

Wybrane zjawiska sztuki renesansu a przemiany samowiedzy człowieka epoki nowożytnej w ujęciu Charlesa Taylora

W rozważaniach zawartych w tomie *Źródła podmiotowości* Charles Taylor przedstawia pewien etap ewolucji samowiedzy człowieka z kręgu kultury europejskiej doby renesansu na przykładzie przemian dokonanych w sztuce¹. Autor wspomina filozofów kręgu tzw. neoplatonizmu florenckiego, ukazuje konsekwencje zmian, jakie pojawiły się wyniku narodzin nowej nauki oraz schyłek arystotelejsko-tomistycznego modelu uniwersum, dającego człowiekowi stabilną pozycję w całościowym porządku kosmosu. W tamtym okresie pojawiły się nowe prądy, które z jednej strony dowartościowywały naturę ludzką, z drugiej zaś otwierały drogę do zakwestionowania centralnej pozycji człowieka w kosmosie, czyniąc go wyzwaniem dla siebie samego. Koncepcja mikrokosmosu, wychodząc z przeświadczenia, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, przyznawała ludziom pewną namiastkę boskiej potęgi, niejako odbicie nieskończonej całości w skończonej części – nieba w kropli wody. Szczególnego znaczenia nabrało to w związku z pojęciem twórczości. Bóg stwórca udzielił człowiekowi namiastki władzy tworzenia, jakkolwiek nie w sensie powoływania do istnienia substancji *creatio ex nihilo*, lecz twórczości artystycznej i naukowej. Jak wiemy, idea człowieka jako twórcy w pełni rozwinęła się w romantyzmie i później, w epoce modernizmu, jednak jej początków szukać należy właśnie w renesansie. Ten wątek rozważań nad twórczą zdolnością człowieka zapoczątkował Mikołaj z Kuzy.

Leonardo da Vinci nie rozgraniczał ostro tego, co dziś nazywamy sztuką, od swoiście pojętej nauki. Rysunek był sposobem badania nie tylko estetycznego, ale i poznawczego otwarcia się człowieka na świat. Inny spośród myślicieli tamtego okresu, Pico della Mirandola podkreślał wyjątkową pozycję człowieka, jego szczególną wolność, polegającą na braku przyporządkowania do ustalonego miejsca w przyrodzie, zarazem zdolność kształtowania swej moralnej natury². W dziele *De hominis celsitudine et dignitate* pisze:

Nie wyznaczyłem ci Adamie ani określonej siedziby, ani własnego oblicza, nie dałem ci też żadnego szczególne-

go zadania, aby jakiegokolwiek siedziby zapragnął, jakiegokolwiek oblicza, jakiegokolwiek służby – posiadł to zgodnie ze swoim życzeniem i zamysłem i zatrzymał. Określona natura innych stworzeń jest związana z prawami przeze mnie ustanowionymi. Ciebie zaś nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami oddaję w twe własne ręce, abys zgodnie ze swą wolą sam określił swą naturę. Umieściłem cię pośrodku świata, abys tym łatwiej mógł obserwować cały świat. Nie uczyniłem cię ani niebiańskim ani ziemskim, ani śmiertelnym ani nieśmiertelnym, abys sam w sposób wolny i godny ciebie, tworząc siebie, nadał sobie taki kształt, jaki zechcesz³.

Zdaniem Taylora, mimo pozornej zgodności z tradycyjnym, wywodzącym się od Platona modelem kosmicznego ładu – *ontycznego logosu* – w refleksji cytowanego autora zaznacza się istotne *novum*, pierwszy krok w kierunku nowożytnej emancypacji człowieka, który sam projektuje i wyznacza swoje własne cele⁴. Sens ludzkiego bytu nie wynika już zatem z naturalnego porządku uniwersum, lecz jest projektem oraz rezultatem ludzkiej twórczości i wynalazczości. Można w cytowanym fragmencie doszukać się wręcz prefiguracji nietzscheańskiej koncepcji, zgodnie z którą człowiek jest istotą nieustaloną, nieprzystosowaną do natury – istotą, która w przeciwieństwie do zwierząt, stwarza swój sztuczny świat, a więc dziedzinę kultury i historii (mam w tym kontekście na myśli także rozważania H. Plessnera⁵, który przez historię, przeciwstawioną naturze rozumie nawarstwiająca się w dziejach sferę sensu, ukazującego swe oblicze w ludzkich wytworach w sztuce, religii, technice, instytucjach i wszelkich formach ekspresji).

