

PAWEŁ TARANCZEWSKI

DROGI WACŁAWA TARANCZEWSKIEGO

Troska o czystą jakość w sztuce, nieprzekładalną na kategorie ilościowe, oraz dążenie do jej osiągnięcia we własnych dziełach była aksjomatem twórczości Wacława Taranczewskiego, jednego z najwybitniejszych polskich artystów współkształtujących klimat malarstwa drugiej połowy dwudziestego wieku. W drodze do poszukiwanego *eidosu* sztuki Taranczewski tworzył monotematyczne cykle obrazów, jakby sprawdzając w sposób empirycznie uchwytne estetyczne możliwości malarskiej formy. Trudne do odtworzenia i w estetycznych analizach często pomijane meandry poszukiwań Artysty zostały przedstawione w eseju w sposób głęboki i szczególnie intymny; nic dziwnego, jego autorem jest syn Wacława Taranczewskiego, jednoczący w swej osobie kompetencje filozofa i praktyczną wiedzę czynnego artysty.

Malarską twórczość Wacława Taranczewskiego oglądać można z wielu punktów widzenia, za każdym razem widząc co innego: ściśle zestawienia barw lub energicznie położone plamy, linie precyzyjne lub swobodne, kompozycję zamkniętą bądź otwartą, wrażeniowość lub wydobyty z wrażeń ład, prowadzenie pędzla lub ekspresję gestu...

Mnie jednak zajmuje teraz bieg myśli artysty; drogi, którymi chadzał - malując. Bo Wacław Taranczewski nie szedł linią prostą rozwijając konsekwentnie jak Jerzy Nowosielski czy - na innym biegunie - Jan Cybis to, co zawierało się *in nuce* w jego pierwszych obrazach. Wacław Taranczewski chadzał kilkoma drogami, a w każdej dominuje nieco inny charakter, któremu charaktery odmienne towarzyszą w tle. Owe charaktery tła mogą gdzie indziej wysunąć się na plan pierwszy i panować. Jeśli na przykład w *Małej malarce* z początku dominuje emocja, to w *Martwej naturze ze świątkiem* na czoło wysuwa się kalkulacja. Nie znaczy to, że *Martwa ze świątkiem* pozbawiona jest emocji, ani że w *Małej malarce* zupełnie brak kalkulacji. Ponadto rola charakterów zmienia się w drodze, bywa, że powstaje pełna emocji *Martwa ze świątkiem* i wyważona *Mała malarka*. Bywa, że emocja miesza się z kalkulacją, powstają płótna i prace na papierze o charakterze syntetycznym...

Serie obrazów malował Paul Cézanne; malował Claude Monet; jednak chodziło im o co innego. Cézanne pragnął zbliżyć się do istoty Góry św. Wiktorii, Monet chwycił tworzone światłem wyglądy katedry w Rouen; obaj podejmowali ciągle na nowo jakby to samo zadanie. Taranczewski tworząc serie szedł - od płótna do płótna - współbieżnymi drogami malarza stawiając sobie zadania coraz to nowe.

Prima facie zatem drogą artysty jest seria obrazów. Wśród nich najważniejsze to *Mała malarka* i *Martwa natura ze świątkiem* a także *Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą*, *Koncert w atelier*, *Trio*, *Okno*... Właściwie każdy z obrazów Taranczewskiego jest początkiem lub elementem mniej lub bardziej rozbudowanej serii. Tytuły serii płócien są także nazwami dróg; niektórymi z nich chadzał malarz do końca życia.

Przyjrzyjmy się *Małej malarce*. Podczas wojny i tuż po niej mieszkaliśmy w pokoju

z kuchnią przy ulicy Rybaki 13 w Poznaniu. Pokój miał dwie wnęki w ścianach, każda zamknięta od góry lukiem. Głębsza była w dłuższej ścianie naprzeciw wejścia, płytsza - od wejścia po prawej. W narożniku między wnękami stał ogromny piec kaflowy z dekoracyjnym zwieńczeniem. Światło wpadające z podwórka przez okno po lewej było miękkie: obecne na dole - w kątach pod sufitem zostawiało mrok. Pokój był sypialnią, jadalnią, salonem i pracownią; wraz z meblami po dziadkach, rekwizytami, pajęczynami i kurzem służył za scenę i dekorację wielu obrazów. Tutaj powstały okupacyjne autoportrety, tu Wanda Całka, siostrzenica Ojca, pozowała do pierwszego płótna z serii nazwanej potem *Mała malarka*. Model postaci dominującej w obrazach serii *Pani przy stole* siedział we wnęce naprzeciw drzwi. W tej samej wnęce pozowały martwe natury.

