

Prezentacje

Презентации

Artur Mordka

Uniwersytet Rzeszowski

Jakie to płaskie! „Oko” Jerzego Wolffa

Как плоско! „Глаз” Ежиего Вольфа

Uwagi wstępne

Malarskie widzenie zajmuje szczególną pozycję w procesie twórczym, gdyż towarzyszy, choć w różnym stopniu, jego każdej fazie. Więcej, zdaje się również wyprzedzać wszelkie działania na płaszczyźnie obrazu, wszak to, co ujrzone, jest jeszcze odległe od samego przedstawienia. W tym wypadku widzenie takie jest uwolnione od kategorycznego imperatywu artystycznej konkretyzacji i kieruje się ku swym przedmiotom, zatrzymane jedynie ich kształtem, kolorem, konturem, fakturą. Jakości te rządzą jego intencją, a w pewnych wypadkach czyni ją wręcz jednopromienną. Trwałość treści tej intencji i jej kierunek jest jednym z zasadniczych źródeł obrazu, gdyż przede wszystkim to, co zobaczone, może zostać malarsko przedstawione.

Analiza tego rodzaju widzenia jest z jednej strony trudna, wymaga bowiem zmiany nastawienia z poznawczego na malarski lub przynajmniej wczucia się w postawę malarską, z drugiej zaś nie stanowi większego problemu, skoro również i teoretyczne oko dostrzega w świecie jakości artystyczne i czerpie przyjemność z ich oglądania. Jednakże o ile malarz posługuje się językiem farby, przekładając to, co ujrzone na płaszczyznę malarską, o tyle estetyk musi użyć pojęć z natury przecież oddalonych od obrazowej zmysłowości i konkretności. A i one nie są jednoznaczne. Filozofowie mówią wszak o malarskim widzeniu, postrzeganiu, doświadczaniu, percepcji czy oglądzie. Ta wielość kategorii nie jest przypadkowa i nie wynika jedynie z przyjętej terminologii, lecz wskazuje na odmienne momenty naocności malarskiej. Można je odnaleźć u polskiego malarza Jerzego

Wolffa. Choć nie tworzy on teorii widzenia, to jednak z jego analiz twórczości innych malarzy, a także z refleksji nad własną postawą artystyczną, wyłania się koncepcja, zawierająca istotne treści filozoficzne. Ich analiza zostanie przeprowadzona w czterech częściach o tytułach: *Pierwotne widzenie płaskie; Płaskie widzenie poprzedzające?; Płaskie widzenie zaangażowane; Płaskie widzenie zdystansowane*. Wybór takiej struktury, dość grubo ciosanej, wynika z metodologicznego rozgraniczenia widzenia na to, które 1) poprzedza działania na płaszczyźnie obrazu; 2) współgra z tym działaniem; 3) ujmuje je jako już spełnione i dokonane (sąd oka).

Analiza tej koncepcji *implicite* zwartej w rozważaniach Wolffa nad sztuką podyktowana jest tą szczególną sytuacją epistemologiczną, w której właśnie on jako malarz analizuje widzenie, racjonalizując swój ogląd obrazów i świata oraz ogląd innych malarzy, który „wyczytał” z ich twórczości¹. Przedmiot badania nie jest zatem zanadto oddalony od podmiotu badającego, co znacząco skraca relację poznawczą, ożywiając ją źródłowym doświadczeniem.

Pierwotne widzenie płaskie

Rozjaśnienia tego, czym jest pierwotne widzenie malarskie oraz jaki ma charakter, dokonuje Wolff na dwóch przenikających się płaszczyznach: historycznej i teoretycznej. O ile pierwsza odwołuje się do faktów historycznych, o tyle druga stanowi ich teoretycznej uzasadnienie. Mając je na uwadze Wolff pisze: „A co nas – od strony akurat formalnej – nasamprzód uderzy, kiedy zetkniemy się w myśli ze sztuką wszystkich ludzkich ras, kontynentów i czasów? To mianowicie z pewnością, że widzenie, wszędzie niemal, odnajdujemy płaskie”². Charakterystyczne dla tej wypowiedzi jest to, że zakłada ona swoiste artystyczne *a priori*, które ma wręcz transcendentálny charakter w kantowskim sensie. Wolff mówi wszak o powszechnie obowiązującej płaskiej formie widzenia, która choć przejawia się w rasach i kulturach, jest od nich niezależna. Jednak trudno utrzymać w mocy tak radykalne twierdzenie, wszak już proste przywołanie malarstwa renesansowego

¹ W podobnej sytuacji epistemologicznej znajdował się E. Fromentin, którego dzieło *Mistrzowie dawni* można uznać za swoistą lekcję widzenia. „Doniosłość *Mistrzów dawnych* – pisze J. Białostocki koncentruje się na nauce widzenia i interpretacji, na metodzie patrzenia, na lekcji używania oczu tak, by przeniknęły w głąb oglądany obraz, by umiały ująć istotne walory wyobraźni i jakości barwnej płaszczyzny”. J. Białostocki, *Posłowie. Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej* [w:] E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przełożył z języka francuskiego J. Cybis, Zakład I. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1956, s. LVI. W tym samym duchu pisze swą książkę *Oko J. Czapski*. Zob. J. Czapski, *Oko*, Instytut Literacki, wydawca: Edition et Librairie, Paryż 1960.

² J. Wolff, *Wybrańcy sztuki. Szkice*, wybrał i posłowiem opatrzył S. Cichowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 39.

wyraźnie je podważa. Również u Wolffa rzadko przebiera ono postać kategorię nego sądu, gdyż uznaje on i inne formy widzenia, choć to płaskie jest dla niego najważniejsze. Przekreśla jednak jego historyczną względność, a tym bardziej tezę, że stanowi ono niedojrzałą formę w pochodzie „oka”, związaną z nieumiejętnością konstruowania trzeciego wymiaru. Więcej, prorokuje, że nadchodząca epoka malarstwa przywróci mu właściwą rangę³.

Odwołanie się do argumentu historycznego na niewiele jednak by się zdało, gdyby Wolff nie uzasadniał teoretycznie pierwotności widzenia płaskiego. Uzasadnienie takie nie zostaje wprawdzie *explicite* podane, jednak można założyć, że argument z płaszczyzny obrazu⁴ odgrywa w nim zasadniczą rolę. Gdyż siłą rzeczy działając na czymś płaskim, malarz musi dopasować się swe widzenie do czegoś określonego przez dwa wymiary⁵. Przyjmując takie uzasadnienie, trzeba jednak zaznaczyć, że widzenie stanowi wówczas pochodną swego przedmiotu: płaszczyzny płótna, deski, ściany, muru itd., i w tym sensie jego forma wywodzi się z formy płaszczyzny. Stąd też wynika jego pierwotność, gdyż oko artysty czy to prehistorycznego, czy współczesnego zawsze musiało się mierzyć z płaszczyzną, nawet jeśli nie była ona do końca fizycznie płaska. Więcej, ten punkt wyjścia nigdy nie może być bez reszty przekroczony mimo rozlicznych prób wprowadzenia trzeciego wymiaru, gdyż wymiar ten jest iluzyjny, a tym samym słabsza jest siła jego zmysłowej prezentacji.

Argument drugi uwzględnia zestawienie kolorystyczne. Wolff wielokrotnie podkreślał, że siła i wartość obrazu wynikają ze szczęśliwie dobranego zestawienia kolorystycznego. To ono sprawia, że obraz jest symfonią kolorystyczną, która cieszy oko i wzbudza podziw. Ono też w znacznie mierze przesądza o dominacji widzenia płaskiego. Wynika to z samej procedury zestawiania, która operuje dwoma wymiarami i to nawet wtedy, gdy zestawienie polega na nakładaniu na siebie warstw kolorystycznych, a nie na ich oboksiebnym umiejscowieniu. Wi-

³ „Z tą moją dwoistością już się pogodziłem – nie może widocznie być inaczej. W Reims, wtedy, miałem wrażenie, że odnalazłem ojczyznę, a w Paryżu potem tak mi było żal, tak żal... że odrodzenie zniszczyło to, co jeszcze w gotyku było z romańszczyzny, a co w romańszczyźnie było z »barbarzyństwa« – to znaczy z tego, czym ziemia naszej Europy mogła nas karmić może aż do dzisiaj? A co może dzisiaj jakoś zmartwychwstaje razem z trzecią epoką, którą można by nazwać właśnie chyba »płaską«”. *Ibidem*, s. 43.

