

## Kolisko bogów. Spory o Botticellego. Wind vs. Gombrich

\*

RYSZARD KASPEROWICZ

Hinc appellata mysteria: nec mysteria quae non occulta.

PICO DELLA MIRANDOLA

W 1896 roku Bernard Berenson opublikował drugą ze słynnych *Four Gospels, The Florentine Painters of the Renaissance*. Nie bacząc zupełnie na to, czy też nie wiedząc, że trzy lata wcześniej hamburski uczoney, Aby Warburg, ogłosił swoją dysertację poświęconą najsłynniejszym obrazom Botticellego, w której oświetlił znaczenia oraz niektóre formalne aspekty *Primavery* i *Narodzin Wenus* za pomocą antykizujących wyobrażeń zaczerpniętych z neolacińskiej i włoskiej poezji kręgu Angela Poliziana, Berenson zaprezentował analizę twórczości florenckiego mistrza opartą niby to na własnej teorii tak zwanych wartości dotykowych i wartości ruchu, lecz w rzeczywistości zgrabnie wykorzystującą topoty krytyki Botticellego spod znaku *aesthetic movement*. Uporczywie powracający, niczym *staccato*, imperatyw pobudzania naszej wyobraźni dotykowej i translacji wartości dotykowych w ruch w obrazach Botticellego byłby nieomal irytujący, gdyby nie charakterystyczna dla Berensona wrażliwość oka – za najbardziej uderzający element formy i prezentacji świata Botticellego wielki znawca uznał ruchliwość i dekoracyjność, a zarazem ścisłą funkcjonalność konturu, jednym słowem – jego muzyczność, jako że linia w obrazach Botticellego z taką samą siłą i bezpośredniością potęguje naszą witalność, poczucie życia, co muzyka. Gdy natomiast idzie o wspomniany aspekt prezentacji świata, to jest nim, wedle Berensona, przedstawienie ruchu rozwianych splotów włosów i falujących draperii, owo „das bewegte Leben”, które tak bardzo przykuło uwagę, jak wszyscy pamiętamy, także i Warburga. Świeżość, delikatność, giętkość ruchu, precyzja i dekoracyjność konturu, „linearna symfonia” – tak właśnie brzmi słownik analityczno-aksjologiczny Berensona w odniesieniu do Botticellego. W tym elemencie formy i ekspresji autor *Primavery* nie

znalazł sobie równych w całej Europie, przekonuje nas dalej Berenson, a jedynymi jego rywalami mogą być twórcy z Dalekiego Wschodu. Sztuka Botticellego jawi się jako triumf czystego odczucia energii linii, spełniony przejaw muzycznie pojętej ekspresji<sup>1</sup>.

Jakkolwiek muzyczność dzieła malarskiego była wręcz *idée fixe* teorii *aesthetic movement* o Paterowskim rodowodzie, czy szerzej – romantycznej i postromantycznej estetyki<sup>2</sup>, to Berenson trafił w samo sedno – arcydzieła Botticellego stały się inspiracją dla muzycznych arcydzieł kompozytorów tej miary co Debussy czy Ottorino Respighi<sup>3</sup>. Sztuka Botticellego, widziana z perspektywy celów Berensonowskiego znawstwa oraz rygorów estetyki „czystej widzialności”, opartej rzekomo na psychologicznych zasadach widzenia ruchu i przestrzeni, dąży do ostatecznego wyklarowania jednolitego odczucia formy, wyrazu i przedstawienia w płaszczyźnie jednoczesnego pobudzenia sił witalnych w taki sposób, jak to czyni muzyka. Taka postawa w gruncie rzeczy nie dopuszcza do postawienia pytań tego rodzaju, jakie w obliczu mitologicznych obrazów Botticellego sformułował Warburg. Czyż Berenson, znany ze zjadliwego tonu, nie nazwał ikonologii „iko-nonsensem”?