Taylor pisze, że w renesansie pojawiło się przekonanie, zgodnie z którym człowiekowi przysługuje istotna rola w dopełnianiu aktu boskiej kreacji, w rozwijaniu i aktualizowaniu możliwości tkwiących w naturze stworzonego świata⁶. Powoli człowiek stawał się więc (obok Boga) współtwórcą świata, a stąd już niedaleka droga wiodła ku przeświadczeniu, że może on być twórcą.

3 Pico della Mirandola, *De hominis celsitudine et dignitate*, fragm. przeł. Z. Kalita w: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Warszawa 1967.

4 Ch. Taylor, dz. cyt., s. 372.

5 H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa 1988.

6 Ch. Taylor, dzieło cyt., s. 373.

1 Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalik, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2012.

2 Por. tamże, s. 372.

Odkrycie perspektywy i pozycja niezaangażowanego obserwatora

Pomimo że renesansowi artyści oraz myśliciele dalecy byli od ujawnionych w późniejszych wiekach aspiracji, już wówczas zaznaczył się prestiż pracy malarza, rzeźbiarza oraz uczonego. Pojętyczne⁷, a więc twórcze władze człowieka zostały wyeksponowane w sposób szczególny. Oczywiście cały czas przewodnią ideą sztuki tamtego okresu była kategoria *mimesis*, dzięki której ukazywanie prawdy – istoty stworzonego



Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, autorstwo przypisywane Niccolo Fiorentino

świata w całej jego nieprzebranej pełni – było celem i aspiracją artysty. Pamiętajmy w tym miejscu o koncepcji św. Tomasza, zgodnie z którą wielość w świecie stanowi odzwierciedlenie Boskiej doskonałości⁸. Jak czytamy w dziele Taylora:

Michał Anioł wziął sobie głęboko do serca neoplatonicką teorię, że ziemskie piękno jest śmiertelną powłoką, poprzez którą dostrzegamy boską łaskę. Artysta – zarówno pisarz, jak i malarz czy rzeźbiarz sprawia, że ukryta rzeczywistość prześwieca przez ową zasłonę. Leonardo szukał w naturze istoty rzeczy⁹. Był przeświadczony, że: Natura jest pełna niezliczonych istot, których doświadczenie nigdy nie osiąga¹⁰.

Jednak już wówczas, w renesansowej koncepcji obrazu pojawiło się istotne założenie, presupozycja, zgodnie z którą artysta naśladujący (tak czy inaczej rozumianą) naturę zajmuje miejsce naprzeciw ukażwanego przedmiotu. Ta pozycja podmiotu starającego się przyjąć „obiektywny” punkt widzenia stała się czymś nowym w stosunku do sztuki dawniejszej, w której umiejscowienie autora-obszawatora nie odgrywało tak istotnej roli. Taylor pisze o szczególnym znaczeniu, jakie w sztuce renesansu nabierają przestrzeń i miejsce, punkt widzenia związany z upowszechnieniem się odkrycia optycznej perspektywy zbieżnej. Czytamy:

Dzięki wynalazkowi perspektywy obrazowana rzeczywistość przedstawia się tak, jak wygląda z konkretnego miejsca¹¹.

