

ZYGMENT WAŻBIŃSKI

## Dedał i Ikar — dwa humanistyczne ideały moralne\*

Profesorowi A. Chastelowi  
z wdzięcznością

Wszystkie zwierzęta zadowolają się tym, co posiadają, jedynie człowiek wyniszcza się swym wiecznym poszukiwaniem nowych rzeczy. Nie dość mu tyle przetrzeźni na ziemi, chce bowiem osiągnąć morze i świat cały; schodzi pod wodę, do podziemi, wdrapuje się na góry i skały, chce wlecieć ponad chmury...

(L. B. Alberti, *Teogenio, Opere volgari*, ed. Bonucci, s. 212—213)

Większość „historii” antycznych przejętych przez literaturę i sztukę renesansu stała się symbolami moralnymi<sup>1</sup>. Symbole te określały stosunek człowieka do człowieka i stosunek człowieka do świata. Jednym z takich tematów humanistycznych była historia Dedala i Ikara, rozpowieszona w epoce renesansu głównie dzięki Owidiuszowi<sup>2</sup>.

Renesansowa interpretacja tej historii nawiązywała w pewnej mierze do średniowiecznej tradycji *Ovide moralisé*<sup>3</sup> (ryc. 1); świadczą o tym komentarze piętnasto- i szesnastowiecznych wydawców Owidiusza<sup>4</sup>

\* Artykuł niniejszy został przedstawiony na posiedzeniu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w dniu 9 12 1965 r.

<sup>1</sup> Por. na ten temat: E. H. Gombrich, „*Icones Symbolicae*”; *The Visual Image in Neoplatonic Thought*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1948, XI, s. 163 i n. oraz G. Weise, *L’Ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli 1961, s. 52 i n.

<sup>2</sup> Por. E. K. Rond, *Ovid and His Influence*, London 1926; M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV und XVI Jahrhundert*, „Vorträge Bibliothek Warburg” 1926/27, s. 50 i n. oraz E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Studies edited by the Institute of Art History University of Uppsala, 10, Uppsala 1960, s. 78, przyp. 2.

<sup>3</sup> Por. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London 1940, s. 82—5 i 194 oraz E. Panofsky, op. cit., s. 78, przyp. 2.

<sup>4</sup> Por. przyp. 41.



1. Dedal i Ikar, miniatura z *Ovide Moralisé*, XIV w., Bibl. Municipale Lyon, ms. 742, fol. 138<sup>v</sup> (wg M. Bessan w *Reallexikon*, III, s. 975)

(ryc. 2 i 3) oraz renesansowa literatura emblematyczna. *Emblemata* Andrea Alciati<sup>5</sup> wprowadzają historię Dedala i Ikara do kręgu najpowszechniejszych dewiz humanistycznych (ryc. 8).

Innym przykładem tej „humanistycznej orientacji” historii Dedala i Ikara jest pojawienie się jej w kręgu tematów zdobiących wnętrza idealnych pałaców Albertiego<sup>6</sup>, Filareta<sup>7</sup>, Colonna<sup>8</sup> i innych. Jednym

<sup>5</sup> Andrea Alciati, *Emblemata...*, Venezia 1531, pod hasłem: „In astrologiam”.

<sup>6</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria libri X*, Firenze 1485, IX, 4.

<sup>7</sup> W. von Oettingen, *Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst*, „Quellenschriften für Kunstgeschichte, III, Wien 1890, s. 303.

<sup>8</sup> Fr. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499; ed. fr. Cl. Popelin, Paris 1883, t. I, s. 90—91.



2. Dedal i Ikar, z weneckiego wyd. *Przemian* Owidiusza (1522)



3. Dedal i Ikar, z lyońskiego wyd. *Przemian* (1557)



4. Sebastiano del Piombo (atr.), Dedal i Ikar, fresk z Villa Farnesina (wg Gerlini, „GBA” 1952, s. 173)

z najwcześniejszych (znajdujących się *in situ*) przedstawień tej historii jest fresk z willi Farnesina (ryc. 4) przypisywany Sebastianowi del Piombo<sup>9</sup>. Jest on inspirowany przez bardzo popularne szesnastowieczne ilustracje do wydań Owidiusza (ryc. 2 i 3). Z lat siedemdziesiątych XVI wieku pochodzi obraz florenckiego manierysty Maso da San Friano (ryc. 5) z Palazzo Vecchio we Florencji<sup>10</sup>. Również obrazy Bruegla Starszego dekorowały wnętrza pałaców flamandzkich. I on sięgał po temat Dedala i Ikara — jego interpretacja znacznie odbiega jednak od cytowanych wyżej dzieł włoskich. Przede wszystkim wyróżnia się monumentalnym ujęciem tego tematu (ryc. 6 i 10).