⁴ „Ta płaszczyznowość budowy obrazu jest decydująca nie tylko dla charakteru tej gałęzi sztuki, ale także stanowi o rodzaju dyscypliny, której ona podlega. Zasada utrzymywania zwartej i jednolitej płaszczyznowej budowy rysunku i obrazu jest zatem dla sztuki malarskiej istotna i podstawowa. Wszystkie inne są jej podporządkowane”. W. Lam, *Malarstwo i jego zasady*, wydanie trzecie, nakładem Księgarni Stefana Kamińskiego, Kraków 1946, s. 7.

⁵ „Malować to tyle, że ktoś umie tę z wszystkich rzeczy, którą chce, jakakolwiek by była, przedstawić na płaskim przedmiocie”. A. Dürrer, *O malarstwie*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom III, *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 300.

dzenie takie nie zanika także i wtedy, kiedy malarz w zamierzeniu swym tak zestawia barwy i inne elementy obrazu, by uzyskać trzeci wymiar, gdyż cel ten jest zawsze realizowany przez ich płaszczyznowe zestawienie.

Argumenty z płaszczyzny i zestawienia kolorystycznego może zostać uzupełniony o inny, natury raczej filozoficznej niż artystycznej. Widzenie przekraczające płaskość i wkraczające w trzeci wymiar zdaje się bowiem produktem syntetycznej władzy rozumu, który znacząco wspiera doświadczenie fenomenu dali, „rozumiejąc” strukturę obrazu. Widzenie takie jest zatem w znacznej mierze niesamoistne i domaga się szeregu racjonalnych zapożyczeń (syntez). Zrzeka się tym samym wielu swych zmysłowych praw na rzecz nauki (geometrii), bezpowrotnie oddalając się od płaskości. Ponadto, widzenie, które przekracza płaskość siłą rzeczy prowadzi oko w głąb i zmusza do wędrówki po niezmiernych dalach⁶, co sprawia, że plan przedni obrazu – kolorystycznie nasycona płaszczyzna, jako pierwszy etap tej wędrówki, w naturalny sposób zostaje zniesiony. Rozpatrywany w swej funkcji punktu wyjścia traci swe znaczenie, a przecież właśnie on jest dla obrazu decydujący, gdyż stanowi konieczne zapośredniczenie wszelkich możliwych sensów malarskich, nawet tych daleko odbiegających od sensu płaszczyznowego. Analogicznie, również widzenie płaskie traci swe znaczenie, zyskuje je natomiast to o „wydłużonej” intencji, jeśli można użyć takiej kategorii. Ostatecznie, zmienia się sama koncepcja obrazu. O ile bowiem dla widzenia płaskiego malarskie przedstawienie pokrywa się z płaszczyznową prezentacją, tak dla oka zauroczonego głębią, płaszczyzna ta staje się jedynie rodzajem okna⁷, przez które można spojrzeć na malarski świat. Stanowi zatem narzędzie widzenia, nie zaś jego przedmiot.

Z przytoczonych argumentów na rzecz płaskości widzenia najistotniejszy wdaje argumentu z płaszczyzny jako jego przedmiotu. Wgłębiając się w niego należy zaznaczyć, że Wolff wyróżnia trzy rodzaje płaszczyzny: fizyczną, artystyczną i estetyczną⁸. Pierwszą jest powierzchnia dowolnej rzeczy, która jednak

⁶ „Tak przede mną rozkwitło i egipskie malarstwo. I dosłownie rozkwitło, jest w nim bowiem coś z kwiatu. Coś z kwiatowej prostoty, świeżości i wdzięku. Coś z kwiatowych ogrodów, gdzie kwiatem jest człowiek, zwierzę i roślina. I tym przypomina też to malarstwo, odkryte można by rzec – wczoraj, sztukę Japończyków, gdzie podobnie przybiera lekką postać kwiatu – człowiek, roślina i zwierzę. Japończyków i sztukę też Bliskiego Wschodu – wszystko niemal to, co się porusza w ramach dwóch tylko wymiarów, tak jak gdyby ów trzeci, to jest złuda głębi, stwarzał możliwości odpłynięcia w regiony nieraz bardzo odległe, gdzie wiele zatracca się z ludzkich powinowactw”. J. Wolff, *Kształt piękna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973, s. 33.

⁷ „Dla Albertiego otwarte okno było metaforą metody perspektywicznej. Powierzchnia namalowanego obrazu funkcjonowała jako plan okna, za którym rozciągało się w głębi przedstawienie trójwymiarowej, jednorodnej i spójnej przestrzeni”. V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarsztwo u progu ery nowożytniej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 24.

⁸ P. Taranczewski redukuje je do dwóch: fizycznej i artystycznej. Zob. P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 12.

zostaje wyodrębniona przez malarskie oko i uznana za artystyczne dobro, drugą – odpowiednio przygotowana (zagruntowana) powierzchnia rzeczy, szczególnie płótna, trzecią natomiast tworzy taki zestrój wszystkich elementów obrazu, który jest na tyle zwarty, że nie posiada dziur czy też luk, a więc szczególne pustki malarskiej, która chwieje jednością obrazu i czyni jego części estetycznie martwymi. To rozbudowane rozumienie płaszczyzny pokazuje, że widzenie płaskie obecne jest, a nawet dominuje, na różnych poziomach malarskich: wyodrębniania powierzchni rzeczy, przekształcania ją w płaszczyznę obrazu oraz w fazie kontemplacji i oceny dzieła malarskiego. Jest właściwe także dla doświadczenia obrazów „głębokich”, gdyż głębia nie znosi samej płaszczyzny w rozumieniu aksjologicznym, artystycznym i fizycznym.

Wyróżnienie płaskiego widzenia z pewnością wprowadza hierarchię i wartościowanie. Jednak mogą one zostać zastąpione przez nieuprzedzony opis fenomenologiczny, w którym eidos poszczególnych rodzajów widzenia zostałby wydobyty. Tak w pewien mierze czyni Wolff, opisując te rodzaje widzenia, które są znacząco wspierane przez intelekt, które afirmują trzeci wymiar, a także uwzględniają temat literacki bądź historyczny. Z tej perspektywy sam fakt dominacji widzenia płaskiego oznaczałoby jedynie, że jest ono fundujące dla innych typów widzenia, także tych zupełnie niesamodzielnych, które zakładają wiedzę geometryczną, przyrodniczą, historyczną, a nawet teologiczną. Więcej, fundowanie takie jest zróżnicowane, stosowane do fazy procesu twórczego. Bez wątplenia, najbardziej widoczne jest w bezpośredniej fazie tworzenia obrazu. Czy jednak zachowuje swą siłę również w fazie poprzedzającej działania na płaszczyźnie?

Płaskie widzenie poprzedzające?

Z uwagi na to, że związek widzenia i tego, co ujrane z przyszłym obrazem, a nawet jedynie z jego płaszczyzną, jest niezobowiązujący, wszak widoki jawiące się malarskiemu oku nie muszą zostać utrwalone, nie dominuje w nim płaskość. Widzenie poprzedzające ogarnia wielość przedmiotów w ich naturalnej trójwymiarowej przestrzeni, przedmiotów tak należących do świata przyrody, jak i wytworzonych przez człowieka. Zwraca się ku dziełom sztuki, ale też akceptuje rzeczy codziennego użytku. Można nawet powiedzieć, że ćwiczenie malarskiego widzenia stanowi wówczas samo w sobie autonomiczne zadanie, którego realizacja nie zakłada konkretnego odniesienia do obrazu. W tym sensie malarskie widzenie poprzedzające jest uwolnione od swego bezpośredniego zastosowania, a tym samym od fenomenu płaskości. Toteż kieruje się swobodnie ku dowolnym obszarom rzeczywistości. Co go jednak wówczas kształtuje i jaki ma ono charakter? Kiedy przyjmuje określony kierunek i co ten kierunek wyznacza? A ostatecznie, co sprawia, że staje się widzeniem ściśle malarskim, różnym od potocznej

