

# Ewa Kuryluk

---

## W obronie barbarzyńców

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 135-140

---

1974

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tych lat. A już przynajmniej w kontekście repertuaru awangardowego i scenicznych prób eksperymentalnych. Brak tego tła sprawia, że książkę Deglera trzeba przyjąć jako jeden z bardzo istotnych, ważkich etapów w pracy nad Witkacym, który — jak napisał Puzyra — „wyżywi jeszcze kilka pokoleń badaczy”. Potwierdzeniem tego są choćby późniejsze już niż omawiana praca książki L. Sokoła o grotesce w teatrze S. I. Witkiewicza czy rozprawa M. Szybistowej, która z pozycji językoznawczej zajęła się osobliwościami leksykalnymi jego języka.

Prace te, tak jak i rozprawa Deglera, której fragmenty były drukowane wcześniej przez „Pamiętnik Teatralny”, „Prace Literackie” i „Litteraria”, stanowią kolejne etapy studiów nad Witkacym — niezrozumiałym, zapomnianym, odkrytym na nowo i wciąż zbyt bogatym, by dało się go poukładać w szufladki z jednoznacznie brzmiącymi szyldami. Stąd też może i słusznie postąpił J. Degler wstrzymując się jeszcze przed wyprowadzeniem podsumowujących wyniki jego badań ogólniejszych wniosków.

W zamieszczonym na końcu książki spisie kolejnych inscenizacji sztuk Witkacego każda notatka opatrzona jest informacją o recenzjach i reprodukcjach fotografii z danego przedstawienia. Zapewne jedynie przez przeoczenie nie znalazła się w tym spisie wiadomość o wcześniejszym druku zamieszczonego też w książce Deglera zdjęcia z krakowskiego *Tumora Mózgowicza* — w programie do *Bezimiennego dzieła* (prapremiera w teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie 21 maja 1967 r. (nie 27 maja, zob. Degler, s. 206).

Po napisaniu powyższego ukazał się lutowy numer „Dialogu” i jakaż w nim witkacowska niespodzianka — podany do druku przez J. Żuławskiego nie znany utwór S. I. Witkiewicza z 1920 r. *Panna Tutli-Putli*, „libretto do operetki w 3 aktach w czystawej formie”. Opatrzony jest ten tekst krótkim wspomnieniem Żuławskiego, do którego rodziców przyjeżdżał Witkacy, aby omówić ze Szpakiewiczem wystawienie *Zielonej pigułki* w teatrze toruńskim, ostatecznie chyba niezrealizowane. Zupełna to nowość — Witkacy wciąż zaskakuje. Ten straszny Witkacy.

Emil Orzechowski

## W obronie barbarzyńców

Maria Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1973 Wydawnictwo Literackie, ss. 378 + ilustr.

Swoją *Historię koloru* poprzedza Maria Rzepińska krótkim przeglądem najnowszych osiągnięć nauk matematyczno-przyrodniczych w zakresie badania barwy i kierunków, w jakich idą

eksperymenty i teorie współczesnych psychologów i estetyków, dążących do zbudowania pomostu pomiędzy fizykalnym traktowaniem koloru a koncepcjami dyscyplin humanistycznych.

Wstęp ten ma charakter informacyjny a jednocześnie ukazuje, że fizykalno-matematyczne ujęcie barwy niezbyt jest przydatne dla malarza i badacza sztuki, a znajomość praw rządzących kolorem posiadania przez naukowców różni się znacznie od intuicyjnej wiedzy malarza objawiającej się nie w teoretycznej spekulacji, lecz w akcie twórczym. Wiedza ta jest niema, a koloru, który materializuje się w obrazach, nie można rozważać ani w kategoriach barw spektralnych, ani *per se* — w ogóle trudno go oddać w słowach. Dlatego też, jak słusznie stwierdza autorka, niewielu historyków sztuki pisze o kolorze, brak zarówno wypróbowanej metody, jak i jenolitej terminologii, które pozwoliłyby na precyzyjne ujęcie problematyki barwy w sztuce. W zasadzie bada się kolor, podobnie jak inne elementy dzieła sztuki, od strony semantycznej i strukturalnej. Ikonolodzy dociekają archetypicznych i symbolicznych funkcji barwy, badacze struktury kolorystycznej skupiają swoją uwagę na bezpośredniej analizie jakości wizualnych.

