

Wojciech Białopiotrowicz

Zagadnienie malarstwa ikonowego w świetle teorii budowy obrazu

Studia Theologica Varsaviensia 46/1, 108-166

2008

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WOJCIECH BIAŁOPIOTROWICZ

ZAGADNIENIE MALARSTWA IKONOWEGO W ŚWIELE TEORII BUDOWY OBRAZU

Treść: 1. Wprowadzenie; 2. Wygląd w obrazie jako fundamentalne zagadnienie przekazu wizualnego w obrazie; 3. Struktura budowy obrazu z wbudowanym symbolem; 4. Ikona z wizerunkiem symbolu krzyża; 5. Ikona portretowa w kontekście malarstwa zachodnioeuropejskiego; 6. Ikona narracyjna; 7. Słowo i obraz; 8. Kilka uwag końcowych

1. WPROWADZENIE

Pierwotnym założeniem tej pracy było skonfrontowanie ingardenowskiej teorii budowy dzieła sztuki z ikoną. Tymczasem okazało się, że zagadnienie to stanowi wspaniały punkt wyjścia do przybliżenia jej fenomenu na gruncie pozateologicznym. Czy jest to w ogóle możliwe i do jakiego punktu takie podejście do zagadnienia jest słuszne, okaże się niżej. Skąd się jednak wziął pomysł, by na tle ogromnej literatury naukowej poszukiwać rozwiązania zagadki, jaką niesie ze sobą malarstwo ikonowe, właśnie w teorii Ingardena, powstałej przecież kilkadziesiąt lat temu, w zeszłym stuleciu? Zainteresowałem się tym zagadnieniem wówczas, kiedy mimo wielu poszukiwań nie udało mi się znaleźć teorii, która pozwoliłaby jednoznacznie wyróżnić ikonę spośród innych przedstawień. Podawane w literaturze światowej cechy takie, jak: schematyzm, hieratyczność, linearyzm, płaskość, ustawianie figur pod światło czy też odcieśnienie przedstawianych postaci, mające wyróżniać ikonę, odpowiadają wielu rodzajom malarstwa. Nadto owe określenia nie obejmują wszystkich dzieł, które są zaliczane do ikon. Nie mogą więc ich definiować. Przykładowo: linearyzm czy odcieśnienie dobrze charakteryzują wiele z tych, które powstały na terenach północno wschodniej Europy, natomiast

nie przystają do materiału zabytkowego pochodzącego z Bizancjum. Te ostatnie bowiem często cechuje niemal rzeźbiarska dotykalskość.

Okazuje się, że nadal najbezpieczniejszym kryterium stosowania terminu „ikona” jest pochodzenie obrazu, co zgadza się z potocznym rozumieniem ikony. Obraz w ikonostasie, na ścianie cerkwi czy czczony w domu przez wiernych obrządku wschodniego, automatycznie traktuje się jako ikonę.¹

Odpowiedzi na nurtujące pytanie nie dają również wiedza teologiczna, do której bardzo często odwołują się badacze. Wypowiedzi zawarte w postanowieniach Soborów, jak również formułowane przez Ojców Kościoła, są dla współczesnego odbiorcy na ogół niezrozumiałe. Stwierdzenia św. Nicefora, że ikona ma swój udział w Pierwowzorze² czy też św. Teodora ze Studion, że artysta tworzy według Pierwowzoru³, stały się w odbiorze wyrazem poglądów ciekawych, tajemniczych i jednocześnie niekwestionowanych. Należą one jednak do przeszłości, są wyrazem osiągnięć myśli filozoficzno-teologicznej z VIII/IX wieku, ale niewiele mają wspólnego z tym, co ma na ten temat do powiedzenia współczesna nauka, pilnująca zazdrośnie swego obszaru badań przed ewentualnymi „zakusami” ludzi, dysponujących wiedzą objawioną⁴. Dowodem jest stosowanie terminu „ikona” zarówno do malarstwa ludowego⁵, jak również do obrazów, które często nie różnią się od tych, które są przedmiotem kultu w kościołach katolickich. Z konkretnymi przykładami można spotkać się *de facto* w prawie każdej publikacji, uwzględniającej malarstwo ikonowe powstałe po połowie XVI wieku. Powstaje więc pytanie: co bez wątplenia można powiedzieć o ikonie?

Przede wszystkim to, że powstała ona na gruncie kultury opierającej swój rozwój o chrześcijaństwo oraz, że mamy z nią do czynienia

¹ A. Frejlich, *Ikona*, w: *Encyklopedia Katolicka*, 7,8-11

² Nicefor, *Antirrheticus*, I, 24 (PG 100,262), za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960, s. 56.

³ Teodor ze Studion, *Antirrheticus*, II, 10 (PG. 99,357), za: *tamże*, s. 56

⁴ Rozdział pomiędzy teologią a pozostałymi naukami spowodował ich niewątpliwy rozwój, potwierdzający słuszność ich rozdzielania. Jednakże istnieje obszar graniczny, obszar styku w którym te dziedziny wiedzy potrzebują wzajemnego wsparcia. Wiedza objawiona bowiem z natury rzeczy jest nieosiągalna drogą rozumową, ale bez niej człowiek nie jest w stanie realizować w pełni swej aktywności poznawczej, a co za tym idzie, również i pełni swojego człowieczeństwa.

⁵ W. Białopiotrowicz, *Zagadnienie sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane przykłady z terenu Karpat*, „Polska Sztuka Ludowa” 40 (1986) nr 3-4, s. 171-178.

na obszarach Europy Wschodniej. Nadto, przyglądając się rozwojowi sztuki, można bez wysiłku zauważyć, że twórczość artystów chrześcijańskiego Wschodu, we wczesnym i środkowym średniowieczu, dawała niezwykle impuls rozwojowy dla aktywności twórczej zachodniego kręgu kulturowego, co niewątpliwie wiązało się z aikoniczną mentalnością ludów zamieszkujących tereny północnozachodniej Europy oraz Hiszpanii. Przekształcano bowiem, według swojego uznania, choć zgodnie z nauką Kościoła, to co zachwycało w Bizancjum i – w efekcie tworzone dzieła przypominające malarstwo ikonowe, posiadające jednakże piętno czegoś zupełnie odmiennego. Wystarczy zestawić ze sobą miniaturę Chrystusa Pantokratora, pochodzącą z Ewangeliarza Gotszalka z dowolną ikoną o tym samym temacie ikonograficznym, pochodzącą z tamtych czasów by naocznie przekonać się o różnicy.⁶ Poza tym w miniaturstwie i malarstwie freskowym, pojawiają się załázky perspektywy zbieżnej (to jest najłatwiej uchwytne), później, w okresie renesansu, dochodzi do jednego w swoim rodzaju zbliżenia poznania naukowego i sztuki. Dalsze poszukiwania coraz to nowych środków wyrazu zaowocowały w końcu we współczesnym malarstwie. Towarzyszył temu niezwykle wysiłek poznawczy, a efektem były dzieła genialne w swym pięknie i prawdzie przekazu.

Gdy się temu przyjrzymy i zestawimy z procesami, jakim podlegało malarstwo ikonowe, można zaobserwować bardzo ciekawą rzecz. Otóż od XVI wieku, mimo hermetycznego rozdziału prawosławia i Kościoła rzymskokatolickiego, utrwalonego i pogłębionego po upadku Konstantynopola w 1453 r., ikonopiscy, powoli a systematycznie zaczęli przyjmować nowinki z Europy Zachodniej. Wydawałoby się, że powinno nastąpić zjawisko analogiczne, jak w wypadku opisanym wyżej. Jak wówczas ikona, tak teraz osiągnięcia epoki renesansu powinny dać silny impuls rozwojowy sztuce chrześcijańskiego Wschodu. Co się jednak okazuje? Przejmowanie osiągnięć malarstwa zachodnioeuropejskiego, stało się znamieniem jej degradacji. Pojawiają się przedstawienia umieszczane w ikonostasach, charakteryzujące się „rozbięciem formy”, które to zjawisko szczegółowo opisuje Godschildt⁷, nie mówiąc już o tych zaliczanych do sztuki

⁶ Zarówno układ postaci tronującego Chrystusa, uformowanie tronu, jak również i takie szczegóły jak kosmyk włosów nad czołem, łuki brwiowe, ukształtowanie skrzydełek nosa, jednoznacznie wskazują na to, że podstawą dla twórcy miniatury był wzornik pochodzący z Bizancjum lub też ikona.

⁷ *Zjawisko to polega na tym, że forma występująca w naturze lub w dziele sztuki, zostaje przez obserwatora uchwycona nie w swoim organicznym związku i kontekście, lecz tylko jako*

ludowej oraz powstałych w konwencji czysto zachodnioeuropejskiej. Kwestię częściowo gmatwa twórczość kręgu m.in. Szymona U s z a k o w a oraz szkoły stroganowskiej, wydającej dzieła o dużej wartości estetycznej, a wprowadzającej do ikon elementy perspektywy zbieżnej. Dodatkowo, procesy, jakim podlegało malarstwo ikonowe, nakładają się na kryzys prawosławia, który, jak podają historycy, najsilniej dotknął Rosję na przełomie XVII i XVIII wieku⁸.

Czy w takim razie można mówić o negatywnym wpływie kultury Zachodu, czy też skupić uwagę na sytuacji wewnętrznej interesującego kręgu cywilizacyjnego i tam doszukiwać się przyczyn regresu ikony? Natknijemy się jednak zawsze na zagadnienie rozwoju ikony w ogóle. Tymczasem, niewiele można na ten temat powiedzieć, jeżeli nie zdefiniuje się wystarczająco precyzyjnie przedmiotu, który temu procesowi podlega. Nasuwa się tu sugestia, że należy szukać rozwiązania w analitycznym zestawieniu malarstwa dwóch wielkich kręgów kultury: chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Czy jednak rzeczywistość jest to właściwy trop? Czy można rozważać te dwa typy malarstwa jako opozycyjne w stosunku do siebie? Definicja teologiczna, na którą natknąłem się w pracach Florenskiego, mówiąca o tym, że ikona jest oknem na świat nadprzyrodzony,⁹ zabrzmiała mi bardzo znajomo. Obraz jako okno określa również definicja renesansowa, jednakże mówi ona o tym, że otwiera się ono na świat zewnętrzny. Ta wspólność jednego członu obu tych definicji sama niejako sugeruje możliwość przeprowadzenia analizy porównawczej.

W sytuacji powyższej pozostało jedno, a mianowicie skupić uwagę na strukturze budowy obrazu i w niej poszukać rozwiązania. Najbardziej spójną i wszechstronną zdała mi się koncepcja Ingarde-

suma szczegółów. Tak np. patrząc na człowieka, dostrzega się fakt istnienia głowy i członków ciała, lecz nie widzi się, iż są one złączone w pewnej proporcji oraz że muszą istnieć w całości i, że, aby móc ukształtować ciało ludzkie, powinny być połączone w określony sposób. Jest to albo niższy szczebel postrzegania, któremu nie towarzyszy zrozumienie związków przyczynowo skutkowych, albo też jednostronne ukierunkowanie uwagi spowodowane specyficznymi zainteresowaniami (A. Goldschmidt, Rozbicie formy w rozwoju sztuki, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce i zb, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 142). W naszym wypadku zjawisko to towarzyszy m. in. swobodnemu przenoszeniu niektórych fragmentów konkretnych przedstawień, powstałych na gruncie kultury Zachodu, zgodnych z zasadami perspektywy zbieżnej i wpisywaniu ich z konwencję ikony.

⁸ N. Zernov, *Wschodnie chrześcijaństwo*, tłum. J.S. Łoś, Warszawa 1967.

⁹ *...świętynia bez ikonostasu materialnego, oddzielona jest od sanktuarium głuchym murem. Ikonostas przebija w nim okna, a przez ich szyby widzimy, w każdym razie możemy zobaczyć to, co dzieje się za owym murem – żywych świadków Bożych.* (P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, W-wa 1981, s. 80).

na, pretendująca do uniwersalności. Jednak jego niezwykle obszerna praca, pisana hermetycznym językiem fenomenologii nie ułatwiała pracy badawczej. Co więcej, za każdym razem, gdy próbowałem konfrontować ją z dowolną ikoną, ta wymykała się analizom. Wnioski nasuwały się dwa: albo nie rozumiem Ingardena, albo popełnił on w swej teorii błąd. Pierwsze, co utwierdziło mnie, że jestem na dobrej drodze to fakt, że Ingarten oparł swoją koncepcję o przykłady dzieł powstałych tylko w kręgu kulturowym Europy Zachodniej. W konsekwencji zacząłem szukać tego, co w jego teorii wydawać się mogło niezgodne z ikoną, która powstała przecież na terenach objętych chrześcijaństwem Wschodnim i swą klasyczną formę zawdzięcza twórcom pochodzącym z tych właśnie terenów.

2. WYGLĄD W OBRAZIE JAKO FUNDAMENTALNE ZAGADNIENIE PRZEKAZU WIZUALNEGO

Powyższe pojęcie – „wyglądy” – które bardzo często używane jest w mowie potocznej, nastrocza szereg trudności. Na ogół w ogóle się nad nim nie zastanawiamy. Po prostu coś lub ktoś wygląda tak, a nie inaczej i nic w tym niezwykłego. Tymczasem wygląd należy do najciekawszych chyba zagadnień poznawczych. Słowo, choćby było skierowane do osoby niewidomej, również odwołuje się do obrazów, których podstawowym elementem jest wygląd. W tym tkwi podstawowa trudność w porozumiewaniu się z osobami niewidomymi. Dotyczy to również sytuacji, gdy chcemy opisać jakiś przedmiot, osobę czy zdarzenie, nieznanе naszemu rozmówcy. Nadto jest oczywiste, że nawet gdy operujemy pojęciami abstrakcyjnymi, np. z dziedziny matematyki, mamy do czynienia z jakąś ich wizualizacją, choćby w postaci zapisu.

Na ogół wygląd utożsamiamy z tym co widzimy. Wydaje się, że jest on integralną częścią tego, co nam się przedstawia. Jednakże osoba poznająca może dokonywać świadomego procesu postrzegania tylko wtedy, gdy znajduje się w przestrzeni przynajmniej w minimalnym stopniu oświetlonej. W ciemności zachowuje się jak człowiek niewidomy. Można więc wywnioskować, że wygląd nie jest częścią przedmiotu, na którym się konstytuuje i którego istnienie ujawnia, a jednocześnie w realnej rzeczywistości nie może zaistnieć bez tego, co nam pokazuje. Czym w takim razie jest?

Rodzaje wygląków – krytyka ingardenowskiej koncepcji budowy dzieła sztuki

Można wyszczególnić trzy zasadnicze rodzaje wygląków. Najpierw te, z którymi mamy do czynienia w otaczającej nas rzeczywistości. Potem te, które swe istnienie zawdzięczają wszelkim przekazom wizualnym (m.in. dzieła sztuki, reklamy itd.) oraz w końcu – te, które są przywoływane w umyśle i ich istnienie jest czysto intencjonalne.

W pierwszym wypadku, wygląd ujawniający przedmiot, którego pojawienie się uzależnione jest od oświetlenia, graniczy pomiędzy naszym umysłem, a owym przedmiotem. Wydaje się niewątpliwe, że jest łącznikiem, ogniwem pośredniczącym¹⁰, pomiędzy nami a tym co odsłania. Aby sprawdzić, czy nas nie łudzi, musimy podejść do owego wygląku i sprawdzić na czym się ukonstytuował. Znane jest przecież doświadczenie, że przedmiot, który nam się tak, a nie inaczej przedstawia, wydaje się czymś innym, niż jest w swej istocie.

Wygląd tego, co postrzegamy w świecie nas otaczającym, nie należy do bytów intencjonalnych, gdyż jego pojawianie się nie jest uzależnione od woli i intencji patrzącego, a on sam nie powstaje w jego umyśle. Człowiek może go zobaczyć, ale gdy odwróci głowę, on nadal pozostaje, choć nie jest dla niego widoczny. W momencie, gdy ów wygląd dostrzegamy kątem oka, nie poszukując go, on sam się narzuca – jeśli jest dobrze oświetlony i wyrazisty. Jest to mieszanina światła oraz cienia i wydobywanej dzięki nim barwy o określonym kształcie. Związek wygląku z przedmiotem jest tak oczywisty, że na ogół nie zdajemy sobie sprawy z tego, że można go potraktować jako warstwę. Nie jesteśmy w stanie jej dotknąć, zawsze bowiem natkniemy się na coś materialnego, co nie jest wyglądem, ale bez czego tenże nie może istnieć. Przypomina on w jakimś stopniu fantom, który pojawia się i znika wraz z oświetleniem. Jego niematerialność domaga się gruntu fizycznego. Zawsze dany jest we własnościach wzrokowych i w żadnych innych. Co więcej, przedmiot może istnieć bez wygląku (np. w ciemnym pomieszczeniu). Również i sam wygląd może istnieć bez przedmiotu, na którym się ukonstytuował i ujawnił jego istnienie.

W ten sposób przechodzimy do drugiego sposobu istnienia wygląków. Można je „zdzjąć” z konkretnego przedmiotu, umieścić w innym

¹⁰ P. Florenski (op. cit., s. 72) naprowadził mnie na trop zagadnienia wygląków, które traktuje jako objawienie.

miejscu i nałożyć na papier, płótno czy deskę. Ich fundamentem bytowym są wtedy plamy barwne o określonym kształcie, jasności, stopniu nasycenia. Warunkiem niezbędnym jest tu zawarte w nich, rozpoznawane przez odbiorcę, podobieństwo.¹¹ Pojawianie się wyglądu jest jednak uzależnione, tak jak w przypadku konkretnych przedmiotów, od światła. Zasadnicza zaś różnica zasadza się w tym, że udostępnia nam wtedy rzeczywistość intencjonalną oraz, że raz utrwalony w jakimś konkretnym aspekcie, niezmienny, zawsze jest taki sam, pomijając oczywiście efekt związany ze starzeniem się barwy oraz wynikający ze zmienności oświetlenia. „Zdjęty” z przedmiotu i umieszczony na dowolnym podłożu, czy też zawieszony na elektronach w obrazie telewizyjnym¹², znajduje się na granicy świata realnego i intencjonalnie przywoływanego.

In g a r d e n tymczasem udowadnia, że obraz jest bytem intencjonalnym, w którym realna jest tylko warstwa plam barwnych. Uważa on, że ma swe ugruntowanie w dwóch fundamentach bytowych: w widzu i w malowidle. Udostępniona zaś rzeczywistość jest inna od tej, w której znajduje się odbiorca¹³. Trudno na pierwszy rzut oka to zakwestionować, bo faktycznie, obraz powstaje w umyśle odbiorcy w oparciu o plamy barwne, umieszczone na dowolnym podłożu. Nie istnieją przecież realnie ani przedmioty, ani osoby, pojawiające się w obrazie, a w konsekwencji można sądzić, że nie istnieją wyglądy przedmiotów przez nie się przejawiających, zwłaszcza w takim obrazie, w którym owe wyglądy są niedookreślone z założenia, jak np. w szkicach czy obrazach niektórych impresjonistów. Doświadczane jednak wrażenie zewnętrżności obrazu w stosunku do umysłu odbiorcy, budzi wątpliwości – czy obraz jest rzeczywiście bytem czysto intencjonalnym? Jeżeli tak, to powstaje pytanie, co w nim jest intencjonalne, a co realne, czy rzeczywiście, granicą realności jest wspomniana warstwa kolorowych plam?

Wątpliwości pogłębiają się, gdy przyjrzymy się fotografii. Jest ona swoistego rodzaju obrazem przedstawiającym i nie powstałaby, gdyby

¹¹ In g a r d e n w *Studiach z estetyki* (T. II, PWN, W-wa 1966, s. 25-26) odsuwa zagadnienie podobieństwa, skupiając uwagę za H u s s e r l e m na tzw. konsekwencji przedmiotowej. Do zagadnienia powróć nieżej.

