

BARBARA HRYSZKO

„Akt pejzażu”. O malarstwie Pawła Taranczewskiego

Współpraca z Profesorem Pawłem Taranczewskim to dla mnie przede wszystkim ogromny zaszczyt i radość. Jest to również niezwykle sposobność kontaktu z innym, a jednocześnie tak dobrze współgrającym i nieszablonowym spojrzeniem na bliskie mi tematy – spojrzeniem, które w niepowtarzalny sposób łączy dwa bieguny: filozofię i malarską praktykę.

Na początku muszę wyznać, że już w pierwszym kontakcie z dziełami Pawła Taranczewskiego uderzyła mnie ich logika, staranne zaplanowanie, wewnętrzny ład powołanej do istnienia malarskiej krainy i podstawowa rola rysunku. Odebrałam również obrazy, szczególnie ulubione pejzaże, jako alegorie życia i świata. Aby sprawdzić, czy moja intuicja prowadzi mnie we właściwym kierunku, sięgnęłam do rozprawy filozoficznej malarza.

Książka *O płaszczyźnie obrazu* nie tylko prezentuje poglądy myślicieli, z którymi autor się zgadza, ale przedstawia również własne stanowisko artysty¹. Wydaje się, że podjęta problematyka musiała być istotna dla autora, który kierowany wewnętrzną potrzebą, dogłębnie przeanalizował proces tworzenia i jego sens. W ten filozoficzny sposób Taranczewski chciał odpowiedzieć sobie na pytania, które nurtowały go jako malarza. Tym samym zyskaliśmy z jednej strony istotne dla nas autorskie *vademecum* po jego twórczości malarskiej, z drugiej zaś – uniwersalne kompendium dla innych artystów i odbiorców sztuki w ogóle.

1 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

W twórczości Pawła Taranczewskiego nic nie jest przypadkiem. Wybory – zarówno materiałów malarskich, jak i środków artystycznego wyrazu – są w pełni intencjonalne i celowe². Z góry powzięty i gruntownie przemyślany plan w akcie tworzenia nabiera wizualnych kształtów. Zrodzony w ten sposób obraz odznacza się ładem i logicznym porządkiem, jest świadomą realizacją artystycznego celu. Każdemu kolorowi i odcieniowi artysta wyznaczył odpowiednie dla niego miejsce.

Takie podejście do obrazu jest bliskie metodzie pracy Paula Cézanne'a, odznaczającej się również rzetelnie przemyślanym malowaniem³. Podobne stanowisko prezentowali również kapiści, szczególnie Jan Cybis, którego poglądy są w wielu punktach zbieżne z myślą Taranczewskiego⁴. Łączy ich przekonanie, że koncepcja malarska jest najważniejsza i powinna być wyraźnie czytelna już na poziomie czysto formalnym. Koncepcyjne jądro malarstwa łączy je nie tylko z filozofią, ale właściwie z każdym rodzajem pracy twórczej. Odsłonięcie plastycznego zamiaru, który skłania do sięgnięcia po pędzel, jest nie tylko pożądane, ale i konieczne. Jest zarazem ostentacją celowego procesu tropienia elementów plastycznych składających się na wizję artystyczną. Ta charakterystyczna dla twórczości Taranczewskiego filozofia tworzenia dobrze koresponduje z metodycznością dzieł kapistów⁵, ale również z uporządkowaniem cechującym obrazy Pieta Mondriana.

W obrazach krakowskiego artysty wyraźnie zaznacza się aspekt rozumowy, metodyczny i porządkujący. Trudniejszy do zwerbalizowania jest w nim aspekt przeciwny, związany z malarskim wyczuciem i intuicją, który łączy się z kolorem, składnikiem podstawowym i immanentnie

- 2 O intencjonalności: Tamże, s. 13, 15, 26, 30, 43. Pojęcie intencjonalności również ściśle wiąże się z fenomenologią w ujęciu Edmunda Husserla oraz poglądami Franza Brentano, skąd wywodzi ono swoje źródło. Por. F. Brentano, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, przeł. W. Galewicz, Warszawa 1999, *passim*, szczególnie: s. XLVIII-LVI, 126-128.
- 3 J. Czapski, *O Cezannie i świadomości malarskiej (1937)*, [w:] tenże, *Patrząc*, oprac. J. Pollakówna, Kraków 1996, s. 57.
- 4 P. Taranczewski, *Jan Cybis i kapiści*, [w:] *Jan Cybis, 1897-1972. Retrospektywa, grudzień 1997 – luty 1998*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 24-62.
- 5 P. Taranczewski, *Jan Cybis...*, *passim*.

związanym z malarstwem. Poprzez kolor i układ plam artysta odkrywa, a może od początku z namysłem buduje sens artystyczny obrazu⁶. Jest on fundamentem pozostałych sensów: przedmiotowego, wyrazowego i metafizycznego, które składają się na „logos artystyczny obrazu”⁷.

