

Edgar Wind: „Primavera” Botticellego

Z punktu widzenia mitologii wyobrażenie Wenus jako bogini umiaru może wydać się dziwne. Jednak gdy Pico della Mirandola określił Wenus jako źródło debiti temperamentu i nazywał boginią zgody i harmonii, podążał niemal słowo w słowo za Plutarchem. Wyobrażenie dobroczynnej, zgodliwej i opanowanej Wenus należało do najbardziej ożywczych paradoksów neoplatonizmu – pisał Edgar Wind.

*e segue l'occhio ove l'orecchio tira
per veder tal dolcezza d'onde è nata*
Lorenzo de' Medici, *L'altercazione* [1]

Od pewnego czasu między historykami sztuki zapanowała uderzająca jednomyślność co do literackich źródeł mających znaczenie dla odczytania *Primavery* i *Narodzin Wenus* Botticellego. Ponieważ wiadomo, że oba obrazy pochodzą z Villi Castello, należącej do młodszej gałęzi rodu Medyceuszy, jest niemal pewne, że zostały namalowane dla Wawrzyńca di Pierfrancesco, który wychował się pod kuratelą swego kuzyna, Wawrzyńca Wspaniałego [2]. Istnieje dokument świadczący, że Pierfrancesco był uczniem Poliziana i Ficina [3] i że później został jednym z mecenasów Botticellego [4]. Konstelacja Ficino – Poliziano – Botticelli powinna być zatem aż nadto wystarczająca dla wyjaśnienia obu obrazów. O dziwo jednak z pełnym powodzeniem udało się ustalić jedynie składnik wywodzący się od Poliziana [5]. Poetyckie ozdoby Botticellego niewątpliwie wiele zawdzięczają muzie

Poliziana oraz tym starożytnym poematom, z którymi Poliziano i Ficino zdołali go zapoznać (tj. zwłaszcza *Hymnom homeryckim*, *Odom Horacego* i *Fasti* Owidiusza) [6], ale w żadnym z tych przypadków paralele nie wykraczają poza pojedyncze wątki czy epizody. Ustalają związki nastroju i smaku oraz wspólnotę literackich zainteresowań, ale nie tłumaczą programu obrazów. Zagadką zwłaszcza pozostała *Primavera*. Jeśli ośmielam się tu zaproponować pewne rozwiązanie, to dlatego, że obecność Trzech Gracji może dostarczyć klucza do programu obrazu jako całości. Pisząc, że „jedność Wenus objawia się w trójcy Gracji”, Pico dodał, że ten sam rodzaj dialektyki przenika cały świat pogańskiej mitologii. Zasadne jest zatem pytanie, jak triada postaci z prawej strony obrazu, wywodząca się z fragmentu Owidiusza, wiąże się z tradycyjną triadą Gracji z lewej strony i czy te dwie przeciwstawne grupy, rozmieszczone po bokach Wenus, nie reprezentują może dwóch kolejnych etapów jednej, spójnej teorii miłości.

Sceny po prawej nie jest łatwo odszyfrować; tak jak w Owidiuszowych *Fasti* Zefir – wiosenny wiatr – ściga pędem niewinną nimfę polną Chloris. Z nadętymi policzkami wypada zza drzewa, które aż ugina się pod jego naporem. Chloris próbuje ująć jego objęciem, lecz w chwili, gdy Zefir jej dotyka, z jej oddechu rodzą się kwiaty, a ona sama przeobraża się we Florę, strojną zwiastunkę wiosny. *Chloris eram quae Flora vocor*. „Mnie zwą Florą, a niegdyś miałam imię Chloris”.

W *Fasti* przemiana ta wprowadzona została na zasadzie etymologicznego żartu. Poeta zakładał, że greckie imię Chloris, należące do beztroskiej nimfy polnej (*nympha campi felicis*), przeszło w imię rzymskiej bogini Flory. Gdy widzimy jednak, jak Chloris za dotknięciem wiosennego powiewu sypie z ust wiosenne róże (*vernas efflat ab ore rosas*), jak jej ręce sięgają poza kwiaty zdobiące suknię nowej Flory [9] i jak obie postaci zbliżają się do siebie w rozpędzie tak blisko, że zdają się ze sobą zderzać, to trudno wątpić, że Botticelli ukazał tę metamorfozę jako przemianę natury. Niezgrabna i nieśmiała istota pierwotna, porwana wbrew swej woli przez „wicher namiętności”, przemienia się w pewną siebie, zwycięską Piękność. „Przedtem” – czytamy w *Fasti* – „ziemia była jednobarwna”.

U Owidiusza sama Chloris wyznaje, że gdy po raz pierwszy ujrzał ją Zefir, była tak nieozdobiona, że po przemianie ledwo śmiała wracać pamięcią do ówczesnego stanu:

Quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae.

Jakiej byłam postaci, trudno rzec mnie skromnej.

Niemniej z właściwym sobie humorem Flora przyznaje, że to nagość postaci zapewniła jej dobrego męża (dosłownie: „zięcia mej matce”), który w ślubnym podarunku ofiarował jej królestwo kwiatów [10].

...questa novella Flora

fa germinar la terra e mandar fora

mille vari color di fior novelli [11].

Proponowana tu interpretacja łączy dwa tradycyjne poglądy, które dotychczas uchodziły za trudne do pogodzenia: pierwszy, że postacią sypiącą kwiaty jest Flora – czemu, jak się wydaje, trudno zaprzeczyć. Drugi, że nimfą ściganą przez Zefira jest Owidiuszowa Chloris, którą

sam Owidiusz, podobnie jak Poliziano, utożsamiał z Florą. Sprzeczność znika, gdy scenę uznamy za metamorfozę w owidiańskim stylu, zasugerowaną przez samego poetę w zdaniu: „*Chloris eram que Flora vocor*”. Zawsze dostrzegano, że wydobywające się z ust Chloris kwiaty padają na suknię i łono Flory. Jednakże stosunek przestrzenny obu postaci, tak niejednoznaczny, że graniczący z pomieszaniem, przyjmowano raczej jako osobliwość stylu niż zamierzony efekt. A przecież scena ta niejednemu obserwatorowi przywodziła na myśl ucieczkę i przemianę Dafne [13].

