

Stanisław Dąbrowski

Schematy i tematy : (uwagi o obrazach Galerii Drezdeńskiej)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 187-193

1976

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.

Przechadzki

Stanisław Dąbrowski

Schematy i tematy

(Uwagi o obrazach Galerii Drezdeńskiej)

Vincento Catena (um 1470—1531), «Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und der heiligen Helena»

Kompozycja obrazu wydaje się bardzo prosta. Trzy stojące obok siebie postacie wypełniają szczerlnie przestrzeń w granicach pionowych ram. Surowej prostocie układu figur odpowiada prostota tła: mleczna bladość błękitnie ciemniejąca wwyż. Ale środkowa figura Marii jest wyższa niż pozostałe i skomplikowana we własnym układzie, gdyż ogarnia (w podwójnym — kompozycyjnym i macierzyńskim — sensie) nagą postać małego Jezusa. Ale każda z trzech postaci stoi odmiennie: Piotr niemal bokiem, Maria niemal frontalnie, Helena w wyraźnym półzwrocie. Ale pomiędzy Marią a Heleną tkwi jasne drzewo krzyża, naruszając rytm i symetrię figur. Ale układ rąk każdej z figur jest inny, własny. A przecież wszystkie te złożoności dotyczą dopiero planu figuralnego i są jeszcze dość proste. Złożoność zawilsza organizuje układy barwnych plam. Bywają one jednolite (niezależnie od kształtu), bywają wielokrotnie rozdzielne. Wewnętrzna czerwień sukni Marii na trzy plamy podzielona jest ciałem Chłopca. Czerwień szaty Heleny na trzy plamy podzielona jest przez ramię zgięte i dłoń. Bywa też coś, co by nazwać można wewnętrznym wykwitaniem koloru. Z wnętrza błękitu płaszcza wykwita czerwień rękawa sukni, a w rozcięciu czerwieni — biel.

Każda plama koloru układa się (cieniując) w duże i drobne fałdy i załamania.

Domenico Fetti (1589—1624), «Der junge Tobias mit dem Engel»

W centrum obrazu czarna niemal zieleń szerokiego drzewa. W stosunku do środka przeciwległe, na przekątnych — jasne plamy. Z lewa pod drzewem jaśnieje szeroka woda, a ponad drzewem z prawa świeci płaski pion skały. Zza korony drzewa wypływa z lewej strony śnieżysta chmura, a opodal drzewa — po prawej — szatą fałdzistą (a nie skrzydłem, ukrytym we własny cień) świeci przechylony przez skalę ku Tobiaszowi młodzieńczy anioł.

Jednak, mimo tej podwójnej symetrii, jest doprawdy tak, iż przekątna, tnąca prostokąt płótna od lewa wzwyż, dzieli cały obraz na dwie kontrastujące części: lewą — górną i świetlistą, prawą — przyziemną i mroczną. W tej przyziemnej są Tobiasz i anioł.

Giovanni Battista da Conegliano, genannt Cima (um 1450—1517), «Mariae Tempelgang»

Można na to płótno spojrzeć jako na kompozycję klamrową: u klamrach pastelowej architektury — ukośne, szerokie pasmo gęstych kolorów, obejmujące grupę rodziców Marii, brązowe wzgórza z miastem i zamkiem (tuż za świątynią) i ostre, stalowo-szafirowe góry w głębi za wzgórzami.

Można też spojrzeć na to płótno jako na złożenie dwóch trójkątów w nie dość regularny prostokąt. Jeden trójkąt tworzą: trzy postacie na szczycie schodów», grupa rodziców Marii i — ponad tą grupą — widoczna na tle błękitu wieża sąsiedniego gmachu. Boki w tym trójkącie wyznaczają: pion wieży, skos schodów i poziome pasmo obłoku.

Drugi trójkąt, jakby podrzędniejszy, tworzą: grupa rodzinna u podstawy schodów, trzy osoby na zakończonym kolumną szczycie schodów i — pod kolumną u samego dołu, bo na ostatnim stopniu stojąca — przygodna grupa pobożnych świadków zdarzenia (małym

znakiem wielkiej przyszłej sprawy jest tu chłopiec sprzedający gołębie i synogarlice). Powierzchnię tego trójkąta stanowił, łamiący się trójdzielnie, pochyły skos schodów.

Postać Marii mieści się w środku długiego, wspólnego boku obu trójkątów. Centralna i źle widoczna.

Nicolas Poussin (1593—1665), «Die Aussetzung Mosis»

Na dużym płótnie — szeroki łuk ułożony z czterech ludzkich postaci. Łuk, którego szerokość zwięza się wzwyż.

Nagość pólleżącego mężczyzny jest (w przedstawionej scenie) zupełnie nieuzasadniona, a nawet nieprawdopodobna, ale atletyczna wspaniałość jego ciała była tu ważniejsza niż wszelkie sytuacyjne prawdopodobieństwo. Obok mężczyzny, w głębokim ukłęk na jedno kolano, w pochyleniu kędzierzawej głowy, młodzienc mający tylko przepaskę na biodrach. Za młodzieńcem, pochylona w rozrzucie rąk, kobieta. Dalej dziewczyna wyprostowana w uniesieniu ramion.

Łuk figur jest łukiem przeciwbieżnych szeregów ładu: nagość — przepaska — szata; swobodna pozycja pólleżąca — mocne złożenie ciała w ukłęk i skłonie — pochylenie w postawie stojącej — pozycja wyprostowana; luźność ugiętych ramion — naprężone ich wyciągnięcie w dół (ku dźwięcku, które leży we wnętrzu łuku) — ugięcie ramion poziome — rozrzut rąk wzwyż. Postacie kolejno są (do patrzącego na obraz) tyłem, bokiem, przodem. Więc i twarz każdej z kolejnych postaci jest to nieomal niewidoczna, to widziana z ukosa (zza napiętego ramienia), to wyraźna w odsłoniętym profilu, to wreszcie widziana na wprost (ale w cieniu podniesionej dłoni). Rytm zwięzających się plam nagiego ciała (postać — tors — ramię — dłoń) okazał się rytmem przewodnim, ale wspartym na innych regularnościach i od nich zależnym. Symetryczna do wklęsłości łuku ciał jest ruda wypukłość korony drzewa. Przedłużeniem łuku ciał jest (ponad drzewem) miedziane pasmo obłoku. A kontrastem dla kształtów ciał jest kamienna geometria architektury.

Lucas Cranach der Ältere (1472—1553), «Die Austreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel in Jerusalem»

Obraz ma układ wielopoziomowy. Z pionową osią symetrii przesuniętą od środka w lewo i z poziomą osią symetrii przesuniętą od środka w dół. Wrażenie przesunięcia wzmożone zostało przez brak lewej kolumny, która by — wraz z prawą — tworzyła kompozycyjną ramę tak, jak kolumna środkowa stanowi kompozycyjną oś pionową. Z powodu tego przesunięcia tylko z prawej strony środkowej kolumny świeci w głębi fragment okna: szklane kule oprawione w ołów. Ośią poziomą obrazu jest szeroki, brązowy krawężnik nad popielatą płytą ulicy.

Powyżej krawężnika stoją dwie grupy świadków zdarzenia: z lewa świecki tłum (w większości kobiety w białych nakryciach głów), z prawa grupa apostołów (nad ich głowami sztywne słomki aureoli). Tłum stoi dość spokojnie, natomiast apostołowie gwałtownością póź okazują swe zaskoczenie. A poniekąd naśladują nagłą gwałtowność Mistrza, który — już w purpurę królewską odziany, mały, skulony, zawzięty, z twarzą zdrewniałą, jakby nieobecny jednak, z fruującymi za schyloną głową rzemieniami chłuszczącego bata — wykonuje ten skok, co spowodował wszystkie kompozycyjne przesunięcia w obrazie: z prawa w lewo, a zarazem w dół, ku rogowi obrazu. On, karcący, nie mieści się w żadnym kompozycyjnym przedziale i (wbrew negatywności swego zachowania) stanowi tych przedziałów wiążące ogniwo. Zaś o pozie chłuszczącego Chrystusa należy powiedzieć, że jest to ta sama niemal poza, w jakiej w «Das Paradies» Cranacha, w lewym górnym rogu płótna, gwałtowny archanioł w czerwonej szacie, miecz siny uniósłszy nad głową, przepędza z raju pierwszych rodziców.

Poniżej krawężnika tłoczą się obaleni i ogłupiali (ci są z prawa), a także ci właśnie pędzeni i pełni złości (oni są z lewa). Ich ciała — podobnie jak ciało Karciciela — jeszcze nie całkiem się osunęły na tło popielatej płyty.

Nad zgiełkiem zdarzenia i nad głowami świadków milczą dwie niskie ciemności, a w niszach arkadowych ponad filarami toczy się groteskowa walka rzeźb przedstawiających wrogie sobie światy: nagi Adam okłada maczugą obalonego satyra, a hipocentaur w skoku ciągnie ze złością za ogon leżącego dostojnie Łukaszowego wołu. Obie grupy rzeźb dzieli brązowe rondo z reliefem ofiarnego pelikana.

Joos van Cleeve der Ältere (um 1485—1540),
«Die Anbeutung der Könige»

I. Scena pokłonu królów pełna jest okazałości i przepychu strojów i architektury. A także pełna krajobrazowej (konwencjonalnej) wymyślności. Aby jakkolwiek uwzględnić ewangeliczny przekaz mówiący o ubogiej stajni, ponad balkonami i architrawem (wspartym na kolumnach z barwnego marmuru) umieszczono prowizoryczny, postrzępiony daszek słomiany i ściankę z wykruszonej gliny — tuż obok rzeźb figlujących amorków i stojącego na kuli posągu. Dokonano także fragmentarycznych wyburzeń, z budowli częściowo czyniąc ruiny.

Dawno już wypędzono bydło i pasterzy, aby godnie mógł przed nagim dzieciątkiem uklęknąć zbabiały od otyłości król, za którym stoją dwaj inni, młodszy. Role pasterzy grają mieszczanie, podziwiający jednak magów, a nie dziecko. Młodzieniaszkowaty, nierozgarnięty święty Józef przystanął z boku, z przyprowadzoną białą brodą, trzymając laskę podrózną i kapelusz.

Pełne świętości są tylko spokój młodej matki i żywa ciekawość dziecka, z jej rąk chwytającego czerwone jabłko.

II. Znów pokłon magów na tle stylizowanej ruiny i konwencjonalnego krajobrazu. Kompozycyjne skupienie postaci jest tu większe, bo obraz został jakby zwężony i wydłużony. Magowie, rodzice, dwaj na uboczu mieszczanie, klęczący trochę poniżej Dominik — adorują święte maleństwo, którego rączkę całuje ze czcią najstarszy mag. Poza kręgiem są dwie gestykulujące w cieniu postacie i daleki ruch egzotycznej karawany w głębokim tle. Ale do kręgu należy również sam Joos van Cleeve. Jego twarz dopełnia symetryczny układ jasnych plam, z których skrajne stanowią: twarz świętego Dominika (z lewa) i płaski między rogami błysk na czole wołu (z prawa).

Wszyscy zajęci są świętą czynnością uwielbienia. Dominik, wyprostowany, klęczy (to postawa modlitewna). Natomiast stary Joos van Cleeve wielbić potrafi tylko wykonywaniem swego rzemiosła. Obok wołu, w szerokim półprzysiadzie, głowę w czarnym czepcu uniósłszy, wpatruje się z uwagą w dziecko i na niewielkiej kartce papieru szkicuje szybko jego małą głowę. Dzięki tej pracowniczej, służebnej roli przypomina o swej roli wykonawcy wobec całego obrazu

i o trwałej obecności tej roli w rzeczywistym istnieniu obrazu. Jego zmęczona i żarliwa twarz jest nawet nieco wyżej od bladoszarej twarzy Dominika.

