

Grażyna Bobilewicz-Bryś

## RENEZANSOWE ANALOGIE MALARSKIE W TWÓRCZOŚCI WIACZESŁAWA IWANOWA

Wiaczesław Iwanow posiada głębokie, intuicyjne, indywidualne poczucie kulturowego dziedzictwa. Łącząca poetę silna więź z wiekami przeszłymi, które są mu znacznie (jak się zdaje) bliższe niż kultura rosyjska, tłumaczy się w kontekście Iwanowowskiej kategorii Pamięci, która w twórczości poety stanowi podstawowy chwyt artystyczny, jakim się posługuje, aby móc swobodnie przechodzić z jednej płaszczyzny na drugą, z przemijania w trwanie, ze świata, który się staje, w świat nieruchomego bytu, świat platońskich idei, i do metafory, symbolu – formy ocalenia własnej osobowości twórczej, odrębności artystycznej.

Projekcja upodobań poety na przeszłość sztuki i literatury szczególnie wyraźnie zaznacza się w wypowiedziach teoretycznych, kształtujących jego program estetyczno-filozoficzny, oraz w utworach lirycznych poświęconych epoce włoskiego renesansu. Swoje myśli poeta rozwija w ramach założeń symbolistycznych. Są one równocześnie pewną oceną symbolizmu jako kierunku literackiego. Doświadczenie renesansu jest u Iwanowa duże. Doskonale opanował on wiedzę o życiu artystycznym tej epoki i działalności jej wielkich twórców. W różnorodnej myśli o tych czasach, w której pewne wątki stale powracają, powtarzając się w najrozmaitszych wariantach, da się jednakże wyodrębnić określoną całość, twórczą koncepcję, konsekwentnie powtarzaną w ciągu całego życia artystycznego autora *Dziennika rzymskiego 1944*. W owym Iwanowowskim „renesansowym” programie estetyczno-filozoficznym istotne wydaje się ujawnienie tych wątków, które mają charakter żywego i zapładniającego dziedzictwa.

Naszą uwagę skoncentrujemy na ewokacji doznań estetycznych i emocjonalnych, jakie stały się udziałem Iwanowa, z żarliwością neofity studiującego płótna znajdujące się w galeriach sztuki renesansowej. Kontakt z dziełami mistrzów włoskiego odrodzenia: Sandra Botticellego, Rafaela Santi, Leonarda da Vinci czy Michała Anioła jest aktem w pełni świadomym. W wartościowaniu dzieł sztuki odbijają się: indywidualna predylekcja Iwanowa-odbiorcy, dążenie do określenia własnej pozycji w ówczesnym świecie artystycznym oraz akceptacja tych tematów, idei i sposobów ich urzeczywistnienia, które zgodne były z wyznawanym przez poetę światopoglądem. W kształtowaniu estetycznych zainteresowań autora *Granic sztuki* inspirującą rolę odegrały jego liczne podróże po różnych miastach Europy oraz stały pobyt we Włoszech.

Sandra Botticellego jako malarza, synonim florenckiego quattrocenta<sup>1</sup>, cechuje jakaś nieokreślona melancholia, smutek. Jest w jego naturze i malarst-

<sup>1</sup> W wieku XIX twórczość Sandra Botticellego na nowo odkryje John Ruskin, a spopularyzują prerafaelici.

wie coś schyłkowego, jak w czasach, w których żył i tworzył. Być może dlatego upodobała go sobie epoka przełomu XIX i XX w. i odkrył dla siebie Iwanow, który w wierszu «*Magnificat*» *Botticelli* z cyklu *Włoskie sonety* ze zbioru *Gwiazdy przewodnie* nawiąże doń i oceni (w duchu własnej poetyki oraz wyznawanego światopoglądu) zarówno naturę malarza, jak i jego twórczość, wyodrębniając najbardziej charakterystyczne ich cechy. W czym należy upatrywać źródeł oddziaływania malarza na poetę? Być może, iż w ogromnie wrażliwej naturze Botticellego, w myślach i uczuciach wyrażonych w jego dziełach, w nowoczesnej świadomości, we wspólnym obu uwielbieniu dla Dantego, w zainteresowaniu *Starym i Nowym Testamentem*, światem starożytnych bogów, mitologii greckiej, w miłości dla sztuki słowa, przede wszystkim jednakże w niespokojnej duszy malarza, która utraciła zdolność odczuwania zwykłej harmonii świata, w duszy przypominającej słaby, chwiejny płomień (to cecha florencka i zarazem cecha tamtych czasów). Dusza malarza, podobnie jak dusza poety przełomu wieków – Iwanowa, wędruje bezdomna wśród nadzwyczajnych, chłodnych przestrzeni, wyrażając Pascalsowski lęk przed „wiecznym milczeniem tych obszarów”, nigdzie nie znajdując przystani (jak malarz) lub poszukując „gwiazd przewodnich” (jak poeta).

Iwanow umiejętnie wychwycił również cechy twórczości Botticellego, którą charakteryzuje zmienność wątków i nastrojów, w której pierwiastki religijne łączą się z pogańskimi, olimpijski spokój z przejawami wewnętrznego niepokoju, walki, szamotania się: „Pleniali sieni czar i prziracznij ruczej || Twój duch miatuszczyjsia, o Sandro Filipepi!”<sup>2</sup>. Stematyzowane związki słowno-plastyczne w wierszu «*Magnificat*» *Botticelli* ujawniają się w nawiązaniu do trzech dzieł autora *Narodzin Wenus: Madonny del Magnificat* (1479), *Primavery* (1483–1485) zainspirowanej ulubioną przez humanistów mitologią starożytną oraz do *Pokłonu Pasterzy* (1501–1506)<sup>3</sup>.

Pierwsza strofa wiersza (poetycki komentarz-interpretacja do wyobrażonej na obrazie Botticellego Madonny z dzieciątkiem i adorującymi aniołami podczas obrzędu Koronacji) jest pełna wycucia malarskich kształtów, przedstawień figuralnych oraz wyrażonych w obrazie symboli i idei. W rysunku bladej ręki, kreślącej w księdze symboliczne słowa „*Ecce Ancilla Domini*”, Iwanow dostrzeży rytm linii wyrażających ruch kształtów umieszczonych na płótnie. Stanowiły one o istocie geniuszu Botticellego, który „budował swoje obrazy z linii, podobnie jak mozaicy bizantyńscy układali swoje kompozycje z barwnych szkiełek lub jak tkacze wschodni tkali swoje dywany z kolorowych nici”<sup>4</sup>. W ostatecznym swym kształcie twórczość autora *Holdu Trzech Króli* ma charakter abstrakcyjny, jak przedziwo jest nieuchwytna, a utkane z niego stroje są strojami duszy, co można również odnieść do twórczości Iwanowa.

Nasuwa się pytanie, w jaki sposób rytm linii wyrażony na płótnie w gestach Marii znajduje swoje odzwierciedlenie w materiale semiotycznym, jakim jest wiersz. „Chodzi tu o problem konwersji znaku gestycznego na możliwości przekazu, jakimi dysponuje wypowiedź językowa”<sup>5</sup>. W utworze Iwanowa amplifikowany gest, którego ekwiwalentem językowym są oddające czynność

<sup>2</sup> V. Ivanov „*Magnificat*” *Botticelli*, w: *Sobranie sočinienij v četyrěch tomach*, t. I, Brjussel 1974, s. 616. Pozostałe cytaty zostały zaczerpnięte z wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście tomu i strony.

<sup>3</sup> *Poklon Pasterzy* Iwanow oglądał w Galerii Muzeum Londyńskiego, o czym pisze w uwagach do tekstu. Zob. tegoż *Sobranie...*, t. I, s. 860.

<sup>4</sup> P. Muratow *Obrazy Włoch*. Tłum., przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1988, s. 162.

