

Walter Pater: Sandro Botticelli

Szczególnym rysem charakteru Botticellego jest łączenie współczucia dla pozbawionej pewnego punktu oparcia ludzkości, zaciekawienia nią i umiejętności dostrzegania wdzięku i siły, jakie w rzadkich chwilach są jej udziałem, ze świadomością ciężaru wielkości, od której ucieka – pisał Walter Pater.

W traktacie o malarstwie Leonarda tylko jeden współczesny został wspomniany z imienia – Sandro Botticelli [1]. Wyróżnienie to mogło być przypadkowe, lecz niektórym może się to jawić jako rezultat świadomego osądu. Zaczęto już odkrywać czar dzieł Botticellego, a jego imię, mało znane w ubiegłym stuleciu, powoli nabiera znaczenia. Już w połowie piętnastego wieku uprzedzał on wiele z owej zamyślanej subtelności, która bywa czasem uważana za coś właściwego obdarzonym wyobraźnią wielkim twórcom schyłku tego stulecia. Odrzucając prostą religijność, która przez cały wiek zajmowała naśladowców Giotto, i wyrosłe z niej proste naśladowanie przyrody, w rzeczy samej ptaków i kwiatów tylko, poszukiwał natchnienia w dziełach współczesnego mu świata: pismach Dantego i Boccaccia i we własnym, nowym odczytaniu historii antycznych. Gdy malował religijne wydarzenia, malował je z jakimś podskórnym nurtem pierwotnego uczucia, będącego pierwotną treścią obrazu, którym zostajesz dotknięty poprzez zasłonę pozornie ukazywanego tematu. Na czym polega to szczególne wrażenie? Jakiego rodzaju niezwykłą przyjemność, której nie znajdujemy nigdzie indziej, potrafi dawać nam

jego dzieło? Oto najważniejsze pytania, na które musi odpowiedzieć krytyk, zwłaszcza jeśli przyszło mu mówić o artyście stosunkowo mało znanym.

W wieku, w którym biografie artystów były pełne przygód, jego życie wydaje się prawie bezbarwne. Krytyka odrzuciła większość zgromadzonych przez Vasariego plotek – zajęła się legendą Lippiego i Lukrecji, przywróciła godność osobie Andrei del Castagno... Lecz w wypadku Botticellego nie ma legendy do obalania. Nie używał nawet swojego prawdziwego nazwiska, Sandro to przydomek, prawdziwe nazwisko: Filipepi; zaś Botticelli to tylko nazwisko złotnika, który był jego pierwszym nauczycielem w sztuce. Dwie rzeczy tylko, dwie rzeczy, będące też udziałem innych, przydarzyły mu się: został zaproszony do Rzymu, aby dekorować Kaplicę Sykstyńską, a pod koniec życia, znalazłszy się pod wpływem Savonaroli, prawie całkowicie odgradził się od innych i popadł w stan religijnej melancholii, która trwała aż do śmierci w 1515 roku [2]. Vasari twierdzi, że zagłębił się w studiowaniu Dantego i nawet napisał komentarz do *Boskiej Komedii*. To, że tak długo żył beczynnie, budzi zdziwienie. Chciałoby się wręcz, aby wyszedł na światło jakiś dokument, który, umieszczając datę jego śmierci wcześniej, mógłby uwolnić od myśli o jego smętnej starości.