Zupełnie podstawowa i niemożliwa do pokonania bariera, oddzielająca od siebie nastawienie Berensona i cele Warburga, uświadamia nie tylko rozdziew pomiędzy aspiracjami „estetyzującego” znawstwa i badaniami ikonologicznymi (w najszerszym tego słowa znaczeniu). Spór pomiędzy tymi dwoma modelami uprawiania historii sztuki ukazuje także, jak odległa była pozahistoryczna psychologia twórczości, do której nawiązywał Berenson, od Warburgiańskiej antropologii oraz psychologii twórczości jako tworzenia symboli w historii i w obrębie określonej historycznie pamięci społecznej. Berensonem powodował, jeśli tak można powiedzieć, lęk przed tym, że akademicka, strupieszająca erudycja zatruje swoim jadem i zniszczy czystość oraz niepowtarzalną konkretność doświadczenia formy. Dla Warburga ów strach przepoczwarza się w nadzieję – dotrzeć do źródeł psychologii i ekspresji danego twórcy można tylko za pośrednictwem (każdy symbol jest rodzajem pośredniczenia) doświadczenia historycznego, którego efektem, ale i współtwórcą, są właśnie obrazy symboliczne. Jak bowiem słusznie zwrócono uwagę, poszczególne obrazy są nie tylko środkiem kształto-

<sup>1</sup> B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland-New York 1968, s. 109–113.

<sup>2</sup> Na ten temat istnieje, naturalnie, ogromna literatura. Za świetne wprowadzenie w tę problematykę może nadal służyć rozdział pod tytułem *Redemption through Music* w nieocenionej pracy H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*, London 1966, s. 201–232.

<sup>3</sup> Zob. o tym na przykład Zdenko Kapko-Foretic, *Komponieren nach Bildern: Botticelli Vertonungen*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1998, vol. 29, No. 1, s. 29–40.

wania jakiegoś wyrazu, nastroju („Stimmungs gestalter”), lecz także właściwą sobie ekspresję wzbudzającą („Stimmungs er reger”), a tę należy zrekonstruować w historycznym kontekście, w ścisłym powiązaniu obrazu z innymi formami kultury i siłami duchowymi człowieka, takimi jak mit, religia czy poezja<sup>4</sup>.

Leopold Ettliger z pewnością miał rację pisząc, że „[...] u Warburga sztuka wyrasta z żywego współdziałania poszczególnych jednostek, stając się w ten sposób symbolem, w którym rozdzielenie treści i formy nie jest możliwe”<sup>5</sup>. Co jednak na pierwszy rzut oka może zdumiewać, to fakt, że Warburg i Berenson, zdaje się, akcentowali to samo: pierwszy jedność treści i formy jako symbolu ukształtowanej przez tradycję i historię energii duchowej w jej starciu ze światem widzialnym (historyczna psychologia twórczego wyrazu), drugi – zatarcie różnicy pomiędzy treścią i formą w akcie przeżycia czystej ekspresji o witalistycznym zabarwieniu.

I mało tego – także i Warburg<sup>6</sup> ostatecznie dochodzi do wniosku, że to niezwykle, tak fascynujące w obrazach Botticellego poruszenie włosów i szat przedstawionych postaci, ich ruchliwość („die äusserliche Beweglichkeit des willenslosen Beiwerkes”) są wyrazem dążenia do ukazania efektu spotęgowanego życia („Schein des gesteigerten Lebens”), będącego zarazem taką właśnie formą recepcji antycznych formuł obrazowych, jak i jednym z rozwiązań podstawowego problemu artystycznego, mianowicie ustatycznienia obrazów życia w poruszeniu („Das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens”)<sup>7</sup>, by tak niezręcznie przełożyć na polski idiomatyczny język Warburga.

Szkopuł tkwi wszelako w tym, że podczas gdy dla Berensona „potęgowanie życia” jest funkcją psychologii obrazowania, dla fundatora badań ikonologicznych rodzi się jako splot skomplikowanych sytuacji historycznych. Botticelli, którego artystyczny temperament popychał w kierunku wizji świata pełnej spokoju i ukojenia („ruhige Schönheit”), potrzebował zewnętrznego impulsu, w tym wypadku mitologicznych poezji Poliziana i Lorenza de’Medici, by przedstawić to, co w tym czasie mogło uchodzić za znak rozpoznawczy antycznego patosu – poruszenie włosów, szat

<sup>4</sup> E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, [w:] A. M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Herausgegeben von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979, s. 406.

<sup>5</sup> L. Ettliger, *Historia sztuki jako historia*, tłum. S. Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 459.

<sup>6</sup> Warto przypomnieć, że jedną z podstawowych lektur Warburga na temat psychologii stylu były prace Roberta Vischera – a na nich właśnie edukował się także, jak wolno przypuszczać, Bernard Berenson.

<sup>7</sup> A. Warburg, *Sandro Botticellis ‘Geburt der Venus’ und ‘Frühling’*, [w:] tegoż, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, op. cit., s. 62–63.

i postaci, wspaniale skoordynowane, zdaniem Warburga, z zamiłowaniem artysty do precyzyjnego detalu nieomal o złotniczym charakterze.