Jeżeli zdaniem Vasariego wizerunek ten „oznacza wiosnę” (*dinotando la primavera*), nie musi to oznaczać, jak niekiedy mniemano, osobnej personifikacji samej Primavery. W poezji Wawrzyńca Medycejskiego wiosna jest porą, „gdy Flora zdobi świat kwiatami” – *la primavera quando Flora di fiori adorna il mondo*. Już sam ten passus przemawia przeciw hipotezie, jakoby postać rozsiewającą kwiaty należało przemianować na Primaverę. Jest to Flora, której nadejście jest oznaką wiosny. Kwiaty nagle się pokazują, gdy zmarzłą ziemię przeobraża dotyk Zefira.

Pod postacią Owidiuszowej bajki sekwencja Zefir – Chloris – Flora objawia znaną dialektykę miłości: Pulchritudo rodzi się z *discordia concors* pomiędzy Castitas i Amorem; uciekająca nimfa i miłosny Zefir łączą się w pięknie Flory. Jednak ów epizod *dinotando la primavera* jest jedynie wstępną fazą w Metamorfozach Miłości, które dokonują się w ogrodzie Wenus.

Pomimo jej skromności i powściągliwości w centralnej postaci obrazu Vasari rozpoznał Wenus. Unosi się nad nią namiętny Kupidyn z zawiązanymi oczyma, a jego gwałtowny ruch – na zasadzie kontrastu – uwydatnia rozważny gest ręki bogini. Choć pozornie ślepy, ten żwawy, mały bóg wydaje się nader celnym strzelcem. Z absolutną precyzją mierzy płonącą strzałą w środkową z tańczących Gracji, która jest ucharakteryzowana na *Castitas*.

W odróżnieniu od pozostałych sióstr, środkowa Gracja pozbawiona jest ozdób, jej szaty opadają prostymi fałdami, a jej włosy są starannie spięte. Smutek jej twarzy, wstydliva i smętna melancholia, kontrastuje z zaciętą miną jej towarzyszki, która napiera na nią z lewej strony z namiętną determinacją. Niesforna natura tej antagonistki ujawnia się w jej stroju: zdobna fryzura, okalająca głowę węzowymi splotami i pozwalająca płomienistym puklom igrać na wietrze, wspaniała brosza na falującej piersi, krągłe wygięcia ciała i szat stwarzają uczucie nadmiaru i obfitości oraz zmysłowej mocy.

Najbardziej urodziwa z tej grupy, trzecia Gracja eksponuje swą urodę z rozsądną dumą. Nosi średniej wielkości klejnot z cienkim łańcuszkiem spoczywającym na kosmyku włosów. Jej loki, uwydatnione welonem zwieńczonym perłową ozdobą, sprawiają wrażenie bardziej urozmaiconych i zarazem spokojniejszych, a przeto znacznie wspanialszych niż rozpuszczone pukle jednej czy gładkie uczesanie drugiej z towarzyszek. Możliwe, że zlatynizowane imiona trzech Gracji – *Viriditas*, *Splendor*, *Laetitia Uberrima*, oznaczające Młodzieńczość, Blask, Obfitość Przyjemności – odpowiedziały niektóre z właściwości i ozdób, które wzbogaciły abstrakcyjną triadę *Castitas* – *Pulchritudo* – *Voluptas* [16].

To, że Gracje nie zostały przedstawione nago, lecz noszą luźne, przezrocyste szaty, świadczy, jak wiele inspiracji malarz zaczerpnął z literatury, tak bowiem opisują je Horacy i Seneka: „*solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem...*” [17], „*solutaque ac perlucidaveste*” [18], „*et solutis Gratiae zonis*” [19]. Także kunsztowny labirynt ich gestów przywodzi na myśl słynny „węzeł Gracji” z pieśni Horacego: *segnesque nodum solvere Gratiae* [20].

Nawet drobne odstępstwo od klasycznego układu, to mianowicie, że dwie boczne Gracje ustawione są twarzami do środka, znajduje wsparcie w wariacie literackim: „*unam aversam, reliquas duas se invicem contueri*” [21]. Nade wszystko jednak choreografia tańca zdaje się podążać za regułą Seneki: „*Ille consertis manibus in se redeuntium chorus*” („Z połączonymi dłońmi podejmują tan”).

Przy całej różnorodności źródeł literackich, które mogły podsunąć ten czy inny szczegół opisu, owe finezyjne poetyckie atrybuty jedynie potęgują rangę akcji. Gdy „młodzieńcza” Castitas i „obfita” Voluptas zbliżają się do siebie, Pulchritudo w swym „blasku” stoi pewnie i opanowanie po stronie Castitas, ściskając jej rękę, a jednocześnie łącząc się z Voluptas w kwiecistym geście. Na ile dialektykę można wyrazić tańcem, stało się to w tej grupie. „Przeciwieństwo”, „zgoda” i „zgoda przeciwieństw” – wszystkie trzy zostały ukazane w pozach, krokach i wymownym sposobie złączenia rąk. Ułożone dłoń przeciw dłoni dla wyrażenia spotkania, lecz łagodnie splecione przy braku jakiegokolwiek konfliktu, wznoszą się wysoko, tworząc znaczący węzeł, który obrazuje Piękno Namiętności.

Fakt, że gest ten unosi się niczym korona nad głową Castitas, oznacza, że tematem tańca jest jej inicjacja. Castitas jest neofitką, która za pośrednictwem Voluptas i Pulchritudo jest wtajemniczana w Miłość. Chroniona przez Wenus, a atakowana przez Kupidyna, przejmuje pewne cechy, przed którymi się wzbrania: szata opadła z jej lewego ramienia (tj. od strony, którą styka się z Voluptas), natomiast gruby, falisty pukiel wymykający się po prawej stronie z węzła jej włosów jest znakiem szacunku wobec Pulchritudo. Ponieważ Castitas odgrywa rolę „zachwyconej” Gracji, która łączy w sobie przeciwieństwa, cały taniec jest przeniknięty duchem jej czystości, udzielającym się obu towarzyszkom. Wydaje się, że aprobeuje to Wenus, bo bez względu na to, jak lekkomyślnie Kupidyn miota ogniem, to Wenus temperuje taniec i utrzymuje jego ruchy w granicach melodyjnych miar.