¹² Obraz telewizyjny, tak jak i w komputerze, wymaga osobnych analiz, a to z tego tytułu, że posiada światło własne. Nie wymaga zewnętrznego oświetlenia, aby zaistnieć, podobnie jak ogień i wszelkie inne źródła światła. Stąd też i siła oddziaływania takiego obrazu jest o wiele większa.

¹³ R. In g a r d e n, *O budowie obrazu*, w: tenże, *Studia z estetyki*, T. 2, Warszawa 1966, s. 7-115.

nie było przedmiotu fotografowanego. Można więc sądzić, że ma swe oparcie o trzy, a nie dwa fundamenty bytowe, wyszczególnione przez Ingardena, bez których nie może zaistnieć, zaś ona sama pełni funkcję pośredniczącą. Konsekwencją tego stwierdzenia jest niezwykle ważka, bowiem powstaje sugestia, że obraz wiąże umysł odbiorcy nie tylko z rzeczywistością udostępnianą intencjonalnie przez obraz, ale i z rzeczywistością, z której „zdjęte” zostały wyglądy. To co próbuję tu przedstawić, ma niebagatelne znaczenie zarówno dla twórcy jak i dla odbiorcy. W grę wchodzi bowiem, zagadnienie prawdy i fałszu, które to zagadnienie dziś jest prawie całkowicie usuwane z rozważań teoretycznych nad sztuką, choć, jak bumerang wraca potrzeba stosowania jej jako kryterium wartości poszczególnych dzieł.

Gdy przyglądamy się fotografii, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z papierem lub innym podłożem pokrytym emulsją i plamami barwnymi oraz z odbiorcą. Z analogiczną sytuacją spotykamy się, gdy rozważymy przedstawienie, które jest malarskim portretem osoby, rzeczy czy pejzażu. Sprawa komplikuje się, gdy stajemy przed obrazem, jak to określa Ingarden, z tematem literackim. Pisze on:

Istnieją bowiem obrazy, w których funkcja odtwarzania nie występuje, a w których zarazem istnieje określona sytuacja przedmiotowa, a w szczególności życiowa. (...) Tę przedstawioną w obrazie sytuację i naocznie się nam przedstawiającą sytuację przedmiotową, a w szczególności życiową, nazwę ‘tematem literackim’ obrazu. (...) Wyprowadza nas z koniecznością poza obraz, domaga się rozwinięcia w cały czasowo rozwinięty proces. (...) Fakt, że obrazy historyczne tylko wtedy są w pełni zrozumiałe, jeżeli mają odpowiednio informujący tytuł (...) pokazuje nam najwyraźniej, że tego rodzaju obrazy nie stanowią w pełni samodzielnych dzieł sztuki malarskiej.¹⁴

Argumentacja ta nie jest przekonująca, gdyż większość przedstawień malarskich domaga się uprzedniej wiedzy na przedstawiany temat. Potrzebują tytułu, bez którego są często niezrozumiałe, zaś ikona bez podpisu nie może być wprowadzona do Cerkwi. Jedno w tym wydaje się być pewne. Fundament bytowy, jakim jest realna rzeczywistość dla obrazu, nie może być pominięty w analizie struktury budowy dzieła sztuki, gdyż jest niezbędny dla jego powstania (przynajmniej dla dzieł cokolwiek przedstawiających). Podział zaś na obra-

¹⁴ Op. cit., s. 13-15.

zy samodzielne i niesamodzielne, choć bardzo błyskotliwy, nie odpowiada rzeczywistości, gdyż, tak naprawdę, żaden obraz nie jest w tym kontekście samodzielny. Zagadnienie malarstwa abstrakcyjnego i surrealistycznego tu pominię, gdyż ich analiza wymaga osobnego opracowania, jako szczególnie etap w rozwoju dziejów malarstwa o niezwykłych konsekwencjach poznawczych.

W swojej teorii Ingarden dokonuje bardzo arbitralnego rozgraniczenia malowidła i obrazu. Pisz w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości:

W malowidle bowiem nie ma wcale przedmiotów (rzeczy, ludzi) przedstawionych, pokazywanych widzowi ani też żadnych zrekonstruowanych wyglądnów [podkreślenie moje]. Istnieją natomiast pewne części lub własności malowidła, które o tym rozstrzygają, czy i jakie zrekonstruowane wyglądnów mogą się dla widza ukonstytuować, a w następstwie tego, czy i jakie przedmioty uzyskują w nim przedstawienie.¹⁵

W swej analizie budowy dzieła architektonicznego, wyszczególnia w nim dwie warstwy: wyglądnów i trójwymiarowego kształtu budynku. Nie próbuje jednak zweryfikować swego stanowiska, mówiącego o intencjonalności istnienia wyglądnów w przedmiocie istniejącym realnie i podtrzymuje to, co powiedział przy analizie budowy obrazu.¹⁶ Konsekwencją jest odesłanie w rzeczywistość złydy i cienia wszystkiego, co stworzył człowiek, a co zaliczane jest do dzieł kultury.¹⁷ Więcej – na tej podstawie można wywnioskować, że ota-

¹⁵ Op. cit., s. 31-32.

¹⁶ ...musimy w dziele architektury (podobnie z resztą jak i w rzeźbie) rozróżnić dwie warstwy: 1. Wyglądnów wzrokowe poprzez które przejawia się spostrzeżeniowo kształt budynku, 2. Trójwymiarowy kształt budynku (katedry, teatru, palacu itd.), przejawiający się przez wyglądnów. Różnica między dziełem malarskim – obrazem – zachodzi przy tym ta, że gdy w malarstwie mamy do czynienia zawsze z jednym tylko wyglądnem, w dziele architektury istnieje ich nieskończenie wiele (w zasadzie) Nie chodzi przy tym o k o n k r e t n e indywidualne wyglądnów, które posiada każdy z kolei widz, gdy spostrzeża dane dzieło, lecz o mnogość wyglądnów przynależnych do danego kształtu, którą z góry wyznacza uformowana materia. (...) Dzieło architektoniczne tym się bowiem różni od dzieła malarskiego – obok innych różnic na które już wskazałem – że w dziele malarskim przy co najmniej dwuwarstwowej jego budowie warstwa wyglądnów stanowi strukturalnie konstytuwny 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 specyficznie estetycznie wartościowe (op. cit., s. 131-132).

¹⁷ Twory kultury wytworzone przez człowieka nie stanowią niczego więcej jak tylko pewnego rodzaju cieni rzeczywistości, będąc jedynie tworam i czysto intencjonalnymi. Noszą na sobie

czająca rzeczywistość należy do sfery intencjonalnej, (a przynajmniej wszystko to, co możemy zobaczyć w otaczającym nas świecie), zaś jedynym, co realne jest materia, w której „zanurzone są” intencjonalnie istniejące wyglądy. W ten to sposób można rzeczywiście dojść do „sporu o istnienie świata”. Takie stanowisko budzi sprzeciw na tle dotychczasowych rozważań. In g a r d e n mylił się w tym właśnie punkcie. Większość dalszych jego analiz, mimo spójności, wynika właśnie z błędnego postrzegania wyglądów. Odsuwając je w sferę bytów intencjonalnych, wyizolował dzieła sztuki malarskiej z rzeczywistości, która stanowi podstawę dla ich tworzenia.

„Zdejmując” wygląd z przedmiotu, i umieszczając go na innym podłożu, by przedmiot pojawił się już jako istniejący intencjonalnie, musi być spełniony pewien warunek. Jest nim zachowanie podobieństwa w wyglądzie umieszczonym na dowolnym podłożu, do wyglądu przedmiotu istniejącego realnie. Dzięki podobieństwu odbiorca, który zna ów przedmiot ze swego otoczenia, może zidentyfikować go i zrekonstruować intencjonalnie w trójwymiarowej przestrzeni, na granicy której znajdują się wyglądy.

To jest kolejny moment, w którym odchodzę od koncepcji In g a r d e n a. Zagadnienie podobieństwa odsuwa on bowiem poza sferę swych zainteresowań:

*Mniejsze lub większe podobieństwo, jakkolwiek dla funkcji odtwarzania niezbędne, nie stanowi tej funkcji. Jest ono jedynie podstawą, na której ta funkcja się rozwija i która zarazem 'robi obraz' portretem. Albowiem (...) fakt, że pewien przedmiot jest podobny do innego, jak np. dwie sosny do siebie, nie sprawia, że pierwszy jest obrazem drugiego.*¹⁸

Można tu jeszcze dodać, że w przypadku dwóch bliźniaków, niemal identycznych, podobieństwo też nie stanowi o tym, że jeden jest obrazem drugiego. Z powyższego wynika, że autor z jednej strony traktuje podobieństwo za element ważny z drugiej zaś, sytuując je w wyglądach (w czym niewątpliwie ma rację) przypisuje je rzeczywistości intencjonalnej. Płynie z tego wniosek, że podobieństwo jest

tylko pozór istnienia, który charakteryzuje wszelkie duchowe twory człowieka, jak dzieła sztuki lub rozmaite inne wytwory kultury ludzkiej, bez względu na to, czy są dziełami poszczególnego człowieka czy też całej społeczności ludzkiej (R. In g a r d e n, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1978, s. 16-17).

¹⁸ Op. cit., s. 25-26.

sprawą czysto subiektywną, gdyż zależy od woli i intencji patrzącego.

Ingarden dokonuje tu jednak nieuprawnionego intelektualnie zabiegu, przywołując za Husserlem przykład ze świata realnego i zestawiając go z obrazem. Przecież podłoże wyglądków decyduje o tym z jaką rzeczywistością graniczą i nam udostępniają oraz jakie wynikają z tego konsekwencje. Obraz ze swej istoty zakłada, iż wygląd pojawia się na czymś zgoła różnym od swego pierwotnego miejsca. To natomiast, co jest wspólne, to materialność plam barwnych, materialność przedmiotu oraz kolor. I w jednym i w drugim przypadku mamy do czynienia z wyglądkami, których realność istnienia jest niezaprzeczalna, choć różna od realności otaczającego świata. Nie materialnie istniejące wyglądy, „zanurzone” w materii, znajdują się na granicy udostępnianych światów i są łącznikiem, ogniwem pośredniczącym,¹⁹ pomiędzy nimi a patrzącym. Podobieństwo uchwycone w wyglądku umieszczonym na desce czy płótnie decyduje o tym, czy jest to obraz danej rzeczy realnej czy osoby i czy może się ona intencjonalnie pojawić, czy też nie. Gdy nie zostaje zachowane podobieństwo, pojawia się już nie to, co można by sądzić, że miało być przedstawione, a zupełnie coś innego.

W obrazie wygląd może być pokazany bardziej lub mniej naocznie. Może być dany wręcz potencjalnie. Odbiorca musi wtedy dokonać pewnego wysiłku, związanego z dokonkretyzowaniem i odnalezieniem podobieństwa do tego, co ma odsłonić, co szczególnie widoczne jest w szkicach. Zachodzi tu zjawisko, w którym niedookreślony wygląd pojawia się jako istniejący częściowo intencjonalnie, bo dokonkretyzowany jest przez umysł i wolę odbiorcy. Owa intencjonalność umocowana jest w tym, co postrzegamy i jest uzupełnieniem przez odbiorcę niedookreślonego przez artystę wyglądu.

W otaczającej nas rzeczywistości rzecz przedstawia się podobnie, gdy zmuszeni jesteśmy do rozszyfrowania otoczenia we mgle lub w półmroku. Dokonujemy tego w sposób bardziej lub mniej zgodny ze stanem faktycznym. Różnica w odbiorze pomiędzy wyglądkami rzeczy, udostępnionymi w przekazie malarskim i tymi, które ujawniają nam przedmioty realne, zasadza się w tym, że te pierwsze są niezmiennie, zawsze takie same. Te drugie natomiast, nie tylko zmieniają się z powodu upływu czasu, ale w różny sposób ujawniają to, na czym

¹⁹ *Wygląd stanowi przejaw pewnej rzeczywistości i oceniany jest przez nas jako ogniwo pośredniczące między poznającym i tym, co poznawane, odsłaniające przed naszym wzrokiem i naszym intelektem istotę tego, co poznawane.* (P. Florenski, tamże, s. 72).

się pojawiają, w zależności od punktu widzenia patrzącego na nie widza i zmieniającego się oświetlenia. Podłoże materialne, w którym są ugruntowane oraz – w konsekwencji – rodzaj udostępnianej rzeczywistości, i w jednym, i w drugim wypadku, stanowi o podstawowej różnicy pomiędzy dwoma rodzajami wyglądków – tych przynależnych realnie istniejącym przedmiotom, osobom i tych umieszczanych na dowolnym podłożu, mających pełnić rolę przekazu wizualnego.

Pozostaje do rozważenia wygląd, będący warstwą bytu, istniejącego czysto intencjonalnie. Jest on również niematerialny, choć realnie istniejący, podobnie jak wyglądy rozważane dotychczas.²⁰ Związany jest on z wyobraźnią człowieka i pojawia się w jego umyśle, w nim ma swe ugruntowanie. Jego powstanie jednak uzależnione jest od tego, co odbiorca zobaczył w rzeczywistości zewnętrznej. Obraz powstaje w umyśle, oczy są przewodnikiem i pośrednikiem. Opiera się więc o rzeczywistość zewnętrzną i od niej jest uzależniony. A ponieważ powstaje w umyśle, formuje świadomość człowieka, jego wnętrze, stąd też i nieobojętne jest, wśród jakich obrazów żyjemy, jakimi się otaczamy, jakie obrazy kontemplujemy. I to, jak można się domyślać, decyduje, z wszystkimi dalszymi konsekwencjami, o odmienności wyglądków istniejących tylko intencjonalnie od tych z otaczającego nas świata oraz utrwalonych na płótnie czy desce. Z tego właśnie powodu – z powodu barku bezpośredniego związku z materią, są one mgliste i niewyraźne, domagają się permanentnego dokonkretyzowania i weryfikowania ich prawdziwości w otaczającej rzeczywistości. Łatwo przecież się zmieniają, przekształcają i znikają z naszych myśli. Niezwykła wręcz trudność w rejestrowaniu tego, co jawi się w umyśle, o czym wielokrotnie mówili artyści na przestrzeni dziejów, potwierdza tylko to, co wyżej powiedziałem.

Tym, co jeszcze, poza brakiem „zanurzenia” w materii, zdecydowanie wyróżnia wyglądy czysto intencjonalne, to brak oświetlenia zewnętrznego. Ono jest niezbędne dla pojawienia się wyglądku w otaczającej nas rzeczywistości, zarówno w przedmiotach jak i w obrazach. Tymczasem wewnątrz umysłu owego światła nie ma. To wiąże wyglądy w obrazie i te powstające w wyobraźni. I jedno i drugie rejestrują wygląd światła, a nie posiadają światła wewnętrznego.²¹

²⁰ M.A. K r a p i e c , *Struktura bytu intencjonalnego*, w: tenże, *Realizm ludzkiego poznania*, Pallotinum, Poznań 1959, s. 423-480.

²¹ W obrazie w komputerze czy telewizyjnym ten element różnicuje, gdyż tu obraz posiada wewnętrzne światło. W tym między innymi tkwi niemal magnetyczna siła obrazu komputerowego, na dodatek zmiennego, skupiającego uwagę na sobie, gdyż jest również źródłem światła.

Wyglądy istniejące intencjonalnie mają swój fundament bytowy w umyśle człowieka oraz w otaczającej rzeczywistości. Podobnie jak analizowana wyżej fotografia, w której wyglądy „zdjęte” z rzeczywistości, przeniesione na papier, powodują powstanie rzeczywistości intencjonalnej. Ona powstaje w umyśle i „przylega” do minionej rzeczywistości realnej. To rzeczywistość realna jest punktem wyjścia do powstawania wyobrażeń, o nią się one „opierają” i to ona weryfikuje ich prawdziwość. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że prawdziwość wyobrażeń (nawet fotografia może przekłamać to co jest fotografowane) weryfikowana jest również wiedzą, zdobywaną na przestrzeni czasu. Ta z kolei, dzięki słowu, które pozwala nad nią zapanować oraz zapanować do pewnego stopnia nad rzeczywistością, której dotyczy, odwołuje się do wyglądów, które mogą być schematem bądź malarskim widzeniem. Zgodność owej wizji, kształtującej się wraz z rozwojem poznania, z otaczającą rzeczywistością, definiuje nam klasyczne pojęcie prawdy, polegającej na zgodności umysłu poznającego z tym, co jest poznawane.²²

Chcę tu zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, która różnicuje wyglądy pojawiające się w umyśle, te rejestrowane na desce czy też płótnie i wyglądy z realnego świata. Dotyczy to przestrzeni i nieodłącznie związanego z nią czasu. Przedmioty istniejące wokół nas organizują realną przestrzeń, w której żyjemy oraz przestrzeń naszej świadomości. Są również wyznacznikiem upływu czasu. Dzieje się to dzięki zmiennemu oświetleniu, które jest przyczyną pojawiania się wyglądów, ujawniających aspektowo istnienie przedmiotów, a które to oświetlenie jest zgodne z porami dnia i roku (pomijam tu sztuczne oświetlenie). Wyglądy przywoływane natomiast w umyśle, pozbawione światła, także mają wpływ na organizację lub też dezorganizację przestrzeni naszego wnętrza, naszej świadomości. One także wpływają na subiektywną zmianę tempa upływu czasu, co jest mocno odczuwalne w trakcie kontemplacji czy np. czytania książki. Zagadnienie to wymaga jednak osobnego studium, zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że wyglądy są warstwą pośredniczącą pomiędzy naszym umysłem a tym co ujawniają.

²² Ponieważ na ogół szukamy odniesień do tego, co jest nam znajome, zgodnie z definicją prawdy, niemal instynktownie, wiążemy to, co się odsłania, ze światem, który nas otacza. Bardzo ścisły związek wyglądu z tym, co on ujawnia, powoduje, że w dyskusjach na temat różnych dzieł sztuki często nie mówi się o nich samych, a o rzeczywistości którą one udostępniają. Tak jak trudno jest oddzielić wygląd od przedmiotu, tak samo trudno jest oddzielić tenże wygląd ugruntowany w plamach barwnych, od tego co pokazuje.

Warstwowa budowa obrazu

Powyższe rozważania sugerują, iż Ingarden nie mylił się, gdy mówił o warstwowej strukturze budowy dzieła sztuki. Jednakże nie uchwycił właściwego momentu, od którego można mówić o intencjonalności jego istnienia. Każdy obraz niewątpliwie posiada warstwę plam barwnych. Zwracał już na to uwagę Denis w swej słynnej definicji obrazu.²³ To jest warstwa pierwsza. Plamy barwne posiadają swój wygląd (to jest warstwa druga), z którego istnienia na ogół nie zdajemy sobie sprawy. Jest to szczególnie uchwytne w malarstwie abstrakcyjnym. Trzecia warstwa dotyczy wyglądom, tego, co obraz ma przedstawiać. Ta właśnie warstwa znajduje się w centrum uwagi odbiorcy. Warunkiem niezbędnym ukonstytuowania się wyglądu jest – najpierw – oświetlenie, gdyż bez niego wygląd się w ogóle nie pojawi, potem – podobieństwo do rzeczy odtwarzanej, zawarte w kształcie, jakości, jasności, stopniu nasycenia plam barwnych lub też w zestawieniu ich w taki sposób, że pojawia się wygląd np. jakiegoś przedmiotu. Często zdarza się, że wygląd plamy barwnej stapia się w jedno z wyglądem przedstawianego przedmiotu, co niewątpliwie utrudnia ich rozgraniczenie (ono jest w odbiorze dzieła sztuki wręcz niepotrzebne).

