

Beata PURC-STĘPNIAK

BOGOWIE, HEROSI I CNOTY Piękno jako cnota we włoskim malarstwie i grafice wczesnego renesansu

W piętnastym wieku wielu włoskich humanistów dostrzegało potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka, gdyż – jak uważano – nie sąd, który orzeka o pięknie, o nim stanowi, lecz obecne w ludzkiej duszy pragnienie doskonałości. Wierzano, że poprzez cnotę można odczytać naturę jako wzorcowe piękno organizujące świat. W sztuce ideę tę wyrażają akty przedstawiane pośród malowniczego, ciepłego krajobrazu, symbolizujące początek owego piękna, a także odbicie makrokosmosu w mikrokosmosie duszy człowieka i natury Boskiej w naturze ludzkiej.

Częstym motywem w sztuce Italii, zwłaszcza po połowie piętnastego wieku, były akty kobiece¹. W szczególności prezentacje takie obecne są w malarstwie ukazującym alegorie miłości i związku małżeńskiego oraz dekoracje prezentów ślubnych. W kompozycjach nawiązujących do dyskursu literacko-filozoficznego atrakcyjna postać kobieca często uosabia Wenus, boginię miłości. Piękno fizyczne wizerunków kobiet nie służyło jednak jedynie ewokowaniu wrażeń zmysłowych. Niejednokrotnie bowiem wizerunki te stanowiły personifikacje zjawisk i pojęć, za pomocą których artysta zabierał głos w kwestiach społecznych czy prawnych, odnosił się do różnorodnych aspektów kultury. Akty, będące manifestacją cielesności, mogły w sposób nienaruszający twórcy na sankcje społeczne wyrażać pragnienia seksualne, ale zarazem ukazywać jego rozumienie miłości – bądź jako afektu, bądź w kontekście aranżowanego małżeństwa, a także miłości wzniosłej opisywanej przez humanistów, miłości związanej z wiarą chrześcijańską i perspektywą zbawienia. Poszerzenie sposobu przedstawiania miłości o aspekt postawy obywatelskiej (między innymi wartości honoru) i wymiar legalizacji (małżeństwa) pozwala na rozpatrywanie ukazywanego w kobiecych personifikacjach piękna jako cnoty.

Ikona ciała stanowiąca manifestację piękna w sztukach plastycznych piętnastego wieku wzorowana była na znanych ze starożytnych artefaktów antycznych wyobrażeniach kobiet, takich jak Wenus medycejska czy knidyjska (typ Venus pudica)². Omawiając to zjawisko, należy jednak wziąć pod uwagę spo-

¹ Por. Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 37, 42, 46-48.

² Por. hasło „Afrodyta knidyjska”, w: *Słownik kultury antycznej*, red. R. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 21.

sób, w jaki w owych czasach postrzegano nagość w Kościele i w życiu towarzyskim³, oraz pozycję kobiety⁴. Do osiemnastego wieku sądzono, że natura kobiety jest gorsza niż natura mężczyzny⁵. Niewątpliwie znaczącą rolę odegrało tu przekonanie o „męskiej formie” i „żeńskej materii” zawarte w pismach Arystotelesa⁶ oraz egzegeza Księgi Rodzaju dokonana przez św. Pawła. W średniowieczu taki status kobiety odzwierciedlony został w prawie cywilnym i kanonicznym, zyskał też potwierdzenie w naukach medycznych, rozwijanych w duchu teorii Galena⁷. Sfera uczuć i życia emocjonalnego oraz niezalegalizowanych związków między mężczyzną i kobietą na pewno była zindywidualizowana, ale istotne znaczenie miało odniesienie do tego, co tolerowane i co zabronione. Ówczesne przekonania dotyczące płci znalazły czytelny wyraz w sztuce.

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie wpływ wiedzy filologicznej na ikonografię aktów kobiecych wczesnego renesansu i ich znaczenie dla rozumienia racji wewnętrznej doskonałości ujmowanej w perspektywie chrześcijańskiej.

W sztuce chrześcijańskiej Europy wady i cnoty łączono w pary. We wczesnych przedstawieniach cnoty ukazywano jako dziewczęta w bieli, wady zaś jako postaci w czerni. Podejmowano też temat walki cnót z wadami, upowszechniony w czwartym wieku dzięki dziełu Prudencjusza *Psychomachia*⁸. Chrześcijaństwo zachowało nazwy cnót znane z antyku, ale nadało im nieco inny wydźwięk – związany z chrześcijańską moralnością i zasadami przykładnego życia. Za najistotniejsze uważano – jak się wydaje – wiarę, nadzieję, miłość i sprawiedliwość, jako cnoty określające właściwy stosunek do Boga i bliźniego. Wielki wpływ na kształtowanie się chrześcijańskiej nauki o cnotach miało dzieło św. Augustyna *De civitate Dei*⁹.

³ Por. E. K o c h, *Maior dignitas est in sexu virili. Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts*, Klostermann, Frankfurt am Main 1991, s. 91-99.

⁴ Zob. M. L. K i n g, *Frauen in der Renaissance*, Beck Verlag, München 1998.

⁵ Zob. T. L a q u e r, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, tłum. J. Bußmann, Campus Verlag, Frankfurt am Main–New York 1992.

⁶ Por. A r y s t o t e l e s, *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. Zoologia. O częściach zwierząt*, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, PWN, Warszawa 1992, s. 347-349.

⁷ Zob. G. S i s s a, *Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied*, w: *Geschichte der Frauen*, t. 1, *Antike*, red. G. Duby, M. Perrot, Campus Verlag, Frankfurt am Main–New York 1993, s. 67-102; J. F r e i b e r g, *Verrocchio's „Putto” and Medici Love*, w: *Medieval Renaissance Baroque*, red. D.A. Levine, J. Freiberg, Italica Press, New York 2010, s. 83-101.

⁸ Zob. A u r e l i u s z P r u d e n c j u s z K l e m e n s, *Psychomachia*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowiejski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2019, s. 219-262; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Psychomachia z Clermont*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarska, PWN, Warszawa 1972, s. 93-102. Por. M. E v a n s, hasło „Die Psychomachia”, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Herder, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, t. 4, s. 380-390.

⁹ Zob. św. A u g u s t y n, *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2015; P. P e r s z k o SDB, *Miłość jako podstawowa zasada życia chrześcijańskiego w „De civitate Dei” św. Augustyna*, „Saeculum Christianum” 5(1998) nr 1, s. 21-41.

W plastyce trzynastego i czternastego wieku wyobrażenia cnót i wad sytuowano naprzeciw siebie: personifikacje cnót odnosiły zwycięstwo nad personifikacjami wad. Nadzieja zwyciężała rozpacz, wiara – bałwochwalstwo, czystość – rozkosz, pokora – pychę, szczodrość – skąpstwo, a odwaga – tchórzostwo¹⁰. Szczególnie wymowne były w sztuce florenckiej przedstawienia triumfu mądrości nad przywarami, wizerunki rycerza w zbroi i w koronie, który naciera na występki strzeżony przez dary Ducha Świętego czy wyobrażenia cnót i wad jako drzew: kwitnącego i uschłego. Ukazywano cnoty towarzyszące uczynom miłosierdzia; w kontekście cnót nawiązywano też do przypowieści o pannach mądrych i głupich.

Św. Tomasz twierdził, że zadaniem cnót jest wspieranie działań człowieka w dążeniu do dobra. Są one poddane rozumowi i wierze. W koncepcji Akwinaty moralność wiąże się z dogmatyką i duchowością chrześcijańską, wzbogaconą o starożytne dziedzictwo filozofii Arystotelesa. Piękno idzie w parze ze wszystkimi cnotami, a upodobanie do piękna szczególnie wiąże się z umiarkowaniem i czystością¹¹. Miłość i nadzieja kierują wolę człowieka ku Dobru¹².

Ten rodzaj teologii pozwalał na sformułowanie porządku etyczno-moralnego¹³. Człowiek winien pielęgnować w sobie chęć czynienia dobra: jak wskazuje św. Paweł, cnoty stanowią owoc dobrego postępowania, wady zaś – złego (por. Kol 3,10; Ef 4,24; Ef 6,11-17; Rz 13,14, Ga 3,27). W piętnastym wieku panowało przekonanie, że spełnianie czynów moralnie dobrych, czyli zgodnych z prawem naturalnym i nakazami religii, prowadzi do osiągnięcia etycznej doskonałości, a w konsekwencji – do zbawienia¹⁴. Uważano, że opanowanie emocji i popędów, kierowanie się mądrością i roztropnością w czynach i pragnieniach, umacnianie woli i męstwa oraz dążenie do sprawiedliwości sprzyjają zachowaniu równowagi i uwalniają od impulsywności. Człowiek nie zawsze jednak może lub chce kierować się w swych decyzjach bezinteresowną życzliwością, skromnością i pogodą ducha. Ludzkie wady prowadzą bowiem do czynów moralnie złych, a te z kolei wiodą do potępienia. Aby zatem osiągnąć postawę moralnie uporządkowaną i postępować właściwie, należy pracować nad kształtowaniem odpowiednich cech charakteru.

¹⁰ Por. F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 5(1942), s. 82.

¹¹ Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, II-II, q. 141, a. 2; tamże, I-II, q. 55, a. 2 co.

¹² Por. tenże, *Quaestiones disputatae de virtutibus*, q. 1, a. 3. (<http://www.corpusthomicum.org/qdw103.html#65610>).

¹³ Zob. O.F. Bollnow, *Wesen und Wandel der Tugenden*, Ullstein Taschenbücher, Frankfurt am Main 1958.

¹⁴ Zob. S. Olejnik, *Cnota chrześcijańska. Struktura i rozwój cnotliwości życia*, „Studia Theologica Varsaviensia” 13(1975) nr 1, s. 43-74.

PRZEDSTAWIENIA CNÓT W SZTUCE ITALII
OD TRZYNASTEGO DO PIĘTNASTEGO WIEKU

Do czterech cnót kardynalnych wymienianych w literaturze antycznej: mądrości (łac. prudentia), sprawiedliwości (łac. justitia), umiarkowania (łac. temperantia) i męstwa (łac. fortitudo) chrześcijaństwo dodało cztery cnoty teologiczne: wiarę (łac. fides), nadzieję (łac. spes), pokorę (łac. humilitas) i miłość (łac. caritas), związane z łaską, której Bóg udziela człowiekowi dla umocnienia jego woli w realizowaniu dobra. Wszystkie te cnoty odnoszą się do istoty ludzkiej jako odpowiedzialnej za osiągnięcie i spełnienie sensu swego istnienia¹⁵. Św. Paweł w Liście do Koryntian (por. 1 Kor 13) podkreślał znaczenie wiary, nadziei i miłości¹⁶.

W ikonografii przedstawienia chrześcijańskich cnót kardynalnych stanowiły odpowiedniki przedstawień cnót antycznych, lecz o nieco innym znaczeniu¹⁷. Ponadto przedstawiano cnoty jako przeciwieństwa siedmiu grzechów głównych. Często też przeciwstawiano grzechom głównym siedem darów Ducha Świętego¹⁸. Wskazywane przez św. Tomasza z Akwinu cnoty intelektu teoretycznego i praktycznego: sapientia, scientia, intellectus principiorum oraz ars i prudentia stanowiły kontekst znaczeniowy dla wyobrażeń wieży mądrości i drabiny cnoty, a także wozu cnoty i drzewa cnót¹⁹.

Od trzynastego do piętnastego wieku wizerunki cnót w sztuce Italii zyskują nowy rys – są to typowe alegorie z atrybutami. Niektóre personifikacje cnót ukazywano jako postaci uzbrojone, w nawiązaniu do rady św. Pawła, by przywdziać zbroję Bożą dla odparcia ataków szatana (por. Ef 6,11). Na północ od Alp ikonografia cnót inspirowana była *Etymachią*²⁰ Matthiasa Farinatora (z roku 1330), w szczególności częścią traktatu zatytułowaną „Lumen animae”. Stąd postacie personifikujące cnotę obrazowano jako jeźdźców na zwierzętach. Jednocześnie w Italii nadal popularne były tradycyjne przedstawienia cnót kar-

¹⁵ Zob. W. S t o c k u m s, *Das christliche Tugendleben*, Herder, Freiburg 1950; J. Kube, *Techné und Arete. Sophistisches und platonisches Tugendwissen*, De Gruyter, Berlin 1969.

¹⁶ Spes, Fides i Caritas oraz z ich matka Sophia uważane były za wczesnochrześcijańskie męczennice.