Z punktu widzenia mitologii wyobrażenie Wenus jako bogini umiaru może wydać się dziwne. Jednak gdy Pico della Mirandola określił Wenus jako źródło *debiti temperamentis* i nazywał boginią zgody i harmonii, podążał niemal słowo w słowo za Plutarchem. Wyobrażenie dobroczynnej, zgodliwej i opanowanej Wenus należało do najbardziej ożywczych paradoksów neoplatonizmu. W *De amore* Plotyna [22], które przełożył na łacinę i skomentował Marsilio Ficino, kontrast między jej łagodną naturą i niespokojną naturą jej syna został wyrażony w definicji, która zdaje się tłumaczyć ich rozbieżne role na obrazie Botticellego: „Jeśli dusza jest matką Miłości [*εἰπερ ὡς μήτηρ Ἔρωτος*], to Wenus tożsama jest z duszą, a Amor jest energią duszy [*ἐνέργεια ψυχῆς*]” [23]. W tym ujęciu Wenus trzyma siły miłości w zawieszaniu, uwalnia je natomiast lubieżność Amora. Stąd wynika, że bogata choreografia tańca Gracji jest zarówno powstrzymywana, jak i napędzana przez owe

rywalizujące ze sobą siły – dwojga bogów, którzy wnoszą do triadycznego tańca charakterystyczne dla siebie właściwości: namiętność i powściągliwość:

*[...] and where you go,
So interweave the curious knot,
As ev'n the observer scarce may know
Which lines are Pleasure's, and which not...*

*Then as all actions of mankind
Are but a labyrinth or maze:
So let your dances be entwined,
Yet not perplex men unto gaze:*

*But measured, and so numerous too,
As men may read each act they do;
And when they see the graces meet
Admire the wisdom of your feet [24].*

W przeciwieństwie do pogoni i przemiany Chloris, styl tańca Gracji zachowuje decorum: *iunctaeque nymphis Gratiae decentes* [25]. Nie ma śladu tej prostej witalności, ożywiającej Chloris i Zefira, która nadała obliczu przemienionej Flory krzepki wyraz wiejskiej młódki. „Harmoniã w rozdźwięku” jest teraz wystudiowany węzeł, wyważona symetria pomiędzy trzema siostrami. W ramach argumentu tego obrazu sublimacja nastroju łączy się z sublimacją znaczenia. Kiedy Namiętność (w postaci Zefira) przemienia uciekającã Czystość (Chloris) w Piękno (Flora), powstała sekwencja przedstawia to, co Ficino nazwał „triadã

twórczą” (*trinitas productoria*) [26]. Toteż grupa ta ukazana została w ruchu zstępującym, który wieńczy pewnie i radośnie krocząca po ziemi Flora. Ale kiedy Gracje podejmują i rozwijają ten temat, to niczym w muzycznym palindromie odwracają kolejność: Castitas, biorąc za punkt wyjścia Pulchritudo, rusza na spotkanie z Voluptas, a powstająca w ten sposób grupa jest „triadą zwrotną” (*trinitas conversoria sive ad supera reductoria*), w której Castitas, biorąc za punkt wyjścia Pulchritudo, rusza na spotkanie z Voluptas, a powstająca w ten sposób grupa jest „triadą zwrotną” (*trinitas conversoria sive ad supera reductoria*), w której Castitas, jako postać centralna, odwraca się tyłem do świata i spogląda ku Zaświatom. Jej spojrzenie kieruje się ku Merkuremu, który odwróciwszy się od całej sceny, bawi się chmurami. Albowiem, jak wielokrotnie i słusznie zauważano, Merkury swą laską dotyka nie złotych jabłek na drzewach, lecz kłębu chmur, które się tam zebrały [27].

Sednem każdej interpretacji *Primavery* jest wyjaśnienie roli, jaką pełni na obrazie Merkury. Zgodnie z tradycją jest on „przewodnikiem Gracji” [28] i choć fakt ten mógłby tłumaczyć jego obecność w ich pobliżu, to trudny jest do pogodzenia z jego niezaangażowaną, by nie powiedzieć: obojętną postawą. Merkury jest także „przewodnikiem dusz” (*Psychopompos*), prowadzącym je w Zaświaty, choć jednak wygląda nostalgicznie, a na jego płaszczu widnieje symbol sugerujący śmierć (odwrócone płomienie) [29], to nie ma nic żałobnego w tym młodzieńcu, który stojąc w spokojnym kontrapoście, wydaje się zbyt odprężony, by przywozić na myśl podróż do świata cieni. Jego zdystansowanie i spokój zdają się także kłócić z ważnym passusem u Wergiliusza, który w przeciwnym razie mógłby wyjaśniać jego

działanie... „Swą laską – czytamy w Eneidzie – i pogania wiatry i rozgarnia mętne chmury”:

*Illa [scil. virga] fretus agit ventos et turbida tranat
Nubila* [30].

Jednakże jest to passus pełen ruchu: Wergiliusz opisuje, jak prędko posłaniec bogów, wznosząc magiczną laskę, przejmuje kontrolę nad chmurami i wiatrami, szybując wśród nich niczym ptak. Fakt, że najbardziej lotny z bogów stoi spokojnie na ziemi, łącząc w sobie rolę „rozgarniacza chmur” z rolą zamyślonego bóstwa, wskazuje niewątpliwie na bardzo szczególną, „filozoficzną” ideę Merkurego.

Merkury był nie tylko najsprytniejszym i najszybszym z bogów, bogiem wymowy, rozgarniaczem chmur, psychopomposem, przewodnikiem Gracji, pośrednikiem pomiędzy śmiertelnymi a bogami, pokonującym dystans między ziemią a niebem. Dla humanistów odrodzeniowych Merkury był nade wszystko „przemysłnym” bóstwem umysłu badawczego, czczonym przez gramatyków i metafizyków, patronem uczonych dociekań i interpretacji, którym użyczył swego imienia [*έρμηνεία*] [31], objawicielem tajemnej, czyli „hermetycznej” wiedzy, której symbolem stała się jego magiczna laska. Jednym słowem, Hermes był boskim mistagogiem.