Jest on nade wszystko malarzem poetyckim, łączącym wdzięk treści i uczuć – środki wyrazu typowe dla poezji – z powabem linii i koloru środków czystego malarstwa. Tak staje się ilustratorem Dantego [3]. W kilku rzadkich egzemplarzach wydania z 1481 roku puste miejsca pozostawione na początku każdej pieśni dla iluminatora zostały wypełnione rycinami aż do dziewiętnastego *canto Piekła*, prawdopodobnie na próbę, gdyż w egzemplarzu z Bodleian Library jedna z trzech rycin, które on zawiera, została wydrukowana do góry

nogami i krzywo, na zbyt kownie zadrukowanej stronie. Giotto i naśladowcy Giotta, z ich niemal dziecięcym, religijnym dążeniem, nie nauczyli się obarczać znaczeniem rzeczy zewnętrznych, światła, koloru, powszednich gestów, które zawiera w sobie poezja *Boskiej Komedii*, i dlatego przed piętnastym wiekiem trudno znaleźć dobrego ilustratora Dantego. Ilustracje Botticellego są zatłoczone zdarzeniami, z naiwnym brakiem dbałości o stosowność przedstawianych wyobrażeń mieszają trzy fazy tego samego zdarzenia na jednej rycinie. Groteski, które stanowią zwykle przeszkodę nie do przebrnięcia dla malarzy zapominających o tym, że tłumacząc słowa poety na język kształtów widzialnych, należy je obniżyć o tonację, wywołują żal, że nie wybrał on raczej powściągliwych obrazów *Czyśćca*. Lecz w scenie przedstawiającej tych, którzy „szybko schodzą do piekła”, dostrzec można twórczą siłę w przedstawieniu ognia, obejmującego zwrócone ku górze stopy. Kompozycja ta nie jest jedynie zwykłym przekładem słów Dantego, lecz prawdziwą wizją artysty. Również scena przedstawiająca centaury z miejsca zdobywa uznanie oglądającego, bo zapominając o okolicznościach ich pojawienia się, Botticelli podążył z upodobaniem za myślą o centaurach samych, żywych, leśnych stworkach o chytrych dziecięcych buziach i drobnych kształtach, naciągających małe łuki.

Botticelli należał do pokolenia badaczy natury i sam mógłby pozostać tylko jednym z nich. W jego dziele można odnaleźć wyczulenie na otaczające rzeczy zewnętrzne, które nakazywało mu napełniać łąki na obrazach przedstawieniami delikatnych, żywych istot, górzyste krajobrazy jeziorami, zaś jeziora kwitnącą trzcina. Jednak nie wystarczało mu to. Był malarzem wizyjnym, w swym wizjonerstwie przypominającym Dantego. Giotto – wypróbowany towarzysz Dantego, Masaccio, nawet Ghirlandaio ograniczają się do ukazania zewnętrznego obrazu, mniej lub bardziej upiększając go. Pozostają oni dramaturgami, nie stając się nigdy wizjonerami. Są niemal beznamiętnymi

obserwatorami rozgrywających się przed nimi wydarzeń. Lecz geniusz jakim jest Botticelli, traktuje zadany temat jako punkt wyjścia dla wyrażenia własnych idei, nastrojów i wizji. Urzeczywistniając ten cel, traktuje swobodnie treści, które ma przekazać, odrzucając jedno, a podkreślając co innego, zawsze układając je na swój sposób. Tak jak dla Dantego, u Botticellego każda scena, barwa, zewnętrzny obraz lub gest niesie ze sobą wyraźną, natarczywą realność. Co więcej, dzięki pewnemu prawu jego subtelnej struktury, budzi w malarzu wrażenie, którego nie odczuwa nikt inny, a które on zwielokrotnia i obleka w widzialne kształty, aby móc się nim dzielić z innymi.

Botticelli jest daleki od konwencjonalnej ortodoksji Dantego, który odnosząc wszelkie ludzkie działania do prostego schematu czyśćca, nieba i piekła, w głębinach swej poezji pozostawił ślad prozy. Jeden z jego obrazów z uwiecznionym u dołu wizerunkiem donatora, Matteo Palmieriego, zyskał sławę lub niesławę, ściągając na siebie pewien cień kościelnej cenzury [4]. Matteo Palmieri (w tamtym czasie pojawiają się dwie postaci o tym nazwisku) był uważany za autora poematu, do tej pory nie wydanego, *La Città Divina* [5], który przedstawiał ludzkość jako wcielenie tych aniołów, które podczas buntu Lucyfera nie opowiedziały się ani za, ani przeciwko Jehowie, fantazję na temat wcześniejszej aleksandryjskiej filozofii, budzącą wielkie zainteresowanie wśród florenckich myślicieli. Obraz Botticellego mógł być tylko jedną z wielu kompozycji nazywanych *Gloria*, w których widać ślad religijnych wizji niebiańskiej egzystencji w jej rozmaitych formach, podobną do tej, w której Giotto umieścił portret Dantego.