Maria Rzepińska opowiada się po stronie tych ostatnich. Nie rezygnuje jednak z zarysowania kulturowego kontekstu, w jakim kształtuje się dzieła malarskie, natomiast niewiele miejsca poświęca symbolice koloru i zawartym w barwie treściom archetypicznym, które — jej zdaniem — miały „dla walorów artystycznych znaczenie zawsze tylko pośrednie” (s. 32). Pogląd ten, z którym można się zgadzać albo nie (osobiście sądzę, że uwzględnienie aspektu symbolicznego znacznie wzbogaciłoby *Historię koloru*), decyduje o charakterze tej książki — do głosu dochodzą w niej przede wszystkim ci, którzy kolor traktują jako fakt wizualny.

Obrona przez Rzepińską metoda, którą określić można by najogólniej jako „historyczno-subiektywną”, polega na konfrontowaniu wyprawiedzi na temat koloru zawartych w dziełach literackich, krytyce artystycznej, w traktatach filozoficznych i na naukowych oraz danych technologicznych zaczerpniętych z dawnych źródeł i współczesnych badań, zachowanych zabytków malarstwa. Pragnąc oddać kolorystyczne właściwości i wartości dzieł malarskich w sposób równie ścisły co plastyczny, autorka posługuje się terminami nowoczesnej optyki, psychologii i estetyki, ale nie stroni też od sformułowań literackich, poetyckich metafor, pojęć z innych gatunków sztuki, przede wszystkim muzycznych, od mowy potocznej i „żargonu” malarzy. Oscylując między faktami historyczno-literackimi i naukowymi a faktami wizualnymi, Rzepińska pośredniczy między tymi, którzy piszą o kolorze i tymi, którzy go tworzą.

Kolory rozbłyskują w świetle, nikną w mroku. Stosunek do barwy wynika zawsze ze stosunku do światła. Na to centralne zagadnienie autorka kładzie znaczny nacisk, wyraziście obrazując przemiany za-

chodzące w koncepcji światła na przykładzie dwóch światów: średniowiecza, w którym wspaniały blask czystych i promiennych kolorów odpowiada „odblaskowi najwyższego niewidzialnego światła”, i renesansu, który za ważniejszy od światła uważa cień modelujący bryłę, gdyż to on właśnie oddaje cielesność wszystkich rzeczy. Autorka pięknie opisuje kulminację mistyczno-zmysłowego oczarowania blaskiem kolorów — gotyckie witraże, które wędrówka światła słonecznego poddaje niekończącym się metamorfozom. Ruchliwą, żywą i zmienną strukturę witraży cechuje najwyższy stopień niematerialności korespondującej z pojęciem boskiego „splendoru”. Kompozycje z barwnych szkielek stanowią również znakomity przykład intuicyjnej „wiedzy” artystów średniowiecznych, którzy tak operowali kolorami niebieskimi i czerwonymi — inaczej je zestawiając w oknach południowych, inaczej w północnych — jakby znali zjawisko Purkiniego. Imitujący naturę renesans odkrywa cień. Miejsce kolorystycznego splendoru zajmują coraz delikatniejsze przejścia barwne, od partii oświetlonych do części położonych w mroku; w malarstwie włoskim cień często zaczyna pochłaniać kolor. W odróżnieniu od średniowiecznej metafizyki światła część malarzy renesansowych hołduje „estetyce cienia” (Rzepińska), tak dobrze widocznej w twórczości Leonarda.