Z tej racji, że „siłami rozumu wzywa on umysł do powrotu ku sprawom niebieskim”, Ficino przypisał mu pierwsze miejsce w „triadzie zwrotnej, która prowadzi na powrót do wyższego świata”: „*trinitas conversoria sive ad supera reductoria in qua primum Mercurius tenet gradum animos per rationem ad sublimia revocans*” [32], Usuwanie chmur byłoby istotnie stosownym zajęciem dla boga, który patronuje duszy rozumnej, zwłaszcza jeśli sam Ficino posłużył się tym porównaniem dla określenia pojawiającej się w Enneadach Plotyna oświecającej mocy

umysłowej kontemplacji: „Animus affectibus ad materiam quasi nubibus procul expulsis ad intellectualis pulchritudinis lumen extemplo convertitur” [33]. Także Boccaccio wyraźnie przypisał lasce Merkurego moc rozpraszania umysłowych chmur. „*Hac praeterea virga dicunt Mercurium [...] et tranare nubila, id est turbationes auferre*” [34].

Można jednak wątpić, czy na obrazie Botticellego zainteresowanie Merkurego chmurami należy rozumieć wyłącznie w sensie negatywnym, jak gdyby uwalniał on umysł lub powietrze z zanieczyszczeń. Jego spojrzenie jest na to nazbyt kontemplacyjne, a jego postawa nadto poetycka. Bawi się on chmurami raczej jak platoński hierofanta, dotykając ich tylko z lekka, gdyż są one dobroczynnymi zasłonami, przez które blask transcendentnej prawdy może dotrzeć do widza, nie unicestwiając go przy tym. „Objawiać misteria” to tyle co poruszać zasłony, zachowując jednocześnie ich przyćmienie, ażeby prawda mogła przez nie przeniknąć, ale by nie mogła oślepić. Transcendentna tajemnica pozostaje w ukryciu, lecz ma przeziierać przez przebranie. „*Nec mysteria que non occulta*”, pisał Pico w Heptaplusie [35]; zaś w swym komentarzu do *Amore* Benivieniego: „Pisząc o rzeczach boskich, należy ukryć je za zasłonami zagadek i poetyckim przebraniem” [36]. Jako *interpres secretorum* (tak określa Merkurego Boccaccio) [37] spogląda on w górę i dotyka chmur. „*Summus animae ad Deum ascendentis gradus caligo dicitur atque lumen*” [38]. Najwyższa mądrość polega na tym, by wiedzieć, że boska światłość zamieszkuje w chmurach.

Jeśli Merkury wznosi oczy i magiczną laskę ku ukrytemu światłu umysłowego piękna (*intellectualis pulchritudinis lumen*), to jego postawa zgadza się również z rolą „przewodnika Gracji”, albowiem

odwracając się od świata w celu kontemplacji Zaświatów, kontynuuje działanie zainicjowane w ich tańcu. Gracja Czystości, zwrócona do widza tyłem, patrzy w jego kierunku, ponieważ właśnie w stronę transcendentnej miłości – *amore divino* – popycha ją płomień ślepego Kupidyna. Pozostając złączona ze swymi siostrami „węzłem, który Gracie nieskore byłyby rozplątać”, łączy i przekracza atrybuty Piękna i Namiętności, podążając za Merkurym, przewodnikiem duchów.

I może spadające płomienie na płaszczu Merkurego należy rozumieć jako aluzję do miłości boskiej jako rodzaju śmierci, zważywszy, że podobne płomienie pojawiają się również na płaszczu Madonny Botticellego z Muzeum Poldi Pezzoli oraz wypełniają sfery niebios na jego ilustracjach do dantejskiego Raju. „*Amor che nella mente mi ragiona...*” [39]. W *Symbolicae quaestiones* Bocchi określa młodocianego Merkurego, który w milczeniu kontempluje misteria w górze, przechadzając się wśród płomieni, jako *divinus amator* [40].

Jeśli miłość platoniczną rozumieć tylko w wąskim, popularnym znaczeniu całkowitego oderwania od ziemskich namiętności, to samotna postać Merkurego byłaby na obrazie jedynym platońskim miłośnikiem. Ale Ficino zbyt dobrze znał Platona, by nie wiedzieć, że po wejrzeniu w Zaświaty kochanek miał wrócić do tego świata i poruszyć go mocą swej oczyszczonej namiętności. Nie zrozumie się w pełni kompozycji obrazu ani nie pojmie się w pełni roli Merkurego, dopóki nie dostrzeże się, że on i Zefir są postaciami symetrycznymi. Odwrócenie się od świata z obojętnością Merkurego i powrót do świata

z impetem Zefira to dwie komplementarne siły miłości, której strażniczką jest Wenus, a sprawcą Kupidyn: „Rozum kompasem, a namiętność sztormem” [41].

Co do współgrania postaci Merkurego i Zefira, to należy pamiętać, że również w mitologii ich role są ze sobą powiązane. Jako poruszyciel chmur, Merkury jest rodzajem boga wiatrów. „*Ventos agere Mercurii est*” – stwierdza Boccaccio w *Genealogia Deorum* [42], a kiedy w *Eneidzie* Jupiter zaprasza Merkurego, żeby wzniósł się w niebo i poganiał wiatrami, wiatry te nazywa wyraźnie zefirami.

Vade age, nate, voca zephyros et labere pinnis [43].

Skoro oddech i duch są tym samym tchnieniem (łacińskie słowo *spiritus* oznacza jedno i drugie), to Zefir i Merkury przedstawiają dwie fazy jednego, okresowo powracającego procesu. Co zstępuje na ziemię jako oddech namiętności, powraca do nieba w duchu kontemplacji.

