za:] P. Quinn, op. cit., s. 55–56.

idei w materii dokonuje się dzięki wrażliwości artysty, który potrafi dostrzec odwieczny wzór i ujawnić go w przedmiocie jako przeświecający kształt wewnętrzny (τὸ ἐνδὸν εἶδος) danej rzeczy¹⁹⁶. Naturalną zdolność ujawniania swego piękna i kształtu wewnętrznego ma ogień, który będąc przedmiotem prostym, „posiada w porównaniu z innymi żywiołami godność idei, [...] świeci więc i błyszczy niby idea”¹⁹⁷. Piękno jest sposobem manifestowania się Absolutu, twórczość artystyczna stanowi zaś jeden z fundamentalnych aspektów procesu emanacji jako procesu intelektualnego¹⁹⁸ o funkcji katartycznej.

Przedstawiciele nowego paradygmatu doszukiwali się treści nauk niepisanych również w dziełach Proklosa¹⁹⁹, jednego z głównych spadkobierców platoizmu w starożytności. Proklos uczynił z systemu neoplatońskiego religię, w której zebrał inspiracje mitycznej tradycji helleńskiej, religijną wyobraźnię Wschodu i platońską metafizykę przeobrażoną w gnozę²⁰⁰. *Elementy teologii*, najważniejsze dzieło Proklosa, w całości poświęcone zostało zasadzie wyłaniania się bytów z Prajedni oraz komplementarnej zasadzie powrotu każdego stworzenia do absolutnej jedności ze światem. Praktyki religijne realizowały postawę filozofa-kapłana, którą kierował się między innymi Jamblich. Proklos dopatrywał się w religijnej ekstazie poznawczej prostoty, w której przedmiot poznania oglądany jest „przeźroczystymi oczami duszy” lub „czystym oglądem intelektu”²⁰¹. Uwagi te pozwalają sądzić, że za jego słowami kryje się Platońska nauka o bezpośrednim intelektualnym oglądzie idei.

Proklos pisze w drugim punkcie *Elementów teologii*, że wszystko, cokolwiek istnieje, posiada uczestnictwo w Jedni²⁰². Naucza on, że wszystkie przedmioty posiadają jedną naturę, czym podważa Platońską zasadę *mimesis* odnoszącą się do przedmiotów świata zmysłowego. Wyłanianie się bytów z Jedni odbywa się na zasadzie emanowania, czyli „wylewu”²⁰³. Początkowo wyłaniają się z niej inteligencje²⁰⁴. Proklos twierdzi, że „wszelki porządek, wywodząc się z jedni, emanuje w wielość jednorodną z tą samą jednią, a wielość w każdym porządku

¹⁹⁶ Por. J.-M. Narbonne, *Action, Contemplation and Interiority in the Thinking of Beauty in Plotinus*, [w:] A. Alexandrakis, op. cit., s. 6.

¹⁹⁷ Plotyn, op. cit., I.VI.3

¹⁹⁸ Por. J. P. Anton, op. cit., s. 93–94.

¹⁹⁹ Szczegóły dotyczące osoby Proklosa, jego życia i w dużej mierze legendarnych podań na jego temat podaje: M. Dzielska, *Wstęp*, [w:] Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002, s. 3–26.

²⁰⁰ Por. J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, op. cit., s. 540.

²⁰¹ Por. M. Dzielska, *Wstęp*, op. cit., s. 9.

²⁰² Proklos, op. cit., s. 28–29.

²⁰³ *Ibidem*, s. 47.

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 37.

zwraca się ku tej samej jedni”²⁰⁵. To, co „oświeca” wszystkie byty i we wszystkim jest obecne, jest tylko jedno, trwające ponad porządkiem stworzeń i przed tym porządkiem.

Emanację nazwać możemy „drogą zstępującą”, zmierzającą do stworzenia bytów najniższych, na których kończy się proces emanacji i rozpoczyna powrót do Jedni. Byty znajdujące się na samym końcu hierarchii ontologicznej nie powielają i nie naśladują już działania pierwszej przyczyny. Emanacja jako zasada jest mocą o charakterze jednoczącym i jest działaniem boga, gdyż „wszelki bóg jest jednością w sobie doskonałą”²⁰⁶ – pisze Proklos i dodaje – „Wszelki bóg jest ponad substancją, ponad życiem i ponad intelektem”²⁰⁷, jest niepoznawalny, a wiedza o nim nie jest możliwa i w żaden sposób nie można w nim uczestniczyć²⁰⁸.

W dziełach tego myśliciela nie znajdujemy wielu odniesień do filozofii światła, jednak teorię emanacji bez trudu można połączyć z metafizyką światła, gdyż opis emanacji jest *de facto* opisem natury światła. W wiekach późniejszych chrześcijanie korzystali z tego związku. Dzieła Proklosa, chociaż wrogie chrześcijaństwu, miały bezpośredni udział w przyjęciu i przyswojeniu przez chrześcijan metafizyki światła oraz teorii emanacyjnej. Jego pisma przetłumaczył z języka greckiego na łacinę Pseudo-Dionizy Areopagita, autorytet średniowiecznej teologii, wielki nauczyciel metafizyki światła, żyjący w VI wieku²⁰⁹.

Tradycja filozofii platońskiej rzuca światło nie tylko na nauki filozofów średniowiecznych, ale na cały późniejszy nurt filozofii neoplatońskiej, na której gruncie wyrosła także heglowska koncepcja dziejów. Platonowi udało się wskazać i scharakteryzować przedmiot poznania filozoficznego, a przez to opisać również źródło duchowego światła *claritas*. Jego rozstrzygnięcia przyjęte zostały przez uczniów jako dogmat, co oczywiście nie oznacza, że rozumiane były zawsze tak samo. Platon nie tylko dał początek filozofii i metafizyce światła, ale również jednoznacznie określił jej przedmiot. Światło, które opisywali średniowieczni filozofowie, choć ujęte aspektowo i rozwinięte w stronę podmiotową, pozostaje najwyższą ideą Dobra i Prawdą. Być może tym samym jest Heglowski Duch, łączący w sobie, dzięki ujęciu historycznemu, przedmiotowość idei Dobra-Piękna i podmiotowość chrześcijańskiego Boga. Oczywiście jest zbyt wcześnie na wyciąganie tak daleko idących wniosków, poza intuicją nic nie da się tu

²⁰⁵ Ibidem, s. 40.

²⁰⁶ Ibidem, s. 85.

²⁰⁷ Ibidem, s. 86.

²⁰⁸ Por. ibidem, s. 90.

²⁰⁹ Por. M. Dzielska, *Wstęp*, op. cit., s. 24.

wyrazić. Zestawienia takie wymagałyby osobnych, bardzo szczegółowych badań ontologicznych. Niemniej tradycja filozofii platońskiej, tkwiąca u podstaw kultury europejskiej, ma stale ten sam przedmiot, którym jest Prawda. W tym sensie wszyscy jesteśmy uczniami Platona.

Rozdział trzeci

ŚREDNIOWIECZNA TEOLOGIA ŚWIATŁA

Uwagi zawarte w pierwszym rozdziale książki przedstawiają filozoficzne idee kształtujące poglądy średniowiecznych teologów, którzy dostosowali system idealistyczny Platona do chrześcijańskich dogmatów wiary. Bezosobowy najwyższy przedmiot wiedzy został zastąpiony Bogiem osobowym, a obcowanie z nim zyskało znamiona relacji podmiotowej. W tym nowym układzie jednostka ludzka zostaje obdarzona łaską i otoczona opieką, zaś umiłowanie filozofii przekształca się w miłość do Boga i naukę o nim. Zmieniająca się perspektywa poznawcza, w której człowiek zostaje ujęty w relacji do Boga, powoduje przełom zmieniający drogę rozwoju jego świadomości, kierując jego uwagę na wartości wewnętrzne. W średniowieczu, zdaniem Hegla, rozpoczyna się ostateczna autorefleksja i samopoznanie, które dadzą człowiekowi wiedzę o nim samym, o świecie i Bogu. Na drodze tej, na którą teraz, u progu średniowiecza, wkraczają społeczeństwa Europy, widnieje to samo światło duchowe – *claritas* – które opisywali myśliciele starożytni. Zmienia się jednak sposób prowadzenia badań. Szczegółowe dociekania filozofów średniowiecznych tworzą prawdziwy kalejdoskop stron tego boskiego światła, pokazując, że posiada ono różne oblicza i – jak Bóg Stwórca w swym stworzeniu – przejawia się również w przedmiotach świata materialnego. Teza ta to wielki krok na drodze ku koncepcji przeświecania prawdy. W istocie rzeczy dopiero filozofowie średniowieczni zdobywają świadomość nowej relacji między światem duchowym a zmysłowym i przełamują platońską (dotąd nieprzekraczalną) granicę między światem myśli a światem materii. Nowe ujęcie wskazuje na przenikanie się duchowej i zmysłowej płaszczyzny świata oraz na stale obecny w zmysłowości pierwiastek boski, gwarantujący celowość i wartość rzeczywistości oraz niezmienną władzę rządzących.

Pojęciem, które przeżywało wielki rozkwit w średniowieczu i pozwoliło usankcjonować łączenie piękna z metafizyką światła, było *claritas*. Ten niezwykle nośny znaczeniowo termin pozwalał wielu filozofom wyrazić szczegóły

i niuanse teorii piękna oraz bytu. Pochodząca z platonizmu koncepcja *claritas* podlegała zmianom na przełomie wieków i przybierała różne formy. Najogólniej rzecz ujmując, filozofowie średniowieczni mogli wybierać pomiędzy dwiema teoriami piękna: albo odwołującą się do greckiego pojęcia porządku, albo opartą na pojęciu światła duchowego (*claritas*), blasku formy metafizycznej²¹⁰. Pojęcia *claritas*, za Stróżewskim, używamy tu jako bliskoznacznego ze *splendor*²¹¹, *resplendentia*, *lux*, *lumen*, *refulgentia*²¹², *color* oraz *fulgor*, które mają sens metafizyczny lub ściśle aksjologiczny i zmysłowy²¹³ oraz funkcjonują jako sposoby przejawiania się przedmiotu metafizyki światła w filozofii średniowiecznej.

Claritas zdefiniować można jako „jakość postaciową, obejmującą sobą i «ujedniającą» całokształt estetycznie aktywnych elementów (jakości) przedmiotu (zwłaszcza dzieła sztuki), a równocześnie «promieniającą» na zewnątrz i oślniewającą”²¹⁴ widza. Pojęcie *claritas* dominuje w średniowiecznej refleksji ontologicznej, epistemologicznej oraz aksjologicznej. Chociaż pojęcie to w sensie ścisłym odsyła do metafizyki światła, to nie każda z teorii średniowiecznych, używająca tego pojęcia, jest faktycznie metafizyką światła. Pojęcie *claritas* może być użyte do opisanego świetlistości barw lub piękna ciał fizycznych (wtedy teoria nie jest metafizyczna) lub rozumiane jako jasność rozbłyskującej formy wewnętrznej (w przypadku teorii metafizycznej). W praktyce te różne ujęcia są ze sobą łączone²¹⁵. Różnorodność interpretacji skłaniała do tworzenia kolejnych rozróżnień rozumienia fenomenu światła. W niniejszej pracy badane są różne sposoby przejawiania się *claritas*, dlatego każdy z wymienionych jego aspektów jest tu ujęty jako jeden z elementów konstruujących i rozwijających metafizykę światła.

Zagadnienie filozofii światła wymaga przeprowadzenia odrębnego podziału filozofii średniowiecznej, który ukazałby specyfikę jej rozwoju historycznego.

²¹⁰ W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3 (15), s. 21. Podział przytoczony za E. de Bruynem.

²¹¹ Rozróżnione będą dwa podstawowe znaczenia tego pojęcia: 1. *splendor* w ściśle metafizycznym znaczeniu, które spotykamy między innymi u Alberta Wielkiego, oraz 2. *splendor* odnoszące się do cech materialnych prezentowanego przedmiotu, takich jak „wspaniały”, „oślniewający”, „ogromny”. Tą cechą obdarzano przede wszystkim przedmioty świetliste, na przykład witraże. Por. idem, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, R. 2, 1961, s. 130–131.

²¹² Pojęcie odnosi się do przedmiotów przyjmujących światło od bytów wyższych i nieoddających tego światła bytom niższym, jest to więc ciało napelnione światłem, którego samo nie jest źródłem. Por. ibidem, s. 132.

²¹³ Por. idem, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 31.

²¹⁴ Ibidem, s. 31.

²¹⁵ Por. idem, *Claritas...*, op. cit., s. 126–127.

Zaproponowany w tej pracy podział jest w dużej mierze zgodny z użytym przez Stróżewskiego w rozprawie *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*²¹⁶. Wyróżniono tam mianowicie nurt neoplatoński (tu nazwany ontologicznym), arystotelesowski lub tomistyczny (tu określony epistemologicznym) oraz augustyński (tu aksjologiczny). W niniejszej pracy nie zachowano stosowanej przez krakowskiego filozofa nazwy nurtu neoplatońskiego, gdyż każdy z omawianych nurtów traktowany jest jako rezultat wpływu filozofii platońskiej i jej mieszania się z obcymi elementami, na przykład filozofią arystotelesowską lub arabską. Podział został ustalony ze względu na problematykę filozofii światła i nie jest obowiązujący na gruncie ogólnej historii filozofii bądź teologii²¹⁷, a nawet estetyki. Stosując własny podział filozofii średniowiecznej, kieruję się słowami Stróżewskiego, który w tekście *Struktura metafizyki średniowiecznej* stwierdza, że dopuszczalne jest stosowanie różnorodnych podziałów i nie istnieje jedno kryterium, które dałoby podział wyczerpujący oraz pełny²¹⁸.

Nurt pierwszy, ontologiczny, powstał najwcześniej. Reprezentują go filozofowie kładący szczególny nacisk na ontologiczne kwestie bytu i natury Boga; należą tu Plotyn, Pseudo-Dionizy Areopagita, Jan Szkot Eriugena, Robert Grosseteste oraz Mikołaj z Kuzy. Cechowała ich stosunkowo duża swoboda intelektualna, poruszali się na granicy herezji lub przekraczali tę granicę, co skutkowało oskarżeniami o naruszenie doktryny religijnej oraz umieszczaniem ich dzieł na indeksie ksiąg potępionych przez Kościół²¹⁹. Myśliciele neoplatońscy nurtu ontologicznego często stawiali wartości filozoficzne wyżej od doktryny i teologii chrześcijańskiej, zdarzało się również, że przeciwstawiali się tradycyjnie uznawanym autorytetom religijnym, na przykład Ojcom Kościoła. Wielec przedstawiciele tego nurtu rozwijali teorię emanacjonizmu, pojmowali Boga jako zasadę i początek procesu emanacji, budowali skomplikowane hierarchie bytowe oraz określali wzajemne związki między elementami hierarchii, cechowali się stosunkiem liberalnym i optymistycznym do życia doczesnego, w myśl zasady, iż natura sama prowadzi człowieka do Stwórcy. Ponadto, w nurcie onto-

²¹⁶ Por. idem, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, red. J. Lewański, Warszawa 1961, s. 41.

²¹⁷ Na wielość podziałów i systematyk średniowiecznej metafizyki zwraca uwagę Władysław Stróżewski, przy czym przyjmuje on podział na metafizykę znaku, natury i bytu, który odmienny jest od proponowanego przeze mnie. Por. idem, *Podział metafizyki średniowiecznej*, [w:] *Historia filozofii średniowiecznej*, red. J. Legowicz, Warszawa, 1979, s. 173–175.

²¹⁸ Por. idem, *Podział metafizyki średniowiecznej*, op. cit., s. 173.

²¹⁹ Przykładem jest tu spór wybitnych średniowiecznych filozofów, którymi byli Jan Szkot Eriugena oraz Gottschalk z Fuldy. W wyniku sporu dotyczącego teorii predestynacji Gottschalk stracił życie w więzieniu i jako że nie odwołał głoszonych tez, został pochowany w niepoświęconej ziemi, zaś Eriugena musiał się schronić na dworze Karola Łysego.

logicznym rozwinęła się szczególna odmiana metafizyki światła, która w połączeniu z teologią negatywną dała określenie Boga jako absolutnej, niepoznawalnej i nieprzeniknionej ciemności. Koncepcja ta znajduje ciekawe odzwierciedlenie w sztuce bizantyjskiej oraz gotyckiej.

Rozważania estetyczne ściśle łączyły się z rozstrzygnięciami ontologicznymi, dlatego też piękno było zawsze pojmowane w sensie metafizycznym, ściśle jako *claritas*. Inspiracje filozofią dawną, platonizmem i emanacjonizmem sprawiły, że w nurcie ontologicznym język metafizyki światła pojawiał się często, a wartość symboliczna światła był zastępowana dosłownym utożsamieniem różnorodnych aspektów przejawiającej się duchowości ze światłem. Filozofowie tego nurtu uprawiali metafizykę światła *sensu stricto*.

Nurt drugi, zwany aksjologicznym, cechuje się dużym wpływem metafizyki światła, jednak jest on konsekwentnie chrześcijański i zgodny z doktryną Kościoła; to przykład dostosowania filozofii greckiej do potrzeb nowej religii, która nie zawsze była zgodna z naukami źródłowego platonizmu. Przedstawicielami tego nurtu są Mariusz Wiktoryn, Augustyn z Hippony oraz św. Bonawentura. Ich prace koncentrują się wokół ogólnej koncepcji wartości i pojęcia szczęścia, którego źródłem nie jest filozofia i mądrość, co byłoby typowe dla platonizmu, ale dostępna wszystkim wiara. Dzięki temu nurt aksjologiczny jest wybitnie egalitarny, i może właśnie dlatego nie spotykamy w nim ścisłej metafizyki światła, lecz przede wszystkim poetyckie zwroty i metafory. Celem człowieka jest tu realne zbliżenie się do Boga i utożsamienie z nim, a nie jego poznanie. W nurcie aksjologicznym spotykamy najczęściej dzieł osobistych, są to pamiętniki, filozoficzne refleksje na temat relacji człowieka do Boga oraz literackie opowieści o świętych, które w sposób prosty i jasny przekazują ideał życia chrześcijańskiego.

Nurt trzeci, epistemologiczny, eksponuje obecność elementów neoplatonickich w obrębie szkoły, której głównym przedstawicielem jest św. Tomasz z Akwinu. Nurt ten jest dla nas istotny ze względu na znaczącą – w stosunku do nurtów poprzednich – reinterpretację platonizmu. Filozofowie tacy jak Albert Wielki, Ulryk ze Strasburga i Tomasz wiele czerpią z dzieł filozofów arabskich, Awerroesa i Awicenny. W konsekwencji tomistyczna filozofia światła stanowi próbę uzgodnienia doktryny teologicznej z odkryciami optyki i fizyki. Nurt trzeci wyróżnia się brakiem elementów mistycznych, łączy się ze scholastyką, która działa na rzecz „odalegryzowania” świata, nie rozwija wątków panteizmu ani emanacjonizmu, a pojęcie *claritas* ujmuje w duchu arystotelesowskiej formy. Ujęcie epistemologiczne relatywizuje pojęcie piękna, akcentuje rolę artysty i widza w odbiorze sztuki, tym samym kładzie podwaliny pod nowożytną myśl estetyczną.

3.1

Neoplatonizm nurtu ontologicznego

Istnieje [...] najbardziej boska wiedza o Bogu, która wypływa z niewiedzy, z jedności przewyższającej umysł, kiedy intelekt wykracza poza wszystkie byty, a następnie porzuca również siebie i jednoczy się z promieniami najwyższej jasności, i wtedy tam zostaje oświetlony przez niedającą się zbadać głębię mądrości.

Pseudo-Dionizy Areopagita²²⁰

Twórcą i głównym przedstawicielem nurtu ontologicznego średniowiecznego neoplatonizmu jest Pseudo-Dionizy Areopagita, zaś znakomitymi jego kontynuatorami tacy myśliciele, jak Jan Szkot Eriugena, Robert Grosseteste i Mikołaj z Kuzy. Pseudo-Dionizy wpłynął też znacząco na filozofów nurtu aksjologicznego i epistemologicznego, niewątpliwa wartość filozoficzna jego dzieła sprawiła, że „żaden z komentatorów Dionizego – jak pisze Umberto Eco – nie mógł oprzeć się tej fascynującej wizji, która nadała godność teologiczną naturalnym i spontanicznym uczuciom średniowiecznej duszy”²²¹. Niniejszy rozdział poświęcony jest najważniejszemu dla neoplatonizmu nurtowi średniowiecznej filozofii światła.

Filozofia Pseudo-Dionizego wywarła ogromny wpływ na wiele pokoleń myślicieli, ponieważ „od samego początku jego traktaty były w centrum uwagi nie tylko specjalistów – filozofów i teologów – ale i zwykłych chrześcijan. Dzieła Pseudo-Dionizego cieszyły się zainteresowaniem nie tylko ze względu na samą naukę, lecz przede wszystkim dlatego, że były one autentycznym i namacalnym dowodem tradycji apostoelskiej”²²². To tłumaczy, dlaczego źródła historyczne, wpływające na rozwój średniowiecznej, a szczególnie trzynastowiecznej metafizyki, sprowadzają się niemal zupełnie do pism Pseudo-Dionizego²²³. Na jego

²²⁰ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 128.

²²¹ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Olszewski i M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 33.

²²² M. Manikowski, *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania*, Kraków 2006, s. 10.

²²³ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 9.

temat powstało w średniowieczu wiele legend, stanowiących odpowiedź na krytyczną dyskusję wokół problemu autentyczności dzieła *Corpus Dionysiacum*. Przez wiele lat identyfikowany był z uczniem Pawła z Tarsu, przyjacielem Jana Apostoła, pierwszym biskupem Aten, który ochrzczony został na Areopagu podczas kazania św. Pawła do Ateńczyków. Przyjmowano, że był on misjonarzem w Galii i biskupem Paryża, który poniósł męczeńską śmierć na wzgórzu Montmartre i pochowany został pod kościołem Saint-Denis²²⁴.

Niewątpliwie opowieści snute na temat Dionizego przyczyniły się do wzrostu zainteresowania jego pracami oraz do kontynuowania jego filozofii w późniejszych wiekach²²⁵. Istnieje jednak wiele dowodów na to, że Dionizy nigdy nie istniał, tzn. że ukrywał się pod jego imieniem człowiek nieznan, działający około 500 roku po śmierci Chrystusa. Władysław Stróżewski przywołuje wyniki badań Hugona Kocha i Josepha Stiglmayra, którzy twierdzili, że *Corpus Dionysiacum* powstał w latach 485–511 w Syrii pod silnym wpływem neoplatonizmu, a szczególnie nauk Proklosa²²⁶. Jako jeden z pierwszych o Pseudo-Dionizym wspomina Euzebiusz z Cezarei w *Historii kościelnej*²²⁷. Pisze, że dowiadujemy się o nim z *Dziejów Apostolskich*, iż był obecny w czasie przemowy św. Pawła Apostoła na Areopagu i jako pierwszy pośród zgromadzonych przyjął wiarę chrześcijańską, a w późniejszych latach został pierwszym biskupem Aten²²⁸. To jednak tylko przypowieści. Pseudo-Dionizy pozostaje nieznan, a „w teologii – a nawet w całej historii umysłowości – nie ma drugiego takiego przypadku, by postać cechująca się najwyższą doniosłością i niezmiernym oddziaływaniem potrafiła ukryć swą tożsamość”²²⁹.

Pisma teologiczne i filozoficzne Pseudo-Dionizego zostały odkryte na początku VI wieku; monoficki patriarcha Antiochii Sewer w dziele pt. *Adversus apologiam Juliani* powołuje się na *List IV* Dionizego, aby poprzeć tezy dotyczące natury Chrystusa. Oficjalnie pisma Dionizego przywołane zostały w 534 roku podczas synodu w Konstantynopolu i od tamtego czasu wzrastała ich popular-

²²⁴ Por. M. Manikowski, *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy – jego filozofia*, Kraków 2006, s. 10.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Por. W. Stróżewski, *Problem panteizmu w „De Divinis Nominibus” Pseudo Dionizego Areopagity*, „Roczniki Filozoficzne”, t. 5 (1957), s. 39.

²²⁷ Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna. O męczennikach palestyńskich*, tłum. A. Lisiecki, Poznań 1924, s. 95. Praca składa się z dziesięciu ksiąg i obejmuje dzieje Kościoła od jego założenia do roku 324.

²²⁸ Słowa Euzebusza z Cezarei cytuję za: M. Manikowski, op. cit., s. 37.

²²⁹ H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit*, Einsiedeln 1962, s. 147. Cyt. za: V. Ranff, *Wprowadzenie*, [do:] św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2006, s. 166.

ność wśród filozofów i teologów chrześcijańskich. Począwszy od VI wieku, Dionizy Areopagita uważany był za niekwestionowany autorytet kościelny, a od IX do XVI wieku zajmował dominującą pozycję w zachodniej myśli filozoficznej i teologicznej²³⁰. Mimo to kwestia nieznanego pochodzenia dzieł i niepewności co do osoby autora podnoszona była już w średniowieczu. Piotr Abelard był bodaj pierwszą osobą, która otwarcie podważyła autentyczność pism Dionizego Areopagity, rozpoczynając jednocześnie do dzisiaj nierozstrzygniętą „kwestię Dionizego”.

Pseudo-Dionizy inspirował się dziełami Proklosa, stąd w jego słowach doszukiwano się też panteistycznych. Inspiracja opierała się właściwie na krytyce pism tego znakomitego mistrza Akademii Platonskiej. Pseudo-Dionizy próbował stworzyć chrześcijańską wykładnię jego nauk, które wówczas były szczególnie popularne. Znamienny jest tu fakt, że Hieroteusz, do dzisiaj nieznaną mistrz Pseudo-Dionizego, miał napisać *Elementy teologii*, czyli dzieło zatytułowane dokładnie tak, jak traktat Proklosa²³¹. Jeśli chodzi o kwestię panteizmu w filozofii Pseudo-Dionizego, to podzielam tu stanowisko Stróżewskiego, który problem ten rozstrzyga na podstawie analizy zasady partycypacji, jednoznacznie twierdząc, iż jego filozofia nie jest panteizmem²³².

Odnowienie filozofii Pseudo-Dionizego przypada na wiek IX, kiedy translacji jego prac podjął się znakomity myśliciel chrześcijański Jan Szkot Eriugena. Większość informacji, jakie dziś posiadamy na temat tego filozofa, ma charakter apokryficzny; wiemy, że nie były mu obce, poza tekstami Pseudo-Dionizego, prace Orygenesza, Platona (*Timajos* w przekładzie Kalcydjusza stał się dla niego podstawą skonstruowania teorii kosmologicznej²³³) czy Boecjusza. Istnieje też prawdopodobieństwo, że Eriugena inspirował się pismami Mariusza Wiktoryna. Do czasu zbudowania własnego systemu filozoficzno-teologicznego, wnoszącego nieoceniony wkład w rozwój nurtu ontologicznego filozofii światła, pozostawał pod wpływem tradycji augustyńskiej.

Związek z filozofią Augustyna okazał się bardzo znaczący dla życia osobistego Jana Szkota Eriugeny. Dziełem *De divina praedestinatione contra Go-*

²³⁰ Por. św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 56.

²³¹ Por. T. Stępień, *Przedmowa*, [do:] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 34.

²³² Por. W. Stróżewski, *Problem panteizmu...*, op. cit., s. 57, por. też: U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 92.

²³³ Por. A. Kijewska, *Wstęp*, [do:] Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000, s. 6.

tescalcum (850/851²³⁴) filozof włączył się w spór dotyczący teorii podwójnej predestynacji. Jego oponentem był mnich Gottschalk, broniący dosłownego rozumienia tej teorii. Eriugena uważał, że takie stanowisko jest sprzeczne z rozumem²³⁵; przedstawiona przez niego nowatorska, liberalna obrona moralności została potępiona przez synod w Walencji (855) oraz w Langres (859). Również Gottschalk poniósł konsekwencje swoich słów, spędzając dziesięć lat w więzieniu i kończąc tam swoje życie. Nim odbył się synod w Langres, Eriugena przystąpił do długotrwałej pracy nad tłumaczeniem *Corpus Dionysiacum* Pseudo-Dionizego²³⁶. Od tego czasu datuje się początek trwającego aż do śmierci wielkiego zainteresowania Eriugeny tradycją chrześcijańskiego neoplatonizmu.

Znawcy dzieła Eriugeny zwracają uwagę, że filozofowi udało się w wielu zasadniczych punktach odzyskać podstawowe intuicje autentycznego i źródłowego neoplatonizmu²³⁷ oraz odnowić panteistyczne wątki filozofii Proklosa²³⁸. Zgodnie z tradycją neoplatońską nurtu ontologicznego filozofia jest teologią i nauką, która na drodze rozumowej pewnie prowadzi człowieka do zbawienia. Eriugena nie dostrzegał sprzeczności między świętością tajemnicy boskiej a próbami jej intelektualnego zgłębienia, nie uchylał się od pytań o naturę i istotę bytu najwyższego²³⁹, jak to wcześniej czynił na przykład Platon. Narzędziem

²³⁴ Datę podają za: M. Michałowska, *Spory teologiczne w Renesansie Karolińskim – dyskusja wokół zagadnienia podwójnej predestynacji*, „Studia Warmińskie”, XLI–XLII (2004–2005), s. 88.

²³⁵ Por. J. Pelikan, *Rozwój teologii średniowiecznej (600–1300)*, tłum. J. Pocięj, Kraków 2009, s. 119.

²³⁶ „Król zlecił Eriugenie dokonanie przekładu pism Pseudo-Dionizego Areopagity, które w roku 827 zostały ofiarowane jego ojcu, Ludwikowi Pobożnemu, przez cesarza bizantyjskiego Michała Jąkałę. Pierwszego przekładu dokonał opat klasztoru świętego Dionizego, Hilduin, ale Karol Łysy potrzebował przekładu przeznaczonego dla szerszej publiczności. Karol Łysy otaczał osobę św. Dionizego szczególną czcią. Autora *Corpus Dionysiacum* uważano za ucznia św. Pawła oraz utożsamiano ze św. Dionizym, apostołem Franków, którego relikwie spoczywały w opactwie św. Dionizego”. A. Kijewska, *Wstęp*, [do:] Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 8.

²³⁷ Por. J. Trouillard, *La „Virtus gnostica” selon Jean Scot Erigene*, „Revue de Théologie et de Philosophie”, no 115 (1983), s. 331, podają za: A. Kijewska, *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny*, Lublin 1994, s. 19.

²³⁸ Por. R. Palacz, *Epoka, jej myśliciele i ich dzieła*, [w:] *Historia filozofii średniowiecznej*, op. cit., s. 73. Por. też: W. Stróżewski, *Podział metafizyki średniowiecznej*, op. cit., s. 179.

²³⁹ J. Kabaj, *Ideologia Eriugeny. Czynniki kształtowania ideologii chrześcijańskiej we wczesnym średniowieczu francuskim – ideowe wartości filozoficzno-teologiczne systemu Jana Szkota*, Kraków 1981, s. 39.

poznania Boga miała być filozofia²⁴⁰. W kontekście tego swoistego wyniesienia filozofii przywołuje się sentencję: „Do nieba wchodzi się wyłącznie poprzez filozofię”²⁴¹.

3.1.1

Bóg jako źródło i zasada emanacji

Filozofia Pseudo-Dionizego Areopagity jest przede wszystkim filozofią Boga, tylko poprzez nią dojść można do wszelkich innych zagadnień filozoficznych²⁴². Bóg Dionizego nie jest jednak tym samym Bogiem, którego opisuje *Pismo Święte*, chociażby dlatego, że jest Bogiem absolutnie niedostępnym poznawczo. Bóg, rozumiany tutaj jako wszechpiękno (*pankalon*), a jednocześnie ponadpiękno (*hyperkalon*), jest istnieniem absolutnie pierwszym, w którym tkwią wszelkie idee i w którym partycypują byty oraz niebyt²⁴³. Dzieła Pseudo-Dionizego są próbą zbliżenia się do tego niepoznawalnego Boga. Jak w filozofii Platona błędem byłoby twierdzić, że przedmiot najwyższy jest bytem, tak i tu, w filozofii Pseudo-Dionizego nieporozumieniem byłoby sądzić, że jest nim Bóg. Osoba Boska ma naturę nadsubstancjalną i „nie istnieje żadna ścieżka dla tych, którzy pragną dotrzeć do Jej nieskończonej tajemnicy”²⁴⁴.

Najważniejszym imieniem Boga jest Dobro. Jest ono pierwszą teofanią Boga, której zasadą jest Opatrzność (*pranoia* – pra-intelekt lub *to einai* – opatrzność-dobro)²⁴⁵, stanowiąca „samą egzystencją Boskiej Zwierzchności”²⁴⁶. Dobro jest również pierwszym wyrazem aktywności Boga, w której nakierowuje się On w stronę stwarzania bytów, jest przyczyną sprawczą, wzorcową, formalną, materialną oraz celową całej hierarchii bytowej. Podobnie jak Platon, Pseudo-Dionizy podkreśla, że Dobroć Boga jest dla duszy tym, czym Słońce dla świata

²⁴⁰ Por. „Nie ma bowiem żadnego innego ocalenia dla wierzących dusz, niż wierzyć w to, co się prawdziwie głosi, [...] i rozumieć to, w co się prawdziwie wierzy”. Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 2, tłum. A. Kijewska, Kęty 2010, s. 127.

²⁴¹ J. Kabaj, *Ideologia Eriugeny...*, op. cit., s. 28.

²⁴² Por. W. Stróżewski, *Problem panteizmu...*, op. cit., s. 41.

²⁴³ Por. idem, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 20.

²⁴⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 49.

²⁴⁵ Por. T. Stępień, *Przedmowa*, op. cit., s. 22.

²⁴⁶ Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 77.

przyrodniczego, Dobro jest odwieczną obecnością, która istnieje niezależnie od naszej świadomości, nie trzeba o nim myśleć ani go szukać, ani też go pragnąć – jest wszędzie jednorodne, oddziałuje tak samo na wszystkich. Dobro jest źródłem światła intelektualnego, które tworzy świat i otacza go opieką. Dzięki intelektualnemu światłu istnieje każdy byt: substancje, moce, energie i życie – tworzy się hierarchia bytowa. Bóg działa dzięki swym atrybutom, którymi są: oczyszczenie (*katharsis*), oświecenie (*photismos*) oraz zjednoczenie (*henosis*). Oczyszczenie będzie tu odpowiednikiem Platońskiego Dobra, oświecenie odpowiada Prawdzie, a zjednoczenie Pięknu, jako że jedność jest podstawową zasadą piękna. Neoplatonicy z biegiem czasu zaczęli przypisywać Jedni coraz więcej cech personalnych, w końcu u Pseudo-Dionizego Areopagity stanie się ona osobowym Bogiem. Już u Plotyna nazywa się ją *einai*, czyli „bycie”. Tak więc, chociaż Jednia nie jest bytem, to jednak mówimy o niej, że istnieje, bo nie sposób słusznie powiedzieć, że nie istnieje. Jest istnieniem bez żadnej treści, prostym i najwyższym bytem.

Bóg jest niepoznawalny, stąd można używać wielu imion, by choć częściowo uchwycić jego naturę. Nazywa się go absolutnym Dobrem, Piękmem, Prawdą lub Światłem, mając świadomość, że żadne z tych imion nie oddaje istoty Stwórcy. Wśród imion Boga rozróżnia filozof „jednoczące”, takie jak „dobro”, „piękno”, „byt”, „stwarzanie”, „mądrość”, „życie”, oraz „różnicujące”, czyli wyrażające pewne atrybuty Osoby Boskiej, jak Bóg Ojciec, Syn Boży, Duch Święty, Jezus²⁴⁷. Atrybuty Boga są jego teofaniami, czyli aktami objawienia Boga i manifestacjami jego obecności w bytach. Teofanie powstają dzięki emanacji, czyli w ten sam sposób, co wszelkie inne stworzenia.

Nieco inne rozumienie teofanii prezentuje w swoich rozważaniach Jan Szkot Eriugena. Bóg stwarza wszystkie rzeczy, poznając je, obejmując je wszystkie „mocą gnostyczną”²⁴⁸. Teofania to też akt przebóstwienia człowieka²⁴⁹, bowiem „cokolwiek [ludzki] intelekt może pojąć, tym się staje”²⁵⁰, a także obraz Boga trwale odcisnięty w umyśle każdego człowieka²⁵¹. Eriugena odnowił pojęcie teofanii, podkreślił znaczenie jednostki ludzkiej w jej procesie. W koncepcji tej człowiek jest mikrokosmosem oraz jednością cielesno-duchową, zbudowaną

²⁴⁷ Por. ibidem, s. 61.

²⁴⁸ Por. Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 3, op. cit., s. 95.

²⁴⁹ Teoria przebóstwienia człowieka występuje również w koncepcji Pseudo-Dionizego, jednak nie odgrywa ona tak istotnej roli, jak u Jana Szkota Eriugeny. Por. M. Manikowski, op. cit., s. 175.

²⁵⁰ Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 3, op. cit., s. 87.

²⁵¹ Uczony pisze, powołując się na słowa Ewangelii: „Była światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka przychodzącego na świat”. Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 58.

na obraz i podobieństwo Boga. Zyskuje więc, w stosunku do teorii Pseudo-Dionizego, wyższą godność i samodzielność ontyczną. Wprawdzie grzech pierworodny sprawił, że jego ciało stało się materialne, a harmonia została naruszona, to jednak nie zmienił jego wewnętrznej natury. Podczas gdy w koncepcji Pseudo-Dionizego teofania, jako manifestacja atrybutów bożych, posiada wartość estetyczną i łączy się z procesem „wylewu”, w ujęciu Eriugeny podkreśla się jej wartość moralną i aksjologiczną, a także uczestnictwo w procesie powrotu do Jedna.

Pseudo-Dionizy rozumie cały proces tworzenia rzeczywistości jako emanację, której początkiem jest Boskie Źródło Wielości. Proces ten posiada swoje odbicie w procesie odwrotnym, czyli powrocie wszelkich bytów do Jedności. Wszystko, co wyłoniło się z Jedności, powraca do niej w akcie *ekstasis*²⁵² dzięki Opatrzności²⁵³. Pośród Boskich Opatrzności znajdujemy Dobro, Piękno, Miłość, Mądrość, Wiarę oraz Sprawiedliwość, a przede wszystkim Światło i Jedno, bowiem Opatrzności Boże tożsame są z teofaniami.

Zgodnie z teorią emanacji byty stworzone jako pierwsze (tzn. te, które jako pierwsze wyemanowały z Jedni) posiadają naturę czysto intelektualną (są czystym źródłem światła). Znajdują się one najbliżej Boga i na miarę swoich możliwości upodobniają się do Niego, stając się „postaciami dobra”²⁵⁴. Te najdoskonalsze i najczystsze byty, nazywane Aniołami, czyli „najjaśniejszymi światłami”²⁵⁵, udzielają bożej łaski bytom niższym i są źródłem ich iluminacji. Świat Aniołów – „świętych i czystych inteligencji”²⁵⁶ – nie jest jednolity. Łaska udzielona zostaje najpierw Cherubinom, a następnie, zgodnie z doskonałością bytów i porządkiem stworzenia, przekazana zostaje Aniołom, które udzielają jej ludziom. Proces emanacji komentuje Edyta Stein, pisząc o nadjasnym blasku Prabytu, który trafia najpierw do istot znajdujących się najbliżej Boga, tj. do czystych duchów, a następnie załamuje się i zstępuje niżej, ku istotom bardziej oddalonym, i dociera do każdej z nich²⁵⁷. Pseudo-Dionizy uważał, że człowiek nie może otrzymać żadnego z darów bezpośrednio od Boga, że procesem „wylewu” łask Bożych rządzi nieprzekraczalna hierarchia bytowa. Wraz z Aniołami i ludźmi w hierarchii tej zawiera się wszystko, co posiada duszę i życie. Filozof ma tu na myśli zwierzęta i rośliny, ponieważ „one wszystkie są napełnione duchem i ożywione przez dobro”²⁵⁸.

²⁵² Por. M. Manikowski, op. cit., s. 112.

²⁵³ Por. W. Stróżewski, *Problem panteizmu...*, op. cit., s. 49.

²⁵⁴ Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 78.

²⁵⁵ Por. ibidem, s. 78.

²⁵⁶ Por. ibidem.

²⁵⁷ Por. św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 62.

²⁵⁸ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 79.

3.1.2

Łaska – droga do Boga

Bóg posiada wiedzę, którą niepodobna porównać do wiedzy ludzkiej, nie otrzymuje wiedzy o bytach, lecz sam jej dostarcza, „boska mądrość zna wszystko: bez materii to, co materialne, niepodzielnie – rzeczy podzielne, pojedynczo – wielość”²⁵⁹. Z perspektywy boskiej ludzka wiedza jest tylko błędzeniem. Człowiek poznaje wszystkie przewyższające go doskonałością byty dzięki iluminacji, która nie jest rodzajem wiedzy naukowej lub filozoficznej, lecz bezpośrednim intelektualnym oglądem przedmiotu, rozumianym w duchu platońskim. W akcie tym poznający wyrzeka się siebie i uwalnia się od praw rozumu, poddając się woli Oświecającego. Pseudo-Dionizy twierdzi, że aby zjednoczyć się z Bogiem, nie należy próbować tłumaczyć rzeczy boskich zgodnie z prawami naszego rozumu, lecz trzeba wykroczyć poza jego granice²⁶⁰. Intelpekt, widząc rzeczy boskie, zatrzymuje się, ustaje i poddaje się intuicji oraz przepelnia ufnością; widzi, że każdy przedmiot świata zmysłowego jest częścią porządku wewnętrzznego, a więc może stać się początkiem drogi poznania. Filozof pisze:

Lecz my znamy Boga poprzez porządek wszystkich bytów, które pochodzą od Niego i które są w pewnej mierze podobne i zbliżone do swych boskich wzorców. Na miarę naszych sił wznosimy się zatem do tego, co poza wszystkim, drogą natury poprzez porządek świata, w zaprzeczeniu i wyniesieniu wszystkiego, i w przyczynie wszystkiego. Bóg więc jest znany we wszystkim i poza wszystkim²⁶¹.

W filozofii Pseudo-Dionizego znajdujemy opis czterech różnych teologii, które stanowią cztery drogi poznania Boga. Są nimi: teologia pozytywna, negatywna, mistyczna oraz symboliczna. O Bogu mówić można językiem afirmatywnym, negatywnym oraz metaforycznym. Metaforycznego opisu Boga używali autorzy *Pisma Świętego*, nazywając Boga Słońcem sprawiedliwości, Gwiazdą Polarną czy duchowo promieniującym Światłem²⁶². W *Teologii mistycznej* czytamy, że człowiek powinien wykorzystywać wszystkie dostępne mu

²⁵⁹ Ibidem, s. 126–127.

²⁶⁰ Por. ibidem, s. 124.

²⁶¹ Ibidem, s. 127.

²⁶² Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] idem, *Pisma teologiczne II*, op. cit., s. 331.

możliwości, „aby poznać na sposób niezakryty tę niewiedzę, która jest całkowicie zasłonięta przez wszelką wiedzę, jaką posiadamy o bytach, i żeby zobaczyć tę nadsubstancjalną ciemność, zakrytą przed nami przez wszelkie światła znajdujące się w bytach”²⁶³.

Pseudo-Dionizy wykorzystał w swoich pismach Plotynową opozycję jedności Boga i wielości świata zmysłowego. Wprowadził tu jednak element nowy, stanowiący krytyczne ustosunkowanie się do platońskiej opozycji świata idei i świata zmysłowego²⁶⁴. Bóg wedle Pseudo-Dionizego nie jest samą jednością, bowiem ją przewyższa, lecz przyczyną jedności. Wspólna natura wszystkich bytów, a więc przedmiotów świata zmysłowego i inteligibilnego, sprawia, że poznawane są one na jeden sposób – rozumowo. Dionizy pisze o poznaniu:

Nieznamość bowiem tej nadsubstancjalności, będącej ponad wszelkim rozumem, intelektem i substancją, musi być odniesiona do wiedzy najbardziej nadsubstancjalnej, ku której podążamy, na tyle, na ile udziela się nam promień słów Boskiej Zwierchności, gdy korzmy się przed obliczem tych wspaniałych światel²⁶⁵.

W myśli Pseudo-Dionizego funkcjonują dwa porządki filozofowania na temat Boga: „ontyczny” (ściśle filozoficzny) oraz porządek „wielbienia” (metaforyczny). Filozofowie i teologowie muszą podejmować zagadnienia Boga, gdyż jest to kwestia zasadnicza nurtująca człowieka, ale właściwe im narzędzia poznawcze nie są w stanie ująć jego istoty. Dochodząc do granic poznania filozoficznego i granic języka, człowiek próbuje wypowiadać treści wiary za pomocą porównań i metafor. Sięgając po metafory, ma on świadomość, że nie odnoszą się one wprost do Boga, że ich użycie podyktowane jest bezsilnością ludzkiego rozumu wobec Jego istoty. Metafory, symbole i porównania stanowią porządek „wielbienia” w orzekaniu o Bogu, a także źródło powstania tak zwanych imion Bożych²⁶⁶. Przykładem porządku „wielbienia” i teologii symbolicznej jest metafora opisująca relacje między indywidualnością każdego bytu a jednością stworzenia: jeśli w jednym pomieszczeniu umieścimy wiele zapalonych świec, to ich światła miesza się ze sobą, wypełniając całe pomieszczenie. Światło to będzie faktycznie jednolite, chociaż płomień każdej ze świec jest jednym, odrębnym

²⁶³ Idem, *Teologia mistyczna*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, op. cit., s. 166.

²⁶⁴ V. Lossky, *The Vision of God*, Bedfordshire 1963, s. 101, podają za: M. Manikowski, op. cit., s. 90.

²⁶⁵ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 47.

²⁶⁶ Maciej Manikowski w książce *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania* wylicza 35 różnych imion Bożych. Por: M. Manikowski, op. cit., s. 121.

źródłem światła. Pseudo-Dionizy pisze, że są one „zjednoczone w zróżnicowaniu i zróżnicowane w zjednoczeniu”²⁶⁷. Na tym polega doskonałość związków panujących między elementami świata: związek ten jest doskonały, a przy tym nie niszczy niezależności żadnego z elementów.

Symbolikę światła, zastosowaną przez Pseudo-Dionizego, wykorzystywano w późniejszych wiekach wielokrotnie. Sięgnął po nią Jan Szkot Eriugena w dziele *De divisione naturae*, aby wytłumaczyć, jak zachowana zostaje indywidualność w świecie, którego najważniejszą zasadą jest jedność. Eriugena tłumaczy, że Bóg w akcie tworzenia nieustannie objawia swą istotę, czyni to na podobieństwo światła, gdyż jest „światłem w najwłaściwszym, metafizycznym znaczeniu tego słowa, światłem rozlewającym się na wszystkie byty, które dzięki temu właśnie są konstruowane”²⁶⁸.

Filozofowie nurtu dionizyjskiego podkreślają, że właściwym przedmiotem poznania jest świat rozumiany jako całość i jedność. Prawdziwej natury Boga nie odsłoni nam w pełni żaden przedmiot w swej indywidualności. Najwyższa wiedza tożsama jest z wiedzą czystą, wiedzą nieposiadającą swojego przedmiotu. Filozof pisze, że modlimy się, aby wstąpić do „wyższej nad wszelkie światło ciemności”, a przez to „zobaczyć i poznać, nie widząc i nie poznając”. Z tej perspektywy aktem poznania jest realne zjednoczenie z Bogiem i doświadczenie mistyczne, które jest wejściem w ciemność niewiedzy.

Doświadczenie mistyczne to nie tylko zanurzenie się w boskiej ciemności, ale również wejście w promienie boskiego światła, dokonujące się w duszy dzięki współobecności Boga. Zgodnie z interpretacją Stein, moment ekstazy połączenia z Bogiem jest nagły, ale i bardzo krótki. Światło, które pochodzi od Boga, nie napływa do duszy niezmiennie i nieustannie. Stan ekstazy, o którym pisze Pseudo-Dionizy Areopagita, jest krótkotrwały, ale pociąga za sobą trwałe przeobrażenia w duszy człowieka²⁶⁹.

²⁶⁷ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 62.

²⁶⁸ W. Stróżewski, *Podział metafizyki średniowiecznej*, op. cit., s. 179.

²⁶⁹ Por. św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Teologia symboliczna*, [w:] idem, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 97.

3.1.3

Neoplatońska metafizyka światła
w teorii emanacji

Ja jestem światłością świata. Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia.

Ewangelia św. Jana, 8, 12

Światło duchowe zajmuje w filozofii Pseudo-Dionizego miejsce wyjątkowe. Z całą pewnością symbol światła jest jednym z najważniejszych, które pojawiają się w jego pismach. Czytając dzieła Pseudo-Dionizego, często odnosi się wrażenie, że światło nie jest symbolem, metaforą czy poetyckim opisem, ale obiektywnym znakiem Boga. „Światło staje się jednym z imion Boga, a byt przezeń stworzony nabiera w pewnym sensie natury świetlistości. Metafora i symbol otrzymują znaczenie dosłowne, a porządek orzekania utożsamiony zostaje z porządkiem rzeczy”²⁷⁰. Światło staje się urzeczywistnieniem obecności Boga w świecie zmysłowym. Właściwe i celowe jest również pisanie o bożym gniewie, śnie czy też technieniu, bowiem chociaż są to słowa nieadekwatne, rozumny człowiek pojmie ich znaczenia, gdyż kto „jest zdolny dojrzeć kryjące się w nich [słowach] piękno, ten stwierdzi, że są one pełne światła, które objawia Boga”²⁷¹.

Światło zmysłowe jest niewyczerpalnym źródłem metafor. Można mu przypisać atrybuty boskie: jego natura jest nieokreślona, tak jak nieokreślony jest Bóg, otacza materię, tak jak Bóg obejmuje całe stworzenie, umożliwia poznanie, zwraca ludzki rozum w stronę piękna materialnego, które uzmysławia piękno intelektualne²⁷². W traktacie *Imiona boskie* Pseudo-Dionizy pisze: „Co zaś nale-

²⁷⁰ W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 13.

²⁷¹ Św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 72.

²⁷² Dimitrios N. Koutras komentuje związek piękna ze światłem: „It radiates and shines like the light. Beauty and light have the capacity to display their presence; they illuminate the surrounding world. They descend on object and make them translucent. They appear and reappear, expand and multiply in the illuminated bodies”. D. N. Koutras, *The Beautiful According to Dionysius*, [w:] A. Alexandrakis, op. cit., s. 35. Por. także: A. K. Coomaraswamy, *Mediaeval Aesthetic: I. Dionysius the Pseudo-Aeropagite, and Ulrich Engelberti of Strasbourg*, „The Art Bulletin”, Vol. 17, No. 1 (Mar. 1935), s. 33.

ży powiedzieć o samym promieniu słońca? Od dobra wychodzi światło i jest ono odwzorowaniem dobroci. Dlatego jest dobro wystawiane pod nazwą «światła», jako prawzór, który jawi się w swym odwzorowaniu²⁷³. Człowiek zawdzięcza światłu wszelkie poznanie, nawet to intelektualne, gdyż poznanie liczb i zasad rozpoczyna od obserwacji świata zmysłowego, który widoczny jest właśnie dzięki światłu. Można postawić pytanie, czy istnieje światło intelektualne, pochodzące z samej duszy człowieka, które pozwoliłoby mu bez pomocy światła udzielonego (łaski) dotrzeć do Boga²⁷⁴. Przypomnijmy, że właśnie z takim światłem mieliśmy do czynienia w filozofii Platona: światło wewnętrzne duszy ludzkiej było ważnym elementem teorii anamnezy. Pseudo-Dionizy odchodzi w tym punkcie od nauk Platona. W jego koncepcji człowiekowi nie jest dostępne żadne naturalne poznanie Boga²⁷⁵. Nie wyklucza to jednak naturalnych skłonności człowieka do zwracania się ku Bogu. Hierarchia ontyczna została skonstruowana tak, że wszystko, co istnieje i posiada duszę, zwraca się zawsze w stronę Boga. Pogląd taki stanowi element „koncepcji oglądu” lub „teorii oglądania”²⁷⁶, zgodnie z którą wszystkie byty pochodzą „z oglądania” (*ek theorias*) oraz „są oglądaniem” (*teoria*). Byty duchowe zwracają się do Boga, ponieważ w świecie nie istnieje żadne inne źródło światła duchowego. To skłonność naturalna, ale i moralny obowiązek człowieka:

Którzy są oświeceni, ci mają napęłnić się boskim światłem, wznieść dzięki czystym oczom duchowym do stanu i do cnoty oglądu. [...] Którzy są powołani do oświecenia, którzy są bardziej bystrego ducha, aby dojrzeć światło i pozwalać się mu rozlewać, sami powinni być wypełnieni przez nie i przelewać je, we wszystkie strony doprowadzać je do tych, którzy są jego godni²⁷⁷.

Pseudo-Dionizy zachęcał ludzi do otwarcia się na przeżycie duchowe, które potencjalnie jest dostępne każdemu, wymaga jednak wielkiej wiary. Jak większość neoplatoników nurtu dionizyjskiego (ontologicznego), wykorzystywał metaforę „oczu duchowych”, aby wskazać na tkwiącą w każdym człowieku gotowość do zrozumienia niejasnych treści objawianych przez Boga. Wielokrotnie do Platońskiego pojęcia „oczu wewnętrznych” lub „oczu umysłu”²⁷⁸

²⁷³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, op. cit., s. 220.

²⁷⁴ Św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 133.

²⁷⁵ *Ibidem*, s. 134.

²⁷⁶ Por. D. Dembińska-Siury, *Problem piękna i sztuki...*, op. cit., s. 55.

²⁷⁷ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, op. cit., s. 335.

²⁷⁸ Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 59.

odwoływał się również Jan Szkot Eriugena. Zgodnie z tradycją platońską uważał on, że najwyższy przedmiot wiedzy jest przedmiotem widzenia w znaczeniu intelektualnym, a więc – zgodnie z koncepcją platońską – widzenia w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Wśród dzieł Eriugeny największą liczbę odniesień do filozofii światła znajdujemy we wstępie do *Komentarza do Ewangelii św. Jana*, czyli w „Homilii”, którą napisał ku czci Jana Apostoła. Eriugena wyraża też podziw dla Jana Chrzyciela, nazywając go „gwiazdą zaranną”, która przepowiada przyjście Chrystusa – „Słońca”²⁷⁹. Światło słoneczne jest symbolem łaski Chrystusa, ale przede wszystkim, zgodnie z tradycją neoplatońską, samo Słońce pozostaje tu źródłem i zasadą wiedzy, twórcą świata i przyczyną jego porządku. Jedność świata materialnego poznawana jest dzięki zmysłom i Słońcu, które tę jedność ujawnia, dlatego Słońce nazywane jest „największym światłem świata”²⁸⁰. To z niego pochodzą wszelkie formy ciał, piękno barw i wszystko, cokolwiek da się powiedzieć o naturze rzeczy zmysłowych.

Charakterystyczne dla filozofii Eriugeny jest uznanie istnienia duszy u zwierząt. Filozof wyrażał pogląd, który przypomną wiele lat później neoplatonicy renesansu florenetyńskiego: wszelka forma życia jest nieśmiertelna²⁸¹. Eriugenie zawdzięczamy także wyeksponowanie roli człowieka w hierarchii bytów. Filozof zaznacza, że życie Chrystusa i jego śmierć miały tylko jeden cel – zbawienie człowieka. Chrystus nie jest światłem intelektualnym i źródłem wiedzy dla aniołów i czystych inteligencji, ale zesłany został specjalnie ze względu na człowieka. „A życie było światłością ludzi” – przypomina Eriugena słowa *Ewangelii św. Jana*. Chrystus jest światłością wszechświata, światłością wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych, jednak objawił się jako światło świata pod postacią ludzką. Zrobił to jako człowiek wobec całego stworzenia: ludzi, aniołów, wszelkich innych bytów mogących uczestniczyć w Bogu. Pisze Eriugena: „Albowiem [Słowo] nie objawiło się przez anioła aniomom ani przez anioła ludziom, lecz [objawiło się] przez człowieka zarówno ludziom, jak i aniomom”²⁸².

²⁷⁹ Ibidem, s. 57, 58.

²⁸⁰ Ibidem, s. 52, 55.

²⁸¹ Por. Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 3, op. cit., s. 419.

²⁸² Idem, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 54.

3.1.4

Docta ignorantia – znaczenie ciemności w metafizyce światła

Filozofowie używający języka teologii negatywnej i symbolicznej stosowali metafizykę światła w celu opisanego doświadczenia mistyczno-religijnego. W opisie takim tradycyjnie przeciwstawione sobie światło i ciemność zyskują nowe znaczenia symboliczne. W *Komentarzu do Ewangelii Jana* Eriugena pisze:

A światłość w ciemnościach świeci. Słuchaj [słów] Apostoła: „Niegdyś byliście ciemnością, teraz zaś jesteście światłością w Panu” (Ef 5, 8). Słuchaj [proroka] Izajasza: „Nad mieszkańcami kraju mroków światło zabłysło” (9, 1). Światłość w ciemności świeci. Cały rodzaj ludzki pozostawał w ciemnościach z powodu grzechu pierworodnego. [Nie była to ciemność, która otacza mrokiem] zewnętrzne oczy percypujące kształty i barwy rzeczy podpadających pod zmysły, lecz [była to ciemność oczu] wewnętrznych, [tych,] za pomocą których rozróżniamy formy i piękno tego, co inteligibilne. [Cały rodzaj ludzki pozostawał w ciemnościach], ale nie tych, które [powoduje] zamglone powietrze, lecz ciemność nieznamości prawdy²⁸³.

We fragmencie tym stan łąski, czyli przebywanie w świetle, opisano językiem teologii pozytywnej. Światło łączy się z doświadczeniem dobra, opatrnością i poznaniem. Nie jest to jednak wypowiedź typowa dla przedstawicieli ontologicznego nurtu neoplatonizmu średniowiecznego. Wybierali oni często tradycyjną platońską drogę filozoficzną, która doprowadzała ich do przedmiotu przekraczającego ludzkie możliwości pojmowania, dlatego doświadczenie mistyczne i religijne opisywali, odmiennie niż w wyżej przytoczonych słowach, za pomocą metafory ciemności. Wynikało to nie tylko z niepoznawalności opisywanego przedmiotu, ale również z czci, która nakazywała milczenie. Zdaniem Pseudo-Dionizego odrzucenie praw intelektu wiedzie człowieka do niewiedzy, która staje się najwyższą formą wiedzy ponadsubstancjalnej. W akcie doświadczenia mistycznego ludzki intelekt poznaje w sposób pełny i nieskryty naturę i istotę samego Boga. Jest to doświadczenie absolutnie niewyraźalne i nieprzekazywalne. Niewyraźalność treści tego doświadczenia związana jest z ułomnością języka oraz niedoskonałością samego intelektu. Pseudo-Dionizy pisze, że przez niepohamowane i doskonałe opuszczenie samego siebie i wszystkich innych rzeczy zostaniemy pociągnięci w górę do „nadszsubstancjalnego promienia boskiej ciemności”.

²⁸³ Ibidem.

Dlaczego Pseudo-Dionizy, posługujący się bardzo często językiem metafizyki światła, opisując akt pełnego złączenia z Bogiem, stosuje metaforę absolutnej ciemności? Światło jako metafora poznania „działa” dopóty, dopóki istnieje przedmiot, który może zostać przez nie oświetlony i dzięki niemu poznany. W doświadczeniu mistycznym następuje zjednoczenie podmiotu z przedmiotem, co oznacza zniesienie naturalnej granicy między poznającym a poznawanym. Ciemność zaś skrywa absolutną tajemnicę nadsubstancjalności, która nie może być poznana w sensie filozoficznym. Jest to doświadczenie, którego nie można ani utożsamiać, ani porównać z jakimkolwiek rodzajem rozumowego poznania. Absolutna Jedność jest ciemnością, bowiem nie wyłania z siebie niczego zróżnicowanego: nie ma światła wobec ciemności, nie ma intelektu przeciwstawionego zmysłowości ani formy wobec materii. Absolutna ciemność Jedni wchłania w siebie wszelkie światło, bowiem w akcie doświadczenia mistycznego człowiek porzuca wszelkie poznanie, a więc również narzędzia jemu służące: „im poznanie jest wyższe, tym też jest bardziej ciemne i tajemnicze, w tym mniejszym stopniu można je ująć w słowa. Wstępowanie ku Bogu jest wstępowaniem w ciemność i milczenie”²⁸⁴. Pseudo-Dionizy naucza, że tajemnice teologii odkrywają się w „nadjasnej ciemności milczenia”. Wejście w ciemność i milczenie jest aktem porzucenia języka teologii pozytywnej i uszanowaniem tajemnicy Boga. To, co jest niepoznawalne, takim pozostaje, jednak daje się doświadczyć w „najgłębszej ciemności”, „nadjasno [...] przepełniając oślepionego ducha nadpięknymi promieniami”²⁸⁵. Pseudo-Dionizy dodaje: „Dzięki [...] odłączeniu się od samego siebie i wszystkich rzeczy dotrzesz do nadbędącego promienia ciemności boskiej”²⁸⁶. Filozof uważał, że nadistotowa ciemność skrywa przed profanami źródło światła boskiego²⁸⁷. Ekstaza duszy, dzięki której człowiek zbliża się do Boga, dokonuje się na trzy sposoby, jako trzy rodzaje ruchu: ruch kołowy duszy, wyrażający jej przynależność do świata, który nie ma początku ani końca (wyraża piękno), ruch prostolinijny duszy, będący kierowaniem się ku bytom doskonalszym (wyraża dobro), oraz ruch spiralny duszy, dzięki któremu pozostaje ona tożsama z samą sobą (wyraża prawdę). Te trzy rodzaje ruchu stanowią pełnię procesu emanacji; ruch jest powracaniem, dążeniem i jednocześnie wznoszeniem się do Boga.