¹⁷ Zob. M. E v a n s, hasło „Tugend”, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, s. 364-377.

¹⁸ Por. O. L o t t i n, *Psychologie et morale aux XI et XII siècles*, t. 6, *Problèmes d'histoire littéraire. De 1160 à 1300*, Duculot, Gembloux 1960, s. 42.

¹⁹ Zob. A. K a t z e n e l l e n b o g e n, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Warburg Institute, London 1939. Por. R. T u v e, *Notes on the Virtues and Vices*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 26(1963) nr 3-4, s. 264; E v a n s, hasło „Tugend”, s. 372n.

²⁰ Zob. N. H a r r i s, *The Latin and German „Etymachia”. Textual History. Edition. Commentary*, Niemeyer, Tübingen 1994. Rękopis *Etymachii* pochodzi z roku 1332. W piętnastym wieku został opracowany przez wiedeńskiego mnicha karmelińskiego Matthiasa Fainatora i wydrukowany w Augsburgu (w roku 1477).

dynalnych jako postaci kobiet w antycznych szatach, bez atrybutów. W okresie gotyku cnoty szeregowano w porządku systematycznym, w nawiązaniu do *De officiis* (*O powinnościach*) Cyserona²¹ i przekazów znanych z tekstów Makrobiusza. Św. Ambroży w dziele *De officiis clericorum*²² dopasował system etyki antycznej do chrześcijańskiego myślenia o moralności. Otworzyło to drogę do refleksji nad pozycją, jaką we wszechświecie zajmował człowiek.

W średniowieczu propagowano znany od czasu Arystotelesa model życia teoretycznego (gr. *bios theoretikos*), poświęconego kontemplacji i poszukiwaniu prawdy²³. W trzynastym i czternastym wieku wcześni humaniści głosili pochwałę pracy intelektualnej, duchowej i uczestnictwa w kulturze, ale zaczęli również podkreślać znaczenie praktycznej działalności człowieka: w handlu, rzemiośle, kupiectwie, bankierstwie, uprawie roli i organizacji życia rodzinnego czy państwowego. Zajęcia tego rodzaju przedstawiane są też w sztuce, jako przykłady wartościowego zaangażowania społecznego – cnota wiązana jest z działaniem praktycznym. Literatura tego czasu nie naucza już pogardy dla bogactwa i nie wzywa do poskramiania chciwości – uważa się bowiem, że nędza upadła ciało i umysł. Bernard ze Sieny w swoich pismach doceniał działalność w sferze handlu i kupiectwa, podobnie św. Antoni, biskup Florencji, i kardynał Kajetano aprobowali działalność w sferze gospodarczej²⁴. Uważano, że mając rozum, wolną wolę i pamięć, człowiek może starać się stanowić o sobie w ramach własnego uposażenia: przedsiębiorczości, talentów, wszystkiego, co składa się na jego szeroko pojęty system dzielności, tak zwanych *virtù*²⁵. Dzielność, dobre obyczaje prowadzą człowieka – dzięki jego rozum-nemu działaniu – do bycia dobrym. Zgodnie z Arystotelesowską koncepcją świata i ideą harmonii uniwersalnej od dążenia do osiągnięcia równowagi ducha i ciała zależy godne życie. Takie stanowisko łączyło wykładnię greckiej *areté* i łacińskiej *virtus* z określonym zespołem cech, jakimi winien się charakteryzować człowiek²⁶. Ów zestaw cech, propagowanych w piętnastym wieku przez włoskich i burgundzkich humanistów, wyłoniony został w wyniku sporu

²¹ Zob. Marek Tulliusz Ciceron, *O państwie. O prawach. O powinnościach. O cnotach*, tłum. W. Kornatowski, PWN, Warszawa 1960.

²² Zob. św. Ambroży z Mediolanu, *Oboowiązki duchownych*, tłum. K. Abgarowicz, red. J. Sajdak, J. Wikarjak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1967.

²³ Por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 406.

²⁴ Por. Z. Kalita, *Leon Battista Alberti. Człowiek jako dzieło sztuki*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2007, s. 90-95.

²⁵ Por. A. Kuzyńska, *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*, PWN, Warszawa 1970, s. 84-86; t. a. ż., *Uzdrawiające moce filozofii według Marsilia Ficina*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 1-2(9-10), s. 196n.

²⁶ Por. J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1986, s. 243-246.

o warunki prawdziwego szlachectwa. Miał on charakter ideowo-doktrynalny, związany był z coraz silniejszą rolą mieszczaństwa, które w Europie podjęło walkę o nobilitację, i przyczynił się do ukształtowania nowej koncepcji prawdziwego szlachectwa, a w konsekwencji również nowej koncepcji człowieka, co znalazło wyraz między innymi w tekstach Gianfrancesca Poggii Bracciolini (*De nobilitate* z roku 1440), Bartolomea Sacchiego (*De vera nobilitate* z około 1472-1477), Buonaccorsa da Montemagno (*De vera nobilitate* z około 1391-1429) i Cristofora Landina (*De vera nobilitate* z 1469 i *Disputationes Camaldulenses* z około 1474 roku). Ceniono życie kontemplatywne (łac. *vita contemplativa*), dążenie do wiedzy i mądrości, ale szczególnie podkreślano wartość działania praktycznego, pożytecznej pracy, trudu przyczyniającego się do wspólnego dobra²⁷. Stąd w tekstach dotyczących ćwiczenia się w cnotcie, prowadzącego do stawania się dobrym, a przez to pięknym duchowo, przestrzegano przed trwonieniem czasu – czynił to zwłaszcza Leon Battista Alberti w pismach *Della famiglia* (z lat 1433-1430) i *De iciarchia* (z około 1470 roku)²⁸.

CNOTLIWA POSTAWA, CZYLI HERKULES WYBIERAJĄCY

Wzorcową, moralnie uporządkowaną postawę, która zostaje nagrodzona, piętnastowieczny artysta mógł ukazać najlepiej, podejmując takie tematy, jak sen Scypiona oraz wybór drogi przez Herkulesa (w tradycji greckiej nazywanego Heraklesem) czy sąd Parysa – wybór najpiękniejszej bogini (w sztuce piętnastego wieku tematy te nakładają się). Przykładem realizacji pierwszego z tych tematów jest znajdujący się w National Gallery w Londynie obraz Rafaela *Sen Scypiona* (il. 1) z około 1504 roku, nawiązujący do opowiadania Cyserona, ukazujący leżącego rycerza, któremu towarzyszą postaci Wenus i Minierwy, będące alegoriami miłości i cnoty. Problem racjonalności dokonywanych przez człowieka wyborów podejmował grecki filozof sofista Prodikos z Keos (żyjący w piątym wieku przed naszą erą) w moralistycznym opowiadaniu *Herakles na rozstajnej drodze*, znanym z dzieła Ksenofonta *Memorabilia*²⁹.

²⁷ Zob. J. Domański, *Życie kontemplacyjne i życie aktywne jako problem filozoficzny w renesansie włoskim XV wieku*, w: *Pamiętnik XII Powszechnego Zjazdu Historyków*, t. 2, *Sympozja*, red. S.K. Kuczyński, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 81-88.

²⁸ Por. Z. Kalita, *W renesansowym regnum hominis. Giannozzo Manetti i jego filozofia człowieka na tle filozofii XV wieku*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1981, s. 72-75. Zob. L.B. Alberti, *Libri della famiglia*, Laterza, Bari 1960; tenże, *De iciarchia*, https://it.wikisource.org/wiki/De_Iciarchia.

²⁹ Por. Ksenofont, *Ze wspomnień o Sokratesie*, w. 777-790, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. A. Rapaport, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ksenofont-sympozjon-oraz-wybor-pism.html#s26>.

W malarskich ujęciach tego tematu przedstawiano herosa na drodze rozwidlającej się w kształcie litery Y (tak zwanej litery pitagorejskiej, symbolizującej rozdroża ludzkiego życia) między dwiema kobietami: nagą, uosabiającą przyjemność zmysłową (Voluptas) i półnagą, będącą personifikacją męstwa (Virtus)³⁰. Niekiedy antyczny strój bohatera zstępowano zbroją, upodabniając męża do chrześcijańskiego wojownika (łac. miles christianus), zawsze jednak sytuowano go między wyobrażeniami cnoty dzielności i losu. Wskazywano w ten sposób, że człowiek dokonuje w życiu wyboru, walczy ze słabościami, a to co ma, zawdzięcza swej odwadze (wł. coraggio), sile (wł. forza) i przedsiębiorczości (wł. intrapresa). Była to wizja racjonalna, zakładająca, że religia pomaga żyć i tworzyć, ale nie jest dobrze, gdy człowiek opiera się tylko na niej, czyniąc z religii narzędzie obłaskawienia losu. Interpretując natomiast opowieść Prodikosa w kontekście zbawienia, zwracano uwagę na wolną wolę chrześcijanina, jego pragnienie, by być doskonalszym i wieść dobre życie z myślą o ostatecznym rozliczeniu. Dlatego w przedstawieniach kobiet spotkanych przez Herkulesa naga Venus pandemos uosabia piękno tymczasowe, zmysłowe, zatrzymujące człowieka na drodze do zbawienia, a kobieca postać przesłonięta białą tkaniną – piękno angażujące człowieka w sposób duchowy do poznania prawdy, płynące z duszy i wyzwalające łaski, które wieść mogą do sławy. Półnaga personifikacja Virtus wskazywała, że to, co dobre, zdobywane jest w trudzie.

W wieku czternastym we Florencji ożywiono w ikonografii starożytną alegorię literacką, łącząc z postacią antycznego bohatera Herkulesa wizerunki cnót i aniołów³¹. Dopatrywano się też moralnej paraleli między tym mitycznym herosem a Chrystusem, czego dowody odnajdujemy na przykład na miniaturze z manuskryptu z roku 1340, należącego do Roberta de Anjou. Miniatura ukazuje Herkulesa z lwem i sześć nagich personifikacji cnót; widnieje na niej podpis „Fortitudo”. Przedstawienie Herkulesa w kontekście zbawienia i cnót symbolizowało duszę i jej pracę nad sobą. Zestawienie go z Chrystusem, jak uczynił to na ambonie w baptysterium w Pizie rzeźbiarz Nicolo Pisano, oznaczało zbawienie uzyskane mocą Chrystusa³². W czternastym wieku opowieść o Herkulesie stała się popularna dzięki dziełu Francesca Petrarki *De viris il-*

³⁰ Zob. E. P a n o f s k y, *Herkules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner, Leipzig–Berlin 1930.

³¹ Jego postać rzeźbiono w detalach budowli we Florencji (na przykład w katedrze), także w Pawii, Bergamo, Rzymie (na przykład w bordiurze drzwi katedry św. Piotra, pochodzącej z lat 1433–1435, odlanej przez Filarette), a także w Borgo San Sepolcro (w Villa Graziano z około 1466 roku). Temin „virtus” etymologicznie wywodziło od „vir”, czyli „mąż”. Herkules uosabiał męstwo.

³² Por. M. S e i d e l, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, „Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz” 19(1975) nr 3, s. 337.

*lustribus*³³. Pogańskiego herosa uznano za bohatera pomagającego ludzkości oraz za ideał rycerski, zwłaszcza w Burgundii i Italii (odzwierciedlają to ikonografia polityczna miasta Florencji oraz freski w pałacu Carrara w Padwie, na zamku Viscontich w Mediolanie i w Palazzo Venezia w Rzymie). Tam, gdzie przedstawiano Herkulesa w alegorii politycznej, pojawiał się znak ociosanego kamienia jako symbol siły i roztropności, w połączeniu z nagością herosa (oznaczającą prawdę)³⁴.

SKROMNA DAMA I TOPOS SAPIENTIA ET FORTITUDO

Umacnianie cnoty, czyli zdolności do czynienia dobra, i unikanie występku kojarzono ze wspinaczką duchową, podczas której człowiek zмага się z wadami: pychą (wł. *superbia*), żądzą (wł. *libido*) i zazdrością (wł. *invidia*)³⁵. Motyw ten pojawia się w zamawianych przez włoskich humanistów dziełach sztuki. Na przykład Pisano na ambonie katedry w Pizie wyrzeźbił cnotę jako Venus pudica towarzyszącą Herkulesowi.

