

# Aleksander Wojciechowski

---

## "Sphaera infinita"

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 83-87

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

### *SPHAERA INFINITA*

W dziele C. G. Junga *Archetypy i symbole*, którego fragmenty przypomniano w pracy *Ikona, symbol i wyobrażenie*<sup>1</sup>, znajdujemy następujące sformułowanie dotyczące Chrystusa: „Jako Logos, Syn Ojca, Rex gloriae, Judex mundi, Redemptor i Salvator, sam jest Bogiem, wszechogarniającą całością, którą ikonograficznie – jako definicja Bóstwa – wyraża krąg, tzw. mandala (...)”. Dalej dodaje: „Deus est circulus cuius centrum est ubique, circumferentia vero nusquam” („Bóg jest kręgiem, którego środek jest wszędzie, a obwód nigdzie”).

Ta forma ikonograficzna znajduje swoje odzwierciedlenie w malarstwie bizantyjskim i to zarówno w kształtowaniu postaci Boga jako kręgu nieskończoności, jak i samej przestrzeni obrazów.

Idea nieskończoności, owa *sphaera infinita*, symbolizowana przez krąg, pojawia się również w sztuce Dalekiego Wschodu, a także dochodzi do głosu w filozofii i plastyce zachodnioeuropejskiej aż po XX wiek. Warto w tym miejscu przypomnieć kilka wypowiedzi na ten temat:

Karl Jaspers: „każda egzystencja, sama w sobie, przypomina okrągłość”;

Gaston Bachelard: „intuicja okrągłości objawia wewnętrzne prawdy człowieka”;

Van Gogh: „życie jest, być może, okrągłe”;

Fernand Léger: „wszystko jest okrągłe (...) Wyjeżdżasz w podróż, lecz w końcu powracasz do punktu wyjściowego”<sup>2</sup>.

Współczesny malarz amerykański, Mark Tobey, usiłował nawiązać do dawnej sztuki Chin i Japonii, a także wyciągnąć konsekwencje z filozofii Heraklita i Anaksymandra z Miletu. Dla Tobey'a (jak sam stwierdza) życie, sztuka, a w szczególności przestrzeń jego obrazów – wszystko to stanowi „idealną okrągłość”<sup>3</sup>.

Owa „intuicja okrągłości” – jak ją nazywa filozof francuski, Gaston Bachelard, owa *sphaera infinita* – objawia się najpełniej w malarstwie ikon. Tym między innymi tłumaczyć można także zainteresowanie artystów XX wieku malarstwem bizantyjskim i sztuką Dalekiego Wschodu (Modigliani, Rouault, Kandinsky, Klee, u nas Nowosielski i wielu innych).

<sup>1</sup> *Ikona, symbol i wyobrażenie*. Red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 29.

<sup>2</sup> Cyt. wg D. Ashton, *Mark Tobey et la rondeur parfaite*. „XX<sup>e</sup> Siècle” 1959, nr 12.

<sup>3</sup> Tamże.

„Obrazy obu artystów – pisal znany niemiecki historyk sztuki, Will Grohmann, o Klee i Kandinsky’ m – zostały stworzone dla wewnętrznego oka, są one w bezpośredniej łączności z ideą, z duszą wszechświata”<sup>4</sup>. Można by tu cytować wiele innych przykładów, że wspomnę o Gustave Moreau oraz o francuskiej grupie „Témoignage” („Świadkowie”), w której działali m.in. Roger Bissère, Alfred Manessier czy Jean Le Moal. Twórczość ich w pełni zasłużyła na miano „mystycznej litanii”<sup>5</sup>.

Przestrzeń w malarstwie jest zjawiskiem uwarunkowanym odkryciami technicznymi, naukowymi i światopoglądowymi. Wśród wielu możliwych do zacytowania postaw wymienić należy przestrzeń traktowaną jako „oko wewnętrzne”, pozwalające na identyfikację człowieka z wszechświatem (sztuka Dalekiego Wschodu). Na takiej postawie artystycznej zaważyła religia i filozofia taoizmu, konfucjanizmu czy też japońska doktryna „zen”. Jest to więc wyraźnie *sphaera sacrum*.

Przeciwnieństwem jej będzie – powszechnie stosowana w Europie od czasów renesansu do dziś – *perspectiva artificialis*, stanowiąca konsekwencję geometrii Euklidesa.

Tu wreszcie wymienić należy – jako odrębne zjawisko – przestrzeń w malarstwie bizantyjskim, zwaną „perspektywą odwróconą”. Charakteryzując ją, odwołam się do słów W. W. Byczkowa: „Przed wszystkim jest ona wartością samą w sobie, służącą do przedstawiania na płaszczyźnie – przestrzeni realnej lub ponadrealnej. Dowolna przestrzeń w wyobrażeniu Bizantyjczyków występowała i jako realna, i jako ponadrealna, ponieważ Bóg jest wszechobecny, zatem wszelki punkt przestrzeni był syntezą z zasady nie dających się połączyć poziomów przestrzennych”<sup>6</sup>. Jest to więc znów przestrzeń traktowana jako *sphaera sacrum* – w przeciwieństwie do przestrzeni budowanej w oparciu o zasady perspektywy geometrycznej (linearnej).