percepcji i naukowej obserwacji? Jeśli mamy na uwadze świadome kształtowanie malarskiego oko, to naturalnym ku temu miejscem jest szkoła artystyczna. To ona winna z urzędu dbać o nie i sprawiać, by świadomość artystyczna nieustannie wzrastała. Sprzyja temu młody wiek adepta malarstwa, przed którym odsłania się dopiero możliwość dokonania czegoś i realizacji swej wizji. Tymczasem Wolff nie pozostawia przysłowiowej suchej nitki na instytucjonalnej edukacji artystycznej⁹. Właściwie jej brak byłby lepszy od istnienia, co dla księdza Wolffa jako przedstawiciela religii chrześcijańskiej jest bardzo poważnym zarzutem¹⁰. Widzenie malarskie bowiem jest psute akademickim sosami. Są one rozmaitego rodzaju i koloru, ale zawsze prowadzą do ociężałości oka. Najbardziej znany jest sos monachijski w kolorze piwa. Tak o negatywnych podróżach edukacyjnych pisze Wolff: „Inni jeździli do Monachium i potem całe życie ciągnęli za sobą ogon śmierdzącej piwem edukacji niemieckiej (nawet Gierymski nie był od tego ogona całkowicie wolny) – on pojechał nie do Monachium, tylko do Paryża. Zresztą i w Paryżu potrafili nasi malarze ogłupiać się korektami profesorów z Beaux-Arts, albo, jak Chełmoński, malując powstańców w kartoflach, czy też kartofle bez powstańców, wysuszyć się artystycznie na wiór...”¹¹. Nie trzeba jednak wybierać się aż do Monachium czy Paryża, by zaznać smaku sosu akademickiego. Wystarczy zaakceptować każdy akademizm, również ten w polskim wydaniu. Wolff wręcz stwierdza, że nauka akademicka niczego pożytecznego mu nie przeniosła i wszelką wiedzę czerpał z bezpośrednich kontaktów ze sztuką.

Ten surowy osąd edukacji akademickiej można potraktować jako indywidualny przypadek, który nie wynika z samej natury szkolnictwa artystycznego. Jednakże wskazuje ona ten szczególny stan rzeczy, w którym malarskie oko traci swą bezpośrednią otwartość i wrażliwość na kolor, fakturę, przestrzeń i wypełnia się narzuconymi schematami percepcyjnymi, konwencjami. Utrwała się niejako i traci swą dynamikę. Jeśli do tego dojdzie tematyczne ukierunkowanie, czy to historyczne, czy literackie, wówczas oko takie akceptuje określony temat, w nim widząc istotną treść malarską. Edukacyjne zniewolenie prowadzi tym samym do szczególnej zaćmy malarskiej, a nawet całkowitej ślepoty kolorystycznej¹².

⁹ „Gdyż ja tego Matejkę doskonale rozumiem. Sam przez Szkołę przeszedłem i wiem dobrze, jak długo trzeba z niej się otrząsać, aby wreszcie móc spojrzeć na świat okiem przemytym. Szkoła bowiem spojrzenie może tylko zabrudzić. W każdym razie ta Szkoła, gdzie w ciągu lat sześciu nie słyszało się nic, najdosłowniej nic z tego, co by mogło do czegoś w życiu później posłużyć. W życiu oczywiście artystycznym późniejszym. Gdzie się tylko nabrało wstrętu – całkiem dosłownie – do malowania po prostu”. J. Wolff, *Wybrańcy...*, s. 191.

¹⁰ „Wszelki byt jest dobrem. Jeśli nawiązujesz z nim kontakt wzrokowy, wtedy z dobrem kontakt jakoś nawiązałeś, choćby nieświadomy”. *Ibidem*, s. 164.

¹¹ *Ibidem*, s. 169.

¹² Tak o M. Gierymskim pisze Wolff: „Ma się takie wrażenie, jakby raptem ten człowiek był zapomniany dokładnie, o co się tu „rozchodzi” w owym całym malarstwie. Jakby nieraz malował w zamroczeniu kompletnym, w katalepsji jakowejś”. *Ibidem*, s. 255.

Widzenie poprzedzające znajduje jednak inny źródło, nie związane z żadną instytucją. Jest nim malarstwo mistrzów palety. Właściwie artykuły zebrane w dwóch książkach Wolffa: *Kształt piękna* i *Wybrańcy sztuki* można potraktować jako relacje z oglądanych wystaw. Opisuje on wielokrotne swe wizyty w Luwrze, Musée des Monuments Français, Le Musée du Jeu de Paume, Rijksmuseum, domu Jana Matejki w Krakowie przy ulicy Floriańskiej, wernisaże w Warszawie, Wrocławiu itd. Wspomina także o swych pierwszych spotkaniach z malarstwem, kiedy to chłonał przedstawienia, nie do końca rozumiejąc ich sens. Analiza tych relacji pozwala częściowo odpowiedzieć na postawione wyżej pytania o charakter widzenia malarskiego, jego kierunek i przedmiot.

Pierwszą znaczącą właściwością widzenia poprzedzającego jest źródłowość. Ogląd obrazów nie powinien bowiem być zapośredniczony w reprodukcjach¹³ czy innych mediach z tej przyczyny, że nie ujawniają one jakości plastycznych obrazu lub czynią to w bardzo ograniczony sposób. Szczególnie dotyczy to waloru kolorystycznego i faktury. O ile bowiem większe zestawienia kolorystyczne są zasadniczo widoczne w reprodukcjach, tak te mniejsze i bardziej subtelne prawie zupełnie umykają oku lub zostają przez medium przekłamane. Podobnie jest z fakturą, która widziana na powierzchni zdjęcia jest przecież gładka. Te zrozumiałe skądinąd tezy wskazują na to, że widzenie poprzedzające winno realizować ideę estetyczności w pierwotnym sensie tego słowa. Winno chłonać zmysłowość obrazu w jego detalu, gdyż ma on decydujące znaczenie dla wartości malarskiej.

Źródłowość widzenia wiąże się bezpośrednio z kontekstem, w jakim widziane są obrazy. Wydaje się, że zewnętrzność ma niewielki wpływ na ich percepcję, nie stanowi bowiem immanentnego składnika przedstawienia malarskiego. Jednakże odpowiednia ekspozycja obrazów wyraźnie wpływa na ich odbiór. Wchodzi tu w grę zestawienie danego obrazu z innymi, wielkość sali, w której się on znajduje, a przede wszystkim jakość oświetlenia. Tak o swym powtórnym oglądzie portretu Leonarda Serefińskiego pisze Wolff: „Gdy widziany ponownie, zrobił na mnie wrażenie inne nieco, mniej silne, nie tak bardzo dodatnie, skorom teraz w nim dostrzegł oprócz zalet i wady. Góra płótna – brązowo – zdała mi się pustawa. Skutkiem czego jak gdyby uciekała z płaszczyzny tak ogromnie drażniąco, że starałem się ramę w wyobraźni obniżyć, by zatrzymać w niej partię chcącą wylecieć pod pułap dosłownie galerii (...). Skąd więc takie wrażenie – tak ogólnie dodatnie – za mym pierwszym »pierwszym« widzeniem? Chyba pewnie dlatego, że obraz wisiał w półcieniu – bardzo choćby leciutkim, a jednak nie w pełnym świetle całkiem zwyczajnym. I to wystarczyło, by w tym płótnie wystąpił na plan pierwszy nie kolor, ale walor tak silnie – rozwiązany dobrze, żeś się wtedy gry barwnej ledwie tylko domyślał”¹⁴.

¹³ „W reprodukcjach aż dziwne, jak ztraca się całkiem dotknięcie, które sprawia, że dzieło jest dosłowne, jak gdyby relikwią”. *Ibidem*, s. 76.

¹⁴ *Ibidem*, s. 174.

Oznacza to, że kontekst, w którym znajduje się dzieło, współokreśla jego wartość i sprawia, że jakość kolorystyczna zmienia swój walor. To właśnie nieznaczne przesunięcie walorowe zostaje zauważone przez plastyczne oko Wolffa. Jego widzenie dostrzega zatem różnicę powodowaną ekspozycją obraz, która może „podbić” dzieło lub je „położyć”¹⁵.