Tu dochodzimy do punktu, w którym można mówić o czwartej warstwie obrazu, jaką stanowi pojawiająca się rzeczywistość intencjonalna. Czy jednak powinno się, w ślad za Ingardenem, nazywać ją warstwą? Wydaje się, że to stwierdzenie ma do pewnego stopnia wymiar przenośny, nie oddający stanu faktycznego. Idąc bowiem konsekwentnie tropem porównywania wyglądom w świecie realnym i tych „zdjętych” i umieszczonych na płótnie, nasuwa się sugestia, że w świecie realnym przedmiot sam w sobie jest warstwą całości – to znaczy – jego samego i jego wyglądu. Zachodzi tu wtedy jakaś niewspółmierność. A jeżeli tak, to i w obrazie mamy do czynienia z tą samą niewspółmiernością. Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej, gdy sportretujemy symbol, a ten zgodnie z koncepcją Ricoeura, posiada dwoistą strukturę, która sugeruje istnienie dwóch warstw – literalnej, już zbudowanej warstwowo i tej, która udostępniana jest

²³ Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku (M. Denis, *Definicja neotradycjonalizmu*, w: *Artyści o sztuce Od van Gogha do Picassa*, wybór, opracowanie i tłumaczenie: E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977).

przez analogię.²⁴ Czy ta ostatnia, pozostając na gruncie uznania za warstwę rzeczywistości odsłanianej przez wyglądy, też jest warstwą? Będąc konsekwentnym, należałoby ją również za taką uznać – do niej docieramy dzięki zżyciu się z sensem literalnym symbolu, a ona otwiera się przez analogię. Sądzę jednak, że wobec tego co ujawniają wyglądy (i to zarówno w odniesieniu do otaczającego nas świata jak i do tego istniejącego intencjonalnie w obrazie) bardziej stosowne jest określenie „przestrzenna rzeczywistość”. Same wyglądy można porównać do ubrania, które ma zawsze podwójny wymiar: ukrywania i odsłaniania.

Istnieją cztery zasadnicze sposoby przedstawiania wyglądów w obrazie. „Zdejmując” wygląd z danej rzeczy, możemy go dowolnie deformować. Można rzecz tak przedstawić, że nie pojawi się nam intencjonalnie istniejąca, trójwymiarowa przestrzeń, tak jak w ikonach. Można uformować wygląd w taki sposób, że owa przestrzeń pojawi się, tak jak w zachodnioeuropejskim malarstwie nowożytnym, (pomiędzy tym zagadnieniem sztuki współczesnej, szczególnie abstrakcyjnej czy też ekspresjonistycznej, w której również mamy do czynienia z eliminacją przestrzeni). I w jednym i w drugim wypadku możemy mieć do czynienia z dominacją linii, zjawiska charakterystycznego dla sztuki północnoeuropejskiej oraz wyraźnie dostrzeganego w ikonach Rosji. Zdarza się też, że na plan pierwszy wybija się malarstwo rzeźbiarskie przedstawianie rzeczywistości, z czym spotykamy się głównie na terenie Włoch oraz, w pewnym stopniu, w ikonice bizantyńskiej.

Ten szkicowy podział, jakkolwiek schematyczny, rzuca nam światło na to, co działo się nie tylko w malarstwie europejskim na przestrzeni dziejów, ale i na rozwój całej jej kultury, na terenach objętych chrześcijaństwem. Konsekwencje poznawcze dla twórcy i odbiorcy, jakie pociąga za sobą stosowanie jednego z czterech zarysowanych sposobów malarskiego ujmowania rzeczywistości, wymagają bliższego rozważenia, tym bardziej, że ów podział znajduje swój wyraz w poszczególnych dziełach, powstałych na przestrzeni dziejów i związany jest z położeniem geograficznym miejsc, w jakich powstały. Ikona, pozbawiona intencjonalnie istniejącej przestrzeni, która jest wizytówką chrześcijańskiego wschodu, jawi się tu jako znak widzenia Boga. Na zachodzie – rozwój perspektywy zbieżnej, związanej z poszukiwaniem prawdziwości wizualnego przekazu rejestru-

²⁴ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, tłum. S. Cichowicz, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975, s. 7-25.

jącego świat zewnętrzny oraz koncepcje teologiczno-filozoficzne, są świadectwem usiłowań, których celem jest intelektualne zapanowanie nad niepojętymi tajemnicami świata człowieka i Boga. Są one ściśle związane ze sformułowaniem ś w. A n z e l m a, wyrażającym jego nadzieję, będącym niemal programowym hasłem początków scholastyki, sprowadzającym się do kilku słów: *wiara szukająca rozmiennia*. Tu szczególnie silnie dochodzi do głosu poszukiwanie zgodności pomiędzy wizerunkiem a otaczającą rzeczywistością, zgodności, która nie jest tylko iluzjonizmem mimetycznym. Tereny północnej Europy, na których ludzie posiadali skłonność do pojmwania Boga i człowieka w sposób idealistyczny oraz południe, szukające idealnego wcielenia, dowodnie wskazują na słuszność podążania tym tropem. Niezwykle przy tym brzmi tekst ze Starego Testamentu, w którym ów podział znajduje swe odzwierciedlenie. Hiob skarżąc się na tragiczny los i opuszczenie mówi:

Jeśli pójdę na wschód – nie widzę Go. Jeśli na zachód – nie rozumiem Go. Jeśli w lewo – cóż uczynię nie uchwycę Go. Jeśli obrócę się w prawo – nie ujrzę Go (Hiob 23, 8 – 10).

Rodzaje wyglądnów w kontekście udostępnianej przez obraz rzeczywistości – skłonności poznawcze człowieka

W procesie twórczym, można wyodrębnić przynajmniej dwie zasadnicze postawy i idące w ślad za nimi działania. Może być tak, że artysta podchodzi do płótna czy deski z gotową ideą-wyobrażeniem, opartą o bardziej lub mniej fragmentaryczną wiedzę. Plamy barwne kładzione na podłoże z jednej strony weryfikują wyobrażenie i jednocześnie są ręką artysty poprawiane. Celem zaś jest uchwycenie i zestrojenie wyglądnów w sposób maksymalnie bliski wyobrażeniu, które nosi w sobie artysta, a które jest zmienne, nie do końca uformowane. Zdarza się również i tak, że twórca poddaje się temu, co zaczął malować. Pojawiające się wyglądy plam barwnych, linie, często niedookreślone, zaczynają otwierać wnętrze artysty, rozwijać wyobraźnię w nieznanym mu kierunku, a on zaczyna je dokonkretyzowywać.

Na ogół postaw takich nie spotykamy w czystej postaci. Mieszają się one w procesie aktu twórczego. Bez względu na to, jak on przebiega w konkretnym wypadku, mamy do czynienia z czymś bardzo istotnym. Otóż artysta może przynajmniej na dwa zasadnicze sposoby operować wyglądnami, czyli po prostu – malować obraz, sposoby,

które skutkują definitywnie różnymi efektami i mają poważne konsekwencje dla odbioru danego dzieła.

Gdy obraz ma położone plamy barwne tak, że intencjonalnie istniejący przedmiot nie pojawia się w trójwymiarowej przestrzeni, a jednak wyglądy ów przedmiot pokazują, dzieje się coś bardzo ciekawego. Przykładem może być, np. stół namalowany przez małe dziecko, które beztrąsko łamie zasady perspektywy, gdyż ich po prostu nie zna. Zestaw wyglądów uniemożliwia pojawienie się intencjonalnie istniejącego przedmiotu, który jest jednak namalowany w taki sposób, że nikt nie ma wątpliwości, że chodzi o jakiś stół. To, jakie szczególne dookreślenia się pojawią, zależy od fantazji dziecka, oraz od tego, co ono uzna za niezbędne, by dany przedmiot przedstawić. Zazwyczaj dziecko ma na myśli stół z jego najbliższego otoczenia. Jest pewnie przekonane, że każdy będzie wiedział o jaki konkretny stół chodzi. Tymczasem efekt w odbiorze jest taki, że odnosi się on do każdego stołu, który np. pełni funkcję gromadzenia wokół siebie całej rodziny, zwłaszcza gdy ów mały artysta umieści przy stole mamę tatę i rodzeństwo. W ten sposób, aczkolwiek nieświadomie, przy pomocy wyglądu, udostępnia, przywołuje wizualnie, ogólną ideę stołu w aspekcie rodzinności. W odbiorcy przyglądającemu się takiemu rysunkowi, może otworzyć się to, co jego umysłowi udostępnia rysunek, to co jest zgodnie z jego indywidualnym doświadczeniem, wyobrazeniami, które już się w nim ukształtowały i nadal kształtują. Trzeba przy tym pamiętać, że obraz powstaje w umyśle patrzącego, a opiera się o wyglądy, które znajdują się na zewnątrz i odsłaniają rzeczywistość inną, niż ta w której znajduje się odbiorca dzieła. Oczywiście może być i tak, że w czasie oglądania, patrzący zatrzyma się tylko na funkcji informacyjnej obrazka oraz na jego walorach estetycznych. Wtedy idea się nie odsłoni, a w konsekwencji i w nim również nie zostanie odsłonięta, nie będzie miała wpływu na formowanie jego wnętrza.

Co dzieje się, kiedy przedmiot zostaje dokonkretyzowany, kiedy naocznie pojawi się intencjonalnie istniejąca przestrzeń? Wówczas wyglądy nie ujawniają nam idei-wyobrażenia, a w dalszej konsekwencji idei-bytu doskonałego, ale szczególną, jednostkową rzecz, pociągając za sobą pojawienie się zjawiska czasu. I mimo że mamy do czynienia z nieruchomymi wyglądami, to przywołana rzeczywistość intencjonalna nacechowana zostaje w sposób zdecydowany przemijalnością, w przeciwieństwie do rozważanego rysunku dziecka.

Analizowany obrazek może być przedstawiony przynajmniej na dwa, biegunowo różne sposoby. Może być on tak uformowany ręką małego artysty, że dominującym walorem są linie, co szczególnie mocno daje znać o sobie w rysunku pozbawionym koloru. Przedstawione w ten sposób przedmioty i osoby, są w pewnym stopniu odcieleśnione i z taką właśnie – odcieleśnioną – rzeczywistością graniczą. Gdy jednak dominantą stanie się barwa, a nie linia, wtedy w sposób najzupełniej naturalny, wyglądy będą nacechowane materialnością, bowiem barwna plama o kształcie wyglądu przedmiotu ujawnia w sposób naoczny jego fizyczne istnienie. Zjawisko to jest nie do przecenienia, gdyż skłonność do odcieleśniania lub też materializowania postrzeganego świata daje o sobie znać w całych dziejach twórczości malarskiej człowieka. Więcej, oba sposoby przedstawiania rzeczywistości wymagają wzajemnego uzupełnienia, ubogacenia, by człowiek, istota poznająca, przybliżył się do prawdy o tym, co jest przez obraz udostępniane. I tu, podobnie jak w opisywanych wyżej dwóch drogach aktu twórczego, owe skłonności nie występują w czystej postaci.

Pojawienie się trójwymiarowej przestrzeni w malarstwie, związane z odkryciem perspektywy linearnej, później – powietrznej i w dalszej konsekwencji – światłocienia, pociągnęło za sobą niebывałe konsekwencje. Jeszcze bardziej wydobyło naocznie różnicę w sposobie postrzegania rzeczywistości, co objawiło się w kulturze chrześcijańskiej Europy Wschodu i Zachodu oraz Północy i Południa. Co się okazuje: prawidłowość związana z postrzeganiem rzeczywistości, o której mówiłem wyżej, znajduje swe odzwierciedlenie również i w dziełach, w których pojawia się trójwymiarowa przestrzeń.

Zacząć należy od tego, że dzieła te znajdują się w bardzo wyraźnej opozycji do takich, które pozbawione są efektu związanego z perspektywą, czego przykładem jest malarstwo ikonowe (tym ostatnim zajmę się szczegółowo niżej). W nich dowolny przedmiot, osobę w przestrzeni, można przedstawić podobnie jak w analizowanym obrazku dziecka, z wydobyciem linii, położeniem na nią nacisku – co powoduje w odbiorze efekt odcieleśnienia tego co przedstawione – lub też ze skupieniem uwagi na walor malarski, co sprawia, iż w takim ujęciu przedmiot czy osoba, ukazana jest z całą materialnością przemijającego istnienia.

Na płaszczyźnie intelektualnej, skupiającej uwagę na poznaniu dostępnym rozumowi i na wiedzy zawartej w objawieniu, owe różnice uzewnętrzniały się bardzo ostro m.in. w sporach o obrazoburstwo,

które miały być definitywnie zakończone przez II Sobór Nicejski. Jednakże nie zmieniło to świadomości wielu uczestników tamtych wydarzeń. Znalazło jednak swoje odniesienie w praktykowaniu religii i w dalszym rozwiązywaniu zagadki obrazu i jego współzależności z tym, co obraz przedstawia.

Spór o obrazoburstwo nie był sporem tylko teologicznym. Zbyt poważne pociągnął za sobą konsekwencje, zbyt wiele ofiar pochłonął, by tylko na tej płaszczyźnie go rozważać. Nie odnosił się tylko do problemów wiary, z jakimi borykało się chrześcijaństwo wschodnie. Co więcej, ujawnił również coś zastanawiającego, a mianowicie – pewne zbieżności w postrzeganiu świata i Boga, wspólne dla północnego zachodu i południowego wschodu Europy, gdzie spór o cześć oddawaną obrazom rozgorzał i miał krwawy przebieg. Stanowisko Karola Wielkiego, wyartykułowane w *Libri Karolini* jest tego wymownym świadectwem, podobnie jak i obrazoburstwo, z którym do dziś mamy do czynienia w protestantyzmie. Można sądzić, że jest ono silnie ugruntowane w naturalnych skłonnościach poznawczych, warunkujących myślenie i postępowanie zgodne ze sposobem postrzegania. Obrazoburcy i Frankowie, jak podkreśla Tatar-kiewicz, sztukę pojmowali sensualistycznie – zmysłowo, zaś Boga spirytualistycznie (duchowo). Stąd też nie można było według nich przypisywać obrazom udziału w boskiej naturze. Co prawda Karolowi Wielkiemu nie przeszkadzały obrazy, uważał bowiem, że można je malować i nie należy ich niszczyć, jednakże czci nie wolno im oddawać. To ostatnie łączyło obrazoburców i Franków.²⁵ Nasuwa się sugestia, że dała tu o sobie znać z jednej strony niemożność oddzielenia w świadomości wyglądu od rzeczy udostępnianej przez ten wygląd i nakładająca się skłonność do wizualnego dematerializowania tego, co doskonałe. Ujawniało się to najpierw w aikonicznym malarstwie czasów Merowingów oraz w sztuce iryjskiej i northumbryjskiej, dalej w sylwetowym ujmowaniu przedstawień, w stosowaniu abstrakcyjnego, idealnego tła oraz w dominacji linii w całej sztuce północno-zachodniej Europy, od miniatorstwa poczynając, przez malarstwo tablicowe, architekturę, kończąc na grafice, która szczególnie impuls rozwojowy otrzymała, właśnie na tamtych terenach.

Warto przy tym nadmienić, że Islam, silnie oddziałujący na Bizancjum, mający wpływ na ikonoklazm i jego przebieg, Islam, który jest obrazoburczy, wykształcił na przestrzeni dziejów niezwykle formy

²⁵ W. Tatar-kiewicz, *Historia estetyki*, t. 2 Ossolineum 1960, s. 146.

ornamentalne, które nie ujawniają istnienia czegokolwiek i zbliżone są do malarstwa abstrakcyjnego. Przepaść pomiędzy Stwórcą a człowiekiem jest w świadomości muzułmanów nie do przewyciężenia. Nie wolno więc tworzyć wizerunków Boga. Nie wolno też tworzyć wizerunków człowieka, co związane jest również ze skłonnością ludzi zamieszkujących tereny Wschodu do utożsamiania tego co przedstawione z tym, co jest przedstawiane oraz przebóstwiania jego natury w osobach władców.²⁶ Stąd też artyści cały swój wysiłek i umiejętności skupili na ornamentyce, którą doprowadzili do perfekcji. Finezja, delikatność, kunszt wykonania zyskały sobie sławę w całym świecie. Wiele wzorów, m.in. arabeska będąca ornamentem z delikatnej, często wręcz kaligraficznie potraktowanej wici roślinnej, zostało przeszczeplonych z czasem na grunt sztuki europejskiej.

W protestantyzmie natomiast owa skłonność do skupiania uwagi na duchowym aspekcie rzeczywistości nadprzyrodzonej, do pogłębiania przepaści pomiędzy Bogiem a człowiekiem i w końcu – do eliminacji obrazów ze świątyń, wzmocniona zostaje przez wyłączne odwoływanie się do słowa zawartego w Biblii. W tym, jak się wydaje, tkwi pewna zbieżność w efektach poznawczych pomiędzy Islamem a protestantyzmem. Islam bowiem jest religią księgi, co tak mocno podkreślał Jacek Salij, w trakcie konferencji Chrześcijańskiego Forum Pracowników Nauki w Rogowie, przywołując Katechizm Kościoła Katolickiego.²⁷ Twórcy kultury północnozachodniej Europy natomiast cały swój wysiłek skupiali na Piśmie św., a więc na słowie, a więc również na księdze. Słowo, opisujące dowolną rzeczywistość, przywołuje ją w sposób intencjonalny, siłą rzeczy w dużym stopniu oderwany od materii świata. Przywołuje obrazy w umyśle, nasuwa inne słowa – jest pozbawione materialnego fundamentu, bez którego obraz nie może istnieć. Słowo domaga się z jednej strony – uzu-

²⁶ Ta skłonność wyraziła się szczególnie mocno w oddawaniu czci boskiej cesarzom w starożytnym Rzymie. We wschodniej części cesarstwa część boską oddawano samemu cesarzowi, uważanemu za boga, na Zachodzie natomiast, głównie w Rzymie, czyniono rozróżnienie pomiędzy osobą fizyczną władcy a tym, co stanowiło jego *genius*. Tam właśnie ów *genius* był przedmiotem czci boskiej. Cesarz zostawał bogiem dopiero po śmierci i włączany był do pantheonu (zob. M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1979, s. 90-92).

²⁷ Konferencja odbyła się w r. 2007 w dniach 18 – 21 10. W 108 artykule *Katechizmu Kościoła Katolickiego* rzecz jest ujęta w sposób następujący: *Wiarą chrześcijańska nie jest jednak 'religią Księgi'. Chrześcijaństwo jest 'religią Słowa' Bożego, 'nie słowa spisane i milczące, ale Słowa Wcielonego i żywego'. Aby słowa Pisma św. nie pozostawały martwą literą, trzeba, by Chrystus, wieczne Słowo Boga żywego, przez Ducha Świętego oświecił nasze umysły, abyśmy 'rozumieli Pisma' (Łk 24, 45).*

pełnienia obrazem, a z drugiej – wcielenia, co wynika z jego funkcji pośrednictwa pomiędzy rozmawiającymi, a rzeczywistościami o których mówią i które przywołują intencjonalnie. Podobnie i obraz potrzebuje, z racji funkcji pośrednictwa, uzupełnienia słowem. Zdawało sobie z tego sprawę już w czasach Karola Wielkiego, choć nie znano struktury budowy ani obrazu ani słowa, co znalazło wyraz we wspomnianych *Libri Karolini*.²⁸ Temu zagadnieniu przyjrzyć się niżej w osobnym rozdziale.

Trzeba tu również zauważyć, że cechą charakterystyczną, w umysłowości ludzi zamieszkujących tereny Europy północnozachodniej, uzewnętrzniającą się m.in. w dziełach sztuki była, i jest nadal, nie spotykana w takim stopniu na innych terenach, niezwykła dokładność, jakaś bezwzględna wręcz uczciwość, w postrzeganiu tego, co nas otacza. Maria Rzepińska w swym dziele *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, zwraca na ten element wielokrotnie uwagę.²⁹ W malarstwie flamandzkim pojawiają się m.in. takie szczegóły jak okulary, wskazujące na ułomność człowieka. Na wyeksponowanie takiego detalu nie pozwoliłby sobie artysta wenecki czy też pochodzący z Rzymu. Podobnie i uwzględnianie odbicia w wypukłym w lustrze, które deformuje postać, jakże częsty motyw malarstwa flamandzkiego doby odrodzenia, w malarstwie włoskim pojawia się dopiero w manieryzmie. Jednak tu jest on tu skutkiem poszukiwań twórczych, leżących u podłoża stylu, będącego kontynuacją renesansowych poszukiwań artystycznych.³⁰ Tymczasem w malarstwie flamandzkim jest to konsekwencja niezwykle realistycznego postrzegania rzeczywistości.

