

## Ryszard Kasperowicz: Botticelli w świecie angielskich czcicieli piękna

Berenson nie musiał nikogo przekonywać do sztuki Botticellego; cieszył się on niemalże kultem w środowisku angielskich wielbicieli sztuki 2. połowy XIX stulecia. Zamysłem Berensona stało się wyzwolenie Botticellego z mdławych komunałów rozwodnionego estetyzmu i wprowadzenie go do kanonu tych artystów, którzy nie zdradzili przykazań sztuki – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Botticelli. Uwodzenie wyobraźni metafizyków”.

Bernard Berenson, zapewne najwybitniejszy znawca malarstwa włoskiego w I połowie XX wieku, odkrył dla publiczności literackiej i artystycznej Europy przełomu XIX i XX stulecia kilku mistrzów „sztuki bezosobowej” (*impersonal art*), wśród nich Piera della Francesca i Cosimo Turę. Prawda, że obaj twórcy wypływali tu i ówdzie już wcześniej, lecz to Berenson zapewnił im pozycję wyjątkową i niezachwianą. Uzasadnienie brzmiało przekonująco – obaj mistrzowie byli oto gotowi wyrzec się podwójnej pokusy: eksponowania własnej osobowości (przedstawiać rzeczy nie „odsłaniając” uczuć, towarzyszących artyście) oraz nasycania postaci i świata emocjami. „Nieobecność wyrażonych emocji jako właściwość przedmiotów” – najbardziej rzucająca się w oczy cecha malarstwa Piera, kieruje nasz wzrok w stronę fundamentalnych celów malarstwa. Są one niewzruszone niczym prawo dwunastu tablic: najwyższym sensem malarstwa jest urzeczywistnienie w obrazie wartości haptycznych,

„dotykowych” (*tactile values*), pobudzających w równym stopniu nasz zmysł wzroku, co zmysł dotyku. Motoryczna, fizjologiczna percepcja owych wartości przyczynia się do aktywizacji – zintensyfikowania poczucia życiowego, spotęgowania witalności.

Cała ta „teoria”, będąca w gruncie rzeczy transpozycją osiemnastowiecznych koncepcji doświadczenia estetycznego sztuki jako doznawania wzmożonej witalności, przypływu poczucia własnego istnienia, na kategorie wykute w warsztacie dziewiętnastowiecznej psychologii percepcji i wczuwania się, szczęśliwie nie przeszkodziła Berensonowi w dostrzeganiu różnych sposobów realizacji owych wartości potęgujących poczucie życia. Choć ta teoria domagała się dogmatycznego stosowania, była na tyle mętna, że nadawała się do stosunkowo dowolnego jej rozszerzania. Przykładem jest Sandro Botticelli, który również doczekał się, w oczach Berensona, dostojnego tytułu mistrza wartości dotykowych. Śledząc ruchliwość, wyrazistość, precyzję, lekkość konturu oraz łagodną ekspresję postaci w dziełach Botticellego, za najwyższy możliwy rodzaj pochwały artysty Berenson uznał porównanie kreski florenckiego mistrza do linearnej wirtuozerii japońskich mistrzów. Botticelli mianowicie, utrzymywał Berenson, stanowi wzorzec twórcy, który potrafi podporządkować wszystko fundamentalnej zasadzie komunikowania wartości życia dzięki właściwemu rozumieniu formy: Botticelli nie troszczy się o „przedstawienie” jako takie, temat jest dlań – rzekomo – obojętny; cały wysiłek wkłada za to w „prezentację” – za pomocą melodii linii, melodii konturu, owych wyczekiwanych wartości dotykowych.