Jego dociekliwym rozważaniom na temat koloru, wybiegającym daleko w przyszłość, poświęca autorka wiele uwagi; zestawia je z twórczością samego Leonarda i z malarstwem innych artystów renesansowych pragnąc uświadomić zarówno powiązania, jak i dyskrepancje istniejące między teoretyczną refleksją o kolorze a praktyką malarzką. Zmianę smaku kolorystycznego w malarstwie włoskim odzwierciedlają i przygotowują pisma Lomazza, który Leonardowskiej harmonii przez opozycję (zielen—czerwień, błękit—czerwień) przeciwstawia harmonię przez pokrewieństwo, na której zasada się malarstwo monochromatyczne.

Bardzo trafnie wychwytuje autorka zbieżności między coraz bardziej wyrafinowanymi strukturami kolorystycznymi mistrzów siedemnastowiecznych a dociekaniem naukowców na temat światła i barwy. Duch epoki objawia się przy chronologicznym zestawieniu wydarzeń: pierwszych publikacji Newtona dotyczących natury i właściwości barw, dyskusji na temat koloru w Londyńskiej Royal Society i zwiastwa „kolorystów” nad zwolennikami „rysunku” w Paryskiej Akademii Sztuki, oznaczającego uznanie barwy za równoprawny współczynnik malarstwa.

Ale myśl teoretyczna nie musi towarzyszyć kształtowaniu się sztuki, dzieła o zupełnie wyjątkowej wartości mogą się rodzić w zupełnym milczeniu, jak się to dzieje we Flandrii. Rzepińska znakomicie definiuje specyfikę wczesnej szkoły flamandzkiej pisząc, że jej obrazy stanowią „jedyny chyba na przestrzeni dziejów sztuki przykład całkowitej harmonii pomiędzy autonomiczną funkcją koloru *per se* w

jego optymalnej chromatyczności i pełni nasycenia a jego funkcją przedstawiającą, identyfikującą rzeczy i rodzaj ich substancji” (s. 198). Jest to malarstwo, któremu powiodło się stopienie w jedność „funkcji symbolicznej i funkcji ikonicznej koloru”.

Istotne wydaje się w tym kontekście poruszenie problemu bieli i czerni. Już w rozdziale poświęconym kolorowi w antyku grecko-rzymskim zwraca Rzepińska uwagę na to, że Grecy nie odróżniali pojęć biel—czern od pojęć jasność—ciemność, co stało się źródłem wielu nieporozumień w czasach renesansu, kiedy w oparciu o te synonimy malarze włoscy uzyskiwać zaczęli efekt „przechodzenia” koloru od światła do cienia przez dodanie bieli z jednej, czerni z drugiej strony, co gasiło, łamało i zacierało kolor. Natomiast malarze flamandzcy również w epoce renesansu zachowali czysty i świetlisty koloryt uzyskując wrażenie bryłowatości i przestrzenności dzięki niezmiernie subtelnej dyferencjacji wartości barwnych. Czern nie służy im do zciemniania kolorów i łączenia ich z sobą, lecz jest kolorem samym w sobie, który dzięki bogatemu zróżnicowaniu działa wklęsłe albo wypukłe. Czern nie bywa rozbielona, a biel nie przechodzi w czern w miejscach cienistych, lecz zabarwia się subtelnymi tonami błękitnymi, liliowymi i szarymi, nigdy nie tracąc świeżości.

Istotne jest zaznaczenie różnicy w sposobie konstruowania pejzażu przez malarzy włoskich dbających o precyzyjną perspektywę, a artystami flamandzkimi, którzy nie troszcząc się o wykresy z wielką swobodą i naturalnością „ustawiają plany kolorem”.

