

## OBRAZ – FUNDAMENTALNE ZAGADNIENIE KULTURY

Wojciech Białopiotrowicz

wojb@vp.pl

### Streszczenie

Celem artykułu jest wykazanie niezwyklej roli, jaka przypada obrazowi w dziejach kultury. Jest to szczególnie istotne w kontekście tematu konferencji, w której naczelnym zagadnieniem jest informacja. By uzasadnić słuszność tego stwierdzenia, podjęta została najpierw analiza zagadnienia poznania, którego nie można sprowadzić jedynie do aktów świadomych. Temu problemowi została poświęcona część pierwsza artykułu.

Obraz nie tylko jest tworem *stricte* zewnętrznych działań twórczych, ale również nieodłącznie wiąże się z tym, co dzieje się we wnętrzu człowieka. W efekcie można wskazać na współzależność pomiędzy modlitwą a poznaniem w ogóle. Wydawać się to może sprzeczne z pojęciem nauki. Tymczasem modlitwa ma bezpośredni wpływ nie tylko na twórczość artystyczną, ale także i naukową. Permanentne rozdzielanie wiary i nauki było słuszne na pewnym etapie dziejów. Dziś wiedza objawiona „domaga się” przywrócenia w świadomości ludzi nauki.

W części drugiej poddana została analizie relacja zachodząca pomiędzy obrazem a jego pierwowzorem. Celem było przywrócenie znaczenia osiągnięciom myślicieli epoki bizantyjskiej, sformułowanym na soborze Nicejskim II, a dotyczącym czci oddawanej Bogu za pośrednictwem obrazu, które nic nie straciły ze swej aktualności. Operując współczesnymi dokonaniem na gruncie nauki, można wskazać na element obrazu, który decyduje o udziale w pierwowzorze.

Rozdział trzeci poświęcony jest współzależności pomiędzy sposobem, w jakim ujawnia się przed naszymi oczami świat przyrody w poszczególnych regionach geograficznych Europy a naszą aktywnością poznawczą. Rozwarstwienie obrazu, będącego efektem działań twórczych człowieka oraz zwrócenie uwagi na znaczenie, jakie ma wygląd w obrazie, pozwala na wskazanie jednej z najbardziej istotnych różnic kulturowych pomiędzy różnymi terenami naszego kontynentu. Aktywność człowieka, skupiająca się na rozumieniu, warunkowana była i jest w dużym stopniu przez sposób, w jaki ujawnia się w naszej codzienności świat.

### Zagadnienie procesu poznawczego – jego związek z obrazem

*Na początku była informacja* – ten prowokacyjny i przewrotny tytuł konferencji, szokująco brzmiący w kontekście słów prologu Ewangelii św. Jana, ma – jak sędzę

– zwrócić uwagę na niezwykle ważkość zagadnienia związanego z informacją. Jednakże na tle doświadczenia codziennego tytuł ten wywołuje we mnie sprzeciw. Ośmielę się przy tym stwierdzić, że nie informacja, nawet nie słowo pisane, ale właśnie obraz jest fundamentalnym zagadnieniem, dotyczącym każdego, na każdym kroku. Pozostałości po dokonaniach twórczych człowieka przedhistorycznego, z czasów sprzed potopu<sup>1</sup>, zdają się na to wskazywać. W jaskiniach nie zachowały się żadne treści zapisane, natomiast mamy do czynienia z niezwykle bogactwem obrazów. Czyżby w takim razie na początku był obraz, który można utożsamiać z Logosem? Przecież nie kto inny, ale Chrystus mówi, że kto *Mnie widzi, widzi Ojca niebieskiego*.

By uzasadnić to, co stwierdziłem powyżej, należy bliżej przyjrzeć się procesowi poznania. Przez długi czas utożsamiałem je tylko z rozumieniem i nie zastanawiałem się nad złożonością zagadnienia. Nie byłem więc w stanie wyjaśnić w tym kontekście np. zagadki grzechu pierworodnego. Byłem nawet skłonny uważać, w ślad za Frommem, iż był on wydarzeniem pozytywnym, gdyż człowiek dzięki temu poznał, co jest dobre i złe, i w ten sposób uruchomił swą aktywność poznawczą<sup>2</sup>. Taki pogląd stoi jednak w opozycji do treści Pisma świętego. Pojawia się więc pytanie, który moment można wskazać jako rozpoczęcie się tej niezwyklej aktywności człowieka oraz czy można ów moment w sposób precyzyjny określić. By udzielić odpowiedzi na to pytanie, trzeba wyjść z zakłętą kręgą utożsamiania wiedzy i rozumienia z poznaniem, którego nie można sprowadzić tylko do aktów świadomych<sup>3</sup>.

Zacznijmy od tego, że każde doświadczenie jest już poznaniem, choć jest to najpierw poznanie bierne. Trzeba tu podkreślić, że nie od razu uruchomiona zostaje władza intelektu. Zanim to nastąpi, pojawia się najpierw słowo mówione, skierowane do człowieka, przymuszające do rozpoczęcia posługiwania się mową. Gadamer w swej publikacji *Język i rozumienie* zwraca na to bardzo mocno uwagę:

- 
- 1 Tę cezurę czasową daję z rozmysłem. Badania Tollmanów, austriackich geologów, którzy przeanalizowali wszelkie dostępne im mity związane z kataklizmem znanym pod nazwą „potopu”, potwierdzają to, co znane jest światu chrześcijańskiemu z *Księgi Rodzaju*. Uwzględnili przy tym badania z różnych dziedzin nauki. Wskazali na bezpośrednią przyczynę zjawiska, jaką było uderzenie w ziemię komety ok. 9500 lat temu, czyli 7500 p.n.e. W tym można odnaleźć przyczynę, dlaczego z działalności kulturowej człowieka z czasów wcześniejszych zachowała się tylko sztuka jaskiniowa. Zob.: Tollman, A. E., *A jednak był potop. Od mitu do historycznej prawdy*, tłum. E. J. Kaźmierczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
  - 2 Fromm, E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Zminińscy, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 48-49.
  - 3 Czerniak, S. i Węgrzecki, A., we wstępie do *Problemów socjologii wiedzy* Schellera (Warszawa 1990, PWN) piszą w następujący sposób, który odzwierciedla pojmowanie zagadnienia poznania: ***Poznania niepodobna oddzielić od świadomości, natomiast wiedza, przynajmniej w swych niektórych postaciach, może kształtować się poza nią. Istnieje „wiedza ekstazyjna”, która nie ma nic wspólnego ze świadomością. Jest ona szczególnym „posiadaniem czegoś” (...), pozbawionym wiedzy o posiadaniu oraz o tym, co i w czym jest posiadane. Pojęcie „wiedzy” jest nadto – jak sądził Scheller – pierwotniejsze od pojęcia „świadomości”***. Autorzy sami przy tym sobie zaprzeczają, przywołując pojęcie „wiedzy ekstazyjnej”. Nie zajmują się jednak tym zagadnieniem, jak również nie uwzględniają poznania o charakterze biernym, w którym świadomość jest jeszcze nieuruchomiona. Zagadnienie poznania rysuje się jako niezwykle złożone i nie można go sprowadzić tylko do aktów świadomych.

