

Waldemar Łysiak, *DoRzeczy*, nr 17/18, 23.04-5.05.2019 r.



Anonimo Magliabechiano (Gaddiano): „Był tak niezwykle, tak wszechstronny, iż można powiedzieć, że natura uczyniła go swoim cudem, kimś dużo większym od czołowych mistrzów” (1542)

Jakob Burckhardt: „Był istotę w cudowny sposób obdarzoną talentami jako architekt, malarz, rzeźbiarz, inżynier, anatom, fizyk, muzyk i pomysłowy wynalazca przedsięwzięć z wielu dziedzin” (1855)

Przedmowa do węgierskiej edycji listów Leonarda (autorstwa wykładowcy kultury romańskiej na Uniwersytecie Budapeszteńskim): „Leonardo da Vinci był wprawdzie największym i najbardziej utalentowanym człowiekiem Renesansu, ale nie mógł rozwinąć swego geniuszu w całej pełni, ponieważ nie było to możliwe przed Wielką Socjalistyczną Rewolucją Październikową” (1954)

To już blisko, w czwartek 2 maja, przypada rocznica, którą można zwać superokrągłą — dokładnie pół tysiąca lat wcześniej zmarł we Francji (w zamku Cloux, koło Amboise) 67-letni Włoch Leonardo da Vinci, uważany dzisiaj za personifikację geniuszu renesansowego (za personifikację geniuszu nowożytnego uważany jest Napoleon Bonaparte, a geniuszu

współczesnego — Albert Einstein], chociaż wielu bierze go za wszechczasowe logo geniuszu (do tego stopnia, że imię Leonardo stało się nieomal synonimem terminu „geniusz”). Cały świat oddaje więc rocznicowy hołd geniuszowi, bite są medale, urządzone wystawy i konferencje, drukowane panegiryki, wyciągane sensacyjki, Rosjanie ogłosili nawet („Komsomolskaja Prawda”), że matka Leonarda była czerkieską niewolnicą, dlatego można zwać go Rosjaninem (Lonia Vinciew?, analogicznie do Pietia Goras?), i że sprzedany rekordowo (450 mln dolarów, aukcja Christie's, listopad 2017) obraz Leonarda „Salvator Mundi” to replika autorska lub pastiszowa kopia, bo oryginał posiada moskiewskie Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina. Notabene: to samo (że oryginał jest w Anglii, a nie we Francji) głoszone już kilka dekad temu o najslawniejszym malarskim dziele Leonarda — o luvrzańskiej „Monie Lisie” vel „Giocondzie”, znanej nawet prostakom/burakom/menelom/analfabetom całego globu i wręcz zgadżetowanej przez popkulturę, czego motorem były/są wszelakie „przeróbki”, gdyż wielu artystów żeruje na tej ikonie, dekorując ją (jak Salvador Dali, który domalował jej wąsy), deformując (jak Enrico Baj czy Robert Combas), czyniąc klucznica (jak Fernand Leger), przebierając (jak Roman Cieślewicz, który włożył jej mundur maoistowski oraz maoistowską czapkę i nazwał to: „Mona Tse-Tung”) bądź dozbrajając (jak Banksy, który ukazał ją z wyrzutnią rakietową na ramieniu i zatytułował ten mural: „Mona Lisa Bazooka”, co interpretowano per: „dał jej wymowę antywojenną”). Kiedy chce się wskazać dzieło literalnie „bezcenne” (zupełna niemożność wyznaczenia ceny) — rutynowo wskazuje się „Giocondę”. Ciekawostka: gdy chce się wskazać najlepszy cenowy interes w dziejach handlu sztuką — też się przywołuje pracę Leonarda, portret Bianki Sforzy („La Bella Principessa”) wylicytowany na aukcji Christie's (styczeń 1998) za 19 tysięcy dolarów jako robótka anonima i dekadę później zidentyfikowany (m.in. dzięki odciskom palców Leonarda) jako arcydzieło da Vinci. Gigantyczny skok ceny został wówczas uwieczniony „szmoncesowo” dialogiem dwóch polskich Żydów z Manhattanu (zyskownego odkrycia dokonano w manhattańskiej Galerii Kate Ganz):

— Mosze, czy ty wiesz co to jest interes?

