

PAWEŁ TARANCZEWSKI

PATRZĄC NA OBRAZ ADAMA CHMIEŁOWSKIEGO *ZAWALE*

W tekście została dokonana, przy użyciu pojęć estetyki Ingardenowskiej, analiza jakości i wartości metafizycznych zawartych w strukturze znanego obrazu Adama Chmielowskiego *Zawale*. Autor rozważa jakościowe uposażenie dzieła sztuki, prowadzące do ukonstytuowania się jego spójnej, całościowej postaci (*Gestalt*) i artystycznej wartości.

Dziś nie mam już wątpliwości, że malarstwo przetrwa, w co pod koniec zeszłego wieku wolno było powątpiewać, dlatego że twórczy artyści przestali malować i zajęli się czym innym, uważając, że sztuka opuściła blejtram i płótno. Profesor malarstwa w krakowskiej ASP powiedział do mnie przed paru laty: „tylko nam ciągle się zdaje, że coś jeszcze można powiedzieć na płótnie”. Dziś uważam, że nadal można – trzeba tylko mieć coś do powiedzenia, a obraz musi mieć sens i wartość.

O sensie w malarstwie i o sensie malarstwa pisał Władysław Stróżewski. Najogólniej mówiąc, łączy on różne sensory obrazu z warstwami wyróżnionymi przez Ingardena. Warstwa plam barwnych i warstwa wyglądown kryje w sobie sens artystyczny, warstwa przedmiotów przedstawionych przez wyglądown najpełniej wciela znaczenia obrazu, jeżeli przedmioty w nim namalowane coś znaczą – jak np. cytryna w holenderskiej martwej naturze znaczy dostatek, zamożność. Znaczeniem przedmiotów i osób zajmuje się ikonologia. Znaczenia wiążą się też z plamami barwnymi.

Sens artystyczny niesie z sobą niejako wszystkie inne sensory. Również ten najwyższy, metafizyczny, o którym – za Ingardenem – pisze w różnych miejscach Stróżewski.

Czesław Miłosz nazwał *Ziemię Ulro* swą duchową biografią. Czytając ją, obcowalem z „Dziejami duszy” Miłosza. Pisząc „Dzieje duszy”, sięgam do tytułu nadanego spreparowanym pismom Teresy z Lisieux. Bieg dziejów duszy Miłosza napotyka Swedenborga, Blake’a, Kabałę, Gombrowicza, „Katastrofizm”, a zwłaszcza Oskara Miłosza, który stał się duchowym ojcem i przewodnikiem, mistrzem wtajemniczenia poetyckiego i duchowego Czesława. Dróg wyjścia z Ulro szuka Czesław Miłosz u Swedenborga, Blake’a, O.W. Miłosza, dróg tych nie szuka u takich geniuszy wyobraźni jak Teresa z Avila, Teresa z Lisieux czy Faustyna Kowalska – o Hildegardzie z Bingen nie wspominając. Nie napotyka ich na swej drodze. Dlaczego? Przecież one wiedziały, jak wyjść z Ulro! Jakie *a priori* kazało Miłoszowi je pominąć? Mógł przecież traktować ich pisma wyłącznie jako literaturę, nie dając wiary ich rewelacjom, jak zresztą – tego jednak nie jestem całkiem pewny – nie dawał wiary objawieniom Swedenborga czy Blake’a.

Miłosz nie spotkał też na swej drodze malarzy, którzy mogliby mu wskazać drogę wyjścia z Ulro, bo widzieli naturę podobnie jak on. Mam na myśli Cezanne’a, niektórych Barbizoińczyków, niektórych malarzy polskich wieku XIX – zwłaszcza Adama Chmielowskiego i jego *Zawale*. Warto przyrzeć się przynajmniej niektórym sensom artystycznym *Zawala*, które niosą na sobie albo ujawniają jego sens metafizyczny.