²⁸⁴ Św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Rozważania wstępne*, [w:] eadem, *Drogi poznania Boga...*, op. cit., s. 65.

²⁸⁵ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, op. cit., s. 486.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 487.

²⁸⁷ Por. *ibidem*, s. 486–489.

3.1.5

Odnowienie nurtu ontologicznego metafizyki światła w IX wieku

W *Ewangelii św. Jana* czytamy:

Niech się nie trwoży serce wasze. Wierzycie w Boga? I we Mnie wierzcie! W domu Ojca mego jest mieszkań wiele. Gdyby tak nie było, to bym wam powiedział. Idę przecież przygotować wam miejsce. A gdy odejdę i przygotuję wam miejsce, przyjdę powtórnie i zabiorę was do siebie, abyście i wy byli tam, gdzie Ja jestem. Znacie drogę, dokąd Ja idę²⁸⁸.

Cytat pochodzi z ewangelii, której translacji podjął się Jan Szkot Eriugena w IX wieku. Fragment ten może stać się inspiracją dla opracowań dotyczących emanacji z uwagi na słowa Chrystusa: „Znacie drogę, dokąd ja idę”. Zdradzają one istnienie ładu i stałego porządku świata. Droga, którą się zna, jest drogą, którą już kiedyś się szło lub którą wszyscy pójdą. Słowa te są zapowiedzią powrotu i prawdziwego zbliżenia się do Boga.

W latach sześćdziesiątych IX wieku Eriugena stworzył swoje największe dzieło *De divisione naturae*. W jego dorobku filozoficznym *Periphyseon* (bo tak również zwie się to dzieło) zajmuje miejsce szczególne: jest wyrazem nowatorskiej wizji rzeczywistości, omówieniem podstawowych poglądów metafizycznych, kosmologicznych, teologicznych czy wreszcie antropologicznych. Schemat metodologiczny tego wykładu opiera się na typowo neoplatonickiej dychotomii pojęć: wylewu i powrotu albo wyjścia i powrotu (*divisio – merismos* i *recollectio – analysis*), lub też zstępowania i wstępowania (*descensus* i *ascensus*). Źródłem wiedzy Eriugeny na temat teorii mistycznego wyjścia i powrotu oraz absolutnej niedostępności poznawczej Boga²⁸⁹ były teksty Pseudo-Dionizego, jednak uważna lektura komentarzy Eriugeny ujawnia punkty, w których

²⁸⁸ *Ewangelia św. Jana*, 14,1-4, według *Biblii Tysiąclecia*, op. cit.

²⁸⁹ „Albowiem Bóg przewyższa wszelką myśl i wszelkie pojmowanie, i [On] sam ma nieśmiertelność. Jego światło z racji swej wspaniałości nazywane jest ciemnością, ponieważ żadne stworzenie nie pojmuje, czym jest (*quid sit*) lub jaki jest (*dualis sit*)”. Jan Szkot Eriugena, *Homilia do Prologu Ewangelii Jana*, [w:] idem, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 45.

odszedł on od myśli nauczyciela bądź nie zrozumiał sensu jego słów, bądź też świadomie zinterpretował je zgodnie z własną intencją²⁹⁰.

Ważnym elementem koncepcji Eriugeny jest twierdzenie mówiące, że bezwzględnie wszystkie byty podlegają procesowi powrotu, niezależnie od tego, jaki stopień doskonałości posiadają. Proces ten dokonał się po raz pierwszy w Chrystusie, który rzekł do swoich uczniów: „Wyszedłem od Ojca i przyszedłem na świat, a teraz opuszczam świat i idę do Ojca” (J 16,28). Słowa te uważał Eriugena za paradygmat wszystkiego, co ma dokonać się w człowieku u kresu czasów. Oczywiście podobne sformułowania znajdujemy również u Pseudo-Dionizego, jednak w nowej interpretacji Eriugeny nacisk nie został położony na nieprzekraczalność hierarchii bytowej, ale na troskę o indywidualne zbawienie każdego człowieka.

Powrót wszystkich istot do Jedni ma się dokonać przy zachowaniu ich indywidualności, a jednocześnie przewyżczeniu wszelkiej wielości²⁹¹. Eriugena tłumaczy taki stan rzeczy metaforą wielu światła w jednym pomieszczeniu, która była już wcześniej opisana w tej pracy. W jego koncepcji wyróżniamy cztery typy powrotu do Boga: powrót do raj, który możliwy był dzięki przyściu Chrystusa, powrót intelektualny z zachowaniem życia ziemskiego (rodzaj doświadczenia mistycznego), powrót umarłych cieleśnie (wskrzeszenie) oraz powrót, który dokonać się ma u kresu czasów (zrównanie natury człowieka z anielską)²⁹². Eriugena mówi też o powrocie wszystkich bytów do raj (general return, *reditus generalis*) oraz o przebóstwieniu, czyli „spożywaniu z Drzewa Życia” (*special return, reditus specialis*)²⁹³. Każdy z tych procesów zaczyna się od bezinteresownej wiary:

Eriugena napisał, iż pierwszym oświeceniem duszy rozumnej, która powraca do swojego Stwórcy, jest wiara. Pismo Święte symbolizuje ten dar poprzez promienną gwiazdę, po której następuje jutrzeńka, czyli blask działania i wiedzy w nadziei przyszłej szczęśliwości; natomiast w tych, którzy kontemplują i miłują samą Prawdę, jaśnieje Słońce²⁹⁴.

²⁹⁰ Por. A. Kijewska, *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny*, op. cit., s. 97. Por. także: B. Stock, *Observations on the Use of Augustine by Johannes Scottus Eriugena*, „The Harvard Theological Review”, Vol. 60, No. 2 (Apr. 1967), s. 213; D. F. Duclow, *Divine Nothingness and Self-Creation in John Scotus Eriugena*, „The Journal of Religion”, Vol. 57, No. 2 (Apr. 1977), s. 115–116.

²⁹¹ Por. A. Kijewska, *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny*, op. cit., s. 173, 181, 182.

²⁹² Por. ibidem, s. 174.

²⁹³ Por. W. Otten, *The Dialectic of the Return In Eriugena's Periphyseon*, „The Harvard Theological Review”, Vol. 84, No. 4 (Oct. 1994), s. 417.

²⁹⁴ A. Kijewska, *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny*, op. cit., s. 185.

Eriugena naucza w „Homilii”, że stan doskonałej kontemplacji jest permanentnym i trwałym stanem duszy: „jeśli jej wzrok raz dojrzał oblicze Prawdy, to już nigdy się od niej nie odwraca, nigdy nie myli, żadna ciemność jej nie oślepi na wieki”²⁹⁵. Wydaje się, że w twierdzeniu tym Eriugena odchodzi od poglądów Pseudo-Dionizego, który podkreślał, że spotkanie Boga jest aktem chwilowym i krótkotrwałym. W nurcie ontycznym metafizyki światła pogląd Pseudo-Dionizego doczekał się jednak większego uznania, doświadczenie metafizyczne na stałe połączone zostało z pojęciem „ekstazy”, która tradycyjnie uznawana jest za doświadczenie momentalne. Zapewne optymistyczne przekonanie Eriugeny o możliwości zdobycia trwałej i pewnej wiedzy o Bogu pochodzi z przeświadczenia o możliwościach nauki i filozofii: uczony wierzył, że racjonalne poznanie świata zmysłowego oraz istoty przedmiotów matematycznych, jak linia, punkt, nieskończoność liczb, doprowadzi człowieka do poznania Boga²⁹⁶.

Przed grzechem pierworodnym (choć grzech ten nie jest częścią historii człowieka, lecz pewnym faktem ahistorycznym) cały świat przepelniony był światłością bożą i każdy jego przedmiot był źródłem wiedzy o najwyższym Stwórcy. Jednak, jak czytamy w *Komentarzu*: „Gdy człowiek porzucił Boga, światło Bożego poznania ustąpiło ze świata. Światłość wieczna zatem na dwa sposoby ukazuje się światu: mianowicie przez Pismo i przez stworzenie”²⁹⁷. Ludzie mają obowiązek poszukiwać tej Światłości, muszą wyjść jej naprzeciw, pozostawić świat doczesny i podążyć za Bogiem²⁹⁸. Optymistyczna koncepcja Jana Szkota Eriugeny zakłada, że natura ludzka nigdy nie opuściła Boga, a boże światło nigdy nie przestało otaczać opieką całego stworzenia²⁹⁹. Światło rozumu to wolna wola człowieka, dzięki której przyszedł ostateczny sąd nad światem *ma sens*³⁰⁰.

²⁹⁵ Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, op. cit., s. 46.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. 52–53.

²⁹⁷ *Ibidem*, s. 53.

²⁹⁸ Por. fragmenty: „wzgardziwszy światem, który jest na dole, wstępują ku światłu mądrości i życia; przestając być synami ludzkimi, zaczynają się stawać synami Bożymi” (*ibidem*, s. 58) oraz: „Człowiek bezbożny ucieka więc od światła prawdy, bo ujawnia ono właśnie zło i niegodziwość jego uczynków” (*ibidem*, s. 103).

²⁹⁹ Por.: „Przeto światło w ciemnościach świeci, ponieważ Słowo Boże, życie i światłość ludzi nie przestaje jaśnieć w naszej naturze” (*ibidem*, s. 56).

³⁰⁰ Por. *ibidem*, s. 103.

3.1.6

Wielcy kontynuatorzy

Pochwalony bądź Panie, z wszystkimi swymi twory,
Przede wszystkim z szlachetnym bratem naszym, słońcem,
Które dzień stwarza, a Ty świecisz przez nie;
I jest piękne i promienne w wielkim blasku;
Twoim, Najwyższym, jest wyobrażeniem.

św. Franciszek, *Hymn do słońca*³⁰¹

Wybitnymi kontynuatorami nurtu ontologicznego średniowiecznej metafizyki światła byli Robert Grosseteste oraz Mikołaj z Kuzy. Przyczynili się oni znacząco do rozwoju neoplatonizmu i emanacjonizmu³⁰². Nurt wzbogacony został o nowe wątki filozoficzne, do których zaliczyć należy filozofię przyrody i optykę myślicieli arabskich. Szczególnie Robert Grosseteste włączył się w rozpoczęty w XII wieku rozkwit filozofii opartej na racjach rozumowych i danych empirycznych. Naukowe podejście Grosseteste'a nie stało w sprzeczności z jego wielkim zamiłowaniem do nauk platońskich i dzięki niemu „koncepty Ps. Dionizego Areopagity odżyły w całym swoim blasku”³⁰³. Nie dziwi przeto, że przez wielu uważany jest za jednego z niewielu reprezentantów metafizyki światła *sensu stricto*. Główne założenia swojej teorii naukowej oraz metafizyki światła przedstawił w *Komentarzach do Analityk wtórych* oraz w traktacie *O świetle, czyli o pochodzeniu form*³⁰⁴, stanowiącym wyraz odrodzenia kosmologii platońskiej w szkole z Chartres. U podstawy metafizyki światła Grosseteste'a leżą trzy elementy: angielski praktycyzm oksfordzki, neoplatonizm oraz źródła literackie myślicieli łacińskiego Zachodu³⁰⁵.

Metafizyka światła Roberta Grosseteste'a stanowi wyraz ogólnych tendencji XII i XIII wieku, cechuje się wzbogacaniem tradycyjnego biblijnego obrazu

³⁰¹ *Kwiatki świętego Franciszka*, tłum. L. Staff, Warszawa 1948, s. 21.

³⁰² Por. R. C. Dales w artykule *Grosseteste's Place in Medieval Discussion of the Eternity of the World*, „*Speculum*”, Vol. 61, No. 3 (Jul. 1986), s. 546.

³⁰³ W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 15.

³⁰⁴ R. Grosseteste, *O świetle, czyli o pochodzeniu form*, („*De luce seu de inchoatione formarum*”), tłum. M. Boczar, „*Studia Filozoficzne*”, nr 11 (1981), s. 18–22.

³⁰⁵ M. Boczar, *Roberta Grosseteste'a traktat „O świetle”*, [w:] R. Grosseteste, *O świetle...*, op. cit., s. 11.

stworzenia świata wizją fizykalną³⁰⁶, zaczerpniętą z arabskiej filozofii światła oraz teorii emanacji³⁰⁷. Robert Grosseteste – jak stwierdza Legowicz – analizując fenomen światła

[...] wnioskuje o „praświatłości bożej” jako twórczym prazródle wszechrzeczy i zarazem „światłem” tłumaczy konkretnie materialne struktury rzeczy, budowę roślin i organizmy zwierząt, skład barw i układy dźwięków, źródła prawdy i normatywy dobra, rozum i wolę, sens i miejsce człowieka w świecie³⁰⁸.

Światło jest przyczyną powstania świata zmysłowego. Grosseteste wyraża przekonanie, że Bóg stworzył najpierw materię pierwszą, której formą było światło. Dzięki swej naturze światło rozeszło się w przestrzeni, wytyczając tym sposobem granice wszechświata, który wypełniony jest światłem boskim (*lux*). Po dotarciu do granic wszechświata promienie światła boskiego rozpoczęły ruch powrotny, przybierając inną, materialną naturę (*lumen*)³⁰⁹. W filozofii Grosseteste’a światło posiada naturalną własność samopomnażania się, które odbywa się na zasadach geometrycznych (po liniach i kątach) oraz zasadach optyki, będącej podstawową dziedziną wiedzy przyrodniczo-fizykalnej.

Według kosmologii biblijnej światło powołane zostało do istnienia jako pierwsze. Czytamy w *Księdze Rodzaju* (1,3-5)³¹⁰: „Bóg rzekł: «Niech stanie się światłość». I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą”. Ponieważ Bóg najpierw stworzył światło, a następnie oddzielił je od ciemności, powstały niejako dwa rodzaje światła: pierwotne (przed rozdziałem) oraz wtóre, rozumiane w opozycji do ciemności. To pierwsze filozof nazywa pra-światłem, światłem Bożym (*lux*), to drugie zaś fizykalnym (*lumen*). Światła najwyższego nie możemy doświadczyć za pomocą zmysłów, światło niższe umożliwia nam wszelkie poznanie świata zmysłowego: będąc pozbawione wymiarów, jest jednocześnie przyczyną, na mocy której wszelkie inne byty zyskują trójwymiaro-

³⁰⁶ Por. też: „Świadczą o tym jego prace poświęcone optyce, problemom rozchodzenia się światła, ciepła, pochodzenia kolorów, a także jego matematyczna metoda i pierwsze próby sięgania do eksperymentu”. R. Palacz, *Epoka, jej myśliciele i ich dzieła*, [w:] *Historia filozofii średniowiecznej*, op. cit., s. 100.

³⁰⁷ Aspekt emanatystyczny filozofii Grosseteste’a zauważa również Umberto Eco (*Piękno i sztuka w średniowieczu*, op. cit., s. 78).

³⁰⁸ J. Legowicz, *Zagadnienie filozofii w umysłowości średniowiecznej*, [w:] *Historia filozofii średniowiecznej*, op. cit., s. 45.

³⁰⁹ Por. W. Stróżewski, *Claritas...*, op. cit., s. 141–142.

³¹⁰ *Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 24.

wość. Zdaniem Boczara w filozofii Grosseteste'a światło było czymś więcej niż energią kosmiczną, Bóg stworzył światło, ponieważ sam jest Światłością, światło pochodzące z praprzyczyny bytu nadaje strukturę i harmonię całemu stworzeniu³¹¹.

Grosseteste w dziele *O świetle, czyli o pochodzeniu formy* rozpoczyna swoje rozważania od słów: „Pierwsza forma cielesna, którą niektórzy nazywają cielesnością, w moim przekonaniu jest światłem”³¹². Filozof rozróżnia tu pojęcie formy cielesnej od cielesności: forma cielesna posiada znaczenie możliwie szerokie, jest zarówno formą światła, jak i wszelkich przedmiotów konstytuowanych przez nie, w tym ciał materialnych. Światło jest najdoskonalszą i najsubtelniejszą formą zmysłową, jest pierwiastkiem oddziałującym na materię, nie będąc w znaczeniu dosłownym ciałem³¹³. Jest ono formą bytów materialnych, której nie można oddzielić. W hierarchii bytów zmysłowych światło zajmuje miejsce najwyższe³¹⁴. Jego naturą jest ciągle samopomnażanie i rozprzestrzenianie się, dzięki czemu powołuje do istnienia byty. W każdy proces twórczy włączone jest światło, począwszy od istot duchowych, skończywszy zaś na materialnych. Światło jest duchowością i jest materialnością, „światło nie jest więc formą wtórną w stosunku do cielesności, ale jest samą cielesnością”³¹⁵.

Światło posiada naturę niezwykłą, wyjątkowo szlachetną, wyróżnia się w świecie materialnym i zbliża do „form istniejących oddzielnie, zwanych inteligencjami”³¹⁶, jest także nośnikiem formy, która udziela się czystej materii. Światło jest wszędzie tam, gdzie zachodzą procesy intelektualne, w czystych inteligencjach jest go najwięcej, w materii – najmniej. Emanując z jednego źródła, przechodzi od stanu wyższego światła duchowego do niższego światła fizycznego, nie tracąc przy tym swojej nadrzędnej roli.

Zgodnie z ogólną tendencją nurtu ontologicznego metafizyki światła Grosseteste poświęca wiele uwagi procesowi emanacji oraz zagadnieniu hierarchii bytów. Stworzenie świata w ujęciu filozofa rozpoczyna się od zmieszania świa-

³¹¹ M. Boczar, *Roberta Grosseteste'a traktat „O świetle”*, op. cit., s. 17.

³¹² R. Grosseteste, *O świetle...*, op. cit., s. 18.

³¹³ Bergman podaje za Terrellem (*A Commentary on Grosseteste with an English Version of De Luce, „Paideuma”*, Vol. 2, No. 3, Winter 1973, s. 451–453): „*Nous* and light are equated. Grosseteste seems to distinguish *lux*, light as simple being, the source, from lumen, light as «spiritual body», reflected or radiated light”. J. Bergman, *Neoplatonism and American Aesthetics*, [w:] A. Alexandrakis, op. cit., s. 177.

³¹⁴ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 14.

³¹⁵ R. Grosseteste, *O świetle...*, op. cit., s. 18.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 18–19.

ła z materią pierwszą³¹⁷, które powoduje jej pełną aktualizację (tworzy się tzw. „firmament” nieba, który zdaniem Grosseteste’a stanowił sferę bytów o najczystszej światłości, czyli ciał niebieskich³¹⁸). Światło, pomnażające się wewnątrz firmamentu, dzieli świat na trzysta sfer (dziewięć sfer niebieskich oraz cztery sfery odmienne, nie w pełni urzeczywistnione). Filozof pisze, że „formą i doskonałością wszelkich ciał jest światło, bardziej duchowe i proste w ciałach wyższych, bardziej materialne i złożone w ciałach niższych”³¹⁹. Przedmioty otrzymują świetność i piękno od światła, które samo jest pięknem. W myśli Grosseteste’a nie dochodzi jeszcze, na co zwraca uwagę Stróżewski, do odkrycia piękna estetycznego³²⁰. Dzieje się tak z powodu nierozróżniania przez uczoność sfery fizycznej od metafizycznej. Jednak:

Szczególną [...] uwagę warto zwrócić na charakterystyczny kontekst, w którym każdorazowo występuje słowo „piękno”. Słońce, promienne i „w wielkim blasku”, księżyc i jasne gwiazdy, blask ognia oświetlającego noc – tylko te właśnie przedmioty otrzymują określenie piękna. Światło wychodzi więc raz jeszcze na plan pierwszy, z tym jednak, że nie odgrywa już roli metafizycznej, ale przede wszystkim estetyczną³²¹.

Tak więc w koncepcji Grosseteste’a nie dochodzi do umniejszenia roli piękna estetycznego na rzecz piękna metafizycznego, lecz do próby ucieleśnienia tego drugiego. Przedmioty jaśniejące blaskiem piękna metafizycznego posiadają wartość estetyczną, którą filozof dostrzega i docenia.

Myśl Roberta Grosseteste’a oraz nurt ontologiczny neoplatonizmu średniowiecznego kontynuowane były przez Jana Fidanę, zwanego Bonawenturą, którego prace łączą się również z aspektem aksjologicznym metafizyki światła, następnie Tomasza z Yorku oraz Mikołaja z Kuzy. Koncepcja Jana Fidany omówiona zostanie w paragrafie następnym, tu wspomnieć należy tylko krótko o dwóch pozostałych filozofach. Tomasz z Yorku był przyjacielem Roberta Grosseteste’a, jego główne dzieło, *Sapientiale*, stanowi kompilację cytatów (przytaczanych wbrew tradycji średniowiecznej z dokładnym podaniem informacji bibliograficznej) z Platona, Cyserona, Awicenny, Pseudo-Dionizego Areopagity oraz św. Augustyna. Tomasz z Yorku utrzymywał, że Bóg jest najdo-

³¹⁷ „[W filozofii Grosseteste’a] światło było pierwszą formą i materią pierwszą”. R. Palacz, *Epoka, jej myśliciele i ich dzieła*, [w:] *Historia filozofii średniowiecznej*, op. cit., s. 100.

³¹⁸ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 14.

³¹⁹ R. Grosseteste, *O świetle...*, op. cit., s. 20.

³²⁰ W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 15.

³²¹ *Ibidem*, s. 31.

skonalszy, najpiękniejszy i niczym światło słoneczne podtrzymuje świat stworzony w harmonii i porządku³²².

W XV wieku znakomitym kontynuatorem nurtu ontologicznego metafizyki światła, myśli Pseudo-Dionizego oraz Proklosa, stał się Mikołaj z Kuzy (Nicolaus Kres), przedstawiciel wczesnego filozoficznego renesansu. Stworzył on podstawy teologii spekulatywno-mistycznej, stając się głównym reprezentantem filozofii światła w kręgach niemieckojęzycznych. Celem teologii w ujęciu Mikołaja z Kuzy było doprowadzenie człowieka do unii mistycznej (*unio mistica*) z Bogiem. Zwracając się w kierunku Boga, człowiek wchodzi na drogę nieskończoną, pragnie osiągnąć szczytu, który jest nieosiągalny, próbuje dotrzeć do Prawdy stanowiącej w tym ujęciu „pojęcie nieograniczone”. Ktokolwiek pragnąłby zgłębiać tajemnice Boga, wprawdzie musi uwierzyć, aby móc zrozumieć pojęcia i reguły rządzące światem. Wiara jest dla człowieka Światłem, w które uposażył go sam Bóg i dzięki któremu zbliża się do nieuchwytniej Prawdy, będącej światłem bożym – zbyt wielkim i doskonałym, by mógł je objąć umysł ludzki.

Spekulacje Mikołaja z Kuzy kierują się w stronę mistycyzmu; racjonalne ujęcie rozumności człowieka, które wykorzystał filozof, zostało połączone w jego filozofii z typowo platońską metaforą poznania jako światła rozjaśniającego mroki ciemności. Racjonalny umysł jest narzędziem zgłębiającym prawdziwa świata zmysłowego, lecz poznanie Boga, Prawdy najwyższej, podobne jest do oglądania Słońca. Oglądanie najwyższej Prawdy wymusza na oglądającym mrużenie oczu, jest raczej zachwytem, chwilą prześwietlenia. Kuzańczyk łączył w swej filozofii elementy teologii pozytywnej i negatywnej; ta druga ujawnia się w wypowiedziach, w których porównuje on naturę Boga do absolutnej ciemności. Oglądanie Najwyższego jest wejściem w noc Boga i ciemność, która rodzi się z olśniewającego blasku.

Wpływ myśli Pseudo-Dionizego Areopagity na filozofię Mikołaja z Kuzy podkreślają szczególnie komentatorzy badający zagadnienie estetyki w XV wieku. Kuzańczyk wyróżniał dwa rodzaje piękna – absolutne i zmysłowe. Podział, inspirowany naukami Pseudo-Dionizego i Jana Szkota Eriugeny, różnił się jednak bardziej radykalnym oddzieleniem tych dwóch rodzajów piękna. Teoria ta ma swoje źródło w metafizyce i teologii. W *De docta ignorantia* Bóg rozumiany jest jako koincydencja maksimum i minimum ontologicznego: „to, co stanowi maksimum, jest urzeczywistnieniem wszystkiego, co mogłoby się znajdować w jakiegokolwiek możliwości, a więc wyklucza możliwość bycia większym. [...]”

³²² Por. *ibidem*, s. 16–17.

Minimum jest tym, czemu brakuje możliwości bycia mniejszym³²³. Z perspektywy tej wszelkie porównanie przedmiotów świata zmysłowego do Boga nie jest możliwe. Nie istnieje żadna korelacja między pięknem przedmiotów materialnych i pięknem absolutnym, chociaż Bóg stworzył świat na swój obraz i podobieństwo, niczym malarz tworzący własny portret³²⁴.

Mikołaj z Kuzy nawiązuje do tradycji nurtu ontologicznego filozofii platońskiej. Poparty autorytetem Pseudo-Dionizego oraz Jana Szkota Eriugeny, Kuzańczyk prezentuje wizję Boga jako doskonałego architekta, świat zaś jako dzieło o doskonałej matematycznej strukturze, zbudowane według „miary, liczby i wagi”³²⁵. Jego teoria piękna wykorzystuje zasadę harmonii i blasku (*consonantia et claritas*), która pozostawała żywa wśród wszystkich filozofów neoplatońskich nurtu ontycznego. Myśliciel wykorzystuje praktycznie wszystkie wątki wcześniejszych spekulacji estetycznych, od „neoplatońskiej estetyki światła do pitagorejskiej estetyki proporcji”³²⁶.

3.2

Nurt aksjologiczny średniowiecznej filozofii światła

Filozofia Mariusza Wiktoryna, św. Augustyna z Hippony i św. Bonawentury włącza się w nurt średniowiecznego neoplatonizmu nie tylko poprzez zaadaptowanie elementów filozofii światła, ale również poprzez rozwinięcie i wzbogacenie teorii opatrności bożej. Filozofowie ci podzielali starożytne przekonanie, że pragnienie szczęścia jest wspólne wszystkim ludziom³²⁷, dlatego szczęście funkcjonuje tu jako nadrzędna wartość życia doczesnego, ale również daje asumpt do „spoglądania” w stronę wieczności i stanowi próbę przybliżenia się do niej. Nurt augustyński został określony jako aksjologiczny nie tylko ze

³²³ J. Widomski, *Metafizyczne uzasadnienie koncepcji piękna Mikołaja z Kuzy*, „Estetyka i Krytyka”, nr 5 (2/2003), s. 141–142.

³²⁴ Por. J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, t. 1, Warszawa 1978, s. 147.

³²⁵ Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, II, XIII, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s. 175.

³²⁶ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 200.

³²⁷ Św. Augustyn, *O życiu szczęśliwym*, [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, t. 1, tłum. J. Domański i W. Seńko, Warszawa 1953, s. 17, przyp. 1.

względu na dominujące znaczenie koncepcji szczęścia. Znacząca okazuje się również Augustyna koncepcja idei, która nie ma nic wspólnego z Platońską ideą Dobra jako bytu. Idee augustynizmu nie są przedmiotem ontologii, lecz stanowią prawidła i zasady poprawnego rozumowania. Filozofowie nurtu aksjologicznego stawiają za cel filozofii realne utożsamienie się z Bogiem. Ujęcie epistemologiczne w tym wypadku zakładałoby priorytetowość poznania wobec aktu wiary, tymczasem Augustyn pisze:

Ja bowiem nie tylko uważam za rzecz zgoła najodpowiedniejszą uwierzyć zanim zrozumieć, skoro nie jestem zdolny do zrozumienia racji, żeby dzięki wierze umysł przysposobić do przyjęcia nasion wiary, ale nawet uznaję za warunek tak konieczny, iż bez nich chorym umysłem zdrowie w ogóle nie może być przywrócone³²⁸.

Osobiste rozważania Augustyna oddalają go od tradycyjnego platonizmu, w którym najwyższą wartością człowieka jest rozum rozwijany dzięki uprawianiu filozofii. Tak ujęty platonizm jawi się, słusznie, jako elitarna droga życiowa. Tymczasem zdaje się, że *Wyznania* Augustyna przemówić mogą do wszystkich. Lektura jego prac uzmysławia, że poszukiwał odpowiedzi na pytanie o właściwą drogę życia, którą mógłby podążać każdy, komu udzielona zostanie łaska. Jego uwaga koncentruje się wokół zagadnienia wartości wskazujących drogę rozwoju i cel, jakim jest pełnia duchowa. Augustyn naucza: poznaj siebie, a będziesz wiedział, co jest źródłem szczęścia, bądź szczęśliwy, a będziesz blisko Boga.

W niniejszym rozdziale filozofia św. Augustyna została odczytana z punktu widzenia platonizmu oraz elementów filozofii światła, co wskazuje na jeden aspekt tego nurtu, nie mówi zaś nic o wpływie Augustyna na przyszłą filozofię chrześcijańską w ogóle. Wpływ taki oczywiście występuje i łączy się z wieloma elementami filozofii Augustyna, które – ze względu na okrojoną problematykę pracy – nie mogły być tu podjęte. Jego dzieło w żadnej mierze nie ogranicza się do przedstawionych tu kwestii.

³²⁸ Idem, *O pożytku wiary*, [w:] idem, *Pisma przeciw manichejczykom*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1990, s. 58–59.

3.2.1

Twórcy nurtu

Oto bowiem umiłowałeś prawdę; a kto czyni ją, ten przychodzi do światłości.
 Chcę czynić ją w sercu moim przed Tobą w wyznaniu,
 a w pismach moich przed wielu świadkami.

św. Augustyn, *Wyznania*³²⁹

O życiu św. Augustyna i jego poglądach filozoficznych dowiadujemy się z autobiograficznych *Wyznań*. Myśliciel miał też swoich wiernych uczniów, między nimi Possydiusza z Kalamy, który po śmierci swojego mistrza spisał koleje jego życia w książce *Żywot św. Augustyna*³³⁰. Obydwaj filozofowie pozostawali z sobą w relacjach przyjacielskich; zachowało się kilka listów Augustyna do Possydiusza. *Żywot* warty jest wspomnienia nie tylko ze względu na głównego bohatera, ale również na fakt, że różni się on istotnie od innych pisanych ówczesnie żywotów świętych. Brak w tym dziele jakichkolwiek cudownych zdarzeń, wskrzeszeń, uzdrowień, których miałby dokonać Augustyn³³¹. Brak związku świętości z możliwością czynienia cudów jest rzadki w obrębie wczesnej hagiografii chrześcijańskiej³³².

Augustyn inspirował się pracami Mariusza Wiktoryna³³³, chociaż przyznawał też, iż w dużej mierze ich nie rozumie³³⁴. Faktycznie, dzieła Wiktoryna stanowią zagadkę również dla współczesnych tłumaczy i interpretatorów, co spowodowane jest zawartymi w jego pracach fragmentami dzieł Porfiriusza niezintegrowanymi z resztą dzieła. Dyskusja z tezami Porfiriusza była szczególnie ważna, bowiem był on „autorem jednego z najbardziej przemyślanych ataków na chrześcijaństwo, znanych w czasach starożytnych, a dokonanych [...] na bazie krytyki tekstu biblijnego”³³⁵. Przewyciężenie argumentów Porfiriusza

³²⁹ Idem, *Wyznania*, tłum. M. B. Szyszko, Kraków 2008, s. 335.

³³⁰ Possydiusz z Kalamy, *Żywot św. Augustyna*, tłum. P. Nehring, Kraków 2002.

³³¹ Ibidem, s. 25 (ze wstępu P. Nehriga).

³³² *Chrześcijaństwo u schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze*, red. T. Derda, E. Wipszycka, Warszawa 1997.

³³³ Wiktoryn wspomniany jest przez Augustyna (*Wyznania*, op. cit., s. 260).

³³⁴ Por. A. Baron, *Mariusz Wiktoryn – człowiek i jego dzieło. Wprowadzenie do pism egzegetycznych*, [w:] M. Wiktoryn, *Pisma egzegetyczne*, tłum. A. Baron, Kraków 1999, s. 25.

³³⁵ Ibidem, s. 10.

wykazać miało prawdziwość religii chrześcijańskiej, a jednocześnie pomóc w budowaniu nowego, chrześcijańskiego platonizmu. Wedle Mariusza Wiktoryna głównym źródłem wiedzy było Pismo Święte, z filozofii Platona wybrał to, co dało się pogodzić z Biblią.

Possydiusz posługiwał się językiem filozofii światła, który prawdopodobnie zaczerpnięty został bezpośrednio od Augustyna lub z lektury *Wyznań*. Rozpoczynając pisanie *Żywotu*, Possydiusz zwraca się do Boga z prośbą o łaskę i oświecenie, nazywając go „Ojcem światłości”³³⁶, zainspirowany Nowym Testamentem cytuje następnie list św. Jakuba, w którym czytamy: „Kaźde dobro, jakie otrzymujemy, i wszelki dar doskonały zstępują z góry, od Ojca światel, u którego nie ma przemiany ani cienia zmienności”³³⁷. Przykładem zastosowania języka filozofii światła jest też opowieść o święceniach kapłańskich Augustyna. Na prośbę społeczności Hippony Augustyn otrzymał święcenia na prezbitera. O tym ważnym dla Augustyna i całego kościoła afrykańskiego dniu pisze Possydiusz: „W ten sposób płonąca i świecąca lampa została wyniesiona na świecznik i dawała światło tym wszystkim, którzy byli w domu”³³⁸. Znajdujemy tu wyraźne odwołanie do Nowego Testamentu, Ewangelii św. Mateusza, gdzie czytamy: „Wy jesteście światłem świata [...]. Nie zapala się też światła i nie stawia pod korcem, ale na świeczniku, aby świeciło wszystkim, którzy są w domu. Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi”³³⁹. Metafora światła została tu użyta do wyrażenia uczucia miłości, aktu poznania oraz zachwytu wywołanego wspałością Boga.

Jeśli chodzi o samego Augustyna, to przyznawał się on otwarcie do inspiracji naukami Platona i nie przeszkadzało mu, że jest to filozof pogański, podobnie ustosunkował się do dzieł Plotyna³⁴⁰. W księdze VII, rozdziale XX swoich *Wyznań* Augustyn docenia wartość intelektualną dialogów Ateńczyka, które wskazały mu właściwy kierunek poszukiwań wartości duchowych oraz Prawdy. Jednak, jak pisze, dopiero w Piśmie Świętym znalazł ową Prawdę, której poszukiwał. Metafory Platona nabrały sensu religijnego, dopiero gdy zostały zinterpretowane w duchu chrześcijańskim. W *Wyznaniach* odnajdujemy metaforę ciemnej jaskini użytą w kontekście oceny dóbr doczesnych i uroków życia towarzyskiego (ks. III, rozdz. VI) oraz metaforę ognia, obrazującą żarliwość miłości do Boga, gdy pisze Augustyn: „Mów to im, duszo moja, by płakali na tym padole płaczu, i porwij ich z sobą do Boga, albowiem jeśli to mówisz, pałając ogniem

³³⁶ Possydiusz, op. cit., s. 50.

³³⁷ Jk 1,17, wg *Biblii Tysiąclecia*, op. cit.

³³⁸ Possydiusz, op. cit., s. 60.

³³⁹ Mt 5,13-16, wg *Biblii Tysiąclecia*, op. cit.

³⁴⁰ Św. Augustyn, *O życiu szczęśliwym*, op. cit., s. 12.

miłości, mówisz natchniona duchem Jego”³⁴¹. Tu także sięga Augustyn do znanej Platońskiej metafory „oka duszy”, które dzięki światłu wewnętrznemu, będącemu łaską, otwiera się i zostaje z niego zdjęta ślepotą. Do metafory „oka duszy” odwołuje się Augustyn również we fragmencie księgi ósmej *Wyznań*, gdy pisze: „Tymczasem z tajnych wyroków Twoich nabrzmiałość moja nie ustępowała, a oko duszy mojej zacienione i olśnione, za przyłożeniem lekarstwa zbawiennych boleści stawało się coraz bliższe uzdrowienia”³⁴². W księdze poprzedniej czytamy zaś: „Wszystkie jednak jęki serca mojego przychodziły do uszu Twoich i *przed Tobą była wielka dążność moja, a jasności oczu moich nie było przy mnie*³⁴³; albowiem ta jasność była wewnątrz, a ja [na] zewnątrz; ta jasność nie była w przestrzeni”³⁴⁴.

3.2.2

Człowiek wobec Boga – opis relacji w języku metafizyki światła

Powiedzieliśmy im w głos: *Naznaczona jest nad nami światłość oblicza Twego, Panie!* Nie my bowiem jesteśmy światłem, które oświeca wszelkiego człowieka, ale oświeceni jesteśmy od Ciebie, tak, że *będąc niegdyś ciemnościami, jesteśmy światłem w Tobie.*

św. Augustyn, *Wyznania*³⁴⁵

Autobiograficzne *Wyznania* pełne są fragmentów, w których Augustyn zwraca się do Boga, każdorazowo niemal łącząc jego imię ze światłem, jasnością, blaskiem. Dzięki łasce Boga filozof powrócił do swego duchowego wnętrza i zobaczył „niejako okiem duszy swojej, [...] nad myślą, światło niezmienne”³⁴⁶. Światło, które zobaczył Augustyn, pochodziło od Boga i było światłem stwarza-

³⁴¹ Idem, *Wyznania*, op. cit., s. 124.

³⁴² Ibidem, s. 229.

³⁴³ Ps. 37,9.

³⁴⁴ Św. Augustyn, *Wyznania*, op. cit., s. 227–228.

³⁴⁵ Ibidem, s. 305.

³⁴⁶ Ibidem, s. 234.

jącym. Pisze Augustyn: „Kto poznał Prawdę, poznał to światło; a kto ono poznał, poznał wieczność”³⁴⁷. W świetle filozof ujrzał Boga: „Ty jesteś Bóg mój. [...] Promienie Twoje uderzyły słaby wzrok mój, i cały przejęty byłem miłością i bojaźnią”³⁴⁸.

Odnieść można wrażenie, że w augustyńskiej filozofii światła współgrają ze sobą wszystkie trzy aspekty tradycji platońskiej: ontologiczny, aksjologiczny i epistemologiczny. W dużej mierze jest to wynik stosowania przez Augustyna języka poetyckiego. Wypowiedzi Augustyna, szczególnie te zawarte w *Wyznaniach*, wzbogacone są figurami retorycznymi i wyrażeniami ozdobnymi, które są wyrazem ekspresji językowej, a nie zobowiązującą wypowiedzią filozoficzną. Nagromadzenie sformułowań poetyckich i metafor światła sprawia, że w aspekcie filozofii światła Augustyn wydaje się mało nowatorski względem filozofii Platona, a innowacji takich wymagałaby zupełnie nowa, personalistyczna i chrześcijańska wizja Absolutu. Augustyn, zgodnie z naukami platoników nurtu ontologicznego, utożsamia Stwórcę z najwyższym Dobrem, Pięknością i Prawdą, jednak poza tym w jego pismach mamy do czynienia w większości z poetyckimi sformułowaniami na temat światła.

Człowiek według filozofii augustyńskiej został obdarzony rozumem oraz wolną wolą, która jest przyczyną zła w świecie (w sensie realizacji mniejszego dobra). Jednak rozum i wolna wola są również punktami wyjścia na drodze do poznania Boga: rozum ma naturalną skłonność do poszukiwania jedności w świecie, dlatego gubi się, gdy skupia się na sprawach zmysłowych i doczesnych³⁴⁹. W każdym człowieku istnieje pierwiastek, który ujawniony na przykład przez lekturę Pisma Świętego czy refleksję filozoficzną może się stać początkiem drogi prowadzącej do Boga. Tak też stało się w przypadku Augustyna, który przyznaje: „Przyświecało mnie [...] jakieś światelko, gdyż wiedziałem z pewnością, że mam wolę, o czym równie byłem przekonany, jak o tym, że żyję”³⁵⁰. Samoświadomość człowieka jest jego wewnętrznym światłem, które wskazuje drogę do prawdy. To, czy człowiek wejdzie na tę drogę i nią podąży, jest zależne od jego woli, ale przede wszystkim od łaski. Augustyn pisze w innym miejscu, że są tacy ludzie, którzy nigdy na tę drogę nie wstąpią³⁵¹.

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Por. idem, *O porządku*, [w:] idem, *Dialogi filozoficzne*, tłum. J. Domański, W. Seńko, Warszawa 1953, s. 149.

³⁵⁰ Idem, *Wyznania*, op. cit., s. 216–217.

³⁵¹ Por. „[...] nie poznali tej drogi, którą by zstąpili od siebie ku Niemu [Chrystusowi], a przez Niego wstąpili aż ku Tobie. Nie poznali tej drogi, i nie mając się za wzniesionych i jasnych, jako gwiazdy, runęli na ziemię, i *zaciemione jest bezrozumne serce ich*”. Ibidem, s. 144.

Pomoc, jaką daje rozum w poznaniu Boga, jest jednym z powodów, dla których Augustyn wysoko ceni pisma zarówno filozofów chrześcijańskich, jak i pogańskich. Mądrym i oświeconym człowiekiem może być nie tylko ten, kto poznał Boga, wiedza i rozumność dostępne są wszystkim i stają się drogą do prawdziwej wiary, pod warunkiem że ludzka wola tę drogę wybierze. Przekonuje nas o tym Augustyn, wspominając własne życie:

Jaką miałem korzyść ja, żądz szkodliwych nikczemny niewolnik, że wszystkie księgi, jakie dostać mogłem, traktujące o sztukach tak nazwanych wyzwolonych, przeczytałem i pojąłem? Wielką w nich znajdowałem przyjemność, a nie wiedziałem, skąd pochodziło to, co było tam prawdziwego i pięknego: bo tyłem obrócony byłem do światła, a przodem do tego, co jest oświecone; stąd postrzegałem rzeczy światłem oświecone, sam nie będąc oświecony³⁵².

W filozofii Augustyna mieszają się z sobą różnorodne wątki platonizmu, które tworzą – w dość swobodnych wypowiedziach – zbiór ciekawych sformułowań, czasem tez. Autor raz pisze o drodze poznania Boga, to znów o Bogu jako najwyższym pięknie i doskonałości („jaśniejsz nad wszelkie światło, [...] Ty, o jasności moja”³⁵³) lub też o związku człowieka z Bogiem jako uczuciu czystym i doskonałym („Przymilania się kochanków mają na celu wzajemne pieśczęoty, lecz cóż może być miłszego od Twojej miłości, co może być bardziej potężnego nad ową najpiękniejszą i najświatlejszą prawdę Twoją?”³⁵⁴). Augustyn nie unikał wypowiedzi sformułowanych w języku teologii pozytywnej, chociaż był świadom jej ułomności; z jednej strony Bóg opisywany jest tu jako najwyższa doskonałość i dobroć, która udziela się wiernym, z drugiej zaś Bóg pozostaje dla człowieka celem nieosiągalnym i zagadką niemożliwą do rozwiązania. Te dwie skrajności łączy z sobą teoria opatrności, do której Augustyn przykładą wielką wagę. Łaska i pomoc, jaką otrzymuje człowiek od Boga, opisywana jest jako promień światła, który oświeca człowieka. Tu Augustyn powołuje się na Pismo Święte: „Ty rozświecasz pochodnię moją, Panie, Ty, Boże mój, oświecasz ciemności moje”³⁵⁵. Własnymi słowami zaś pisze święty:

A nie jest sprawiedliwą rzeczą w obliczu Twoim, ażeby, jak zna siebie Światłość niezmienna, tak znaną była od światłości oświeconej przez Nią. *Dlatego dusza moja jako*

³⁵² Ibidem, s. 133.

³⁵³ Ibidem, s. 295–296.

³⁵⁴ Ibidem, s. 64.

³⁵⁵ Ps 7, 29, *Biblia Tysiąclecia*, op. cit.

*ziemia bez wody Tobie; albowiem jako oświecić sama siebie nie może, tak i nasycić się sama sobą nie może. Gdyż u Ciebie jest źródło żywota, a w światłości Twojej oglądamy światłość*³⁵⁶.

Augustyn podkreślał konieczność indywidualnego poszukiwania Boga i osobistej z nim relacji. Tą filozoficzną drogą podążał też święty Bonawentura, znakomity kontynuator nurtu aksjologicznego platonizmu średniowiecznego. Bonawentura nauczał, że człowiek stworzony jest na obraz i podobieństwo Boga (*imago et similitudo Dei*) i dzięki temu otwiera się na drugiego człowieka oraz na samego Boga. Człowiek jest bytem dynamicznym, który realizuje potrzebę kontaktu z innym człowiekiem poprzez uczucie przyjaźni i miłości³⁵⁷. W przypadku filozofii Bonawentury prawda o człowieku jako obrazie Boga nie jest jedynie prawdą biblijną, ale posiada również sens metaforyczny i poetycki. Filozof naucza, że Bóg stworzył świat zmysłowy, aby dzięki jego pięknu mógł objawić się człowiekowi, który obejmie i zjednoczy rozumem sferę materialną i duchową. Człowiek znajduje się na samej górze „drabiny stworzenia”, a świat zmysłowy jest niczym księga Boga, w której jedynie człowiek potrafi czytać. Aby zagłębić się w to dzieło, potrzebny jest uspokojony ciszą intelekt, który dozna słodczy kontemplacji i pojmie wszechświat jako „grę Bożego światła”³⁵⁸. Píše Bonawentura w swych *Kazaniach*: „W ten sposób staje się oczywiste, że cały świat jest jak jedno zwierciadło pełne światła obrazujących boską mądrości i jak węgiel rozbłyskujący światłem”³⁵⁹.

³⁵⁶ Św. Augustyn, *Wyznania*, op. cit., s. 558, z wykorzystaniem fragmentów *Psalmsów* 142,6 i 35,10.

³⁵⁷ Por. Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, Kraków 2002, s. 85.

³⁵⁸ *Ibidem*, s. 88.

³⁵⁹ Św. Bonawentura, *Kazania*, 2,27, tłum. Z. Kijas, [w:] Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 88.

3.2.3

Koncepcja Boga w nurcie aksjologicznym metafizyki światła

Usłyszałem głos Twój wołający za mną, żebym się wrócił,
i zaledwie usłyszałem [...] oto wracam [...] do źródła
Twojego. Niech nikt nie przeszkadza mi, będę pił z niego
i żyć będę.

św. Augustyn, *Wyznania*³⁶⁰

Święty Augustyn chętnie sięgał po metaforę światła, jednak pojawia się ona w jego pismach tak często i tak wyraziście łączy się z opisem Boga, że rozmywa się granica między narzędziem opisu (metaforą i poetyką) a precyzyjnym formułowaniem tez filozoficznych. Czy Bóg dosłownie jest światłem? Jeśli założymy, że Bóg jest ponad wszelkim stworzeniem, to oczywiście nazywając go światłem stosujemy metaforę. Nie do końca jednak wiadomo, w jakim stopniu tak często stosowane przez Augustyna metafory światła były dla niego jedynie porównaniami, a w jakim – próbą formułowania zobowiązujących twierdzeń teologicznych. Bóg został przedstawiony jako ojciec światła umysłowego – *pater intelligibilis lucis*, i ojciec naszego oświecenia – *pater illuminationis nostrae*³⁶¹. Konsekwentny platonizm dopuszczałby interpretację, w której Bóg jest światłem w znaczeniu ścisłym (tj. jedynym realnie istniejącym *claritas*), a światło widzialne i zmysłowe staje się obrazem światła boskiego. Augustyn dodaje, że tym samym światłem było Światło oglądane przez Tobiasza, Izaaka i innych, o których mówi Pismo Święte. Pisze filozof: „Ty jesteś prawdziwym Światłem, Światłem jedynym, i wszyscy, którzy Ciebie widzą i kochają, jednym są”³⁶².

Augustyn powraca stale do znaczenia łaski i obecności Boga w codziennym życiu człowieka, naucza o Bogu obecnym, cierpliwym i nawołującym do nawrócenia. Docieranie do Boga jest wartością życia doczesnego, ale również gwarancją szczęśliwości. Nie wiedza i nie nauka jest celem życia człowieka, ale

³⁶⁰ Św. Augustyn, *Wyznania*, op. cit., s. 486.

³⁶¹ Por. É. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, tłum. Z. Jakimiak, Warszawa 1953, s. 102.

³⁶² Św. Augustyn, *Wyznania*, op. cit., s. 394–395.

właśnie szczęśliwość, a dopiero przez nią wszelka wiedza i nauka. Nietrwałość i zmienność świata zmysłowego, niepewność i śmiertelność człowieka sprawiają, że szczęście możliwe jest tylko w Bogu, który jest gwarantem wszelkiej trwałości i niezmienności. Augustyn pointuje: „Nie ja jestem życiem moim. Żle żyłem, żyjąc z siebie; byłem śmiercią sam dla siebie. W Tobie niech żyję. Ty mów do mnie, Ty mnie nauczaj”³⁶³.

W koncepcji tej Bóg rozumiany jest jako czysty i najwyższy Akt tożsamy ze światłem duchowym (*lux spiritualis in omnimoda actualitate*)³⁶⁴. Światło to jest absolutnie czyste (*lux pura*), dlatego nie posiada nic z przygodności form materialnych, a jego poznanie nie jest niczym ograniczone³⁶⁵. Światło posiada moc doskonalenia. Forma świetlna jest formą wspólną dla wszystkich bytów (*forma communis*) – materia przyjmująca do siebie światło ulega rozwojowi aż do najdoskonalszej swojej postaci, czyli do pełnej aktualizacji zawartych w niej dyspozycji³⁶⁶. Tym sposobem opatrzność i dobroć Boga udzielają się istotom stworzonym.

3.2.4

Szczęście jako podstawa teorii wartości

Myśli św. Augustyna, Mariusza Wiktoryna oraz św. Bonawentury wpisują się w nurt aksjologiczny neoplatońskiej filozofii światła, a ich poglądy rozpatruje się tu przede wszystkim jako podtrzymanie tradycyjnego neoplatonizmu w rozumieniu tzw. drogi środka lub drogi właściwej miary³⁶⁷. Barwny i poetycki język tych filozofów oddaje intuicje platońskiej filozofii światła; język Augustyna jest szczególnie wyrazisty w autobiograficznych i osobistych wypowiedziach, dzieła Bonawentury stanowią zaś kombinację poematów z wykładami

³⁶³ Ibidem, s. 486.

³⁶⁴ Por. S. Stój, *Relacja świata do Boga według Bonawentury*, Niepokalanów 1997, s. 83.

³⁶⁵ Por. W. Rauch, *Das Buch Gottes: Eine systematische Untersuchung des Buchbegriffes bei Bonaventura*, München 1961, s. 43–45.

³⁶⁶ E. Kołodziej, *Formy konstytutywne w bonawenturiańskiej teorii bytu*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 11 (1975), s. 27–73.

³⁶⁷ Por. św. Augustyn, *O życiu szczęśliwym*, op. cit., s. 39–40.

teologicznymi³⁶⁸. Wprawdzie kwestie ontologiczne i epistemologiczne zawierają się w rozlicznych dialogach Augustyna, jednak filozofia jest tu rozumiana szczególnie jako aksjologia – poszukiwanie szczęścia³⁶⁹. Warunkiem koniecznym szczęścia jest moment poznania prawdy, która jest darem ofiarowanym poznającemu. Istotnie, szczęście jest darem i łaską bożą, które przekazywane są w chwili przyjęcia Boga. Dotarcie do szczęścia oznacza uświadomienie sobie tego, czego powinien pragnąć człowiek. Przedmiotem tym jest prawda, ponieważ „powinno to być [...] coś trwałego, niezależnego od losu, nie podlegającego przypadkom”³⁷⁰. Dlatego Augustyn pragnie prawdy ze względu na to, że jest ona źródłem szczęścia, i nigdy nie uznaje szczęścia niezależnego od prawdy. Obydwa te elementy, szczęście oraz prawda, pochodzą od Boga i dają człowiekowi pełnię duchową i intelektualną, gdyż „żadna [...] rzecz nie osiągnie w pełni swej istoty, jeśli w swym rodzaju nie będzie całkowita. Wszelka zaś całkowitość pochodzi od tego, od kogo pochodzi wszelkie dobro, [...] od Boga”³⁷¹. W stanie łaski umysł uwalnia się od zbytku, nie popada w przeciwieństwa, osiąga harmonię, nie przekraczając nigdy miary, dlatego niczego nigdy mu nie brakuje – „dusza mędrca jest przecież doskonała, a żadna istota doskonała nie odczuwa niedostatku”³⁷². Tak więc „tą samą jest [...] rzeczą posiadać miarę, czyli mądrość, co być szczęśliwym”³⁷³.

Mądrość polega na ujmowaniu Boga myślą i radowaniu się Nim. Stan taki jest trwały, nie można go utracić tak, jak traci się dobra doczesne i ludzkie. Bóg obdarza szczęściem wiecznym, którego nikt nie może odebrać, szczęście to jest posiadaniem Boga³⁷⁴. Dlatego Augustyn nazywa mądrość *bonum beatificum* – dobrem uszczęśliwiającym. Jego zdaniem otrzymanie jakiegoś dobra nie oznacza poznania tego dobra. Gilson komentuje to następująco: „Widzenie celu oznacza osiągnięcie go, jeśli ów cel polega na zwykłym widzeniu jakiejś prawdy. Dobro jednak jest celem nie jako rzecz do poznania, tylko jako rzecz do posiadania”³⁷⁵. Myśl wystarczy, aby widzieć prawdę, jednak nie wystarczy, by przedmiot mądrości miłować.

³⁶⁸ Na wyjątkowo piękny język, którym napisane są dzieła Bonawentury, zwraca uwagę Fritz Saxl (*A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 5 (1942), s. 112).

³⁶⁹ Por. É. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, op. cit., s. 1.

³⁷⁰ Św. Augustyn, *O życiu szczęśliwym*, op. cit., s. 19.

³⁷¹ Idem, *O wierze prawdziwej*, op. cit., s. 104.

³⁷² Idem, *O życiu szczęśliwym*, op. cit., s. 32.

³⁷³ É. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, op. cit., s. 4.

³⁷⁴ Por. ibidem, s. 5.

³⁷⁵ Ibidem, s. 6.

Augustyn zauważa tkwiącą w człowieku niepewność i potrzebę posiadania już w życiu doczesnym pewności bezwarunkowej, która będzie zapowiedzią prawdy ostatecznej. Pragnienie to zaspokaja łaska (iluminacja), która jest przedmiotem augustyńskiej doktryny oświecenia. W dialogu *O wierze prawdziwej* czytamy:

Jeśli zaś dusza [...] przewycięży te namiętności, które sama wykarmiła na własną szkodę ciesząc się rzeczami śmiertelnymi, a będzie służyć Bogu myślą [...] ukształtowana na nowo przez Mądrość nieukształtowaną, a kształtującą wszystko, bez wątpienia podniesie się z upadku³⁷⁶.

Augustyńską koncepcję zbliżenia do Boga kontynuował św. Bonawentura, twierdząc, że ludzki umysł posiada światło³⁷⁷, które pozwala poznać i zarazem pokochać wszystko, co jego świadomości objawi się jako dobre i piękne. Przedmioty te to ślady Boga (*vestigium*), Jego obrazy (*imago*) oraz podobieństwa (*similitudo*)³⁷⁸; są one piękne jako „wspaniałość wszystkich transcendentaliów razem”³⁷⁹. Znaczącą rolę odgrywa tu samo pojęcie obrazu, które przeniesione zostało na grunt estetyki. Bonawentura wskazuje, że funkcja przedstawienia lub reprezentowania nie wyczerpuje się w funkcji znaczeniowej obrazu, który nie musi posiadać nawet wartości estetycznych. Na obraz można bowiem patrzeć z dwóch perspektyw: jak na przedmiot artystycznie wykonany (*pictura*) oraz jak na reprezentację czegoś w znaczeniu ścisłym (*imago*)³⁸⁰. Człowiek jest wspaniałym obrazem Boga, który jednak został przez grzech zdeformowany. Bóg posiada w sobie niepodzielne i doskonałe światło duchowe (*lux*), a człowiek zmuszony jest żyć w świecie przedmiotów jaśniejących światłem niedoskonałym (*lumen*) i poszukiwać źródła najwyższego światła. Naturalnym, bo wynikającym z wewnętrznej potrzeby, ratunkiem dla człowieka jest odzyskanie duchowego słuchu i wzroku³⁸¹. Pierwszego po to, by móc usłyszeć słowa Chrystusa, drugiego – by móc wpatrywać się we wspaniałość jego światła³⁸². Droga powrotna człowieka do Boga opisana została w dobrze znanej w obszarze nurtu

³⁷⁶ Św. Augustyn, *O wierze prawdziwej*, op. cit., s. 96.

³⁷⁷ Św. Bonawentura, *Droga duszy do Boga i inne traktaty*, tłum. S. C. Napiórkowski, Poznań 2001, 3,5.

³⁷⁸ Por. Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 88.

³⁷⁹ Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 40.

³⁸⁰ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 33–34.

³⁸¹ Por. Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 93.

³⁸² Por. św. Bonawentura, *Droga duszy do Boga*, op. cit., 4,2.

platońskiego metaforyz drabiny³⁸³. Drabina ma sześć stopni, którym odpowiadają kolejne władze ludzkiego ducha: zmysł, wyobraźnia, rozum, intelekt, inteligencja oraz „szczyt ducha”, czyli „iskierka sumienia”³⁸⁴. Pełne zjednoczenie człowieka z Bogiem opisuje Bonawentura słowami:

Duch nasz zalany tymi wszystkimi intelektualnymi światłami staje się mieszkaniem Boskiej Mądrości, jak dom Boży. Staje się córką Boga, oblubienicą i przyjaciółką, siostrą i współdziedziczką; staje się wreszcie świątynią Ducha Świętego, zbudowaną na wierze, wzniesioną przez nadzieję i poświęconą Bogu przez świętość ducha i ciała³⁸⁵.

W ujęciu świętego Bonawentury dusza ludzka kontempluje Boga poprzez zmysłowy świat, który działa niczym zwierciadło. To koncepcja, która podkreśla pozytywny związek świata materialnego z jego Stwórcą. Żaden chrześcijański filozof przed Bonawenturą nie akcentował tak mocno obecności Twórcy w stworzeniu widzialnym³⁸⁶:

Świat jest cieniem (*umbra*), drogą (*via*), śladem (*vestigium*) i jest również księgą zapisaną „od zewnątrz” (Ez 2,9; Ap 1,9). Każde bowiem stworzenie, chociaż nieco zmieszane i zaciemnione, posiada w sobie odbicie boskiej chwały. Mimo tego stworzenia są pewną matowością zmieszaną ze światłem. Ponadto świat jest drogą, która prowadzi do wzoru. Podobnie jak widzisz, że promień przechodząc przez okno koloruje się na różne sposoby w zależności od różnych barw różnych części, tak samo promień boski, w poszczególnych stworzeniach, błyszczy w różny sposób i poprzez różne własności; w tym kontekście mówi się w Księdze Mądrości: „Objawia się w swoich drogach” (Mdr 6,17). Świat ponadto jest śladem Bożej mądrości. Stworzenie jest więc pewnym przedstawieniem mądrości Boga i jakby rzeźbą. Z tej racji świat jest jakby księgą zapisaną od zewnątrz³⁸⁷.

Droga mądrości otwiera się przed ludźmi wielkiego serca i wielkich pragnień. udręczone serce znajduje ukojenie w „blasku intelektualnej kontemplacji”, zawracającej duszę w stronę „promieni światła”³⁸⁸. Bóg udziela człowiekowi światła umysłu (*lux mentis*), które kieruje jego intelekt w stronę dobra. Boże światło jest określane przez Bonawenturę jako *Ars Patris*, czyli niejako

³⁸³ Por. *ibidem*, 4,2.

³⁸⁴ Por. *ibidem*, 1,6.

³⁸⁵ *Ibidem*, 4,8.

³⁸⁶ Por. Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 79.

³⁸⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 79–80.

³⁸⁸ Por. św. Bonawentura, *Droga duszy do Boga*, op. cit., s. 3.

misteryjne dzieło Ojca³⁸⁹. Jest konieczne, aby pragnący zbawienia człowiek kontemplował mękę Pańską oraz krzyż rozumiany jako Drzewo Życia (*Lignum Vitae*)³⁹⁰, aby pojmował Boga jako Ojca Świąteł³⁹¹. Ponadto, aby kroczył on trzema wyznaczonymi drogami duchowymi, których zadaniem jest oczyszczenie, oświecenie i jednoczenie, o czym pisze filozof w swym dziele *Trzy drogi albo ogień miłości*³⁹². Prawdziwie mądry człowiek to ten, który posiada w sobie ciszę pokoju, blask prawdy i słodycz miłości.