Dalej zaś, powołując się na Panofskiego, stwierdza, że powierzchnia obrazu zamienia się

w rodzaj okna (...) zaś *Uwolnienie* przedmiotu pociąga (...) za sobą uwolnienie *podmiotu*: podmiot zyskuje większą samoświadomość; jest oddalony i wyraźnie oddzielony od przedmiotu, nie ma poczucia, że znajduje się pośród namalowanych rzeczy, lecz staje naprzeciw nich. Jak pisze Panofsky: *nowy dystans* jednocześnie obiektywizuje przedmiot i personalizuje podmiot¹².

Jednak, jak dowiadujemy się z innych źródeł, sama technika uzyskiwania perspektywy – iluzji głębi znana była w malarstwie europejskim dużo wcześniej, mimo to wówczas nie uczyniono z niej takiego użytku¹³. Dla Leonarda da Vinci tworzenie obrazu pozostawało bliskie pracy badawczej. Role artysty i uczonego pozostawały ze sobą w związku. Średniowiecze, jeśli pominąć pracowniane tajemnice, które mistrz przekazywał swym uczniom, nie znało „studium przedmiotu”.

W świetle ustaleń zawartych w dalszych rozważaniach Taylora musimy przyznać, że wcześniejsze przeświadczenia dotyczące ludzkiej tożsamości, a tym samym stosunek człowieka do świata, pozwalały zignorować relację między sferą podmiotu, tj. oka i ręki artysty stojących naprzeciw świata, dającego się ująć w sposób obiektywny¹⁴. Widzimy, jak pewna idea artystyczna, sposób potraktowania przedmiotu, w ogóle założony z góry sposób jego dostępności, ugruntowana jest w filozoficznej wizji uniwersum oraz w powiązanej z nią koncepcji człowieka. Referuję przykład

11 Tamże, s.376.

12 E. Panofsky, *Idea*, s. 26 w.; Ch. Taylor, dz. cyt., s. 376–377.

13 E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, przeł. G. Jurkowiec, WUW, Warszawa 2008, s. 53 w: N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010, s. 22. Por. także, H. Marshall McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 550.

14 (O kartezyjskim paradoksie *subiektywnej obiektywności* Taylor pisze w *Źródłach podmiotowości*. By uzyskać ten obiektywny punkt widzenia *zniknął*, pozycję niezaangażowanego obserwatora, Kartezyusz musiał odwołać się do analizy subiektywności, a gwarancji istnienia świata szukać w Boskiej prawdomówności).

7 Tamże, s. 374.

8 Por. Artur O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2009.

9 Ch. Taylor, dz. cyt., s. 375.

10 Tamże.

Taylora związany z malarstwem, ale ten tok myślowy dałoby się odnieść również do kategorii świata przedstawionego w literaturze, samowiedzy bohatera, a także wiedzy na temat obydwu, którą ujawnia sam narrator (co ukaże się w całej pełni w dziełach literatury współczesnej, *casus* tzw. narracji utrudnionej). Fakt, że przedmiot jest dany jako stojący naprzeciw podmiotowi, że jest zasadniczo poznawalny, zarazem, jak gdyby „czeka”, „pozuając” artyście, to założenia wcale nie oczywiste. Merleau-Ponty będzie podkreślał, że przestrzeń zjawiania się przedmiotowi, *resp.* przestrzeń obrazu nie jest jak puste naczynie; przestrzeń jest wyznaczona i konstytuuje się poprzez faktyczne relacje względem pozycji naszego ciała, jego dynamiki¹⁵. Zawsze jesteśmy *inter-esse*, pośród rzeczy, które mają dla nas uprzednio domniemane zna-



Trzy Gracje, rewers medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę

czenie współkonstituowane przez naszą cielesność¹⁶. Nie ma też uprzywilejowanej perspektywy, w której świat ukazuje się nam statycznie i *en face*, jak gdyby

15 Przestrzeń nie jest środowiskiem (rzeczywistym, bądź logicznym), w którym rzeczy ustawiają się względem siebie, ale środkiem, za pomocą którego staje się możliwe ustalenie [position] rzeczy. A to znaczy, że zamiast wyobrażać ją sobie jako rodzaj eteru, w którym zanurzone są wszystkie rzeczy, albo pojmować ją abstrakcyjnie jako pewną wspólną im cechę, musimy ją pomyśleć jako uniwersalną możliwość ich wiązania się ze sobą. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 265 i n.