— Wiem. Interes jest jak zarobisz sto procent.

— A jak zarobisz dwieście?

— No, wtedy to już jest biznes.

— A jak masz zysk dziesięciokrotny?

— Wtedy jest prawdziwy geszeft.

— A znasz nazwę dla sytuacji, gdy przebicie jest 852-krotne?...

Niżej postaram się przeanalizować nazwę „arcygeniusz” dla sytuacji, czy raczej dla niezwykle wielokrotnej (wielowątkowej) „okoliczności przyrody” pt. Leonardo:

WSZECHSTRONNOŚĆ VERSUS PRAKTYCZNOŚĆ

Gdyby pod koniec życia kazano mu wypełnić ankietę personalną z rubryką „zawód wykonywany” lub „zawód preferowany”, nie napisałby: „malarz”. Napisałby: „badacz”, „empiryk”, „przyrodnik”, lub coś w tym rodzaju. Wcześniej, pisząc hymn pochwalny o malarstwie, „Paragone”, zwał malarza „panem nad wszystkim ludzkim rodzajem, nad wszystką rzeczą”, ale później ta wiara mu osłabła i choć dalej uważał malarską sztukę za koronę sztuk pięknych, to jednak nie za koronę możliwości ludzkiego geniuszu, lecz za działalność drugorzędą, wartą uprawiania w chwilach wolnych od czegoś poważniejszego, no i w celu zdobycia grosza na chleb. Dużo mówi nam tu tyczący da Vinci fragment listu Pietra da Novellara do margrabinie Isabelli d’Este z 14 kwietnia 1501 roku: „Jaksłyszałem, studia naukowe tak mu malowanie obrzydziły, że trudno go przymusić, aby chwycił za pędzel”.

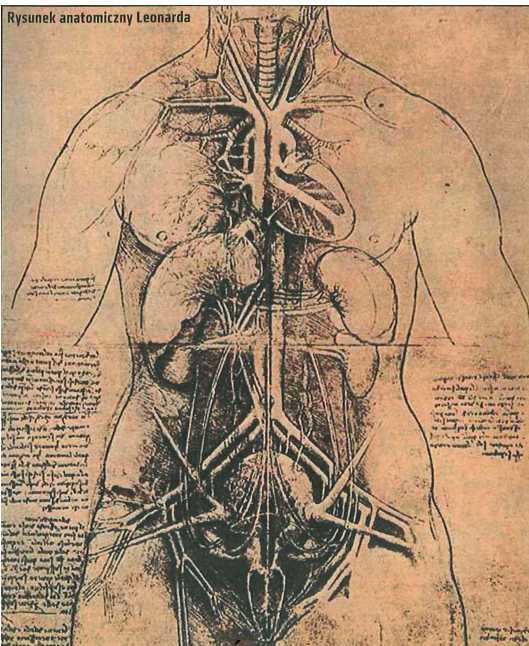
Roland Barthes powiada o Einsteinie: „Wytwarzał myśli bez ustanku, niczym młyn wytwarzający mąkę” (1964) — i to samo można powiedzieć o da Vincim, którego zainteresowania naukowe były skierowane ku tylu dyscyplinom, że „jego działalność nie miała granic, zdaje się ona wprost przekraczać sferę możliwości człowieka” (Vittorio Sgarbi, 1992). Sgarbi sugerował klasę nadludzką, boską, śladem Vasariego, który kilka wieków wcześniej wyraził taki sąd o Leonardzie: „To, czego dokonywał, każdą dziedziną się zajmując, również badaniem praw Natury, jest darem Boga, a nie ludzkich umiejętności”. Jakże jednak było praktyczne znaczenie odkryć Leonarda? Żadne. Weźmy za przykład kwestię anatomiczną. Wielki lekarz tamtej epoki, Paracelsus, wołał: „Medycyna jest doświadczeniem”, co znaczyło, iż głównym kluczem jest anatomia (greckie: „anatome” — krajać), bo żeby leczyć ciało, trzeba znać ciało, a ciało ludzkie nie było rozpoznane wewnątrznie. Toteż Leonardo krajał stosy trupów, dzięki czemu rozszyfrował budowę czaszki wraz z zatokami, system kostny i mięśniowy, konstrukcję oka, funkcjonowanie serca i jego zastawek, etc., etc., ale wszystkich tych odkryć trzeba było dokonać ponownie w wiekach późniejszych (wiii zastawkowe serca, wykryte przez Leonarda, medycyna ponownie odkryła w drugiej połowie XX wieku!), bo da Vinci — z obawy kąty kościelnej (Kościół nie zezwalał krajać zwłok] — utajniał je na łamach swych „Kodeksów”

