

Grzegorz Wąsowski

Refleksje o języku sztuki na marginesie dzieła Waldemara Łysiaka "Malarstwo białego człowieka"

Studia Elbląskie 5, 315-327

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

REFLEKSJE O JĘZYKU SZTUKI NA MARGINESIE DZIEŁA WALDEMARA ŁYSIAKA „MALARSTWO BIAŁEGO CZŁOWIEKA”

Język sztuki skrzętnie umyka pieczołowicie wnoszonym teoriom „gramatyki” tego specyficznego tworu ludzkiego. Czyż można bowiem znaleźć odpowiednie analogie w sztuce wizerunku, która nie wydobywa z siebie głosu? A jednak przemawia. Refleksje o języku sztuki zawężone zostały w niniejszej pracy do dzieł malarskich, a to z racji tła literackiego, którym stało się „*Malarstwo białego człowieka*”, napisane ostro ciętym piórem Waldemara Łysiaka. Te rozważania są próbą przybliżenia dość czytelnych zjawisk mowy dzieł w sztuce malarskiej, bowiem nie brakowało w przeszłości wybitnych jednostek, zaś dziś można odczytać przesłanie ich spuścizny. Artystyczny język mistrzów wielu zestawia z ich życiem, pełnym potu, krwi, miłosnych przygód. Nie żalowali sił witalnych, nie żalowali i pędzla, ale dla wielu miłośników sztuki są to zgrzytliwe losy, godne pożałowania. Idąc za Mannowskim utyskiwaniem Tonia Krögera nad losem artysty, powtórzmy słowa skierowane ku malarce Elizawiecie Iwanownej:

„*Mnie się wydaje, że artyści podziwiają trochę los owych preparowanych śpiewaków papieskich. Śpiewamy wzruszająco pięknie. Jednakże...*”¹

Czyżby? Ich płótna przemawiają nadal czymś, co umownie nazywamy językiem sztuki. Nie jest to jednak urzekające zawodzenie kastratów, lecz mowa człowieka, jego dzieł i jego czasów. Artystyczny język twórcy przesiąknięty jest swoistą składnią, której to przedstawienie jest tematem poniższych rozważań. Podjąłem próbę przybliżenia milczącej mowy płócien, posługując się terminologią znaną z uświęconych zasad składni każdego współczesnego języka literackiego. Pojęciami językowymi posługuję się tylko na zasadzie — odległej i do pewnego stopnia użytecznej — analogii. Posługuję się tymi pojęciami w sposób intuicyjny, to znaczy bez wchodzenia w szczegółowe osiągnięcia językoznawstwa, których nie „przeszczepiam” na teren historii sztuki². Można się zastanawiać czy jest możliwy mariaż zjawisk artystycznych i terminologii rodem z teorii języka, lecz niech wiejące chłodem „szkiełka i oka” rozważania wyśmienitych i światlejszych specjalistów „z branży” połączy z niniejszym przeświadczenie, że ta sztuka jest

¹ T. Mann, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, tłum. J. Tuwim, Warszawa 1973, s. 67.

² W teorii literatury kategoria autora — przynajmniej na razie — przebywa na wygnaniu; dzieło (tekst) jest tworem zupełnie od autora niezależnym, a coraz więcej praw zostaje przyznanych odbiorcy (czytelnikowi).

najpiękniejsza, która niesie przekaz, czym byliśmy, a może nawet czym chcieliśmy być.

Dużo bowiem jest przesłanek pozwalających zauważyć, mimo dziejowej otchłani dzielącej nas od momentu powstania wielu dzieł sztuki, że ich twórcy myśleli i czuli podobnie do nas.

Sztuka nie jest samoistnym tworem. Można powtórzyć za Ernstem Gombrichem: „*Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści*”³.

Mistrzowie przemawiali jednak językiem złożonym, gdyż piękno obrazu nie tkwi tak naprawdę w pięknie jego tematyki. Spójrzmy na ich wielowątkowy, milczący, lecz nabrzmiały treścią przekaz.

Mowa sztuki nie jest możliwa bez czynnika podstawowego, początkowo opornego i niesfornego, wymagającego i poskramiającego wszelkie pośpieszne zapędy, czyli bez tworzywa. Z nim artysta przeżywał proces twórczy i co szczególnie ważne — nim myślał. Perfekcyjne opanowanie warsztatu malarzkiego pozwalało na przekroczenie bariery, którą umownie nazwałem językiem technologii. Cennini, autor XV-wiecznego traktatu „*Rzecz o malarstwie*” radził zapaleńcom:

„*Wiedz, że nie można mniej czasu poświęcić na naukę aniżeli: z początku uczyć się od małego przez rok rysowania na tablicy, potem przebywać w pracowni z mistrzem, który by umiał pracować we wszystkich działach naszego kunsztu i terminując rozpocząć od rozcierania farb, i nauczyć się gotować kleje, i przesiewać gips, i nabrać wprawy w gipsowaniu obrazów, i uwypuklać nim, skrobać, złocić, dobrze punktować — przez przeciąg sześciu lat. Potem, ćwicząc się w malowaniu, zdobieniu wytrawami, robieniu szat złotolitych, praktykując roboty na murze — drugie sześć lat, zawsze rysując, nigdy nie niechając, ani w dzień świąteczny, ani w dzień roboczy. I w ten sposób wrodzone skłonności przez ciągłe ćwiczenie zamienią się w dobrą praktykę. Inaczej, trzymając się innych zasad, nie ma nadziei żadnej, żeby do zacnej doskonałości dojść*”⁴.

Spojrzenie na modela okiem wprawnego mistrza pozwalało na natychmiastowy dobór pigmentów, rozkładało na twarzy i rękach grę światła i cieni, umieszczało postać w stosownym tle. Pozostawał jeszcze wirtuozerski proces harmonizowania obrazu, który miał się dokonać po ocenie widocznej już kompozycji i kolorystyki. Mistrz przystępował do zasnucia martwego jeszcze płótna subtelną mgiełką laserunków. Musiał określić efekt końcowy, nie zawsze w pełni przewidywalny, szczególnie w technice olejnej.

