

WYMOWNOŚĆ SYMBOLI¹

Edgar Wind

Pewien znany pisarz, który twierdził, że nie lubi posługiwać się symbolami, miał zapytać: „Co to jest symbol? Mówisz jedno, a masz na myśli drugie. Czemu nie powiedzieć tego wprost?”. Otóż dlatego, że pewne zjawiska giną, gdy podejść do nich bezceremonialnie. Wywalić „kawę na lawę” to świetny zwyczaj, ale przecież nie rozprawiamy wyłącznie o naturze „kawy” czy „lawy”. Świętość, groza, wzniosłość, wdzięk, komizm, litość (żeby wymienić tylko kilka przykładów) – to nieuchwytnie obiekty naszej mowy, które gubią się, gdy wypowiadamy je wprost. Tymczasem symbol przemawia aluzyjnie, stwierdza jedno, a znaczy coś innego, i właśnie dlatego zachowuje to, co bezpośrednio określenie by zniszczyło. „We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep” [„Jesteśmy jak materia, z której wyrabia się marzenia senne, a niewielkie to życie nasze sen spowija wokół”]² (Szekspir 1980, 2012: 4, 1). Przełożenie tego magicznego zdania na język dosłowny będzie trudniejsze, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Niektóre z obrazów – „sen”, „spowijanie wokół”, „marzenie senne” – poddają się stosunkowo rzeczowemu przekładowi na „śmierć”, „zakończenie”, „iluzję”; lecz gdy przychodzi do połączenia słowa „materia” [stuff] z marzeniami sennymi, próby tej trzeba z pewnością poniechać. W sercu każdego trafnego symbolu kryje się nieprzejrzysty rdzeń, który nie poddaje się racjonalnej analizie, choć wokół tego rdzenia mogą się grupować przejrzyste obrazy, czerpiące z niego swą moc i gęstość.

Choć dobrze byłoby wierzyć, że wypowiedź bezpośrednia zawsze jest zwięźlejsza, łatwiej zapadająca w pamięć i bardziej precyzyjna niż wypowiedź zapośredniczona, to jednak sądzę, że trafny symbol dowodzi czegoś przeciwnego. Dzięki swej niebezpośredniości symbol zachowuje te podteksty, które w określeniu bezpośrednim wymykają się lub rozmywają. Z tego

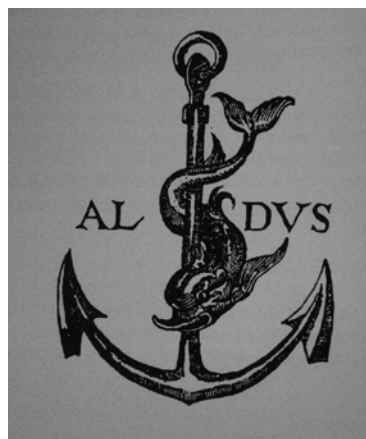
¹ Tekst ukazał się w „The Burlington Magazine” w 1950 roku [jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

² Tłum. na podstawie wersji Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego.

właśnie względu określenie metaforyczne często okazuje się najbardziej precyzyjne. Jest ono także najbardziej zwarte, gdyż metafora kondensuje i skraca tam, gdzie stwierdzenie dosłowne z konieczności musi rozwlekać. Wreszcie, metaforę jest łatwiej zapamiętać, gdyż przemawia ona do wyobraźni.

Można by tu zaoponować, że wszystkie dotychczasowe uwagi w ogóle nie odnoszą się do symboli, a jedynie do metafor. Jednak w sztukach wizualnych symbole odgrywają dokładnie tę samą rolę, co metafory w języku: podstawiają jedną rzecz w miejsce drugiej i przemawiają za pomocą aluzji. Oliver Goldsmith w eseju o metaforach zauważył, że „sama namiętność jest bardzo figuratywna” (Goldshmit 1761)³, i w tym właśnie upatrywał niektórych z ich forteli i zagrożeń. Jeśli metafora rodzi się ze swego rodzaju natchnionego szaleństwa, jak to ma miejsce w przypadku głębi mowy wieszczey, może stać się tak mętna, że nikt jej nie zrozumie; z drugiej strony, z nadmiernej klarowności i świadomej kontroli może stać się tak przejrzysta, że zostaje sprowadzona do banału. Sztuka symbolizowania polega na unikaniu obu skrajności poprzez połączenie zrozumiałego z zaskakującym. Wymowny symbol ma coś, co schlebia naszemu pragnieniu głębi, nie uwłaczając naszemu zmysłowi spójności. Przy dużym stopniu jasności symbol potrafi pozostać tajemniczym. Jego moc poetycka pochodzi z połączenia przejrzystości i nieprzejrzystości.