Wydaje się, że Bruegel był prawdziwie urzeczony tematem — dowodzi tego może ilość interpretacji, ich różnorodność i różnice między nimi. Przykładem trzy różne jego wersje: pierwsza znana z ryciny Hoffnagla (1553)<sup>11</sup> oraz dwie zachowane wersje malarskie<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Por. E. Gerlini, *To whom should the monochrome Lunette in the Hall of Farnesina in Rome be attributed?*, „Gazette des Beaux Arts” 1952, XXXIX, s. 173 i n.

<sup>10</sup> Por. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I/5, Milano 1932, s. 286.

<sup>11</sup> Por. René van Basteler i G. H. de Lee, *Peter Bruegel l'Ancien. Son oeuvre et son temps*, Bruxelles 1907, s. 220, nr. 2.

<sup>12</sup> Por. na ten temat: Karl de Tolnai, *Studien zu den Gemälden Peter Bruegels d.A.*, „Jahrbuch d.Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, N.F., VIII, 1934, s. 105 i n.; R. Genaille, *Bruegel l'Ancien*, Paris 1953, s. 67 i n. oraz G. Gluck, *Das Grosse Bruegel Werk*, Wien—München 1955, s. 43 i n.



5. Masso da San Friano, Dedal i Ikar, malowidło ze studia Francesco I, w Palazzo Vecchio, Florencja (wg Briganti, *Le manierisme*, il. 79)



6. Hofnagel wg Piotra Bruegla, Dedal i Ikar, rycina 1552 (wg Tolnay, *P. Bruegel's Drawings*)

Ciekawe może być pytanie: czy interpretacje tego tematu przez Bruegla są całkowitym odejściem od interpretacji włoskich — i to zarówno w kształcie plastycznym, jak i w zawartości ideowej — czy też tylko monumentalizacją tego tematu? Znalezienie odpowiedzi na to pytanie będzie, jak sądzę, bardzo istotnym przyczynkiem do rozważań na temat ewolucji pojęć tych wartości moralnych, których symbolami dla humanistów byli Dedal i Ikar.

\*

U Owidiusza Dedal i Ikar to uosobienie dwu różnych postaw człowieka wobec świata: racjonalnej i emocjonalnej — dwu różnych postaw wobec losu.

Dla piętnasto- i szesnastowiecznych humanistów pozytywnym bohaterem jest Dedal — uosobienie rozważgi i umiaru. Podejmuje wielką



Dedal — bohater umiarkowanego czynu staje się ideałem humanistycznym. Figuruje w dewizach Erazma z Rotterdamu i Hendricka Uglenburg. U tego ostatniego czytamy: „Middelmaet hout staet” („Twój lot będzie najpewniejszy na średniej wysokości”)<sup>15</sup>.



8. Upadek Ikara, rycina z A. Alciati, *Emblemata Omnia...*, Paris 1608)

Dla Erazma Dedal był wcieleniem bohatera stoickiego, ideałem ludzkiej mądrości. Był symbolem klasycznego umiaru, o którym mówią tyle Petrarka, Alberti i inni humaniści — symbolem zdefiniowanym przez Cyncerona jako *aurea mediocritas*<sup>16</sup>. „Vitia in extremis habitant: virtus in medio sita est” — pisze Petrarka<sup>17</sup>. „Mediocritas optima est” — oto naczelną dewizę życiowej filozofii humanisty. Dla Albertiego *aurea mediocritas* jest przejawem życiowej *prudencia*; ostrożność jest postawą człowieka mądrego, jest przewyciężeniem samego siebie — aktem zwycięstwa rozumu nad pasjami. Znakomitym określeniem tego klasycznego

<sup>15</sup> Por. W. S. Heckscher, *Rembrandt's „Anatomy of dr. Nicolas Tulp”*, New York 1958, s. 19.

<sup>16</sup> Prof. G. Weise, op. cit., s. 222—223.

