

Temat i treść w sztuce – związki z literaturą

(rozmyślanie nad tym, czy szeroko pojęte kontakty malarstwa i grafiki z literaturą to skłonność danej osobowości, czy też naturalna zasada ogólna)

*

Otwierając książkę na pierwszej stronie, jeszcze przed tytułem, powinniśmy trafić na ekslibris – znak własnościowy lub pamiątkę. Lecz zdarza się to niezwykle rzadko, bo zwyczaj wklejania ekslibrisów już przeminął. Chociaż wielu grafików nadal je wykonuje, żyją dziś bytem niezależnym, najczęściej jako pamiątka poświęcona danej osobie, instytucji, szczególnym zdarzeniom. Ale coś z pierwotnych założeń pozostało – są wykonane zazwyczaj w tzw. technikach szlachetnych, odbite na dobrym papierze i stanowią druk unikatowy. To w ich obrębie współżyje znak pisma szczególnie zazwyczaj dopracowany, czy to jako nazwisko, nazwa instytucji, czasem tylko inicjał albo element obrazowy (postać, przedmioty symboliczne, czasem motywy roślinne, architektura itp.). I w tym połączeniu tkwi problem szczególny, właśnie dla ekslibrisu charakterystyczny – jak je zestroić, aby powstało wrażenie współżycia, a nie dysonansu. Mój profesor - Ludwik Gardowski, wybitny praktyk i znawca typografii - właśnie na to kładł szczególny nacisk. Rozwagał zagadnienie, jak dokonać połączenia lub tylko stworzyć fakt współgrania i współistnienia znaku, w końcu abstrakcyjnego, jakim jest pismo, oraz elementu przedstawieniowego, zachowując przy tym ich przekaz treściowy (przypomnienie osoby, zdarzenia, szczególnego miejsca). Jednocześnie samym sposobem potraktowania także coś powiedzieć, wyrazić. Niestety, dzisiaj traktowany zazwyczaj wyłącznie dekoracyjnie ekslibris stał się raczej przedmiotem pamiątkowym i okolicznościowym.

Rozpoczynając rozmowę o ekslibrisie znaleźliśmy się w jakimś stopniu w strefie przenikania plastyki z książką. Pójdźmy więc dalej i zastanówmy się nad związkami zachodzącymi pomiędzy sztuką i literaturą w ich pełniejszym rozumieniu. Na początek odwołajmy się do anegdoty.

Kiedyś byliśmy z wizytą u Ksawerego Dunikowskiego. Pokazywał nam wówczas projekt wstępny pomnika, nad którym właśnie pracował i rozmowę zakończył następującym stwierdzeniem: **grunt to proporcja**. I myśmy sobie to powiedzenie

przyswoili nie tylko w odniesieniu do sztuki, ale jako maksymę ogólną – co stało się dla nas dewizą życiową, często później powtarzaną – **grunt to proporcja**. Wielki artysta często posługujący się w dyskusji paradoksem i prowokacją, w gruncie rzeczy zwrócił nam uwagę na fakt, że nie liczy się naśladowczy realizm wynikający z tematu, lecz decyzja o formie, wybór proporcji, gest twórcy, który stwarza nową treść.

Spójrzmy zatem na powiązanie między literaturą, a malarstwem czy rzeźbą w perspektywie historycznej. Istniało ono przecież zawsze - chociażby w naszej kulturze, gdzie sztuka często była oparta na tematyce religijnej. Podobnie działo się zresztą z malarstwem odtwarzającym zdarzenia historyczne, a nawet z podobiznami sławnych postaci. To tylko myśmy tu, w Europie pod koniec XIX wieku, zniechęceni dominacją nadmiernej i powierzchownej narracji w sztuce mimetycznej – głównie w malarstwie - rozpoczęli drogę do odrzucenia podejścia naśladowczego. W pierwszej połowie XX wieku, głosząc hasła sztuki czystej, sztuki abstrakcyjnej, zwracając większą uwagę na wartości jedynie plastyczne, na cechy „języka”, na środki jakimi się posługujemy – postanowiliśmy zastąpić naśladowanie doświadczeniem bezpośrednim, opartym na potęgowaniu wrażenia wywoływanego przez sztukę. I faktycznie, to odrzucenie było w tym czasie jakimś oczyszczeniem.