3.2.5

Myślenie o Bogu: mystyka światła i poznanie naturalne

Augustyńska koncepcja oświecenia związana jest z platońską tradycją filozofii światła, Augustyn używa także platońskiej metafory widzenia. Tak jak światło słoneczne oświecać musi przedmioty, tak prawdy muszą zostać udostępnione intelektowi ludzkiemu przez jakiś rodzaj światła. Podobnie jak słońce jest źródłem światła zmysłowego, Bóg jest źródłem światła duchowego. Zawiera się tu porównanie Dobra (światła intelektu) do słońca (światła zmysłowego), które „przeniesione przez neoplatonizm do nauki św. Augustyna, stworzy [...] jeden z tematów, które najczęściej powtórzą się w jego doktrynie”³⁹³. Augustyn, zainspirowany naukami greckich myślicieli, twierdził, że dostrzegli oni problem pierwszej przyczyny i posiadali dobre intuicje filozoficzne dotyczące zagadnień, które jednak mogły być rozstrzygnięte dopiero ze stanowiska chrześcijaństwa³⁹⁴.

³⁸⁹ Por. Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 63.

³⁹⁰ *Lignum vitae* to również tytuł rozprawy świętego Bonawentury, która powstała około roku 1260 – mowa tu o przyciętym do kształtu krzyża drzewie, które wciąż na nowo zieleni się i rozkwita. Por. ibidem, s. 44.

³⁹¹ Św. Bonawentura, *Wstęp*, [w:] idem, *Rozmowa*, [za:] Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, op. cit., s. 39.

³⁹² Por. idem, *Trzy drogi albo ogień miłości*, [w:] idem, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, tłum. C. Niezgoda, Warszawa 1984, s. 15–28. Przedruk w: T. Mazurkiewicz, *Zrozumieć średniowiecze*, Tarnów 1994.

³⁹³ É. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, op. cit., s. 101.

³⁹⁴ Por. ibidem.

Dlatego pisze: „Nie przynieśli [...] ci mędrcy ze sobą aż tak wiele na świat, by mogli odwrócić wierzenia swych społeczeństw od przesądów”³⁹⁵. Augustyn był przekonany, że żyjący niegdyś filozofowie, jak Platon i Sokrates, bez wahania przyjęliby wiarę chrześcijańską, gdyby tylko mieli szansę poznać jej doktrynę. Co ciekawe, dodaje też, że wystarczyłoby, gdyby filozofowie ci „zmienili jedynie niektóre drobne szczegóły swej nauki”, a zostaliby chrześcijanami, jak wielu – zdaniem Augustyna – platoników, którzy się ochrzczili³⁹⁶.

W koncepcji Augustyna, podobnie jak w neoplatonizmie, umysł człowieka jest narzędziem ujmującym przedmioty filozofii i teologii. Do tego został on stworzony ze swej natury, wiedza zaś jest jego domeną. Stąd wnosi filozof o naturalnym podłożu doświadczeń religijnych. Umysł ludzki to element przyjmujący Boże oświecenie i dlatego akt ten nie jest nadprzyrodzony. Wszelkie poznanie odbywa się na mocy porządku naturalnego, a oświecenie potrzebne jest, by uczynić umysł zdolnym do myślenia w granicach tego porządku. Mądrość człowieka tkwi niejako w nim samym. „Nie wychodź na świat – poucza Augustyn – wróć do siebie samego: we wnętrzu człowieka mieszka prawda”³⁹⁷. Ten stan nie jest wszak stanem mistycznym, gdyż kontemplacja umysłowa jest oglądaniem przedmiotów oświetlonych przez światło Boże, innym zaś stanem jest wzniesienie się ponad skutki Bożej aktywności i osiągnięcie samego źródła światła. To dotarcie do najwyższego dobra stanowi realizację potencji duchowych człowieka, jest jego szczęściem i pięknem jego życia, co wyraził Augustyn dobitnie jako pierwszy zachodnioeuropejski teolog-esteta, głoszący koncepcję świata jako najpiękniejszego poematu³⁹⁸.

³⁹⁵ Św. Augustyn, *O wierze prawdziwej*, [w:] idem, *Dialogi i pisma filozoficzne*, t. 4, tłum. J. Domański, Warszawa 1954, s. 81.

³⁹⁶ Por. *ibidem*, s. 85.

³⁹⁷ *Ibidem*, s. 131.

³⁹⁸ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka duchowości*, Kraków 1995, s. 28–29.

3.3

Nurt epistemologiczny
średniowiecznej metafizyki światła

Niniejszy rozdział poświęcony jest omówieniu ostatniego, chronologicznie najpóźniejszego nurtu platonizmu średniowiecznego, który nazwany został epistemologicznym. Choć zobaczymy tu wyraźne skoncentrowanie wysiłków na rzecz rozstrzygnięcia kwestii poznania, nie możemy zapominać, że pojmowanie samego poznania i prawdy nie było wolne od rozstrzygnięć ontologii platońskiej, która stała u podstaw epistemologii aż do końca średniowiecza. Symboliczną datą narodzin nurtu epistemologicznego jest sprowadzenie do Europy dzieł Arystotelesa. Rozkwit nurtu przypadł na wiek XIII, kiedy prace nad spuścizną Arystotelesa rozpoczął Albert Wielki. Jego filozofia łączy myśl neoplatońską z arystotelesowską. Uważa się nawet, że jako pierwszy podjął on próbę zsyntezowania całej dostępnej w trzynastym wieku wiedzy pochodzenia arystotelesowskiego i arabskiego³⁹⁹, pragnąc stworzyć kompendium nauk przyrodniczych i filozoficznych. Albert późno zajął się ważnymi dla naszych rozważań zagadnieniami estetyki, pierwsze jego dzieło związane z tą tematyką powstało w 1250 roku⁴⁰⁰, były to komentarze do *Imion bożych* Pseudo-Dionizego Areopagity.

Osoba dominikanina Alberta Wielkiego⁴⁰¹ wspominana jest często ze względu na jego ucznia, wybitnego teologa i filozofa chrześcijańskiego św. Tomasza z Akwinu, którego życiorys znany jest z licznych przekazów, częściowo naukowych, częściowo zaś beletrystycznych⁴⁰². Niemniej Albert Wielki, dzięki recepcji myśli Arystotelesa, sam wniósł znaczący i bezpośredni wkład w rozwój filozofii średniowiecznej. Poza Tomaszem z Akwinu uczniem i kontynuatorem myśli Alberta był Urlyk Engelberti ze Strasburga, u którego odnajdujemy znaczący wpływ idei neoplatońskich, szczególnie związany z filozofią Pseudo-Dionizego Areopagity. Mediewiści wypowiadają nawet bardziej ogólne spostrzeżenie, iż prace większości uczniów Alberta Wielkiego, takich jak Jan z Fry-

³⁹⁹ Por. M. Kurdziałek, *Wielkość św. Alberta z Lauingen, zwanego także wielkim*, „Rocznik Filozoficzny”, t. 30, z. 1, 1982, s. 16.

⁴⁰⁰ Por. W. Tatkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 215.

⁴⁰¹ Życiorys Alberta Wielkiego przybliżył M. Kurdziałek (*Wielkość św. Alberta z Lauingen...*, op. cit., s. 6–14).

⁴⁰² Przykładem dzieła o zabarwieniu beletrystycznym jest: G. K. Chesterton, *Święty Tomasz z Akwinu*, tłum. A. Chojecki, Warszawa 1995.

burga, Jan z Lichtenbergu czy Juliusz z Lessines, wykazują większą asymilację elementów platońskich filozofii Alberta niż tych pochodzenia arystotelesowskiego⁴⁰³. Wyjątek stanowi tu koncepcja Tomasza z Akwinu.

3.3.1

Teoria poznania wyrażona w języku filozofii światła

Albert Wielki w dziele *O jedności intelektu przeciwko Awerroistom paryskim*⁴⁰⁴ celem pogodzenia filozofii Arystotelesa z ortodoksyjną filozofią arabską stosuje język filozofii światła. Wykorzystanie przez Awerroesa metafizyki światła ułatwiło porównanie nauki arabskiej z filozofią platońską i przyczyniło się do umocnienia wpływu filozofii arabskiej na myśl scholastyczną. Odnosząc się krytycznie do filozofii arabskiej, Albert dowodził, że filozofię Arystotelesa należy interpretować zgodnie z myślą chrześcijańską i nie trzeba godzić się na rozwiązania, jakie proponował Awerroes. Aby uzyskać zamierzony efekt, Albert połączył koncepcję Arystotelesa z elementami platonizmu oraz teorią emanacyjną, która tłumaczyła oddziaływanie duszy na ciało oraz związek duszy z przyczyną pierwszą⁴⁰⁵.

Dusza, jako skutek działania pierwszej przyczyny, posiada w sobie światło, które jest „światłem uczestnictwa w [...] pierwszej przyczynie”⁴⁰⁶. Światło wewnętrzne to intelekt czynny⁴⁰⁷, którego istnienie jest efektem zwrócenia duszy w stronę pierwszej przyczyny, zaś intelekt możnościowy opisany został jako światło jaśniejące z wnętrza duszy w akcie refleksji i przynależne każdemu człowiekowi jako wynik ontycznej jedności duszy:

⁴⁰³ Por. M. Kurdziałek, *Wielkość św. Alberta z Lauingen...*, op. cit., s. 19.

⁴⁰⁴ Albert Wielki, *O jedności intelektu*, tłum. A. Roslan, Warszawa 2003.

⁴⁰⁵ Píše Albert: „Twierdzimy także, że [dusza] jest substancją, z której wypływają władze, spośród których z kolei niektóre są oddzielone w ten sposób, że nie są formami cielesnymi, ani też siłami znajdującymi się w ciele. Niektóre zaś, które z niej [tj. duszy] emanują, są siłami działającymi w ciele. Te [władze] więc, które nie są siłami w ciele, znajdują się w duszy za względu na jej podobieństwo do przyczyny pierwszej”. Albert Wielki, *O jedności intelektu*, op. cit., s. 138.

⁴⁰⁶ Ibidem, s. 139.

⁴⁰⁷ Ibidem.

Ponieważ zaś każda natura intelektualna posiada konieczność [bytową] dzięki przyczynie pierwszej, natomiast możność dzięki samej sobie [tzn. do dokonania refleksji]. W zwróceniu się tym światło, które pochodzi od pierwszej przyczyny, przenika ową możność, którą [natura ta] posiada w sobie samej. Dlatego także dusza zwracając się do czegoś ponad sobą [w znaczeniu ontycznym] otrzymuje „trzeci intelekt”, który jest niczym innym, jak ukształtowaniem intelektu czynnego, który to intelekt kształtuje swoim światłem intelekt możnościowy. Widać to na przykładzie oka, które jest kształtowane przez światło cielesne⁴⁰⁸.

Intelekt możnościowy, dzięki wewnętrznemu światłu, posługuje się zasadami pochodzącymi od pierwszej przyczyny. Zasady te są częścią natury człowieka i sprowadzają się do istnienia w jego świadomości tak zwanych pojęć szlachetnych, transcendentnych⁴⁰⁹. Aby unaocznić relację, jaka zachodzi między światłem intelektu a pojęciami, Albert Wielki sięga po niejednokrotnie wspomnianą już metaforę słońca. Podobnie jak słońce, światło intelektu możnościowego umożliwia analizę danych zmysłowych za pomocą pojęć ogólnych. Dlatego też światło nazywane jest przez filozofa „aktem i doskonałością intelektu możnościowego”⁴¹⁰. Stwierdzenie to można ująć jeszcze inaczej: intelekt możnościowy poznaje te rzeczy, które oddzielone są od materii, a oddzielić je można (tzn. utworzyć pojęcia) tylko i wyłącznie poprzez wpływ na nie światła intelektu czynnego, które przenika i doskonali intelekt możnościowy⁴¹¹.

Dusza człowieka, a dokładniej intelekt możnościowy, dokonując aktu spekulacji, napotyka również swoje własne, wcześniejsze akty poznawcze, które może czynić przedmiotem aktualnych dociekań. Oznacza to, że intelekt podczas spekulacji dokonuje autorefleksji i na drodze apercepcji poznaje sam siebie⁴¹². Intelekt sam staje się dla siebie przedmiotem i sam rozpoznaje w sobie piękno: „dzięki temu również intelekt poznaje, jak wielka jest jego siła i piękno [duchowe], by w ten sposób poznać, czym jest oraz jak jest wielki i olśniewający”⁴¹³. Tak jak jedno źródło światła naturalnego oświeca wszystkie przedmioty, tak światło intelektu może, jako jedno i to samo, przenikać wiele rzeczy intelektualnie poznawanych⁴¹⁴.

Albert określa jednoznacznie stosunek intelektu możnościowego i czynnego. Intelekt czynny, stojący ponad jednostkowym intelektem możnościowym,

⁴⁰⁸ Ibidem, s. 143.

⁴⁰⁹ Por. ibidem, s. 145.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ Por. ibidem, s. 146–147, 163.

⁴¹² Por. ibidem, s. 148.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Por. ibidem, s. 162.

oświeca go swoim światłem i udoskonala, ulegając przez to podziałowi⁴¹⁵. Intelkt możliwościowy nie jest ani materią, ani formą, lecz podstawą dla światła intelektualnego, które pochodzi od intelektu czynnego. Sprzeciwiając się tezom awerroistów, twierdził Albert, że intelekt, choć wywodzi się z jednej pierwszej przyczyny, poprzez swoją formę możliwościową dzieli się na poszczególne, jednostkowe dusze. Podział ten najlepiej unaocznic można, wyobrażając sobie, iż z naszych oczu świeci w stronę przedmiotów materialnych światło intelektu. Jest to światło, które pochodzi od pierwszej przyczyny, jednak poprzez rozdzielanie każdy z nas doświadcza wielu różnych obrazów i posiada odmienne wrażenia zmysłowe⁴¹⁶. W swoim dziele *O jedności intelektu* próbował Albert wyjaśnić, w jaki sposób

[...] to, co pierwsze, czyli to, co jest bytowaniem koniecznym, rozprzestrzenia się na wszystko, co jest możliwe (wzgl. możliwościowe), kształtując je i sprawując. Tym czymś jest dobroć tej rzeczy, zaś owe byty możliwe posiadają porządek, który już powyżej wprowadziliśmy⁴¹⁷.

Z jednej strony, komentując te słowa, Adam Roslan dostrzega w nich klasyczny, neoplatoński schemat, w którym zawiera się Jednia, czyli najwyższe dobro, rozlewające się poza siebie i tworzące świat na zasadzie emanacji⁴¹⁸. Z drugiej jednak strony Władysław Stróżewski wskazuje, że Alberta Wielkiego koncepcja *claritas* stanowi przezwycięzenie klasycznej platońskiej metafizyki światła⁴¹⁹, bowiem chociaż *claritas* to warunek konieczny piękna, któremu właściwa jest *resplendentia*, to jest on tu rozumiany ściśle metafizycznie, a wszelkie porównania do światła, czy to fizykalnego, czy też duchowego, nie wykraczają poza płaszczyznę metafory.

Znaczną część rozstrzygnięć Alberta Wielkiego przejęli po nim uczniowie. Ich badania skoncentrowały się na naturze człowieka, intelektualnych narzędzi poznawczych i strukturze duszy. Należy zgodzić się z uwagą Stróżewskiego, iż pojęcie *claritas* używane było przez filozofów nurtu epistemologicznego w znaczeniu ściśle metafizycznym, jednak dodać należy też, iż samo to pojęcie odegrało ważną rolę w kształtowaniu się scholastycznych poglądów na piękno, a jak się później okaże, poglądy te doprowadziły do powstania pierwszej czysto zmysłowej i subiektywnej teorii estetycznej.

⁴¹⁵ Por. ibidem, s. 171.

⁴¹⁶ Por. ibidem, s. 175–176, 182.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 198.

⁴¹⁸ Albert Wielki, *O jedności intelektu*, op. cit., s. 198, przyp. 139.

⁴¹⁹ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się poglądów estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 24.

3.3.2

Claritas jako forma rzeczy

Nowością, którą w obręb filozofii chrześcijańskiej wprowadził Albert Wielki, było utożsamienie platońskiego blasku (*claritas*) z formą w rozumieniu arystotelesowskim. Innymi słowy, twierdził on, że rzeczy podobają nam się dlatego, że w ich formie materialnej przebłyskuje (*resplendentia*) ich istota. Zgodnie z tym twierdzeniem piękno należałoby zdefiniować jako błyszczenie (*splendor*) formy lub też blask (*claritas*) formy, która prześwieca (*superplendet*) poprzez stronę materialną danej rzeczy⁴²⁰. W ten sposób istota rzeczy rozbłyskuje (*resplendentia*) w świecie zmysłowym, ujawniając własną wewnętrzną formę, która stanowi o jedności bytu materialnego: „Piękno jednoczy wszystko, a czerpie tę zdolność z formy, której blask stanowi o pięknie. I dzięki temu, że forma rozbłyska na częściach materii, piękno jest przyczyną jedności”⁴²¹.

Święty Tomasz również używał pojęcia *claritas*; wprowadził do niego istotną zmianę, radykalnie przeobrażając jego sens w odniesieniu do natury bytów indywidualnych. Przypomnijmy, że koncepcje neoplatońskie zakładają zstępowanie światła z góry w dół i jego zatrzymywanie się na bytach niższych. Tomasz rozumował odwrotnie: *claritas* wstępuje z samych bytów, z dołu do góry, z tego, co w bytach najbardziej wewnętrzne, jako objawienie ich wewnętrznej formy (istoty)⁴²². Święty Tomasz używał często pojęcia *claritas* w znaczeniu metaforycznym, zamiennie ze światłem. Wyjątek stanowi blask ciał niebieskich i blask barw, w stosunku do których Tomasz używa pojęcia *claritas* w sensie dosłownym⁴²³. W pozostałych przypadkach pojęcie *claritas* używane jest w sensie literalnym i filozoficznym jedynie dla oznaczenia formy wewnętrznej rzeczy. *Claritas* odnoszące się do Stwórcy określane jest jako boskie światło (*claritas divina*), w którym uczestniczą wszystkie formy bytów stworzonych przez Boga. Innymi słowy, *claritas* każdego przedmiotu uczestniczy w *claritas divina* Boga.

⁴²⁰ „Piękno polega na błyszczeniu formy substancjalnej na proporcjonalnie zbudowanych częściach materii”. Albert Wielki, *Osculum de pulchro et bono*. Mandonnet, V, 420, [cyt. za:] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 218.

⁴²¹ Idem, *Mandonnet, V, 420-421*, [cyt. za:] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 218.

⁴²² Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 140.

⁴²³ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 25.

Święty Tomasz przyjmował koncepcję hierarchii stworzenia, która wymagała istnienia bytów wolnych od ciał⁴²⁴. Wszystko, co zostało stworzone, podlega zmianom i zawiera różnego rodzaju materię oraz formę. Związek hierarchiczny pomiędzy bytami sprawia, że oddziałują one wzajemnie na siebie, i tak na przykład „duchowa substancja stworzona, którą zwiemy aniołem, działa w ten sposób, iż oświeca anioła bezpośrednio od siebie niższego, a podlega działaniu w ten sposób, że jest oświecana przez anioła bezpośrednio od siebie wyższego”⁴²⁵. Przy czym nie jest to – jak wcześniej zaznaczono – emanacjonizm. Tomasz mówi wyraźnie w pierwszym tomie *Summy Teologicznej*, że Bóg jest dla stworzenia jedynie przyczyną rozumianą jako wzór. Pojęcie uczestniczenia w jakiejś rzeczy polega na nie-byciu tą rzeczą, związek opiera się tu na analogii⁴²⁶. Dlatego każda łaska, każde dobro i piękno, które posiada człowiek, pochodzi od Boga – człowiek nie jest tym, co posiada, Bóg zaś jest tym, co posiada. Jego istnienie jest tożsame z Jego istotą. Jedność istoty i istnienia nie przeszkadza w nazwaniu Boga pięknym, chociaż piękno pojmowane było przez Tomasza jako jaśnienie formy wewnętrznej, zachodzące dzięki doskonałemu złożeniu istoty i istnienia względnie oddzielonych od siebie⁴²⁷.

3.3.3

Koncepcje estetyczne w nurcie epistemologicznym

Poglądy Alberta Wielkiego rozpoczynają w filozofii średniowiecznej nurt relatywizmu w obrębie estetyki: jeśli każda rzecz ma swą własną specyficzną formę, to każda z nich ma też swoje własne piękno z niej wynikające. Relatywizacja dotyczyła tylko *aptum*, czyli piękna zmysłowego, względnego, nie zaś piękna w rozumieniu ogólnym, czyli *pulchrum*. Za Pseudo-Dionizym oraz filozofią

⁴²⁴ Por. É. Gilson, *Tomizm*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1998, s. 194.

⁴²⁵ *Ibidem*, s. 195.

⁴²⁶ Święty Tomasz, *Summa Teologiczna* I, 75, 5 ad. 1 i 2., por. też: W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, „Roczniki Filozoficzne KUL”, t. 1, 1958, s. 21.

⁴²⁷ Por. idem, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3 (15), s. 35.

grecką Albert propagował podział na piękno w znaczeniu węższym, cielesnym oraz szerszym, czasem mówił też o pięknie w znaczeniu istotowym, tkwiącym w samej rzeczy. Albert Wielki zawdzięcza Pseudo-Dionizemu przekonanie o tym, że każda istniejąca rzecz ma udział w pięknie boskim. Choć doskonałość jest domeną jedynie Boga, piękno zmysłowe przybliża nas do Stwórcy poprzez jego odbłask: piękno ziemskie polega nie tylko na proporcji⁴²⁸, ale też na jasności i blasku (*claritas*). Albert Wielki uważał, że blask jest zarówno koniecznym, jak i wystarczającym elementem każdego piękna⁴²⁹. W *Osculum de pulchro et bono* pisał: „Dobrem jest to, czego wszyscy pragną: dobrem moralnym zaś jest takie, które pociąga swą siłą i powagą pożądanie; pięknem wreszcie jest takie dobro, które ponadto posiada blask i jasność”⁴³⁰.

Uczeń Alberta Wielkiego, Ulryk ze Strasburga, poświęcił osobny rozdział swej *Summy* zagadnieniom filozofii piękna, dając wyraz zaangażowania w kwestie platońskie. Rozdział ten jest na tyle obszerny, że można go nazwać „traktatem o pięknie”⁴³¹. Ulryk, jako typowy estetyk scholastyczny i neoplatoński, stawiał piękno transcendentalne ponad doczesnym, a ujmując dokładniej: „nie zwrócił prawie wcale uwagi na pozametafizyczne momenty piękna”⁴³². Hierarchię tę podkreślał znacznie dobitniej niż większość współczesnych mu myślicieli. Jego zdaniem Bóg jest nie tylko najwyższym pięknem, ale też przyczyną sprawczą i celową wszelkiego piękna zmysłowego. Ulryk pisze w swoim dziele *Liber de summo bono*, za Pseudo-Dionizym, że piękno jest zgodnością materii z jasnością formy, światło cielesne jest przyczyną piękna widzialnego, a światło umysłu – piękna formy substancjalnej. „Wzniesienie się ponad materię” w akcie poznania jest nadaniem piękna i świetności przedmiotowi zmysłowemu. Najdoskonalsze są te rzeczy, do których istoty należy światło jako piękno niewysłowione, będące jedną z rzeczy, „na które patrzeć pragną aniołowie”⁴³³. Momenty doskonałości i proporcjonalności nie są wystarczające do pełnego określenia, czym jest piękno. Proporcjonalność odnosi się jedynie do materii piękna, tym

⁴²⁸ Pisze Albert, że „tak, jak do piękna ciała potrzebne jest, by miało właściwą proporcję członków oraz blask barwy... tak dla ogólnego pojęcia piękna potrzebna jest wzajemna proporcja jakichkolwiek elementów, czy to części cielesnych, czy innych pierwiastków, prześwietlona przez jasność formy”. Albert Wielki, *Osculum de pulchro et bono*. Mandonnet, V, 426, [cyt. za:] W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 218.

⁴²⁹ Por. W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 31, przyp. 28.

⁴³⁰ Albert Wielki, *Osculum de pulchro et bono*. Mandonnet, V, 327, [cyt. za:] W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 218.

⁴³¹ Por. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 217.

⁴³² W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 19.

⁴³³ Cyt. za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 219.

zaś, co stanowi o jego formie, jest *claritas*⁴³⁴. Ów blask, tak jak samo piękno, posiada wartość jedynie metafizyczną, tak więc będzie tu chodziło o formę wewnętrzną, która posiada charakter intelektualny i ulega pomniejszeniu w złączeniu z materią.

W dziełach Ulryka znajdujemy podział na piękno zmysłowe w rozumieniu najszerszym (zwane *decor*) oraz w węższym (*pulchrum*) – pierwsze przeciwstawia się stosowności (*aptitudo*), drugie zaś zawiera pojęcie stosowności w sobie. Ulryk pisze o pięknie w *De pulchro*, dając wyraz poparcia dla myśli Izydora z Sewilli:

Izydor z Sewilli mówi, że urodę mają zarówno rzeczy piękne, jak stosowne i że tu tkwi różnica między tymi trzema pojęciami: uroda, piękno i stosowność. Urodą bowiem nazywa się wszystko, co rzecz czyni urodziwą, zarówno jej cechy wewnętrzne, jak i zewnętrzne ozdoby odzieży. Uroda jest więc wspólna rzeczom pięknym i stosownym. A piękno i stosowność różnią się, wedle Izydora, jak cecha absolutna i cecha względna⁴³⁵.

Koncepcja drugiego ucznia Alberta Wielkiego, św. Tomasza z Akwinu, również zachowuje charakterystyczne dla średniowiecza założenia filozoficzne dotyczące piękna. Tu także mamy do czynienia z dualizmem. Piękno świata jest odbłaskiem piękna absolutnego, zaś dobro i piękno rozróżniane są jedynie na poziomie pojęciowym, bowiem w rzeczywistości wszystkie rzeczy piękne są zawsze dobre. Tomasz stwierdza, że piękno polega nie tylko na harmonii czy proporcji, ale również na blasku (*claritas*), stąd nie należy zapominać, że poza elementami filozofii arystotelesowskiej święty Tomasz przejął od swojego mistrza wiele ze średniowiecznego nurtu platońskiego⁴³⁶. Wpływy te przyczyniły się do powstania jednego z najstarszych sporów wokół tomizmu, mianowicie sporu o transcendentalność piękna. Rozstrzygnięcie pozytywne tej kwestii, które prezentuje między innymi Stróżewski⁴³⁷, podtrzymane zostaje w niniejszej książce i obowiązuje w stosunku do całego nurtu epistemologicznego platonizmu średniowiecznego.

Fragmenty poświęcone pięknu i sztuce spotykamy w większości prac Tomasza. Mowa tu szczególnie o komentarzach do *Sentencji* Piotra Lombarda,

⁴³⁴ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 20.

⁴³⁵ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 220.

⁴³⁶ O wpływach platonizmu na filozofię Tomasza przeczytaj również: L. Sweeney, *Idealism in the Terminology of Thomas Aquinas*, „Speculum”, Medieval Academy of America, Vol. 33, No. 4 (Oct. 1958), s. 497–507.

⁴³⁷ Por. W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 36.

De veritate oraz *Summie Teologicznej* i komentarzach do *Imion bożych*. Fragmenty te nie są jednak obszerne, nie są też jednoznaczne i nie wiemy, które z różnorodnych określeń piękna zaakceptował filozof ostatecznie. Niejednokrotnie szczegółowe tezy dotyczące piękna wymagają wydedukowania z twierdzeń dotyczących innych zagadnień filozoficznych⁴³⁸. Wiemy z pewnością, że zdaniem Tomasza z Akwinu piękno jest blaskiem prawdy⁴³⁹, jest dominacją formy (tzn. rozbłyskiem formy – *splendor formae*) nad materią, przy jednoczesnym zachowaniu jednostkowości danej rzeczy⁴⁴⁰. Na piękno składają się jedność (*integritas*), zwane też doskonałością (*perfectio*), proporcja (*proportio*), nazywana też harmonią (*consonantia*), oraz blask (*claritas*). Pewne prawdy przedstawiają się nam w postaci na tyle czystej, że sprawiają nam radość w akcie czystego ich ujmowania. Takiej właśnie natury jest piękno zmysłowe. Gilson uzupełnia:

Piękne barwy, piękne kształty, piękne dźwięki zaspokajają tęsknotę i ziszczają możliwość władzy wzroku i słuchu darząc je wrażeniami zmysłowymi o treści tak czystej, że postrzeganie ich staje się celem samym w sobie i nie pozostawia już nic do pragnienia⁴⁴¹.

Piękno, którego doświadczamy dzięki sztuce, jest jednocześnie drogą poznania w znaczeniu ścisłym⁴⁴². Podkreśla to Steinberg w artykule *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, dodaje też, że koncepcja piękna w filozofii Tomasza jest efektem namysłu nad zagadnieniami natury psychologicznej, ontologicznej i teoriopoznawczej⁴⁴³. Doświadczenie estetyczne nabiera w filozofii Tomasza charakteru kontemplacji. Przeżycie to jest aktem intelektualnym i emocjonalnym⁴⁴⁴ opromienionym „nimbem glorii”⁴⁴⁵, którego celem jest zmy-

⁴³⁸ Por. idem, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, op. cit., s. 49.

⁴³⁹ É. Gilson, *Tomizm*, op. cit., s. 316.

⁴⁴⁰ Por. W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 33.

⁴⁴¹ É. Gilson, *Tomizm*, op. cit., s. 316.

⁴⁴² Por. W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, op. cit., s. 27, 43.

⁴⁴³ Por. Ch. S. Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, op. cit., s. 484.

⁴⁴⁴ Czytamy: „But immediately, beauty is neither subjective, nor objectively real, nor Platonic form. It is the qualitative result of an interplay of forces, and it is a relative concept, the outcome of the coordinated activity of the senses, the emotions, and the cognitive faculty. What occurs is at first purely perceptual, a sensory impression. This psychological phenomenon becomes transmuted, through the agency of intellectual contemplation, to an ontological status, and the sensuous and intellectual are merged by the brilliance of superimposed *Form* shining through”. Ch. S. Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, op. cit., s. 487.

słowe oraz intelektualne doświadczenie formy przeświecającej przez piękny przedmiot. W przeżyciu estetycznym tkwi źródło wiedzy i mądrości oraz miłości, której przedmiotem staje się, właśnie w tym akcie, piękno zmysłowe. Miłość do piękna i dobra zakłada poznanie umiłowanego przedmiotu⁴⁴⁶, toteż oglądanie zmysłowego piękna i dobra staje się źródłem wiedzy o świecie zmysłowym, a piękno i dobro duchowe jest początkiem wiedzy filozoficznej⁴⁴⁷. Sens wyróżnionych przez Tomasza z Akwinu dwóch rodzajów piękna: piękna kategoriałnego i piękna metafizycznego, przybliży Władysław Stróżewski, pisząc:

Pięknymi (w [...] znaczeniu kategoriałnym) nazywamy te przedmioty, których elementy realizują odpowiednią harmonię w swym ułożeniu oraz uzewnętrzniają swoisty dla siebie blask formy. W zależności od tego, czy przedmioty te są materialne czy duchowe, harmonia odnosić się będzie do właściwych ich naturze elementów, blask formy zaś do barwy (najczęściej) albo do rozbłysku tego, co hierarchicznie wyższe w nim⁴⁴⁸.

Definiując piękno metafizyczne, pisze zaś Stróżewski:

Piękno metafizyczne jest to takie piękno, które wchodzi w metafizyczną strukturę każdego bytu, czego racją dostateczną jest jego związek z istnieniem, wprowadzanym do każdej rzeczy poprzez jej formę. Forma ta właśnie stoi w najczęstszym związku z tzw. *claritas*, będącą zasadniczym elementem piękna. Dzięki temu związaniu z naturą rzeczy piękno jest pojęciem transcendentnym i analogicznym⁴⁴⁹.

Piękno przedmiotu pozostaje w jedności z jego istotą. Jeśli nasz umysł potrafi dotrzeć do istoty rzeczy i oglądać ją, to dane mu jest oglądanie piękna tej rzeczy⁴⁵⁰. Jednak, co trzeba bardzo wyraźnie podkreślić, istota danej rzeczy posiada w sobie atrybuty, którymi są, ujmowane przez rozum indywidualnie, dobro, piękno i prawda. W filozofii Tomasza istnieje różnica w sposobie poznania piękna oraz prawdy i dobra. Otóż piękno poznawane może być tylko dzięki temu i poprzez to, że dana rzecz jest dobra albo też jest prawdziwa (inaczej: posiada w sobie dobro lub posiada prawdę). Dobro rozpoznawane jest poprzez

⁴⁴⁵ É. Gilson, *Tomizm*, op. cit., s. 316.

⁴⁴⁶ Założenie to, przypomnijmy, wyraźnie oddziela nurt epistemologiczny średniowiecznej filozofii światła od nurtu aksjologicznego (augustyńskiego).

⁴⁴⁷ Por. św. Tomasz, *Summa Teologiczna I–II*, 27, 2, tłum. P. Belch, online, www.katedra.uksw.edu.pl [dostęp: 10 lutego 2012].

⁴⁴⁸ W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna...*, op. cit., s. 38.

⁴⁴⁹ Ibidem, s. 24.

⁴⁵⁰ Por. Ch. S. Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, op. cit., s. 492.

wolę człowieka, prawda – poprzez zdolności intelektu, zaś w stosunku do piękna człowiek nie posiada odpowiedniego narzędzia intelektualnego. Pięknymi stają się rzeczy poprzez prawdę i dobro, a mimo to piękno obiektywnie istnieje w rzeczach. Istota danej rzeczy jest jej pięknem i jej dobrem, zaspokajają pragnienie i pożądanie (*quies appetitus*), zadowala umysł⁴⁵¹. Przykładem może tu być użycie przez Tomasza pojęcia *claritas* w celu określenia piękna czynów ludzkich lub słów, które podobnie jak przedmioty zmysłowe podlegają zasadzie proporcji oraz przeniknięte są światłem rozumu, któremu dają wyraz⁴⁵².

Mówiąc o doświadczeniu piękna i dobra w rzeczach, mamy na myśli albo rzeczy zmysłowe i właściwe im piękno, albo też przedmioty ponadzmysłowe i ich piękno doskonalsze. W sensie ponadzmysłowym, metafizycznym, zgodnie z poglądami Tomasza, stwierdzić należy, że piękno i dobro są ze sobą identyczne. Pisze Steinberg, iż w sensie metafizycznym piękno i dobro są ze sobą tożsame, a pragnienie piękna jest zawsze pragnieniem dobra⁴⁵³. Piękno najwyższe posiada, poza znaczeniem poznawczym, sens mistyczny i ponadrozumowy (co wyraża już samo pojęcie *claritas*). Osoba, która doświadcza takiego piękna, jest święta. Doświadczenie mistyczne jest zdaniem Tomasza z Akwinu bliskie doświadczeniu estetycznemu w rozumieniu platońskim. W doświadczeniu tym Bóg na drodze mistycznej kontemplacji ujawnia się człowiekowi, przepelniając go wiedzą i miłością⁴⁵⁴. Osoba święta, posiadająca łaskę, to ta, która przez doświadczenie piękna duchowego ogląda, jeśli można tak powiedzieć, atrybuty boskości, a dzięki temu przypomina sobie samego Boga, zbliża się do niego. Jest to nie tylko akt poznawczy, ale i miłosny.

Mocne inspiracje platonizmem nie obowiązują w przypadku estetycznego doświadczenia poszczególnej rzeczy. *De facto* na tym właśnie polega doświadczenie estetyczne według świętego Tomasza, że nie odsyła ono nas – jak to się dzieje u Platona – do jakiegoś wzoru, ideału (archetypu⁴⁵⁵), lecz zawsze jest doświadczeniem tej oto konkretnej rzeczy, posiadającej jedność, proporcję i blask, które ludzki umysł ujmuje w oglądzie intelektualnym jednostkowego przedmiotu⁴⁵⁶. W konkretnej rzeczy umysł dostrzega więc trzy składniki, które stanowią o pięknie przedmiotu. Są to: proporcja, jedność oraz blask (w przy-

⁴⁵¹ Por. ibidem, s. 492, por. też: W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna...*, op. cit., s. 27, 29.

⁴⁵² Por. ibidem, s. 32.

⁴⁵³ Ch. S. Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, op. cit., s. 493.

⁴⁵⁴ Ibidem, s. 494.

⁴⁵⁵ Ibidem, op. cit., s. 495.

⁴⁵⁶ Ibidem, por. też: W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 36.

padku przedmiotów materialnych pojęcie *claritas* zastępowane jest pojęciem *color*⁴⁵⁷). Proporcja stanowi o pięknie rzeczy złożonych, jedność rozstrzyga o pięknie rzeczy prostych, światło zaś i blask są elementem duchowym, prawdziwie boskim i czysto rozumowym. Święty Tomasz dostrzegł niepowtarzalny charakter sytuacji obcowania z pięknem, a jego „definicja subiektywna” została zapamiętana przez historyków jako dobitny wkład w rozwój estetyki. Nie chodziło tu tylko o samo zwrócenie uwagi na rolę podmiotu jako zaangażowanego w akt estetyczno-poznawczy (na co wcześniej zwrócili uwagę Bonawentura i Albert Wielki), lecz podkreślenie, iż akt ten stanowi źródło przyjemności i radości, które wyraża się w określeniu „podobania się” (*placet*)⁴⁵⁸.

Dzieło sztuki, według Tomasza z Akwinu, charakteryzuje się jednością, która jest znakiem jego doskonałości. Pojęcie jedności jest realizowane ze względu na przeznaczenie dzieła lub szczegółowy cel, jaki ma spełniać. Chociaż jedność nie zawiera się w dziele w sposób obiektywny (zrelatywizowana jest w stosunku do celu), to jest kategorią pierwszorzędą w sztukach pięknych. Święty Tomasz przypisuje dużą rolę talentowi artysty i jego własnej koncepcji dzieła, dlatego może być czytany nawet z punktu widzenia sztuki nowoczesnej⁴⁵⁹. Jedność dzieła odczuwana przez artystę jest na tyle ważna, że może on nawet zmieniać kształty realnie istniejących przedmiotów, aby zgodnie ze swoim zamiarem ukazać ową jedność, która zachodzi między poszczególnymi częściami oraz między częścią a całością dzieła. Teoria twórczości artystycznej świętego Tomasza wykracza więc poza prosto rozumianą zasadę mimetyzmu w sztuce. Podobnie rzecz ma się z pojęciem proporcji – ona również zależna jest od przeznaczenia dzieła sztuki i postanowień twórcy.

Ani proporcja, ani jedność nie oznaczają jeszcze końca pracy artysty, ale sprawiają, że w dziele sztuki, w jego materii zaczyna błyszczeć forma. Blask (*claritas*) dzieła jest wynikiem nałożenia się formy na sens zawarty w dziele. Dzięki temu przedmiot staje się pośrednikiem między subiektywnym doświadczeniem estetycznym a obiektywnym znaczeniem dzieła, którego wyrazem jest właśnie jaśnienie formy (*splendor formae*). We wzorcowym przeżyciu estetycznym umysł ogląda swoją własną doskonałość, która z niezwykłą siłą przejawia mu się jako *claritas*. Im doskonalsze jest doświadczenie *claritas*, tym forma bardziej błyszcząca (*luminous*), a samo przeżycie bardziej swobodne i spontaniczne.

⁴⁵⁷ Por. idem, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, op. cit., s. 129.

⁴⁵⁸ Por. idem, *Próba systematyzacji określeń piękna...*, op. cit., s. 40.

⁴⁵⁹ Por. Ch. S. Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, op. cit., s. 495.

Błyszczące formy skutkuje tym, że przedmiot traci znaczenie dla zmysłów, a zyskuje dla umysłu, który zbliża się w ten sposób poznawczo do bytu jako takiego. Wedle Tomasza sztuka jest imitacją natury, jednak w sformułowaniu tym kluczową rolę odgrywa pojęcie „natury”, a nie – jak to się często uważa – pojęcie „imitacji”. Przedmioty naturalne rozumiane są dziś potocznie jako przyrodnicze lub doświadczane zmysłowo. Słowo „natura” użyte przez Tomasza łączy się zaś z problematyką *natura naturata* oraz *natura naturans*, czyli natury stworzonej oraz natury stwarzającej. Proces tworzenia sztuki odnosi się w pewnym stopniu do aktu boskiego, tworzenie i doświadczanie sztuki połączone zostaje z aktem intelektualnym. Przedmioty sztuki zależne są od umysłu ludzkiego na tej samej zasadzie, na jakiej przedmioty naturalne zależą od boskiego intelektu⁴⁶⁰. Umysł cieszy się kontemplacją dzieła, a artysta – jak pisze Steinberg – próbuje wytworzyć taki przedmiot, który uczyniłby zadość potrzebom umysłu. Lecz umysłowi odbiorcy niedostępne jest piękno bez udziału łaski, również artysta nie stworzy dzieła, jeśli nie zostanie tknięty ręką Boga, która popycha go do ciągłych prób wyrażenia piękna samego. Tak w tworzeniu, jak i w doświadczaniu wpływ tej łaski jest nieodzowny. Piękno umoralnia człowieka, pozwala doświadczyć łaski, którą wierni przeżywają również w liturgii⁴⁶¹ – przedmiot i podmiot, miłujący i umiłowany stają się jedną i niepodzielną całością.

⁴⁶⁰ Por. A. K. Coomaraswamy, *Mediaeval Aesthetic: I. Dionysius the Pseudo-Aeropagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg*, op. cit., s. 33.

⁴⁶¹ Por. też artykuł na temat związków filozofii Tomasza z Akwinu z Breviarzem Belleville (*Breviary of Bellexille*). Książka do codziennej modlitwy powstała w Paryżu między 1323 a 1326 rokiem, twórcą jej jest prawdopodobnie Jean Lucelle. Breviarz powstał na zamówienie Jeanne’a de Bellaville’a, należy do tzw. *illuminated manuscript*, czyli książek o stronach zdobionych barwnymi i złotymi ornamentami, często odwołującymi się do przypowieści biblijnych. Ilustracje brewiarza (personifikacje cnót i grzechów) porównane są z rzeźbami znajdującymi się w Katerze w Chartres. F. G. Godwin, *An Illumination to the de Sacramentis of St. Thomas Aquinas*, „Speculum”, Medieval Academy of America, Vol. 26, No. 4 (Oct. 1951), s. 609–614.

3.3.4

Początki estetyki nowożytnej

Wśród trzynastowiecznych filozofów nurtu epistemologicznego poczesne miejsce zajmuje polski mnich i filozof Witelon. Wart jest on tu wspomnienia ze względu na szczególną koncepcję piękna, która nie znajduje oparcia w żadnym z podstawowych nurtów platonizmu średniowiecznego. Witelon tłumaczył dzieła Arystotelesa, studiował w Paryżu i Padwie, gdzie spotkał Roberta Bacona, Tomasza z Akwinu oraz Roberta Grosseteste'a⁴⁶². Podobnie jak św. Tomasz z Akwinu i Albert Wielki, Witelon zaczerpnął wiele z *Metafizyki* Awicenny oraz optyki arabskiej Algazela, z której przejął koncepcję piękna estetycznego (zmysłowego) nieodnoszącego się do metafizyki. Witelon badał związki cielesno-duchowe zachodzące w człowieku, twierdził, że jedność ciała i psychiki osiągnięta jest dzięki tzw. tchnieniom (*spiritus*), a wrażenia docierają do wzroku dzięki „cielesnym tchnieniom wzrokowym” (*spiritus visibiles*)⁴⁶³. W kontekście procesów poznawczych Witelon przeciwstawił się tradycji platońskiej, twierdząc, że formy widzialne dostają się do oczu wraz ze światłem i barwami (teoria intromisyjna), a nie za pomocą „promieni wzrokowych” (teoria platońsko-emisyjna)⁴⁶⁴, tradycji platońskiej przeciwstawił się również twierdząc, iż światło nie jest formą duchową, lecz materialną.

Światło (*lux*) rozumiał Witelon jako jeden z momentów współtworzących piękno cielesne. Piękno ciał tworzy się poprzez swoistą grę światła z cieniem (*obscuritas*), przy czym pierwiastków tych nie uznawał za przeciwstawne. Światło jest elementem wyższym, wyróżnionym: *primum visibile*⁴⁶⁵. Światło boskie daje człowiekowi istnienie, rozumienie i życie, zaś światło cielesne współtworzy rozciąglą materię, która dostępna jest wszystkim pięciu zmysłom. Umożliwia też ono wyodrębnienie ze świata zmysłowego formy rzeczy, która na drodze abstrakcji staje się dostępną umysłowi jako forma intelektualna⁴⁶⁶.

⁴⁶² Jerzy Burchardt uważa nawet, że pośród współczesnych sobie łacinników Witelon uznawał autorytet tylko Roberta Grosseteste'a. Por. J. Burchardt, *Kosmologia i psychologia Witelona*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 7.

⁴⁶³ Por. ibidem, s. 6.

⁴⁶⁴ Por. ibidem, s. 12.

⁴⁶⁵ Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 38.

⁴⁶⁶ Por. J. Burchardt, op. cit., s. 5.

Witelon nie zajmował się pięknem metafizycznym, a jedynie cielesnym, jednak większość przykładów piękna zmysłowego podawanych przez niego w *Perspektywach* posiada związek z symbolami metafizyki światła, są to: blask słońca, ognia i gwiazd oraz płomień świec⁴⁶⁷. Ścisłe estetyczna koncepcja piękna pozwala spojrzeć na Witelona jako na prekursora estetyki nowożytnej⁴⁶⁸. Koncepcja Witelona znacząco odróżnia się od całego nurtu epistemologicznego, zauważalne są jednak wyraźne związki między poszczególnymi myślicielami i intuicje, które wprowadzone wcześniej (np. Tomaszowa koncepcja przeżycia estetycznego) przygotowały grunt pod nowożytną teorię piękna.

* * *

Wyżej scharakteryzowana średniowieczna metafizyka światła, opisana tu w trzech odsłonach: ontologicznej, aksjologicznej i epistemologicznej, wykazuje wyraźne tendencje do różnicowania i metodologicznego separowania aspektów platońskiego *claritas*. Z ujęcia ontologicznego, które było podstawowe dla źródłowego platonizmu, wyrastają trzy szkoły średniowieczne, spośród których tylko jedna zachowuje wyraźną ścisłość z nurtem platońskim, dwie pozostałe zaś wykazują tendencję do pogłębionych badań nad aksjologią i teorią poznania. Opisane powyżej trzy szkoły średniowiecznej filozofii światła łączy pojęcie Hegłowskiej „filozofii absolutnej”, która – jak sądzę – właśnie w nich znajduje swe początki. To zarzewie filozofii absolutnej zawiera się w przedmiocie szczegółowych i cząstkowych badań prowadzonych wokół kilku znakomitych problemów filozoficzno-teologicznych. Można by rzec, iż filozofowie średniowieczni nie idą jedną wspólną drogą poznania, lecz badają wielość dróg oraz ich specyfikę, dowodząc, że każda z tych dróg prowadzi do Boga, prawdy i źródła *claritas*.

Średniowiecze nie poprzestało na intensywnym rozwoju nauk teoretycznych; w ślad za badaniami teologów i filozofów postępowała wierna i oddana sztuka sakralna. Ze względu na zależność artystów średniowiecznych od chrześcijańskich dogmatów wiary sztuka ta jest dziś niejednokrotnie kluczem do odczytania niuansów hermetycznej teologii średniowiecznej. Średniowiecze badało i uzmysławiało wszystkie aspekty przejawiającej się prawdy rozumianej jako *claritas*. Dlatego też epoka ta pozostawiła gotowe koncepcje teoretyczne i artystyczne odnoszące się do metafizyki światła. W tym znaczeniu metafizykę światła

⁴⁶⁷ W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, op. cit., s. 38.

⁴⁶⁸ Por. ibidem, s. 37.

uprawiali nie tylko teolodzy, ale również artyści, znali oni bowiem platońską teorię *claritas*, dowiedli jej zrozumienia i dostosowali swe dzieła do potrzeb kontekstu religijnego. Podobnie jak w pracach teoretycznych, tak i w dziełach sztuki dochodzi do różnicowania się aspektów *claritas*, co dokonuje się nie tylko poprzez wybór tematów i form przedstawienia (np. użycia symboli zwierzęcych manifestujących poparcie dla zasad teologii mistycznej), ale również poprzez wybór technik artystycznych (np. ikony czy witrażu).

Kolejny rozdział książki, poświęcony urzeczywistnieniu postulatów filozofii światła w sztuce, budzić może wątpliwości metodologiczne. Wszak kolejno omówione zostaną wybrane zagadnienia sztuki bizantyjskiej (architektury i mozaiki), następnie gotyckiej (szczególnie witrażu), elementy poezji średniowiecznej i podań o świętych, na końcu zaś, już nieco oddzielnie – malarstwo mimetyczne. Uzasadnieniem takiej struktury książki jest, co pozwalam sobie przypomnieć, nie historia filozofii ani sztuki, lecz heglowska struktura dziejów, z punktu widzenia której badamy tu przemiany dotyczące *claritas*. Wszystkie te okresy rozwoju sztuki mieszczą się pod wspólnym pojęciem sztuki romantycznej. Dlatego w tradycji heglowskiej nie istnieje wyraźne rozróżnienie na sztuką średniowieczną, renesansową i barokową. Właściwie rzecz można, że zasadnicze różnice dotyczące formy i strony zmysłowej dzieł zostają sprowadzone do priorytetowej zasady romantyzmu, określającej przedmiot doświadczenia estetycznego jako uzewnętrzną i w sobie wewnętrzną podmiotowość. Zarówno w sztuce średniowiecznej, jak i renesansowej czy barokowej ze względu na nieskończoność wewnętrznej strony podmiotu przedmiotem tym jest również Absolut, będący źródłem wiedzy ostatecznej o naturze wszechrzeczy i miejscu, które w niej zajmuje człowiek.

Rozdział czwarty

ŚWIATŁO W SZTUCE ROMANTYCZNEJ

W niniejszym rozdziale przywołałyśmy kilka przykładów z dziedziny architektury, poezji, literatury oraz malarstwa, aby zobrazować wpływ idei filozoficznych na średniowieczną sztukę sakralną i świecką. Sztuka średniowieczna powstawała na tle toczącego się sporu między zwolennikami estetyki ilości (piękna zmysłowego i drogocенności) a zwolennikami estetyki jakości (wartości duchowych)⁴⁶⁹. Metafizyka światła inspirowała na równi oba stronnictwa. Artyści i odbiorcy sztuki dostrzegali alegoryczność świata. Dla artysty ważne było nie to, czym dana rzecz faktycznie jest, ale co oznacza lub czego jest metaforą, dla odbiorcy zaś – nie to, kto się w sztuce wypowiada, lecz co chce poprzez nią przekazać⁴⁷⁰. Taki stosunek do dzieł sztuki obowiązywał w przybliżeniu do XIII wieku, po tym czasie filozofowie stopniowo rezygnowali z alegorycznego tłumaczenia rzeczywistości na rzecz języka naukowego⁴⁷¹, co w sztuce zaowocowało tendencjami mimetycznymi i osłabieniem alegorii. Dla artysty ważne stało się nie to, czego dana rzecz jest znakiem, ale czym jest ona sama⁴⁷². Od

⁴⁶⁹ Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 70.

⁴⁷⁰ Interesujące spostrzeżenie w kontekście tej relacji przytacza Ananda Coomaraswamy, który pisze, że w znakomitej większości dzieł sztuki średniowiecznej nie ma mowy o żadnej ekspresji indywidualnego duchowego wnętrza lub też stanów emocjonalnych artysty. Chodzi tylko o obiektywność i prawdę oraz kanon, który je wyraża. Zasadą tą sztuka średniowieczna przeciwstawia się nowoczesnej, w której artysta najczęściej oddaje własne stany emocjonalne. Koncepcja taka byłaby nie do przyjęcia dla średniowiecznych odbiorców. Por. A. Coomaraswamy, *Mediaeval Aesthetic: II. St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to Truth*, „The Art Bulletin”, Vol. 20, No. 1 (Mar. 1938), s. 73.

⁴⁷¹ Święty Tomasz bodajże jako pierwszy wskazał, iż świat przyrodniczy i naturalny nie posiadają w ogóle wartości alegorycznej. Według niego alegoria w ścisłym znaczeniu tego słowa odnosi się tylko do dziejów świętych i treści Pisma Świętego, nie zaś do sfery świeckiej. Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 114, 117.

⁴⁷² Por. ibidem, s. 118.

XIII wieku alegorie rozwijały się w nowej formie literackiej – poemacie alegorycznym⁴⁷³.

Twórczość filozofa i teologa była w średniowieczu wysoko ceniona, inaczej sprawa przedstawiała się w kwestii twórczości artystycznej, tu nadal obowiązywał starożytny zwyczaj utożsamiania artysty z rzemieślnikiem. Samo piękno zmysłowe dzieła nie mogło usprawiedliwiać sławy artysty, nie dorównywało ono wszak w niczym pięknu metafizycznemu. Umberto Eco, za Ernstem R. Curtiussem, przypomina, że ocena wyłącznie estetyczna wytworów sztuki pięknej jest typowa dla współczesnego odbiorcy, ponieważ zatracił on w dużej mierze zmysł piękna umysłowego, który był charakterystyczny dla neoplatonizmu i średniowiecza. Filozofowie i artyści średniowieczni rozprawiali o pięknie, które było obce estetyce⁴⁷⁴.

4.1

Sztuka bizantyjska i gotycka w ontologicznym nurcie filozofii światła

Sztukę średniowieczną, inspirowaną ontologicznym nurtem neoplatonizmu, można scharakteryzować poprzez wskazanie jej kilku najistotniejszych wyróżników. Przede wszystkim sztuka ta inspirowana była teologią negatywną lub symboliczną, nigdy zaś nie obrazowała treści teologii pozytywnej. Artyści tworzyli z rozmachem, powstawały dzieła barwne, pełne blasku i przepychu, bogate w alegorie i symbole, które wyrazić miały najważniejsze znaczenie piękna – *claritas*. W sporze ikonoklastycznym przedstawiciele nurtu ontologicznego manifestowali poparcie dla kosztowności i splendoru sztuki sakralnej. Sztuka odgrywała ważną rolę polityczną, miała olśniewać innowierców blaskiem słusznej wiary. Filozofowie neoplatońscy znacząco wpłynęli na pojmowanie doświadczenia estetycznego dzieł sztuki bizantyjskiej i gotyckiej. Źródłem piękna jest tu sam Bóg, dlatego właściwy stosunek do sztuki przybiera formę mistyczną i religijną (co ukazuje najlepiej prawosławna teoria ikony), łączy się z łaską, oglądaniem boskiego światła (*claritas*), ale również z wiedzą. Z tego powodu

⁴⁷³ Por. ibidem, s. 108–109.

⁴⁷⁴ Por. ibidem, s. 12–13.

sztuka nurtu ontologicznego przybrała charakter elitarny i została połączona z dogłębną wiedzą filozoficzną i teologiczną.

Rozpoczynając rozważania nad sztuką bizantyjską, warto wspomnieć, że została ona skrytykowana przez Hegla w trzecim tomie *Wykładów o estetyce*. Filozof zarzucił jej brak postępu i odwołań do wypracowanych wzorców sztuki starożytnej. Hegel twierdził, iż

[...] brakło [...] zupełnie sztuce bizantyjskiej naturalności życia. Kształt twarzy wyrażała ona w sposób tradycyjny, figury i sposób wyrazu pozostały szablonowe i sztywne, sposób grupowania mniej lub bardziej architektoniczny. Nie stosowała naturalnego otoczenia i tła krajobrazowego, modelowanie zaś przy pomocy światłocienia, jak perspektywa i sztuka żywego grupowania, nie poczyniły żadnych lub tylko bardzo nieznaczne postępy⁴⁷⁵.

Podejmujemy rozważania nad sztuką bizantyjską, pamiętając sens tych słów oraz filozoficzne założenie o zasadności zaistnienia wszelkich form artystycznych, mamy na celu wydobyć jej silnych związków z religią i teoriami estetycznymi, które uzasadnią jej artystyczną formę.

4.1.1

Mozaika w bizantyjskiej przestrzeni sakralnej

Historycy filozofii podkreślają fakt, że sztuka bizantyjska⁴⁷⁶ posiada bardzo silne związki z filozofią Plotyna, uważa się nawet, że sztuka ta była realizacją jego koncepcji teoretycznych⁴⁷⁷. Plotyn zapisał się w historii filozofii jako przeciwnik religii chrześcijańskiej⁴⁷⁸, dlatego interesujący przez swą paradoksalność wydaje się fakt, iż właśnie jego tezy filozoficzne zostały urzeczywistnione przez

⁴⁷⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 129.

⁴⁷⁶ Przyjmuję za K. Estreicherem, że przez sztukę bizantyjską rozumie się nurt powstały między V a VI wiekiem, trwający aż do upadku Konstantynopola w 1453 roku. Por. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982, s. 190.

⁴⁷⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 297; A. Alexandrakis, *Neoplatonic Influences on Eastern Iconography: A Greek-rooted Tradition*, [w:] eadem, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, op. cit., s. 75.

⁴⁷⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 297.

artystów kręgu chrześcijańskiego. Dużą rolę w tym procesie adaptacji odegrała platońska metafizyka światła. Dzieła sztuki bizantyjskiej „operowały uduchowionymi formami, jakby urzeczywistniając neoplatonickie idee”⁴⁷⁹. Teolodzy uznawali ekstazę za ideał doświadczenia religijnego, zaś wśród wiernych wzrastało przekonanie, że cały świat jest emanacją Boga⁴⁸⁰. Zadaniem stojącym przed artystą było stworzenie przestrzeni, która uwzniośli i zachwyci odbiorcę, ułatwiając mu doświadczenie mistyczne.

Ze względu na obrany cel sztuki artyści koncentrowali się na architekturze i wystroju przestrzeni sakralnych. W Bizancjum dominowały dwa typy budowli kościelnych. Pierwsze z nich były wznoszone na planie czworokąta (tzw. typ podłużny) i – ze względu na decydującą rolę światła słonecznego w ekspozycji dekoracji wewnętrznej – zwrócone były oknami na wschód. Ruch słońca sprawiał, że we wnętrzu kościoła odbywał się zadziwiający spektakl światła, będący podstawą wywołania duchowych przeżyć widza⁴⁸¹. Artyści dążyli do uzmysłowienia widzom, że sfera duchowa stanowi źródło prawdziwego piękna⁴⁸². Przykładem realizującym te wymagania jest bazylika Santa Maria Maggiore w Rzymie⁴⁸³.

Drugim, najbardziej rozpowszechnionym wówczas typem budowli sakralnych były rotundy budowane na grobach męczenników lub władców występujących w obronie wiary chrześcijańskiej (np. Mauzoleum Santa Costanza). Trumnę świętego umieszczano w środku pomieszczenia, by padało na nią światło od strony kopuły. Światło to rozchodziło się po całym pomieszczeniu, emanując od miejsca spoczynku świętego i udzielając błogosławieństwa wiernym uczestniczącym we mszy. W rozświetlonej przestrzeni pod kopułą formy malarzkie i mozaikowe rozmywały się w oczach, tworząc atmosferę świetlistości i lekkości.

Wygląd kościołów bizantyjskich zmienił się w porównaniu do greckich i rzymskich budowli sakralnych przede wszystkim dlatego, że w stosunku do kultury helleńskiej zaszła zmiana w pojmowaniu przeznaczenia architektury sakralnej. Przybysze z dalekich stron mieli zostać przytłoczeni potęgą wiary chrześcijańskiej, stąd kościoły bizantyjskie stawały się miejscami spektakli i misterii religijnych. W okresie bizantyjskim wizerunki cesarzy, dostojników kościelnych, świętych, a nawet Chrystusa nie różniły się znacznie między sobą –

⁴⁷⁹ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, op. cit., s. 202.

⁴⁸⁰ Por. M. W. Alpatow, *Historia sztuki*, t. 2, Warszawa 1968, s. 6.

⁴⁸¹ Por. ibidem, s. 8.

⁴⁸² Por. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 292.

⁴⁸³ Por. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982, s. 175; *Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 1993, s. 32 i n.

wszystkie zadziwiały powagą, dostojnością i drogocennością. Podobieństwa takie zauważamy najczęściej na mozaikach: cesarzy przedstawiano niczym Pantokratora, na wysokim złotym tronie, w złocistych szatach i w otoczeniu świty. Wizerunki dostojników świeckich ilością kolorów i złota dorównywały przedstawieniom Chrystusa i Matki Boskiej. W podobnej konwencji ukazywano Chrystusa jako uosobienie boskiego światła iluminacji⁴⁸⁴. Przedstawiając go na tronie, umieszczano w jego dłoni złoty zwój lub księgę z tekstem *Ewangelii św. Jana*: „Ja jestem światłością świata”⁴⁸⁵. Malowidła naścienne oraz mozaiki były przepełnione sensem symbolicznym w takim samym stopniu, jak rytuał nabożeństwa. Kościół symbolizował harmonię świata, mikrokosmos, związek ziemi i nieba, siedzibę Chrystusa, był też obrazem roku liturgicznego. Sztuka stanowiła narzędzie umysłujące sferę duchową, miała przekazać autentyczną wartość, była źródłem wiedzy na temat porządku świata. Wartość sztuki nie tkwiła w doskonałości mimetycznego przedstawienia, ale w pięknie, które ujawniało się poprzez światło⁴⁸⁶.