Cecha ta również miała niezwykle istotny wpływ na ujawnienie się różnic, które tu analizuję. Skupianie uwagi na otaczającej rzeczywistości, uwzględniające wszelkie jej niedoskonałości, wprowa-

²⁸ Przypuśćmy, że ma być czczony obraz Bogarodzicy; ale skąd mamy wiedzieć – jeśli nie ma podpisu – że to jej obraz? Na jakiej podstawie odróżnimy go od innych obrazów, skoro nie ma między nimi żadnej różnicy poza kunsztem artystów i wykonawców oraz jakości materiału? *Libri Karolini*, w: W. Tatarakiewicz, *tamże*, s. 119.

²⁹ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum 1988 passim.

³⁰ Według poglądów Vasari'ego, zawartych w *Żywotach najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, sztuka rozwija się jak organizm ludzki. Młodość, dojrzałość i śmierć, są naturalnymi kolejami jej losu. I tak jak sztuka antyczna upadła pod naporem barbarzyńców, tak też i ta, która została poczęta przez Giotta, udoskonalona przez Masaccia, a swe szczyty osiągnęła u Leonarda i Michała Anioła, teraz już tylko mogła ją czekać śmierć. Z tego też tytułu, artystom pozostawało naśladowanie wielkich mistrzów, których dzieła sięgnęły szczytów geniuszu ludzkiego.

dza w świadomość rozdzźwięk pomiędzy tym co idealne i doskonałe, a ułomnością otaczającego świata. Przepaść ta wzrastała w miarę coraz dokładniejszego poznawania rzeczywistości. W tym właśnie można upatrywać przyczynę, że to nie Włosi, ale B r u e g e l w swej twórczości pierwszy zrealizował w pełni to, co zawiera definicja malarstwa sformułowana przez A l b e r t i e g o , mówiąca, iż jest to „okno na świat zewnętrzny”. Obrazy włoskie, które stały się podstawą do takiego określenia, były i są oknem, ale nie tyle na świat zewnętrzny, co na świat idealny, rządzący się prawami perspektywy matematyczno-powietrznej,³¹ którego ucieleśnienia poszukiwano. Świat zewnętrzny był niewątpliwie punktem wyjścia, ale nie – dojścia. Cel stanowiła idea człowieka doskonałego, o idealnych proporcjach, znajdującego się w idealnej przestrzeni.³² Ogromna praca artystów włoskich, od G i o t t a poczynając, która zaowocowała rewolucją w sztuce, a była przecież odzwierciedleniem rozwoju poznawczego, a więc rozwoju świadomości, została podjęta przez malarzy rzeźbiarzy i architektów Europy Północnej i dała zupełnie odmienne efekty, składające się na bogactwo kultury. Różnica zasadza się na skupieniu zainteresowania różnymi aspektami rzeczywistości, tej samej, lecz różnie postrzeganej.

Zagadnienie obrazoburstwa wymaga jeszcze pewnego dopelnienia. Otóż pierwszymi ikonoklastami byli Żydzi. Tam jednakże zjawisko to wynikało z nakazu, wielokrotnie przecież łamanego przez Naród Wybrany, nakazu, który był w opozycji do naturalnych skłonności umysłu. Krystyna G a w l i k o w s k a w opracowaniu *Sztuka Mezopotamii*, a z tego regionu wyprowadził Abraham Naród Wybrany, pisze:

*Posągi bogów starożytnych, wykonywane ręką ludzką, odbierały same cześć boską. Rozróżnienie przedmiotu i jego obrazu było dopiero osiągnięciem greckiej filozofii.*³³

Nakaz ów więc chronił przed bałwochwalstwem, przed oddawaniem czci przedmiotowi o wyglądzie bóstwa. Chronił przed uczynie-

³¹ Op. cit., s. 198 – 203.

³² Warto tu zaznaczyć, że poszukiwanie owego idealnego człowieka jest niejako wodowane w naturę człowieka niestworzonego do końca. Przykładem zwyrodniałym owych poszukiwań była nazistowska idea nadczłowieka.

³³ K. G a w l i k o w s k a , *Sztuka Mezopotamii*, Warszawa 1975, s. 111. Warto tu zaznaczyć, że dzieci również nie posiadają zdolności oddzielania wizerunku od osoby przedstawianej przez ów wizerunek, a przynajmniej do pewnego stopnia tak się dzieje o czym informują nas psychologowie, którzy zwracają uwagę na konsekwencje korzystania z gier komputerowych.

niem Boga na podobieństwo człowieka, z czym mamy do czynienia w kulturze starożytnej Grecji i Rzymu.

U podłoża coraz większego ujawniania się różnic pomiędzy Europą północną i południową, leżały – i nadal są obecne – skłonności do odmiennego sposobu postrzegania rzeczywistości. Podobne zjawisko można zaobserwować, zestawiając dzieła powstałe na Wschodzie i Zachodzie, a które mają swe źródło w umysłowości ludzkiej. Przypomnienie dwóch szkół teologicznych, istniejących w V wieku: antiocheńskiej i aleksandryjskiej zdaje się być tu jak najbardziej uzasadnione. Szkoła w Aleksandrii uważała Chrystusa przede wszystkim za Słowo Wcielone i kładła nacisk na Jego boskość. W Antiochii natomiast główny nacisk kładziono na Jego człowieczeństwo. Obie mieściły się w obrębie ortodoksji chrześcijańskiej i uzupełniały wzajemnie.³⁴ Okazuje się, że taka skłonność do postrzegania Boga z naciskiem położonym na jedną z Jego dwóch natur istnieje w każdym człowieku. Aspektowe podchodzenie do tego, co objawione, a więc skupienie zainteresowania na Człowieczeństwie lub Bóstwie Chrystusa, daje znaczenie w całych dziejach kultury Europy chrześcijańskiej i znajduje swój wyraz w organizacji architektonicznej świątyń, w rozwoju malarstwa, braku rzeźby na Wschodzie i jej rozkwicie na Zachodzie.

W efekcie Wschód zawsze koncentrował uwagę na powtórnym przyjsciu Chrystusa i na sądzie nad światem, na relacji jakby bardziej bezpośredniej pomiędzy człowiekiem i Bogiem. Na Zachodzie zaś, uwaga skierowana była i jest na to, co dzieje się na ziemi, na człowieczeństwo Chrystusa, a więc siłą rzeczy na cierpieniu. To wyszczególnienie rzuca światło na dzieje kultury Europy Zachodniej i Wschodniej. To na Zachodzie „drogi krzyżowe”, belka tęczowa, oddzielająca część prezbiterialną od nawowej, na której umieszczony był krzyż, *veraikon* z cierpiącą twarzą Chrystusa, podkreślają, że do miejsca Świętego Świętych dostęp mamy dzięki Jego wcieleniu, męce i zmartwychwstaniu. W cerkwiach natomiast, pozbawionych wspomnianych form religijności, w miejscu belki tęczowej znajduje się ikonostas, którego dominantą jest scena *deesis*, Chrystus Pantokrator, Ten

³⁴ Wyodrębnienie dwóch wielkich kręgów kulturowych w ramach chrześcijaństwa, jest zabiegiem do pewnego stopnia porządkującym, wręcz niezbędnym dla ich zrozumienia, jednak na pewnym poziomie ogólności, gdyż nie są to światy monolityczne i jednorodne. Wielokrotnie zwracano na to uwagę. Por. Y. C o n g a r, *Człowiek i przebóstwienie w teologii prawosławia*, „Znak” 20 (1968) nr 169-17; T. P o d z i a w o, *Wschód chrześcijański i Rosja*, „Znak” 13 (1961) nr 88; Z. P o d g ó r z e c, *Kościół i ikona*, w: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, PAX, W-wa 1985.

który ma przyjść jako Sędzia Sprawiedliwy, i *acheiropoietos* z niecierpiącą twarzą Zbawiciela. Dostęp zaś do miejsca świętego mamy dzięki wcieleniu i zwycięstwie nad śmiercią przez zmartwychwstanie, co mocno podkreślane jest w ikonie krzyża, w której Chrystus przedstawiany jest z otwartymi oczami.

Niezwykle bogactwo kulturowe, wynikające z m.in. odmiennych skłonności poznawczych, niesie ze sobą jednocześnie informację o ogromnym ubóstwie ludzi tworzących owe kultury. Tego bowiem co wyróżnia jednych, brakuje innym i w tym tkwi konieczność, imperatyw, nakazujący skierowanie wszelkich wysiłków na zjednoczenie, by wzajemnie się ubogacać.

3. STRUKTURA BUDOWY OBRAZU Z WBUDOWANYM SYMBOLEM

Zgodnie z koncepcją Ricoeura, symbol posiada dwoistą strukturę:

*(...) nazywam [nim] wszelką taką strukturę znaczeniową, w której sens bezpośredni, pierwszy, literalny, określa ponadto inny sens pośredni, drugoplanowy, który nie może być inaczej ujęty jak poprzez pierwszy.*³⁵

Ta lapidarna definicja, sugerować może jego wpływ na ontologię dzieła sztuki, w które jest wbudowany. By rozwiać wątpliwości należy bliżej się jemu przyjrzeć. Przede wszystkim symbol istnieje niezależnie od aktywności percepcyjnej odbiorcy, co Ricoeur podkreśla w swej formule „symbol daje do myślenia”. Otwiera odbiorcę na rzeczywistość już istniejącą, „powiedzianą” wcześniej, lecz w sposób zagadkowy³⁶. Struktura znaczeniowa symbolu jest oparta o dwa sensy, z których sens drugi, będący celem, dany jest przez analogię, gdyż symbol jako znak jest nieprzejrzysty i nieprzekładalny. Proces dotar-

³⁵ P. Ricoeur, *Le conflit des interpretations, Essais d'hermeneutique*, s. 16, za: J. Tischer, *Perspektywy hermeneutyki*, „Znak” 23 (1971) nr 200-201, s. 151

³⁶ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, tłum. S. Cichowicz, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975 s. 8: *Formuła, która mnie zachwyca, mówi dwie rzeczy. Symbol daje, ja nie konstruję sensu, to on daje mi ten sens; ale, to, co daje 'jest do myślenia' jest 'o czym' do myślenia Sentencja ta sugeruje zatem, że wszystko zostało już powiedziane w sposób zagadkowy, a mimo to, wszystko trzeba zaczynać w wymiarze myślenia.*

cia do owego drugiego sensu odbywa się poprzez kontemplację sensu literalnego³⁷. Ricoeur, przywołując przykład brudnej plamy, zwraca uwagę, że „zżywając się” z przedmiotem charakteryzującym się brakiem czystości, przez analogię, w myślach, możemy zobaczyć człowieka w stanie grzechu.³⁸ Czy w takim razie obraz, który uwzględnia w swym przedstawieniu symbol, wzbogaca jednocześnie swą strukturę o warstwę, której In g a r d e n zdawał się nie dostrzegać?

Niezależnie od tego czy symbol jest namalowany, czy dany za pośrednictwem słowa, czy też w formie konkretnego przedmiotu, odsyła odbiorcę w kilku kierunkach. Najpierw – na poziomie sensu literalnego, poprzez swe istnienie w otaczającym świecie – zwraca nań uwagę, jako jeden z jego elementów, jednakże wyróżnia się swą innością. W trakcie kontemplacji, już przez analogię, odsłania się rzeczywistość człowieka zbrukanego. Ta rzeczywistość, na podstawie logicznego ciągu zdarzeń, z których każde ma swoją przyczynę i skutek, skierowuje do tego, co było na początku, do przyczyny naszego „tu i teraz”. Przymusza niejako do stawiania pytań o sens istnienia, o sens indywidualnych losów każdego człowieka.

Symbol wbudowany w dowolny obraz nie zmienia swym istnieniem struktury samego dzieła. Poszczególne warstwy obrazu nadal prowadzą się do wyszczególnionych wyżej. Plamy barwne, ich wyglądy, wygląd przedmiotu symbolicznego, następnie ów przedmiot istniejący intencjonalnie w jakiejś iluzyjnej przestrzeni, wyczerpują zagadnienie. Rzeczywistość sensu drugiego odsłaniana jest przez analogię, a więc nie przynależy bezpośrednio do obrazu. Jednak w pewien sposób jest ona związana z wizerunkiem symbolu – poprzez podobieństwo, ale tylko podobieństwo. To dzięki niemu obraz ubogacony jest ukrytym sensem drugim, co szczególnie jaskrawo daje znać o sobie w zestawieniu np. obrazu martwą naturą czy dowolnym pejzażem i takim, który wzbogacony jest przedmiotami symbolicznymi. To wokół nich organizuje się całość przedstawienia. Siłą powodującą skupienie uwagi na symbolu, powodującą podporządkowanie mu całości, jest sens drugi, do którego dostęp daje podobieństwo. Kapitalnym tego przykładem może być obraz G a u g u i n a *Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy* z pogańskim idolem lub pejzaż Caspara Davida Friedricha, z krzyżem umieszczonym na szczycie góry.

³⁷ Op. cit., s. 7–25.

³⁸ P. Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, tłum. H. Bortnowska, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 53.

Zanalizowany wcześniej rysunek dziecka, przedstawiający stół, jednoznacznie podpowiada, że i dowolny symbol można pokazać przynajmniej na dwa sposoby. Konsekwencje jednak są tu poważniejsze, gdyż w trakcie kontemplacji symbol silniej włącza odbiorcę w kontakt z udostępnianą rzeczywistością, na którą go otwierają wyglądy. Jak to się jednak przekłada na konkret?

Wyobraźmy sobie spłowiąły, splekany od deszczu i wiatru, lekko pochylony krzyż. Umieścimy go przy polnej drodze. Dodajmy zarośnięty chwastami płotek, trochę świeżych kwiatów w słoiku, jakieś postacie wędrujące drogą, w oddali fragment lasu. Krzyż – podstawowy symbol całego chrześcijaństwa przedstawia się tu z całą materialnością konkretnego przedmiotu. Skupia uwagę na sobie samym, relacjach zachodzących pomiędzy nim a otoczeniem, na swojej indywidualnej historii, historii tego konkretnego, postawionego przez kogoś krzyża i tych, przechodzących obojętnie wobec niego, traktujących go być może jako nieodłączny element otoczenia, w którym przyszło im żyć. Żyjąc się z sensem literalnym, udostępnionym przez wyglądy tak skonstruowane, że pojawia się ów byt intencjonalny, jakim jest ujawniona przez wyglądy rzeczywistość, najpierw odnoszeni jesteśmy do zarejestrowanego zdarzenia, które realnie mogło zaistnieć. By odsłonił się sens zbawczy, jaki kryje symbol krzyża, potrzebna jest wiedza (jest to symbol historyczny) i pewien wysiłek odbiorcy, związany z postawą poszukująco-kontemplującą. Gdy zaś ów sens się odsłoni, jest on silnie naznaczony, tym zdawałoby się nic nie znaczącym zdarzeniem, a więc historią, przemijaniem. Gdy pozbawimy zaś obraz całej otoczki zdarzeniowo-pejzażowej, sens drugi przybliży się i krzyż sam w sobie staje się tematem. Pozostaje jednak nadal nacechowany upływem czasu. Podobieństwo zawarte w wyglądach „domaga się” bowiem intencjonalnie istniejącej, trójwymiarowej przestrzeni. Ta zaś nieodłącznie związana jest z czasem. Z tych właśnie powodów, tak przedstawiony symbol krzyża odnosi nas – najpierw do przedmiotu należącego do tego świata, włącza ów świat w historię zbawczą i skierowuje do tego, co się wydarzyło ok. 2000 lat temu.

Ten sam symbol można jednak pokazać w zupełnie inny sposób. Można go namalować np. ciemnobrązowym pigmentem na złotym tle i to tak, że nie dochodzi do pojawienia się intencjonalnie istniejącego przedmiotu, a co za tym idzie – i iluzyjnej przestrzeni. Sytuacja przedstawia się tu podobnie jak w przytoczonym wyżej rysunku dziecka. Warstwa wyglądowna, zawierająca w sobie podobieństwo do krzyża, nie odnosi odbiorcy do jednostkowego przykładu – wy-

eliminowane zostaje zjawisko czasu. Mieści w sobie, a raczej graniczy, z wszelkimi, przedmiotami, zawierającymi podobieństwo krzyża, łącznie z krzyżem historycznym, na którym dokonało się zbawienie człowieka.³⁹

Symbole posiadają pewną cechę szczególną (poza tymi o których już mówiłem), są ambiwalentne. Ten sam symbol może odsłaniać zarówno rzeczywistość zła jak i dobra. Na przykład: wąż jako symbol szatana i wąż miedziany jako symbol Zbawiciela. Krzyż – jako narzędzie tortur i zadawania śmierci, powszechnie stosowane w starożytnym Rzymie oraz – jako symbol zwycięstwa nad śmiercią. Z tego powodu ich przedstawianie wymaga ujednoznacznienia, dookreślenia wizualnego, by odbiorca mógł otworzyć się na to, co symbol ma udostępnić w zamierzeniu twórcy obrazu.

W przytoczonym przykładzie, tę funkcję dookreślenia pełni złoto tło. Złoto nie jest jednak kolorem, ale metalem szlachetnym. Posiada taką jakość barwy, która w sposób najlepszy z możliwych wprowadza nas w jasność nieogarnioną, w samą ideę światła, rozumianą na sposób platoński, która dopełnia symbol krzyża. Odbiera mu wymiar śmierci i nadaje znaną zwycięstwa nad nią. Ponieważ widzimy umysłem, złoto tła, jego wygląd, odsłania sakrum zarówno wewnątrz człowieka jak i na zewnątrz.

Powyższe rozgraniczenie dwóch sposobów przedstawiania przedmiotu, i co za tym idzie – symbolu, odpowiada również temu, na co zwrócił uwagę Jantzen, zajmując się zagadnieniem koloru⁴⁰. Wyszczególnia on dwie zasadnicze własności barwy: „wartość przedstawieniową” oraz „wartość własną”. W pierwszym wypadku kolor identyfikuje przedmioty i pojawia się w funkcji naśladowującej naturę. Służy do ukazania gry światła i cieni oraz stosunków przestrzennych rzeczy. W drugim zaś – udostępnia swą własną jakość i wprowadza w zieloność, czerwoność, niebieskość. Zjawisko to nieodłącznie związane jest z symboliką barw, wynikającą nie z konwencji danej epoki czy umowy, ale wywodzącą się ze skojarzeń archetypicznych, o czym pisał Jung. Stąd czerwień kojarzy się z witalnością,

³⁹ Warto tu nadmienić, że symbol może być dany za pośrednictwem znaku symbolicznego. Pełni on wtedy raczej funkcję informacyjną niż symboliczną. W tym jak się wydaje zasadza się podstawowa różnica pomiędzy znakiem symbolicznym, sprowadzonym do poziomu innych znaków, np. matematycznych, a symbolem.

⁴⁰ H. Jantzen, *Über den göttlichen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Kraków 1970, s. 53.

emocją czy też namiętnością, błękit – z intelektem czy kontemplacją itd.⁴¹ Co więcej, barwy te mogą uruchamiać, pobudzać, wyszczególnione sfery człowieka, gdyż pojawiają się w umyśle patrzącego. Kiedy kolor zostanie wyeksponowany dzięki wydobyciu jego barwy własnej, może stanowić dookreślenie symbolu krzyża. ‘Żywając się’ np. z czerwienią tła będącego sensem literalnym, wprowadzani jesteśmy w nieogarnioną rzeczywistość sił życia, krwi. Gdy zestawimy ją z symbolem krzyża, owa rzeczywistość odsłania się aspektowo, naznaczona jest zbawczym wymiarem cierpienia, z naciskiem położonym na to ostatnie.

