

Wiesław Juszcak

Dwa eseje o malowaniu natury : przestrzeń jako "forma formata" (o obrazach Jacka Sempolińskiego, 1971)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (9), 112-119

1973

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.

Wiesław Juszcak

Dwa eseje o malowaniu natury

**Przestrzeń jako „forma formata”
(O obrazach Jacka Sempolińskiego,
1971)**

*Przyroda była dla nas piękną, gdy
wyglądała zarazem jak sztuka;
sztuka zaś może tylko wtedy być
nazwana piękną, kiedy jesteśmy
świadomi tego, że jest sztuką,
a mimo to wydaje się nam przy-
rodą.*

Kant

Bezkresna różnorodność możliwych punktów wyjścia i nieskończona liczba rozwiązań możliwych, nieograniczona swoboda wyboru i konieczność wybierania czynią każdy krok w sztuce niepewnym i trudnym. Każda decyzja wydawać się tu musi niezmiernym wyrzeczeniem, wszelkie spełnienie jest zarazem jedynie rezygnacją. Dojrzałość mierzy się wewnątrznie rosnącymi tylko wątpliwościami, a w pogłębiającym się poczuciu niedoskonałości to, co zdobyte, przestaje się liczyć. Ważne jest samo ponawianie wysiłku, cykliczne powracanie do tych samych z pozoru prób, zaczynanie jakby bez żadnych wstecz doświadczeń. Sztuka wówczas jawi się jako coś innego niż produkowanie dzieł sztuki, niż wytwarzanie pięknych przedmiotów po prostu, z których każdy stanowić ma samą dla siebie całość — skończoną. Cel artystycznego działania ukazuje się wówczas jako coś nie podlegającego materializacji, coś nieosiągalnego nigdy w pełni, przybliżanego jedynie w owym ponawianym wciąż akcie, którego treść, też zawsze niepełną, odczytujemy z pozostawionych śladów:

Cel
artystycznego
działania

z budowli i wielkich utworów orkiestralnych, z pieśni i poematów, z posągów, fresków, płaskorzeźb i obrazów. I to, co pięknem tych przedmiotów nazywamy, to zaledwie rozbłyskujący na ich powierzchni, rozświetlający ich wnętrze refleks tamtego dalekiego celu. Nie więcej niż refleks, bo — jak powiada filozof renesansowy — „w żadnej materii forma niematerialna i umysłowa nie może być oddana taką, jaką rzeczywiście jest. Każda widzialna forma prawdziwej i niewidzialnej formy, istniejącej w umyśle i będącej samym umysłem, pozostanie zawsze tylko jej podobizną i obrazem”. Niesłusznie więc, kiedy myślimy o formie, łączymy ją z widzialnym jedynie kształtem. Malarstwo nie jest sposobem widzenia, lecz unaocznianiem sensu, odkrywaniem oczom sposobów pojmowania świata w nas i świata poza nami. Jest to ukazywanie znaczeń, lub raczej ukazywanie drogi wiodącej ku znaczeniom, których się do końca nie da zgłębić, ale których się też innym sposobem nie da zasugerować nawet. Jest ono ściganiem prawdy, chwytaniem duchowego w sidła niedoskonałe zapewne, lecz jedyne. Jest przymierzaniem skończonego do nieskończoności, nachylaniem ku sobie dwu nieporównywalnych wymiarów.

Malarstwo
unaocznianiem
sensu

Obok tej istnieje inna jeszcze skala, do której się sztuka prawie nieustannie odnosi. Tę drugą zawiera w sobie natura. Ona także daje się pojąć jako forma, jako całość ekspresyjna, jako układ znaczeń, który chcemy przeniknąć, zrozumieć sztukę. I stąd malowanie pejzażu porównać można do ustawiania naprzeciw siebie tych dwu form jak dwóch luster przeglądających się wzajem: stawianie „formy stwarzanej”, którą uzmysławia, którą w sobie niesie obraz — wobec „formy tworzącej”, czyli przyrody. Pierwsza ma odsłaniać to, co druga trzyma w utajeniu — ma czynić bezpośrednim to, co się kryje poza kuszącymi urokami malowniczości, poza mylącą łatwą mową poszczególnych kształtów