W procesie odkrywania owego podstawowego, formalnego sensu, a zarazem warunku zaistnienia obrazu, kolory prowadzą grę lub „dialog”⁸. Są to ciche rozmowy wysublimowanych tonów jednej barwy bądź walorowo i barwnie zróżnicowanych plam. Przykładem mogą być siena, puzuola, kraplak, szarości, grafity i fiolety obecne w obrazie *Planty jesieni*, 2002 (il. 7)⁹. Najbardziej żywym i energetycznym objawem owej „dysputy” jest kontrast kolorów dopełniających. To relacja, w której zyskują obaj „interlokutorzy”. Do takiego zestawiania barwnego Taranczewski sięga często w swojej praktyce artystycznej, czego przykładem jest ulubiony duet kolorystyczny – siena palona i ultramaryna, których zmagania możemy obserwować np. na płótnach: *Przedwiosnie*, 2010 (il. 14), *Z ulicy Św. Filipa*, 2014 (il. 18), *Wiśniowa – Zagrożenie*, 2014 (il. 20). Sylwetowość plam barwnych, niejednolitych, często z domieszkami różnych farb, nawiązuje do twórczości Paula Gauguina i fowistów, dla których płaszczyzna była ważniejsza niż trójwymiarowość (*Dwie stodoły III*, 1999, il. 4; *Przedwiosnie*, 2010, il. 14; *Z ulicy Św. Filipa*, 2014, il. 18).

Niewątpliwie kolor jest najważniejszą materią obrazów artysty. Zjawisko to znajduje również swoje odzwierciedlenie w poglądach malarza, ponieważ to właśnie warstwa plam barwnych buduje wspomniany sens artystyczny¹⁰. Taranczewski poświęcił temu aspektowi całą drugą część swojej książki, przybliżając artystyczny namysł Wassilego Kandinskiego, Paula Klee, Josepha Albersa, Johanna Ittena oraz Witkacego¹¹. Trudno odmówić kolorowi pozycji w hierarchii wartości formalnych obrazu w ogóle. Jest on przecież *differentia specifica* malarstwa, jego istotą i treścią.

6 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie...*, s. 22.

7 Tamże, s. 31, 86-87.

8 Tamże, s. 19.

9 Ilustracje do artykułu znajdują się w kolorowym aneksie na końcu książki.

10 Tamże, s. 89.

11 Część druga nosi tytuł: *Poszukiwanie sensu kolorystycznego w warstwie plam barwnych*, tamże, s. 89-227.

Kiedy się patrzy na obrazy artysty, widać jednak, że żywioł malarstwa nie wyemancypował się spod kontroli rozumu. Racjonalnym elementem obrazu, niejako zarządzającym barwnymi plamami, jest rysunek. Panuje on nad nimi zgodnie z postulatami akademickiej teorii sztuki, która deprecjonowała kolor, uważając go wręcz za element niebezpieczny ze względu na irracjonalny i emocjonalny charakter zdolny zawładnąć zmysłami i doprowadzić malarza do artystycznej zguby. W 1672 r. Charles Le Brun, rektor Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, przestrzegał przed „oceanem kolorów”, a jako „kompas” rekomendował rysunek¹². Kolor potępiał również Florent Le Comte¹³.

Podejście Taranczewskiego do koloru jest zupełnie inne. Artysta w pełni go docenia, widząc w nim *conditio sine qua non* malarstwa. Uwodzące nas kolory (ich siły obawiali się już dawni teoretycy sztuki) budują ważny aspekt kolorystyczny, który mocno się narzuca w odbiorze dzieł malarza i który był już dotychczas podejmowany w katalogach wystaw¹⁴.

Należy jednak zdecydowanie podkreślić, iż w dziełach artysty zauważamy prymat rysunku, co z kolei stanowi swoistą kontynuację klasycznej myśli obecnej w dawnej tradycji artystycznej. Główną osnową kompozycji Taranczewskiego jest niemal zawsze rysunek trzymający w ryzach kolor. Ta kluczowa rola rysunku w obrazach malarza objawia się w konturach (*Drzewo*, 2003, il. 8; *Stara jabłoń*, 2014, il. 17) lub w konturach

12 „(...) le dessin soit toujours le pôle et la boussole qui nous règle dans cette étude, afin de ne pas nous laisser submerger dans l’océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s’y sauver”: *Discours de M.[onsieur] Le Brun. Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M.[onsieur] Blanchard, 9 janvier 1672*, [w:] *Les artistes écrivains*, P. Ratouis de Limay, Paris 1921, s. 42. Por.: A. Fontaine, *Conférences inédites de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1903, s. 39, 67; J.-B. de Champagne, *Contre le discours fait par M.[onsieur] Blanchard sur le mérite de la couleur (9 janvier 1672)*, [w:] *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, red. A. Mérot, Paris 1996, s. 214-217.

13 „On ne doit pas estimer un ouvrage de peinture par l’éclat de la couleur, qui ne charme ordinairement que les yeux du vulgaire”: F. Le Comte, *Cabinet des singularitez d’architecture, peinture, sculpture, et gravure*, Paris 1699, s. 66.

14 K. Tarnowski, *Obrazy Pawła Taranczewskiego*, [w:] *Pokolenia. Wystawa malarstwa Wacława i Pawła Taranczewskich*, 18 III–5 IV 2001, Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu, 9 IV–21 IV 2001, „Rostworowski Gallery”, Kraków „Nautilus”, 2001, s. 32; J. Marek, *Utwory miejsc*, [w:] *Paweł Taranczewski, pejzaż miniony*, 30 X – 13 XI 2014, „Nautilus” Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 2014, s. 3-4.

i liniach widniejących w interwałach między plamami (*Paryja V*, 1995; *Przedwiośnie II*, 2013-2014, il. 16; *Wzgórze*, 2014, il. 21; *Tyniec. Wypalanie traw*, 2014, il. 19). Interwały niepokryte farbą świadczą o estymie, jaką darzy artysta linearną konstrukcją obrazu, która staje się demonstracyjnie widoczna.

