

Maria Poprzęcka: Obraz za mgłą

Mgła jest zawiesiną pary w powietrzu, która rozprasza światło, a zatem zamazuje kształty, nawet może uczynić je niewidocznymi.

„Ograniczenie widoczności” – tak brzmią meteorologiczne komunikaty. Przede wszystkim mgła osłabia kontrast światła i cienia. To zaś przeciwieństwo – chiaroscuro – jest od renesansu jednym z najważniejszych składników sztuki malarskiej. Z kontrastu światła i cienia wyprowadzano przecież początek malarstwa, tak jak to ma miejsce w historii przekazanej przez Pliniusza o korynckiej dziewczynie obrysowującej cień kochanka – pisze Maria Poprzęcka w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Monet czyli o nowoczesnej percepcji świata”.

Octave Mirbeau tak w natchnieniu pisał o malowanych przez Claude’a Moneta widokach Tamizy, wystawionych w 1904 roku w paryskiej galerii marszanda impresjonistów Paula Duranda-Ruela: „Temat jest jeden, a przecież różny – Tamiza. Dymy i mgły, formy, masy architektury, perspektywy, całe miasto głuche i huczące, zanurzone we mgle, walka światła i wszystkie fazy tej walki, słońce więzione w mgłach albo przebijające rozłożonymi promieniami barwną, lśniąca, ruchliwą głębokość atmosfery, dramat wieloraki, zawsze zmienny i pełen odcieni, ciemny albo feeryczny, przygnębiający i rozkoszny, ukwiecony i straszliwy dramat odbłasków na wodach Tamizy. Jest tu i koszmar, i sen, i tajemnica, i niewidzialne, i nierzeczywiste, a wszystko to ma osobliwą naturę, naturę właściwą temu niezwykłemu miastu, stworzonemu dla malarzy, którego malarze aż do Claude Moneta nie umieli dojrzeć”[i].

Nie umieli dojrzeć miasta czy nie umieli dojrzeć mgły? Czy może nie mogli go dojrzeć właśnie z powodu spowijającej je mgły?

Przewrotną (bo jakżeby inaczej) odpowiedź Mirbeau mógł znaleźć w skandalizującym dialogu Oskara Wilde'a *Zanik kłamstwa*. Eloquentny Vivian, *porte parole* autora, mnożąc argumenty na rzecz tezy, iż „życie znacznie więcej naśladuje sztukę niż sztuka życie”, głosi tam: „Któż, jeśli nie impresjoniści stworzyli te cudne, ciemne mgły, co się wloką po naszych ulicach, przyćmiewają lampy gazowe i zamieniają domy na cienie potworne? Komuż, jeśli nie im i ich mistrzowi zawdzięczamy te czarowne zwoje srebrzyste, co zwisają nad naszymi rzekami i zwiewnym, lotnym obłokiem przesłaniają most łukowy i łódkę, ślaniającą się po tafli wód? Ogromna zmiana, jaka w ciągu ostatnich lat dziesięciu zaszła w klimacie Londynu, jest jedynie i wyłącznie dziełem tej szczególnej szkoły artystycznej”. I dalej Vivian, dając wyraz panującemu, zwłaszcza wśród symbolistów, przekonaniu o kreacyjnym charakterze percepcji, kontynuuje: „Rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na rzecz jakąś patrzymy, czy też ją widzimy. Wcale jej nie widzimy, dopóki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero, jedynie wtedy, zaczyna się jej istnienie. “Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego jednak, że one istnieją, lecz dlatego że poeci i malarze objawili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzą to nawet z całą pewnością. Ale nikt ich nie widział, i dlatego też nic o nich nie wiemy. Nie istniały, póki ich sztuka nie odkryła. Obecnie, trzeba przyznać, mgły stały się istną plagą. Pewna klika zupełnie się na tym punkcie zmanierowała, przesadnym realizmem swej metody wywołuje

wprost u biednych na duchu bronchit. Tam, gdzie człowiek kulturalny znajduje rozkosz artystyczną, osobnik niekulturalny nabawia się przeziębienia”.