Ta technika umożliwiała wydobycie niemożliwych w malowaniu „*alla prima*” odcieni⁵. Wysychające płótno zmieniało się, niektóre kolory przygasały, inne traciły pierwotny soczysty blask.

Wirtuozzi te same techniki potrafili ujarzmić tworzywo, by namacalnie miękkie stały się niezliczone Wenery czy inne pojęte panny, chociażby te, które narodziły się pod pędzlem Giorgione i Tycjana.

³ E. Gombrich, *O sztuce*, tłum. zespołowe, Warszawa 1997, s. 15.

⁴ C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, tłum. M. Tyszkiewicz, Wrocław 1955, s. 60.

⁵ Szerzej na temat laserunków u Tycjana; W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 4, Warszawa – Chicago 1998, s. 105.

Innego podejścia do sprawy wymagała wcześniejsza technika temperowa. Łacińskie *temperare* oznacza poskramiać, co niezwykle celnie oddawało podstawowy przejaw wirtuozerii pędzla w tym sposobie malowania. Wielokrotnie nakładane warstwy pigmentu zmieszanego ze spoiwem (zawsze na świeżo), coraz bardziej kapryśne podłoże, które po prostu można było uszkodzić zbyt nerwowym ruchem pędzla, sprowadzało się do kilkunastokrotnego powtórzenia (vel namalowania) tego samego przedstawienia. Od pierwszych położonych barwnych warstw uwzględniać trzeba było wszelkie niuansy kolorystyczne i światłocieniowe przyszłego dzieła. Dopiero po pięciu latach cały wizerunek stawał się całkowicie nierozpuszczalny dla wody.

Warsztatowe przygotowanie przyszłego malarza było długotrwałym i żmudnym procesem, ale nieomylnie uczyło posługiwania się tworzywem. Adept rzemiosła malarskiego (w czasach królowania tempery malarzy uważano za rzemieślników) uczył się także rzeczy znacznie trudniejszej — języka sztuki, rozumianego jako dialog z odbiorcą. Był to proces zyskiwania władzy nad materią i duchem sztuki.

Jak pisał Cennini, sześć lat zajmowało podrostkowi oddanemu na nauki do warsztatu mistrza opanowanie sposobu kładzenia gruntów i techniki złoceń. Mistrz obdarzał wielkim zaufaniem swojego ucznia, powierzał mu bowiem przygotowanie podobrazia pod swoje przyszłe dzieło. Od jakości gruntu zależała trwałość samego artefaktu. Każdy, kto czuł zapach uwodnionego gipsu, stosowanego we Włoszech (nazywanego dziś kredą bolońską), kto zachwycił się miękkością i ciepłem płatków złota, przypadkowo spadającego na dłoń przy każdym niecierpliwym ruchu, nigdy już nie stracił nabożnej ciszy, która zalegała na białej, gotowej do pierwszego podmalowania płaszczyźnie deski.

Złote tło, zgodnie z tradycją bizantyńską, sugerowało boskie światło mające przeniknąć święte postaci. Zanurzało ono artystę w mistyczne doznanie nieba. Waldemar Łysiak w rozdziale poświęconym postaci Simone Martiniego przybliżył to doznanie pisząc:

„Postacie Martiniego snują się na złotych tłach niby czarujące cienie — lekko, cichutko, elegancko — nucąc delikatny hymn splecionych Gotyku i bizantynizmu. Ten bizantynizm i ta gotyckość dobrze ukazują sławne Zwiastowanie dla katedry sienenskiej (w galerii Uffizi we Florencji) z mistycznym złotym tłem, kaligrafią rysunku i „gotycką krzywą” ciała Madonny (wygięcie na podobieństwo litery S)...

Podstawowym medium Martiniego była linia. Genialne prowadzenie linii — linii dekoracyjnej, rytmicznej, precyzyjnej, oszczędnej choć wyrafinowanej, wreszcie cudownie melodyjnej. Mam na myśli melodyjność liryczną, a liryka to poezja. Martini, przy całym swym bizantyńskim przepychu, jest i dzięki czystości konturu i zwięzłości form — poetą nad wyraz intymnym. Jego sztuka, pełna eleganckiej kaligrafii, lirycznej finezji i bogatej subtelności kolorytu, biorąc sobie za główny cel dekoracyjność, była swoistym średniowiecznym sentymentalizmem w obrębie gotyckiej konwencji lub może raczej „Średniowieczną Secesją” o charakterze melancholijnym jak fioletowa melancholia więdnących kwiatów. Ta smutna twarz Madonny na „Zwiastowaniach” Martiniego...”⁶.

⁶ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, Poznań 1997, t. 1, s. 80.

Nieskończona ilość szkiców tworzyła studium, pozwalające wydoskonalić formę przedstawienia. Delikatny, dziewczęcy gest Madonny ze wspomnianych *Zwiastowań* Martiniego, doprowadzony do granicy zmanierowania nie razi, lecz wysubtelnia, przedstawia Najświętszą Dziewicę jako osobę najdelikatniejszą. Ile wiorst papieru zarysował srebrzykiem Mistrz, by dojść do doskonałości przedstawienia Maryi, tego nie wiemy. Osiągnął jednak grającą na najwyższych tonach harmonię, idealnie współbrzmiającą z pokrytym konturem wgłębny złotym tłem. Maestria studium postaci tym bardziej godna jest podkreślenia, im bardziej uświadomimy sobie, że mieści się w ówczynie panującej konwencji „maniera graeca”. Żaden bizantynizujący Włoch nie osiągnął tak zachwycającej subtelności, będącej hołdem złożonym — wyrażającej zgodę — Maryi Panny.