W opisywanym przez Wolffa doświadczeniu tego obrazu istotną rolę odgrywa również czas. Nie tylko wzbogaca on ogląd i sprawia, że ten staje się bardziej dojrzały, lecz odmienia jego przedmiot w tym sensie, że ujawnia coraz to nowe jakości malarskie. Powroty widzenia do tego samego obrazu są w istocie wgłębianiem się w jego malarską zawartość, zaś ich czasowość sprawia, że dostrzegamy różne jakości malarskie. Jego głębia polegałby wówczas na bogactwie tych jakości, które odsłaniają się dopiero w uczasowionym oglądzie, „po latach sitem potrząsania”¹⁶. Widzenie poprzedzające jest przeto widzeniem powracającym. Ta własność nie wynika jedynie z niemożliwości ostatecznego ujęcia całości obrazu. „Zmienia się” bowiem sam obraz, który zestawiony z innymi, również w sensie czasowym¹⁷, głębiej ujawnia swe nowe piękno lub przeciwnie – ukazuje brzydotę.

Jednakże coś przecież musi skłaniać ku takim powrotom i czynić sensowną wędrówkę oka w czasie. Nie jest nim warstwa tematyczna obrazów. Ta dla Wolffa jest raczej nużąca, co nie może dziwić, gdyż zakres tematyczny malarstwa można sprowadzić do kilku zasadniczy motywów. Różnicują się one wprawdzie, jednak zawierają w istocie ten sam schemat treściowy. Widzenie z pewnością ogarnia je i rozumie ich kontekst historyczny, religijny i symboliczny, jednak nie one stanowią jego zasadniczy przedmiot. Wedle Wolffa kieruje się ono ku temu, co jest bezpośrednio związane z płaszczyzną obrazu. Są na niej obecne i tematy, jednakże jako nośniki sensu malarskiego: barwnego, walorowego i linearnego. To on jest właściwą treść artystyczną obrazu¹⁸, dominuje na płaszczyźnie i nasycają ją malarsko. Takie ukierunkowanie widzenia sprawia, że wszelka figuralność

¹⁵ „Pasjonującym zupełnie procesem są kontakty ze sztuką – w dużej mierze, przypuszczam, dla ich ruchliwości, która oczywiście cechą bywa nie sztuki, ale naszą, wewnętrzną. Oraz pewnych czynników natury także zewnętrznej – jak chociażby sąsiedztwo, w którym dzieło w danej chwili przebywa, światło, takie czy inne, które może »położyć« również obraz, jak rzeźbę, lub odwrotnie, je »podbić«. *Ibidem*, s. 173.

¹⁶ *Ibidem*, s. 128.

¹⁷ „Chciałbym zostać tu długo – dzisiaj, jutro, pojutrze. Stałe tutaj chodzić, aby mimo rozstania kiedyś, jednak niechybnie, móc te rzeczy w wyobraźni zachować, móc tym cieszyć się zawsze, com tam kiedyś, w Luwrze owym, oglądał. I by później zestawiać wszystko »nowe« w malarstwie z tym, com widział swego czasu wielkiego – na tym bowiem polega sens malarskich wojaży. Chodzi zawsze w gruncie rzeczy o skalę, poszerzenie swej skali, skali swoich artystycznych porównań”. *Ibidem*, s. 71.

¹⁸ „(...) oto autentyczne malarstwo. Gdzie działa to, co w malarstwie jest treścią – to znaczy zestawienia plastyczne: chromatyczne, walorowe i linii. Płaszczyzna wypełniona jest treścią artystyczną, malarską”. *Ibidem*, s. 298.

staje się pochodną rozstrzygnięć formalnych i o tyle ma znaczenie, o ile w nich znajduje swe źródło. Innymi słowy, widzenie poprzedzające dokonuje przewartościowania sensu przedmiotowego (figuracywnego) na rzecz sensu płaszczyznowego. Nie jest istotne, jak wyglądają przedmioty przedstawione, lecz istotne jest, czym są na płaszczyźnie obrazu. A są jedynie barwnymi powierzchniami częściowymi. W widzeniu tym dokonuje się zmiana kwalifikacji ontologicznej wszelkiej figuracji malarskiej, gdyż zostaje zniesiona jej przedmiotowość (substancjalność) na rzecz części całości zwanej płaszczyzną¹⁹. Zmiana ta jest powodowana podwójną transpozycją przedmiotów. Pierwsza polega na ich malarskim utrwaleniu w obrazie i zachowaniu konsekwencji wyglądu, druga zaś na redukcji samego wyglądu, owego „jak” przedmiotu, do jego malarskiego „co”, czyli właściwej treści malarstwa.

Widzenie poprzedzające nie jest zatem jedynie wstępnym oglądem dzieł innych artystów, lecz ich dojrzałym, malarskim doświadczeniem. Jest to widzenie figuracywnie redukujące, skoro przedmiot przedstawiony stanowi jedynie syntezę kolorystycznych płaszczyzn częściowych. Nie znaczy to oczywiście podważania wartości malarstwa przedstawiającego, gdyż przecież wygłady figur stanowią także obszary estetycznie doniosłe, lecz jedynie podkreślenie tego, że doniosłość ta ma swoje źródła w rozstrzygnięciach formalnych, nie zaś w historycznej, politycznej czy nawet religijnej randze tego, co przedstawione.

Dla widzenia poprzedzającego nie jest zatem istotna różnica między figuracją i abstrakcją, gdyż w obu rodzajach malarstwa widzenie to skupia się na formie. Można nawet powiedzieć, że w figuracji forma jest niejako przesłonięta przez wygląd przedmiotów przedstawionych, w abstrakcji natomiast, szczególnie tej kolorystycznej, jest wprost dana i w niej właśnie najwyraźniej przejawia się artystyczny kunszt.

Uwagi te pozwalają już o częściowo odpowiedzieć na pytanie otwierające rozważana o widzeniu poprzedzającym, a dotyczące siły płaskości w nim obecnej. Bez wątpienia jest ona osłabiona urzeczowieniem i iluzją głębi właściwą dla znacznej części malarstwa przedstawiającego. Wprowadzenie do płaszczyzny obrazu przedmiotu w pewnym wypadkach wiąże się bowiem z konstrukcją trzeciego wymiaru oraz zastosowaniem perspektywy. To pokłosie malarstwa renesansowego może jednak zostać przewartościowane wówczas, kiedy unieważni się jego realną interpretację, podkreśli zaś związek z płaszczyzną. To ona winna być zasadniczym przedmiotem widzenia poprzedzającego, dostrzeżonym przez malarskie oko w każdym rodzaju malarstwa.

¹⁹ „Od pierwszego rzutu oczywiście oka – całkiem młody człowiek – zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia nie tylko z iluzją, ale nade wszystko z płaszczyzną, poza którą jest wnętrze, gdzie oko widza wchodzi; nie po to jednak, by błąkać się jak dziecko, co z otwartymi ustami gapi się na bazar, ale aby ulec czarowi porządku”. *Ibidem*, s. 45.

Zwrot ku widzeniu płaskiemu ma zatem z jednej strony charakter redukcyjny, gdyż sprowadza figurę do zestawienia płaszczyzn częściowych, zaś głębię obrazu uznaje za pewien malarski trik, z drugiej zaś otwiera widzenie na jakości związane bezpośrednio z płaszczyzną. Są to przede wszystkim jakości kolorystyczne, walorowe i linearne, ale także te będące rezultatem zastosowania określonej techniki malarskiej, a więc sposobem, w jaki obraz został namalowany. Następnie, są to jakości płaszczyzny wynikające z zagruntowania powierzchni płótna, jakości fakturowe, a nawet takie, które wiążą się z jego wymiarem i położeniem. Charakterystyczne dla rozważań Wolffa jest to, że widzi on dzieła swych wybrańców sztuki również od strony bogactwa materii użytej do ich wytworzenia, śladów pędzla, które sprawiają, że płaszczyzna malarska staje się np. w szczególny sposób lekka. Zachwyty wzbudza w nim to przemienienie rzeczy fizycznej w byt artystyczny. Widzenie poprzedzające przeziera zatem przez warstwę tematyczną dzieła do tego, co jest bliskie pierwotnemu życiu malarskiemu. Ujawnia zatem estetyczne jakości materiałowe dzieła, przy czym – stosowanie do podziału płaszczyzny – dostrzega je w na powierzchni rzeczy fizycznej, w zagruntowanym płótnie, a ostatecznie na płaszczyźnie dokonanego już obrazu. Jakości te stanowią dla Wolffa podstawę aksjologiczną obrazu, która czasem zostaje przysłonięta nadbudowanymi nad nimi warstwami tematycznymi, należą przeto do jego estetycznego rdzenia. W tym sensie widzenie poprzedzające zbliżając się do płaszczyzny, chwytą to, co w niej „materialnie” obecne.