*Nie istnieje pierwsze słowo. Mówienie o pierwszym słowie jest samo w sobie sprzeczne. U podstaw sensu poszczególnego słowa znajduje się zawsze system słów<sup>4</sup>.*

Jakkolwiek jego dalsze wnioski nie są przekonujące, to jednak spostrzeżenie, wsparte analizą języka, jest niezwykle brzemienne w skutki. Jeżeli można stwierdzić, że nie istnieje pierwsze słowo, oczywiście wyjąwszy zagadnienie Inkarnacji, wtedy możemy poprowadzić myśl w zupełnie innym kierunku, niż to uczynił autor, który stwierdza, że *słowo wprowadza się samo*<sup>5</sup>. Nieodparcie nasuwa się tu sugestia, że musi być ktoś, kto umie posługiwać się mową i pierwsze słowa kieruje do człowieka. W przypadku niemowlęcia są to rodzice, którzy mówią „to jest mama, to jest tata”. W efekcie dziecko, artykułując pierwsze słowa, posługuje się nazwami, pojedynczymi słowami. Z *Księgi Rodzaju* wynika, że tym, który skierował pierwsze słowa do człowieka, był Stwórca. Gdy odrzucimy treść tam zawartą – stajemy przed zagadką nie do rozwikłania. Zastępując to, co objawione, własnymi wyobrażeniami, wspartymi fragmentarycznie rozpoznaną rzeczywistością, nawet gdy wprzęgniemy w owo rozpoznanie cały aparat naukowy, łatwo możemy dojść do wniosku, że pojawienie się mowy odbyło się na drodze ewolucji. Nie daje to jednak odpowiedzi na pytanie, dlaczego w przypadku dzieci rzecz się przedstawia inaczej<sup>6</sup>.

Gdy słowo pojawia się już w naszym życiu, stopniowo nabywamy umiejętność posługiwania się językiem. Wtedy z jednej strony mamy do czynienia z „oswajaniem” otaczającej rzeczywistości, z drugiej – z początkiem procesu rozumienia tego, co poznajemy. Mamy wówczas do czynienia z nowym doświadczeniem – doświadczeniem wiedzy, która rzuca światło na to, co uprzednio poznaliśmy<sup>7</sup>.

Na ogół cała uwaga myślicieli koncentruje się na poznaniu utożsamianym z wiedzą. Zapomina się przy tym lub też wcale nie bierze się pod uwagę poznania, które – jak wspomniałem wyżej – jest jednocześnie doświadczeniem. Tymczasem ma ono niezwykły wpływ na zdobywaną przez nas wiedzę, a zaczyna się od momentu poczęcia, choć nie koduje się nam w pamięci. Już wtedy człowiek doświadcza sta-

4 Gadamer, H. G., *Język i rozumienie*, wyb. i tłum. P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 21.

5 Ibidem, s. 22. Mamy tu do czynienia z bardzo charakterystycznym dla Gadamera antropomorfizowaniem pojęcia. W konsekwencji stara się on udowodnić, że drugi człowiek nie jest potrzebny, by dziecko nauczyło się mówić: *Jak to możliwe, że z gry imitującej artykulację, z niemowlęcego gaworzenia i z prowadzonej z matką dziecięcej gry w „pytanie i odpowiedź” w końcu wylania się i umacnia to, co istotne dla kształtowania się słów? Wydaje mi się nieco mylące, gdy eksplikuje się te problemy na przykładach takich jak ten, w którym matka pomaga dziecku uczyć się słowa „piłka”. Nauczyłoby się ono i bez pomocy matki. Było już na dobrej drodze, by nauczyć się mówić. Nie jestem całkiem przekonany, czy słusznie takiej troskliwej matczynej ingerencji przypisuje się znaczenie w naszym świecie* (ibidem, s. 33).

6 Gadamer, który sugeruje jakoby posługiwanie się słowami było efektem ewolucji, choć wprost tego nie pisze, *de facto* zdaje się być panteistą. Taka sugestia kryje się w sformułowaniu: *...w przypadku człowieka natura poszła o krok dalej. Dała mu logos, to znaczy możliwość pokazywania czegoś przez słowa* (op. cit., s. 27).

7 Naprowadził mnie na ten trop Gadamer, przywołując analizy Arystotelesa, który wprowadził rozgraniczenie pomiędzy poznaniem z doświadczenia jednostkowego i poznaniem, będącym wynikiem abstrahowania i ujmowania wiedzy w kategorii ogólne wynikiem z doświadczenia (por. op. cit., s. 30).

nów emocjonalnych matki, poznaje je i na nie reaguje. Poznaje więc zarówno dobro, jak i zło – tak jak tego sobie zażyczyli pierwsi rodzice. Nie można jednak powiedzieć, że w jakimkolwiek stopniu uruchomiana zostaje władza intelektu. Wydaje się, że zachodzi tu daleko idąca analogia do momentu stworzenia człowieka. Był to, podobnie jak i moment poczęcia w naszej codzienności, akt jednorazowy. Wtedy jeszcze istota ludzka nie doświadczała zła, a jedynie dobra – i wzrastała w takiej atmosferze do momentu sięgnięcia po doświadczenie, symbolizowane przez zakazany owoc. Można sądzić, że nastąpiło to za wcześnie i z tego powodu dokonało się pęknięcie, którego skutki odczuwamy do dzisiaj<sup>8</sup>. Podkreślenia wymaga fakt, że poznawanie zła i dobra towarzyszy nam przez całe nasze życie i nieodłącznie związane jest z obrazem, co na pierwszy rzut oka może się wydać nieprawdopodobne – a jednak jest prawdziwe.

Nierozzerwalny związek poznawania dobra i zła z obrazem wykazać można na podstawie codzienności. Gdy doznajemy jakiegokolwiek krzywdy, następuje zjawisko, z którego często nie zdajemy sobie sprawy. Zarysowuje się wtedy w naszych umysłach stricte negatywny wizerunek osoby, która nam tę krzywdę wyrządziła. Gdy nie nastąpi akt przebaczenia, wówczas ów obraz uzyskuje coraz ostrzejszy wyraz, coraz silniej w nas wrasta. Jest podstawą do osądu, który ma ugruntowanie w fakcie doznanego zła. Co więcej, odzywa się w nas skłonność do przenoszenia tego osądu na innych, którzy zachowują się w sposób podobny. Nadto ten obraz formuje nas samych. Dostosowujemy bowiem nasze działania do zarysowującej się wizji. Co się jednak dzieje, gdy dokonamy wysiłku, sprzecznego z poczuciem sprawiedliwości, na przekór sobie samemu, wbrew uruchomionej sferze emocjonalnej i – zgodnie z nakazem ewangelicznym – zaniesiemy modlitwę w intencji osoby, która nas skrzywdziła? Najpierw zostają wyciszone emocje. Negatywny obraz w nas powstały powoli zaczyna ulegać zmianie. Używając terminologii z dziedziny sztuki, agresywny kontrast obrazu postaci zaczyna łagodnieć, zaczyna nabierać „światłocienia”. Zaczynamy w sposób bardziej prawdziwy widzieć nie tylko sprawcę naszej krzywdy, ale i każdego, kto zachowuje się podobnie. Ma to bezpośrednie przełożenie na naszą aktywność poznawczą, na sposób opisywania świata i człowieka, również na nasze postępowanie. Zaznaczyć przy tym trzeba, że w tym, kto mnie skrzywdził, niekoniecznie musi się cokolwiek wydarzyć, tu może się nic nie zmienić.