Właśnie w Londynie w 1870 roku Claude Monet schronił się przed wojną francusko-pruską. Tyleż londyński klimat, co tradycja malowanych pod słońce obrazów Claude’a Lorraina i wreszcie świeża jeszcze pamięć feerycznych, rozemglonych widoków Turnera sprawiły, że namalowany rychło po powrocie do Francji obraz *Wschód słońca. Impresja*, który stał się chrzestnym dziełem impresjonizmu, cały rozpływa się w porannej mgle. Potem Monet będzie malował zamglone paryskie ulice, zamglone wybrzeża Sekwany, zamgloną katedrę w Rouen, zamglone nenufary w Giverny. Znamy te obrazy na pamięć, ale chyba nigdy nie postawiono w związku z nimi pytania o miejsce mgły w malarstwie europejskim.

Namalowany rychło po powrocie do Francji obraz Wschód słońca. Impresja, który stał się chrzestnym dziełem impresjonizmu, cały rozpływa się w porannej mgle

Pobieżny przegląd przynosi bardzo skąpe rezultaty. Jest oczywiście przywołany już Lorrain, z tym że mglistość wielu jego obrazów wynika właśnie z przyjęcia punktu widzenia pod

światło, co odbiera konturom ostrość. Ale już Holendrzy, żyjący w mglistej i dżdżystej krainie i portretujący ją o różnych porach roku, nie malowali mgły. Mgła pojawia się u dwóch, skądinąd krańcowo różnych, pejzażystów romantycznych – Williama Turnera i Caspara Davida

Friedricha. Dla pierwszego mgła jest jednym z elementów natury, jak śnieg, deszcz, para, wciągniętych w kłębiący się wir żywiołów. U Friedricha służy podniesieniu kontemplacyjnego nastroju widoków panteistycznie rozumianej przyrody. Ale już tak „meteorologicznie” nastawiony malarz jak Constable mgły nie maluje, co jest dziwne, zważywszy nie tylko angielski klimat, ale też paranaukowe podejście artysty do wahań pogody. Mgła pojawi się u impresjonistów, z upodobaniem zanurzają się w niej symboliści i esteci.

Tu można postawić pytanie: dlaczego tak mało w malarstwie mgły, podczas gdy jest ona powszechnym zjawiskiem atmosferycznym? Dlaczego malarstwo europejskie zdaje się jej nie dostrzegać? „Wzrok nie nawykły do światła i słońca nie jest zdolny u nas ani uchwycić, ani oddać tej nieskończonej skali farb i półcieni, która wciąż drży w powietrzu; uczucie kolorów ścina się pod szarą powłoką naszego horyzontu, a formy opięte chłodem i wstydem nigdy tu nie odsłonią swojej wielkiej tajemnicy”. Czy – jak uważał przypominany tu Julian Klaczko – właściwe pewnym krainom zamglenie, odbierające formom wyrazistość, a kolorom żywość, przesądza o braku predyspozycji ich mieszkańców do sztuk plastycznych, a zatem mgła jest czymś sztucznie z gruntu przeciwnym?

Mgła jest zawieszoną parą w powietrzu, która rozprasza światło, a zatem zamazuje kształty, nawet może uczynić je niewidocznymi. „Ograniczenie widoczności” – tak brzmią meteorologiczne komunikaty. Przede wszystkim mgła osłabia kontrast światła i cienia. To zaś przeciwieństwo – chiaroscuro – jest od renesansu jednym z najważniejszych składników sztuki malarskiej. Z kontrastu światła i cienia wyprowadzano przecież początek malarstwa, tak jak to ma miejsce w historii przekazanej przez Pliniusza o korynckiej dziewczynie