Wędrowniki widzenia poprzedzającego są zatem w istocie wędrownikami po płaszczyznach obrazów, zestawieniach barwnych, walorowych i linearnych, nałożonych farbach, wyrazistych lub miękkich fakturach, światłocieniach i kolorach. Z nich bowiem dopiero wyrasta temat, który może przybrać postać figury, kompozycji figuralnej, akcji itd. Oko Wolffa porusza się zatem także w obszarze malarskiego warsztatu, w którym materia fizyczna doznaje przemienienia w materię artystyczną: powierzchnia rzeczy przemienia się w płaszczyznę, farba w kolor, zaś realny przedmiot w figurę malarską.

Źródłowość widzenia poprzedzającego jego kontekstowy i czasowy charakter, zawieszenie warstwy tematycznej, osłabienie znaczenia figury jako reprezentanta tego, co realne, unieważnienie różnicy między malarstwem figuratywnym i niefiguratywnym, afirmacji materii malarskiej, a ostatecznie ukierunkowanie na kompozycję rozumianą jako trzy rodzaje zestawień: barwne, walorowe i linearne²⁰ tworzą jego zasadnicze rysy. Trwanie przy nim nie jest łatwe, gdyż wymaga nieustannej obecności na płaszczyźnie obrazu, dostrzeżenia jej podziału, wrażliwości na kolor i jego walor, afirmacji materii malarskiej. Nie jest łatwe również z tego względu, że widzeniu temu jawią się zwykle jako pierwsze przedmioty, sytuacje przedmiotowe i historie z nimi związane. Jest ono zatem „oddalane” od płaszczyzny i zmuszane do błędnie pośród bytów.

²⁰ Zob. *Ibidem*, s. 25, 63.

Kształtowanie malarskiego widzenia poprzedzającego dokonuje się również w kontakcie ze światem realnym, dla którego trzeci wymiar jest czymś naturalnym, zaś sensory związane z przedmiotami nasuwają się same. Jakie znaczenie ma zatem ten kontakt dla widzenia poprzedzającego i w jaki sposób jej kształtuje?

Zmiana przedmiotu tego widzenia, wszak ogląd malarski zwraca się teraz nie ku obrazom, lecz ku rzeczom, nie zmienia jednak samej struktury widzenia, lecz jedynie modyfikuje ją wewnętrznie. Widzenie jest określane przez to, co w rzeczy malarsko wartościowe, a więc przede wszystkim przez kolor. Ta poznawczo wtórna własność zyskuje dla widzenia malarskiego pierwotny charakter. W tym sensie natura to dla malarza zróżnicowana wielość kolorystyczna, w której zestawienia barwne i walorowe stanowią „widzianą symfonię”. Nie trzeba nawet aż tak sprawnego oka, by ją dostrzec. Jest ona fenomenalnie dana każdemu, który choć trochę się jej przyjrzy. Symfonia ta może być niejako „słyszana” czysto brzmieniowo, „powierzchniowo”, ale też ujmowana jako zmysłowy wyraz prawidłowości realnej, czy też pewnej zasady kryjącej się za kolorystycznymi fenomenami.

Panowanie zmysłowości w widzeniu poprzedzającym sprawia, że przybiera ono formę postrzeżenia, a więc tego rodzaju odniesienia, w którym dominują wrażenia wzrokowe. Impresje kolorystyczne bijące z przedmiotów sprawiają, że oko malarza skierowane jest na jakość kolorystyczną i jej walor, na światło, które ją wydobywa i które ją zmienia, na przestrzeń, która zostaje nim nasycona i przyjmuje postać widzialnej materii lotnej. Nie muszą to być jedynie jakości wzrokowe, lecz także dotykowe. Ich obecność jest jednak ufundowana na jakościach wzrokowych, toteż później jawią się one w obrazie jako zapośredniczone w kolorze. Dominacja tego, co wzrokowo dane sprawia, że nie jest istotny substrat takich jakości. Może nim być łąka, drzewo, ściana, poćwiartowany wół, szata królewska, dywan perski czy wreszcie ludzka twarz. Takie uzmiennienie substratu jest możliwe, ponieważ widzenie poprzedzające przewartościowuje realne stosunki przez usamodzielnienie jakości zmysłowych, toteż ich właściwy substrat traci swe znaczenie.

Choć widzenie poprzedzające nie jest bezpośrednio zaangażowane w konkretne działania malarskie na płaszczyźnie i swobodnie wybiera swój przedmiot niezależnie od jego statusu ontologicznego i pozycji w strukturze świata, to zarazem ciąży na nim szczególna odpowiedzialność, gdyż jedynie to, co ujrane czy też zmysłowo dane w najszerszym sensie tego słowa, może zostać malarsko zobrazowane. Wolff akcentuje płaskość tego widzenia, jednakże zaznacza, że nie jest ona dominująca. Nie może być taka, gdyż malarz żyje pośród realnych rzeczy i sytuacji, które do płaskich wcale nie należą. Stan rzeczy zmienia się, gdy staje on przed „pustym” płótnem i dokonuje transpozycji tego, co ujrane na płaszczyznę malarską.

Płaskie widzenie zaangażowane

Wydobycie znaczenia tego rodzaju widzenia wiąże się z uchwyceniem jego miejsca w postępujących po sobie fazach procesu twórczego. Wolff podkreśla, że pierwszym miejscem, gdzie spotyka się to, co ujrane z tym, co ma zostać utrwalone na płaszczyźnie malarskiej, jest wizja czy pewna nawet mgliście jawiąca się idea dzieła. Wydaje się, że ma ona niewiele wspólnego z samym widzeniem czy to rozumianym jako postrzeżenie jakości zmysłowych, czy jako pogłębiona obserwacja. I tak w znacznej mierze jest, gdy weźmie się pod uwagę jej genezę. Na kształt tej idei składa się bowiem szereg doświadczeń, które nie mają percepcyjnego charakteru. „Malarz też jest człowiekiem – pisze Wolff – i działają nań różne czynniki: tak natury zmysłowej, intelektualnej, jak i uczuciowej. I wszystkie one razem na to się składają, co stanowi przeżycie. Z którego przeżycia czy na jego podstawie powstaje w artyście widzenie – jeżeli jest malarzem – wizja zwana malarską. Będąca, powiedzmy produktem całokształtu doświadczeń – nie wyłącznie wobec tego wzrokowych. Z tym że niepodobna chyba będzie określić, z jakiej dane widzenie pochodzi kombinacji tu bodźców, jak ze snami po trosze”²¹. Jednakże jeśli weźmiemy pod uwagę wizję jako pewien twór, to stanowi ona przedmiot oglądu tyle że nie zewnętrznego, lecz wewnętrznego. Właściwy jest dla niej pewien szczególny modus naoczności z wyraźną domieszką, a nawet przewagą zmysłowości. Wizja jest tym samym obrazem, toteż nie może dziwić, że z choćby z uwagi na jej wspólnotę kategoriałną z dziełem malarskim, utrzymuje zmysłową naoczność²². Wolff nie rozstrzyga, czy w tym modusie naoczności dominuje płaskość, gdyż sam charakter wizji na to nie pozwala. Raz bowiem jawi się ona niczym trójwymiarowy świat o wyraźnie zarysowanej głębi, innym jako coś zupełnie płaskiego. Malarskie treści wizyjne charakteryzują się zatem daleko idącą indyferencją wobec „płaskości” i „głębi”. Sytuacja zmienia się, gdy twórca zaczyna na konkretyzować wizję na płaszczyźnie malarskiej.

Płaszczyzna ta jest powierzchnią rzeczy (przeważnie płótna) przemienioną w twór artystyczny. Choć działania to sprawiające są przede wszystkim natury warsztatowej, to jednak im również towarzyszy oko, które widzi wyłaniającą się podczas gruntowania fakturę, dostrzega kolor płaszczyzny, jej wymiar i położenie. To wówczas oka po raz pierwszy spotyka się z jej płaskością. Jest to już z jednej strony oko oceniające i korygujące, skoro ujmuje określone jakości płaszczyzny ze względu na ich malarską przydatność, z drugiej zaś – projektujące, gdyż swoista pustka płaszczyzny jest wezwaniem do jej wypełnienia.

Płótno nie wyczerpuje materii malarskiej, gdyż malować można na wszystkim. Inaczej jest z farbą. Stanowi ona szczególnie rodzaj materii artystycznej, która

²¹ *Ibidem*, s. 182.