W powyższym kontekście niezbędne wydaje się przeanalizowanie budowy obrazu. Nie chodzi przy tym o ten, który nosimy w sobie, który kształtując się od naszych urodzin, permanentnie się w nas zmienia i nas formuje. Rzeczywistość, wyjąwszy świat dźwięków, dana jest we własnościach wzrokowych. Można ją więc uwiecznić na dowolnym podłożu przy pomocy barw i linii. Wtedy doświadczenie rzeczywistości zamienia się w doświadczenie innego rodzaju, doświadczenie dzieła uobecniającego to, co namalowane czy wyrzeźbione. Zjawisko to jest bardzo po-

---

8 W naszej codzienności nadal mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem, choć nie ogarnia ono już całej istoty. Za przykład może posłużyć to, co dzieje się z dzieckiem molestowanym seksualnie. Poznaje ono sferę, która jakkolwiek jest dobra, jednakże poznawana za wcześnie, powoduje więc spustoszenia, które często uniemożliwiają normalne funkcjonowanie w życiu dorosłym. Dzieje się tak mimo długotrwałych zabiegów terapeutycznych.

dobne do tego, z którym mamy do czynienia, doświadczając wiedzy. Teraz to, co jest utrwalone w formie wizualnej, nie tylko „domaga się” dalszych konkretyzacji, ale również wyznacza sposób widzenia, formuje nasze postrzeganie.

Po drugie, każda teoria naukowa, która przecież bazuje na faktach, których podstawą jest konkret, w swym ostatecznym kształcie odwołuje się do wizji, a więc znowu do obrazu. I jest tu obojętne, czy w tworzeniu konkretnych teorii naukowiec podchodzi do niej z gotowym wyobrażeniem czy też tworzy wizję na podstawie badań – ten proces przebiega analogicznie jak artystyczny proces twórczy. Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku, mamy do czynienia ze spiralną wędrówką świadomości wzwyż. Punktem wyjścia jest to, co jawi się we własnościach wzrokowych. W nauce, poprzez badanie fragmentów rzeczywistości, dochodzimy do wyobrażenia, które jest intencjonalnie istniejącym obrazem. Obraz ten często próbuje się wizualizować przy pomocy modeli. Następnie, przez pryzmat niedookreślonej wizji oraz modeli, mając w sobie doświadczenie nabytej już wiedzy, postrzegamy i staramy się zrozumieć świat, który był punktem wyjścia.

W sztuce rzecz się dzieje podobnie, choć droga do rejestracji wyobrażenia zdaje się skrócona – nie wymaga długich, często wieloletnich badań. Tym, co różni w sposób zasadniczy postawę naukowca i artysty, jest zagadnienie miejsc tzw. niedookreślonych. Na gruncie poznania naukowego dążymy do ich wyeliminowania w sposób maksymalnie możliwy. Celem jest rozpoznanie wszelkich tajemnic. W konsekwencji zmierza się do zastępowania symboli<sup>9</sup> wiedzą. One już nie otwierają nas na inną rzeczywistość, ale stają się nośnikami zawierającym tylko informację i odwołują się do sfery intelektu. Wszelkie zaś *per analogiam* jest zastępowane stwierdzeniem „tak właśnie jest”. Tymczasem w dziele sztuki istnienie miejsc niedookreślonych, symboli oraz wszelkiej analogiczności wydaje się niezbędną. To one mają wpływ na przyjęcie postawy kontemplacyjnej, one w sposób niezwykle dobitny wskazują na to, co jest nie do wypowiedzenia, one w końcu często decydująco wpływają na wartość dzieła sztuki<sup>10</sup>.

Nie tylko z powyższego powodu obraz stanowi fundamentalne zagadnienie kultury. Język, którym się posługujemy, przywołuje obrazy. Słowa zawsze „domagają się” wizualizacji, również wtedy, gdy nabywamy już umiejętność posługiwania się pojęciami abstrakcyjnymi. W końcu, i to chyba jest najbardziej istotne, jedna z podstawowych informacji podanych w *Księdze Rodzaju* mówi nam, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boże. W tym stwierdzeniu mamy do czynienia z dwoma aspektami: niezmiennym i dynamicznym. Statyczny jest obraz, dynamiczne jest uzyskiwanie podobieństwa.

---

9 Chodzi tu nie o znaki symboliczne, ale o symbole, które zgodnie z analizami Ricoeur’a mają dwoistą strukturę, na którą składa się: sens literalny i ten drugi, który jest celem. (por. *Symbol daje do myślenia*, tłum. S. Ciecckowicz, [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975, s. 7 – 25).

10 Zagadnienie to wymaga jednak osobnych rozstrzygnięć. Można bowiem znaleźć i takie dzieła malarskie, w których miejsc niedookreślonych de facto nie ma lub też zawierają znikomą ich ilość. Jako przykład może posłużyć symbol krzyża namalowany na złotym tle. (por. W. Białopiotrowicz, *Zagadnienie malarstwa ikonowego w świetle teorii budowy obrazu*, [w:] „*Studia Theologica Varsoviensia*” 2008, z 1).

## Obraz i jego pierwowzór

Zagadnienie obrazu w szerokim tego słowa rozumieniu na powyższym tle nabiera niezwyklego wręcz znaczenia. W epoce nowożytnej oraz na progu XX wieku na gruncie kultury zachodnioeuropejskiej zostały sformułowane dwie definicje obrazu, które często są przywoływane przez historyków sztuki, a które posiadają wspólny mianownik. Odwołują się do stwierdzeń opierających się na koncepcji okna. Chodzi tu o definicję Albertiego – obraz jest oknem na świat zewnętrzny – oraz definicję sformułowaną przez Andre Bretona, który stwierdził, że obraz jest oknem na świat wewnętrzny artysty. Niemal z reguły pomijana jest definicja trzecia, powstała na chrześcijańskim Wschodzie, głosząca, że ikona jest oknem na świat nadprzyrodzony. Jej sformułowanie było efektem dominacji w świadomości faktu, że istnieje ten i tamten świat, pomiędzy którymi musi istnieć granica je oddzielająca<sup>11</sup>. Istotną zaś cechą granicy jest jej przynależność do dwóch światów rozgraniczanych, które zarówno łączy, jak i rozdziela. Analogicznie rzecz się przedstawia w przypadku pozostałych ujęć – obraz graniczy pomiędzy wnętrzem artysty bądź światem zewnętrznym i odbiorcą.