Działa naturalnie całość płótna, jego postać, *Gestalt*. Roman Ingarden w *Sporze o istnienie świata* wprowadził pojęcie formy harmonicznej i harmonicznej jedności, nadmieniając, że znajdują one zastosowanie zwłaszcza w estetyce.

Interesujące potwierdzenie tego przeświadczenia znalazłem w tekście Andrzeja Tyszczyka¹, który ponadto uwzględnił niemal wszystko, co o estetyce Ingardena dotąd napisano. Tyszczyk unaocznia schematem, jak wartość artystyczna dzieła sztuki związana ze strukturą formalną prowadzi do ukonstytuowania się w przeżyciu estetycznym struktury jakościowej, zestroju jakości estetycznych spiętych estetyczną wartością, jakością postaciową zestroju.

¹ A. Tyszczyk *Sztuka i Wartość. O estetyce Romana Ingardena* [w:] *Roman Ingarden. Wybór pism estetycznych* Kraków 2005 s. XXIV.



Zgadzam się z interpretacją estetyki Romana Ingardena, którą proponuje Tyszczyk – a jest ona możliwie wierna temu, czego chciał sam Ingarden. Dodam, że powoływanie się na myśl Ingardena nie jest zabiegiem arbitralnym. Lektura tekstów samego Ingardena i tego, co pisze o nich Tyszczyk, a także rozwinięcie myśli mistrza przez Władysława Stróżewskiego werbalizuje słowami filozofii wszystkie niemal moje intuicje rodzące się przed sztalugą, a także to, co słyszałem podczas korekt w pracowni malarskiej krakowskiej ASP. Przykazano mi zająć się tym, co Ingarden nazywa jakościami wartościowymi i wartościami artystycznymi związanymi – najogólniej – z kompozycją obrazu, z jego – jak mówiono – „budową”, reszta wyłoni się sama. Innymi słowy – budując obraz, „organizując” go, czyli wiążąc jego artystyczną stronę w całość, nadając tej stronie jedność, wywołam niejako czy przywołam na przykład ekspresję, dramat, wartości metafizyczne czy religijne. Jeśli jednak będę chciał je realizować wprost, narażony będę nieuchronnie na klęskę, bo wówczas wartości te „zawisną w powietrzu”. Stanie się to, co dotyka wszelkiego rodzaju kiczów: religijnych, patriotycznych, moralizujących...

Zawale Adama Chmielowskiego promieniuje wartościami metafizycznymi, ściślej – pozwala im się ukonstytuować. Chcę więc przyjrzeć się niektórym wartościom artystycznym *Zawala*, które na to pozwalają, które ostatecznie wyłaniają z siebie postać (*Gestalt*) dzieła, i opisać niektóre przynajmniej własności owej postaci. Obraz *Zawale* jest realistyczny. Widać pagórki, domy, drogi, pola. Nie epatuje efektywnością, nie błyszczy kolorem, nie narzuca się, cieniutko, miejscami laserunkami czy półlaserun-

kami namalowany właściwie szemrze, mówi szeptem. Im bardziej – patrząc na *Zawale* – wsłuchuję się w ten szept, tym obraz ten ma mi więcej do powiedzenia – coraz więcej. Mówi do mnie od lat z górą pięćdziesięciu, od czasu gdy zobaczyłem go, zwiedzając po raz pierwszy Galerię w Sukiennicach.

Co się w tym obrazie dzieje? Chmielowski zrealizował pewien splot linii i barw wyrafinowany, choć wygląda naturalnie. Kopiowałem fragmenty tego splotu. Kopiując, odkrywałem całą komplikację związków linii, które rysują się najpierw na horyzoncie, a potem coraz bliżej i niżej. Ów splot linii i barw jest tak zrobiony, że nie zatrzymuje na sobie, a poza siebie wyprowadza. Najważniejsze w tym obrazie jest to, czego nie widać.