Natura to
układ znaczeń

i barw, poza wszelką przypadkowością, poza zmiennością odwodzącą nas od tego, co istotne, broniąc przystępu do absolutnej dziedziny nienaruszalnego trwania. Tak, dzięki sztuce, natura ma się uczytelnić dla nas, sztuka zaś — dzięki naturze — ma się stawać bardziej „organiczna”, bardziej „naturalna” i twórcza — bowiem w formach stwarzanych odzwierciedla spontaniczną kreacyjną siłę formy form.

Obnażanie więc, odkrywanie owej formy oddala nas ostatecznie od jednostkowych konkretów. Bo sztuka jest najbliżej swego niedosięzłego celu i równocześnie najbliżej natury nie wtedy, gdy kopiuje zewnętrżność, gdy naśladuje jej wygłądy, lecz kiedy wkracza na obszar obiektywności „oderwanej”. Na tym obszarze czujemy się wyzwoleni z terroru konwencjonalnych przyporządkowań, spod rygoru najbardziej wysublimowanych, odkrywczych symboli, które — zawsze tradycją obciążone — zakotwiczą nas w werbalnej jednoznaczności. Uciekamy ze strefy znaczeń już zdobytych i znanych: rzeczywistą świeżość poznania zapewnia nam ta sztuka, która *deformuje* — czyli z kształtów pojedynczych i z ich sumy wydobywa ich metafizyczny sens, ich *formę* ostateczną. Z obrazu wyłania się przyroda znacząca — zamiast podobnej tylko.

Z kształtów
wydobyć sens
metafizyczny

Na gruzach zaniechanych czy zapomnianych już praw powstaje nowy porządek: powietrze jest ciężkie jak woda, a woda lekka jak powietrze. Skawalone bryły światła kamienują, miażdżą przedmioty, i ranią oczy w bolesnym pod słońce patrzeniu. Może jedna przestrzeń wychodzi cało z tej metamorfozy. Rozpoznajemy ją, ale jej funkcja się zmienia. Nie jest to ta sieć, którą w codziennym doświadczeniu łowimy kształty zjawisk. Nie jest to już „forma” zmysłowego wyłącznie poznania. Tak jak farba odmaterializowuje się w blask i cień, tak i przestrzeń owa — wyzwolona z brzmienia

fizyczności — otwiera swoje wnętrze na przyjęcie poetyckiej wiedzy.

Pejzaże z eposu
(O obrazach
Przemysława Brykalskiego, 1972)

quale per incertam lunam sub luce
 [maligna est iter in silvis,
ubi caelum condidit umbra Iuppiter
[et rebus nox abstulit atra colorem.

(*Aeneis*, vi: 270—272)

Nietrudno dostrzec w eposie klasycznym dwa istotnie różne sposoby ukazywania natury. Każdy z nich stwarza krajobraz o odmiennym walorze emocjonalnym, wydobywając zeń inny sens i inaczej go odnosząc do całości, do zasadniczego tonu dzieła. Można tu po prostu wyróżnić krajobrazy poetyckie „pełne”, przedstawiane szczegółowo, i zaznaczane zaledwie, sugerowane tylko.

Pierwsze więc powstają powoli, na bliskich planach, wylaniają się w tym samym hieratycznym rytmie co wszystkie kluczowe epizody, są włączone w główny tok narracji, są prawdziwie epickie. Odbieramy je jako organiczną część antropocentrycznego świata, bo takim nade wszystko jest świat eposu. Opis ogrodów Armidy u Tassa, opisy rajskiego parku u Miliona należą do tego typu rozbudowanych pejzaży, pejzaży zaludnionych lub dających się ogarnąć prawie bez reszty ludzkim umysłem, ludzką miarą, albo miarą boską wyobrażoną na podobieństwo człowiekowi dostępnych skal.