<sup>17</sup> Fr. Petrarca, *Epistolae*, I, s. 69 (cytuje za ibid., s. 222).





9. Jost Amman, Upadek Ikara, rysunek, ok. 1570—80, Graphische Sammlung München (wg *Reallexikon*)

ideału równowagi i rozwagi jest wypowiedź Torquata Tassa: „Prudentissimo e colui, il quale osserva in tutte le cose mediocrita, e puo tollerare con animo ben composto la proprieta e l'adversita pamente”<sup>18</sup>.

Znamienne pod tym względem są kontrowersje między Erazmem i Lutrem. Niepokojowi Lutra (*tumulus et atrocitas*) przeciwstawiał Erazm stoicką *tranquillitas*<sup>19</sup>. A Luter w erazmiańskiej *prudentia* dopatrywał się słabości charakteru i obawy przed czynem.

\*

Polemika Lutra z Erazmem jest jednym z pierwszych przykładów nowej etycznej oceny dwóch różnych postaw ludzkich wyrażonych symbolicznie w postaci Dedala i Ikara. W rezultacie prowadzi przecież ona

<sup>18</sup> Torquato Tasso, *Prose*, ed. Flora, Milano—Roma 1935, s. 883.

<sup>19</sup> Por. R. Pfeiffer, „*Humanitas Erasmiana*”, („*Studien der Bibliothek Warburg*”), Berlin 1931, s. 15 i n.



10. Peter Bruegel, Upadek Ikara, Musée des Beaux Arts, Bruksela (fot. muz.)

do odnalezienia w tragicznej postaci Ikara — „bohatera pozytywnego”. Przesłanki tej nowej koncepcji bohatera pojawiają się już wcześniej w literaturze włoskiej. Oto kilka znamienych przykładów:

Kiedy Rafael otrzymuje od Juliusza II kierownictwo budowy Bazyliki św. Piotra, pisze do Baltazara Castiglione: „Mimo iż chwali się bardzo mój projekt bazyliki, ja jako bardziej wymagający i mniej wyrozumiały wobec siebie, wnoszę się wysoko w mych myślach. Chciałbym odnaleźć piękne kształty budowli antycznych; nie wiem jednak czy lot mój nie będzie lotem Ikara”<sup>20</sup>.

Ikar jest więc i w tej wypowiedzi symbolem ryzyka, ale ryzyka, które jest nieodłączne każdemu wielkiemu przedsięwzięciu. Jest ono związane z czynem i w tym sensie jest postawą pozytywną.

Dla Ficina zarówno Dedal, jak i Ikar są wcieleniem nieustającego czynu ludzkiego, symbolem *Humanitas*. „To człowiek draży ziemię, prze-

<sup>20</sup> Por. *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, par Bottari, Roma 1754; wyd. fr. L. J. Jay, Paris 1817, s. 19.

mierza oceany, wznosi się dzięki ogromnym budowłom do nieba i zdobywa jak Dedal i Ikar przestworza. Umie on posługiwać się ogniem i docenić jego dobrodziejstwa, a jako istota niebieska potrafi smakować w rzeczach niebieskich. Trzeba doprawdy potęgi niebieskiej, aby człowiek mógł wzniesić się do nieba i je badać. Dzięki swemu duchowi ponad ziemskiemu jest on w stanie przewyższyć granice nieba”<sup>21</sup>.

U Pietra Bembo Ikar symbolizuje tragiczną miłość: „O skrzydła, które unosić nas tak wysoko, że aż słońce niszczy wosk naszych skrzydeł, my zaś jako nowi Ikarzy spadamy do morza”<sup>22</sup>.

U Michała Anioła, który przekształca niejako Ikara w Fetona<sup>23</sup> staje się on symbolem platońskiego *furor*. Ikar-Feton jest tutaj wyrazem ludzkiego entuzjazmu, tym, który ośmiela się zbliżyć do ideału.

Michał Anioł odchodzi więc od tradycyjnego, moralizującego znaczenia Ikara-Fetona, które istnieje jeszcze u Landina w komentarzu do *Piekle* Dantego (XVIII, 106), gdzie „Feton i Ikar reprezentują tych, którzy dali się ponieść swym pasjom i swej pysze, podejmując się czynów przewyższających ich siły i ich możliwości”<sup>24</sup>.

U większości cytowanych tutaj autorów Ikar jest symbolem ludzkiego bohaterstwa — przewycięzeniem lęku przed upadkiem. Jest więc symbolem doskonałości moralnej.