W *Zawalu* obecna jest nie tyle „tajemnica istnienia”, ile jego melancholia – melancholia istnienia. Bije ona z ogólnego kolorytu całości i z takich elementów obrazu jak linie, ich układ i zderzenia oraz z podziałów wyznaczanych przez białe budynki, które zbliżają się do miejsc wyznaczonych przez złote cięcia płótna. Umieszczanie elementów kompozycji w obrazie tak, by nie „pływały”, jest realizowaniem wartości artystycznej.

Niezależnie od podziałów złotych zarysowuje się ważny podział na ziemię i niebo. W partii ziemi dużo się dzieje, niebo jest niemal puste, właściwie niezwiązane z całością. Tak się na pierwszy rzut oka zdaje. Ziemia pełna jest linii związanych z leżącymi na linii złotego cięcia (żółtej) białymi plamami domów, których jasność narasta od lewej ku prawej.

Kompozycja nie ma więc jednego centrum, lecz co najmniej trzy i to zhierarchizowane – od lewej do prawej. Linie ziemi biegną ku tym centrom. Nie są to jednak wszystkie linie. Widoczne jest zderzenie, opozycja linii biegnących od dołu po lewej ku górze i od góry po lewej w prawo i ku dołowi. Linie nie są proste. To krzywe „otwierające” ziemię w różnych kierunkach i pozostające wewnątrz niej. Niebo jest osobno. Dynamikę linii można interpretować co najmniej dwojako: jako biegnące w sąsiedztwie, towarzyszące opozycyjnym przekątnym, lub jako „uderzające” w linię oddzielającą wzgórze bliższe od dalszych. Linie wzgórz dalszych widziane są wówczas jako opadające i uginające swym naporem linię podziału.

Tu warto sięgnąć do rozprawki Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*². Autor, charakteryzując przekątne prostokąta, określa tę biegnącą od lewego dolnego narożnika ku prawemu górnemu jako „harmoniczną”, a napięcie, jakie wytwarza, nazywa „lirycznym”. Przekątna przeciwstawna określona jest jako „dysharmoniczna”, a wytwarzane przez nią w obra-

² Poniżej przytaczam odpowiednie strony rozprawy Kandyńskiego: W. Kandyński *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich* S. Fijałkowski (tł.) Warszawa 1986 s. 143.

zie napięcie jako „dramatyczne”. Kandyński nie odróżnia jakości artystycznie wartościowych od wartościowych estetycznie. Pamiętając jednak o Ingardenowskim rozróżnieniu, widzimy, że chodzi mu o jakości estetycznie wartościowe: harmonię, dysharmonię, liryczność i dramatyczność.

Jeżeli uznamy, że linie biegnące od dołu ku górze przedłużają się ponad linią podziału i rozwijają się ku niebu, nie napotyając oporu ze strony biegnących ku dołowi linii dalekich wzgórz, przyjąć musimy, że zatrzymuje je linia styku ziemi i nieba. Ich ruch ku górze jest zablokowany.

Natomiast ruch ku prawej i lewej oraz od dołu ku górze zablokowany nie jest.

Pozostaje jednak niebo, co z nim? Na pierwszy rzut oka wydaje się niezwiązane z ziemią. Rodzi się pokusa, aby je usunąć. Wówczas jednak zmienia się całość. Obraz wprawdzie zyskuje na zwartości, ale linia domów, która przecinała płótno w poziomie, tnąc je niemal w stosunku złotym, teraz przecina je banalnie na pół.

Może więc niebo rozmalować? Spróbowałem to zrobić, wstawiając niebo z obrazu Chełmońskiego, które do *Zawala* pasuje. Wprawdzie *Zawale* z niebem wziętym od Chełmońskiego scaliło się, może scaliłoby się bardziej, gdyby je po prostu rozmalować, jednak nastrój obrazu znikł. Nawet jeśli nie najlepiej związane z ziemią, niebo w *Zawalu* musi pozostać takie, jakie jest, jakim je namalował Adam Chmielewski.

