

Anna Buszko

Światło we wczesnym malarstwie włoskim

Sztuka i Filozofia 3, 247-253

1990

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.

Anna Buszko

ŚWIATŁO WE WCZESNYM MALARSTWIE WŁOSKIM

Paul Hills: *Light of early Italian Painting*. New Haven and London 1987, 165 s.

Omawiana praca P. Hillsa, wykładowcy historii sztuki Uniwersytetu w Warwick, wydana w formie albumowej w ramach Yale University Press, jest wielostronnym i zarazem pierwszym w Anglii studium problematyki światła w malarstwie włoskim okresu 1250—1430. Głównym przedmiotem uwagi autora jest zauważalny związek między filozofią a sztuką przełomu Średniowiecza i Renesansu, okresu narodzin sztuki nowożytnej. Szczególnie interesujący jest pogląd autora o istnieniu niepodważalnych — jego zdaniem — analogii pomiędzy filozofią światła a światłem w malarstwie. Hills koncentruje się jednak głównie na ich opisie i nie próbuje rozstrzygnąć znacznie szerszego problemu ustalenia natury tego rodzaju związków, co jest stałym problemem filozofii sztuki.

Trudno jest stwierdzić bezpośredni wpływ na sztukę, gdyż rzadko zdarza się, by artysta interesował się nauką (do wyjątków można zaliczyć takie osobowości, jak Leonardo da Vinci). Dodatkową trudność natury zasadniczej stanowi niemożliwość porównania tak przecież odrębnych języków nauki i sztuki. Próby sprecyzowania natury tego rodzaju związków są najczęściej bezowocne, ponieważ wymykają się ujęciu pojęciowemu. Dlatego tak ciekawe są rozważania Hillsa, ale dlatego też ich autor nie pretenduje do całościowego ujęcia tego tak złożonego zagadnienia, lecz omawia tylko niektóre jego aspekty.

Za punkt odniesienia uważa autor ówczesną wiedzę o świetle. W całym Średniowieczu kolosalną rolę odgrywała filozofia światła, dziedzictwo neoplatonizmu i Biblii. Bóg uznawany był za światło, światłość świata, warunek istnienia wszystkich rzeczy, a także za warunek poznania — poprzez naturalne kojarzenie światła fizycznego z możliwością oglądania rzeczy. W taki sposób światło (według ówczesnych filozofów) było przyczyną światła jako czynnika poznania, a często było z nim wręcz utożsamiane. Hills zaznacza, że nie jest jego intencją dyskutować wszystkie zawłości średniowiecznej metafizyki światła, lecz zajmuje się tymi jej aspektami, które jako czysto alegoryczne mogą być połączone z wiedzą lub doświadczeniem wzrokowym. Mnoży przykłady tego typu przenośni, od Biblii i jej świętych komentatorów do uczonych optyków, a także poetów, jak Dante.

Nie sposób przecenić powszechności tego typu rozumienia światła. Dyskusje na temat subtelnych różnic w interpretacjach metafizycznego aspektu światła pozostawały przede wszystkim domeną teologów, natomiast używane tak chętnie jako przenośnia światło fizyczne — boski czynnik w poznaniu — okazał się, jak pisze Hills, „zachwycająco ujmowalny” przez prawa optyki. Zrozumiały jest zatem rozwój tej nauki i zajęcie się nią wielu uczonych filozofów, jak R. Bacon, J. Pecham, czy Witelo. Fakt, że prawa optyki wyrażane były językiem matematyki, poprzez modele geometryczne, dodatkowo satysfakcjonował wszystkich średniowiecznych platoników.

Przy omawianiu roli światła w malarstwie przyjęcie teorii optycznych za podstawę może wydawać się mylące, gdyż trzeba uznać za nieprawdopodobne przypuszczenie, by jakikolwiek malarz zasiadł do czytania tekstów uczonych autorów. Pozwalają one jednak wytyczyć granicę teoretycznej wiedzy, w obrębie której mógłby pracować najbardziej wykształcony w tym zakresie malarz.