O pierwotnej roli rysunku świadczy również metoda tworzenia – artysta zaczyna od fazy rysunkowej składającej się ze wstępnego szkicu, który przywodzi na myśl dawne *première pensée*, i przechodzi do zarysu węglem na płótnie i monochromatycznej podmalówki wykonanej temperą¹⁵. Wszystkie te czynności wpisują się doskonale w tradycyjny sposób kreacji, w którym pierwsze skrzypce gra rysunek¹⁶. Dopiero po zamknięciu fazy koncepcyjnej malarz sięga po farby. Tym samym malarski etap powstawania obrazu jest wtórny w stosunku do rysunkowego. Kolory mają wyznaczone granice, często respektowane tak mocno, że plamy barwne nie łączą się ze sobą bezpośrednio, lecz tworzą się między nimi interwały z widoczną nie tylko linią rysunku, ale nawet splotem na biało zagruntowanego płótna (*Paryja V*, 1995; *Przedwiośnie II*, 2013-2014, il. 16; *Wzgórze*, 2014, il. 21; *Tyniec. Wypalanie traw*, 2014, il. 19).

Rysunek silnie powiązany z domeną rozumu i intencją, która według Franza Brentano jednoczy akt świadomościowy (noezę) z przedmiotem poznania (noematem)¹⁷, pozwala artyście przemawiać za pośrednictwem obrazu świata. Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie możemy odnaleźć, po pierwsze, w rycinach Rembrandta van Rijn, a po drugie, w fenomenologii w ujęciu Edmunda Husserla. Holenderski mistrz za temat godny opracowania uznał właśnie pozornie mało znaczące „fragmenty świata”

15 *Muszę czytać, bo bez tego bym umarł po prostu*. Beata Bigaj rozmawia z Pawłem Taranczewskim, „Wiadomości ASP” 2015, nr 71, s. 21. Twórczość artysty jako rysownika prezentuje katalog wystawy: *Paweł Taranczewski. Format kartki nie może zobowiązywać*, Galeria ASP w Krakowie, styczeń 2016, oprac. katalogu O. Grodniewicz, Kraków 2016.

16 O roli rysunku w kreacji malarskiej: B. Hryszko, *A Painter as a Draughtsman. Typology and Terminology of Drawings in Academic Didactics and Artistic Practice in France in 17th Century*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 169-176; Taż, *Rola narzędzia w praktyce malarza akademickiego na wybranych przykładach sztuki francuskiej XVII wieku*, [w:] *Narzędzie*, red. A. Gieldoń-Paszek, Katowice 2010, s. 42-51.

17 F. Brentano, *Psychologia..., passim*.

na co zwrócił uwagę Taranczewski¹⁸. Natomiast Husserl poszukując fundamentu wszelkiej wiedzy, wyróżnił pojęcie fenomenu, tj. zjawiska czegoś ukazującego się bądź naocznie w sposób zmysłowy, bądź tylko istoty owego zjawiska postrzeganej wewnątrznie¹⁹. Obrazy Pawła Taranczewskiego ukazują istotę fenomenu, która jest efektem redukcji eidetycznej usuwającej konkretne i niekonieczne cechy przedmiotu. Plastycznie wyraża się to w sumarycznej formie elementów natury, zredukowaniu ich cech szczegółowych do ogólnych i niezbywalnych (*Paryż V*, 1995; *Dwie stodoły I*, 1999, il. 3; *Przedwiośnie II*, 2013-2014, il. 16; *Z ulicy Św. Filipa*, 2014, il. 18; *Wiśniowa*, 2014; *Wzgórze*, 2014, il. 21). Za taką interpretacją twórczości artysty przemawiają jego słowa: „sens sztuki ukazuje filozofia, pewnego typu oczywiście, nie każda, ale ta, która mnie interesuje, która jest mi najbliższa, czyli fenomenologia”²⁰.

Poglądy te doskonale korespondują z wymogami czysto malarskimi związanymi z koniecznością translacji świata na język malarski, w którym króluje płaszczyzna. W tym procesie *mimesis* zostaje odrzucone, a nowym kluczem staje się autonomiczna kreacja²¹. Otaczający nas świat, który powszechnie uważa się za realny, według Husserla „jest w istocie swej «bytem dla kogoś», a nie «w sobie»”²². Zatem każdy ma swój świat, swoją jego wizję. A malarz może ją wyrazić na płótnie, dzieląc się z innymi swoim artystycznym sposobem przeżywania rzeczywistości. W procesie

18 „Raz jeszcze zobaczyłem, jak można zrobić coś z niczego: mały mostek nad strugą, widziany z żabiej perspektywy, ktoś oparty o poręcz, drzewo...; brzeg kanału, krowy, ktoś wychodzi z wody. Nic... – i wszystko!” – zachwycą się malarz: P. Taranczewski, *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i krytyka” 2006, nr 2/11, s. 6, http://estetykai-krytyka.pl/art/11/02_spotkania_z_rembbrandtem.pdf [dostęp: 15.06.2016].