obrysowującej cień kochanka. Dziewczyna kreśliła profil ukochanego przy świetle lampy. Inny mit, bliższy natury, mówi o stojącym u początków malarstwa cieniu rzucanym przez światło słoneczne – to zapisana przez Kwintyliana historia o zakochanym pasterzu obrysowującym cień dziewczyny. W obu wypadkach jednak – zarówno kobiecego, jak męskiego scenariusza – malarstwo tworzą światło i cień. Nic zatem dziwnego, że także historia sztuki poświęciła wiele miejsca studiom nad światłem w malarstwie. Niedawno przedmiotem kilku prac stało się jego przeciwieństwo: cień. Victor Stoichita, podobnie zresztą jak Ernst Gombrich i Michael Baxandall, wskazuje na filozoficzną tradycję kontrastu światła i cienia. To oczywiście najbardziej znana platońska metafora – wyobrażenie jaskini, gdzie skuci więźniowie, niezdolni obrócić głowy, skazani są na oglądanie cieni, które ogień rzuca na ścianę przed ich oczami. Platon przyrównuje patrzenie do poznania, stwarzając podstawę filozoficzną kultury mającej przez wiele stuleci koncentrować się na oku. Dla nas interesujący jest tu przede wszystkim ten fragment *Państwa*, w którym Platon mówi o wychodzeniu z jaskini, pokonywaniu kolejnych etapów przechodzenia od oglądania cienia do oglądania słonecznego światła. Takich etapów jest aż pięć: cienie, odbicia w wodzie i lustrze, światło gwiazd, księżyca, dopiero na końcu słońce samo. Świat widzialny jest zatem określany i poznawany zgodnie ze stopniami jasności i niejasności. Widok zamglony, o którym nie ma mowy, sytuowałby się więc w sferze pośredniej, gdzieś między cieniem a odbiciami. Byłby równie jak one niejasny, niedoskonały, zwodniczy. Trzeba też pamiętać o poznawczym i aksjologicznym aspekcie metafory. Cień jest najdalszy od prawdy. To, co mgliste, źle widoczne, musi też być od niej odległe. Ta negatywna konotacja jest zresztą bardzo zakorzeniona w języku, gdzie „mgliste” oznacza z reguły coś, co się rozpoznaniu wymyka, jest niemal podejrzane.

Świat widzialny jest określany i poznawany zgodnie ze stopniami jasności i niejasności. Widok zamglony, sytuowałby się więc w sferze pośredniej, gdzieś między cieniem a odbiciami

Mgłę umieścić zatem można w strefie pośredniej między światłem a cieniem, między widzialnym a niewidzialnym, a zarazem cielesnym i bezcielesnym. Victor Stoichita, śledzący przejście od

średniowiecznego obrazu, „z definicji oderwanego od fizycznej rzeczywistości”, do nowożytnego „okna na świat zewnętrzny”, znajduje jego pierwsze zapowiedzi w Boskiej komedii. „Niemal wszystkie postacie w Komedii są istotami widzianymi przez autora – lecz jednocześnie powinny pozostać niewidzialne, gdyż nie posiadają ciała. Są często określane mianem widzialnych dusz, cieni, zjaw. Wyglądają jak ciała, są ciałami, lecz subtelnymi i niemal przezroczystymi”. A w tłumaczeniu Porębowicza – są właśnie „mgłą”: „co za mgła to płynie / po owym ciele?”.

Mgła jako zjawisko atmosferyczne i optyczne nie stała się jednak przedmiotem teoretycznej spekulacji. Nie ma też o niej mowy w fundamentalnym dla malarstwa nowożytnego tekście, jakim jest traktat Albertiego o malarstwie. „Recepcja światła” to dla Albertiego jedna z trzech części malarstwa, obok obrysu i kompozycji. Najważniejsza jest dlań umiejętność posługiwania się kolorem czarnym i białym – a zatem światłocieniowy modelunek, „uwydatnienie” brył, które Alberti zaleca wykonywać przez rozbielanie i poczernianie stosownych powierzchni, z zachowaniem gradacji i umiaru. Trudno się dziwić, że Albertiego, ceniącego obrazy, które „jak gdyby rzeźbione robią wrażenie