Hills podkreśla, że główne interesujące go zagadnienie, czyli światło w sztuce, traktowane jest zazwyczaj jako coś naturalnego, jako powszechny środek widzenia, a nie jako przedmiot widzenia i w związku z tym jest pomijane. Poprzez swoje badania zamierza on wypełnić tę lukę, analizując zachodnią koncepcję światła malarskiego i śledząc jej rozwój w okresie przełomowym dla sztuki włoskiej. Nie zamierza jednak uznać tej ewolucji za linearny rozwój. Każdy rozdział mówi o innym sposobie traktowania światła — w różnych szkołach malarstwa włoskiego. Niewymierny charakter (w przeciwieństwie do umiejętności posługiwania się perspektywą linearną, której prawidłowość łatwo ocenić) przedstawiania światła zwiększa jeszcze trudność jego zamierzeń. Jak dotychczas, co zauważa angielski historyk sztuki, zagadnienia perspektywy były wielokrotnie omawiane, natomiast światłu poświęcono stosunkowo niewiele uwagi.

We wstępie obszernie omówiona jest literatura dotycząca tej zaniedbanej dziedziny. Na szczególną uwagę zasługuje rola takich badaczy, jak E. Gombrich, D. Katz i D. Lindberg. Sam Hills koncentruje się na badaniu tradycji giottowskiej, przez T. i A. Gaddich do T. Masaccia, którego twórczość uznaje za fundamentalną dla malarstwa renesansowego, za syntezę sposobów przedstawiania światła, o wielkiej sile formalnej i ekspresyjnej.

Po teoretycznym wstępie autor jako historyk sztuki wychodzi już od analiz konkretnych dzieł reprezentatywnych dla poszczególnych szkół malarskich, na różne sposoby przedstawiających światło.

W rozdziale pierwszym autor rozważa teoretyczne podstawy światła malarskiego z połowy XIII wieku i jego dwoisty charakter — jako obiekt i jako środek widzenia. Jako obiekt należy do treści przedstawienia malarskiego i podlega transformacji w wizualny język, skodyfikowany i tworzący zestaw znaków ledwie przypominających odnośniki w widzialnym świecie. Może ono współdziałać ze światłem fizycznym, tworząc interakcję, często pomijaną przez

teoretyków, a której nie może już odzwierciedlić prosty model lingwistyczny. Studium to musi zatem z konieczności dotyczyć zarazem optyki, filozofii światła i języka znaków, co może powodować pewne trudności metodologiczne. Mówiąc inaczej — wielowątkowość i brak ciągłości w rozumowaniu wynika stąd, że autor próbował ujmować problem z różnych stron — z punktu widzenia różnych dziedzin nauki.

Hills analizuje szczegółowo terminy związane ze światłem, jak np. *lux*, *lumen*, *color*, *splendor*, *claritas*, i podaje historię przypisywanych im znaczeń przez m.in. Pliniusza, św. Bonawenturę, R. Grosseteste, R. Bacona i J. Pechama. Wymienieni autorzy zachowali swój autorytet aż do czasów Leonarda.

W związku z tym autor podkreśla rolę nowo powstałego zakonu — franciszkanów, jako łącznika między starą tradycją metafizyki światła a nowym jej rozumieniem — dowartościowaniem świata widzialnego i związanym z tym realizmem religijnej wyobraźni. W nawiązaniu do tego Hills opisuje rolę światła jako wyznacznika czasu. W malarstwie starożytnym artyści przedstawiali przedmioty tak oświetlone, by podkreślić momentalność ujęcia. Gdy unikatowość danej chwili i osoby przestała być ważna wobec chrześcijańskich wartości transcendentnych — światło, przestrzeń i czas przestały być z sobą łączone. Czas nie był godzien przedstawiania wobec wieczności, której symbolem stało się światło. Również chętnie stosowane złote tło likwidowało jakakolwiek iluzję realnej przestrzeni.

Dalekiego Boga, którego człowieczeństwo zostało odrealnione, w dwojaki sposób przybliżył ówczesnym ludziom św. Franciszek. Jego życie uznane zostało za wierne naśladownictwo życia Chrystusa. Traktowano je jako odpowiedź na pytanie, jak żyłby Chrystus, gdyby się teraz urodził. Wynika stąd, że malowanie wydarzeń, w których brał udział św. Franciszek, było pośrednio komentarzem do Biblii. Do przedstawiania faktów z niezbyt odległej przeszłości stosowany był realizm, usankcjonowany uprzednio ideologią franciszkańską, afirmacją wszystkiego, co istnieje na świecie, nawet najmniej godnego uwagi szczegółu jako umiłowanego dzieła Boga i młodszego rodzeństwa człowieka.