16 Na temat swej fascynacji poglądami Merleau-Ponty'ego wspomina Taylor w zbiorze rozmów *Dialogos Taylor y Bernstein*. Gedisa editorial, Daniel Gamper, Barcelona, 2017.

świadomy swej roli pozujący model. Poza tym, istotne jest również milczące założenie, że przedstawiony przedmiot jest na tyle ważny, by poświęcić mu czas pośród poważnych ludzkich zajęć i trosk, malując go. W innych epokach ważniejsza była modlitwa, jałmużna lub post, nie zaś „daremna” kontemplacja twórców natury, choćby nawet było jasne, że są one stworzeniem Boga i noszą na sobie ślad (odbicie Jego doskonałości). Warto przypomnieć skrupuły Petrar-ki, który, podejmując wspinaczkę na Haimon tesalski, czuł się w obowiązku usprawiedliwić, zarazem niejako uświęcić swą wyprawę, zabierając ze sobą dzieło św. Augustyna¹⁷.

Taylor formułuje tezę, że już w renesansie należy szukać pierwszych zwiastunów nowoczesnego zerwania więzów człowieka z uniwersalnym metafizycznym porządkiem, zakładającym oczywistość istnienia Boga i świata, któremu przysługuje immanentny wymiar aksjologiczny – porządkiem, w którym ład moralny wynika z ładu kosmicznego. Pejzaż, plan malar-ki widziany jak przez okno, zakłada dystans między podmiotem a światem. Przypomina się w tym miejscu fragment *Medytacji* Kartezjusza i jego wątpliwość co do realności osób widzianych na ulicy. Malarz uka-zuje świat okiem obiektywnego krytycznego badacza, jak gdyby z pozycji, która przysługuje Bogu. Prze-łom nominalistyczny dokonany przez ockhamistów miał w tym oczywisty udział. W *Źródłach podmiotowo-ści...* czytamy:

Perspektywa dystansu, z której malarz patrzy na świat, jest być może zapowiedzią głębszego zerwania, które sprawi, że świat przestanie być matrycą określającą cele ludzkiego życia. Tego rodzaju oddzielenie pomaga przezwyciężyć głębokie poczucie przynależności do kosmosu, ów brak wyraźnej granicy między podmiotem a światem, który jest konsekwencją przednowożytnej koncepcji porządku kosmicznego, stanowiąc zarazem jeden z jej punktów oparcia¹⁸.

Powoli nowego znaczenia nabiera kategoria twór-kości. Już nie Bóg, ale człowiek, artysta, staje się tym, który powołuje rzeczy z niebytu, zarazem nadając im znaczenie i wartość. Taylor pisze:

Znajduje to wyraz w użyciu słowa „twórczość” w odnie-sieniu do działalności artystycznej. Określenie to wchodzi w życie w renesansie, a potem w ciągu ostatnich dwóch stuleci, zmienia sens i zyskuje na znaczeniu, co wiąże się z nowym, wysokim statusem, jakim cieszy się sztuka w okresie postromantycznym. Leonardo twórczością

17 Por. *Studia z filozofii niemieckiej t. 2 Szkoła Rittersa*, pod red. S. Czerniaka i J. Rolewskiego, Toruń 1996.

18 *Albertiańska perspektywa dominuje w malarstwie europejskim do końca ubiegłego wieku, powiedzmy, aż do Cezanne'a. Wyjście na zewnątrz może być pojmowane jako usiłowanie zniesienia dystansu dzielącego malarza od jego modelu, jako próba zbadania i artykulacji samego doświadczenia widzenia, a nie konkretnego obiektu*. Ch. Taylor, dz. cyt., s. 377.

nazywa zarówno sztukę, jak i naukę: Nauka jest drugim stworzeniem dokonanym dzięki mowie, malarstwo jest drugim stworzeniem dokonanym dzięki wyobraźni¹⁹.