Myśliciele bizantyjskich bardzo pociągała filozofia grecka, dlatego w niej szukać należy nie tylko podstaw do tworzenia nowych kanonów piękna, ale też teoretycznych podstaw ówczesnych dzieł sztuki, również literackich i teologicznych. Przykładem dzieła architektonicznego, którego forma nawiązuje do starożytnego emanacjonizmu, jest kościół Hagia Sophia w Konstantynopolu. Budowała ta dzięki swej wielkości i jasności wywołuje w zwiedzającym uczucie małości wobec Absolutu, przypominając jednocześnie o miejscu człowieka w zhierarchizowanej strukturze wszechświata. Elementy wnętrza tego kościoła, podobnie jak innych kościołów bizantyjskich, symbolizują drogę człowieka do Boga. Światło, ogniskujące się w centralnej części wnętrza budowli, wskazuje na ołtarz jako symboliczne centrum wszechświata. Przepelniona symboliką katedra stała się miejscem obchodów najważniejszych świąt państwowych i kościelnych. W roku 863 Focjusz, który *notabene* kilka lat później święcił w tym samym miejscu zwycięstwo ikonodulów nad ikonoklastami, wygłosił kazanie skierowane do cesarskiego zgromadzenia, w którym mówił:

[...] ta święta i dostojna świątynia, godna miana [...] oka wszechświata, szczególnie dzisiaj, gdy mieszając biel z czernią [aluzja do strojów zebranych] – a barwy te tworzą naturalną konstytucję oka – wypełniście waszymi ciałami pustkę tego cudownego miejsca, [które] stanowi jakby oczodół...⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Por. J. Gage, *Kolor i kultura*, Kraków 2008, s. 45.

⁴⁸⁵ *Ewangelia św. Jana* 8,12, *Biblia Tysiąclecia*, op. cit.

⁴⁸⁶ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 295.

⁴⁸⁷ Cyt. za: J. Gage, op. cit., s. 44.

W historii zapisały się też słowa Prokopa z Cezarei. Wspominał on, że odniósł wrażenie, iż kopuła kościoła zwisa z nieba niczym na złotym łańcuchu⁴⁸⁸, a Paulus Silentarius wyraził się poetycko, iż „sklepienie absydy jest jak paw z piórami o wielu okach” i że „odbija [ono] tak silne światło, że razi patrzącego”, i dodaje Silentarius: „w nocy refleksy na przedmiotach w świątyni są tak silne, że można by sądzić, że słońce świeci”⁴⁸⁹. W tonie równie podniosłym chwalono kościół Santa Maria dell’Ammiraglio w Palermo. Dwunastowieczny arabski pisarz Ibn Giübäyr opisuje go następująco: „ściany wewnętrzne są złoczone, a raczej całe są z jednej sztuki złota [...], intarsjowane całe złotą mozaiką [...], a w górze otwiera się rząd okien o szybach złotego koloru, które oślepiają wzrok blaskiem”⁴⁹⁰. Koncepcję estetyki bizantyjskiej wzbogaciły *Etymologie* Izydora z Sewilli, w których filozof podkreślił znaczenie piękna ciała ludzkiego i jego związku z architekturą bizantyjską. Ciało ludzkie zostało tu porównane do klejnotów i blasku, którymi szczyli się architektura. Jego zdaniem nie wszystkie członki ciała ludzkiego posiadają znaczenie praktyczne, niektóre z nich, jak męskie sutki i pępek u obu płci, szeroka pierś u mężczyzny i kobiece biodra, stworzone są dla ozdoby (*decus*), piękna i przyjemności⁴⁹¹, dlatego ciało człowieka „jawi się jako piękne dzięki swoim ornamentom naturalnym”⁴⁹² oraz elementom dodatkowym, jak szaty i biżuteria. Podobnie kościół bizantyjski posiada elementy wynikające z jego funkcji religijnej, wszelako jest też obiektem przyjemności estetycznej.

Wnętrza kościołów i bazylik bizantyjskich wypełniane były mozaikami (por. Ryc. 10) i ikonami. Mozaika naścienna była nową techniką, która pozwalała uzyskać wrażenie świetlistości. Stała się ona ulubionym narzędziem wypowiedzi artystów bizantyjskich. Mozaika naścienna jest rezultatem doskonalenia rzymskiej mozaiki podłogowej i jest uważana za najbardziej oryginalną technikę sztuki starochrześcijańskiej, która zastąpiła również naturalistyczne pejzaże malarstwa późnorzymskiego oraz malowidła katakumbowe⁴⁹³. Technikę tę przeniesiono z posadzki na ściany i sklepienia i uczyniono z niej sztukę, „której cechą stało się wykorzystywanie efektów światła”⁴⁹⁴. O znaczeniu estetycznym oraz symbolicznym światła świadczy fakt, że w mozaice udało się zastosować całe bogac-

⁴⁸⁸ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963, s. 60.

⁴⁸⁹ Cyt. za: ibidem, s. 60.

⁴⁹⁰ Cyt. za: J. Białostocki, *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 18.

⁴⁹¹ Por. Izydor z Sewilli, *Etymologia*, XI, 25, [za:] U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 114.

⁴⁹² U. Eco, *Historia piękna*, op. cit., s. 114.

⁴⁹³ Por. J. Białostocki, *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, op. cit., s. 17.

⁴⁹⁴ J. Gage, op. cit., s. 40.

two widma świetlnego: „kolory migocą, świecą i lśnią niezemskim blaskiem; czerwienie i zielenie wyrrywają się ogólnej tonacji i płoną jak drogocenne kamienie rzadkiej piękności”⁴⁹⁵. Każda plama barwna mozaiki bizantyjskiej coś oznacza, coś symbolizuje, „nie tylko się włącza w ogólny koloryt, lecz wyobraża także ogień świętego uniesienia ludzkiej duszy”⁴⁹⁶. Swą siłę wyrazu mozaika bizantyjska zyskała dzięki stopieniu się poszczególnych plam barwnych kamieni ze złotym tłem. Bizantyjczycy cenili złoty kolor, gdyż symbolizował on bogactwo i luksus, a także stanowił kolor najjaśniejszy, który umożliwiał użyczenie postaciom niegasnącego blasku, dając wyraz „wszystkim sprawom bezkresnym i niepojętym”⁴⁹⁷. Technika mozaiki powoduje u patrzącego wrażenie drogocенności materiałów. Wydaje się, że jakość użytego do jej produkcji materiału jest równa kosztowności szat dostojników dworskich i kościelnych lub naczyń sakralnych.

4.1.2

Wewnętrzne światło ikony

Teolodzy prawosławni, podobnie jak katolicy, uważali, że jasność i blask sztuki sprzyjają przeżyciom mistycznym. Teoretycy obydwu stronnictw podkreślali wyższość wartości transcendentnych nad materialnymi. Artyści katolicy oddawali tę myśl, tworząc mozaiki, prawosławni – malując ikony⁴⁹⁸. Teolodzy prawosławni żywili przekonanie, że „piękna nigdy nie jest sama ikona, lecz prawda, która w nią zstępuje i przybiera jej postać”⁴⁹⁹. Ikona ma pokazać absolutną Prawdę oraz jedność, która „przewyższa wszelki byt”⁵⁰⁰, realizuje ten cel zgodnie z bizantyjskim smakiem estetycznym i sztywnym kanonem dzięki uszlachetnieniu materiału, złoceniom, wyrazistym i prostym kolorom oraz doskonałej formie artystycznej.

⁴⁹⁵ M. W. Ałpatow, op. cit., s. 17.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ „Sam wyraz *ikona* pochodzi z języka greckiego, w którym *ejkon* oznacza «obraz» lub «cenny przedmiot konsekracji i religijnego kultu»”. K. Estreicher, op. cit., s. 206.

⁴⁹⁹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2003, s. 182.

⁵⁰⁰ T. Špidlík, *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 1990, s. 98.

Zagadnienie ikony łączy się ściśle z problematyką ikonoklazmu bizantyjskiego i stosunku kościoła do kultu wizerunków świętych⁵⁰¹. Teologowie prawosławni zwracają uwagę, że uznanie ikony za obiekt czci religijnej jest sprawą tradycji i wiary, a nie argumentów filozoficznych. Sergiusz Bułgakow przypomina, iż zwolennicy ikon podczas VII Soboru Powszechnego nie obronili religijnego dogmatu siłą argumentów, lecz ograniczyli się do ustanowienia kultu ikon⁵⁰². Ikony podlegają kultowi religijnemu i są przedmiotami czci. Zwycięstwo ikonodulów określiło właściwą formę artystyczną ikony oraz poprawność programów ikonograficznych⁵⁰³, łącząc je z symboliką metafizyki światła. Ikona powinna być oświetlona światłem świec i znajdować się w centrum kościoła⁵⁰⁴. Właściwym stosunkiem do ikony jest kontemplacja religijna, jej piękno nie objawia się nagle, lecz zauważalne jest na skutek wpatrywania się w jej migoczące światło⁵⁰⁵. Ikona wymaga zaangażowania artysty, powinna być tworzona przez mistyka, którego cechuje wielka duchowa dojrzałość⁵⁰⁶.

Przywrócenie zasady przedstawiania świętych, tym ostatecznie zakończył się spór ikonoklastyczny, opłacone zostało powrotem do hieratycznego, reprezentacyjnego i sztywnego stylu, objawiającego się między innymi izokefalizmem przedstawiń. Jednak pozorna sztywność – jak pisze Evdokimov – „jest w sposób nieunikniony konwencjonalnym wyrazem pierwiastka transcendentalnego i chroni ona przed ekspresjonistycznym subiektywizmem romantyków”⁵⁰⁷. Uproszczenie stylu nie zubożyło formy ani nie zerwało związków sztuki z metafizyką światła. Podobnie jak katolicki kościół bizantyjski, cerkiew posiadała wewnątrz bogate, lśniące złotem i wspaniałymi ikonami, miała być „niebem na ziemi”⁵⁰⁸. Sama ikona operuje światłem, które jest nie tylko przedmiotem wizji, ale również jej narzędziem⁵⁰⁹. Dominację kolorów czystych oraz złota otrzymuje się poprzez stopniowe rozjaśnianie ikony podczas jej tworzenia, dzięki

⁵⁰¹ Por. teksty źródłowe na temat ikonoklazmu bizantyjskiego: J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978.

⁵⁰² Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikon*, Bydgoszcz 2002, s. 8.

⁵⁰³ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., s. 62. Por. też szczegółowe opracowanie dotyczące konwencji przedstawieniowej tzw. ikony przemienienia: I. Trzczińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyjską ikoną przemienienia*, Kraków 1999.

⁵⁰⁴ Por. P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1981, s. 32.

⁵⁰⁵ Por. G. Reale, *Utrata poczucia formy. Platon i ontologiczny wymiar piękna*, „Ethos”, nr 40, 1997, s. 59–66.

⁵⁰⁶ Por. P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 2003, s. 277.

⁵⁰⁷ Idem, *Sztuka ikony...*, op. cit., s. 183.

⁵⁰⁸ Por. T. Špidlík, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, op. cit., s. 104.

⁵⁰⁹ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, op. cit., s. 29.

czemu „źródło światła [na ikonie] jest nieobecne, gdyż światło jest wewnątrz ikony”⁵¹⁰.

Sztuka bizantyjska posiadała bardzo ścisły związek symboliczny z obrzędem chrztu. Na fakt ten wskazuje jego pierwotna grecka nazwa, *photisma*, czyli iluminacja lub też przekazanie światła. Znaczenie to obowiązywało jeszcze w III wieku, gdy neoplatonik Metody z Olimpu pisał dzieło pt. *Uczta*, w którym czytamy:

Skoro więc kościół rodzi tych, którzy są obmywani, to trzeba, by ustawicznie trwał przy tym obmyciu; dlatego księżycem nazywa się jego działalność dotyczącą obmycia, ponieważ ci, którzy są na nowo odradzani, błyszczą odrodzeni nowym blaskiem, to znaczy nowym światłem, a nazywa się ich w sposób opisowy „nowo oświeconymi” dlatego, że kościół wciąż za pomocą cyklu Męki i wciąż nowej pamięci o niej ukazuje im duchową pełnię księżycową do czasu, aż pojawi się blask i doskonała światłość Wielkiego Dnia⁵¹¹.

Symbolika księżyca została zestawiona z symbolem chrztu. Chrztost rozumiany jest przez autora jako akt rozbłyśnięcia światłem odbitym, pochodzącym od Boga – tak jak Słońce oświetla księżyc, tak Bóg przekazuje światło duchowe osobie ochrzczonej. Noc, podczas której obserwujemy światło księżyca, jest czasem oczekiwania na dzień i słońce symbolizujące przyjście Chrystusa i zbawienie. Metafora nawiązuje do poglądów Plotyna, który twierdził, że dusza pozostaje w tym samym stosunku do Boga, co księżyc do słońca. Porównanie to wykorzystał w V wieku święty Augustyn: pisał, że Plotyna teoria oświecenia jest *consonans Evangelio*, mając na uwadze szczególnie *Ewangelię św. Jana*⁵¹². Myśl tę podjęli też Grzegorz Palamas⁵¹³, Jan z Damaszku oraz Maksym Wyznawca. Koncepcja odbitego światła przeciwstawia się tradycji ściśle platońskiej, w której mowa jest o „świecie duszy”, ponieważ pytanie, czy dusza świeci własnym światłem, czy odbitym światłem boskim, zostało rozstrzygnięte niepartycypacyjnie. Plotyn postulował też, by unikać elementów będących wynikiem niedoskonałości ludzkiego wzroku, blaknięcia barw, deformacji, zniekształceń czy rozmycia konturów. Nie w pełni się to udało: mozaiki wykorzystują przecież opisany przez Ptolemeusza efekt „mieszania optycznego”⁵¹⁴. Wi-

⁵¹⁰ Por. ibidem, s. 35.

⁵¹¹ Metody z Olimpu, *Uczta*, tłum. S. Kalinowski, [w:] *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. 24, AKT, 1980, s. 76.

⁵¹² Por. É. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, op. cit., s. 101.

⁵¹³ Por. A. Świtkiewicz-Blandzi, *Metafizyka światła Grzegorza Palamasa*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2000, R. IX, Nr 4 (36), s. 53–67.

⁵¹⁴ Por. J. Gage, op. cit., s. 42.

zerunki przedstawiane na ikonach, chociaż nie były nigdy portretami w ścisłym znaczeniu tego słowa, gdyż nie przedstawiały cech indywidualnych portretowanych, oddawały ze szczegółami szaty i insygnia władzy, a więc elementy dla Bizantyjczyków istotne, po których identyfikowali oni sportretowaną osobę. Plotyn postulował też, by w malarstwie starano się unikać kolorów ciemnych i cieni symbolizujących materię i smutek, dlatego mozaiki i ikony pełne są świetlistych powierzchni, nadających lekkości materii i pogłębiających doświadczenie estetyczne⁵¹⁵. Plotyn był zwolennikiem ornamentów roślinnych i zwierzęcych, gdyż duch, który stanowił o pięknie sztuki, nie był jedynie duchem ludzkim. Przyroda mieści w sobie znacznie więcej energii twórczych niż człowiek, piękno w przyrodzie ma tę samą naturę, co piękno sztuki: przyroda jest piękna, ponieważ odbija się w niej idea, a sztuka stanie się piękna, jeśli artyście uda się to samo.

4.1.3

Między kanonem a inspiracją. Od bizantyjskiego blasku do gotyckiej ciemności

Mecenasi i artyści bizantyjscy docenili i w pełni zrealizowali możliwości estetyczne światła. Wyrazem uznania dla złota, przepychu i świetlistości są inskrypcje umieszczane na ścianach kościołów. Inskrypcja mozaiki w mauzoleum Juliuszów głosi: „Chrystus pojawia się tu w nimbie, jako *sol invictus* [łac. słońce niezwycięzone]”⁵¹⁶, zaś w kościele Świętych Kosmy i Damiana w Rzymie czytamy: „Ten przybytek Boga połyskuje mozaikowym zdobieniem, przybytek, w którym drogocenne światło wiary połyskuje jeszcze jaśniej”⁵¹⁷. Podobnie w kościele klasztoru św. Andrzeja Apostoła w Rawennie, gdzie w piątym wieku umieszczono na ścianie inskrypcję: „Światło się tu rodzi – tutaj zamknięte – swobodnie panuje. Jest to być może światło wcześniejsze, które nadało niebu jego piękno. Może te skromne ściany są źródłem wspaniałości światła dnia, gdy nie mają tu dostępu promienie z zewnątrz”⁵¹⁸. Artyści bizantyjscy odwoływali

⁵¹⁵ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, op. cit., s. 297.

⁵¹⁶ J. Gage, op. cit., s. 41.

⁵¹⁷ Cyt. za: ibidem, s. 46.

⁵¹⁸ Cyt. za: ibidem.

się do stałych i niechętnie zmienianych ideałów piękna, powielali formy i wzory, które uważali za doskonałe. Postawą swą wyrażali pragnienie dotarcia do ideałów, które zobrazują wieczność i jedność świata. Filozofowie tego czasu sięgali po dzieła antyczne, artyści zaś, poszukując *arché* i *logos* świata, wyrażali tę samą tęsknotę co twórcy antycznej Grecji⁵¹⁹. Występujący w sztuce bizantyjskiej realizm rozumieli ściśle filozoficznie i platońsko: nie jako odwzorowanie świata zmysłowego, lecz jako próbę odzwierciedlenia wyższej sfery rzeczywistości, która istnieje naprawdę, przed pozorami.

Począwszy od szóstego wieku powstawały przedstawienia emanacji i mandale, które stanowiły odwrócenie tradycyjnego, neoplatońskiego porządku opisanego przez Plotyna w *Enneadach* (IV, 3.17). Niewątpliwie zachowana tu zostaje inspiracja metafizyką światła, ale do głosu dochodzi negatywna teologia, powątpiewająca w możliwość odsłonięcia tajemnicy Boga. Artyści, inspirując się już filozofią Pseudo-Dionizego Areopagity, rozumieli emanacjonizm jako rozprzestrzenianie się światła ze źródła, które jest absolutną ciemnością (np. centralna kopuła w Bazylice św. Marka w Wenecji). Zmiana taka miała z pewnością źródła w smaku estetycznym, ale musiała zostać poparta dogmatem, i tak na przykład Mikołaj Mesaretēs tłumaczył odwrócenie porządku emanacji aktem Przemienienia, w którym ulegająca ucieleśnieniu światłość zostaje jednocześnie przyciemniona przez złączenie z materią. Ważniejszej interpretacji dostarcza jednak tradycja judaistyczna, zgodnie z którą siedzibą Boga jest niewysłowiona ciemność. Przekaz ten został schryścianizowany przez Pseudo-Dionizego w dziele *O imionach bożych*, a następnie rozwinięty przez Jana Damasceńskiego⁵²⁰. Najstarsza mozaika, w której zastosowano odwrócony porządek emanacji, znajduje się w Synaju, czyli w miejscu, w którym Mojżesz „wszedł w ciemność, gdzie był Bóg”⁵²¹.

⁵¹⁹ Por. I. Trzcińska, *Ogrody Bizancjum*, [w:] *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, red. L. Sosnowski, A. Wójcik, Kraków 2008, s. 132.

⁵²⁰ Por. A. Alexandrakis, *Neoplatonic Influences on Eastern Iconography...*, op. cit., s. 82.

⁵²¹ Wj 20, 21, [za:] J. Gage, op. cit., s. 60.

4.1.4

Claritas Pseudo-Dionizego w gotyckiej przestrzeni sakralnej

Trudno przecenić wpływ, jaki miały pisma Pseudo-Dionizego Areopagity na artystów i teologów XIII wieku. Jest on ważny nie tylko w powodu wielości odwołań, ale również z powodu ich wieloaspektowości. Spróbujmy opisać estetyczny fenomen gry światła i cienia w gotyckiej katedrze na przykładzie kościoła Świętego Dionizego (por. Ryc. 11), który swój kształt zawdzięcza opatowi Sugerowi. Poniżej przywołamy również ogólne zagadnienia estetyczne, które podejmowane były w sporach doktrynalnych dwunastego wieku.

Jak głosi tradycja, opactwo zarządzane przez Sugera ufundował król Dagobert ku czci świętego Dionizego. Od początku było narodowym symbolem korony królewskiej i jedności narodu francuskiego. Suger próbował podkreślić ten aspekt świętego przybytku, jednak jako zarządca i projektant spotykał się z krytyką nie tylko ze strony myślicieli tamtego czasu, ale również swoich współbraci z Saint-Denis. Na temat poglądów estetycznych i postawy Sugera wypowiedzieli się Piotr Abelard i św. Bernard. Abelard pisał o „nieznośnych nieprzyzwoitościach” znajdujących się w opactwie, zaś Bernard nazywał St. Denis „kuźnią Wulkana” i „synagogą Szatana”⁵²². Przypomnijmy, że Bernard był twórcą zakonu cystersów, który powstał na drodze wewnętrznego rozłamu w bractwie benedyktynów. Praktykowali oni surowe reguły zakonne, pracowali fizycznie, uprawiali ziemię i w przeciwieństwie do benedyktynów nie hołdowali wartościom intelektualnym i filozofii. Bernard walczył z nowością⁵²³, bogactwem i bujnością sztuki kluniackiej, stosując argumenty podobne do tych, które wysuwane były przez ikonoklastów. Krytykując fantastyczność stylu romańskiego, Bernard pytał Wilhelma z St. Thierry: „po cóż ta śmieszna potworność [...]? Po co tu nieczyste małpy? po co te srogie lwy? po co potworne centaury? po co na pół

⁵²² Por. E. Panofsky, *Suger, opat St. Demi*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, tłum. W. Juszczyk, A. Morawińska, S. Amsterdamski, Warszawa 1971, s. 70.

⁵²³ Bernard stosował tu rozumowanie podobne do Platona, pochodzące z dialogu *Państwo* 424 B. Pisał: „Nie należy dawać posłuchu temu, co nowe i powierzchowne, lecz słuchać tego, co stare i prawdziwe i co przyczynia się do godności Kościoła”. Cyt. za: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, t. 1, Warszawa 1978, s. 259.

ludzkie stworzenia?”⁵²⁴. Punkt widzenia św. Bernarda poparli Aleksander Neckham i Hugo z Fouilloi, występując przeciwko wszelkim *superfluitates* (zbytkom) mogącym znajdować się w kościele i być źródłem cudownej, lecz przewrotnej przyjemności (*mira sed perversa delectatio*)⁵²⁵. Cystersi dostrzegali więc znaczenie piękna zmysłowego, polemizowali z czymś, co było dla nich tyleż przyjemne, co niebezpieczne. Przed pięknem świata zmysłowego uciekali w kontemplację harmonii i piękna duszy, dlatego też mówi się czasem o „sokratycznej” estetyce cystersów⁵²⁶. Św. Bernard w końcu przekonał się do pomysłów Sugera, choć trudno powiedzieć, czy stało się tak ze względu na szczerą zmianę poglądów filozoficznych, czy raczej ze względu na cele polityczne, których nie należy jednak łączyć z postawą uległości ani bezsilnością ze strony Bernarda, cieszącego się aż do roku 1154 ogromnymi wpływami w kształtowaniu polityki państwa papieskiego⁵²⁷.

Stanowisko cystersów nie prezentowało ogólnej tendencji epoki, która wykazała znakomitą rolę wartości estetycznych w przeżyciu mistycznym. Bernard nie docenił tego aspektu religijności, gdy pragnienie piękna nazwał „pożądliwością oczu”⁵²⁸. Zupełnie inaczej do zagadnienia przeżycia estetycznego podszedł Suger. Jego przełomowe przedsięwzięcia zapewniły mu poczesne miejsce w historii sztuki. Kim był Suger? Jakie wyznawał poglądy estetyczne? Dlaczego działalność Sugera wzbudzała kontrowersje i w jaki sposób przyczyniła się do umocnienia tradycji metafizyki światła?

Reorganizacja opactwa Saint-Denis przypadła na lata 1127–1137. Wtedy to opat zakupił nowe ziemie, odnowił sprzęt liturgiczny kościoła, sprowadził osadników i rozpoczął remonty budynków kościelnych. Opat St. Denis posiadał bardzo jasno sprecyzowane poglądy estetyczne. Jego zdaniem Bóg stworzył w przyrodzie wiele przedmiotów pięknych, które człowiek udoskonalił dzięki sztuce sakralnej, tworząc naczynia ze złota, kamieni szlachetnych i pereł, rzeźby, mozaiki, emalie, błyszczące szaty i tkaniny, a przede wszystkim – witraże⁵²⁹. Realizacja zamysłów artystycznych Sugera była „orgią neoplatońskiej metafizy-

⁵²⁴ Cyt. za: idem, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., s. 162. Por. też: Bernard z Clairvaux, Piotr Czcigodny, Hugon z Amiens, Mnich Idum, *Polemika klunicko-cysterska z XII wieku*, red. M. Starowieyski, „Seria Źródła Monastyczne”, Kraków 2011.

⁵²⁵ Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 15.

⁵²⁶ *Ibidem*, s. 19.

⁵²⁷ Por. H. V. White, *The Gregorian Ideal and Saints Bernard of Clairvaux*, „Journal of the History of Ideas”, Vol. 21, No. 3 (Jun.–Sep. 1960), s. 321–322.

⁵²⁸ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., s. 165.

⁵²⁹ Por. E. Panofsky, *Suger, opat St. Denis*, op. cit., s. 76.

ki światła”, opat „podniósł przepych ceremonii do rangi prawdziwej Sztuki”⁵³⁰, wierni „musieli [...] słyszeć w kazaniach i hymnach o Niebieskim Jeruzalem z jego wrotami z pereł, bezcennymi klejnotami, ulicami z czystego złota i lśniącego szkła (*Apokalipsa XXI*)”⁵³¹.

W aspekcie teoretycznym wydaje się, że Bernard pozostawał konsekwentnie obojętny na estetyczny aspekt ceremonii kościelnych. Piękno nazywał, podobnie jak Suger, światłością, lecz światło to miało dla niego naturę czysto duchową i w żaden sposób nie przekładało się na piękno zmysłowe⁵³². Tymczasem dla Sugera płaszczyzna religijna i estetyczna miały stanowić jedność, każde doświadczenie estetyczne było dla niego jednocześnie religijnym:

Jeśli złote puchary, złote ampule i złote moździerzki służyły według słowa Bożego i nakazu proroka do zbierania krwi kozłów, cieląt czy czerwonej jałówki, o ileż bardziej godzi się przygotowywać z niestanną czcią i głęboką nabożnością złote naczynia, drogie kamienie i wszystko, co w stworzeniu najcenniejsze, dla przyjmowania krwi Jezusa Chrystusa! [...] Przeciwnicy zarzucają nam także, że powinna do tego starczyć świątobliwość myśli, czystość serca, wierność zamierzeniom; i my również dobitnie i stanowczo wyznaczamy, iż to są rzeczy najważniejsze. Ale twierdzimy, że powinniśmy oddawać cześć także poprzez zewnętrzne ozdoby świętych naczyń...⁵³³

Aby usprawiedliwić swoje stanowisko, Suger chętnie sięgał do słów Pseudo-Dionizego, który pisał, że członki Chrystusa zdobią krzyż niczym perły. To (być może tylko metaforyczne) sformułowanie wystarczyło, by Suger uznał, że krucyfiks liturgiczny musi być ozdobiony prawdziwymi perłami. Nie były potrzebne szczegółowe rozważania teologiczne. Suger nie był filozofem w ścisłym znaczeniu tego słowa, raczej protohumanistą niż myślicielem scholastycznym, nie wykazywał zainteresowania wielkimi dysputami teologicznymi i filozoficznymi, które odbywały się w jego czasach. Opat był jednak człowiekiem wrażliwym i inteligentnym, znającym tradycję dotyczącą Dionizego oraz fragmenty jego dzieł w tłumaczeniu Jana Szkota Eriugeny. W pismach tych znalazł najsukcesowniejszą broń przeciw Bernardowi, bowiem Dionizy uzasadniał estetyczną i pełną umiłowania postawę wobec piękna, życia i sztuki. W gruncie rzeczy Suger realizował najważniejsze założenia wczesnej, chrześcijańskiej metafizyki światła i urzeczywistniał ją we wnętrzach kościoła St. Denis. Na ile jednak działania te były świadome? Z jednej strony Panofsky sugeruje, że Suger doskonale

⁵³⁰ Ibidem, s. 77.

⁵³¹ Por. E. H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1996, s. 189.

⁵³² Por. W. Stróżewski, *Claritas...*, op. cit., s. 128.

⁵³³ Cyt. za: E. Panofsky, *Suger, opat St. Denis*, op. cit., s. 77–78.

znał metafizykę światła Pseudo-Dionizego, z drugiej strony Kidson, który krytycznie odnosi się do tekstu Panofsky'ego, głęboko wątpi w możliwość tak łatwego i optymistycznego wnioskowania o świadomym realizowaniu przez Sugera też filozoficznych Areopagity⁵³⁴. Kidson rozważa nie tylko znajomość metafizyki światła, którą miał posiadać Suger, ale również łączenie dzieła opata z nurtem chrześcijańskiego neoplatonizmu, którego dokonał Panofsky⁵³⁵.

We wnętrzu kościoła St. Denis jest jednak więcej odniesień do metafizyki światła. Nie są to tylko witraże, ale również różnorodne inskrypcje. Na ścianach kościoła odnajdujemy wiersze, strofy i myśli opata. Suger umieszczał swoje imię na kielichach, ścianach, portretach i witrażach. Na drzwiach portalu środkowego fasady zachodniej kościoła możemy przeczytać:

Kimkolwiek jesteś, jeśli chcesz ocalić chwałę tych drzwi,
Podziwiał nie złoto i koszt, lecz mistrzostwo dzieła.
Jasne jest dzieło szlachetne; lecz będące szlachetnie jasnym
Winno oświecać umysły, tak by przez światło prawdziwe
Ku prawdziwemu szły światłu, gdzie Chrystus –
Wrota prawdziwe. A jak to w tym świecie możliwe
Drzwi mówią: myśl prosta do prawdy się wznosi
Poprzez materię, a widząc to światło, unosi się
Wzwyż z poniżenia swego⁵³⁶.

W słowach Sugera pobrzmiewa głębokie przeświadczenie, że blask i jasność przedmiotów materialnych „oświecają” umysły wiernych i otwierają ich na prawdziwe, duchowe światło. W powyższym wierszu Suger posługuje się pojęciem *lumina vera* na określenie światła cielesnego oraz *vera lux*, gdy pisze o świetle Bożym, nigdy jednak tego określenia nie używa w stosunku do drzwi, kielichów, krzyży czy witraży. „Wydawało się – pisze Panofsky – że sam św. Dionizy usprawiedliwiał słabość Sugera do obrazów i nienasycone jego pragnienie wszystkiego, co świetliście piękne – złota i emalii, kryształu i mozaiki, pereł i klejnotów wszelkiego rodzaju, sardonyksu”⁵³⁷. Jako filozof cenił Suger

⁵³⁴ P. Kidson, *Panofsky, Suger and St. Denis*, op. cit., s. 6–10.

⁵³⁵ Kidson pisze: „In some form or other the great metaphor of light was built into the ordinary Christian perception of the world, and had become part of the stock in trade of everyone who ever preached a sermon. There is perhaps a sense in which anyone who [...] greets the sun in the morning and feels that «God's in his heaven, all's right with the world», may be called a Platonist. It could be argued that although he cannot be taken seriously as a theologian, Suger was a diluted Platonist of this kind”. Ibidem, s. 7.

⁵³⁶ Cyt. za: ibidem, s. 83.

⁵³⁷ Ibidem, s. 84.

doskonałość formy ponad kosztowność wykonania, jednak jako mecenas dążył do blasku i przepychu.

Gdy Suger przystępował do renowacji kościoła St. Denis, mozaiki – typowy element sztuki bizantyjskiej – wychodziły już z mody. Artyści gotyccy zastąpili mozaiki nową formą artystyczną, którą był witraż. Sprawa artystycznych zasad sztuki witrażu stawała się ważna, ponieważ zajmowały one coraz większą powierzchnię kościoła. Jeśli wierzyć słowom Sugera spisanych w dziele *O zarządzaniu*, okazuje się – zgodnie z obliczeniami Gage’a – że za sprawą działalności opata oszklono w katedrze od dziewięćdziesięciu do stu okien⁵³⁸. Biorąc pod uwagę skomplikowanie wzorów wybranych przez opata (gryfów, lwów czy owiec), ciemne i niezwykle drogie szkła błękitne, rodzaj słabo przepuszczającego światło szkła zwanego *grisaille*⁵³⁹, w efekcie otrzymalibyśmy budowlę tak ciemną, jak katedra w Chartres czy Notre-Dame (por. Ryc. 12). Użycie szkła błękitnego jako tła było jawnym i świadomym zerwaniem z ówczesną tendencją, która nakazywała umieszczanie postaci na tle szkła białego. Na przełomie XII i XIII wieku już niemal wszystkie kościoły budowano z jasnymi lub białymi witrażami (np. kolegiata w Yorku).

Funkcja witraży, jako elementu odgrywającego ważną rolę w budowaniu nastroju wnętrza kościoła, została zauważona przez artystów bardzo szybko. Witraże wprowadziły na tyle duże zmiany w architekturze i estetyce sakralnej, że wzbudziły podejrzliwość niektórych kręgów duchowieństwa i zainicjowały wieloletnie dyskusje doktrynalne. Na temat sztuki witrażu wypowiedział się mnich Teofil w dziele *Schedula diversarum artium* (XI wiek). Prezentował on bardzo liberalny stosunek do tej techniki, zalecając wypełnianie wolnych przestrzeni powierzchni witraża wzorami geometrycznymi, liśćmi i kwiatami, ptakami i owadami, a nawet nagimi postaciami⁵⁴⁰. Przeciwno nadmiarowi światła opowiadał się anonimowy autor traktatu *Roman de Preceforest*⁵⁴¹. Dowodził w nim, że malarstwo, sztuka oraz światło w kościele pobudzają wyobraźnię, a przez to przeszkadzają w nabożeństwie i modlitwie. W roku 1516 opinię tę podtrzymał Thomas More w dziele *Utopia*, wskazując, że „zbyt silne światło rozprasza myśli, słabsze zaś i niewyraźne przyczynia się do skupienia i budzi głębszy nastrój religijny”⁵⁴². Powszechne były również opinie odmienne, w roku 1400 Antonio da Pisa pisał, że witraże kościelne powinny zawierać w sobie przynajmniej jedną trzecią szyb białych, co sprawi, że obraz stanie się łatwiejszy

⁵³⁸ Por. J. Gage, op. cit., s. 70.

⁵³⁹ M. Rzepińska, op. cit., s. 140–145.

⁵⁴⁰ Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 163.

⁵⁴¹ Por. J. Gage, op. cit., s. 69.

⁵⁴² T. More, *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, Warszawa 1954, s. 175.

w odbiorze, a atmosfera w kościele bardziej radosna (*allegro*)⁵⁴³. U podstawy takiego poglądu stoi przekonanie, że doświadczenie piękna zmysłowego pozwala każdemu, bez względu na wiedzę i przygotowanie teologiczne, doświadczyć obecności Boga, który pozostaje niezgłębioną tajemnicą. Uświadomienie sobie tej niewiedzy jest tu nawet wskazane, bowiem wzmaga pokorną postawę wobec przedmiotu doświadczenia mistycznego:

Mistyczna ignorancja to zwornik doktryny dionizyjskiej, która prezentuje dwoiste, pozytywne i negatywne, doświadczenie Boskości [...] Pseudo-Dionizy uznawał za wyższe doznanie negatywne, a Suger dzielił zainteresowanie tym problemem z niektórymi swoimi współczesnymi, jak Hugon z St Victor czy przyjaciel św. Bernarda, Wilhelm z St Thierry⁵⁴⁴.

Witraże Saint-Denis ukazują bardzo skomplikowane wzory i konstrukcje ornamentowe. Koncepcja i kompozycja witraży korespondują z nauczaniem Pseudo-Dionizego, który twierdził, iż naturę Boga najlepiej ukazać poprzez obrazy niespójne (*dissimila signa*)⁵⁴⁵, w których utożsamia się Boga z wizerunkiem lwa, byka lub orła. Przedstawienia takie pełne są ognia, wielobarwności, obrazów fantazyjnych oraz symboli zaczerpniętych z Pisma Świętego. Użycie takich wzorów i symboli miało zachęcać do refleksji: wizerunki aniołów jako pięknych ludzi w białych szatach zbyt łatwo przekonują umysł, że ludzie ci faktycznie żyją w niebie, zaś metafory pozbawione podobieństwa (*dissimiles similitudines*) pozwalają przyswoić ideę niedostępności Boga⁵⁴⁶. Pseudo-Dionizy zachęcał do zaskakiwania prostych i nieuczonych umysłów⁵⁴⁷. Poparł go Jan Szkot Eriugena, który w dziele *Periphyseon: O podziale natury* twierdzi, że „dla prostaczków w odniesieniu do Boga bardziej stosowne [niż dosłowność – P. T.] są takie metafory, jak szal, szalone podniecenie, niepamięć, gniew, nienawiść czy pożądanie”⁵⁴⁸.

Założenia estetyczne sztuki gotyckiej zrealizowane zostały w pełni w szesnastym wieku, szczególnie we Francji, gdzie powstał styl nazywany dziś gotykiem płomiennym (*flamboyant*). W tej manierystycznej odmianie klasycznego gotyku

⁵⁴³ Por. J. Gage, op. cit., s. 69.

⁵⁴⁴ Ibidem, s. 71.

⁵⁴⁵ Por. ibidem.

⁵⁴⁶ Cyt. za: ibidem. Por. też: Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, op. cit., s. 78.

⁵⁴⁷ Koncepcję głoszenia słowa bożego za pomocą obrazów figuratywnych i alegorycznych zaakceptował i poparł synod w Arras z roku 1025. Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 86.

⁵⁴⁸ J. Gage, op. cit., s. 71.

nagromadzono wszystkie typowe dla stylu elementy. Gotyk płomienny wyróżniał się wielką drobiazgowością i dbałością o detale. Artyści tworzący w ramach tego stylu wyraźnie eksponowali symbolikę światła: poza wykorzystywaniem walorów estetycznych światła naturalnego wprowadzali wzornictwo oparte na symbolach światła i ognia, np. maswerki przypominające kształtem płomień. Przykłady witraży, w których wykorzystano wzór płomienia i ognia, znajdujemy w kościele Saint-Chapelle. Formy te skomponowane zostały w rozetach witrażowych. Dodatkowo, w celu wzmocnienia efektu płomienności błękitne szyby zastąpiono częściowo czerwonymi. Kolorowe szyby kontrastują ze złotem ścian, dając efekt drogocенności, ogromu i piękna, na uwagę zasługują też sufity, które wypełniono motywami złotych gwiazd na błękitnym tle.

Dzięki zastosowaniu innowacji architektonicznych twórcom gotyku płomiennego udało się wprowadzić do wnętrza katedr niespotykaną do tej pory ilość światła. W witrażach dominowały szkła błękitne (jaśniejsze niż w Saint-Denis) i białe, z dodatkiem szkieł czerwonych. Strzelistość kościołów w stylu *flamboyant* uzyskiwana była dzięki wyjątkowo wysokim i szczupłym wieżom. Doskonałym przykładem katedry realizującej ideał gotyku płomiennego, poza St. Chapelle, jest katedra w Clermound⁵⁴⁹. Sprawia ona wrażenie wykonanej z materiału ażurowego, okna zajmują znaczną część ścian kościoła, dając wyjątkowo jasne i barwne światło. Bez wątpienia architektura gotyku płomiennego inspirowała twórców do dnia dzisiejszego⁵⁵⁰.

Podobnie jak to miało miejsce w sztuce bizantyjskiej, sztuka gotycka operuje światłem zmysłowym i symbolami metafizyki światła, aby pomóc odbiorcy w przeżyciu mistycznym i doświadczeniu piękna przestrzeni sakralnej. Wydaje się ważne, aby wskazać, że pojęcie mistycyzmu jest tu rozumiane szeroko i nie sprzeciwia się intelektualizmowi platońskiemu, o którym przypominał Białostocki, pisząc o późnej sztuce gotyckiej. Wskazuje on, iż nauki mistyków późnego średniowiecza przekształciły obraz Boga jako niehumanoidalnego idola „tronującego w owalnym nimbie”⁵⁵¹ w wizerunek ludzki. Faktycznie, mistycyzm XIV wieku odszedł od dogmatycznego rozumowania i abstrakcyjnej, neoplatonickiej metafizyki światła⁵⁵². Uwaga ta jest słuszna, ale odnosi się jedynie do schyłku okresu gotyckiego i nie należy przeceniać jej znaczenia. Warto jednak podkreślić dwa aspekty wypowiedzi Białostockiego. Po pierwsze, wzrastający misty-

⁵⁴⁹ Por. M. T. Davis, *Trois Portaux et Deux Grosses Tours: The Flamboyant Façade Project for the Cathedral of Clermont*, „International Center of Medieval Art”, Vol. 22, No. 1 (1983), s. 67–83.

⁵⁵⁰ Por. O. Miłogrodzka, *Kontestacje sacrum*, „Arteon”, nr 11 (103), listopad 2008, s. 24–27.

⁵⁵¹ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., s. 196.

⁵⁵² Por. ibidem, s. 196.

czyż chrześcijański spreczny jest z platońską doktryną bezpośredniego oglądu intelektualnego jako doświadczenia rozumowego, a nie emocjonalnego. Intelektualizm doświadczenia estetycznego (bowiem dotyczy również zmysłowości!) właściwy jest jedynie wczesnym neoplatonikom, powraca też w pewnym stopniu w Akademii Platońskiej. Wzrastające znaczenie wartości estetycznych światła powoduje przysłonięcie treści dla platonizmu zasadniczych, ściśle filozoficznych, czyli metafizyki światła. Rozłam ten będzie się pogłębiał w następnych wiekach i osiągnie punkt kulminacyjny w sztuce renesansowej, w której światło, dzięki urzeczywistnieniu zasady mimetyzmu, odegra pierwszorzędną artystyczną rolę, zaś filozofia światła praktycznie nie będzie istniała (wyjątek stanowi Akademia Platońska). Po drugie zaś, warto zaznaczyć, że mistycyzm jako taki nie łączy się ściśle z doświadczeniem piękna zmysłowego, a więc sam w sobie nie stoi w sprzeczności z intelektualizmem filozofii Platona. Powinniśmy powiedzieć raczej, że nadmierne eksploatowanie estetycznych i zmysłowych walorów światła w sztuce sakralnej może zachęcać wiernych do reagowania emocjonalnego na treści, które zgodnie z neoplatonizmem powinny być przedmiotami doświadczenia intelektualnego.

4.2

Vita beata: wzór życia szczęśliwego w aksjologicznym nurcie filozofii światła

Charakteryzując sztukę inspirowaną aksjologicznym nurtem metafizyki światła, podkreślić trzeba, że sztuka ta wyróżniała się przede wszystkim egalitarnym charakterem. Oddziaływała na wiernych z ludu, niewykształconych, pełniąc funkcję zbliżoną do *Biblia Pauperum*. Sztuka ta rozwinęła się przede wszystkim w formach literackich, szczególnie w różnego rodzaju opowieściach o apostołach, świętych i Ojcach Kościoła, którym nadać można wspólną nazwę żywotów świętych. Sztuka o nastawieniu aksjologicznym pełniła funkcję dydaktyczną: opowieści o przeciwnościach losu spotykających wiernych i uczciwych ludzi zachęcały do zaufania Bogu i przyjęcia zrzędzeń losu. W twórczości tego rodzaju promowano również nowy, chrześcijański sposób rozumienia szczęścia, który opierał się na uczciwości, sprawiedliwości i oddaniu wierze. W większości opowiadań spotykamy jaskrawe przeciwstawienie wartości materialnych wartościom duchowym w myśl zasady, że wprawdzie nie wszyscy mogą być bogaci i żyć w dostatku, ale wszyscy mogą być szczęśliwi, jeśli zaufają Bogu.

Nurt aksjologiczny związany jest przede wszystkim z filozofią Augustyna z Hippony. W pismach egzegetycznych tego świętego występuje wiele alegorii. Augustyńskie *Wyznania* mają styl starożytnej prozy artystycznej, który bez wątplenia wpłynął na chrześcijańską literaturę średniowieczną⁵⁵³. Dobrym przykładem są w tym wypadku *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu* autorstwa Piotra Skargi⁵⁵⁴. Nadmienić należy, że żyjący na przełomie XVI i XVII wieku Skarga podpiera się takimi autorytetami, jak Tertulian, Klemens z Aleksandrii, Euzebiusz z Cezarei, Grzegorz z Nazjanzu, święty Augustyn, Grzegorz Wielki, Piotr Damasceński, Beda, Chryzostom i inni Ojcowie Kościoła⁵⁵⁵, a także – zgodnie z nurtem augustyńskim – wypowiada silne poparcie na rzecz świętości obrazów i wizerunków świętych⁵⁵⁶.

Skarga rozpoczyna swoje dzieło tradycyjną inwokacją do świętych, metaforycznie pisząc: „Gwiazdy Niebieskie, przez które nas Chrystus oświeca, w tych ciemnościach świata tego świećcie nam. Pochodnie w miłości Bożej gorejące, przykłady waszemi zapalajcie nas”⁵⁵⁷. Następnie przechodzi autor do szczegółowych życiorysów, pośród których odnajdujemy wiele przykładów symboliki światła, przytoczmy tu kilka przykładów. Kontekst świętości i łaski przedstawić można na przykładzie opowieści o mszy odprawionej przez świętych Bazylego i Anastazego, podczas której „gdy [Anastazy] podnosił ożywiające Ciało Pana naszego Jezusa Chrystusa, widział Bazyli S. i inni, którzy tego widzenia byli godni, iasność wielką, wielką iako ogień, którą Kapłan onego, i wszystek Ołtarz otoczyła. Tak Pan Bóg nasz te straszliwe tajemnice Ołtarza naszego, komu rzeczy, odkrywa”⁵⁵⁸.

W żywocie świętego Abramiego czytamy, że w dniu swojego ślubu „ujrzał jakąś dziwną światłość tak rozkoszną i ku Boskim a niebieskim rzeczom pociągającą, iż ledwo z wielką tęsknotą końca obiadu doczekał”⁵⁵⁹. Tak ukazała się świętemu wola Boża, która szybko odsunęła od niego sprawy życia codziennego i kazała poświęcić się modlitwie. Święty chciał zostać pustelnikiem, jednak wkrótce po objawieniu musiał, wbrew swojej woli, poświęcić się życiu kapłań-

⁵⁵³ Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 81.

⁵⁵⁴ P. Skarga, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok, wybrane z poważnych pisarzy i doktorów kościelnych*, Wilno 1780 (dostępne na stronie www.pbi.edu.pl).

⁵⁵⁵ P. Skarga, *Żywoty Świętych...*, op. cit., s. 4–5.

⁵⁵⁶ Ibidem, s. 9.

⁵⁵⁷ Ibidem, s. 3.

⁵⁵⁸ Ibidem, s. 6–7.

⁵⁵⁹ Idem, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, Warszawa 1857 (dostępne na stronie www.pbi.edu.pl), s. 26.

skiemu i służbie wiernym, gdyż „nie godziło się, jakoż i Pan Bóg tego nie dopuścił, aby taka pochodnia leżeć pod ławą a taić się miała”⁵⁶⁰. Wierni szybko przyjęli nowego kapłana, swoje poparcie wyrażając w słowach skierowanych do Jezusa: „Chwała Tobie Jezu Chryste, któryś nam dał pasterza takiego a oczyszczył nasze oświecił, od tych nas bałwanów niemych wybawiając”⁵⁶¹.

Żywot świętej Afry opowiada historię młodej dziewczyny, która spotkała wędrujących chrześcijan. Będąc pod wrażeniem ich nauczania, pragnie zaprosić ich do domu, dlatego opowiada o spotkaniu swojej matce. Mówi, „że światłość jakąś niepojętą wokół nich widziała”⁵⁶². Dzięki temu zdarzeniu i pouczeniu chrześcijan Afra nawraca się i przyjmuje chrzest. Podobna historia łączy się z życiem świętej Agaty, która widywała boskie światło w późnych latach swojego życia. *Żywoty świętych* podają, że gdy przebywała w więzieniu, ukazało jej się światło:

[...] gdy tak w więzieniu, rzucona na ziemię, prawie nieżywa leżała, nagle owa ciemnica się oświeciła, i Ś. Piotr, ukazawszy się jej, rzekł: Wstań córko, Pan nasz Jezus Chrystus cię zleczył. Jakoż powstała, zupełnie zdrowa, jakby nigdy męczoną nie była. Straż przełknięta ową jasnością, rozpierchła się [...]”⁵⁶³.

Powszechną tradycją jest łączenie symboliki światła z opisem śmierci świętego, jego martwego ciała albo relikwii. *Żywoty Świętych* podają, że zwłoki świętego Aleksego posiadały jaśniejsze, „jakby Anielskie”⁵⁶⁴ oblicze.

W *Żywotach Świętych* Piotr Skarga wielokrotnie ostrzega czytelników przed zaufaniem, jakim darzyć można filozofię i naukę. Przykładem jest używanie określenia „filozof” celem wskazania niezdadności do pełnienia posługi kapłańskiej, bycia jej niegodnym, określenie takie oznaczało też osobę grzeszną, pyszną, która nie potrafi zaufać wierze i podważa ją prawami rozumu⁵⁶⁵. Prynypialność wiary wobec rozumu potwierdzała nauka św. Augustyna. Sam Skarga odnosi się do tego zagadnienia, wpisując osobistą uwagę na stronach *Żywotów*, iż wielu współczesnych mu „historyków ze szkoły filozoficznej” zaprzecza istnieniu licznych męczeństw. Skarga krytykuje Edwarda Gibbona, autora

⁵⁶⁰ Ibidem, s. 27.

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² Ibidem, s. 30.

⁵⁶³ Ibidem, s. 31.

⁵⁶⁴ Ibidem, s. 39.

⁵⁶⁵ Ibidem, s. 43.

*Historii Powszechnej*⁵⁶⁶, za „bezwstydne” porównania religii chrześcijańskiej do buddyjskiej, które Gibbon nazwał „bezstronnymi”. Skarga ubolewa, że postawa Gibbona i jemu podobnych może negatywnie wpłynąć na morale młodzieży i tuszować prawdę o liczbie męczenników, których miała być „niezmierna ilość” („całe miasta niektóre były wyludniane”, „kilkuset męczenników jednego dnia”⁵⁶⁷). Uwaga ta nie byłaby ważna, gdyby nie fakt, że stanowi przykład postawy wartościującej, podkreślającej dominację wiary nad nauką. To postawa charakterystyczna dla całego nurtu aksjologicznego. Dotyczy to zarówno dzieł filozoficzno-teologicznych, jak i literatury.

4.3

Alegoryzacja w sztuce wizualnej i literaturze nurtu epistemologicznego

Filozoficzny nurt epistemologiczny znalazł swoją realizację w sztukach wizualnych i literackich. W dziedzinie sztuk wizualnych widoczne stało się zjawisko odalegoryzowania świata. Zjawisko to zostało zapoczątkowane w trzynastym wieku, prawdopodobnie przez pisma św. Tomasza z Akwinu, ale wynikało również z ogólnej tendencji epoki. Odalegoryzowanie świata może być postrzegane nostalgicznie, jako utrata dawnego, zaczarowanego świata, pełnego wieloznaczności i niezbadanego, ale też należy pamiętać, że pozbawienie przedmiotów ich „drugiego dna” znacznie przyspieszyło rozwój sztuki mimetycznej – rzecz nie była już symbolem czegoś, ale w dziele sztuki miała odnosić się do samej siebie, dlatego przedstawienie tej rzeczy musiało niemal stać się nią samą.

W kręgu dzieł literackich inspirowanych nurtem epistemologicznym porbrzmiewa echo rozważań scholastyków na temat piękna i natury światła, dotyczy to na przykład *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine. Do kręgu tego włączają się również liczne opowieści o krucjatach, na przykład *Czyny Boga poprzez Franków* (1108) autorstwa Guiberta z Nogent lub tego samego autora osobiste

⁵⁶⁶ Książka opublikowana w sześciu tomach w latach 1776–1788, oryginalny tytuł: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Ukazało się polskie tłumaczenie tego dzieła: E. Gibbon, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego na Zachodzie*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 2000.

⁵⁶⁷ Por. P. Skarga, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, op. cit., s. 46.

przemyslenia pt. *Pamiętniki* (1115), inspirowane *Wyznaniami* św. Augustyna⁵⁶⁸. Tatariewicz pisze na stronach *Historii estetyki*, że w *Złotej Legendzie*⁵⁶⁹ możemy się dopatrzeć typowego dla filozofii trzynastowiecznej wpływu platoizmu. Wpływ ten uzewnętrznia się poprzez dominujące ówczesnie przekonanie o czterech przyczynach piękna, którymi są wielkość, liczba, barwa i światło⁵⁷⁰. Zdaniem Tatariewicza wielkość jest tu elementem typowo arystotelesowskim, światło zaś – typowo platońskim. *Złota Legenda* była jednym z najpoczytniejszych dzieł dotyczących życia świętych. Uważa się nawet, że jest jedną z najpiękniejszych i najbardziej zachwycających opowieści, jakie kiedykolwiek napisano⁵⁷¹. W jakim jednak stopniu filozofia światła występuje na stronach *Złotej Legendy*? Czy jest to dzieło faktycznie znaczące dla filozofii światła?

Sądzę, że sama *Złota Legenda* nie wnosi treści przełomowych do problemu filozofii światła, jednak jest ciekawym zobrazowaniem tez teologicznych. Autor, Jakub de Voragine, związany był z zakonem dominikanów, tak jak Albert Wielki i Tomasz z Akwinu. *Złota Legenda* powstała w latach 1267–1286, kiedy Jakub pełnił funkcję prowincjała w Lombardii. Bez wątplenia *Złota Legenda* zawiera elementy typowe dla trzynastowiecznej filozofii światła. Światło funkcjonuje w *Złotej Legendzie* przede wszystkim jako znak świętości, która ujawnia się w świecie zmysłowym. Nie jest ono jednak elementem stale występującym – światło duchowe i boskie ujawnia się incydentalnie i działa krótko, łączone jest najczęściej z nawiedzeniem lub śmiercią świętej osoby, której dusza w promieniach światła zostaje wzięta do nieba. Światła duchowego nie można pomylić z naturalnym (np. słonecznym), jest ono nieskończenie jaśniejsze i mocniejsze. Blask bijący od osoby świętej sprawia, że patrzenie na nią sprawia ból i staje się niemożliwe dla tego, kto nie został oświecony lub wezwany przez Boga. Niedostępność poznawcza oblicza osoby świętej jest symbolem nieprzekraczalności granicy *sacrum* – *profanum*. To, co dzieje się z człowiekiem doświadczającym łaski bożej, jest niepoznawalne dla innych. Takie ujęcie tematu boskości sugerować może skłanianie się autora ku teologii negatywnej bądź symbolicznej, ale jest przede wszystkim sformułowaniem poetyckim.

Przykład opisu takiego boskiego światła znajdujemy w apokryfie dotyczącym historii św. Andrzeja. Czytamy mianowicie, że w chwili śmierci na apostoła zstąpiło „światło olśniewające, spływające z nieba, [które] otoczyło go na pół

⁵⁶⁸ Por. J. A. Mazzeo, *The Augustinian Conception of Beauty and Dante's Convivio*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 15, No. 4 (Jun. 1957), s. 445.

⁵⁶⁹ Jakub z Voragine, *Złota legenda*, tłum. L. Staff, Wrocław 1994.

⁵⁷⁰ Por. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 217.

⁵⁷¹ Por. W. M. Ivins, *Two Illustrated Editions of the Meditations of Saint Bonaventure*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, Vol. 16, No. 10 (Oct. 1921), s. 213.

godziny, czyniąc go niewidzialnym. I gdy światło to się rozpierchło, oddał ducha⁵⁷². Podobnie opisano moment śmierci św. Jana. Apostoł wyrzekłszy słowa „Zaproszony do stołu twego, Panie mój Jezu Chryste, oto idę, dziękując ci, żeś raczył mnie zaprosić, bo wiesz, że pragnąłem tego z całego serca⁵⁷³, ułożył się w jamie wykopanej w kościele na wzór grobowca. Chwilę potem „oślepiająca otoczyła go światłość. I gdy światłość się rozproszyła, święty zniknął⁵⁷⁴. Tak samo wyglądała chwila śmierci św. Hilarego, która odbyła się w obecności jego przyjaciela, Leonejusza: „około północy światłość nadprzyrodzona, taka że sam Leonejusz nie mógł znieść jej widoku, weszła do pokoju biskupa i zniknęła powoli, unosząc ze sobą duszę świętego Hilarego⁵⁷⁵. Nie inaczej odszedł św. Wedast: „Czterdziestego roku swego episkopatu, nawróciwszy tłum pogan swym słowem i przykładem, święty Wedast ujrzał kolumnę ognistą, zstępującą z nieba aż na jego dom. Zrozumiał, że koniec jego się zbliża. I istotnie wkrótce potem zasnął w Panu⁵⁷⁶.

Światło pojawia się także w chwili, gdy święty dokonuje cudownego uzdrowienia. Tak dzieje się w przypadku św. Tomasza – światło spływa na zebranych chorych, a po uleczeniu wiernych gaśnie⁵⁷⁷. W momencie chrztu udzielanego przez św. Sylwestra pojawia się światło: „gdy Konstantyn wszedł do wody chrztu, wielka światłość go otoczyła, i wyszedł czysty od wszelkiego trądu, i rzekł, że widział Chrystusa w niebiosach⁵⁷⁸. Św. Antoni, kuszony przez czarty, uratowany zostaje przez światłość zjawiającą się nagle⁵⁷⁹. Od zła uratowana zostaje również św. Agnieszka, którą niewierny mąż oddaje do domu publicznego. Tu chroni ją przed gwałtem światłość, która przepędza mężczyzn. Agnieszka w chwili śmierci wypowiada słowa: „Spójrzcie, abyście nie płakali mnie, jak zmarłą, lecz abyście radowali się ze mną i składali mi życzenia; bo dopuszczona jestem odtąd przebywać wśród tego świetlanego grona!⁵⁸⁰.

Spośród innych przykładów wymienić można opis rajy, w którym wszystko oświetlone jest cudownym światłem, opis Chrystusa, który ukazał się świętemu Janowi Jałmużnikowi jako jaśniejąca postać z krzyżem nad głową. Chrystus nazwany jest w *Złotej Legendzie* „zbawieniem, światłem i chwałą ludu izrael-

⁵⁷² Jakub de Voragine, op. cit., s. 28.

⁵⁷³ Ibidem, s. 72.

⁵⁷⁴ Ibidem.

⁵⁷⁵ Ibidem, s. 99.

⁵⁷⁶ Ibidem, s. 175.

⁵⁷⁷ Por. ibidem, s. 47.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 84.

⁵⁷⁹ Por. ibidem, s. 107.

⁵⁸⁰ Ibidem, s. 119.

skiego⁵⁸¹ oraz „jedynym światłem”⁵⁸², a jego przyjsciu na świat towarzyszą cuda, które łączą się z blaskiem i światłością (tego dnia widziane były trzy słońca na wschodzie, a Sybilla widziała złoty okrąg wokół słońca⁵⁸³). Oczywiście *Złota Legenda* jest dziełem literackim, a nie filozoficznym, dlatego nie trzeba doszukiwać się w niej opracowania zagadnień filozoficznych, jednak zauważyć należy, że Jakub konsekwentnie stosuje tezy filozofii światła wyłącznie do opisu chwili śmierci świętego lub też – choć rzadziej – do opisu uzdrowienia. Autor *Złotej Legendy* posługuje się powszechnie znanymi literackimi odniesieniami do światła, ale za opisami nie idą raczej żadne konkretne tezy filozoficzne. Tak więc w dziele doszukiwać się możemy filozoficznej podbudowy lub inspiracji, ale literackiej, sama filozofia nie jest tu zawarta *explicite*⁵⁸⁴.

Poza szeregiem prac literackich o charakterze religijnym w średniowieczu powstawały również dzieła z kręgu *chansons de geste*, czyli pieśni o bohater-skich czynach. Do jednej z bardziej znanych należy pewnie *Pieśń o Rolandzie* – dzieło anonimowe, datowane na wiek XI. W dziele tym znajdujemy wiele odniesień do symboliki światła; mówi się na przykład, że prawo Boże „jaśnieje” nad ludźmi (CCLXXXII), następnie opisuje się rękonoścy mieczy jako szczerozłote, podtrzymuje się tradycyjne średniowieczne znaczenie symboliczne tego kruszcu (CCLXXX, CCLXXXII), a blasku tego miecza „samo słońce nie gasi” (CCXV). *Pieśń o Rolandzie* jest poematem średniowiecznym, w którym wykorzystano estetykę i symbolikę światła, co pozwoliło Josephowi Mazzeo nazwać ją „poetyką światła”⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ Ibidem, s. 159.

⁵⁸² Ibidem, s. 179.

