

LEONARDO DA VINCI – wszechstronny, genialny artysta, malarz, teoretyk sztuki, rzeźbiarz, architekt, uczonek, myśliciel, reformator wł. malarstwa, ur. 15 IV 1452 w Anchiano k. Vinci k. Florencji, zm. 2 V 1519 w zamku Cloux k. Amboise (Francja), jako gość króla Franciszka I.

Uczęszczał do szkół we Florencji, gdzie ok. 1466 wstąpił do malarskiej szkoły Andrzeja Verrocchia; pozostawał jego domownikiem oraz członkiem cechu malarzy jeszcze po 1476. Studiując matematykę interesował się równocześnie perspektywą, muzyką, anatomią, geografią, botaniką, geologią, wykonywał projekty dzieł architektonicznych (np. projekt kanału rzeki Arno od Pizy do Florencji) i mechanicznych (np. młynów i machin poruszanych wodą). Na prośbę Verrocchia namalował (ok. 1478) anioła w jego obrazie *Chrzest Chrystusa*, którym zapoczątkował nowy styl (światłocień) pełnego renesansu.

Samodzielne dzieła L. z pierwszego okresu florenckiego: *Pokłon Trzech Króli*; *Św. Hieronim* (oba nie ukończone); *Zwiastowanie*; studia do *Madonny z kotkiem*. W 1482 udał się na dwór Sforzów w Mediolanie; pozostał tam do 1499, tj. do upadku Ludwika Moro zw. łasicą, któremu namalował (1483–1485) portret jego kochanki Cecylii Gallerani, znany jako *Dama z łasiczką* (Muzeum Czartoryskich w Krakowie). W okresie mediolańskim powstały także: *Madonna wśród skał* (1483), malowidło ścienne *Ostatnia Wieczerza* (1495–1498) oraz model brązowego pomnika konnego Franciszka I Sforzy i projekty architektoniczne (model kopuły katedry, plany pałacu). W tym okresie L. osiągnął dojrzałość artystyczną, dokonując wielu prac twórczych i mechanicznych, pisząc liczne traktaty na różne tematy.

Lata 1500–1516 to okres „wędrownego życia” L.: po pobycie w Mantui, Wenecji i Florencji, w 1502 wstąpił, jako wojskowy inżynier i architekt, na służbę Cesara Borgii, księcia Walencji, aby po jego upadku w 1503 powrócić do Florencji, gdzie zajął się malowaniem; z tego okresu pochodzą prace nad kartonem do obrazu *Św. Anna Samotrzecia*, nad kartonem i malowidłem ściennym *Bitwa pod Anghiari* dla Palazzo Vecchio we Florencji (obydwa dzieła nie zachowane) i nad portretem Mony Lisy (*La Gioconda*); kontynuował też studia anatomii i te przedsięwzięcia, których kulminacją była konstrukcja wielkiego mechanicznego ptaka. W latach 1506–1513 pod mecenatem Sforzów w Mediolanie tworzył obrazy: *Św. Jan Chrzciciel*, *Bachus*, *Leda z łabędziem*, *Św. Anna Samotrzecia*. W 1513 udał się do Rzymu, gdzie malował dla papieża

Leona X. W 1516 porzucił Italię i przeniósł się do Francji, pozostając tam aż do śmierci uznanym malarzem, inżynierem, architektem i budowniczym.

Jako malarza interesował L. naturalny wygląd rzeczy, jej ruch i ekspresja (studia twarzy) oraz specjalistyczne problemy malarskie, jak światłocien, perspektywa linearna, barwna i powietrzna. W jego twórczości doniosłą rolę odgrywał rysunek, służący do ustalania poszczególnych etapów pracy artystycznej, której ostateczny cel był pozaartystyczny, badawczy, bo gdy wynik badań naukowych zarysowywał się już dostatecznie jasno i wyraźnie, dzieło sztuki zazwyczaj przestawało go interesować (stąd tak częste nieukańczenie obrazów).