wystających z tła”, nie interesowało coś, co zamazywało modelunek, miast go podkreślać. Raz tylko zauważa, że „ponieważ samo powietrze posiada pewną gęstość [...] im większe jest oddalenie od widzianego przedmiotu, tym powierzchnia wydaje się ciemniejsza i bardziej niewyraźna” – co jest wnioskiem błędnym. Więcej uwagi temu nie poświęca. Albowiem: „Nie żądamy przecież od malarza – i chyba mamy słuszną – jakiegoś nieokreślonego wysiłku, lecz oczekujemy takiego obrazu, który byłby jak najbardziej wyraźny”. Jeden jest tylko autor, który mgłę widział, badał i jej malowanie zalecał – to oczywiście Leonardo da Vinci. Jego Traktat o malarstwie, który – jak wiadomo – nie jest traktatem, lecz zbiorem notatek, niewolnym od powtórzeń i niejasności, zawiera bez liku odniesień, spostrzeżeń i wskazówek dotyczących mgły. Leonarda w ogóle interesują wszelkie „stany pośrednie”: półcienie, światłocieniowe niuanse, odbicia i refleksy. Wielokrotnie zaleca malowanie w dni mgliste, pochmurne. „Zwróć uwagę na ulicy o zmierzchu, w dzień chmurny, na twarze mężczyzn i kobiet; ileż wdzięku mają wówczas takie oblicza. [...] maluj swe dzieła o zmierzchu albo w dzień chmurny i mglisty; jest to bowiem doskonale oświetlenie”[138]. Wiele uwagi poświęca wpływowi gęstości powietrza (na które może oddziaływać mgła, kurz, dym) na zmiany koloru, waloru i wrażenia odległości. Pisze o „miastach i innych rzeczach widzianych w gęstym powietrzu” [446], „o przedmiotach widzianych przez oko z góry, zanurzonych w chmurach lub gęstym powietrzu” [448]. Pisze wreszcie wprost o mgle: „Rzeczy widziane we mgle wydadzą się dużo większe, niż wynosi ich rozmiar rzeczywisty. A to dlatego, że perspektywa elementu pośredniczącego [*il mezzo* – w tym wypadku jest to właśnie mgła (dop. M. P.)], znajdującego się pomiędzy okiem a przedmiotem, nie zgadza się co do koloru z wielkością owego przedmiotu. Taka mgła bowiem jest czymś podobnym do zmaconego powietrza, leżącego pomiędzy okiem a horyzontem w czas pogodny. Ciało zaś znajdujące się w pobliżu oka, lecz widziane spoza bliskiej warstwy mgły, wygląda, jakby znajdowało się w odległości horyzontu,

na którym ogromna wieża wydałaby się mniejsza niż stojący w pobliżu człowiek, wyżej wspomniany” [462]. I dalej: „Gdy patrzymy na budowle z dużej odległości, wieczorem lub rankiem, przy mgle lub nieczystym powietrzu, widoczne są jasne partie budowli oświetlonych przez słońce, znajdujące się blisko horyzontu. Natomiast te partie budynków, na które nie pada słońce, pozostają średnio ciemne, niemal koloru mgły” [464]. „Jakkolwiek w dużym oddaleniu zatracą się rozpoznawalność istoty wielu przedmiotów, niemniej te, które oświetlone są słońcem, mają wygląd bardziej wyraźny, inne zaś wyglądają jakoby otoczone mętną mgłą. Ponieważ im niższa jest warstwa powietrza, tym gęstsza jest [w konsystencji], zatem przedmioty im niżej się znajdują, tym mniej będą wyraźne. To samo stosuje się odwrotnie” [474].

“Wnikliwość, z jaką Leonardo przygląda się mgle, wynika z jego przekonania, że „przestrzeń, przez którą przenikają promienie wzrokowe, nie jest całkowitą pustką, nie ma doskonałej przezroczystości” (tak jak w niematerialnej, jednorodnej, euklidesowej przestrzeni była pomyślana perspektywa linearna Albertiego). Między okiem a widzianym przedmiotem znajduje się bowiem *il mezzo* – „wszelkie ciało o pewnej przejrzystości”: powietrze, szkło, kryształ, lecz także dym i mgła (obserwacja ta stała się przesłanką do rozbudowania wiedzy perspektywicznej o perspektywę barwną i powietrzną. „Woda, szkło, kryształ są to «media jednorodne» (comune), o jednolitej konsystencji i ograniczonej powierzchni [...]. Powietrze natomiast, w przeciwieństwie do wody stanowiącej continuum, stawia, zależnie od nasycenia wilgocią, dymem lub kurzem, rozmaity opór promieniom wzrokowym, a zatem zmienia obraz przedmiotu odbierany przez oko. Im grubsza jest warstwa powietrza, tym bardziej zaciera i zmienia kształty i kolory. Im bardziej przesycone jest ono cząsteczkami wilgoci, tym jest bielsze i tym bardziej pochłania przedmiot, a w pewnych wypadkach go deformuje. Konsystencja powietrza nie jest jednolita,

dolne bowiem jego warstwy są gęstsze niż górne, bardziej przesycone kurzem, dymem bądź wilgocią. W zależności od tego, w jakiej warstwie powietrza przedmiot będzie oglądany, będzie się zmieniać jego obraz”.