Mistrz operował zatem fenomenalnym konturem — linią, tworzącą samogłoski malarskiego języka. Pozostaje jeszcze drugi składnik mowy pędzla, mowy przedstawienia. Cóż zatem tworzyło świat malarskich spółgłosek? Odpowiedź jest bogata w ładunek wrażeń, gdyż spółgłoską w tym języku jest kolor.

Pragnę zaznaczyć, że w mowie sztuki czym innym jest czysty kolor a czym innym zestawianie go z innymi barwami, o czym jeszcze będzie mowa za chwilę. Czysty kolor ma się do palety barw jak pisanie spółgłosek do układania zdań.

Używane czyste pigmenty, nierzadko nabywane osobiście przez możnego donatora zamawiającego obraz, nie przygasały połączone ze spoiwem (była to największa zaleta techniki temperowej), lecz zyskiwały na żywości w zestawieniu z innymi barwami.

W temperze pojęcia barwa i kolor były sobie najbliższe⁷. Czystość koloru zachwyca najbardziej u innego mistrza tempery i fresku wychowanka dumnej Florencji, duchowego syna świętego Dominika — Fra Angelico. Sugestywność jego przedstawień, będąca owocem jego świętego życia wewnętrznego, podkreśla jeszcze fakt ogłoszenia go przez Kościół katolicki błogosławionym. Beato Angelico, mistrz jasnego błękitu i wręcz emaliowej czystości kolorów, stosował pigmenty najwyższej jakości, bez żadnych tańszych podmalowań gorszej jakości pigmentami. Waldemar Łysiak umożliwiając czytelnikowi zrozumienie sztuki florenckiej dominikanina pisze błyskając swym literackim pazurem:

„Lecz by dostrzec to zwycięstwo (nad infantyлизmem przedstawienia przyp. aut.), nie wolno mieć zęza. Paweł Muratow miał chyba zęza, zaczął lub kataraktę, gdy wytknął pędzlowi Dominikanina „mdłą stodycz”. „Stodycz” jest tu, w porządku, ale nie „mdłość”. Równie lapidarna, bo także dwuwyrazowa, lecz dużo celniejsza charakterystyka pędzla Fra Angelico wyszła spod pióra Jacqueline i Maurice’a Guillardów: „światłość duszy”. Tak światłość, co płynie z duszy malarza i kreuje poetykę jego dzieł. Określenie tej światłości, miłości, wrażliwości mianem „mdłej stodyczy” to pisanie bzdur, to szkalowanie stylu błogosławionego mnicha, stylu nie zniewieścatego, lecz męskiego, mocnego, gdyż nie jest on nigdy przerafinowany, nigdy nie gadatliwy, zawsze imponuje rzadką jednością stylistyczną”⁸.

⁷ W pracach z zakresu historii sztuki przyjęto, że słowo *kolor* jest synonimem słowa *barwa*. Zakład Światła i Barwy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie proponuje przyjęcie określenia słowa *barwa* jako pojęcia złożonego, a słowa *kolor* jako jednego z parametrów barwy (poza jasnością i nasyceniem).

⁸ W. Łysiak, dz. cyt., t. I, s. 203.

Tajemnica jego stylistycznej jedności tkwi w czystości doktryny pilnie strzeżonej przez dominikanów, w śnieżnej bieli ich szat, w gorliwości głoszenia Ewangelii wśród ludu językiem zrozumiałym, czyli w atmosferze klarownego zakonnego życia.

Umieszczone w celach klasztornej sceny pozwalały na bezpośrednie obcowanie z Ewangelią, przełożonej na język malarski, na dotykalny wizerunek, urzekający prostotą kompozycji, czystością kolorów, teologią ubogiego życia. Tu przepych jaskrawych barw zostaje ujarzmiony przez ewangeliczną prawdę.

Gombrich słusznie zauważa, że:

*„Malowidło jest niemal całkowicie statyczne, nie zawiera też prawie żadnej sugestii rzeczywistej bryły ciała. Sądzę jednak, że jest tym bardziej poruszające dzięki pokorze, z jaką wielki artysta świadomie odrzucił wszelkie nowinki, mimo głębokiego zrozumienia elementów wprowadzonych do sztuki przez Brunelleschiego i Masaccia”*⁹. Jest miejsce tylko na barwny blask prawdy, która czyni człowieka pięknym.

I Simone Martini i Beato Angelico myśleli tworzywem. Ta doskonałość przekładu tematu zadanego na język sztuki była możliwa dzięki pełnej władzy nad materią malarską. Myślenie tworzywem jest zatem sensem języka technologii, podstawowej warstwy w skomplikowanej mowie pędzla.

Mowa ta składa się z: koloru i faktury, kompozycji i symbolu. Przyjrzyjmy się pokrótce częściom mowy języka sztuki. Wszystkie te czynniki występują zawsze razem, lecz znaczenie i rola każdego z nich może być różna w dziele, zależnie od doboru barw, faktury i światła na obrazie. Z tych trzech składowych zwykle plastykę dzieła najmocniej wydobywa sposób przedstawiania światła. Mroczne, rozświetlone wątlm światłem flamandzkie izby, pozwalają przypomnieć kolejnego geniusza sztuki malarskiej, Rembrandta van Rijn.

*„Nie byłby magiem tajemniczości i mistrzem zgłębienia ludzkiej psychiki, gdyby nie był czempionem światłocienia — pisze Łysiak. — Wszystkie swoje cele psycho-wiwisekcyjne, a także ekspresję dramaturgiczną dużych scen osiągał za pomocą kunsztu światłocieniowego. Debiutując — stosował światłocien Caravaggia, ale szybko uciekł od twardego „rysowania światłem” — jego światła zaczęły łagodzić kontury, stapiać bryły i przestrzeń, migotać, pulsować”*¹⁰.

Malarz zawsze liczył się z działaniem światła na dwojaki sposób: promienie bezpośrednio przenikały warstwę malarską umożliwiając odbiór samego dzieła, rozsmakowanie się w barwnych niuansach. Drugim wymiarem było samo przedstawienie światła na obrazie.