Pomiędzy tymi skrajnościami rozwijają się triadyczne ruchy charakterystyczne dla *Theologia platonica*. Nie tylko grupy postaci – „popychane” przez Zefira i „wiedzione” przez Merkurego – objawiają mutacje triadycznego wzoru, ale cały obraz zdaje się wyłuszczać trzy fazy neoplatońskiej dialektyki: *emanatio* – *conversio* – *remeatio*, to znaczy „wyjście” – w schodzeniu od Zefira do Flory, „nawrót” – w tańcu Gracji, „powrót w górę” – w postaci Merkurego. (Czy też, by ująć to w kategoriach „trzech przyczyn” Proklosa, za pomocą których wolał opisywać ten cykl Pico: *causa efficiens*, *causa exemplaris* i *causa finalis*) [44]. Ponieważ skierowanie ku Zaświatom, z których wszystko wypływa i do których wszystko powraca, stanowi podstawowe twierdzenie tej filozofii, kompozycję i nastrój obrazu przenika poczucie obecności tego niewidzialnego świata, do którego zwraca się Merkury i z którego wyłania się Zefir [45].

Dla rozróżnienia między różnymi przebraniem, pod którymi transcendentne Piękno obcuje z duszą, Ficino skutecznie posłużył się trzema czasownikami: *ingredi*, *congregi* i *aggredi*: „*aggreditur animum admiranda, ut amanda congregitur, ingreditur ut iucunda*” [46]. Śledząc każdą fazę poprzez nową modulację, uznał *Veritas* za cel pierwszej, *Concordia* za cel drugiej i *Pulchritudo* za cel trzeciej. Choć obraz Botticellego skomponowany został w odmiennej tonacji, cały czas utrzymany w nastroju Wenus, to można zasadnie wnosić, że w granicach tego nastroju obojętność Merkurego zmierza do *Veritas*, taniec Gracji zmierza do *Concordia*, a dar Flory do *Pulchritudo*. Jest jednak sprawą dyskusyjną, w jakim stopniu takie wycieczki w pomniejsze subtelności systemu Ficina ułatwiają zrozumienie tego obrazu. Skomponowany w stylu dydaktycznym, obraz rządzi się rodzajem schematyzmu, który Ficino uwielbiał przeciągać w nieskończoność. Zdumiewa natomiast, że w podejściu Botticellego filozoficzny pedantyzm został nasycony takim liryzmem, że dla wielu pokoleń odbiorców uczuciowość obrazu wyeliminowała zawartą w nim myśl, wskutek czego sam nastrój zaczął być interpretowany nazbyt dowolnie. By przywrócić właściwą równowagę, koniecznie należy podkreślić intelektualizm Botticellego, z powodu którego Vasari nazwał go *persona sofistica*. Postępowanie takie powinno wyostrzać nasze odczucie *lyrisme exact*, ale należy go zaprzestać, gdy tylko zacznie odczucie to stępieć [47].

Co do Ficina, to należy pamiętać, że jako filozof, wizualne środki wyrazu niezmiennie stawiał on poniżej środków werbalnych. Imiona Boże – tłumaczył – zasługują na większą cześć niż Boże posągi, „gdyż obraz Boży wyraziściej oddaje kunszt umysłu niż dzieło rąk” [48]. I chociaż może się to wydawać zaskakujące u filozofa, który swoje argumenty tak często ubierał w alegorie i przypowieści, łatwo dające się

transponować na obrazy, to jego własna wrażliwość wizualna była znikoma i wypowiadał się on o malarstwie, jak gdyby było mu ono obce [49]. Przypadek Ficina można porównać do sytuacji poety obdarzonego znaczną wrażliwością na słowa, ale zupełnie pozbawionego słuchu muzycznego, który pisał wiersze stanowiące natchnienie dla kompozytorów.

Edgar Wind

przełożył Robert Pawlik

Fragment książki Edgara Winda, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, rozdz. VII, *Botticelli's Primavera*, Oxford 1958, s. 113-27. Przedruk za: „Kronos” 2/2020

Przypisy:

[1] „I oko podąża tam, gdzie pociąga ucho / by zobaczyć, skąd się zrodziła taka słodycz” (przyp. tłum.).

[2] O Lorenzu di Pierfrancesco jako patronie tych obrazów zob. H.P. Horne, *Botticelli* (1908), s. 49 i nast., 184 i nast.; J. Mesnil, *Botticelli* (1938), s. 198, przyp. 46, z zastrzeżeniami; C. Gamba, *Botticelli*, trans. Chuzeville (bd.), s. 135, 160; N.A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance* (1935), s. 217 (gdzie zamiast „stryj” powinno być: „dalszy kuzyn”); E. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, s. 7-60, który kładzie szczególny nacisk na *Epistolarium* Ficina.

[3] Por. A. Poliziano, *Silvae* (dedykacja do *Manto*), Opera II, fol. 84r; Ficina *Epistolarium, Opera*, s. 834 i nast., 843 i nast.

[4] To dla niego Botticelli wykonał słynne ilustracje do Boskiej Komедii Dantego; zob. J. Mesnil, *Botticelli*, s. 122. O innych zleceniach powierzonych przez Wawrzyńca Botticellemu tamże, s. 151, 210, przyp. 152 i nast.

[5] A. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“* (1893), przedrukowany w: *Erneuerung der heidnischen Antike*, s. 1-57, z uzupełnieniami, s. 307-28. [Wyd. pol.: *Narodziny Wenus i Wiosna Sandra Botticellego*, w: A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 35-86. Ten i pozostałe dodatki do przypisów umieszczone w nawiasach kwadratowych pochodzą od tłumacza lub redakcji „Kronosa”. Przekładów z łaciny podpisanych dalej inicjałami L.S. dokonał Łukasz Szypkowski; jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe przekłady w przypisach pochodzą od tłumacza lub redakcji].

[6] Do granic wirtuozerii Poliziano doprowadził naśladownictwo, gdy w owidiańskim stylu ułożył wierszowany komentarz do *Fasti*, który prawdopodobnie miał stanowić część *Silvae*, ale się nie zachował. Wspomina o nim Michał Verinus w liście do Piera de' Medici (F.O. Mencken, *Historia vitae Angeli Politiani*, 1736, s. 609; A. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, s. 34, przyp. 3), dokument świadczący, jak wysoko ceniono *Fasti* w piętnastowiecznej Florencji: „*qui est illius divini vatis liber pulcherrimus*” [„czy jest książka piękniejsza niż ta boskiego wieszczka?” – L.S.].