Lecz gdy Eneasz, zanim zacznie opowieść o upadku Troi, próbując jeszcze odwlec bolesne wspomnienie,

Przedstawienia natury w eposie klasycznym

tłumacząc się spóźnioną porą, mówi: „*iam nox humida caelo praecipitat*” — spokojnie miarowe tętno eposu zostaje na moment wstrzymane. W nagłym rozbłysku jakiejś lirycznej chwili przeobrażają się perspektywy. Na mgnienie cofa się w głąb dotykalna przedtem rzeczywistość. Oto nowy element nadaje rzeczom nowy wymiar: ponad łożami uczujących, nad pałacem Dydony blednie ogromne niebo, dogasają gwiazdy, „już chyli się wilgotna noc”.

Uniwersalne
centrum

Podstawową cechą takiego, zarysowanego jednym gestem poetyckiego krajobrazu stanowi to, że nie da się go oglądać — że można go tylko zobaczyć. Jest lapidarny i intensywny. Choćby obejmował najrozleglejsze obszary, sprowadza się do naraz pochwytniej nasyconej jedności. Wytycza uniwersalne centrum, punkt szczególny, od którego biegną, lub w którym przecinają się wszystkie drogi poznania, wszystkie szlaki wyobraźni, wszystkie linie magicznego schematu świata. Podobny obraz, jawiąc się w utworze lirycznym, nie musiałby być obarczony funkcją podobną. Tu zaś o ciężarze ekspresji decyduje monumentalny horyzont reszty dzieła, kontekst epicki. Bo epos ma być z założenia swoistym odwzorowaniem rzeczywistości całej, ma być jej modelem idealnym. I przeto każdy punkt jego, brzemienno treścią nieuchwytną, kuszący niedookreśleniem, nabiera znaczenia symbolicznego, sugeruje poczucie jak gdyby pozazmysłowego kontaktu z istotą całości. Zdaje się zawierać klucz do wszystkich szyfrów, w jakich nieskończoność może być zapisywana. Taki zwarty, momentalny krajobraz z epopei jest niźy smuga meteoru: wyznacza odległość bezmierną, głębię tła, silniej pozwala uzmysłować sobie nieruchomość konstelacji, budzi tęsknotę za trwaniem, i znika. Taki krajobraz musi być powołany do istnienia przez uogólnianie. Przyroda musi się w nim stawać abstrakcyjna, objawiając jedynie najdalsze swe zarysy. A stąd,

z niepewności przeczuć, które powstają, z nienasy-
 cenia wysokich i stale rosnących pragnień, rodzi
 się zawrotna potrzeba objęcia pełni. Jeśliby mówić
 jeszcze dalej o owym drugim rodzaju, o typie zwią-
 zanego, intensywnego pejzażu z epopei, stosując do-
 tychczasowe spostrzeżenia do malarstwa, spotkać by
 się można z jedną, na pewno uzasadnioną wątpli-
 wością. Skoro tam, w dziele literackim, lapidarny
 obraz określa się w swym istotnym charakterze do-
 piero poprzez stosunek do całości, do tła, z jakim
 jest organicznie związany, to aby tutaj, na nowym
 obszarze doszukiwać się najbardziej mglistych na-
 wet analogii, trzeba wpierw odnaleźć czy ustalić
 podobną relację „obraz — tło”. A malarskie dzieło
 jest — w dosłownym i przenośnym znaczeniu —
 tylko obrazem. Całością zamkniętą, autonomiczną,
 bez określonego albo koniecznego tła. Ani bowiem
 rzeczywistość, która otacza ten obraz, nie jest jego
 kontynuacją, ani on — nawet stanowiąc jej odwzo-
 rowanie, nawet uzależniony w swoim bycie od
 idących z niej inspiracji — nie jest jej przedłuże-
 niem. Nie ma między nimi żadnej ciągłości. Nie za-
 chodzi też żadne podobieństwo między sposobami
 istnienia każdego z nich. To samo (wyłączając za-
 strzeżenie ostatnie) da się powiedzieć o stosunkach
 między samymi obrazami. Lecz mimo wszystko
 wspomnianą analogię można przeprowadzić przy
 innym nieco, mniej dosłownym ujęciu członów po-
 równania, przy nieco odmiennej ich interpretacji.
 Ktoś będzie utrzymywał, że tłem obrazu, zplec-
 czem, którego poszukujemy, jest osobowość twórcy
 dzieła. Że, dla przykładu, obrazy, o jakich teraz my-
 ślimy — nasycone, pełne napięcia, zwarte, uogól-
 niające kształt, sprowadzające go do abstrakcyjnie
 geometrycznej czystości, destylujące ze zjawisk
 natury samą ich wizualną i znaczeniową esencję —
 że te obrazy można nazwać epickimi, ponieważ są
 odzwierciedleniem artystycznego temperamentu,
 świadomości czy wyobraźni, które określilibyśmy