Malował Ojciec na chwiejnej, przedwojennej sztaludze sosnowej z rozklekotaną śrubą do poziomowania w podstawie. Obserwowałem od tyłu płótno i sztalugę. Płótno drgało rytmicznie pod chroboczącymi, szybkimi, skośnymi pociągnięciami i uderzeniami pędzla. Spod płótna wystawały skrzyżowane nogi Ojca, które zginały się i prostowały zależnie od tego czy malował w górze czy w dole obrazu. Ojciec podmalowywał kompozycję szybko, szerokimi plamami, a korekty koloru wprowadzał "przekreślając" daną plamę inną barwą. Kolor położony najpierw zmieniał się w podmalówkę i działał pomiędzy nałożonymi potem pociągnięciami koloru nowego. "Działanie" jest terminem technicznym języka artysty, którego używał Ojciec mówiąc o kolorze w obrazie. Jest to termin wartościujący. Plama działająca w obrazie była jednocześnie trafnie położona i postawiona. "Położenie" i "postawienie" plamy to również terminy techniczne Ojca. Pierwszy wiąże się bardziej z czynnością malowania i warszatem, drugi jest bardziej relacyjny. Plama jest postawiona czy ustawiona wówczas, gdy wchodzi w wartościowe relacje z innymi barwami. Relacje te nazywał Ojciec wieloznacznym terminem "kontrast".

Powstawała jedna z wersji *Małej malarki*. Temat ten - o niewątpliwie rembrandtowskiej inspiracji - żył w twórczości Ojca od lat dwudziestych. Pomysł płótna zrodził się w Rudkach, gdy oglądali z Piotrem Potworowskim reprodukcję obrazu Rembrandta przedstawiającego malarza przed pozującym na małym podium aktem. W Poznaniu opowiedział to Ojciec Zdzisławowi Kępińskiemu. Szkoda, że ten nie zapisał o jaki obraz Rembrandta chodzi - w Krakowie - po latach - powtórzył mnie.

Na drugie możliwe źródło inspiracji rembrandtowskiej wpadłem oglądając książeczkę o Rembrandcie belgijskiego poety Verhaerena z czarno - białymi reprodukcjami obrazów i rysunków. Ojciec miał ją od zawsze. Myślę - oczywiście jest to hipoteza - że rysunek przedstawiający wnętrze pracowni z siedzącym przy sztalugach malarzem, pozującą modelką i chyba postacią mistrza robiącego korektę, zainspirował powstanie pierwszego płótna, które wraz z namalowanymi potem obrazami tworzy serię zwaną *Mała malarka*.

Obraz Ojca jest lustrzanym odbiciem tamtego rysunku. Ojciec znał na pewno rysunek, bo książkę oglądał. Dlaczego nie wspomniał o nim Kępińskiemu - nie wiem, być może jednak obie prace Rembrandta stopiły się w jego umyśle w jedno.

Artysta połączył postać zerkającą spoza płótna na powstały szkic z jasną ścianą ponad jej głową w jedną, spiętrzoną formę pieca. Mrok na sąsiedniej ścianie pozostał przekształcony w cień rzucony przez piec. Postać modelki wraz z krzesłem na którym siedzi, pokazana została w ponownym lustrzanym odbiciu. W odróżnieniu od oryginału jest to akt, choć niemal w tej samej pozie. Jasna postać rysownika siedzącego z tyłu za modelką zmieniła się w cień rzucony przez akt. Mrok za sztalugą u Rembrandta stał się