Pojawiały się również definicje odwołujące się do struktury budowy obrazu. Do takich należą wypowiedzi teologów bizantyjskich, mówiące o udziale ikony w pierwowzorze<sup>12</sup>, oraz koncepcja Denisa, który w XX wieku oddzielił przedstawiony w obrazie przedmiot od plamy barwnej<sup>13</sup>. Jak się okaże niżej, na gruncie tych definicji można wskazać na element przynależny do rozgraniczanych sfer. Nie mają one bowiem charakteru metaforycznego. Opisują stan faktyczny, a każda z nich uzupełnia wiedzę i nie wyklucza pozostałych.

Każdy obraz przedstawiający cokolwiek<sup>14</sup>, a więc zarówno portret sztalugowy, jak i fresk czy ilustracje w książce, jest zestrojem wyglądom umieszczonych na dowolnym podłożu<sup>15</sup>. Wygląd można zdefiniować jako mieszaninę światła, cienia

---

11 Bardzo dobitnie to podkreśla Paweł Florenski: *...w „Wyznaniu wiary” nazywamy Boga Stworzycielem „rzeczy widzialnych i niewidzialnych”. Stworzycielem zarówno świata widzialnego i niewidzialnego. A owe dwa światy – świat widzialny i niewidzialny – przylegają do siebie. Różnią się jednak od siebie tak bardzo, że powinien wylonić się problem granicy pomiędzy nimi. Granicy, która nie tylko oddziela, ale również łączy owe światy.* (P. Florenski, *Ikostas i inne szkice*, tłum. P. Podgórzec, PAX, Warszawa 1981, s. 56).

12 Mówił o tym m.in. Patriarcha Konstantynopola Nicefor, jak i św. Teodor ze Studion czy św. Jan Damasceński.

13 *Pamiętać, że obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku.* To stwierdzenie współgra z fenomenologicznymi analizami dotyczącymi obrazu. (M. Denis, *Definicja neotradycjonalizmu*, [w:] *Artyści o sztuce*, wyb. oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 76).

14 Sztuka abstrakcyjna pojawia się jako osobny przedmiot aktów twórczych dopiero w XX wieku i stanowi konsekwencję poszukiwań twórczych kultury uformowanej przez chrześcijaństwo. Nie może więc dać odpowiedzi na stawiane tu pytanie.

15 W studium dotyczącym ikony udało się wyszczególnić ich trzy rodzaje: te, które ujawniają rzeczywistość zewnętrzną, te, które są „przenoszone” na dowolne podłoże, różne od tego, na którym wygląd pierwotnie się ukonstytuował i tworzą właśnie obraz, oraz te, które jawią się jako byty intencjonalne w naszej pamięci i są przywoływane przez umysł. (por. W. Białopiotrowicz, *Zagadnienie malarstwa ikonowego w świetle teorii budowy obrazu*, [w:] „*Studia Theologica Varsoviensia*” 2008, z 1).

i barwy własnej przedmiotu. Jego kształt wyznaczany jest zarówno przez formę przedmiotu, jak i światło. Istnieje on w stanie potencjalnym i do jego pojawienia się niezbędne jest zewnętrzne oświetlenie<sup>16</sup>. Jest on niematerialny i w efekcie niedotykalny, choć realność jego istnienia nie pozostawia wątpliwości<sup>17</sup>. Do takiego określenia uprawnia nas doświadczenie codzienne. Od momentu, gdy następuje przełamanie nocy i dnia lub gdy włączone zostaną lampy uliczne, zaczynamy widzieć nie co innego, jak właśnie wyglądy, pokazujące istnienie wszystkiego, co składa się na rzeczywistość materialną i dotykalaną. Przez nie, używając sformułowania Ingardenowskiego, rzeczywistość nam się przejawia. Ich jakość i kształt wyznaczone są przez kształt oraz jakość materiału, z jakiego zostały wykonane na przykład budowle czy cokolwiek innego. Im pełniejsze jest światło – tym więcej widzimy, im więcej światła – coraz wyraźniej pokazują się nam poszczególne elementy na przykład obiektu architektonicznego, ich wzajemne powiązania oraz ich barwa.

Związek z tym, na czym się pojawiają wyglądy, jest tak niezwykle silny, że nie zdajemy sobie sprawy z pewnej oczywistości. Wyglądy stanowią warstwę tego, co ujawniają, zaś przedmiot istnieje niezależnie od nich. Przekonać się o tym można, gdy gasimy światło w pokoju – wyglądy znikają, a przedmioty nadal pozostają takie same. Trudność, jaka towarzyszy oddzieleniu wyglądu od przedmiotu i – w konsekwencji – rozwarstwieniu obrazu, jest jednym z powodów, dla których obraz traktuje się często jako odrębną, integralną całość<sup>18</sup>. Z podobnym problemem borykali się ludzie w czasach starożytnych, gdy nie potrafili oddzielić tego, co przedstawione, od samego przedstawienia i utożsamiali wizerunki w obrazach i rzeźbach z realnie istniejącymi postaciami.

Następnym krokiem analizy jest ustalenie różnic i współzależności pomiędzy obrazem a rzeczywistością, która stanowi podstawę jego tworzenia. O odróżnieniu obrazu od tego, co on przedstawia, decydują dwa elementy. Po pierwsze – podłoże wyglądom, po drugie – rodzaj odsłanianej rzeczywistości. W obrazie mamy do czynienia z sytuacją odwrotną niż w otaczającym świecie. Tu kształt oraz jakość plamy barwnej wyznaczone są w akcie twórczym przez malarza i to plama barwna decyduje o jakości i kształcie wyglądu oraz tego, co on ujawnia. Z tego powodu

---

16 Warto pamiętać, że – jak podkreśla M. Rzepińska – już Arystoteles zwracał uwagę na to, iż barwa istnieje w stanie potencjalnym: *kolor jest nieodłączny od ciała, ale niejako w stanie potencjalnym. Aby jego widzialna jakość objawiła się oku, konieczne jest światło, które uaktywnia barwę.* (M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Wyd. Literackie, Kraków 1970, s. 66).

17 Podkreślam to, gdyż Ingarden w tym właśnie miejscu popełnił jeden z fundamentalnych błędów, opierając swą koncepcję na stwierdzeniu intencjonalności istnienia wyglądom. Odnośnie do obrazu tak rzecz ujął: *W malowidle bowiem nie ma wcale przedmiotów (rzeczy, ludzi) przedstawionych, pokazywanych widzowi ani też żadnych rekonstruowanych wyglądom* [podkreślenie moje]. *Istnieją natomiast pewne części lub własności malowidła, które o tym rozstrzygają, czy i jakie zrekonstruowane wyglądy mogą się dla widza ukonstytuować, a w następstwie tego czy i jakie przedmioty uzyskują w nim przedstawienie.* (R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966, s. 31 – 32). Oczywiście, przedmiotów nie ma, ale nie można tego samego powiedzieć o wyglądom.

