

Kandinsky i atonalność w malarstwie

Vassily Kandinsky urodził się w Rosji w roku 1866, kształcił się tam aż do wyjazdu do Monachium w 1896 roku, gdzie przebywał do wybuchu I wojny światowej. Interesuje mnie ten właśnie pierwszy okres pobytu w Niemczech między rokiem 1896 a 1914, czy to w Monachium, czy to w Murnau, ze względu na „atonalność” namalowanych wówczas obrazów. Kluczowy dla sprawy atonalności jest rok 1911, rok spotkania z Arnoldem Schönbergiem, które zainspirowało artystę do namalowania obrazu *Impression III (Koncert)*¹. W muzyce Schönberga dostrzegł Kandinsky problemy, które sam stawiał w malarstwie. Chodzi o malarstwo atonalne – powstające w opozycji do malarstwa tonalnego. Relacja muzyki Schönberga i malarstwa Kandinskiego była rozważana przez różnych autorów. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, wolno mówić tu jedynie o luźnej inspiracji, swoistym duchowym pokrewieństwie – o niczym więcej. Jednak to nie ta relacja tutaj mnie interesuje, zajmuje mnie przejście w malarstwie od porządkowania barw w obrazie, szukania wartościowych zestawień barw, w oparciu o system – czy to Goethego, czy Chevreula, czy jeszcze jakiś inny – do porządkowania barw w oparciu o tak przez Kandinskiego nazwaną „wewnętrzną konieczność”. W roku 1911 konstyuuje się w Mo-

Paweł
Taranczewski

Dobromiła
Błaszczyk

nachium ruch artystyczny przyjmujący nazwę „Der Blaue Reiter” („Błękitny jeździec”); od 1912 roku ugrupowanie wydaje almanach pod takim tytułem. W 1911 roku powstaje pierwszy obraz abstrakcyjny *Impresja III*, namalowany po wysłuchaniu koncertu Schönberga. W 1912 roku Kandinsky wydaje wraz z Franz Marc almanach „Der Blaue Reiter” („Błękitny jeździec”) i publikuje książkę *Über das Geistige in der Kunst* (czyli *O duchowości w sztuce*). W książce tej pojawia się termin „wewnętrzna konieczność”.

Tonalność w malarstwie to nazwa, z którą wiążą się dwa pojęcia; podobnie atonalność – z tą nazwa także wiążą się dwa pojęcia. Atonalność jest przeciwieństwem tonalności, zatem pojęcie atonalności zależy od pojęcia tonalności. Pojęcia tonalności i atonalności w malarstwie są związane z barwą. Mielibyśmy zatem dwie nazwy i dwie pary pojęć. Nazwa „atonalność” – w sensie, w którym używa jej Kandinsky – wiąże się z drugą parą pojęć.

Pierwsze pojęcie tonalności tworzy się w oparciu o *continuum* barw; w oparciu nie o skalę (czyli schody), lecz o *continuum* (ciągłość); przeciwstawna atonalność jest wówczas „kwantyfikacją” *continuum*.

Continuum barw i jego zastosowanie w malarstwie tonalnym

Continuum barw powstaje wówczas, gdy jeden ton, jedna jakość barwna zmienia się lub przechodzi w drugą w sposób ciągły. Zbiór jakości barwnych jest nieskończony, a jego nieskończoność ma moc *continuum*, między dwie jakości barwne zawsze można wprowadzić trzecią... Przykładem jest rozjaśnianie lub przyciemnianie danej barwy – na przykład bar-

wa żółta, błękit cyjanowy i róż Magenta, jaśniejąc „zacierają” ku bieli absolutnej, ciemniejąc „dążą” do absolutnej czerni; przykładem jest też „przechodzenie” jednej barwy w drugą wówczas, gdy odbywa się ono w sposób ciągły. Jakość barwna może „przechodzić” w swoje przeciwieństwo, wówczas *continuum* rozpięte jest między biegunami barw opozycyjnych, na przykład między oranżem a błękitem, może też „przechodzić” w inny kolor, wówczas *continuum* rozpięte jest między tymi dwoma barwami, na przykład między zieloną a błękitną. Barwy zmieniają jasność tylko o tyle, o ile wymusza tę zmianę jasność immanentna barwie biegunowej. Barwy widma „przechodzą” jedna w drugą w sposób ciągły, przejścia tworzą *continuum*.