Pewien drukarz humanista – Aldus Manucjusz – posługiwał się emblematem, który łączył w sobie delfina z kotwicą. Dzieje tego emblematu, zapożyczonego z monety cesarza Tytusa, nakreślił Erazm z Rotterdamu w swoich *Adagiach* (1973: 103). Owijając delfina – „najszybsze ze wszystkich stworzeń, i to nie tylko [wśród] żyjących w wodzie” (Erazm z Rotterdamu 1973: 107) – wokół twardej i stabilnej kotwicy (il. 1), Aldus chciał przekazać moralne pouczenie, że w naszym działaniu winniśmy łączyć śmiałość z cierpliwością, szybkość ze stałością



Il. 1. Aldus Manucjusz, emblemat: *Festina lente.*

³ Goldsmith 1761: „Passion itself is very figurative, and often bursts out into metaphors”. Esej *O metaforach* opublikowany został anonimowo, a następnie omyłkowo przypisany Oliverowi Goldsmithowi oraz włączony do tomu jego dzieł zebranych.

(*festina lente*). Dopiero kiedy pozna się tę myśl [*argument*], odsłania się wytrawna elegancja i precyzja rysunku, w którym została zawarta. Sens symboliczny nadaje mu wyrazistości.

Edward Morgan Forster twierdził, że dzieło sztuki, które chlubi się przede wszystkim pierwiastkiem tajemniczości, nie jest dziełem sztuki: „nie jest nieśmiertelną muzą, lecz Sfinksem, który umiera z chwilą, gdy odgadnie się jego zagadki” (Forster 1948: 26). Bez wątpienia istnieją symbole, do których jak ulal pasuje ten świetny opis. Dzieła te niepokoją nas, dopóki ich nie rozumiemy, a nudzą, jak tylko pojmiemy ich przekaz. Bo ich przepowiednia to banal w przebraniu. Jednakże wielki symbol to dokładne przeciwieństwo Sfinksa – po rozwiązaniu jego zagadki żyje jeszcze pełniej. Chciałbym zilustrować to trzema przykładami obrazów z londyńskiej Gallerii Narodowej.

Na obrazie Sandro Botticellego *Mars i Wenus* Mars śpi smacznie, rozebrany, rozluźniony, całkowicie nieświadomy tego, co dzieje się wokół niego. Mali satyrzy bawią się jego zbroją. Naprzeciw siedzi całkowicie przytomna, pięknie odziana Wenus o twarzy czujnej i pełnej determinacji. Co ma znaczyć to osobliwe zestawienie opanowanej Wenus ze zmorzonym snem Marsem, z którego naśmiewają się dziecinni satyrzy? W odrodzeniu Mars symbolizuje walkę i zniszczenie, natomiast Wenus to bogini miłości, zgody i harmonii. Tłumaczono, że Mars poddaje się Wenus, bo miłość silniejsza jest od walki. Mars odłożył swą broń i zapadł w sen, Wenus zaś jawi się jako *Venus Victrix*, Wenus Zwycięska, rozbijając boga zniszczenia, groźną jego broń zamieniając w bawidło. Nastroj obrazu to zabawna idylla, ale z podtekstem wyrażającym moralistyczne przesłanie [*argument*], którego znajomość wzmacna nasze widzenie: „Et se sempre Marte fussi sottoposto a Venere, cioè la contrarietà de principii componenti a loro debiti tempera-



Il. 2. Sandro Botticelli, *Wenus i Mars* (1485), National Gallery, Londyn.

menti, nessuna cosa mai si corromperebbe” [„Gdyby Mars zawsze poddany był Wenerze, wbrew zasadom, z których złożone są ich temperamenty, to nic nigdy nie uległoby zniszczeniu”]⁴.

Obraz Giovanniego Belliniego *Madonna na łące* zdaje się nie wymagać najmniejszego wsparcia ze strony ikonografii, tak czysty i oczywisty jest liryzm tego płótna. Artysta umieścił Maryję Pannę ze śpiącym Dzieciątkiem na kolanach na tle zimnego, jasnego, świetlistego pejzażu, w którym pasie się bydło, biały ptak napada na ogromnego węża, a obok klasycznego ołtarza stoi koziół. Jednakże obraz nabiera dodatkowej wymowy, gdy rozpoznamy w nim aluzję do *Georgik* Wergiliusza. Poeta pisał, że najlep-



Il. 3. Giovanni Bellini, *Madonna na łące* (1505), National Gallery, Londyn.

sza pora na sadzenie winnych latorośli to chłodny dzień wczesną wiosną, „kiedy wraca ptak srebrnopióry, wrogi dla długiego węża”, lub też „pierwszy chłód jesieni, zanim ogniste słońce dotknie zimy, choć lato minęło” (Wergiliusz 1956: II, 319 i nast.). W passusie tym mowa jest także o stadach i o ołtarzu przygotowanym na ofiarę z kozła, co daje poecie asumpt do uwagi o genezie tragedii (1956: II, 381). Jednak to, co najmocniej przekonu-

⁴ Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone de amore*, II, 6 [przyp. autora].

je mnie do wiary w istotność tych wersetów, to fakt, że na obrazie ukazany został „srebrnopióry ptak, wróg długiego węża”. Nie są to bynajmniej jakieś rodzajowe scenki z gatunku tych, które dla kaprysu umieszcza się w tle religijnego wizerunku. Tu wspierają one główny temat obrazu, określane przez postać śpiącego Dzieciątka, a jest nim Eucharystia.