Tak się jednak złożyło, że Berenson nie musiał nikogo przekonywać do sztuki Botticellego; cieszył się on niemalże kultem w środowisku angielskich wielbicieli sztuki 2. połowy XIX stulecia. Zamysłem

Berensona stało się wyzwolenie Botticellego z mdławych komunałów rozwodnionego estetyzmu i wprowadzenie go do kanonu tych artystów, którzy nie zdradzili przykazań sztuki *kat' exochen*, by się tak wyrazić, przypominając ulubioną frazę niemieckiego poety–myśliciela. W ten sposób Botticelli znalazł się w gronie artystów godnych uznania z perspektywy niewzruszonych zasad tworzenia artystycznego, tak miłych nowoczesnym wyznawcom kultu czystej formy. Atoli zawrotna kariera Botticellego w gronie estetów miała nieco inne podłoże. Proces określenia nowej, wyjątkowej pozycji tego artysty na skali twórczych znakomości malarstwa włoskiego Odrodzenia polegał na odwróceniu wektorów doskonałości – w szerszym sensie była to kwestia przywracania wielkości sztuki Quattrocenta jako epoki, która miała swoje własne, autonomiczne walory, niezależnie od progresywnego modelu rozwoju, kulminującego rzekomo w osiągnięciach Rafaela, Michała Anioła czy Tycjana. W Anglii na proces ten nałożyło się zjawisko tworzenia, od około 1850 roku, pod okiem Charlesa Eastlake'a i jego małżonki Elisabeth Rigby, niezwyklej kolekcji National Gallery, muzeum, które posiada jeden z najwspanialszych zbiorów malarzy Quattrocenta. Do National Gallery trafiły między innymi *Mistyczne Narodziny* pędzla Botticellego, obraz, który pierwotnie był w posiadaniu Charlesa Oatleya. National Gallery szczyci się kilkunastoma dziełami Botticellego, a należy do nich choćby znakomite mitologiczne przedstawienie *Wenus i Mars*, zakupione z kolei z kolekcji Alexandra Barkera, członka Burlington Fine Arts Club. W jego zbiorach znajdowały się dzieła artystów tak nietypowych, jak Carlo Crivelli czy Cosimo Tura, gwiazd na firmamencie Berensonowskich mistrzów wartości haptycznych.



Niemniej fascynacja Botticellim rozkwitała także na gruncie poszukiwań szczególnego rodzaju ekspresji i piękna, cenionych przez angielski *aesthetic movement*. Oprócz niezawodnego Johna Ruskina, który, jakkolwiek oczekiwał od sztuki egzemplifikacji wartości

moralnych i autentyczności, pojmowanej jako prawda wobec natury i przejaw trudu ludzkiej ręki, włożonej w powstanie dzieła, stał się ważnym przewodnikiem dla czcicieli czystego piękna, szczególnie rola przypadła świetnemu poecie, Swinburne'owi. To Swinburne zaczął podziwiać jakąś chorobliwą i przez to zajmującą cechę wyrazu obrazów Botticellego, „nieśmiały i prawie bolesny wdzięk”, charakteryzujący postaci tego mistrza, „pozbawione cielesności piękno”, jakby trawione od wewnątrz jakąś nieokreśloną słabością. Ten dekadenski rys dość dobrze harmonizował z poczuciem nieokreśloności ekspresji postaci Botticellego, co do rangi swoistego znaku rozpoznawczego wyniósł Walter Pater. Wyrzekał, trzeba przyznać, na bladość kolorów i „abstrakcyjny rysunek” twarzy, którym przypisał „niewielką szlachetność”, ale jednocześnie dostrzegł „uczucie niewysłowionej melancholii”, pokrewny jakość żywotnemu i energicznemu charakterowi postaci, zawsze jednak zasłoniętemu woalem smutku, sprawiającym wrażenie oderwania od wszelkiego działania. Był to ów „*detached sentiment*”, który tak bardzo przypadł do smaku prerafaelitom, wspieranym ze wszech sił przez samego Ruskina. Uderzającym przykładem takiego uwielbienia jest twórczość Edwarda Burne-Jonesa, który wszelako przetłumaczył Botticellofską nieokreśloność, zadumę i oderwanie na język wcale nie tak bardzo tłumionego erotyzmu i sublimacji wyrazu, osięgającego efekt „pięknego snu” – zresztą Swinburne dedykował temu malarzowi swoje *Poems & Ballads* z 1868 roku.