Chociaż w samym momencie użycia określenia typu „sztuka abstrakcyjna” już nasuwają się wątpliwości. Prof. Ludwik Gardowski uważał, że jest to stwierdzenie dotyczące dziedzin ściśle naukowych i w sztuce nie powinno być stosowane, ponieważ mamy tu do czynienia zawsze z konkretem, chociażby w postaci materialnego przedmiotu, jakim jest obraz. Jednocześnie - czy nasza wyobraźnia jest w stanie oderwać się od przedmiotowości? Joanna Guze w książce *Malarze mówią* przytacza wypowiedź Picassa:

Nie ma sztuki abstrakcyjnej, Zawsze trzeba zacząć od czegoś. Potem można usunąć wszelki pozór realności; nie ma już niebezpieczeństwa, gdyż idea przedmiotu pozostawiła niezatarte piętno. To ona sprowokowała artystę, pobudziła jego myśli, poruszyła uczucia. Myśli i wzruszenia będą ostatecznie zamknięte w jego dziele; cokolwiek uczyni, nie potrafią wymknąć się z obrazu; stanowią jego część integralną, nawet jeśli nie sposób wyróżnić ich obecności.

Nie ma też sztuki figuratywnej i niefiguratywnej. Wszystko ukazuje nam się pod postacią figur. Nawet w metafizyce idee są wyrażone przez figury, rozumie więc pan, jak bardzo byłoby absurdalne myśleć o malarstwie bez obrazów figur. Osoba, przedmiot, koło, to figury; działają na nas mniej lub bardziej intensywnie.

Jedne są bliższe naszym wrażeniom, wywołują emocje, które poruszają nasze zdolności uczuciowe, inne zwracają się bardziej do umysłu. Trzeba przyjąć je wszystkie, gdyż memu umysłowi tak samo trzeba wzruszeń jak, moim zmysłom¹.

Może nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, ale przywołana już wcześniej sztuka religijna odgrywająca w naszej kulturze rolę podstawową i zasadniczą, wywodzi się najczęściej z uprzednio powstałych tekstów – opisów, utworów, legend, a te przecież zaliczamy do literatury. Najstarszy europejski datowany drzeworyt – a przynajmniej za taki uznany – to *Św. Krzysztof* z Buxheim z 1423 roku. Z kolei w dalekowschodniej tradycji to drzeworyt będący ilustracją w chińskiej *Sutrze Diamentowej*, datowany na rok 868 ne. Oba przykłady oparte na opowieści uprzednio zapisanej.

Tkwimy także w określonym układzie terytorialnym, kulturowym i historycznym, co w sposób istotny wpływa na kształt języka, gestów, symboli – zarówno na etapie ich tworzenia jak i odbioru. Ma tu wielkie znaczenie również czas, ponieważ różne okoliczności mogą pewnym znakom nadawać inne sensy. Gromadzeniem przykładów zajmuje się ikonografia, w epoce baroku próbowano je nawet zebrać i skodyfikować, czego przejawem była wydana w 1593 r. *Ikonologia* Cesarego Ripy, zawierająca nieskończoną ilość interpretacji obrazów i symboli.

Ważne są metody kompozycji i sensy ikonograficzne ukształtowane w danym kręgu kulturowym, ale ulegające zmianom ewolucyjnym, zamianom postawy uczuciowej, emocjonalnej w różnym czasie w stosunku do tej samej treści, w skrajnym przypadku zmiany nacechowania z pozytywnego na pejoratywne. Ważny okazuje się także wpływ samej formy wypowiedzi zależnej od użytych środków, w tym także narzędzi i materiału. Tu nawet istotne znaczenie może mieć współczesne, niemal powszechne posługiwanie się fotografią i zapisem elektronicznym, specyficzny unowocześniony język wyrażania i przekazu informacji - zamiast zapisywania poprzez tekst lub rysowanie (zapis wyglądu). Samych liter już się najczęściej nie „rysuje”, tylko naciska się odpowiedni klawisz uruchamiający jeden z tysięcy gotowych programów. Wynikają z tego również konsekwencje w stosunku do tej samej treści, stwarzanie innej, nowej, własnej interpretacji ikonologicznej, operowanie innymi symbolami niż dotychczasowe, jednak z dążeniem do ich czytelności, odniesienia do innych zdarzeń i przykładów, a nawet współczesnych ikon medialnych (Andy Warhol). Ta tendencja, którą nazwałbym **uwspółcześnianiem**, nie

¹ Joanna Guze, *Malarze mówią*, Wyd. Literackie, Kraków 1963, s. 248.

jest właściwie niczym zaskakującym, gdyż występowała i w przeszłości. To wszystko ma naturalny wpływ na kondycję dzisiejszego malarstwa czy grafiki.