<sup>5</sup> H. Dziechcińska *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 130.

czasowniki „kreślić”, „skłonić” w funkcji dynamicznej i prezentacyjnej, istnieje na tej samej zasadzie jak w przedstawieniu ikonicznym. Można by to nazwać zabiegiem mimetycznym, mającym swe źródła (jak się wydaje) w renesansowej koncepcji sztuki i literatury. Gest zostaje przywołany również w funkcji semantycznej, jako konkretny „znak”, mówiący o postawie lub uczuciach bohatera lirycznego. Dla wyrażenia stanu emocjonalnego i przeżyć wewnętrznych Madonny, zasugerowania ujęcia plastycznego, podkreślenia jego ekspresji, a także w celu spotęgowania nastroju poeta wprowadza epitet „blady”, co daje określony efekt wizualny (bładość dłoni sugeruje wiotkość, która może uosabiać ruch). Owemu gestowi, podobnie jak na płótnie, podporządkowane są inne formy ruchu – mimika twarzy. Związane jest to z cechą twórczości Botticellego, jaką jest sposób przedstawiania oblicza Madonn, na którym maluje się zwykle beznadziejny smutek, lęk oczekiwania na spełnienie proctwa o męce i śmierci Chrystusa. Owe twarze tchną jakąś melancholią schyłkowej epoki. Kreśląc portret Madonny del Magnificat, w celu wydobywania jej malarskich walorów Iwanow wprowadza przedstawieniową, „opisową” funkcję gestu, koncentrując uwagę na pochylonym ciele Marii, na w półprzymkniętych, opuszczonych powiekach, spod których wyziera smutne spojrzenie.

W tekście Iwanowa funkcjonuje jeszcze inny sposób współistnienia słowa i znaku plastycznego. Jest to zabieg „uaktywniania” oka przez odwołanie się do wiedzy kulturowej wirtualnego odbiorcy oraz świadome wprowadzenie poetyckiej metafory, wywołującej odmienny (niż przywoływany pierwotnie) przekaz figuralny. Poetycka metafora „prijemla rok mieczej” i odautorski komentarz umieszczony w przypisach do tekstu: „Septem Dolores” odsyłają do wątku ikonograficznego przedstawień maryjnych wyobrażających Matkę Bożą z mieczem lub siedmioma mieczami przebijającymi jej serce. Dwa „wizualne” obrazy wydobyte na powierzchnię tekstu przekazem językowym harmonijnie łączy wielowarstwowość znaczeniowa symbolu miecza, ujawniająca sensy naddane. W obrędyście Koronacji Madonny miecz otrzymuje wartość *sacramentale*, staje się świętym symbolem oraz swoistym kluczem do Iwanowskiej interpretacji Botticellowskiego płótna.

Oryginalną cechą przedstawień postaci kobiecych autora *Madonny Raczynskich* było łączenie w harmonijną całość obrazu Madonny i Wenery. W całym utworze Iwanowa mamy do czynienia z interesującą transformacją poetycką – „prześciem” jednego wcielenia postaci w drugie: Madonny del Magnificat w postać Flory (Wenery) personifikującej Wiosnę. W ostatniej tercynie wiersza będzie ona już tylko abstrakcyjnym, uogólnionym symbolem Marii z *Pokłonu Pasterzy* Botticellego. W obliczach wyobrażonych na płótnach malarza postaci kobiecych doszukiwano się często znamion ludzkich. Czyni to także Iwanow. Nakreślona piórem poety Botticellowska *Primavera* ma w sobie zarówno coś ze zmysłowego piękna pogańskiej boginki czy nimfy, jak i może ucieleśniać ziemskie piękno – urodę młodej Florentynki, którą malarz mógł spotkać podczas karnawałowych zabaw. Wyniesione w pierwszym wersie (w formie symboli znaczących) Śmierć (jedna ze stałych towarzyszek ludzi odrodzenia) oraz wątek *vanitas* w postaci oksymoronicznie ujętej metafory (pisane dużą literą) sugerują jakby żarliwy (daleki od renesansowej pogody) niepokój, jaki zwykle emanuje z Botticellowskich postaci kobiecych. Próżno by szukać na ich obliczu uśmiechu, poza owym niepewnym, nieokreślonym, jakby znudzonym uśmiechem *Primavery*, co doskonale uchwycił i oddał Iwanow.

Końcowy fragment wiersza «*Magnificat*» *Botticelli* nawiązuje do ostatniego okresu twórczości autora *Zdjęcia z Krzyża*, całkowicie zdominowanego

przez tematykę religijną. Występujące tu związki malarstwa z poezją ujawniają swoje formy i znaczenia w kontekście drugiego wątku renesansowej myśli teoretycznej, tego, który uwzględni rolę wyobraźni w procesie twórczym, jako kategorii wspólnej plastyce i poezji. Wyobraźni przyznawano funkcję medium pośredniczącego między zmysłami i umysłem, ciałem i duszą. Jednym ze sposobów manifestowania w dobie renesansu omawianego problemu było jednocześnie wykorzystywanie dwóch form przekazu: plastycznego i językowego. Polegało ono m.in. na wkomponowywaniu inskrypcji w rzeczywistość obrazową, czyli tzw. widzialnych słów. W dziele ikonicznym funkcjonowały one na zasadzie paralelności, integracji lub wzajemnego uzupełniania się czy dublowania komunikowanych sensów<sup>6</sup>.

Botticellowski *Pokłon Pasterzy*, do którego odsyła Iwanow w swoim wierszu, jest właśnie takim przykładem związków słowno-obrazowych. Kierując wzrok wirtualnego odbiorcy w stronę inskrypcji: „No sniliś jawstwienniej zabwiennyje głągoły”, poeta każe mu niejako przejść na pozycję czytelnika. Podobnie postępuje z tytułem wiersza, wyodrębniając z całości przedstawienia ikonicznego motyw symbolicznej księgi, a więc tekst językowy. Dzięki wydobyciu jednego przekazu z drugiego poeta narzuca niejako odbiorcy swój sposób interpretacji płótna. W autokomentarzu do wiersza Iwanow napisze, iż inskrypcja umieszczona na obrazie przez malarza świadczy „o mistycznym zamroczeniu duszy w ostatnich latach jego życia, spowodowanym tragicznym końcem Savonaroli”<sup>7</sup>, co wyeksponuje również w wierszu, wprowadzając postać fanatycznego dominikanina. Natomiast nuty cierpienia, niepokoju, apokaliptyczny katastrofizm, jaki charakteryzuje treść inskrypcji, zostaną wydobyte przez Iwanowa w pierwszym i ostatnim wersie tercyny i będą funkcjonować jakby na zasadzie kompozycyjnej oraz ideowej ramy, okalając wpisany w nią, odmienny pod względem nastroju i treści — świat. Tak więc „widzialne słowa” wprowadzone w obszar przedstawienia ikonicznego (ani na płótnie, ani w wierszu) nie funkcjonują na zasadzie współistnienia, paralelności lub integracji obu form przekazu. Są treściowym i kompozycyjnym dysonansem, kontrastują z wyobrażoną przez malarza i przetworzoną w mowę poetycką — świetlistą, idylliczną wizją świata, głosząca chwałę na ziemi i niebie. Za pomocą semantycznych właściwości języka, w swoisty sposób operując metaforą i słownictwem odwołującym się do „...szerszego kontekstu kulturowego, do zbiorowych doświadczeń, wyobrażeń czy dążeń wspólnych dla twórców i odbiorców sztuk plastycznych”<sup>8</sup>, Iwanow interpretuje Botticellowską wizję malarską w kategorii zagadnień ogólnych i sprowadza ją do znaków i symboli: oliwnego drzewa uosabiającego pokój, Światła pisanego dużą literą — symbolu Marii, pocałunku niebios — znaku harmonii i ładu panującego we wszechświecie.

W kulturze rosyjskiej, poczynając od wieku XVIII, wysoko cenioną postacią włoskiego odrodzenia jest Rafael Santi. Wydaje się to uzasadnione w świetle tego, iż obrazy malarza są najdoskonalszym i najpełniejszym wyrazem maniery klasycyzmu. W przyswojeniu dzieł malarza i jego programu artystycznego niepoślednią rolę odegrały niemiecka szkoła jenańska, poglądy Friedricha Schlegla zawarte w rozprawie *O stosunku sztuk plastycznych do*

<sup>6</sup>Por.: S. Michalski „Widzialne słowa” sztuki protestanckiej, w: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*. Pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 171–209; P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

<sup>7</sup>V. Ivanov *Sobranie...*, t. I, s. 860.