18 Jak można sądzić, z tą trudnością nie poradził sobie Ingarden, który w swych studiach wyglądy umieścił w sferze czysto intencjonalnej. Skoro przedmioty w obrazie nie istnieją realnie, to i ich wyglądy też muszą mieć taki charakter. Również i Gadamer wpadł w podobną pułapkę intelektualną i nie dokonał rozwarstwienia obrazu. (por. H. Gadamer, *Ontologia dzieła sztuki*, [w:] *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 2007, s. 158 – 246).

rzecz przedstawiona zawsze różni się od pierwowzoru<sup>19</sup>. Dotyczy to również fotografii uzyskiwanej metodą cyfrową.

Gdy próbujemy zarejestrować obserwowany fragment rzeczywistości na dowolnym podłożu, a więc „przenieść” wygląd, „przenosimy” nie to, co faktycznie jest ujawnione, ale to, co widzimy i co umożliwiają nam właściwości barwnika, którym się posługujemy. A wszystko, co widzimy, nieustannie się zmienia. Nadto dochodzi tu jeszcze zagadnienie selektywności widzenia, decydującej o tym, że jedni widzą więcej, dostrzegają to, co innym umyka, mimo iż patrzą na tę samą rzeczywistość. Dzieje się tak, gdyż widzimy umysłem<sup>20</sup>.

Kształt i jakość plamy barwnej, na której konstituuje się wygląd w obrazie, nie tylko odwzorowuje czy też naśladuje rzeczywistość, ale również ją kreuje. Jest to niezwykle ważne, bowiem w kreacji zdaje się kumulować sedno malarskiej i rzeźbiarskiej twórczości artystycznej, koniecznie współgrającej z dobrym rzemiosłem. Wynika z tego, że twórczość artystyczna związana z przekazem wizualnym będzie zawsze zmierzać albo w kierunku coraz pełniejszego odwzorowywania rzeczywistości, zgodnie z jej rozpoznaniem oraz rozpoznaniem prawideł przekazu wizualnego, albo do jej kreowania czy ubogacania. Siłą rzeczy pojawia się więc zagadnienie prawdy.

Przy pomocy obrazu, a co za tym idzie – i dowolnego dzieła sztuki, można przedstawić postać w sposób całkowicie fałszywy lub niewystarczający, by faktycznie wizerunek ujawniał swój pierwowzór<sup>21</sup>. Jeżeli kreacja nie jest wierna, wówczas wyglądy nie mają odniesienia do tego, co jest naprawdę, nie ujawniają nam i nie otwierają nas na rzeczywistość prawdziwą – mają więc udział w kłamstwie przekazu. I odwrotnie, gdy dzieło jest wykreowane tak, że wydobywa z rzeczywistości jej istotę, zbliża nas do jej tajemnicy – mamy do czynienia z dziełem sztuki<sup>22</sup>.

Zewnętrznie wizerunek może być tylko podobny, ale w swej istocie może bardziej prawdziwie udostępniać rzeczywistość niż wyglądy, które ją ujawniają w codziennym doświadczeniu. Doskonałym przykładem jest *Matka Boża Włodzimiarska*. W rzeczywistości nie ma kobiet o takich rysach twarzy, takim spojrzeniu. A jednak tu ikonopiscy udało się dokonać czegoś niezwykle. Ujawnił kwintesen-

19 Dostrzeżenie tej różnicy wskazuje na to, jak dalece mylił się Ingarden, który stwierdza, że: *Dzieło architektoniczne tym się bowiem różni od dzieła malarskiego – obok innych różnic, na które już wskazywałem – że w dziele malarskim przy co najmniej dwuwarstwowej jego budowie warstwa wyglądu stanowi strukturalnie konstytutywny czynnik całości dzieła, natomiast w dziele architektonicznym najważniejszym jego czynnikiem strukturalnym i fenomenalnym jest jego warstwa przedmiotowa: kształt trójwymiarowy bryły i na jej podłożu ugruntowujące się jakości estetycznie wartościowe.* (R. Ingarden, op. cit., s. 132).

20 Por. W. Gitt, *Człowiek fascynująca istota*, tłum. U. Sikora, wyd. polskie 2003, wyd. niemieckie Faszination Mensch 1966.

21 Okazuje się, że i dzieła pretendujące do naukowych, np. niektóre studia historyczne również podpadają pod tę prawidłowość, ponieważ w swym ostatecznym kształcie odwołują się do obrazu. Ten zaś posiada tzw. miejsca niedookreślone, co więcej, zawsze jest przedstawiany tylko z pewnego punktu widzenia, wzmacnianego poprzez naukowe rozpoznanie analizowanych fragmentów.

22 Można sądzić, że gdy dzieło ma udział w kłamstwie przekazu, mamy do czynienia z maską, która skrywa, fałszuje to, co faktycznie jest. Czy wówczas mamy do czynienia z dziełem sztuki, rzecz wymagałaby odrębnych analiz. Można tu użyć pewnego zestawienia. Jeżeli dzieło naukowe posiada wartość tylko wtedy, gdy odkrywa przed nami prawdę o rzeczywistości, to gdy przedstawia rzeczywistość fałszywie, bez względu na to, jak pięknym językiem zostaje napisane, jest bezwartościowe. W tym kontekście dzieł sztuki nie można również oddzielić od tej problematyki.



cję kobiecości i macierzyństwa. Wizerunek ten nie powstał przez przypadek, nie był wynikiem „szalu twórczego”. Artysta musiał to widzieć. Umiejętność dostrzeżenia czegoś, co w potocznym widzeniu nie jest dla każdego dostępne, związana jest ze wzrostem wewnętrznym. Dzięki niemu zobaczył to, co uwiecznił w ikonie. Musiał jednocześnie dysponować ogromnym talentem. Plamy barwne uformował tak, że faktycznie ich wyglądy odsłaniają rzeczywistość nie wszystkim dostępną – teraz jednakże można ją ujrzeć za pośrednictwem wizerunku.

