

Juliusz Gałkowski: Ukrzyżowanie

„Warto zwrócić uwagę, że najjaśniejszym punktem Ukrzyżowania jest ciało Zbawiciela. Zdaje się być ono źródłem światła całego obrazu, a z całą pewnością jest ono barwną i świetlną dominantą całości. Staje się ono źródłem *lume divino*, boskiego światła dającego możliwość poznania dzieła i łaski Boga w świecie. Świetliste ciało Chrystusa łączy się ze światłem idącym z góry, co wyraźnie wskazuje wyrwa w chmurach na samej górze obrazu, ponad głową Zbawiciela” – pisze Juliusz Gałkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „El Greco. Między Bizancjum a Zachodem”.

Jakimiż to słowami rozliczni autorzy starali się ująć nieokiełznaną twórczość Greczyna. Szaleniec, ekscentryk, astygmatyk, mistyk, heretyk...[1] Opisując i starając się zrozumieć jego twórczość bez przerwy doszukiwano się bizantyjskich korzeni, lub odwrotnie, tłumaczono proces odchodzenia od greckiej manieri ku malarstwu renesansowemu i manierystycznemu, italskiej proweniencji a następnie ku barokowej wspaniałości. Owo przejście ku formie zachodniej ukazywano często poprzez paralelność rozwoju formalnego, narracyjnego i duchowego. Od Krety, poprzez Wenecję i Rzym do hiszpańskiego Toledo. Od wschodniej Ortodoksji, poprzez renesansową narracyjność, aż ku trydenckiemu mistycyzmowi.

Sympatycznie byłoby znaleźć klucz ukazujący proste przełożenia pomiędzy sposobem obrazowania a myślą. Wskazać, że konkretne rozwiązanie kompozycyjne, lub barwne, jest jednoznacznym i bezpośrednim zobrazowaniem ducha i intelektu Theotokopulosa.

Zapewne sympatycznie, ale mało sensownie... przeważnie twórczość umyka takim prostym schematom. Tak samo jak recepcja twórczości El Greca. Obecnie uznawany za wybitnego arcymistrza, cieszy się sławą równą tej, jaka otaczała go za życia (w każdym razie wśród hiszpańskich elit intelektualnych i artystycznych). Ale przez wiek XVIII, i większość XIX, raczej o nim nie wspomniano (co najwyżej z pewnym zażenowaniem). Zaś przełom XIX i XX stulecia przyniósł odrodzenie jego sławy, która wciąż rośnie aż do naszych czasów[2].

Dowodzi tego przeogromna, i wciąż rosnąca, liczba tekstów poświęconych bądź to poszczególnym obrazom bądź też jego myśli i duchowości, na tle epoki. Jednakże mowa o malarzu, zatem jeżeli nawet odnajdujemy u niego filozofię neoplatońską, bądź też idee kontreformacji, to dla widza najważniejsza jest nie tyle owa intelektualna sfera, co same dzieła i sposób ich konstruowania. Zatem nieważne czy był on szaleńcem, heretykiem, czy szermierzem wewnętrznej reformy Kościoła, istotny dla oglądających jest sposób komponowania obrazów, bowiem artyści czasów El Greca walcząc o uzyskanie przez malarstwo statusu sztuki wyzwolonej musieli wykazywać się nie tylko talentami artystycznymi, ale także zdolnością konstruowania idei i myśli. Zatem w dziełach Greczyna widzimy nie tyle wizualny słownik filozoficznych i teologicznych idei co geniusz plastycznego współdziałania myśli i obrazu.

Przykładem może być nader często pojawiająca się w jego twórczości scena Ukrzyżowania. Wielość wersji rozmaitych scen malarskich świadczy nie tylko o tym, że jego twórczość budziła zainteresowanie i wciąż pojawiali się ludzie gotowi zapłacić za jego obrazy. Jest też dowodem na to, że rozwój artystyczny współgrał z rozwojem idei. Sceny Ukrzyżowania, powstałe w ciągu kilku dekad różnią się nie tylko kompozycją i kolorystyką. Na jednych obrazach

widzimy rozbudowany pejzaż, na innych widok miasta; w części obrazów artysta umieścił postacie donatorów, a na innych skomponował rozbudowane sceny figuralne. Ta różnorodność — jak można domniemywać — jest nie tylko odpowiedzią na zamówienia mecenasów, ale wynika z nieustannie zmieniającej się postawy artystycznej samego malarza.

Jednym z późniejszych przedstawień śmierci Zbawiciela na krzyżu jest powstały około roku 1600, obraz znajdujący się obecnie w Muzeum Sztuki w Cleveland. Postać na krzyżu zajmuje niemalże całą wysokość i szerokość obrazu, otaczająca narzędzie kaźni przestrzeń jest zredukowana do szczątkowego pejzażu, zaś tło dla krzyża stanowią skłębione chmury budujące niesłychanie ekspresyjną, a zarazem bardzo zagęszczone tło. Współgra ono doskonale nie tylko układem niemalże abstrakcyjnych form, ale także ich barwą, z bladym, okrytym jedynie skąpym perizonium, ciałem Ukrzyżowanego.