[7] To, że obraz ten przynależy do środowiska neoplatonizmu florenckiego, jak przypuszczał już Warburg i wielu innych badaczy, ostatnio ponownie potwierdził Gombrich, odwołując się zwłaszcza do Ficina, w artykule cytowanym tu w przyp. 2. Niestety, dowody, które Gombrich znalazł u Ficina (nie wspominając już Apulejusza), krążą wokół programu obrazu, ale nie prowadzą do jego sedna, może dlatego, że po drodze utraciły pierwotną ostrość. Gdy omawia się twierdzenia

filozoficzne, wyliczanie nie może zastąpić analizy. Triady luźno skatalogowane przez Gombricha w przeświadczeniu, że są one ze sobą niepowiązane (s. 36: „trudność, rzecz jasna, nie polega na tym, że nie znamy żadnego znaczenia, ale że znamy ich zbyt wiele”) wywodzą się wszystkie bez wyjątku z podstawowej neoplatońskiej zasady (*emanatio – raptio – remeatio*), która w jego artykule się nie pojawia. Powstały w ten sposób zbiór cytatów z dzieł neoplatoników, bez odniesienia do ich twórczej zasady, stanowi błąd w opisie, który można porównać do pomylenia kręgowca z meduzą. Częściowo za tę pomyłkę odpowiada rozwlekłość stylu Ficina. Jak zauważa Festugière, „*il y a bien du fatras dans les Commentaires de Marsile*” (*Studia Mirandulana*, s. 162) [„sporo jest zamętu w komentarzach Marsilia”]: bo choć Ficino potrafił bardzo zwięźle sformułować daną zasadę, to rozwijając ją, w szczególności ma skłonność do dywagacji zawołanego kompilatora i gaduły. Problemy, jakie nastęrcza ta osobliwość Ficina, doskonale ujął Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, s. 6 i nast. (*Methodological Questions*).

[8] Owidiusz, *Fasti*, V, 193-214. Por. A. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”*, s. 32.

[9] W lewej ręce Chloris widać niektóre z tych kwiatów między kciukiem a palcem wskazującym; także koniuszek środkowego palca otwartej prawej dłoni przysłonięty jest czubkiem gałęzi lub liścia, co można by uznać za omsknięcie pędzla, gdyby nie to, że na drugiej dłoni widać ten sam motyw.

[10] Owidiusz, *Fasti*, V, 200, 212.

[11] Lorenzo de' Medici, *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*, w: *Opere*, I (wyd. A. Simioni, 1939), s. 117 [wł. „...ta nowa Flora / sprawia, że porasta ziemia i wypuszcza / tysiąc różnych barw nowych kwiatów”]. O dewizie Wawrzyńca *Le temps revient* [fr. „Czas powraca”] zob. wersy Luigiego Pulciego w *La giostra di Lorenzo de' Medici* (1468), 64, 7 i nast., gdzie słowa „*tornare il tempo e' l' secolo rinnovarsi*” [wł. „czas wróci i wiek się odnowi”] stanowią oczywiście aluzję (podobnie jak

werset 27: *tornar Saturno e 'l mondo d' auro*" [wł. „powrót Saturna i złotego świata")] do czwartej eklogi Wergiliusza: „*redeunt Saturnia regna [...] surget gens aurea mundo*" [„powraca królestwo Saturna... nastaje wiek złoty dla świata" – L.S.]. Świeży pęd wyrastający z suchego drzewa (*Giostra* 65, 7 i nast.: „*et era questo alloro parte verde / et parte secho*") był powszechną formułą na oznaczenie „renesansu", przyjętą również na medalu, który Lauran wykonał dla René Andegaweńskiego (G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals*, nr 59, datowany na rok 1463), z aluzją do imienia Rénatus. Na renesansowej kamei znajdującej się w *Bibliothèque Nationale (Cabinet des Médailles*, no. 402; reprodukowanej w: E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, 1894, s. 246, il. 177) ten sam motyw posłużył do zobrazowania odrodzenia religijnego. Dalsze przykłady w: G.B. Ladner, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, w: *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (1961), s. 303-22.

[12] A. Poliziano, *Giostra*, I, LXVIII.

[13] A. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling"*, s. 33.

[14] Lorenzo de' Medici, *Comento*, s. 122.

[15] Wyraźnie nie mierzy on w Merkurego, jak to niekiedy twierdzono. Dawny opis obrazu u F. von Rebera i A. Bayersdorfera, *Klassischer Bilderschatz*, I (1889), s. X, nr 140, jest, jak zobaczymy, poprawny w każdym szczególe: „W środku stoi Wenus; ponad jej głową unosi się Amor, który kieruje świetliste strzały w kierunku tańczących po lewej stronie Gracji. Obok nich Merkury kaduceuszem rozprasza mgłę w wierzchołkach drzew. Na prawej połowie po łące przechadza się Flora, rozsypując róże, podczas kiedy uciekającej nimfie Ziemi, pod dotykiem Zefira, z ust wyrastają kwiaty". Cytowany przez Warburga, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling"*, s. 26 i nast.

[16] Na temat imion trzech Gracji zob. *Hymny orfickie*, LX, 3 (= Hezjod, *Teogonia*, 907; Pauzaniusz, IX, 35, 5; Plutarch, *Moralia*, 778e); na temat ich łacińskich tłumaczeń: M. Ficino, *De amore*, V, 2.