Podobnym torem bieгло dowartościowanie zmysłów w poznaniu, uznawanych, w panującym powszechnie aż do XII wieku stanowisku platońskim za źródło wiedzy w najlepszym przypadku bardzo niepewne. Również badania optyczne wykazały, że dzięki swojej promienistej naturze światło biorące udział w poznaniu zmysłowym jest w stanie gwarantować prawdę o rzeczywistości. W ten sposób mimesis stała się filozoficznie godna szacunku.

Tradycyjne uznanie dla jasności całkiem naturalnie łączono z podziwem dla przedmiotów czci wykonanych z cennych a zarazem pełnych blasku materiałów. Hills sugeruje, że kojarzenie światła z cenną materią prawdopodobnie wpłynęło na tak chętnie stosowaną malarską iluzję światła odbitego jako czynnika o szczególnej roli w kształtowaniu kompozycji. Światło jako malarski sposób modelowania w połączeniu z materialną wartością występuje w zapożyczonych

z Bizancjum chryzografii (technice naklejania złotych płatków). Hills szeroko omawia bardzo podówczas jednolite techniczne traktaty o kolorach i związane z nimi sposoby modelowania. Zwyczaj modelowania w XIII wieku były zróżnicowane w zależności od symbolicznej wartości poszczególnych kolorów. Najwyraźniej widać to w przypadku ultramaryny, czyli sproszkowanej lapis lazuli. Koszt tego pigmentu przywożonego aż z Afganistanu, w połączeniu z głębią błękitu, podobnego do nieba w nocy, czynił go najodpowiedniejszą farbą na szatę Marii. Ponieważ lapis lazuli jest z natury ciemny, modelowanie przez zacienienie jest prawie niemożliwe, natomiast rozjaśnienie mogłoby zepsuć głębokość tonu barwy. Pewne wyjście stanowiła chryzografia, lecz dawała ona efekty dalekie od naturalności z powodu niemożliwości oddania gradacji tonów. Nieziemski charakter efektu estetycznego był wzmocniony oświetleniem obrazu przez migotliwe światło świec ustawionych na ołtarzu. Nienaturalność takiej metody modelowania dobrze odpowiadała jej niebiańskiemu przedmiotowi. W taki sposób chryzografia i stosowanie nasyconego koloru były zakorzenione w metafizyce światła i szeroko rozumianej kosmologii, a wraz z wejściem w użycie tonalnych technik modelowania chryzografia nabierała już ściśle symbolicznego charakteru.

Występowanie dwóch technik modelowania można porównać z dualizmem myśli filozoficznej owego czasu, współhistniały one jak duch arystotelesowskiego empiryzmu wraz z idealizmem platońskim.

W początkach epoki nowożytnej nastąpiła przemiana poczucia sensu światła z transcendentnego na informacyjny. Wiązało się to z przemianami społecznymi: utratą przez Kościół monopolu na wiedzę (kupiec cenił światło, które informuje o wymiarach i ilości). Na szczęście dla Kościoła te realistyczne tendencje rozumiał ruch franciszkański i zdołał je chociaż częściowo ująć w sposób dostosowany do zmieniającej się mentalności ówczesnych ludzi.

W drugim rozdziale omawia autor specyfikę światła w mozaikach Cavalliniego. Płaszczyznowość, monumentalizm i syntetyczność tego malarstwa wyprowadza on z rzeźby i nazywa artystyczną brzytwą Ockhama, likwidującą nadmiar szczegółów, takich jak gmatwanina fałdów szat, otaczająca postacie. Cavallini powracał do osiągnięć malarstwa starożytnego, naśladowującego wygląd form widzianych z dużej odległości. W ten sposób częściowo wyszedł ze średniowiecznych ograniczeń, lecz i pozostał w nich przez to, że konfiguracja światła i cienia w jego malarstwie stanowi ponadczasowy ornament i znak tajemnicy objawienia.