²² Tak określa wizję Czapski: „Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego”. J. Czapski, *Oko ...*, s. 81.

wyciskana z tuby czy obecna na palcu już estetycznie cieszy oko. Jej czystość kolorystyczna, swoista świetlistość, a co za tym idzie wrażeniowość i zmysłowość nadaje jej miano piękna wtórnego. Wolff nie opisuje oczywiście tej procedury „wyciskania” z tuby, lecz zwraca uwagę na obecność jakości zmysłowych farby już na płaszczyźnie obrazu. Píše o materii gęstej, która nasycza płótno, podkreśla tak powstałą fakturę, która obecność nie daje efektu dekoracyjności, lecz wpisuje się doskonale w formę obrazu. To znów wskazuje na swoistą lekkość, zwiewność, a nawet wdzięk tego, co pastelowe.

W tych działaniach farbami olejnymi, akrylowymi, pastelowymi oko dogrywa zasadniczą rolę, gdyż ujmuje wrażenia kolorystyczne i fakturowe z nich bijące. Nie jest to jednak jeszcze oko płaskie, lecz szczególnie rodzaj percepcji, w którym dane są zmysłowe jakości farby. Natomiast widzenie płaskie pojawia się wówczas, gdy farba zostaje nałożona na płaszczyznę i przejmuje jej płaskość. Widzenie to staje się wówczas od razu wielostronnie zaangażowane, chwytą bowiem relację między samymi kolorami, wnika w rodzaj zestawienia kolorystycznego, ujmuje związki przestrzenne między częścią płaszczyzny a jej całością, dostrzega walorowe różnicowanie koloru i traktuje go jako tworzywo do budowania większych całości przedmiotowych.

Takie wielostronne zaangażowanie widzenia, a wymienione zostały jedynie zasadnicze zadania oka i pędzla, jest konieczne, by powstała struktura malarskiego dzieła sztuki. Wolff czasem podkreśla, że jedyną busolą malarską i arbitrem jest tu wrażliwość oka. Jednakże nie absolutyzuje tej władzy malarskiej, gdyż ma na uwadze jedynie pewnych malarzy (Bonnarda)²³. Z jego pism wynika, że oko nie działa samodzielnie, lecz jest wspierane, choć w różnym stopniu przez rozum i uczucie. Te trzy władze spletają się wewnątrz, stąd też można je oddać jednym terminem: widzenie, które z jednej strony odnosi się do percepcji, z drugiej zaś do wiedzy (rozumu). Widzieć i widzieć wyznaczają zatem kierunek malarskiemu działaniu na płaszczyźnie²⁴. Jednakże nigdy nie jest ono schematyczne i jednoznacznie ukierunkowane, stąd nie przyjmuje formy podążania za pewną intersubiektywną obiektywnością i w tym sensie nie może zostać upojęciowane. Nie może, gdyż nieustannie zdane jest na wrażliwość oka i emocjonalny odbiór.

Ten brak jednoznacznego ukierunkowania można wyjaśnić ontologicznie, wykazując, że w sztuce wolność ma znaczącą przewagę nad koniecznością, jed-

²³ „Bonnard zdobył dla malarstwa swobodę, ku której dążyli jego poprzednicy od dawna. I teraz malarz płacić będzie cenę swobody. Na tym bezkresnym bonnardowskim morzu jedyną bowiem busolą jest wrażliwość oka”. J. Wolff, *Kształt ...*, s. 152.

²⁴ „Tylko w sztuce istotnie »wiedzieć« może dużo lepiej ten, kto nie potrafi sformułować, bo »w malarstwie – jak mówi Cézanne – są dwie rzeczy, oko i umysł, muszą one sobie wzajemnie pomagać«. Oko, które widzi naturę po malarsku (po malarsku – to znaczy grająco), rejestruje doznania, a umysł czyni wśród nich wybór; w ten sposób tworzy się indywidualny styl artysty”. *Ibidem*, s. 166.

nakże można przywołać argument „z przypadkowości”. Wielokrotnie jest bowiem tak, że ani sąd oka, ani osąd rozumu, ani też poruszenia duszy nie są w stanie poruszyć pędzla i nadać kierunek jego działaniom. Ta bezsilność zasadniczych władz twórcy może zostać przełamana działaniami niekonwencjonalnymi, do których należy „rzut pędzla”. Tak w tym kontekście o malarstwie F. Głowackiej pisze Wolff: „Gdyż rzutów pędzla czy rzutów, jak w danym wypadku, patyka, nie da się całkowicie wyliczyć, z matematyczną dokładnością – a tu one wszystkie jakże są szczęśliwe, a tak spontaniczne, te plamy, które rozlał miękki pędzel i kreski narzucone patykiem, tworzące kombinacje przebogate graficznie, przebogate w barwie”²⁵. Niemniej, malarz jest paradoksalnie wiedziony pewną koniecznością, która sprawia, że dzieło sztuki osiąga pełnię, zaś arcydzieło zdaje się absolutnie skończonym tworem, takim zatem, w którym niczego nie można dodać ani ująć, aby nie popsuć całości. Malarz musi ją widzieć, choć zarazem nie może jej przewidzieć.

Znaczenie płaskiego widzenia wynika raczej z samej operacji zestawienia. Ta fundamentalna kategoria malarska zostaje przez Wolffa zróżnicowana. Analizuje on trzy rodzaje zestawienia: barwne, walorowe i linearne. Dwa pierwsze są bezpośrednio związane z kolorem, trzecie natomiast ma charakter rysunkowy. Mając na uwadze hierarchię między nimi, można mówić o przewadze takiego widzenia, w którym dominują barwne jakości zmysłowe, nieraz subtelnie obecne w walorze. Im najwięcej Wolff poświęca miejsca, gdyż kontrasty między nimi czynią obraz symfonią kolorystyczną. Zestawienie walorowe tworzy aksjologiczną płaszczyznę obrazu, która ją tak malarsko nasycza, że nie pozostawia luku czy też dziur, przez które widzenie mogłoby przenikać ku niemalarskiej już dali. Natomiast zestawienie barwne działa nie tyle walorem, ile samą jakością kolorystyczną. Operuje ono na większych partiach obrazu, stąd jest bardziej widoczne i przez to ułatwia widzeniu wędrówkę po płaszczyźnie. Jednakże jest to zawsze wędrówka po czymś płaskim, nawet jeśli barwa charakteryzuje się pewną głębią. Ostatni rodzaj zestawienia ma charakter linearny. Wydaje się, że jest ono najbardziej racjonalne (dla Kanta rysunek jest wszak rzeczą rozumu). Jednakże Wolff traktuje rysunkową kreskę również jako rodzaj plamy barwnej. Ponadto, kreska ta świetnie koresponduje z walorem i jakością barwną oraz w sposób widoczny dzieli płaszczyznę malarską. Z tego też względu stanowi także przedmiot widzenia płaskiego.

Zachowując Wolffa podział na trzy rodzaje zestawienia, można uznać, że dominacja widzenia płaskiego wynika z samej procedury zestawiania elementów obrazu. Zostaje zatem wymuszona naturą płaszczyzny. Dopiero ona funduje dal-
sze warstwy obrazu, umożliwia przeto inne rodzaje widzenia w szczególności takie, w którym oko wiedzione jest w głąb i to nie tylko przez iluzyjny trzeci wymiar, lecz także psychologię, historię i literaturę. „Skok” widzenia ku figurze i trójwymiarowej przestrzeni dokonuje się zatem zawsze przez widzenie płaskie,

²⁵ *Ibidem*, s. 208.

jest w nim zapośredniczony i ufundowany, toteż ma wtórny charakter, jednak nie w znaczeniu aksjologicznym, lecz konstytucji sensu malarskiego. Wolff nigdy nie przekreślał wartości malarstwa, które wprowadza perspektywę, odznacza się szczególnym nastrojem i zawiera rys psychologiczny itd., jednak zawsze podkreślał wtórność tych wyższych warstw wobec płaszczyzny i zestawień na niej obecnych.