Podobizna odnosi nas przez podobieństwo do pierwowzoru i daje do niego dostęp. Nie oznacza to jednak, że go zastępuje. Ona go przywołuje, a przywołując, nie znika i nie następuje jej intencjonalne samounicestwienie, jak chciał w swych wywodach Gadamer<sup>23</sup>. Decydującym elementem jest stopień podobieństwa. Im większe podobieństwo – tym pełniejszy udział. Uchwycone w wyglądach umożliwia bardziej lub też mniej skutecznie wnikać w to, co one udostępniają. W ten sposób odnajdujemy uzasadnienie dla wypowiedzi patriarchy Konstantynopola Nicefora, którego słowa zapisane w *Antirrheticus* brzmią niezwykle jednoznacznie i nie utraciły swej aktualności:

*Należy powiedzieć i to, że święty obraz naszego Zbawiciela ma udział w pierwowzorze<sup>24</sup>.*

Nic więc nie stoi na przeszkodzie, aby oddawać cześć Bogu za pośrednictwem obrazu. Wygląd Chrystusa z powodu podobieństwa do Niego ma w Nim swój udział i z tego powodu jest święty. Jeżeli ów wygląd „zdejmujemy i przenosimy” na płótno czy deskę, on nie traci swych właściwości, jakie miał, gdy nieodłącznie był związany z pierwowzorem. Stąd też na przykład wszelkie karykaturalne wizerunki Chrystusa czy świętych są po prostu bluźnierstwem, szyderstwem z tego, co w ogólnych zarysach przynależy do wyglądu Chrystusa, a więc do Niego samego, bo On nam się przez nie ujawnia. Nie miał więc racji m. in. Gadamer, który w studium dotyczącym obrazu jakby mimochodem stwierdza, że:

*To, że obraz magiczny, oparty na tożsamości i nieodróżnianiu obrazu i tego, co obrazowane, występuje tylko na początku dziejów obrazu, należąc niejako do jego prehistorii, nie oznacza, że coraz bardziej różnicująca się świadomość obrazu, która w rosnącym stopniu oddala od magicznej tożsamości,*

---

23 Gadamer pisze tak: *Podobizna znosi sama siebie w tym sensie, że pełni funkcję środka i, jak wszelkie środki, osiągnąwszy cel, traci swą funkcję. Podobizna istnieje samoistnie, aby się unicestwić. To samozniesienie jest intencjonalnym momentem jej własnego bytu. Przy zmianie intencji, na przykład gdy podobiznę chce się porównać z pierwowzorem, ocenić jej podobieństwo i o tyle odróżnić ją od pierwowzoru, podkreśla ona własną obecność, podobnie jak każdy środek lub narzędzie, których się nie używa, tylko się je sprawdza. Swą właściwą funkcję jednakże pełni ona właśnie nie w postaci refleksji porównującej i odróżniającej, lecz z racji swego podobieństwa odsyła do tego, co odwzorowane.* Ten wywód, jakkolwiek trafny jest w stosunku do słów, gdzie faktycznie mamy do czynienia z samozniesieniem się ich w trakcie procesu rozumienia, to w przypadku obrazu nie jest trafny. Wygląd bowiem nie ulega samounicestwieniu, nie odsyła patrzącego do pierwowzoru, ale w ten pierwowzór wprowadza.

24 Patriarcha Nicefor, *Antirrheticus II*, s. 10, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Ossolineum, Wrocław – Kraków 1960, s. 56.

*może się kiedyś od niej zupełnie oddzielić. (...) Niezastępowalność obrazu, jego kruchość i „świętość” znajdują jak sądzę, odpowiednie uzasadnienie w przedstawionej tu ontologii obrazu. Żywi się tym jeszcze opisane wyżej dziewiętnastowieczne uświęcenie sztuki<sup>25</sup>.*

Przede wszystkim nie obraz ma swoje dzieje i nie występuje jako magiczny<sup>26</sup>, ale mamy tu do czynienia z problemem świadomościowym oraz problemem wiary. To nie człowiek przydaje świętości obrazom, ale owa świętość, z racji tego, o czym była mowa wyżej, uzależniona jest od udziału w pierwowzorze. Gadamer pomija przy tym zagadnienie jednolitego złotego tła, powszechnie stosowanego w ikonach. Tu tylko dotknę złożonej problematyki. Jednolicie pomalowana płaszczyzna nie posiada przestrzeni. „Moment czasowy” nie ma się na czym „zawiesić”<sup>27</sup>. Ponieważ widzimy umysłem, wygląd jednolitej, złotej płaszczyzny pojawia się w umyśle. Ona odsłania w nas to, co święte, odsłania w nas światło, które jest nieodłącznym elementem pierwiastka Bożego (tchnienia Bożego), na którym ufundowany jest człowiek. Do tego dochodzi zagadnienie granicy pomiędzy tym światem i światem nadprzyrodzonym, na co tak mocno zwracają uwagę prawosławni, definiując obraz oraz budując ikonostasy pomiędzy prezbiterium, miejscem świętym świętych, a nawą.

### **Wyglądy jako wyznacznik aktywności poznawczej – przyczyna różnicy pomiędzy kulturą południa i krajów zaalpejskich**

Zagadnienie wyglądnów, ich niezwyklej właściwości nie wyczerpuje się jednak w uobecnianiu pierwowzoru oraz w ich udziale w nim samym. Rzeczywistość nas otaczająca jawi się zawsze aspektowo i w sposób niepełny. Niedookreśloność wyglądnów domaga się dopełnienia. Proces ten rozpoczyna się w momencie, gdy niemowlę zaczyna widzieć i rozpoznawać otoczenie, i trwa przez całe życie. W zależności więc od tego, w jaki sposób otoczenie się ujawnia przed oczami, tak też jest w umyśle dokonywane, zgodnie z „konsekwencją przedmiotową”. Jest zupełnie naturalną sprawą, że coś, co zarysowuje się kontrastowo, my dookreślamy również w podobny sposób. I odwrotnie – rzeczywistość ujawniająca się jako miękko zarysowana, podobnie jest przez nas dopełniana. Sposób bowiem, w jaki ujawniają się przed oczami wyglądy rzeczywistości, zawiera informację, jak należy dookreślić to, co niedookreślone. W związku z tą kwestią można odnaleźć jedną z podstawowych przyczyn różnicy w malarstwie Europy północnej i południowej, a także zauważyć, że stanowi to o różnicy istotowej w sposobie formułowania myśli na gruncie języka, różnicy powodującej często wzajemne niezrozumienie. Słowa bowiem, jak zostało zaznaczone wyżej, przywołują obrazy.

Wpływ na sposób ujawniania się wyglądnów ma kilka zasadniczych spraw, co wynika z ich definicji. Najpierw jest to zmienne oświetlenie i jego stopień natężenia

25 Gadamer, H.G., *Prawda i metoda*, op. cit., s. 206.

26 Gadamer bardzo często w swych wypowiedziach antropologizuje pojęcia, co zaciemnia jego wywody, czyni je nieczytelnymi.

27 Zagadnienie szerzej omawiałem w studium dotyczącym ikony.

nia. Następnie – kształt tego, co jawi się przed naszymi oczami. W końcu – punkt widzenia, z którego obserwujemy dany przedmiot. Zmienność wyglądom uzależniona jest więc od pory roku, dnia, większego lub mniejszego zachmurzenia, różnej gęstości powietrza, umiejscowienia w przestrzeni (obiekty sąsiadujące wpływają na jakość wyglądom) oraz odległości, z której na dany obiekt patrzymy.