Ruch Prerafaelitów cechowała ogromna różnorodność stylistyczna. Niemniej jego akolitów pociągala dekoracyjność sztuki Botticellego, pozwalająca – czasem wbrew deklarowanym celom – na przekroczenie postulowanego naturalizmu, tak bardzo leżącego na sercu Ruskinowi, wyznawcy „prawdy natury”. Tę jakość malarstwa autora *Mistycznych narodzin* doskonale wydobył Herbert Horne, autor pierwszej, tak

obszernej, kompletnej, naukowej monografii twórczości Botticellego, wydanej w 1908 roku – monografii do dziś godnej lektury. To właśnie Horne pisał o owym „uczuciu odosobnienia”, typowym dla postaci powołanych do istnienia przez Botticellego, które miało charakteryzować beczasowe piękno *sui generis*, oderwane od wymogów faktycznego życia, skupione w „oderwanym ornamencie”, pozbawionym „bezpośredniego związku z architektoniką” ciała ludzkiego. A jednak Horne chciał wyjść poza „dekoracyjne piękno” artystów tak odmiennych, jak Botticelli czy Carlo Crivelli, i nadać postrzeganiu twórczości florenckiego mistrza rygor naukowości – przede wszystkim przez wyodrębnienie dzieł autentycznych, co poniekąd stało się możliwe dzięki metodzie porównawczej detali (jak kształt małżowiny usznej, paznokcia) Giovanniego Morellego, prawdziwego burzyciela fałszywych, opartych na „wishful thinking” atrybucji. Horne prześledził, między innymi, genezę twórczości Botticellego, zwracając uwagę na „podporządkowanie” modelunku ciał i przedmiotów „linearnej definicji” kształtu dłoni i głowy, a także na układ draperii, który funkcjonuje niezależnie od wspomnianej wyżej architektoniki ciała ludzkiego. Ten aspekt ze wszech miar należy podkreślić, ponieważ Aby Warburg, który ostatecznie przełamał schemat „beczasowego piękna” figur Botticellego, odsłaniając złożone symboliczne przesłanie jego mitologicznych arcydzieł, również podnosił kwestię „ruchliwych akcesoriów” – rozwianych włosów i draperii, okrywających ciało, bowiem ich dynamika bywała często niezwiązana z konkretną akcją czy działaniem postaci. Inna rzecz, że Warburg wywiódł ich obecność ze skomplikowanego procesu przekształcania tekstów poetyckich (np. opisów Wenus) na kategorie czysto plastycznego sposobu ujmowania ruchu, a swoją rolę odegrało tutaj również naśladowanie wzorów pochodzących z antycznych reliefów.

Wydaje się zatem, że Botticelli angielskich mistrzów poetyckiej ekfrazy, estetyków poszukujących nierealnego, odcieleśnionego, omdlałego, wyzbytego moralnych aspiracji piękna, potrzebował jeszcze naukowego rygoryzmu Horne'a i Berensonowskiej „teorii”, by tkwiący u samego źródła impuls zdobywania wartości haptycznych został nierozzerwalnie powiązany z historyczną dokładnością oraz z głoszonym przez Berensona z gorliwością zeloty przystosowaniem Botticellego do nowoczesnej mentalności formy artystycznej. Dodajmy na koniec, że owo „odcieleśnione” piękno konturu nie złożyło bronii tak łatwo – Botticelli należy do artystów, którzy nader często figurują w towarzystwie wcale licznych przykładów malarstwa, wywołujących znany „syndrom Stendhala”. Warto o tym skądinąd pamiętać, jeśli uwzględni się, już chyba na szczęście wygasłą, skłonność do „pansymbolicznych” interpretacji dzieł autora *Marsa i Wenus*.

*Ryszard Kasperowicz*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---