pismem sekretnym, które dopiero XX stulecie rozszyfrowało. Stąd nie on, lecz Veselius uchodzi za ojca nowożytnej anatomii.

Inny przykład: wynalazki techniczne. Jean Delumeau twierdzi, że „historia techniki jest decydującym dowodem potężnego dynamizmu Zachodu w erze Renesansu” (1967], z czym ja się nie zgadzam, bo liczba praktycznych (stosowanych) wynalazków była wtedy nader skromna i gdyby nie Gutenberg ze swą czcionką, ówczesna wynalazczość Zachodu nie miałaby większego znaczenia dla rozwoju Cywilizacji. Takie właśnie, bez praktycznego znaczenia bieżącego, były również techniczne wynalazki Leonarda.

A JEDNAK FENOMEN

Pytanie: „co Leonardo wynalazł?” jest kretyńskie; sensowne pytanie brzmi: „czego Leonardo nie wynalazł?”. Nie wynalazł depilatora, wibratora, telewizora i telefonu. Poza tym wynalazł wszystko, od maszyn tkackich, turbin, dźwigów, pomp, wiertarek, walcarek, tokarek, szlifierek, łożysk, przegubów i planetarnego układu kół zębatych, do dział odcylcowych z gwintowaną lufą, roweru, kleszczy, spadochronu, samochodu, samolotu, kulomiotu, czołgu i helikoptera. Cała ta orgia wynalazków była mało wynalazcza. Nie chodzi nawet o to, że legendarna sława da Vinci jako inżyniera-wynalazcy jest właśnie legendarna czyli fałszywa lub przesadzona, co pierwszy udowodnił zawzięcie Bertrand Gille, krzycząc, że Leonardo nie wymyślił prawie niczego, bo inni projektowali te same maszyny w tym samym czasie lub dużo wcześniej (istotnie, taki Roger Bacon kombinował sporo rzeczy, od samochodu do skafandra, już w XIII wieku). Chodzi o to, że wynalazki Leonarda nie popchnęły rozwoju techniki, gdyż były tylko rysunkowymi bądź (rzadziej) modelowymi igraszkami geniusza bawiącego siebie i swoich mecenasów (zwłaszcza Lodovico Sforzę il Moro) na tej samej zasadzie, na jakiej Jules Verne bawił naszych dziadów swymi futurologicznymi powieściami.