I operowanie kolorem i napelnienie obrazu światłem tym czynnym, przenikającym warstwę malarską i biernym, czyli namalowanym. Rembrandt potrafił je pogodzić.

Jego światło nie jest gadatliwe, jest jednością. Bezpośrednio padające na płótno zgodnie współbrzmi ciepłymi tonami warstwy malarskiej. Tu nawet cień nie pozostawia cienia wątpliwości. Światłocien to mowa obrończa Rembrandta.

⁹ E. Gombrich, dz. cyt., s. 252.

¹⁰ W. Łysiak, dz. cyt., t. 5, s. 277.

Wspomnijmy jeszcze o kolorycie holenderskiego mistrza, by przejść łagodnie do najsilniej brzmiących tonów języka sztuki malarskiej. Waldemar Łysiak pisząc o kolorystyce Rembrandta zauważa:

„Koloryt wczesnego Rembrandta jest bogaty, pełen soczystych barw (niebieski, szkarłat, zieleń, fiolet itd.) tudzież barw stonowanych (szaroszarych, żółtawo-żółtych) barw zimnych i ciepłych, czyli wszystkiego po trochu, lecz później ta paleta gubi zimno, robi się coraz cieplejsza (dominują czerwień i złoto) i gubi wielobarwność, robi się coraz bliższa malarstwa monochromatycznego. W tzw. drugim etapie jego twórczości, gdy mistrz odbarokizowuje (odcaravaggionizowuje itp.) swój warsztat — ustala się paleta Rembrandta dojrzałego: czerwień, złota żółć, gorące brązy i aksamitna czerń. Zaledwie kilka świetnie orkiestrowanych barw, jadących na oklep brunatnymi cieniami. Ponieważ czerwień i złoto grają tu pierwsze skrzypce — jest to chromatyka rozżarzonego kruszcu. Figury Rembrandta zdają się ulepione właśnie z roztopionych gorących kruszców brązu lub z bursztynu promieniującego wewnętrznym światłem niczym kunsztownie rzeźbione lampy w mroku. Ówczesni Holendrzy zwali to „gloed” — żar”¹¹.

Ta zmiana miała swoje bardzo przyziemne uzasadnienie. Nie była tylko zwieńczeniem artystycznych poszukiwań. Po licytacji malarz stał się biedakiem, stać go było na najtańsze pigmenty, żółciejące ochry, ciepłe brązy, czerwień, czerń. A jednak iście królewskie ciepło złota, brązu, czerwieni, i biblijno-królewska tematyka przepleciona ludem z gminu narodu wybranego, pozostawiła blask i bogactwo ciepłych barw. Nie mógł nie malować, miał do dyspozycji tanie farby, z ich pomocą malował genialne arcydzieła. Mówił, przemawiał językiem sztuki, wcale nie uboższym. Myślał tworzywem, nie skrępowało go. Mawiał: *„Przestaję malować, gdy przestaję myśleć”¹².*

Przychodzi nam zatem, po rembrandtowskim preludium, uderzyć w najgłośniejsze tony języka malarstwa — kolor. Mowa dzieła malarskiego najpełniej przemawia barwami.

Przez płótna, ale i uczucia widza przetaczają się: chłód i gorączka, niebiański spokój i jarmarczny harmider, galopujące ciężkie fioleły Gericaulta i powiewne turnerowskie żółcienie, wreszcie subtelne rozlewne płaszczyzny impresjonistów i porażające jazgotliwie ostrymi kontrastami płótna fowistów. Zawsze istotny jest przecież emocjonalny aspekt oddziaływania koloru. Kolory kłócą się lub współgrają ze sobą, wykluczają się bądź dopełniają się nawzajem, zaś różne odczuwanie ich temperatury wieńczy wrażenie. Środkiem ekspresji jest zatem barwa w jej relacyjnym kontraście walorowo-temperaturowym.

Sama struktura płaszczyzny, jej faktura, dynamika, zarys formy powodują powstawanie napięć przywołujących emocjonalne doświadczenie¹³. Waldemar Łysiak, pisząc o Turnerze niejednokrotnie podkreśla jego kolorystyczne płąsy:

„Drugi” Turner ścigał się z samym sobą, przeskakiwał nie duchy gigantów, lecz siebie, zmierzając do „czystego malarstwa”, którym rządzą tylko barwy stymulowane światłami, a forma staje się sprawą drugorzędną i w końcu nieobecną. Jako

¹¹ W. Łysiak, dz. cyt., t. 5, s. 279.

¹² Za: W. Łysiakiem, jw.

¹³ S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 1999, s. 65.

kolorysta Turner był ceniony zawsze; nim umarł otrzymał miano „Paganiniego palety”, chociaż zarzucano mu, że nadużywa żółtego koloru... Gdy po śmierci Turnera znaleziono jego studia koloru („colour beginnings”) można było lepiej niż dzięki samym płótnom wystawowym zrozumieć, jak zaciekle i z jaką fantazją drążył sekrety barw. Z fantazją muzyczną. Rzekomo pięknie grał na flecie, ale posługiwał się nim bez wątpienia marniej niż pędzlem, gąbką, szpachlą, kciukiem i trzonkiem pędzla (były to dlań narzędzia równoprawne, jak dla Goyi) oraz każdą techniką: olejem, akwarelą, sepią, gwaszem etc. [...]. Wydobywanie wszelkich niuansów światła bez użycia cienia to supermagia, a on ją nosił w małym palcu”¹⁴.

Turner przepoczwarzał swoje malarstwo ku magii kolorów, czerpiąc inspiracje z biblijnej księgi *Genesis*, tworząc trzy cykle obrazów ilustrujących stwarzanie świata. Na początku z niebytu wyłaniała się eksplozja twórczego gestu Najwyższego, ale czyż nie smakowitym kąskiem dla Turnera było zobrazowanie przetwarzającego się chaosu? Apetyt był tym większy, im bardziej sam artysta zmieniał sposób tworzenia. Patrząc na jego płótna jesteśmy obserwatorami nie dzieła skończonego, lecz dokonującego się procesu. Bóg — Stwórca operuje światłem, Turner operuje kolorem.