<sup>8</sup>H. Dziechcińska *Oglądanie...*, s. 89.

natury (1807) i dzieła Wilhelma Wackenrodera (słynna legenda o Rafaelu opublikowana pod tytułem *Fantazja o sztuce — szkic Widzenie Rafaela*). Teksty te przenikały do Rosji w oryginalne lub znane były z rosyjskiego przekładu Stepana Szewyriowa (*O sztuce i artystach*, Moskwa 1826). Szukając dalszych analogii do Rafaelowskiej tradycji malarskiej, można, wydaje się, mówić także o wpływie Delacroix, który w *Dziennikach* poświęci autorowi *Świętej Cecylii* wiele stron oraz napisze o nim oddzielny szkic.

W życiu kulturalnym Rosji wieku XIX Rafael „jest obecny” przede wszystkim jako twórca Madonn, szczególnie tej najśłynniejszej — *Madonny Sykstyńskiej*. Jak twierdzi R. Danilewskij, największą rolę w spopularyzowaniu twórczości Rafała w Rosji tego okresu odegrała Wackenroderowska legenda o malarzu oraz list Wasilija Żukowskiego z 29 czerwca 1821 r., adresowany do uczennicy — księżny Aleksandry Fiodorowny. List ten w literaturze rosyjskiej jest pierwszym dokładnym i subtelnym, romantycznym w stylu opisem wrażeń poety wyniesionych z oglądu *Madonny Sykstyńskiej*<sup>9</sup>.

Jak na tle owej recepcji Rafaelowskiej tradycji sytuuje się Iwanowska wypowiedź artystyczna? Poeta wysoko ceni Rafała. Jego nazwisko w tekstach autora *Przejrzystości* pojawia się dość często. Owo zainteresowanie twórcą *Madonny z rybą* podąża jakby w kilku kierunkach. Najistotniejszy wydaje się fakt, iż Iwanow wprowadza Rafała w krąg swych koncepcji estetyczno-filozoficznych oraz przeżył artystycznych, wchłania i przetwarza jego twórczość w swojej własnej. Poeta odnajduje w dziełach malarza motywy i idee o kluczowym dla własnej twórczości znaczeniu. Wydaje się, iż największy wpływ na poezję Iwanowa wywarły Rafaelowskie freski z Watykanu *Stanza della Segnatura*, najbardziej klasyczne dzieło malarza, które jest uświęceniem wielkich możliwości ludzkich: Poezji, Sprawiedliwości, wiedzy o Twórczości i Stwórcy. W tym właśnie duchu odczyta to wspaniałe dzieło Rafała Iwanow w wierszu *La Stanza della Disputa*. Poeta skupia uwagę nie na doskonałości warsztatu malarza, lecz na ukrytych poza obrazem przedstawionych ideach, na jego warstwie symboliczno-alegorycznej, z której można czytać jak z księgi.

W obu dziełach, reprezentujących dwie odmienne dziedziny sztuki, sfera związków literatury z malarstwem i odwrotnie ujawnia swe sensy na wielu poziomach. Freski Rafała i wiersz Iwanowa są przykładem syntezy różnych rodzajów, w której pierwiastki podmiotowe i przedmiotowe spaja element epicki. Zarówno poeta, jak i malarz dążą do fabularyzacji całości przedstawionej. W wierszu „ja” liryczne przybiera postać narratora, który w formie monologu rozwija wątek treściowy fresków, nadając wypowiedzi poetyckiej postać baśni. Może to być również renesansowa lub dziewiętnastowieczna *storia* o dawnym malarzu i jego twórczości: „Jest w Wiecznom gorodie, druzja, czertog odin, ||Gdzie wiecznyje zwuczat z poblekszych friesok spory” (I, 621). Analogie między tekstem poetyckim a dziełem plastycznym występują również w warstwie kompozycyjnej: dwupoziomowej, symetrycznej strukturze dzieła plastycznego odpowiada układ przedstawień poetyckich. W tytule utworu *La Stanza della Disputa* i dalszych jego częściach poeta odwołuje się do dwóch fresków Rafała — *Dysputa* i *Szkoła Ateńska*. Z całości wyobrażenia malarskiego Rafała Iwanow wybiera te fragmenty, które staną się motywami przewodnimi jego poezji i posłużą za materiał egzemplifikacyjny wywodów na temat sztuki oraz koncepcji symbolizmu.

<sup>9</sup>R. Danilewskij *Zametki o temach zapadnoevropejskoj živopisi v russkoj literature*, w: *Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo*, Leningrad 1986, s. 288.

Dla poety świat widziany oczami malarza staje się odpowiednim gruntem do poszukiwania uniwersalnego języka własnej poezji, mającego przedstawić, poetycko unaocznic prawdę ukrytą pod powierzchnią rzeczy, pojęć i zdarzeń. Prawdę religijną, filozoficzną, estetyczną i moralną. Owa Prawda, pisana dużą literą, to główny, zdaniem poety, element wszelkich nauk. Do niej powinna dążyć zarówno teologia, filozofia, jak i poezja. Kompozycyjne rozmieszczenie tego symbolu w strukturze wiersza jest niezwykle interesujące. W niektórych fragmentach wypowiedź liryczna Iwanowa świadomie nawiązuje do Rafaelowskich kompozycyjnych ujęć na freskach:

Tam iszczut *Istiny* myslitieli Afin,  
 Tam molat *Istiny* swiatych Otcow sobory.  
 (I, 621)

Prawda stanowi tu oś ideową. Symetrycznie wobec niej (co zostanie jeszcze podkreślone poetycką anaforą) poeta z lewej strony umieszcza działalność przedstawicieli filozofii i teologii (jedni myślą – drudzy się modlą), z prawej natomiast – jakby same postaci (myśliciele – święci) oraz określa miejsce, gdzie prowadzili oni ważne dysputy (Ateny – Ojców sobory). Ową atmosferą Prawdy nasycone są i pozostałe strofy.

Kolejny fragment wiersza *La Stanza della Disputa* jest treściowo-ideowym oraz kompozycyjnym odwołaniem się Iwanowa do malowideł Rafaela na sklepieniu sali Camera della Segnatura: „Im wniemlat Wieszczyje s tainstwiennych Wierszyn” (I, 622). W czterech kolistych obramieniach malarz umieszcza cztery upersonifikowane postaci kobiece, zwrócone w kierunku fresków, odpowiadające ich treści. Są to alegorie Sprawiedliwości, Mądrości, Teologii i Poezji. Przystawianie dzieł plastycznych dawnego mistrza opiera się u Iwanowa na pełnej akceptacji walorów ideowo-treściowych, na indywidualnym ich przeżyciu i przetworzeniu. Interpretując przedstawienie malarskie, Iwanow dąży do wyłożenia własnych myśli, które formułuje z pozycji poety. Alegorię Sprawiedliwości wyobraża tylko z jednym jej atrybutem, tj. mieczem, kładąc nacisk na tę jego wymowę symboliczną, która kojarzy miecz ze słowami (*verba*): „Wot Sprawiedliwaja mieczem rieszyt razdory” (I, 622). Wydaje się, iż taka interpretacja dzieła ikonicznego wynika z symbolicznego rozumienia sztuki słowa przez Iwanowa.

Rafaelowska niewiasta wyobrażająca Mądrość odpowiada obrazowi Filozofii, Astrologii, Geometrii i Poezji w połączeniu z Teologią. Pobrzmiwają tu echa apoteozy mądrości starożytnej, do której nawiąże renesansowy humanizm, znajdują one również odbicie w artykułach Iwanowa. W wierszu wizję Rafaela poeta ujmuje następująco: „Wot uczył Mudraja <<poznaniu przicin>>” (I, 622). Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której lektura słowa umieszczonego w dziele ikonicznym staje się formą obcowania z przekazem plastycznym. Iwanow kieruje wzrok na treść kamiennych tabliczek (*consarum cognitio*), które trzymają wdzięcznie wyobrażone przez Rafaela aniołki. W świetle teorii odniesień między różnymi sztukami wydaje się, iż oba dzieła (plastyczne i poetyckie) są przykładem słowno-wizualnej polifonii komunikacyjnej.