Perspektywa, jaką kompozycja narzuca widzowi, powoduje, że patrząc na malowidło odnosimy wrażenie, że patrzymy na całość sceny od dołu. Zaś wydłużone ciało Zbawiciela, Jego twarz skierowane są ku niebu, wertykalność kompozycji, narzucona przez krzyż oraz układ chmur w tle, powoduje, że razem z Nim kierujemy swój wzrok „ku górze” i niemalże słyszymy słowa jakie wypowiedział w agonii: „Eli, Eli, lema sabachthani?” (Mt 27,46). A w chwili Jego śmierci „mrok ogarnął całą ziemię” (Łk 23,44). Obraz El Greca jest równie oszczędny w środkach wyrazu, jak teksty ewangeliczne, a zrazem równie sugestywny.

Istotą naszego podejścia do tego dzieła jest zrozumienie ekspresji wyrażonej nie tylko układem ciała Jezusa oraz otaczającego Go pejzażu, lecz również kolorystyki samego obrazu. Z pozoru stykamy się z dziełem będącym jednym

z tysięcy, a być może dziesiątek tysięcy, Ukrzyżowań. Tym co odróżniałoby je od innych jest geniusz i indywidualny styl twórcy. I w podstawowej warstwie tak właśnie jest. Jednakże warto zwrócić uwagę na ową osobliwą manierę twórcy, który za pomocą prostych, z pozoru, form i gestów nadawał swoim obrazom szczególną ekspresję, pozwalającą na ukazanie widzowi emocji czy zdarzeń, tak aby nie tylko mogli i ujrzeć i zrozumieć ale także „współodczuwać”. Podstawą owego sposobu przedstawiania był nie tylko artystyczny geniusz, ale i znajomość chrześcijańskiej doktryny oraz neoplatońskiej filozofii [3]. W dziełach El Greca widzimy wykorzystanie doktryn artystycznych epoki do ukazania treści teologicznych[4].

„Znajomość doktryny i duchowości katolickiej uwidaczniała się w relacjach El Greca z ludźmi, książkach z jego prywatnej biblioteki oraz w sposobie przedstawiania tematyki religijnej w obrazach. Artysta odrzucał literacką interpretację motywów sakralnych, starając się wyrazić ich znaczenie za pomocą ikonografii i stylu malarskiego. W swoich dziełach łączył elementy filozofii platońskiej i doktryny chrześcijańskiej. Malowane przez artystę formy wydają się jakby pozbawione materii, kolory są czyste i błyszczące. Światło w obrazach El Greca zwykle jest jaskrawe, ostre, z kolei przestrzeń, w której umieszcza postacie, jest nieokreślona, często ciemna i pusta”[5].

Jednym z elementów, jaki buduje ekstatyczny nastrój jego dzieł jest wykorzystanie gestów liturgicznych i retorycznych. Widzimy to w omawianej scenie Ukrzyżowania, gdzie układ ciała bynajmniej nie ukazuje cierpienia śmierci, lecz jest gestem modlitwy a Zbawiciel staje się kapłanem składającym ofiarę za cały świat. Zapowiadał to słowami: „gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie” (J 12, 20-33). W pewien sposób, dzięki kompozycji oraz kapłańskiemu, modlitwemu gestowi Chrystusa, widzowie są przyciągani nie tylko do Jego śmierci, ale także do chwały.

Ogromną rolę w kompozycjach El Greca odgrywa kolor, z jednej strony budując napięcie oraz ekspresję, z drugiej zaś korzystając z ideowych treści myśli neoplatońskiej, jakie poznał za pośrednictwem dzieł renesansowych teoretyków [6].

Warto zwrócić uwagę, że najjaśniejszym punktem *Ukrzyżowania* jest ciało Zbawiciela. Zdaje się być ono źródłem światła całego obrazu, a z całą pewnością jest ono barwną i świetlną dominantą całości. Staje się ono źródłem *lume divino*, boskiego światła dającego możliwość poznania dzieła i łaski Boga w świecie. Świetliste cało Chrystusa łączy się ze światłem idącym z góry, co wyraźnie wskazuje wyrwa w chmurach na samej górze obrazu, ponad głową Zbawiciela. To ku niej wznosi on swój wzrok i tam widzi Ojca, który opuścił Go w chwili śmierci, ale tak naprawdę nigdy nie pozostawił samotnego.