W czasie pierwszego pobytu w Mediolanie podjął L. systematyczne studia w dziedzinie anatomii, botaniki, matematyki, optyki i mechaniki; powstały wówczas główne części traktatu o malarstwie, architekturze i anatomii, optyce i mechanice. W drugim okresie florenckim kontynuował prace naukowe i zbierał materiały do traktatu kosmologicznego o pierwotnych siłach natury. Po śmierci L. jego uczeń i przyjaciel – F. Melzi – przekazał potomnym prace L. (notatki, szkice, projekty i korespondencja) zebrane w 19 ksiąg. W pismach L. – zwł. w najbardziej znanym, pośmiertnie zestawionym z notatek *Trattato della pittura* (wyd. P 1651; *Traktat o malarstwie*, Wr 1961, 1984²) – znalazł wyraz jego pogląd o jedności nauki i sztuki.

Ważniejsze zbiory pism L.: *Il Codice Atlantico* (I–XII, Mi 1894–1904, Fi 1973–1975); seria kodeksów z „Bibliothèque de l’Institut de France” opublikowanych przez Ch. Ravaisson-Mollien pt. *Les manuscrits de L. de Vinci* (I–VI, P 1881–1891) oraz wydanych przez Commissione Vinciana pt. *I manoscritti e i disegni di L. da Vinci*, w skład których wchodzi: *I manoscritti* (I: *Il Codice Arundel 263*, I–IV, R 1923–1930; II: *Il Codice A2172*, R 1936; III: *Il Codice A2172*, R 1938; V: *Il Codice B2173*, R 1941); *I manoscritti. Serie minore* (*Il Codice Foster*, I–V, R 1930–1936); *I fogli mancanti al codice „Su’l volo degli ucelli”* (R 1926); *Disegni* (I–VII, R 1928–1952); *I Disegni geografici* (R 1941). Wydano także: *Frammenti letterari e filosofici*, wyd. E. Solmi (Fi 1899, 1979); *Leonardo omo senza lettere*, wyd. G. Fumagalli (Fi 1938, 1970, zawiera bibliogr. kodeksów Leonardowskich); *Scritti scelti*, wyd. A. M. Brizio (Tn 1952, 2000); *Tutti gli scritti*, wyd. A. Marinoni (I: *Scritti letterari*, Mi 1952); *I Codici di Madrid*, wyd. L. Reti (I–V, Fi 1974). Spis wyd.

prac L. znajduje się w: E. Verga, *Bibliografia vinciana* (Bol 1931, I 25–46, II 765–774). W języku pol. wydano m.in.: *Pisma wybrane* (I–II, Wwa-Kr 1913, Wwa 1958, 2002); *O niebie, gwiazdach i czterech żywiołach* (Wr 1998); *Bajki i pomysły* (Koszalin 2002).

DZIEDZINY ZAINTERESOWAŃ. Wszechstronne zainteresowania L. do dziś budzą zdumienie, a jego niezwykle dokonania na polu nauki, sztuki i techniki nie poddają się próbom uproszczonego zaszeregowania jego spuścizny do określonego nurtu myśli filozoficznej. Czerpiąc z różnych źródeł, a także polemizując i odcinając się od niektórych poglądów swojej epoki – wypracował własną koncepcję wiedzy i twórczości. Było to całościowe spojrzenie na wszechświat i na człowieka. W swojej koncepcji wiedzy uniwersalnej L. z jednej strony odcinał się od dominującej roli dialektyki w całym życiu umysłowym, a więc i w filozofii, od zewnętrznych tylko środków wyrazu i od celebrazmu przeciwstawiającego teorię praktyce, a także od kontemplacji traktowanej jako ewadyzm i ucieczka przed konfliktami oraz trudem twórczym, a z drugiej strony wykorzystywał niektóre teorie nowej fizyki (grawitacja, ruch, impet), zwł. od strony ogólnofilozoficznej oraz techniczno-konstruktorskiej, jak również zastane już osiągnięcia z zakresu optyki, perspektywy czy medycyny teoretycznej, która obejmowała nie tylko anatomię ważną dla malarzy i rzeźbiarzy, ale też całe spektrum wiedzy – od fizyki i alchemii począwszy, na astrologii i filozofii człowieka skończywszy.