W trzecim kole Rafael umieszcza postać Teologii z książką w ręce. Aby możliwie jak najwierniej oddać wymowę ideową przedstawienia malarskiego, a równocześnie zmanifestować swój własny program, i tym razem Iwanow odwołuje się do jednego z detali przedstawienia ikonicznego. Nie jest to księga, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało, lecz motyw oczu, a właściwie spojrzenie skierowane przez upersonifikowaną postać ku przestrzeniom niebiańskim. Związki ze sferą sakralną (niebo) poeta sygnalizuje przez nadanie postaci imienia Niebiesnaja. W motywie wzroku („No k tajnie Bożestwa letiat

Niebieskiej wzory”) manifestuje się Iwanowowska akceptacja koncepcji artystycznych Rafaela, w którego dziełach ekspresja przekazywana przez oczy jego postaci wyposażona jest w siłę działania duchowego i artystycznego. Dla Iwanowa, w którego twórczości pierwiastki religijne i zainteresowanie zagadnieniami teologicznymi zajmują miejsce ważne, motyw spojrzenia jest drogą ku poznaniu tajemnicy wiary i chrześcijaństwa (m.in. jednego z najważniejszych dogmatów cerkwi — tajemnicy Komunii świętej, o którą spór toczy się na Rafaelowskim fresku *Dysputa*).

W czwartym obramieniu malarz umieszcza postać Polihymnii uwieńczonej laurem, trzymającej w jednej ręce lirę, w drugiej — księgę, a łokciem opierającej się o maskę teatralną. Towarzyszą jej, jak w pozostałych przedstawieniach, dwa aniołki z tabliczkami w rękach. W finalnej strofie wiersza Iwanowa *La Stanza della Disputa*, podobnie jak w jego artykule *Myśli o poezji (Myśli o poezii)*, pojawia się prawie identyczny z Rafaelowskim typ skodyfikowanego komunikatu ikonicznego. Chociaż dwupłaszczyznowość dzieła malarza, stosunek Iwanowa-odbiorcy do niego, sposób jego odczytania, podyktowany określonymi potrzebami interpretacyjnymi, oraz kontekst, w jakim je sytuuje, determinują formę wypowiedzi artystycznej i tworzą dwa warianty „rozumienia” przekazu wizualnego.

W artykule Iwanow skupia uwagę przede wszystkim na warstwie anegdotycznej malowidła Rafaela. Dążąc ku przedstawieniu unaoczniającemu przez dokładny opis sytuacji wyobrażonej w dziele ikonicznym, narzuca odbiorcy wyglądy spostrzeżeniowe. Umieszcza także informacje pozatekstowe, precyzuje czas i miejsce powstania dzieła malarza, ujawnia imię mecenasa. Mówi i o randze tego dzieła, które miało głosić chwałę Rzymowi i światu. Kładzie akcent na tę cechę twórczości Rafaela, jaką stanowi połączenie w jego obrazach elementów religijnych i świeckich, chrześcijańskich i neoplatonickich, nakładających się na siebie i wzajemnie przenikających<sup>10</sup>. Zjawisko to wydaje się typowe dla całej epoki renesansu. „Neoplatonicy byli bowiem przekonani, iż chrześcijaństwo, jedyna prawdziwa religia, jest całkowicie zgodne z platonizmem, jedyną prawdziwą filozofią”<sup>11</sup>. Takie odczytanie dzieła Rafaela wynika i z samych założeń programowych Iwanowa, szczególnie z jego koncepcji kultury.

Malowana apoteoza Poezji posłużyła również poecie jako ilustracja wywodów teoretycznych koncentrujących się wokół zagadnień procesu twórczego. Istotne miejsce w rozważaniach poety zajmuje problem natchnienia artystycznego, który wywodzi się m.in. ze słynnej niemieckiej legendy o Rafaelu. Iwanow odczytuje istotę natchnienia w duchu koncepcji romantycznych, mówiących o bezpośrednim kontakcie artysty ze światem platońskich idei pojmowanych jako objawienie, twórcze olśnienie. Odnajdujemy tu także koncepcje poszukiwania pokrewieństwa między poezją a wieszczaniem i wreszcie te poglądy

<sup>10</sup> W artykule Iwanow pisze: „... W watykańskiej sali, która powinna była, zgodnie z zamiarami Juliusza II, głosić swoimi freskami «Rzymowi i światu» osiągnięte dzięki platonizmowi przymierze między hellenską mądrością a bożym objawieniem, Rafaël wyobraża siedzącą na obłokach, uskrzydloną i uwieńczoną laurem Poezję między dwoma aniołkami trzymającymi tabliczki z wyrytymi na nich słowami z Wergiliusza HUMINA AFFLATUR — «bóstwem natchnioną». Zob.: V. Ivanov *Myśli o poezii*, w: *Sobranie...*, t. III, s. 656. W ikonicznych przedstawieniach malarstwa włoskiego Poezja występuje zwykle jako upersonifikowana postać kobieca, w niebiańsko-błękitnej szacie, udekorowana gwiazdami, ze skrzydlatą głową, trzymająca w rękach wianek laurowy i harfę, przed nią zwykle bywa umieszczany łabędź. Zob. hasło W. Toporowa w: *Mify narodov mira*, t. 2, Moskwa 1982, s. 328.

<sup>11</sup> S. Mossakowski *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1981, s. 82.

starożytnych i humanistów, które głoszą, iż wszelka działalność opiera się na wiedzy. Iwanow podąża za tokiem ich myśli i uważa, iż poezja jest wiedzą najwyższego rodzaju, gdyż sięga świata duchowego, obcuje z istotami boskimi. Stąd ostatnia strofa Iwanowowskiego wiersza *La Stanza della Disputa* jawi się jako apoteoza poezji. Odnajdujemy tu ślady koncepcji Platońskiej, w której poeta i filozof stoją obok siebie<sup>12</sup>. Tak też będzie w całej twórczości autora *Cor ardens*, filozofa i poety w jednej osobie.

Pewne analogie do twórczości Rafaela odnajdujemy także w utworze Iwanowa *Rozwód (Razwod)*, odsyłającym do fresku malarza z 1514 r. — *Tryumf Galatei*. Dzieło to jest symbolem Rafaelowskiego piękna, wdzięku i zmysłowości. Znajdą one odzwierciedlenie w trzeciej zwrotce wiersza. W poetyckim portrecie roześmianej, baraszkującej wśród fal nagiej Galatei Iwanow wyraża pochwałę piękna sensualnego. Zmysłowy urok nagiego ciała nimfy wodnej (wyeksponowany również na fresku) fascynuje, oczarowuje i pociąga w przepaść duszę poety-Polifema, która spala się w żarze namiętności. Jednakże miłość pięknej niewinnej Galatei jest dla pałającego żądzą Cyklopa — nieosiągalna. Oba dzieła — plastyczne i poetyckie — są symbolem tryumfu miłości, radosnego święta wiosny, wiecznego odradzania się natury. W Iwanowowskiej interpretacji tego wątku ujawnia się estetyka i poetyka przełomu wieków, z jej gwałtowną zmianą nastrojów, skłonnością do melancholii (znaną także epoce odrodzenia). Poeta sugeruje, iż uczucie miłości nie jest wieczne i podobnie jak wszystko w naturze — przemija<sup>13</sup>.

Natomiast w wierszu *Dolina-Kościół (Dolina-Chram)*, w poetycko-malarskim ujęciu krajobrazu, pobrzmiewają echa Rafaelowskiego wysublimowanego piękna, Rafaelowskiego tematu wzniosłości w sztuce. Poeta w stylu malarza kładzie nacisk na kompozycję, równowagę, pogodę ducha, harmonijne zestawienie kolorów. Krąg skojarzeń związanych z imieniem Rafaela i tytułami jego obrazów nie ogranicza się do przywoływania ich na stronie artystycznej wypowiedzi Iwanowa. Niekiedy obraz poetycki jest przepojony atmosferą dzieł wielkiego mistrza renesansu. Nie zawsze jednakże owo podobieństwo da się odczytać. Zależy to już od intuicji czytelnika.