19 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Tom 3. Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 2005, s. 166-171, szczególnie s. 170. Więcej na ten temat: R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przeł. A. Półtawski, Warszawa 1974, *passim*.

20 *Muszę czytać...*, s. 17. Ponadto Taranczewski swojej książce, w rozdziale pt. *Analiza zawartości idei barw*, powołuje się m.in. na poglądy Husserla zawarte [w:] E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii, księga pierwsza*, oprac. D. Gierulanka, wstęp R. Ingarden, Warszawa 1975, por.: P. Taranczewski, *O płaszczyźnie...*, s. 91-98.

21 „[...] w obrazach mistrzów wartościowe nie jest to, co jest podobne, ale to, co jest niepodobne do natury”: S. Szczepański, *Wizja natury i wizja malarska*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5-6, s. 65-66.

22 W. Tatarkiewicz, *Historia...*, s. 171.

się tworzenia ważną rolę odgrywa intuicja wzrokowa, a powstający obraz jest artykulacją postrzegania²³. Proces widzenia już sam w sobie charakteryzuje się ładem, dzięki czemu wyobraźnia artysty organizuje obraz na podstawie doznań wizualnych²⁴. Organizacja ta wynika z wewnętrznego porządku, który ujawnia się podczas malowania i jest rezultatem swoistego „dialogu” artysty z płaszczyzną malowidła²⁵.

Dzieło powstaje jako efekt twórczej relacji artysty jako odbiorcy „zwierzeń” zawartych w świecie²⁶. Czy mamy tutaj tylko artystyczną wizję, czy też symboliczny obraz świata? Aby zmierzyć się z tym pytaniem, spójrzmy na obrazy Pawła Taranczewskiego.

Głównym motywem dzieł malarza jest świat²⁷ ujęty z wysokiego punktu widzenia (np. *Przedwiośnie I*, 2003; *Przedwiośnie I*, 2012, il. 15; *Przedwiośnie II*, 2013-2014; *Wzgórze*, 2014, il. 21; *Tynec. Wypalanie traw*, 2014, il. 19). Z takim obrazowaniem świata mam do czynienia również w dziełach szesnastowiecznych mistrzów, np. Albrechta Altdorfera lub słynnego Pietera Bruegla starszego. Dawni malarze ujmując sceny z lotu ptaka rejestrowali całe spectrum komponentów ziemskiej rzeczywistości, takich jak pola, lasy, miasta, skały, rzeki, jeziora, góry, morza, oceany, itd., dokumentując w ten sposób różnorodność świata. *Chef-d'œuvre* malarza szkoły naddunajskiej, którym jest *Bitwa Aleksandra Wielkiego z Dariuszem pod Issos w 333 r. p.n.e.* (1529)²⁸, prezentuje wyda-

23 O roli wizji artystycznej sporo pisali również kapiści: P. Taranczewski, *Jan Cybis...*, *passim*.

24 Już Jan Cybis pisał, że wewnątrz funkcji wdziania jest obecny ład: P. Taranczewski, *Jan Cybis...*, s. 43.

25 Taranczewski przejmując pojęcie „dialog” artysty z płaszczyzną obrazu od Władysława Stróżewskiego: W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 206. Por.: P. Taranczewski, *O płaszczyźnie...*, s. 61-62; P. Taranczewski, *Wyznanie win i wiary malarza*, „Rocznik Wydziału Pedagogicznego Akademii Ignatianum w Krakowie”, 2013, nr 16, s. 131. O relacji tej Władysław Strzeziński pisał: „[...] materia «podmiotu» znajduje się w ciągłej łączności i wymianie z materią poznawanego świata”: W. Strzeziński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 168. Zdanie to zostało sparafrazowane i podkreślone [w:] P. Taranczewski, *O płaszczyźnie...*, s. 83; P. Taranczewski, *Malarstwo kluczowe*, „Dekada Literacka” 1999, nr 4/152, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=2057&siteback=archiwum> [dostęp: 30.06.2016].

26 Tamże.

27 P. Taranczewski, *Wyznanie...*, s. 135.

28 Monachium, Stara Pinakoteka, nr inw. 688.

rzenie historyczne w krajobrazie ujętym z niemal z kosmicznego punktu widzenia. Z kolei spośród dzieł niderlandzkiego mistrza prezentujących podobne ujęcie, gdzie niemal całą powierzchnię obrazu zajmuje ziemia, można wskazać *Spis ludności w Betlejem* (1566)²⁹ lub *Mysliwych na śniegu* (1565)³⁰. Z tym ostatnim dziełem kojarzy się szczególnie *Przedwiośnie I*, 2012 (il. 15) Taranczewskiego – ze względu na duży udział bieli oraz układ linii kompozycji.

Charakterystyczne dla obrazów krakowskiego artysty spojrzenie z nieba na ziemię, samo w sobie jest znaczeniowo nośne i może reprezentować poszukiwanie odwiecznego porządku świata, ogólnej prawdy o nim. Jest to niejako boska perspektywa, która dobrze koresponduje z wyznaniem artysty: „patrzę na świat; widzę, czuję sercem cichy sącz zwierzeń Boga, chłonę jego blask i nad nim medytuję”³¹.