Interesujące jest, w jaki sposób z sapiencjalnymi motywami Herkulesa na rozdwoju i sądu Parysa splotło się w piętnastym wieku wyobrażenie duszy człowieka jako skromnej kobiety, damy. Obydwa motywy osadzono na średniowiecznym toposie sapientia et fortitudo, wzbogacając go recepcją kultury rycerskiej. Nawiązywano przy tym do postaci zbrojnych mężów: św. Jerzego i św. Michała, uosabiających ideał miles Christi, oraz do wyobrażeń czterech cnót kardynalnych: sprawiedliwości (*Iustitia*), roztropności (*Prudentia*), umiarkowania (*Temperantia*) i męstwa (*Fortitudo*) – sił duszy, w które wyposażony jest żołnierz Chrystusa, pragnący osiągnąć raj³⁶.

W malarstwie włoskim piętnastego wieku tematem „zarezerwowanym” dla postaci Wenus był sąd Parysa³⁷. Boginię przedstawiano – podobnie jak postać niewiasty w kompozycjach ukazujących scenę Herkules na rozstajnych

³³ Fragmenty tekstu opublikowane zostały w języku polskim w *Wyborze pism* Petrarki (zob. F. Petrarca, *O znakomitych mężach*, tłum. K. Morawski, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. F. Faleński, K. Morawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 354-359).

³⁴ Por. N. Himmelman, *Ideale Nacktheit*, Springer, Wiesbaden 1985, s. 59; A. Friedrich, *Eros in Parisurtaildarstellungen in Früher Neuzeit*, w: *Eros-Macht-Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur*, red. H. Scieurie, H.J. Bachorski, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1996, s. 384.

³⁵ Por. A. Chastel, R. Klein, *Die Welt des Humanismus. Europa 1480-1530*, Callwey, München 1963, s. 19.

³⁶ Por. J. Seibert, hasło „Cnoty i wady”, w: tenże, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, tłum. D. Petruk, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2007, s. 67.

³⁷ Zob. J.M. Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven–London 1999, il. 61, 79; tenże, *Art, Marriage and Family in Florentine Renaissance Palace*, Yale University Press, New Haven–London 2008, il. 139, 147. Por. J. Miziołek,

drogach (Hercules prodicos)³⁸ – jako półnągą kobietę na łące, bądź w towarzystwie mężczyzny (przykładem może być ilustracja Francesca di Antonio del Chierico do utworu Petrarcki *Trifoni* (pracownia Apollonio di Giovanni i Marco del Buono Giamberi, Cassone, ok. 1450; MS Italien 545, 12r, Bibliothèque Nationale de France, Paryż), bądź samotną. Są też kompozycje, na których Wenus występuje z inną niewiastą – Wenus ziemską, która niekiedy trzyma lustro. Jednym z takich dzieł, wyrafinowanych i do dziś intrygujących, jest Tycjana *Miłość niebiańska i miłość ziemską* (1514, Galeria Borghese, Rzym), stworzona na zamówienie księcia Ferrary Alfonsa I d'Este, a przedstawiająca dwie kobiety: jedną ubraną, drugą nagą (il. 2). Tak pomyślana kompozycja obejmuje podwójną symbolikę postaci Wenus, wskazującą z jednej strony na piękno ziemskie, z drugiej zaś na piękno niebiańskie³⁹. W ten sposób artysta starał się przedstawić zagrożenie złem tkwiące w naturze człowieka bądź – jak uważa Edgar Wind – inicjację piękna w miłość⁴⁰. Beverly L. Brown natomiast widziała w kompozycji perfekcyjne wyobrażenie małżeństwa⁴¹.

Wenus jako kobieca personifikacja piękna powiązanego z mądrością ukazana została na obrazie Andrei Mantegny *Parnas* (1497, Luwr, Paryż)⁴² (il. 3). Bogini przedstawiona jest w górnej części malowidła, obok Marsa (w sztuce często zestawiano Wenus z Marsem bądź Merkurem – z mężczyzną personifikującym siłę, mądrość lub nauki), na tle drzew pomarańczy – symbolu słodko-cierpkiego smaku miłości. Poniżej widnieje Apollo grający na harfie i nimfy-muzy tańczące w rytm jego muzyki, po prawej stronie kompozycji zaś – Merkury z Pegazem. Całość ukazuje wywoływane muzyką zgodę i spokój panujące w królestwie Helikonu, królestwie miłości i sztuki, które było marzeniem starożytnych poetów Homera i Pindara, a w piętnastym wieku: Dantego, Boccaccia i Petrarcki.

Niekiedy artyści ukazywali postać Wenus w aurze melancholii, czego przykładem może być obraz Giovanniego Battisty Busiego (Carianiego) *Koncert*

Renaissance Weddings and the Antique: Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection, L'Erma di Bretschneider, Roma 2018, s. 123-137.

³⁸ Por. P a n o f s k y, dz. cyt., s. 176; H i m m e l m a n n, dz. cyt., s. 53-60; P. L ü d e m a n n, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weibliche Aktfiguren in venezianischer Malerei des frühen Cinquecento*, w: *Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani*, t. 1, red. K. Bergdolt, Akademie Verlag, Berlin 2008, s. 9-22; 91-28.

³⁹ Zob. D. H o w a r d, *Contextualising Titian's Sacred and Profane Love: The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century*, „*Artibus et historiae*” 34(2013) nr 67, s. 185-199.

⁴⁰ Por. E. W i n d, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber & Faber, London 1968, s. 148.

⁴¹ Zob. B. L. B r o w n, *Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's „Sacred and Profane Love”*, w: *Art and Love in Renaissance Italy*, red. A. Bayer, Metropolitan Museum of Art–Yale University, New York–New Haven 2008, s. 238-245.

⁴² Zob. S. F e r i n o - P a g d e n, *Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994, s. 200, il. nr kat. 78, s. 201.

wiejski (ok. 1515, Muzeum Narodowe, Warszawa) (il. 4). Podjęto tu temat koncertu muzycznego, w którym muzyka pastoralna wyraża tęsknotę za doskonałością Arkadii. Wzniosłą atmosferę, piękno koncertu, zakłóca motyw śmierci (gdyż i ona obecna była w Arkadii). Zamyślenie Wenus wskazuje na melancholię, rozumianą jako stan umysłu, stan duszy. Pasterz przerywa grę na flecie, a smutek zachmurzonego nieba przywodzi na myśl strofy pastoralnego poematu Jacopa Sannazara *Arcadia*⁴³ (wydane w roku 1504). Wymowa kompozycji wskazuje też na wartość muzyki jako doskonałości opartej na matematycznych prawach, które rządzą kosmosem. Kto się w nie wsłuchuje, lepiej zrozumie siebie i swoje miejsce we wszechświecie. Takie przekonanie głosili pitagorejczycy i Platon, odnajdujący w uniwersum przejaw harmonii sfer niebieskich. Stąd też humaniści dostrzegali piękno matematyczne w harmonii i dopasowaniu elementów – także w harmonii przeciwieństw dopełniających się w miłości. Świadczą o tym na przykład dialogi o miłości *Gli Asolani* Pietra Bemba⁴⁴. W przedstawieniach nawiązujących do przekonania, że podstawą jedności w różnorodnym świecie jest przymierze miłości (małżeństwo), Wenus stanowi personifikację piękna miłości rozprzestrzeniającego się w naturze, w stworzeniu.

W sztuce florenckiej modny był astrologiczny temat dzieci planety Wenus (podjęty między innymi przez Andreę Pisana w reliefie *Planeta Wenus* znajdującym się w katedrze we Florencji). Wizerunki dzieci planet wskazywały na wpływ ciał niebieskich na zachowania i charakter człowieka; były to alegoryczne modele interpretujące naturę⁴⁵. Motywy te należały do tradycji późnego antyku, do repertuaru sztuki europejskiej włączone zostały ponownie w trzynastym i czternastym wieku, kiedy artyści powracali do klasycznych form wyrazu. W celu ukazania wysublimowanego wizerunku miłości tworzone metafory nawiązujące do literacko-filozoficznego dyskursu na temat piękna, który obejmował religijne, prawne, medyczne i społeczne aspekty kultury. Artystyczny poziom tych dzieł był wysoki, wynikał z koncepcyjnego myślenia, jak połączyć nowożytny sens pytań o wartość ludzkiego życia i cierpienia z powrotem do plastyki starożytnej.

W *Triumfie miłości* (il. 5) Apollonia di Giovanni di Tomaso (ok. 1460, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn) skrzydła górującego nad sceną Erosa przypominają kształtem skrzydła pelikana, który w ówczesnej ikonografii uważany był za symbol ofiarnej miłości Boga do człowieka⁴⁶. Okolica ukazana poniżej to

⁴³ Zob. J. S a n n a z a r o, *Arcadia*, Venetia 1524 ([https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_\(poem\)&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_(poem)&prev=search)).

⁴⁴ Zob. P. B e m b o, *Gli Asolani*, Aldus Manutius, Venezia 1505.

⁴⁵ Por. *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, red. H.M. Kaulbach, R. Schleier, Hatje, Ostfildern-Ruit 1997, s. 76.

⁴⁶ Zob. M u s a c c h i o, *Art, Mariage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, s. 251, il. 262 a.

obszar królestwa Afrodyty, a jej zmysłowe piękno, jej gesty są nośnikami znaczenia przeciwstawionego znaczeniu wyższej miłości, która ogarnia wszystko, także namiętności. Odróżnione tu zostają dwa rodzaje wartości: niebiańskie i ziemskie. W sztuce Italii był to temat związany z estetyką humanistów. Humanisci interesowali się cielesnością i płciowością w ramach dyskursu o różnych modelach miłości, sytuowanych na płaszczyznach: religijnej, społecznej i filozoficznej. Na płaszczyźnie ikonografii i artystycznych środków wyrazu istotne znaczenie miało zróżnicowanie form reprezentacji piękna – przy dążeniu do zachowania w nich religijnej natury piękna i idealnego wyobrażenia piękna wzorcowego. W piętnastym wieku w Europie przodowały kulturowo północne Włochy, przede wszystkim Florencja Medyceuszy i Wenecja, a także dwory: Malatestów w Rimini, Sforzów w Mediolanie, Montefeltro w Urbino i de'Este w Mantui. Na tym terenie wartość kultury umysłowej w służbie sztuk znacznie wzrosła.

PIĘKNO WENUS JAKO CNOTA

Interesująca jest rycina działającego we Florencji złotnika i rytownika Baccia Baldiniego (ok. 1470, British Museum, Londyn) (il. 6), która przedstawia leżącą na łące kobietę trzymającą banderolę z napisem „amor vuol fe e dove fe nonne amor non puo” (miłość potrzebuje wiary i gdy nie ma wiary, nie może być miłości)⁴⁷. Formułę tę spopularyzowali Giovanni Boccaccio i Lorenzo Medici, który wykorzystał ją jako swoje motto podczas turnieju w roku 1465 (motto to spotyka się też jako napis wyryty na pierścieniu ślubnym⁴⁸). W sztuce Florencji taki sam napis towarzyszy często wizerunkowi leżącej na łące kobiety ukazanej jako Venus Urania, trzymającej w ręku sferę armilarną. W Italii ukształtował się bowiem nurt malarstwa posługujący się aluzjami do religii, nauki, astrologii czy alchemii. Wysoki poziom życia sprzyjał inwestowaniu w sztukę, której tematem były kobiece alegorie o wysublimowanym znaczeniu. Ciekawy pod tym względem jest obraz anonimowego ferraryjskiego mistrza z szesnastego wieku, nawiązujący do obrazu Dossa Dossiego *Wenus odkrywa piękno Psyche* (1529, Galeria Borghese, Rzym)⁴⁹. Przedstawia on scenę z mitu Pandory. Przy drzewie, za którym rozciąga się daleki krajobraz, znajdują się

⁴⁷ Zob. tamże, s. 156, il. 154.

⁴⁸ Por. P. L. Rubin, A. Wright, *Renaissance Florence: The Art of the 1470s.*, National Gallery, London 1999, s. 339, 343; D. Scarisbrick, M. Henig, *Finger Rings: From Ancient to Modern*, Ashmolean Museum, Oxford 2003, s. 48n.

⁴⁹ Zob. L. Ciampitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, w: *Dosso's Fate: Paintings and Court Culture in Renaissance Italy*, red. L. Ciampitti, S.F. Ostrow, S. Settis, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1998,

trzy niewiasty. Śpiącej nimfie Psyche towarzyszy stara kobieta – Pandora, a Venus Urania wskazuje palcem ku niebu, wieszcząc przeznaczenie duszy. Starość, kojarzona z grzechem, nieszczęściem, smutkiem i chorobą, jest tu odniesiona do duszy pragnącej osiągnąć doskonałość.