W tworzeniu tych zestawień widzenie malarskie musi ogarniać całość. „Czymś więc zgoła bezcennym – pisze Wolff – jest widzenie całości, skoro motyw nie może dla malarza być jakimś agregatem jedynie detali – ten widziany zewnętrznie albo tylko wewnętrznie – lecz należy go ująć jako pewną całość, jednolitą jak farba, która z tuby na paletę wyciskasz. Jednolitą dla oko, ale przecież malarstwo jest właśnie dla oka”²⁶. Jej budowanie nie ma charakteru linearnego. Już sam ogląd „pustej” płaszczyzny malarskiej stawia pod znakiem zapytania wizyjną całość, gdyż właściwie nie wiadomo, która część płaszczyzny winna zostać malarsko zaangażowana, jaka jakość kolorystyczna winna zostać użyta oraz z czym zestawiona. Ten psychologiczny znany fenomen odczucia bezradności wobec pustej płaszczyzny malarskiej może oczywiście zostać łatwo przełamany, jednakże nadal pozostaje pod znakiem zapytania droga od części do całości. Właściwie należałoby mówić o niustannych drogach bocznych i krętych zamiast o tej jednej. Nie wynika to w żadnym razie z niedostatku warsztatowego ani też ze słabości wizji, lecz stanowi immanentną własność procesu twórczego, gdyż między jego fazami nie występuje jednoznaczne wyznaczenie na wzór związku kausalnego. Raczej jest tak, że osadzony na płaszczyźnie znak malarski wyznacza wielość możliwych rozstrzygnięć, które często radykalnie się od siebie różnią. Więcej, konkretyzacja jednej z możliwości jest często dziełem przypadku, toteż ma niewiele wspólnego z uprzednio przyjętym planem ani też z antycypacją ostatecznego celu. Toteż „Konia z rzędem takiemu, kto by mógł to wyjaśnić, stworzyć jakąś receptę na szlachetność materii chromatycznej obrazu. Oko jest tu arbitrem – to wewnętrzne – malarza, kiedy chodzi o obraz. Oko, które jest smakiem w rozumieniu najlepszym i arbitrem zarazem wszelkiej plamy kładzionej w jakimś zawsze kontekście, skoro dzieło malarskie to jest pewna społeczność, gdzie ład jakiś panuje albo nieład – przeciwnie”²⁷. Sąd oko okazuje się zatem wyrocznią i wyznacza kierunek budowania całości.

Charakterystyczne dla tego opisu znaczenia widzenia w procesie twórczym jest to, że jego horyzont wyznaczają granice płaszczyzny. Oko bowiem wodzi od plamy barwnej ku następnej, ocenia jej walor i dostrzega relację z kreską. Jego królestwem jest zatem samo zestawienie czy też – jak to określił Wolff – „pewna społeczność”. Wolna wnioskować, że jest to oko „płaskie”, które zachowuje tę własność nawet przy konstrukcji głębi.

²⁶ J. Wolff, *Wybrańcy ...*, s. 109.

²⁷ *Ibidem*, s. 198.

Tworzenie całości jest zatem budowaniem kosmosu malarskiego. Jego obecność świadczy o tym, że obraz jest udany. Można przypuszczać, że również i w tym wypadku: sądu nad dokonany już dziełem, oko płaskie będzie grać pierwsze skrzypce. Nim jednak to zagadnienie stanie się przedmiotem ostatniej części rozważań, warto zwrócić uwagę na dość nieoczekiwany związek między widzeniem a depresją. „Jeśli bowiem widzenie – pisze Wolff – jest czymś w pracy artysty zgoła zasadniczym, to brak jego, choćby nawet chwilowy, spowodować musi depresję pewną”²⁸. Wolff ma uwadze przede wszystkim depresję „szczęśliwą”, która powstaje ze świadomości braku ostrości plastycznego widzenia i prowadzi do jego doskonalenia. Ten rodzaj depresji choć może być długotrwały, zapowiada przełom, skok i nie jest właściwy tylko dla sztuki.

Podsumowując tę część rozważań, fundujący charakter widzenia płaskiego ma dwa źródła: płaszczyznę i zestawienie. Jednakże dla Wolffa płaskość widzenia ma nie tyle charakter naturalny, ile normatywny. Trzeba widzieć płasko i to nawet wtedy, gdy płaszczyzna zostaje przełamana trzecim wymiarem, zestawienia zaś ewokują dal. W tym sensie płaskie oko zaangażowane wraca do planu przedniego, nawet jeśli za nim kryje się głębia.

Płaskie widzenie zdystansowane

Omawiane do tej pory dwa rodzaje płaskiego widzenia dotyczyły przede wszystkim jego miejsca w procesie twórczym. Jednakże dzieło malarskie uwalnia się od swego twórcy i zaczyna istnieć w przestrzeniach, w których jest oglądane i oceniane, stając się tym samym przedmiotem estetycznym współkonstytuowanym w akcie odbioru. Ważne jest zatem, na czym się ono zatrzymuje, w jaki sposób „błądzi” po płaszczyźnie obrazu, jakich syntez dokonuje i co ostatecznie jawi mu się jako estetycznie wartościowe.

Pierwsza uwaga Wolffa dotycząca odbiorcy i jego zdystansowanego widzenia nie napawa optymizmem. Pisze on: „Malujemy dla ludzi, jest odbiorca bardzo dla nas kimś cennym. Z tym że owych odbiorców, tych prawdziwych, policzysz doskonale na palcach, butów nawet nie zdejmując do tego. Tych odbiorców, którzy „widzą” malarstwo”²⁹. Oznacza to, że widzenie nie jest prostym gapieniem się na obraz ani też bezpośrednim, wewnętrznym przeżywaniem własnych stanów emocjonalnych, lecz złożonym procesem wymagający od odbiorcy spełnienia szeregu warunków. Jednym z nich jest uznanie istnienia malarskiego dzieła sztuki w jego byciu przedmiotem dla nas. Widzenie bowiem ma charakter intencjonalny w tym sensie, że kieruje się ku obrazowi rozumianemu jako coś, co stoi przed percypują-

²⁸ *Ibidem*, s. 326.

²⁹ *Ibidem*, s. 86.

cym podmiotem, nie jest przeto efektywną częścią ani momentem jego przeżywania. Przekreślenie tej pierwotnej przedmiotowości prowadzi zwykle do wzmocnienia podmiotowej strony widzenia i nadmiernego akcentowania emocji. Analizując uwagi Wolffa dotyczącego tego aspektu dystansu, odnosi się nawet wrażenie, jakby obraz był bytem zupełnie niezależnym od przeżyć odbiorcy, jakby po tęga jego piękna była samoistna i jedynie ujawnia się odbiorcy. Nie chodzi przy tym o przekreślenie emocji – Wolff wielokrotnie podkreślał zachwyty, jaki budzi udane dzieło, radość, jaką wywołuje i przyjemność, która towarzyszy jego oglądowi³⁰ – lecz jedynie o nieprawomocne redukcjonowanie jakości obrazu do stanów emocjonalnych.

Obraz stanowi jednak treściowo złożoną całość, w którym często dominuje przedmiotowa treść (figura) i znaczenie z nią związane. Jest zwykle pewną historią zapisaną na płaszczyźnie, z którą wiąże się sens pozaartystyczny. Już sama obecność figury na płaszczyźnie sens taki wprowadza. Jest to nawet „po ludzku” zrozumiałe, gdyż żyjemy pośród przedmiotów, posługujemy się nimi, a niekiedy nawet doceniamy ich wartości estetyczne. Nie może więc dziwić, że historia malarstwa to w przeważającej mierze historia rekonstrukcji wyglądu przedmiotu.