W poszczególnych regionach geograficznych mamy do czynienia z różną sytuacją, która ma bezpośredni wpływ na ujawniające się wyglądy. To z kolei ma przełożenie na jakość aktywności poznawczej człowieka. Na terenach równikowych i okołozwrotnikowych promienie słoneczne padają pod kątem prostym lub zbliżonym do prostego. Dlatego rzeczywistość nie jest tak silnie skontrastowana, jak na terenach północnych. Nadto ze względu na silne parowanie wody, jak również na gęstniejące i falujące latem od gorąca powietrze, postrzegana rzeczywistość, przedmioty, ludzie, całe otoczenie ma delikatnie zatarty kontur. W sposób szczególny doświadczyć tego można na terenie Włoch czy Grecji<sup>28</sup>. Jednakże ze względu na to że składa się ono na codzienność, jest prawie niezauważalne.

Nieodparcie nasuwa się tu sugestia, że odkrycie przez nieustrudzonego Leonarda da Vinci techniki *sfumato*, stosowanej później z powodzeniem przez innych artystów, nawiązujących do jego twórczości, ma z tym bezpośredni związek. Warto tu jeszcze nadmienić, że da Vinci cenił sobie światłości rozproszony, zaś stosowanie *lume particolare*, a więc światła skupionego, uważał wręcz za przejaw złego smaku<sup>29</sup>. Podobnie rzecz się przedstawia z odkryciem przez niego perspektywy powietrznej. Barwy, w zależności od odległości, z jakiej patrzymy na interesujący nas obiekt, ulegają zmianie. Jest to bardziej widoczne na terenach, gdzie powietrze nie jest zbyt przejrzyste<sup>30</sup>.

Na północny oraz w umiarkowanej strefie klimatycznej cechą znaną są nisko padające promienie słoneczne oraz chłodne, bardziej niż na południu rozrzedzone powietrze. Widzimy więc przedmioty zarysowane ostro, a każdy szczegół przedstawia się z równą wyrazistością co całość.

Gdy świat jawi się jako skontrastowany, gdy szczegół wysuwa się na plan pierwszy, uwaga siłą rzeczy koncentruje się na nim i skłania do analitycznego oglądu. W dodatku na terenach strefy klimatycznej umiarkowanej do głosu dochodzi zmienność, doświadczana silniej niż na południu. Decydują o tym jednoznacznie wyodrębniające się pory roku. W efekcie zagadnienie idei przedmiotów i ludzi odsuwa się na plan dalszy, w sferę niewyobrażalną, abstrakcyjną, a uwaga koncentruje się na tym, co konkretnie dane, co posiada swój indywidualny, niepowtarzalny charakter. Co prawda wysiłek poznawczy zarówno na południu, jak i na północy jest ukierunkowany na poszukiwanie wzajemnych relacji pomiędzy częściami,

---

28 Na terenie np. Hiszpanii, z racji wiatrów wiejących od Atlantyku, nie doświadcza się tego aż tak wyraziście.

29 Por. Rzepińska, M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 219.

30 Można by zapytać, dlaczego nie odkryto tego np. na terenach Anglii, znanej przecież z często występujących tam mgieł? Mgła jednak nie powoduje delikatnego zatarcia konturu przedmiotu, ale czyni otoczenie niewyraźnym, a czasem wręcz niewidocznym. Wprowadza tym samym element tajemnicy, niepokoju, czasem grozy. Poza tym rodzime malarstwo na wyspach Brytyjskich pojawia się dopiero w czasach Hogartha: a więc w XVIII wieku, czyli wtedy, gdy znano już doskonale zjawisko perspektywy powietrznej.

wyodrębnianie niezmiennego w tym co zmienne. Jednak na północy skłania to do skupienia uwagi na detalu, który staje się punktem wyjścia, tak jak na południu jest nim wizja całości. W ten sposób natura niejako podpowiada, wskazuje drogę poznawczą w poszukiwaniu istoty rzeczy<sup>31</sup>.

Jest jeszcze jeden element, który w krajach strefy klimatycznej umiarkowanej ma wpływ na skłonność do traktowania idei na sposób duchowy, na poły abstrakcyjny, który wiąże się bezpośrednio z zagadnieniem wyglądu. Jak wiadomo, decydującą rolę w obrazach pełni kolor i linia. Stąd też obrazy można podzielić na takie, w których dominantę stanowi barwa, i takie, w których na czoło wysuwa się linia. W czasach nowożytnych, w kulturze zachodnioeuropejskiej, były one traktowane równoważnie. W II poł. XVII wieku, w Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu toczono spór o to, co stanowi o wartości i pięknie dzieła malarskiego – linia czy kolor. Profesorowie wręcz przestrzegali uczniów przed „zagubieniem w oceanie koloru”<sup>32</sup>.

Istnienie barwy w świecie realnym nie budzi wątpliwości. Inaczej rzecz się przedstawia odnośnie do linii. Linia, a w zasadzie jej wygląd, pojawia się dopiero wtedy, gdy próbujemy zarejestrować na desce, płótnie czy dowolnym materiale to, co widzimy. Wyznacza zarys kształtu rzeczy i osób, które chcemy przedstawić. Ona albo rozgranicza poszczególne elementy obrazu, albo wtapia je w całokształt tego, co przedstawione. Uzależnione jest to od tego, czy artysta ostro czy też miękko zarysował kontury przedstawienia.

Dzieje się tak nie tylko w obrazach, ale również w postrzeganej rzeczywistości. Gdy powietrze jest niezwykle przejrzyste, często można zobaczyć wyglądy jakby „obrysowane”. Zjawisko wzmożone jest przez promienie padające na płaszczyzny pod kątem zbliżonym do kąta prostego, a z taką sytuacją mamy do czynienia w strefie klimatycznej umiarkowanej. Wtedy na przykład ściany budynków są silnie wyodrębniane z tła i mają mocno zaznaczony kontur. Uzyskujemy w ten sposób wrażenie istnienia linii określającej granice oświetlonego przedmiotu. Gdy jednak zbliżymy się do niego, pokazuje się nam dotychczas niewidoczna przestrzeń albo inny fragment przedmiotu, skryty dotąd w cieniu – linii jednak nie ma. Analogiczne zjawisko można zauważyć w świecie przyrody. Na przykład liście na drzewach w umiarkowanym klimacie odsłaniają swe płaszczyzny, a nie tworzą, jak na południu, form skupionych i zwartych, chroniących rośliny przed utratą wilgoci. Wówczas w przyrodzie pojawia się wyrazisty kontur. Gdy jednak przyjrzymy się im z bliska, okazuje się, że mają swą grubość, brzegi wyoblone i tu znowu linii, którą przecież widzieliśmy, nie ma.

Pojawia się więc pytanie, czym jest linia, którą tak powszechnie się posługujemy, oraz w jaki sposób ona istnieje? Okazuje się, że stanowi ona element wyglądu samego w sobie – tak jak on jest niematerialna i niedotykalna. Nie można więc jej wytworzyć – można ją tylko narysować.

---

31 To zagadnienie jest bardziej złożone, jednakże ze względu na ograniczone ramy wypowiedzi, muszę pominąć niezwykle istotne zagadnienie, kumulujące się w różnicy pomiędzy mentalnością ludzi Europy Wschodniej i Zachodniej. Kwestię tę głębiej analizowałem we wspomnianej już pracy na temat malarstwa ikonowego.