W zakresie koncepcji filozoficznych istnieje związek L. z głoszonymi wówczas koncepcjami Marsilia Ficina i Mikołaja z Kuzy, chociaż jedne wykorzystywał wybiórczo, a inne w sposób nietypowy. I tak, w aspekcie makrokosmicznym fascynowała go myśl o jednakowym kształcie i o niezliczoności ciał niebieskich, których wielkość wydawała mu się jednakowa, a dominująca we wszechświecie kulistość została silnie zaznaczona w kształcie Ziemi.

Poglądy L. wytworzyły sprzyjającą atmosferę dla dokonania się rewolucji kopernikańskiej. L. uważał, że Słońce dlatego zajmuje centralne miejsce w kosmosie, gdyż jest źródłem światła, ciepła i życia. Jako malarz był urzeczony wspaniałością światła, a siebie nazywał „trattatore della luce” (wnikliwym znawcą światła). Nurtowała go myśl o możliwej nieskończoności światów, a także zagadnienie możliwości nieskończenie wielkiego i

nieskończenie małego. Jednak właściwa przyczyna uniwersalistycznego charakteru wiedzy L. wynika z przeświadczenia o głębokim powiązaniu wszystkiego ze wszystkim, czyli z myśli (o rodowodzie neoplatońskim) dostrzegającej sięgające w najgłębszą strukturę rzeczywistości związki zespalające ze sobą nawet pozornie odległe od siebie strefy, jak geometria, anatomia i twórczość artystyczno-plastyczna.

WIZJA MAKROKOSMOSU. Makrokosmos ma dla L. znamiona gigantycznej maszyny, będącej nie martwym mechanizmem, lecz organizmem rozumianym w duchu platońsko-pitagorejskim – wielkim zwierzęciem. Najwyraźniejszą cechą życia przenikającego wszechświat jest ruch, którego tajemnicę usiłował wyjaśnić. Mistrzem kierującym tą nieogarnioną symfonią życia i ruchu jest Bóg, kształtujący wszystkie jestestwa zaludniające świat wg nieskończonych kombinacji podstawowych pięciu brył klasycznych przedstawionych w *Timajosie* Platona, spośród których 4 odpowiadają czterem żywiołom, a piąta (dwunastościan pięciokątny) – owa sławna quinta essentia – to ta, której „Bóg użył do wymalowania wszechświata” (tamże, 55 B; Swieżawski DF II 334); ona, zdaniem L., zawiera w sobie tajemnicę życia całego kosmosu.

Przejmując burydanowską koncepcję impetu, L. dokonał jej modyfikacji, wprowadzając pojęcie impetu złożonego (tzn. impetu działającego wraz z siłą ciężenia, co miało wyjaśnić zakrzywienie toru każdego pocisku), a ponadto kojarząc, a niekiedy nawet utożsamiając ów impet z pojęciem siły – a raczej siły życia (forza), której naturę pojmował jako pozbawioną wszelkiej wymiarowości i cielesności, jako duchową (spiritualis), innym razem, zgodnie z medycyną starożytną i średniowieczną, jako subtelne, niewidoczne ciała, które rozprawdzają wszelkie actiones et passiones, dokonujące się w żywych organizmach; ruch tych ciał (spiritus), czyli „duchów ożywczych”, zmierza zawsze „ku górze”, gdyż ich miejscem naturalnym jest świat zbudowany z piątego żywiołu, świat ciał niebieskich. Tu prawdopodobnie schodzi się natura owej Leonardowej siły życia z naturą piątej bryły z *Timajosa* i z quasi-duchową naturą „ożywiaczy”. W tym świetle Bóg jest Bogiem-geometrą, a cały świat jest skonstruowany wg tajemnego geometrycznego szyfru – ale ta matematyczna struktura wszechświata jest żywa i darząca życiem. Dlatego że ta matematyka, wg której został zbudowany wszechświat, jest „żywą matematyką”. Istotą wypracowanej przez L. wizji rzeczywistości jest ściśle