wnęką a oświetlona część ściany - lustrem. Jak całość rysunku Rembrandta, tak pewne jego partie zostały odwrócone: prawe zamieniono na lewe, lewe na prawe, ciemne na jasne, jasne na ciemne, a kompozycja statyczna przekształciła się w dynamiczną. Jeśli bowiem u Rembrandta podkreślone są pionowy i poziomy a nieliczne skosy równoważą się tworząc romb [którego przekątna pionowa właściwie pokrywa się z osią dzieła przebiegając po bliższej nam krawędzi płótna na sztaludze, co nadaje całości tonację minorową], to w każdym z płócien *Małej malarki* przeważają rytmy wstępujące od dołu ku prawemu, górnemu narożnikowi obrazu. Kompozycja oparta jest na trójkącie, którego wierzchołek stanowi szczyt pieca, bok lewy biegnie po linii płótna na sztaludze i przez postać małej malarki, bok prawy po granicy cienia rzuconego przez modelkę, podstawę stanowi dywan spiętrzony na podłodze. U Rembrandta artysta przed płótnem ma prawą rękę opuszczoną, mała malarka wzniesioną z zamiarem położenia pierwszej plamy. Rembrandtowski malarz już coś na płótnie naszkicował i domyślamy się, że tematem całego rysunku jest korekta tego szkicu; mała malarka natomiast, z energią i namiętnie, uderzy zaraz pędzlem czyste płótno. Ojciec ujawnia tym samym, że nawiązując do Rembrandta nie naśladuje go, że mu się przeciwstawia, że nie chce uprawiać historyzmu ani malować pastiszy.

Drugim źródłem inspiracji była natura. Artysta zaaranżował scenę w pracowni poznańskiej przy ulicy Rybaki. W mrocznym pokoju była wnęka i piec, który zastąpił postać z rysunku Rembrandta. We wnęce stała martwa natura powtórzona potem w innych obrazach (np. w płótnach serii *Pani przy stole*). Sztaluga podobna jest do tej, którą widać u Rembrandta. Zachowałem ją do dziś. Akt został domalowany potem.

Wnętrze, w którym mała malarka zaczyna malować akt jest sceną, postacie aktorami. Widać prawy kąt sceny z ogromnym piecem, za którym kryje się narożnik, kąt prosty został na obrazie spłaszczony, a perspektywę wnętrza jedynie sugeruje stosunek wysokości wnek w obu ścianach i stworzenie planów za pomocą zachodzących na siebie quasi teatralnych kulis: Na proscenium piętrzy się dywan, którego brązowa czerwień rozciąga się w prawo i ku górze obrazu przechodząc niekiedy w ciężki fiolet lub tony ciemnozielone na zaciętej partii pieca. Mrok ten otacza akt, który na tym tle świeci. Barwa dywanu przechodzi niemal niezmienną w kolor sukni małej malarki, której ciemna postać zaznacza się na jasnym tle zagruntowanego płótna. Proscenium uzupełnia prawa kulisa na pierwszym planie, przy prawej krawędzi płótna, stworzona przez widoczny fragment wiszącej na ścianie szaty. Mroczne tony tworzą wraz z krawędziami płótna na sztaludze trójkąt, w który wpisane są obie postacie. Bliskie pokrewieństwo barw dywanu i sukni małej malarki sprawia, że kształty na proscenium przechodzą płynnie w centralną grupę na scenie. Ściana jest tłem.

Światło pada z lewej i wygląda na sztuczne, choć w pracowni przy Rybakach okna od podwórka znajdowały się z tej właśnie strony, z której pada światło. Przeciwno oświetleniu naturalnemu przemawia głęboki cień za sztalugą i aktem, a także na piecu. Również cień rzucony na ścianie przez kanapę i lustro jest zbyt duży i głęboki, zbyt ostro zarysowany jak na cień wywołany miękkim światłem padającym przez okna z mrocznego podwórka.

Kompozycja wpisana jest w dwa trójkąty, które mają wspólny wierzchołek mniej więcej na szczycie pieca. Lewy bok pierwszego i większego przebiega po krawędzi dywanu na "proscenium" i dotyka draperii martwej natury we wnęce; jego bok prawy wyznaczony jest krawędzią cienia rzuconego przez piec i modelkę. Krawędzie mniejszego trójkąta biegną po plecach *małej malarki* z lewej i nogach modelki - z prawej. Oba trójkąty mają wspólną podstawę. Ponadto obraz dzieli pionowy i poziomy.

Zderzenie światła z cieniem na krawędzi pieca przecina płótno mniej więcej w stosunku złotym. Dlatego "mniej więcej", ponieważ Ojciec nie lubił obliczeń i pomiarów a komponował intuicyjnie, "na oko".