Podjezwano jednak, że w obrazie tym zostały przedstawione nieortodoksyjne idee Palmieriego, co spowodowało zamknięcie kaplicy, w której został umieszczony. Ci, którzy w pełni są artystami, tak jak Botticelli, nie przykładają na ogół wagi do teorii filozoficznych, nawet jeżeli ich autorem jest florentyńczyk żyjący w piętnastym wieku, a jego

dzieło poematem w *terza rima*. Jednak Botticelli, który napisał komentarz do Dantego i stał się uczniem Savonaroli, mógł pozostawać pod wpływem podobnych teorii. Niezależnie od jej prawdziwości, historia ta pomaga zrozumieć szczególny nastrój, którym obdarza on przystojne świeckie i religijne postaci (w pewnym sensie podobne do aniołów), niosące ze sobą wrażenie utraty czegoś lub bycia nie na swoim miejscu – zadumę wygnańców świadomych namiętności i mocy, których nateżenia nie są w stanie wytłumaczyć znane źródła, napełniających w całości różnorodne dzieło uczuciem niewymownej melancholii [6].

Właśnie to, co Dante z pogardą odrzuca jako niegodne ani nieba, ani piekła [7], Botticelli przyjmuje – ów pośredni świat, w którym ludzie nie biorą żadnej ze stron w wielkich konfliktach, nie decydują o ważnych sprawach i niczego otwarcie nie odrzucają. W ten sposób zakreśla dla siebie granice, w jakich sztuka, nie niepokojona przez żadne moralne ambicje, dokonuje najszczerzej i najpewniej swego dzieła. Nie interesuje go ani niepowściągliwa dobroć świętych Angelica, ani niepowściągliwe zło *Piekła* Orcagni, lecz mężczyźni i kobiety w zagmatwanych i niepewnych okolicznościach, zawsze interesujący, którym namiętności dodają siły i uroku, nieustannie zasmuceni padającym na nich cieniem wielkości, przed którą się cofają. Jego moralność jest współczuciem i to współczucie wprowadza w jego dzieło coś więcej ponad zwyczajnie braną ludzką kondycję, a to go czyni (wizjonera, którym nadal pozostaje) tak dobitnym realistą.

Właśnie to nadaje jego Madonnom wyjątkowy wyraz i powab. Stworzył on w swym umyśle ich szczególny, ściśle określony wizerunek, bo malował je bardzo często, można by pomyśleć, że prawie mechanicznie, dla zabicia czasu w tym mrocznym okresie, gdy własne myśli stawały