MALARZ ANALITYK I PSYCHOLOG

Ten bękart (co wówczas nie było hańbą), syn możnego prowincjonalnego notariusza i wieśniaczki, vegetarianin i półmańkut (wbrew dawnym twierdzeniom był oburęczny, ale prawą ręką rysował i pisał słabiej) — urodził się z tyloma przymiotami ciała i duszy, że budził zazdrość lub miłość wszystkich, którzy mieli okazję go spotkać. Współcześni mu licytują się wynoszeniem pod niebiosa jego atrakcyjności fizycznej (Paolo Giovio: „Oblicze jego było najpiękniejsze w świecie”-, Giorgio Vasari: „Piękności jego ciała nie sposób przechwalić”), jego „królewskiego charakteru”, wykwintu, kultury osobistej, odwagi, wielkoduszości, sposobu wysławiania, et cetera, tudzież rozlicznych talentów artystycznych, z muzycznymi włącznie (po mistrzowsku brzdąkał lutnią). Jako człowiek ducha gardził żyjącymi tylko życiem cielesnym, twierdząc, iż zasługują na miano pokarmowych przewodów. A co z jego własnym życiem cielesnym? Historycy, którzy próbują wmawiać publiczności, iż brak dowodów homoseksualizmu Leonarda, kompromitują się — znamy nazwiska jego młodocianych przyjaciół i „domowników”, i wiemy, że przynajmniej raz (1476) groził mu proces o „sodomię” (tak zwano wówczas homoseksualizm). Ale ja mu to wybaczam, choć jestem nietolerancyjnym pedałobójcą. Kocham go za trzy rzeczy: za to, iż przestrzegał artystów, by nigdy nie podlizywali się opinii publicznej; za to, że chadzał na targ, gdzie sprzedawano świeżo złapane ptaki, kupował je i zwracał im wolność; wreszcie za jego malarski geniusz.



KROLUJĄCA ENIGMA

Zacznijmy od „segreto”— od tajemnicy, która snuje się wokół dzieła Leonarda-malarza, i od tajemniczości, która promieniuje z całego jego dorobku. Tajemniczość była, jest i będzie królewską kochanką każdej sztuki, mając zawsze tylu zwolenników, ilu jest przeciwników zbyt prostych odpowiedzi na rzucane sztuce wyzwania. Amerykański pisarz Frederic Prokosch rzekł: „ — Sztuka potrzebuje tajemniczości, a nie ideologii, gdyż wszelka ideologia zabija twórczość, jedna tylko ideologia sprzyjała tworzeniu arcydzieł, a mianowicie: Kościół. Nowoczesne malarstwo wydaje mi się zbyt statyczne. Na widok obrazów Picassa dostaję klaustrofobię. Bardzo za to lubię perspektywę płócien włoskich i flamandzkich, z ich tajemnicą” [1985]; Pod słowem „perspektywa” Prokosch rozumiał tutaj tła pejzażowe włoskie i flamandzkie, które hipnotyzują i wchłaniają człowieka w głąb obrazów, tak jak błędne ogniki wabią i wciągają wędrowców w głąb puszczy i bagien. Rzadko przed Leonardem transcendencja tła pejzażowego zbliżyła się do tego poziomu arcytajemniczości, który on demonstruje „Madonną wśród skał”, „Ginevrą” i „Giocondą”.

Leonardo da Vinci doskonale rozumiał coś, co później zostało zwerbalizowane przez Vincenta van Gogha („Rzeczywistość jest jak gdyby zagadką zamkniętą w zagadce”) tudzież przez Antoine’a de Saint-Exupéry’ego („Tajemnica jest kluczem wszechświata”) i przez wielu innych. Stąd tyle rzeczy na jego malowidłach jarzy się frapującym pytańnikiem. Tajemnicze są wszystkie te fantastyczne, baśniowe, zalane światłem zmierzchu krajobrazy w tłach Leonarda, tajemnicze są uśmiechy oraz półuśmiechy figur Leonarda (medialnie dominuje dzisiaj półuśmiech „Giocondy”), wieloznaczne i często nie do objaśnienia są symbole Leonarda, mnóstwo jego rozwiązań formalnych, jak również treściowych, budzi nieustające kontrowersje i polemiki. Przeciw każdej prawie interpretacji dzieła Leonarda da się znaleźć tak samo logiczną kontrinterpretację, zatem — być może — wszystko, co uczeni w piśmie drukują na temat jego twórczości, jest stekiem głupot. Notabene cała twórczość Leonarda-malarza, będąca „furtą otwartą ku niespokojnym żywiołom tajemnicy” (Ksawery Piwocki, 1977), stanowi dużą zagadkę jako dorobek, bo poza kilkoma pracami kwestionuje się autorstwo większości przypisywanych mu obrazów.