Płótna serii *Mała malarka* unaocniają widzenie świata poprzez sztukę. Wnętrze pokoju przy Rybakach z pozującą przed sztalugą małą modelką zostało zobaczone poprzez Rembrandta, zarazem płynąca od Rembrandta inspiracja jest nasycona emocją, którą wywołać może jedynie bezpośrednie widzenie postaci, wnętrza, klimatu całości.

Mała malarka - postać w obrazie - to także autoportret duchowy Wacława Taranczewskiego. Pokazuje jak rozumiał on malowanie, jego początek, który jest raczej energicznym natarciem na płótno niż długim rozmyśleniem. Autoportret duchowy, bo ręka małej malarki wzniesiona z pędzlem by położyć pierwszą plamę, to wyrażający energiczną, żywą decyzję gest rozpoczynającego płótno Ojca, który wielokrotnie widziałem. *Mała malarka* to także obrazy realizacji. Widać w nich już nie *inventio*, namysł ukazany przez Rembrandta w jednym z autoportretów w pracowni przed sztalugą, który znajduje się w Bostonie, lecz zapowiedź pierwszego słowa malarza, które zawisło na końcu pędzla i musi paść; ostatnią możliwość wyboru początku, bo ciąg dalszy - jak mawiał Ojciec - niesie już tylko mękę. [za Władysławem Tatarkiewiczem powtarzał niemiecki wierszyk: *Beim ersten Wort hat man den Wahl, beim zweiten die Qual*]

Autoportret duchowy nie wcielił się w postać małego malarza dlatego, że Ojciec namalował swoją psychę. Małą malarzkę zapytać można jeszcze o to czy, a jeśli tak to jakie jest znaczenie przedmiotów obecnych w obrazie? Czy skrzypce na krześle przy ścianie między wnąką a kanapą symbolizują harmonię czy tylko wskazują na to, że malarz grał na nich amatorsko? Tak czy owak należałoby wyjaśnić sens obecności na płótnie instrumentu muzycznego. Dlaczego brak w pracowni malarskiego warsztatu? Dlaczego Mała Malarka - postać w obrazie - nie ma palety ani farb? Czy więc rzeczywiście maluje czy też tylko udaje, gra rolę na scenie, we wnętrzu? Pytań takich można postawić wiele, na razie tylko je sygnalizuję.

Jakkolwiek by się rzeczy miały *Mała malarka* przesycona jest emocją o wysokiej temperaturze, ekspresją, pokazuje malarski gest, przeżywanie klimatu wnętrza pracowni ale i mieszkania artysty, pełna jest żarliwości, ciepła. Estetyka *Małej malarki* to ostatecznie estetyka ekspresji.

Inaczej *Martwa natura ze świątkiem* namalowana także w Poznaniu ale w pracowni przy ul. Sienkiewicza 21. Ta odzyskana w parę lat po II wojnie światowej pracownia powstała z połączenia dwóch pokoi od ulicy; architekt - o ile pamiętam - Jan Cieśliński projektując budynek w latach trzydziestych usunął na prośbę Ojca ściankę działową. Do pracowni wchodziło się z hallu dużym przejściem bez drzwi zasuwany kotarą. Gdy była rozsunięta, pracownia i hall tworzyły jedno wnętrze. W prawym rogu pracowni były drzwi na podłużny balkon pełniący czasem rolę sceny, na której pozował model. Na obrazie wnętrze pracowni i balkon wiązały się w jedno. Duże okna wpuszczały światło, które eliminowało mrok; pracownia przy Sienkiewicza w niczym nie przypominała pokoju przy Rybakach.