Już samą definicją **rodzaju** obrazu można oddać podejście i stosunek treści literackiej i rozwiązania plastycznego. A będą to takie określenia jak: **ilustracja** – a więc dominacja narracji kosztem wartości czysto plastycznych i pogłębienia interpretacji treściowej, czy też **grafika (obraz) na dany temat**, a więc tylko nawiązanie – bardziej lub mniej dosłowne – do danego utworu, kompozycja „na temat”. Utwór literacki jest wtedy **źródłem inspiracji**; zaczerpnięciem jego podstawowej idei, natomiast równoczesne swobodne, własne potraktowanie scenerii czy nawet postaci oznacza przeplecenie wyobrażeń zawartych w utworze z własnymi. W **obrazie inspirowanym** wątki narracyjne nie mogą jednak zdominować wartości czysto plastycznych jak kolor czy kompozycja, ponieważ wtedy obraz staje się jedynie powierzchowną „ilustracją” w najbardziej potocznym rozumieniu tego słowa. Wszak są to dzieła operujące środkami odbieranymi poprzez wzrok, więc przedstawienie obrazowe winno pełnić rolę zasadniczą. Przykłady z historii można mnożyć, jednak wyraźnej granicy – przynajmniej moim zdaniem – między tymi dwoma podejściami nie da się dokładnie wyznaczyć, bo wystarczy zauważyć, że ilustracja zamieszczona w książce może stanowić obraz inspirowany.

Spośród poszukiwań definicji sztuki, wybieram fragment tekstu Władysława Tatarkiewicza najlepiej oddający istotę tych rozważań:

(...) sztuka jest nie tylko tam, gdzie jest jej nazwa, gdzie jest wyrobione jej pojęcie i gotowa teoria. Nie miano ich w grotach Lascaux, a jednak stworzono tam dzieła sztuki. Choćby, w myśl niektórych dzieł awangardy, zaginęła koncepcja i instytucja sztuki, to jednak można przypuszczać, że ludzie nie przestaną śpiewać i wycinać z drzewa figury, odtwarzać to, co widzą, konstruować formy i znakami dawać wyraz swym uczuciom.

Czy sztuka utraciła swe dawne funkcje, w szczególności funkcję odtwórczą: miała ją kiedyś, ale minęło to bezpowrotnie? Tak zdają się myśleć niektórzy nowatorzy. Jednak tak radykalny abstrakcjonista jak Ben Nicholson pisze o sztuce: „Opierając się na doświadczeniu abstrakcji, musi powoli przejść z powrotem do kształtowania figuratywnego”².

² Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982, s. 61.

Istnieją dwa określenia niezmiennie używane w sztuce, a różnice między nimi są fundamentalne. To **temat i treść**. **Temat** wyraża przede wszystkim cechy zewnętrzne, opisowe, powierzchniowe, czyli zdarzenie, które ilustrujemy i tu uwaga skupiona jest na wątkach narracyjnych. Natomiast **treść** jest pojęciem szerszym i dużo głębszym, obejmuje poza tematem także strefę skojarzeń, napięć emocjonalnych nawet w jakimś stopniu zaangażowaną podświadomość, również oddziaływanie układów plastycznych, gamy kolorystycznej. Ogólny nastrój to ładunek wewnętrzny, wieloaspektowy, przekazywany wszelkimi środkami od autora do odbiorcy, łącznie z nastawieniem psychicznym i emocjonalnym. Jakże często przecież malarze umieszczają tytuł pracy o walorach literackich – jest to właśnie dodatkowy sposób naprowadzania widza na odbiór treści w tym szerokim znaczeniu.

W języku potocznym – jak wiadomo bardzo mało precyzyjnym – natrafiamy na paradoksy nieraz szokujące. Bo cóż oznacza np. określenie „**piękny obraz**”? Czy chodzi o sam przedmiot, o walory czysto plastyczne, treść, czy sposób jej interpretacji? Stajemy przed zagadnieniem paradoksalnym, jak środkami estetycznymi – co dziś przestało być już pewne - wyrazić treści nieraz okrutne, tragiczne, moralnie potępiane. Siła wyrazu musi przeważać odczucie zadowolenia estetycznego, powinna przekształcić to wrażenie, nadać kierunek odczytania przez oglądającego. Czy wystarczy tu tylko deklaracja zawarta w tytule? Trzeba w jakimś stopniu przeorientować stosunek emocjonalny i przyzwyczajenia widza. Przywołajmy tu *Ukrzyżowanie* Matthiasa Grünewalda z Isenheim, czy *Rozstrzelanie powstańców madryckich* lub cykl *Okropności wojny* Francisco Goi. A jak potraktować twórczość Eгона Schiele czy Otto Dix'a?