Sposób uformowania wyglądu, zawierających podobieństwo do przedmiotu symbolicznego czy też jakiegokolwiek innej rzeczy, powoduje oddalenie lub przybliżenie umysłu poznającego od tego, co w procesie odbioru czy kontemplacji poznaje. Uzależnione jest to od tego czy wyglądy spowodują pojawienie się przedmiotu intencjonalnego, czy też nie. Jest to szczególnie widoczne w rozważanym tu symbolu. Ten, który jest pokazany z całą materialnością swego istnienia ustawia odbiorcę w pozycji obserwatora zewnętrznego i odsyła w czas historyczny, na co zwróciłem uwagę wyżej. Ten drugi sposób powoduje „zminimalizowanie” odległości pomiędzy umysłem poznającym, a pierwotnym krzyżem realnym i całkowicie eliminuje czas.

Wśród symboli można wyszczególnić dwa zasadnicze ich rodzaje: uniwersalne i historyczne. Te pierwsze funkcjonują w każdym czasie i w każdej kulturze (taki przykład omawiałem za *Ricoeurem* wyżej). Odsyłając do świata, w którym egzystuje odbiorca oraz do tego, co było na początku, symbol bazuje na dostępnych człowiekowi kategoriach poznawczych oraz na tym, co on może dostrzec w otaczającej go rzeczywistości. Symbole te nie otwierają dostępu do świata nadprzyrodzonego wprost, jednakże istnienie jego sugerują dzięki sile podobieństwa.

Rzecz trochę inaczej się przedstawia, gdy mamy do czynienia z symbolami historycznymi. Przedmioty uzyskują tu tę szczególną cechę bycia symbolem, nabierając znaczenia w związku z wydarzeniem, w którym uczestniczą, czego przykładem może być miedziany wąż. W tym konkretnym wypadku następuje zjawisko nałożenia się na pierwotne znaczenie symboliczne węża:

⁴¹ M. Rzeplińska, za którą podaję powyższe uwagi nie cytuję pism C.G. Junga. Powołuje się jedynie na E. Heimendahl, *Licht und Farbe*, Berlin 1961, gdzie omawia koncepcje koloru w ujęciu Junga. Tamże, s. 157.

Na starożytnym Wschodzie wąż był zwierzęciem wyobrażającym m.in. siłę życiową (także i rozrodczą), a stąd był symbolem wielu bóstw (Anat u Kanaanitów, Asklepios u Greków, Szachan u Babilończyków. W Gezer i Suzie odkryto podobne do siebie posążki węży z brązu, być może amulety religijne.).⁴²

Powstała więc sytuacja, w której symbol ukierunkował odbiorcę na działania Stwórcy, który zaznaczył swą obecność poprzez to co się wydarzyło na pustyni z udziałem miedzianego węża. Nie utracił przy tym swego pierwotnego znaczenia związanego z siłami życia, gdyż każdy, kto na niego spojrział był przywracany do życia. W miedzianym wężu, przejawiała się bezpośrednia interwencja Boża. Ona to nadała wymiar świętości owemu przedmiotowi oraz towarzyszącemu zdarzeniu. Dzięki temu ów przedmiot staje się symbolem o wiele bogatszym niż dotychczas i wzmacnia siłę swojego oddziaływania. Dzieje się tu jeszcze coś ciekawego. Otóż sens drugi symbolu, „mówi” tu nie tylko o sytuacji egzystencjalnej człowieka w kontekście praprzyczyny, ale i o działaniu Stwórcy. Droga do wmyślenia się w ów sens jest łatwiejsza, bardziej bezpośrednia, a obecność osobowego Boga – bliższa. Nadto przestrzeń odsłanianej tajemnicy została jednoznacznie ukierunkowana, a sens drugi nie jest dany przez analogię, lecz bardziej wprost, bezpośrednio.⁴³

4. IKONA Z WIZERUNKIEM KRZYŻA

Na koniec trzeba się przyjrzeć konkretnemu przedstawieniu symbolu krzyża w ikonie. Na odwrocie *acheiropoiotos*, z przełomu XII/XIII wieku,⁴⁴ widnieje krzyż na złotym tle. Przedstawienie to ma bo-

⁴² M. Peter, *Komentarz do Pięcioksięgu*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, t. 1, red. M. Peter i M. Wolniewicz, Poznań 1973, s. 254. Niewątpliwie warto by przestudować zagadnienie nakładania się symboli historycznych na te istniejące, pierwotne. Powstaje bowiem pytanie czy istnieją jakieś symbole historyczne, przybliżające rzeczywistość nadprzyrodzoną, bez owego zjawiska nałożenia. Wydaje się również, że z tym zjawiskiem mamy do czynienia tylko w kulturze Narodu Wybranego.

⁴³ Ten przykład wskazuje na jeszcze jeden aspekt zagadnienia – interwencja Boża nie niszczy, ale wypełnia, oczyszcza i ubogaca. Tak w końcu się działo i dzieje nadal, że Chrystus wkraczając w kulturę poszczególnych nacji (np. chrystianizacja Słowian itd.), ubogaca je, oczyszcza i daje siłę nieprawdopodobnego wręcz wzrostu.

⁴⁴ Jest to dwustronna ikona na której z jednej strony jest przedstawiona twarz Chrystusa nie cierpiącego i nieludzka ręką uczynionego /acheiropoiotos/, który to wizerunek, zgodnie z tradycją kultury chrześcijańskiego wschodu, powstał jako odbicie twarzy na chustce, przeslanej

gata symbolikę. Cherubiny, serafiny i archaniołowie, oddają cześć Drzewu Świątemu, a na krzyżu widnieje korona cierniowa. On sam jest usytuowany na wzniesieniu, w którym pęknięta ziemia, przypominająca paszczę, odsłania kości Adama.

Gdy przyjrzymy się samemu krzyżowi, pomijając jego otoczenie, nietrudno zauważyć, że przedstawienie to jest bogatsze, od analizowanego wyżej, symbolu danego „wprost”. Pokazany jest on tu w specyficzny sposób. Na pierwszy rzut oka, jego intencjonalność istnienia zdaje się być niezaprzeczalna, gdyż wydaje się, że widzimy go jako trójwymiarowy przedmiot. Dana jest tu naocznie frontowa część belek, prawy i lewy bok, który jest ciemniejszy oraz czoła belek w kształcie trapezów. Sugerują one kształt przekroju. Wyraźna jednak niezgodność z zasadami perspektywy zbieżnej, przy dość dziwnym przedstawieniu belek krzyża, podpowiada nam kilka rzeczy. Można intencjonalnie dokończyć tylną jego część, dzięki czemu belka pionowa uzyskuje sześciokątny przekrój. Krzyż jawi się wtedy jako zanurzony w złotym tle. Przeczy temu jednak sposób przedstawienia belek poprzecznych i ukośnej, które są nałożone na belkę pionową. One, w zestawieniu, zachowują trapezoidalny kształt przekroju, co nie jest zgodne z „konsekwencją przedmiotową” całości. Na dodatek, wydobyta „wartość własna” barw i złote tło utrudnia czy wręcz uniemożliwia pojawienie się sceny, jako intencjonalnie istniejącej w trójwymiarowej przestrzeni.

Nasuwa się tu nieodparte wrażenie analogii z omawianym rysunkiem dziecka, które rysując, wie jak dany przedmiot wygląda i to, co wie, udostępnia w przekazie wizualnym. Tym, co różnicuje przedstawienie w ikonie, jest poziom artystyczny wykonanego dzieła i jego cel – naoczne ukazanie zbawczego wymiaru krzyża oraz aspektowe otwieranie ludzi kontemplujących go na rzeczywistość nadprzyrodzoną.

przez Chrystusa królowi Edessy *Abgarowi*. Odpowiada on *veraikonowi*, przedstawiającemu twarz cierpiącego Chrystusa w koronie cierniowej, wywodzącego się z tradycji zachodniej. Na odwrocie zaś jest wizerunek krzyża. Ikona ta prezentowana jest m.in. w: *Novgorod Icons 12-17 Century*, D. Likhachov, V. Laurina and V. Pushkariov, Aurora Art. Publishers, Leningrad 1980, tabl. 10 i 11.

5. IKONA PORTRETOWA W KONTEKŚCIE MALARSTWA ZACHODNIOEUROPEJSKIEGO

Do tej pory rozważania skupiły się na dwóch rodzajach symbolu i ich strukturze. W pewnym momencie historycznym, gdy na arenie dziejów pojawił się Bóg-Człowiek, stała się rzecz niezwykle istotna dla niniejszych rozważań – symbol ze swą dwoistą strukturą przestał być potrzebny. Jej miejsce zajął Chrystus w dwóch naturach: widzialnej, postrzeganej przez wyglądy i niewidzialnej. Pęknięcie zasłony w Świątyni Jerozolimskiej w momencie śmierci krzyżowej urasta w tym kontekście do roli symbolu. Miejsce Święte Świętych, do którego miał prawo wejść raz w roku najwyższy arcykapłan, stało się w ten sposób otwarte dla każdego, kto uwierzy. Rzeczywistość nadprzyrodzona, której istnienie sugerowały symbole, stała się dostępna, widzialna i dotykalna (Boga Człowieka można było dotknąć, a nie tylko zobaczyć). Chrystus jednak odszedł, pozostawiając nam możliwość tworzenia Jego wizerunków. W tym momencie rozważania siłą rzeczy wchodzą na grunt teologiczny, oparty o wiedzę objawioną ale ... i historyczną. Nie chodzi tu jednak o kwestię wiary. Nie można mówić o ikonie, o tym co ona odsłania, nie uznając w pełni tego faktu. Trzeba przynajmniej założyć, że wiedza przekazana przez Ewangelistów jest zgodna z tym, co wydarzyło się naprawdę. W przeciwnym wypadku wszelkie rozważania skupią się na stronie formalnej, niczego w końcu nie wyjaśniając.

W historii malarstwa Chrystusa przedstawiano, generalnie rzecz ujmując, w dwojaki sposób, który odpowiada temu co wyżej. W jednych przedstawieniach nacisk położony jest na Jego Bóstwo, w drugich na Człowieczeństwo. Odpowiadają one do pewnego stopnia zróżnicowaniu kultury chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu, na co już zwracałem uwagę. Koncentrując się na tym pierwszym sposobie, biorąc pod uwagę tak niezwykle istotne znaczenie podobieństwa do tego, co obraz przedstawia, podobieństwa zawartego w wyglądach, natrafiamy na niemałe trudności. W Ewangelii nie ma prawie w ogóle wiadomości o tym, jak Chrystus wyglądał po zmartwychwstaniu. Co więcej, ci, którzy Go świetnie znali, nie rozpoznawali Go, o ile sam nie dał im się poznać. Jedynymi opisami, do których można się odwołać, które mogą stać się podstawą do tworzenia takiego obrazu, związane są z Przemienieniem na górze Tabor, które to zdarzenie miało miejsce jeszcze przed męką i zmartwychwstaniem; a w Starym Testamencie – do przekazu o wyglądzie Mojżesza schodzącego

z góry Synaj oraz do wizji Daniela. Nie można przy tym zapomnieć, że owa podstawa w świadomości twórcy ikony istnieje intencjonalnie, bo mamy do czynienia z przekazem słownym, zanotowanym w Piśmie św. Tymczasem obraz, wyjąwszy malarstwo abstrakcyjne, surrealistyczne itd., podobnie jak w fotografii, domaga się jeszcze odniesienia do rzeczywistości realnie istniejącej, która jest podstawą do jego tworzenia. Pismo św. mówi o rzeczywistości minionej, historycznej. Nośnikiem wiedzy jest słowo, a ono przywołuje rzeczywistość w sposób intencjonalny, wyobrazeniowy. Jakże w takim razie mamy gwarancje, że w ikonie mamy do czynienia z obrazem prawdziwym?

Ustawmy opisy, do których się odwołałem, w kolejności chronologicznej.

*Kiedy Mojżesz schodził z Góry Synaj – a obie tablice Świadectwa miał Mojżesz w rękach, gdy schodził z tej góry – nie wiedział, że skóra na jego twarzy jaśniała blaskiem po rozmowie z Nim. Aaron i wszyscy widzieli, że skóra na twarzy Mojżesza jaśnieje – i bali się zbliżyć do niego. (Wj 34, 30, 31)*⁴⁵

Ów blask, wyraźnie umiejscowiony na skórze Mojżesza, z czasem przeminął. Jest to jednoznaczna wskazówka, że nie pochodził on od Mojżesza, a powstał na skutek kontaktu z Jahwe, który otoczył go swą chwałą i tak ją uzewnętrznił. W wizji Daniela natomiast mamy do czynienia z jedynym przekazem mówiącym o tym, jak wygląda Jahwe, a raczej jak się objawił jemu w widzeniu sennym:

Patrzyłem, aż wniesiono trony, Starowieczny zasiadł, Jego szata była biała jak śnieg, a włosy Jego jak czysta wełna. Jego tron – płomienie ognia, koła zaś Jego [tronu] – płonący ogień (Dn 7, 9).

Przekaz ten nie zawiera jednak opisu twarzy, co najwyżej sugeruje jej istnienie. Kolejna relacja, dotycząca opisu wyglądu Chrystusa, znajduje się w Nowym Testamencie.

A po sześciu dniach Jezus bierze Piotra, Jakuba i jego brata Jana i prowadzi ich na wysoką, ustronną górę. I na ich oczach zmienił się Jego wygląd: twarz Jego zajaśniała jak słońce, a szaty stały się jak

⁴⁵ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekład i komentarze zespół pod red. M. Peter, M. Wolniewicz, Poznań 1973, wyjąwszy cytat przypisu 35 w tłumaczeniu Żychewicza.

blask [słoneczny]. (...) Kiedy jeszcze mówił, okrył ich świetlisty obłok, a z obłoku odezwał się głos: – To jest mój Syn ukochany, upodobałem Go sobie, Jego słuchajcie (Mt 17, 1 -5)

Zdarzenie przedstawione jest przez wszystkich trzech synoptyków, jednak opis św. Mateusza wydaje się najpełniejszy i najbardziej obrazowy. On jest podstawą malowania ikony, jej fundamentem bytowym w rozumieniu teorii budowy dzieła sztuki. Zdarzenie to jednak znalazło swój wyraz w przedstawieniach malarskich powstałych również na gruncie zachodnioeuropejskim, stąd samo w sobie nie może definiować ikony. Nadto mamy do czynienia z opisem, a więc słowem i nadal nie wyjaśnia nam to zagadki prawdziwości przedstawień.

Na frontowej stronie wspomnianej już ikony *acheiropoiotos* widać wizerunek twarzy, rozpoznawanej jako twarz Chrystusa. Wskazuje na to niewyraźny i częściowo zniszczony napis znajdujący się po lewej i prawej stronie głowy. Domyślamy się również, że to jest właśnie On, gdyż przedstawienie to jest podobne do przedstawień Chrystusa w całym malarstwie bizantyńskim.

Pierwszym odruchem człowieka, którego postrzeżenie zostało ukształtowane przez zachodnie malarstwo nowożytnie, jest próba dokonkretyzowania wizerunku tak, żeby pojawiła się głowa o trzech wymiarach, istniejąca intencjonalnie, podobnie, jak przy omawianym przedstawieniu krzyża w ikonie. Podświadomie wręcz, szukamy podobieństwa w ludziach ze znanej nam rzeczywistości. Nietrudno się jednak przekonać, że takiej twarzy nie znajdziemy w otaczającym świecie. Przeglądając materiał zabytkowy klasycznych ikon portretowych, spotykamy się z tym samym zjawiskiem. Co w takim razie ujawnia nam warstwa wyglądown?

W tym konkretnym przykładzie pokazane są: duże, szeroko otwarte oczy, bardzo plastycznie, lecz nie światłocieniowo – łuki brwiowe, powieki, nos, usta czy broda. Małżowiny uszne, nienaturalnie nisko osadzone, częściowo są osłonięte włosami, rozczesanymi na boki, z przedziałkiem po środku i kosmykiem nad czołem. Rozdwojona broda, jak również wąsy, jawią się jako jakościowo odmienne od włosów, których ułożenie podkreślone jest złotymi liniami, wiążącymi wzrokowo wizerunek z tłem. Głowa zdaje się być wtopiona w nimb i tło, analogicznie jak pionowa belka rozważanego wyżej wizerunku krzyża, znajdującego się na odwrocie ikony. Wyglądy twarzy ukazane są tu dzięki wydobytej „wartości własnej” koloru, z nadanym im tonem świetlistym, czasem, w różnych ikonach, podkreślonym zło-

tymi bądź białymi blikami, oznaczającymi przeświecające Miłosierdzie i Chwałę Bożą, zgodnie z przytoczonymi wyżej opisami. Twarz w ten sposób uzyskała charakter odmienny od tych, które spotykamy na co dzień. Podkreślone jest to nie tylko niespotykaną jakością karnacji twarzy, uzyskanej dzięki wydobyciu „wartości własnej” barwy, ale również pewnym schematyzmem wizerunku, bardziej lub mniej dookreślanego w różnych ikonach przez ikonopisców. Owa inność znajduje swój wyraz również w tym, że głowa jest przedstawiona frontalnie, *en face*, ale jednocześnie jakby od góry, powodując obniżenie małżowin usznych. Naruszone w ten sposób proporcje utrudniają, czy wręcz uniemożliwiają, pełną, intencjonalną konkretyzację głowy w trójwymiarowej przestrzeni i spłaszczają cały wizerunek. W ten sposób następuje zrównoważenie złotego tła i twarzy, które się wzajemnie dopełniają.⁴⁶ Od udostępnianej rzeczywistości, a więc od świetlistego obłoku, którym jest tu złote tło, i rozjaśnionej twarzy Chrystusa, umysł poznający, czyli odbiorca, oddzielony jest tylko ich wyglądami umieszczonymi w ikonie.

Co się stanie, gdy w złotym, jednolitym tle, umieścimy wizerunek twarzy wyjęty z arcydzieł malarstwa zachodnioeuropejskiego? Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w twórczości Szymona U s z a k o w a i jego szkoły. Następuje wtedy bardzo wyraźne skłócenie tła i wizerunku, „domagającego się” wręcz iluzyjnej przestrzeni. Wtedy, niezależnie od tego z jakim kunsztem artystycznym jest on przedstawiony, odnosi się, przez podobieństwo zawarte w warstwie wyglądown, do tego co zmienne i przemijające, a więc do rzeczywistości niezba-wionej i nie w pełni stworzonej, podlegającej prawu śmierci.

W sytuacji odwrotnej, gdy naruszona zostanie struktura jednolitego tła, a wizerunek wykonany zgodnie z zasadami ikonopisania, pokazuje się jeszcze coś innego, również związanego z rozbiciem formy, o którym wspominałem we wstępie niniejszej pracy. Otóż w wielu przedstawieniach pochodzących z XVI, XVII czy XVIII wieku,

⁴⁶ Powyższe zjawisko szczegółowo opisał G o l d s c h m i d t, odnajdując je w architekturze. Porównując dwa kapitele, koryncki i bizantyński, wprowadza pojęcie „wartości pozytywowej” i „wartości negatywowej”: *W sztuce klasycznej negatyw pozostaje zupełnie niedostrzegany, albowiem wrażenie wywierane przez pozytyw wydaje się absolutnie miarodajne. Tak jest w przypadku liścia akantu w kapitelu antycznym. Interesuje nas jedynie liść, przestrzeń między liśćmi nie odgrywa żadnej roli. W sztuce bizantyńskiej stosunek ten ulega zmianie. Z powodu spłaszczenia form wypukłych, formy 'negatywowe' i 'pozytywowe' znalazły się na tym samym poziomie. Ostre cięcia dłuta kamieniarza jeszcze bardziej podkreślają to wrażenie i w ten sposób przestrzeń łącząca – 'forma 'negatywowa' – staje się elementem równorzędnym i nabiera własnego znaczenia.* (A. G o l d s c h m i d t, *tamże*, s. 153.)

ikonopiscy bądź też zwykli malarze cechowi, prawdopodobnie chcąc przydać szlachetności swym dziełom, nakładali ornament na złote tło. Płasko przedstawione postaci, zgodnie z zasadami ikonopisania, zostały w ten sposób od niego oddzielone. Skutkowało to wypchnięciem ich do przodu. Tło nabrało charakteru kobierca rozwieszonego z tyłu i zaczęło tracić swój symboliczny sens świetlistego obłoku z góry Tabor, współgrającego z przebóstwionym, pełnym światła, człowieczeństwem Chrystusa czy świętych. Kolejnym krokiem było przejmowanie z malarstwa zachodnioeuropejskiego perspektywy zbieżnej. To, co było znamię rozwoju dla Zachodu, tu stało się przejawem regresu ikony.