Mimo tych wnikliwych spostrzeżeń i wysokiej oceny malarstwa flamandzkiego, autorka poświęca, moim zdaniem, zbyt mało miejsca późniejszym osiągnięciom szkoły niderlandzkiej i holenderskiej. Czyżby dlatego, że malarze milczą i brak literatów, którzy zabraliby głos w ich imieniu? Podczas gdy cały rozdział poświęcony jest „pochwale plamy malarskiej” u Wenecjan, na których cześć peany wygłasza Boschini, jedynie pojedyncze zdania rozsypane po całej książce dostają się Brueghelowi czy Vermeerowi. Wspominając o traktowaniu bieli przez wczesnych Flamandów należało chyba przypomnieć, że nikt w dziejach malarstwa europejskiego nie oddał w sposób równie przekonujący bieli śniegu, jak to uczynił Pieter Brueghel na obrazie *Myśliwi na śniegu* i innych zimowych pejzażach. Przy omawianiu malarstwa barokowego Rzepińska zwraca uwagę na często spotykaną u Brueghela „repetycję” jednego koloru stosowanego w identycznej jakości, ale w różnych kształtach i wielkościach; autorka pisze, że z podobnym „chwytym nie spotkamy się w obrazach mistrzów weneckich ani też u Holendrów czy Hiszpanów XVII w.” (s. 307), ale nie omawia nigdzie funkcji i wartości samego „chwytu”, dzięki któremu powstaje specyficzny, „abstrakcyjny” rytm obrazów Brueghela.

Z wielkim wyczuciem i wrażliwością omawia Rzepińska malarstwo weneckie XVII w. podkreślając umiejętność zestrojenia w jedną ca-

łość rozległej gamy kolorystycznej, doskonałe operowanie światłem, cieniem i reflekssem. Ten niezaprzeczalny szczyt w malarstwie europejskim zyskałby na wyrazistości, gdyby autorka skonfrontowała go z innymi, nie mniej doskonałymi osiągnięciami — przede wszystkim z dziełami siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. Rzepińska wspomina o fali spirytyzmu objawiającego się w obrazach włoskich w „nieziemskim” oświeceniu, owym „*lume divino*” wyróżnionym już w pismach Lomazza. Szkoda, że autorka nie pokusiła się o przeciwstawienie temu „boskiemu” promieniowaniu światła „codziennego” — u Vermeera i de Hoocha — wpadającego do wnętrza przez szparę w drzwiach, uchylone okno, prześwitującego przez grube butelkowe szkło i kolorowe szybki, igrającego na woskowanej posadzce, wypolerowanych meblach, naczyniach, włosach, futrach, klejnotach. W tym świetle, zależnym od pogody, pory roku i dnia, kolory „brzmiały” zupełnie inaczej niż w snopach promieni rzuconych na nieziemsko-teatralne scenerie.

Wskutek tych dysproporcji, świadczących o nadmiernym poddaniu się osobistym preferencjom, powstał zbyt jednostronny obraz kolorystycznej problematyki w malarstwie XVI i XVII wieku; w jego historii brak wielu najbardziej znaczących dzieł i nazwisk, podczas gdy dominujące nad całością zdobycze szkoły weneckiej traktowane są z bezkrytycznym podziwem. Ale w sztuce jedne wartości osiąga się zwykle kosztem innych. Pogłębienie świadomości malarskiej i wysubtelnienie tkani kolorystycznej nie zawsze idą w parze z bezpośredniością i ekspresyjnością kolorystycznego przekazu. W trakcie doskonalenia przejść barwnych, tych wszystkich „półtonów i ćwierćtonów”, zatracą się często sam kolor w sensie znaku, sygnału, wywołującego poprzez łańcuch archetypicznych i symbolicznych skojarzeń żywe reakcje emocjonalne (gdyby Rzepińska przywiązywała nieco więcej wagi do tego aspektu koloru, nie uszłoby to jej uwadze).