Przypominam więc za Kandyńskim charakterystykę boków prostokąta i przyglądam się palecie barw użytych w *Zawalu*. Sugerują one następującą interpretację:

Zamiast rozmalowywać niebo wyjście widzę w neutralizacji granicy nieba i ziemi. Wówczas odsłoni się ruch, któremu nadmiernie podkreślona granica przeszkadza. Linie biegnące od dołu w prawo ku górze giną w niebie, które – pozostając wewnątrz obrazu – poza ten obraz wyprowadza.

Zawale jest obrazem, który ani nie jest „krajowidokiem”, ani wedutą. Jest to niewątpliwie pejzaż, ale pejzaż szczególny, którego swoistość ukaże się lepiej przez porównanie. Bardzo sprawnie namalowany, świetny obraz Siemiradzkiego *Pejzaż włoski*, w tychże Sukiennicach, pokazuje jakąś dal, na pierwszym planie drzewa, wśród nich nimfy, źródło... dalej, poza siebie już nie prowadzi. Patrząc nań, zatrzymuję się na tym, co widzę – a widzę przedstawione przedmioty i osoby, plamy barwne, rozwiązania kompozycyjne, maestrię Siemiradzkiego, przeżywam obraz estetycznie, wartościuję go, oceniam i doznaję estetycznej rozkoszy. Tak wartościując i przeżywając, ograniczam go niejako, zamykam w swym wartościowaniu... Natomiast *Zawale* Chmielewskiego – paradoksalnie – estetycznego przeżycia nie prowokuje, jednak gdy się w niego wpatruję, zaprasza mnie do tego, żeby zajrzeć i pójść dalej. Najważniejsze jest w nim to, czego nie widać! Jednak idąc dalej, tam gdzie nie widać, obrazu porzucić

nie sposób! On utrzymuje moją świadomość w stanie koncentracji, takiej, o której mówią ci, którzy praktykują medytację. Obraz nie pozwala mi błądzić myślą, dywagować wstecz lub w przód, w prawo lub w lewo, każe zachowywać skupienie. Ale *Zawale* to jest tylko podpora, jakby narzędzie, ten obraz, który pozwala wejść dalej. Co tam jest? Możemy się domyślać.

Na te domysły nieco światła pomoże rzucić porównanie pejzażu *Zawale* z wedutą. Weduta rozkwitła w Wenecji wieku osiemnastego. U nas weduty Warszawy malował Canaletto. Były one tak dokładne, że pozwoliły zrekonstruować po wojnie niektóre warszawskie budynki. Sądzą niektórzy, że impresjonistyczne obrazy Paryża to także weduty. Myślę, że w ciągu wieków postępowała banalizacja weduty: od płócien takich jak *Widok Delft* Vermeera do malowanej, rysowanej czy rytowanej pocztówki, dziś także fotki. Zdegenerowana weduta to „widokówka”.

Zawale jest namalowane dokładnie i – opierając się tylko na tym, co przedstawił Chmielowski - można by się pokusić o komputerową rekonstrukcję terenu oraz zabudowań. Mimo to *Zawale* nie jest wedutą ani widokówką.

Widok Delft Vermeera – budując swoiste proscenium i stawiając kolejne kulisy - zaprasza do wejścia, oświetlając kulisę najbliższą horyzontu – horyzontu w sensie teatralnym. Obraz ten przeżywam podobnie jak widok Gdańska, który zjawia się niemal nagle jadącemu do miasta z Warszawy: wysokie niebo, kłębiaste cumulusy, wieże kościołów, połyskujące złoceńia... Wielkie AAACH. Czy jest w *Widoku Delft* metafizyka?

Obok *Widoku Delft* i *Zawala* stawiam – dla kontrastu – wedutę *Krakowskie Przedmieście* Canaletta. Przedmieście jest bliskie widokówki, jest w nim perspektywa – ale to poprawny wykres, który mnie nie porusza.