⁵⁸³ Por. ibidem, s. 54.

⁵⁸⁴ Edward Porębowicz w swoich rozważaniach na temat Dantego Alighieri wspomina o *Złotej legendzie* jako dziele mającym wpływ na mentalność społeczeństwa trzynastowiecznego. E. Porębowicz, *Posłowie*, [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia*, Warszawa 2007, s. 420.

⁵⁸⁵ J. A. Mazzeo, op. cit., s. 445.

4.4

Boskie światło *Boskiej komedii* Dantego

Boska komedia Dantego Alighieri z punktu widzenia metafizyki światła jest dziełem wyjątkowym. Dzieło to kończy epokę średniowieczną nie tylko na poziomie filozoficznym i literackim, ale co ważniejsze, również na poziomie metafizyki światła. W *Boskiej komedii* połączono wszystkie trzy aspekty neoplatonizmu średniowiecznego, a wszystko to ujęte zostało w oryginalną formę dzieła literackiego.

4.4.1

Tło filozoficzne powstania dzieła

Poeta wiele lat spędził na wygnaniu w Rawennie, gdzie znajduje się jego grób. Rawenna to miasto wyjątkowe również z innego powodu: w żadnym innym na świecie nie znajdujemy tylu zabytków sztuki starochrześcijańskiej i bizantyjskiej. Dante, inspirując się tą sztuką, stworzył *Boską komedię*. O sztuce bizantyjskiej pisał: „widziałem światło w formie rzeki, z której wyskakiwały żywe promienie, jakby rubiny wbite w złoto”⁵⁸⁶. W swoich wierszach chętnie powracał do starożytności, przypisywał wielki autorytet Platonowi i Arystotelesowi⁵⁸⁷, wzorował się na Ajschylosie, Sofoklesie, Eurypidesie, Homerze i Hezjodzie. Z filozofów średniowiecznych znał traktaty Boecjusza, Bonawentury⁵⁸⁸ i Augustyna⁵⁸⁹. Większość komentatorów dzieł Dantego podkreśla inspiracje płynące z filozofii arabskiej, Tomasza z Akwinu oraz Alberta Wielkiego⁵⁹⁰. W naszych rozważaniach twórczość Dantego traktowana będzie jako efekt oddziaływania

⁵⁸⁶ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, op. cit., s. 184.

⁵⁸⁷ Powołuje się na *Etykę Nikomahejską*: Dante Alighieri, *Boska Komedia*, op. cit., 11.80. Por. też: „Dante szanuje Arystotelesa i podziela poglądy św. Tomasza, ale też oddaje szacunek myślicielom arabskim i żydowskim; uznaje się za tomistę, ale równocześnie nie stroni od św. Augustyna, św. Bernarda, św. Bonawentury czy też apokaliptycznych mistyków” (W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, Kraków 2002, s. 20–21).

⁵⁸⁸ Na przejawy duchowości franciszkańskiej zwraca uwagę K. Michalski (*Myśl franciszkańska i jej wpływ na Dantego*, „Przegląd współczesny”, t. 20, Kraków 1997, s. 11–39).

⁵⁸⁹ Por. E. Porębowicz, *Posłowie*, op. cit., s. 428.

⁵⁹⁰ Por. W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 39, 42, 66.

nurtu platońskiego. Ujęcie zastosowane tu odbiega od tradycyjnej, tomistycznej wykładni poematu Dantego, w którym ogranicza się możliwość jego wielopłaszczyznowego odczytania. Do prac napisanych w tym tradycyjnym duchu należy z pewnością książka ks. Wojciecha Paluchowskiego *Filozofia człowieka u Dantego*, w której wielokrotnie przywoływane jest stanowisko ks. Konstantego Michalskiego. Znamienne to stanowisko dla kręgów katolickich, ale my tutaj pozwalamy sobie zawiesić twierdzenia Michalskiego i Paluchowskiego, uznających emanacjonizm i panteizm za „niebezpieczeństwo”, którego udało się Dantemu uniknąć⁵⁹¹. Ujęcie platońskie bierze pod uwagę obydwa źródła inspiracji, tj. tradycję panteistyczną i emanacjonistyczną, i wskazuje na ich obecność w *Boskiej komedii*. Paluchowski twierdzi, iż pomimo odwołań do myśli Jana Szkota Eriugeny Dantemu udało się uniknąć „choćby cienia panteizmu”⁵⁹². Nie jest moim zamiarem dyskutowanie z poglądami Paluchowskiego, jednak wydaje się, że interpretacja wyszczególnionych fragmentów poematu, w których Dante odwołuje się do metafizyki światła, znacznie złagodzi ów osąd. Szeroki kontekst odczytania dzieła Dantego ma uzasadnienie w tradycji filozoficznej, do której odnoszą się i którą współtworzą Umberto Eco, Étienne Gilson⁵⁹³, a także Ernst R. Curtius⁵⁹⁴. Wskazali oni, że komentatorzy zajmujący się filozofią scholastyczną zbyt często doszukują się łatwych zbieżności między koncepcją Dantego i Tomasza z Akwinu. Étienne Gilson powtórzył swoje stanowisko w książce *Dante et la philosophie*, gdzie starał się wykazać, że w *Boskiej komedii* występują różnorodne wątki filozoficzne i teologiczne: franciszkańskie, platońskie, arabskie, tomistyczne oraz arystotelesowskie⁵⁹⁵. Jeszcze bardziej krytyczne stanowisko przyjął Curtius, który odwołując się do Dantego koncepcji poezji, wskazał, jak niewiele ma ona wspólnego z podejściem Tomasza z Akwinu (Dante uznawał poznawczą funkcję poezji⁵⁹⁶). Ważny głos w tej dyskusji zabrał też Bruno Nardi, cytowany i popierany przez Umberta Eco: „większość badaczy Dantego zamknęła sobie drogę do zrozumienia jego myśli, akceptując stworzoną przez neotomistów legendę, czyniącą z niego wiernego interpretatora doktryny Akwinaty”⁵⁹⁷.

⁵⁹¹ Por. ibidem, s. 146–147.

⁵⁹² Por. ibidem, s. 147.

⁵⁹³ Umberto Eco powołuje się tu na książkę *Dante et la Philosophie* z 1939 roku. Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 186.

⁵⁹⁴ Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska...*, op. cit., rozdział XII.

⁵⁹⁵ Por. É. Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris 1953, s. 256 i n. Cyt. za: W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 91–95.

⁵⁹⁶ Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska...*, op. cit., s. 231.

⁵⁹⁷ B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942, s. 20. Cyt. za: U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 186.

4.4.2

Symbole i obrazy literackie *Boskiej komedii*

Piekło, do którego wstępuje poeta, jest dziełem Bożej ręki, owocem jego Mądrości i Miłości, jest więc miejscem dobrym⁵⁹⁸. Miejsce kaźni i cierpień dusz ludzkich powiązane jest w niezrozumiały do końca sposób z uczuciami pozytywnymi i najwyższymi. Jest miejscem, które ma cel i być może istnieje w nim jednak nadzieja, pomimo iż znajdujący się tam grzesznicy mogą modlić się jedynie o śmierć samej duszy⁵⁹⁹. Wergiliusz poucza Dantego o harmonii, która panuje w świecie, i o tym, że cały świat stanowi jedność. Harmonia przejawia się w relacjach między bytami, których „część każda każdej cząstce świeci” (*Piekło*, 7.75), oraz w równym rozdzieleniu łaski Bożej, która rozjaśnia niczym światło całość stworzenia (*Piekło*, 7.76).

Dante pyta Wergiliusza o ludzkie losy, o przeznaczenie i konieczność panującą w świecie. Bóg, będący prawdziwym źródłem światła, dzieli się nim z każdym stworzeniem, dzięki czemu wszystkie byty łączą się ze sobą, rozbłyśkając bożą światłością – wszystkie ze swej natury posiadają w sobie to światło. Bóg rozpromienia mądrość, która jawi się w ludzkim świecie jako konieczność. Konieczność nie jest dla człowieka zrozumiała, ale jak mówi Wergiliusz, owo niezrozumienie jest wynikiem ludzkiej niewiedzy i nieświadomości. Zawarta w dziełach Dantego koncepcja człowieka jest umiarkowanie optymistyczna: człowiek posiada nieśmiertelną i wolną duszę, znajdującą się na szczycie hierarchii stworzeń. Dusza ludzka jest zdolna do zła, ale posiada w sobie też pierwiastek boski, jest tak subtelna, że „światło przenika przez nią jak przez anioła”⁶⁰⁰. Dusza jest wieczna, ale stworzona, bowiem rozpoczyna swoją egzystencję wraz z ciałem (tu poeta odrzuca teorię preegzystencji duszy wyłożoną przez Platona w *Timajosie*⁶⁰¹ i popiera stanowisko Arystotelesa⁶⁰²).

⁵⁹⁸ Por. W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 39; E. Porębowicz, *Dante*, op. cit., s. 107.

⁵⁹⁹ Dante, *Boska komedia*, I, 117. Por. też: W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 38.

⁶⁰⁰ Dante, *Biesiada*, tłum. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004, III, 2, 14.

⁶⁰¹ Por. ibidem, IV, 21, 2 i n.; idem, *Boska komedia*, IV, 29–63.

⁶⁰² O duszy jako pierwszej entelechii ciała naturalnego por. Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1988, II, 1, 412a.

Podróżując przez piekło, Dante spotyka Farinatę degli Uberti (przywódcę wrogiego mu stronnictwa politycznego), który przybliży mu różnicę między światem doczesnym a piekłem. Podstawową różnicą jest tu brak światła dla potępionych – światło to moc boska, to Łaska, Miłość, za którymi tęsknią i o które pytają⁶⁰³. W *Piekle* powiązania ze światłem spotykamy tylko w dwóch kontekstach: albo w opisie mądrości i dobroci Boga, albo też w opisie geniuszu Wergiliusza, samego światła tam nie ma.

Światło jako znak łaski bożej towarzyszy podróżującemu już od czyśćca – miejsca odbywania kar za grzechy, ale przepelnionego łaską bożą i nadzieją. Czyściec jest miejscem, którym opiekuje się Bóg. Światło to mądrość osób spotykanych: z ich oczu, niczym od pochodni, jaśniej płomień światła; oczy św. Łucji (*Czyściec*, 9.61-9.62) służą za pochodnie, wskazując prawdę oraz właściwą drogę etyczną. Jeszcze większym blaskiem jaśniej Anioł, którego spotyka Dante: lśni tak jasnym blaskiem, że nie sposób patrzeć na niego, nie odczuwając bólu (*Czyściec*, 9.79-9.84). O aniołach czytamy, że ubrani są w „śnieżnobiałe szaty”, a ich oblicza wydają się jaśnieć blaskiem „jutrzenki rannej” (*Czyściec*, 12.88-12.90). Wergiliusz tłumaczy uczniowi sens światła: doświadczenie światła jest bliskie doświadczeniu miłości, bowiem sprawia ona, że dusza ludzka rozbłyskuje wewnętrznym światłem radości (*Czyściec* 15.71-15.72).

W pieśni szesnastej *Czyśćca* Dante i Wergiliusz spotykają duszę Marca Lombardo. Zjawia rozprawia nad pojęciem wolnej woli i ubolewa nad zepsuciem świata. Jedynym ratunkiem, według Marca, jest boskie światło, które dane jest człowiekowi również w czasie jego życia ziemskiego. Światło to uwalnia człowieka od ślepoty, pozwala unikać błędów i rozpoznać fałsz świata zmysłowego (*Czyściec*, 16.65-16.75). Światło, o którym mówi Marco, ma boską naturę, ujawniającą działanie opatrności bożej.

Między trzecim a czwartym tarasem czyśćca Dante znów doświadcza światła duchowego. Poeta znajduje się dopiero na dnie czyśćca, a już nie może spoglądać na nic, co jest źródłem światła. Od samego początku drogi przez dno czyśćca podróżnikom towarzyszy łaska Boża przewyższająca blaskiem i jasnością światła, do których przywykły zmysłowe oczy Dantego (*Czyściec*, 17.52-17.54). W pieśni dwudziestej trzeciej mamy bardzo istotne porównania mądrości do światła – Dante używa metafory wzroku, ciemności, blasku i poznania; pisze: „To, czego wzrok mój ciemny nie rozumiał. W tym mi więcej blasku rozświetliło poznanie” (*Czyściec*, 23.45-23.46)⁶⁰⁴.

⁶⁰³ Por. „Na jasnym świecie, gdzie blask oczy pieści?” – pytają potępione dusze. Dante, *Boska komedia*, op. cit., 10.69.

⁶⁰⁴ Ibidem, 18.10-18.18. Dante: „Więc rzekłem: Mistrzu, wzrok mój tak się staje bystry od światła twego przyczyny, że coś mi podał, wszystko rozeznaję”. Na co Wergiliusz odpowiada:

W *Raju* zawarto fragmenty, w których w pełni rozwinięta symbolika światła użyta została celem ukazania piękna, miłości, dobroci i mądrości, które są udziałem zbawionych. W pieśni drugiej *Raju* Dante potwierdza, że w świecie, w którym się znalazł, mądrość objawia się jako światło, niewiedza zaś jako ciemność. O sprawach najwyższych naucza Dantego sam św. Tomasz, który przypomina aspekty swojej filozofii w poetyckiej wypowiedzi:

Gdy promień Łaski, który miłość płodzi,
Co się w kochaniu jeszcze rozplomienia,
Do takich granic swą czułość przywodzi,
Że ci pozwala stąpać po drabinie,
Po której nikt bezpowrotnie nie schodzi [...]

Raj, 10.83-10.87

Wszystkie przebywające w raju dusze posiadają swoje własne światło, które zadziwia Dantego. Dusze zachwycają poetę swoim blaskiem i urodą (*Raj*, 3.58-3.60). Również Beatrycze jaśnieje swoim wewnętrznym światłem, o którym mówi Dantemu w piątej pieśni *Raju* (5.1-5.6). Światło otacza tu wszystkie dusze, wypływa z ich wnętrza i rozprzestrzenia się wokół, jest znakiem łaski, w doskonały sposób oddaje absolutny stan wiecznej szczęśliwości:

Dopóki w raju te płąsy i pienia
Trwać będą, póty miłość, co w nas tleje,
Wyiskrzac będzie te szaty z płomienia.
W miarę zapалу blask nasz potężnieje,
A zapal w miarę patrzenia tym silniej,
Im więcej Łaska na nas mocy zleje.

Raj, 14.37-14.42

W siódmym niebie Dante i Beatrycze oglądają pełną blasku drabinę, podążając nią, docierają do bytu najwyższego, który jest przyczyną i celem każdego stworzenia. Poeta doświadcza stanu szczęśliwości, otacza go już samo światło, jego poznanie dobiega końca, pojmując, że światło jest istnieniem rzeczy, a oglądając samo światło, doświadcza istoty bytu – Pramiłości, beczasowej, wiecznej i niepojętej (*Raj*, 29.13-29.18).

da: „Niech – odrzekł – w myśl mą żrenice ugodzą Twego rozumu; niechaj się rozświeci błąd tych, co ślepi, przecież ludzi wodzą”.

W ostatnich fragmentach *Boskiej komedii* Dante powraca jeszcze raz do szczególnej natury ludzkich oczu. Światło i oczy człowieka mają moc uzdrawiającą, chorobą zaś jest niewiedza i nieznajomość prawdziwego przedmiotu poznania. Beatrycze mówi, że nie tylko w jej oczach błyszczą raje i nie tylko jej oczy mają moc uzdrawiającą, kontakt z duszą wolną od grzechu przywraca spokój i harmonię (*Raj*, 26.10-26.15). Dante rozumie, że dzięki podróży przez świat pośmiertny poznał wieczne zasady rządzące światem, doznał łaski bożej i został oczyszczony z grzechów:

Bowiem źrenica otwarta i szczerza
 Coraz się w szczytnym świetle prawdy piększy
 I coraz głębiej w jej otchłanie wзира.
 Od owej chwili mój wid stał się większy [...]

Raj, 33.52-33.56

Beatrycze uzdrawia Dantego swym spojrzeniem, oczy poety lśnią „na tysiąc mil wkoło” (*Raj*, 26.76-26.79) i odzyskują swe własne duchowe światło.

4.4.3

Konteksty platońskie *Boskiej komedii*

Akcja *Boskiej komedii* rozgrywa się w roku 1300⁶⁰⁵. Dante podczas podróży gubi się w ciemnym lesie i dociera do podnóża „świetlanej góry”, której bronią trzy dzikie zwierzęta: Pantera, Lew i Wilczyca⁶⁰⁶. Góra okryta promieniami słońca jest symbolem najwyższych wartości moralnych, które osiągnąć można dzięki Bożej Łasce. Już pierwsze strofy zapowiadają dzieło pełne odniesień do metafizyki światła. Poeta pisze o świetle zawsze wtedy, gdy chce wyrazić nieopjęty zachwyty nad łaską, opieką bożą, mądrością, nieskończonym dobrem, pięknem i prawdą.

⁶⁰⁵ Dante rozpoczął pisanie *Boskiej komedii* prawdopodobnie w roku 1307, część pierwsza, „Piekło”, była rozpowszechniana w rękopisach w 1314 r. M. Barbi, *Dante*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1965, s. 80.

⁶⁰⁶ Dante Alighieri, *Boska komedia*, op. cit., s. 7.

Można wskazać liczne podobieństwa między podróżą Dantego i Wergiliusza a platońską „drogą wstępującą”. Podróżnicy muszą wspinać się po niebezpiecznej górskiej ścieżce. Jest ona jedyną drogą wiodącą prosto do celu, którym jest źródło światła. W obu przypadkach światło symbolizuje wartości absolutne: Dobro, Piękno i Prawdę. W przypadku obu opisów występuje rozróżnienie na mistrza i ucznia. Nauczyciel wie, dokąd prowadzi ucznia, uczeń zaś nie wie, dokąd zmierza, ale nauczyciel jest dla niego najwyższym autorytetem i wzbudza jego zaufanie. Dante nazywa mistrza „światłem poetów” (*Piekło*, 1.82) i Słońcem, które leczy mętny wzrok (*Piekło*, 11.91). Poeta pisze, że swój własny talent zawdzięcza poznaniu pism Rzymianina. Alighieri realizuje w *Boskiej komedii* ideały platońskiej drogi filozoficznej, jego „droga wznosząca” łączy się z uczuciem czystej miłości do Wergiliusza.

W *Państwie* Platona nie znajdziemy szczegółowych, narracyjnych opisów drogi, wiemy tylko tyle, że jest ona niebezpieczna i stroma. Inaczej sprawa przedstawia się w *Boskiej komedii* – dzieło opierające się na dialogach między Dantem a Wergiliuszem daje bardzo dokładny opis podróży. Zwrócić należy także uwagę, że w obu wypadkach im wyżej bohaterowie wejda, tym wokół nich robi się jaśniej, gdyż zbliżają się do źródła światła. Obraz ten jest metaforą wznrastającej wiedzy ucznia i przybliżania się do bytu doskonałego, który stanowi upragniony i umiłowany przedmiot wiedzy. Jeśli wrócimy do szczegółowego porównania *Boskiej komedii* i fragmentów dialogu *Państwo*, możemy na podstawie słów Dantego określić, do którego punktu „drogi wstępującej” udało mu się dotrzeć. Szczegółowego obrazu świetlnych kręgów w opisie Platona oczywiście nie znajdziemy. Jeśli oglądał najwyższą Jednię (Hen), to sprawy te pozostały głęboko skrywanymi tajemnicami Platońskiej Akademii i nigdy nie zostały utrwalone w piśmie. Dante dotarł do Jedni, czyli do samego Boga. O absolutnej doskonałości, którą oglądał poeta, świadczą słowa zamykające poemat:

Zarzewie wieczne, samo w sobie tkwiące,
Samo-pojęte, samo-pojmowane,
W tym się pojęciu własnym kochające!...

Raj, 33.124-33.126

Zarówno w Platońskiej, jak i Dantejskiej opowieści o „drodze wstępującej” nadchodzi moment, w którym podróżujący docierają do celu i muszą się zatrzymać. Dante podaje zbliżony do Platona opis tej chwili. W *Boskiej komedii* Wergiliusz już na samym początku podróży (1.123-1.129) mówi, że gdy dotrze z Dantem do bram raj, rolę przewodnika będzie musiała przejąć Beatrycze.

Również w Platońskiej „drodze wznoszącej” jest taka chwila: dotarłszy do ognia, nauczyciel i uczeń zatrzymują się i oglądają Słońce z daleka. Jakie zachodzą tu zbieżności? W obu opowiadaniach bohaterowie wyruszają z ciemnego miejsca i dążą do źródła światła, u Platona do ognia, u Dantego do Beatrycze. Wszyscy, oprócz Dantego, zatrzymują się przy pierwszym źródle światła i nie mogą iść dalej; Platon ogląda Słońce z daleka, Wergiliusz widzi wrota raju, ale nie przekracza ich progu, gdyż zabrania mu tego boskie prawo. Tylko Dante i Beatrycze idą dalej. Co wyróżnia Dantego? Być może fakt, że jako jedyny jest chrześcijaninem. Wszyscy, którzy przekraczają tajemnicę *sacrum*, to ludzie zbawieni, znający ideał miłości chrześcijańskiej. Platon zapewniał, że jego droga filozoficzna nie prowadzi do filozoficznego poznania Absolutu, chociaż potwierdza jego istnienie (por. *List VII*). Platon ogląda Słońce, a Dante „wkracza w nie” poprzez oglądanie jego wewnętrznych świetlnych kręgów.

Dante jednoczy się z Bogiem, ale wszyscy bohaterowie tej filozoficznej podróży, również Platon, odczuwają substancjalną obecność Boga. W kwestii Jego substancjalnej obecności w strukturze „tamtego świata” trzeba przypomnieć, że światło obecności Boga pojawia się dopiero w czyścicu, chociaż jest znane duszom przebywającym w piekle. Z punktu widzenia metafizyki światła brak światła oznacza brak łaski i brak substancjalnej obecności Boga. W piekle panują narzucone i odwzorowane (*mimesis*) prawa boskie, ale nie istnieje realna partycypacja w Bogu (*metheksis*), która objawiałaby się obecnością światła.

Dantejski raj nie jest miejscem, w którym zanegowano wszelkie wartości płynące z doświadczenia zmysłowego, jest on podstawą choćby sztuki będącej źródłem piękna (*Raj*, 2.98-2.106). Beatrycze porównała sztukę do lustra, a odbicia lustrzane do dzieł sztuki. Wypowiedź ta stanowi nawiązanie do metafory Platona. Tu jednak kończą się inspiracje, Beatrycze z tej samej metafory wyprowadza sprzeczną z naukami Platona, pozytywną koncepcję sztuki. Beatrycze uznaje wartość sztuki, która przybliży człowiekowi prawdę o świecie idealnym i zmysłowym. Tworzenie sztuki stanowi rodzaj mediacji między światem zmysłowym a idealnym (*Raj*, 9.108). Stanowisko to potwierdza autorytet Kościoła, św. Tomasz z Akwinu, wypowiadając słowa⁶⁰⁷:

Ale natura dużo blasku roni
 Tworząc swe dzieło, właśnie jak artysta,
 Który zna kunszt swój, lecz jest słabej dłoni.

⁶⁰⁷ Por. też. fragment: „Wiedz: Łaska Boża, w której nie masz cienia, pała i błyszczcy, a kędy zaświeci, tam wiecznie piękno z siebie wypromienia” (*Raj*, 7.64-7.66). Naturalna forma, która rozpromieniona zostaje geniuszem artysty, czyli łaską bożą, zyskuje formę, która ujawnia istotę, czyli formę piękną.

Za to jeżeli Miłość płomienista
 W dzieło jasnością Pierwomocy tchnęła,
 To się w nim jawi doskonałość czysta.

Raj, 13.76-13.81

Porównanie sztuki do dzieł natury wskazuje na jedność piękna artystycznego i naturalnego oraz na ich wspólną pochodność względem piękna idealnego. Tomasz mówi, że świat został stworzony w oparciu o ideę, która nie może być w pełni oddana w pojedynczych naturalnych stworzeniach. Dopiero artysta, człowiek posiadający moc i miłość bożą, potrafi dostrzec w każdej rzeczy piękno, światło i istotę, by wszystkie te elementy ująć w jedno, tworząc dzieło sztuki.

* * *

W poemacie *Boska komedia* wykorzystano wszystkie aspekty metafizyki światła. Aspekt ontologiczny zastosowano w opisie świata charakteryzującego się obecnością metafizycznego piękna i dobrem wszystkich istot, substancjalną obecnością Boga, harmonią, która wyraża się poprzez hierarchiczność stworzenia, oraz absolutną jednością (*Piekieło*, 7.75). Opis ten przypomina Plotyńską „teorię oglądania”, przywołuje też neoplatońską koncepcję emanacyjną, którą obrazuje dantejska teoria łaski bożej. Dante znał tradycję neoplatońską oraz teorię emanacyjną i świadomie użył ich w dziele. W aspekcie aksjologicznym stawiane są pytania o celowość świata. *Boska komedia* uczy o szczęśliwości wynikającej ze sprawiedliwości i hierarchiczności świata. Dusze znajdujące się w piekle rozumieją swoje położenie i nie buntują się przeciw prawom boskim, natomiast w czyścicu towarzyszy im już stałe uczucie szczęścia i radości wynikające z łaski, która objawia się pod postacią światła. Wstępując w górę, dusze zyskują własne substancjalne światło. Nie tylko oglądają blask Boga i są oświecane przez światło boże, ale same stają się źródłem światła. Dante wskazuje na epistemologiczny aspekt metafizyki światła, stosując metafory światła do opisu mądrości Bożej. Niczym światło duszy, mądrość Boga udziela się ludziom, aby mogli zrozumieć świat i konieczność w nim panującą. W celu zobrazowania procesu poznawczego Dante sięga po tradycyjną platońską metaforę wzroku: podobnie jak oczy widzą dzięki światłu Słońca, intelekt ludzki poznaje dzięki światłu Boga (*Czyściec*, 23.45-23.46). Tradycyjną platońską metaforą jest również wykorzystany przez Dantego obraz świetlistej drabiny, który stanowi po-

etyką odpowiedź na filozoficzną koncepcję drogi wznoszącej. Metafory tej użył Dante w opisie siódmego nieba. Warto zauważyć, że gdyby *Boską komedię* rozpatrywać jako dzieło poetyckie, historia Dantego kończyłaby się być może mistycznym i religijnym objawieniem, ponieważ jednak dzieło to posiada bardzo silne związki z filozofią platońską, można uznać, że jego część finalna stanowi opis bezpośredniego oglądu intelektualnego. *Boska komedia* to teodycea, to niejako „oddanie sprawiedliwości Bogu”, które wyprzedza o kilka wieków rozmyślenia zawarte w Leibnizjańskiej *Teodycei o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*.

Kończąc rozważania nad filozoficznymi kontekstami *Boskiej komedii*, warto przywołać Hegla i jego uwagi w tej materii. Stwierdza on, iż w dziele tym Dante uosabia cechy chrześcijańskiej epoki romantycznej. Hegel pisze: „Dante, prowadzony przez swojego mistrza Wergiliusza przez piekło i czyściec, ogląda rzeczy najstraszniejsze i najpotworniejsze, drży z przerażenia, zalewa się nieraz łzami, ale kroczy dalej ufny i spokojny, bez trwogi i lęku, bez żalu i goryczy, że tak nie powinno być”⁶⁰⁸.

Niniejszy rozdział miał przedstawić *Boską komedię* jako ukoronowanie, a jednocześnie zakończenie średniowiecznej metafizyki światła w typowym dla niej, ściśle chrześcijańskim rozumieniu⁶⁰⁹. Jednak Dante nie tylko podsumowuje średniowieczną metafizykę, ale również jako twórca stojący na przełomie epok wnosi do niej nowe elementy. Mowa tu o psychologii światła, o której wspomina John Gage, wskazując, iż poematy Dantego łączą symbolikę światła z radością i uśmiechem⁶¹⁰. Ową „psychologię światła” omawia również neoplatonik i badacz twórczości Dantego, Marsilio Ficino, w rozprawie *O świetle*, w której na pytanie, czym jest światło, odpowiada, iż jest ono „obfitością życia aniołów, odsłonięciem mocy niebios, śmiechem nieba”⁶¹¹. *Boska komedia* wieńczy poszukiwania średniowiecznych chrześcijańskich metafizyków światła. Dzieło to przerywa obowiązujący w średniowieczu ścisły związek filozofii światła z teologią chrześcijańską. Uwolniona od doktryny filozofia światła rozkwitła razem z renesansową sztuką piękną.

⁶⁰⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 133.

⁶⁰⁹ Na znaczenie *Boskiej komedii*, w której Dante dokonuje syntezy epoki średniowiecznej, wskazują: J. Klaczko, *Dante Alighieri*, [w:] F. Hoesick, *Zapomniane pisma polskie*, Kraków 1912, s. 205–249; W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 35.

⁶¹⁰ Por. J. Gage, op. cit., s. 77; W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego*, op. cit., s. 155–158.

⁶¹¹ Cyt. za: J. Gage, op. cit., s. 78.

4.5

Malarstwo mimetyczne od XVI do XVIII wieku

Jan Białostocki w tomie *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku* napisał, że kunszt jest ważniejszy niż blask. To stwierdzenie pojawiło się po raz pierwszy w XV wieku i zrewolucjonizowało tradycyjne teorie estetyczne. Leon Battista Alberti jako pierwszy nawoływał do zmiany postawy wobec dzieł sztuki. Pisał: „Niektórzy używają w swych przedstawieniach malarskich dużo złota, sądząc, iż przydaje to dostojęstwa; nie pochwalam tego”⁶¹². Jak twierdzi Białostocki, Alberti skrytykował tradycję estetyczną średniowiecza, podważył smak teoretyków i artystów bizantyjskich i gotyckich. Jednak jeśli nawet sztuka renesansowa porzuciła tradycyjne i dosłowne bogactwo przedstawienia, nie rozstała się ani na chwilę z metafizyką światła oraz z dążeniem do kunsztu i świetności. Zauważmy, iż pogląd Albertiego w sformułowaniu Białostockiego zgodny jest z Heglowskim rozumieniem sztuki romantycznej, w której postulat drogocенności materiału zostaje zawieszony na rzecz „drogocенności” treści. Oczywiście sztuka bizantyjska i gotycka stanowią stadium rozwoju sztuki romantycznej, jednakowoż typowe dla niej formy artystyczne uległy w renesansie znacznemu „udoskonaleniu”, gdy tylko artyści i odbiorcy sztuki dojrżeli do tego, by treści duchowe wypowiadać w sposób bardziej bezpośredni⁶¹³. Nie forma odgrywa tu zasadniczą rolę. Forma jest rezultatem historycznego rozwoju sztuki, jest ona jedynie narzędziem, a nie celem sztuki. Hegel stwierdza jednoznacznie, iż w romantyzmie „strona zewnętrzna [dzieła sztuki – P. T.] traktowana jest jako element obojętny”⁶¹⁴. Doskonałe piękno zmysłowe, którym cechowała się sztuka klasyczna, nie przedstawiało wartości w oczach artystów, którzy pragnęli ująć problem ułomności i skończoności realnego istnienia ludzkiego. Pochwałę sztuki romantycznej wypowiada Hegel w następujących słowach:

⁶¹² Fragment *Della pittura* Leona Battisty Albertiego w przekładzie Jana Białostockiego na podstawie: J. Białostocki, *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, op. cit., s. 15.

⁶¹³ Używając określenia „bezpośredni”, mam na myśli rezygnację z alegorii w sztukach przedstawieniowych (z wyjątkiem przedstawień mitologicznych) oraz heglowską koncepcję przeżycia estetycznego jako „jedni podmiotowej”, wskazując zaś stopniowność („bardziej bezpośredni”), pragnę zaznaczyć, że treści duchowe i filozoficzne w sposób bezpośredni wypowiada jedynie filozofia.

⁶¹⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 155.

Mimo najbardziej dokładnego przedstawienia rzeczywistości i charakteru [...] dzieła ich są jednak tworam jakiegoś innego, przez nich stworzonego słońca, jakiejś innej, przez nich stworzonej wiosny; są to róże, które kwitną równocześnie w niebiosach⁶¹⁵.

Jak pisze Białostocki, krytyka Albertiego nie jest pierwszą skierowaną przeciw kosztowności materialnej strony dzieła sztuki, wyraża ona raz po raz podnoszony problem przeciwstawności dwóch aspektów dzieła sztuki: materii i formy⁶¹⁶. *Ars auro priori* to nawołanie do powrotu do źródła twórczości artystycznej, posiadającego na wskroś duchowy, a może nawet boski charakter. To również podkreślenie roli artysty, twórcy jako geniusza (Heglowskiego „mistrza bożego”), objawiającego swój talent w precyzji i doskonałości mimetycznego przedstawienia zmysłowości. Obraz wykonany przez mistrza sztuki romantycznej nie ujmuje nic z duchowej sfery świata, prześwieca prawdę, tworzy ideał sztuki romantycznej⁶¹⁷.

Nie materiał jest cenny, jak trafnie zauważył Hegel, lecz dzieło jako akt uzmysławiający prawdę. Artysta mógł stać się geniuszem, gdy nauczył się przedstawiać rzeczywistość, modelować ciała światłem i cieniem, przedstawiać samo światło, blask, lśnienie i odbicie, a także odblask: *lumen* i *lustrum*⁶¹⁸. Artystyczne i naukowe poszukiwania twórców romantycznych dotyczyły światła rozumianego nie tylko jako zjawisko fizyczne, ale również jako przedmiot estetycznego zachwyty. Światłem, odbiciem i cieniem fascynowało się wielu artystów romantycznych, przypomnimy *Portret młodej infantki* Diega Velázqueza, *Ambasadorów* Hansa Holbeina lub cykl portretów kobiecych przy witrażowych oknach autorstwa Jana Vermeera. Symbolika metafizyki światła odżyła w formie nowego piękna.

Hegel twierdził, że sztuka piękna posiada treść⁶¹⁹, która dzięki artyście zostaje ujawniona i uświadomiona odbiorcom, przybierając formy charakterystyczne dla każdej epoki. Sztuka symboliczna i klasyczna wyrażały pewną część prawdy, jednak dopiero sztuka romantyczna, dzięki zapośredniczeniu treści filozoficznych, pozwala dotrzeć do prawdy samej. Tak rozumiany romantyzm jest owocem ewolucji sztuki klasycznej, która realizowała zasadę całkowitego wchłonięcia czynnika duchowego przez zewnętrzną, materialną podstawę dzieła sztuki. Stosowanie przez artystów tej zasady sprawiło, że sztuka antyczna ce-

⁶¹⁵ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 134.

⁶¹⁶ Problem poruszali między innymi Owidiusz, Wergiliusz, św. Bernard, Leonardo da Vinci. Por. J. Białostocki, *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, op. cit., s. 16 i 24.

⁶¹⁷ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 130.

⁶¹⁸ J. Białostocki, *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, op. cit., s. 25.

⁶¹⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 147.

chowała się doskonałą formą, harmonią kształtów i „stała się artystycznym przedstawieniem ideału zgodnym z jego pojęciem, królestwem piękna doprowadzonym do najwyższej doskonałości”⁶²⁰. Mimo to w heglowskim systemie filozoficznym zastosowane jest takie rozumienie sztuki pięknej, które w sposób trwały ustanawia sprzeczność materialnej strony dzieła z pojęciem ducha jako takiego⁶²¹. Nieskazitelność, doskonałość formy i piękno antycznego ideału rozpada się u progu epoki chrześcijańskiej na dwa światy: na podmiot, którego istotą jest duch, oraz na zjawisko zewnętrzne, które trwale przynależy do świata zmysłowego. Dostrzegając ten rozłam, podmiot rozpoczyna pracę nad samym sobą, aby – jak pisze Hegel – „przez ten podział umożliwić duchowi osiągnięcie głębszego pojednania w swoim własnym elemencie wewnętrznym”⁶²².

Zgodnie z teorią Hegla prawda realizuje się w historycznym dochodzeniu do podstawowej zasady ducha, którą jest zgodność z samym sobą, czyli wolność i tak zwane „pojednanie”. Zgodność ducha z samym sobą jest celem osiąganym dzięki uczuciu, które podmiot sobie uświadamia, obcując ze sztuką piękną. Potrzeba uświadomienia odbiorcy tego szczególnego uczucia stoi u podstaw sztuki chrześcijańskiej, bowiem „na szczepku [...] sztuki romantycznej duch wie, że jego prawda nie na tym polega, aby pogrążyć się w cielesności”⁶²³, lecz by uczucie, które wywołane zostało przez sztukę, przemieniło się w refleksję filozoficzną i pozwoliło badać wewnętrzną głębię podmiotu⁶²⁴. Duch, który poznał prawdę o sobie, który uwolnił się od wpływów zmysłowości, nie stoi w sprzeczności z materialną stroną dzieła sztuki i nie narzuca jej innego celu poza tworzeniem piękna. Zmianie ulega jednak samo pojęcie piękna: sztuka klasyczna została zrealizowana w granicach doskonałości piękna zmysłowego, które nie wymagało refleksji filozoficznej. Tak rozumiane piękno stało się czymś nieistotnym dla „nieskończonej w sobie duchowej podmiotowości”⁶²⁵, poszukującej ideałów piękna duchowego. Dlatego przedmiotem sztuki chrześcijańskiej jest przede wszystkim „czynnik duchowy”⁶²⁶.

Nowy przedmiot, który miał być ukazany przez sztukę romantyczną, stawiał twórców przed koniecznością zmiany formy wypowiedzi artystycznej na taką, która pomogłaby uświadomić widzom, że „prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrzność”⁶²⁷. Najlepszą formą wypowiedzi okazało się malar-

⁶²⁰ Ibidem, s. 148.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² Ibidem.

⁶²³ Ibidem, s. 149.

⁶²⁴ Por. ibidem, s. 150.

⁶²⁵ Ibidem.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ Ibidem, s. 151.

stwo⁶²⁸, w późniejszym romantyzmie muzyka, następnie zaś poezja. Hegel twierdził, że duchowość sama w sobie nie może być w pełni ujmowana przez sferę zmysłową, dopiero filozofia podejmuje problematykę duchowości zgodnie z jej własną istotą. Mimo to Hegel wskazywał, że istnieje moment, który ujęty przez artystę-malarza może uzmysłowić współistnienie ducha i zmysłowości, pod warunkiem, że ukaże się ducha istniejącego w swej nieskończonej negatywności, którą jest materia, innymi słowy, „prawdziwy absolut odsylogizowuje się, zyskując przez to taką stronę, która umożliwia ujęcie go i przedstawianie przez sztukę”⁶²⁹. Malarstwo jest jedyną formą sztuki, która przedstawia prawdę wewnętrznej podmiotowości w materiale zmysłowym.

Duch faktycznie wchodzi w świat zmysłowy, przejawia się w nim, pozostając świadomy siebie jako boskiego podmiotu⁶³⁰. Dzięki działaniu ducha człowiek uświadamia sobie swą prawdziwą naturę, a sztuka pierwszy raz w dziejach uzyskuje możliwość pełnego i adekwatnego posługiwania się „ludzką postacią i ludzką formą zewnętrzną w ogóle do wyrażania absolutu”⁶³¹.

4.6

Uwagi o wpływie platonizmu na sztukę romantyczną

Erwin Panofsky słusznie podkreśla, że platonizm zaliczyć należy do „najśmielszych intelektualnych konstrukcji kiedykolwiek wzniesionych przez ludzki umysł”⁶³². Nie dziwi więc silne oddziaływanie tego nurtu na szeroko pojętą kulturę od prawie dwudziestu sześciu wieków. Umberto Eco nazywa neoplatonizm renesansowy „mocnym”, w przeciwieństwie do średniowiecznego „słabego”⁶³³, który stale musiał się zmagać z doktryną chrześcijańską, np. uzgadniając

⁶²⁸ Por. R. Falckenberg, *Historia nowszej filozofii*, Warszawa 1895, s. 540.

⁶²⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 152.

⁶³⁰ Ibidem.

⁶³¹ Ibidem. Por. też wypowiedź Hegla: „Taką postacią jest w swej istocie postać ludzka, gdyż jedynie tylko zewnętrzna strona człowieka zdolna jest objawić w zmysłowy sposób to, co duchowe” (ibidem, s. 14).

⁶³² E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, tłum. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 188.

⁶³³ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, op. cit., s. 194.

sprzeczny z tradycją platońską postulat absolutnej transcendencji Boga. Można by nazwać florencką Akademię Platońską „młodym duchem” renesansu, inspirowaną przy tym filozofią Hegla. Akademia Platońska stworzyła ducha renesansu, jej działalność miała charakter swobodny i optymistyczny, skupiała się na pięknie, radości i przyszłości – to cechy charakterystyczne „młodego ducha” każdej epoki.

Platońska teoria idei, teoria miłości, dobra i piękna oraz platońska filozofia światła zostały przypomniane u progu XVI wieku, co zaowocowało wyraźnym, chociaż krótkotrwałym powrotem do tych przedmiotów wiedzy. Decydujący wpływ na ten fakt miał „sztandarowy filozof florenckiego Odrodzenia”⁶³⁴, członek i główny ideolog Akademii Platońskiej, Marsilio Ficino. Akademię charakteryzuje się jako „ekskluzywną grupę mężczyzn związanych wzajemnymi przyjaźniami, wspólnym upodobaniem życia towarzyskiego i ludzkiej kultury, religijną niemal czcią dla Platona”⁶³⁵. Owa „ekskluzywność” polegała na posiadaniu najwyższego statusu społecznego oraz głębokiego humanistycznego wykształcenia. Akademia Platońska mogła się poszczycić członkostwem znakomitych komentatorów pism Wergiliusza i Dantego, orientalistów, artystów, pisarzy oraz filozofów-platoników. Ficino, przewodniczący Akademii do 1492 roku, postawił przed nią trzy podstawowe cele: udostępnienie ówczesnemu czytelnikowi pism znakomitych myślicieli (również z kręgu filozofii światła): Platona, Plotyna, Porfiriusza, Pseudo-Dionizego i innych platoników w przekładach łacińskich, stworzenie spójnego, uwspółcześionego i zreformowanego systemu filozoficznego, uzgodnienie go z nauczaniem i wiarą chrześcijańską. Ficino żywił głębokie przekonanie, że w gruncie rzeczy filozofia platońska bliska jest teologii chrześcijańskiej. Swoje poglądy na ten temat zawarł w dziele *Theologia Platonica* (1482).

Członkowie Akademii Platońskiej nie stworzyli osobnej teorii piękna czy estetyki. Systemowo i w sposób szerszy zagadnieniami sztuki pięknej zajmowali się jedynie Ficino oraz Alberti, pod których wpływem pozostawał Vasari⁶³⁶. Poglądy estetyczne formułowane były jedynie pośrednio, przy okazji omawiania kwestii o charakterze ontologicznym, etycznym czy teologicznym. Według florenckich uczonych sztuka posiada inny cel niż religia i etyka, bowiem dąży tylko do piękna. Wedle Ficina piękno było doskonałością tego, co widzialne

⁶³⁴ W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 245–246.

⁶³⁵ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, op. cit., s. 188. Por. też: M. Ficino, *Żywot Platona*, [w:] *Humanistyczne żywoty filozofów starożytnych*, red. W. Olszaniec, K. Rzepkowski, Warszawa 2008.

⁶³⁶ Por. L. de Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Toilet of Venus: Neoplatonic Notion of Female Beauty*, [w:] A. Alexandrakis, op. cit., s. 99–111.

i zewnętrzne. Opisując naturę piękna, przedstawił on poglądy bliskie filozofii Plotyna: stwierdził, że piękno polega na harmonii, proporcji i blasku⁶³⁷. Blask dotyczy wszystkich bytów prostych, złota, światła i ognia oraz wiedzy i duszy. Dodatkowo piękno jest metafizycznym dowodem na istnienie Boga. Ficino pisał, że „przez swą użyteczność, ład, ozdobność świat daje świadectwo boskiemu artyście i jest dowodem, że Bóg jest budowniczym świata”⁶³⁸. W liście do Guida Cavalcassantiego Ficino nazwał piękno świetlistą harmonią i jasnością⁶³⁹.

Ficino twierdził, że kontemplować należy zarówno piękno metafizyczne, jak i zmysłowe. Wtórowali mu Pico della Mirandola, który pisał, że piękno stoi na równi z mądrością i dobrem jako najwyższe hasło ludzkie⁶⁴⁰, następnie Agnolo Firenzuola, twierdząc, iż piękno jest najwyższym darem, jaki człowiek posiada od Boga, ponadto Valla, postulując poetycko, by pozbawić oczu człowieka, który nie widzi piękna w świecie zmysłowym i duchowym. Humanisci florency, sprzeciwiając się tradycji starożytnej i średniowiecznej, umieścili sztukę w obszarze najszlachetniejszej działalności człowieka. Awans dotyczył szczególnie sztuk wizualnych⁶⁴¹ i polegał na stwierdzeniu dla estetyki przełomowym: rzeczy stworzone przez Boga ludzie czynią jeszcze piękniejszymi⁶⁴². Słowa te wyrażały potrzebę duchową całej epoki.

Filozofia Marsilia Ficina nie była biernym odtworzeniem myśli Platona, stanowiła element pośredni między scholastyką a odnawianymi teoriami panteistycznymi⁶⁴³. Przykładem może być pojęcie Boga w ujęciu Ficina: najbliższym jego odpowiednikiem nie jest Bóg w rozumieniu tomistycznym. Pojęcie Boga odsyła wprost do Platońskiego pojęcia Hen lub Plotyńskiej Jedni, która nie jest przecież osobowym Bogiem chrześcijaństwa. Podstawowym procesem generującym hierarchię rzeczywistości w ujęciu Ficina jest emanacja. Opis poszczególnych stopni bytowych inspirowany jest VII księgą Platońskiego *Państwa*. Wszystkie te elementy wskazują na bliskość myśli Ficina z tradycją filozofii światła.

⁶³⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, op. cit., s. 103.

⁶³⁸ Ibidem, s. 105.

⁶³⁹ Por. ibidem, s. 104.

⁶⁴⁰ Por. ibidem, s. 76.

⁶⁴¹ Por. ibidem.

⁶⁴² Por. ibidem, s. 77.

⁶⁴³ Por. E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, op. cit., s. 189.

Ficino proponował też własne rozumienie człowieka. Twierdził, że jest on rozumną duszą, partycypującą w umyśle boskim i posługującą się ciałem⁶⁴⁴. Dzięki światłu, „boskiemu wpływowi”⁶⁴⁵, oraz pięknu świat sublunarny staje się dla człowieka uobecnieniem pierwiastka duchowego w materialnym. Panofsky tłumaczy, iż „jako odbłask splendoru *divinae bonitatis* życie na ziemi uczestniczy w błogiej czystości dziedziny nadniebiańskiej”⁶⁴⁶. Subtelność i poetyckość filozofii, połączona z tajemniczością samego autora, sprawiła, że budził on ciekawość i zdobył wielu zwolenników wśród późniejszych humanistów, takich jak Michał Anioł, Giordano Bruno czy Anthony Shaftesbury. Na temat wpływu filozofii Ficina na sztukę Florencji i Włoch Gombrich pisze:

Estetyka Ficina nie miała żadnej styczności ze współczesną mu sztuką Florencji, nie była od niej zależna. Natomiast wytworzyła się zależność odwrotna: warsztaty florenckich artystów zaczęły pod wpływem Akademii rozbrzmiewać hasłami neoplatońskimi. Hasła te odbiły się w koncepcji sztuki, jaką mieli artyści, i pokierowały w pewnym stopniu ich twórczością⁶⁴⁷.

4.7

W poszukiwaniu ideału sztuki romantycznej: praktyka artystyczna

Wpływ myślicieli wywodzących się z kręgu Akademii Florenckiej na artystów renesansowych stał się przedmiotem analizy w wielu artykułach Erwina Panofsky’ego, pośród których znaczące są tu *Neoplatoński ruch we Florencji i północnych Włoszech*, *Ruch neoplatoński i Michał Anioł*⁶⁴⁸ oraz książka *Idea. A Concept In Art Theory*⁶⁴⁹. Panofsky pokazuje, jak liczne dzieła inspirowane neoplatonizmem powstawały w renesansie. Oddziaływanie symboliki neopla-

⁶⁴⁴ Por. ibidem, s. 193.

⁶⁴⁵ Por. ibidem, s. 191.

⁶⁴⁶ Ibidem, s. 191–192.

⁶⁴⁷ E. H. Gombrich, *Icones symbolicae*, „Journal Warburg”, t. XI (1948), s. 185.

⁶⁴⁸ Artykuły dostępne są w zbiorze: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 188 i n.

⁶⁴⁹ Idem, *Idea. A Concept In Art Theory*, trans. J. J. S. Peake, New York 1974.

tońskiej zauważalne jest w przedstawieniach o tematyce mitologicznej, portretach prywatnych oraz w obrębie sztuki religijnej. Przywołajmy w tym miejscu kilka przykładów.

Podkreślając liczne związki filozofii i sztuki, Panofsky podejmuje zagadnienie dwóch rodzajów miłości opisanych przez Ficina, inspirowanych Platońską *Uczcią*, a przedstawionych przez Tycjana w *Miłości ziemskiej i niebiańskiej* (1515). Panofsky zwraca uwagę, że Wenus Niebiańska trzyma płonąca lampę, której światło symbolizuje miłość Boga⁶⁵⁰ oraz ideał *vita contemplativa*. Wenus Niebiańska jest naga, co stanowi tradycyjne średniowieczne zobrazowanie czystości moralnej⁶⁵¹. Konwencję tę usankcjonował w renesansie Alberti w swym traktacie o malarstwie (1435)⁶⁵².

Ujmując zagadnienie szerzej, w obrębie sztuki romantycznej w rozumieniu Hegla istnieje wiele przykładów łączenia symbolu światła ze sferą świętości, na przykład u Giorgia Vasariego w pracy pt. *Narodzenie* (1564), gdzie przedstawiono Chrystusa jaśniejącego intensywnym białym światłem, czy w *Adoracji Pasterzy* Rubensa (1608), gdzie efekt światła jest bardzo subtelny i delikatny i nie determinuje tak mocno konstrukcji obrazu, jak dzieło się to u Vasariego. Malarze romantyczni przedstawiający świętych łączyli światło z podobnymi kontekstami sytuacyjnymi, co pisarze średniowiecznych żywotów świętych. Światło pojawia się w sytuacjach ekstazy, oświecenia duchowego, stygmatyzacji, męczeństwa (śmierci świętego) oraz doświadczeń mistycznych. Jako przykłady można wymienić *Ekstazę świętej Teresy* Giuseppe Bazzanigo (1745) (por. Ryc. 20), *Ekstazę świętego Pawła* autorstwa Johanna Lissa (1628), *Ekstazę świętego Franciszka* (1582) Paola Veronesego. W scenach męczeństwa światło kierowane było z nieba i oświetlało oblicze umierającego, np. na obrazie Jusepe de Ribery *Męczeństwo świętego Andrzeja* (1628), Rubensa *Męczeństwo świętego Stefana* (1616) oraz w niemal całej twórczości Georges'a de La Tour, między innymi na jego obrazie pt. *Święta Teresa opiekująca się świętym Sebastianem* (por. Ryc. 22). Zdecydowana większość prac malarskich tego ostatniego artysty skomponowana jest w taki sposób, że głównym źródłem światła na obrazie jest świeca oświetlająca twarze zebranych wokół niej osób. To punktowe, żywe i dynamiczne źródło światła mocno kontrastuje z zaciemnionym pomieszcze-

⁶⁵⁰ Por. idem, *Neoplatoński ruch we Florencji*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 199.

⁶⁵¹ W średniowieczu dzielono nagość na *nuditas naturalis* (nagość człowieka pokornego), *nuditas temporalis* (symbolizującą pozbawienie dóbr doczesnych na drodze ubóstwa z konieczności lub z wyboru), *nuditas virtualis* (symbolizującą niewinność oraz prawdę) oraz *nuditas criminalis* (oznakę żądzy). Por. ibidem, s. 201.

⁶⁵² Podaję za: ibidem, s. 202.

niem, w efekcie dając wyraźną linię cienia. Stosunkowo rzadko zdarzało się, by symbole metafizyki światła używane były w pracach rzeźbiarskich, przykładem jest *Ekstaza świętej Teresy* Giovanniego Lorenza Berniniego z 1652 roku, która skomponowana została na tle złotych promieni, skupiających się powyżej białej bryły rzeźby.

Szczególny charakter posiadają wątki neoplatonickie w twórczości Michała Anioła⁶⁵³. Ujęcie to bliskie jest heglowskiej koncepcji sztuki romantycznej ze względu na dramatyczność przedstawień, w których ujawnia się wewnętrzny tragizm egzystencji człowieka. Rzeźba *Umierający niewolnik* (1513) stanowi wyraz konfliktu między duchowością a zmysłowością istoty ludzkiej⁶⁵⁴. Jest to ujęcie głęboko neoplatonickie, choć pozbawione optymizmu cechującego filozofię Ficina. Twórczość Michała Anioła charakteryzowało stałe poszukiwanie formy idealnej, a jej nieosiągalność była źródłem dramatyizmu i smutku ujawniającego się w dziełach, co widzimy, patrząc na *Niewolnika*. Taki urzeczywistniony i ujawniony rozłam między duchowością człowieka a jego cielesnością stanowi cechę charakterystyczną romantyzmu. Bez wątpienia Michał Anioł wykazał się tu mistrzostwem, cóż jednak, jeśli nawet geniusz nie przekracza trwale w swym dziele granicy między tym, co duchowe, a tym, co cielesne? Pierwiastek duchowy został tu uzmysłowiony, lecz „dopiero w religii ducha uświadamiamy sobie Boga jako ducha w wyższy, bardziej myśleniu odpowiadający sposób, co zarazem wskazuje, że manifestacja w formie zmysłowej nie jest formą rzeczywiście odpowiednią dla ducha”⁶⁵⁵. Właściwym narzędziem opisu przedmiotu, który ujmuje sztuka romantyczna, jest ostatecznie tylko filozofia. Hegel tłumaczy, że

[...] sztuka piękna jest tylko stopniem na drodze do wyzwolenia, a nie wyzwoleniem samym. Zarówno w zmysłowym pięknie dzieła sztuki, jak też jeszcze bardziej w owej wewnętrznej, niepięknej zmysłowości, o której była mowa, brak prawdziwej obiektywności, istniejącej tylko w elemencie myśli, jedynym elemencie, w którym czysty duch istnieje dla ducha, wyzwolenie współlistnieje ze zcją⁶⁵⁶.

⁶⁵³ Por. idem, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, op. cit.

⁶⁵⁴ Por. też. Michała Anioła rzeźby *Niewolnik (przebudzenie)* (tworzona w latach 1519 do 1536, praca ta ilustrować ma dramatyczne próby ucieleśnienia idei w kamieniu) oraz *Niewolnik (Atlas)* z lat 1519–1536. Por. informacje na Web Gallery of Art, www.wga.hu (15.05.2011).

⁶⁵⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 176.

⁶⁵⁶ Idem, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, op. cit., s. 564.

Poznanie ducha jest możliwe dzięki absolutnej prawdzie, do której dojść można tylko na drodze wiedzy filozoficznej. Wszelkie inne sposoby przybliżenia się do niej nie są źródłem wiedzy bezpośredniej, lecz zapośredniczonej, którą uzyskuje się poprzez odwołanie do różnorodnych aspektów świata widzialnego i ludzkiego życia. Gdy sztuka przestaje być źródłem wiedzy o Absolutie, kończy się jej historyczna misja i dokonuje się tak zwany koniec sztuki, polegający na ostatecznym zerwaniu relacji między sztuką a prawdą. Od tej chwili prawda nie prześwieca już przez żaden przedmiot świata zmysłowego. Hegel nie wahał się nazwać swojej epoki ostatnią epoką Ducha, w której zapanała filozofia powstała ze zjednoczenia refleksji teoretycznej z religią i sztuką. Królestwo Ducha, o którym pisze filozof, miało być zakończeniem historii świata jako teodycei, ostatecznym zwycięstwem prawdziwie poznanego chrześcijańskiego Boga⁶⁵⁷.

4.7.1

Filozofia w sztuce romantycznej: „światło oczu”

W ujęciu artystycznym platońskie „światło oczu” to fragment oblicza ludzkiego, biała plamka na źrenicy oka. Posiada ona najczęściej kształt owalny, a w połączeniu z doskonałym przedstawieniem fizjonomii oka dowodzi mistrzostwa w sztuce mimetycznej oraz stanowi bardzo nośny symbolicznie element przedstawienia malarskiego⁶⁵⁸. Oczy wraz ze światłem posiada nie tylko portret, nie tylko przedstawienie człowieka, ale również, choć w sensie ściśle metaforycznym, obraz pojmowany jako artystyczna całość. Relacja, jaką nawiązuje odbiorca z obrazem, jest relacją podmiotową, w której odnosi się przemożne wrażenie obcowania z innym człowiekiem i jego duchowością. Każde z tych doświadczeń jest niepowtarzalne i jedyne w swoim rodzaju, dlatego dla Hegla obraz jest niczym mityczny Argus⁶⁵⁹. Hegel pisze, że sztuka powinna swoim dziełom

⁶⁵⁷ Por. T. J. J. Altizer, *Hegel and the Christian God*, „Journal of the American Academy of Religion”, Vol. 59, No 1 (Spring 1991), s. 80.

⁶⁵⁸ Pisałam o tym w artykule *Uwagi o celu sztuki romantycznej*, „Studia Humanistyczne AGH”, t. 9 (2010), s. 73–85.

⁶⁵⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 253.

„w każdym punkcie nadać właściwości oka, w którym daje się poznać wolna dusza w swej wewnętrznej nieskończoności”⁶⁶⁰.

Pojęcie „światła oczu” posiada wielowarstwowe znaczenie artystyczne, symboliczne oraz filozoficzne. Przede wszystkim, stanowi ono kryterium, które oddziela sztukę romantyczną od klasycznej. Hegel uznaje, że w przypadku doświadczenia dzieła rzeźbiarskiego bez polichromii „światło oczu” posiada tylko odbiorca (dodajmy: posiada je w sensie dosłownym, ściśle platońskim, w swych żywych, błyszczących oczach), nie może jednak żadnemu posągowi spojrzeć „duszą w duszę, okiem w oko”⁶⁶¹, gdyż rzeźba nie oddaje błysku ludzkiego oka. Píše filozof, iż „najdoskonalsze posągi pięknej rzeźby greckiej nie patrzą”⁶⁶², nie mają źrenicy oka, która mogłaby sugerować ich życie duchowe, nie mają też nic, co mogłoby zastąpić ten brak. Odmienna relacja zachodzi między odbiorcą a obrazem malarskim: w portrecie prawda objawia się przed odbiorcami jako „istota patrząca, siebie świadoma, wewnętrznie podmiotowa i otwierająca swą duszę przed duszą”⁶⁶³ odbiorcy, chociaż nadal nie jest to sam człowiek, a jedynie jego przedstawienie.

Doświadczenie wizerunku drugiego człowieka łączy się z oglądaniem piękna i poznaniem prawdy, jest obcowaniem z Absolutem. Hegel połączył światło ludzkich oczu z poszukiwaniem prawdy o człowieku: „podmiotowość jest światłem duchowym kierującym swą jasność ku sobie samemu, ku miejscu, które przedtem [w sztuce klasycznej – P. T.] było ciemne”⁶⁶⁴.

Przykładami dzieł mających wyraźne i pełne przedstawienie światła oczu są portrety i autoportrety Albrechta Dürera. Na uwagę zasługuje *Portret Michała Wolgemuta* (por. Ryc. 13), na którym stary i chudy człowiek posiada bystre oczy młodzieńca⁶⁶⁵. Wyraźne i mocne „światło oczu” wskazuje na żywotność i jasność umysłu. „Dürer nie przedstawił żalсного człowieka, lecz cudowność jego nieugiętego ducha”⁶⁶⁶. Do ważnych autoportretów tego artysty zaliczyć należy dzieło z 1550 roku, którego kompozycja wpisana została w schemat ikonograficzny *Salvador Mundi*⁶⁶⁷ (por. Ryc. 14), a także szkic nazywany *Vir Dolorum* z 1522 roku (por. Ryc. 15). Porównując siebie z Chrystusem, artysta nadaje świa-

⁶⁶⁰ Ibidem, s. 253.

⁶⁶¹ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 154.

⁶⁶² Ibidem.

⁶⁶³ Ibidem.

⁶⁶⁴ Ibidem.

⁶⁶⁵ Por. opis tego obrazu na www.wga.hu.

⁶⁶⁶ Por. opis tego obrazu na www.wga.hu [tłum. własne].

⁶⁶⁷ *Sztuka świata*, t. 4, red. M. Machowski, N. Świdzińska, P. Trzeciak, Warszawa 1991, s. 296.

tłu swoich oczu dodatkowe, sakralne znaczenie. Interpretując to przedstawienie, Jan Białostocki⁶⁶⁸ słusznie podkreśla, iż różnorodność kształtów białych i żółtawych plamek malowanych na powierzchni oka posiada jasne i czytelne znaczenie symboliczne. W oczach postaci dopatrywać się można odbicia czwórdzielnej ramy okiennej. Zdaniem Białostockiego odbicie na powierzchni oka ramy okna przywołuje też skojarzenie z krzyżem i symboliką Męki Pańskiej.