\*

Historia Dedala i Ikara służyła do zobrazowania renesansowej postawy wobec losu<sup>25</sup>. Rozumiano ją jako pogodzenie się z losem i jako bunt przeciw niemu.

Pisze Alberti w *Della tranquillita dell'animo*: „Fortuna była, jest i zawsze będzie głupią i złośliwą dla każdego, kto się jej przeciwstawia”<sup>26</sup>. Ficino niejako kontynuując myśl Albertiego stwierdza, że „lepiej

<sup>21</sup> M. Ficino, *Theologia Platonica*, XIII, 3; *Opera*, s. 296 (cytuje za A. Chastellem, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille 1954, s. 60).

<sup>22</sup> Pietro Bembo, *Gli Asolani e le rime*, wyd. G. Dionisotti-Casalone, Torino 1932, s. 41.

<sup>23</sup> Poprzez *furor platonicus*; por: też bardzo interesujący list Tolomei de Philarete dotyczący Pierino del Vagi (*Recueil de lettres...*, s. 90). Pierino odmawia podjęcia się pewnego dzieła bowiem sądził, iż przerasta ono jego możliwości: twierdził iż „nie chciał on upaść tak jak upadł Feton”.

<sup>24</sup> Cr. Landino, Komentarz do *Piekle* Dantego, XVIII, 106 (cytuje za E. Panofskym, *Studies in Iconology*, New York 1939, s. 223).

<sup>25</sup> Na temat pojmowania losu por.: A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und der Renaissance*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” 1922/23, I, s. 71 i n. oraz E. Cassirer, *Individuo e cosmo*, Firenze 1935, s. 124 i n.

<sup>26</sup> L. B. Alberti, *Della tranquillita dell'animo*, ks. III (cytuje za E. Cassirer, op. cit., s. 126).

więc żyć w zgodzie z Fortuną, nie wadzić się z nią i naginać swą wolę do jej woli”<sup>27</sup>.

Przeciw tej biernej postawie wobec losu występuje Pico della Mirandola, powołując się właśnie na argument ludzkiej *dignitas*. „Cuda ducha ludzkiego — pisze on w *In Astrologiam*<sup>28</sup> — przewyższają siłę nieba (fatum). Nie ma nic większego ponad umysł i ducha ludzkiego”.

Ta postawa Pica stała się początkiem wielkiej dyskusji wokół stosunku „Virtus” i „Fortuna”. Lorenze Valla (*De libero arbitrio*) stwierdza, że człowiek jest wolny i niezależny od potęgi boskiej, ale... odpowiada za swoje czyny<sup>29</sup>. Również niezbyt jasno wypowiada się na ten temat Pomponazzi (*De fato, libero arbitrio et de praedestinatione*); przyznawał wprawdzie człowiekowi wolność sądu, ale kwestionował wolność czynu<sup>30</sup>.

W tym sporze o *dignitas* wyróżnić można dwie postawy filozoficzne: stoicką i heroiczną. I tę drugą reprezentuje godnie Pico. Twierdzi on, że człowiek to nie tylko *essere*, ale przede wszystkim *agire*. Celem człowieka jest działanie, dążenie w pewnym kierunku. Człowiek swym działaniem przeciwstawia się losowi, przewycięża go.

Człowiek uzyskuje tutaj pełną autonomię; jest on panem swego losu. Bowiem, jak stwierdza Pico, Bóg dał człowiekowi ciało i bezkształtną duszę, której on ma dopiero nadać wspaniałą kształt. Człowiek jest tutaj Prometeuszem samego siebie; tym, który wiecznie „staje się” i kształtuje. Ma on do wyboru zwierzęce *essere* lub boskie *agire*<sup>31</sup>.

Pico przeciwstawia promienny świat ludzki — mrocznemu światu natury, „Virtus” — „Fortunie”, postawę czynną — biernej ... I kończy on optymistyczną konkluzją: „Los jest córką duszy ludzkiej”.

Cała działalność człowieka jest aktem ciągłego buntu przeciw Losowi<sup>32</sup>.