Jezuita hiszpański, Baltasar Gracian y Morales, kreator „Brewiarza dyplomatycznego” (pierwsza

połowa XVII wieku), ganiąc zbytnią otwartość, a zalecając tajemniczość i powściągliwość, rzekł pysznie: „Trzeba naśladować Boga, który stale trzyma ludzi w niepewności”. Półbóg Leonardo dobrze o tym wiedział. Kenneth Clark definiuje „zmysł tajemniczości” Leonarda jako „jeden z jego najgłębszych instynktów” (1939). Również Michael Levey i właściwie każdy komentator Leonarda poświęca kilka słów tajemniczości pędzla da Vinci. Przeczytałem, iż siła tej tajemniczości jest tak wielka, że „łamię się w zderzeniu z nią nawet klucz psychoanalizy Freudowskiej”. To akurat żaden komplement, bo psychoanaliza pana Freuda (który wypisał o symboliczno-onirycznych znaczeniach dzieł da Vinci mnóstwo bzdur) była zwykłym hochsztaplerstwem, humbugiem — ale jest prawdą, że wszelki klucz łamię się przy próbach przeniknięcia dzieła Leonarda. Jego sztuka to „czarna magia”.

NON FINITO

Tajemnicę i tajemniczość Leonardowskiej sztuki pogłębia charakterystyczny dlań syndrom „non finito”— zwyczaj niewykańczania obrazów. Prawie żadnego nie zamalował do końca, odrzucał pędzel po naszkicowaniu kompozycji, lub gdy robota była gotowa w trzech czwartych, albo też w czterech piątych, różnie. Już kilka wieków krytycy i analitycy szukają odpowiedzi na proste pytanie: dlaczego? Jako pierwszy stanął przy tej tablicy Giorgio Vasari, superbiograf Renesansu. Fakt, iż Leonardo niezupełnie wykończył w „Cenie” twarz Judasza, a kompletnie nie ukończył twarzy Chrystusa, Vasari tłumaczy tym, że mimo długich wysiłków nie mógł znaleźć wśród żywych ludzi właściwych modeli, które by uosabiały najniższą podłość i najwyższą świętość. Generalnie jednak Vasari tak interpretuje Leonardowskie „non finito”: „Dzięki swym umiejętnościom poświęcał się dla wielu dziedzin i wiele rzeczy podejmował, ale niczego nie kończył, bo wydawało mu się, że ręka ludzka doskonałości, o jakiej marzył, nie jest w stanie osiągnąć” (1568). Tłumaczenie Vasariego zadowala licznych krytyków, nawet wielki Ernst Gombrich poszedł tym właśnie tropem: „Wciąż słyszymy echo rozczarowań Leonarda:

«Malarze często boją się, że obrazy ich nie są tak plastyczne i żywe, jak przedmioty widziane dzięki lustrzanemu odbiciu» (...) Wypowiedź ta tłumaczy źródło głębokiego niezadowolenia Leonarda z własnej sztuki. Trudno się dziwić ówczesnym autorom opisującym starość Leonarda, coraz bardziej zniecierpliwionego malarstwem, coraz głębiej pochłoniętego matematyką” (1961).

Próba alternatywnej odpowiedzi sugeruje nam kwestię psychiczną związaną z procesem poznawczym praktykowanym przez badacza. Dla Leonarda wykończenie malowidła stawalo się zbędne gdy już rozstrzygnął mentalną (naukową) zagadkę, którą akurat drążył. Nie musiała być nawet rozstrzygnięta pędzlem, starczyło, że podczas malowania została rozstrzygnięta w jego umyśle, w wyobraźni. Otwarcie mówił, że według niego malarstwo to „una cosa mentole”— sprawa umysłu. Mózgiem malował dużo więcej niż farbami, stąd tworzenie obrazów zajmowało mu kilka lub kilkanaście lat. Weźmy „Cenę” — przychodził do refektarza klasztornego, stawiał

pod ścianą z freskiem, stał tak parę godzin milcząc, nie wchodząc na rusztowanie, nie dotykając ściany, i wychodził. Bywało, że dzień za dniem postępował w ten sposób. Gniewano się wówczas, iż próżnuje, a on ciężko pracował, tylko że akt kreacji rozgrywał się wewnątrz jego głowy.