4.7.2

Filozofia w sztuce romantycznej: przeświecanie prawdy

Zgodnie z ujęciem Hegla funkcją dzieła sztuki – symbolicznego, klasycznego, jak i romantycznego – jest uświadomienie człowiekowi prawdy o nim samym, o świecie zewnętrznym oraz objawienie treści religijnych. Funkcja ta realizuje się w dziejach i nazwana zostaje przeświecaniem prawdy. Oczywiście ten sam cel został wyznaczony religii oraz filozofii (poza tzw. filozofią ducha, która ujmuje Absolut w sposób bezpośredni, tzn. nie prześwieca prawdy o nim). Mimo że za najważniejsze dzieło Hegla uznaje się *Fenomenologię ducha*, istnieją interpretacje, które mówią o nadrzędności założeń estetyki nad innymi dziedzinami jego filozofii. Przykładem takiego ujęcia jest książka przedstawiciela tzw. lewicy heglowskiej, Rudolfa Hayma⁶⁶⁹, pt. *Hegel und Seine Zeit*⁶⁷⁰. Haym twierdzi mianowicie, iż Hegel podporządkował naukę, poznanie i logikę zasadom estetyki, poświęcił prawdę na rzecz smaku, a swój system uczynił swoistym dziełem sztuki. Niezależnie od tego, które stanowisko uznamy za słuszne, pamiętać warto, że Hegel jako jeden z pierwszych ustanowił estetykę jako niezależną dyscyplinę filozoficzną⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ J. Białostocki, *Obrazy światła*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

⁶⁶⁹ Por. T. Mróz, A. Janczys, *Rudolf Haym (1821–1901) i jego zielonogórskie korzenie*, „Studia Zachodnie”, nr 11, Zielona Góra 2009, s. 71–87.

⁶⁷⁰ Wydanie pierwsze książki R. Hayma pt. *Hegel und seine Zeit* (Berlin 1857) dostępne jest w całości w wersji elektronicznej: <http://www.archive.org/details/hegelund-seineze00hegegoog> [26.04.2011].

⁶⁷¹ Por. G. E. Mueller, *The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 5, No. 1 (Sept. 1946), s. 50.

Hegłowska sztuka symboliczna z racji stosowanych form wyrazu, np. łączenia ciała ludzkiego z ciałem zwierzęcym, nie jest możliwa do pogodzenia z prawdziwym, ostatecznym celem sztuki⁶⁷², chociaż wyraża prawdę adekwatną do swoich czasów. Sztuka klasyczna zaś odpowiada treściom duchowym przede wszystkim poprzez doskonałość kształtów i proporcji, a więc elementy zewnętrzne i zmysłowe. Tymczasem dopiero najmłodsza, powstała wraz z religią chrześcijańską sztuka romantyczna zdolna jest przeświecić treści duchowe, a w konsekwencji uzmysłowić je odbiorcy. Odbiorca pochodzący z tego samego kręgu kulturowego i religijnego, co artysta, potrafi właściwie odczytać płaszczyznę symboliczną dzieła sztuki. Akt uzmysłowienia prawdy, dokonujący się dzięki kontemplacji dzieła sztuki, staje się doskonałym przeżyciem estetycznym. W chwilowym doświadczeniu estetycznym stajemy się uczestnikami procesu, w którym duch rozpoznaje siebie w każdym z pojedynczych przedmiotów świata sztuki, by ostatecznie powrócić do jedności z sobą. Hegel twierdził, że piękno jest zmysłowym przeświecaniem samej idei⁶⁷³, które dokonuje się w dziele sztuki. Każdorazowo gdy doświadczamy tego przeświecania, uzmysławiamy sobie jakiś element prawdy duchowej dotyczącej natury świata, istoty człowieczeństwa, natury wartości itd. Sądzę, że dobrym przykładem obrazującym przeświecanie prawdy w dziełach sztuki romantycznej są prace malarskie Rembrandta.

Życie Rembrandta pokazuje, że z biegiem lat coraz mocniej interesował się on zagadnieniem duchowości człowieka, w późniejszych latach swojego życia malował prawie wyłącznie obrazy refleksyjne i poetyckie⁶⁷⁴. Do dzieł takich należy z pewnością *Oślepienie Samsona przez Filistynów* (1636) (por. Ryc. 17), na którym wyraźna gra światła i cienia dodaje przedstawieniu dramaturgii. Widz dostrzega, jak „ledwo zarysowujący posępną ciemność wnętrza namiotu promień zostaje brutalnie przecięty postacią żołdaka z dzidą; ten prawie historyczny kontrast światła i cienia współgra z okrutnym i gwałtownym uderzeniem drugiego żołnierza, wyłupiającego oczy wijącemu się z bólu Samsonowi, dla którego światłość została odcięta na zawsze”⁶⁷⁵.

W twórczości Rembrandta światło zyskuje wymiar symboliczny również na licznych portretach osobistych oraz przedstawieniach świętych. Przykładem może tu być wizerunek świętego Pawła (por. Ryc. 16). W wymiarze artystycznym obraz ten stanowi kompozycję współgrającego ze sobą światła i cienia,

⁶⁷² Por. też: G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, s. 35–39.

⁶⁷³ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 186.

⁶⁷⁴ Por. *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 139.

⁶⁷⁵ Ibidem, s. 146.

których przeplatanie się buduje atmosferę przepelnioną mistycyzmem. Symboliczne znaczenie światła zostało ujęte również na obrazie *Żydowska narzeczona* (por. Ryc. 18), na którym Rembrandtowi udało się stworzyć wrażenie intymnej relacji między dwojgiem ludźmi. Mężczyzna kładzie swoją dłoń pod piersią kobiety, ona – jakby odruchowo i nieśmiało – podnosi swoją, by zatrzymać rękę mężczyzny. Trudno wskazać źródło światła na obrazie, w przedstawieniu dominuje światło duchowe, którego źródłem jest para kochających się ludzi. Substancjalna obecność światła duchowego została ujęta również w autoportrecie Rembrandta z 1668 roku. Artysta przedstawił tu siebie jako uśmiechającego się starca. Wydaje się, że jaśniejący od postaci blask jest symbolem jakiegoś dobra lub prawdy o nim⁶⁷⁶. Obraz jest niewyraźny, kontury postaci rozmywają się i są przez widza domniemywane, jednak światło jaśniejące z wnętrza postaci sprawia, że w autoportrecie dostrzegamy jednostkę spełnioną duchowo⁶⁷⁷. *Żydowska narzeczona* i autoportret z 1668 roku są przykładami wyjątkowej wrażliwości artysty, która została uwieczniona w nowatorskim sposobie ujęcia treści duchowych. Rembrandt stosował również tradycyjne i konwencjonalne ujęcie światła, łączące się z treścią religijną. Przykładem może tu być światło na obrazie *Święta Rodzina z Aniołami* z 1645 roku (por. Ryc. 19). Światło zostało skoncentrowane na znaczących elementach przedstawienia, jego źródłem jest osoba Jezusa, *Pismo Święte* oraz anioły umieszczone w górnej części obrazu. Te trzy źródła światła współgrają ze sobą, podkreślają porządek kompozycji i tworzą atmosferę ciszy i spokoju.

Zarówno prace Dürera, jak i Rembrandta są przykładami mistrzostwa indywidualnego, w których subiektywne ujęcie rzeczywistości nie stanęło w sprzeczności z istotą rzeczy. Można więc, tak jak czynił to Hegel, nie podkreślać znaczenia indywidualności i wolności twórczej artysty, lecz raczej uznać, że artysta nie jest w pełni, w sensie filozoficznym, świadomy tego, co tworzy, choć jego wewnętrzna podmiotowość i tak prześwieca przez dzieło. Niech artysta będzie tu raczej „bohaterem dziejowym”, realizującym siebie, a przy tym wypełniającym wyższy plan, nawet jeśli nic o nim nie wie. W chwili, gdy obraz zostaje ukończony, odsłania przed każdym swoją własną indywidualność i piękno. Celem artystów epoki romantycznej było wydobycie i przedstawienie istoty rzeczy, a skoro uzmysłowieniem prawdy jest piękno, pozostało stworzyć rzeczy piękne.

⁶⁷⁶ Por. opis w: J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 11 (2/2006), s. 40.

⁶⁷⁷ Szerzej na temat interpretacji obrazów z punktu widzenia tradycji metafizyki światła pisałam w artykule *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”, nr 11, passim, www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/periodyk.htm [dostęp: 20 czerwca 2014].

4.7.3

Schematy przeświecania prawdy w dziełach sztuki symbolicznej, klasycznej i romantycznej

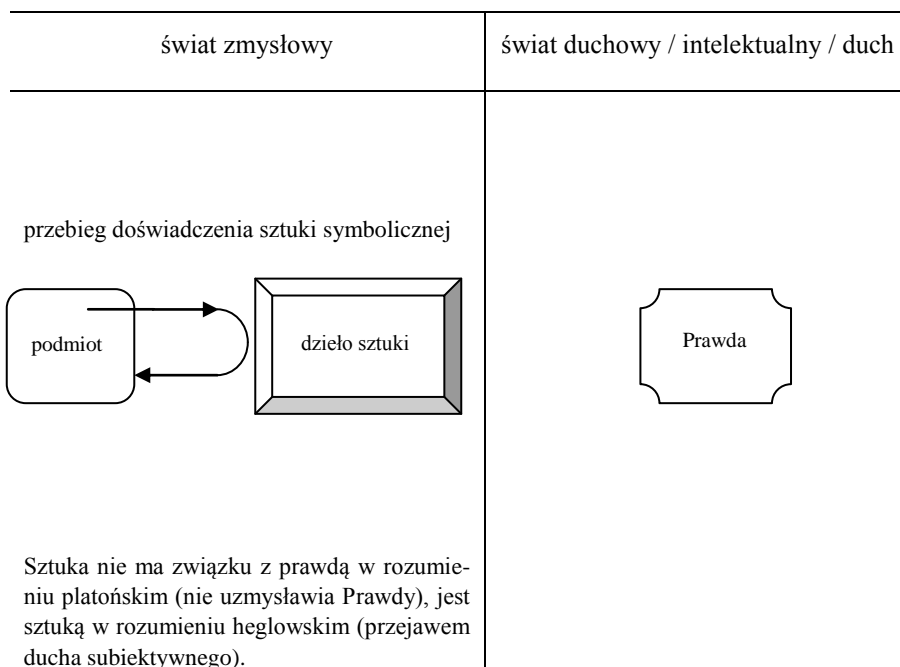
Każdy z trzech rodzajów sztuki pięknej, jakie zostały przedstawione przez Hegla na stronach *Wykładów o estetyce*, charakteryzuje się typowym dla siebie stosunkiem do prawdy. Stosunek ten określa rodzaj i charakter przeżycia estetycznego. Posługuję się tu pojęciem prawdy w znaczeniu ścisłym, platońskim, nie zaś zrelatywizowanym do poszczególnych epok historycznych. Innymi słowy, chodzi o prawdę obiektywną, która stanowi podstawę wszelkich zmian dziejowych, właściwy przedmiot poznania filozoficznego i jednocześnie cel historii. Tak rozumiana prawda jest przedmiotem filozofii, religii oraz sztuki, jednak nie wszystkie dziedziny realizacji samoświadomości ducha spełniają cel, jakim jest poznanie prawdy w sposób pełny. Każdy z poniższych schematów ujmuje ducha we właściwy sobie sposób. Duch jako taki nie jest ani duchem subiektywnym, ani obiektywnym, ani absolutnym, bowiem te trzy określenia wskazują raczej na pewną okoliczność dziejową, a więc relację między światem zmysłowym („innobytem” ducha) a światem intelektualnym.

Sztuka symboliczna

W przypadku sztuki symbolicznej, w której mamy do czynienia ze świadomością ducha subiektywnego, doświadczenie dzieła sztuki nie jest powiązane z prawdą w rozumieniu platońskim, lecz raczej z treścią ówczesnej świadomości ducha. Sztuka symboliczna powstawała w okresie wschodnich despotacji i była powiązana z kultem religijnym, który Hegel uważał za prymitywny ze względu na wielobóstwo i obrazowanie boga na podobieństwo człowieka. Sztuka symboliczna charakterystyczna jest dla Indii, Egiptu, Persji i Mezopotamii, łączy się z kultem śmierci i rytym przejścia; przykładami mogą być wizerunki Sfinksa, Memnona, Izdy lub Ozyrysa⁶⁷⁸. Hegel krytykuje sztukę subiektywną za jej tajemniczość i zagadkowość, za którymi nie kryje się prawda. Można więc wnioskować, że jeśli sztuka subiektywna nie dociera do prawdy, to nie przedstawia również piękna w ścisłym znaczeniu metafizycznym.

⁶⁷⁸ Por. Ch. Bènard, *Hegel on Symbolic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy”, Vol. 11, No. 4 (October 1877), s. 349.

Duch subiektywny: sztuka symboliczna



Ryc. 4. Schemat przeświecania prawdy w sztuce symbolicznej
Źródło: Opracowanie własne.

Przedstawiony na schemacie (Ryc. 4) rodzaj sztuki nie został opisany w niniejszej pracy pod kątem metafizyki światła i symbolicznego znaczenia światła, ponieważ ramy rozprawy nie obejmują badań nad tak odległą czasowo sztuką. Praca dotyczy sztuki i filozofii europejskiego kręgu kulturowego. Należy jednak podkreślić, że związki symbolu światła ze sztuką symboliczną oczywiście zachodzą i mogłyby stać się przedmiotem osobnych analiz filozoficznych, jednak na tle różnej od platonizmu tradycji filozoficznej.

Sztuka klasyczna

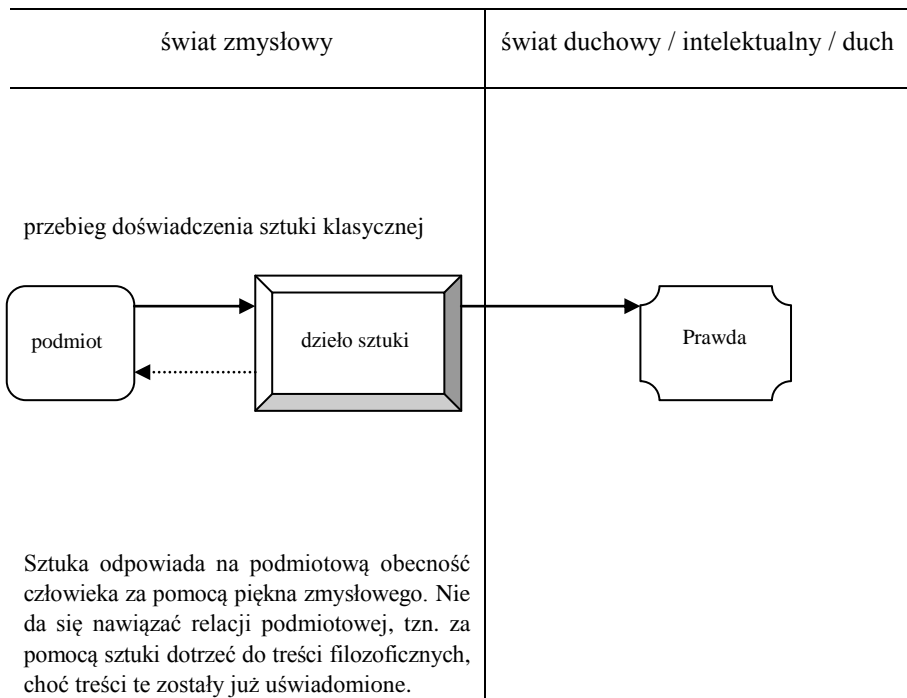
Odmienne od wyżej przedstawionej sztuki symbolicznej przedstawia się sytuacja w przypadku dzieł należących do sztuki klasycznej. Założenia tej sztuki zostały najpełniej zrealizowane w starożytnej rzeźbie greckiej. Pewnym paradoksem jest, że Grecy znali bardzo dobrze pojęcie prawdy w znaczeniu ściśle filozoficznym, jednak ich arcydzieła, zdaniem Hegla, realizują tylko piękno zmysłowe⁶⁷⁹. Polegało ono na harmonii elementów w znaczeniu pitagorejskim, ale nie docierało do istoty człowieka jako bytu posiadającego duszę i nie odsłaniało jej. Sztuka klasyczna realizuje ideał piękna zmysłowego⁶⁸⁰, ale zniekształca istotę człowieka w rozumieniu absolutnym. Owa istota tkwi w jego duchowości i powinna być wyrażana za pomocą odpowiednich, duchowych treści. Na przykładach sztuki antycznej doskonale widać, na czym polega relacja między pięknem a prawdą w platońskim ujęciu, dlatego że te dwa elementy, które w dziele romantycznym są ze sobą tożsame, tu zostały rozdzielone i odseparowane. Prawda powinna być pięknem, ale intelektualnym, piękno powinno być prawdą, ale ucieleśnioną. Zależność taka nie zachodzi w pełni w sztuce antycznej. Mimo to artyści greccy dokonują ważnego postępu w stosunku do twórców sztuki symbolicznej, bowiem wyraźnie oddzielają świat człowieka od świata przyrody⁶⁸¹. Poniżej przedstawiona ilustracja pokazuje, jak doświadczenie estetyczne związane z obcowaniem z dziełem antycznym zostaje zapośredniczone i uwikłane w materię dzieła sztuki, nie pozwalając na bezpośrednie dotarcie do prawdy duchowej:

⁶⁷⁹ Postulat realizacji piękna cielesnego, opartego na kanonie, harmonii i proporcji, oddziaływał również na sferę religijną antycznych Greków. Mając na uwadze przedstawienia bogów, które tworzone były przez Greków, Hegel nazywa ich religię „religią piękną”, por. A. Alexandrakis, *Neoplatonics Influences on Estern Iconography: A Greek-rooted Tradition*, [w:] eadem, op. cit., s. 79.

⁶⁸⁰ Por. Ch. Bènard, *Hegel on Classic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy”, Vol. 12, No. 2 (Apr. 1878), s. 147.

⁶⁸¹ Por. ibidem, s. 153.

Duch obiektywny: sztuka klasyczna



Ryc. 5. Schemat przeświecania prawdy w sztuce klasycznej
Źródło: Opracowanie własne.

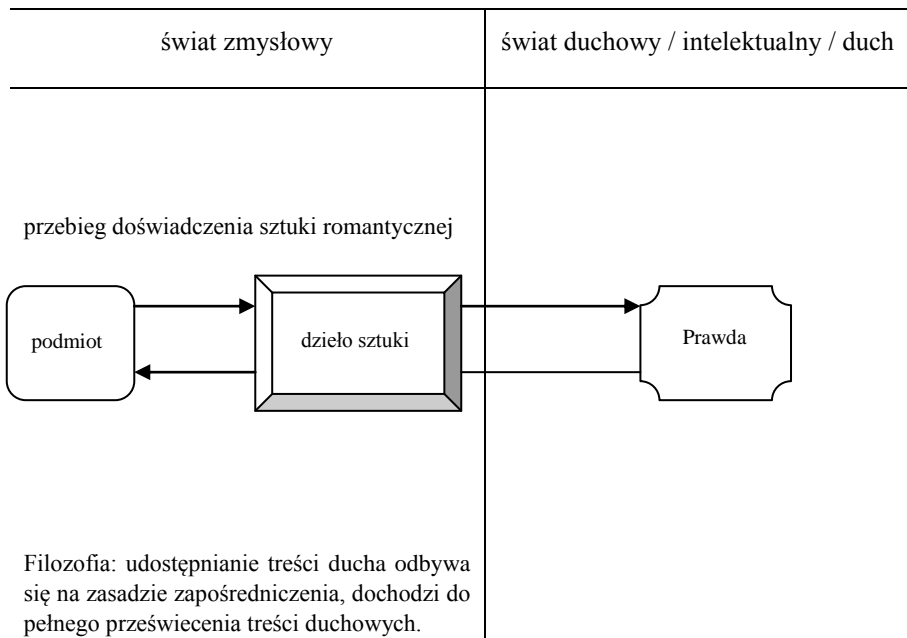
Podobnie jak sztuka symboliczna, tak i klasyczna nie znalazła swojego pełnego i wyczerpującego opisu w niniejszej pracy i nie została scharakteryzowana pod kątem związków z symbolem światła. W przypadku okresu greckiego główny nacisk został położony na myśl filozoficzną, która wywarła wielki wpływ na całą późniejszą kulturę europejską.

Sztuka romantyczna

Niedostatki sztuki klasycznej uzupełnia sztuka romantyczna. Nie dzieje się to bez pewnej szkody dla materialnej strony dzieła sztuki. Dzieło samo nie jest już tak samo piękne, jak w sztuce klasycznej. Artyści romantyczni dążą do przedstawienia duchowości człowieka, oddalając się tym samym od tradycyjnych wartości greckich, wyrażanych pojęciami kanonu i harmonii. Artysta romantyczny ujawnia w dziele nowe elementy natury ludzkiej, jej dynamizm, emocjonalność, dramatyczność i zagadkowość. Aspekt materialny dzieła sztuki jest zdeterminowany wewnętrzną ideą, którą dzieło ma uzmysłowić⁶⁸². Piękno, rozumiane jako przeblysłk prawdy, a nie zewnętrzna harmonia poszczególnych elementów dzieła, nie jest cechą przedmiotu materialnego, lecz zawiera się w doświadczeniu zapośredniczonym przez dzieło sztuki. Konstruowane jest ono przez świadomość podmiotową wchodzącą w relację z prawdą. Podmiotowość doświadcza piękna dzieła sztuki, które dzięki refleksji filozoficznej zamienione zostaje na powrót w treść intelektualną. W dziele romantycznym nie możemy widzieć samej prawdy, ale bez wątplenia doświadczenie tej sztuki jest w pełnym znaczeniu doświadczeniem estetycznym (tj. duchowym). Koniecznym warunkiem „właściwości” przeżycia estetycznego jest przynależność odbiorcy do tej samej chrześcijańskiej wspólnoty (*gminy*), dzięki której rozumie on symbole i treści przedstawiane w danym dziele. Doświadczenie estetyczne w przypadku sztuki romantycznej, czyli wszystkich dzieł tworzonych w ramach tradycji chrześcijańskiej do upadku sztuki mimetycznej, przedstawia się następująco:

⁶⁸² Por. idem, *Hegel on Romantic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy”, Vol. 12, No. 4 (October 1878), s. 403.

Duch absolutny: sztuka romantyczna



Ryc. 6. Schemat przeświecania prawdy w sztuce romantycznej
Źródło: Opracowanie własne.

Zobrazowane na schemacie (Ryc. 6) doświadczenie dotyczy sztuki począwszy od bizantyjskiej i starochrześcijańskiej aż do dwudziestowiecznej. Sprowadzenie do jednej zasady tak wielu różnorodnych nurtów i koncepcji sztuk uzasadnione jest wspólnym przedmiotem doświadczenia estetycznego, który identyfikuje się z prawdą w znaczeniu idealnym, platońskim i chrześcijańskim. Mimo to w ramach jednego systemu historyczno-artystycznego, tj. w ramach sztuki romantycznej, zachodzą oczywiście wewnętrzne przemiany związane z dynamiką dziejów i dążeniem do zrealizowania potencjału duchowo-intelektualnego ludzkości. Jednak ta wielość i różnorodność sztuki romantycznej nie sprzeciwia się ujednoczonemu systemowi heglowskiej filozofii dziejów.

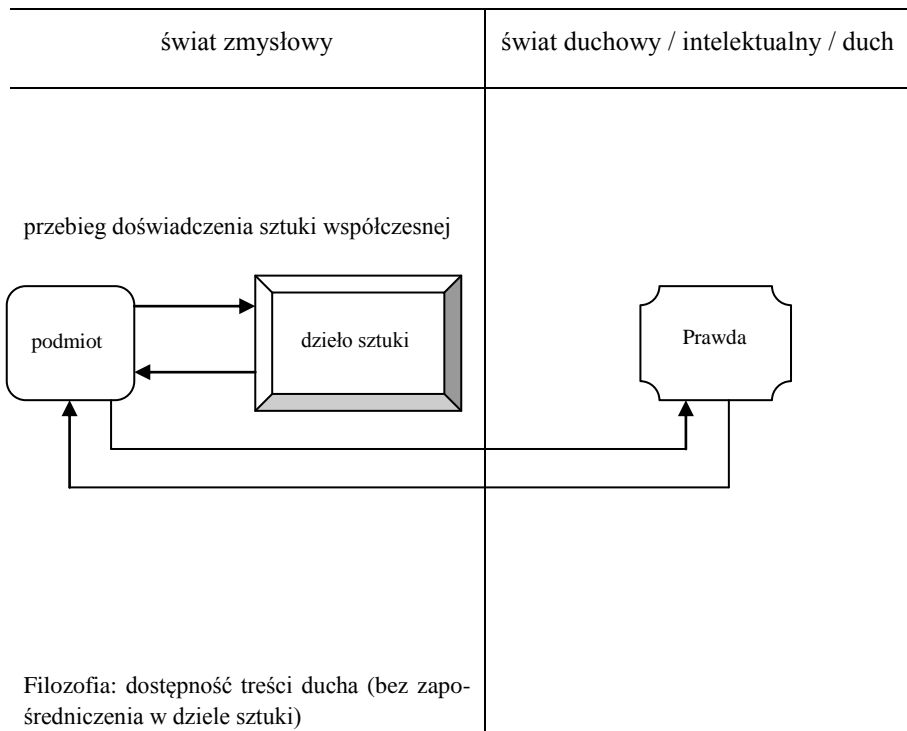
Heglowskie pojęcia „światła oczu” i przeświecania prawdy wywodzą się z tradycji metafizyki światła oraz myśli platońskiej, nie wyczerpują jednak zagadnienia filozofii światła. Aby właściwie odczytać znaczenie tych dwóch pojęć, konieczne jest uświadomienie sobie całej historii metafizyki światła od jej powstania po czas zaniku. Ujęcie historyczne stało się tym samym ujęciem heglowskim. Światło jest tu pojęciem, które rozwija się i wzbogaca w procesie dziejowym, wypełniając swoją dziejową rolę.

4.8

Sztuka po „końcu sztuki”

Schemat przedstawiony poniżej obrazuje oderwanie przedmiotów „świata sztuki” od dziedziny prawdy metafizycznej. Zauważmy, że schemat nie mówi nic na temat form, jakie powinna przyjmować sztuka współczesna. Gdyby schemat ten powstał w czasach Hegla, nie mówiłby nic na temat wyglądów przyszłych dzieł sztuki. Być może poza jedną, znaczącą informacją: oderwanie sztuki od prawdy, które przecież jest równocześnie jej wyzwoleniem, jednoznacznie wskazuje, że wartością sztuki współczesnej nie jest piękno platońskie, rozumiane jako uzmysłowiona prawda. Piękno zanikło, jak zanikł mimetyzm, gdy sztuka zrealizowała swój dziejowy cel. Zanik piękna naruszył podstawy ontologiczne, aksjologiczne oraz epistemologiczne dzieł sztuki. Zmiany, jakie zaszły w obrębie twórczości artystycznej, wpłynęły również na znaczenie światła w sztuce współczesnej.

„Koniec sztuki”: sztuka współczesna



Ryc. 7. Schemat przeświecania prawdy w sztuce po „końcu sztuki”
Źródło: Opracowanie własne.

Kończąc omawianie problematyki przeświecania prawdy w ujęciu historycznym, zauważyć trzeba, że przedstawione konstrukcje mają charakter teoretyczny, opierający się na wybranych założeniach filozofii heglowskiej i neoplatońskim rozumieniu prawdy. Nie sposób dowodzić w obrębie heglizmu, że artyści romantyczni bądź antyczni świadomie dążyli do uzmysłowienia prawdy lub odsłonięcia istoty bytu. Sam Hegel twierdził, że prawda jest celem twórczości artystycznej, jednak twórca jej sobie nie uświadamia; gdy zostaje uświadomiona, przestaje być celem sztuki.

4.8.1

Cel rozwoju sztuki

Przystępując do odpowiedzi na pytanie o cel sztuki, przypomnieć trzeba, że zagadnienie to zostanie opracowane ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa. Szczegółowo wybór ten został omówiony w pierwszym rozdziale pracy, gdzie zwrócono uwagę na problem relacji między światem zmysłowym (dziełem sztuki) a prawdą, która w tym dziele się przejawia. W epoce romantycznej do głosu dochodzi twórczość, która nie posiada już związku z materią, tj. muzyka i poezja. Stanowią one szczególny rodzaj sztuki, wymykający się zapośredniczeniu treści duchowych w przedmiotach zmysłowych. Analizowane w tej książce kwestie nie dotyczą więc dzieł muzycznych i poetyckich. Poniższe rozważania odnoszą się do ideałów sztuki romantycznej w jej malarskim aspekcie, a problem zrealizowania potencji tkwiących w sztuce pięknej został opisany z podtrzymaniem wspomnianej na samym początku definicji dzieła sztuki jako prawdy uzmysłowionej w przedmiocie materialnym.

„Koniec” dotyczył kategorii *mimesis* w takim samym stopniu, w jakim dotyczył sztuki romantycznej: „koniec sztuki” był jednocześnie końcem jej mimetyzmu. Podtrzymując przekonanie Hegla o eschatologicznym czynniku realizującym się w dziejach, możemy zadać pytanie o punkt, w którym historia sztuki się skończyła. Innymi słowy, pytamy o ostatnie dzieło malarskiej sztuki romantycznej. Hegel takich punktów/dzieł nie wskazał, gdyż przemiany w kulturze były dla niego procesem długotrwałym. Wyjątek stanowiły rewolucje, wojny i okresy działania „bohaterów narodowych”, natomiast w wymiarze ogólnoludzkim i szerokim zmiany duchowe zachodziły zawsze stopniowo.

Pojęcie „końca sztuki” funkcjonuje we współczesnej krytyce i filozofii sztuki dość specyficznym. Większość przedstawicieli tych dyscyplin używa tego pojęcia w dyskursach nad fenomenem sztuki nowoczesnej i współczesnej. Tymczasem, jak sądzę, pojęcie „końca sztuki” powinno być stosowane w odniesieniu do schyłkowego okresu sztuki romantycznej. Mówiąc o sztuce najnowszej, powinniśmy raczej używać określenia sztuka po „końcu sztuki”⁶⁸³. Bez znaczenia jest tu fakt, czy uznamy *Fontannę* Duchampa czy też *Brillo Box* Warhola za punkt rozpoczynający nową erę w dziejach twórczości artystycznej⁶⁸⁴. Żaden bowiem z tych przedmiotów nie odpowiada na pytanie o istotę „końca sztuki”, gdyż nie stanowi końca niczego, a raczej początek czegoś nowego. Dlatego pytanie podstawowe brzmi: gdzie sztuka mimetyczna znalazła swoje zakończenie? W jakiej formie artystycznej zrealizował się jej cel?

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że filozofia Hegla daje jasną odpowiedź na tak postawione pytanie. Sylogistyczne ujęcie przemian w sztuce tłumaczy, w jaki sposób i poprzez jakie formy wyrazu sztuka realizowała swój cel. Jeśli sama historia się zakończyła, to zakończeniu musiała ulec również historia sztuki, która prowadziła do realizacji tego samego celu, do którego dążyła całość dziejów, z tą jednak ważną różnicą, że odmiennie niż w historii filozofii lub historii religii cel sztuki pięknej musiał być i został zrealizowany w świecie zmysłowym. Hegel uczynił malarstwo, obok poezji i muzyki, najważniejszą formą artystyczną romantyzmu. Podkreśla on, że mimo całej doskonałości, jaką posiada sztuka chrześcijańska, „sztuka piękna jest tylko stopniem na drodze do wyzwolenia, a nie najwyższym wyzwoleniem samym”⁶⁸⁵.

Treść duchowa malarstwa romantycznego została wyrażona, tym samym jego cel został osiągnięty. Nierozstrzygnięte pozostaje wciąż pytanie, gdzie i kiedy nastąpiło to wydarzenie, które jest zarazem pytaniem o punkt owego przejścia. Zgodnie z heglowską teorią dialektyczną każdy okres dziejowy podlega podziałowi na trzy części, przechodząc etap wzrostu, pełnego rozkwitu i upadku⁶⁸⁶. Tak więc przedmiotem dociekań dotyczących celu sztuki mimetycznej powinny być te dzieła malarskie, które powstawały w okresie pełnego rozkwitu epoki, wówczas bowiem artyści realizowali ideał epoki w najbardziej wyrazisty sposób. Ważne i dominujące w danym okresie formy wyrodniają w czasie końcowym tego okresu, przestają być czytelne dla odbiorców, stają się zmaniero-

⁶⁸³ Por. K. P. Liessmann, *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie*, tłum. F. Chmielowski, „Estetyka i Krytyka”, nr 11 (2/2006), s. 57–72.

⁶⁸⁴ Por. L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków 2007, s. 138 i n.

⁶⁸⁵ G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, op. cit., s. 564.

⁶⁸⁶ Por. idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 128–137.

wane. Hegel wnikliwie opisuje tę prawidłowość historyczną na stronach *Wykładów z filozofii dziejów*, badając kolejno historię państw dominujących na arenie historii⁶⁸⁷.

Analizy Hegla podkreślają ważność kolejnych celów realizowanych w następujących po sobie okresach. Takiej samej zasadzie podlegała sztuka piękna: artyści musieli spełnić swój obowiązek i sztuka nie skończyłaby się, gdyby tego obowiązku nie spełnili⁶⁸⁸. Hegel, próbując określić wyjątkowość sztuki romantycznej, pisze, że wyróżniała ją przede wszystkim „nowa treść”⁶⁸⁹. Jeśli zaś wszelkie zmiany treści wyrażanej przez artystów łączą się nierozzerwalnie ze zmianami formy, można mieć nadzieję, że uda się wskazać pewien element, detal dzieła sztuki, który został wypracowany specjalnie po to, by tę „nową treść” uzmysłowić. To wydaje się łatwe do zrealizowania w odniesieniu do sztuki klasycznej, której forma zewnętrzna odpowiadała treści wewnętrznej. Sytuacja komplikuje się jednak w sztuce romantycznej, w której mamy do czynienia z niewspółmiernością treści i formy⁶⁹⁰, co odczuwają przede wszystkim odbiorcy. Na stronach *Wykładów o estetyce* czytamy, że: „forma sztuki romantycznej czerpie swe określenia [...] z wewnętrznego pojęcia treści, której przedstawienie jest zadaniem sztuki; dlatego też usiłowania nasze muszą iść przede wszystkim w tym kierunku, by jasno uświadomić sobie, na czym polega swoista zasada nowej treści, która pojawia się teraz w świadomości jako absolutna treść prawdy i jako podstawa nowego światopoglądu i nowego sposobu twórczości artystycznej”⁶⁹¹. Hegel mówi tu o wzrastającej roli filozofii w sztuce: co nie może zostać ukazane bezpośrednio w dziele sztuki, to musi zostać dopowiedziane przez filozofię. „Koniec sztuki” jest punktem w historii, od którego forma i treść (aspekt zmysłowy, a więc i estetyka) dzieła sztuki zostają uzupełnione przez filozofię, która w istocie zyskuje nad nimi dominację.

Dzieło romantyczne sprawia, że widz uruchamia własne emocje i uczucia, które współtworzą nastrój samego dzieła i przybliżają zawarte w nim najwyższe

⁶⁸⁷ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, op. cit., s. 10–11.

⁶⁸⁸ „Zasada sztuki okazuje się – wedle Hegla – nieszczęściem dla życia, które wymaga jasno określonego celu i twardego, ‘męskiego’ charakteru”, por. A. Zeidler-Janiszewska, *Moralne zaangażowanie lub/i estetyczna obojętność*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 110; por. też: eadem, *Między melancholią a żalobą*, Warszawa 1996, s. 21.

⁶⁸⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, op. cit., s. 189.

⁶⁹⁰ „Zespolenie to bowiem [mian. treści i formy], które dokonywa się w elemencie zewnętrzności i czyni przez to realność zmysłową istnieniem adekwatnym duchowi, jest zarazem sprzeczne z prawdziwym pojęciem ducha”. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 148.

⁶⁹¹ *Ibidem*, s. 147.

wartości duchowe⁶⁹². Doświadczenie estetyczne odwołuje się do wartości, które posiada w sobie odbiorca, a które w kontakcie ze sztuką zostają zaktualizowane i połączone z wartościami wyrażanymi przez sam obraz⁶⁹³. Właściwy odbiór dzieła sztuki łączy się u Hegla z przynależnością artysty i widza do jednego ducha narodowego (*Volkgeist*). Cel sztuki romantycznej nie realizuje się zatem wyłącznie poprzez materialną stronę dzieła, chociaż nie stanowi ona przeszkody do jego osiągnięcia⁶⁹⁴. Hegel pisze, iż: „wzniesienie się ducha stanowi podstawową zasadę sztuki romantycznej”⁶⁹⁵. Dlatego sztuka ta zawiera w sobie moment samouświadomienia, jej przedmiotem jest nie tyle świat zmysłowy, ile prawda kryjąca się za nim.

Konflikt staje się zasadą nie tylko sztuki romantycznej⁶⁹⁶, ale i całej rzeczywistości. Co ciekawe, tezy te nie są przez Hegla akcentowane w *Wykładach z filozofii dziejów* ani też w *Fenomenologii ducha*, ale właśnie w *Wykładach o estetyce*, gdzie wskazuje się na spór między duchowością a materią, ujawniający się w niemożności adekwatnego wyrażenia piękna duchowego za pomocą najdoskonalszego nawet piękna cielesnego. Hegel twierdzi, że jeśli „piękno ma być poznane zgodnie ze swą istotą i pojęciem, to może to nastąpić tylko dzięki myślącemu pojęciu (*durch den denkenden Begriff*), za sprawą którego logiczno-metafizyczna natura zarówno idei w ogóle, jak i idei piękna w szczególności wstępuje w myślącą świadomość”⁶⁹⁷. Słowa te stwierdzają obiektywność piękna. To duchowe piękno zostaje udostępnione świadomości człowieka na drodze poznania czysto filozoficznego. Hegel podkreśla, że „prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrzność, odpowiednią zaś formą duchowa podmiotowość”⁶⁹⁸.

⁶⁹² Ibidem, s. 149.

⁶⁹³ Por. W. Tatarkiewicz, *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*, [w:] idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 381.

⁶⁹⁴ Pisząc o wolności, jaką musi osiągnąć duch, a jaką można zyskać poprzez sztukę, mam na myśli te jej dzieła, gdzie dominację nad treściami artystycznymi przejmują interpretacja, dlatego nie należy mylić tego z szeroko rozumianą estetyzacją życia: „[Hegel] uczula na niebezpieczeństwo jego [życia] – powiedzielibyśmy dzisiaj – estetyzacji”. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą*, op. cit., s. 22.

⁶⁹⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 149.

⁶⁹⁶ „Już z pierwszych filozoficznych dzieł poświęconych sztuce wyłania się obraz konfliktu (‘wojny’) między filozofią a sztuką. Zwycięsko wyszła z niego filozofia, doprowadzając ostatecznie do swoistego zniewolenia i podporządkowania sztuki”. L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria...*, op. cit., s. 127.

⁶⁹⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 39.

⁶⁹⁸ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 151.

Stwierdzenia Hegla są podstawą wyniesienia przedstawień człowieka ponad inne tematy w sztuce, gdyż odsyłają one widza wprost do doświadczenia „duchowej podmiotowości”. Hegel nadaje sztuce romantycznej prawo do wyrażania wszelkich treści duchowych, a nawet boskich, za pomocą przedstawień człowieka⁶⁹⁹. Pozwalają na to relacje między pierwiastkiem ludzkim i boskim, które ustanowił Chrystus i które kontynuowane są przez chrześcijaństwo. Cel malarstwa romantycznego realizuje się więc w obrębie przedstawień człowieka. Odrzucone zostały pejzaże czy martwe natury, które rzecz jasna funkcjonowały przez cały czas w malarstwie mimetycznym, lecz nie posiadały znaczenia dla rozwoju ducha; przedstawienia te są urocze, ładne czy nawet urzekające, ale nie są już piękne. Hegel jednoznacznie stwierdza, że w romantyzmie

[...] została odbóstwiona przyroda; morza, góry i doliny, rzeki i strumienie, czas i noc oraz ogólne procesy przyrody straciły swoją wartość jako formy artystycznego przedstawienia i treści absolutu. [...] odebrana im została właściwość pozwalająca ich formom i czynnościom uchodzić za cechy boskości⁷⁰⁰.

Malarskie dzieło romantyczne przedstawia „rzeczywisty, jednostkowy podmiot w swym wewnętrznym życiu”⁷⁰¹, dzieło to próbuje ujawnić istotę tego oto człowieka i zarazem całego człowieczeństwa. Do przypadkowych cech każdego człowieka należą elementy zmysłowości: sylwetka, budowa ciała, dłonie, twarz, ale „kiedy zapytamy [...], w którym z tych poszczególnych organów objawia się cała dusza jako dusza, to od razu wymienimy oko ludzkie; albowiem w oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wyziera, ale także daje się w nim widzieć”⁷⁰². Wszystkie elementy i części ciała ludzkiego zmieniają się i rozwijają, z jednym wszak wyjątkiem: w znikomym stopniu zmieniają się oczy, stanowiąc klucz do właściwego odczytania istoty romantyzmu.

Podjęcie motywu oczu oraz ich wewnętrznego światła jest nawiązaniem do wielowiekowej tradycji filozofii światła. Hegel uważał, że dusza ludzka ogniskuje się w jego oczach, poprzez które dostępna jest nam duchowa indywidualność każdego człowieka, tak zwana „historia duszy”⁷⁰³. Sfera duchowa człowieka, będąca nową treścią sztuki, nie sprzeciwia się doczesności ludzkiej egzy-

⁶⁹⁹ Ibidem, s. 152.

⁷⁰⁰ Ibidem, s. 160.

⁷⁰¹ Ibidem, s. 153.

⁷⁰² Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 253.

⁷⁰³ Ibidem, s. 161.

stencji, dlatego artyści chrześcijańscy, akceptując cielesność człowieka, uznali ją za element obojętny dla treści duchowych.

Połączenie filozofii ze sztuką i religią, które nastąpiło w romantyzmie, umożliwiło użycie platońskiej kategorii oka nie tylko jako dosłownego przedstawienia malarskiego, ale również jako nośnej metafory. Oczy i „światło oczu” są nie tylko elementami portretu, widza i artysty, ale również cały obraz jako przedmiot materialny stanowi płaszczyznę pełną „oczu”, które są źródłem wielu doświadczeń estetycznych tego dzieła. Owe metaforyczne „oczu” odróżniają dzieło sztuki pięknej od przedmiotów zwyczajnych i umożliwiają wejście z nim w relację „jedni podmiotowej”⁷⁰⁴. Dlatego Hegel powiada, że sztuka malarska stara się „w każdym punkcie nadać [dziełu] właściwości oka, w którym daje się poznać wolna dusza w swej wewnętrznej nieskończoności”⁷⁰⁵.

Mimetycznie doskonale przedstawienie oczu ludzkich jest zrealizowanym celem sztuki romantycznej. Osiągnięcie to należy tu oceniać przede wszystkim z punktu widzenia wartości filozoficznych, a nie artystycznych dzieła, bowiem wartości filozoficzne sprawiają, że przedstawienie malarskie przekracza swym znaczeniem zmysłową dosłowność. Jeśli widz nie doświadcza różnicy pomiędzy treścią duchową i przedstawieniem dosłownym, oznacza to, że nie doszło do powstania „jedni podmiotowej” z dziełem sztuki i w efekcie nie została użyta interpretacja filozoficzna w celu wzbogacenia dzieła malarskiego o treść intelektualną lub religijną. W malarstwie romantycznym mamy do czynienia jedynie z dziełami mimetycznymi, mimo tego jako odbiorcy dzieła powinniśmy podchodzić z dużym dystansem do zasady doskonałego przedstawienia zmysłowości. Choć całe malarstwo romantyczne charakteryzuje się mimetyzmem, nie wszystkie jego dzieła są ideałami sztuki. Hegel stwierdza, iż „sposób rzeczywistego artystycznego kształtowania zewnętrznej strony zjawiska nie wychodzi w sztuce romantycznej w jakimś istotnym stopniu poza granice właściwej, zwyczajnej rzeczywistości”⁷⁰⁶. Tak więc poza doskonałością mimetycznego przedstawienia zmysłowości liczy się jeszcze geniusz artysty, nastrój, tematyka dzieła i ostatecznie idea, do której nas ono odsyła.

Poszukując dzieł doskonale realizujących idee malarstwa romantycznego, szukamy momentu między okresem pełnego rozwoju sztuki mimetycznej a jej upadkiem. Rozwój tej sztuki, niepodlegającej jeszcze głębszym wpływom filozofii, trwa do reformacji, która wyznacza – zdaniem Hegla – punkt przełomowy, porządkując zachwiane relacje między człowiekiem a Bogiem. Okres życia Hegla

⁷⁰⁴ Ibidem, s. 259.

⁷⁰⁵ Ibidem, s. 253.

⁷⁰⁶ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 163.

jest już czasem upadku sztuki romantycznej. Można więc przypuszczać, że doskonale dzieła malarskie romantyzmu, czyli te, w których zostaje zachowana szczególna relacja między formą artystyczną a treścią filozoficzną, powstawały między XVI a XVIII wiekiem. Tak szeroki przedział czasowy nie powinien dziwić, jeśli pamiętamy, że duch romantyzmu urzeczywistnia się w różnym czasie w różnych miejscach Europy. Należy uwzględnić tu na przykład dzieła Rafaela Santiago, którego przedstawienia Matki Boskiej wspomina Hegel w *Wykładach o estetyce*⁷⁰⁷ (por. Ryc. 23). Nie można też pominąć portretów Tycjana, który zawarł w nich piękno „światła oczu”. Mieszczą się tu ponadto wspomniane powyżej dzieła Dürera, również Hansa Holbeina portret Richarda Southwella, następnie autoportret Berniniego z jasnym i wyrazistym „światłem oczu”, wreszcie wszystkie właściwie autoportrety Rembrandta, i – kończąc to zestawienie, choć nie wyczerpując w żadnej mierze katalogu – piękne przedstawienia kobiet autorstwa Vermeera (por. Ryc. 21) czy eksperymenty ze światłem Georges’a de La Tour.

Ideał malarski romantyzmu został więc w pełni i wielokrotnie zrealizowany; jest on obecny w świadomości zbiorowej, dowodząc w ten sposób swej doniosłości historycznej i filozoficznej. Jedność piękna i prawdy została potwierdzona w sztuce romantycznej, choć możemy odczuwać pewien niedosyt i żal, gdyż ten harmonijny związek trwał krótko. Dla sztuki ważne jest to, że postawione przez twórców pytanie o naturę człowieka okazało się pytaniem filozoficznym. Tym samym podjęto wielki trud odpowiedzi na to filozoficzne pytanie, zaproszono filozofię do świata sztuki. Doniosłość tego faktu nie została, bo nie mogła zostać, zrozumiana od razu i w całej pełni. Filozofia otworzyła artystów na problemy wcześniej nieistniejące. Zniknęły ograniczenia w doborze tematu, stylu, techniki, wartości realizowanych w dziele. Filozofia jako źródło absolutnej wolności w sztuce podważyła i zniosła wszystkie obowiązujące wcześniej kanony i normy.

⁷⁰⁷ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 257. Szerzej na temat postaci i znaczenia Matki Boskiej w: idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 186 oraz idem, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 143.

4.8.2

Filozofia światła
wobec zagadnienia „końca sztuki”

Przedstawione w poprzednim paragrafie uwagi dotyczące celu malarstwa romantycznego w znaczącym stopniu wpływają na rozumienie pojęcia „końca sztuki”. Jeśli cel malarstwa romantycznego spełnia się w doskonałym przedstawieniu żrenicy ludzkich oczu oraz wewnętrznego, duchowego światła, które przez nie prześwieca, to zasadne staje się pytanie o związek heglowskich wątków filozofii światła ze zjawiskiem tak zwanego „końca sztuki”.

„Koniec sztuki” zaowocował nowymi nurtami artystycznymi, które tworzone były na początku XX wieku. Dla ontologii dzieła sztuki dramatycznym wyrazem tej zmiany było, zdaniem Arthura C. Danto, wystawienie *Przed złamaniem ręki* Marcela Duchampa w 1915 roku⁷⁰⁸. Niezależnie jednak od tego, który z przedmiotów „świata sztuki” uznamy za przełomowy, pamiętać należy, iż wskazania te mają charakter jedynie metodologiczny, a ich zaistnienie jest wyrazem ogólnego charakteru epoki, w której zostały stworzone. Tezę taką stawiał Hegel, a w znaczącym stopniu omówił ją i przybliżył właśnie Arthur Danto. Znamienne są jego odwołania do wizjonerskich prób Alberta Robidy, który w cyklu ilustracji *Le vingtième siècle* próbował przewidzieć, jak mógłby wyglądać przyszły świat i ludzie w nim żyjący⁷⁰⁹. Próba taka, niezależnie, w którym wieku zostałaby powzięta, skazana jest na niepowodzenie, gdyż obrazy te będą zawsze „wyrazem swej epoki”⁷¹⁰. Aby właściwie zrozumieć znaczenie pojęcia „końca sztuki” oraz określić jego znaczenie dla filozofii światła, konieczne jest zrozumienie tego, co pokazuje twórczość Robidy.

Zasadniczą kwestią jest tu kontekstowość widzenia i rozumienia wszelkich dzieł sztuki. Z pewnością nie możemy w pełni zbadać różnicy w doświadczeniu i rozumieniu symboliki światła pomiędzy odbiorcami dzieł renesansowych czy barokowych i współczesnych. Możemy wszak stwierdzić, że zmiany takie z całą pewnością zaszły. Kontekstowość widzenia sprawia, że jesteśmy świadomi faktu, iż nie chodzi tu jedynie o dramatyczne zmiany statusu ontologicznego

⁷⁰⁸ Por. A. C. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 195–216.

⁷⁰⁹ Por. ibidem, s. 195.

⁷¹⁰ Ibidem.

dzieła sztuki oraz jego formy materialnej, ale przede wszystkim o zmianę, jaka zaszła w odbiorcy. Nie mamy możliwości, by odpowiedzieć sensownie na pytanie o to, jak odbiorca średniowieczny lub renesansowy doświadczał metafizycznej symboliki światła uwiecznionej w obrazach sakralnych bądź portretach prywatnych. Ich doświadczenie sztuki, ich przeżycia estetyczno-metafizyczne są dzisiaj niedostępne.

Kluczem do częściowego przynajmniej rozwiązania tej zagadki jest refleksja nad kilkoma znaczącymi wypowiedziami samego Hegla. Jego filozoficzne uwagi zostaną uzupełnione interpretacjami Arthura Danto. Jest on tu o tyle ważny, że chociaż nie zajmuje się bezpośrednio filozofią światła w sztuce współczesnej, to jednak w ważnym stopniu wpływa na dzisiejsze rozumienie filozofii Hegla, który formułuje w *Wykładach o estetyce* następującą wypowiedź:

Cokolwiek zresztą daloby się jeszcze na ten temat powiedzieć, jedno jest faktem: sztuka nie daje już dzisiaj tego zaspokojenia potrzeb duchowych, jakiego dawniejsze epoki i narody w niej szukały i tylko w niej znajdowały, zaspokojenia, które, jeśli idzie przynajmniej o religię, jak najściślej związane było ze sztuką⁷¹¹.

Doświadczenie estetyczne zapośredniczone w sztuce romantycznej bliskie jest, w ujęciu Hegla, doświadczeniu religijnemu, a sztuka sama – dziedzinie wiary. Słowa Hegla pozwalają domniemywać lub nawet zakładać szczególne znaczenie światła w sztuce jako symbolu sfery duchowej łączącego się z wyjątkowymi stanami poznania religijnego: iluminacją, objawieniem, łaską. Można więc sądzić, że światło było istotną (jeśli nie najistotniejszą) formą wyrazu artystycznego, poprzez którą artyści pragnęli zaspokoić duchowe i religijne potrzeby odbiorców w średniowieczu czy w renesansie.

Wypada zwrócić uwagę na jasno sformułowany, chociaż pesymistyczny, a może nawet kontrowersyjny, sąd filozofa, który stwierdza, że sztuka nie jest już źródłem doświadczenia mistycznego ani religijnego. Religia stanowiła podstawę metafizyki światła, stąd każde właściwie jego przedstawienie w sztuce mimetycznej odnosiło odbiorcę do duchowości i religijności. Przez niemal dwa tysiące lat religia była żywym źródłem natchnienia artystycznego. U progu dwudziestego wieku źródło to zaczęło wysychać, by całkowicie zaniknąć w połowie ubiegłego wieku. Początek tego zjawiska zaważał już Hegel, o czym dowodnie świadczą jego słowa pochodzące z *Wykładów o estetyce*, wyjaśniające zarazem, co stało się ze sztuką piękną:

⁷¹¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 20.

W ten sposób dochodzimy do tego, co stanowi kres sztuki romantycznej w ogóle, do przypadkowości zarówno strony zewnętrznej, jak wewnętrznej i do ich całkowitego rozejścia się, czego konsekwencją jest to, że sztuka znosi samą siebie i stawia przed świadomością sprawę konieczności zdobycia sobie – w celu ujęcia prawdy – form wyższych niż te, które dać może sztuka⁷¹².

Zadaniem sztuki pięknej było otwarcie człowieka na głębię jego własnej duchowości. Malarstwo romantyczne było najpełniejszym i najdoskonalszym zewnętrznym źródłem niedostępnej wiedzy o duchowości, która stopniowo ujawniała się w procesie dziejowym. Artysta poprzez swoje konkretne przedstawienia dążył do wyrażenia treści ogólnych, a więc malując kobietę przedstawiał kobiecość, malując krajobraz starał się ująć naturę, tworząc przedstawienie kochanków – mówił, czym jest miłość jako taka. Takie malarstwo, odnoszące widza do idei i symboli, a nie jedynie metafor, jest już dziś historią. Danto czyni podobne spostrzeżenie: „historia sztuki nie ma już przyszłości [...] staje się ona następstwem indywidualnych, następujących jeden po drugim aktów”⁷¹³, a w końcu dodaje: „historia sztuki jest po prostu historią życia kolejnych artystów”⁷¹⁴.

Gdzie więc tkwi współcześnie źródło doświadczenia ludzkiej duchowości, źródło duchowego światła człowieka? Pierwszą, automatyczną niejako odpowiedzią na to pytanie wydaje się wskazanie samego podmiotu jako źródła światła duchowego. Jest to odpowiedź słuszna, lecz połowiczna. Człowiek jako taki jest źródłem wiedzy o ideach związanych z chrześcijaństwem, na przykład człowieczeństwa, miłości chrześcijańskiej, oraz o ideach związanych z postawami życiowymi (aksjologicznymi), jednak ważniejszym i doskonalszym źródłem wiedzy o przedmiocie religii jest obecnie filozofia. Koniec historii oznaczał nie tylko „koniec sztuki”, ale również ukoronowanie najdoskonalszej z nauk – filozofii, która od tej pory stanowić miała jedyne, pewne i ostateczne źródło wiedzy o Absolucie stanowiącym zasadę istnienia wszystkich rzeczy. Hegel w cytowanym już wcześniej fragmencie *Encyklopedii nauk filozoficznych* pisze:

Ale sztuka piękna jest tylko stopniem na drodze do wyzwolenia, a nie wyzwoleniem samym. Zarówno w zmysłowym pięknie dzieła sztuki, jak też jeszcze bardziej w owej zewnętrznej, niepięknej zmysłowości, o której była mowa, brak prawdziwej obiektyw-

⁷¹² Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 2, op. cit., s. 167.

⁷¹³ A. C. Danto, *Koniec sztuki*, op. cit., s. 208.

⁷¹⁴ *Ibidem*, s. 209.

ści, istniejącej tylko w elemencie myśli, jedynym elemencie, w którym czysty duch istnieje dla ducha, wyzwolenie współistnieje z czią⁷¹⁵.

Ów „element myśli”, o którym pisze Hegel, odsyła nas do filozofii. Potwierdzenie tezy o znaczącym (konstytutywnym nawet) wpływie filozofii na sztukę znajdujemy również u Arthura Danto, który pisze, że „sztuka kończy się wraz z nadejściem swojej własnej filozofii”⁷¹⁶. W praktyce jednak słowa Danto dają pożywkę nie tyle dla jakiegokolwiek nowej filozofii, ile przede wszystkim dla krytyki sztuki, która z samą filozofią niewiele ma wspólnego. Na istotną rolę filozofii w interpretacji współczesnego dzieła sztuki zwraca uwagę Leszek Sosnowski przy okazji analiz poświęconych poglądom Danto. Stwierdza on, że „przed odbiorcą stoi wymóg posiadania wcale rozległej wiedzy, wiedzy na temat sztuki kulminującej w interpretacji jako jej uzewnętrznionej postaci”⁷¹⁷. Autor powołuje się tu na znamienne słowa Hegla, który w *Fenomenologii ducha* pisze, że „potrzeba wiedzy o sztuce jest dziś niepomniernie większa niż w czasach, kiedy sztuka dla siebie już jako sztuka dawała pełne zadowolenie”⁷¹⁸.

Jednym z powodów, dla których sztuka współczesna utraciła możliwość linearnego i celowego rozwoju, było porzucenie form mimetycznych. Mimetyzm gwarantował sztuce pięknej celowość i tworzył kanony jej doskonałości, narzędzia artystycznej oceny dzieła i kunsztu artysty. Symbolika światła uległa na progu XX wieku znaczącej przemianie. Z jednej strony straciła ona na znaczeniu, gdyż przedstawienia światła w tradycyjnym kontekście były zbyt jednoznaczne, zbyt mało nowatorskie. Symbol – jeszcze niedawno żywotny i nośny znaczeniowo – stał się przerośniętą, którą począwszy od XIX wieku silnie eksploatował kicz romantyczny i religijny. Z drugiej strony zmniejszająca się wartość artystyczna mimetyzmu w sztuce doprowadziła do pomniejszenia znaczenia światła, które tradycyjnie łączyło się z życiowym i codziennym doświadczeniem światła słonecznego, światła świecy lub ognia, a więc naturalnych elementów świata przyrodniczego. W wyniku odkryć naukowych światło naturalne zastąpiono światłem sztucznym, jałowym i pustym metafizycznie. Nigdy wcześniej zresztą metafizyka światła nie była i nie mogła być z nim łączona. Słuszne więc wydaje się uzasadnienie Hegla, który zauważa, że uzmysławianie pierwiastka boskiego za pomocą zmysłowych przedstawień artystycznych stało się zamierzeniem zbędnym. Hegel sądzi bowiem, że duchowość podmiotu stała się na

⁷¹⁵ G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, op. cit., s. 564.

⁷¹⁶ A. C. Danto, *Koniec sztuki*, op. cit., s. 211.

⁷¹⁷ L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria...*, op. cit., s. 316.

⁷¹⁸ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 2, tłum. A. Landman, Warszawa 1965, s. 21.

tylko samoświadoma i pełna, że jakiegokolwiek łączenie jej z materią nie było możliwe ani adekwatne:

Skoro jednak przyznajemy sztuce tak wysoką rangę, to należy jednocześnie zwrócić uwagę na to, że nie jest ona ani co do swej treści, ani co do formy najwyższym absolutnym sposobem uświadamiania duchowi jego prawdziwych potrzeb i dążeń. Sztuka bowiem, właśnie wskutek swej formy, ograniczona jest do pewnej określonej treści. Tylko pewien ograniczony zakres i stopień prawdy dają się przedstawić w elemencie, w którym istnieje dzieło sztuki⁷¹⁹.

I dodaje, że „wyrośliśmy już z tego, byśmy mogli dziełom sztuki oddawać cześć boską i modlić się do nich. [...] Myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną”⁷²⁰. Słowa Hegla odnoszą się w istotnym punkcie do postawy odbiorcy, do oczekiwań podmiotu doświadczającego dzieła sztuki. Otóż ani Hegel, ani też Danto nie dowodzą, że sztuka straciła cokolwiek ze swej zdobywanej przez stulecia doskonałości artystycznej. Przeciwnie, zdaniem obu filozofów sztuka po „końcu sztuki” będzie rozwijała się nadal, jednak jej rozwój nie będzie miał żadnego znaczenia dla jej historii, lub też – mówiąc precyzyjniej – jej zmiany nie będą już oznaczać jej doskonalenia się⁷²¹. Zasadnicza przemiana zaszła więc w samym człowieku. Nie jest on już gotów do poszukiwania duchowości poza swoją własną podmiotowością, jego religijność zamknęła się w swoim wnętrzu i przedmioty świata zmysłowego już jej nie wzbogacają. Człowiek taki doświadcza sztuki w sposób przede wszystkim intelektualny, a nie estetyczny. Pyta o cel lub przyczynę, ale nie potrafi rozpoznawać ani kontemplować wartości. Sztuka współczesna być może je odkrywa, jednak dostrzeżenie tego przez odbiorcę staje się coraz trudniejsze.