\*

Tę heroiczną koncepcję człowieka podejmie i rozwinie Giordano Bruno. Stwierdził on, że istotą *humanitas* jest właśnie uczucie heroiczne *furor heroicus*. Tak oto sformułował on swoje *credo* w *Spaccio della bestia trionfante*: „Pnij się, przewyciężaj i przechodź z całą świadomo-

<sup>27</sup> List Ficina do Rucellai; por. E. Cassirer, op. cit., s. 126.

<sup>28</sup> Pico della Mirandola, *In astrologiam*, ks. III, r. 27; por. E. Cassirer, op. cit., s. 126.

<sup>29</sup> Por. E. Cassirer, op. cit., s. 133.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid., s. 156.

<sup>32</sup> Por. A. Nowicki, *Sviluppo di tre motivi pichiani nelle opere di Giordano Bruno*, w: *L'Opera e il pensiero di Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, *Convegno internazionale 1963*, Firenze 1965, s. 357, i n.

ścią każdą skalistą i przepaścistą górę. Podnieć tak uczucie, byś nie tylko mógł oprzeć się na sobie i przewyciężyć samego siebie, ale także byś nie miał poczucia zmęczenia, albowiem zmęczenie nie powinno być dla ciebie zmęczeniem, a ciężar ciężarem. Ponieważ nie byłbyś godnym zmęczenia jeśli nie przewyciężyłbyś samego siebie, po to by szanować w sobie to czym jesteś... Najwyższa bowiem doskonałość jest w tym, że nie odczuwasz utrudzenia i bólu, wtedy gdy znosisz trud i ból”<sup>33</sup>.

*Humanitas* Bruna to owa heroiczna aktywność sprawiająca, że duch ludzki jest w ciągłej próbie. Historia człowieka jest historią jego wzlotów i upadków. Nolano z „Ucztę popielcowej” jest jak gdyby porażką zwycięskiego Ikara.

„I oto Nolańczyk przebył powietrze, wdarł się do nieba, przeszedł między gwiazdami na granice świata, obalił fantastyczne mury pierwszej, ósmej, dziewiątej, dziesiątej i wszelkich innych sfer, o których prawią różni matematycy oraz ślepi, wulgarni filozofowie. ... On to przed oblicze zmysłów i rozumu za pomocą klucza dokładnych badań otworzył skrytki prawd, które można było odkryć. Obnażył ukryte tajemnice natury, otworzył oczy kretom, ślepym przywrócił wzrok, aby mogli ujrzeć swe odbicie w znajdujących się obok zwierciadłach... Zmusił ludzi do obcowania ze słońcem, księżycem i innymi gwiazdami”<sup>34</sup>.

Jednakże w *De gli heroici furori* powraca tragiczna koncepcja losu i ona staje się kanwą „ethosu” Bruna. W kryzysie bowiem dopatruje się Bruno istotnego bodźca dla ducha ludzkiego w jego drodze do doskonałości. Kryzys bowiem wyzwala w człowieku ogromną energię w celu przewyciężenia go. „Wówczas bowiem dusza cała przemienia się w umiłowanie rzeczy wzniosłych i zdąża do Słońca — swego początku”<sup>35</sup>.

Dlatego też Ikar, a nie Dedal jest dla Bruna ideałem ludzkości. Jego patetyczny obraz rysuje Bruno w trzecim dialogu *De gli heroici furori*: „[mimo, iż wszyscy ludzie nie mogą dotrzeć tam, dokąd docierają tylko nieliczni]... wystarczy [jednak], że wszyscy tam biegną, że każdy robi to, na co go stać, ponieważ geniusz bohaterski zadowala się raczej upadkiem lub niepowodzeniem godnym i w wielkich przedsięwzięciach — tam, gdzie może okazać godność swego geniuszu, a niepowodzeniem w rzeczach mniej szlachetnych i niskich”<sup>36</sup>. W konkluzji wypowiada Bruno znaną sentencję ikarejską: „Doprawdy, lepsza jest godna i heroiczna śmierć niż niegodny i brzydki triumf”<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, dialog II, cz. 3, w: *Dialoghi italiani*, wyd. D. Gentile i G. Aquilecchia, Firenze 1958 s. 712—13.

<sup>34</sup> G. Bruno, *Cena dele ceneri*, w: *ibid.*, s. 33; przekł. pol. A. Nowicki, *Pisma filozoficzne*, Warszawa 1956, s. 68.

<sup>35</sup> G. Bruno, *Spaccio...*, dialog III.