Znakomitym przykładem zastosowania *continuum* rozpiętego między czernią a ugiem jasnym jest *Jan Chrzyciel* Leonarda da Vinci. Obraz powstał w latach 1513–1516. Kompozycja barw w *Janie Chrzycielu* jest tonalna w pierwszym znaczeniu nazwy „tonalność”.

Kwantyfikacja *continuum* barw i malarstwo atonalne w sensie pierwszym

Barwy widma tworzą *continuum*. Jeśli jednak z tego *continuum* niejako „pobierzemy próbki” jakości, którymi następnie wypełnimy na przykład kwadraty lub okręgi, tworząc jednolite „porcje”, „porcje” nie-różnicowane, bez przejść i te „porcje” wpisane w geometryczne kształty ustawimy w sekwencję, zbudujemy sekwencję porcji, to uzyskamy skalę, utworzoną z następujących po sobie porcji. Sekwencja może postępować od jednej jakości do

drugiej, ale może też przebiegać od danej jakości ku biegunom: bieli lub czerni. Mamy wówczas sekwencję porcji krok po kroku rozjaśniającej się lub krok po kroku ciemniejącej barwy.

Elementy sekwencji odsunięte od siebie pokazują, że każda porcja, „kwant” barwy jest wizualizacją jakości idealnej. Nie ma wewnątrz porcji żadnego zróżnicowania. Są wewnątrz jednolite. Użyskujemy w ten sposób paletę tonów, które – rozbijając sekwencje – możemy porządkować w obrazie na zasadzie opozycji ustalanych na konstrukcje zwanym „koło barw”.

Przykładem takiego uporządkowania barw jest obraz Henri Matisse’a *Luxe, calme et volupté*². Barwy nie modelują kształtów, jak to jest u Leonarda. Matisse maluje „porcjami” barw. Kompozycja barw jest w tym obrazie atonalna w pierwszym znaczeniu nazwy „atonalność”. Polega na operowaniu w obrazie „porcjami” barw, nie zaś barwnym *continuum* jak u Leonardo (*sfumato*), jest jednak tonalna w znaczeniu drugim.

Drugie pojęcie tonalności resp. atonalności

1. Akordy tonalne według Goethego: Bez względu na to, czy do barw prostych i pierwotnych dochodzimy na drodze takiej, jak Newton, czy takiej, jak Goethe, nie tworzą one od razu struktury związanej z kołem. Koło barw jest konstruktem, wynikiem „zwinienia” danego nam widma i – po zmieszaniu jego krańców – wstawieniu uzyskanej w wyniku mieszania purpury na jednym końcu średnicy, na której końcu drugim znajduje się barwa zielona. Purpura jest tworem sztucz-

nym, wynikiem zmieszania fioletu z czerwienią. Goethe nie zdawał sobie jeszcze sprawy z istnienia purpury. Czerwień jest według niego wynikiem „narastania” (*Steigerung*) barw. Koło barw powstaje przez proste zwinienie widma. Barwy na kole uporządkował Goethe tak: na górze czerwień, na dole przeciwstawna jej zieleń; po lewej od góry oranż – po prawej u dołu przeciwstawny jej niebieski; po prawej od góry fiolet – po lewej u dołu przeciwstawny jej kolor żółty.

2. Harmonie barw według Goethego: Goethe w swej *Farbenlehre* ustala na kole barw funkcyjne odniesienia między barwami. W terminologii Goethego barwy przeciwstawne tworzą połączenie harmonijne (harmoniczne), wiążą się harmonijnie. Zestawienie barw sąsiadujących z sobą (np. żółtej i zielonej lub żółtej i oranżowej) jest pozbawione charakteru, jest bez charakteru, natomiast zestawienia barw znajdujących się na wierzchołkach trójkąta równobocznego wpisanego w koło barw, a więc zestawienie barwy czerwonej z żółtą, czerwonej i niebieskiej, niebieskiej i żółtej – nazywa Goethe zestawieniami z charakterem. Jeśli w obrazie przeważają zestawienia harmonijne: barwy czerwonej, oranżowej i żółtej z barwą zieloną, błękitną, purpurową i fioletową – pierwsze są gorące, a drugie zimne – wówczas w tym obrazie pojawia się tak przez Goethego nazwany *Mächtiges Effekt* (efekt pełen mocy).