W piętnastym wieku wielu włoskich humanistów dostrzegało potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka, gdyż – jak uważano – nie sąd, który orzeka o pięknie, o nim stanowi, lecz obecne w ludzkiej duszy pragnienie doskonałości. Sądono, że poprzez cnotę można odczytać naturę jako wzorcowe piękno organizujące świat będący dziełem Stwórcy. W sztuce idee tę wyrażają akty przedstawiane pośród malowniczego, ciepłego krajobrazu, symbolizujące początek organizującego uniwersum piękna, a także odbicie makrokosmosu w mikrokosmosie duszy człowieka i natury Boskiej w naturze ludzkiej. W ten sposób wizerunek nagiej piękności skłaniał do rozważań na temat relacji między odwagą (łac. *virtus*) a dążeniem do przyjemności (łac. *voluptas*), między ciałem a duszą, wadą a cnotą czy człowiekiem a Bogiem. Ukazując konflikt między sferą piękna fizycznego a sferą cnót: czystości, nieskazitelności, niewinności, artyści dążyli do zobrazowania w pięknie wyższej siły miłości, poprzez którą można wznieść się ku Bogu. Jej znakiem stała się postać oblubienicy, narzeczonej przygotowanej do ślubu⁵⁰. Topos drogi zaczynającej się od ceremonii weselnej pojawia się na przykład w obrazie Francesca Pesellina *Historia Griseldy* (ok. 1450, cassone, Carrara, Bergamo)⁵¹. W ikonografii małżeństwa i zaręczyn wzbogacano skalę niuansów w wizerunkach narzeczonej, wskazując na cnotliwość i obszar lekkomyślności (łac. *luxuriae*). W ten sposób poruszano problem konfliktu między idealnym modelem *virtù* wypracowanym przez wczesnych humanistów a rzeczywistością życia. W Toskanii zamawiano z okazji zaślubin obrazy ukazujące Venus leżącą na łące, w zestawieniu z Merkurym stanowiącą symbol początków piękna, powstającego w wyniku łączenia przeciwieństw (łac. *harmonia est discordia concors*)⁵².

Postać Venus mogła stanowić metaforę duszy ludzkiej, ale także wszelkiego upodobania, które wiedzie do doskonałości i przyczynia się do osiągnięcia szczęścia wiecznego, także poprzez kształtowanie postawy dzielności i uczoności – widzianej w kontekście religijnym – oraz wystrzeżenie się tego, co

s. 84-103; por. V. Farinella, *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, katalog wystawy, red. V. Silvana, Milano 2014, s. 190.

⁵⁰ Zob. H. Nehr, *Seelenliebe – amor spiritualis – amour pur*, w: *Liebesemantik*, red. K. Dickhaut, Harrassowitz, Wiesbaden 2014, s. 223-261.

⁵¹ Zob. M. Usacchio, *Art, Mariage, Family*, s. 161, il. 160.

⁵² Np. Sandro Botticelli, *Mars i Venus* (National Gallery, Londyn); Pietro di Cosimo, *Mars, Venus i Kupidyn* (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz); Tycjan, *Portret z alegorycznymi postaciami (Alegoria Alfonso d'Avalosa*, Paryż, Luwr). Zob. A.B. Barriault, „Spalliera” *Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania State University Press, University Park 2000. Por. L. Udemann, dz. cyt., s. 86-88.

zagroza duszy⁵³. Prowadzone w kręgach humanistów dyskusje o wzorze cnotliwego męża znalazły wyraz w subtelnej ikonografii ślubnej, ukazującej piękno jako cnotę. W przedstawieniach tego rodzaju dokonano swoistej fuzji: znaki grzeszności nałożono na postaci uosabiające piękno zewnętrzne – upodobnione do starożytnych rzeźb *Wenus* i *Nereid*. Ponadto wprowadzono atrybuty pozwalające odczytywać akty jako aluzje do piękna niebiańskiego. Elity Florencji prowadziły wówczas dysputy na temat rozumnej części duszy – uważano, że poprzez duszę w człowieku odbija się obraz Boga i całego stworzenia. Był to znak nowego pojmowania istoty ludzkiej i ludzkiego poznania, współgrający z wiedzą, rozsądkiem humanisty chrześcijanina i z hasłami stoicyzmu Seneki. Zachęcano do wniknięcia w siebie i do rachunku sumienia, by rozpoznać swe przywary i przymioty w dążeniu do wewnętrznego spokoju i do osiągnięcia zbawienia. Zobaczyć więcej, to próbować sięgnąć po mądrość – ową mądrość umysłu symbolizowała *Prudentia* (Roztropność). Przedstawiając *Wenus* jako postać dyskretnie okrytą białym płótnem, artyści nadawali jej cechy personifikacji cnót *Spes/Humilitas* i *Penitentia*⁵⁴. Okrycie płótnem wyrażało nieposłuszeństwo ciała i poczucie wstydu⁵⁵. Postać skromnej niewiasty nawiązywała swym pięknem do wizerunków kobiet z antycznych sarkofagów, monet i luster. Warto w tym kontekście wspomnieć o przypisywanym obecnie Leonardowi da Vinci rysunku *Wenus i Kupidyn* (ok. 1475, Uffizi, Florencja)⁵⁶, na którym ukazana jest niewiasta w melancholijnej pozie, zagłębiona w siebie. Tego typu alegorie skłaniały do rozważań o równowadze zachodzącej między pięknem duchowej postawy człowieka a pięknem doskonałego ciała. Obydwie cechy kojarzono z chrześcijańskim pojęciem dobrego człowieka (łac. *vir bonus*), rozumianym w świetle poglądów kształtowanych przez włoskich filologów.

Wzrost zainteresowania tą problematyką zbiegł się w czasie z przetłumaczeniem *Uczty* Platona. Powstał też wówczas (w latach 1468-1469) komentarz

⁵³ Zob. J. Miziołek *Jacopo del Sellaio's Adaptation of the „Primavera”*, w: *Botticelli Past and Present*, red. A. De Benedetti, C. Elam, UCL Press, London 2019, s. 73-90.

⁵⁴ Zob. G. Heile, *Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien” 4-5(2002-2003), s. 77-119.

⁵⁵ Por. W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Habelt, Bonn 1982, s. 157; L.B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, tłum. i oprac. O. Bätschmann, Ch. Schaublin, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, s. 130. Zob. P. Seiler, *Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 70(2007) nr 4, s. 473-512.

⁵⁶ Zob. J.K. Cadoğan, *Verrocchio's Drawings Reconsidered*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 46(1983) nr 4 s. 367-400; *Verrocchio Master of Leonardo: Firenze Palazzo Strozzi and Museo Nazionale del Bargello 9.03 -14.06. 2019*, katalog wystawy, red. F. Caglioti, A. de Marchi, Marsilio, Venezia 2019, s. 192n, il. nr kat. 6-4.

do tego dialogu, zatytułowany *De Amore*⁵⁷, autorstwa Marsilia Ficina. Czołowy przedstawiciel środowiska florenckich uczonych twierdził, że miłość to pragnienie piękna. Dusza ludzka obdarzona jest miłością i pragnie poznać Stwórcę; spełnia rolę medium, poprzez które objawia się Bóg⁵⁸. Widok tego, co piękne, pobudza miłość, gdyż piękno stanowi dowód istnienia Boga jako budowniczego świata. Piękno prowadzi zatem do dobra. W pięknie ciała i skromnych pozach nagich kobiet przedstawianych przez malarzy wczesnego renesansu dostrzec można odniesienia do doskonałości człowieka, ale również aluzje do relacji między pięknem zmysłowym a ułotnością piękna duchowego. Niektóre z przedstawień Wenus osadzone były w tradycji mitologicznych sztuk teatralnych, a postać bogini niejednokrotnie wyobrażała realną kobietę. Tego typu przedstawienia zamawiano na dworach książąt de Este, Gonzagów, a także w szesnastowiecznej Wenecji z okazji zaślubin.

Na sztukę oddziaływały wówczas dyskusje podejmowane przez literatów, teoretyków sztuki i artystów, takich jak Angelo Poliziano, Bessarion, Niccolò Alberti, Andrea del Verrocchio i Sandro Botticelli. Na kształt ówczesnych poglądów miało wpływ odrodzenie się platonizmu⁵⁹ po soborze ferrarzyjsko-florenckim w roku 1438 i zainteresowanie uczonych kulturą starożytną. Porównywano wybrane zagadnienia platonizmu z filozofią Arystotelesa i z koncepcjami Plotyna⁶⁰. Poszukiwano płaszczyzny, na której możliwe byłoby uzupełnienie wiedzy teologicznej o odpowiednio dobrane tezy platonizmu i arystotelizmu w kwestiach nauki o duszy, miłości i przyjaźni. Interpretacje zmierzały w kierunku wyjaśnień dotyczących moralności i chrześcijańskiej koncepcji miłości w jej aspekcie duchowym⁶¹. Nauka Platona o duszy, ideach i o dobru, dzięki któremu powstał świat i które jest istotą istnienia, wydawała się zbieżna z wykładnią Pisma Świętego. Doniosłe znaczenie dla kultury chrześcijańskiej miała

⁵⁷ Zob. M. F i c i n o, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, oprac. P.R. Blum, Meiner Felix Verlag, Hamburg 2004.

⁵⁸ Zob. L.B. A l b e r t i, *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*, tłum. W. Kraus, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1986. Por. R. W a t k i n s, *L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 9(1960) nr 3-4, s. 256; H. B r e d e k a m p, *Bilder bewegen. Von Kunstkammer zum Endspiel*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2007, s. 198; U. B o l l m a n n, *Wandlungen neuzeitlichen Wissens. Historisch-systematische Analysen aus pädagogischer Sicht*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2011, s. 113-118.

⁵⁹ Zob. D. K n i p p, *Medieval visual images of Plato*, w: *The Platonic Tradition in the Middle Ages: Doxographic Approach*, red. S. Gersh, M.J.F. Hoenen, De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 373-414.

⁶⁰ Zob. M. B o n a z z i: *Il platonismo*, Einaudi, Torino 2015; S. T o u s s a i n t, „My Friend Ficino”. *Art History and Neoplatonism, from Intellectual to Material Beauty*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 59(2017) nr 2, s. 147-173; J. H a n k i n s, *Plato in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden 1994.

⁶¹ Por. S. S w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 3, Byt, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, s. 180-217.

zwłaszcza antyczna trójjednia: piękno, dobro i prawda, przez piętnastowiecznych humanistów utożsamiana z przymiotami przysługującymi Bogu. Triada ta stanowiła podstawę platońskiej teorii chorei jako części paidei: ideałem wychowania było kształtowanie człowieka tak, by łączył w sobie sprawności umysłu, dobro i piękno, by stawał się wewnętrźnie i zewnętrznie szlachetny⁶². Aby ten cel osiągnąć, należało rozwijać cnoty i przestrzegać zasad moralnych. Uważano, że doskonalenie się, dążenie do mądrości, kierowanie się wiarą i rozumem pozwala wieść życie szczęśliwe, pożyteczne i piękne.

Przekonanie, że miłość do piękna ziemskiego, pokonując kolejne etapy od miłości do piękna zmysłowego, przez miłość do piękna dusz, wiedzie do miłości piękna wiecznego, znajdowało wyraz w sztuce. Skoro piękno fizyczne wyobrażało duchowe, to nierozdzielnie związane było z cnotą. W czternasto- i piętnastowiecznych traktatach szczególnie podkreślano ten związek. Miało to wpływ na sztukę portretową⁶³. Leonardo da Vinci na portrecie Ginevry de Benci umieścił napis „Virtutem forma decorat” (Piękno ozdabia cnotę)⁶⁴, wskazując na potrzebę zestrojenia zewnętrznego piękna z pięknem moralnym. Ideał kobiety postrzegano wówczas w kontekście małżeństwa – miała ona wносить do domu męża swą czystość – jako jedność piękna i cnoty, która w przyszłości wyda owoce miłości⁶⁵.

PIĘKNO DUCHOWEJ POSTAWY CZŁOWIEKA A PIĘKNO DOSKONAŁEGO CIAŁA

Prastary ideał cnotliwego życia poddanego dyscyplinie zawsze fascynował ludzkość. W kulturze europejskiej określany był łacińską nazwą „virtus”. W koncepcji greckiej łączył się ze szczęściem, w starorzymskiej raczej ze zdolnością do poświęceń i zasługami wobec ojczyzny. Określenie to, oznacza-

⁶² Por. T. Zieliński, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1923, s. 47-50; E. Zieliński, *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988, s. 11.