Pracownią bywało też całe mieszkanie. Pracownia pełna była rekwizytów: skrzypce, dwie wiolonczele, dębowa skrzynia na bieliznę, szafka, na niej półeczka, błękitny wazonik, naftowa lampa, samowar, dzbanki i garnki, na ścianach dwa zegary na ciężarki o cyferblatach z malowanej porcelany z niemieckimi napisami szwabachą (jeden wisi nad głową *Pani przy stole*), jeszcze stolik na jednej nodze pod martwą naturę i kilka świątków górskich. Na ścianie wisiał bezręki Chrystus znaleziony w

śmieciach za kapliczką w górach i wyniesiony pod połą studenckiej kapoty. Nad drzwiami do pracowni skrzydlaty aniołek trzymał wieczną lampkę przed obrazem Matki Bożej z dzieciątkiem. Ojciec malował przed wojną kościółek w Lubomirzu na Podhalu (tak wymawiał nazwę "Lubomierz"). Zamiast pieniędzy wziął od proboszcza rzeźby wyrzucone na strych, bo był pod urokiem sztuki ludowej, która władała wyobraźnią licznych artystów polskich tego czasu. *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego, nie były bez wpływu na Ojca. Przypuszczam, że i rozmowy z nim.

Figura św. Sebastiana pozowała do pierwszych obrazów serii *martwa natura ze świątkiem*. Malował ją Ojciec wielokrotnie - z natury i posługując się wcześniejszymi płótnami. Na prostym stolczku stał wazonik z gałązką bazi, mała drewniana waga, jakiś dzbanuszek, leżała niewielka draperia. Za stolczkiem tkwił tytułowy świątek, tłem był wschodni kilim. Obok stały odwrócone malaturą do ściany płótna i stara szafka, w której Ojciec przechowywał jakieś graty.

Myślę, że na niektóre płótna *Martwej natury ze świątkiem* wpływ miał formizm, być może rozmowy z Władysławem Strzemińskim. Także sztuka ludowa, a zwłaszcza charakterystyczne dla niej uproszczenia. Wprawdzie moje zainteresowanie *Teorią widzenia* Strzemińskiego nie podobało się Ojcu, jednak tuż przed śmiercią powiedział mi, że bywał u niego w Łodzi - "snobowałem się na to" dodał. Nie powiedział mi już, o czym ze Strzemińskim rozmawiał, przypuszczam jednak, że omawiali wieloaspektowe widzenie przedmiotu i przejście od kubizmu do abstrakcji, które następuje w chwili, gdy rozbity przez radykalnie potraktowany światłocień i zróżnicowaną perspektywę przedmiot rozpada się na kształty już prawie nic nie mające z nim wspólnego. Powstają formy, które porządkować można w nowe, nieznanne układy - już abstrakcyjne.

To, że stół pod martwą naturą prezentuje się różnie w zależności od kąta widzenia pokazał Cézanne, Ojciec rysując objaśnił mi dalsze tego konsekwencje, jednak dopiero po jego śmierci zrozumiałem związek odkształcenia stolika w płótnach *Martwej natury ze świątkiem* a tym, o czym rozmawialiśmy. Wówczas Ojciec rysował i objaśniał tymi słowami: "Wyobraź sobie prostokątny stół, na który patrzysz od strony dłuższego boku i nie możesz go objąć jednym spojrzeniem. Potrzebujesz ich trzy. Pierwsze obejmuje środek stołu, drugie jego lewy, a trzecie prawy koniec. Musisz więc ruszać okiem, zmienia się kąt widzenia, co - zgodnie z regułami klasycznej perspektywy - sprawia, że powstają trzy płaszczyzny rzutu, że na każdej z nich stół widziany jest inaczej. Trzy spojrzenia dają nam trzy wyglądy stołu. Owe trzy wyglądy wprowadzone na jedną płaszczyznę obrazu prezentują nam wprawdzie jeden stół ale jakby przełamany". Po latach pokazałem Ojcu teksty Husserla zebrane w tomie "Ding und Raum", "To mnie szalenie interesuje" - powiedział; analizy Husserla rzucały dlań nowe światło na problemy, które rozważał jako malarz. Jednak znam kilka martwych natur *ze świątkiem* wykonanych gwaszem lub temperą na papierze, które problemy te całkowicie porzucają na rzecz dynamiki plam barwnych.

Istnieje ogromna ilość wersji tego tematu, od studyjnych po uproszczone. Uproszczenia te tłumaczono inspiracją matissowską, dla mnie jednak bardziej prawdopodobne jest zauroczenie naiwną formą tytułowego "świątka".