Heinrich Wölfflin, w swej znanej pracy *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, wskazuje na bardzo ważny rys charakterystyczny dla twórczości plastycznej doby renesansu. Zarówno w malarstwie, rysunku, a także rzeźbie tamtego okresu obecny jest wyraźnie zaznaczony kontur, granica przedstawianych form. Granica jest tym, co stanowi podstawę definiowalności, jasnego przedstawienia czym jest określony przedmiot. Przykładowa w tym miejscu gra słów „określony”, czyli obwiedziony linią, która jednoznacznie ukazuje kształt, oddziela to, co należy do przedmiotu, od tego, co stanowi tło albo mglistą aurę. Dla Greków „być czymś”, znaczyło być definiowalnym, to znaczy posiadać granice. Pojęcie „granicy” w języku greckim wyraża słowo *peras*. Anaksymander, szukając *arche* początku wszechrzeczy, wymieniał *apeiron*, czyli to, co nie miało granic. W słowie „*a-peiron*”, *alpha privativum* oznacza brak granicy. *Apeiron* niefortunnie tłumaczy się na język polski jako *bezkres*. Tym bardziej niefortunnie, że literalnie poprawnie. Dla nas, współczesnych brak granicy, kresu – niesie ze sobą raczej pozytywne konotacje – niewyczerpane zasoby czegoś, czego na ogół brak, ogrom, który budzi respekt, etc. Jednakże grecki filozoficzny termin *apeiron* wyraża inną myśl. Bezkształt, czysta potencjalność, z której dopiero wyłonić się może pewien kształt, zarazem wszystko, co jest czymś. *Apeiron* jest więc jak tablica, na której nic jeszcze nie narysowano. Gdy na tablicy pojawia się trójkąt, prostokąt, linia, wówczas mamy coś, co da się zdefiniować, właśnie przez wskazanie granic. Granica jest warunkiem wszelkiego kształtu, zarazem wszelkiego sensu, brak granic oznacza bezsens, w pewnym sensie nicość. W umysłowości starożytnych Greków to, co nie ma granic, nieskończoność, a także liczba parzysta, budziło negatywne skojarzenia. To, czego nie można wyczerpująco scharakteryzować w skończonej liczbie kroków (definiować), ciągnąca się w nieskończoność rosnąca lub malejąca wielokrotność, nie mogły być oparciem dla racjonalnego umysłu. Greckie słowo *eidos* oznacza formę, kształt. Pochodne względem niego słowo *idea* także odnosi się do tego, co da się zdefiniować, nazwać i co również dane jest jako wygląd. Warto o tym przypomnieć, ponieważ współcześnie, w mowie potocznej używamy słów *idea* albo *idealny*, mając na względzie pewien superlatyw – jakąś wartość w stopniu najwyższym. Ważna jest pamięć o tym po-znawczym, a nie tylko aksjologicznym aspekcie znaczenia słowa *idea*.

Artyści doby renesansu nadawali przedstawionym formom wyraźny, dający się obwieść linią, kształt. W kontekście niniejszych rozważań chciałbym postawić tezę, że taki sposób rysowania miał za sobą istotne

zaplecze epistemologiczne. Było wzmocnione obecnym w neoplatonizmie florenckim głębokim przekonaniem o racjonalnej przejrzystości form. W rozważaniach Wölfflina przeciwieństwem takiego ujęcia jest barokowy niepokój, wyrażający się w ukazywaniu rozmy-



Cosimo Rosselli, portret Pica della Mirandoli (w środku), fragment fresku w kościele Sant'Ambrogio we Florencji

tych kształtów, konturów, których się można jedynie domyślać, albowiem giną w mroku. Zgodnie z duchem myśli renesansu, człowiek był sam dla siebie przejrzysty – posiadał rozum i wolną wolę, miał możliwość adekwatnego rozeznania sytuacji, w jakiej się znalazł, zarazem zdolność podejmowania racjonalnej decyzji.