⁶³ Por. R. McMillen, *Mona Lisa: The Picture and the Myth*, Houghton Mifflin, Boston–London 1975, s. 76; A. Dübner, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*, Gebr. Mann, Berlin 1990, s. 123n. Zob. V. Kirkham, *Poetic Ideals of Love and Beauty*, w: D.A. Brown i in., *Virtue & Beauty. Leonardos Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, katalog wystawy, National Gallery of Art of Washington–Princeton University Press Princeton 2001, s. 49-62.

⁶⁴ Zob. J. Fletcher, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci*, „The Burlington Magazine” 1989, nr 131, s. 811-816.

⁶⁵ Por. F. Zöllner, *Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera”*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1997, nr 50, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/> (w tej wersji s. 7).

jące wartość, wskazywało na właściwą postawę w wypełnianiu obowiązków i energię życiową przejawiającą się w czynnej postawie wobec społeczeństwa – na powściągnięcie swawoli, męstwo, siłę, moc, odwagę, potęgę. Antyczne pojęcie „virtus” odnosiło się jednak nie tyle do poszczególnych zalet, ile do człowieka rozumianego całościowo jako vir bonus – mąż dobry, mądry i wykształcony, cieszący się zasłużoną sławą⁶⁶. Uważano, że jedynie vir fortis, czyli waleczny vir bonus, oddany służbie państwowej obywatel, szcycący się czystością obyczajów, a więc moralnie doskonały, może dokonać wybitnych czynów (łac. virtutes). Był to zatem ideał postawy męża stanu, wzór godny naśladowania, wskazujący na wartość wypracowanej cnoty. W koncepcji antycznej pojęcie „virtus” wiązano z rozbudowaną systematyką cnót zgodnych z etyką stoicką. Określenie „virtus vera” zakresem znaczeniowym obejmowało odwagę i miłość bliźniego. Virtus zwykle przeciwstawiano słabości woli (łac. ignavia) i dążeniu do przyjemności (łac. voluptas)⁶⁷. Ze względu na ułomność ludzkiej kondycji, na sprzeczności i słabości tkwiące w naturze człowieka, wskazywano na potrzebę wykształcenia w sobie odpowiedniej postawy w konfrontacji z losem i dramatami życia społecznego, z ludzką chciwością, zawiścią, podstępem i niegodziwością. Człowiek odpowiedzialny za swój los winien wykazywać stałość charakteru, umiejętność właściwego korzystania z darów świata i panowania nad swoimi namiętnościami. Słowo „virtus” mieściło w sobie zatem odniesienia do sztuki życia zapewniającej szczęście, a także do dzielności człowieka, cnoty i zasług w pełnieniu szlachetnych czynów.

Katalogi cnót i wad, kształtujące zasady życia, były wyrazem dualistycznego ujmowania świata. Platon, a po nim stoicy oraz Chryzyp z Soloi, Aryston z Chios i Kleantes z Assos wyróżniali cztery cnoty kardynalne oraz cztery wady przysparzające cierpienie. Starożytni filozofowie twierdzili, że świat stanie się lepszy dzięki poznaniu, a przyczynić się do tego może człowiek doskonały pod względem intelektualnym i zrównoważony wewnętrznie (na taki wzór człowieka wskazywali między innymi: Sokrates, Epiktet z Hierapolis, Dion z Prusy, Muzoniusz Rufus, Plutarch z Cheronei, Seneka oraz Filon z Aleksandrii). Autorzy nowotestamentalnych Listów Apostolskich przejęli zarówno żydowskie, jak i greckie katalogi upomnień (por. np. Rz 1,18-32; 1 Kor 5, 9-13; 6,9-10; 2 Kor 6,14-7,1). Zdaniem myślicieli chrześcijańskich rozbieżność między ludzkimi ambicjami, twórczymi pragnieniami i możliwością ich realizacji stanowi odpowiednik rozdzwieku między tym, jak jest, a tym, jak być powinno, jaki nastąpił po grzechu pierworodnym. Petrarca przywrócił do łask starożytne pojęcie dobrego, mądrego człowieka (łac. vir bonus), okre-

⁶⁶ Zob. T. S i n k o, *De Romanorum viro bono*, Akademia Umiejętności, Kraków 1903.

⁶⁷ Por. K. S t a w e c k a, *Virtus jako ideał życiowy w piśmiennictwie przedcycerońskim*, „Roczniki Humanistyczne” 16(1968) nr 3, s. 79n. Zob. Lüdemann, dz. cyt.

ślanego przez niego jako „uritus”⁶⁸. Mądrość wzmacniać miały hart ducha i postawa równowagi wewnętrznej. Wśród elit europejskich najwyżej ceniono odwagę (łac. fortitudo) i właśnie mądrość (łac. sapientia). Cnoty te wiązano z postawą bohaterskiego Herkulesa dokonującego mądrego wyboru, porównaną do postawy rycerskiej. Humanieści włoscy rozszerzyli chrześcijańskie rozumienie doskonałości, uważając, że osiąga się ją nie tylko przez żarliwą wiarę i mądrość, ale także dzięki wiedzy i sławie (w znaczeniu „gloria”). Chrześcijańską egzegezę połączyli z opowieściami o trzech Gracjach (utożsamianych z łaskami) towarzyszących Wenus, bogini miłości, i o sędzie Parysa⁶⁹. W piętnastowiecznej grafice przedstawienia Herkulesa, Parysa, Merkurego i zbrojnego rycerza stopiły się w jedno.

W Sebastiana Branta *Das Narrenschiff*⁷⁰ (z roku 1494), w rozdziale „Concertatio Virtutis cum Voluptate”, zamieszczono drzeworyt ukazujący Herkulesa śpiącego u podnóża dwóch gór oraz jego sen związany z wyborem drogi. Herkules przedstawiony został jako śpiący Parys. Za nim znajduje się Merkury, a po lewej stronie stojące Parki przędą nić. Merkury nazwany jest w tej rycinie „Somnus” („sen”); termin ten odnosi się do życia duszy, wskazuje na początek stawania się nieśmiertelnym bohaterem, na duchowość człowieka: jego intelekt, wiedzę o przeszłości, pamięć. Ten typ postaci, ukazywanej jako Somnus, występował w ikonografii średniowiecznej i nawiązywał do snu Salomona, w którym prosił on Boga o roztropność serca. Motyw trzech Charyt zaś utożsamiony został z motywem trzech Parek.

Inną interesującą realizacją tego tematu jest rycina Mistrza Banderol *Sąd Parysa* (miedzioryt, Niderlandy, ok. 1470, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium)⁷¹, według Mistrza E.S. Grafika przedstawia Parysa śpiącego przy fontannie, w towarzystwie Merkurego i trzech Gracji. Krajobraz w tle tworzą dwie góry oraz morze, z daleka widoczna jest Troja. Na jednej górze znajduje się zamek, na drugiej zaś modlący się mnich. W miedziorycie posłużono się motywem dwu gór jako tak zwanych słupów Herkulesa, by powiązać sąd Parysa z pojęciem cnoty (motyw Hercules prodicos z motywem miles Christi). W ten sposób ukazano – propagowany w średniowieczu przez Izydora z Seville – wzór dobrego chrześcijanina, który miał odznaczać się męstwem i mą-

⁶⁸ Słowa „uritus” użył Petrarca w kontekście dobra publicznego. Terminem tym posłużył się też Witruwiusz na określenie wiedzy i przebiegłości architekta, Alberti w *Della famiglia* wiązał je z rodziną, przyjaciółmi i cnotą dzielności w trudach dnia codziennego (zob I.K. M c E w e n, *Virtù-vious: Roman Architecture, Renaissance Virtue*, w: „Cahiers des études anciennes” 48(2011), s. 255-282 (<https://etudesanciennes.revues.org/334>)).

⁶⁹ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, red. C. Fabian, Harrassowitz, München 2008, s. 184n., il. kat. 65.

⁷⁰ Zob. S. B r a n t, *Das Narrenschiff*, Marix, Wiesbaden 2004.

⁷¹ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, katalog wystawy, oprac. B. Hernad, Harrassowitz, Wiesbaden 2008, s. 185, il. nr kat. 65.

drością (łac. fortitudo et prudentia). Jak wskazywała ikonograficzna tradycja przedstawiania Merkurego i Marsa⁷², droga życia człowieka winna być ciągłym wyborem cnoty, pozwalającym uzyskać szczęście wieczne⁷³. W piętnastym wieku w ikonografii florenckiej Merkury spełniał ważną rolę jako ucieleśnienie sławy ludzi cnotliwych, pomysłowych i zgodnych⁷⁴. W przedstawieniach Dzieci planet był patronem podróżników, kupców, uczonych i dzielnych ludzi pracujących zawodowo. Jego wyobrażenia starano się odnosić do starożytnej rzeźby i do filologicznej tradycji związanej z Merkurym⁷⁵ oraz Marsem, przełożonej w tradycji chrześcijańskiej na wzorec miles Christi.

Wszystkie przywołane tu motywy zyskiwały nowe treści w ikonografii małżeństwa⁷⁶, polityki, uczoności, w powiązanej z kulturą rycerską⁷⁷ ikonografii Herkulesa⁷⁸ oraz w ikonografii Sądu Parysa.

Parys jawi się jednak jako postać dwuznaczna. Do wydania werdyktu na rzecz jednej z trzech bogiń dochodzi za sprawą Eris, bogini niezgody: nie została ona zaproszona przez Zeusa na ślub Peleusa i Tetydy, rzuciła więc jabłko, prowokując rywalizację między Ateną, Afrodytą i Herą. W scenach Sądu Parysa jabłko jest znakiem podjętego wyzwania, a jednocześnie obiektu pożądania. Parys, zwykle przedstawiany jako pasterz, często ma za towarzysza posłańca bogów Merkurego. Tych dwóch bohaterów reprezentowało dwa

⁷² Odnośnie do Merkurego zob. np. M. Phillips Perry, *On the Psychostasis in Christian Art*, „The Burlington Magazine” 22(1912) nr 116, s. 94-105. Odnośnie do Marsa zob. M. Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, „Rocznik Historii Sztuki” 9(1973), s. 26n, il. 12.

⁷³ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance*, s. 184n, il. nr kat. 65.

⁷⁴ Z kaduceuszem Merkury przedstawiany jest jako concordia, felicitas i pax, z Wenus – jako ucieleśnienie harmonii, z muzami – jako personifikacja harmonii kosmosu, z Marsem i Wenus zaś jako przezwyciężenie niezgody (discordia). Por. *Isabella d’Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, katalog wystawy, red. S. Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994, s. 200.

⁷⁵ Na temat przedstawień Merkurego odnoszących się do cnoty zob. np. L.B. Alberti, *Momus*, tłum. S. Knight, oprac. V. Brown, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2003. Por. D. Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, The University of Michigan Press, Michigan 2001, s. 33-35.

⁷⁶ Np. Baccio Baldini, *Venus* (z serii *Planety* z ok. 1464), miedzioryt, nr 1845,0825.467, British Museum, Londyn (por. M.J. Zucker, *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, t. 24, cz. 1, Abaris Books, New York 1993, s. 94-95; E. Schöter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*, Olms, Hildesheim 1977, s. 348-351; tamże, il. s. 290).

⁷⁷ Por. T. Dobrowolski, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia historiae atrium” 9(1973), s. 46.

⁷⁸ Por. Panofsky, dz. cyt., s. 24. Zob. W. Bulst, *Das Olympische Turnier des Herkules mit den Amazonen. Flämische Tapissereien am Hofe der Este in Ferrara*, w: *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, red. J. Poeschke, Hirmer, München 1993, s. 203-234; T.E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 16(1953), s. 178-192; L.D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 16(1972) nr 2, s. 119-142.

przeciwstawne podejścia do życia: Merkury uosabiał równowagę wewnętrzną, Parys zaś – kierowanie się w życiu przyjemnością zmysłową i uleganie żądom (na co wskazuje dokonany przez niego wybór: wszak oddał jabłko bogini Wenus).