Dla sposobu istnienia Rafaela w twórczości Iwanowa charakterystyczny wydaje się również ciąg skojarzeń wywodzący się z ostatniego dzieła wielkiego malarza — *Transfiguracji*, które poeta oglądał w watykańskiej Pinakotece. Na stosunku autora *Światła wieczornego* do tego obrazu zaważyła odczytana przez Iwanowa z całej twórczości malarza (jako im bliska) koncepcja chrystianizmu. Chrześcijański duch<sup>14</sup> emanujący z utworów obu artystów, a także swoiście wyrażony w niektórych z nich mistycyzm<sup>15</sup> zbliża ich twórczość.

<sup>12</sup> W. Tatarkiewicz *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 316–317.

<sup>13</sup> Problem ten omawiam w artykule *Symbole i mity lunarne w poezji Władysława Iwanowa*, „Slavica Wratislaviensia”, XLIII, 1989, s. 62–63.

<sup>14</sup> Renesansowy neoplatonizm, do którego sięgali w swych utworach obaj artyści, miał charakter teologiczny. Atakując teologię scholastyczną, jego przedstawiciele zwracali się do biblijnych i patrystycznych źródeł chrześcijaństwa. Z neoplatońskiej *docta pietas* wyszły wyprzedzające reformację pierwsze próby chrześcijańskiej *renovatio*. W tym świetle staje się zrozumiałe oparcie programu treściowego obrazów Rafaela na źródłach ewangelicznych i chrześcijańskich oraz sięganie po nie przez Iwanowa. Zob.: J. Delumeau *Cywilizacja Odrodzenia*. Przeł. E. Bekowska, Warszawa 1987, s. 128.

<sup>15</sup> Jak pisze Jerzy Ziomek: „kultura europejska zna trzy silniejsze fale mistycyzmu (wiek XIII, XIV, XVI), które przypadają na ogół na czas pobudzenia życia religijnego, artystycznego i umysłowego. Odmian mistycyzmu można by wyliczyć wiele, jednak pewne cechy są wspólne. Najogólniej mówiąc, mistycyzm jest religijnością indywidualną, wyrasta z przekonania, że droga bezpośredniej komunikacji z Bogiem jest drogą najpewniejszą, że droga ta jest drogą jak gdyby



W artykule *Idea odrzucenia świata* Iwanow prezentuje się jako kompetentny krytyk sztuki. Ostatnie, nie dokończone dzieło Rafaela staje się dlań punktem wyjścia do sformułowania i udokumentowania myśli na tematy filozoficzno-religijne, które opierają się na indywidualnym przeżyciu idei, a także na akceptacji lub negacji zawartych w nim walorów estetycznych. I znowu imię malarza i jego dzieło posłużył pocie jako artystyczna maska – do wyłożenia własnych myśli i podjęcia polemiki (nie tylko z jemu współczesnymi). W tym wypadku na temat różnych form przejawiania się i rozumienia mistycyzmu. *Transfigurację* Rafaela Iwanow odczytuje z perspektywy *Nowego Testamentu* i wyjaśnia (za pomocą szczegółowego opisu obrazu), na czym polega Rafałowska wizja „odrzucenia świata”. Wypowiedź krytyczna utkana jest z licznych określeń o wyraźnie wartościującym charakterze: afirmujących i negujących twórczość i postawę światopoglądową malarza. Przy czym negatywny stosunek poety do ostatniego dzieła Rafaela jest próbą zrozumienia i znalezienia odpowiedzi na pytanie, co sprawiło, że tworząc w przeszłości dzieła będące afirmacją życia, radości, harmonii, pogody ducha i piękna, namalował pod koniec życia dzieło pełne wewnętrznego niepokoju, dramatycznych napięć, wizję napiętnowaną cieniem śmierci, która kojarzy się pocie z ukrzyżowanym Chrystusem. Wydaje się, iż w interpretacji ostatniego dzieła Rafaela Iwanow posłużył się częściowo kryterium romantycznej oceny obrazu plastycznego; dominuje w niej pierwiastek dramatyzmu, doznania emocjonalne przeważają nad intelektualnymi. Niezależnie od możliwości o wiele obszerniejszego komentarza do tego tekstu sposób przeżywania i odbierania twórczości Rafaela przez Iwanowa przedstawia się dość czytelnie. Odsłania estetyczno-filozoficzne poglądy autora *Delikatnej tajemnicy*, ujawnia zarówno jego doskonałą znajomość twórczości malarza, jak i umiejętność odczytywania komunikatu wizualnego na tle szeroko pojętej tradycji kulturowej. Jednocześnie przejawia się tu osobista nuta w interpretacji tematów i motywów malarskich twórcy *Transfiguracji*.

Wydaje się jednakże, że Iwanow, jak inni przedstawiciele „nowej sztuki” w Rosji, nie w Rafaelu Santi upatrywał swojego duchowego i ideowego przywódcy, lecz w Leonardzie da Vinci. Fascynacja osobowością malarza koresponduje z popularnym w epoce modernizmu tematem artysty-geniusza. Modernistycznym „orgiastom”, którzy chcieli być „jak słońce”, bliska była (być może) pochwała radości życia, którą głosili i młody Leonardo, i epoka odrodzenia, zwłaszcza w późnej fazie, której znane było zarówno pojęcie *virtus*, jak i *voluptas*<sup>16</sup>. One to zapewniały wszechstronny rozwój osobowości indywidualnej. Niektórzy moderniści doszukiwali się w naturze i twórczości malarza pierwiastków demonicznych, m.in. Akim Wołyński (zbeletryzowana powieść *Leonardo da Vinci*, 1900) czy (szczególnie interesujący się malarzem) Dymitr Mereżkowski, który poświęcił mu wiersz (1895), szkic oraz powieść *Zmartwychwstali bogowie* (*Woskriesszyje bogi*, 1865–1941). Niektóre wątki myślowe Leonarda kontynuują (w zmienionej formie) symboliści neochrześcijańskie, poszukujący w sztuce pierwiastków mistyczno-religijnych. Na poetykę modernistów oddziaływała również technika malarska twórcy *Portretu muzyka*.

bierności na zewnątrz przy jednoczesnym uciążliwym doświadczeniu, ćwiczeniu wewnętrznym. Mistyk czuje się całkowicie odpowiedzialny za swoje zbawienie i za dostęp grzechu do duszy”. Zob. tegoż *Renesans*, Warszawa 1973, s. 272. Poezja Iwanowa i malarstwo Rafaela nie tyle reprezentują system mistyczny, ile wyrażają tęsknotę do nieosiągalnych stanów mistycznego zespolenia duszy z Bogiem.

<sup>16</sup>K. Cieślík *Czasopismo „Mir iskusstwa” na tle programów estetycznych modernizmu rosyjskiego*, Szczecin 1986, s. 54.

Iwanowowi szczególnie bliskie były religijność dzieł Leonarda da Vinci (dziś już zresztą kwestionowana) i głębia jego psychologizmu, eksponująca pierwiastki dramatyczne. Poetę fascynowała wnikliwa analiza psychiki człowieka oraz jego zachowania, niezwykła siła malarza w wyrażaniu głębokich przeżyć ludzkich. Elementy te w stopniu najwyższym Leonardo da Vinci wykorzystał w *Ostatniej Wieczerzy* (1495–1498), o której Goethe, twórca klasycznego opisu tego dzieła, napisze: „Leonardo wzniosł się tu ponad wartość jednej religii do wartości ogólnoludzkich”<sup>17</sup>.