się nieznośnym ciężarem. Trudno znaleźć ważniejszą kolekcję, w której nie byłoby jednego z tond, na których towarzyszące anioły naiwnie kłonią głowy. Być może zastanawiałeś się, dlaczego te nadąsane Madonny, które nie urzeczywistniają uznanego ideału piękna, potrafią tak przykuć uwagę, podczas gdy Madonnę Sykstyńską i Madonny Fra Angelica łatwo się zapomina. Na pierwszy rzut oka, przeciwstawiając je Madonnom Botticellego, można by sądzić, że w tamtych jest coś niskiego, a nawet niegodziwego, rysy ich twarzy mają bowiem tak mało szlachetności, barwy zaś są blade. U Botticellego Maria również, choć trzyma na rękach „Pragnienie wszystkich narodów”, jest jedną z tych, co nie opowiedzieli się po stronie Jehowy ani po stronie jego wrogów, a jej wybór maluje się na jej twarzy. Białe światło na tej twarzy rzucone jest twardo i posępnie od dołu, jak gdyby śnieg pokrywał ziemię, a dzieci spoglądają ze zdumieniem na dziwną biel sufitu. Jej niedola jest widoczna nawet w geście ręki, pieszczącej tajemnicze dzieciątko, które zawsze odwraca od niej daleko oczy, i już spogląda słodko z wyrazem poświęcenia, którego ludzie nigdy nie byli w stanie umiłować, i które zawsze czyni świętego, który się rodzi, przedmiotem niemal podejrzliwości ze strony jego ziemskich braci. W jednym wypadku Botticelli prowadzi jej rękę, zapisującą w księdze słowa jej wywyższenia, *Ave, Magnificat* i *Gaude Maria*, a młode anioły, szczęśliwe, że mogą ją wyrwać z frasunku, gorliwie podtrzymują rogowy kałamarz i księgę. Lecz pióro prawie wypada z jej dłoni, a górne, zimne słowa zdają się nie mieć znaczenia. Jej prawdziwymi dziećmi są te, wśród których w jej prostej chacie zszedł na nią ten zaszczyt nie do zniesienia, te patrzące z ciekawością, malującą się na twarzach o nieregularnych rysach, jaką można spotkać u spłoszonych zwierząt – cygańskie dzieci, podobne do tych, które w wioskach Apenin wciąż żebrząco wyciągają do ciebie długie ciemne rączki, lecz w niedzielę stają się *enfants du choeur*, z ładnie uczesanymi czarnymi włosami i nieskazitelnie białym płótnem wokół opalonych szyj.

Co dziwniejsze, wprowadza on ten rodzaj odczuwania do tematów klasycznych, czego najlepszym wyrazem jest obraz z Uffiziów, przedstawiający wynurzającą się z morza Wenus, gdzie groteskowa średniowieczna emblematyka, krajobraz nasycony szczególnym uczuciem, a nawet niezwykle draperie, których powierzchnię na gotycki sposób równomiernie pokrywają stokrotki, tworzą otoczenie postaci przypominającej bezbłędne studia aktów Ingres. Na pierwszy rzut oka zachwyca niemal wykwiint kompozycji, która wydaje się przywodzić na myśl w jednym momencie wszystko, co czytało się o piętnastowiecznej Florencji. Po chwili można powiedzieć, że zważywszy na temat, w tym wykwiencie jest coś niedorzecznego, zaś barwa jest trupia, a co najmniej zimna. Lecz im bardziej zaczyna się rozumieć, na czym polega podległe wyobraźni użycie koloru, i uświadamiać sobie, że nie jest on tylko przyjemną cechą przedmiotów naturalnych, lecz duchem na nich spoczywającym, przez którego wyrażają coś z ducha, tym bardziej zaczyna się cenić tę jego szczególną cechę. Można wówczas odkryć, że dziwne kompozycje Botticellego lepiej wyrażają nastrój Grecji niż dzieła samych Greków z najlepszego nawet okresu. O tym, jacy Grecy byli naprawdę, czym różnili się od nas, o różnych aspektach ich życia społecznego wiemy dużo więcej niż Botticelli lub najbardziej uczeni jego współcześni, lecz długa znajomość stępiła naszą wrażliwość i nie bardzo uświadamiamy sobie teraz, co zawdzięczamy duchowi helleńskiemu. W obrazach takich jak ten znajdujemy zapis pierwszego wrażenia, jakie wywarł on w ludzkich umysłach, które na nowo ku niemu się zwróciły w bolesnym wręcz dążeniu, przychodząc ze świata, w którym był on tak długo niedoceniany. W pasji, sile, przedsiębiorczości, z jakimi Botticelli wprowadza w życie swój zamiar, widać, do jakiego stopnia zawładnął ludzkimi umysłami system wyobrazeniowy, którego być może centralny mit przedstawił na swoim obrazie. Światło jest rzeczywiście zimne, niczym w pochmurny poranek