Rembrandt Harmenz van Rijn (1606—1669),
«Bildnis des Wilhelm Burchgraeff»

Ten obraz robi wrażenie śmiałego podstępu. Rembrandt mocno przeżywał problem autoportretu i problem własnych autoportretowych ról. Stąd oficerski strój w autoportrecie z Saskią albo akcesoria łowieckie w «Selbstbildnis als Rohrdommeljäger». Zauważmy, że obraz z Saskią nosi tytuł «Selbstbildnis des Künstlers mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn». Rembrandt o sobie myśli porównaniami.

Otóż «Bildnis des Wilhelm Burchgraeff» ma wszystkie cechy autoportretu, bo twarz portretowanego jest niemal twarzą Rembrandta: jej owal, wyraz, rysy, nawet kształt wąsa czy małej, rzadkiej brody znamy z innych jego portretów własnych, a także z (przypuszczonego) portretu Rembrandta pędzla Covert Flincka «Bildnis Rembrandts im roten Mantel», na którym również wystąpił stojnie: ze złotym, grubym łańcuchem w piersiach.

«Bildnis des Wilhelm Burchgraeff» stwarzał szansę nowej roli, nowej autokreacji, a przy tym mistyfikacyjnie ją obiektywizował w sobowtórce. Była to rola dostojna, sprzyjająca potrzebie samopotwierdzenia. Model portretu jest z reguły poza obrazem i na modelu zatrzymuje się studiujące oko malarza. Ale teraz Rembrandt poprzez konkret modelu spojrział, jak przez szybę, na samego siebie. Spojrział parabolicznie: im Gleichnis. Mówiąc inaczej: przedstawił sobie model jako pewien obraz siebie, a może nawet jako coś, z czego by można obraz siebie utworzyć. I przyżył nowe wcielenie.

Gabriel Metsu (1629—1667), «Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau Isabella de Wolff im Wirtschaf»

Obraz jest niewątpliwą parafrazą głośnego płótna Rembrandta. Tam artysta i jego żona siedzieli tyłem do widza, ku któremu oboje obracali się silnie wstecz i była w tym niezwykłość układu i sytuacyjna dynamika. Tu obie postacie po prostu

siedzą zwrócone do patrzącego, a moment pewnej niezwykłości (ale i odmienności) polega na tym, że artysta siedzi tu nieco wyżej, gdyż przysiadł się (powtarzając tamten hulawczy gest wzniesienia wąskiego kielicha) na poręczu fotela, w którym żona artysty tkwi sztywno (w czym ma pewnie być odpowiednik powagi Saskii), na kolanach trzymając pochyło leżącą paterę.

Rembrandt całą niemal powierzchnię dużego płótna wypełnił postacią swej żony i swoją, a wszelka inna rzeczywistość — jeśli pominąć strojność szat — zepchnięta była na nikły margines. W niedużym obrazie Gabriela Metsu wyraźnie i luźno mieści się spora przestrzeń wnętrza: wąski stół z metalowym dzbanem, płaskim chlebem, nożem i rybą; postać zwróconego ku kominkowi mężczyzny w peruce, z malutkim kieliszkiem w dłoni; wisząca pod pułapem druciana klatka o blaszanych bokach, duża płaszczyzna tylnej ściany, a w niej otwarte szeroko drzwi z widokiem na studnię, drzewo, bryłę wielkiego domu i pas nieba nad domem i drzewem.

Rembrandt i żonie, i sobie kazał, w domowym wnętrzu, patrzeć wprost na widza, bo to jemu chciał pokazać swą szczęśliwą dostatność i łaskę fortuny. Metsu zaś, chociaż w obrazie wnętrza gospody umieścił wiele przedmiotów, patrzy tylko na żonę, którą objął szeroko ramieniem.