3. Koło barw Goethego rozbudował Chevreul, dając impresjonistom (a zwłaszcza postimpresjonistom) narzędzie konstruowania zestawień w obrazie. Koło barw Chevreula wykorzystywał zwłaszcza Georges Seurat. W tym



Wassily KANDINSKY, *Impresja III (Koncert)*, 1911, olej na płótnie, 77,5 × 100 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium. Reprodukacja Taschen, Kolonia, Muza SA, Warszawa 1999

sensie obraz Seurata *La grande jatte* czy obraz Matisse'a *Luxe, calme et volupté* są tonalne, ponieważ chromatyka ich obrazów oparta jest o zestawienia barw inspirowane ich połączeniami wskazywanymi przez dyktowane geometrią zestawienia barw na kole, połączenia, które artyści ci uznali za harmonijne w oparciu o aprioryczny schemat geometryczny.

4. Wassily Kandinsky i malarstwo atonalne w sensie drugim: Kandinsky określa przeciwieństwa i zestawienia barw na innej zasadzie, powodowany jest immanentną barwie energią, a także wewnętrzną, i.e. subiektywną koniecznością. Wedle Kandinskiego, każda

barwa ma własną, immanentną sobie energię i związany z tą energią ruch. Inaczej niż Goethe określa Kandinsky opozycję pierwszą i podstawową, „wewnętrzna konieczność” każe mu barwę żółtą o dynamice odśrodkowej, rozwijającej się, przeciwstawić barwie niebieskiej o dynamice wsobnej, koncentrycznej. Dla Kandinskiego obie barwy wirują – żółcień odśrodkowo, błękit dośrodkowo. Jeżeli żółcień „rozwija się”, wiruje od centrum na zewnątrz, to błękit wirując „wwija” się niejako do centrum. „Rozwijanie” jest radykalnym przeciwieństwem „wwijania”. Pozostałe barwy porządkuje Kandinsky na okręgu. Jeżeli Goethe zbudował trzy

przeciwieństwa sześciu barw, to Kandinsky układa cztery przeciwieństwa ośmiu barw – bowiem biel i czerń są dla niego barwami, a nie tylko biegunami jasności i ciemności. Biel i czerń umieszcza Kandinsky poza kołem barw. Bieguny przeciwieństw na kole są jednak inne niż u Goethego; oto one: żółcień i błękit, zieleni i czerwieni, fiolet i oranż oraz czerń i biel. Ułożenie barw na okręgu nie jest konstrukcją, niektóre barwy drugiego rzędu nie są mieszkankami barw sąsiadujących na okręgu: żółcień z fioletem nie daje zieleni. Kandinsky rozbija układ barw na kole zbudowany przez Goethego i skonstruowane przezeń odniesienia, relacje harmoniczne. Malując obraz – na przykład wspomnianą już *Impresję III* – wiąże Kandinsky, powodowany immanentną im energią i „wewnętrzną koniecznością”, barwy w zestawienia. Nie odwołuje się do funkcyjnych odniesień harmonicznym na kole barw. Jest to porzucenie w twórczości reguł zewnętrznych (zasady wiązania barw u Goethego) na rzecz kierowania się w procesie twórczym „wewnętrzną koniecznością”. W obrazie *Impression III (Konzert)* znajdujemy następujące zestawienia barw powiązanych na tej zasadzie: niebieski – biały, jasny niebieski – ciemny niebieski, niebieski – czarny, czerwony – niebieski, żółty – biały, żółty – czerwony – czarny, żółty – czerwony, żółty – zielony, żółty – czarny, czarny – biały. Widzimy więc, że – poza opozycją czerni i bieli – niektóre zestawienia Kandinskiego odpowiadają połączeniom z charakterem i pozbawionym charakteru według Goethego, pozostałe są z jego konstrukcjami niezwiązane. Teoria Kandinskiego obejmuje więc teorię Goethego,

jest od niej szersza, połączenia harmoniczne, z charakterem i charakteru pozbawione mogą się znaleźć obok innych połączeń barw powstających na zasadzie „wewnętrznej konieczności”.

Podsumowanie

Myślę, że atonalność w obrazach Kandinskiego zasadza się nie tyle na odrzuceniu malarstwa mimetycznego i na uznaniu autonomii obrazu malarskiego, ile raczej na rezygnacji z wiązania barw w obrazie pod dyktando harmonii barw, już to tych ustalonych przez Goethego na kole barw, już to opartych o *cercle chromatique* Chevreula i na uznaniu i mmanentnych barwom energii oraz „wewnętrznej konieczności” za jedyny drogowskaz wiązania barw w zestawienia wartościowe, za jedyne narzędzie budowania kompozycji barwnej obrazu.