Kłopot w obcowaniu ze sztuką współczesną wynika przede wszystkim z jej intelektualizacji i znacznego skomplikowania form wyrazu stosowanych przez artystów. Z jednej strony dość często słyszymy hasło o integrowaniu sztuki z przestrzenią publiczną i „oswajaniu” widzów z jej odmiennością, z drugiej zaś wiele z tych haseł pozostaje do końca tylko hasłami. Dobrą ilustracją jest podejście odbiorcy do przykładów sztuki współczesnej; czym innym jest oglądanie performance’u, a czym innym jego zrozumienie, te dwie sfery odbioru nie natchodzą na siebie, nie współgrają ze sobą. Przywołując słowa Hegla, można by

⁷¹⁹ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 18.

⁷²⁰ Ibidem, s. 19.

⁷²¹ Hegel zwraca uwagę na ten fakt, gdy pisze: „Można wprowadzić żywić nadzieję, że sztuka będzie coraz wyżej wznosić się i doskonalić, ale forma jej przestała już być najwyższą formą ducha”. Ibidem, s. 174.

rzec, że „myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną”⁷²². Wedle Hegla kluczem do zrozumienia sztuki jest filozofia. Danto doda jeszcze do niej kilka elementów, z których najważniejszym jest historia sztuki. Taka teza znajduje potwierdzenie u samego Hegla. Jego filozofia jest przecież teorią dziejów, jeśli zaś filozofia ma tłumaczyć dziedzinę sztuki pięknej, to musi być to filozofia dziejów. Hegel nie przewidywał stworzenia nowego systemu filozoficznego, a więc dyskurs nad sztuką posthistoryczną miałby się odbywać w języku metafizyki⁷²³. Możemy tylko postawić pytanie, czy byłaby to metafizyka światła.

⁷²² Ibidem, s. 19.

⁷²³ A. C. Danto, *Koniec sztuki*, op. cit., s. 196.

Zakończenie

O TYM, CO WYPOWIEDZIANE, A CO URZECZYWISTNIONE

Ogólna Hegłowska filozofia dziejów, jego filozofia ducha, logika, jak i filozofia sztuki budzą do dnia dzisiejszego liczne kontrowersje, dając asumpt do głosów krytycznych zarówno licznym jego przeciwnikom, jak i oddanym zwolennikom. Jak w przypadku każdego znaczącego systemu filozoficznego, tak i tu obydwie strony dysponują uzasadnionymi argumentami, które warto wziąć pod uwagę, stając przed koniecznością oceny systemu. Bez wątplenia jedną z ostrzejszych krytyk w obrębie polskich pism filozoficznych jest książka Marka Rosiaka *Dialektyka Hegla. Krytyczny komentarz do głównych tekstów metafizycznych*⁷²⁴, w której autor wytacza proces niemal wszystkim najważniejszym podstawom Hegłowskiej dialektyki, wielokrotnie odnosząc się po prostu do argumentów przeciwko ogólnie pojętej metafizyce. Rosiak przestrzega przed „sekcjarstwem” heglowskim⁷²⁵, starając się pokazać niekonsekwencję filozofa na przykładzie *Fenomenologii ducha* i *Nauki logiki*. Tu warto jeszcze przywołać artykuł Jana Woleńskiego, który w *Hegłowskiej krytyce logiki formalnej* wykazuje, iż Hegel nie znał dokonań współczesnej mu logiki. Zdaniem Woleńskiego wskazuje na to chociażby próba zastąpienia tradycyjnej terminologii własną⁷²⁶. Woleński zaznacza przy tym, że rozważania logiczne Hegla były inspiracją dla wybitnych logików⁷²⁷. Liczne głosy krytyczne rzucają nowe światło na dzieło Hegla, pozwalają lepiej je zrozumieć, ale nie umniejszają jego historycznej doniosłości. Pośród jego zwolenników istnieje mocne i uzasadnione przesvědadczenie, że „nawet zdeklarowany przeciwnik dialektyki musi przyznać, że

⁷²⁴ Por. M. Rosiak, *Dialektyka Hegla. Krytyczny komentarz do głównych tekstów metafizycznych*, Kraków 2011.

⁷²⁵ Por. ibidem, s. 181.

⁷²⁶ Por. J. Woleński, *Hegłowska krytyka logiki formalnej*, „Principia”, t. 51–52, Kraków 2009, s. 33.

⁷²⁷ Woleński przywołuje tu pracę Jana Łukasiewicza pt. *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa* (Kraków 1910). Por. ibidem, s. 34.

dzieło to do dzisiaj pozostało niedoścignione tak w zamierzeniu, jak w realizacji”⁷²⁸. Bez wątpienia twierdzenie to dotyczy w równej mierze Hegłowskiiej logiki, fenomenologii ducha, jak i estetyki.

Książka, do której podsumowania należy teraz przystąpić, stanowi próbę opisanania filozoficzno-artystycznego fenomenu światła z punktu widzenia heglowskiiej filozofii dziejów przy szczególnym uwzględnieniu jej platońskich korzeni w kwestii *claritas*. Ten przedmiot rozważań, jako element szerszej kultury człowieka, jako symbol i metafora, podlega pewnemu, typowemu dla systemu Hegła, rozdwojeniu, wynikającemu z dialektycznego prawa rozwoju rzeczywistości. Mianowicie na wszelkie zewnętrzne przejawy aktywności intelektualnej człowieka patrzeć musimy zarówno jako na moment totalności myślenia (nobileitującą)⁷²⁹, jak i na innobyit samego myślenia (destruuującą)⁷³⁰. Perspektywa taka ujawnia dramatyczną sytuację sztuki i kultury, w której swą prawdę i rzeczywistość uzyskują one dopiero jako filozoficzna refleksja nad sobą – jako filozofia sztuki i kultury⁷³¹:

Historyczny rozwój sztuki jest nie tylko urzeczywistnieniem tego, co rozumne, w artystycznej formie. Jest bezlitosną walką tego, co rozumne, o usankcjonowanie własnego istnienia, procesem wypierania przez rozumność tych postaci eksterioryzacji, które spełniły już swoją rolę (doprowadziły daną formę bytu do urzeczywistnienia w pojęciu), do lamusa pamięci ducha. Filozofia sztuki to nic innego, jak przedstawienie konieczności samolikwidacji sztuki na rzecz jej pojęciowego ujęcia⁷³².

W tym sensie z punktu widzenia filozofii sztuki nie jest już możliwy powrót do pojednania człowieka i świata za pomocą dawnych form artystycznych. Co jednak z metafizyką światła? Czy metafizykę światła zaliczyć dziś należy do przeszłości? Współcześnie fascynację fenomenem światła przypisuje się przede wszystkim filozofom i myślicielom starożytnym i średniowiecznym. Opinia ta jest słuszna, ponieważ w dużej mierze filozofia światła jest filozofią przeszłości, ale przecież także współcześnie światło zachwyca i ciekawi najwybitniejszych naukowców. Albert Einstein wyraził to w słowach: „wszyscy myślą, że wiedzą,

⁷²⁸ E. Martens, H. Schnädelbach, *Filozofia. Podstawowe pytania*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 405.

⁷²⁹ Por. I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 50.

⁷³⁰ Por. eadem, *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, Warszawa 1990, s. 83.

⁷³¹ Por. ibidem, s. 85.

⁷³² Ibidem, s. 86.

czym jest światło. Spędziłem całe swoje życie, próbując odkryć, czym jest światło, i nadal nie wiem, czym ono jest⁷³³.

Początki filozofii światła łączą się bez wątpienia z filozofią Platonską, bowiem ten antyczny myśliciel po raz pierwszy wykorzystał metaforę światła, aby uchwycić treści swojej filozofii bytu. Zrobił to, mając pełną świadomość, czym jest najwyższy przedmiot filozofii, a jego dokonania na wiele wieków określiły charakter europejskiej tradycji filozoficznej. Historia filozofii światła pokazała, że intuicja Platona i użyta przez niego metafora stały się podstawą do ufundowania nowej dziedziny filozofii, której język był w stanie badać i opisać nowe zagadnienia ontologii, epistemologii i aksjologii. Starożytni nie przekroczyli jednak metafory światła i dopiero w średniowieczu metafizyka światła zaczęła operować symbolem światła. Wielu myślicieli średniowiecznych wykorzystało ten symbol, a nawet realnie utożsamiało światło z Bogiem (konceptje emanacyjne). Nurt filozofii światła dominował w średniowiecznej refleksji teologicznej i filozoficznej. Źródłowa tradycja filozofii światła przekształciła się w średniowieczu w aspektowe i różnorodne ujęcie rzeczywistości oraz Boga w ich pięknie i prawdzie, co wyrażały pojęcia *fulgor*, *splendor*, *lux*, *lumen*, *color*, *refulgentia*, *claritas* czy wreszcie *manifestatio* jako najwyższy przejaw obecności Bożej. Przejęta od kultury starożytnej metafora światła została połączona ze sferą religijną i przekształciła się w chrześcijaństwie w najważniejszy symbol *sacrum*. Światło otrzymało nowy sens, stając się znakiem realnego i rzeczywistego bytu duchowego.

Nie tylko teoretycy chrześcijańscy przyczynili się do powstania i umocnienia symbolu światła, robili to również z doskonałym skutkiem średniowieczni artyści i architekci. Nastrój kościołów bizantyjskich i gotyckich wpływał na przeżywanie przez wiernych sfery *sacrum*, budując zmysłowe wrażenie realnej obecności Boga w świątyni, wzmacniane ciepłym światłem słonecznym, odbitym na kosztownościach i złoceniach, oraz ożywiane migotliwym światłem kandelabrow.

Fascynacja metafizyką światła jako dziedziną teoretyczną trwała do trzynastego wieku. Zanik zainteresowania tą dziedziną nie wiąże się jedynie z odkryciami fizyki i optyki, lecz również z charakterystycznym dla scholastyki odalegorozowaniem świata, które wywarło wpływ na styl filozofowania i formy wypowiedzi artystycznej utrwalone w dziełach sztuki. Artyści zmienili charakter przekazu, kładąc nacisk na rozwój przedstawień mimetycznych, które nie były priorytetowe dla twórców sztuki bizantyjskiej i gotyckiej. Im bardziej mimityczna stawała się sztuka, tym mniej zewnętrznych atrybutów świętości spoty-

⁷³³ *Light Art from Artificial Light*, eds. P. Weibel, G. Jansen, Karlsruhe 2006, s. 26.

kamy w jej dziełach. Chodzi tu na przykład o umiarkowane eksponowanie przez artystów świętości postaci poprzez wyraźne i zdobne aureole lub przedstawienie zmysłowego światła jako znaku łaski.

Sztuka średniowieczna, bizantyjska i gotycka, jest realizacją różnorodnych kanonów piękna, ale z punktu widzenia heglowskiej filozofii dziejów wydaje się, że dopiero malarstwo renesansowe i barokowe odpowiedziało treścią przedstawienia na teoretyczne rozważania średniowiecznych teologów i filozofów. Obrazy renesansowe i barokowe, jako najwybitniejsze dzieła malarstwa romantycznego, oferowały szczególnie rodzaj doświadczenia estetycznego, które polegało na oglądaniu piękna jako przeświecającej prawdy.

Hegel znał filozoficzną i kulturową tradycję Europy, wiedział, że wielowiekowa tradycja metafizyki światła oraz filozofia platońska stworzyły symbol światła, który z łatwością mogli przejąć i „uzmysłowić” artyści romantyczni. Twierdzą, że Hegel tej tradycji nigdy nie zerwał. Zbyt ważna była dla niego ciągłość kultury, która uzasadniała stały rozwój samoświadomości ducha. Doświadczając przeświecania prawdy, widz kontempluje obraz Boga, ogląda to, co „widzieli” i o czym pisali Platon, Plotyn, Proklos, Pseudo-Dionizy, filozofowie i teologowie wszystkich nurtów neoplatonickiego średniowiecza oraz myśliciele renesansu. Czy Hegel kontynuuje tę tradycję, czy ją kończy? Do czego odnosi się symbol światła i czym jest filozofia światła na tle ogólnej koncepcji dziejów?

Aby udzielić odpowiedzi na postawione tu pytania, należy określić najważniejszy dla Hegla przedmiot wiedzy filozoficznej. Jak się okaże, nie da się tu uniknąć odniesień do Platona. W swej *Nauce logiki* pisze Hegel słowa następujące:

[...] ludzie wyobrażają sobie byt np. w postaci czystego światła, jako jasność niezmaconego widzenia, a Nic jako czystą noc, i mówiąc o różnicy między bytem a Niczym nawiązują do tej dobrze znanej różności zmysłowej. W rzeczywistości jednak, jeśli wyobrazić sobie dokładniej to widzenie, można się łatwo przekonać, że w absolutnej jasności widzimy tyle samo, co w absolutnej ciemności, że zarówno jedno widzenie, jak i drugie, jest czystym widzeniem, widzeniem Niczego. Czyste światło i czysta ciemność to dwie pustki, które są jednym i tym samym. Dopiero w świetle określonym – a światło zostaje określone przez ciemność – a więc tylko w świetle zmaconym, podobnie jak dopiero w ciemności określonej – a więc tylko w ciemności rozjaśnionej można coś rozróżnić, gdyż dopiero zmacone światło i rozjaśniona ciemność zawierają różnicę w sobie samych i są tym samym bytem określonym, *istnieniem*⁷³⁴.

⁷³⁴ G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, tł. A. Landman, Warszawa 1968, s. 110.

Wykorzystana tu przez Hegla metafora światła-ciemności nawiązuje do tradycji zapoczątkowanej przez Parmenidesa i koresponduje z rozważaniami kończącymi niniejszą rozprawę. Ogólny proces samopoznania ducha (lub ściślej bytu) rozpoczyna się w formie niezapośredniczonej, pozbawionej różnic, w formie – inaczej mówiąc – przedmiotu, który ma właściwości Platońskiego Hen. Forma ta, jako nieokreśloność-Jednia, posiada w sobie absolutną negację, co pozwala nazwać ją jednocześnie bytem i niebytem, postawić znak równości między tymi dwoma przeciwieństwami, które istnieją tu w sposób nieoddzielony. Dlatego, jak przypomina Hegel, myśliciele twierdzą, że „byt jest pustą rzeczą myślną, Niczym”⁷³⁵. Opis ten, w oparciu o słowa Hegla, przywołuje trudne zagadnienia Platońskiego bytu najwyższego, który wymyka się kategoriom i opisom, a w ujęciu samego Platona jedynie umownie nazywany może być „bytem”, gdyż jest raczej ponad-bytem, jest jego byciem. Te ogólne spostrzeżenia łączące logikę Hegla i ontologię Platona należy przyjmować z filozoficznym dystansem, do którego upoważnia nas perspektywa historiozoficzna przyjęta w tej pracy. Wybierając taką perspektywę, podejmujemy próbę wzniesienia się ponad konkretne i kontekstowe ujęcia systemowe. Na drodze do pogodzenia ze sobą ontologii Platona i Hegla stoi między innymi czysta spekulatywność logiki Hegla, która łączy się z procesualnością jego filozofii dziejów. W realizmie ontologicznym Platona trudno znaleźć uzasadnienie dla dwóch sprzecznych sądów (na to zgodziłby się Platon być może jedynie w odniesieniu do Hen, choć i tu sprawa przedstawia się jako wątpliwa). Hegel pisze: „zdanie mające *formę sądu* nie nadaje się do wyrażania prawd spekulatywnych”⁷³⁶, a Platon w swej ontologii wypowiada sądy kategoryczne, jednoznaczne. Tak więc to raczej w koncepcji Hegla trzeba znaleźć miejsce na te „momenty” i „strony” prawdy, o których pisze Platon, niż w ontologii Platona doszukiwać się filozofii spekulatywnej typu heglowskiego. Hegel twierdzi, że „myślenie spekulatywne z radością znajduje w języku słowa, które w sobie samych mają spekulatywne znaczenie”⁷³⁷ – jakże niewiele takich słów dopuszczał Platon! Choć nie wolno zapominać, że również w filozofii Platona mamy do czynienia ze spekulacją, którą jednak łączyć należy jedynie z metodą poznania, nigdy z bytem samym.

Relacje między estetyką Hegla a Platońską filozofią piękna nie są jednak tak odległe, jak by się mogło wydawać. Koncepcja Hegla stanowi kulminację i domknięcie wielowiekowej tradycji, która rozpoczęła się od Platońskiego uzasad-

⁷³⁵ Ibidem, s. 8. Por. też szczegółowe rozważania wokół rozumienia niebytu u Hegla, zwłaszcza rozdział drugi „Heglowska koncepcja negacji” w: S. I. Fiut, *Negacja i niebyt. Ujęcie systemowe Georga W. F. Hegla i Martina Heideggera*, Kraków 1997.

⁷³⁶ Ibidem, s. 106.

⁷³⁷ Ibidem, s. 133.

nienia piękna jako idei i trwała aż do początku XIX wieku⁷³⁸. Hegel rozumiał piękno metafizycznie, ale ograniczał swoje rozważania o pięknie prawie wyłącznie do dzieł sztuki. Tu tylko częściowo odchodził od Platona, gdyż utrzymywał, że do uzasadnienia piękna dotrzeć można również pojęciowo⁷³⁹ – takie ujęcie jest celem historii. Ostatecznym celem Platona i Hegla, jeśli chodzi o estetykę, było znalezienie normy absolutnej, definicji piękna – innymi słowy – określenie, czym piękno jest w ogóle, to znaczy zgodnie ze swą istotą i pojęciem.

Wszelkie zbieżności w koncepcjach Platona i Hegla są wynikiem głębokiego osadzenia Hegla w europejskiej tradycji filozoficznej, jednak bez wątpienia w zasadniczych punktach niemiecki filozof wychodzi poza strukturę ontologiczną Platona. Ważnym *novum* w stosunku do ontologii Platona jest zniesienie przeciwstawności świata zmysłowego i realnego (idealnego). Hegel czyni te dwa światy jedną rzeczywistością, względnie rzecz można, że światy te zbiegają się razem, gdyż materia nie jest niczym innym, jak tylko momentem samego świata idei⁷⁴⁰.

Ogólny proces stawania się, w którym czysty byt przechodzi w rzeczywistość, sprawia, że ograniczona w swych narzędziach filozofia podejmuje problematykę bytu jedynie jako zapośredniczonego, zawierającego w sobie atrybuty. Takim bytem jest już Platońska idea Dobra i Piękna, posiadająca atrybuty jedności, wieczności, niezmienności i stałości. Chrześcijańska koncepcja Boga wzbogaciła charakterystykę bytu najwyższego o cechy podmiotowe: łaskę i wolną wolę. Z punktu widzenia filozofii dziejów w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z toczącym się procesem historycznym, a więc z absolutem w stanie rozwijania się, z jego rozwojem własnym i „ukazywaniem tego, czym on jest”⁷⁴¹. Przy czym aspektowe urzeczywistnianie się absolutu, jako ducha czy Boga, nie jest nigdy jego realnym ograniczeniem, lecz przeciwnie, zawsze w refleksji filozoficznej doprowadza człowieka do doświadczenia „zatrącania się [...] w podstawie”⁷⁴² bytowej. Najlepiej pokazują to średniowieczne koncepcje teologii negatywnej, które zostały w tej pracy przywołane. Widzimy, jak umysł ludzki nie nadąza za ujawnianiem się coraz to wyższej prawdy i poprzestaje na zniesieniu granicy między wiedzą a absolutną niewiedzą, które łączą się w doświadczeniu mistycznym. Innymi słowami opisuje to również Hegel: „istota Boga jest *przepaścią* (*Abgrund*), w której zatraca się skończony

⁷³⁸ Por. E. Martens, H. Schnädelbach, *Filozofia. Podstawowe pytania*, op. cit., s. 404.

⁷³⁹ Por. ibidem, s. 406.

⁷⁴⁰ Por. J. Disse, *Metafizyka od Platona do Hegla*, Kraków 2005, s. 251.

⁷⁴¹ Por. G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, op. cit., s. 259–260.

⁷⁴² Ibidem, s. 172.

rozum⁷⁴³ ludzki. A jednak Bóg – przedmiot najwyższy – pozostaje według Hegla przedmiotem filozofii, gdyż choć bezpośredniej egzystencji boskiej nie da się udowodnić, to „wiedza o niej [została] określona jako świadomość *tylko* bezpośrednia, jako *wiara*”⁷⁴⁴. Nie bez przyczyny zresztą wnioski z prezentowanej rozprawy zostały tu sformułowane w oparciu o *Naukę logiki*, bowiem według Hegla logika jest rozwinięciem samej treści myślenia, przedmiotem logiki jest Bóg, logika stanowi przedstawienie Boga takiego, jakim on jest w sobie⁷⁴⁵.

Duch u przodu historii jest bytem czystym, nieokreślonym, jest pustką i podstawą, Jednią, do której wraca czysta wiedza. Historia pokazuje, że duch rozwija się z Jedni i nieokreśloności, przechodzi na drodze samopoznania wszystkie swe aspekty bytowe, od ducha subiektywnego, poprzez obiektywnego, na absolutnym kończąc, i odmieniony powraca do siebie. Duch absolutny jest formą powrotu absolutu do Jedności, ale już jako bogatszego, zapośredniczonego i zrealizowanego. Ten absolut „okazuje się konkretną, ostateczną, najwyższą prawdą wszelkiego bytu”, który:

[...] dopiero *na końcu* rozwoju rozpoznany zostaje jako ten, który eksterioryzując z własnej woli sam siebie i uniezależniając się od siebie przez przyjęcie postaci *bezpośredniego* bytu – decyduje się na stworzenie świata, zawierającego w sobie wszystko to, co zawarte było w rozwoju poprzedzającym cały ten rezultat⁷⁴⁶.

Świadomość procesów rządzących rzeczywistością wymusza na badaczu przyjęcie teorii okrężnego ruchu dziejów i określenie w stosunku do niej priorytetów badawczych. Podkreśla to Hegel, gdy twierdzi, że „istotne dla nauki [...] jest [...] to, by jej całość była w sobie samej ruchem okrężnym, gdzie to, co pierwsze, jest także ostatnim, a to, co ostatnie, także pierwszym”⁷⁴⁷. W celu opisania rzeczywistości w jej totalnym rozwoju, jak również w jej poszczególnych aspektach, tworzy się narzędzia językowe, do których należy także system filozofii światła. Na tle innych narzędzi filozoficznych cechuje się ona wielowymiarowością, stworzono bowiem samodzielne (to znaczy niezależne od siebie) teorie filozoficzne, teologiczne i artystyczne. Ale filozofia światła posiada też trudne do przecenienia znaczenie i oddziaływanie na kulturę artystyczną

⁷⁴³ Ibidem.

⁷⁴⁴ Ibidem, s. 171.

⁷⁴⁵ Por. J. Disse, op. cit., s. 258.

⁷⁴⁶ G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 2, op. cit., s. 76–77.

⁷⁴⁷ Ibidem.

Europy. Mimo to do dnia dzisiejszego filozofia światła nie doczekała się na naszym gruncie całościowego i naukowego opracowania.

W rozprawie przyjęto perspektywę rozwoju symbolu światła, która przy nieopłóbnym oglądzie wydaje się niezgodna z ogólną tendencją filozofii dziejów. Chodzi tu mianowicie o wyłanianie się poszczególnych aspektów symbolu światła, które wzięte same w sobie, powinny prezentować odmienną kolejność. Rozwój ten odniesiony do filozofii dziejów Hegla przebiega w odwróconej kolejności, z filozofii światła wyłania się dziedzina teologii światła, następnie symbol światła zyskuje wyraz przede wszystkim artystyczny. Zasady powszechnego rozwoju dziejów nakazują, by historia kończyła się ujednoczeniem wszystkich aktywności intelektualnych człowieka w filozofii. Faktycznie dzieje się tak w głównym nurcie dziejów, którego przedmiotem nie jest rozwój symbolu światła, lecz wolność i samoświadomość ducha. Symbol światła jest aspektem tego globalnego rozwoju i dostosowuje swą treść do niego, lecz formę zachowuje własną: w okresie starożytnym, platońskim, przybiera formę filozofii, w średniowieczu – teologii, która zaś staje się źródłem inspiracji artystycznych twórców romantyzmu – w tych wszystkich formach jest ujęty ogólny przedmiot filozofii dziejów. W swej ontologii Platon wskazuje na właściwy i ostateczny przedmiot wiedzy filozoficznej, który będzie obowiązywał myślicieli aż do czasów Hegla, chociaż – jak wspomniano powyżej – będzie on się przejawiał i będzie ujmowany aspektowo. Ten odkryty przez Platona najwyższy byt od początku był łączony z metaforą i symboliką światła i w zależności od wydobywanego aspektu bytu przyjmował odmienne formy światła: od postaci zmysłowej – jako światło ognia lub gwiazd, przez postać symboliczną – jako Syn Boży w religii chrześcijańskiej, do postaci metafizycznej – jako Dobro i Piękno Platona czy światło duchowe *claritas* myślicieli średniowiecznych.

Dziejowy proces rozwoju ducha zmierza przede wszystkim do ujawnienia podmiotowości w jej absolutnej wewnętrznej wolności. Podmiotowość ta realizuje się najpierw w religii, poprzez przekształcenie przedmiotowego źródła światła (idei Dobra) w podmiotowego Boga chrześcijańskiego, który zostaje scharakteryzowany przez teologów jako byt najwyższy i rzeczywiste źródło światła duchowego. Tu jednak podmiotowość wyczerpuje się w abstrakcyjnym i zewnętrznym wobec człowieka pojęciu Boga. Tymczasem podmiotowość musi zostać ujawniona w samym człowieku i to on musi ją w sobie odkryć i rozwinąć. Dopiero w późnej epoce romantycznej zostaje uzyskany stan, w którym podmiotowość przechodzi w istnienie zgodne ze swą ideą, a pojęcie podmiotowości zostaje w pełni zrealizowane w człowieku. Urzeczywistnienie idei podmiotowości jest jednocześnie urzeczywistnieniem prawdy w rozumieniu absolutnym i dlatego – przynajmniej na polu artystycznym – podmiotowość ta zosta-

ła uzmysłowiona jako źródło światła. Problematykę artystycznego ujęcia idei podmiotowości opracowaliśmy szerzej w tej książce, nawiązując do Heglowskiego pojęcia „światła oczu” oraz przeświecania prawdy.

Idea podmiotowości zrealizowała się w epoce romantycznej poprzez urzeczywistnienie adekwatnego pojęcia⁷⁴⁸. Warto zaznaczyć, że idea ta rozumiana jako jedność pojęcia i rzeczywistości zawiera w sobie założenie o obiektywnym istnieniu podmiotowości w człowieku. Idea nie jest więc tylko celem⁷⁴⁹, lecz prawdziwie istnieje we wszystkim tym, co ma się dopiero rozwinąć w podmiotowość urzeczywistnioną. Tak więc „przyjąć należy, że wszystko, co rzeczywiste, ma tylko o tyle *istnienie*, o ile zawiera w sobie ideę i ideę tę wyraża. Przedmiot, świat obiektywny i subiektywny w ogóle *powinny* nie tylko być *kongruentne* z ideą, lecz one same stanowią kongruencję pojęcia i rzeczywistości”⁷⁵⁰. Prawdą jest zatem, że idea ma swoją egzystencję w swej własnej wolnej formie, ale prawdą jest również, że idea prawdziwa to idea urzeczywistniona, że świat taki, jakim go postrzegamy, i taki, jaki obiektywnie istnieje, zawiera w sobie ideę, którą uzmysławia i realizuje. Przejście w istnienie jest dla każdego przedmiotu urzeczywistnieniem swej własnej idei.

W rozprawie zwrócono uwagę, jak ważna jest dla historii podmiotowość; uzasadnia ona wywyższenie poezji i w ogóle całej sztuki romantycznej. Przedmiotem sztuki romantycznej jest właśnie podmiotowość, rozumiana znów aspektowo, a jednocześnie jako uświadomione „pojęcie ducha istniejącego idealnie”⁷⁵¹. Te dwa sposoby rozumienia podmiotowości zostają połączone w sztuce romantycznej, w której nieskończona duchowość absolutu, Boga, poprzednio przeciwstawiona partykularnej i subiektywnej podmiotowości ludzkiej, zostaje złączona z nią we wspólnej zasadzie podmiotowości jako ludzka, skończona podmiotowość, posiadająca w sobie rzeczywistą i substancjalną prawdę boską⁷⁵². W sztuce romantycznej idea podmiotowości boskiej zostaje urzeczywistniona; sztuka jest postacią ducha i – jako jego duchowa kreacja – jego realnym istnieniem. Ponieważ zaś celem sztuki romantycznej jest pojęciowe ujęcie treści, filozofia sztuki nie będzie nigdy teorią odzwierciedlenia: „sztuka nie naśladowuje rzeczywistości, ona nią jest”⁷⁵³.

W kontekście symboliki i metafizyki światła warto wskazać na pewne zależności dotyczące malarstwa i poezji romantycznej. Przyjęte i stosowane przez

⁷⁴⁸ Por. *ibidem*, s. 651.

⁷⁴⁹ Por. *ibidem*.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, s. 654.

⁷⁵¹ *Idem*, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 3.

⁷⁵² Por. *ibidem*, s. 5.

⁷⁵³ I. Lorenc, *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, Warszawa 1990, s. 87.

Hegla pojęcia „światła oczu” oraz przeświecania prawdy odnoszą się w głównej mierze do sztuk wizualnych, przedstawiających zmysłowo świat zewnętrzny w postaci konkretnych wizerunków. Odniesienie do świata zewnętrznego jest czymś zrozumiałym, ponieważ same pojęcia światła i przeświecania oznaczają wydobywanie się czegoś na zewnątrz, wykraczanie poza wewnętrżność i ujawnianie się poza swym źródłem i bezwzględną jednością. Tym samym pojęcia te odnoszą się również do zapośredniczenia przedstawianych treści w sferze przedstawień zmysłowych, gdy idzie o sztukę piękną (szczególnie malarstwo, gdzie mamy do czynienia z pełnym zapośredniczeniem w materii⁷⁵⁴), bądź w ich metaforach i symbolach – gdy idzie o filozofię i teologię. Metafizyka światła nie istnieje poza aspektowym i uzewnętrżnionym absolutem, wyróżnia się – co więcej – tym, że ową eksterioryzację ducha opisuje w pojęciu, które zawiera w sobie spekulatywność. Światło zakłada w sobie ruch. Światło zawsze posiada źródło, z którego bije i które jest jego podstawą bytową. Światło jest dialektyczne ze swej natury, gdyż nie istnieje światło, które by nie świeciło, które nie czyniłoby siebie, nie realizowało, nie było w akcji. Światło to również rozwijanie się, urzeczywistnianie i ujawnianie swych potencji. Z procesem takim mamy jeszcze do czynienia w malarstwie mimetycznym wieków XVI–XVIII, gdzie wizerunek człowieka zyskuje wyraz i sens duchowy oraz metafizyczny. Zapśredniczenie i uzewnętrżnienie sprzeciwia się jednak ściśle pojętej zasadzie podmiotowości, bowiem nie wolno zapominać, że przecież

[...] zasada podmiotowości pociąga za sobą [...] konieczność rezygnacji z prostego zjednoczenia ducha z jego stroną cielesną oraz konieczność mniej lub bardziej negatywnego założenia czynnika cielesnego, aby można było w ten sposób uwolnić pierwiastek wewnętrzny od zewnętrznego⁷⁵⁵.

Akt taki dokonuje się dzięki poezji romantycznej, w której na szczyblu wyższym, w „samej duchowej stronie wewnętrznej”⁷⁵⁶, zostają połączone muzyka i malarstwo. Zanik metafizyki światła oraz symbolu światła w sztuce łączy się z uzyskaniem przez sztukę treści podmiotowości wewnętrznej. Podmiotowość taka nie potrzebuje już wyrażać się za pomocą formy zewnętrznej, wyłonionej z siebie i określonej, lecz przechodzi w stan zgody z własną ideą, w swą własną prawdę. Mocą poezji jest to, że wyraża ona „ducha z wszystkimi jego koncepcjami w dziedzinie fantazji i sztuki [...] bezpośrednio dla ducha, nie ukazując

⁷⁵⁴ Por. E. Martens, H. Schnädelbach, *Filozofia. Podstawowe pytania*, op. cit., s. 407.

⁷⁵⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 7.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, s. 269.

tych koncepcji zewnętrznemu oglądowi jako cielesnych i dających się oglądać⁷⁵⁷. Ale poezja, szczególnie dramatyczna, staje się wewnątrznie antagonisticzną i dynamiczną formą wyrazu, która w imię swej adekwatności potrzebuje momentów zagrażających harmonijnej jedności dzieła sztuki⁷⁵⁸. W dziedzinie sztuk wizualnych, teologii oraz filozofii narzędziem umożliwiającym takie „oglądanie ducha” była metafizyka światła. Dotyczy to zarówno światła duchowego, uzewnętrzniającego treści boskie poprzez *claritas* – światło oglądane platońskimi „oczami duszy”, jak i światła zmysłowego, do którego odwoływały się liczne metafory stosowane przez teologów i artystów.

Hegel podkreśla, że malarstwo znajduje się na uprzywilejowanej pozycji „wszędzie tam, gdzie chodzi o udostępnienie oglądowi jakiejś treści także od strony zewnętrznego przejawiania się”⁷⁵⁹. Przejawianie się ducha w malarstwie to nic innego, jak opisany przez niemieckiego filozofa proces przeświecania prawdy, a w kontekście ściśle podmiotowym, czyli prawdy o podmiocie, fenomen malarski „światła oczu”. W poezji – jak pisze Hegel – dochodzi do „degradacji zmysłowego sposobu przejawiania się”⁷⁶⁰ ducha, stąd kształtujące się w doświadczeniu poezji wyobrażenie i ogląd mają charakter wewnętrzny; stąd też formy duchowe zastępują czynnik zmysłowy zawarty w malarskich dziełach sztuki⁷⁶¹. Można rzec, że wszelki ogląd jest zbiorem dwuelementowym, zakłada on bowiem istnienie podmiotu oglądającego i przedmiotu oglądanego. Jednak w poezji romantycznej, wyraźnie podkreśla Hegel, dotychczasowa zewnętrzna realność zostaje zamieniona na wewnętrzną i otrzymuje istnienie w samej świadomości jako coś, co jest duchowo oglądane i wyobrażone. „W ten sposób duch staje się czymś przedmiotowym dla siebie na swym własnym gruncie”⁷⁶². Znika odwieczny dystans między podmiotem poznającym a przedmiotem poznawanym. **Tym sposobem w historii, sztuce i filozofii zanika przeświecanie prawdy, które było być może jedynym znakiem realnej obecności ducha w świecie zmysłowym.**

Teoretycznie każdy element kultury i nurt filozoficzny, który powstał przed koncepcją Hegla, powinien znaleźć w niej swoje historycznie uzasadnione miejsce. Czym jest filozofia światła na tle ogólnej koncepcji dziejów? Filozofia, metafizyka i symbolika światła, ujmując to najogólniej, były narzędziami opisu realnego istnienia pierwiastka duchowego w świecie zmysłowym. Metafizyka

⁷⁵⁷ Ibidem, s. 270.

⁷⁵⁸ Por. E. Martens, H. Schnädelbach, *Filozofia. Podstawowe pytania*, op. cit., s. 412.

⁷⁵⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, op. cit., s. 270.

⁷⁶⁰ Ibidem, s. 274.

⁷⁶¹ Por. ibidem, s. 275.

⁷⁶² Ibidem, s. 275–276.

światła była źródłem licznych inspiracji, które dowodzą, że duch przejawiał się w przedmiocie, czynił go swoim momentem, był w nim doświadczany i opisywany w każdej dziedzinie umysłowej aktywności człowieka. Duch przejawiał się również w samym człowieku. Najważniejsze dla metafizyki światła jest to, że ów duch, absolut, Bóg, idea czy po prostu najwyższy byt przeświecał przez zmysłową powłokę świata i dawał się tym samym dostrzec.

Filozofia Hegla stanowi istotną część tradycji filozoficznej. W pewnym sensie jego myśl jest też podsumowaniem tradycji, w której swoje ważne miejsce zajmuje metafizyka światła. Ale czy dzięki temu koncepcja Hegla może rzucić nowe światło na historię metafizyki światła? Wyłożona przez Hegla koncepcja „końca historii” oraz „końca sztuki” kreuje obraz przyszłego świata, w którym wartości dotychczas priorytetowe i decydujące nie będą odgrywały już istotnej roli. Świadczy o tym upadek sztuki pięknej wyrażony w słowach: „sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością. Straciła ona dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie”⁷⁶³. Idea końca sztuki, przedstawiona przez samego Hegla, podważa zasadność jego twierdzenia, że „królestwo sztuki pięknej jest krainą ducha absolutnego”⁷⁶⁴. Zdanie to dotyczy jedynie przeszłości, bowiem o ile duch trwa w zgodzie ze swą ideą poza światem sztuki, o tyle sztuka (w rozumieniu Heglowskim) ginie bez udziału ducha. W twierdzeniu takim zawarte jest założenie, że „sztuka nie nosi w sobie samej swego przeznaczenia i swego ostatecznego celu, lecz pojęcie jej zawiera się w czymś innym, czemu służy tylko za środek [...] sztuka ma przestać być celem dla siebie samej, gdyż spada do roli albo li tylko rozrywki, albo li tylko środka dydaktycznego”⁷⁶⁵.

Ale nie tylko sztuka ma swój kres, sama metafizyka (w tym metafizyka światła), jak zaznaczył Hegel w *Nauce logiki*, również stanowi narzędzie aspektowego, jednostronnego opisu bytu⁷⁶⁶, a w konsekwencji jej ustalenia muszą zostać zniesione w procesie rozwoju wiedzy. Metafizyka według Hegla ma ten mankament, że ujmuje byty statycznie, w bezruchu, a takie podejście – komentuje Michał Hempoliński – „dialektyka winna bezlitośnie wytrzebić i zastąpić myśleniem dialektycznym”⁷⁶⁷. Parafrazując, metafizyka jest tylko stopniem na drodze prowadzącej do wyzwolenia, ale nie wyzwoleniem samym⁷⁶⁸. W oby-

⁷⁶³ Idem, *Wykłady o estetyce*, t. 1, op. cit., s. 21.

⁷⁶⁴ Ibidem, s. 160.

⁷⁶⁵ Ibidem, s. 89.

⁷⁶⁶ Por. idem, *Nauka logiki*, t. 2, op. cit., s. 689.

⁷⁶⁷ M. Hempoliński, *Filozofia współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, Warszawa 1989, s. 236.

⁷⁶⁸ To parafraza słów, które zawarł Hegel w *Encyklopedii nauk filozoficznych...*, op. cit., s. 564.

dwu tych dziedzinach brakuje obiektywności, która istnieje tylko w myśli i w postaci zrealizowanej nie łączy się już ani z elementem zmysłowym przynależnym sztuce pięknej, ani zmysłowym światłem czy też jego symbolem, który stosowała metafizyka światła.

Hegel nie jest filozofem światła, a użycie przez niego kilku metafor nie dowodzi zaangażowania w tę dziedzinę filozofii. Mimo wszystko, z punktu widzenia analizy historycznej, Hegel daje coś równie ważnego, mianowicie system opisu rzeczywistości i dziejów, który pozwala na ujęcie historii metafizyki światła. Z perspektywy Hegla filozofii dziejów metafizyka światła jawi się jako uzasadniona, ważna i celowa dziedzina filozofii, posiadająca swój szczególny, wyraźnie sprecyzowany przedmiot badań, którym jest absolut. Wyjątkowość metafizyki światła polega na jej integrującym i uniwersalnym opisie bytu, który pozwala przekraczać kolejne epoki, stawiając znak równości między kolejnymi urzeczywistnieniami ducha. W metafizyce światła najważniejsze jest to, co jest źródłem światła duchowego – wszelkie inne aspekty bytu są drugorzędne wobec założonej doskonałości źródła *claritas*.

Hegel kończy metafizykę światła, ale nie neguje istnienia jej przedmiotu – tak naprawdę kończy tylko jej historię. Rzec można, że pozostawia drzwi niedomknięte. Wolno nam, jeśli chcemy, oczekiwać ponownego przebudzenia tych wielkich i głębokich potrzeb duchowych, które doprowadziły do zaistnienia metafizyki światła. Trzeba jednak przygotować się i na to, że współczesna tęsknota za metafizyką jest wspomnieniem tego, co przeminęło, a nie pragnieniem tego, co nowe w przyszłości. Dzisiaj metafory światła pobudzają nasze emocje, nadal odsyłają do treści duchowych, ale jest to raczej odruch wyuczony, wywołany pamięcią tradycji. Metafory światła utraciły swą moc, nie ujawniają Prawdy, zbyt rzadko docierają ścieżkami refleksji w dalekie i zapomniane krainy bytu. Zapewne tymi ścieżkami łatwiej chadzało się średniowiecznym myślicielom, teologom, a nawet renesansowym artystom niż nam współcześnie.

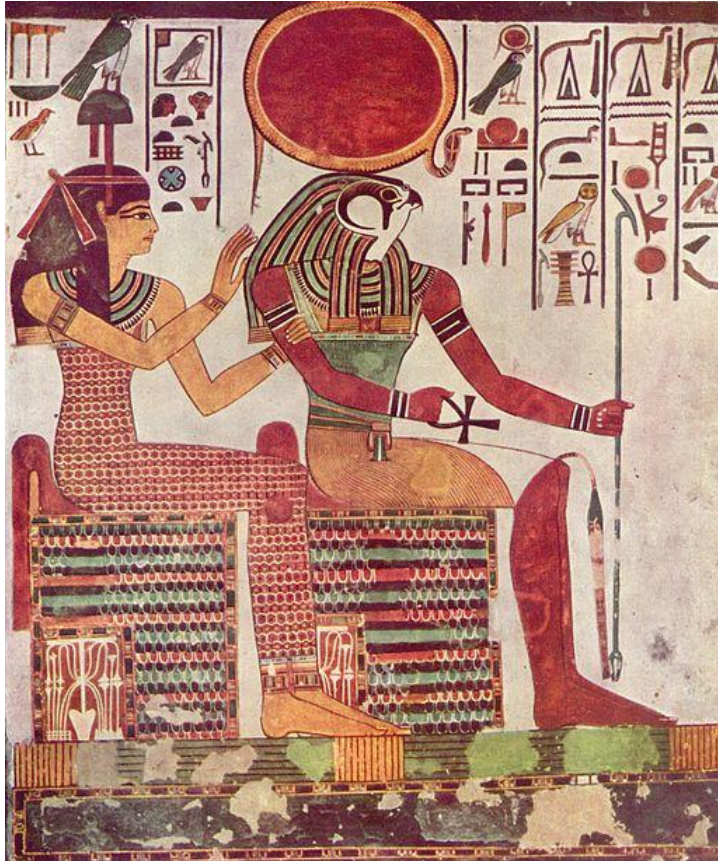
Pragnij metamorfozy. O, zachwyć się płomieniem,
gdzie umyka ci rzecz, co się pyszni z przemiennej natury;
ten kształtujący duch, trudzący się nad istnieniem,
kocha jedynie punkt zwrotny we wzlocie figury.

Już formą zdrętwienia jest to, co się w trwaniu utrwała;
czyż się bezpiecznie czuje w lęku wątlego opiece?
Czekaj, ta moc najtwardsza zdrętwiałość ostrzega z dala.
Biada: zmierza się młot nieobecny!

Kto się jak światło rozlewa, tego poznaje poznanie;
i w zachwycie prowadzi go przez pogodę stworzenia,
co często początkiem kończy i końcem zaczyna swój kształt.

Każde miejsce szczęśliwe jest dzieckiem lub wnukiem rozstania,
idącym przez nie w zdumieniu. I Dafne, co się przemienia,
od chwili, gdy czuje laurowość, chce, abyś zmienił się w wiatr.

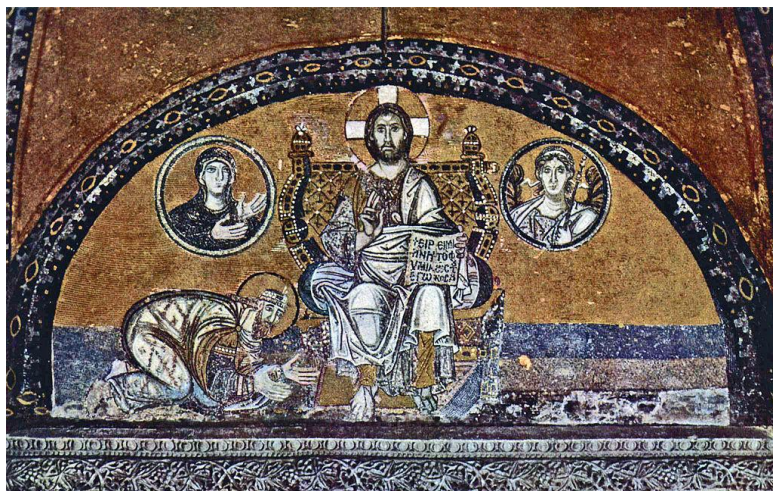
R. M. Rilke, *Sonet XII*, tłum. M. Jastrun



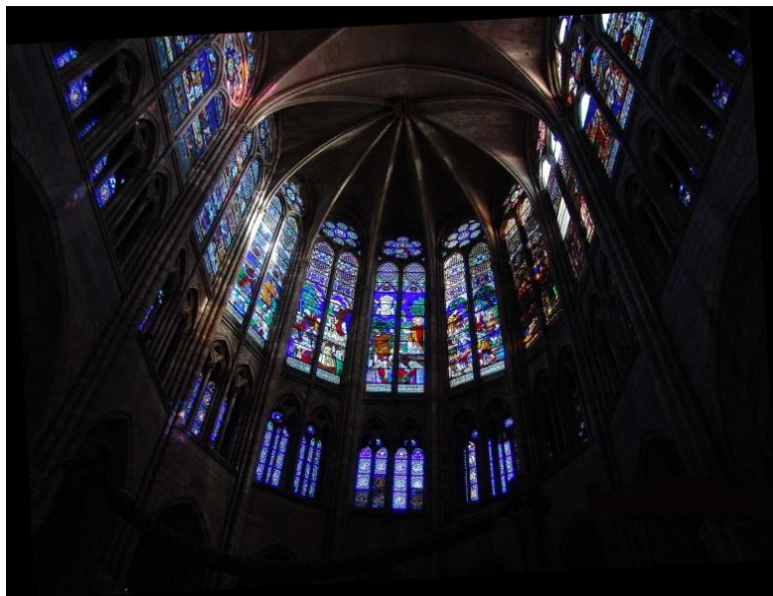
Ryc. 8. Malunek naścienny w komorze grobowej Nefertari, żony Ramzesa II, przedstawiający boga Re – przykład sztuki symbolicznej w rozumieniu Hegla



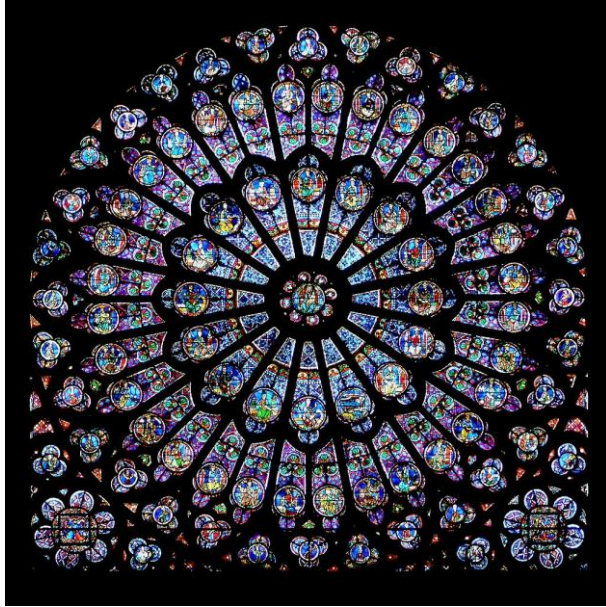
Ryc. 9. Rzeźba Fidiasza przedstawiająca Atenę;
przykład sztuki klasycznej w rozumieniu Hegla



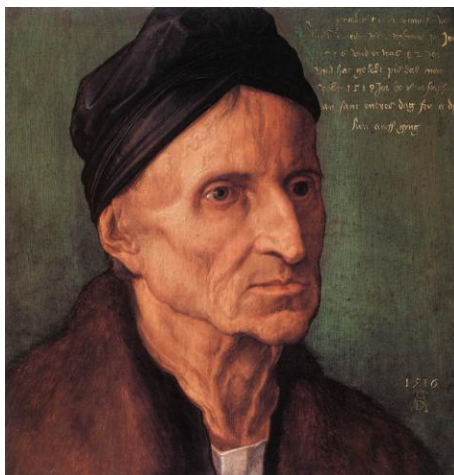
Ryc. 10. Mozaika z kościoła Hagia Sophia (Istambuł) przedstawiająca Chrystusa Pantokratora; przykład wczesnej sztuki romantycznej w rozumieniu Hegla



Ryc. 11. Widok chóru górnego w bazylice St. Denis pod Paryżem; przykład wczesnej sztuki romantycznej w rozumieniu Hegla



Ryc. 12. Północna rozeta w katedrze Notre-Dame w Paryżu;
przykład wczesnej sztuki romantycznej w rozumieniu Hegla



Ryc. 13. Albrecht Dürer (1471–1528), *Portret Michała Wolgemuta* (1516);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 14. Albrecht Dürer (1471–1528), *Autoportret* (1500);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 15. Albrecht Dürer (1471–1528),
Autoportret jako Mąż Frasobliwy (1522);
przykład sztuki romantycznej w rozumieniu Hegla



Ryc. 16. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669),
Święty Paweł przy biurku (1623–1630);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



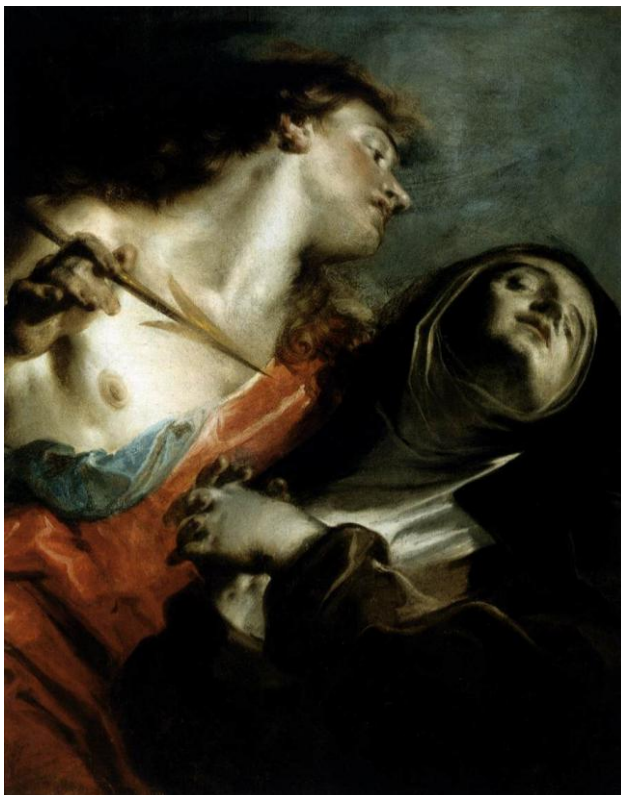
Ryc. 17. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669),
Oślepienie Samsona (1636);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 18. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669),
Żydowska narieczona (1665);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



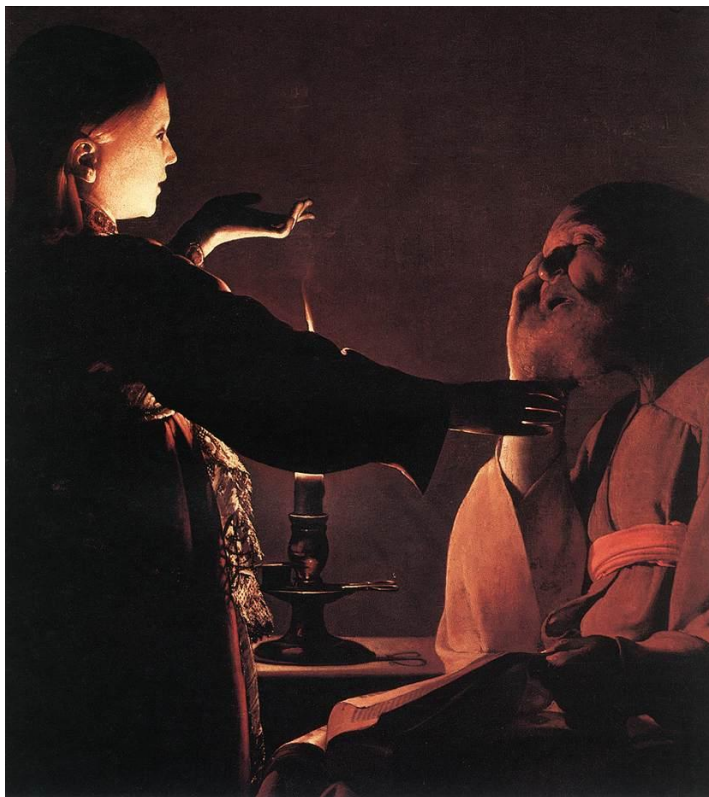
Ryc. 19. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669),
Święta Rodzina z Aniolami (1645);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 20. Giuseppe Bazzani (1690–1769),
Ekstaza świętej Teresy (1745–1750);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 21. Johannes Vermeer (1632–1675),
Kobieta trzymająca wagę (1662–1663);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 22. Georges de la Tour (1593–1652),
Sen świętego Józefa (1640);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 23. Rafael Santi (1483–1520),
Madonna ze szczygłem (1505–1507);
przykład malarstwa romantycznego w rozumieniu Hegla



Ryc. 24. Alicja Panasiewicz, *Kaluża św. Tomasza*,
materiał: szkło slamping, aluminium, LED,
wymiary: 50 x 3 cm, 55 x 80 x 3 cm,
<http://alicjapanasiewicz.net/home.php>;
przykład współczesnej sztuki światła



Ryc. 25. Kadr z filmu *Źródło* (2006),
reż. Darren Aronofsky, muz. Clint Mansell, CinePix 2007;
przykład współczesnej sztuki światła

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Albert Wielki, *O jedności intelektu*, tłum. A. Roslan, Warszawa 2003.
- Alexandrakis A., *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002.
- Alighieri Dante, *Biesiada*, tłum. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004.
- Alighieri Dante, *Boska komedia*, tłum. A. Mickiewicz, Warszawa 2007.
- Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. K. Pawłowski, Kraków 2008.
- Altizer T. J. J., *Hegel and the Christian God*, „Journal of the American Academy of Religion” 1991, Vol. 59, No. 1, s. 71–91.
- Anton J. P., *Plotinus’ Conception of the Function of the Artist*, „The Journal of Aesthetics and the Art Criticism” 1967, Vol. 26, No. 1, s. 97–101.
- Armstrong A. H., *“Emanation” in Plotinus*, „Oxford Journals”, 1937, Vol. 46, No. 181, s. 61–66.
- Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1988.
- Augustyn, *Dialogi i pisma filozoficzne*, t. 1–4, tłum. J. Domański, Warszawa 1954.
- Augustyn, *Pisma przeciw manichejczykom*, [w:] *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. 54, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1990.
- Augustyn, *Wyznania*, tłum. M. B. Szyszko, Kraków 2088.
- Austin J. L., *Mówienie i poznawanie*, tłum. J. Woleński, Warszawa 1993.
- von Balthasar H. U., *Herrlichkeit*, Einsiedeln 1962.
- Barbi M., *Dante*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1965.
- Barnes H. E., *Katharsis in the Enneads of Plotinus*, „Transaction and Proceeding of the American Philosophical Association” 1942, Vol. 73, s. 602–636.
- Bènard Ch., *Hegel on Classic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy” 1878, Vol. 12, No. 2, s. 145–160.
- Bènard Ch., *Hegel on Romantic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy” 1878, Vol. 13, No. 4, s. 351–372.
- Bènard Ch., *Hegel on Symbolic Art*, „The Journal of Speculative Philosophy” 1877, Vol. 11, No. 4, s. 337–353.
- Bernard z Clairvaux, Piotr Czcigodny, Hugon z Amiens, Mnich Idum, *Polemika klunicko-cysterska z XII wieku*, red. M. Starowieyski, Kraków 2011.
- Białostocki J., *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978.
- Białostocki J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1987.
- Białostocki J., *Symbolo i obrazy w świecie kultury*, Warszawa 1982.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieści o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 1963.
- Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1980.

- Blandzi S. i A., *Dobro światła – światło Dobra. Znaczenie światła w gnozeologii antycznej i w myśli wschodniego chrześcijaństwa*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2 (54), s. 39–52.
- Blandzi S., *Henologia. Meontologia. Dialektyka*, Warszawa 1992.
- Bocheński J. M., *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993.
- Bonawentura (Jan Fidanza), *Droga duszy do Boga i inne traktaty*, tłum. S. C. Napiórkowski, Poznań 2001.
- Bonawentura (Jan Fidanza), *Pisma ascetyczno-mistyczne*, tłum. C. Niezgoda, Warszawa 1984.
- Bonawentura (Jan Fidanza), *Rozmowa*, tłum. Z. Kijas, [w:] Z. Kijas, *Święty Bonawentura*, Kraków 2002.
- Brisson L., Tinanyi C., *How Philosophers Saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Chicago 2004.
- Brisson L., Naddaf G., *Plato. The Myth Maker*, Chicago 2000.
- Brodziński K., *Pisma*, Poznań 1872–1874.
- Bułgakow S., *Ikona i kult ikony*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
- Burchardt J., *Kosmologia i psychologia Witelona*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Chesterton G. K., *Święty Tomasz z Akwinu*, tłum. A. Chojecki, Warszawa 1995.
- Chrześcijaństwo u schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze*, red. T. Derda, E. Wipszycka, Warszawa 1997.
- Coomaraswamy A. K., *Mediaeval Aesthetic: I. Dionysius the Pseudo-Aeropagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg*, „The Art Bulletin” 1935, Vol. 17, No. 1, s. 31–47.
- Coomaraswamy A. K., *Mediaeval Aesthetic: II. St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to Truth*, „The Art Bulletin” 1938, Vol. 20, No. 1, s. 66–77.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
- Dales R. C., *Grosseteste’s Place in Medieval Discussion of the Eternity of the World*, „Speculum” 1986, Vol. 61, No. 3, s. 544–563.
- Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Dąmbska I., *Dwa studia o Platona*, Kraków 1972.
- Dąmbska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne KUL”, t. 11, 1963, s. 93–105.
- Dąmbska I., *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa–Poznań–Toruń 1975.
- Demińska-Siury D., *Plotyn*, Warszawa 1995.
- Demińska-Siury D., *Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie*, „Studia Filozoficzne” 1980, nr 9 (178), s. 87–98.
- Demińska-Siury D., *Problem piękna i sztuki w „Enneadach” Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7–8, s. 49–63.
- Disse J., *Metafizyka od Platona do Hegla*, tłum. A. Węgrzecki, L. Kusak, Kraków 2005.
- Duclow D. F., *Divine Nothingness and Self-Creation In John Scotus Eriugena*, „The Journal of Religion” 1977, Vol. 57, No. 2, s. 109–123.
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Olszewski i M. Zabłocka, Kraków 1994.
- Emerson R. W., *Przedstawiciele ludzkości*, tłum. J. Siellawa, Warszawa 2012.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982.
- Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościelna. O Męczennikach Palestyńskich*, tłum. A. Lisiecki, Poznań 1924.

- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2003.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003.
- Falckenberg R. *Historia nowszej filozofii*, Warszawa 1895.
- Ficino M., *Żywot Platona*, [w:] *Humanistyczne żywoty filozofów starożytnych*, red. W. Olszaniec, K. Rzepkowski, Warszawa 2008.
- Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995.
- Fiut I. S., *Negacja i Niebyt. Ujęcie systemowe Georga W. F. Hegla i Martina Heideggera*, Kraków 1997.
- Floreński P., *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1981.
- Friedländer P., *Plato*, Berlin 1964.
- Gage J., *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008.
- Gałczyński K. I., *Dziela zebrane*, Warszawa 1957.
- Gilson É., *Dante et la philosophie*, Paris 1953.
- Gilson É., *Tomizm*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1998.
- Gilson É., *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, tłum. Z. Jakimiak, Warszawa 1953.
- Gajda J., *Platońska droga do idei. Aksjologiczny rodowód platońskiej ontologii*, Wrocław 1993.
- Godwin F. G., *An Illumination to the de Sacramentis of St. Thomas Aquinas*, „Speculum”, Medieval Academy of America, Vol. 26, No. 4 (Oct. 1951), s. 609–614.
- Gołaszewska M., *Estetyka duchowości*, Kraków 1995.
- Gombrich E. H., *Icones symbolicae*, „Journal Warburg” 1948, t. 9, s. 163–192.
- Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Warszawa 1997.
- Geuss R., *W odpowiedzi Paulowi de Manowi*, tłum. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia”, t. 18 (2000), s. 5–13.
- Hare R. M., *Plato*, Oxford 1996.
- Havelock E. A., *Preface to Plato*, Cambridge 1963.
- Haym R., *Hegel und seine Zeit*, Berlin 1857.
- Hegel G. W. F., *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. A. Landman, Warszawa 1990.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964–1967.
- Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1963–1965.
- Hegel G. W. F., *Nauka logiki*, t. 1–2, tłum. A. Landman, Kraków 1967–1968.
- Hegel G. W. F., *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowinski, Kraków 1999.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o filozofii dziejów*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011.
- Hegel G. W. F., *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958.
- Hempoliński M., *Filozofia współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, Warszawa 1989.
- Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Warszawa 1954.
- Historia filozofii średniowiecznej*, red. J. Legowicz, Warszawa 1979.
- Hoesick F., *Zapomniane pisma polskie*, Kraków 1912.
- Ivins W. M., *Two Illustrated Editions of the Meditations of Saint Bonaventure*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1921, Vol. 16, No. 10, s. 213–217.
- Jaeger W., *Paideia*, t. 1–2, tłum. M. Plezia, Warszawa 1962.
- Jakub z Voragine, *Złota legenda*, tłum. L. Staff, Wrocław 1994.
- Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000.
- Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, t. 1–3, tłum. A. Kijewska, Kęty 2010.