Zawrotna
 potrzeba
 objęcia pełni

Czy istnieje
 „tło” obrazu

najtrafniej mianem epickich. Że obrazy te stanowią rezultat pewnej wizji rzeczywistości, wizji zobiektywizowanej, poważnej, hieratycznej, totalnej — a więc wywołującej skojarzenia z eposem.

Jednak taka argumentacja, choć pod wieloma względami użyteczna, przekonywająca i słuszna, odwołałaby nas od analizowania ekspresji samego dzieła w stronę badań nad psychiką artysty i psychologią procesu twórczego. A skoro obchodzi nas tu raczej to pierwsze, nie powinniśmy upatrywać w owych obrazach rezultatów wizji, ale traktować każdy z nich jako wizję.

Powiemy zatem: każdy z nich stanowi osobny, skończony, pełny „świat własny” i jest równocześnie wizerunkiem węzłowego punktu, samego jądra tegoż świata. Jawi się w tej samej chwili w obu rolach: w roli błyskawicznie rysującego się i ginącego pejzażu i w roli jego nieporuszonego tła. Jest i drzewem, i tym jedynym nasieniem, z którego to właśnie drzewo wyrosło. Stanowi jednocześnie źródło wizji, jaka zeń emanuje, i daje się oglądać jako zamknięty już, utrwalony proces owej emanacji. Jest cały całością i cały jej częścią. Jest cały rzeczywistością zupełną i żywą; cały jest jej odwzorowaniem, jej martwym schematem; cały jest tej samej rzeczywistości ośrodkiem streszczającym jej istotę. Cały jest w każdym momencie wszystkim tym naraz i z osobna. Więc skoro go nazywamy krajobrazem z eposu, może tym samym przyrównujemy go do epopei?

W takiej dynamicznej rozbieżno-zbieżnej perspektywie, nie będącej perspektywą dla oka, lecz perspektywą rozumienia i wzruszenia, wśród drżącego spokoju powstając — trwają tutaj materie metaliczne obok miękkich mgieł i płynnych cieni. Trwają nietrwale, nawzajem rodzące siebie i wzajem przez siebie pochłaniane. Wybłyskują powierzchnie jakby gorących kryształów migocące od światła, które ślizgają się po nich i prześwietlają je, zde-

Krajobraz
z eposu

rzając się z blaskiem przenikającym „z drugiej strony”, z wnętrza przez owe płaszczyzny ujmowanych kształtów. Płaszczyzny lotne i stabilne sugerują tu raczej sam sens przestrzenności, niż opisują jednoznacznie przestrzeń: ona sama zdaje się nieuchwytna, ruchliwa, falująca od głębokich dystansów ku bliskim, opadająca, gasnąca na powierzchni płótna. W najbardziej nasyconych mrokach odnajdujemy życie opalizujących refleksów — a najjaskrawsze barwy nie wznoszą się tu nigdy do krzyku, tak jak gdyby albo pochłaniały nadmiar ognia, albo były rozpostarte ponad lodowatą ciemnością.

I we wszystkich elementach, i w całej budowie tych pejzaży tak ekspresyjnych i tak klasycznych, tak opanowanych i tak gorączkowych, spontanicznych i powściągliwych, wyczuwa się ten sam zbrojny pokój pomiędzy swobodą a rygiorem, harmonię nieustępliwie i nieustannie wywalczaną.

Ponad
lodowatą
ciemnością