Skoro obie przestrzenie – zarówno tę spotykana w sztuce Dalekiego Wschodu, jak i przestrzeń w malarstwie ikon – odnoszę do *sphaera sacrum*, można by przypuszczać, iż widzę między nimi zasadnicze analogie. W istocie podobieństwa te – mówiąc w wielkim skrócie – mają się tak do siebie, jak konfucjanizm czy doktryna „zen” do filozofii chrześcijańskiej. Dla bliższego wyjaśnienia mojej hipotezy – stawianej zresztą nieśmiało, w poczuciu braku kompetencji w zakresie filozofii i teologii – pozwolę sobie na nieco bliższe omówienie przestrzeni w sztuce Dalekiego Wschodu.

Malarstwo chińskie, począwszy od epoki dynastii T’ang (618-907), posługiwało się wieloplanową przestrzenią i perspektywą powietrzną już na wiele stu-

<sup>4</sup> W. Grohmann, *Kandinsky et Klee retrouvent l’Orient*. „XX<sup>e</sup> Siècle” 1961, nr 17.

<sup>5</sup> Słowa krytyka Camille Bourniquel: patrz A. Wojciechowski, *Droga do współczesności*. Warszawa 1968, s. 93.

<sup>6</sup> W. W. Byczkow, *Kanon jako kategoria bizantyjskiej estetyki*. W: *Ikona, symbol i wyobrażenie*. Warszawa 1984, s. 79.

leci przed odkryciami dokonanyymi przez impresjonizm. Perspektywa powietrzna wpływała na zamglenie krajobrazu, na zagubienie szczegółów, na zatarcie konturu pogrążonego w szarościach oddalenia. Dzięki tej właśnie koncepcji przestrzeni nieograniczonej, dzięki „kosmiczności” wizji malarskiej, współcześni artyści europejscy dostrzegali w dziełach mistrzów chińskich silną ingerencję czynników mistycznych. Rzeczywistość zdawała się ustępować miejsca marzeniu i symbolice, aż wreszcie nadszedł moment, o którym powiada André Malraux: „we mgle malarstwa Song zginął obraz świata”<sup>7</sup>.

Czy jednak rzeczywiście zginął? A może powstała nowa wizja artystyczna, tak różna od sztuki europejskiej, tak trudna do zrozumienia dla ludzi wychowanych na tradycji naszej racjonalistycznej cywilizacji – że nie pojmując tego zjawiska, skłonni jesteśmy widzieć w nim przede wszystkim czynniki destrukcyjne. Problem ten usiłuje wytłumaczyć A. W. Watts: „Artystyczne formy kultury zachodniej wynikają z tradycji intelektualnych i filozoficznych, według których umysł różni się zasadniczo od natury. Jest on dany nam z niebios w celu wywierania wpływu właśnie na naturę, tak jak energia inteligencji służy do formowania bezwładnej i odpornej materii. Z tego powodu Malraux obwołuje stale artystę zdobywcą swego otoczenia (...) Dla uszu Chińczyka określenia te brzmią groteskowo (...) Taoizm, konfucjanizm i doktryna »zen« są wyrazem całkowitego zespolenia jednostki z wszechświatem, określając człowieka jako integralną część jego otoczenia. Absolutne rozgraniczenie, jakie przeprowadzamy między rozumem a naturą, subjektem a obiektem, dobrem a złem, artystą a środowiskiem, są pojęciami całkowicie obcymi dla kultury Dalekiego Wschodu”<sup>8</sup>.

Obraz konkretnie istniejącej rzeczywistości posiada dla artysty chińskiego i japońskiego ukryty sens alegoryczny. Artysta dążył do wyobrażenia „duszy” wszechświata, zaklętej w roślinach, w owadach, w blokach skalnych, w bezkresnej przestrzeni. Biel kwitnącej wiśni sugerowała czystość charakteru, była aluzją do cnót, radości, rozkoszy – lecz także do smutku i do bólu. Wynikało to stąd, iż „... dobro i zło, to co przyjemne, i to co nieprzyjemne, są tak nierozłączne, tak identyczne w swej różnicy, jak dwie strony jednej monety: »czystość jest nieczystością, a nieczystość jest czystością«” (Toyo Eiche, 1429-1504)<sup>9</sup>.