<sup>36</sup> G. Bruno, *De gli eroici furori*, cz. I, dialog 3, w: *Dialoghi italiani...*, s. 999.

<sup>37</sup> *Ibid.*

Uzupełnieniem tej heroicznej konkluzji jest porywający sonet włoskiego poety Tansilla (ok. 1536 r.), którym Bruno kończy swe rozważania<sup>38</sup>:

Poi che spiegar'ho l'ali al bel desio,  
 Quanto piu sott'il pie l'aria mi scorgo,  
 Piu le veloci penne al vento porgo,  
 E spreggio il mondo, e verso il ciel m'invio.  
 Ne del figliuol di Dedalo in fin rio  
 Fa che giu pieghi, anzi via piu risorgo.  
 Ch'i cadro morto a terra, ben m'accorgo;  
 Ma qual vita pareggia al morir mio?  
 La voce del mio cor per l'aria sento:  
 — Ove mi porti, temerario? China,  
 Che raro é senza duol tropp ardimento.  
 Non temer, respond'io l'alta ruina.  
 Fendi sicur le nubi, e muor contento,  
 S'il ciel si illustre morte ne destina.

Ikar jest tutaj nowym Prometeuszem, który wyprawia się po boski ogień; upadł on w momencie realizacji tej wielkiej misji, ale upadek jego nie był rezygnacją człowieka z wykradzenia świętego ognia. Był tylko jednym z epizodów.

Wielkość czynu Ikara leży właśnie w jego intencji. Bruno stworzył nowego bohatera, którego wielkością była nie skuteczność jego czynu, ale jego jakość etyczna<sup>39</sup>.

\*

Wydaje się, że ewolucja koncepcji plastycznej historii Dedala i Ikara jest analogiczna do naszkicowanej wyżej ewolucji pojmowania znaczenia moralnego tej historii. Jest to droga od ilustracji dwóch przeciwstawnych sobie postaw — racjonalnej i irracjonalnej, a więc pozytywnej i negatywnej (jak w wydaniach Owidiusza, (ryc. 2 i 3), freska Sebastiana del Piombo (ryc. 4) i ryciny Hoffnagla (ryc. 6) do tragicznej koncepcji Bruna (jak u Alciatego, (ryc. 8), Bruegla w obrazie brukselskim (ryc. 10) i Josta Ammana (ryc. 9). Są to dwie grupy plastyczne: dedalowska i ikaryjska, tj. klasyczna i antyklasyczna.

W rycinie Hoffnagla pojawia się bardzo charakterystyczne dla klasycznej interpretacji Owidiusza motto:

<sup>38</sup> Ibid., sonet Tansilla został napisany ok. 1536 r.

<sup>39</sup> Ten typ bohatera pojawia się następnie u Kanta i Fichtego. Por. M. Ciardo, *Giordano Bruno tra l'umanesimo e lo stoicismo*, Bologna 1960, s. 230 i 292.

„Inter utrumque vola, Medio tutissimus ibis...” zaś w komentarzu Rafaela Regiusa do weneckiego wydania *Przemian* czytamy: „... istud verum est quod omnibus plus valet medium qua extremum... Medieta-tem igitur virtus tenet”<sup>40</sup>.

A więc klasyczna *aurea mediocritas, prudentia*. Rycina ta różni się jednak od włoskich ilustracji Owidiusza swym wymiarem kosmicznym. Bruegel umieszczając swych bohaterów na tle ogromnego nieba ukazał nie tylko małość człowieka wobec wszechświata, ale uwypuklił również heroizm jego czynu. I w tym sensie zbliża się on do heroicznej koncepcji Bruna.

Wydaje się, iż właśnie w tym kierunku poszedł Bruegel w brukselskiej wersji tego tematu. Koncepcja plastyczna tego dzieła jest inspirowana, jak się wydaje, przez Alciatego (ryc. 9)<sup>41</sup>: Bruegel wyeliminował Dedala i uczynił z Ikara jedyne go bohatera swego obrazu (ryc. 10)<sup>42</sup>. Bohater ten jest również — jak u Bruna — tragiczny. Jego los jest ilustracją tego samego prawidła, które znajdujemy u Alciatego: „Nam cadet impostor dum super praeceps astra volat...” (Upada ten, kto leci najwyżej, kto chce przewyższyć gwiazdy)<sup>43</sup>.