Zainteresowanie Iwanowa tematem Wieczerzy Pańskiej pobudziły dwa przedstawienia malarskie, które znalazły odzwierciedlenie zarówno w tkance jego utworów lirycznych, jak i w wypowiedzi artystycznej. W wierszu *Psy (Sobaki)* z cyklu *Światło wieczorne* poeta odwołuje się do przedstawień Wieczerzy Pańskiej na wczesnych mozaikach, do wątku ustanowienia Najświętszego Sakramentu, gdy Chrystus wypowiada słowa: „Bierzcie i jedzcie, to jest ciało moje, bierzcie i pijcie to jest krew moja” (Mat. 26, 26). Autokomentarz, który poeta dołącza do tekstu, jest jakby swoistym „poetyckim szkicowaniem”, wzorującym się na czynnościach malarza: „Chrystus pośrodku, połowa apostołów podchodzi do niego z jednej strony po Chleb – z drugiej po Kielich”<sup>18</sup>. Trudno o bardziej wyraziste ewokowanie doznań wizualnych. Funkcjonują one także w tkance wiersza, w którym symplotke konstruuje graficznie formę odwołującą się do symetrycznego układu postaci na przedstawieniu ikonycznym. Zostaną również podkreślone przez poetę centralna pozycja Chrystusa i detale świętego obrzędu: kielich i chleb (pisane dużą literą).

Z kolei wiersz Iwanowa «*Wieczerza*» *Leonardo* z cyklu *Włoskie sonety* odsyła do słynnego dzieła malarza, które w sferze wątków tematycznych Wieczerzy Pańskiej ilustruje zapowiedź zdrady Chrystusa i wskazanie zdrajcy – Judasza. W wierszu mamy do czynienia z dwoma wariantami zjawiska, które określa się mianem „parawizualności literatury”<sup>19</sup>. Z jednej strony asocjacje wzrokowe są tu następstwem „naoczności” w sensie quasi-realnym, quasi-rzeczywistym i wynikają z kreowania podmiotu lirycznego na naoczny świadka opisywanych zdarzeń, z drugiej – Iwanow posługuje się „iluzją naoczności”. Tworzy ją za pomocą materii językowej oraz symbolicznego porządkowania przestrzeni, która nawiązuje do dwóch typów Leonardowskiej perspektywy – linearnej (geometrycznej) oraz atmosferycznej. Odpowiednia konstrukcja zdań, chwytły i ekwiwalenty językowe ewokujące skojarzenia plastyczne, zwroty deiktyczne skierowane do lirycznego „ty” decydują o tym, iż fresk Leonarda jawi się w takiej formie, jak gdyby był oglądany przez podmiot liryczny własnymi oczyma.

Aby zinterpretować Iwanowowski system kreowania „naoczności” przestrzeni, musimy usytuować się w jej formie, jaką jest podróż. Dominujący język stanowi perspektywa linearna o różnych wektorach kierunkowych. Tworzy ona szereg związanych ze sobą serii, oddzielonych granicą (brama, próg, okna). Z drugiej strony – uruchomione w wierszu dynamiczne spojrzenie sugeruje zmienność pozycji obserwatora i rodzi wielocentryczność przestrzeni. Ta z kolei przybiera różne kształty miejsc zamkniętych, ograniczonych jakby ramą: to przestrzeń miasta, świątyni, ogrodu, fresku i tryklinium. Tekst poetycki przemawia do widza-czytelnika jakby w dwóch planach: realistycznym i symbolicznym, połączonych nadrzędną zasadą wielości w jedności, pojmowanej

<sup>17</sup>Cyt. za: A. Bochnak *Historia sztuki nowożytnej*, t. I, Warszawa – Kraków 1983, s. 232.

<sup>18</sup>V. Ivanov *Sobranie...*, t. III, s. 843.

<sup>19</sup>H. Dziechcińska *Oglądanie...*, s. 87.

jako rytmiczne następowanie, w której zanikają wszelkie opozycje. W łańcuchu transformacji układ centryczny przeplata się z porządkiem symetrycznym. Opis przeplatania się rzeczy łączy się w stadium początkowym z obrazem drogi, ruchu w przestrzeni jako czynności porządkującej, a zarazem drogi pojmowanej jako kierunek nadany określonemu zachowaniu. Zadaniem i dążeniem poety przełomu wieków, przemierzającego obszary własnej sztuki, było łączenie świeckiego i sakralnego, nieba i ziemi. Jeśli do tego dołączymy symbolikę „przejść” oraz ideę wznoszenia się i opadania po linii wertykalnej, otrzymamy „przestrzeń zdjętych opozycji”, nawiązującą tu do Sołowjowowskiej koncepcji przekraczania „zakazanych progów”. Poeta wkracza w tajemniczy świat sztuki, w przestrzeń dzieła ikonicznego.

Strukturalna jedność fresku, jego treść, tworzy „tekst medytacji” między dziełem a widzem. Sama konstrukcja zaś przetwarza oglądanie obrazu w „medytację przestrzenną”, która staje się ekwiwalentem tego, co przedstawione. Takie było kompozycyjne założenie Leonarda da Vinci, który umieścił fresk na czwartej ścianie refektarza w klasztorze S. Maria delle Grazie. Za pomocą odpowiednio rozłożonego światła oraz przez włączenie Chrystusa i apostołów w grono posilających się mieszkańców klasztoru artysta ściśle zespolił przestrzeń malowaną z rzeczywistością. Spróbujmy teraz uchwycić składowe kompozycji fresku, tak jak odczytuje je Iwanowski odbiorca.

Przestrzenie te następują w porządku linearnym, przedziały między nimi podkreśla wymowa ideowa szczegółów. Wektory równoległe odnajdują swą przeciwwagę w pionowej ucieczce wzroku ku tylnej ścianie wieczernika opatrzonego oknami. Ruch pionowy jest formą, która umożliwia mediację między szeregami wpisanych w obraz ikoniczny opozycji przestrzennych oraz semantycznych. Powstaje przestrzeń zamknięta, samoorganizująca się, w której rozproszona niebieska poświata zatrzymuje wszelki ruch i zabarwia przestrzeń tryklinium kolorem „medium”. Kreując „naoczność” przestrzeni, Iwanow świadomie nawiązuje do kompozycyjnych i optycznych założeń Leonardowskiej teorii i techniki *sfumato* oraz do zagadnień perspektywy powietrzno-barwnej, tj. operowania dyskretnymi półtonami barwnymi i nastrojowym półmrokiem. Warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż wprowadzone w kontekst wiersza tryklinium o treści *all'antica* łączy się z renesansową tendencją do kojarzenia wszystkiego z podziwianą starożytnością. Mamy tutaj, jak się zdaje, do czynienia z celowym staraniem poety o nawiązanie do renesansowych idei.

*Ostatnia Wieczera* Leonarda da Vinci jest dla Iwanowa także wspaniałym „traktatem naukowym” na temat różnorodności psychiki ludzkiej, której bezdenne głębokie uzewnętrzniają się w mimice i gestykulacji namalowanych postaci. W artykule *Idea odrzucenia świata*, w którym Iwanow umieszcza poetycki opis fresku, z całości przedstawienia ikonicznego wyodrębnia dwie główne postaci dramatycznej sceny – Chrystusa i Judasza. Interpretacja ich psychologicznego rysunku posłużyła poecie za ilustrację wyłożonej w artykule refleksji filozoficzno-etycznej. Opis Iwanowa ożywia zamknięte w malarskiej przestrzeni postaci, wydobywa ich charaktery uchwycone w wyrazie twarzy (niezwykły spokój malujący się na wielkim, boskim, szlachetnym obliczu Chrystusa), pozie czy też geście (gra ruchu rąk Mistrza). Leonard bowiem, jak pisze nowelista Giambattista Giralardi, „gdy miał namalować jakąś postać, studiował najpierw jej istotę”<sup>20</sup>. Podobnie nigdy żadnego gestu nie namalował, jeśli go uprzednio nie wystudiował. „Ruchy ludzi są rozmaite – pisze malarz w swym *Traktacie o malarstwie* – jak różnorodne są zmienne co chwila stany

<sup>20</sup>Cyt. za: A. Bochnak *Historia...*, t. I, s. 234.

ich duszy. I każdy taki stan porusza człowieka w większym lub mniejszym stopniu zależnie od tego, czy dany człowiek jest bardziej lub mniej odporny, w zależności od jego wieku”<sup>21</sup>.