Unizm Strzemińskiego nie był bez wpływu na Ojcowy respekt dla płaszczyzny obrazu. Powtarzał, że w obrazie należy likwidować "dziury" a to, co "wystaje" sprowadzać do płaszczyzny, ponieważ obraz powinien się z nią zjednoczyć. Poglądów tych nie wyznawał dogmatycznie. Rozmowy ze Strzemińskim mogły też wpłynąć na Ojca rozumienie drzeworytu. Pokazałem mu kiedyś pracę wykonaną na Akademii, w której motyw otoczony był kreską wyznaczającą kadr. Tę kreskę Ojciec

zakwestionował. “Kreska powstaje, tłumaczył, po usunięciu plam jako ślad ich styku, jest to abstrakcyjna granica, która w rzeczywistości nie istnieje. Jeżeli otoczysz kompozycję kreską, stworzysz dwuznaczną sytuację. Jest to bowiem zarazem plastyczny odpowiednik granicy między dwoma plamami i granica między płaszczyzną obrazu a otoczeniem, kartką papieru, na której wykonano odbitkę”.

Wpływ Strzemińskiego jedynie domniemuje, sprawa przedmiotu i tła zajmowała psychologów postaci, także - praktycznie - Hansa Arpa o czym wnikliwie pisze Rudolf Arnheim w książce “Sztuka i percepcja wzrokowa”. Czy Ojciec znał prace Arpa, - nie umiem powiedzieć. Nic mi o tym nie mówił. Arnheima nie czytał. Przypuszczam, że dzięki poznańskim kontaktom ze Stefanem Schumanem wcześniej zetknął się z psychologią postaci. Z tym a także z młodzieńczym zainteresowaniem *Farbenlehre* Goethego związane są rozważania artysty na temat wpływu zestawień barw w obrazie na panujące w nim stosunki przestrzenne. Nie sposób teraz tego omawiać. Wystarczy jeśli wspomnę, że chodzi o tłumaczenie idealnych odległości między barwami w rodzinie idei barw achromatycznych i chromatycznych na przestrzeń malarską. Rozstrzygnięcia achromatyczne wyznaczają niejako rozwiązania chromatyczne.

Jeżeli *Małą malarką* rządzi u początków estetyka ekspresji płynąca także z rembrandtowskiej inspiracji, to *Martwa natura ze światkiem* jest próbą wpisania się w nurt nowoczesności, takiej jak ją pojmowano po pierwszej wojnie światowej. W obydwu seriach pobrzmiewają echa estetyki pitagorejsko platońskiej: porządkowanie elementów płótna z pomocą trójkątów, podziały, złote proporcje i - co bardzo ważne - bodźce czerpane z kontemplacji rodziny idei barw.

W pracowni przy ulicy Sienkiewicza malował Ojciec pierwsze płótna cyklu *Koncert w atelier. Trio* namalował we wnętrzu, które było rektoratem uczelni, dziś poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Było ono raczej pracownią pełną rekwizytów (w tym instrumentów muzycznych), nie biurem. Ojciec w niej przyjmował interesantów lecz przede wszystkim malował.

Zarówno w *Koncertie...* jak w *Trio* widoczny jest wpływ Pautscha. Ojciec nie wyrażał się o Pautschu z nadmiernym uznaniem i na myśl by mi nie przyszło sięgać do jego pobytu w pracowni Pautscha, by doszukiwać się jakichś inspiracji. A jednak! Rozmowa z Maciejem Makarewiczem, również studentem Pautscha, uświadomiła mi, że sposób ustawiania tematów do malowania zwanych przez studentów “Budami” mógł wpłynąć na aranżacje wnętrza, w którym pozowały grające na instrumentach modelki.

Wacław Taranczewski zaczynał od szkicu malarskiego na płótnie najczęściej o wymiarach metr na osiemdziesiąt centymetrów. Obrazy olejne wszystkich serii powstałe przed naturą były “impresjonistyczne”, dalsze zmierzały ku uogólnieniu, ale nie wszystkie, Ojciec niekiedy jakby wracał do pierwotnego, bezpośredniego wrażenia, malując obraz zbliżony do wersji pierwszej. Rysunki wykonywał na podstawie obrazów starając się dotrzeć do istoty tego, co udało mu się uchwycić na płótnie.