Dziś nikt nie żywi najmniejszych wątpliwości, że pierwszy krok, uczyniony przez Warburga, był trafny – *Primaverę* oraz *Narodziny Wenus*, tak czy owak, należy wiązać z humanistycznym i filozoficznym środowiskiem, powstałym we Florencji drugiej połowy XV stulecia między innymi dzięki staraniom Wawrzyńca Wspaniałego. Jakikolwiek próby wyrwania obu dzieł z tego kontekstu mogłyby zaowocować, w najlepszym wypadku, powtarzaniem się czegoś na podobieństwo „syndromu Stendhala”. Wszelako przeciwstawienie postaw estetycznych Warburga i Berensona unaocznia fundamentalny dylemat, przed którym odąd stawać będą kolejni interpretatorzy – jak zachować równowagę pomiędzy wrażeniem oczywistości i bezpośredniości harmonii formy, o muzycznym, jak się rzekło, wydźwięku, a jednoczesnym przecuciem komplikacji i potęgi symbolicznego przesłania, którego istnienia nikt chyba dziś już nie podważa.

Dwie wykładnie symbolicznych arcydzieł Botticellego, o których mówi niniejszy tekst, autorstwa Edgara Winda i Ernsta Hansa Gombricha, w takim samym stopniu wypływają z pionierskich rozpoznań Warburga, co sprzeciwiają się jego konkluzjom. Wind zdążył być zresztą, o czym trzeba koniecznie przypomnieć, uczniem Warburga, Gombrich był autorem najważniejszej po dziś dzień monografii wielkiego uczonego, monografii, którą Wind stanowczo skrytykował. Dla nich obu jednak wspólne jest przekonanie, że starannie zaszyfrowana w pięknie i ekspresji ruchu symboliczna treść musiała zostać wyrażona takim właśnie, a nie innym językiem formalnym, ponieważ forma staje się tutaj, by tak rzec, narzędziem znaczeń o transformacyjnej sile – sile przemieniania duszy, tak ongiś przerażającej i fascynującej jednocześnie Platona.

Jasne jest bowiem, że zarówno dla Gombricha, jak i dla Winda symboliczny wymiar Botticellowskich przedstawień wymaga odwołania się do rozmaitych wątków florenckiego neoplatonizmu jako rozstrzygającego *universum* kulturowego i właściwego zaplecza wyobrażeń. Obaj chętnie zgadzali się co do tego, że słynna *Giostra* Poliziana, wraz z całą tradycją antycznej poezji za nią stojącą, mogła być jednym z impulsów współkształtujących mitologiczną wyobraźnię florenckiego malarza; ale, rzecz jasna, *Primavera* i *Narodziny Wenus* nie są ilustracją poematu – Gombrich mówi tutaj o związku „atmosfery i obrazowania”<sup>8</sup>, Wind, bardzo podobnie, o „powiązaniu w sferze nastroju i smaku”<sup>9</sup>. Poezja

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle* (1945), [w:] tegoż, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford 1978, s. 37.

<sup>9</sup> E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Revised Edition, Oxford 1980, s. 114.

Poliziana nie stanowi zatem bezpośredniego literackiego źródła mitologicznych obrazów Botticellego – relacja pomiędzy słowem, względnie werbalnie sformułowanym programem a obrazem, musi zostać rozpatrzona w innej, jak zobaczymy, daleko bardziej złożonej konfiguracji.

Najpierw jednak niechaj wolno będzie dokonać zwięzłej rekapitulacji historycznych faktów, co do których obaj uczeni pozostawali raczej jedno myślący. *Primavera* i *Narodziny Wenus* pochodzą z Villa di Castello, gdzie widział je jeszcze Vasari – Villa di Castello, należącej do kuzyna Lorenza de'Medici, Lorenza di Pierfrancesca. Duchowym opiekunem i nauczycielem Lorenza di Pierfrancesca był sam Marsilio Ficino. Tenże Lorenzo di Pierfrancesco, postać o niełatwym i krnąbrnym, jak sądzi Gombrich, charakterze, pozostaje w historii głównie jako mecenas Botticellego. Oba dzieła powstały zapewne około 1478 roku i były przeznaczone dla rezydencji młodego, wówczas 15-letniego, Medyceusza.

Historycznie i źródłowo poświadczony zespół powiązań Botticelli – Ficino – Lorenzo di Pierfrancesco wydaje się więc na tyle ważki i ustalony, że nie jest podawany w wątpliwość. I w tym miejscu ścieżki Winda i Gombricha się rozwidlają. Czy skrzyżują się raz jeszcze?