– później żyjący malarz doprowadziłby cię do mdłości, osładzając tę scenę blaskiem promieni słonecznych. Ludzie idą do pracy, która trwa aż do wieczora, lecz przed nimi wstaje ona, można by pomyśleć, że smutek na jej twarzy obudziła myśl o całym długim dniu miłości, który jeszcze nie nadszedł. Emblematyczna postać wyobrażająca wiatr z całych sił dmie ponad szarą tonią, poruszając do przodu muszlę o filigranowym brzegu, na której płynie Wenus. Morze, „szcherząc zęby” w delikatnych kreskach piany, pochłania po spadające róże – wszystkie o surowych konturach, pozbawione łodyg, nieco przywiędłe, jak zawsze kwiaty Botticellego. Chciał, by taki repertuar wyobrażeń sprawiał przyjemność. Czerpanie z niewielu źródeł przytłumiło i zmroziło jego malarstwo, skłonność do minorowych tonacji również mogła się do tego przyczynić. Niewątpliwie pragnął otoczyć aurą smutku boginię przyjemności, która tak wielką sprawuje władzę nad ludzkim życiem.

Powiedziałem już, że szczególnym rysem charakteru Botticellego jest łączenie współczucia dla pozbawionej pewnego punktu oparcia ludzkości, zaciekawienia nią i umiejętności dostrzegania wdzięku i siły, jakie w rzadkich chwilach są jej udziałem, ze świadomością ciężaru wielkości, od której ucieka. Dzięki niemu udaje mu się ukazać w swym dziele prawdziwszy wygląd ludzkości, niż zwykle w malarstwie się zdarza. Maluje również, oprócz jej narodzin wśród morskich fal, inne epizody z życia bogini rozkoszy, lecz cień śmierci nigdy nie opuszcza zszarzałego ciała i wyblakłych kwiatów. Maluje Madonny, które nie potrafią poradzić sobie z ciężarem Boskiego Dzieciątka i bronią niedwuznacznym szeptem czulszego, niższego człowieczeństwa. Ta sama postać – tradycja łączy ją z Simonettą, kochanką Giuliana de' Medici – pojawia się ponownie jako Judyta, powracająca do domu przez górzysty kraj, gdy dokonane już zostało wielkie dzieło i nadeszła chwila przemiany, gdy zaczyna ciążyć oliwna gałązka w jej ręce; jako Sprawiedliwość, na tronie, ze wzrokiem pełnym nienawiści do samej

siebie, co sprawia, że miecz w jej ręce wydaje się być w samobójczym geście zwrócony przeciw niej samej, jako Prawda w alegorycznym obrazie Calumnia (warto przy okazji zwrócić uwagę, jak bardzo znaczące jest przypadkowe połączenie wyobrażenia Prawdy z postacią Wenus). Moglibyśmy próbować odnaleźć podobne uczucie również w jego grafikach, lecz udział Botticellego w ich wykonaniu jest wątpliwy, a jeśli udało mi się prawidłowo zdefiniować nastrój, w jakim tworzył, to cel tej krótkiej rozprawy został osiągnięty.

Lecz poza tym można by zapytać, czy jest malarz taki, jak Botticelli – malarz drugorzędny – odpowiednim przedmiotem dla krytyki powszechnej. Istnieje kilku wielkich malarzy, jak Michał Anioł czy Leonardo, których dzieła były siłą kształtującą kulturę, częściowo dzięki temu, że przyswoili oni sobie dokonania twórców takich jak Botticelli, i rzeczywiście, krytyka powszechna, wznosząca się ponad czysto techniczne czy antykwaryczne oceny, może zostać użyta dla określenia ich miejsca w kulturze ogólnej. Twórcy mniej istotni natomiast mogą być przedmiotem zainteresowania wyłącznie z punktu widzenia dociekań technicznych i archeologicznych. Lecz oprócz wielkich artystów istnieją również inni, obdarzeni właściwą tylko sobie zdolnością wyrażania pewnych szczególnych rodzajów ukontentowania, których nie możemy znaleźć nigdzie indziej. Oni również mają swoje miejsce w kulturze ogólnej i muszą zostać jej przywrócić przez tych, którzy silnie odczuli ich powab, a często bywa, że stają się obiektem szczególnego umiłowania i troski właśnie dlatego, że oglądając ich dzieła, nie odczuwa się obciążenia wynikającego z autorytetu lub sławy. Do liczby tych wybranych należy również Botticelli. Ma on w sobie świeżość, aurę niepewnej i nieśmiałej obietnicy, które przynależą do wcześniejszego renesansu i czynią go

być może najciekawszym okresem historii myśli. Studiując dzieła Botticellego, zaczyna się rozumieć do jak ważnego miejsca w ludzkiej kulturze została powołana sztuka Italii.

Walter Pater

Przeł. Piotr Kopszak

przedruk za: Walter Pater, *Renesans*, wyd. Aletheia 1998.

Przypisy:

[1] *Trattato della pittura*, Lanciano 1914, I, s. 54.

[2] *Libro dei morti* miasta Florencji i jego cechu podają 17 maja 1510 jako datę jego pogrzebu na cmentarzu przy kościele Wszystkich Świętych.

[3] Pater miał na myśli ryciny Baccio Baldiniego według rysunków Botticellego we florenckim wydaniu *Boskiej Komedii* z komentarzem Cristoforo Landino. W 1882 berliński Gabinet Rycin zakupił serię 88 rysunków Botticellego, będących ilustracjami *Boskiej Komedii*, pochodzących z Hamilton Palace, dalszych 11 rysunków odkryto w 1886 w Bibliotece Watykańskiej.

[4] Obraz ten przedstawia Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny i znajduje się w National Gallery w Londynie (nr inw. 1126), jest przypisywany, choć nie całkiem przekonywająco, Francesco Botticiniemu.

[5] Jego właściwa nazwa brzmi *La Città di Vita*, powstał on w latach 1455-1464. Według Palmieriego, dzięki Bożemu miłosierdziu zbuntowani aniołowie otrzymali drugą szansę życia jako ludzie „... zostali tu przedstawieni aniołowie, którzy w czasie Upadku pozostali neutralni i którzy jako ludzie zdobyli »seconda prova« i dlatego w ludzkim kształcie powracają na swoje miejsce w niebieskiej hierarchii” – Margaret Rook, Przedmowa do I wydania *Città di Vita*, w: *Smith College Studies in Modern Languages*, VIII (October 1926 – January 1927), s. VII. Grobowa kaplica Palmierich została obłożona interdyktem, a obraz pozostawał zasłonięty aż do połowy XVII wieku. W 1854 znalazł się w kolekcji księcia Hamiltona, w 1873 był wystawiony w Burlington House w Londynie, a w 1882 został zakupiony przez National Gallery – Rook, Editor's Afterword, w: *Smith College Studies in Modern Languages*, IX (October 1927 - July 1928).

[6] We fresku *Raj*, znajdującym się w kaplicy św. Magdaleny w Bargello, we Florencji (obecnie silnie przemalowanym) zostały przedstawione liczne postaci historyczne, wśród nich Dante. „Wszyscy krytycy odrzucają możliwość wykonania ich przez Giotto, choć mogą być one dziełem jednego z jego uczniów”. *The Complete Paintings of Giotto*, wyd. Edi Baccheschi, London 1969, s. 122.

[7] *Piekło*, III, 37-42.

[8] Jest to w rzeczywistości personifikacja Męstwa.