Około roku 500 Fabius Planciades Fulgentius w dziele *Mitologiarum libri tres* przedstawił chrześcijańską wersję mitu, w której zdyskredytował Parysa, negatywnie oceniając dokonany przez niego wybór moralny i twierdząc, że nie był on spostrzegawczy ani nie był dobrym pasterzem. Rzymski mitograf przyporządkował trzem boginiom trzy rodzaje ludzkiego życia: Atenie – *vita contemplativa*, Herze – *vita activa*, Wenus – *vita voluptaria*, czyli życie pożądlive. Podobnie humaniści wyróżniali trzy typy ludzkiego życia: kontemplatywne, czynne i poświęcone przyjemnościom. Obecność Merkurego w przedstawieniach Sądu Parysa przypominała o równowadze owych możliwości, chociaż Parys wybrał gorszą opcję. Niekiedy jednak w przedstawieniach tych postaci Wenus (ukazana jako *Venus activa*) oznaczała przypływ sił życiowych. Sąd Parysa już około roku 1430 ukazywany był na przedmiotach użytkowych: na *desco da parto* (czyli okrągłej tacy ofiarowywanej kobietom po porodzie) oraz na *cassone* (ozdobnej skrzyni)⁷⁹.

W piętnastym wieku postaci trzech Gracji przedstawiano jako uosobienie piękna, cnoty i duszy. Motyw Wenus i trzech Gracji wzbogacono o motywy związane z ikonografią małżeństwa i baśni o Amorze i Psyche. Tradycja literacka mitu Amora i Psyche znanego z *Metamorfoz*⁸⁰ Apulejusza zyskała w średniowieczu interpretację chrześcijańską – w odniesieniu do duszy, która pragnie poznać niebiańską prawdę, choć popada w grzech⁸¹. Mit ten odczytywano w świetle Arystotelesowskiej tezy, że dusza jest entelechią ciała⁸². Zgodnie z interpretacją teologiczno-alegoryczną w Psyche widziano duszę, która trafia do nieba. W tej wizji Psyche – piękna, czysta, miłująca Boga i obdarzona siłą duchową – stanowiła nawiązanie do chrześcijańskiej *virtus*, która oznacza pokorę (łac. *humilitas*)⁸³. Psyche uosabiającą pokorną duszę ukazywano jako

⁷⁹ Por. V. M e r t e n s, *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 1994, s. 87-94. Zob. M u s a c c h i o, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, il. 61, 79; t a ż, *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, il. 139, 147.

⁸⁰ Zob. A p u l e j u s z, *Metamorfozy albo złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, PIW, Warszawa 1976.

⁸¹ Zob. F. P u l g e n t i u s, *Mythologiarum libri*, tłum. L.G. Whitbread, Ohio State University Press, Columbus 1971. Por. G. B o c c a c c i o, *De genealogiae deorum gentium libri*, red. V. Romano, Laterza, Bari 1951, t. 2, s. 257-261.

⁸² Por. S. S w i e ż a w s k i, *Jeden z kryzysów myśli chrześcijańskiej w wiekach średnich*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 3(1967) nr 2, s. 97-99.

⁸³ Por. L ü d e m a n n, dz. cyt., s. 9-22, 91-128.

postać leżącą na łące, symbolizującej szczęście płynące z jedności z naturą⁸⁴. Miłość i wiarę alegorycznie wyobrażano jako parę leżących na łące kochanków. W taki sposób przedstawiano mężczyznę i kobietę na podniebieniu zamkniętego wieka cassone, podobny wizerunek ukazuje Francesca di Antonio del Chierico ilustracja do manuskryptu utworu Petrarke *Trifoni* z 1456 roku (MS Italien 545, 12r, Bibliothèque Nationale de France, Paryż)⁸⁵. Warsztat Botticellego poszerzył temat ten w kierunku konotacji erotycznych. Erotyczny wydźwięk ma też obraz Sandra Botticellego *Wenus i Mars* (ok. 1485, National Gallery, Londyn) (il. 7). Temat ten został również wykorzystany w dekorujących spalliere obrazach ukazujących leżącą na trawie Wenus z puttami i Marsem, czego przykładem jest pochodząca z warsztatu Botticellego *Alegoria z Wenus z puttami* z około 1500 roku.

Wenus szukająca wsparcia silnego Marsa i rozsądnego Merkurego w sensie głębszym stanowiła alegorię wewnętrznego skupienia: zaślubin duszy z mądrością wznoszącą ją ku Bogu. Postać Merkurego wskazywała na inspirację do poznania wielkości Stwórcy, jak w obrazie Botticellego *Wiosna* (1477, Galeria Uffizi, Florencja)⁸⁶ (il. 8). W tokańskiej kulturze mieszczańskiej temat ten wizualizowano w dekoracjach weselnych, zdobieniach podarków ślubnych, sypialni, spalliere i cassoni⁸⁷. Duszę ukazywano w nich jako piękną kobietę w parze z mężczyzną – symbolika takiego przedstawienia odnosiła się do mądrości (łac. *sophia*) człowieka⁸⁸. Alegorię natury ludzkiej, mądrości panującej nad instynktami, przedstawiają na przykład obrazy: Andrei Mantegnyn *Tryumf cnoty* (1499-1502, Luwr, Paryż)⁸⁹, ukazujący Atenę przepędzającą wady z ogrodu Cnoty (il. 9), czy Sandra Botticellego *Atena ujarzmiająca centaurą* (ok. 1485, Uffizi, Florencja) (il. 10).

⁸⁴ Zob. P.F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Art Alliance Press, London 1979; Zöllner, dz. cyt.

⁸⁵ Zob. Musacchio, *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, il. 153 a, 153 b.

⁸⁶ Por. Lüdemann, dz. cyt., s. 83-90. Przedstawienie brzemiennej (miłością) Wenus z Charytami inspirowane było postacią Izydy-Hekate (J. De e: *Eclipsed. An Overshadowed Goddess and the Discarded Image of Botticelli's „Primavera”*, „Renaissance Studies” 27(2013) nr 1, s. 4-33; Miziołek, *Jacopo del Sellaio's Adaptation of the „Primavera”*, s. 73-90.

⁸⁷ Zob. J. Miziołek, *Mity – legendy – exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003; por. tenże, *Renaissance Weddings and the Antique*, s. 189-221.

⁸⁸ Według Platona rozumna część duszy harmonizuje przeciwieństwa oraz dąży do cnoty i mądrości duchowej (zob. J. Kohl, *Sublime Love: The Bust of Platonic Youth*, w: *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, red. J. Kohl, M. Koos, A.W.B. Randolph, Deutscher Kunstverlag, München–Berlin 2014, s. 133-148).

⁸⁹ Por. *Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, s. 210-216; zob. tamże, s. 211, il. nr kat. 81.

CNOTLIWA NAGOŚĆ A CNOTA ROZTROPNOŚCI

Takie ujęcie kobiecej postawy, szacunek dla cnotliwej nagości identyfikowanej z cnotą roztropności (łac. prudentia) – czego przykładem jest rzeźba Giovanniego Pisana *Venus pudica* na ambonie z baptysterium w Pizzie – lub powściągliwości (łac. temperantia) czy wstydlivosti (łac. castitas), w przeciwieństwie do przedstawień *Venus luxuria* czy *Venus pandemos*, sięga korzeniami dwunastego wieku. W kompendiach wiedzy na temat antycznych bogów postaciom z mitologii nadawano znaczenie dydaktyczne. W manuskrypcie *Le Livre des échecs amoureux* (Bibliothèque Nationale de France, Paryż, m Fr. 143), który powstał w Burgundii około 1470 roku, znajduje się ilustracja przedstawiająca Naturę, *Venus Juno* i *Pallas* w ogrodzie. Te postaci kobiece symbolizują trzy rodzaje życia: *vita activa*, *vita contemplativa* i *vita voluntaria*. W przedstawieniach tego rodzaju nagość w jakiś sposób okryta oznaczała walkę z rozwiązłością. O zakrytej nagości mowa jest w dziele Prudencjusza *Psychomachia*, gdzie dziewica (łac. *virgo pudicitia*) walczy z żądzami (łac. *libido*). Zwycięża je za pomocą umiaru. Spojrzenie kobiety w niebo oznacza natomiast doskonałości⁹⁰. *Venus* zakrywająca łono białą tkaniną lub dłonią – jak w przypadku rzeźby Praksytelesa *Venus z Knidos* – wyobrażała piękno cielesne i duchowe: umiarkowanie, pokorę, łagodność, skromność, czystość zawstydzenie (*Venus pudica*, *Venus pudicitia* i *Venus castitas*). Umiarkowanie przedstawiano za pomocą schludnego wyglądu postaci⁹¹. W tradycji średniowiecza wystąpiły z czasem dwie lub trzy wersje *Venus*: pierwsza młoda i dziewicza, druga w typie westalki – odpowiedzialna za małżeństwo, a trzecia – za siłę kochania⁹². Boccaccio w opowieści o pasterzu zakochanym w jednej z siedmiu nimf uosabiających cnoty⁹³ ukazał wzlot duszy do Boskiej miłości, spersonifikowanej w postaci świętej bogini *Venus* (*Santa dea Venus*). Cnotę umiaru Boccaccio opisał jako *Venus* – pannę młodą w białej draperii i wieńcu z mirtu.

Jak już wspomniano, w ikonografii florenckiej łączono *Venus* z *Merkury*m, patronem kupców, ludzi wolnych zawodów i uczonych (przykładem jest

⁹⁰ Zob. A. Henning, G.J.M. Weber, *Der himmelende Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, katalog wystawy, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1998.

⁹¹ Zob. D. Hammer Tugendhaft, *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalters*, w: *Frauen, Bilder, Männer, Mythos*, red. I. Barta i in. Reimer, Berlin 1987, s. 13-34; H.P. Duerr, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

⁹² Por. Himmelmann, dz. cyt., s. 54-58. Zob. J.B. Friedman, *L'iconographie de Venus et de son miroir à la fin du Moyen âge*, w: *L'érotisme au moyen âge. Études présentées au IIIe colloque de l'Institut d'Études médiévales*, red. B. Roy, Aurore, Montréal 1977, s. 51-82.

⁹³ Zob. G. Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*. Edizione critica, oprac. A.E. Quaglio, Sansoni, Firenze 1963.

miedzioryt Maso Finiguerra *Dzieci planety Merkury* z około 1470 roku). Wynikało to między innymi z przekonania o wpływie planet na ludzi uczonych, zdolnych do analiz, zajmujących się badaniem natury. Łącząc Wenus z Merkurem, czyniono aluzję do postawy, jaką winni się charakteryzować humaniści: miłości do studiów artes liberales. Inspirowano się dziełem o siedmiu sztukach wyzwolonych *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martianusa Capelli⁹⁴. Motyw Wenus Uranii powstał zaś w oparciu o komentarze Marsilia Ficina do *Uczty* Platona – Ficino pisał, że Wenus humanitas (Wenus Urania, Wenus coelestis) wspierana jest ramieniem Merkurego, dobrego doradcy, który symbolizuje mądrość i filozofię⁹⁵.

W sztuce piętnastego wieku chrześcijański model życia wzbogacono mitologiczną alegorią Wenus i Merkurego jako człowieka czynu oraz męznego Herkulesa. Świadczyło to o zmianach zachodzących w mentalności wykształconych elit, które patronowały sztuce i literaturze. Rodziła się wówczas nowa ikonografia religijna, tworzona w oparciu o filologiczną wiedzę o starożytności. Początkowo stosowano dawne sposoby ukazywania cnót jako postaci kobiecych, lecz alegorie wzbogacano o nowe motywy i wykorzystano do wyrażania nowych treści. Inspirowano się antycznymi przedstawieniami znanymi z sarkofagów, gemm i rzeźb. W myśl doktryny chrześcijańskiej i filozofii neoplatonńskiej miłość rozumiano jako zasadę inicjującą powstanie świata i łączącą przeciwieństwa. Wizerunek Wenus wykorzystywano jako alegorię duszy pragnącej powrotu do niebiańskiej ojczyzny – postać ta uosabiała zarazem piękno ciała, cnotę skromności i siłę miłości, którą Bóg obdarował człowieka podczas aktu stworzenia. Piękno jako cnotę duszy uważano za ślad Boskiego piękna w człowieku, rozum zaś za władzę pozwalającą dostrzec piękno Boga w stworzonym przez Niego świecie. Duszę określano jako koronę stworzenia⁹⁶. Dzięki swym przymiotom mogła ona wyzwolić się z ziemskości i dążyć do szczęścia wiecznego.

Nowe rozumienie duszy jako aktywnej siły znalazło wyraz w przedstawieniach Wenus pudica⁹⁷, na przykład w obrazie Botticellgo *Narodziny Wenus*

⁹⁴ Zob. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, t. 2, *The Marriage of Philosophy and Mercury*, tłum. W.H. Stahl, R. Johnson, E.L. Bruge, Columbia University Press, New York 1977.