Jak wspomniałem, przedmiot w sztuce renesansu dany jest w taki sposób, jak gdyby model trwał w gotowości, pozując artyście. Bez względu na lokalny dynamizm sceny, widz stoi naprzeciw całościowego planu, danego jak gdyby z pozycji niezaangażowanego obserwatora. Znow weźmy przykład zaczerpnięty z dzieła Wölfflina.

Ostatnia wieczerza Leonarda ukazuje sylwetki Chrystusa i apostołów w sposób frontalny z perspektywą zbieżną zaznaczoną jedynie w architekturze wnętrza. Pomimo niepokoju, nawet wzburzenia niektórych postaci (jak się domyślamy w związku z zapowiedzią, iż jeden z apostołów okaże się zdrajcą), wszyscy siedzą w jednym rzędzie – bardziej jak komisja egzaminacyjna, niż znający się od dawna przyjaciele spożywający

19 E. Cassirer, *Individuum*, s. 170, w: Ch. Taylor, dz. cyt., s. 377.



Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Leonarda da Vinci, autor oryginału nieznany

wspólny posiłek w towarzystwie swego Mistrza. Dość trudno prowadzić rozmowę uczestnikom gremium zasiadającym w ten sposób.

Jak wiemy, Wölfflin w wymienionej pracy z przeciwstawienia cech charakterystycznych sztuki renesansu i baroku czyni oś logiczną wywodu i ma na celu bardziej charakterystykę typów (idealnych dla tak przyjętej kategoryzacji) niż kompendium spełniające wszystkie wymogi podziału logicznego. Nie wymieniłem także wszystkich kategorii, którymi się posługuję w swym dziele.

Artysta, uczony – niezaangażowany podmiot

Nie można pominąć znaczenia faktu, że w sztuce średniowiecznej obraz miał służyć przede wszystkim jako element pomocniczy, umacniający pobożność wiernych. Jego zadaniem nie było ukazywanie natury. Choć w pewnym sensie był ilustracją określonego fragmentu świata, to jednak głównym zadaniem obrazu było wprowadzenie odbiorcy w sferę doświadczenia religijnego²⁰.

Nowa, bardziej realistyczna tendencja, której towarzyszyło zastosowanie perspektywy, zdawała się przebiegać równolegle względem przemian wyobraźni inspirowanych przez nową naukę. Norbert Elias w pracy *Zaangażowanie i neutralność* wskazuje na amalgamat związku realizmu i idealizmu u Galileusza, który przypisywano wpływom platońskim²¹. Konsekwen-

cją przełomu nominalistycznego było traktowanie natury jako *autonomicznego związku zdarzeń*, nie zaś jedynie egzemplifikacji religijnego *universale*. Tematem sztuki, przedmiotem godnym uwagi, stał się świat dany w swojej konkretności²². Przestał być on wyłącz- nie tłem, zbiorem rekwizytów dla scen ilustrujących zdarzenia z historii świętej. Jak czytamy:

Religijna funkcja malarstwa nie zniknęła, lecz obok tej funkcji zapewniania przeżycia duchowego, zaczęła zyskiwać na znaczeniu inna funkcja – estetyczna. Można ją określić po prostu jako funkcję dostarczania przeżycia piękna. (...) Nowy sposób malowania polegający na stworzeniu w obserwatorze wrażenia, że tym, co przedstawia artysta, są umieszczone w przestrzeni trójwymiarowej przedmioty – jakby należące do świata natury, pozwalała tym przedmiotom przemawiać samym z siebie. To ich własną jakością, piękno postaci ludzkiej, architektury otaczającej człowieka, a także w końcu samej pozaludzkiej natury próbował malarz przedstawiać na płótnie i zarazem poruszyć widza²³.