Wśród kompozycji malarza odnajdujemy również takie, w których ziemia liniami pół „wkracza” w sferę zarezerwowaną na innych obrazach dla przestrzeni nieba (wspomniane już obrazy pt. *Przedwiośnie I*, 2003; *Przedwiośnie I*, 2012, il. 15; *Przedwiośnie II*, 2013-2014, il. 16).

Artysta maluje ziemię, którą człowiek czyni sobie poddaną zgodnie z wolą Stwórcy (Rdz 1,28). Znajduje to wyraz w barwnej szachownicy pół uprawnych oraz domach rozsianych pośród pagórków. Pojawiają się również ludzie – jako sztafaż, choć nie bez znaczenia. Szczególnie wymowna jest para chłopów ukazana podczas orki (*Przedwiośnie I*, 2012, il. 15), w trakcie ciężkiej pracy nad uprawą roli, od której łacińskiej nazwy – *cultus agri* – wywodzi się *nota bene* słowo „kultura”. Grupę tę można więc odczytać jako alegorię wszelkiej działalności człowieka, również (a może zwłaszcza) tej, która się odnosi do sfery ducha. Ponadto kobieta i mężczyzna (w nawiązaniu do pary z Księgi Rodzaju) posuwają się powoli wzdłuż pasa biegnącego przez całą szerokość obrazu, niejako z góry wyznaczonego im do przejścia, przywołując na myśl linię życia, linię przeznaczenia.

Świat z płócien Taranczewskiego to świat ujarzmiony, mimo że obecność niewielkich postaci podkreśla nikłość ludzkiej egzystencji wobec

29 Ol. na desce, 115,5 x 163,5 cm, Bruksela, Królewskie Muzea Sztuk Pięknych, nr inw. 3637.

30 Ol. na desce, 117x162 cm, Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki.

31 P. Taranczewski, *Malarstwo...*, przyp. 24.

potęgi natury. Jest to szczególnie czytelne na płótnie *Wiśniowa – Zagrożenie*, 2014 (il. 20), gdzie wyróżniają się dwie sfery: pierwsza to wciąż spokojna, swojska, opanowana przez człowieka ziemia, ogrzana światłem zachodzącego słońca o barwie sieni palonej, która ewokuje malowniczy *stimmung*; druga – niebo oddzielone linią horyzontu poprowadzoną poniżej połowy wysokości płótna i w ten sposób zyskujące przewagę nad ziemią. W teatrze nieba kojarzącym się z kompozycjami Witkacego, główną rolę odgrywają kłębiące się, dynamiczne obłoki, układające się w fantazyjne kształty, w których można się być może dopatrzeć postaci ptaka ze skrzydłami rozpostartymi nad domem. Mająca za moment nastąpić burza może stanowić metaforę nierównej walki kultury (ludzkiego porządku w świecie) i nieokiełznanej gwałtownej natury.

Swoistym znakiem rozpoznawczym twórczości malarza jest wreszcie drzewo, często bezlistne (*Drzewo*, 2003, il. 8; *Kasztanowiec na Plantach*, 2010, il. 13; *Stara jabłoń*, 2014, il. 17). Można je odczytać jako alegorię człowieka i jego losu³². W przywołanych kompozycjach drzewo, jako główny bohater, stoi ostentacyjnie na pierwszym planie na tle swojego naturalnego otoczenia. Takie wyróżnienie przywodzi na myśl odległe asocjacje z tytułowym *Pierrotem* (1718–1719) Jean-Antoine’a Watteau³³, dziełem pełnym melancholii i nostalgii, odnoszącym się do kondycji człowieka i jego alienacji w towarzystwie. To samo uczucie wyobcowania i odrębności przebija z obrazów z pierwszoplanowym drzewem oraz z prac z motywem nagiego, suchego drzewa w krajobrazie z zielonym drzewostanem (*Wiśniowa – Zagrożenie*, 2014, il. 20; *Wzgórze*, 2014, il. 21 – na tym obrazie dodatkowo przy drzewie został namalowany człowiek). Możemy w nich odnaleźć kolejną warstwę znaczeniową – alegorię przemijania. Z tym odczytaniem dobrze koresponduje melancholijny, pełen zadumy nastój, budowany graficznym systemem pajęczyny bezlistnych gałęzi, jej rytmem i dekoracyjnym kształtem (*Planty jesienią*, 2002, il. 7; *Planty zimą*, 2010).

32 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 74.

33 Ol. pł., 185 × 150 cm, Paryż, Muzeum Luwru, nr inw. MI 1121.

Według słów artysty, „malarstwo może ponownie stać się świątynią, która otwiera świat”³⁴. Jest to świątynia kolorów i form. Zaczynam obrazu pozostaje jednak rzeczywistość otaczająca artystę, którą należy po malarstwu kontemplować, odsłaniając ukrytą w niej transcendentalną naturę³⁵. Należy jeszcze zwrócić uwagę, że medytacja malarza jest możliwa właśnie dzięki tradycyjnej technice malarskiej, polegającej na bezpośrednim kontakcie z fizykalnymi właściwościami spoiw, pigmentów i farb, które są przeobrażane w substancję malarską niedostępną nigdzie indziej we wszechświecie³⁶.