- Kabaj J., *Pozycja Eriugeny*, [w:] idem, *Ideologia Eriugeny. Czynniki kształtowania ideologii chrześcijańskiej we wczesnym średniowieczu francuskim – ideowe wartości filozoficzno-teologicznego systemu Jana Szkota*, Kraków 1981.
- Kidson P., *Panofsky, Suger and St. Denis*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1987, Vol. 50, s. 1–17.
- Kijas Z., *Święty Bonawentura*, Kraków 2002.
- Kijewska A., *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny*, Lublin 1994.
- Kijewska A., Zieliński E. I., *Platon. Nowa interpretacja*, Lublin 1993.
- Kołodziej E., *Formy konstytutywne w bonawenturiańskiej teorii bytu*, „Studia Philosophiae Christianae” 11 (1975), s. 27–73.
- Krokiewicz A., *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1995.
- Krupiński J., *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 11 (2), s. 15–44.
- Kubok D., *Prawda i mniemanie. Studium filozofii Parmenidesa z Elei*, Katowice 2004.
- Kuderowicz Z., *Hegel i jego uczniowie*, Warszawa 1984.
- Kurdziałek M., *Wielkość św. Alberta z Lauingen, zwanego także Albertem Wielkim*, „Rocznik Filozoficzny” 1982, t. 30, z. 1, s. 5–32.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2005.
- Legowicz J., *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1973.
- Legowicz J., *Historia filozofii średniowiecznej Europy Zachodniej*, Warszawa 1980.
- Legutko R., *Krytyka demokracji w filozofii politycznej Platona*, Kraków 1990.
- Liesmann K. P., *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie*, tłum. F. Chmielowski, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 11 (2), s. 57–71.
- Light Art from Artificial Light*, eds. P. Weibel, G. Jansen, Karlsruhe 2006.
- Lipiec J., *Powrót do estetyki. Uroda świata – piękno sztuki*, Kraków 2005.
- Lipiec J., *W przestrzemi wartości. Studia z ontologii wartości*, Kraków 1992.
- Lomazzo G. P., *O malarstwie*, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985.
- Lorenc I., *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, Warszawa 1990.
- Lorenc I., *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.
- Lossky V., *The Vision of God*, Bedfordshire 1963.
- Lukács G., *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.
- de Man, P., *Znak i symbol w Estetyce Hegla*, tłum. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia”, t. 16 (1999), s. 5–21.
- de Man, P., *Odpowiedź Raymondowi Geussowi*, tłum. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia”, t. 18 (2000), s. 14–23.
- Manikowski M., *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania*, Kraków 2006.
- Marcuse H., *Rozum i rewolucja. Hegel a powstanie teorii społecznej*, tłum. D. Petsch, Łódź 1966.
- Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Mariusz Wiktoryn, *Pisma egzegetyczne*, tłum. A. Baron, Kraków 1999.
- Mazurkiewicz T., *Zrozumieć średniowiecze*, Tarnów 1994.
- Mazzeo J. A., *The Augustinian Conception of Beauty and Dante’s Convivio*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, Vol. 15, No. 4, s. 435–448.

- Metody z Olimpu, *Uczta*, tłum. S. Kalinowski, [w:] *Pisma starochrześcijańskich Pisarzy*, t. 24, Warszawa 1980.
- Michalski K., *Myśl franciszkańska i jej wpływ na Dantego*, „Przegląd Współczesny” 1927, t. 20, s. 11–29.
- Mikołaj z Kuzy, *O uczonej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Kraków 1997.
- Miłogrodzka O., *Kontestacje sacrum*, „Arteon” 2008, nr 11 (103), s. 24–27.
- Morawski M., *Dante Alighieri*, Warszawa 1961.
- More T., *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, Warszawa 1954.
- Mrówka K., *Jedna tylko droga. Parmenides*, Szczecin 2003.
- Mueller G. E., *The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1946, Vol. 5, No. 1, s. 49–53.
- Nardi B., *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942 (fragmenty w tłumaczeniu U. Eco). *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, red. L. Sosnowski, A. Wójcik, Kraków 2008.
- Otten W., *The Dialectic of the Return in Eriugena's "Periphyseon"*, „The Harvard Theological Review” 1991, Vol. 84, No. 4, s. 399–421.
- Paluchowski W., *Filozofia człowieka u Dantego*, Kraków 2002.
- Panofsky E., *Idea. A Concept In Art Theory*, trans. J. J. S. Peake, New York 1974.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, tłum. W. Juszcak i A. Morawińska, przedm. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1986.
- Plato's Republic: Critical Essays*, ed. R. Kraut, Oxford 1997.
- Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1948.
- Platon, *Polityk*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 2008.
- Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.
- Possydiusz z Kalamy, *Żywoć św. Augustyna*, tłum. P. Nehring, Kraków 2002.
- Preisner W., *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957.
- Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999.
- Rauch W., *Das Buch Gottes: Eine systematische Untersuchung des Buchbegriffes bei Bonaventura*, München 1961.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 2: *Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2001 [1996].
- Reale G., *Utrata poczucia formy. Platon i ontologiczny wymiar piękna*, „Ethos” 1997, nr 40, s. 55–66.
- Ritter C., *Neue Untersuchungen über Platon*, München 1910.
- Grosseteste R., *O świetle, czyli o pochodzeniu form*, („*De luce seu de inchoatione formarum*”), tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 11, s. 18–22.
- Rosiak M., *Dialektyka Hegla. Krytyczny komentarz do głównych tekstów metafizycznych*, Kraków 2011.
- Ross D., *Plato's Theory of Ideas*, Oxford 1966.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970.

- Saxl F., *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, "Journal of the Warburg Courtauld Institutes" 1942, Vol. 5, s. 82–142.
- Siemek M. J., *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998.
- Skarga P., *Żyoty Świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok, wybrane z poważnych pisarzy i doktorów kościelnych*, Wilno 1780 (dostępne na stronie www.pbi.edu.pl).
- Skarga P., *Żyoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, Warszawa 1857 (dostępne na stronie www.pbi.edu.pl).
- Sosnowski L., *Sztuka. Historia. Teoria. Świat sztuki Arthura C. Danto*, Kraków 2007.
- Špidlík T., *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 1990.
- Steinberg Ch. S., *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, „The Philosophical Review” 1941, Vol. 50, No. 5, s. 483–497.
- Stepelevich L. S., *Hegel and Roman Catholicism*, „Journal of The American Academy of Religion” 1992, Vol. 60, No. 4, s. 673–691.
- Stock B., *Observations on the Use of Augustine by Johannes Scottus Eriugena*, „The Harvard Theological Review” 1967, Vol. 60, No. 2, s. 213–222.
- Stój S., *Relacja świata do Boga według Bonawentury*, Niepokalanów 1997.
- Stróżewski W., *Claritas: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 1961, R. 2, s. 125–146.
- Stróżewski W., *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, red. J. Lewański, Warszawa 1961.
- Stróżewski W., *Ontologia*, Kraków 2004.
- Stróżewski W., *Problem panteizmu w „De Divinis Nominibus” Pseudo-Dionizego Areopagity*, „Roczniki Filozoficzne” 1957, t. 5, s. 39–59.
- Stróżewski W., *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza. przyczynek do rozwiązania problemu transcendentalności piękna*, „Roczniki Filozoficzne KUL” 1958, t. 1, s. 19–51.
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
- Stróżewski W., *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 1992.
- Strzelczyk J., *Iroszkoci w kulturze średniowiecznej Europy*, Warszawa 1987.
- Sweeney L., *Idealis in the Terminology of Thomas Aquinas*, „Speculum”, Medieval Academy of America 1958, Vol. 33, No. 4, s. 497–507.
- Szlezák T. A., *Czytanie Platona*, tłum. P. Domański, Warszawa 1997.
- Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 1993.
- Sztuka świata*, t. 4, red. M. Machowski, N. Świdzińska, P. Trzeciak, Warszawa 1991.
- Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994.
- Szymańska B., *Kultury i porównania*, Kraków 2003.
- Świtkiewicz-Blandzi A., *Metafizyka światła Grzegorza Palamasa*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2000, R. IX, nr 4 (36), s. 53–67.
- Świtkiewicz-Blandzi A., *Próba rekonstrukcji myśli Grzegorza Palamasa*, „Przegląd Filozoficzny” 1997, nr 3, s. 155–166.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1948.
- Taylor A. E., *Plato. The Man and His Work*, Dover 2001.

- Tendera P., *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”, nr 11, s. 1–26, [online], www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/periodyk.htm.
- Tendera P., *Światło – Piękno. Platona dwie drogi mądrości*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2010, t. 38, z. 4, s. 19–33.
- Tendera P., *Uwagi o celu sztuki romantycznej*, „Studia Humanistyczne AGH” 2010, t. 9, s. 73–82.
- św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2006.
- Terrell C., *A Commentary on Grosseteste with an English Version of De Luce*, „Paideuma”, Vol. 2, No. 3, Winter 1973, s. 449–470.
- The Cambridge Companion to Plato*, ed. R. Kraut, Cambridge 1992.
- Trzcńska I., *Ogrody Bizancjum*, [w:] *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, red. L. Sosnowski i A. I. Wójcik, Kraków 2008.
- Trzcńska I., *Światło i obłok. Z badań nad bizantyjską ikonografią przemienienia*, Kraków 1999.
- Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, Wrocław 2004.
- Ugolino z Monotegiorgio, *Kwiatki świętego Franciszka*, tłum. L. Staff, Warszawa 1948.
- Web Gallery of Art, www.wga.hu.
- White H. V., *The Gregorian Ideal and Saints Bernard of Clairvaux*, „Journal of the History of Ideas” 1960, Vol. 21, No. 3, s. 321–348.
- Widomski J., *Metafizyczne uzasadnienie koncepcji piękna Mikołaja z Kuzy*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 5, s. 140–145.
- Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Woleński J., *Hegłowska krytyka logiki formalnej*, „Principia” 2009, t. 51–52, s. 33–42.
- Verdenius W. J., *Parmenidesa koncepcja światła*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2 (54), s. 281–393.
- Vlastos G., *Platon. Indywidualizm jako przedmiot miłości*, tłum. P. Paliwoda, Warszawa 1994.
- Zeidler-Janiszewska A., *Estetyczne przestrzenie współczesności*, Warszawa 1996.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żalobą*, Warszawa 1996.

LITERATURA UZUPEŁNIAJĄCA

- Baillie J. B., *Hegel's Phenomenology*, „Mind. New Series”, Vol. 41, No. 163 (Jul. 1932), s. 407–408.
- Barolsky P., *The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante*, „Dante Studies, with The Annual Report of The Dante Society”, No. 114 (1996), s. 1–14.
- Bernstein R. J., *Why Hegel Now?*, „The Review of Metaphysics”, Vol. 31, No. 1 (Sep. 1977), s. 29–60.
- Bottorill S., *Ideas of the Institutional Church in Dante and Bernard of Clairvaux*, „Italica”, Vol. 78, No. 3 (Autumn 2001), s. 297–313.
- Burbidge J., *Man, God, and Death in Hegel's Phenomenology*, „Philosophy and Phenomenological Research”, Vol. 42, No. 2 (Dec. 1981), s. 183–196.

- Burckhardt J., *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, t. 1–2, tłum. L. Geiger, Kraków 1905.
- Burroughs J. L., *Marsilio Ficino, Platonic Theology*, „Journal of the History of Ideas”, Vol. 5, No. 2 (Apr. 1944), s. 227–242.
- Carrier D., *Danto and His Critics: After the End of Art and Art History*, „History and Theory”, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, (Dec. 1998), s. 1–16.
- Carrier D., *The Era of Post-Historical Art*, „Leonardo”, Vol. 20, No. 3 (1987), s. 269–272.
- Carroll N., *The End of Art?*, „History and Theory”, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, (Dec. 1998), s. 17–29.
- Collins R., *The Comic Dissolution of Art: The Last Act of Hegel's «Aesthetics»*, „Theatre Journal”, Vol. 33, No. 1 (Mar. 1981), s. 60–68.
- Cothren M. W., *The Infancy of Christ Window from the Abbey of St.-Denis: A Reconsideration of Its Design and Iconography*, „The Art Bulletin”, Vol. 68, No. 3 (Sep. 1986), s. 398–420.
- Crosby S. McK., *The Plan the Western Bays of Suger's New Church at St. Denis*, „The Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 27, No. 1 (Mar. 1968), s. 39–43.
- Crown C. U., *The Winchester Psalter and «l'Enfance du Christ» Window at St Denis*, „The Burlington Magazine”, Vol. 117, No. 863 (Feb. 1975), s. 79–83.
- Damon S. F., *A Portrait of Albert Magnus*, „Speculum”, Vol. 5, No. 1 (Jan. 1930), s. 102–103.
- Danto A. C., *The End of Art: A Philosophical Defense*, „History and Theory”, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, (Dec. 1998), s. 127–143.
- Devereux J. A., *The Object of Love in Ficino's Philosophy*, „Journal of the History of Ideas”, Vol. 30, No. 2 (Apr.–Jun. 1969), s. 161–170.
- Domańska E., *Dyskusje o końcu historii*, [w:] eadem, *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 35–78.
- Douzinas C., *Identity, Recognition, Rights or What Can Hegel Teach Us about Human Rights?*, „Journal of Law and Society”, Vol. 29, No. 3 (Sep. 2002), s. 379–405.
- Dow H. J., *The Rose-Window*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 20, No. 3/4 (Jul.–Dec. 1957), s. 248–297.
- Dyde S. W., *Hegel's Conception of Freedom*, „The Philosophical Review”, Vol. 3, No. 6 (Nov. 1894), s. 655–671.
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kucia, Poznań 2005.
- Guarda S., *Hegels «Schein»: Eine ästhetische Konsekration (unter Berücksichtigung von Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»)*, „Monatshefte”, Vol. 91, No. 3 (Fall 1999), s. 305–322.
- Harris K., *Hegel on the Future of Art*, „The Review of Metaphysics”, Vol. 27, No. 4 (Jun. 1974), s. 677–696.
- Hilmer B., *Being Hegelian after Danto*, „History and Theory”, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, (Dec. 1998), s. 71–86.
- Hook S., *The Contemporary Significance of Hegel's Philosophy*, „The Philosophical Review”, Vol. 41, No. 3 (May 1932), s. 237–260.
- Ivins W. M., *Two Illustrated Editions of the Meditations of Saint Bonaventure*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, Vol. 16, No. 10 (Oct. 1921), s. 213–217.
- Jacobs J. C., *Art, Experience, and Augustinian Intelligence*, „The Journal of Religion”, Vol. 61, No. 1 (Jan. 1981), s. 73–80.

- Jayne S., *Ficino and the Platonism of the English Renaissance*, „Comparative Literature”, Vol. 4, No. 3 (Summer 1952), s. 214–238.
- Krämer H. J., *Plato and The Foundations of Metaphysics*, trans. J. R. Catan, New York 1990.
- Krukowski L., *Hegel, «Progress», and the Avant-Garde*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 44, No. 3 (Spring 1986), s. 279–290.
- Kudielka R., *According to What: Art and the Philosophy of the «End of Art»*, „History and Theory”, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, (Dec. 1998), s. 87–101.
- de Man P., *Sign and Symbol in Hegel's «Aesthetics»*, „Critical Inquiry”, Vol. 8, No. 4 (Summer 1982), s. 761–775.
- Murray M., *Time in Hegel's «Phenomenology of Spirit»*, „The Review of Metaphysics”, Vol. 34, No. 4 (Jun. 1981), s. 682–705.
- Panasiewicz A., *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, Folia 34, *Studia de Arte Educatione II*, Kraków 2006, s. 50–61.
- Pippin B. R., *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, „Critical Inquiry”, No. 29 (Autumn 2002), s. 1–24.
- Platon: nowa interpretacja*, red. A. Kijewska, E. I. Zieliński, Materiały z sympozjum KUL 30 listopada–2 grudnia 1992, Lublin 1993.
- Shapiro G., *Hegel's Dialectic of Artistic Meaning*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 35, No. 1 (Autumn 1976), s. 23–35.
- Stróżewski W., *Dialektyka piękna*, Kraków 2007.
- Stróżewski W., *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Stróżewski W., *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002.
- Świtalski B., *Neoplatonizm a etyka św. Augustyna: Plotyn a etyka św. Augustyna*, Warszawa 1938.
- White H. V., *The Gregorian Ideal and Saint Bernard of Clairvaux*, „Journal of the History of Ideas”, Vol. 21, No. 3 (Jul.–Sep. 1960), s. 321–348.
- Witwicki W., *Platon jako pedagog*, Warszawa 1947.

INDEKS NAZWISK

- Abgarowicz, Kazimierz 144
Abrami, św. 148
Afra, św. 149
Agata, św. 149
Agnieszka, św. 152
Ajschylos 154
Albert Wielki (św. Albert z Lauingen)
72, 74, 113–120, 124, 126, 151, 154
Alberti, Leon Battista 65, 164–165, 168
Albinos 52
Aleksander Neckham 141
Aleksander Wielki 19
Aleksy, św. 149
Alexandrakis, Alexandros 64, 67, 85, 95,
131, 139, 168, 180
Algazel (Al-Ghazali) 126
Alkinous 63–64
Altizer, Thomas J. J. 173
Alpatow, Michaił W. 132, 135
Amsterdamski, Stefan 140
Andrzej, św. 151, 171
Annas, Julia E. 58
Anton, John P. 64, 67
Antoni, św. 152
Antonio da Pisa 144
Armstrong, Arthur H. 65
Arystofanes 52
Arystoteles 46, 53, 113–114, 154, 156,
199
Augustyn z Hippony 74, 77, 96, 98–109,
111–112, 137, 148–149, 151, 154
Austin, John L. 37, 40, 43, 47
Awerroes 74, 114
Awicenna 74, 96, 126
Bacon, Roger 126
von Balthasar, Hans U. 76
Barbi, Michele 159
Barnes, Harry E. 64
Baron, Arkadiusz 100
Bartkowiak-Lerch, Magdalena 156
Bazzani, Giuseppe 171
Beatrycze 158–161
Beda 148
de Bellaville, Jeanne 125
Belch, Piotr 122
Bènard, Charles 178, 180, 182
Bergman, Jay 95
Bernard, św. 140–142, 145, 154, 165
Bernard z Clairvaux 141
Bernini, Giovanni L. 172, 192
Białostocki, Jan 52, 98, 134, 136, 140–
141, 146, 164–165, 167, 175
Blandzi, Agnieszka 32, 61
Blandzi, Seweryn 32, 43, 47, 51, 61
Boczar, Marek 93, 95
Bocheński, Józef M. 33
Boecjusz 77, 154
Bonawentura (Jan Fidanza) 74, 96, 98,
105, 107, 109–111, 124, 154
Borowski, Andrzej 148
Brisson, Luc 59–61
Bruno, Giordano 170
de Bruyn, Eric 72
Bułgakow, Siergiej 136
Burchardt, Jerzy 126
Cavalcassanti, Guido 169
Chesterton, Gilbert K. 113
Chmielowski, Franciszek 187
Chojecki, Artur 113
Chryzostom 148
Coomaraswamy, Ananda K. 85, 125,
129
Curtius, Ernst R. 130, 148, 155
Cyceron 96
Dagobert, król 140
Dales, Richard C. 93
Dante Alighieri 153–163, 168
Danto, Arthur C. 187, 193–198
Davis, Michael T. 146
Dąmbska, Izydora 39–40, 56, 61
Dembińska-Siury, Dobrochna 51, 66, 86
Dembska, Janina 135
Demokryt 52
Derda, Tomasz 100
Dionizy, św. 140
Disse, Jörg 204–205
Domański, Juliusz 98, 103, 112
Duchamp, Marcel 65, 187, 193

- Duclow, Don F. 91
 Dürer, Albrecht 174, 177, 192
 Dzielska, Maria 67–68, 75, 77, 79, 145
 Eco, Umberto 75, 77, 98, 109, 117, 129–
 130, 134, 141, 144–145, 155, 167
 Emerson, Ralph W. 34
 Estreicher, Karol 131–132, 135, 154
 Eurypides 154
 Euzebiusz z Cezarei 76, 148
 Evdokimov, Paul 135–136
 Falckenberg, Richard 167
 Farinata degli Uberti 157
 Ficino, Marsilio 163, 168–172
 Findlay, John N. 46
 Firenzuola, Agnolo 169
 Fiut, Ignacy S. 203
 Florenski (Floriński), Paweł (Pawieł)
 136
 Focjusz 133
 Franciszek, św. 93, 171
 Friedländer, Paul 56
 Gage, John 19, 133–134, 137–139, 144–
 145, 163
 Gaiser, Konrad 46, 63
 Gajda, Janina 52, 56
 Gałczyński, Konstanty I. 15
 Gałuszka, Jadwiga 159
 Gibbon, Edward 149–150
 Gilson, Étienne 106, 108, 111, 118, 121–
 122, 137, 155
 de Girolami Cheney, Liana 168
 Godwin, Francis G. 125
 Gołaszewska, Maria 112
 Gombrich, Ernst H. J. 142, 170
 Gottschalk z Fuldy 73, 78
 Grabowski, Janusz 19, 21–22, 176
 Grosseteste, Robert 11, 73, 75, 93–96,
 126
 Grzegorz Palamas 137
 Grzegorz Wielki 148
 Grzegorz z Nazjanzu 148
 Guibert z Nogent 150
 Hare, Richard M. 43, 53–54
 Haym, Rudolf 175
 Hegel, Georg W. F. 9–10, 12–14, 17–29,
 31, 34–35, 60, 68, 131, 163–168,
 172–178, 180, 182, 184, 186–200,
 202–211
 Heidegger, Martin 203
 Hemplański, Michał 210
 Herodot 60
 Hezjod 60, 154
 Hieroteusz 76
 Hilary, św. 152
 Hilduin, opat 78
 Hoesick, Ferdynand 163
 Holbein, Hans 165, 192
 Homer 52, 154
 Hugo z Fouilloi 141
 Hugon od św. Wiktora 145
 Hugon z Amiens 141
 Ibn Giübäyr 134
 Ingarden, Roman 177
 Izydor z Sewilli 120, 134
 Jaeger, Werner 52, 56
 Jakimiak, Zygmunt 106
 Jakub de Voragine 150–152
 Jan Apostoł 76, 85–86, 88, 90, 152
 Jan Fidanza (Bonawentura) 74, 96, 98,
 105, 107, 109–111, 124, 154
 Jan Szkot Eriugena 73, 75, 77–81, 84,
 86–88, 90–92, 97–98, 142, 145, 155
 Jan z Damaszku (Damasceński) 137, 139
 Jan z Lichtenbergu 114
 Janczys, Anna 175
 Jansen, Gregor 201
 Juliusz z Lessines 114
 Juszcak, Wiesław 140
 Kabaj, Józef 78–79
 Kalinowski, Stanisław 137
 Kania, Ireneusz 98
 Karol Łysy 73, 78
 Kidson, Peter 143
 Kijas, Zdzisław J. 105, 109–111
 Kijewska, Agnieszka 77–79, 91
 Klaczko, Julian 163
 Klemens z Aleksandrii 148
 Koch, Hugon 76
 Kołodziej, Emil 107
 Kosowska-Hańderek, Katarzyna 12
 Koutras, Dimitrios N. 85
 Kraut, Richard 48, 58
 Krämer, Hans J. 46, 53, 63
 Krzemieniowa, Krystyna 200
 Krokiewicz, Adam 32–34, 36, 40, 48,
 64–65
 Krupiński, Janusz 177
 Ksenofont 60
 Kubok, Dariusz 32–33
 Kuderowicz, Zbigniew 21, 24

- Kumaniecki, Kazimierz F. 60
Kurdziałek, Marian 113–114
de La Tour, Georges 171, 192
Landman, Adam 19, 21–22, 176, 196, 202
Legowicz, Jan 34, 38, 67, 73, 94
Legutko, Ryszard 56
Leibniz, Gottfried W. 163
Leoncjusz 152
Leśniak, Kazimierz 46
Lewański, Julian 73
Lewicka-Morawska, Anna 176
Liessmann, Konrad P. 187
Lipiec, Józef 36, 55, 57
Lisiecki, Arkadiusz M. 76
Liss, Johann 171
Lomazzo, Gian Paolo 52
Lorenc, Iwona 200, 207
Lossky (Łoski), Władimir (Władimir) 83
Lucelle, Jean 125
Ludwik Pobożny 78
Łucja, św. 157
Lukács, György 20
Łukasiewicz, Jan 199
Machowski, Marek 132, 174
Maksimus z Tyru 51
Maksym Wyznawca 137
Manikowski, Maciej 75, 80–81, 83
Marcuse, Herbert 17
Mariusz Wiktoryn 74, 77, 98, 100–101, 107
Markowski, Michał P. 51
Martens, Ekkehard 200, 203, 208–209
Maryniarczyk, Andrzej 38
Mateusz, św. 101
Maykowska, Maria 39
Mazurkiewicz, Tomasz 111
Mazzeo, Joseph A. 151, 153
Metody z Olimpu 137
Michalski, Krzysztof 154–155
Michał Anioł 170, 172
Michał Jąkała, cesarz bizantyjski 78
Michałowska, Marianna 78
Mikołaj Mesaretos 139
Mikołaj z Kuzy (Nicolaus Kres) 73, 75, 93, 96–98
Miłogrodzka, Olga 146
Mnich Idum 141
Morawińska, Agnieszka 140
More, Tomasz 144
Mrówka, Kazimierz 33–34
Mróz, Tomasz 175
Mueller, Gustav E. 175
Mueller, Ian 48
Naddaf, Gerard 59–60
Napiórkowski, Stanisław C. 109
Narbonne, Jean-Marc 67
Nardi, Bonnie 155
Nehring, Przemysław 100
Nicolaus Kres (Mikołaj z Kuzy) 73, 75, 93, 96–98
Nieżgoda, Cecylian 111
Nowicki, Światosław F. 21
Olszaniec, Włodzimierz 168
Olszewski, Marian K. 75
Orygenes 77
Otten, Willemien 91
Owidiusz 165
Palacz, Ryszard 78, 94, 96
Paliwoda, Paweł 57
Paluchowski, Wojciech 154–156, 163
Panofsky, Erwin 140–143, 167–171
Parmenides 32–34, 60, 203
Paulus Silentarius 134
Paweł z Tarsu, św. 76, 78, 171, 176
Peake, Joseph J. S. 170
Pelikan, Jaroslav J. 78
Petsch, Danuta 17
Pico della Mirandola, Giovanni 169
Pindar 60
Piotr Abelard 77, 140
Piotr Czcigodny 141
Piotr Damasceński 148
Platon 10–12, 18, 20, 29, 34–46, 48–65, 67–69, 71, 77–78, 80, 86, 96, 99, 101–102, 112, 123, 140, 154, 160–161, 168–169, 171, 201–204, 206
Plezia, Marian 56
Plotyn 39, 51, 64–67, 73, 83, 101, 131, 137–139, 162, 168–169, 202
Pociej, Jan 78
Polychronopoulou, Kyriaki 66
Popczyk, Maria 32
Poprzęcka, Maria 65
Porębowicz, Edward 153–154, 156
Porfiriusz 100, 168
Possydusz z Kalamy 100–101
Proklos 39, 64, 66–68, 76–78, 97, 202
Prokop z Cezarei 134
Pseudo-Dionizy Areopagita 68, 73, 75–86, 88–90, 92, 96–98, 113, 118–119, 129, 139–140, 142–143, 145, 168, 202

- Ptolemeusz 137
 Quinn, Paul C. 64, 66
 Rafael Santi 192
 Rauch, Winthir 107
 Ranff, Viki 76
 Reale, Giovanni 38, 46, 51–52, 136
 Regner, Léon 50
 Rembrandt 176–177, 192
 de Ribera, Jusepe (José) 171
 Rilke, Rainer M. 212
 Ritter, Cezary 38
 Robida, Albert 193
 Robin, Léon 46
 Rosiak, Marek 199
 Roslan, Adam 114
 Ross, David O. 38
 Rubens, Peter P. 171
 Rybałt, Jan 118
 Rzepińska, Maria 12, 144
 Rzepkowski, Krzysztof 168
 Sawa, Robert 67
 Saxl, Fritz 108
 Schnädelbach, Herbert 200, 203, 208–209
 Sebastian, św. 171
 Seńko, Władysław 98, 103
 Sewer, patriarcha Antiochii 76
 Shaftesbury, Anthony A. C., lord 170
 Siellawa, Józef 34
 Siemek, Marek J. 17, 19–20
 Siwek, Paweł 43, 156
 Skarga, Piotr 148–150
 Sofokles 154
 Sokrates 112
 Sosnowski, Leszek 139, 187, 189, 193, 196
 Southwell, Robert 192
 Sowiński, Grzegorz 76
 Špidlik, Tomáš 135–136
 Staff, Leopold 93, 151
 Starowieyski, Marek 141
 Stefan, św. 171
 Steinberg, Charles S. 121–124
 Stepelevich, Lawrence S. 21
 Stępień, Tomasz 77, 79
 Stiglmayr, Joseph 76
 Stock, Brian 91
 Stój, Stanisław 107
 Stróżewski, Władysław 10, 35–39, 41, 43–47, 51–53, 59, 72–73, 75–79, 81, 84–85, 93–96, 109, 116–124, 126–127, 142
 Suger, opat St. Denis 140–145
 Sułkowski, Jan 99
 Sweeney, Latanya A. 120
 Sylwester, św. 152
 Szlezák, Thomas A. 40, 46
 Szymańska, Beata 40
 Szymańska, Irena 150
 Szyszko, Michał B. 100
 Świdzińska, Natalia 174
 Świtkiewicz-Blandzi, Agnieszka 137
 Tatarkiewicz, Władysław 38, 64–65, 113, 117, 119–120, 131–133, 138, 151, 168–169, 189
 Taylor, Alfred E. 62
 Tendera, Paulina 57, 173, 177
 Teofil, mnich 144
 Teresa, św. 171–172
 Teresa Benedykta od Krzyża, św. (Edyta Stein) 76–77, 81, 84–86, 89
 Térézis, Christos 66
 Terrell, Carroll F. 95
 Tertulian 148
 Tinanyi, Caterina 61
 Tomasz z Akwinu, św. 74, 113–114, 117–118, 120–127, 129–152, 154–155, 161
 Tomasz z Yorku 96
 Tomaszewska, Grażyna 12
 Trazylos 52
 Trouillard, Jean 78
 Trzcińska, Izabela 136, 139
 Trzeciak, Przemysław 174
 Tukidydes 60
 Tycjan 171
 Ulryk Engelberti ze Strasburga 74, 113, 119–120, 125
 Warhol, Andy 187
 Wedast, św. 152
 Weibel, Peter 201
 Wergiliusz 156–157, 160, 165, 168
 White, Hayden V. 141
 Widomski, Jacek 98
 Wilhelm z St. Tierry 140, 145
 Wilkoszewska, Krystyna 32
 Wipszycka, Ewa 100
 Witelon 126–127
 Witwicki, Władysław 35–36, 43, 49, 56–57

Woleński, Jan 37, 199
Wolgemut, Michael 174
Wójcik, Anna I. 139
Vasari, Giorgio 168, 171
Velázquez, Diego 165
Verdenius, Wilhelm J. 31–33
Vermeer, Jan 165, 192

Veronese, Paolo 171
da Vinci, Leonardo 165
Vlastos, Gregory 57–58
Zabłocka, Magdalena 75
Zeidler-Janiszewska, Anna 188–189
Zieleńczyk, Adam 10
Zieliński, Edward I. 38, 63

INDEKS RZECZOWY

- absolut/Absolut 11, 35, 67, 103, 128,
133, 161, 167, 174–175, 190, 204–
205, 207–208, 210–211
- agrafa dogmata* 63
- aistheta* 33
- alegoria 61, 74, 129–130, 145, 148, 150,
164, 201
- anamneza 86
- anioł 81, 87, 118–119, 145, 156–157,
163, 177
- aporrheta* 40
- aptum* 118
- arché* 139
- archetyp 123
- arete* 56, 58
- benedyktyni 140
- blask 54, 72, 81, 91, 93, 96–98, 102,
110–111, 117, 119–124, 130, 134–
135, 137–138, 143–144, 151, 153,
157–158, 161–162, 164–165, 169,
177
- błąd naturalistyczny 58
- bohater dziejowy (narodowy) 177, 186
- Bóg/bóg 9, 11–13, 31, 34–36, 40, 46, 51,
60, 68, 71, 73–77, 79–92, 94–99,
101–111, 117–119, 123, 125, 127,
130, 132–133, 137–139, 141, 145–
151, 156–157, 159, 161–163, 168–
169, 171–173, 178, 191, 201–202,
204–207, 210
- byt 11, 26–27, 29, 31–32, 34–35, 37–39,
41–51, 53–56, 58, 66–68, 72–73, 75,
78–87, 89, 91, 94–96, 99, 105, 107,
116–118, 122, 125, 135, 156, 158,
160, 169, 180, 186, 200–206, 210–
211
- causa efficiens* 53
- causa finalis* 53
- chrzest (*photisma*) 137, 149
- chrześcijaństwo 9, 12–13, 17–18, 20–21,
31–32, 34, 36, 68, 71, 73–78, 99–
101, 103–104, 110–114, 117, 127,
131–132, 134, 137, 142–143, 147–
150, 154, 161, 163, 166–169, 173,
176, 182, 184, 187, 190–191, 195,
201, 204, 206
- ciemność 19, 31–33, 74, 83–85, 88–90,
92, 94, 97, 102, 104, 138–139, 148,
157–158, 176, 202–203
- cień 28, 35, 42, 44, 49, 53, 58, 101, 110,
126, 138, 140, 161, 165, 172, 176
- claritas* 9–13, 28, 31, 48, 68, 71–72, 74,
98, 106, 116–117, 119–124, 127–
128, 130, 140, 200–201, 206, 209,
211
- color* 72
- consonantia* 121
- cystersi 140–141
- decor* 120
- decus* (ozdoba) 134
- dialektyka 17, 20, 24, 43, 46, 199, 210
- dianoia* 41–42, 47–48
- doksa* 41–42, 47
- doświadczenie estetyczne 10, 22, 24–29,
121, 123–124, 128, 130, 138, 142,
147, 176, 179–185, 189, 191, 202
- drabina 162
- droga wznosząca (wstępująca) 57, 61
- droga zstępująca 68
- duch narodowy (*Volkgeist*) 189
- dzieje 9, 13–14, 17–19, 21, 29, 31, 60,
68, 128–129, 178, 184, 187, 195,
198, 202, 205–206, 209, 211
- dzień 61, 93–94, 137
- eidōs* 51
- eikasia* 41, 47
- eikones* 41
- ekstaza (*ekstasis*) 67, 81, 84, 89, 92,
132, 171–172
- emanacjonizm 65, 73–74, 93, 118, 133,
139, 155
- episteme* 41, 42, 47, 59
- Eros 57
- filozofia dziejów 9–11, 13, 14, 18–20,
184, 188–189, 198–200, 202–204,
206, 211
- filozofia światła *passim*
- fisis* 51

- flamboyand* (gotyk płomienny) 145–146
 forma 20, 23, 54, 59, 87–88, 94–96, 107,
 114, 116–117, 122, 124, 126, 132–
 133, 161, 164, 166–167, 172, 187–
 189, 192, 194, 197, 205–206, 209,
 212
fulgor 72
 geniusz 27, 157, 161, 165, 172, 191
geometrika 41–42
 gnoza 67
 gotyk płomienny (*flamboyant*) 145–146
grisaille 144
 grzech 81, 88, 92, 109, 125, 157, 159
 Hen (ponad–byt) 38–39, 42–44, 48, 160,
 169, 203
 henada 35, 38
 herezja 73
 hierarchia 37, 42, 44–47, 53–55, 57, 64,
 68, 73, 79–82, 86–87, 91, 95, 118–
 119, 122, 133, 156, 162, 169
hyperkalon (ponadpiętko) 79
 idea 9–12, 20–21, 24, 27, 35–48, 50–59,
 62, 64–68, 71, 79, 83, 99, 113, 129,
 132, 138, 145, 162, 168, 172, 176,
 182, 189, 191, 195, 204, 206–208,
 210
 ideał 13, 20, 22, 24, 26–28, 35, 37, 46–
 47, 57, 59, 66, 71, 74, 123, 132, 139,
 146, 160–162, 165–166, 170–172,
 180, 184, 186–187, 191–192, 204
 ikonodul 133
 ikonoklasta 130, 133, 136, 140
imago 109
 innobyt 24, 29, 178, 200
integritas 121
 intelekt 9–10, 29, 31, 38–39, 40, 48, 51,
 64, 67–68, 75, 80, 82–83, 88–89,
 105, 110–111, 114–116, 123, 125,
 162
 intuicja 34, 40, 47, 57, 68, 78, 82, 107,
 111, 127, 201
 istota 11, 22, 25, 29, 31–32, 39, 48, 51,
 59, 66, 78, 80, 83–84, 88, 92, 108,
 117–119, 122–123, 158, 161–162,
 166–167, 176–177, 180, 186–187,
 189–190, 204–205
 izokefalizm 136
 jaskinia 34–38, 42, 47, 49–50, 53–54,
 58, 61, 66, 101
 Jednia 18, 24, 27, 66–68, 80–81, 89, 91,
 116, 160, 164, 169, 191, 203, 205
 jedność/Jedność 27, 29, 36–37, 54, 66–
 68, 75, 80–81, 83–84, 87, 89, 103,
 114, 116–118, 121–124, 126, 135,
 139–140, 142, 156, 162, 176, 192,
 204–205, 207–209
 kalokagatia 13
katharsis 64, 67, 80
 koniec sztuki 173, 185, 187–188, 193,
 195–196
 kontemplacja 19, 25, 52, 91–92, 105,
 110–112, 121, 123, 125, 136, 141,
 169, 176, 197, 202
 lampa 101, 171
logos 60, 139
lumen 12, 72, 94, 109, 165, 201
luminous 124
lustrum 165
lux 72, 94–95, 107, 109–110, 126, 143,
 201
 łaska 12, 71, 81–82, 86–88, 99, 101–
 104, 106, 108–109, 118, 123, 125,
 130, 148, 151, 156–159, 161–162,
 194, 202, 204
 malarstwo 12, 20–27, 128–129, 132,
 134, 138, 144, 164, 167, 171, 173–
 174, 176, 186–187, 190–193, 195,
 202, 208–209
 mandala 139
manifestatio 201
 matematyka 35–36, 38, 41–48, 51, 54,
 92, 94, 98
 metafora 11, 20–21, 26, 29, 31, 33, 35–
 37, 43, 51, 54, 59–66, 74, 82–83,
 85–86, 88–89, 91, 97, 101–103,
 105–106, 110–111, 115–117, 129,
 137, 145, 157, 160–163, 173, 191,
 195, 200–201, 203, 206, 208–209,
 211
metheksis 47
 milczenie 40, 88–89
 miłość/Miłość 12, 57–58, 66, 71, 81,
 101–105, 111, 122–123, 148, 156–
 157–158, 160–162, 168, 171, 195
mimesis 47, 67, 161, 186
 mit 32, 59–63, 67, 173
 muzyka 13, 20–23, 25–26, 167, 186–
 187, 208

- mythos* 60
nauki niepisane 46, 63, 67
neoplatonizm 18, 67–68, 73–76, 78, 80, 85–88, 90, 93, 96, 98, 107, 111–113, 116–117, 119, 130, 132, 137, 139, 141, 143, 146–147, 154, 162–163, 167, 170, 172, 186, 202
niebyt 45–46, 79, 203
noc 33, 50, 94, 96–97, 134, 137, 190, 202
noesis 41–42, 47
noeta 33
nowy paradygmat 63, 67
ogień 32–33, 35, 42, 49, 53–54, 61, 65, 67, 111, 135, 148
oko 19, 26, 34, 50–51, 102, 174, 190
opatrność/Opatrzność 79, 81, 88, 98, 104, 107, 157
oświecenie 80, 86, 91, 101–102, 106, 109, 111–112, 137, 171
ozdoba (*decus*) 134
pankalon (wszechpiękno) 79
panteizm 74, 77–78, 155, 169
partycypacja 47, 77, 79, 137, 161, 170
Pentada 40, 47
perfectio 121
photisma (chrzest) 137
piękna indywidualność 13, 19
piękno 19, 20, 22, 24–25, 27–29, 31, 35, 50, 55–58, 62, 64–67, 71–72, 74, 80–81, 85, 87–89, 96–98, 103–105, 112, 115–127, 129–130, 132–136, 138–139, 141–142, 145–147, 150–151, 158–162, 164–166, 168–170, 172, 174, 176–178, 180–182, 184, 189, 192, 201–204, 206
pistis 41
placet 124
platonizm 9, 11, 26, 39, 51, 67, 72, 74, 99, 101, 103–106, 112–114, 120, 123, 126–127, 147, 151, 167–168, 180
płomień 83, 127, 146, 157–158, 212
pochodnia 104, 148–149, 157
poezja 13, 20–26, 28, 61, 128–129, 155, 167, 186–187, 207–209
pojednanie 23, 166, 200
ponad–byt (Hen) 38–39, 42–44, 48, 160, 169, 203
ponadpiękno (*hyperkalon*) 79
Prajednia 66–67
pranoia 79
prawda/Prawda 11, 19, 21, 23–25, 27–29, 31–35, 37–38, 42, 45, 47, 50, 52, 55, 58, 60–61, 68–69, 80, 88–89, 91–92, 94, 97, 100–101, 103–105, 109, 111–113, 121–123, 127, 129, 135, 143, 150, 157, 159–161, 165–167, 171, 173–186, 188–189, 192, 195, 200–201, 203–205, 207, 209–211
predestynacja 73, 78
promień 15, 19, 54, 56, 72, 75, 82–84, 86, 89, 91, 93–94, 96, 103–104, 110, 126, 138, 151, 154, 156, 158–159, 161, 172, 176
proportio 121
przebóstwienie 80, 91
przeświecanie
idei 24, 27, 204
prawdy 10, 22, 24, 27, 29, 35, 71, 165, 173, 175–186, 202, 207–209
pulchrum 118, 120
raj 91, 152, 158–162
refulgentia 72
renesans 20, 28, 87, 97, 128, 147, 163–164, 167–168, 170–171, 193–194, 202, 211
resplendentia 12, 72
romantyczna, sztuka 9, 12–13, 17, 20–28, 128–129, 164–167, 170–178, 180, 182–184, 186–196, 202, 207–209
romański, styl 140
Rozum 10–11, 13
rozum 9, 20–21, 33, 37, 40, 44, 46, 60, 65, 78, 82–85, 92, 94, 99, 103–105, 110, 122–124, 149, 158, 205
rzeźba 18–19, 23, 25–26, 110, 125, 141, 172, 174, 180
sacrum 151, 161, 201
Scheinen 24
scholastyka 74, 114, 116, 119, 142, 150, 155, 169, 201
similitudo 109
soma 51
spekulacja 61, 97–98, 115, 203
spiritus (tchnienie) 126
splendor 12, 72, 117, 121, 124, 201
stoicka, tradycja 65

- szczęście 74, 98–99, 107–108, 112, 147, 162
- światło 15, 18–19, 31–35, 39, 44, 48–50, 52–56, 59, 61–63, 65–66, 68, 71–72, 74, 80–86, 88, 92, 94–97, 101–102, 104–107, 109–112, 114–117, 119, 123–124, 126, 129–130, 132–132, 134–140, 143–144, 146–147, 149–154, 156–163, 165, 169, 170–171, 176–177, 184, 193–194, 195–196, 200–202, 206, 208
- filozofia (światła) 9–14, 18–19, 22, 29, 31, 42, 44, 52–54, 61, 64, 68, 72–75, 77, 87, 94, 97–99, 101, 103, 107, 111, 114, 122, 127–128, 130, 147, 151, 153, 163, 168–169, 184, 190, 193–194, 200–202, 205–206, 209
- metafizyka (światła) 10–11, 14, 27, 32, 34, 37, 43, 68, 71–72, 74, 85, 88–90, 92–93, 96–97, 102, 106, 113–114, 116, 127, 129, 132, 136, 139, 141–143, 146–147, 154–155, 161–165, 172, 177, 180, 184, 194, 196, 198, 200–202, 208–211
- mistyka (światła) 111
- psychologia (światła) 163
- symbol (światła) 9–14, 18, 29, 31, 74, 84–85, 146, 148–149, 153, 158, 163, 171, 177, 180, 182, 193–194, 196, 201–202, 206, 208, 210
- sztuka (światła) 9–10, 12–13
- (światło) oczu 10, 26–27, 29, 56, 61, 173–174, 184, 190–192, 207–208–209
- teologia (światła) 9–10, 13, 71, 206
- świeca 83
- światlistość 72, 85, 132, 134, 138, 162, 169
- tchnienie (*spiritus*) 85, 126
- teodycea 163, 173
- teofania 79–81
- teologia 9–10, 12–13, 68, 78, 82, 89, 97, 112, 127, 163, 168, 206, 208–209
- mistyczna 82, 97, 128
- negatywna 74, 82, 88, 97, 130, 139, 151, 204
- pozytywna 82, 88–89, 97, 104, 130
- symboliczna 82–83, 88, 130, 151
- unia mistyczna 97
- vestigium* 109
- vita contemplativa* 171
- Volkgeist* (duch narodowy) 189
- wolna wola 92, 103, 157, 204
- wszechpiętko (*pankalon*) 79
- zapośredniczenie 24–29, 165, 173, 180, 182–183, 185–186, 194, 203–205, 208
- zjednoczenie 28, 80, 82, 84, 89, 110, 173, 208
- zło 19, 92, 103
- żrenica 19, 158–159, 174, 193

SUMMARY

Paulina Tendera

From Philosophy of Light to Art of Light

The foregoing book is concerned with the broadly understood symbol of light. The symbol manifests itself in the European culture in many different ways, the main three of which – philosophical, theological and artistic – are described here. Those three ways of the symbol's realisation reflect three separate areas of human activity: reason, faith and creativity, which – in connection with the subject of our research give birth to three areas of consideration: philosophy of light, theology of light and art of light. The ways of presentation of the symbol of light uncover the relation between man and light, which lies in attribution of meaning and sense or the reading of those, allocating or discovering its values. Even just a preliminary philosophical analysis of the symbol of light makes it noticeable that in platonism it was related to the ideas of Goodness and Beauty, in medieval theology it meant God in Christian religion, in Romantic art in turn, in Georg Wilhelm Friedrich Hegel's understanding, it signified reconciled internal subjectivity. Therefore, the symbol has been subject to considerable and diverse changes, yet it always retained its meaning pertaining to multifariously understood perfection.

The use of Hegelian notion of "internal subjectivity" is not coincidental. Various tools stemming from Hegel's philosophy of history are applied throughout the book, as I believe that his system has allowed the history of *claritas* to be viewed with the background of the purposful and rational march of history. However I do not limit myself to just this one system, as I only use its certain selected elements for the analysis of cultural changes related to the symbol of light. It could not have been otherwise, as Hegel himself never gave any critical commentary on the subject of philosophy of light, even though he was swayed by the poetic aspect of its language. The considerations contained in the foregoing book bear attributes of the philosophy of history and certain tools of Hegelian philosophy have been used to describe the history of philosophy, theology

and art of light as well as their interconnections. What allows for that is the structure of the wider philosophical system which makes possible both the recognition of the general nature of reality and research of its detailed aspects.

The statement that the substance of history is Reason represents the most important notion of Hegelian philosophy. Hegel writes that for considerations in the area of philosophy of history this notion has been definitively proven and must be accepted as such⁷⁶⁹. In his understanding reality has a processual, interconnected, final and purposeful character. It is what happens, what develops and what is created. Everything that exists possesses a finite value, but is also part of a huge process which aims at the completion of history and uncovering of every intellectual and spiritual potential of man. The elements of that system are not axiologically neutral, they are subject to valorisation according to the final point of the development of history. The valorisation can be performed by a philosopher who is using Hegelism as a specific system of measures and valuations for what is already done, which is where lies the value of Hegelism for the foregoing considerations. The historical approach shows the great importance of the symbol of light, as it reveals its constant, over two-thousand-year-old exploration in the European culture.

The description of the selected items from the philosophy of history (e.g. the classification of arts, the theory of aesthetical experience, the concept of the truth shining through and the “light of the eyes”) can be found in the first chapter of the work, entitled “«Hegel czyta historię sztuki». O metodzie” (Eng. «Hegel reads the history of art». On the method). Both this chapter and chapter four entitled “Sztuka światła w romantyzmie” (Eng. The art of light in Romanticism) as well as the concluding chapter contain numerous original ideas and input of the author (including practical commentaries on the use of the “light of the eyes” concept and the schemes of the truth shining through for the description of aesthetical experience), which is why it is worth noting in advance that the book will not fulfil the expectations of a reader searching for the complete interpretation of Hegel’s philosophy, nor is its aim to fulfil that role. One proof of a considerable step beyond the boundaries of Hegelian philosophy of history is the use of ideas from Władysław Stróżewski’s lectures on ontology and his interpretations of Plato’s philosophy. Stróżewski’s approach is almost as crucial to my reflections as Hegel’s remarks on art and philosophy of history. The works of the Polish philosopher focus directly on issues of philosophy and metaphysics of light, which is why they had considerable influence on the final form of the foregoing

⁷⁶⁹ Cf. G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History [Wykłady o filozofii dziejów]*, Polish translation by A. Zieleńczyk, Warsaw 2011, p. 16.

discussion. Specifically, it includes the deliberations on the ontic structure of the world in Plato's philosophy, detailed elaboration of the concept of *claritas* and the identification of three methodological aspects which, after slight modifications, were used for the analysis of the main issue of the foregoing debate. The methodological structure borrowed from Stróżewski applies throughout the entire chapter two entitled "Filozofia światła w starożytności" (Eng. Philosophy of light in antiquity) and chapter three – "Teologia światła w okresie średniowiecza" (Eng. Theology of light in the Middle Ages).

In view of the Hegelian theory of the inconstant and processual nature of reality and temporary nature of specific truths/meanings/values as well as the assumption about the objective existence of a subject manifesting itself in the form of light (e.g. the ideas of Goodness and Beauty, God, the Absolute), the terms of philosophy and metaphysics of light were considered in a broad sense. The philosophy of light can discuss both subjects from the sensual world and the ideal world – in both cases it presents theory which consistently uses the metaphors or symbols of light. Metaphysics of light, in turn, has a more narrow meaning compared to philosophy of light, it is mainly connected with the concepts where light, in its literal understanding, is synonymous with the act of creation. This is, however, where the case gets more complicated, as in the Platonic point of view, essential in the foregoing discussion, the only true and existing light is the spiritual light – *claritas*. Thus, the understanding of metaphysics of light in the dissertation is not only limited to the works of the strict metaphysicist Robert Grosseteste, but instead it extends to any other concepts where the spiritual light *claritas* is seen as the creative power or inner form of objects. The main concern of the reflections contained in the foregoing work is the definition of the *claritas* relation between the sensual and ideal world. Without a doubt, the use of language of philosophy of light and metaphysics of light for describing both the sensual and the spiritual world expands both areas of knowledge.

Such a broad understanding of metaphysics and philosophy of light is well grounded in the Hegelian philosophy of history. History in its stage by stage development uncovers to human new aspects of the truth about beings. By acknowledging that the highest being, that can be God, Spirit (Reason) or the notion of Goodness and Beauty, manifests itself as light, never fully, but only partially, we can never reject any way of manifestation of that object, if we wish to come closer to the truth about them. In other words, the structure of the world itself imposes the broad understanding of philosophy and metaphysics of light on the researcher. Knowledge of different ways of manifestation of truth can be found in different philosophical and theological treatises as well as works of art throughout the world's history. All of them are elements of history, their sub-

stance is Reason and each and any of them is a footprint of the truth. Therefore the references they contain need to be analyzed with the consideration of their plurality and diversity as well as their essence.

In philosophical, theological and artistic works we can find references to the variously understood Absolute as the primary source of the spiritual light – *claritas*. Those works reveal the invaluable influence of Plato's teachings on the character of the European culture. The Platonic tradition makes up the basis of philosophy of light while also designating the highest object of knowledge – the source of *claritas*.

These issues are shown and discussed in chapter two, entitled “Starożytna filozofia światła” (Eng. The ancient philosophy of light), where I recall the chosen aspects of philosophy of Plato and his followers as well as the symbol of light in the context of relation between the sensual and ideal worlds. The chapter is also dedicated to the notion of Goodness and Beauty understood as the highest object of knowledge.

The third chapter of the book introduces medieval Christian theology, where the symbol of light was used for describing God. The Christian theology presents numerous approaches regarding the relation of human and the entirety of creation to God, which in turn gives birth to a variety of philosophical concepts of light. Those concepts were considered in the view of three methodological aspects where light depicted God through his three primary attributes: perfection, grace (love) and wisdom. Moreover, the chapter presents an enumeration of different ways of manifestation of *claritas*. This variety allowed light to appear in a number of different characters and let it express a slightly different meaning every time: from the strictly Platonic and ontological *claritas*, through its mixture with matter to a varying degree, such as *splendor*, *lumen*, *resplendentia*, to the sensual *color*.

Chapters two and three do not only have a problem-oriented, but also a historical character. Polish literature on the subject is quite rich in partial works, devoted mainly to a chosen philosopher or the symbolism of light, and less to the problem of philosophy and metaphysics of light itself. A monographic elaboration of the issue of light in a wider, historical view is still lacking. My book is the first elaboration of the kind in my native subject literature. Although one can find a few works discussing the issue of light, they do not have a philosophical, but rather a literary, theological and sometimes artistic character⁷⁷⁰. It is also worth noting that the Polish book market lacks a monography on Hegel's aes-

⁷⁷⁰ Cf. G. Tomaszewska, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w Panu Tadeuszu*, Gdańsk 2007; cf. K. Kosowska-Hañderek, *Metafizyczna koncepcja światła Włodzimierza Sedlaka (1911–1993)*, “Acta Universitatis Wratislaviensis. Filozofia”, Vol. 42, Wrocław 2004.

thetics which was an invaluable inspiration in the process of creation of the foregoing text.

Chapter four discusses the topic of art of light, by which I understand mainly, however not only, painting of the Romantic period. Understanding of the art of light has been extended to include works of contemporary art („Art of Light” installations). The foregoing work concerns, for the most part, Romantic art and – in its concluding part – the phenomenon of “the end of art”. This pertains to the christian visual arts, which is why the work generally does not discuss the issues of poetry and music, even though those too constitute an important element of Romanticism.

In the book I presented philosophy of light as one of the aspects of the general process of development of reality which can be expressed in the form of a dialectic diagram (Ryc. 1): ancient philosophy of light – medieval philosophy of light – Romantic philosophy of light. More specifically, the ancient philosophy of light stands in opposition to the Christian philosophy (theology of light) which represents a new subjective consciousness. One of the elements of this consciousness is the ethical ideal which foregrounds suffering, sacrifice and martyrdom over the ethos of a Homeric hero (Hegelian “beautiful individuality”⁷⁷¹). The Romantic period created a cult of a God-man, dying on the cross, which stands in clear opposition to the greek notion of *kalos kagathos*. Despite that, Christianity still retains and cultivates the Platonic tradition. However, Christian philosophy in its early centuries is *de facto* just theology, which only gives an aspectual image of Reason, but which has a strong support in sacred art which is the first form of Romantic art of light. Sacred art makes up the sensual side of faith, it expresses the Absolute in an illustrative, imperfect and simplified way. The Christian religion then gets rid of this sensual and illustrative character through religious reformation and once again relates back to philosophy, thus resulting in the acquisition of final and full knowledge of human, next to which only secular art is being created. Although the way of thinking presented here does not deny the possibility of retelling the story of the history of light in a completely different manner, it allows for the substantiation of its argumentation in accordance with the Hegelian tradition of philosophy of history: **if the specific aspects of *claritas* reveal themselves throughout history as philosophical theses, theological treatises or works of art, then the relation between them must have a processual, purposeful, dialectical and rational character.** This statement forms the basis of any attempt to describe the history of *claritas* by means of philosophy of history.

⁷⁷¹ Cf. G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, op. cit., p. 271.

This work is intended to be an attempt to tell the history of *claritas*, as well as to evaluate its meaning from the point of view of philosophy of history. Both the descriptive and the valorising dimensions overlap in the forgoing work, in order to be able to – by pointing to the relation between a creative act and value attributed to it – get to the bottom of the sense and the purpose of the historical development of the symbol of light. The descriptive dimension makes use of the analysis of information from the area of ancient and medieval philosophy as well as history of art, which makes it possible to view the symbol of light as an element of the spiritual culture of a human being. By means of the chosen examples of philosophical, theological, architectural works as well as paintings it will be shown how this element was embodied throughout history.

The valorising dimension will serve to show the sense, value and purpose of all those embodiments, allowing for their recognition as integral elements of the historical process. The first chapter of the book shows why the philosophy of history enriches the understanding of the history of the symbol of light, whereas the last one demonstrates that the Hegelian concept of art closes that history. What does the philosophy of light turn out to be in the view of the general concept of history? What is the symbol of light itself? What does it express? Does Hegel's concept continue the tradition of metaphysics of light, is it an interpretation of it, or rather its culmination and completion? One can hope that the history of the symbol of light retold in a new way will be able to bring us closer to finding answers to such questions.

Research project funded from the Ministry of Science and Higher Education as a PhD research project (Contract No 1691/B/H03/2010/38).

Prezentowana książka to ambitna i – dodajmy od razu – udana próba możliwie wszechstronnego przedstawienia problematyki światła w filozofii i sztuce. W obu dziedzinach problematyka ta należy do najbardziej atrakcyjnych i wielokrotnie była podejmowana w różnych opracowaniach szczegółowych. Dr Paulina Tendera dała jej obraz całościowy, uwzględniający także historyczny rozwój [...].

W zakończeniu Autorka pisze: „Książka, do której podsumowania należy teraz przystąpić, stanowi próbę opisanego filozoficzno-artystycznego fenomenu światła z punktu widzenia heglowskiej filozofii dziejów przy szczególnym uwzględnieniu jej platońskich korzeni (*claritas*)”. To prawda. Ale praca ta zawiera znacznie więcej. Przede wszystkim obfituje w trafne analizy dobrze dobranych tekstów filozoficznych i teologicznych oraz w kompetentne interpretacje wybranych zjawisk artystycznych (ikona, mozaika, witraż, wybrane dzieła poszczególnych artystów). Ujęcia syntetyczne są gruntownie przemyślane i dobrze podbudowane odpowiednim materiałem. Autorka równie swobodnie porusza się na terenie filozofii, zwłaszcza estetyki, jak i historii czy teorii sztuki.

Jako rezultat tych znakomych kompetencji książka dr Pauliny Tendery stanowi jedną z najciekawszych pozycji, jakie mamy obecnie do dyspozycji w zakresie estetyki i teorii sztuki.

Władysław Stróżewski

Wszystko, co istnieje, posiada charakter skończony, ale jest również częścią totalnego procesu, który zmierza do zakończenia historii i odkrycia wszelkich potencji intelektualnych oraz duchowych człowieka, które zadaje mu Rozum Absolutny na kolejnych etapach swego rozwoju, by skutecznie „rozpoznać siebie w sobie”. Elementy takiego systemu nie są neutralne aksjologicznie, podlegają waloryzacji ze względu na ostateczny cel rozwoju dziejów. Waloryzacji dokonać może sam filozof – twierdzi autorka – posługujący się heglizmem jako swoistym systemem miar i ocen tego, co już się dokonało. Stąd płynie przekonanie o wartości heglizmu – podkreśla Tendera – dla podjętych przez nią badań oraz rozważań. Takie ujęcie historyczne w duchu filozoficzno-religijnym ukazuje bowiem kluczową rolę symbolu światła w próbach rozumienia podstawy wszelkiego istnienia, poznania oraz tworzenia, gdyż ujawnia jego stałą, trwającą ponad dwa tysiące lat eksplorację w kulturze światowej, a szczególnie w tradycji europejskiej. Takie postawienie problematyki badawczej przez autorkę jest niewątpliwie słuszne, ale i sygnalizuje możliwość nowego wglądu w to zagadnienie na styku filozofii ze sztuką i jej teoriami estetycznymi.

W zamierzeniu praca ta jest próbą detalicznego opisanego historii symbolu światła, a także próbą oceny jego znaczenia z punktu widzenia filozofii dziejów. Obydwie płaszczyzny, opisowa i waloryzująca, zostały w niniejszej pracy nałożone na siebie, aby – stwarzając relację między aktem twórczym a nadawaną mu wartością – wydobyć sens i cel historycznego rozwoju symbolu światła.

Ignacy S. Fiut