Jego zapłodniona biblijnym tekstem wyobraźnia każe przelewać masy barw. John Constable ujmuje to jednym zdaniem: „Powietrzne wizje malowane barwioną parą wodną”¹⁵.

Język sztuki malarskiej niejednokrotnie zrzucił sztywne reguły stosowania kolorów, każdy artysta posługiwał się własną, ulubioną paletą barw. Nieprzypadkowo mówi się przecież o zieleni Veronesa czy błękitcie van Dycka. Każdy malarz wypracowywał sobie swój sposób operowania kolorystyką. Nasz wielki Polak, (syn Czecha i Żydówki), Jan Matejko, którego zasługi dla krzewienia wartości narodowych są bezsprzeczne, autor wspaniałego „Stańczyka” i niewyobrażalnego knota popelnionego z perfekcją warsztatową, mianowicie „Joanny d’Arc”, zyskiwał wrażenie pięknej bieli, subtelnie kropkując każdy refleks światła bardzo jasnym różem, rozbieloną żółcienią i bielą „z tubki”. Jego wrażenie bieli na obrazie jest dynamiczne, postaci nie są „umączone”. Nikt jednak dorównał Tycjanowi. Chłód i błękitny Wenecji wniosły w dzieje sztuki paletę barw drgająca światłem. Po Bellinich dojrzały Tycjan — dziedzic bezpośredni ich chłodnej chromatyki, rozstał się z konturem. Za Waldemarem Łysiakiem warto prześledzić ten proces:

„Barwy Tycjana nie są związane z określoną manierą, lecz funkcją światła, które budują kolor. Myślę o barwach dojrzałego Tycjana. To była piękna, ewolucyjna droga. U młodego Tycjana kształty tudzież przynależne im konkretne barwy są jeszcze ważne. U starego liczy się jedynie idea kształtu oraz idea koloru, abstrakcja wizualno-estetyczna... Zrobił rzecz, jaka wówczas innym mistrzom, a dziś badaczom nie mieści się we łbach, coś „nieprawdopodobnego” — od brzegu do brzegu obrazu wariacje na temat jednego koloru, który niby za każdym razem jest taki sam, lecz ma różne tony i w różnym sąsiedztwie dźwięczy inaczej. I nie jest już nawet funkcja światła — jest wynalazkiem, płodem wyobraźni (fantazji) artysty”¹⁶.

¹⁴ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 8, Warszawa – Chicago 2000, s. 276–278.

¹⁵ Jw.

¹⁶ W. Łysiak, dz. cyt., t. 4, Warszawa – Chicago 1998, s. 80–82.

Ten nieodrodny syn Serenissimy, przełamał ostatecznie przeszkodę, której na imię przyzwyczajenie warsztatowe. Inaczej współbrzmia kolory świeżo położonych farb, inaczej wyschniętych. Tycjan przewidywał zaschniętą potęgę — jego kolory nieustannie są czynne. Ta wyjątkowa umiejętność pozwoliła mu zlekceważyć wszystkie uświęcone czasem reguły kompozycji i zdać się na kolor, jako środek mający przywrócić naruszoną przez artystę harmonię. Wspomniałem o tym przy kompozycji.

W naturze kontur nie występuje, to tylko granica barw, nie wyizolowanych czarną krechą, lecz nieustannie ze sobą sąsiadujących.

Jego mowa stała na krawędzi języka sztuki by ją unicestwić. W ten sposób język stał się śpiewem. Niestety żenował ówczesnych słuchaczy — wielbiciel talentu Mistrza, nas dziś zachwyca.

Sędziwy Tycjan swoje ostatnie dzieła tworzył pasmami farby, chropawymi i surowymi. Pozostaje bowiem jeszcze jeden czynnik ściśle związany z kładzeniem koloru — faktura. Sięgnijmy do przykładu skrajnego: Kazimierz Malewicz tworząc „Biały kwadrat na białym tle” pozostawił dukt pędzla, zasnuwając przestrzeń płótna zróżnicowaną fakturą.

Oto cierpliwie tworzona przez wieki iluzja głębi zamknęła się do prapoczątku każdego dzieła — śladu na podłożu. To koniec i początek przestrzeni. Koniec wytwarzanego złudzenia i początek nowego wrażenia, kiedy tworzywo staje się dziełem. Dwuwymiarowa przestrzeń zyskuje trzeci wymiar — fakturę.

Do tej pory rozważaliśmy możliwości monologu artysty, czas by rozpocząć wymianę zdań. W języku sztuki za dialog z odbiorcą sztuki są odpowiedzialne: kompozycja i symbol. Kompozycja, czyli zestawienie elementów tworzonego dzieła i splecenie ich w całość, rozpoczynało się od uchwyconego wcześniej momentu stanięcia przed czystą płaszczyzną płótna bądź deski. Artysta łączył konkretną obserwację i artystyczną formę, zlewał w jedno przygotowany wieloma rysunkami (lub olśniewającą go koncepcją, przemyślaną i „wynoszoną” w sobie) zadany temat z myśleniem tworzywem. Nie chodzi tu o myślenie za pomocą tworzywa, ale właśnie myślenie tworzywem. To głębsze doświadczenie. Najistotniejszym czynnikiem kompozycji było dokonywanie świadomego wyboru środków, nie zaś przypadkowe rozwiązania. Plastykę bryły i detalu można było wydobyć za pomocą faktury, światła i barwy, przy czym oczywiście stawało się, że oddziaływanie na odbiorcę będzie miało charakter emocjonalny, nie intelektualny. Henry Read, współcześnie piszący, ujmuje to w stwierdzeniu:

„Forma, chociaż można ją analizować w kategoriach intelektualnych, jak miara, równowaga, rytm, harmonia — jest w istocie pochodzenia intuicyjnego. W rzeczywistym działaniu artysty trudno ją uznać za wytwór intelektu. Jest to raczej emocja kierowana i określana, i gdy mówimy o sztuce jako o woli tworzenia form, nie wyobrażamy sobie czynności wyłącznie intelektualnej, lecz raczej wyłącznie intuicyjną”¹⁷.