Kontemplacja z pędzlem i paletą w ręku ma na celu dotarcie do ukrytego w świecie artystycznego *meritum*. Odsłonięcie lub chociaż podejrzenie istoty naszej rzeczywistości zostało poetycko określone przez artystę mianem „aktu pejzażu”³⁷. Chodzi o uniwersalną i aktualną niezależnie od epoki prawdę o świecie, chodzi o jego fenomen. Ukazanie struktury i zasady ogólnej świata prowadzi w praktyce malarskiej do summarycznych form i abstrakcyjnych kolorów. Cechy te są również elementem artystycznej kontynuacji drogi obranej przez fowistów, takich jak André Derain i Maurice Vlaminck. Szczególne konotacje odnajdujemy w *Czerwonych drzewach* (1906)³⁸ Vlamincka oraz w *Pejzażu z chmurami* (1998)³⁹, *Dwóch stodółach III* (1999) i w kompozycji Taranczewskiego o tym samym tytule⁴⁰. W dwóch ostatnich obrazach motyw czerwonych lub fioletowych konarów drzew został mocno zgeometryzowany w przeciwieństwie do organicznej, płynnej linii stosowanej przez fowistów.

Abstrakcyjność form nie wynika z negacji otoczenia, lecz z jego obserwacji – zgodnie z wyznaniem artysty: „Bezprzedmiotowość nie jest obca światu”⁴¹. Inspiracją Pawła Taranczewskiego zawsze jest realny świat,

34 P. Taranczewski, *Wyznanie*, s. 133.

35 *Muszę czytać...*, s. 20; P. Taranczewski, *Malarstwo...*, przyp. 24.

36 P. Taranczewski, *Malarstwo...*, przyp. 24.

37 *Muszę czytać...*, s. 23.

38 Ol. pł. 65 x 81 cm, Paryż, Centre Georges Pompidou, nr inw. AM 2673 P.

39 <http://www.artvalue.com/auctionresult--taranczewski-pawel-1940-poland-pejzaz-z-chmurami-2826686.htm> [dostęp: 27.06.2016].

40 http://www.arcadja.com/auctions/en/taranczewski_pawel/artist/133539/ [dostęp: 27.06.2016].

41 P. Taranczewski, *Malarstwo...*, przyp. 24.

jego sposób jawienia się, jego fenomen⁴². Ten punkt wyjściowy, związany z natchnieniem, staje się materiałem do artystycznej medytacji, tj. „prowadzenia” obrazu, który „nigdy nie jest skończony”, jest etapem dochodzenia do celu⁴³. Kolejnym stadium odpowiadają kolejne płótna, tworzące serie, często powstające jednocześnie (*Dwie stodoły I*, 1999, il. 3; *Dwie stodoły II*, 1999; *Dwie stodoły III*, 1999, il. 4; *Dwie stodoły IV*, 1999; *Paryja I i II*, il. 1, 2; *Paryja I*, 1999; *Paryja II*, 1999; *Paryja IV*, 1999; *Paryja V (Parów)*, 1999, il. 5; *Paryja V*, 1999, il. 6; *Paryja VI*, 2000; *Paryja III*, 2004, il. 10; *Paryja IV*, il. 11). W ten sposób kontemplacja rozciąga się na wiele płócien, a jeden obraz jest rozszczepiony na kilka swoich odsłon na wzór muzycznych wariacji. Kolejne wersje rozwijają dany motyw, posuwając się wzdłuż linii wyznaczonej od rzeczy realnej poprzez jej uproszczenie i syntezę w kierunku abstrakcji. W trakcie tej malarskiej medytacji artysta zrzuca zewnętrzną powłokę świata i odkrywa „wewnętrzny pejzaż”. Tak uzyskany widok niesie w sobie ładunek nie tylko artystycznych rozstrzygnięć, ale również filozoficznych przemyśleń.

Na koniec chciałabym powrócić do moich pierwszych wrażeń z kontaktu ze sztuką Pawła Taranczewskiego, które świadczą, iż nie wymaga ona teoretycznego komentarza. Jednak, paradoksalnie, możemy to potwierdzić dopiero po przeczytaniu dostępnych tekstów, które stanowią dla historyka sztuki cenny dowód w sprawie.

42 „Obraz (...) nachodzi, obdarowuje sobą malarza...”: P. Taranczewski, *Wyznanie...*, s. 132.

43 Taranczewski analizując twórczość kapistów wyróżnił wśród odwiecznych praw malarstwa – prawo prowadzenia, charakteryzując je jako niekończący się proces: P. Taranczewski, *Jan Cybis...*, s. 48. Wydaje się słusznym odnieść to prawo również do jego twórczości.