W pracowni znajdującej się w budynku ASP przy Placu Matejki w Krakowie powstało kilka obrazów zatytułowanych *Okno*. Jeżeli *Mała malarka* i *Martwa natura ze światkiem* są zamknięte we wnętrzu, to *Okno* pokazuje świat zewnętrzny - budynek CK dykcji kolei i wieże kościoła św. Floriana, w którym - nota bene - znajdują się plafony projektu Wacława Taranczewskiego. Interesująca jest wieloznaczność okna w *Oknie*. Świat widziany przezeń jest inny, klimat na zewnątrz jest rzeczywiście inny niż we wnętrzu, a jednak wnika do wnętrza i nim się staje podobnie jak przedmiot intencji, który zmienia się w przedmiot intencjonalny.

W pracowni przy placu Matejki odwiedził Ojca Roman Ingarden, oglądał serie

rysunków i akwarel - zmagania z tematem *małej malarki, Martwej Natury ze świętą, Koncertem w Atelier, Triem...*

Roman Ingarden ofiarował Ojcu z dedykacją tom II *Studiów z estetyki*, ten który otwiera rozprawa "O budowie obrazu". A dedykacja brzmi: *Wielce szanownemu Panu Rektorowi Wacławowi Taranczewskiemu z wyrazami prawdziwego poważania, Kraków, 9 marca 1958, Roman Ingarden*. Jest ona dla tego interesująca, że trafia w kilkudniowe rektorowanie Ojca w ASP krakowskiej, wybór nie został zatwierdzony przez Warszawę, o ile wiem w skutek donosu jednego z kolegów profesorów. W rozprawie tej Ingarden pisze o obrazach "typu jakby pośredniego między malarstwem czysto abstrakcyjnym, malarstwem dekoracyjnym i wreszcie malarstwem przedstawiającym, wielowarstwowym. Pewne elementy obrazu są mianowicie dokładnie takie, jak w obrazach abstrakcyjnych o szczególnym akcencie malarstwa dekoracyjnego, inne zaś są niby fragmentami przedmiotów przedstawionych, ale nie uwidocznionych przy pomocy takiego lub innego wyglądu spostrzeżeniowego, wyróżniającego się w całości obrazu jako specjalny czynnik, lecz malowanych jakby wprost w swych składnikach czysto przedmiotowych (jeżeli to w ogóle możliwe)". Ingarden uzupełnia tekst przypisem: "Takie malowanie wprost pewnych rzeczy w niektórych ich cechach czysto przedmiotowych, przy co najmniej silnym uproszczeniu składnika wyglądownego, występuje np. w obrazach Taranczewskiego, w których główny nacisk jest położony na harmonię barw i ich wzajemną dynamikę. Mimo tedy, że w obrazach tych nie brak przedmiotów, główny czynnik kompozycyjny leży - że się tak wyrażę - w tym, co stanowi istotę malarstwa czysto abstrakcyjnego. Widać to zwłaszcza wyraźnie wtedy, gdy ogląda się od razu całą serię kilkunastu obrazów o bardzo podobnej warstwie przedmiotowej, a o coraz to innej harmonii barwnej, w różnych jakby tonacjach realizowanych".

Opinie te powtarza Ingarden w tomie III *Studiów z estetyki* pisząc, że w "swych cyklach kompozycji barwnych podjął Wacław Taranczewski próby przeeksperymentowania różnych takich gam czy tonacji w poszczególnych obrazach przy mniej więcej pokrewnym, a zarazem silnie uproszczonym temacie przedmiotowym".

Według Ingardena malując wiele wersji jednej martwej natury, Ojciec rozważał różne możliwe harmonie barw na płótnie. Pisząc o gamach i tonacjach sugeruje interpretowanie serii płócien na jeden temat, analogicznie do wariacji muzycznych. Interpretacja ta jest trafna, przecież Ojciec słuchał muzyki, grał na skrzypcach i wiolonczeli, w dzieciństwie śpiewał w chórze katedralnym księdza Gieburowskiego. Jednak po przeczytaniu *Sporu o istnienie Świata* Romana Ingardena zrozumiałem, że Ojcowe serie zawierają coś jeszcze, malując je budował Ojciec malarskie światy możliwe. Stałymi zawartości idei pokazanymi na płótnie jest powtarzający się temat, zmiennymi są barwy i związki barw, które dany temat dopuszcza.