W Leonardowskim *Traktacie* są, jak wiadomo, zawarte także „przepisy na obrazy. Obraz bitwy, obraz burzy. Jest też przepis na „malarskie przedstawienie krajobrazu okrytego mgłą” (nie wiadomo, dlaczego umieszczony w księdze VI, mówiącej o drzewach i ziołach):”

“Mgła mieszająca się z powietrzem im znajduje się niżej, tym jest gęstsza. A zatem promienie słoneczne mocniej ją rozświetlają, o ile znajduje się ona pomiędzy słońcem a okiem. Jeśli jednak oko umieszczone jest pomiędzy słońcem a mgłą, wówczas wydaje się ona ciemna, a tym ciemniejsza, im znajduje się niżej, jak to zostało dowiedzione [poprzednio]. W jednym i w drugim wypadku mgła staje się ciemna jak chmura, jeśliby taka chmura znajdowała się pomiędzy słońcem a mgłą. Lecz mgła występująca pomiędzy słońcem a okiem – oddzielona od tego ostatniego pewną przestrzenią – uczestniczy mocno w blasku słońca, a tym więcej, im bliższa jest ciała słonecznego. Budynki miasta wyglądać będą w tym wypadku tym ciemniej, im świetlistsza będzie mgła, w której się znajdują, ponieważ wówczas i one będą bliższe słońca.”

Jak zostało powiedziane, mgła owa równomiernie przybiera na gęstości, to znaczy tym jest gęstsza, im bliżej ziemi się znajduje. A im jest niżej, tym więcej chwyta blasku słonecznego i dlatego zanurzone w niej budynki równoległoboczne, jak wieże i kampanile, wyglądają, jakby

traciły na grubości w miarę zbliżania się do swej podstawy. Dzieje się tak z konieczności, ponieważ ciało ciemne wydaje się tym ciemniejsze, w im świetlistszym powietrzu jest umieszczone” [910].

Z obrazów Leonarda znamy słynne *sfumato*, zacierające ostrość konturów zarówno obiektów, jak też ich cieni, przeminione potem niemal w znak firmowy przez jego uczniów. Nie znamy jednak dzieła, które byłoby realizacją, choćby częściową, w zakresie pejzażowego tła, wskazówek dotyczących obrazu we mgle. Podobnie zresztą jest z innymi zawartymi w Traktacie zamysłami obrazów: bitwy [148] czy burzy [504]. Bitwa, aczkolwiek echem pewnych zaleceń mogą być szkice Leonarda do Bitwy pod Anghiari, była po prostu nie do zrealizowania środkami malarskimi. „Ukaż przede wszystkim dym armatni...” – tak zaczyna się ten wspaniały, acz okrutny fragment. Obraz był nie do zrealizowania nie tylko dlatego, że – jeśli zostałyby wykonane zgodnie ze wskazówkami Leonarda – nic by na nim nie było widać, gdyż wszystko przesłaniałby kurz i dym. Leonardo całkowicie zapomina o ograniczeniach malarstwa. Jak filmowiec chwytą różne momenty akcji, zmienia punkty widzenia, dokonuje ostrych zbliżeń, montażowych cięć, gwałtownych najazdów kamerą na drobne szczegóły (na przykład na okryte kurzem brwi pierwszoplanowych postaci). Jego bitwa rozgrywa się w czasie, żołnierze krzyczą, „kurz pomieszany z wylaną krwią zmienia się w czerwone błoto i widać, jak krew biegnie z ciała krętym strumykiem w pył”, krwią też napełniają się ślady końskich kopyt.”

Przekraczający możliwości malarstwa jest też „przepis na burzę”. Jan Białostocki dowiódł niegdyś, że obraz Poussina Krajobraz z Piramem i Tyzbe powstał pod wpływem Leonardowskiego tekstu. Zgodnie z relacją André Félibiena żyjący w Rzymie *peintre-philosophe* miał możliwość studiowania w bibliotece Barberinich, gdzie znajdowały się

Z obrazów Leonarda znamy słynne sfumato, zacierające ostrość konturów zarówno obiektów, jak też ich cieni, przeminione potem niemal w znak firmowy przez jego uczniów

pisma Leonarda. Wykonał też ilustracje służące do zrozumienia wykładu, którymi później posłużono się w publikacji *Trattato della pittura*. Zestawienie tekstu Leonarda i obrazu Poussina jest całkowicie

przekonujące, jeśli chodzi o ogólną tematykę i repertuar motywów.