Nie pozostaje także obojętne w jakich warunkach i okolicznościach oglądamy obraz, ponieważ dla maksymalnego (optymalnego) odbioru ważne jest nastawienie odbiorcy, warunki możliwie najbardziej sprzyjające pobudzeniu aktywności. Dla przykładu - inaczej ogląda się obraz na wystawie, w przestrzeni publicznej, a inaczej na co dzień w domu. Jednym słowem – w percepcji liczą się nie tylko obiektywne cechy obrazu, ale również nastrój, jak już wspomniałem podejście samego widza w momencie oglądania. Zazwyczaj jednak odbiorca nie odczytuje od razu w pełni zamierzeń autora, czasem musi wracać do danego obrazu kilkakrotnie, z różnym nastawieniem i nie jest to sytuacja negatywna. Dzieło w rezultacie powinno w jakimś stopniu przyciągać, prowokować, a nawet złościć – gorzej gdy zaczyna nudzić lub staje się dla widza obojętne.

Musimy zdawać sobie sprawę z tego, że w tej chwili świadomie koncentrujemy się na ogólnym sposobie komunikacji wzajemnej, a nie na wybranej i sprecyzowanej treści w

określonym obrazie, treści, którą staramy się dzielić z pojedynczym odbiorcą danego zespołu czy cyklu. I to właśnie otwiera drogę do własnej, zupełnie subiektywnej analizy.

W grafice, która organicznie wiąże się z drukiem, uwarunkowania techniczne, dobór odpowiedniego materiału i narzędzia z jednej strony stwarzają okazję posłużenia się specyficznym dla danej techniki językiem, a z drugiej wiążą i ograniczają skalę możliwości. Ale w tym właśnie tkwi specyfika i jednocześnie siła grafiki. Mam tu na myśli tak istotne różnice, jakie napotykamy np. w miedziorycie, gdzie stosować możemy delikatne kreski czy rozbudowaną skalę szarości, i dla kontrastu - w linorycie czy wzdłużnym drewnie, gdzie operować możemy tylko szeroką plamą czerni i bieli. Lecz tego rodzaju ograniczenia stwarzają szczególną okazję syntetycznego wyrażenia istoty treści i tu autor każdorazowo wybiera między istniejącymi możliwościami i rodzajem ekspresji.

Uprawiając dziedzinę sztuki zwaną grafiką, właściwie nierozzerwalnie pozostaje się w tajemniczym, nieco mistycznym związku z książką, zarówno jako z artefaktem, jak i pojęciem urastającym do wymiaru Schulzowskiej *Księgi*.

Wielokrotnie w swoich grafikach podejmowałem tematy wywodzące się z literatury, niektóre grafiki traktując jako klasyczną ilustrację, wiele innych tylko jako rozważania na dany temat i może dlatego jeden z krytyków zaliczył to co robię do sztuki metaforycznej. A były to grafiki nawiązujące do *Ballad i romansów* Mickiewicza, do dzieł Dantego, Baudelaire'a, Kafki, Conrada, prozy francuskiej, Szekspira. Jednak patrząc z perspektywy czasu dostrzegam, że prawie wszystkim grafikom nadawałem tytuły takie, aby naprowadzały oglądającego na określoną ścieżkę skojarzeń. Starłem się więc zastąpić **ilustrację inspiracją**.

Rolą malarza, grafika, ale i pisarza, jest poruszenie wyobraźni oglądającego lub czytelnika, pobudzenie jego własnych skojarzeń, często opartych także na osobistych, jednostkowych przeżyciach i nadanie im pewnego kierunku. W rezultacie każdy malarz, grafik uprawia jakąś formę narracji, ale rodzaj „narracji” właściwej dla danej dziedziny i środkami dla niej odpowiednimi - w naszym przypadku dla malarstwa i grafiki - nawet wtedy, gdy tworzy i prezentuje tzw. obrazy abstrakcyjne.

* * *

Tekst wykładu wygłoszonego podczas 176. Wieczoru na Harendzie w Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem 12 sierpnia 2016. Wersja przejrzana i poprawiona (2017).