Trzeba jeszcze powrócić do zagadnienia podobieństwa, bowiem pytanie: w czym się ono uzewnętrznia i w jaki sposób, nie znalazło jeszcze swego wyjaśnienia. Na jakiej bowiem podstawie możemy powiedzieć dziś, że dane przedstawienie nie kłamie w swym przekazie, względnie że jego forma wizualna nie jest tylko kwestią umowy, konwencji, a więc, że w końcu nie jest skutkiem fantazji artystycznej, co w konsekwencji doprowadziłoby do stwierdzenia, że wynika z intencji artysty i wprowadziłoby dowolność i fałszywie pojętą swobodę?

Jedynym, co może rozjaśnić to zagadnienie jest wiedza oparta o objawienie. Człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boże. Wynika z tego jasno, że może być do Boga bardziej lub mniej podobny. Mając w pamięci przykład dwóch sosen, do którego odwoływał się In g a r d e n , trzeba tu zaznaczyć, że obraz, na co już zwracałem uwagę, konstituuje się na czymś różnym od swego pierwowzoru. Posiada jednak elementy wspólne: materię, barwę, kształt i podobieństwo. W człowieku natomiast wspólne z Pierwowzorem są: pierwiastek boski, na którym został on ufundowany, którym jest technienie Boże, barwa i w jakimś stopniu ciało⁴⁷ (co może wydać się nieprawdopodobne) oraz element decydujący, fundamentalny – podobieństwo. Zgodnie z formułą atanazjańską i z informacjami zawartymi w Ewangelii, mówiącymi o dziecięctwie i później synostwie Bożym, człowiek zmierza do upodobnienia się do Stwórcy. Bez Wcielenia nie było możliwe stwierdzenie, na czym ma to polegać. To się ujawnia Dopiero w Osobie Chrystusa. Jednak nie chodzi tu tylko o podobień-

⁴⁷ Chrześcijanie żywią się ciałem i krwią Boga, które nie mają wymiaru tylko duchowego ani też tylko symbolicznego. Sobór Trydencki zagadnienie to precyzuje, a *Katechizm Kościoła Katolickiego* ujmuje to w sposób następujący: *W Najświętszym Sakramencie Eucharystii są zawarte prawdziwie, rzeczywiście i substancjalnie Ciało i Krew wraz z duszą i Bóstwem Pana naszego Jezusa Chrystusa, a więc cały Chrystus* (KKK 1374).

stwo w czynach, (o którym pisze min św. Tomasz a Kempis w *Namiętności Chrystusa*), będących konsekwencją przemian zachodzących w sercu człowieka,⁴⁸ ale o podobieństwo wnętrza człowieka, ujawniające się w rysach twarzy. Dotąd jednak, dokąd ciało ludzkie nie zostanie przeobróżone, owo podobieństwo może być bardzo mgliste i niewyraźne, czasem ledwo uchwytnie. Jednakże mówi się przecież, na podstawie doświadczenia, że w kimś nie ma fałszu, że „dobrze mu patrzy z oczu”, że budzi nieklamany szacunek, że w końcu „bije od niego moc”. Wszystko to ujawnia twarz, szczególnie oczy, sposób marszczenia brwi. Wystarczyło, jeszcze niedawno, uważnie przyjrzeć się Janowi Pawłowi II, by stwierdzić naocznie to, co powiedziałem wyżej.

Relacja między ikoną a Pierwowzorem jest relacją imienia wypisanego kolorami i Osoby.⁴⁹ Jest to relacja zachodząca pomiędzy wyglądem Chrystusa i Nim samym. Imię Jezusa przekracza wszelkie imię, stąd możliwości tworzenia ikon są nieograniczone i skończą się wraz z kresem dziejów. Nie można też stworzyć jednego uniwersalnego wizerunku, gdyż każdy będzie udostępniał postać aspektowo, w zależności od tego, która z cech Jego będzie uwypuklona. To decyduje, „od której strony” odbiorca zostanie wprowadzany w rzeczywistość Wielonego Boga. Może być np. aspekt sądu lub miłosierdzia, gniewu (np. *Spas Jaroje Oko*) lub wyrozumiałości. Nie można tu jednak mówić o swobodzie twórczej, która szczególnie w dzisiejszych czasach, nosi czasem znamiona jakiegoś narkotycznego obłądzenia.

Ten kto chce malować ikony, musi trzymać się zasad ikonopisania, podejmując niezwykle trud wewnętrzznego wzrostu, pozwalającego zobaczyć podobieństwo Boże w ludziach i unaocznić je w wyglądach. Gdy jednak zostaną złamane podstawowe zasady, wypracowane na przestrzeni dziejów, na podstawie doświadczeń, dzieło, choćby było wprowadzone do cerkwi, może nie być ikoną. W mniejszym lub większym stopniu stracić może bowiem ontologiczną możliwość bycia „oknem na świat nadprzyrodzony” (w który odbiorca wprowadzany jest przez naocznie pokazane wyglądy), co więcej – może kłamać w przekazie.

Nawet schemat ikonograficzny nie zawsze jest w stanie uchronić przed stworzeniem fałszywego wizerunku. Może zaistnieć i taka sytuacja, że obraz, bo już nie ikona, zachowuje poprawność ikonogra-

⁴⁸ Źródłem faktycznym wszelkich poczynań jest serce człowieka, na co wielokrotnie zwraca uwagę Chrystus, o czym dowiadujemy się z Ewangelii.

⁴⁹ P. Florenski, op. cit., s. 84.

ficzną. Mam tu na myśli przedstawienie, które opisywałem w artykule dotyczącym sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym terenu Karpac. ⁵⁰ W przedstawieniu *Deesis*, pochodzącym z cerkwi p.w. świętych Kosmy i Damiana w Lukov Venecji, strona formalna, dotycząca nawet takich szczegółów, jak powiększone lewe skrzydełko nosa czy rozwidlona broda, jest zgodna z zasadami ikonopisania. Jednakże przedstawienie to budzi sprzeciw. Mięiste, grube wargi o rysach perwersyjnej starczej zmysłowości, bruzdy koło ust, mocno podkreślone, szeroko otwarte oczy, nadają przedstawionym postaciom wyraz grozy, nie mającej jednak nic wspólnego z Bożą Bojaźnią. Twarze Chrystusa, Marii i Jana Chrzciciela są niemalże identyczne. Przypominają maski skrywające coś niedobrego, groźnego. Nie sądzę aby było to bluźnierstwo zamierzone. Wynikało ono raczej z nieudolności malarza, który nie poradził sobie z wpisaniem prawdziwych wyglądom w prawidłowy schemat.

Jak dotąd zainteresowanie skupione było na samej twarzy Chrystusa i można, jak wskazuje na to materiał zabytkowy, odnieść to co wyżej do ikon w ogóle. Pamiętać przy tym należy o odmienności przedstawień, które były tworzone na terenach Europy Północnej, objętych Chrześcijaństwem Wschodnim, w stosunku do tych, pochodzących z Bizancjum. Dominacja linii, powodująca pewien stopień odcieśnienia, akcentuje to co duchowe. Z takim aspektem wizualnym postrzegania Chrystusa mamy do czynienia w ikonie rosyjskiej. Dominacja barwy, przy niemal rzeźbiarskim traktowaniu postaci, jak w ikonach Bizancjum, kładzie nacisk na cielesność Boga-Człowieka.

Zwrócić jeszcze trzeba uwagę na szaty w ikonach. Tak jak oblicze, odnoszą się one do rzeczywistości nadprzyrodzonej. Są to szaty godowe ludzi zbawionych, a więc podobne i niepodobne do tych z naszego codziennego doświadczenia. Podobne – z racji funkcji okrywania. ⁵¹ Niepodobne – gdyż ich materia jest inna, nie z tego świata, nie do pokazania. Inkop, czyli asystka czy tylko białe bliki, rozświetlające szaty, oraz wydobyta „wartość własna” koloru, mają tu kapitalne znaczenie. Z jednej strony – dzięki świetlistości – odsyłają do rzeczywistości Chwały i Miłosierdzia Bożego. Paweł Florenski tak to ujmuje:

⁵⁰ W. Białopiotrowicz, op. cit., s. 177.

⁵¹ Warto tu nadmienić, że ubranie, jakkolwiek pełni funkcję okrywania, ochrony przed chłodem, to jednocześnie zarówno ukrywa ciało ludzkie przed niepożądanym wzrokiem, ale je również i w pewien sposób odsłania. Znane są przecież takie stroje, w których człowiek jest bardziej nagi niż wtedy, gdy jest bez odzienia.

(...) na ikonach przedstawia się tych, których czyny w sposób oczywisty przetrwają nienaruszone próbę ognia, piękniejąc i uwalniając się od ostatnich śladów ziemskiej przypadkowości. Oni na pewno nie okażą się nadzy. Mówiąc najdokładniej (...) odzież ich utkana jest z ich zwycięstw. Nie jest to metafora, lecz wyraz tej myśli, że duchowymi zwycięstwami święci wytworzyli wokół swych ciał promieniującą swym światłem tkanę, jako najbliższy ciału obszar duchowych energii, a w przestrzeni wzrokowym owo rozszerzenie ciała symbolizuje odzież.⁵²

Z drugiej zaś strony, owe rozświetlenia wiążą wizualnie szaty z obliczem i tłem, spłaszczając jednocześnie przedstawienie, chroniąc je przed intencyjnym dookreśleniem, zgodnym z perspektywą zbieżną. W momencie, gdy wygłady owych szat stają się coraz bardziej podobne do ubrań noszonych tu, na ziemi, pociąga to za sobą konsekwencje takie, jak przy analizowanym obliczu Chrystusa, przeniesionym z przedstawień „wyjętych” z malarstwa zachodnioeuropejskiego i umieszczonych w złotym tle.

6. IKONA NARRACYJNA

Zagadnienie ikony narracyjnej wprowadza problematykę czasu, która dotychczas nie do końca czytelnie się przedstawiała. Portretowanie bowiem zdarzeń zawsze pociąga za sobą to zagadnienie. Podążając za tym, co dotychczas powiedziałem, należy przyjrzeć się procesowi „oglądania” dowolnego przedstawienia, poruszyć problematykę, jaką niesie ze sobą zagadnienie mitu, jak również skupić uwagę na ilustrowanym zdarzeniu oraz rozważyć jego dwa sposoby malarzkiego czy rysunkowego przedstawiania.

Zagadnienie czasoprzestrzeni percepcyjnej

Odbiorca zawsze ustawiony jest na zewnątrz obrazu. Pomiędzy nim a malowidłem istnieje przestrzeń. Ona zmienia się jakościowo w trakcie percepcji. Na ogół nie uświadamiamy sobie tego, że w trakcie oglądania upływa czas, w którym można wyszczególnić trzy zasad-

⁵² P. Florenski, op. cit., s. 124.

nicze momenty: akt zobaczenia, okres głębokiej kontemplacji lub powierzchownego odbioru i koniec, spowodowany odwróceniem uwagi. W trakcie oglądania, wyglądy otoczenia, a więc i ujawniane przez nie przedmioty, stają się mniej wyraziste, przez co otaczająca przestrzeń, która jest organizowana przez obecność ludzi i przez te przedmioty, staje się również nieostra. Zjawisko to jest tym silniejsze, im bardziej odbiorca jest zaangażowany w kontemplację, im lepiej potrafi skupić uwagę na tym na co patrzy. Można powiedzieć, że „rozsuwa” otaczającą go przestrzeń i „zapomina” o otoczeniu. Zmienia się wtedy dla niego tempo upływu czasu. Mówi się przecież wręcz niekiedy o utracie jego poczucia.

Przestrzeń stanowi nierozłączną całość z czasem.⁵³ W związku z tym, jedynym logicznym wnioskiem, jaki się nasuwa, jest ten, że w trakcie oglądania dowolnego obrazu, i czas i przestrzeń, w jakiej się znajduje odbiorca i obraz, ulega pewnej subiektywnej, gdyż doświadczonej tylko przez odbiorcę, modyfikacji. Wynika to z wzajemnego dostosowania się czasu i przestrzeni, będących nierozłączną całością. Stąd też bardzo łatwo pomylić subiektywne, choć realne, istnienie owej czasoprzestrzeni z jej istnieniem intencjonalnym – intencjonalności przeciwieście realnie istniejący wygląd, skupiający na sobie uwagę, będący jej swoistym wyznacznikiem, granicą.

W subiektywnym przeżywaniu zarówno czas jak i przestrzeń zmieniają się, tracąc swą jednoznaczność przynależną otaczającemu nas światu. Odbiorca swym umysłem dostosowuje się, a raczej dąży do dostosowania czasoprzestrzeni, w której się znajduje, do czasoprzestrzeni udostępnionej przez wyglądy. Przestrzeń świadomości naszego wnętrza formowana jest przez wyglądy istniejące intencjonalnie, na co zwracałem uwagę wyżej. One „opierają się” o wyglądy świata zewnętrznego, stąd też nasza świadomość jest przez nie kształtowana i im podporządkowywana. Wydaje się jednak, że to zjawisko nie jest czymś szczególnym i związanym tylko z percepcją dowolnego dzieła sztuki, choć dla mnie szczególnie mocno dało znać o sobie w trakcie czytania książki czy oglądania filmu. Jeszcze silniej jest to odczuwane i doświadczane w trakcie oglądania telewizji czy obrazów na

⁵³ *Długo uważano przestrzeń i czas za kategorie antynomiczne; od pięćdziesięciu lat panuje tendencja, by traktować czaso-przestrzeń jako jedną kategorię. Ta zmiana postawy związana jest z poznaniem pewnych odkryć matematycznych, w szczególności Einsteina, ale rozpowszechnienie jej wiąże się także z doświadczeniami, a przede wszystkim teoriami artystów, głównie malarzy (P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*, tłum. J. Karwowska, A. Szczepańska, Warszawa 1973, s. 47).*

monitorze komputera, gdzie wyglądy mają światło własne i silniej niż „zwykły obraz”, angażują odbiorcę.

Co w takim razie wyróżnia czasoprzestrzeń percepcyjną w odbiorze dzieła sztuki od różnych czasoprzestrzeni, w które, jak się wydaje, „wchodzimy” w życiu codziennym, gdy kontemplujemy jakiś widok czy prowadzimy rozmowę, nie sprowadzając się tylko do zdawkowej wymiany zdań? Sama nazwa „percepcyjna”, mówi o tym, że ta czasoprzestrzeń jest bezpośrednio związana z oglądaniem. Z jednej więc strony jej pojawienie się uzależnione jest od zajęcia postawy obserwatora, z drugiej zaś – z kontaktowaniem się wzrokowym z rzeczywistością dostępną przez wyglądy. Jeżeli czasoprzestrzeń w realnym świecie wyznaczają przedmioty, to tak naprawdę wyznaczają ją ich wyglądy, które stanowią nierozdzielalną całość z owymi przedmiotami.

Wyglądy, pojawiające się wraz z oświetleniem, wyłaniają przedmioty np. w pokoju, co bardzo wyraźnie widać wczesnym rankiem, gdy wschodzi słońce i stopniowo rozświetla mrok nocy. Przestrzeń, którą zajmują owe odsłaniane przedmioty, zaczyna być porządkowana właśnie dzięki zmieniającym się wyglądom. Te same przedmioty również istnieją w ciemności, gdy ich nie widać i nie mają wtedy możliwości organizowania przestrzeni (a więc i czasu) – ona wtedy jest bezkształtna, pusta. Pojawia się wówczas w człowieku jakieś napięcie, związane z oczekiwaniem na pojawienie się światła, które uczyni tę przestrzeń rozpoznawalną. Można wręcz powiedzieć o specyficznym czasie oczekiwania, którego tempo upływu różni się od doświadczanego za dnia. Zmiany następujące wraz z pojawieniem się brzasku, wpływają na jakość przeżywanego czasu. Rozładowują napięcie, poddają upływ czasu zmiennym wyglądom, które stają się coraz bardziej wyraziste. Czas oczekiwania zmienia się na czas przeżywania zgodnego z rytmem wyznaczanym przez słońce.

W każdym obrazie, w przeciwieństwie do rzeczywistości nas otaczającej, mamy do czynienia z wyglądami niezmiennymi, raz utrwalonymi, o stałym kształcie, jakości czy nasyceniu barwą. Oglądając obraz, nietrudno przy tym stwierdzić, że pokazywana rzeczywistość jest oddzielona od oglądającego pewną odległością. Nadto jest ona dostępna tylko wzrokowo i tylko przy zaangażowaniu umysłu. Tej bariery nie można przekroczyć fizycznie i np. dotknąć tego, co udostępniają nieruchome wyglądy. Jedno, co można wywnioskować i co wydaje się pewne, to fakt, że rodzaj czasoprzestrzeni percepcyjnej warunkowany jest sposobem istnienia wyglądom, które „otwierają” dostęp do rzeczywistości odsłanianej. One, w sposobie ich ukształto-

wania analizowanym wyżej, wiąza umysł z rzeczywistością przez nie udostępnianą.

Problematyka związana z przedstawianiem zdarzenia

Jak jednak powyższe rozważania mają się do tytułowego zagadnienia – do zdarzenia? Z tej analizy wynika dość jasno, że kontemplacja każdego dzieła, związana jest z pojawieniem się czasoprzestrzeni percepcyjnej, która pomaga mu „zbliżyć się” do tego, co obraz przedstawia. Wyglądy, przez swą niezmienną, ujawniają coś, co również jest pozbawione ruchu, nie podlega żadnym zmianom. Gdy artysta przedstawia za pomocą niezmiennych wyglądków to, co ze swej natury jest zmienne, ulotne, staje przed koniecznością dokonania wyboru. Zdarzenie bowiem, jak słusznie zwracał uwagę Ingarden, nigdy nie może być przedstawione wprost. To unaocznione w obrazie postaci i przedmioty, w odpowiednim uporządkowaniu, razem uwidocznione, sumują się na jedno zdarzenie i są wtedy zdolne je pokazać bardziej lub mniej prawdziwie⁵⁴.

Jest to dokładnie zbieżne z doświadczeniem w świecie realnym, i nie dotyczy tylko obrazu. Na każde zdarzenie, które obserwujemy, bądź w którym uczestniczymy, wpływają uczestniczące w nim osoby, przedmioty, to co było przed i to co w efekcie nastąpi po. A wszystko rozgrywa się w jakimś miejscu, w jakiejś przestrzeni. Obserwator zaś widzi owo zdarzenie z jakiegoś punktu, który pozwala mu je zobaczyć bardziej lub mniej całościowo i zawsze aspektowo. Różnica dotyczy tylko jednej sprawy. W obrazie uwidoczniony jest kulminacyjny moment zdarzenia, bądź też uchwycony, w zależności od zamierzenia artysty, jego moment po lub przed ową kulminacją. Chwila ta dana jest poza tym w niezmiennych wyglądkach co pozwala zatrzymać się patrzącemu na tajemnicy, jaką *de facto* kryje w sobie każde zdarzenie.

Były co prawda próby przezwyciężenia ograniczeń, jakie niesie ze sobą konieczność wyboru konkretnego momentu zdarzenia i utwaleń go w niezmiennych wyglądkach (czego przykładem zdaje się być twórczość m.in. futurystów). Nie zakończyły się one jednakże sukcesem. Pozostały na poziomie zbuntowanej powierzchowności wyrażonej m.in. w *Maniście technicznym*.⁵⁵ Przypominało to wysiłki kubi-

⁵⁴ R. Ingarden, op. cit., s. 16.