Rozdziały poświęcone wyrafinowanym strukturom kolorystycznym Wenecjan w pełni uświadamiają najistotniejszy może mankament tej książki — brak drobnej choćby wzmianki o malarstwie archaicznym, pierwotnym i ludowym. W rozdziale poświęconym problematyce kolorystycznej w antyku grecko-rzymskim autorka cytuje jedynie wypowiedź Lukiana, niechętną wobec jaskrawych szat „barbarzyńców”. Tymczasem taka prymitywna, ale w swej prostocie znakomicie wyważona kolorystyka, znajduje się u początków wszelkiego malarstwa, a sztuka „barbarzyńska” jednocząca na najbardziej elementarnym szczeblu „funkcję symboliczną i funkcję ikonyczną koloru” do dziś fascynuje naszą wyobraźnię i stanowi źródło artystycznej inspiracji. Krótka analiza malarstwa „pierwotnego” powinna była znaleźć się we wstępie do *Historii koloru*.

Te uwagi krytyczne, które autorka uwzględni może w następnym tomie, nie umniejszają wartości syntetycznej i sugestywnie napisanej książki, która z pewnością przyczyni się do wzrostu zaintereso-

wania problematyką barwy w sztuce, do uwrażliwienia i wzbogacenia słownictwa ludzi piszących i mówiących o kolorze.

Z dokładnych opisów pigmentów i dawnych technik malarskich skorzystają artyści. Kto wie, może niektórzy sięgną nawet pod wrażeniem tych informacji po dawne receptury.

Na końcu stwierdzić trzeba, że barwne reprodukcje znajdujące się w *Historii koloru* mają tak złą jakość, że trudno je uznać za pożyteczne nawet dla celów pedagogicznych.

Ewa Kuryluk

## Z dziejów pewnego upiora

Marta Piwińska: *Legenda romantyczna i szyderycy*.  
Warszawa 1973 PIW, ss. 453. IBL PAN.

Od romantyzmu nie ma ucieczki. Nie można się od niego wyzwolić, jak nie można wyzwolić się od swej przeszłości, od swoich przodków. Ale nie tylko tak — przypomina on bowiem swego własnego upiora, raz po raz pojawiającego się wśród żywych i żądającego — niekiedy krwi. Osinowym kołkiem próbował go, bezskutecznie, przebić już pozytywizm, a po nim inne epoki. Pozostał jednak na polskiej ziemi, a walka z nim niejednokrotnie powoduje, iż walczący sam zmienia się w upiora.

Powstaje więc pytanie zasadnicze o przyczynę faktu, iż romantyzm stanowi „siłę fatalną” polskiej kultury, o istotę jego aktywności. I pytanie to stawia sobie właśnie Piwińska. Odpowiedź wydaje jej się prosta. Jest on swego rodzaju metajęzykiem, dominującym systemem znaków (a nie tylko społeczno-historycznie uwarunkowanym *perpetuum mobile*), w którym historycznie zmienne znaczone odnajduje niezmiennie znaczące. Dlaczego? — „historia nie wyjaśnia wszystkiego”, mówi autorka tytułem jednego z podrozdziałów. Już raczej — zasady myślenia mitycznego:

„(...) metajęzyk wspólnoty narodowej naszej kultury oparty na romantyzmie ma cechy szczególne. Dlatego właśnie, że jest wywiedziony z romantyzmu. Ma mityczną moc każdego metajęzyka i jeszcze dodatkowo moc metajęzyka wywiedzonego z literatury, która przypisywała sobie siłę wiary, a raczej tworzyła siebie jako rodzaj wiary” (s. 59).

Dowód przytoczyć ma między innymi jedna z najlepszych analiz Piwińskiej, „mityczna” analiza *Dziadów*. Romantyzm metajęzykiem? Zgoda, przy zastrzeżeniu, które zresztą autorka czyni, iż jest to metajęzyk zmienny, ewoluujący. Wątpliwości budzić może jednak twierdzenie o „mitycznej mocy” każdego metajęzyka (coż to znaczy właściwie?), sprzeciw zaś — sąd, iż wyznawcza postawa pisarzy i litera-