A *Zawale*? Owszem, widać na obrazie domy, drogi, pola uprawne, ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsze są wzgórza, a raczej to, co za nimi. Chmielowski nie zatrzymuje mnie w miasteczku, nie zaprasza nawet do spaceru po tych wzgórzach na horyzoncie, za który nie można wyjść, nie ma tam dalszych wsi i miasteczek... Nie ma żadnego „dalej”. Horyzont w obrazie jest ostateczny. Nasuwa mi się następujące porównanie: Naprzeciw klasztoru w Żarnowcu na Pomorzu, po drugiej stronie drogi prowadzącej dalej, do Łeby, polna droga zagłębia się w las. Zagłębia się między wielkimi lipami tak, że wśród pni zionie czarna dziura, otchłań, która nie wiadomo co kryje. Wprawdzie „wiadomo”, że droga prowadzi do Jeziora Żarnowieckiego, ale jezioro nie jest w otchłani dane ani nawet współdane czy domniemane. Dana jest otchłań, kres, kres światła. Jak otchłań między lipami w Żarnowcu prowadzi donikąd, tak za horyzontem w obrazie *Zawale* nie ma żadnego „dalej”, nie ma dalszych wzgórz i jarów, miast czy wsi. Horyzont zamyka *Zawale* i otwiera nieskończoność. Bezkr.

Przestrzeń w pejzażu nie jest ani geometryczna, ani fizykalna. Nie ma perspektywicznego wykresu ani perspektywy powietrznej. Ma jednak kierunki i hierarchie. Oko malarza patrzy na *Zawale* z wysoka, ale nie z góry. Pierwsze wyniesienie jest pozbawione moralnego sensu, drugie sens taki posiada. Oko jest na linii horyzontu, na wysokości wzgórz. Takie spojrzenie z wysoka pokazuje, że namalowane *Zawale* jest miejscem otoczonym wałami, czymś stałym, miejscem odniesienia, swoistym centrum, pępkiem świata wśród wzgórz. Oko malarza widzi całość, ogarnia całość, całość harmoniczną - postać, *Gestalt*.

Zawale jest symbolem *par excellence*. Widać to również, jeśli zestawimy *Zawale* z innymi pejzażami Adama Chmielowskiego. Jest symbolem religijnym bardziej niż *Szara godzina* czy *Kameduła w celi*, których religijność wiąże się z tematem, z *sujet* obrazu. Obok postawiłbym pejzaż *Czarnokozińce*, choć brak w nim tego dystansu, tej wizji „z góry”, która jest w *Zawalu*.

Max Dvorak interpretował dzieje sztuki jako dzieje ducha. Znanie jest jego powiedzenie: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Sztuka objawia różne oblicza ducha. Jakiego ducha objawia *Zawale*? Co jest w tym obrazie szczególnego? Co wyróżnia go wśród innych obrazów Chmielowskiego? Myślę, że jest to kosmos otoczony wzgórzami – wałami właśnie, kosmos za wałami.

W obrazie malarskim sens artystyczny splata się ze znaczeniem i wartością, która ujawnia się, rozświetla obraz, którą sens artystyczny przywołuje. Warto przybliżyć sens artystyczny *Zawala* – prosząc o pomoc Wasyła Kandyńskiego i Rudolfa Arnheima oraz pytając Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego – podjąć próbę pokazania, jakie jakości wartościowe i ostatecznie wartości rozświetlają *Zawale*? Nowsza filozofia – ta idąca za Heideggerem i tzw. dekonstrukcją – jest wartościowaniu niechętna. Uważa, że orzekanie jakości wartościowych i wartości w przypadku dzieła sztuki ogranicza je, zawęża jego działanie. Wszak powiedzieć, że *Zawale* jest tak a tak wartościowe, to zamknąć je w martwych kategoriach, które obraz ten przekracza.

Broniłbym wartościowania, sięgając do metafory światła. Pojmuję je jako wynajdywanie i nazywanie tego, co przez dzieło świeci, jako nazywanie tych aspektów przenikającego dzieła światła, które się w dziele zalamują, nie wyczerpując go bynajmniej. Słowo ma doprowadzić do zobaczenia wartości w obrazie. Nie wolno go pojmować restrykcyjnie – powiedzieć o obrazie, że jest piękny, to nie to samo, co powiedzieć, że jest prostokątny.