„Za pomocą koloru i światła postać zostaje przeniesiona z natury do transcendentalnego królestwa. Zamiast budować objętość lub tworzyć postać w rzeźbiarskiej formie, El Greco wyraźnie definiuje ciało Chrystusa za pomocą »czarnego« konturu, aby je spłaszczyć, wysunąć do przodu i usunąć z otoczenia. Te skrajne zakresy »ciemnego« i »jasnego« pigmentu wskazują na neoplatońskie idee metafizyczne, które mówią o dwoistości Chrystusa: »ciemnym«, materialnym, i »jasnym«, duchowym. Ponadto nadprzyrodzone światło, które kąpie Chrystusa, bardziej podobne do światła księżyca niż słońca, przyczynia się do Jego duchowości, a nawet przejrzystości, zdając się zaprzeczać Jego niegdyś »naturalnej« istocie lub ludzkiej egzystencji. Melancholijny i poważny, psychologicznie niepokojący, nastrój kompozycji jest ustanowiony przez światło, »jasność« i »ciemność« jednego odcienia oraz przez niezgodę jednego odcienia z drugim. Wszystko to służy oddzieleniu przestrzeni świętej od świeckiej” [7].

Światło i ciemności, co przekładamy na artystyczny język światło–cienia, były wykorzystywane uzyskania zamierzonego efektu dramaturgii, patosu, zwiększenia ekspresji, by przekazywać treści ideologiczne, wywołać wewnętrzne poruszenie[viii]. Oczywiście zarówno twórcy, jak i widzowie poruszali się w pewnej wspólnej siatce odniesień i treści ideowych, zarówno co do braw, gestów czy motywów ikonograficznych, jednakże były one wspólnym językiem, a nie ściśle określonym i zamkniętym systemem znaków. Geniusz artysty pozwalał z jednej strony na sprawne i zachwycające wykorzystywanie ich wszystkich w celu stworzenia dzieła w sposób najdoskonalszy przemawiającego do odbiorców.

W przypadku Domenika Theotokopulosa wieloletnia praca twórcza doprowadziła nie tylko do wypracowania wyjątkowego pod względem rozwiązań formalnych. I doskonałości warsztatowej, indywidualnego stylu. Te wspaniałe dzieła otwierają przed oczyma i duszami odbiorców świat transcendencji, rzeczywistości opisywanej przez filozofów i teologów. A tym co wielu zdumiewa najbardziej, jest fakt, że z upływem czasu mistrz dochodził do coraz większej prostoty w swej sztuce. Kolejnym paradoksem staje się fakt, że coraz większą głębię duchowości dzieł osiągał coraz prostszymi rozwiązaniami.

Juliusz Gałkowski

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



- [1] Greco, katalog wystawy Greco – Grand Palias 2019, Louvre éditions, 2019. Szczególnie ciekawa wydaje się być sprawa jego ewentualnej wady wzroku, która miałaby być przyczyną pojawiania się na obrazach wydłużonych, w proporcjach, postaci. Zagadnieniu temu przyjrzeni się specjaliści, nie tylko od sztuki, ale i medycyny wydając zdecydowaną diagnozę, że tak naprawdę nie ma o czym mówić. Najprawdopodobniej El Greco miał wzrok zupełnie zdrowy, a jeżeli nawet coś jest na rzeczy, to raczej nie mogło to wpływać na jego sposób malowania. Por. Arthur Stanley Riggs, *Did El Greco need glasses?*, w: *Archaeology*, Vol. 4, No. 1 (Marzec, 1951), s. 6-12; Stuart Anstis, *Was El Greco Astigmatic?*, w: *Leonardo*, Vol. 35, No. 2 (2002), s. 208
- [2] Por. Theodore Rousseau, *El Greco's Vision of the Saint John*, w: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 17, No. 10 (Jun., 1959), pp. 256-257
- [3] Odnośnie wiedzy oraz zainteresowań malarza nie ma obecnie najmniejszych wątpliwości, znamy zawartość jego biblioteki, a porównanie dzieł z tekstami, jakie niewątpliwie znał, pozwalają na ustalenie ideowych źródeł jego twórczości, por. Andrzej Witko, O domu i bibliotece El Greca, *Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars* 22/1(47), 2016, s. 237-256
- [4] Por. Radosław Chałupniak, *Arcydzieła El Greca – namalowana kontrreformacja*, *Studia Oecumenica* 19 (2019), s. 97–115; Radosław Chałupniak, *El Greco – teologia ukryta w geście Liturgia Sacra* 25 (2019), nr 1, s. 237–252, Ellis Waterhouse, *Some Painters and the Counter-Reformation before 1600*, w: *Transactions of the Royal Historical Society*, Vol. 22 (1972), s. 103-118

- [5] L. Di Pietro, E. Baccheschi, *Geniusze sztuki. El Greco*, Warszawa 1985, s. 24.
- [6] Mary Louise Krumrine, *Color in El Greco, Arte Lombarda*, Nuova serie, No. 105/107 (2-4), *Metodologia della ricerca orientamenti attuali: Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti – Parte prima (1993)*, s. 42-48
- [7] j.w., s. 45
- [8] por. Beata Bociek, *Naturalne i nadprzyrodzone znaczenie symboliki światła w malarstwie okresu baroku*, *Studia Elbląskie* 12 (2011), s. 409-424