Wolno więc i należy mówić – po pierwsze – o tonalności w sensie takim, w jakim pojawia się ona w obrazie Leonarda da Vinci i o przeciwstawnej jej atonalności związanej z malowaniem niewielkimi porcjami barw; po drugie – o tonalności w sensie Goethego budowanej w oparciu o geometryczny schemat narzucony na koło barw, które ze swej strony jest konstruktem i przeciwstawnej atonalności zestawień barw, których tworzenie kierowane jest koniecznością wewnętrzną. Mamy więc jedną nazwę „tonalność” i dwa pojęcia: 1) tonalność w sensie Leonarda i 2) tonalność w sensie Goethego oraz jedną nazwę „atonalność” i dwa pojęcia: 1) malowanie porcjami barw i 2) zestawianie barw kierowane „wewnętrzną koniecznością”.

Paweł Taranczewski

BIBLIOGRAFIA

1. *Kandinsky au Centre Pompidou*, [catalogue d'exposition], BEAUX ARTS éditions, Paris 2009.
2. Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle*, [katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München], Prestel-Verlag München 1981.
3. *Goethes Farbenlehre*, ausgew. u. erl. von Rupprecht Mathaei, Otto Maier verl., Ravensburg 1998.
4. Lothar Gericke, Klaus Schone, *Das Fenomen Farbe*, Berlin 1970.

PRZYPISY

1. Wassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911; Öl auf Leinwand, 77,5 × 100 cm; Sammlung der Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Obraz został zainspirowany koncertem Schönberga, który miał miejsce 2 stycznia 1911 roku w München. W katalogu wystawy Kandynskiego, którą w 2009 roku pokazano w Centre Pompidou Laure Karoline Semmer napisała te słowa: „Dès 1910, Kandinsky réfléchit avec le compositeur Thomas von Hartmann et le danseur Alexandre Sakharoff à une correspondance entre langage musical, langage corporel et langage plastique dans le but de créer un art total. Pour lui, les couleurs sont l'équivalent plastique de la musique. Utilisant la palette comme les musiciens utilisent les notes, il ouvre la voie à une nouvelle forme artistique, puissamment expressive et libre. Rencontré à Munich à la fin de l'année 1910, Arnold Schoenberg réalise avec la musique atonale ce que Kandinsky est en train de créer en peinture. Le peintre trouve dans cette amitié un dialogue fécond dans un moment de production artistique intense. *Impression III* est réalisée à la suite d'un concert de Schoenberg donné le 2 janvier 1911 à Munich. Kandinsky transpose littéralement son impression et compose des sonorités et un concert de couleurs censés être le parfait écho des notes de musique. Dans un mouvement ascendant créé par la direction des personnages et la masse noire, il montre ici la valeur d'élévation (Erhabenheit) qu'il confère aussi bien à la musique qu'à la peinture”.
2. Tytuł zaczerpnięty z wiersza Baudelaire'a *L'invitation au voyage* ze zbioru *Les Fleurs du Mal*.

Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji

Tym więcej »współczynnika sztuki« jest w dziele, im więcej w nim treści, które umykają przed odbiorcą, zanim on je podchwyci i zda sobie z nich sprawę¹.

WŁODZIMIERZ NOWACZYK

„Nie ma jednej ustalonej definicji sztuki” – słowa Marcela Duchampa mogłyby wypowiedzieć sam Stanisław Fijałkowski. W krakowskiej Galerii Pryzmat zakończyła się niedawno wystawa prac tego artysty będąca ukoronowaniem cyklu wydarzeń związanych z obchodami 90. rocznicy urodzin Fijałkowskiego – klasyka polskiej sztuki, który w swojej twórczości konsekwentnie realizuje program oparty na symbiozie intelektu i intuicji, erudycji i duchowości. Jego prace cechuje – z jednej strony – ścisłe przestrzeganie zasad budowy i kompozycji, z drugiej natomiast – obecność elementów nieprzewidzianych, zaskakujących nie tylko widza, ale i samego twórcę.

Artystyczne korzenie tego myślenia sięgają jeszcze okresu studiów. Młodzięcze fascynacje Fijałkowskiego kształtowały się i dojrzewały przez kolejne lata. Szczególnie silny jest wpływ dwójki łódzkich profesorów – Władysława Strzemińskiego i Teresy Tyszkiewicz. Mimo ich skrajnie różnych światopoglądów, wydawałoby