Ów ironiczny sens baśni, który pojawia się już w redakcji Diodora<sup>44</sup> został szczególnie zaakcentowany przez Bruegla przez kontrast bohatera Ikara ze zwykłym wieśniakiem. Przeciwwstawienie to jest tak silne, iż sądzono, że Bruegel dał tutaj apologię ostrożności, umiaru — pochwałą małego pozytywizmu<sup>45</sup>. W rzeczywistości zaś Ikar usiłował uciec przed tą ziemską *mediocritas* — ale upadł.

Wydaje się więc, że Bruegel ukazał zasadnicze przeciwieństwo między *essere* i *agire* — i to właśnie na kanwie heroicznej; przeciwieństwo, które uwypukla Pico i któremu Bruno dał tak tragiczną konkluzję.

Sądzę, że właśnie w tym kontekście dokonało się ostateczne prze-wartościowanie obu ideałów moralnych; Bruegel zaś był bliski postawie, jaką definiował już Tansillo w cytowanym tutaj sonecie (ok. 1536 r.), gdzie miarą człowieczeństwa był czyn heroiczny, a zwłaszcza czyn tra-

<sup>40</sup> *Metamorphoseon* Publ. Ovidii Nasoni Sulmonensis Libri XV, Raphaelis Regii Volterrani Luculentissima explanato cum novis Jacobi Micylli viri eruditissimi additionibus..., Venetis MDLIII, fol. 92 a-b.

<sup>41</sup> A. Alciati, *Emblemata*, Lyon 1551 — „In astrologiam” — przedstawia konflikt Ikara ze Słońcem.

<sup>42</sup> Na temat humanistycznej kultury Bruegla por.: M. Dvořák, *Pieter Bruegel der Ältere*, Wien 1921; A. E. Popham, *Peter Bruegel and Abraham Ortelius*, „Burlington Magazine” 1931, LIX, s. 188 i n.; Ch. de Tolnay, *The Drawings of Peter Bruegel*, London 1952 oraz G. Gluck, op. cit., s. 43 i n.

<sup>43</sup> A. Alciati, *Emblemata*, Lyon 1551 — „In astrologiam”.

<sup>44</sup> Diodor Sycylijski, IV, 76.

<sup>45</sup> Por. C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm 1956, s. 240 i n.

giczny. Zdezaktualizowało się w ten sposób klasyczne kryterium wartości czynu według jego skuteczności, którego symbolem był Dedal.

\*

Reasumując nasze rozważania należy stwierdzić, iż interpretacja legendy Dedala i Ikara Bruegla wyróżnia się swą oryginalnością plastyczną spośród innych przedstawień współczesnych. Ale jej sens nie jest oderwany od ewolucji moralnego znaczenia historii Dedala i Ikara. Znajduje się on pośrodku między klasyczną koncepcją Albertiego, a romantyczno-prometejską koncepcją Bruna<sup>46</sup>.

Koncepcja Bruegla jest jak gdyby odbiciem konfliktu między dwiema koncepcjami moralności opartymi na dwóch różnych tradycjach filozoficznych: arystotelizmu i platonizmu. Konflikt ten charakteryzował Leone Hebreo jako przeciwieństwo między *morale della mediocrita* a *morale heroica*<sup>47</sup>.

W konflikcie tym opowiadał się Bruegel za moralnością heroiczną (ukazując małość postawy pozytywnej). Odwracał więc skalę wartości, którą ustanowił Alberti, widzący w postawie heroicznej przejaw „*anti-humanitas*”. „Wszystkie inne zwierzęta — pisał on w *Teogonio* — zadawała się tym, co posiadają, jedynie człowiek wyniszcza się swym wiecznym poszukiwaniem nowych rzeczy. Nie dość mu tyle przestrzeni na ziemi, chce on osiąść jeszcze morze i cały świat, schodzi pod wodę, do podziemi, wdrapuje się na góry i skały, chciałby wzlecieć ponad chmury. Opowiadają, że pewien Ateńczyk demonstrował w powietrzu lot morskiego psa wykonanego w drzewie... Tak oto moim zdaniem natura — gdy jesteśmy opętani tym bezczelnym pragnieniem poznania jej sekretów, poprawiania jej i zmieniania — znajduje coraz to nowe pułapki, by przedłużyć z nami grę... Co za głupia ambicja rodzaju ludzkiego, który chce wiedzieć, w jakim celu istnieje każde zjawisko i każde dzieło Boga”<sup>48</sup>.