- [17] Seneka, *De beneficiis*, I, 3, 5. [„Przeto noszą luźne suknie, puszczone swobodnie a przezroczyście”, Seneka, *O dobrodziejstwach*, w: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. II, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1965].
- [18] Tamże, I, 3, 2. [„Szaty luźne i przezroczyście”].
- [19] Horacy, *Carmina*, I, 30. [„Gracje nieobwiązane przepaskami”].
- [20] Tamże, III, 31. [„Nieskore rozplątać węzeł Gracje”].
- [21] Gyraldus, *Opera*, II, 731. [„Jedna odwrócona, dwie pozostałe nawzajem na siebie patrzą”].
- [22] *Enneady*, III, 5, 4.
- [23] W przekładzie Ficina: „*siquidem anima est mater Amoris, Venus autem est anima, Amor vero est actus animae*”.
- [24] Ben Jonson, *Pleasure Reconciled to Virtue*. [„I gdziekolwiek pójdziecie, / Tak splatajcie ten osobliwy węzeł, / Że nawet uważny widz nie rozezna / Które wątki są Przyjemności, a które nie... / A skoro wszystkie czyny człowieka / Są tylko labiryntem i manowcem: / Splatajcie swoje płasy, / Lecz nie tak, by wprawiały ludzi w osłupienie, / Ale żeby były miarowe i tak policzalne, / By ludzie mogli odczytać każdy gest przez nie wykonany; / A kiedy ujrzą spotkanie Gracji, / Mogli podziwiać mądrość waszych stóp”, przeł. E. Zwolski].
- [25] Horacy, *Carmina* I, 4. [„Przyzwoite Gracje zespolone z Nimfami”].
- [26] M. Ficino, *Opera*, s. 1559 i nast.
- [27] Piszący o *Primaverze*, którzy o tych chmurach czytali u innych autorów, niekiedy kwestionowali ich istnienie, ale są one wyraźnie widoczne na oryginale, przynajmniej w jego aktualnym stanie, podobnie jak wyraźnie widać, że zakończenie laski Merkurego oplecione jest węzami. Strój boga, choć z pozoru nieklasyczny, z punktu widzenia mitografii jest bez zarzutu. Wysokie kozaki ze skrzydłami wychodzącymi jak ostrogi z obcasów są typowe dla Merkurego doby quattrocenta (por. A. Hind, *Early Italian Engraving*, IV, il. 361, *Tarocchi*; G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals*, nr 1068, 1089). Buty te często są otwarte, by sprawiać wrażenie sandałów odsłaniających palce stóp (*Parnas* Mantegni). Na temat miecza jako pełnoprawnego atrybutu

Merkurego zob. wyżej, E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, s. 76, przyp. 77; na temat hełmu Merkurego por. Petrarca, *Africa*, III, 174 i nast., a także Boccaccio, *Genealogia deorum*, II, 7, który odwołuje się do Stacjusza (*Tebaida*, I, 305). Choć zagadkowa pod innymi względami, nie ma podstaw, by wątpić, że jest to postać Merkurego.

[28] Gyraldus, *Opera*, I, 419; II, 734; V. Cartari, *Imagini*, s. 563 (s.v. *Gratie*): „*come ci insegnarono gli antichi parimente nella imagine delle Gratie, facendo che fosse loro scorta e duce Mercurio*” [„jak nas uczyli starożytni także w obrazie Gracji, czyniąc tak, że ich strażnikiem i przewodnikiem był Merkury”] Także C. Ripa, s.v. *Venustà*. Starożytne posągi tego typu wymieniają Ch.V. Daremberg i E. Saglio, s.v. *Gratiae*.

[29] Języki ognia na chlamidzie stanowiły „autentyczny” atrybut Hermesa, jak widać na rysunku starożytnego greckiego Hermesa u Cyriaka z Ankony, Bodl. MS Can. Misc. 280, fol. 68r (*Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550, Catalogue of an Exhibition*, Oxford 1948, nr 44). Rysunek ten jest reprodukowany w: E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, „*Metropolitan Museum Studies*” IV, 1933, s. 265, il. 44, gdzie ozdoby chlamidy są widoczne i wydają się podobne do tych u Botticellego. Dürer zapoznał się z rysunkiem Cyriaka dzięki kopii będącej w posiadaniu Schedela (Cod. Monac. lat. 714) (por. O. Jahn, *Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer*, w: tenże, *Aus der Altertumswissenschaft*, 1868, s. 349 i nast.) i z niej zapożyczył postać Hermesa (Wiedeń, *Kunsthist. Mus.*, L. 420), także z płomieniami na chlamidzie. Jako drzeworyt postać została reprodukowana na frontyspisie dzieła Apiana *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* (1534); por. H.W. Davies, *Devices of the Early Printers*, frontyspis i s. 55.

[30] Wergiliusz, *Eneida*, IV, 245 i nast. Por. A. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”*, s. 320.

[31] Platon, *Kratylos* 407e i dalej; Diodor Sycylijski, I, 16; *Hymny orfickie*, 28, 6; Makrobiusz, *Saturnalia*, I, 17. Na temat tych etymologii zob. A. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismegiste*, I (1944), s. 71 i nast.; A. Dieterich, *Abraxas*, s. 72, przyp. 2. Tradycja ta przetrwa u

Izydora, *Etymologiae*, VIII, 11, 49 [„Greckie słowo *Hermes* pochodzi od *ἑρμηνεία*, po łacinie: pośrednik”].

[32] M. Ficino, *Opera*, s. 1559.

[33] Tytuł, jaki Ficino nadał *Enneadzie* I, 6, 7; zob. Plotyn, *Opera* (1492), fol. 48v (wyróżnienie moje). [„Duch po doznaniach materii, którą odrzucił precz niejako do chmur, natychmiast wraca do światła piękna intelektualnego”].

[34] Boccaccio, *Genealogia deorum*, XII, 92 [„Mówią poza tym, że tą laską Merkury... przegania chmury, to jest oddala niepokoje” – L.S.]. Zob. także III, 20: „*Ventos insuper hac virga medicus* [tj. Mercurius] *amovet, dum stultas egrotantium opiniones suasionibus et rationibus veris removet, auferendo timorem*” [„Wiatry w górze tą laską lekarz [tj. Merkury] rozpędza, gdy głupie przekonania chorych wypędza namowami i właściwymi przesłankami, odejmując lęk” – L.S.].

[35] *Prooemium*, wyd. Garina, s. 172 [„Nic tajemniczego w tym, co nie ukryte”].