Poeta dostrzeże w Leonardzie talent wielkiego dramaturga malarstwa, który jego zdaniem przejawia się w jedności dramatycznej akcji przedstawionej na fresku, w ujęciu reakcji apostołów na niezwykle wydarzenie, w reżyserii sceny ofiary, która przemieni świat, uczyni go innym, odmieni też ludzi, wreszcie w mistrzostwie kompozycji. Ale w *Ostatniej Wieczery* ujrzy także opowieść religijną, uchwyci niezwykle spójny, wręcz „ciszę” malowidła, z którego wyłania się, jak z życia, problem zdrady, myśl szepcząca o przekupstwie i srebrnikach, dramat wzburzenia, kiedy Mistrz powie: „zaprawdę powiadam wam, że jeden z was mnie wyda” (Mat. XXVI, 21), „który macza ze mną rękę w misie, ten mnie wyda” (Mat. XXVI, 22 – 23). Poeta odczyta dzieło Leonarda również jako symbol ludzkiej tęsknoty za wybawieniem, szczęściem i za pięknem, odczuje niezwykle refleksyjny nastrój rozległego, łagodnego pejzażu, jaki zarysowuje się za oknami wieczernika. A więc to wszystko, co stanowi o nieprzemijających, wiecznych wartościach dzieła Leonarda (mimo olbrzymiego jego zniszczenia).

Wśród artystów renesansu włoskiego Leonardo jest tym, który najbardziej interesował się pejzażem. Potrafi namalować pejzaż wiarygodny i jednocześnie odpowiadający zamiarom artystycznym. Przedstawia fragmenty natury dla niej samej, niekiedy jako tło akcji. Naturalny ich wygląd, ciemniejsze barwy form w oddali, uwarunkowane perspektywą powietrzną, ciepłe światło wieczornej godziny to cechy krajobrazu wcześniej nie znane malarzom florenckim.

W wielu poetyckich krajobrazach Iwanowa odnajdujemy echa Leonardowskiej tradycji; mglistość i nierealność pejzaży, zacieranie zarysu form w oddali przez działanie światła, zróżnicowanie fragmentów jasnych i ciemnych. Wiele krajobrazów Iwanowa (podobnie jak u malarza) nie jest określonych geograficznie, choć przypominają one fragmenty naturalnych pejzaży, w których dominują skały, płaskowyże i góry. Iwanowowska wizja skalistych pejzaży (programowy wiersz *Piękno*) utrzymana jest w scenerii twardych konturów „klasycznego” włoskiego landszaftu, jaki widzimy na wielu obrazach malarza (m.in. *Madonna w skałach*, *Anna Samotrzecia* czy pejzaż lombardzkiej północy na tle portretu Giocondy). Poezie bliska jest także „niesamowitość” Leonardowskich krajobrazów, apokaliptyczne, potężne wizje natury, w których wyobrażenie i realność przenikają się wzajemnie. Echa poglądów na naturę, w których ujawnia się znany rys malarza: wizja przyrody dynamiczna i eschatologiczna, lęk i namiętna ciekawość, odnajdujemy w Iwanowowskich wyobrażeniach gór, w których dominują nastroje grozy, przerażenia i lęku, ale równocześnie zachwyty i fascynacji (np. poemat *Światy możliwe – Miry wozmożnego*). Myśl Leonarda, iż „kwintesencją” natury jest tęsknota za „pierwotnym stanem chaosu”, za rozkładem, będzie „niepokoić” i „męczyć”, „pograżać w mrok”, w „rodzimy chaos” nie tylko Iwanowa, ale i Aleksandra Błoka (wiersz *Florencja*).

Leonardo da Vinci jest twórcą najniezwyklejszego obrazu w dziejach sztuki, słynnego portretu Mony Lisy, największej z zagadek mistrza da Vinci, stanowiącego wyzwanie rzucone biografom i artystom, szczególnie tym ostatnim. Przyjmie je również Iwanow. Tajemniczy uśmiech Giocondy stanie się symbolem całego tomu lirycznego *Przejrzystość*, a jego istotę i poetyckie ujęcie

<sup>21</sup> M. Rzepińska *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław – Warszawa 1984, s. 124.

malarskiego pierwowzoru poeta wyrazi w programowym wierszu pod tym samym tytułem. Co ukrył malarz pod tym najstynniejszym uśmiechem – zastanawia się poeta. Ich wspólny sekret, uczucie, smutek, rezygnację kobiety poślubionej choremu, starszemu mężczyźnie? Skrywane namiętności kobiecej natury? Niepokój samotności i zjednoczenie dwu istot? Malarski mit androgyna? A może to jeszcze jedna chimera Leonarda da Vinci – kobiece *symbolum* czy malarsko-filozoficzno-religijny symbol jakiejś idei? A może uśmiech Mony Lisy jest tylko drwiącym uśmiechem samego mistrza albo ironicznym uśmiechem kobiety, która wie, czego pragnie i co zdobyła, a co trzeba stracić? Cokolwiek by wyraził w tym portrecie Leonardo, jest to największa z jego zagadek, którą Iwanow oraz uczestnicy malarsko-literackich spotkań na przełomie wieków usiłowali rozwiązać. Na kształt tych dyskusji ogromny wpływ wywarły psychoanaliza Junga, popularny wśród modernistów rosyjskich temat sobowtóra i motyw rozdwojenia, szeroko analizowany problem artysty, zespolony ściśle z penetracją psychiki ludzkiej, i psychologiczny aspekt mitu androgyna.

Michał Anioł Buonarroti zafascynuje Iwanowa już we wczesnej młodości. Zainteresowanie autorem *Jutrzenki* jest owocem długich przemyśleń nad jego twórczością, a także rezultatem doznań i doświadczeń wyniesionych z bezpośredniego oglądu jego dzieł (poeta tłumaczy m.in. sonety Buonarrotiego, podziwia przede wszystkim jego działalność rzeźbiarską). Interpretując dzieła Michała Anioła czy ustosunkowując się do jego poglądów na sztukę, Iwanow przechodzi zwykle do ogólnych problemów psychologii twórczości artystycznej i odbioru dzieła sztuki, do sformułowania *Estetycznych zasad* i określenia *Granicy sztuki*. Wiersze, w których poeta odwołuje się do dzieł mistrza renesansu, są świadectwem roli sztuk w formowaniu osobowości twórczej i wrażliwości estetycznej. Tłumacza też po części jedną z idei jego pisarstwa o sztuce (przeniesioną również na grunt poezji), mianowicie dążenie do pogłębienia i spotęgowania emocjonalnego odbioru dzieł sztuki, co było istotnym problemem dla ówczesnej krytyki artystycznej. Owa „sztuka patrzenia”, wymagająca wyczulenia oka i wrażliwości, jest zdolnością wejścia w czynny kontakt psychiczny z dziełem. Kontakt taki sprawia, iż przeżycia artystyczne i doznania życiowe wzmagają się i wzbogacają nawzajem, kształtując osobowość odbiorcy. Ogląd dzieł Michała Anioła wyzwała refleksję Iwanowa o sztuce jako jedynej możliwości ocalenia życia wewnętrznego i powrotu do utraconego raju dzieciństwa. Dzieła autora *Herkulesa* kształtują także poglądy poety na twórcę, istotę procesu twórczego, co znajdzie swe odbicie w artykułach *Granice sztuki* (rozdział *O artyście*), a poetycką realizację w wierszu *Twórczość*.