32 Por. Rzepińska, M., op. cit. s. 263.

Z powyższych analiz wynika, że związek linii z rzeczywistością realną jest niezwykle słaby, natomiast z umysłem – bardzo silny. To powoduje poważne konsekwencje dla aktywności poznawczej. Linearne przedstawianie czegokolwiek odsyła w umyśle to, co przedstawione, w rzeczywistość intencjonalną, abstrakcyjną, silniej niż barwa. Linia, ponieważ stanowi element wyglądu przedmiotu czy osoby, ma bardzo nikły związek z rzeczywistością realną. Jednocześnie w sposób zdecydowanie mocniejszy niż plama barwna utrwała w umysłach to, co przedstawione, a więc to, co określa. Można wręcz powiedzieć, że czasem aż wbija się w umysł człowieka, rysując w nim narzucone przez twórcę wyobrażenie o całości.

Linia wyznacza kierunki, ona uruchamia emocjonalność, podporządkowując sobie silniej niż plama barwna tę sferę człowieka. Znany jest przecież fakt, że linia ukośna, kreślona od lewej do prawej w górę jest dynamiczna i wyzwala ów dynamizm w patrzącym. Podobnie i rysowana w dół wywołuje nastrój pesymizmu. A jednak nie dociera do wnętrza człowieka tak, jak jest to zdolna uczynić plama barwna. Za przykład może posłużyć tu, przywoływane wyżej zagadnienie złotego tła ikon, ale również i analizy Junga dotyczące barw wskazują na to samo zagadnienie.

Zarówno grafika, jak i malarstwo abstrakcyjne pojawiają się na gruncie kultury północnozachodniej Europy. W tym wypadku też nie mamy do czynienia z przypadkiem, tak jak nieprzypadkowe było m. in. odkrywanie perspektywy powietrznej we Włoszech. Można sądzić, że właśnie tu znajdował się podatny grunt w umysłowości ludzi, którzy nie tylko dostrzegali piękno grafiki, którzy zachwycili się sztuką abstrakcyjną, ale również „dobrze się czuli w ich obecności”. Owo dobre samopoczucie wiąże się w sposób niezwykle klarowny ze sposobem, w jaki ujawnia się otaczający świat, gdzie kontrasty powodują złudzenie pojawienia się linii. Dostrzeżenie związku pomiędzy linią i wolą człowieka wzmacnia to, co jest oczywiste dla historyków kultury. Oni, na podstawie analizy dziejów Europy północnozachodniej, określają ją jako kulturę zdobywców dążących do podporządkowania sobie nie tylko innych nacji, ale i całej przyrody ożywionej i nieożywionej<sup>33</sup>. Co więcej, wpisuje się to doskonale w słowa uwiecznione w Starym Testamencie, wypowiedziane przez zrozpaczonego Hioba, który mówi: *Jeśli pójdę na wschód – nie widzę Go. Jeśli na zachód – nie rozumiem Go. Jeśli w lewo [na północ], – cóż uczynię, nie uchwycę Go. Jeśli obrócę się w prawo – nie ujrzę Go (Hi 23,8–10)*<sup>34</sup>.

Powyższe analizy wskazują, jak niezwykle istotną sprawą jest zagadnienie obrazu, w którym niematerialny wygląd odgrywa podstawową rolę. Znajduje się na granicy światów, które odsłania, a więc łączy je i rozdziela. Okazuje się, że to on

33 Doskonałym przykładem współczesnej mentalności zdobywców jest min. wypowiedź Gadamera, który w cytowanym już dziele tak oto pisze: *Słynna platońska myśl, iż zdziwienie daje początek filozofii, mówi właśnie o owym zdumieniu, o tym, że nasze wpisane w pewien kanon oczekiwania, wynikające z naszej wiedzy o świecie, nie pozwalają nam podążać dalej, a fakt ten jest wezwaniem do myślenia.* Według niego to, co przekracza nasze pojmowanie świata, w kontakcie z rzeczywistością zmusza do zatrzymania się, do myślenia, by pokonać, zawładnąć tym, co go przekracza. Jednakże mentalność ludzi, który dali początek filozofii, była inna. Podziw wyzwalał pokorę, podobnie jak i krytycyzm myślenia, a ta uwalniała mądrość, która ukorzeniona jest w sercu, a nie w woli człowieka. Dotykamy tu tajemnicy związanej z pytaniem, dlaczego tylko w specyficznych warunkach Grecji filozofia mogła się pojawić jako sposób na poznanie świata.

34 Por. Żychiewicz, T., *Stare Przymierze*, Znak, Kraków 1985, s. 398.

w swej zmienności i niedookreśloności decyduje o uruchomieniu aktywności poznawczej. To on wyznacza jej jakość. Wytycza drogę poznawczą w różnych regionach Europy i decyduje o ich odmienności kulturowej. Dotyczy nie tylko obrazu, będącego dziełem twórczości artystycznej, ale również wiąże się z obrazem, jaki kształtuje się w człowieku na podstawie indywidualnego doświadczenia. Szczególne miejsce zajmuje tu doświadczenie dobra i zła. Obraz związany jest nieodłącznie zarówno z nauką, jak i sztuką. Łączy obie dziedziny, zdawałoby się tak odległe od siebie. Spoiwem jest prawda, punktem wyjścia w jej odnajdywaniu jest ta sama rzeczywistość. Drogi są różne. Punktem dojścia – wizja całości. Jest niezaprzeczalnym dowodem na niezwykłość chrześcijaństwa, w którym jednym z naczelných nakazów jest miłość bliźniego – po miłość nieprzyjaciół włącznie.

### **Bibliografia:**

1. Tollman, A.E., *A jednak był potop. Od mitu do historycznej prawdy*, tłum. E. J. Kaźmierczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
2. Fromm, E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Zminińscy, Czytelnik, Warszawa 1993.
3. Scheller, *Problemy socjologii wiedzy*, PWN, Warszawa 1990, wstęp S. Czerniaka i A. Węgrzeckiego.
4. Gadamer, H. G., *Język i rozumienie*, wyb. i tłum. P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.
5. Gadamer, H., *Ontologia dzieła sztuki [w:] Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, PWN Warszawa 2007, s. 158–246.
6. Ricouer, P., *Symbol daje do myślenia*, tłum. S. Cieciewicz, [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975, s. 7–25.
7. *Artyści o sztuce* wyb. oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977.
8. Białopiotrowicz, W., *Zagadnienie malarstwa ikonowego w świetle teorii budowy obrazu*, [w:] „Studia Theologica Varsoviensia” 2008, 1.
9. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. P. Podgórzec, PAX, Warszawa 1981.
10. Gitt, W., *Człowiek fascynująca istota*, tłum. U. Sikora, wyd. polskie 2003, wyd. niemieckie *Faszination Mensch*, 1966.
11. Ingarden, R., *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966.
12. Rzepińska, M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Wyd. Literackie, Kraków 1970.
13. Rzepińska, M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1988.
14. Tatkiewicz, W., *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960.