⁵⁵ *Tak więc koń w biegu ma nie cztery nogi, lecz dwadzieścia; a ruchy ich są trójkątne. W sztuce wszystko jest konwencją, a prawdy wczorajsze są dla nas kłamstwem.* (Boccioni,

stów, którzy, chcąc dotrzeć do tajemnicy przedmiotu, do jego istoty, usiłowali przedstawić przedmiot w wielości jego wyglądów, rozbijając go na kawałki i w efekcie – tracąc go z oczu.⁵⁶

Aby uporządkować to niezbyt jasno zarysowujące się zagadnienie wszelkiego dziania się, należy przyjrzeć się temu, co stanowi w rzeczywistości sedno zdarzenia, jego istotę. Dowolne zdarzenie wyrwane z szerszego kontekstu, wybrany jego jakiś aspekt, wskazuje na to, że o tym wyborze decyduje cały szereg elementów. Najpierw artysta musi sobie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego to właśnie, a nie inne zdarzenie, chce pokazać, uwiecznić w materii plam barwnych. Co w danym zdarzeniu, na tle innych mu towarzyszących i w jakiś sposób składających się na nie samo, przykuło uwagę do tego stopnia, by poświęcić mu swój czas i talent. Przyczyny mogą oczywiście być bardzo błahe i sprowadzać się do jakiegoś sponsorowanego zamówienia. Ale wtedy to zamawiający musi dokonać owego wyboru i na to samo pytanie w jakiś sposób sobie odpowiedzieć. Czy chce by artysta pokazał tylko ulotną chwilę, wrażenie, piękno samej sceny, czy może chodzi o udokumentowanie tego, czego sam jest świadkiem, czy też chodzi mu o coś więcej?

Z analiz, które przeprowadziłem wyżej, pokazujących dwa sposoby przedstawiania przedmiotu, później symbolu, wreszcie obrazu sakralnego, można wywnioskować, że i zdarzenie można na te dwa różne sposoby udostępnić wizualnie, co pociąga za sobą niezwykle konsekwencje. Jak już się wyżej okazało, środkami malarskimi można pokazać albo konkretny, jednostkowy przedmiot, albo jego uniwersum. Czy w takim razie można mówić o jakiejś idei zdarzenia, czy o idealnym zdarzeniu, skoro na każde składają się uczestniczące w nim osoby i przedmioty, a te z kolei można przedstawić w dwojaki sposób, opisany wyżej?

Mit jako punkt wyjścia do analizy ikony narracyjnej

Idąc tropem podobnym, jak przy analizowaniu ikony portretowej, wydaje się, że najważniejsze będzie najpierw przyjrzenie się zagad-

Carrí, Russolo, Balla, Severini, *Manifest techniczny*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, tamże, s. 159-162)

⁵⁶ *Kiedy w moich obrazach z 1909 r. pojawiły się przedmioty rozbite na części, był to mój sposób zbliżania się do przedmiotu w tej mierze, w jakiej malarstwo na to zezwalało* (G. Braque, *Wywiad udzielony Dorze Vallier dla „Cahiers d'art”*, w: op. cit., s. 183).

nieniu mitu. I tu, podobnie jak przy symbolu, odwołam się do Ricoeura, który mówi, że:

*Mit jest rodzajem symbolu rozwiniętego w postaci opowieści rozgrywającej się w jakimś czasie i przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym krytykom historii i geografii.*⁵⁷

Odsyła więc do tego, co się wydarzyło u zarania dziejów. Stosując odniesienia czytelne dla odbiorcy, siłą rzeczy odnosi się do realiów świata znanego i dopiero przez analogię opowiada mglisty początek. Sensem literalnym jest tu opowiadanie, o wiele bardziej rozbudowane, niż omawiany wyżej symbol. Funkcja mitu bowiem jest nieco od niego odmienna, co, jak pisze Ricoeur, związane jest z potrójnym odniesieniem:

*Po pierwsze umieszczają one [mity] ludzkość i jej dramat pod znakiem człowieka wzoru, jakiegoś Adama, Anthroposa, przedstawiającego na sposób symboliczny konkretne uniwersum doświadczenia ludzkiego. Z drugiej strony mity nadają historii blask, jasność, przejrzystość, kierunek, sytuując ją pomiędzy jakimś początkiem i kresem-celem. W ten sposób w doświadczenie ludzkie wprowadzają napięcie historyczne, związane z podwójnym horyzontem Genesis i Apokalipsy. Wreszcie – i to rzecz najbardziej fundamentalna – mity zgłębiają pęknięcie rzeczywistości ludzkiej, którego przejawem jest przejście, skok od niewinności do stanu winy – opowiadają jak człowiek pierwotnie dobry stał się tym, czym jest teraz.*⁵⁸

⁵⁷ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, op. cit., s. 14.

⁵⁸ P. Ricoeur, *Hermeneutyka symboli*, op. cit., s. 32-33 pisze: *Świat mitów jest spolaryzowany między dwoma tendencjami: tą która wiąże zło z czymś ponadludzkim i tą, która koncentruje się na złym wyborze, od którego rozpoczyna się kara bycia człowiekiem.* Taka sytuacja, podobnie jak przy zagadnieniu dwóch natur Chrystusa, skłania osobę poznającą do ukierunkowania zainteresowań na jedną z postaci zła. Można przy tym zauważyć, że owa polaryzacja odpowiada w pewien sposób dwóm celom Inkarnacji: uwolnienia spod władzy grzechu pierworodnego oraz przeobstwienia natury ludzkiej. Na terenach Europy Wschodniej, uwagę skupiano na, tragicznym w swej istocie, zagadnieniu utraty bezpośredniej łączności ze Stwórcą, czego skrajną postacią jest gnoza, wywodząca się właśnie ze Wschodu, ujmująca zło jako coś zewnętrznego, quasi-fizycznego, wdzierającego się do człowieka od zewnątrz. Na Zachodzie natomiast, zainteresowania koncentrują się wokół problematyki związanej z wolnym wyborem, a więc opowiedzeniu się za lub przeciw złu.

Niezbędnym uzupełnieniem, charakteryzującym mity, jest zagadnienie konfliktu, jaki się wewnątrz nich rozgrywa, a który wynika z dwóch postaci zła: zastanego, tym samym niezależnego od człowieka, oraz tego, które wynika z opowiedzenia się za owym zastanym złem.

Najbardziej istotne, jak się wydaje, jest tu zwrócenie uwagi na fakt, że mit opowiada o skutkach dokonanego wyboru u zarania dziejów. Mówi on, w sposób o wiele bardziej wyrazisty i rozbudowany niż symbol, o kondycji człowieka, o jego sytuacji egzystencjalnej. Silniej rzuca światło na jego wybór i w konsekwencji czyn, związany z wypowiedzeniem posłuszeństwa Bogu, czyn, który spowodował pęknięcie natury ludzkiej. Nie można jednak w żaden sposób pokazać naczyniem, a więc środkami dostępnymi grafikowi, malarzowi czy twórcy dowolnych obrazów np. multimedialnych, ani samej natury człowieka, ani też w konsekwencji – owego pęknięcia. Człowiek staje więc przed sytuacją, w której co najwyżej może pokazać osoby czy przedmioty uczestniczące w zdarzeniu. Podobieństwo zawarte w wyglądach siłą rzeczy odnosi się do tego, co znane, a więc istniejące już po owym wydarzeniu, przypominającym katastrofę kosmiczną. Dopiero wtedy, intuicyjnie, na podstawie domniemania, można zestawiać owe postaci z nieznanym stanem sprzed, niedostępnym naszym kategoriom poznawczym. Na podstawie objawienia zawartego w Starym Testamencie wiemy tylko, co się tam wydarzyło, ale jak wyglądały drzewa, czy też zwierzęta, to znaczy, jak się one ujawniały Adamowi i Ewie, jak oni sami siebie widzieli, co widzieli w swym otoczeniu, w jaki sposób ujawniał im się Bóg, tego nie wiemy, co więcej wiedzieć nie będziemy i w konsekwencji stosujemy do wyobrażeń symbole. One nie są jednak w stanie opisać rzeczywistości rajskiej, ale mówią o niej i do niej się odnoszą przez analogię, rozświetlając w ten sposób mroki tajemnicy stworzenia.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę przy zagadce grzechu pierworodnego. W dzisiejszych czasach często problematykę tę umieszcza się w sferze legendarnych opowiadań, które nie mają odniesienia do naszego życia codziennego. Co więcej, zerwanie owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, sugeruje niektórym ludziom, że spowodowało to uruchomienie aktywności poznawczej w człowieku, a więc przyniosło zbawienne skutki. Nie zastanawiają się nad tym, że poznanie może przynieść zarówno życie, jak i śmierć.⁵⁹

⁵⁹ Aktywność poznawcza uruchomiona została w momencie, gdy Bóg przyprowadził Adamiowi zwierzęta i ten miał je ponazywać.

Człowiek, sprzeciwiając się woli Boga, zrywając owoc z drzewa wiadomości o dobru i złu, sięgnął po doświadczenie i wiedzę, której nie mógł na tym etapie stworzenia udźwignąć. To wydarzenie spowodowało pęknięcie jego natury i uczyniło go niezdolnym do czynienia dobra. Staje się to tym bardziej jasne i czytelne, jeżeli przyjmiemy, na podstawie zapisu starotestamentowego i całej Ewangelii, że człowiek nie został stworzony do końca. Pełni tego dzieła dokonuje, zgodnie z wykładnią nauki Kościoła, Duch Święty po śmierci ochrzczonego człowieka.

Przedstawione wizualnie dowolne zdarzenie, zawsze odnosi się wprost lub też pośrednio do tego co było na początku. Zło, które jest ugruntowane zarówno w intencjach (tych nie można pokazać wprost, choć wyraz twarzy, a więc jej wygląd, może je w jakimś stopniu uzewewnętrznić), jak i w kondycji człowieka, pokazuje się w działaniu i w skutkach, jest samo w sobie nie do pokazania (choć przyglądając się np. współczesnemu malarstwu, można przypuszczać, że jest niejednokrotnie celem samym w sobie).

Zło bardzo często jest pojmowane jako brak dobra. A jednak ludzie często podążają za złem. Czy można podążać za czymś, co *de facto* nie istnieje? Chcąc pogodzić to stwierdzenie z prowadzonymi tu rozważaniami, można uznać, że zło istnieje na pograniczu tego, co zarazem jest i nie jest. Przypomina marę, zjawę, maskę fałszującą, ukrywającą braki, skrywającą nieistnienie, za którą znajduje się coś niedokończonego, a czasem pustka. Konstytuuje się w bycie, który jest niedokończony i zarazem nie ma możliwości uzyskania pełni, a jednocześnie ludzi swym pozornie doskonałym wyglądem.

W tym kontekście człowiek nie w pełni stworzony, przekonany o słuszności drogi, na której się znajduje, opowiadając się za złem, nie jest w stanie świadczyć i przyjmować miłości, której pragnie. Nie jest zdolny jej otrzymywać i dawać. Nasuwa się więc wniosek, że tak naprawdę, tym najgłębszym celem twórczości pokazującej zdarzenia, w których uczestniczy człowiek, jest on sam, jego destrukcja lub jego stawanie się, zwycięstwo lub klęska, bez względu na to jak są pojmowane.⁶⁰ W człowieku bowiem skupia się i objawia istota zda-

⁶⁰ Oczywiście, można znaleźć wiele przykładów, w których artysta cały swój kunszt koncentruje na przedstawieniu ruchu, jego pięknie. Ruch sam w sobie może być celem. Jednakże, nawet gdy przedstawiony zostanie np. sprinter, w momencie dobiegania do mety, to nie tylko piękno sceny, ale wszystko to, co mówi nam o tym człowieku, grymas twarzy, rysujący się wysiłek upór, cierpienie i przewidywana radość lub rozpacz są uwidocznione i razem, współgrając, stanowią udośćpełniony fragment zdarzenia.

rzeń, przynoszących dobro lub zło, w jego kondycji, która skłania do opowiedzenia się za dobrem lub złem, warunkująca jego aktywność w czynieniu dobra lub zła. A wszystko to na tle ogarniającej go rzeczywistości dobrej lub złej, tej dostępnej naszym zmysłom i tej nadprzyrodzonej, której również można czasem doświadczyć w życiu codziennym.⁶¹

Dwa sposoby przedstawiania zdarzenia

Przedstawiając dowolne zdarzenie środkami malarskimi, artysta ma dwie zasadnicze możliwości do wyboru. Może je pokazać dzięki wydobyciu „wartości przedstawieniowej” kolorów. Uwidocznione w ten sposób wyglądy przedmiotów, osób, składających się na zdarzenie pociąga za sobą pojawienie się intencjonalnie istniejącej przestrzeni, w której się one znajdują, jako trójwymiarowe, również intencjonalnie istniejące. Odbiorcy udostępniony zostaje w ten sposób fakt w jakimś momencie dziania się, w wybranym aspekcie, tak jak to zobaczył artysta i zdołał uwiecznić na płótnie. Tak przedstawiony, uwypukla naocznie jego przemijalność i odległość czasową od odbiorcy. Zawarte w wyglądach podobieństwo do rzeczy świata otaczającego, podlegających przemijaniu i rozpadowi jest tu elementem decydującym. Pomimo nieruchomych, zastygłych wyglądów wprowadzony zostaje czas nierozłącznie związany z przestrzenią.

Czas nie jest pokazany wprost, bo to niemożliwe. Ujawniony jest tylko moment czasowy zdarzenia zmierzającego od jakiegoś początku do jakiegoś końca. Ów moment czasowy „umocowany jest” w nieruchomych wyglądach, wydobytej „wartości powierzchniowej” barwy, udostępniających intencjonalnie istniejące osoby i przestrzeń. Historyczność, a więc odległość czasowa, podkreślona jest jeszcze detalem, na który składają się stroje oraz przedmioty codziennego użytku itd. Oczywiście, odbiorca może zatrzymać się na samym przedstawieniu, skupiając uwagę na jego wartości estetycznej, na kunszcie artystycznym wykonania i w efekcie nie być zainteresowany samym zdarzeniem, które w rzeczywistości mogło zaistnieć lub zaistniało. Istotne wydaje się tu jeszcze jego znaczenie dla mnie, tu i teraz. Wpływa to bowiem na większą lub mniejszą intensywność wmyślenia się w przedstawione zdarzenie.

⁶¹ Dowodem są zanotowane i opisane doświadczenia mistyków.

Rozważmy jednak przypadek, gdy wyglądy tak będą zestawione, że nie dojdzie do pojawienia się intencjonalnie istniejących przedmiotów czy osób – analogicznie jak przy ikonie portretowej. Wówczas nie pojawi się również i przestrzeń istniejąca intencjonalnie. Wtedy też automatycznie wyeliminowany zostanie czas. W ten sposób, od zastygłego w bezruchu zdarzenia umysł odbiorcy jest oddzielony samymi tylko wyglądami. Zdarzenie staje się więc obecne tu i teraz, w czasie teraźniejszym – otwiera odbiorcę na siebie i wprowadza w sam środek dziania się. Nie wprowadza go jednak fizycznie, ale angażuje jego umysł, a czasem całe jego jestestwo.

Detail, który w opisywanym wyżej sposobie przedstawiania zdarzeń podkreśla odległość czasową, tu jedynie sygnalizuje, że coś wydarzyło się w przeszłości. Brak czasoprzestrzeni istniejącej intencjonalnie, jak to jest w opisywanym wyżej przykładzie, eliminuje upływ czasu. Moment czasowy nie ma się na czym „zawiesić”, ponieważ wyglądy nie przywołują intencjonalnie istniejącej przestrzeni. Kiedy weźmiemy pod uwagę, że wszelkie dzianie się choć może fascynować pięknem, wielkością, przemija, ale jednocześnie pozostaje w skutkach, jak również zważywszy, że istotą zdarzenia jest to, co dzięki niemu zaistniało, a nie sam tylko jego przebieg, odbiorca stając przed takim obrazem, może pełniej otworzyć się na tajemnicę stwarzania lub też destrukcji człowieka, na ontologię zdarzenia. A to pociąga za sobą jeszcze dalsze konsekwencje. Mity mówiące o pięknej naturze człowieka, o jego skażeniu, które uniemożliwia mu bycie dobrym i jednocześnie permanentna ludzka tęsknota za doskonałością, za pełnią nieosiągalnego szczęścia, jednoznacznie wskazują, że owa natura domaga się uleczenia. Ono dopiero może pozwolić mu z jednej strony przywrócić stan niewinności, z drugiej zaś wprowadzić na drogę bezpiecznego i prawidłowego wzrostu.

Można sądzić, że dopóki nie wyodrębnimy warstwy wyglądom, jako przynależnych do rzeczywistości realnej, chcąc poradzić sobie z przedstawieniami eliminującymi czas, trzeba nieraz dokonywać dość, jak się wydaje, karkołomnych zabiegów intelektualnych. Przykładem tego zdaje się być wprowadzenie pojęcia perspektywy odwróconej, które w pewien sposób przybliży zagadnienie związane z narracyjnym malarstwem ikonowym. Budzi ono jednak pewien niepokój. Co bowiem mówi samo w sobie? Pierwsze skojarzenie, jakie się tu nasuwa to to, że przypomina w swej istocie sytuację, w której haft, na rewersie jest piękny i skończony, gdy go jednak odwrócimy, uzyskamy coś bezładnego i bezkształtnego. Czy mamy do czynienia z sy-

tuacją, przynajmniej do pewnego stopnia podobną, mówiąc o odwróconej perspektywie? Czy beczas jest odwrotnością czasu?

Zagadnienie perspektywy odwróconej w świetle wyglądów

Przywołując rozważania semiotyków, np. Borysa Uspieńskiego, który m.in. tą problematyką się zajmował, natrafiamy na takie oto stwierdzenia:

Począwszy od czasów renesansu w europejskiej sztuce przedstawiającej powszechnie jest przyjęta pozycja zewnętrzna artysty w stosunku do tego, co przedstawia, natomiast w starszym malarstwie (starożytnym i średniowiecznym) artysta umieszcza siebie jak gdyby wewnątrz malowanego obrazu, przedstawiając świat wokół siebie, tzn. jego pozycja w stosunku do obrazu nie jest zewnętrzna, ale wewnętrzna. (...) Rzecz jasna, że tego typu obrazy mogą powstawać jedynie wtedy, gdy artysta w myślach umieszcza swoją osobę w centrum przedstawionej przestrzeni⁶²

Jest to bardzo bliskie rozgraniczeniu punktów widzenia dominujących na Zachodzie i Wschodzie Europy, które podkreślałem wyżej. Jednak zarówno artysta, jak i odbiorca zawsze znajdują się poza przedstawieniem, stąd też takie „wejście” w obraz, podpowiadane przez semiotyków, jest możliwe tylko intencjonalnie, o czym informuje powyższy tekst. Lecz by owo „wejście” stało się możliwe, winien być spełniony pewien warunek. Obraz musi wizualnie udostępniać jakąś przestrzeń, co siłą rzeczy pociąga za sobą istnienie czasu. On zaś domaga się możliwości „umocowania”, czy też „zawieszenia” w czymś materialnym, a jest to, jak się wydaje na podstawie dotychczasowych rozważań, możliwe dzięki zastosowaniu perspektywy zbieżnej i „wartości przedstawieniowej” barw.

Tymczasem takiej przestrzeni w przedstawieniu zdarzenia, analizowanym wyżej, nie ma. Wyglądy bowiem w ikonie pokazane są dzięki wydobyciu „wartości własnej” barw i są tak zestawione, że nie pojawia się przestrzeń, a więc i moment czasowy nie ma się na czym „zawiesić”. Ponadto, pojęcie perspektywy odwróconej stosowane jest tylko w stosunku do ikony narracyjnej, a nie portretowej, gdyż wprowadzono je na podstawie analiz jej dotyczących. Natomiast perspek-

⁶² B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki*, tłum. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, wyb. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 187-188.

tywa zbieżna czy powietrzna jest wyraźnie widoczna w malarstwie zachodnioeuropejskim w przedstawieniach portretowych o trójwymiarowym kształcie.