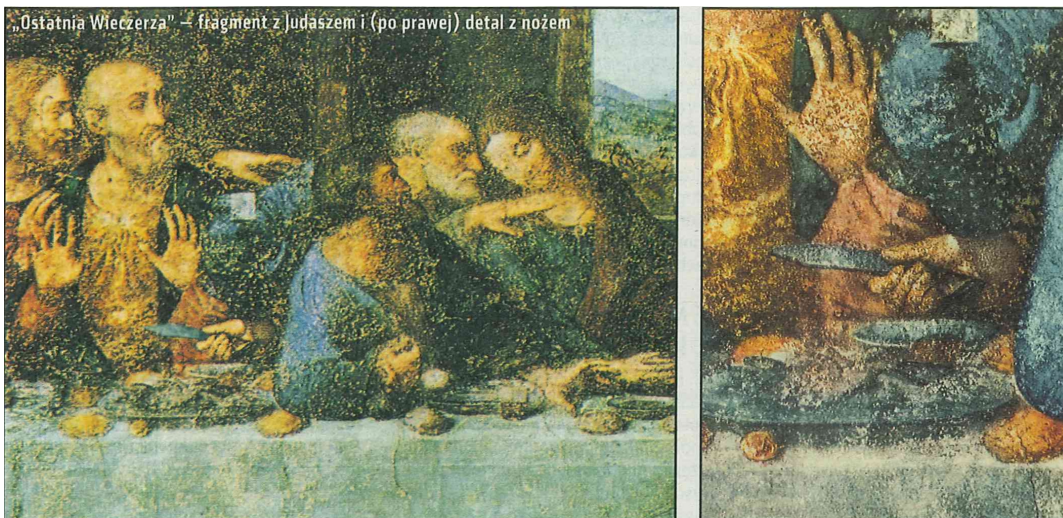
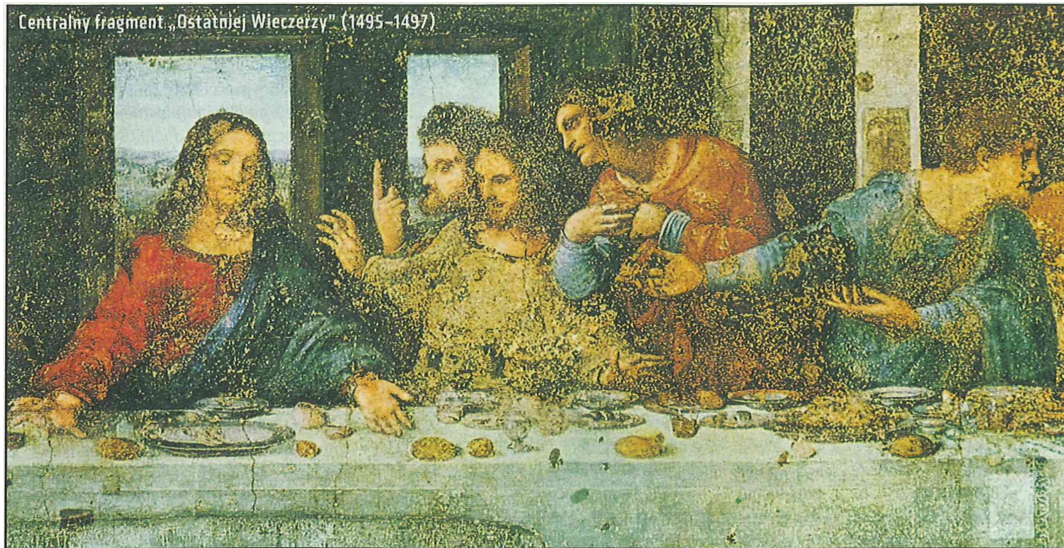
Nie wiem, czy ten rodzaj tłumaczenia — modus pt. stawanie się ważniejsze od finału — właściwie wyjaśnia Leonardowskie „non finito”. Wiem wszakże, iż modus ten, według którego celem nie jest kończenie dzieła, ale granica procesu poznawczego, był często praktykowany. Św. Tomasz z Akwinu, pisząc ostatnią swą rozprawę, doznał iluminacji, która odebrała mu chęć kończenia (przerwał robotę nad książką), gdyż wobec tego duchowego przeżycia, tego objawienia mistycznego, realizacja wydała mu się aktem zbędnym, czymś w rodzaju mieszania plew po zbożu, z którego już zrobił mąkę, już wypiekl bułkę i już ją skonsumował.