⁹⁵ Por. Zöllner, dz. cyt., s. 27; M. Rohlmann, *Botticellis „Primavera”*. Zu Anlaß, Aderessat und Funktion von mytologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, w: *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, red. S. Poeschel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010, s. 200-223; S. Michalski, *Venus als Semiramis. Eine neue Interpretation der Mittelfigur in Botticellis „Primavera”*, w: *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, s. 224-232.

⁹⁶ Por. C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, Akademie-Verlag, Berlin 1955, t. 2, s. 345.

⁹⁷ Zob. K. Clark, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, „The Burlington Magazine” 97(1955) nr 628, s. 214-217; L. Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2011; por. *Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur*, red. S. Martl, T.H. Borchert, G. Keck, katalog wystawy, Belser Verlag, Stuttgart 2008,

(1478, Galeria Uffizi, Florencja), gdzie przebudzenie duszy ukazane zostało jako podmuch wiatru (il. 11)⁹⁸. W ikonografii Venus wyraża ideę piękna, Eros zaś – wartość najwyższą, kojarzoną z chrześcijańską caritas⁹⁹. Obraz Giovanniego Antonia Bazziego *Miłość ziemską i niebiańską* (ok. 1510, Luwr, Paryż) ukazuje współdziałanie obu tych rodzajów miłości w wychowaniu cnót – szczególnie podkreślona jest rola Erosa, który pomaga pięknu w doskonaleniu duszy. Miłość ziemską, fizyczną, przedstawiona została jako postać kobieca w czerwonej sukni. Wizerunek niebiańskiej Venus z trzema puttami przypomina zaś typową alegorię miłosierdzia (łac. caritas), wyraźne jest też nawiązanie do europejskich przedstawień Erosa i Anterosa. Putto ze skrzydełkami może być identyfikowane z Anterosem. Neoplatonicy postrzegali go jako zrodzonego ze związku Venus i Marsa przeciwnika Erosa. Anteros uosabia miłość duchową, miłość cnoty, i stanowi antytezę Erosa, pozbawionego skrzydeł, symbolizującego miłość zmysłową. Jako przykład można wskazać ilustracje z *Emblematum libellus* Andrei Alciata¹⁰⁰.

Dla humanisty owe dwie nierozłączne boginie: Venus pandemos i Venus celestia, stanowiły alegorię tego, co istotne dla uczonego: miłości do wiedzy i do rzeczy pięknych (kontemplowania świata). Połączenie ich z wiarą, z miłością i pięknem pochodzącymi od samego Boga (którym patronowała Venus celestia), dawało nadzieję na osiągnięcie szczęścia wiecznego. W sztuce włoskiej piękno objawiające się w miłości przez cnotę najlepiej obrazowano, łącząc przedstawienia miłości niebiańskiej (łac. amor divinus) i miłości zmysłowej (łac. amor vulgaris et sensualis). Miłość niebiańską (uosabianą przez Venus celestia) ukazywano jako tę, która ma w sobie pokłady miłosierdzia i świętości, która łagodzi zbyt żarliwość miłości ziemskiej (personifikowanej jako Venus pandemos). Ideę tę ilustruje na przykład miedzioryt Nicoletta da Modena *Westalka* (1507-1510)¹⁰¹.

Zapoczątkowany w piętnastym wieku sposób obrazowania piękna kontynuowano w Italii w wieku szesnastym. Na zakończenie niniejszych rozważań

s. 294; B. Franke, *Troia in der Monumentalkunst des Spätmittelalters. Tapisserie und antike Helden an den europäischen Höfen*, w: *Troia Traum und Wirklichkeit*, katalog wystawy, oprac. Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg–Theiss Verlag, Erscheinungsort, Stuttgart 2001, s. 239-244.

⁹⁸ Por. H. Bredekamp, *Sandro Botticelli. Primavera: Florenz als Garten der Venus*, Wagenbach, Berlin 2009, s. 33.

⁹⁹ Por. D. Domrowski, *Die Religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia*, w: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut*, t. 7, red. A. Nova, G. Wolf, Deutsche Kunstverlag, Berlin–München 2010, s. 74.

¹⁰⁰ Zob. Anteros, *Amor virtutis, alium Cupidinem superans*, w: A. Alciato, *Emblematum libellus*, Chrestien Wechel, Paris 1542, emblem 72; E. Pansky, *Studia historii sztuki*, tłum. J. Maurin Białostocka, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 308n., il. 272, 273. Por. D.J. Gordon, *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*, oprac. S. Orgel, University of California Press, Los Angeles–London 1980, s. 272-274.

¹⁰¹ Por. L. De Girolami Cheney, *Giovanni Antonio Bazzi, Allegories of Love: Emblematic Ardor*, „Cultural and Religious Studies” 5(2017) nr 5, s. 291 (<https://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/59f6ed1aec6b8.pdf>).

warto przywołać z symboliczne przedstawienie piękna z *Ikonologii* Cesarego Ripy¹⁰² (pierwsze ilustrowane wydanie tego dzieła ukazało się dopiero w roku 1603). Ukazana w kontrapoście urodziwa kobieta w jednej ręce trzyma kulę i cyrkiel, symbolizujące proporcjonalność, symetrię i harmonię, w drugiej zaś lilię, bo „podobnie jak lilia intensywnym swym zapachem porusza zmysły i pobudza ducha, tak też piękno porusza dusze do miłowania i pożądania rzeczy, jakie uznajemy za wartościowe i godne szacunku”¹⁰³.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alberti, Leon Battista. *Das Standbild. Die Malkunst: Grundlagen der Malerei*. Edited and translated by Oscar Bätschmann and Christoph Schaublin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- . *Momus*. Translated by Sarah Knight. Edited by Virginia Brown. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2003.
- . *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*. Translated by Walther Kraus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- Ambroży z Mediolanu. *Obowiązki duchownych*. Translated by Kazimierz Abgarowicz. Edited by Jan Sajdak and Jan Wikarjak. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1967.
- Arystoteles. *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. Zoologia. O częściach zwierząt*. In Arystoteles, *Dzieła wszystkie*. Vol. 3. Translated by Paweł Siwek. Warszawa: PWN, 1992.
- Barriault, Anne B. *“Spalliera” Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Bembo, Pietro. *Gli Asolani*. Venezia: Aldus Manutius, 1505.
- Boccaccio, Giovanni. *De genealogiae deorum gentilium libri*. Edited by Vincenzo Romano. Vol. 1–2. Bari: Laterza 1951.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Wesen und Wandel der Tugenden*. Frankfurt am Main: Ullstein Taschenbücher, 1958.
- Bollmann, Ulrike. *Wandlungen neuzeitlichen Wissens: Historisch-systematische Analysen aus pädagogischer Sicht*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Bonazzi, Mauro. *Il platonismo*. Torino: Einaudi, 2015.
- Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff*. Wiesbaden: Marix, 2004.
- Bredekamp, Horst. *Bilder bewegen: Von Kunstkammer zum Endspiel*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2007.
- . *Sandro Botticelli. Primavera: Florenz als Garten der Venus*. Berlin: Wagenbach Verlag, 2009.

¹⁰² Zob. C. R i p a, *Piękno*, w: tenże, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. 129.

¹⁰³ Tamże.

- Brown, Beverly Louise. "Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's 'Sacred and Profane Love.'" In *Art and Love in Renaissance Italy*. Edited by Andrea Bayer. New York and New Haven: Metropolitan Museum of Art and Yale University, 2008.
- Bulst, Wolfer A. "Das Olympische Turnier des Herkules mit den Amazonen: Flämi-sche Tapisserien am Hofe der Este in Ferrara." In *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*. Edited by Joachim Poeschke. München: Hirmer Verlag, 1993.
- Cadogan, Jean K. "Verrocchio's Drawings Reconsidered." *Zeitschrift für Kunstge-schichte* 46, no. 4 (1983): 367–400.
- Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. Vol. 2. *The Marriage of Philosophy and Mercury*. Translated by William Harris Stahl, Richard Johnson, and E. L. Bruge. New York: Columbia University Press, 1977.
- Chastel, André, and Robert Klein. *Die Welt des Humanismus: Europa 1480–1530*. München: Callwey, 1963.
- Ciammitti, Luisa. "Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings." In *Dosso's Fate: Paintings and Court Culture in Renaissance Italy*. Edited by Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow, and Salvatore Settis. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Clark, Kenneth. "Transformations of Nereids in the Renaissance." *The Burlington Magazine* 97, no. 628 (1955): 214–17.
- Dee, John. "Eclipsed: An Overshadowed Goddess and the Discarded Image of Bot-ticelli's 'Primavera.'" *Renaissance Studies* 27, no. 1 (2013): 4–33.
- Dobrowolski, Tadeusz. "Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa." *Folia histo-riæ atrium* 9, (1973): 45–73.
- Dombrowski, Damian. "Die Religiösen Gemälde Sandro Botticellis: Malerei als 'pia philosophia.'" In *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut*. Vol. 7. Edited by Alessandro Nova and Gerhard Wolf. Berlin and München: Deutsche Kunstverlag, 2010.
- Domański, Juliusz. "Życie kontemplacyjne i życie aktywne jako problem filozoficz-ny w renesansie włoskim XV wieku." In *Pamiętnik XII Powszechnego Zjazdu Historyków*. Vol. 2. *Sympozja*. Edited by Stefan Krzysztof Kuczyński. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Duerr, Hans Peter. *Nacktheit und Scham: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. Frank-furt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Dülberg, Angelica. *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann, 1990.
- Ettlinger, Leopold David. "Hercules Florentinus." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16, no. 2 (1972): 119–42.
- Ferino-Pagden, Sylvia, ed. *Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*. Catalog of an exhibition. Wien: Kunsthistorischen Museums, 1994.
- Ficino, Marsilio. *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Edited by Paul Richard Blum. Translated by Karl Paul Hasse. Hamburg: Feliks Meiner Verlag 2004.

- Fletcher, J. Bernardo. "Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci." *The Burlington Magazine*, no. 131 (1989): 811–16.
- Franke, Brigit. "Troia in der Monumentalkunst des Spätmittelalters: Tapisserie und antike Helden an den europäischen Höfen." In *Troi Traum und Wirklichkeit*. Catalog of an exhibition. Edited by Archäologischen Landesmuseum Baden–Württemberg. Stuttgart: Theiss Verlag, 2001.
- Fulgentius, Fabius Planciades. *Mythologiarum libri*. Translated by Leslie G. Whitbread. Columbus: Ohio State University Press, 1971.
- Freedman, Luba. *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Freiberg, Jack. "Verrocchio's 'Putto' and Medici Love." In *Medieval Renaissance Baroque*. Edited by David A. Levine and Jack Freiberg. New York: Italica Press 2010.
- Friedman, John. B. *L'iconographie de Venus et de son miroir à la fin du Moyen age, w: L'érotisme au moyen âge. Études présentées au IIIe colloque de l'Institut d'Études médiévales*. Edited by Bruno Roy. Aurere, Montréal: 1977.
- Girolami Cheney, Liana De. "Giovanni Antonio Bazzi. Allegories of Love: Emblematic Ardor." *Cultural and Religious Studies* 5, no. 5 (2017): 277–313. <https://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/59f6ed1aec6b8.pdf>.
- Gersh, Stephen, and Maarten J.F.M. Hoenen, eds. *The Platonic Tradition in the Middle Ages*. Berlin and New York: De Gruyter, 2002.
- Gordon, D. J. *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*. Edited by Stephen Orgel. Los Angeles–London: University of California Press, 1980.
- Hammer–Tugendhat, Daniela. "Venus und Luxuria: Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalters." In *Frauen, Bilder, Männer, Mythos*. Edited by Ilsebill Barta, et al. Berlin: Dietrich Remer Verlag, 1987.
- Hankins, James. *Plato in the Italian Renaissance*. Leiden: Brill, 1994.
- Helke, Gabriele. "Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4–5 (2002–2003): 77–119.
- Himmelman, Nikolaus. *Ideale Nacktheit*. Wiesbaden: Springer, 1985.
- Howard, Deborah. "Contextualising Titian's Sacred and Profane Love: The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century." *Artibus et historiae* 34, no. 67 (2013): 185–99.
- Kalita, Zdzisław. *W renesansowym regnum hominis: Giannozzo Manetti i jego filozofia człowieka na tle filozofii XV wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1981.
- . *Leon Battista Alberti: Człowiek jako dzieło sztuki*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2007.
- Katzenellenbogen, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. London: Warburg Institute, 1939.
- Kaulbach, Hans–Martin, and Reinhard Schleier, eds. *Der Welt Lauf: Allegorische Graphikserien des Manierismus*. Ostfildern–Ruit: Hatje, 1997.