Na koniec chciałbym omówić *Sen rycerza*, a ściślej mówiąc *Sen Scypiona* Rafaela. Widzimy tu młodego Scypiona, który leży u stóp drzewa laurowego, zapewne śniąc o swej sławie. Zbliżają się do niego dwie kobiety. Ta o surowszym wyglądzie niesie mu miecz i księgę; łagodniejsza przynosi kwiat. Te trzy atrybuty: księga, miecz i kwiat, oznaczają trzy władze w duszy człowieka: inteligencję, siłę i zmysłowość, albo jak je określił Platon: umysł, męstwo i pożądanie. W tym platońskim schemacie trójdzielnego życia (który przywołuje Makrobiusz w swym komentarzu do *Somnium Scipionis* Cyncerona) dwa dary, intelektualny i moralny, odnoszą się do ducha,



Il. 4. Rafael,
Sen rycerza [Scypiona]
(1504–1505),
National Gallery,
Londyn.

a dar trzeci, kwiat, odnosi się do zmysłów. To dlatego dary te są nierównomiernie rozmieszczone na obrazie. Widnieją w proporcji 2:1 i podobny podział, choć z inaczej rozmieszczonymi akcentami, powraca w Rafaelowskich *Trzech Gracjach* (obecnie w Chantilly) (il. 4) – obrazie, który niegdyś stanowił *pendant* do *Snu Rycerza*, a który również stanowi aluzję do trójdziel-

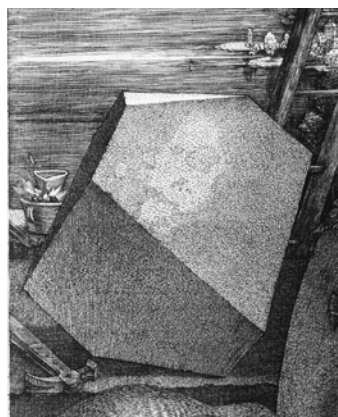


Il. 5. Rafael,
Trzy Gracje
(1504–1505),
Musée Condé,
Chantilly.

nego życia duszy. Znajomość tej doktryny wzmacnia nasze odczucie aury tajemniczości, która spowija oba te wizerunki mówiące o inicjacji.

Gdy bada się symbole, często nie sposób przewidzieć, czy obraz, który na początku wydawał się zagadkowy, nie sprowadza się do banалу. Choć i wtedy nasze badanie nie pójdzie na marne, o ile – by posłużyć się wyrażeniem Forstera – przysłużyło się do zglądzenia Sfinksa. Jednak zdecydowanie cenniejszy rezultat zdarza się uzyskać wówczas, gdy dzięki usunięciu przesłaniającej mętności niespodziewanie uwalnia się wymowność jakiegoś symbolu. Zapomniane lub częściowo tylko rozumiane sensory to największa przeszkoda w naszej percepcji, toteż głównym celem ikonografii winno być oczyszczanie.

Gdybym miał wskazać jakąś figurę, która mogłaby posłużyć za emblemat szans i zagrożeń wiążących się z badaniem symboli, byłaby to nieregularna bryła przedstawiona w *Melancholia* Dürera (il. 6). Powierzchnia tego niezgrabnego bloku – ściętego rombościanu – zbudowana jest głównie z nieregularnych pięciokątów.



Il. 6. Dürer, *Melancholia* (1514),
fragment.

Jest to obraz chaosu. Konfigurację bloku, całkowicie nieregularnego na zewnątrz, od wewnątrz jednakże wyznaczają ją dwa idealne trójkąty równoboczne. Pico della Mirandola uważał, że na tym właśnie polega istota chaosu: zbiór nieregularnych kształtów, wewnątrz których kryją się kształty idealnie regularne. Jest to bezład bardzo sokratejski, przypominający Alkibiadesowego Sylena, który zachęca widza, by z pomieszania wydobył, jeśli zdoła, ukryte kształty: „perché Chaos non significa altro che la materia piena di tutte le forme, ma confusa et imperfetta”⁵ [„albowiem chaos to nic innego jak materia wypełniona wszystkimi kształtami, lecz bezładna i niedoskonała”].

Przełożył: Robert Pawlik

Bibliografia:

/// Erazm z Rotterdamu. 1973. *Adagia*, tłum. M. Cytowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

/// Forster E.M. 1948. *The Raison d’Etre of Criticism in the Arts*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium*, red. R.F. French, Harvard University Press, Cambridge.

/// Goldsmith O. 1761. *On Metaphors*, „The British Magazine”.

/// Szekspir W. 1980. *Burza*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

/// Szekspir W. 2012. *Burza*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków.

/// Wergiliusz. 1956. *Georgiki*, tłum. A.L. Czerny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Wind E. 1950. *The Eloquence of Symbols*, „The Burlington Magazine”, nr XCII.

⁵ Pico della Mirandola, *Commento II*, 12 [przyp. autora].