Bibliografia

- Brentano F., *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, przeł. W. Galewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Czapski J., *O Cezannie i świadomości malarzkiej (1937)*, [w:] J. Czapski, *Patrząc*, oprac. J. Pollakówna, Znak, Kraków 1996, s. 57-66.
- De Champaigne J.-B., *Contre le discours fait par M.[onsieur] Blanchard sur le mérite de la couleur (9 janvier 1672)*, [w:] *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, red. A. Mérot, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1996, s. 214-217.
- Discours de M.[onsieur] Le Brun. Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M.[onsieur] Blanchard, 9 janvier 1672*, [w:] *Les artistes écrivains*, P. Ratouis de Limay, Librairie Félix Alcan, Paris 1921, s. 39-42.
- Fontaine A., *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Albert Fontemoing – Éditeur, Paris, 1903.
- Hryszko B., *A Painter as a Draughtsman. Typology and Terminology of Drawings in Academic Didactics and Artistic Practice in France in 17th Century*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku*, red. J. Talbierska, Wydawnictwo Naukowe SEMPER, Warszawa 2014, s. 169-176.
- Hryszko B., *Rola narzędzia w praktyce malarza akademickiego na wybranych przykładach sztuki francuskiej XVII wieku*, [w:] *Narzędzie*, red. A.Giełdoń-Paszek, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2010, s. 42-51.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii, księga pierwsza*, oprac. D. Gierulanka, wstęp R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975.
- Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przeł. A. Półtawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Le Comte F., *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure*, Chez E. Picart – N. Le Clerc, Paris 1699.
- Marek J., *Utwory miejsc*, [w:] *Paweł Taranczewski, pejzaż miniony, 30 X-13 XI 2014*, „Nautilus” Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 2014, s. 3-4.

- Muszę czytać, bo bez tego bym umarł po prostu. Beata Bigaj rozmawia z Pawłem Taranczewskim*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 71, s. 12-25.
- Paweł Taranczewski. Format kartki nie może zobowiązywać*, Galeria ASP w Krakowie, styczeń 2016, oprac. katalogu O. Grodniewicz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2016.
- Pomian K., *Pawła Taranczewskiego koloryzm ejdetyczny*, [w:] *Paweł Taranczewski. Malarstwo*, 11 V – 30 VI 2004, Muzeum Historyczne m. Krakowa, Salon Antykwaryczny „Nautilus”, Kraków 2004, s. 7-8.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.
- Szczepański S., *Wizja natury i wizja malarska*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5-6, s. 65-66.
- Taranczewski P., *Jan Cybis i kapiści*, [w:] *Jan Cybis, 1897–1972. Retrospektywa, grudzień 1997 – luty 1998*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 24-62.
- Taranczewski P., *Malarstwo klauzuruowe*, „Dekada Literacka” 1999, nr 4/152, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=2057&siteback=archiwum> [dostęp: 07.06.2016].
- Taranczewski P., *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Taranczewski P., *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i krytyka” 2006, nr 2/11, s. 1-15, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/02_spotkania_z_rembrandtem.pdf, [dostęp: 15.06.2016].
- Taranczewski P., *Wyznanie win i wiary malarza*, „Rocznik Wydziału Pedagogicznego Akademii Ignatianum w Krakowie”, 2013, nr 16, s. 125-136.
- Tarnowski K., *Obrazy Pawła Taranczewskiego*, [w:] *Pokolenia. Wystawa malarstwa Wacława i Pawła Taranczewskich*, 18 III-5 IV 2001, Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu, 9.IV – 21.IV.2001, „Rostworowski Gallery”, „Nautilus”, Kraków 2001, s. 32-33.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Tom 3. Filozofia XIX wieku i współczesna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Zientara M., *Malarstwo Pawła Taranczewskiego*, [w:] *Paweł Taranczewski. Malarstwo*, 11 V – 30 VI 2004, Muzeum Historyczne m. Krakowa, Salon Antykwaryczny „Nautilus”, Kraków 2004, s. 5-6.

http://www.arcadja.com/auctions/en/taranczewski_pawel/artist/133539/
[dostęp 27.06.2016].

<http://www.artvalue.com/auctionresult--taranczewski-pawel-1940-poland-pejzaz-z-chmurami-2826686.htm> [dostęp: 27.06.2016].



Il. 1. *Paryż I*; olej, płótno; 130 x 120 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 2. *Paryja II*, olej, płótno; 1995; 100 x 81 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 3. *Pejzaż z zabudowaniami I (Dwie stodoły I)*; 1999; olej, płótno;
180 x 130 cm (fot. Maciej Żywolewski)



Il. 4. *Dwie stodoły III*, 1999, olej, płótno; 180 x 130 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 5. *Paryja V (Parów)*, 1999, olej, płótno, 130 x 120 cm, sygn.
(fot. Jerzy Szot)



Il. 6. *Paryja V*; 1999; olej, płótno; 140 x 130 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 7. *Planty jesieni*, 2002; olej, płótno; 160 x 200 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