Podobne znaczenie nadawane było pędcom bambusu. W XIV wieku pisał Ni Tson: „Malując bambusy, pragnę wyrazić uczucia, które są we mnie (...) Nie mam zamiaru dyskutować, czy to, co maluję, jest bambusem rzeczywistym lub nierzeczywistym – ponieważ to jest właśnie tym, co widzę. Tylko ci, którzy nie umieją spoglądać do wnętrza, pytają, jaki to przedmiot został namalowany”. Ni Tson dążył więc, jak sam to parokrotnie podkreślał, do „wyrażania uczuć

<sup>7</sup> A. Malraux, *Psychologie de l'art. La Musée Imaginaire*. Genève 1947, s. 115.

<sup>8</sup> A. W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*. Paris 1960, s. 196.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 135.

wewnętrznych<sup>10</sup>. W tym miejscu przychodzi na myśl dzisiejsze dyskusje na temat celowości pokazywania form przedmiotów lub istoty przedmiotów, spory dotyczące prawa artysty do poszukiwań wewnętrznych treści zjawisk natury, do obnażania własnych stanów psychicznych drogą autoanalizy.

Wysunięty przez Ni Tson'a postulat „spojrzenia do wnętrza”<sup>11</sup>, który uznaje można za odpowiednik dzisiejszej introspekcji, przypomina jedną z teorii Kandinsky'ego: „Gdy religia, wiedza i moralność (...) zostaną wstrząśnięte i gdy zewnętrzne podpory grożą upadkiem – człowiek kieruje spojrzenie ze świata zewnętrznego na samego siebie”<sup>12</sup>.

Według doktryny „zen”, zrozumienie sensu ludzkiego istnienia możliwe jest tylko dzięki kontemplacji i zatraceniu samego siebie w bezkresnej przestrzeni natury. Prowadzi to w efekcie do zjednoczenia człowieka z wszechświatem. Do poznania prawdziwej wolności, polegającej na identyfikacji początku i końca: natury i człowieka, życia i śmierci.

Bezkonfliktowość, polegająca na braku dualizmu między tym, co stałe, i tym, co przemijające, zrodziła w malarstwie koncepcję przestrzeni, w której przedmiot „... nie jest tylko wyobrażeniem natury, lecz sam w sobie stanowi także dzieło natury (...) prowadzi to w efekcie do stworzenia sztuki-natury. Zakłada albo jej uproszczenie, albo też posłużenie się tym, co nazywa Sabro Hasegawa »przypadkiem kontrolowanym« (...) Nie oznacza to, że formy artystyczne »zen« wyzbyte są ryzyka (...) lecz świadczy jedynie o braku rozbieżności czy konfliktu między naturalnym elementem ryzyka i ludzkim elementem kontroli”<sup>13</sup>.

Takie postawienie sprawy jest w sztuce zjawiskiem niezwykłym. Powszechnie sądzi się, że właśnie natura jest czynnikiem kontrolującym, porządkującym – zaś sztuka czynnikiem wprowadzającym w harmonię przyrody element ryzyka. Jeśli jednak przypadkowość – a więc i ryzyko – umieścimy także po stronie natury, wówczas najśmielsze poszukiwania artystyczne będą już tylko jakąś nową formą określania istniejących w przyrodzie stosunków. Pozostaną w zgodzie z naturą człowieka i naturą wszechświata.

Gdzieś w kręgu tych właśnie problemów eschatologicznych należy także rozważać malarstwo bizantyjskie oraz analizować zawartą w ikonie przestrzeń realną i przestrzeń symboliczną.

<sup>10</sup> Cyt. wg Wou Ti-Fen, *Le développement de la peinture de paysage en Chine a l'époque Yuan*. Paris 1932, s. 90-91.

<sup>11</sup> Jest on przede wszystkim charakterystyczny dla epoki Song, która w historii sztuki zyskała miano okresu „spekulatywnego” i „introspektywnego”. Na ten temat por. A. G. Soper, *Life-motion and the sense of space in early Chinese representational art*. „The Art Bulletin”, 30: 1948, s. 168.

<sup>12</sup> W. Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*. Berlin-Bümlitz 1959, s. 43.

<sup>13</sup> A. W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*, s. 195.

Ikona jest – jak mi się wydaje – jedynym gatunkiem artystycznym, powstałym w kręgu naszej cywilizacji, o równie głębokim ładunku mistyki i spirytualizmu, co kosmiczna wizja świata, zawarta w twórczości Dalekiego Wschodu.

Są oczywiście i zasadnicze różnice, przemawiające częściowo przeciwko wysuniętej tu nieśmiało tezie. By je uchwycić, wystarczy zacytować wypowiedź malarza francuskiego, Jeana Bazaine'a, dotyczącą doktryny „zen”, dążącej w efekcie – jego zdaniem – do samounicestwienia sztuki: „Łucznik »zen« przez długie lata napinał cięciwę, mierząc do tarczy. Wydawała mu się ona celem ustawionym w przestrzeni świata zewnętrznego. Wyzuty jednak dobrowolnie ze wszystkiego, zapominając o sobie, tracąc z oczu istotny cel, a właściwie utożsamiając się z celem – trafił samego siebie”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> J. Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris 1953, s. III.