Dialog z widzem lub oglądaczem w sposób wyjątkowy nawiązywali dwaj buntownicy, łamiący wszelkie konwencje kompozycyjne. Mowa o wspomnianym wcześniej Tycjanie i o Goyi.

¹⁷ H. Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1994, s. 12.

Tycjan malując Madonnę Pesaro dokonał rzeczy niebywale śmiałej — przedstawił Madonnę ze środka obrazu, Świętych Piotra i Franciszka wygnał z należnych im miejsc po bokach Najświętszej Pani na schody (stopnie tronu), czyniąc z nich aktywnych uczestników sceny razem z donatorami. Fakt, że Tycjan przywrócił tradycję portretowania rodziny zamawiającej obraz nie zaćmiewa całkowicie nowatorskiej kompozycji sceny. Diagonalny układ postaci obwieszcza odbiorcy to niezwykle czytelne wrażenie wstępowania przed tron Maryi, umieszczony na progu świątyni. A jest to świątynia Boga żywego. Czy można uczynić to doskonalej?

Francisco Goya, drugi buntownik, rejestrując „Okropności wojny”, tworząc siłą swojej niespożytej wyobraźni „*Kaprysy*” czy słynny monument „Trzeciego Maja” zatytułowane też „Rozstrzelanie na wzgórzu Księcia Pio” tworzy z ładu hiszpańskim (przerazającym) tryumfem śmierci. Geniusz jego kompozycji w tym ostatnim dziele szczególnie daje o sobie znać. Oto skazańcy stają wobec wojny — maszyny śmierci: każdy jest żywym jeszcze człowiekiem, zachowującym do końca swoją tożsamość i godność, przemoc zaś to zbita żołdacka masa, anonimowa i ślepa. Można zadać tylko pytanie kto jest ofiarą: skazańcy czy żołnierze, a może wszyscy w jednakowy sposób? Rozmieszczenie postaci i ich oświetlenie, potężny ładunek dramatyczny i kolorystyczny bardzo dobitnie wciąga widza w współprzeżywanie dramatu. Tematem obrazu jest śmierć, nie rewolucja. Goya był twórcą niezależnym od powszechnie panujących konwencji. Jego ryciny i płótna wielokrotnie były wymierzane przeciw głupocie, okrucieństwu i zbrodni, przeciw dramatowi wojny. Nasza wyobraźnia ożywa, gdy patrzymy na jego dzieła jakby były studiami z natury. Goya dokonał przełomu, który słowami Gombricha można podsumować: „*Artyści w nieskrępowany sposób mogli przenieść swoje prywatne wizje na papier, tak jak dotąd czynili to wyłącznie poeci*”¹⁸.

Nie ma pięknego języka bez metafor. Metafora czyni mowę świeżą, to jak zastrzyk młodej krwi. W języku sztuki metaforą języka jest barwa jako znak symboliczny, będąca wyrazem spontaniczności i kreatywności ludzkiej wyobraźni. To drugi wymiar stosowania koloru. Genialni mistrzowie fresku epoki baroku, Giovanni Battista Tiepolo czy Andrea del Pozzo, przemawiali używając techniki malarskiej, lecz przekazywali inne jeszcze treści. Idee kontrreformacji przybliżyły niebo modlącemu się ludowi w sposób wręcz dosadny. Oto tysiące aniołów i świętych mieszało się z tłumem, dzięki czemu rzeczywistość niebiańska przenikała ziemską.

Artyści stawali wobec szarości tynku, by zręcznie manewrując oranżowymi odcieniami żółcieni i bielą wapienną, wydobyć z szarości wrażenie najdelikatniejszego błękitu. Ich język malarski pozwalał zamieniać szarość na kolor nieba.

Te zabiegi czynione były, by każdy wierny doświadczał nieba uczestnicząc w liturgii Kościoła. Powyższe rozważania dotyczyły symboliki koloru. Nie wyczerpuje to jednak mowy symbolicznej, jest jeszcze treść obrazu, która w widzu budzi konkretne skojarzenia. Dzieło sztuki jest przecież tworem intencjonalnym. Niesiony przez nie ładunek treści musi być odebrany i zrozumiany. Nie wszystko w dziele sztuki jest równie ważne, nie wszystko prowadzi do odczytania idei, której ostatecznie służy.

¹⁸ E. Gombrich, dz. cyt., s. 488.

To, co w dziele jest przedstawione, dotykalne, jest środkiem do celu, który dany jest do myślenia. Cel zaś należy do innej rzeczywistości, a przez to nie do końca jest uchwytny.

Wartości artystyczne wskazują na pewne środki prowadzące zatem do poczucia nieznanego przeżycia. Nie są jednak tożsame, lecz doświadczenie to niejako przygotowują. Najważniejsze jest jednak, że nieprzenikniona choć upragniona tajemnica, jest ideą przekraczającą dzieło sztuki, ale uobecnioną w nim i przez nie. Istotne są znaki i symbole w dziele zawarte, przy czym ich odczytanie wymaga oczywiście pewnej wiedzy.

Mircea Eliade sądzi, że:

„symbol odstania pewne strony rzeczywistości — najgłębsze — które opierają się wszelkim innym środkom poznania. Obrazy, symbole, mity [...] odpowiadają pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję: obnażania najskrytszych modalności bytu”¹⁹.