[36] III, 11, 9 (wyd. Garina, s. 581). Zob. także dyskusję o *nubes* u Ripy, s.v. *Sapientia divina*; także s.v. *Bellezza*. 37 *Genealogia deorum*, XII, 92 [„tłumacz tajemnic” – L.S.].

[38] M. Ficino, *Opera*, s. 1014 (*In Dionysium Areopagitam*) [„Najwyższy krok duszy wstępującej do Boga nazywa się mrokiem i światłem” – L.S.].

[39] Dante, *Convivio*, III, 1 i nast. [„Miłość, która mówi do mnie w mym umyśle...”]; *Purgatorio*, II, 112.

[40] Symbolon nr CXLIII (wyd. 1574): „*Fert tacitus, vivit, vincit divinus amator*” [„Znosi w milczeniu, żyje, zwycięża boski miłośnik” – L.S.]. O związkach Hermesa z Erose zob. Gyraldus, I, 302 (*Hermerotes*). Także Platon, *Uczta*, 202e: *ἑρμηνεύειν* jako jedna z władz Erosa. Ilustracja Hermerosa u Hilla, *A Corpus of Italian Medals*, nr 975 (medal Francesco Filaretiego). O pożytku z Bocchiego w studiach nad quattrocentem zob. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, s. 71, przyp. 68.

[41] „Reason the card, but passion is the gale”, A. Pope, *Essay on Man*.

[42] II, 7 [„Do Merkurego należy tworzenie wiatrów” – L.S.].

[43] IV, 223. [„Idź, synu, wezwij zefiry i pływaj na skrzydłach”]. Zob. także W.H. Roscher, *Hermes der Windgott* (1878).

[44] Skoro to *causa exemplaris* determinuje platońską „partycypację” między boskimi wzorcami a ziemskimi odwzorowaniami, tłumaczy to również, dlaczego Wenus i Amor, panując nad działaniami wszystkich postaci, w sposób szczególny śledzą działania Gracji.

[45] Por. dewizę Wawrzyńca Wspaniałego *Le temps revient*.

Sprowadzony do najprostszej formuły, cykl doskonałości zstępującej z Zaświatów i tworzącej ziemski wizerunek Wieczności został zilustrowany na medalu Lorenza di Pierfrancesco de'Medici (zleciennodawcy *Primavery*) pod postacią węża ułożonego w koło, który jednak nie gryzie swego ogona: „*non tota descendit anima quum descendit*” [„nie całkiem zstąpiła dusza, gdy zstępowała” – L.S.].

[46] M. Ficino, *Opera*, s. 1559 [*ingredi* – wstępować, *congrredi* – łączyć się, *aggredi* – przystępować; „*aggreditur anima...*” – „Dusza przystępuje do rzeczy godnych podziwu, jako z godnymi miłości się łączy, wstępuje jako do przyjemnych” – L.S.].

[47] Przykładowo, jeśli Wenus, zgodnie z definicją Plotyna i Ficina, przedstawia duszę, to grupy na pierwszym planie, ukazujące fazy duszy, mogłyby podlegać jednemu z tradycyjnych jej podziałów, np. na *anima vegetativa* (Flora), *anima sensitiva* (Gracje), *anima intellectiva* (Merkury). Jednakże, chociaż klasyfikacja ta występuje u Arystotelesa, Plotyna, Dantego (*Convivio*, III, 2) i Ficina (np. *In Timaeum*, 27, *Opera*, s. 1452), to nie można jej uznać za istotną dla obrazu, bo zapominając o niej, nic nie tracimy z waloru malarskiego ani nic nie zyskujemy, pamiętając o niej. Zastrzeżenia budzi teoria wysunięta po raz pierwszy bodaj przez J.A. Symondsa, której uparcie trzymają się L.P. Wilkinson, Boyancé i inni, że punktem odniesienia dla obrazu Botticellego jest Lukrecjusz V, 736–39. Passus ten opisuje pochod Wiosny (Ver); przewodniczy mu Amor „kroczący przed” Wenus, której towarzyszy Ver, podczas gdy Zefir i Flora bawią się wokół nich. Choć niektóre z

dramatis personae się zgadzają, co jest praktycznie nie do uniknięcia w alegorii Wiosny, to ich pogrupowanie nie ma żadnego związku z obrazem; najważniejsze jest jednak to, że różne są niektóre z głównych postaci. U Lukrecjusza nie występują ani Merkury, ani Gracje, u Botticellego zaś nie ma personifikacji Ver, którą Lukrecjusz wyraźnie łączy z Wenus (*it Ver et Venus*). Natomiast Poliziano bez wątpienia miał w pamięci ten passus z Lukrecjusza, pisząc *Giostra* I, 68, choć jeszcze wyraźniej przywoływał Horacego i Owidiusza. Z tej kombinacji, przeorganizowanej dzięki filozoficznemu argumentowi, wywodzi się *Primavera*.

[48] *In Philebum*, I, 11, *Opera*, s. 1217. Stwierdzenie to kategorycznie przeczy sugestii Gombricha, że w systemie Ficina „symbol wizualny [...] stoi wyżej niż imię” (E. Gombrich, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” XI, 1948, s. 170) i że wrażliwość Ficina na „szczególne zalety symbolu wizualnego musiała się przyczynić do podniesienia statusu sztuk plastycznych” (tamże, s. 184). Uderzający przykład to medal Ficina, u Hilla, *A Corpus of Italian Medals*, nr 947. W jawnym kontraście do odrodzeniowych zwyczajów jego rewers nie zawiera żadnego symbolu wizualnego, a tylko samo imię PLATONE.

[49] Zob. P.O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, s. 305 i nast. Choć nieco przesadzone, stwierdzenie Panofsky'ego, że Ficino „w ogóle nie interesował się sztuką” (Dürer, I, s. 169), bliższe jest prawdy niż opinia przeciwna. Trzeba wyraźnie rozróżnić, czego nie czyni Chastel w *Marsile Ficin et l'art*, między oddziaływaniem Ficina na sztuki plastyczne a tym, jak on sam oceniał ich wartość.