Takie ujęcie natury dokonywane z dystansu i niezaangażowana obserwacja przedmiotów, jak gdyby dla nich samych, było podobne do postawy badawczej twórców nowej nauki²⁴. W obu przypadkach istotny był punkt widzenia niezaangażowanego obserwatora i zainteresowanie przedmiotem samym, na ile to

20 Por. N. Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2003, s. 50.

21 Tamże, s. 51.

22 Tamże, s. 50.

23 Tamże.

24 Por. tamże, s. 52.

możliwe w oderwaniu od kontekstu tradycji i ustalonej wykładni sensu. Jak czytamy, Giorgio Vasari określił Masaccia wraz z Uccellem i innymi florentryńskimi malarzami, jako jedynych, którzy uwolnili się od surowego i schematycznego stylu modnego dotychczas²⁵.

Podsumowując, zastosowanie perspektywy zbieżnej oraz uwaga poświęcona doczesnym elementom świata przedstawianego na obrazach malarzy renesansu, są, zgodnie z tokiem myślenia Taylora, wyrazem nowego typu ludzkiej tożsamości. Artysta jest uważnym obserwatorem, który, podobnie jak uczony, precyzyjnie analizuje ujmowany przedmiot. Obserwacji tej dokonuje z punktu widzenia suwerennego „Ja”, zwracającego się ku konkretnym, niepowtarzalnym indywidualnościom, które traktuje jako pierwotną rzeczywistość. Warto przypomnieć, że wcześniej, w średniowieczu dominowała nauka o uniwersaliach, zgodnie z którą prawdziwy byt przysługuje tylko temu, co ogólne, to co jednostkowe zaś ma znaczenie o tyle, o ile odsyła, reprezentuje gatunek czy rodzaj. Podobnie jak dzisiaj w pracowni rzeźbiarskiej pyłek, drobina gipsu w istocie nie posiada tożsamości, jeśli nie występuje w jednostce wagowej.

Słowa kluczowe: renesans, sztuka, tożsamość, niezaangażowany obserwator

PAWEŁ NOWICKI

Selected phenomena of the art of the Renaissance and the changes in the self-knowledge of a modern man as seen by Charles Taylor

Summary

This article aims to discuss Charles Taylor's views included in *Sources of the Self*, concerned with the changes in European art during the Renaissance presented as an outcome of the changes in the understanding of human identity. The author's significant assumption is a thesis that historical changes in human self-knowledge find a reflection in art, especially in the construction of a painter's plan, the position of an observer, the manner in which the observed object is presented. The answers to the questions: Who is looking? Where does the perspective open? etc. are vital for analyzing works of art treated as *exempla* of anthropological and epistemological problems. Important points of reference next to Taylor's *Sources of the Self* are H. Wölfflin's *Principles of Art History*, N. Elias's *Involvement and Detachment* and Ch. Taylor's *Diálogos Taylor y Bernstein*.

Key words: Charles Taylor, the Renaissance, art, identity, detached observer

Bibliografia

- Elias N., *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, PWN Warszawa 2003.
- Heinich N., *Sociologia sztuki*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Lovejoy A.O., *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2 Szkoła Rittersa, pod red. S. Czerniaka i J. Rolewskiego, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1996.
- Marshall McLuhan H., *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- Pico della Mirandola, *De hominis celsitudine et dignitate*. fragm. przeł. Z. Kalita w: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, PWN, Warszawa 1967.
- Plessner H., *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, PIW, Warszawa 1988.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Taylor Ch., *Diálogos Taylor y Bernstein*, Gedisa editorial, Daniel Gamper, Barcelona 2017.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1962.

Ilustracje

- Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, autorstwo przypisywane Niccolo Fiorentino, Museums Victoria Collections <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012043>, (dostęp 24.08.2018)
- Trzy Gracje, rewers medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, Museums Victoria Collections, <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012043>, (dostęp 24.08.2018)
- Cosimo Rosselli, portret Pico della Mirandoli (w środku), fragment fresku w kościele Sant'Ambrogio we Florencji, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10793823>
- Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Leonarda da Vinci, autor oryginału nieznan, Museums Victoria Collections, <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012874> (dostęp 24.08.2018)