Wolff nie przekreśla wartości figury i historii z nią związanej, uieważnia jedynie lub co najmniej osłabia jej mimetyczną interpretację. Wartość obrazu nie wynika z jego wiernego naśladowania rzeczywistości, lecz z malarskiej transpozycji tej rzeczywistości. Ta zaś dokonuje się mocą środków wyłącznie malarskich. Widzenie zdystansowane to zatem tego rodzaju widzenie, które oddala się od faktu realnego, by zbliżyć się do faktu artystycznego. Oddala się również od dowolnego innego faktu: narodowego, historycznego, ideologicznego i choć tak uzyskany dystans nie jest w sposób konieczny związany z płaskością, to jednak stanowi jeden z warunków jej afirmacji. Zawieszenie realności wiąże się bowiem z osłabieniem ważności trzeciego wymiaru tak charakterystycznego dla świata realnego. Oglądający obraz musi zatem zrezygnować z percepcji głębi. Pomocna w osiągnięciu tego jest sama płaszczyzna obrazu, która niejako zatrzymuje ogląd, stanowiąc swoistą płaską zaporę na drodze widzenia. Jednakże to, co na niej utrwalone może przecież „imitować” trzeci wymiar nie tylko mocą perspektywy zbieżnej. Już proste zastosowanie planów stwarza iluzję głębi, a podział płaszczyzny na plan przedni i tło sugeruje trzeci wymiar. Radykalnie nastawione widzenie zdystansowane dążyłoby zatem do eliminacji tego, co niezgodne z płaskością samą. Wolff jest zdecydowanym przeciwnikiem tego rodzaju obrazu, w którym oko odbiorcy wpatruje się niczym przez okno w jego niezmierzone przestrzenie wytworzone przez trzeci wymiar. Taki obraz nie ma w sobie siły zatrzymywania

³⁰ „Ileż to malarstwo może dać istnieniem swym rozkoszy. Niechże kto ośmieli się powiedzieć, że zmysłowych, grubych – byłoby to świadectwo dla takiego smutne beznadziejnie (...). Stąd sztuka bywa źródłem najczystszej szczęścia, a nie mętnych jedynie zadowoleń ciała, grubych zadowoleń oko czy dotyku”. *Ibidem*, s. 18.

widzenia przez to, co dla niego pierwotne: kolor i zestawienie kolorystyczne. Stają się one niemal przezroczyste, gdyż jedynie w ten sposób nie zakłócają widzenia dali. Afirmuje natomiast te obrazy, których głębia jest w swoistej równowadze z przednim planem. Oko odbiorcy ogrania wówczas całość bez szkody dla jej części. Ponadto, nadmierna, by nie powiedzieć nachalna, obecność trzeciego wymiaru wzmacnia iluzyjność obrazu, a nawet czyni go pozorem, zatem czymś poznawczo fałszywym. Zdystansowane wobec niego widzenie odbiorcze nie tylko przewraca rangę temu, co pierwotne, lecz zdejmuje z obrazu kłątę pozoru. Powraca zatem do naturalnego wartościowania, gdyż to, co pierwsze – odpowiednio zorganizowana płaszczyzna obrazu – jawi się właśnie jako najcenniejsze, nawet jeśli za nią, czy raczej w niej, obecna jest dal.

Ten niechętny stosunek Wolff do trzeciego wymiaru i wiara w to, że nadzieje „płaska” epoka malarstwa, nie może jednak przysłonić innego rozumienia głębi, tej niekonstruowanej, sztucznej, lecz właśnie naturalnej, właściwej dla samej płaszczyzny obrazu i zestawień dla niej charakterystycznych. Widzenie głębi nie jest dla odbiorcy czymś negatywny wówczas, gdy stanowi ona własność koloru generowaną przede wszystkim przez jego walor. Zróżnicowanie walorowe zatem nie tylko bogaci kolorystycznie płaszczyznę, lecz także czynią ją w określony sposób głęboką. Podobnie zestawienie linearne. Choć jego funkcją jest przede wszystkim widzialny podział płaszczyzny, to jednak zarazem podział ten w naturalny sposób wprowadza głębię. Jej dostrzeżenie wymaga wprawnego oka, nie goniącego za iluzją ani nie pławiącego się w pozorze. Oka takie nie błądzi w bezkresnej dali, lecz jest prowadzone przez odpowiednią zorganizowaną płaszczyznę obrazu. Paradoksalnie zatem, płaskie widzenie odbiorcze nie kwestionuje tego rodzaju głębi, która stanowi pochodną zestawienia kolorystycznego, a nawet samego koloru autonomicznie ujętego. Płaszczyzna obrazu stanowi przeto obszar aksjologicznie najważniejszy. W niej bowiem konkretyzują się jakości czysto malarskie i to w postaci czystej bez protezy ideologicznej, historycznej i mimetycznej. To ona ściśle wyznacza granice tego, co malarskie i jako taka stanowi sama dla siebie królestwo³¹. Dlatego percepcja tego królestwa musi być płaska.

Uwagi końcowe

Ta kategoriyczność sądu kończącego rozważania powinna jednak zostać właściwie zrozumiana. Bez wątpienia Wolff opowiada się za takim rodzajem widze-

³¹ Dla Witkacego byłoby to królestwo Czystej Formy. „Dlatego to, poza wszelką jednością danej kompozycji, o której zbadanie może, gdyby chciał, pokusić się krytyk, jedynym kryterium do oceniania, czy dane dzieło zbliża się do definicji Czystej formy, jest w malarstwie jego płaskość”. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy malarskie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opracowali J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 51.

nia, które afirmuje wartości związane z płaszczyzną, w szczególności te, które wynikają z trojkiego rodzaju zestawienia: kolorystycznego, walorowego i linearnego. Leżą one niemal w dosłownym sensie u podstaw obrazu, są zatem fundujące dla wszelkich innych wartości. Nie oznacza to jednak, że to, co na nich ufundowane, zupełnie nie waży i stanowi niejako pewną skazę obrazu, lecz jedynie, że zapoznanie tego stosunku fundowania prowadzi do zagubienia tego, co dla obrazu pierwotne i zastąpienia go tym, co z malarskiego punktu widzenia jest wtórne. Obraz staje wówczas sprawozdaniem z rzeczywistości, narzędziem walki ideologicznej, czynnikiem wzmacniającym tożsamość narodu itd. Jest jedynie obrazem czegoś i przestaje istnieć jako uniwersalne dobro estetyczne. Afirmacja płaskiego i płaskiego widzenia stanowi zatem dla Wolffa wyraz autentyczności obrazu i urzeczywistnienie jego zasady.

Można spierać się, czy płaskie widzenie jest pierwotną formą percepcji malarskiego dzieła sztuki, zaś płaska epoka w malarstwie epoką najbardziej wartościową. Nie chodzi przy tym o argumenty historyczne, lecz przede wszystkim teoretyczne. Wolff nie jest filozofem, który bada stosunek fundowania, toteż wielokrotnie jego tezy mają raczej charakter manifestu czy też są wyrazem osobistych preferencji artystycznych. Jednakże właśnie jego oko dostrzegając to, co płaskie, dostrzega zarazem fundamentalny problem filozoficzny wyrażony pytaniem, jakie widzenie można nazwać *stricte* malarskim?

[znaków 54 327]

Как плоско! „Глаз” Ежиго Вольфа

р е з ю м е

В этой статье была представлена Ежиго Вольфа концепция изобразительного «плоского» вида. В первой части были приведены причины, которые объясняют, почему такой вид имеет фундаментальное значение для живописи. В следующих частях статьи было показано его значение для творчества и для эстетического акта. Предположение анализа было то, что живописное произведение искусства является реализацией этого, что увидел художник. Поэтому само видение и его объект имеют решающее значение для структуры изображения.

ключевые слова: произведение искусства; картина; плоскость; видение, творчества

słowa kluczowe: dzieło sztuki; obraz; płaszczyzna; widzenie; twórczość

How It Is flat! Jerzy Wolff's „Eye”

a b s t r a c t

This article presents Jerzy Wolff's conception of a „flat” painting seeing. Its first part explains why Jerzy Wolff distinguishes this kind of seeing and considers it to be original and the most valuable. The further parts of article shows its importance for a creative act and an aesthetic beholder. The presupposition of analysis was that a painting is realisation of the seeing's content so the seeing itself and its object has a decisive influence on a structure of a painting.

keywords: a work of art; a painting; a plane; seeing; creativity

Bibliografia

- Białostocki Jan. 1956. „Posłowie. Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej”.
W Eugene Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przełożył z języka francuskiego J. Cybis.
Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Czapski Józef. 1960. *Oko*. Paryż: Instytut Literacki.
- Lam Władysław. 1946. *Malarstwo i jego zasady*, wydanie trzecie. Kraków: nakładem Księgarni Stefana Kamińskiego.
- Stoichita Victor I. 2011. *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowożytnej*, przełożyła K. Thiel-Jańczuk. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Taranczewski Paweł. 1992. *O płaszczyźnie obrazu*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Tatarkiewicz Władysław. 1967. *Historia estetyki*, tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Witkiewicz Stanisław I. 2002. *Nowe formy malarskie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opracowali J. Degler i L. Sokół. Warszawa.
- Wolff Jerzy. 1973. *Kształt piękna*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Wolff Jerzy. 1982. *Wybrańcy sztuki. Szkice*, wybrał i posłowiem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.