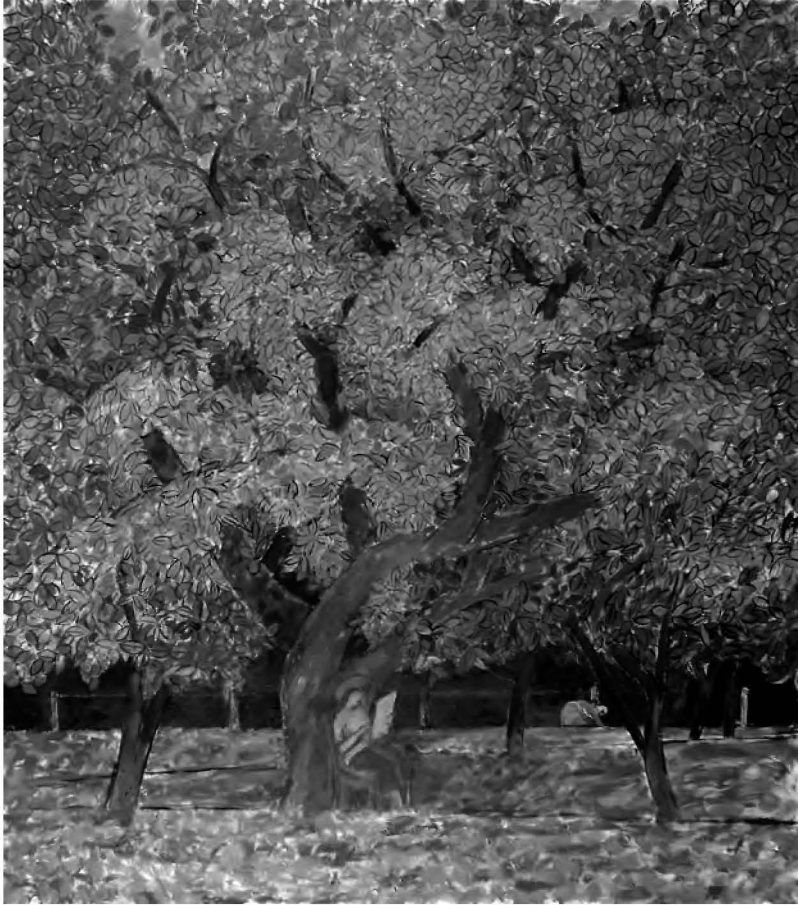
Il. 8. *Drzewo*, 2003, olej, płótno, 124 × 150 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 10. *Paryż III*; 2004; olej, płótno; 130 x 120 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 11. *Paryż IV*; olej, płótno; 190 x 180 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 12. *Lektura*, 2005; olej, płótno; 160 x 140 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



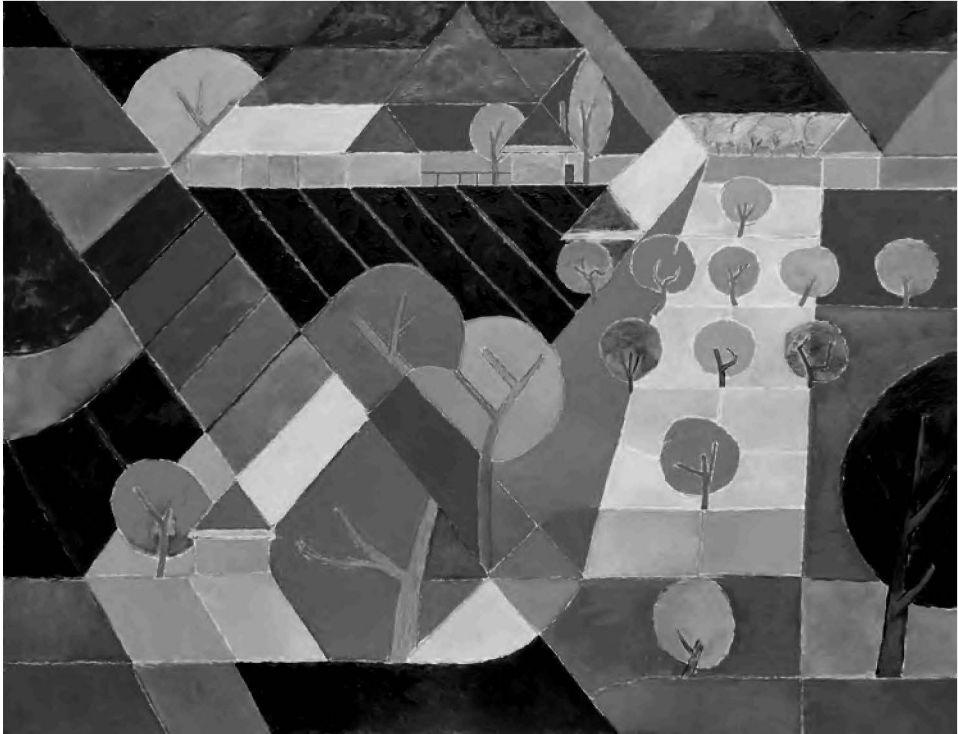
Il. 13. *Kasztanowiec na Plantach*, 2010; olej, płótno; 180 x 120 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 14. *Przedwiośnie*, 2010; olej, płótno; 80 x 100 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 15. *Przedwiośnie I*, 2012; tempera, płótno; 130 x 180 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 16. *Przedwiośnie II*, 2013-2014; olej, płótno; 140 x 180 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 17. *Stara jabłoń*, 2014, olej, płótno; 130 x 100 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 18. *Z ulicy Św. Filipa*, 2014; olej, płótno; 100 x 120 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 19. *Tynieć. Wypalanie traw*, 2014; olej, płótno; 110 x 140 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 20. *Wiśniowa – Zagrożenie*, 2014; olej, płótno; 100 x 130 cm
(fot. Maciej Żywolewski)



Il. 21. *Wzgórze*, 2014, olej, płótno; 140 x 180 cm
(fot. Maciej Żywolewski)