Wykładnia Gombricha, opublikowana w 1945 roku, za swoje prelude przyjęła krytykę romantycznych i późniejszych, zrodzonych na gruncie estetyzmu i symbolizmu, interpretacji obrazów Botticellego, skoncentrowanych wokół „melancholicznego” piękna postaci oraz ich tajemniczej ekspresji, podatnej na różnorakie, czasem zupełnie się wykluczające określenia. Przyczyny tego rozchwiania zaproponowanych prób odczytania wyrazu *Primavery* trzeba szukać, wedle Gombricha, w fałszywym, z góry założonym, modelu ekspresji artystycznej. Był to model deformujący, zafalszowujący odczytanie wyrazu i sensu przedstawień, ponieważ ignoruje niezwykłą, należącą niejako do istoty malarskiej wypowiedzi wieloznaczność języka form, i z tego względu żywi się własną słabością, biorąc ją za swoją siłę – za miarę ekspresji uznaje mianowicie dynamikę i bezpośredniość reakcji emocjonalnej, mieszając odczuwanie z rozumieniem, nieokreśloność wyrazu z głębią znaczenia. A przecież, przekonuje Gombrich, także odczytanie ekspresji dzieła wymaga ustalonego kontekstu, pozwalającego ustalić sieć wzajemnych relacji pomiędzy tematem i jego formalnym potraktowaniem, gestem a sytuacją.

Punktem wyjścia musi być przeto rekonstrukcja konkretnej sytuacji historycznej, rekonstrukcja prowadząca do wyjaśnienia symboli wykorzystanych przez Botticellego. „Wyjaśnić”, warto może dodać, nie oznacza tutaj „wypowiedzieć do końca”, odrzec mitologiczne obrazy Botticellego z ich całej dwuznaczności, niepochwytnej ekspresji, zawilości wewnątrz-obrazowych relacji, lekceważąc tym samym, czy wręcz niwecząc całą artystyczną strukturę obrazu. Taka pseudohermeneutyczna maniera była Gombrichowi najzupełniej obca. Przyświecała mu bowiem intencja

przeciwna, jakby odwrotnie proporcjonalna do uroszczeń antyhistorycznego strukturalizmu czy ahistorycznych marzeń wytwornych *dandies*, rojących o czysto estetycznej komunii z dziełami przeszłości. Odpowiedź na pytanie, co, dla przykładu, postać Wenus w *Primaverze* znaczyła dla młodego Pierfrancesca w konkretnej sytuacji, jaki efekt nań mogła wywierać, tworzy fundament, nie pułapkę, dla procesu od-tworzenia estetycznego znaczenia i siły obrazu („to recreate their [to jest obrazów Botticellego – przyp. R. K.] aesthetic meaning”)<sup>10</sup>.

Nie zachodzi więc tutaj groźba zubożenia artystycznego kształtu i przesłania mitologii Botticellego. Jej wyraz załśni pełnym blaskiem wtedy, gdy będziemy w stanie pokazać płynność i granice ówczesnego nastawienia do charakterystycznej dla Botticellego formy i sfery wyobrażeniowej, kiedy uchwycimy, jakkolwiek zawsze hipotetycznie, zależność pomiędzy sferą możliwości, oczekiwań i obszarem artystycznej inwencji.

Powróćmy jednak do pytania, jak postać Wenus jawiła się młodemu Medyceuszowi? Gombrich był przekonany, że klucza do rozwiązania tej zagadki dostarcza list Ficina do Lorenza, zachowany w *Epistolarium* florenckiego myśliciela. List ten jest rodzajem moralnego pouczenia, zbudowania, ukazania, poprzez wizualne symbole, ścieżki prowadzącej do swoistego ideału moralności i kultury, któremu, na skutek zadziwiającego skontaminowania przez Ficina maniery moralizującej alegorezy bóstw z pogańskiego panteonu i tradycji astrologicznej, patronuje bogini Wenus. Wenus przedstawia się jako symbol najbardziej dla młodzieńca pożądanej cnoty *humanitas* – a właściwie symbol postawy moralno-duchowej, zawierającej w sobie wykształcenie, ogładę, wielkoduszność, szczodrość, umiarkowanie, miłość itd. Dusza chłopca nasycy się wręcz tymi cnotami poprzez piękno postaci Wenus, piękno emanujące ze zmysłowego obrazu – symbolu, ale przeznaczone ostatecznie dla oka duszy.