„Obraz Poussina przekracza swym bogactwem program Leonarda, gdyż malarz wprowadził do dzieła ideę ludzką. Nie tylko burza działa na ludzi, także – namiętności, miłość, wierność, boleść, rozpacz...” – pisał Białostocki, wielbiciel malarstwa Poussina. Poussin istotnie wzbogacił obraz burzy o tragiczną historię kochanków (Leonardo, jak wiadomo, żadnych zaleceń ikonograficznych nie dawał), ale „programu artystycznego” nie wykonał. A jest to program wspaniały:

„Przedstawiając nawałnice, czyli burze morskie, ukażemy powietrze zaćmione ciemnymi chmurami, przemieszanymi z deszczem i wiatrem, z wijącymi się wężowym biegiem groźnymi błyskawicami niebios. Rośliny, zgięte ku ziemi, z odwróconymi liśćmi na pochyłonych gałązkach, zdają się uciekać ze swych miejsc, jakoby przerażone wstrząsami straszliwego pędu wichrów, przesyconych wirującym w zawrotnym biegu pyłem i piaskiem z wybrzeży morskich. Na ciemnym nieboskłonie kłębią się chmury[...]

[...] Pioruny, powstające w kłębach chmur, rzucają wściekłe błyskawice, których blask oświeca miejscami krajobraz pogrążony w mroku” – pisze Leonardo [504]. Tymczasem obraz Poussina, aczkolwiek ukazuje groźne chmury na niebie, błyskawice, pochylone od wiatru drzewa, jest doskonale czytelny. Nie tylko najbliższa naszym oczom grupa martwego Pirama i rozpaczającej Tyzbe, ale także ukazane w głębi sceny walki pasterzy z lwem, aż po kolejne, coraz dalsze plany architektoniczne – wszystko jest w pełni widoczne, żadne „grube ciemności”, kurz ani mgła nie zakłócają precyzyjnego widoku. Paradoksalnie, bliższy Leonardowskiemu tekstowi jest dany przez Poussina opis obrazu i wysiłków zmierzających do tego, by oddać „powietrze pełne ciemności, deszczu, błyskawic i piorunów padających w różnych miejscach, nie bez tego, iż powstaje tam zamieszanie. [...] W tym zamieszanu kurz unosi się w wielkich tumanach”¹⁸. Pisząc, Poussin mógł pozostać Leonardowi wierny. Malując, ów kartezyjańsko myślący artysta nie mógł zrezygnować z widzialności form.”

„Powstające w kłębach chmur, rzucają wściekłe błyskawice, których blask oświeca miejscami krajobraz pogrążony w mroku” – pisze Leonardo [504]. Tymczasem obraz Poussina, aczkolwiek ukazuje groźne chmury na niebie, błyskawice, pochylone od wiatru drzewa, jest doskonale czytelny. Nie tylko najbliższa naszym oczom grupa martwego Pirama i rozpaczającej Tyzbe, ale także ukazane w głębi sceny walki pasterzy z lwem, aż po kolejne, coraz dalsze plany architektoniczne – wszystko jest w pełni widoczne, żadne „grube ciemności”, kurz ani mgła nie zakłócają precyzyjnego widoku. Paradoksalnie, bliższy Leonardowskiemu tekstowi jest dany przez Poussina opis obrazu i wysiłków zmierzających do tego, by oddać „powietrze pełne ciemności, deszczu, błyskawic i piorunów padających w różnych miejscach, nie bez tego, iż powstaje tam zamieszanie. [...] W

tym zamieszanu kurz unosi się w wielkich tumanach”. Pisząc, Poussin mógł pozostać Leonardowi wierny. Malując, ów kartezyjsko myślący artysta nie mógł zrezygnować z widzialności form.

Tu zdajemy się zbliżać do odpowiedzi na pytanie o nieobecność mgły w nowożytnym malarstwie. Brak artystycznego odzewu (obraz Poussina jest wyjątkowy) na wskazówki Leonarda można prosto wytłumaczyć znikomą i fragmentaryczną znajomością jego pism, przez wieki nieoddziałujących na artystyczną praktykę. Problem leży jednak gdzie indziej. Najogólniej mówiąc – w racjonalnych teoriach malarskich, ufundowanych na filozoficznych koncepcjach utożsamiających widzenie z poznaniem, a ślepotę[...]