Nasuwa się jeszcze jedna interpretacja. Namalowanie obrazu pozostawia niedosyt, bo pełnia nie została osiągnięta; artysta chciałby powiedzieć jeszcze raz to samo - lepiej. Zaczyna nowe płótno, praca rozwija się w nieoczekiwany sposób, zaskakuje. Pełnia i tym razem nie zostaje osiągnięta, malarz podejmuje więc nowy wysiłek; każde następne płótno zaskakuje, a także obiecuje coś, co można zrealizować dopiero na następnym... i tak - teoretycznie - w nieskończoność postępuje interpretowanie interpretacji w poszukiwaniu pełni i doskonałości. Każdy obraz serii jest wprawdzie realizacją malarskich wartości (inaczej byłby nieudany), jednakże artyście towarzyszy świadomość, że wartości te zostały zrealizowane jedynie częściowo, co uniemożliwia

mu samozadowolenie. Niezadowolenie z osiągniętych wyników pcha go ku nowym realizacjom...

Stąd Ojciec - w swoim mniemaniu - nie mógł stworzyć arcydzieła. Jeżeli przyjąć za Władysławem Stróżewskim, że "arcydzieło to nie tylko to, co najwyższe i najdoskonalsze w swoim rodzaju: to także coś, co posiada swe źródło w głębi bytu", to żadnemu ze swych płócien nie mógł przypisać tych własności. Choć arcydzieło namalować pragnął, to jednak każdy namalowany obraz ukazywał mu swe niepełne oblicze zmuszając do dalszej pracy.

Że kolejne realizacje są ponawianymi próbami namalowania arcydzieła, a w każdym razie dopełnienia obrazu, świadczy to, że - w przeciwieństwie na przykład do Mondriana - kolejne wersje jakiegoś tematu nie są sekwencją. Mondrian malując jabłoń posuwa się od studium w kierunku abstrakcji, czyta księgę natury, szuka *arché* bytu i dociera do idei, Ojciec nie odcyfrowuje księgi natury, nie interesuje go byt, który należy "studiować z pokorą" - jak chciał Czapski. *Martwe natury ze świętkiem* noszą wprawdzie kolejne numery, bo każde płótno realizuje jedną z możliwości zawartych w poprzednim, ale nawet *ex post* nie można wskazać celu, ku któremu płótna te zacierają. Cel osiąga każde. Każde odsłania jakąś możliwość. Żadna seria nigdy nie została zamknięta. Powstawanie nowych płócien zostało przerwane, nigdy zakończone, ponieważ nie istnieje cel, ku któremu seria zmierza i który Ojciec, żyjąc dowolnie długo, mógłby osiągnąć. Dlatego przypuszczam, że każde kolejne płótno serii interpretując poprzednie tym samym je detronizuje i ostatecznie zajmuje miejsce płótna pierwszego.

Miał Ojciec niechęć do pomiaru. Rozrysowywał i dzielił płótno wyłącznie "na oko". Nawet pracując nad witrażami do Katedry św. Jana w Warszawie nie sięgał do linijki, uważając, że użycie jej wprowadza martwość. Koła kreślił od ręki, nigdy cyrklem i choć wielokrotnie deprecjonował ekspresjonizm, myślę jednak, że bronił się przed pokusą. Wprawdzie prace powstałe po wojnie w Poznaniu ukazują dążenie do rygorystycznej kompozycji, jest ono zawsze intuicyjne, nigdy wykalkulowane. Ekspresja jego płócien jest raz bardziej, raz mniej utemperowana, nigdy jednak nie znika, ponieważ Ojciec nigdy nie wyrzekł się erupcji energii malarskiej na płótno. Serie i ich dominanty nasuwają jeszcze jedna interpretacje dróg Wacława Taranczewskiego. Chadzał on mianowicie drogami opisanymi przez Władysława Stróżewskiego - drogą spontaniczności bądź kontroli, konsekwencji lub akceptacji przypadku, poddania się temu co dane lub dominacji woli malarza, swobody ręki lub rygoru położenia plam i linii, improwizacji wyczulonej na to co nieprzewidywalne lub kalkulacji w komponowaniu obrazu; drogą nowatorstwa opartego na akceptacji przypadku lub drogą perfekcjonizmu...

Te drogi przenikają się i splatają w poszczególnych seriach nigdy nie występując czyste *in concreto*.

Taranczewski Paweł: zetaranc@cyf-kr.edu.pl

(28075 znaków)