Taki zamysł wykorzystania piękna obrazu – wizualnego symbolu, ukazującego duszy drogę ku wyższym sferom etycznej doskonałości, wywieziony koniec końców z gradualistycznej wizji poznania piękna i dobra z Platónskiej *Biesiady*, był, jak zauważa Gombrich, niezwykle bliski florenckim neoplatonikom. Chodziło nie tylko o to, że zgodnie z testamentem swego duchowego *cicerone* Ficino przyznawał pierwszeństwo zmysłowi wzroku<sup>11</sup> – dla neoplatoników obraz symboliczny, pośredniczący między różnymi sferami bytu, z o wiele potężniejszą siłą unaocznia i wszczepia etyczne przekonania, aniżeli suchy, abstrakcyjny wywód. W obrazie symbolicznym pewne prawdy duchowe, w tym wypadku o treści etycznej,

<sup>10</sup> Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, op. cit., s. 39.

<sup>11</sup> Wind stanowczo podważa to przekonanie Gombricha – Ficino miał o wiele wyżej cenić tajemnicze, skrywające misterium słowo, a jego wizualna wrażliwość i zainteresowanie sztuką były nikłe – Wind, *Pagan Mysteries*, op. cit., s. 127 oraz przypis 49.

można zaprezentować niejako w całości i bezpośrednio – „atrakcja” obrazowej perswazji ma wpływ niemal magiczny, aktywizuje i przyciąga duszę pełnią oraz harmonią formalnego kształtu, potrafi zawładnąć i unieść swego odbiorcę, podczas kiedy dyskursywny sposób dowodzenia, o linearnym porządku, wymaga już umysłu zaprawionego w dialektyce. Efekt oddziaływania mitologicznych obrazów Botticellego Gombrich porównuje do wrażenia i czaru, jaki leży w dyspozycji dzieła muzycznego.

Z tego właśnie powodu jest sprawą zupełnie oczywistą, że florencki mistrz stanął w obliczu konieczności wynalezienia nowej, odpowiedniej do moralizująco-mistagogicznego zamiaru, formy obrazowej. Gombrich z wielką przenikliwością zwrócił uwagę swego czytelnika na fakt, że mitologie Botticellego były realizacjami na niespotykaną przedtem skalę i miarę – już same tylko rozmiary tych przedstawień sugerują nową, niespotykaną funkcję. Wszelako o wiele bardziej doniosłe znaczenia ma zabieg dynamizacji formy (ruch postaci aluzyjnie związany z antycznymi pierwowzorami), mistrzowsko wykoncypowanej ambiwalencji wyrazu i swoistej „sakralizacji” gestu – niezwykle bowiem poruszenie symbolicznych figur zawiera w sobie odwołanie do formuł malarstwa religijnego.

Tym samym kluczowe pytanie interpretatora o gatunkowe granice formy, obecność tradycji i inwencję Botticellego poważnie się komplikuje – a przecież dla Gombricha wstępne przypisanie dzieła do określonej kategorii rozstrzyga o dalszym kierunku interpretacji. Ponieważ *Primavera* miała uzyskać rangę wizji, rozpalić w widzu *furor divinus*, cyrkiel wizualnej imagi-nacji Botticellego zakreślił okrąg szerszy niżli szalejące menady z rzymskich sarkofagów – taneczny ruch i wdzięk trzech Gracji, należących do orszaku Wenus, bogini miłości i symbolu *humanitas*, jednoznacznie kojarzonej w typologicznej paraleli z Najświętszą Dziewicą Maryją, jest pokrewny harmonii ruchów błogosławionych z przedstawień Fra Angelica, a postaci Hory, rozrzucającej wiosenne kwiaty, czy Flory, ściganą przez wiatr, więcej zawdzięczają aniołom Gozzolego niż reminiscencjom antyku.