Ernst Ullmann zauważa (1980): „«Non finito», pewnych prac Leonarda inspirowało pokolenia artystów, mobilizowało fantazję widzów, dawało smakować czar nieukończenia i w jakimś stopniu ukształtowało dzisiejszą wrażliwość estetyczną”. Romantyzm pierwszy zaczął się bawić niedokończeniami na dużą skalę i wywołał tym silny opór tradycjonalistów. Ruskin, broniąc Turnera przed zarzutem niekończenia prac, dowodził, iż „finito” jest obowiązkiem kamieniarza lub przy obróbce części maszyn, gdy elementy muszą pasować do siebie precyzyjnie, ale w sztuce ukończenie polega „na pełnym wyrażeniu idei”, nie zaś na wypieszczeniu każdego centymetra obrazu. Leonardo kilka wieków wcześniej myślał właśnie tak.

ZADYMIANIE

A teraz mianownik całej Leonardowskiej sztuki pędzla — jego firmowy światłocień, „sfumato”, w wynalezieniu którego pomógł Leonardowi-malarzowi Leonardo-badacz optyki i fizyki atmosfery. Za czasów Leonarda od światłocienia nie było już odwrotu. XV-wieczną „maniera secca e cruda” (Vasari), styl twardych konturów wypełnianych czystym kolorem, niektórzy będą stosować jeszcze długo, lecz generalnie było już rzeczą przesądzoną, iż malarstwo znalazło swoją napędową siłę oraz cechę charakterystyczną w grze światła i cieni. Wczesne włoskie „chiaroscuro” (światłocień) miało rozliczne niuansowe warianty, wszystkie one jednak traktowały światła i cienie sprawiedliwie (równoważnie), albo dawały prymat światłu. Wyjątkiem był da Vinci, bo kochał cień dużo bardziej niż światła. Ów cień, którego wszelkie gradacje (półcienie) stanowią u Leonarda klucz modelunku, nie był dlań po prostu ciemną, czarną lub szarą plamą, gdyż Leonardo wiedział już coś, co Impresjoniści wykryli kilka wieków później — że cienie są barwne, a ich tonacje zależą od siły i kierunku padania światła. Studiował to po swojemu, czyli naukowo, rozróżniając typy cieni własnych („ombre originate”) od rzuconych [„ombre derivative”), i nimi wyrażał wszystko (bryłę, głębię, tajemniczość i paranocną mroczność swoich ujęć), można rzec: nimi pragnął rozszyfrować sekret malowania. Cień spod jego pędzla był jak mgła ożeniona z mrokiem — tajemniczość miała dzięki takim cieniom idealne medium dla

wyrażania swoich stanów.