Trzeci rozdział poświęca autor malarstwu Giotta, a głównie jego najważniejszemu dziełu, zespołowi fresków w padewskiej kaplicy Scrovegnich. Opisuje światło w każdej scenie jako funkcjonujące w obrębie całej narracji i przystosowane do naturalnego oświetlenia kaplicy, przez co malarz chciał uzyskać iluzję oświetlenia całego cyklu przez naturalne światło okien. Konsekwencja kierunku malowanego światła sugeruje, że jego źródło jest bardzo daleko.

Stanowiło to optymalne rozwiązanie korelacji światła namalowanego ze zmieniającym się w ciągu dnia. Widać więc, jak znów antyczny iluzjonizm oferował malarzom Duecenta pewne rozwiązania. Wpływu twórczości Giotto nie sposób przecenić, gdyż wraz z ówczesnym odkryciem światła jako czynnika korelatywnego do malarskiej przestrzeni była szkołą artystów okresu rozkwitu Renesansu.

Iluzjonizm Giotto nie jest jednak konsekwentny. W Kaplicy Scrovegnich artysta wyłączył z tej konwencji personifikacje cnót i występów, wykonane szarobiałą techniką sgraffito, zaznaczając przez to, że należą do odrębnego porządku metafizycznego. Widać tutaj wyraźnie, jak dualizm formy i konwencji malarskiej oznacza dualizm treści — świat wydarzeń realnych i świat idei.

Malowanie źródeł światła należy u Giotto do rzadkości, występuje, gdy wymaga tego symbolika, jak np. w scenie Zwiastowania.

Bardzo wiele miejsca poświęca autor analizie kolorystyki Giotto i omówieniu jego techniki, wywodząc ją częściowo z Rzymu, a częściowo z północnego iluminatorstwa.

W czwartym rozdziale powraca Hills do zagadnień nauki w XIII wieku, by podać czytelnikowi konspekt obowiązującej wtedy teorii optyki. W latach 1260—80 zostały napisane podstawowe traktaty o świetle: *Perspectiva*, *Opus maius* i *De multiplicatio specierum* Bacona, *Perspectiva* Witelona i *Perspectiva communis* Pechama. Wszystkie można powiązać z dworem papieskim w Viterbo. Hills podkreśla, że uderzający jest wpływ tych dzieł na papieskim dworze w czasie odrodzenia monumentalnego malarstwa w Rzymie pod patronatem Mikołaja III. Jest możliwe, że Giotto spędził jakiś czas w tym mieście. Zdaniem Hillsa wskazywałby na to fakt, że w Padwie artysta dobrze dawał sobie radę z perspektywą, której teoretycznych podstaw dostarczały badania wyżej wymienionych optyków. Należy dodać, że sam Witelo przed udaniem się do Viterbo niemal na pewno przebywał w Padwie, ośrodku arystotelizmu, gdzie studiowano i wykładano pisma arabskich arystotelików, dotyczące fizjologii widzenia.

Intelektualny wykładnik środków formalnych Giotto stanowią — zdaniem autora — przede wszystkim poglądy Bacona. Światło i cień w malarstwie Giotto układają się według praw wyłożonych w dziele Bacona — światło malowane na powierzchniach przedmiotów i pozwalające odróżnić pełne od pustego jest jedynym widocznym światłem, a powietrze transmituje światło, lecz samo nie jest świetliste. To właśnie Bacon uczynił rozróżnienie pomiędzy przezroczystym powietrzem a stałymi ciałami, które „ograniczają widzenie”. Istnieje zatem podstawa uznania analogii między malarstwem w Padwie XIII wieku.

W rozdziale piątym autor omawia epistemologiczne, platońskie korzenie zakazu malowania cieni jako niegodnych przedstawiania, gdyż zbyt odległych od prawdy. Platonizm utrzymywał się w mocy przez cały omawiany okres, pomimo tego, że filozofia nominalistyczna coraz bardziej dowartościowywała rzeczywistość partykularną.

Autor szczegółowo opisuje malarstwo T. i A. Gaddich, zwracając uwagę na połączenie iluzjonizmu z symbolizmem (duchowe oświecenie) u T. Gaddiego.