W interpretacji Gombricha *Primavera*, jako całość symboliczno-mitologiczna i kompozycyjna, otwiera przed zachwyconym jej pięknem widzem postać Wenus, z towarzyszącym jej orszakiem i Merkurem flankującym całą scenę, samemu zaś widzowi nadaje status sędziego – oto mamy przed oczyma *Sąd Parysa* – młody Medyceusz musi dokonać wyboru. To odczytanie, wsparte przede wszystkim na lekturze Apulejusza, nie wyklucza jednak, co należy szczególnie podkreślić, że poszczególne figury w obrazie Botticellego mogą skrywać inne jeszcze znaczenia. Wynika to stąd, że mitologie florenckiego twórcy nie wyczerpują się na poziomie moralnej alegorii, ich sens sięga głębiej, a dwuznaczna forma i niepokojąca ekspresja dodatkowo wzmacniają to podejrzenie – neoplatońska koncepcja symboliczności zezwala na ślizganie się, ścieranie, zadziwiające „sympatyczne” łączenie najróżniejszych wprost treści, reguły jakiegokolwiek racjonalnej referencji

nie mają tutaj prawa obowiązywać. Wykładnia symbolu, popularna w kręgach humanistów quattrocenta, unosi się gdzieś pomiędzy wytrawnym konceptem, zaskakującym dowcipem i poszukiwaniem orfickich wtajemniczeń na granicy magii.

I tak się składa, że to właśnie problem obecności owych trzech Gracji, jak i reguł samego języka obrazowego mitologii spotkały się z reakcją Edgara Winda.

Gombrich przytoczył niemałą liczbę tekstów, usiłując rozjaśnić sens obecności trzech Gracji w *Primaverze*. W oczach Winda urasta to do symptomu słabości całej analizy. Bogactwo pola interpretacji, analityczny warunek dorównania wieloznaczności języka mitów Ficina, wcale nie pociąga za sobą nieokreśloności – „Gdy ma się do czynienia ze stwierdzeniami filozoficznymi, wyliczenie nie jest substytutem analizy”<sup>12</sup> – krótko ocenia autor *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Wymienione przez Gombricha triady postaci mitologicznych wywodzą się, zdaniem Winda, z fundamentalnej dla neoplatonizmu zasady *emanatio – raptio – remeatio*, nieobecnej w interpretacji jego polemisty. W rezultacie trafia ona w próżnię – błąd deskrypcji, skutek braku jednoczącej zasady, przynosi ze sobą pominięcie formującej treściowo oraz kompozycyjnie troistego schematu bytu i poznania, a w ostatecznym rozrachunku – niemożność objęcia interpretacją obrazu jako całości.

Wątkiem przewodnim Windowskiej interpretacji stają się kolisty ruch od triady postaci po prawej stronie obrazu Botticellego, których źródłem miałyby być *Fasti* Owidiusza, do trzech Gracji po drugiej stronie figury Wenus.

Niestety, nie sposób tutaj streścić bogactwa analizy Winda, równie erudycyjnej, co pomysły Gombricha. Trzy postaci: Zefir, Chloris i Flora budują łańcuch dialektyki platońskiej miłości, jako że piękno rodzi się z *discordia concors* pomiędzy Amor i Castitas – uciekająca nimfa, Chloris, i ścigający ją Zefir jednoczą się w postaci Flory, proces metamorfoz, opisany przez Owidiusza („*Floris eram quae Flora vocor*”), zostaje powtórzony w narracji obrazu Botticellego.

Wszelako to dopiero pierwszy etap przemian. Kunszt interpretacji Winda osiąga swoje apogeum w opisie i analizie Gracji. Wydobywając najdrobniejsze niuanse gestu, ruchu i wzajemnego usytuowania postaci symbolizujących abstrakcyjną triadę Castitas – Pulchritudo – Voluptas, autor *Pagan Mysteries* odczytuje ich układ w następujący sposób: „O ile dialektykę można zatańczyć, to dzieje się to w tej właśnie grupie [postaci]”<sup>13</sup> – oto możliwie najdoskonalszy pokaz i wizualizacja neoplatońskiej dialektyki miłości.

<sup>12</sup> Wind, *Pagan Mysteries*, op. cit., s. 114, przypis 6.

<sup>13</sup> Tamże, s. 118–119.



Harmonijny, pełen spokoju i dostojeństwa taniec Gracji różni się zasadniczo od pełnego wigoru ruchu w poprzednio wspomnianej triadzie – „uwzniesieniu nastroju towarzyszy uwzniesienie znaczenia”<sup>14</sup>. Tam Zefir – Amor – namiętność, ścigając Castitas – Chloris, przemienia ją w Piękno, uosobione w postaci Flory. Tutaj z kolei Castitas, wyprowadzając swój ruch od Pulchritudo, zwraca się w kierunku Voluptas i w rezultacie otrzymujemy *trinitas conversoria* Ficina, której centralna figura, Castitas, spogląda ku Merkuremu, zamykającemu kompozycję.