związanie panwitalizmu z pitagorejsko-neoplatońskim geometrycznym modelem wszechrzeczy. Forza jest obecna we wszystkim, a jest ona mocą życiodajną – za jej przyczyną żyje kosmos i wszystko, co go zaludnia. Ta animatio universalis związana z matematyzmem wskazuje – zdaniem E. Garina (*Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, 71) – bardziej na powiązania z pitagoreizmem i hermetyzmem niż na załączki nowożytnego racjonalizmu, który życie ujmował mechanistycznie.

WIZJA CZŁOWIEKA JAKO MIKROKOSMOSU. Leonardowa wizja makrokosmosu warunkowała ujęcie człowieka jako mikrokosmosu; dusza ludzka, łącząc się z ciałem, spełnia rolę podobną do powietrza w puszczalkach organów, które właśnie dzięki niemu grają, wydając najwspanialsze tony; jak powietrze samo nie może grać bez tych puszczalek, tak i dusza potrzebuje ciała do spełniania swych zadań: „dusza pragnie być złączona z ciałem – pisze L. – gdyż bez narządów nie może ani działać, ani odczuwać” (Swieżawski DF II 336). L. wyróżniał 4 władze duszy: dwie intelektualne (pamięć i intelekt) oraz dwie zmysłowe (pożądawcza i gniewliwa). Ale między makro- i mikrokosmosem jest jeszcze inne istotne podobieństwo: otóż w duszy ludzkiej – tak jak w kosmosie – tkwi owa życiodajna forza o naturze piątej esencji, która z istoty swej dąży „ku górze”, do swojego praźródła, do Boga, od którego wyszła. Teoria ta jest wyrazem najistotniejszego dla neoplatonizmu ruchu kołowego, zgodnie z którym wszystko wychodzi od Prajedni i do niej powraca; tak samo piąty żywioł przepojony jest pragnieniem powrotu do tego, który jest il suo Mandatario. Stanowiący najpotężniejszą moc ludzkiej duszy piąty żywioł najgłębiej wiąże człowieka ze wszechświatem i czyni z niego prawdziwie, a nie tylko metaforycznie mały wszechświat.

PARADYGMAT MATEMATYKI. Jeśli struktura świata jest geometryczna, to poza matematyką nie ma innego sposobu dotarcia do niej i zrozumienia jej: „nessuna umana investigazione si può dimandar vera scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni” („żadne dociekanie ludzkie nie może się zwać prawdziwą wiedzą, o ile nie przeszło próby dowodu matematycznego” – *Trattato della pittura*, 1); to założenie L. uznaje znajomość matematyki za uniwersalny klucz otwierający wszelkie dziedziny wiedzy. Poddanie wszystkich tych dziedzin matematyce powoduje, że cała sfera wiedzy doświadczalnej i wszystkich sztuk nabiera charakteru koniecznościowego,

rozszerzającego się nawet na obszar, którym władza rządząca wytwórczością artystyczną tworzy wyobraźnia.