W wypowiedziach artystycznych i działalności lirycznej Iwanowa (m.in. wiersz *Sykstyńska Kaplica*) zainspirowanych freskami Michała Anioła znajdującymi się na sklepieniu Sykstyńskim: *Stworzenie słońca i księżyca*, *Stworzenie Adama*, *Prorocy*, *Sybilli*, *Przodkowie Chrystusa* oraz *Sąd Ostateczny*, ujawnia się renesansowy światopogląd, u którego podstaw legła nauka podparta wiarą w Jedynego Stwórcę, wielkiego „Malarza”, „Rzeźbiarza”, „Kompozytora” i „Architekta”, a także renesansowy antropocentryzm, który znalazł swój absolutny i wyłączny wyraz w twórczości Michała Anioła. Nikt bowiem tak jak on nie potrafił (w sposób całkowity) wyrazić godność i moc człowieka, jego wzloty i upadki, tragizm, namiętności i cierpienie. To właśnie w twórczości Buonarrotiego Iwanow odnajdzie pierwowzór swojego człowieka heroiczno-tragicznego, jego *terribilità* (ogromną siłę dramatyczną) i siłę wyrazu, prawdę

odsłonięcia wewnętrznych odczuć, wielostronność jego natury i wielorakość zewnętrznych działań. Odkryje także dzięki Buonarrotiemu piękno ludzkiego ciała, wyolbrzymione, heroiczne i spotęgowane. Człowiek pisany dużą literą, na którego wyobrażenie istotny wpływ wywarły freski Michała Anioła ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej (*Stworzenie Adama, Sąd Ostateczny*), zgodnie z tradycją renesansową, stanie się centrum twórczości Iwanowa. Poeta złoży mu hołd w jednym ze swych poematów, wynosząc go w tytule. Tylko bowiem człowiek, zdaniem Iwanowa, stanowi najdoskonalszy temat wszelkiej sztuki.

W twórczości Michała Anioła fascynuje autora *Zabaw Melpomeny* nie tylko piękno ludzkiego ciała, które podziwiał, czcząc Boga (podobnie jak wielki artysta) za to, że stworzył je na wzór uniwersalnej harmonii kosmosu, ale przede wszystkim oddanie wewnętrznych przeżyć, studiowanie wyrazu psychicznego bohatera, odkrywanie własnego „ja”, zamykające się w formule „poznaj samego siebie”. Renesansowa afirmacja i wyniesienie swojego „ja” przez dążenie do samoistnego, władczego zespolenia się ze światem ujawniają zasady Iwanowskiej metafizyki, według której wszystko w świecie ma duszę. Współistnienie ducha i materii to stale powracające tematy twórczości poety (także Michała Anioła), a stworzenie kształtu uduchowionego – to ustawiczne dążenie, które obaj artyści pragną urzeczywistnić środkami właściwymi ich sztuce.

Przenikanie dzieł malarskich Buonarrotego do twórczości Iwanowa (tematyczne, symboliczne, dopowiadające) ma jeszcze inne funkcje; ukonkretnia świat przedstawiony, budzi określone wyobrażenia plastyczne, zmierza w kierunku przedstawienia unaoczniającego. Wielkie wrażenie wywrze na pocie fresk Michała Anioła *Sąd Ostateczny*, który obrazem boskiej potęgi i grozy wzburzył niejedyn umysł w ciągu stuleci. Iwanow interpretuje go w duchu symboliki starotestamentowej i w artykule *Idea odrzucenia świata* napisze: „...Odrzucenie świata zostało obwieszczane, w tym wstrząsającym i jakby dźwięczącym ogłuszającą muzyką utworze, jako płomienny żywioł świętego, proroczego gniewu” (III, 85). Ów „proroczy gniew” malarza udzieli się samemu pocie, który w wierszu *Sykstyńska Kaplica* każe wirtualnemu odbiorcy, grzesznemu potomkowi rodu Adama, oglądać fresk i traktować go jako ostrzeżenie. Aby wydobyć i spotęgować nastrój grozy i tragizmu, jaki emanuje z fresku, Iwanow wykorzystuje wszystkie dostępne mu środki poetyckiego wyrazu. Lakoniczność języka, wzmożona ekspresja krótkich form rzeczownikowych o dramatycznej wymowie, asocjacje dźwiękowe, poetyka ruchu (gwałtowny rytm spadających i kłębiących się ciał) – wszystko to kojarzy się pocie z potężnym dziełem muzycznym, w którym każdy akord opiera się na dysonansie. W *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła Iwanow ujrzy przykład sztuki „dionizyjskiej”, artyzm odzwierciedlający wewnętrzne konflikty, dysonansowy charakter świata i człowieka, piękno straszliwe, spajające w jedno – fantazję i rzeczywistość. Poeta „spożytkuje” twórczość Buonarrotego do ilustracji własnych przemyśleń, których nietzscheańskie pochodzenie zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Podsumowując: celem niniejszej refleksji, nie pretendującej bynajmniej do całościowego ujęcia zagadnienia i sformułowania ostatecznych wniosków, było wskazanie na częstość występowania renesansowych odwołań malarskich oraz ich funkcjonalność w programie estetyczno-filozoficznym oraz działalności artystycznej autora *Granic sztuki*. Iwanow, twórczo odwołując się do dzieł Botticellego, do jego poetycko-malarskiej natury, rozwiązań stylistyczno-formalnych, malarskich ujęć postaci kobiecych czy też wątków tematycznych,

odnajduje wspólne cechy nastrojowe schyłkowej epoki quattrocenta i współczesnych mu czasów.

Afirmacja dzieła sztuki (w tym wypadku malarstwa Rafaela) ujawnia się w twórczości Iwanowa w postaci akceptacji wątków ikonograficznych, harmonijnego łączenia komponentów kompozycyjnych formy i treści, aprobowania funkcjonujących w dziełach malarza i korespondujących ze sobą pierwiastków — *arte sacra* i *arte profana*. Odczytywanie przez poetę, jako im wspólnych, koncepcji łączenia i przetwarzania form zaczerpniętych z pogańskiego i chrześcijańskiego antyku. W twórczości Rafaela pociągało autora *Przejrzystości* obycie z problematyką filozofii neoplatońskiej, ujawniającej się w treściach ideowych jego dzieł, m.in. na freskach *Stanza della Segnatura*. Często w utworach Iwanowa odnajdujemy wzory Rafaelowskich kompozycji, pełnych równowagi i pogody ducha. Poeta akceptuje w malarzu apoliński typ artysty, twórcy prostodusznego, religijnego, czystego serca, z samozaparciem pracującego nad wyrażeniem idei boskiego piękna.

Leonardo da Vinci jest dla Iwanowa uosobieniem artysty uczonego i filozofa, symbolem sztuki intelektualnej, sztuki podniesionej do rangi nauki. Poeta twórczo odwołuje się do doświadczeń malarza, do wnikliwej analizy psychiki człowieka i jego zachowania. Utożsamia się lub polemizuje z jego poglądami na sztukę i naturę. Sięga do Leonardowskich poszukiwań formalnych; techniki *sfumato* i teorii perspektywy.

Poglądy artystyczne i twórczość Michała Anioła ujawniają Iwanowski stosunek do sztuk pięknych, do zagadnień psychologii twórczości artystycznej i odbioru dzieła sztuki, do problemów natchnienia, wyobraźni, fantazji artystycznej, do problematyki przeżycia estetycznego, wrażliwości estetycznej. Są też jedną z zasad artystycznych jego poetyki. Znalazło to odzwierciedlenie m.in. w Iwanowskiej poetycko-plastycznej, tragicznej, namiętnościami wstrząsanej koncepcji świata oraz człowieka, przejawiało się w pogańskim kulcie ciała i mocy, w żarliwym uwielbieniu boskości, w idealistycznej koncepcji sztuki, w proteście przeciw skrajnej formie renesansowego indywidualizmu. Michał Anioł stanie się dla Iwanowa symbolem niezwyciężonej energii twórczej, uosobieniem dionizyjskiego typu artysty, a jego twórczość — będzie przykładem sztuki „dionizyjskiej”. Poeta przyswaja sobie również lub twórczo interpretuje program estetyczno-filozoficzno-religijny artystów renesansu, w którym odzwierciedla się szereg uniwersalnych idei, jakimi był przepojony świat wyobrażeń ludzi odrodzenia, epoki, w której, jak pisze Ervin Panofsky: „artyści starali się zasymilować całą kulturę naukową swego czasu, tak jak z kolei uczeni i pisarze doszukiwali się w dziele sztuki wyrazu najwyższych i uniwersalnych praw”<sup>22</sup>. Przede wszystkim jednakże patronujący poetyckiej muzie mistrzowie odrodzenia i ich twórczość będą dla Iwanowa symbolem wiecznie trwałego świata sztuki, w którym chroni się piękno rzeczywistości niszczonej przez czas.

<sup>22</sup> Ervin Panofsky *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939, s. 89.