Zawale zawiera przedmioty naturalne w całej różnorodności oraz wytwory człowieka, przy czym wytwory przenikają naturę tam, gdzie dochodzi do ludzkiej interwencji. Chmielowski w skupionej ciszy patrzy, słu-

cha i ogarnia sercem tajemnicę natury, którą ogarnia medytacją malarską i z której czerpie. Dlatego *Zawale* nie tylko subtelnie pokazuje zewnętrzną stronę natury, lecz pod pewnym względem nawet naturę przewyższa, ujawniając jej przejrzyistość.

W *Zawalu* ujawnia się jaźń Chmielowskiego, która rozwija się w głąb świata, stając się określającym cały pejzaż centrum i wyzwalając w nim ostateczną tajemnicę bytu. *Zawale* jest obrazem-prawzorem, przeciwieństwem obrazu-odbicia, formuje się jako projekcja od wewnątrz, w której ostateczna tajemnica stwarza dla siebie kształt oglądowy – formę malarską *Zawala* – uporządkowaną przez wyobraźnię formę harmoniczną, czyli postać. *Gestalt*.

Chmielowski spleta linie i kolory, ale tak, że wzrok biegnie ku niebu, celuje w niebyt tego wszystkiego, co artysta namalował. To, co namalowane, zostało namalowane tak, że unieważnia niejako samo siebie. Ujawnia swój własny niebyt, którego inaczej nie sposób pokazać. Niebyt – nie nic! Niebyt, który nie jest pusty. Doświadczam go tak, jak doświadczam czyjeś obecności, mimo że osoby nie widzę, nie ma jej przy mnie, jednak wiem, że jest w pobliżu. Owa wiedza, czucie obecności, przeciwstawia się odczuciu braku, kiedy wiem już, że osoby tej w pobliżu nie ma.

Patrząc na *Zawale*, doświadczam niebytu, który jest niepusty – to metafizyka *Zawala* czy metafizyka w *Zawalu*.

Metafizyczność *Zawala* dookreślę zdaniem C. Dawida Friedricha. Píše on: „Muszę całkowicie oddać się otaczającej mnie przyrodzie. Zespościć z chmurami i skałami, aby udało mi się pozostać tym, kim jestem. Potrzebuję przyrody, by dzięki niej porozumiewać się z Bogiem [C.D. Friedrich, za Pocijem]”. Sam zaś Pocij pisze: „Sednem jego malarstwa [C.D. Friedricha] jest pejzaż metafizyczny – wizja natury uduchowionej w perspektywie mistycznej, otwierająca się na nieskończoność, tknięta romantyczną «tęsknotą ku dali», wysublimowana w kolorycie, łącząca w sobie linearyzm subtelnego rysunku z kunsztem niuansów barwy”.

Zawale przeniknięte jest głębokim, choć nieco inaczej niż u Friedricha przejawiającym się zmysłem metafizycznym, tęsknotą romantyczną za nieskończonością. Jednak wizja natury nie wydaje się chrześcijańska (czy istnieje coś takiego, jak „chrześcijańska wizja natury”?; nie znam pejzażu, który byłby „chrześcijański”), jest raczej panteistyczna. *Deus sive natura* czy raczej *natura sive Deus* – za horyzontem.

Religijne obrazy Adama Chmielowskiego – zwłaszcza *Ecce homo* – to już inna sprawa.

Looking at Adam Chmielowski's painting, *The Zawale*

Using concepts drawn from the aesthetics of Ingarden, this article sets out to analyse the qualities and metaphysical values discernible in the structure of the well-known painting *The Zawale*, by Adam Chmielowski. The author considers what the work of art amounts to in qualitative terms, where this is taken to determine its coherence and completeness as a gestalt figure, as well as its artistic value.

Paweł Taranczewski – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl