

Narodziny Wenus

• JUSTYNA JAWORSKA •

Jesienią *Wenus* Botticellego została dziewczyną z okładki – jej twarz ozdobiła październikowe wydanie miesięcznika „Wysokie Obcasy Extra”. To był jubileuszowy, setny numer, więc okładka też miała być wyjątkowa. Bodaj pierwszy raz sięgnięto po reprodukcję dzieła sztuki (inna rzecz, że odpowiednio wykadrowaną i przepuszczoną przez program graficzny, by modelka z obrazu przypominała wcześniejsze zdjęcia znanych kobiet, często stylizowane z kolei na obrazy). Redakcja uzasadniła swój odświętny wybór w artykule wstępnym, zatytułowanym, za filmem Sorrentina, *Wielkie piękno*. Jak tłumaczy w nim redaktor naczelna Ewa Wieczorek, głód piękna jest jeszcze istotniejszy w dzisiejszych niespokojnych czasach i w czasie izolacji:

Bo piękno koi trwogę i się nie starzeje. Jak *Wenus* na naszej okładce namalowana przez Botticellego ponad pięćset lat temu. Wielu z nas piękno – zamknięte w sztuce, muzyce, książkach, przyrodzie, innych

ludziach – pomogło w najtrudniejszych chwilach. To prawdziwe piękno jest mądre i współczujące. Tak o *Wenus* pisał Marsilio Ficino, włoski filozof renesansowy: „Jej dusza i umysł to miłość i miłosierdzie, jej oczy to godność i wielkoduszność, ręce – liberalność i wspaniałość, całość jest więc umiarkowaniem i uczciwością, czarem i okazałością”. Pięknoduchostwem jest myślenie, że piękno nas ocali. Ale może nam dać poczucie nieśmiertelności tu i teraz.¹

Trzeba przyznać, że to ładny wstępniak, bardzo neoplatonicki i poetycki – numer październikowy musiał powstać najpóźniej we wrześniu, gdy druga fala pandemii dopiero zaczynała wzbierać, stąd pewnie idealistyczne nieco dywagacje o estetyce jako lekarstwie na dystans społeczny. I rzeczywiście piękna jest ta wykadrowana i wyfotoszopowana *Wenus*, patrząca na nas z okładki jednym tylko okiem, choć bogini w tak intymnym planie wydaje się mniej

¹ Ewa Wieczorek *Wielkie piękno*, „Wysokie Obcasy Extra” nr 10 (100), październik 2020, s. 8.

majestatyczna niż w opisie Ficina. No właśnie, jaka się teraz wydaje? Smutna? Bliska? Mądra i współczująca, jak chciała redaktor naczelna? Zmęczona? Grafik nałożył na nią chyba filtr i ten zabieg podkreślił lekkie zaróżowienie jej nosa: subtelność, której nie widać na większości reprodukcji, a przecież Wenus właśnie wynurzyła się z zimnej wody... Jej twarz wygląda trochę jak u Madonny czy anioła z innych obrazów Botticellego, a trochę chłopięco.

Historycy sztuki zaczęli setki stron na temat obrazu, który we florenckiej Gallerii Uffizi ma podobny status przeboju muzealnego, jak Mona Liza w Luwrze. Powstał około 1485 roku (nie jest datowany) i uważany jest dzisiaj za perłę quattrocenta. Jego autor Sandro Botticelli, właściwie Alessandro di Mariano Filipepi, miał wtedy czterdzieści lat i ugruntowaną już pozycję jako faworyt Medyceuszy: tu dramat Jordana Tannahilla nie kłamie, był rzeczywiście u szczytu kariery. Wcześniejszą o jakąś dekadę *Primaverę* namalował jeszcze na desce, a *Narodziny Wenus* powstały jako tempera na płótnie, co wtedy stanowiło techniczną nowość. Płótno, w odróżnieniu od fresku, dawało się przenieść, a w odróżnieniu od deski było odporne na korniki i lżejsze, toteż zaczęto nim zdobić wiejskie rezydencje – obraz wisiał u Medyceuszy w ich prywatnej willi w Castello nad łóżkiem. Świecki, śmiały motyw nadawał się do sypialni, a może nie bez znaczenia był fakt, że płótno w razie czego można było zwinąć i schować?

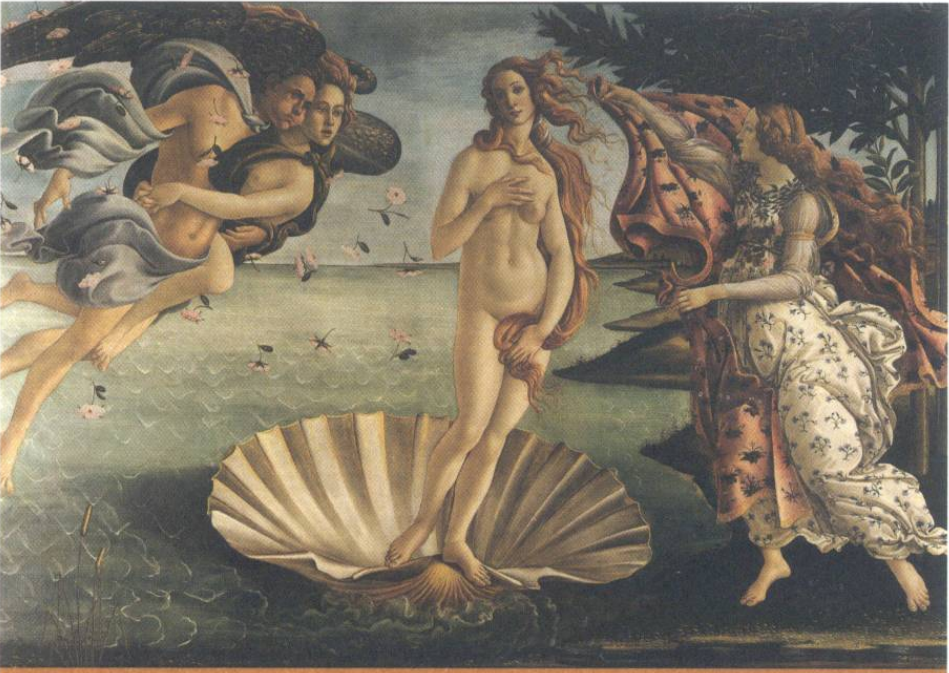
Tytuł nie jest do końca trafny, bo dzieło nie przedstawia w ścisłym sensie narodzin Wenus, która, jak wiadomo, powstała z morskiej piany, z nasienia Uranosa; nie miała matki, a właściwie jej matką była natura, co zwolennicy chrystianizacji antyku interpretowali nawet jako odwrotność niepokalanego

poczęcia Chrystusa. Widzimy zatem nie tyle narodziny, ile przybycie bogini na Cyterę lub na Cypr, jak w hymnie homeryckim do Wenus, tłumaczonym w kręgu Akademii Platońskiej i przywołanym przez Angela Poliziano w poemacie *Giostra*. Oto naga kobieca postać przybija do brzegów wyspy na pozłacanej muszli, popychana tchnieniem Zefira i jego żony Chloris, czyli Flory, bogini kwiatów – przemianę Chloris we Florę przedstawiała zresztą wcześniejsza *Primavera* Botticellego, uważana za pierwszą część dyptyku. Małżonkowie fruną spleceni (Keneth Clark pisze z emfazą: „są być może najpiękniejszymi w całym malarstwie przykładami ekstazy ruchu”²), a z oddechu Flory sypią się róże ze złotym środkiem, kwiaty Afrodyty. Z prawej strony widzimy Horę, jedną z boginek pór roku lub pór dnia, także ładu, tu najwyraźniej reprezentującą wiosnę. Za chwilę okryje nagość bogini kwiecistym płaszczem. W popularnej książce zakonnicy, która umiłowała sztukę, siostry Wendy Beckett, znalazłam zastanawiającą interpretację, że „nie możemy ujrzeć miłości nieodzianej [...], za słabi jesteśmy, być może za bardzo skażeni, by docenić to piękno”³. Ale Flora (i kwiecisty płaszcz) to także Florencja. Najprostsze odczytanie obrazu brzmi radośnie: oto miłość przybywa do Florencji.

Gest Botticellego był w owym czasie absolutnie przełomowy, bo po raz pierwszy od czasów antyku namalowano w głównej roli nagą kobietę, która nie byłaby Ewą (wcześniejsze Ewy quattrocenta to głównie te wyganiane z raj,

² Kenneth Clark *Akt. Studium idealnej formy*, przełożył Jacek Bomba, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1998, s. 258.

³ Wendy Beckett *Historia malarstwa. Wędrowki po historii sztuki Zachodu*, przełożyły Halina Andrzejewska, Iwona Zych, Arkady, Warszawa 1996, s. 98.



SANDRO BOTTICELLI *NARODZINY WENUS*, OKOŁO 1485. FOT. DOMENA PUBLICZNA.

u Massacia czy Masolina da Panicale) ani jedną z potępionych dusz (pomyślmy o gołych ludzkich figurkach w scenach zbiorowych u Boscha czy Memlinga). Nieczyste Ewy były dodatkami do Adamów, natomiast osobno i centralnie przedstawiano dotąd obnażone ciała męskie, Chrystusa i świętych, by przywołać świętego Sebastiana, którego w podobnej pozie, we wdzięcznym przegięciu, Botticelli namalował ponad dziesięć lat wcześniej. Bogini miłości otwiera zatem poczet nowożytnych aktów mitologicznych, w pewnym sensie i nowożytność samą. A konkretniej: otwiera popularny później w sztuce motyw *Venus Anadyomene*, wynurzającej się z fal, jak na niezachowanym, za to znanym z opisów starożytnym obrazie Apellesa. *Anadyomene*, która miała w sobie łączyć cechy ziemskie i niebiańskie, pojawia się później na przykład

u Ingesa, a jeszcze później, w towarzystwie amorków i nereid, u klasycyzujących kiczarzy w rodzaju Bougereau czy Cabanela... W dziewiętnastym wieku sztafaż mitologiczny będzie służył za pretekst całej epigońskiej szkole przesłodzonego aktu, jednak ujęcie Botticellego jest jeszcze pionierskie – to naprawdę narodziny.

Łono bogini zasłonięte jest włosami, a jej postać uchwycona w skromnym geście to także klasyczny, znany z rzeźb starożytnych motyw *Venus Pudica*, czyli wstydlivej, w przeciwieństwie do późniejszego ujęcia *Venus Naturalis*. Do klasycznej pozy zdaje się nie pasować twarz, jakby z innej epoki – jak pisał Kenneth Clark, „Umieszczenie na nagim ciele, bez cienia rozdźwięku, głowy chrześcijańskiej Madonny, pełnej czułego skupienia i surowego życia wewnętrznego, trzeba uznać za najwyższy

tryumf Wenus Niebiańskiej”⁴. Dalej krytyk pisze jednak o tym, że „płynny bieg linii jej ciała jest czymś na kształt hieroglifu zmysłowej przyjemności, i poza surową oszczędnością rysunku możemy odczuć, jak ręka artysty przyspieszała i wahała się, gdy wzrokiem śledził te zakątki ciała, które w tajemniczy sposób budzą pożądanie”⁵. No cóż, dodajmy, że za swoje rozważania o akcie Clark zebrał później srogie cięgi od feministycznej krytyczki sztuki Lyndy Nead, która podważyła pewność jego męskiego heteroseksualnego oka i zde-maskowała wiele jego tez (w tym samo ujmowanie kobiecego ciała w tytułowe „studium idealnej formy”) jako patriarchalne i uprzedmiotawiające.⁶

Wracając jednak do obrazu – odczytywano w nim motywy neoplatonickie, porównywano układ ciała bogini do Chrystusa na krzyżu lub świętego Sebastiana, a Marsilio Ficino uważał Wenus za „zrodzoną z nieba i najbardziej ze wszystkich ulubioną przez Boga”. Alegoria miłości pozwalała przemycić wzorce antyczne do chrześcijaństwa – na czym w skrócie polegał przecież renesans jako „powtórzone źródło”⁷ – a wymóg patronatu nakazywał przemycić malarzowi motyw liści laurowych jako symbolu Medyceuszy. Można coś dodać o technice: prawie naturalnej skali, ciekawym użyciu złota, żywych kolorach, delikatnym rysunku, wdzięku. Obraz powstawał według zaleceń zawartych przez Leona Battistę Albertiego w dziele *De pictura*, zatem proporcje ciała zostały starannie wyliczone. Tyle podpowiada historia sztuki.

4 Kenneth Clark, *op.cit.*, s. 93.

5 Tamże.

6 Lynda Nead *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przełożyła Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 21-22 i dalej.

7 Georges Didi-Huberman *Przed obrazem*, przełożyła Barbara Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 41-65.

Historia sztuki operuje kategorią arcydzieła, kanonem, więc nie zawsze ma odwagę zapytać „jak zachwyca, kiedy nie zachwyca?”. Trochę inne pytania zada temu obrazowi kultura wizualna, którą interesuje raczej to, czym w ogóle jest sam obraz i czego ten obraz, na przykład dzisiaj, od nas chce. Czy to jest obraz ikoniczny (i w jakim rozumieniu), czy jest źródłowy dla innych obrazów, czy jest metaobrazem, czyli obrazem, który sam stawia warunki swojego odczytania. Wreszcie – do kogo przemawia, jeśli przemawia?

Susan Sontag w swoich *Zapiskach o kampie* (1964) wyodrębniła trzy rodzaje wrażliwości czy smaku. Pierwsza to wrażliwość akademicka, klasycyzująca, moralistyczna, ceniąca „prawdę, piękno i powagę”, ale też technikę wykonania, zapatrzona w przeszłość i wpisana w kanon. Gdy mówimy „sztuki piękne”, to mamy najczęściej na myśli. Druga – to wrażliwość awangardowa, skierowana w przyszłość, zaangażowana, pragnąca zmienić świat. Choć na europejskie awangardy jest grubo za wcześnie, to można powiedzieć, że obraz *Narodziny Wenus* łączy oba te aspekty: klasycyzujący i awangardowy. Botticelli patrzy wstecz jako neoplatonik i patrzy do przodu, jest akademicki i (wówczas) nowatorski, chce dokonać rewolucji artystycznej, dlatego to tak niesamowity moment. Ale Susan Sontag powiada, że jest jeszcze trzecia ścieżka, „wrażliwość powagi, która zawiodła”⁸. Wrażliwość czysto estetyczna, nawet ironiczna. Sztuka dla sztuki i sztuka dla przyjemności.

To smak wyrafinowany, który wielbi przerysowanie, przegięcie, spektakularny efekt i jest szczególnie lubiany przez osoby homoseksualne jako ostantacyj-

8 Susan Sontag *Zapiski o kampie*, w: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przełożył Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 386.



SEBASTIAN, REŻ. DEREK JARMAN, 1976. KADR Z FILMU.

nie sztuczny, czyli kamp. Użycie tego określenia w odniesieniu do quattrocenta jest oczywiście anachronizmem, ale można powiedzieć, że Wenus Botticellego jest kempowa dla współczesnego oka. Dużo pisano o jej ciele i sylwetce: że nie utrzymałaby się serfując w tej pozycji na muszli, że lewe ramię ma nienaturalnie obłe, jakby bez kości, stopy nie trzymają równowagi („ona nie stoi, lecz unosi się”⁹), barki są dziwnie skręcone, szyja za długa. Być może, inaczej niż w fantazji Tannahilla o malowaniu żony Medyceusza, malarz nie miał dostępu do nagiej modelki i namalował chłopca, któremu nadał kobiece cechy. Spójrzmy, że cała ta lekko androginiczna sylwetka jest skręcona

w „s” (uważane w kempowej już secesji za linię piękną), nie trzyma osi ciężkości, krótko mówiąc – jest przegięta. Gotycko, ale podobnie jak wspomniany już święty Sebastian, ikona gejów. Czułe, asymetryczne spojrzenie nad nienaturalnie upozowanym korpusem. Trudno mówić o anatomicznych błędach tam, gdzie dopiero rodzi się tradycja przedstawienia, ale chyba i na tle epoki to ujęcie było odmienne, „odmieńcze”, dziś powiedzielibyśmy, że queerowe.

Błędów obrazu jest więcej – płasko namalowane fale, brak cienia postaci, źle przeprowadzona perspektywa – a mimo to ostentacyjny wdzięk przegięcia Anadyomene na złoconej muszli w deszczu różanym budzi radosny zachwyty, stąd pewnie tyle późniejszych

⁹ Kenneth Clark, *op.cit.*, s. 92.

trawestacji i reprodukcji. Na sukience Lady Gagi czy na kubku z Uffizi to już po prostu kicz, banał reprodukcji. Sam gest Botticellego kiczem jednak nie był: musiał się jawić raczej jako nowatorski, może ekscentryczny. Giorgio Vasari, który nawiasem mówiąc w swoim „żywocie Botticella” poświęcił temu obrazowi ledwie wzmiankę, nie znał jeszcze słowa „queerowy”.

Sztuka Tannahilla mija się mocno z prawdą historyczną, ale rzeczywistość po upadku Medyceuszy w 1494 do Florencji wkroczyły wojska francuskie i nastąpiły czasy Republiki, a miastem w praktyce rządził Savonarola. Botticelli był prześladowany za orientację i miał proces o sodomie, po którym (wbrew temu, co pisze Vasari) nie porzucił malarstwa, odszedł jednak od tematyki mitologicznej, ograniczył się do religijnej. Zilustrował *Piektło* Dantego, przystał też podobno do sekty „płaczek” Savonaroli, czyli do pokutników i reformatorów, choć przedtem był tak zwanym hultajem¹⁰. Przez lata ceniony umiarkowanie wysoko jako malarz zmanierowany, przyćmiony przez gigantów włoskiego renesansu, późną popularność zdobył od dziewiętnastego wieku (jego wielbicielem jest jakże queerowy Swann, który w pierwszym tomie *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta szaleńczo zakochuje się w Odeccie, podobnej do anioła z fresku *Próby Mojżesza*, z kolei Rachela z *Wesela*, też trochę odmienne, „włosy nosi w półkole jak włoscy w obrazach anieli, ła... ła Botticelli”).

Pierwowzorem Wenus była Simonetta Vespucci, ówczesna piękność uwieczniana na wielu innych płótnach (i podobno sąsiadka Botticellego), która zmarła na gruźlicę w wieku zaledwie

dwudziestu dwóch lat. Dokładnie dwa lata później zakochany w niej Giuliano di Medici został zaszytyetowany we florenckiej katedrze przez przeciwników politycznych. Obraz powstał jednak później, gdy modelka nie żyła już od prawie dekady, Botticelli malował ją z pamięci i ze szkiców. Może stąd jej czuła melancholia: melancholia urody, której już nie było, a więc paradoksalnie wiecznej. Ikonicznej. Simonetta jeszcze przez długie lata była legendą, wzorem kobiecości, jak dla dwudziestowiecznych drag queenów Greta Garbo czy Marilyn Monroe.

Obraz był w spisie zbiorów Medyceuszy dopiero od początku szesnastego wieku, a więc gdzieś musiał przetrwać burzliwe lata Republiki. Być może faktycznie został przejściowo ukryty, bo kiedy nastąpiły lata fanatyzmu i odnowy moralnej, jego queerowe piękno było zapewne nie do przyjęcia. Namalowany w niespokojnych czasach, nabiera nowego sensu w Polsce, na okładce październikowego magazynu „Wysokich Obsasów Ekstra”. Nie tylko dlatego, że „piękno koi trwogę”, choć oczywiście jesteśmy teraz mocno zatrwożeni, i to z różnych powodów. *Wenus* niesie otuchę, bo wiele przetrzymała. Jako obraz silny i jednocześnie słaby, ikoniczny i czuły, bezbronny (dla dzisiejszego kampowego oka), wtedy malowany zapewne serio, w dzisiejszym odbiorze przerysowany, odmienne i radosny.

Savonarola rządził cztery lata i sam został stracony, po egzekucji spalono go na stosie. A potem nadeszło cinquecento i florenckie „odrodzenie zaczęło się odradzać”, choć nie było już tak wiosenne. Wenus zaś dostała od renesansowych neoplatoników drugie imię, Humanitas – czyli rozumiejąca miłość, która jest początkiem.

¹⁰ Giorgio Vasari *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przełożył Karol Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1980, s. 250.