Dedal był dla Albertiego ideałem „klasycznego” bohatera — ideałem umiaru, zadowolenia i pokory wobec losu.

Dla Tansila, Bruegla i Bruna Ikar staje się wcieleniem czynnej *humanitas* — wcieleniem rewolty i nieograniczonych aspiracji ludzkich.

Tak oto dokonano się obalenie klasycznego ideału Albertiego, zastąpienie ideału „miary” przez ideał „entuzjazmu”. Dokonało tego pokolenie humanistów, które usiłowało wydrzeć światu jego tajemnice.

<sup>46</sup> Por. M. Ciardo, op. cit., s. 230.

<sup>47</sup> Por. G. Weise, op. cit., s. 222 i n.

<sup>48</sup> L. B. Alberti, *Teogonio*, w: *Opere volgari*, wyd. Bonucci, s. 212—13 (cytuje za E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano 1962, s. 55).



## Зыгмунт Вазьбински

## ДЕДАЛЬ И ИКАР — ДВА ГУМАННЫЕ МОРАЛЬНЫЕ ИДЕАЛЫ

Литературный мотив Дедаля и Икара был для гуманистов XV и XVI веков, канвой для размышлений над отношением человека к человеку и к миру. О элитарном „философском” характере этой нити свидетельствует то, что она редко появляется в искусстве этого периода зато пользуется большой популярностью в моралистической и эмблематической литературе. Ренессанс оказался здесь наследником средневекового *Ovide moralisé*.

Однако история Дедаля и Икара была для средневековой моралистики иллюстрацией смирения с судьбой, зато ренессанс (особенно среда неоплатонская) выдвигал элемент трагедии и бунта к фаталистической *condition humaine*. Классики первого поколения (Пэджи, Альберди и даже Эразм) подходят к образу Дедаля как к своему герою. Для них он воплощает идеал позитивного подвига, идеал умеренности и скромности. Зато другие находят в трагическом Икаре олицетворение вечного беспокойства, человека и символ безграничного действия. Уже в 30-ых годах XVI века Тансилье создает из Икара символ самой высокой *humanitas*. Эту идею человечности выражает художественным образом Брейгель в брюссельской картине. Самую величественную аналогию Икара находим у Бруна в *De gli heroici furori* (ч. I, диалог III).

Это возвышение Икара основано именно на гуманном моральном аргументе — *dignitas* — Для Тансилье и Бруна не успех успешность действий только интенция решают о этическом ранге.

Икар, герой романтиков является таким образом полемикой так со средневековым идеалом смирения как и с классическим идеалом умеренности, которого воплощением был Дедаль.

Zygmunt Waźbiński

## DAEDALUS AND ICARUS — TWO HUMANISTIC MORAL IDEALS

For humanists of the 15th and 16th centuries the literary motive of Daedalus and Icarus became a basis for discussions about the attitude of a man towards both other men and the world. The elitarian, „philosophical” character of this motive is emphasized by its scarcity in plastic arts of that period and, on the other hand, by its great popularity in the moral and emblematic literature. Here was the Renaissance somewhat a heir of the mediaeval *Ovide moralisé*.

However, while the story of Daedalus and Icarus was for the mediaeval moralists an illustration of subjection to destiny, the Renaissance (especially the neoplatonic medium) exposed the element of tragedy and protest against the fatalistic *condition humaine*. Classics of the first generation (Poggio, Alberti, and even Erasmus) want to see in Daedalus their hero: for them he is an ideal of a positive action, an ideal of moderation and modesty. Others, however (Pico della Mirandola, Luter, Tansillo, Michelangelo) consider the tragical Icarus to be an incarnation of the everlasting anxiety of man and a symbol of unlimited deed. Already

towards 1530 Tansillo makes Icarus a symbol of the highest *humanitas*. The plastic expression of this humanistic idea is the picture of Bruegel in the gallery of Brussels. Another apology of Icarus is the work of Bruno *Degli heroici furori* (part I, chapter 3).

This exaltation of Icarus is based precisely on the humanistic moral argument *dignitas*. For Tansillo and Bruno the ethical value is determined not by the effects of a deed but by its intention.

Icarus, the hero of the Romantics, presents therefore a polemic both with mediaeval ideals of humility and with the classic ideal of moderation which was incorporated in Daedalus.