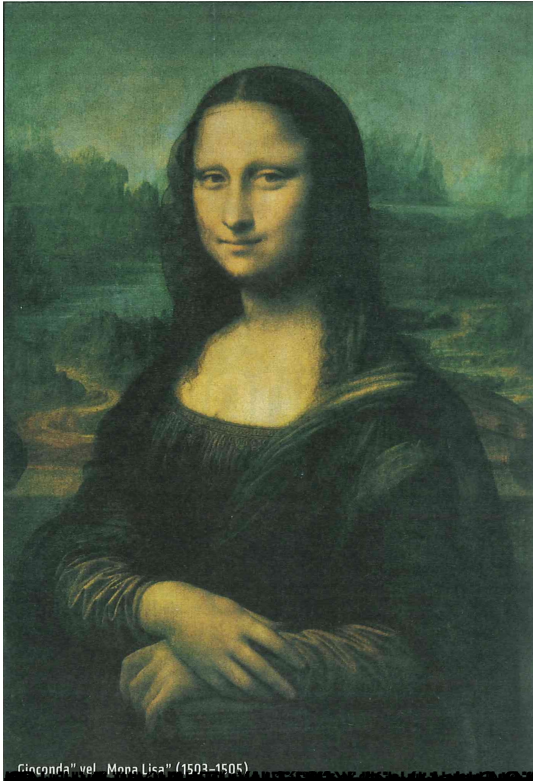


Leonardowska ucieczka ze strefy światła w strefę cienia to nie negacja światła żadnych, tylko negacja światła ostrych, pełnosłonecznych, budujących silne kontrasty „chiaroscuro”. Ten rodzaj światła da Vinci uważał za wrogi malarstwu, pisząc: „Pełne światło spłaszcza i psuje formę (...) Gdy malujesz na dziedzińcu, wieszaj przeciwsłoneczne płachty, a uzyskasz lepsze światła. Kiedy portretujesz — rób to przy chmurach, lub pod wieczór, o zmierzchu (...) W chmurnej pogodzie i we mgle twarze mają więcej wdzięku, bo pada na nie miękkie światło”.

Zaprzeczy mu dopiero Caravaggio, który uwielbiał właśnie to (ostry kontrast), czego Leonardo nienawidził.

Tak więc cechą wyróżniającą Leonardowski światłocień jest brak kontrastów. Już nawet nie silnych kontrastów — kontrastów w ogóle. Florenckim malarzom wieku XV światłocień służył dla ukazywania wypukłości lub wklęsłości form przez kontrast (jasne-ciemne), czyli dla plastycznego modelowania, tymczasem Leonardowskie „sfumato” (dymność) prowadzi do rozmywania konturów każdego elementu i do stapiania ciał z otoczeniem dzięki delikatnym przejściom i gradacjom cieni — dzięki „zadymianiu”. Stąd nazwa, wzięta od dymu. Da Vinci radził tak: „Między światłami a cieniami stosuj półcienie, i dbaj o to, by cienie i światła przechodziły w siebie bez kontrastów, na podobieństwo dymu” („a uso difumo”). Innym razem pisał: „Światło i cień winny być rozwiewne niby dym”. I takie właśnie u niego są, co zwłaszcza w „Monie Lisie”, w „Madonnie wśród skał” i w „Św. Annie Samotrzeciej” .budzi zachwyt, bo wszędzie tam Leonardo modeluje całościowo symfonię dzieła, likwidując mgielnym welonem „sfumato” twardość form, zwiększając ich plastyczność oraz iluzjonistyczną realność, nadając kompozycji świetną głębię i nową, nieznana dotychczas poetykę.

Dzięki „sfumato” realizm w malarstwie zrobił duży krok. Mistrz malarskiego Romantyzmu, Eugene Delacroix: „Można tylko zdumiewać się, jak niesłychanie Leonardo pchnął naprzód malarską sztukę, jednym zamachem zrywając z tradycyjnym malarstwem wieku XV i osiągając rozumny, umiejętny naturalizm, wolny od retoryki, od niewolniczego kopiowania natury i od pustego ideału”.



Gineproda" vel. Mona Lisa" (1503-1505)