Tworzenie się symbolu to długi i złożony proces, którego omawianie przekracza znacząco zakres tych rozważań. Używanie symboli i alegorii w obrazie dawało artyście pewien komfort, gdyż ludzie epoki, w której tworzył byli w stanie natychmiast go odczytać. Często artysta osadzał swoje przedstawienie w czasach sobie współczesnych, stąd powstawało mnóstwo dzieł, gdzie bohaterowie biblijni, mitologiczni czy historyczni paradowali przyodziani zgodnie z najnowszymi tendencjami mody, panującymi w czasach życia malarza. Artysta przemawiał językiem współczesności. Z przedmiotami i jakościami nadal było związane znaczenie symboliczne, lecz te przedmioty przedstawiano w formie naśladowanej wiernie rzeczywisty wygląd rzeczy. Czasem nie dało się odróżnić od przedmiotów nie mających symbolicznego znaczenia. Takie znaczenie odczytywano z tradycyjnego kontekstu.

Ludzie tamtej epoki byli w stanie odczytać cały ten skomplikowany język symboliczny, dziś odczytują na nowo te znaczenia specjaliści od ikonografii.

W naszych rozważaniach pozostaje jeszcze jeden wymiar artystycznego języka twórcy — jego osobiste fascynacje, najmniej oczywiste, ale stanowiące często klucz do odczytania pełnego sensu dzieła i osobowości artysty. Kłótniwa i gburowata osobowość Michała Anioła nie przeszkodziła mu osiąść głębokie życie duchowe. Buonarroti, syn Florencji był przekonany neoplatonikiem, wdychającym atmosferę dyskusji wiedzionych na Akademii Platońskiej. Marsilio Ficino, jej założyciel, dokonał mariażu pogańskiej myśli filozoficznej z teologią chrześcijańską, czego owocem stało się zawile dzieło „Theologia Platonica”.

Bardzo ważnym elementem jego systemu stało się *contemplatio* — dusza odrywająca się od ciała. System Ficina oparł się na neoplatońskim schemacie wszechświata, wypełnionego stopniami pośrednimi między światem metafizycznym a materialnym, stąd dusza zyskała miano łącznika między nimi. Człowiek jest rozdwojony: to ciało i dusza, to twór złożony. *Spiritus humanus* pośredniczy między tymi dwoma elementami. Mamy wyjątkową pozycję człowieka, który — jako pośrednik — jest rozumną duszą i posługuje się ciałem. Z jednej strony jest uprzywilejowany, z drugiej problematyczny, ale jego radością jest fakt, że może

¹⁹ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał M. Czerwiński, Warszawa 1970, s. 33.

osiągnąć doczesną szczęśliwość. Obie te drogi to *activa* i *passiva*. Z pierwszą wiązało się *furor divinus* — boskie uniesienie. Dzięki tym przemyśleniom zaistniała w świecie chrześcijańskim koncepcja ludzkiego geniuszu.

Michał Anioł wydobywał malowaną rzeźbę genialnie operując kontrastem rysunku wykonanego oliwkowym pigmentem zwanym ziemią zieloną i wolumenem ciał wydobytych chłodnym różem weneckim, uzupełnionym gamą innych kolorów cielistych. Ziemi zielonej używano do wydobywania subtelných cieni na żywej twarzy, tymże pigmentem podmalowywano też spodnie warstwy obrazu, zaś odcienie mnogich barwnych niuansów ludzkiego ciała dodawało mięsistości i tak atletycznych postaci. Zjadliwy kontrast złamanych barw wydobywających muskulaturę ciała idealnie komponował się z ciepłym światłem świec, używanych w kaplicy. Mocna gra kolorów ciała ludzkiego dawała wrażenie pograżenia ich w niezemskim świetle. Udało mu się połączyć muskularne postacie wydobyte mistrzowskim rysunkiem — czyli kreatywnym *disegno*, rozumianym jako zaistnienie zamysłu artysty, czyli początkiem dialogu z widzem. Nałożony jak wisząca przestrzeń kolor ciała był następnym krokiem — ożywił nakreślone postaci. Mistrz przeplatał zielone zarysy kłębiących się ciał boskim światłem będącym jednocześnie kolorem ciała.

„Ciało ludzkie — pisze Łysiak — (głównie męskie), które uważał za obiekt dla sztuki najciekawszy, (typowy pogląd rzeźbiarza) to u Michelangela wspaniała, pysznie umięśniona „*machina instrumentalis*” o anatomicznej jakości pierwszego gatunku [...]. U Michała Anioła pierwiastek ludzki (nadludzki) tak doskonale złączył się z pierwiastkiem boskim, że nie można rozróżnić jednego i drugiego”²⁰.

Michał Anioł przemówił językiem kolorów dając odbiorcy możliwość spotkania ze swoim mistycyzmem, zbudowanym na kulturze umysłowej jego rodzinnego miasta.

Jego *contemplatio*, fascynujące go odrywanie duszy od ciała, przemawia z Kaplicy Sykstyńskiej jedynie grą kontrastów barw, ale za to jaką grą. Był tym, który wyobraźnią dosięgał umysłu Boga, powoływał do życia postaci zielonym cieniem ich wizerunku czyli duszą nieśmiertelną, która jest cieniem boskiej światłości. Kształtność zaś nadawał darując cielesne życie postaciom kolorem ciała. W ten sposób jego muskularni nadludzie przeniknięci byli podobieństwem do Boga, zaś użyte środki malarskie wydobywały w nowy sposób naturę człowieka. Język sztuki Michała Anioła genialnie spletał wszystko, w co wierzył i czym żył ten gorzki w obejściu, gburowaty artysta.

Język sztuki to także język odbiorcy, jego odpowiedź. Dzieło jest nieustannie poddawane interpretacjom zarówno przez niezorientowanych w całej skomplikowanej sferze treściowej, jak i przez znawców, chociaż nas interesuje odbiór obrazu przez tych drugich. Władysław Stróżewski pisze:

„Wielkie dzieła sztuki porażają nas, rzucają na kolana, a zarazem napawają nas uczuciem wyciskającego tły z oczu szczęścia, że znaleźliśmy się w szczególnym stanie „*taski*” obcowania z nimi. Tego stanu umniejszenia czy unicestwienia nas samych nie odczuwamy w żadnym razie jako degradacji, lecz jako konieczny warunek przeżycia tej niezwykłej, przekraczającej nas i wszystko, co możemy

²⁰ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 2, Warszawa – Chicago 1997, s. 245–248.