W trzeciej ćwiertci Trecenta oddzielenie tego, co zmysłowe, od tego, co intelektualne doprowadziło do analogicznej różnicy między modelowaniem a symbolicznymi lub skrótowymi przedstawieniami światła. Kiedy luka pomiędzy alegorycznym językiem tekstu a umiejętnościami malarza była zbyt trudna do pokonania, symbol rozwiązywał dylemat artysty.

Szósty rozdział poświęcony jest specyficznym dla malarstwa sienneńskiego wzorom i splendorowi złota w sztuce Duccia, S. Martiniego i P. Lorenzettiego. Hills stara się tutaj pokazać, jak wpływ orientalnych tkanin zmodyfikował i wzbogacił zachodnie zainteresowanie dla trójwymiarowej iluzji poprzez wiele prób ukazywania wzoru w perspektywie. Uzyskany przez to efekt drobiazgowości wydaje się autorowi zrozumiały wobec trzynastowiecznej duchowości, która uznawała fizyczny szczegół za pomoc w realizacji wyobrażeń duchowych. W tym kontekście rozumiała staję się trzynasto- i czternastowieczna ewolucja w kierunku różnorodności. Trwała wartość sztuki sienneńskiej z XIV wieku wynika według Hillsa właśnie z tego osobliwego mariażu orientального wzoru z klasyczną koncepcją potęgi człowieka.

W rozdziale siódmym autor szczegółowo omawia twórczość G. da Fabirano, by wreszcie w ostatnim — ósmym rozdziale — jako syntezę malarstwa tego okresu przedstawić malarstwo Masaccia. Zastosowanej w nim wielości punktów oświecenia nie może być przypisana wartość symboliczna; jest to prosty wynik wymogów modelowania. Analiza dzieła Masaccia ma służyć jako ostrzeżenie przed zbyt pochopnym doszukiwaniem się ukrytych znaczeń. Dalej jednak autor znów ujawnia się jako poszukiwacz symboli, znajdując metaforę światła w dziele *Święty Piotr chrzci neofitów*, gdzie światło uderza w twarze i ciała rozbierających się ludzi, przez co ma wyrażać otwartość na Ducha Świętego. Światło oznacza tutaj poprzedzającą chrzest konwersję. W ten sposób Masaccio jednoczy symboliczne i formalne aspekty światła i likwiduje rozłam między symbolem a modelowaniem. Hills wiąże to z odkryciem, że to, co Boskie, może być przedstawione jako naturalne.

Światło, które wcześniej uważano za specjalne narzędzie łaski Bożej, odsłania teraz nową godność każdego człowieka, zarówno apostoła jak i neofity. Trudno stwierdzić, czy humaniści cenili malarstwo Masaccia, lecz łatwo zauważyć, że jego obraz powagi i godności człowieka jest zgodny z ideałami humanizmu.

Wojny prowadzone przez Florencję na przełomie XIV i XV wieku zaostriły świadomość jej obywateli jako obrońców wolności republikańskiej. Florentyńscy zaangażowani w życie polityczne interesowali się klasyczną historią i filozofią stoicką. Pomimo że humaniści wciąż jeszcze odwoływali się do łaski Bożej jako ważnej dla prosperity Florencji, coraz bardziej doceniali siebie jako twórców swego losu. Wartość człowieka miała być mierzona nie pochodzeniem czy bogactwem, lecz zdolnością do rozwijania swych talentów.

W połowie XV wieku oligarchia florencka żywiła jeszcze pewne upodobanie do wytwornej sztuki da Fabriano, lecz dla następnych pokoleń malarzy uznanym wzorem stała się powszechność i uniwersalność światła Masaccia, odzwierciedlająca nowy porządek metafizyczny.

Omawiana praca pomimo swojego specjalistycznego charakteru może być ciekawa zarówno dla czytelnika interesującego się historią myśli filozoficznej, jak i historią sztuki. Jej wielkie walory polegają na dużej erudycji autora i oryginalności spojrzenia na powiązania nauki, ideologii i sztuki. Jest godna polecenia zwłaszcza dla odbiorcy zajmującego się historią idei i ich współwystępowaniem pod różnymi postaciami — w różnych dziedzinach kultury.