- King, Margaret L. *Frauen in der Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1998.
- Kirkham, Victoria. "Poetic Ideals of Love and Beauty." In David Alan Brown, et al, *Virtue & Beauty: Leonardos Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. Catalog of an exhibition. Princeton: National Gallery of Art of Washington and Princeton University Press, 2001.
- Kirschbaum, Engelbert, ed. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Vol. 4. Rom, Freiburg, Basel, and Wien: Herder Verlag, 1994.
- Koch, Elisabeth. *Maior dignitas est in sexu virili: Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991.
- Kohl, Jeanette. "Sublime Love: The Bust of Platonic Youth." In *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*. Edited by Jeanette Kohl, Marianne Koos, and Adrian W. B. Randolph, München and Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014.
- Ksenofont. *Wybór pism*. Translated by Artur Rapaport. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ksenofont-sympozjon-oraz-wybor-pism.html#s26>.
- Kube, Jörg. *Techne und Arete: Sophistisches und platonisches Tugendwissen*. Berlin: De Gruyter, 1969.
- Kuczyńska, Alicja. *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa: PWN, 1970.
- . "Uzdrawiające moce filozofii według Marsilia Ficina." *Estetyka i Krytyka*, no. 1–2 (9–10) (2005–2006): 196–209.
- Laqueur, Thomas. *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Translated by Jochen Bußmann. Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 1992.
- Legowicz, Jan. *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: PWN, 1986.
- Lottin, Odon. *Psychologie et morale aux XIIe et XIIIe siècles*. Vol. 6. *Problèmes d'histoire littéraire: De 1160 à 1300*. Gembloux: Duculot, 1960.
- Lüdemann, Peter. "Virtus und Voluptas: Beobachtungen zur Ikonographie weibliche Aktfiguren in venezianischer Malerei des frühen Cinquecento." In *Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani*. Vol. 1. Edited by Klaus Bergdolt. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Marsh, David. *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.
- McEwen, Indra Kagis. "Virtù-viuous: Roman Architecture, Renaissance Virtue." *Cahiers des études anciennes* 48 (2011): 255–282. <https://etudesanciennes.revues.org/334>.
- McMullen, Roy. *Mona Lisa: The Picture and the Myth*. London and Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Mertens, Veronika. *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1994.
- Miziołek, Jerzy. "Jacopo del Sellaio's Adaptation of the 'Primavera.'" In *Botticelli Past and Present*. Edited by Ana Debenedetti and Caroline Elam. London: UCL Press, 2019.

- . *Mity – legendy – exempla: Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003.
- . *Renaissance Weddings and the Antique: Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2018.
- Mommsen, Theodor E. "Petrarch and the Story of the Choice of Hercules." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953): 178–92.
- Musacchio, Jacqueline Marie. *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- . *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Nehr, Harald. "Seelenliebe – spiritualis – amour pur." In *Liebessemantik*. Edited by Kirsten Dickhaut. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014.
- Neumer-Pfau, Wiltrud. *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*. Bonn: Habelt, 1982.
- Olejnik, Stanisław. "Cnota chrześcijańska: Struktura i rozwój cnotliwości życia." *Studia Theologica Varsaviensia* 13, no. 1 (1975): 43–74.
- Panofsky, Ervin. *Herkules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig and Berlin: Teubner, 1930.
- Perszko, Piotr. "Miłość jako podstawowa zasada życia chrześcijańskiego w 'De civitate Dei' św. Augustyna." *Saeculum Christianum* 5, no. 1 (1998): 21–41.
- Phillips Perry, Mary. "On the Psychostasis in Christian Art." *The Burlington Magazine* 22, no. 116 (1912): 94–105.
- Poeschel, Sabine, ed. *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Prantl, Carl. *Geschichte der Logik im Abendlande*. Vol. 2. Berlin: Akademie-Verlag, 1955.
- Prudencjusz Aureliusz Klemens. "Psychomachia." In Prudencjusz, *Utwory poetyckie*. Translated by Mieczysław Brożek. Edited by Marek Starowiejski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2019.
- Ripa, Cesare. *Ikonologia*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1998.
- Rubin, Patricia Lee, and Alison Wright. *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*. London: National Gallery, 1999.
- Rzepińska, Maria. "Osobliwe charty Sigismonda Malatesty: Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini." *Rocznik Historii Sztuki* 9 (1973): 7–29.
- Sammern, Romana, and Julia Saviello. *Schönheit – der Körper als Kunstprodukt: Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*. Berlin: Reimer, 2018.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*. [https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_\(poem\)&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_(poem)&prev=search).
- Saxl, Fritz. "A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. Appendices: The Verses in the Casanatensis and Wellcome Manuscripts." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 82–142.
- Scarlsbrick, Diana, and Martin Henig. *Finger Rings: From Ancient to Modern*. Oxford: Ashmolean Museum, 2003.

- Schröter, Elisabeth. *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*. Hildesheim: Olms, 1977.
- Seibert, Jutta. *Leksykon sztuki chrześcijańskiej: Tematy, postacie, symbole*. Translated by Dominik Petruk. Kielce: Wydawnictwo Jedność, 2007.
- Seidel, Max. "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos." *Mitteilungen des Kunst-historisches Institut Florenz* 19, no. 3 (1975): 307–92.
- Seiler, Peter. "Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia: Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, no. 4 (2007): 473–512.
- Sinko, Tadeusz. *De Romanorum viro bono*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1903.
- Sissa, Giulia. "Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied." In *Geschichte der Frauen*. Vol. 1. *Antike*. Edited by George Duby and Michelle Perrot. Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 1993.
- Stawecka, Krystyna. "Virtus jako ideał życiowy w piśmiennictwie przedcycerońskim." *Roczniki Humanistyczne* 16, no. 3 (1968): 73–92.
- Stockums, Wilhelm. *Das christliche Tugendleben*. Freiburg: Herder, 1950.
- Swieżawski, Stefan. "Jeden z kryzysów myśli chrześcijańskiej w wiekach średnich." *Studia Philosophiae Christianae* 3, no. 2 (1967): 85–110.
- . *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. Vol. 3. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1978.
- Świechowski, Zygmunt. "Psychomachia z Clermont." In *Funkcja dzieła sztuki: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*. Edited by Elżbieta Studniarkowa. Warszawa: PWN, 1972.
- Toussaint, Stéphane. "'My Friend Ficino': Art History and Neoplatonism, from Intellectual to Material Beauty." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59, no. 2 (2017): 147–73.
- Tuve, Rosemond. "Notes on the Virtues and Vices." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, no. 3–4 (1963): 264–303.
- Watkins, Renée L. B. "Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, no. 3–4 (1960): 256–8.
- Watson, Paul F. *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*. London: Alliance Press, 1979.
- Ważbiński, Zygmunt. *Renesansowy akt wenecki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Faber & Faber, 1968.
- Zieliński, Tadeusz. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa and Kraków: Wydawnictwo Jakuba Morkowicza, 1923.
- Zöllner, Frank. "Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis Primavera." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, no. 50 (1997): 131–57. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/>.
- Zwolski, Edward. *Choreia: Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1988.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Beata PURC-STĘPNIAK – Bogowie, herosi i cnoty. Piękno jako cnota we włoskim malarstwie i grafice wczesnego renesansu

DOI 10.12887/32-2019-3-127-08

W sztuce włoskiej piętnastego i szesnastego wieku, szczególnie w malarstwie ukazującym alegorie miłości i związku małżeńskiego i w dekoracjach prezentów ślubnych, częstym motywem były akty kobiece. W ówczesnych kompozycjach, pozostających pod wpływem dyskursu literacko-filozoficznego, atrakcyjna kobieca postać odgrywała rolę bogini miłości Wenus. Piękno fizyczne wizerunków kobiet nie służyło jednak jedynie ewokowaniu wrażeń zmysłowych i ostrożnemu wyrażaniu pragnień seksualnych. Niejednokrotnie bowiem wizerunki te stanowiły personifikacje zjawisk i pojęć, za pomocą których artysta zabierał głos w kwestiach społecznych czy prawnych bądź też odnosił się do różnorodnych aspektów kultury. Akty, będące manifestacją cielesności, ukazywały zarazem rozumienie miłości: bądź jako afektu, bądź w kontekście zaaranżowanego małżeństwa, ale także jako miłości wzniosłej, opisywanej przez humanistów i związanej z wiarą chrześcijańską i perspektywą zbawienia. Poszerzenie sposobu przedstawiania miłości o aspekt postawy obywatelskiej (między innymi wartości honoru) i wymiar legalizacji (małżeństwa) pozwala na rozpatrywanie ukazywanego w kobiecych personifikacjach piękna jako cnoty. Do stworzenia takiej koncepcji piękna, znajdującej wyraz w sztuce, przyczynili się florency uczeni propagujący estetykę literatów-humanistów, przede wszystkim Marsilio Ficino. Jego teoria w połączeniu z ideą dobra zaczerpniętą z *Uczty* Platona przyniosła koncepcję piękna oraz rozumienie cnotliwego życia i godności. W mieszczańskim środowisku bogatego kupiectwa, dążącego do nobilitacji, odczuwano potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka. Piękno uważano za czynnik generujący w duszy harmonię i wzbudzający pragnienie doskonałości, do której droga wiedzie przez cnotę. Naturę odczytywano jako wzorcowe piękno organizujące świat stworzony przez Boga. Akty ukazywane pośród malowniczego krajobrazu symbolizują owo początkowe piękno organizujące uniwersum i znajdujące odzwierciedlenie w duszy człowieka, która – jako mikrokosmos – jest odbiciem boskiej natury w naturze ludzkiej. Przedstawiany w sztuce wizerunek kobiety skromnej i urodziwej wskazywał na nierozzerwalny związek piękna z cnotą.

Słowa kluczowe: ikonografia włoskiego renesansu piętnastego wieku, akt, alegoria piękna, alegoria miłości, dusza, cnota, neoplatonizm piętnastego wieku

Kontakt: Zakład Teorii Sztuki, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Gdański, ul. Bielańska 5, p. 53, 80–851 Gdańsk

E-mail: beatapurc@tlen.pl

Tel. 58 5233740

https://ug.edu.pl/pracownik/2416/beata_purc-stepniak

Beata PURC-STĘPNIAK – Gods, Heroes, and Virtues: Beauty as a Virtue in the Italian Painting and Graphic Art of the Early Renaissance

DOI 10.12887/32-2019-3-127-08

In the Italian art of the 15th and 16th centuries, in particular in paintings representing allegories of love and marriage, as well as in the decoration of wedding gifts, a frequent motif was that of the female nude. Visual compositions characteristic of the time were related to its literary and philosophical discourse, the attractive female figure playing the role of Venus, the goddess of love. However, the physical beauty of the images of women was not intended to evoke sensual pleasure nor was it used to cautiously express sexual desire. Those images were not infrequently personifications of certain phenomena and concepts, and were used by artists as a means to voice their views on social or legal issues and to comment on various aspects of culture. At the same time, female nudes, which were manifestations of corporality, expressed an understanding of love as an affect and love in the context of an arranged marriage, as well as the sublime love described by humanists and associated with the Christian faith and the perspective of salvation. As the Renaissance representations of love embraced such elements as civic attitudes (emphasizing, among others, the value of honor) and legality (of marriage), one may consider the beauty personified in the figures of women as a virtue. Such a concept of beauty, expressed in art, was created by the Florentine scholars, proponents of the aesthetic principles put forward by the writers–humanists, and it was developed by Marsilio Ficino, whose understanding of beauty, virtuous life, and dignity referred to the idea of the good described in Plato's *Symposium*. The need to express an inner beauty of the human being was popular also among the bourgeois milieu of wealthy merchants. Beauty was considered as inherent to the harmony of the soul, as well as the root of the desire for perfection accomplishable by way of virtue. Nature was interpreted as the model of beauty reflected in the universe created by God. Nudes represented against picturesque landscapes symbolically rendered the original beauty which organized the universe and which was reflected in the human soul considered as a microcosm and, as such, as the image of the divine in the human nature. Artistic representations of modest and beautiful women pointed to the inseparable connection between beauty and virtue.

Keywords: iconography of the 15th-century Italian Renaissance, the nude, allegory of beauty, allegory of love, soul, virtue, 15th-century Neoplatonism

Contact: Institute of Art History, Faculty of History, University of Gdańsk, ul. Bielańska 5, p. 53, 80-851 Gdańsk, Poland

E-mail: beatapurc@tlen.pl

Phone: +48 58 5233740

https://ug.edu.pl/pracownik/2416/beata_purc-stepniak