*pomyśleć, wartości. Czujemy się umniejszeni i wywyższeni, unicestwieni i porwani ku górze, a przecież to wydaje się nam czymś zupełnie naturalnym w sytuacji, w jakiej się znajdujemy. Doskonałość, piękno wywołują w nas takie same reakcje, jak mysterium tremendum*²¹.

Tworzenie literatury popularyzatorskiej jest sprzedażą nasion, zapładniających umysły czytelnice. Wybitny interpretator nie przestaje być osobą zachwyconą dziełem, posiadającą rzadką cechę współodczuwania sztuki.

Nie będąc malarzem, artystą — twórcą, ma fenomenalną zdolność tworzenia syntez będących wspaniałymi kompozycjami. Zmagając się z dziełem sztuki tworzy słowem nową przestrzeń dla odbioru dzieła, skomponowanego z równą precyzją, jak opisywane dzieło mistrza.

Mamy zatem do czynienia z dwiema sferami: po pierwsze kontakt z dziełem sztuki zaczyna budzić się przez wrażenie interpretatora, po drugie operowanie mistrzowskim słowem zaczyna konkurować w sferze doznań odbiorcy z samym dziełem.

Piszący o sztuce dzieli się swoim zachwytem, ugruntowanym rzetelną wiedzą, stąd doznania odbiorcy — czytelnika są poniekąd spotęgowane trafnymi sugestiami badacza snującego swoje przemyślenia. W literaturze specjalistycznej zawsze toczył się będzie spór o kierunki interpretacji dzieł sztuki, zaś w pracach popularyzatorskich pozostaje miejsce na osobiste zachwyty. Interpretujący musi mieć świadomość swojej służebnej roli wobec tworzącej się więzi: czytelnik — dzieło sztuki. Celny i żywy w formie tekst skomponowany jest z wyraźnym zamysłem na wzór malarskiej kompozycji, pozwalający zwolnić muzealny galop do którego przywykła tłuszcza turystyczna, wpadająca nawałnicą w podwoje galerii. Tekst ma stanowić zapalnik tłącego się w odbiorcy pragnienia — kontemplacji oryginału. Wyłuskana zaś z przeszłości postać artysty przestaje być tylko nazwiskiem, jej zapomniane życie zyskuje koloryt. Kilka zdań pozwala śledzić ruch jego pędzla, podejrzeć warsztat pracy i sposób myślenia, wreszcie daje możliwość współodczuwania obrazu wraz z zawartym w nim ładunkiem symbolicznym. Kunszt słowa pisanego, stanowiący tworzywo dla piszącego o dziele sztuki, sam staje się jędrnym artystycznie wytworem.

Posługiwanie się w sposób świadomy tak subtelnym narzędziem, wrywa czytelnika z objęć „hordy obojętnych”. Wybiórczość obserwacji inspirowana osobistym przeżyciem, styl swobodny, ale nie niedbały, okraszony soczystymi wtrętami pozwala nawiązać dialog z artystą, z jego dziełem i z jego czasami. Waldemar Łysiak jednoznacznie rozstrzyga spór nad formą literacką. Odrzuca zdecydowanie tekst, będący leistą syntezą zjawisk artystycznych, okraszony na przymus przypadkowymi ilustracjami. Konsekwentnie prowadzi ku dziełu i twórcy. Nowinki interpretacyjne okraszone mgławicą aparatu naukowego, stają się dla niego źródłem rzetelnej wiedzy, lecz nie dławi swoich czytelników takim bulgoczącym sosem, bez którego nie da się jednak docierać do sedna zagadek, zakurzonych mrokami dziejów. Konsumpcję ta pozostawia wąskiemu gronu specjalistów, co wcale nie znaczy, że pozbawia zwykłego czytelnika trafnych zdań.

²¹ W. Stróżeński, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 35.

A co zatem pozostaje bombastycznym twórcom opastych Handbuchów, którzy nie zdobędą się na entuzjazm pisania? Pozostanie warta przeżucia odpowiedź Elizawieyty Iwanowny (postaci stworzonej przez Tomasza Manna), malarki i cierplivej słuchaczki cytowanych wcześniej, zblazowanych wynurzeń literata Tonia Krögera:

„*Rozwiązaniem jest to, że jest pan w każdym calu po prostu mieszcuchem*”²².

Oto odpowiedź malarza rzucona w twarz wyczerpanemu twórczo szafarzowi słowa pisanego. Sztuka mówi językiem żywym, nam zaś powierzono pisanie o sztuce, dziedzinie, bez której można się w życiu spokojnie obejść. Lecz cóż warte jest takie życie.

Bibliografia

- Cennini C., *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955.
 Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał M. Czerwiński, Warszawa 1970.
 Gombrich E.H., *O sztuce*, Warszawa 1997.
 Łysiak W., *Malarstwo białego człowieka*, t. 1, Poznań 1997.
 Łysiak W., *Malarstwo białego człowieka*, t. 4–8, Warszawa – Chicago 1998–2000.
 Mann T., *Tonio Kröger i inne opowiadania*, tłum. L. Staff, Warszawa 1973.
 Popek S., *Barwy i psychika*, Lublin 1999, s. 65.
 Read H., *Sens sztuki*, Warszawa 1994.
 Stróżeński W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989.

REFLEXIONEN ZUR SPRACHE DER KUNST ANHAND WALDEMAR ŁYSIAKS WERK „MALEREI DES WEISSEN MANNES”

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Waldemar Łysiaks Werk vor allem im Kontext der Geschichte der Kunst, aber auch der Philosophie und Theologie, die einen bedeutenden Einfluss auf die europäische Zivilisation und Kultur ausübten. Der kontroverse Schriftsteller — seine „Malerei des weißen Mannes” — wurde zum Gegenstand einer tiefgründigen Analyse.

²² T. Mann, dz. cyt., s. 75.