Prawdziwa mądrość musi – wg L. – wywodzić się z doświadczenia: „Mądrość jest córką doświadczenia” („La sapienza è figliola della sperienza”), a prawdziwymi naukami są te, które mają punkt wyjścia w doświadczeniu zmysłowym. Empiryzmu nie pojmował L. wyłącznie receptywnie, lecz kreatywnie łączył ideę kumulacji – koncepcję nauki jako skarbcza przechowującego dawne zdobycze – z „inżynierską postawą wobec natury”, co doprowadziło go do przeświadczenia, że prawdziwa wiedza winna być odkrywczą i twórczą. W ten sposób zaznacza się wyraźnie paralelizm wiedzy i sztuki; jeżeli każda prawdziwa wiedza jest w jakimś sensie twórczością, to także każda twórczość, a więc i twórczość artystyczna jest także wiedzą. I tak, malarz, aby być prawdziwym artystą, nie może się zadowalać powierzchownym widzeniem rzeczywistości, lecz musi dążyć do zobaczenia jej w jej najgłębszych strukturach i wiązaniach. Nie wystarczy na to znajomość perspektywy i opanowanie techniki malowania, ale konieczne jest dotarcie poznawcze do głębokich warstw rzeczywistości, w których dopiero ujawnia się owa powszechna struktura geometryczna świata i w których odkrywa się ukryte więzy łączące wszystko ze wszystkim za pomocą powiązań właściwych dla „żywej matematyki”. Tak powinien patrzeć każdy prawdziwy artysta i każdy uczony – na makro- i mikrokosmos, a wiedza, która każdemu z nich jest konieczna, jest w istocie swą wiedzą matematyczną, a zarazem wiedzą uniwersalną. Tak pojęta wiedza malarska jest czymś nieporównanie większym niż zespół przepisów dotyczących techniki malowania – przybiera znamiona prawdziwej nauki uniwersalnej.

W swojej koncepcji wiedzy uniwersalnej L. przyznał prymat matematycznej wizji świata, ale też wprowadził znamienne poprawki, dzięki którym wiedza ta mogłaby obejmować całe nieogarnione bogactwo życia. Spośród wszystkich artystów i rzemieślników to malarz jest najbliższy uchwyceniu przejawów tego życia, gdyż łącząc wizję intelektualną z umiejętnością patrzenia zmysłowego, a doświadczenie ze zręcznością, zdobywa niczym niedającą się zastąpić wiedzę o żywym konkretnym.

P. Duhem, *Études sur L. de Vinci*, I–III, P 1906–1913, 1984; P. Vulliaud, *La pensée ésotérique de L. de Vinci*, P 1910, 1981; F. Orestano, *L. da Vinci*, R 1919; R. Mazzucconi, *L. da Vinci*, Fi 1932; R. Bayer, *L. de Vinci*, P 1933; F. M. Bongioanni, *L. pensatore*, Piacenza 1935; G. Gentile, *Il pensiero di L.*, Fi 1941; G. Saitta, *Il pensiero italiano nell’Umanesimo e nel Rinascimento*, II–III, Bol 1950–1951, 1961²; A. Banfi, *L. e la civiltà moderna*, Società 8 (1952), 197–219; E. Garin, *L’umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari 1952, R 1990¹¹ (*Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, Wwa 1969, 249–251); K. Jaspers, *L. als Philosoph*, Bn 1953; C. Luporini, *La mente di L.*, Fi 1953, 1997; *L’art et la pensée de L. de Vinci*, P 1954; A. Chastel, *Leonardiana*, Bibliothèque d’humanisme et renaissance 16 (1954), 386–397 (bibliogr. stanu badań leonardiańskich); E. Garroni, *L. e il suo tempo*, Rassegna di filosofia 4 (1955), 5–37; E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965, 57–107; W. Tatarkiewicz, *Estetyka L. da Vinci*, w: tenże, *Estetyka nowożytna*, Wr 1967, 151–168; C. Carbonara, EF IV 1152–1155; *Leonardiana. Nel 450 anniversario della morte*, Wr 1971; Swieżawski DF II 327–339; G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (wybór, oprac. K. Estreicher), Wwa 1979, 300–315; *L. e l’età della ragione*, Mi 1982; S. Swieżawski, *Między średniowieczem a czasami nowymi*, Wwa 1983, 223–234; M. Rzepińska, *Wprowadzenie*, w: *L. da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wr 1984², V–XCII; *Filosofia e scienza. Da L. a Newton*, R 1990; F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk L. da Vincis*, T 1997; A. Thommes, *Was ist Kunst? Ein philosophisches Gespräch über Aristoteles, L., Danto und andere(s)*, SA 1998; A. Smolińska, *Wieloaspektowość humanistycznej twórczości L. da Vinci: wiara, rozum, sztuka*, Kieleckie Studia Teologiczne 1 (2002) z. 2, 454–464.

Marian Ciszewski