W renesansowych traktatach, przy wszystkich różnicach, jakie między nimi istnieją, roztrząsa się związki między ciałami, przestrzenią, cieniem i światłem. Światłocień jest nie tylko narzędziem modelunku, „cieniowania” brył, aby wydawały się „jak gdyby rzeźbione” – jak to określał Alberti. Już Leonardo wiedział, że również przedstawienie trójwymiarowej rzeczywistości na powierzchni w dużej mierze zależy od poprawnej relacji między światłem a cieniem. „Dla mnie cienie wydają się mieć ogromne znaczenie w perspektywie, ponieważ bez nich ciała nieprzezroczyste i stałe nie mogą zostać poprawnie przedstawione”. Związek między cieniem a przestrzenią perspektywiczną był równie istotny dla Dürera, skądinąd bardzo ostro rysującego cienie, rozmywane w sfumato przez Leonarda. Każdy na swój sposób opracowywał teorie projekcji cienia jako szczególnej cechy trójwymiarowych przedstawień. Przy wszystkich stylistycznych ewolucjach traktowanie cienia jako jednego z czynników tworzenia przestrzennej iluzji perspektywicznej stało się jednym z bardzo trwałych elementów budowy obrazu. Tego przez wieki nauczano w

akademiach. Światłocien budujący bryłę i budujący przestrzeń był bowiem koniecznym elementem mimetycznej wierności naturze. A mgła to wszystko niwelowała. Bryły zamieniała w płaskie sylwetki, przestrzeń czyniła niejasną, myliła odległości.

*Związek między cieniem a
przestrzenią perspektywiczną
był istotny dla Dürera,
skądinąd bardzo ostro
rysującego cienie, rozmywane
w sfumato przez Leonarda*

Piętnastowieczni
twórcy *perspectiva
artificialis* zdołali –
jak była już o tym
mowa – ująć w
reguły
matematyczne
sposób widzenia
świata, aż do

ustanowienia dlań wzorca czysto intelektualnego, jasnego i czytelnego. Takie widzenie wykluczało to, co nieostre, niewyraźne, mgliste. Przypomnijmy, że łacińskie *perspicere*, od którego perspektywa bierze swą nazwę, oznacza „przeniknąć”, „rozpoznać”, „wnikliwie poznać”. A jak przenikać i poznawać mgłę, wodną zawiesinę ograniczającą widoczność? Może się ona stać tylko źródłem pomyłek i błędów. W widzeniu, a co zatem idzie – i w myśleniu.”

Jean Clair, pisząc o „zdeprawowanych perspektywach”, wskazuje na wiele elementów widzenia wyeliminowanych przez racjonalną teorię sztuki i perspektywę geometryczną: widzenie z bardzo bliska, widzenie dwuoczne, widzenie „dotykowe”, widzenie przypadkowego fragmentu zamiast całości. Dodać do tego można widzenie nieostre, niewyraźne, zakłócone przez mgłę. Zresztą o sprawach tych była już mowa, podobnie jak o zastrzeżeniach wobec systemu perspektywicznego, które pojawiły się w siedemnastowiecznej Francji i powolnie, acz

sukcesywnie przyczyniały się do jego rozpadu. Wreszcie Diderot napisał o perspektywie jako nauce, która już dalej iść nie może: „Śmiałym twierdzić, że przed upływem stu lat nie doliczymy się w Europie nawet trzech wielkich geometrów”.

Diderot wróżył tak w roku 1754. Pomylił się niewiele. Za jeden z wyznaczników granic nowoczesności w sztuce uważany jest właśnie proces destrukcji systemu perspektywicznego jako systemu widzenia zrjonalizowanego, jednoocznego, nieruchomego, zdystansowanego, redukcyjnego. Początków tego procesu upatruje się właśnie w obrazach impresjonistów, u Cézanne’a. Nieprzypadkowo więc mgła zostaje wtedy dostrzeżona i wprowadzona do obrazów. Paryska czy londyńska mgiełka spowijała miasta także w XVII wieku, ale nie widziało jej, nie mogło jej widzieć oko poprawione przez rozum. Żeby ją zobaczyć, trzeba było innej koncepcji sztuki i obrazu.”

Czy gdy znajdziemy się we mgle, nie ogarnia nas dziwne, niewytłumaczalne uczucie, mieszanina zachwyty i niepewności? Może to właśnie spojrzenie przez mgłę, która powoduje „rozchwianie, rozplątanie się konturów tak dobrze do tej pory znanych przedmiotów”, pozwala na odnowę spojrzenia, na zobaczenie świata w innej, zmiennej postaci, świata niejasnego, który broni swych tajemnic przed zaborczym spojrzeniem racjonalnych ostrowidzów.

Maria Poprzęcka

[i] Fragment książki *Inne obrazy* wydanej nakładem Słowo/Obraz terytoria