Tym samym Merkury stanowi sworzeń całej analizy. Jako najszybszy i najsprytniejszy ze wszystkich bogów, jako bóg wymowy, jako Hermes Psychopompos jest posłańcem – pośrednikiem, a dla piętnastowiecznych humanistów jawi się jeszcze, zgodnie z antyczną, etymologiczną wykładnią, jako opiekun hermeneutyki, patron gramatyków i metafizyków, krótko mówiąc – boski mystagog. W przedstawieniu Botticellego Merkury stoi jakby w odosobnieniu, pogrążony w myślach, i swoją magiczną laską dotyka chmur nad głową – nie tyle je rozprasza, ile wskazuje – przez zasłone symbolu, jak poprzez chmury, przebija światło misteriów – Merkury to wedle Boccaccia, *interpretes secretorum*, w dialektyce miłosnej triady Ficina „[...] primum Mercurius tenet gradum animos per rationem ad sublimia revocans”. Dzięki Merkuremu na drodze potrójnego, kolistego ruchu myśl odkrywa ukrytą sferę intelektualnej kontemplacji, *intellectualis pulchritudinis lumen*. Merkury, będąc także przewodnikiem trzech Gracji, symbolizuje boską potęgę miłości i umiłowanie rzeczy boskich – poznanie rzeczy transcendentnych jest miłosnym spełnieniem – jak to ujmuje Dante w *Convivio* – „Amor, che nella mente mi ragiona [...]”.

Ale funkcja Merkurego wcale się tutaj nie wyczerpuje. Jego symetrycznym odpowiednikiem jest przecież Zefir – obaj reprezentują dwa oblicza miłosnego pragnienia – pasję i namiętność, pożądanie oraz odejście od świata zjawisk i ogląd rzeczy wiecznych, na zawsze związane ze sobą w kolistym powracającym ruchu, którego porządku strzeże Wenus. „Co zstępuje na ziemię pod postacią podmuchu namiętności, wstępuje do nieba w duchu kontemplacji” – pisze Wind<sup>15</sup>. Neoplatońska triada bytu i poznania jako miłosnego powrotu zamyka się doskonałym, kolistym ruchem.

Interpretacja Winda jest nie tylko niebywale erudycyjna i pomysłowa – w niezrównany sposób, niedostępny dla innych badaczy, odczytuje liryzm, nastrojowość i kolistą kompozycję ruchu w przedstawieniu Botticellego, powiązaną w nierozzerwalny sposób z symboliczną i, dodajmy od razu, misteryjną treścią. Dla autora *Pagan Mysteries* obrazy mitologiczne

<sup>14</sup> Tamże, s. 120.

<sup>15</sup> Tamże, s. 125.

Botticellego wypływają z zamierchłej, antycznej tradycji misteryjnej – były przeznaczone dla wtajemniczonych, więc wymagają inicjacji. Dziś tę rolę przejmują na siebie po części historycy. Często stawiany badaniom nad niesłychanie skomplikowaną symboliką dzieł renesansu zarzut, że przecież malarz nie mógł tego wszystkiego wiedzieć i wymyślić, jest, zdaniem Winda, kompletnie chybiony. To my musimy wiedzieć o wiele więcej, niż potrzebował uświadomić sobie Botticelli, a to z tego prostego powodu, że nie mamy już okazji, by radować się konwersacjami czasów Renesansu<sup>16</sup>. I dopiero wtedy, gdy mozolna rekonstrukcja historyczna i symboliczna rozproszy, niczym Hermes, naszą niewiedzę, czysto wizualna satysfakcja osiągnie swoje spełnienie – Wenus Botticellego rozchyli przed nami, w akcie kontemplacji, piękno formy, głębię symbolu i przekształci, rozświetli naszą duszę. *Verklärung*, koniec, spełnienie. Wszelako za wielką cenę i trud interpretacji – no bo czyż piękno nie jest rzeczą trudną, pytał Sokrates Hippasza?

Intencją niniejszej wypowiedzi jednak w żaden sposób nie jest ocena obu tych rywalizujących interpretacji *Primavery*. Zasadnicza różnica, jaka istnieje między nimi, wypływa, jak wolno przypuszczać, z fundamentalnej rozbieżności w ocenie siły obrazu. Gombrich objaśnia symboliczne obrazy, mając zawsze na uwadze to, że obraz wizualny ma swoje komunikacyjne ograniczenia, a rzeczą historyka sztuki jest także zdawać sprawę z racjonalnie uchwytnej granicy, jaka rysuje się pomiędzy słowem i obrazem. Nie wolno, w sensie dosłownym, zamykać oczu na fakt, że w przypadku reprezentacji jej interpretacja nigdy nie przekroczy pewnego progu uogólnienia – żadna bowiem językowa wypowiedź nigdy nie jest tak spartykularyzowana, jak musi być z konieczności wszelkie przedstawienie wizualne<sup>17</sup>. Dlatego obrazy nie są w stanie przekazać precyzyjnie żadnej filozoficznej tezy<sup>18</sup>. W posłowniu, napisanym 25 lat po ukazaniu się rozprawy o mitologiach Botticellego, Gombrich zapytywał, niewątpliwie kierując swoją uwagę pod adresem Winda: „Czy obrazy [Botticellego] są rodzajem filozoficznych diagramów, porównywalnych ze skomplikowanymi alegoriami, wymyślanymi przez Leonarda i późniejszych badaczy hieroglifiki, czy też raczej należy je postrzegać jako ewokacje bogów ze względu na ich kształt i wpływ?”<sup>19</sup>.

Wind zgodziłby się zapewne, że chodzi w nich właśnie o rodzaj magicznego oddziaływania, niczym inkantacyjny zaśpiew, i przebudowy

<sup>16</sup> Tamże, s. 15.

<sup>17</sup> E. H. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, [w:] tegoż, *Symbolic Images*, op. cit., s. 3.

<sup>18</sup> Spośród licznych tekstów Gombricha na ten temat zob. na przykład E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, tłum. A. Morawińska, [w:] *Symbole i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 312–338.

<sup>19</sup> Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, op. cit., s. 35.

duszy w procesie miłosnego poznania<sup>20</sup>. Wszelako kierujący autorem *Pagan Mysteries* geniusz interpretacji podszeptował mu, że nie sposób jasno zdefiniować bariery między językiem werbalnym i wizualnym – mit z natury swej ma obrazowy, metaforyczny wymiar. Dla Winda, który od swoich najwcześniejszych studiów nieustannie powracał do Platońskiego namysłu nad potęgą i grozą obrazów<sup>21</sup>, przedstawienie jest r e - p r e z e n - t a c j ą – siła wizerunków tkwi uśpiona w ich niebezpiecznej dialektyce uobecniania i nieobecności. I to właśnie owa dialektyka jest zdolna przemienić człowieka – Rilke powie wręcz, że „musisz zmienić swoje życie”.

I niech na koniec wolno będzie tutaj przytoczyć inskrypcję, widniejącą nad portalem jednej z komnat w Palazzo del Tè, przedmiotu mistrzowskiej dysertacji doktorskiej Gombricha: DISTAT ENIM, QUAE SYDERA TE ACCIPIUNT. Wiara Winda w transformacyjną moc sztuki dorównała wierze Gombricha w ludzką zdolność racjonalizacji. Tutaj ich ścieżki znowu się przecinają, a boski Platon godzi się z Filozofem.

<sup>20</sup> Tyle tylko, że Gombrich nieustannie zdaje się apelować o dystans, gdyż interpretacja ma rozjaśniać to, co zawile. W przypadku pogańskich misteriów Wind jest przekonany, że zawilość jest nie tyle warunkiem głębokiego sensu, ile raczej wymusza potrzebę interpretacji o ciągle zmieniającej się ogniskowej, zarówno historycznej, jak i estetycznej. Zdziwiający jest rytm przybliżania i oddalania się, jaki można wysłuchać w jego wykładni *Primaveri*. Z drugiej strony Wind zdawał sobie sprawę, że czasami zachodzi odwrotna możliwość – w dowcipnym komentarzu na temat słynnej frazy dra Johnsona „Milking the Bull” opisał, jak Johnson, wzięwszy tę rzecz od Lukiana, zamienił oryginalnego kozła na byka właśnie i dzięki temu uprościł całe wyrażenie, które zyskało teraz na dosadności – „[...] and the joke gained in vigour what it lost in intricacy” – E. Wind, „*Milking the Bull and the He-Goat*”, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” 1943, vol. 6, s. 225.

<sup>21</sup> Zob. przede wszystkim niezrównany artykuł: E. Wind, Ἡεῖος Φόβος. *Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie*, „*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*” XXVI, 1932, s. 349–373 oraz cykl wykładów radiowych, wielokrotnie wznawiany, zatytułowany *Art and Anarchy*, będący w istocie wielkim namysłem nad platońskimi pytaniami dotyczącymi sztuki w kontekście romantycznej i postromantycznej teorii sztuki.