Przyjmując istnienie odwróconej perspektywy, które stało się niejako słowem-kluczem przy opisywaniu ikon narracyjnych, zakładamy, że taka istnieje i że można ją pokazać. Ta sugestia, jak się wydaje, dyktowana jest naturalną skłonnością umysłu, doszukującą się w obrazie podobieństwa do otaczającego świata. Skoro go nie można znaleźć w prosty sposób, to może, poprzez dość karkołomny zabieg, otaczającą przestrzeń „odwrócić” i w ten sposób spróbować odczytywać ikonę? Za przykład niech posłuży fragment tekstu analizującego zagadnienie przekazu w malarstwie ikonowym z punktu widzenia semiotyki:

Charakterystyczne jest, że figury semantycznie ważne w mniejszym stopniu podlegają deformacji perspektywicznej, podczas, gdy deformacja tła jest największa i następuje prawie automatycznie. Jednocześnie figury najbardziej znaczące są podporządkowane szcze-gólnym prawidłowościom semantycznym, również dosyć umownym. Na przykład twarze ludzi, świętych itp. Na ikonach są zwrócone zawsze do widza – niezależnie od ich rzeczywistego ustawienia w przestrzeni, które można jedynie rekonstruować w systemie kompozycji geometrycznej, tzn. na podstawie stosunku do otaczających je semantycznie nieważnych przedmiotów.⁶³

Tymczasem z analizy ikony portretowej wynika, że wcale nie chodzi o zrekonstruowanie jakiegoś rzeczywistego układu przestrzeni, ale o wizualne udostępnienie przestrzeni znajdującej się jakby z tyłu wyglądów, którą one udostępniają wzrokowo, a która nie ma odpowiednika w otaczającym nas świecie. Wyglądy również tu, podobnie jak w otaczającej rzeczywistości, ujawniają przedmioty znajdujące się jakby pod nimi czy też poza nimi, z tyłu. Problem jednak leży w tym, że zdarzenia opisywane w Piśmie św. i pokazywane w ikonach działały się na ziemi, w czasie i miejscu znanym historykom i geografom, co różni owe zdarzenia od mitów i ikony portretowej, z wyjątkiem chyba tylko przedstawienia „Zstąpienie do otchłani”. Może w takim razie mają rację semiotycy, sugerując, że chodzi o rekonstruowanie rzeczywistego układu przestrzeni?

⁶³ B. Uspieński, *Przekaz obrazu w malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, s. 332-334.

Założenie, że naprawdę istnieje odwrócona perspektywa, automatycznie pociąga za sobą wprowadzenie pojęcia odwróconej przestrzeni. Ponieważ czas i przestrzeń są nierozdzielne, w takim razie należy wprowadzić pojęcie odwróconego czasu, czasu biegnącego jakby wstecz, co wydaje się uczciwą i prostą konsekwencją stosowania terminu, chyba, że używamy go w sensie przenośnym, wspierającym tylko próby rozumienia malarstwa ikonowego.

Perspektywa linearna czy też powietrzna była odkrywana na drodze wysiłku poznawczego i twórczego artystów działających w Europie Zachodniej już w XIV wieku. Ona była czasem celem samym w sobie, zaś tematyka poszczególnych obrazów często stawała się dla niej pretekstem. Mamy wiele przykładów, w których artyści, fascynując się jej odkryciem i możliwościami jakie daje, dokonywali szeregu eksperymentów, chcąc popisać się swoim kunsztem artystycznym. Tymczasem perspektywa odwrócona zaistniała jako pojęcie dopiero w XX wieku i miała przybliżyć zjawisko malarstwa ikonowego. Jednakże ona sama w sobie nie była nigdy celem ani efektem poszukiwań twórczych ikonopisców. Co w takim razie byłoby tu celem?

Przyjrzyjmy się jeszcze temu, co w podsumowaniu artykułu, dotyczącego przekazu obrazu w malarstwie ikonowym napisał Borys Uspieński:

(...) geometryczne deformacje perspektywy przedmiotów semantycznie mniej ważnych pokazują rzeczywisty układ figur w świecie obrazu i ich wzajemny stosunek; deformowane przedmioty stanowią klucz do przestrzennej percepcji obrazu. Inaczej mówiąc, perspektywiczne odchylenia wskazują na miejsce figur w przestrzeni obrazu (stanowią kluczowy system orientacji) pokazując ich trójwymiarową współzależność. Natomiast same figury obciążone semantycznie są w mniejszym stopniu podporządkowane odchyleniom perspektywy i podlegają systemowi innych, ściśle semantycznych prawidłowości. Stosując jednocześnie oba systemy – kompozycji geometrycznej i kompozycji semantycznej – można konfrontować obraz z rzeczywistą sytuacją, tzn. przekładać obraz na język rzeczywistości.⁶⁴

Powyższy tekst *de facto* nie mówi nic innego jak tylko to, że artysta w ikonie przy pomocy wyglądu, stara się pokazać naocznie swoją wiedzę. On nie maluje tak jak dana rzecz, zdarzenie mogły hi-

⁶⁴ Op. cit., s. 343.

potetycznie wyglądać w trójwymiarowej przestrzeni, ale to co wie o przedmiocie swego zainteresowania. Jest to niemal dokładnie to samo zjawisko, co w wypadku rysunku dziecka (z wszelkimi opisywanymi wyżej konsekwencjami), jednakże na o wiele wyższym poziomie wiedzy i umiejętności.

Ikona Bożego Narodzenia – przykład przedstawienia narracyjnego

W Piśmie św. mamy do czynienia z jednym tylko opisem Bożego Narodzenia i zawarty jest on w Ewangelii św. Łukasza. To on jest *de facto* podstawą malowania ikon o tej tematyce, jak również wszelkich przedstawień w konwencji zachodnioeuropejskiej:

Szli więc wszyscy do spisu, każdy do swego miasta. Poszedł również Józef z galilejskiego miasta Nazaret do Judei, do miasta Dawidowego, które się nazywa Betlejem, (...) Kiedy tam przebywali, nadszedł dla niej czas rozwiązania. I powiła syna pierworodnego, i owinęła w pieluszki, i położyła w żłobie, ponieważ nie było dla nich miejsca w gospodzie. (Łk 2, 6-7)

Z tego opisu wiadomo, że Jezus urodził się w oborze lub w stajni, że kołyską był żłób oraz, że Jego rodzice byli w drodze, że nie byli to ludzie zasobni i że Betlejem nie było stałym miejscem ich pobytu. Nie wiadomo, jak wyglądała stajnia, a nawet czy to była jakaś lepianka lub grot. Co najwyżej możemy ją rekonstruować na podstawie wykopalisk archeologicznych. Cała tradycja kultury zachodnioeuropejskiej, skupia uwagę na detalu historycznym (bądź tylko domniemanym, że jest historyczny), jak również na wiązaniu wydarzenia ze współczesnością poprzez umieszczanie osób czy przedmiotów znanych z codzienności. W ten sposób starają się przewyciężyć czas. Wprowadza poza tym cały szereg symboli, czy też ujęć symbolicznych, mających pomóc odbiorcy w odczytaniu istoty zdarzenia.

Zabiegi te jednocześnie informują nas o sposobie odczytywania zdarzenia w czasie powstawania poszczególnych przedstawień na przestrzeni dziejów. Ono od samego początku, gdy zaistniało, było niezgłębione już dla osób będących świadkami. Cóż bowiem znaczyło dla pasterzy i dla mędrców, którzy przybyli oddać Jemu pokłon? Jaką drogę przeszedł Kościół, starając się rozpoznać tajemnicę Bożego Narodzenia, znacząc ją formułowanymi dogmatami na przestrze-

ni dwóch tysięcy lat? Stąd też można spotkać się z niezwykle różnorodnością ujęć tego wydarzenia. Szopa, stajnia, grotta czy otoczenie architektury sakralnej, tak często spotykane np. w średniowiecznym malarstwie Zachodu, ich sposób malowania, pokazują dowodnie jak wielkie spectrum możliwości przedstawiania ono podsuwa. Dodawane są postaci, które w nim bezpośrednio nie uczestniczyły, nie były ich świadkami, ale jednak – uczestniczą. To co zaistniało wówczas nadal istnieje i cały cykl dziejów człowieka w indywidualnym życiu powtarza się. Za każdym razem jednak inaczej, ale zawsze w odniesieniu do tego, co wówczas się wydarzyło, a jest obecne teraz, poczynać od Księgi Genesis przez Boże Narodzenie, po dzień dzisiejszy.

W tradycji malarstwa ikonowego utrwalił się jeden sposób przedstawień, bardziej lub mniej rozbudowanych. Wypracowany został na przestrzeni dziejów poznania, charakterystycznego dla tego typu mentalności, która nie intelektualnie, ale – wizyjnie, poprzez obraz,⁶⁵ ujmując zagadnienia związane z tajemnicami chrześcijaństwa. Poprzez obraz, a więc wyglądy, dociera do rzeczywistości nadprzyrodzonej i ujawnia interwencje Boże w codzienność człowieka. W ikonie przedstawiane jest to, co ikonopisca wie o przedstawianej tajemnicy, stąd też sam w sobie nie może być weryfikatorem prawdziwości przekazu, tym bardziej, że sam wygląd z natury rzeczy, czyni dostępnym to, co ową posiadaną wiedzę przekracza. Musi więc konfrontować swe dzieło z doświadczeniem poprzedników oraz z wykładnią oficjalnej nauki Kościoła. W przeciwnym razie łatwo może zejść na grunt fantazji własnej i kłamstwa przekazu, na poziom apokryfu.

Przyjrzyjmy się dowolnej ikonie, przedstawiającej Boże Narodzenie.⁶⁶ W centrum umieszczona jest leżąca postać Matki Bożej. Obok niej, w kamiennym żłobie leży Dzieciątko. Całość znajduje się u wejścia w rozdartą ziemię, w której czeluściach wyraźnie zaznaczone są ślepiea jakichś tajemniczych istot. Chrystus narodził się bowiem w samym centrum nieprawości, poniżej poziomu ziemi, ...*aby mistycznie*

⁶⁵ Na gruncie kultury wschodnioeuropejskiej nie stworzono tak spójnych i całościowych systemów filozoficznych i teologicznych, z jakimi mamy do czynienia w Europie Zachodniej. Wnioski nasuwają się tu dwa. Albo było to wynikiem jakiegoś niedorozwoju intelektualnego, czego za dobrą monetę nie można przyjąć, albo wynikiem bezpośredniego kontaktu przez wyglądy w ikonach z rzeczywistością nieogarnioną, a więc nie pozwalającą się zamknąć w system intelektualny.

⁶⁶ W tym konkretnym przypadku analizuję ikonę Bożego Narodzenia pochodzącą z pierwszej połowy XV w., znajdującą się obecnie w Galerii Trietiańskiej, publikowaną w: W.N. Ł a z a r i e w, *Russkaja ikonopis*, Moskwa 1983, il. 49.

*zwyćżyć królestwo szatana.*⁶⁷ Nieodłącznymi są tu osioł i wół, o których Ewangelia słowem nie wspomina. Wizerunek tych zwierząt wiąże przedstawienie z prorocstwem Izajasza, podobnie jak to jest utrwalone w całej tradycji chrześcijańskiej (Iz 1, 3). Otwierająca się otchłań ziemi, u podnóża góry, bardzo wyraźnie nawiązuje do Góry Kalwarii, w opisywanej wcześniej ikonie z wizerunkiem krzyża. Skały otaczające przedstawione wydarzenie ujęte są schematycznie. To powoduje, że niemożliwe staje się odniesienie ich do jednostkowych, szczególnych skał, które faktycznie, zgodnie z topografią terenu, otaczały Betlejem. Ich rozświetlone wierzchołki, podobnie jak twarz Mojżesza schodzącego z góry Synaj, jednoznacznie wskazują na towarzyszącą temu wydarzeniu obecność Jahwe, obecność rozświetlająca całą przyrodę ożywioną i nieożywioną – wszelkie stworzenie. Dobitnie jest to podkreślone przez złoto tła. Aniołowie oddający cześć Dzieciątku, pasterz zwołujący innych dźwiękiem rogu, scena z kąpiei nowo narodzonej Marii, św. Jan Chrzciciel, prawdopodobnie Ewangelista Łukasz, jak również trzej królowie, rozbijają następstwo czasowe, łącząc wszystko w jedną całość, wskazując że wszystko dzieje się, staje się i jest obecne teraz, jednocześnie. Odbiorca oddzielony jest od poszczególnych scen tylko wyglądami, z pominięciem zjawiska intencjonalnie istniejącej przestrzeni i w konsekwencji czasu. W ten sposób przekroczone zostają jego granice i ujawniany jest rąbek tajemnicy z nim związanej.

Dokonując powyższego opisu ikonograficznego przedstawienia, chcąc nie chcąc, mówię o wydarzeniu, które stało się osią dziejów świata. Mówię o rzeczywistości udostępnianej przez wyglądy, a opisywanej przez Ewangelistów. Gdzie w takim razie jest miejsce dla sztuki? Przede wszystkim w harmonizowaniu wyglądów tak, by z jednej strony artysta mógł przekazać to, co wie o danym zdarzeniu, co potrafi dostrzec. To z kolei wymaga od niego umiejętności w wychwytywaniu podobieństwa w wyglądach do osób i przedmiotów pokazywanych, uczestniczących w zdarzeniu. Jednakże, co potwierdza materiał zabytkowy, dokonuje się to na pewnym poziomie uogólnień. Przedmioty składające się na zdarzenie nie odnoszą się w swym podobieństwie do konkretnych, jednostkowych przedmiotów, a czasem tylko sugerują ich istnienie. W ten sposób stale powraca przytaczany przykład rysunku dziecka. Osoby uczestniczące w zdarzeniu przedstawiane są analogicznie jak w ikonie portretowej, choć na ogół, ze względu

⁶⁷ P. Евдокимов, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1964, s. 248, przypis 67.

m.in. na wymiary postaci, można tu zauważyć większy schematyzm, ogólność wizerunków.

Nieodzowne wydaje się więc wprowadzenie słowa, które pomaga w ich identyfikacji. Problem nie sprowadza się jednakże tylko do jego funkcji informacyjnej. Niemożliwe jest bowiem wprowadzenie do cerkwi ikony bez podpisu. Czy można to w jakiś bliższy sposób uzasadnić nie odwołując się do pism teologicznych? Czy można przybliżyć to zagadnienie na gruncie teoretycznym?

7. SŁOWO I OBRAZ

Czym jest słowo w stosunku do obrazu, skoro odgrywa tak niebagatelną rolę? Na pewno jest wyrazem wypowiedzianym lub zapisanym. Niewątpliwie jest również zbiorem dźwięków. W związku z tym, że poszczególne słowa pełnią różne funkcje, by nie rozmyć zagadnienia, wezmę pod uwagę te, które wskazują na coś konkretnego, np. przedmiot, osobę, zdarzenie itp. In g a r d e n mówi o wskaźnikach kierunkowych, które odnoszą słowo do tego, co nim przywołujemy, na co wskazujemy.⁶⁸ Termin ten jest czysto umowny, tylko przybliżający zagadkę słowa. Gdyby słowo posiadało jakieś wskaźniki, wtedy osoba nie znająca danego wyrażenia mogłaby, na podstawie ich rzekomego istnienia, odgadnąć znaczenie słowa. Wiadomo, że jest to niemożliwe.

W konsekwencji wypowiedzanego lub czytanego słowa w umyśle pojawia się istniejąca intencjonalnie rzecz, osoba lub cokolwiek innego, a więc najpierw – ich wygląd. Kształtuje się on w umyśle słuchacza, na podstawie jego indywidualnego doświadczenia. Jednakże pozostaje pustym dźwiękiem, jeżeli to co jest słowem przywoływane, nie jest uprzednio znane. Powstaje więc pytanie: co jest najpierw: słowo czy przedmiot, ujawniający swe istnienie dzięki wyglądowi?

Odwołując się do Księgi Genezy, opowiadającej o tym co było na początku, spotykamy się z taką oto sytuacją: Bóg przyprowadza Adamowi zwierzęta, aby je nazwał. Wynika z tego jednoznacznie, że najpierw jest przedmiot, jego wygląd i dopiero nazwa, a więc słowo. Ono, w relacji zwrotnej, już na podstawie umowy, przywołuje to, co zostało nazwane. Jest więc pośrednikiem pomiędzy człowiekiem, a wyglądem tego co przywołuje i co się przez ten wygląd przejawia.

⁶⁸ R. In g a r d e n, tamże, s. 150.

Adam znajdował się w sytuacji, w której miał do czynienia z czymś, co już istniało i było widoczne, oświetlone. Był to pierwszy, świadomy akt poznawczy w dziejach człowieka.

Z tak pojętym słowem, które przywołuje w naszej świadomości to co już znamy, mamy do czynienia również wtedy, gdy odnosi się ono do rzeczy nieistniejących jeszcze, bądź do takich, które nigdy nie zaistnieją. W wyobraźni pojawia się wtedy coś niewyobrażalnego, co nawet w myślach może nie uzyskać nigdy skończonego kształtu. Odnosi się bowiem do rzeczy, która istnieje tylko w zamyśle, nie do końca jest skonkretyzowana i nie ma jej fizycznie.

Jak w takim razie można rozumieć zdanie: *Na początku było Słowo?* (J 1, 1). Co, biorąc pod uwagę stronę czysto intelektualną zagadnienia, uprawniało św. Jana do tego niezwyklego stwierdzenia, niosącego tak brzemiennej treść? Powołujemy się na nie, gdy szukamy tekstu, który jednoznacznie w Ewangelii mówi o Bóstwie Chrystusa. Również wtedy, kiedy chcemy podkreślić wagę intelektu oraz gdy odwołujemy się do nakazu ewangelicznego, mówiącego o potrzebie głoszenia Dobrej Nowiny. Warto tu przytoczyć zdanie Tomasz Więcławskiego:

*(...) wiara zbawcza, która rodzi się ze słuchania słowa, nie zatrzymuje się nigdy na samym słowie i nie daje się sprowadzić jedynie do słowa. Tam gdzie pojawia się taka wiara, słyszenie musi stopniowo ustąpić miejsca widzeniu...*⁶⁹

Cóż w takim razie widzimy, gdy czytamy wspomniany wyżej tekst św. Jana? Przede wszystkim sam napis „Słowo”. Stwierdzenie, że: było Ono na początku, i że Ono było u Boga, którego nikt nigdy nie widział, i że jest Ono Bogiem, *de facto* pozostaje na poziomie informacji dość mglistej i nieczytelnej. Dopiero gdy dowiadujemy się z tekstu Ewangelii o tym, co św. Jan miał na myśli mówiąc: *Na początku było Słowo*, że tym Słowem jest Jezus Chrystus, zaczyna zarysowywać się odniesienie, a wyraz nabiera, czy też przyjmuje w siebie to coś, co zostało nazwane przez In g a r d e n a „wskaźnikami kierunkowymi”, a co odnosi słuchacza czy czytającego do Jego Osoby.

Pasterze przybyli i ujrzeni niemowlę, które jest Pośrednikiem pomiędzy Ojcem a nami, choć niemożliwe jest, by zdawali sobie z tego sprawę, tym bardziej, że i dziś dla ludzi wierzących jest to tajemni-

⁶⁹ T. Więcławski, *Wiara ze słuchania i widzenie*, „Znak” 46 (1994) nr 473, s. 77.

ca, która w indywidualnym doświadczeniu, w większym lub w mniejszym stopniu, a czasem wcale, ujawnia swój sens. Dopiero w trakcie działalności publicznej Chrystusa, na niedługi czas przed męką, a więc po ok. trzydziestu latach, została przekazana informacja mówiąca o tym, że: *kto widzi mnie, widzi też Ojca* (J 14, 9).

Płynie z tego kilka wniosków. Najpierw potrzebny jest czas na to, by informację przyjąć i, by wraz ze wzrostem wewnętrznym, ona zaczęła odsłaniać swój sens. Nadto okazuje się, że z jednej strony Boga Ojca można zobaczyć, ale tylko przez samego Chrystusa i jest to jednoznaczne odniesienie do obrazu, a więc najpierw – do wyglądu. Z drugiej zaś strony, Chrystus pełni rolę słowa – wskazuje na to Kim nie jest, od Kogo jest inny, odrębny, z Kim stanowi jednak doskonałą jedność, gdyż *Ja jestem w Ojcu i że Ojciec jest we Mnie* (J 14, 10). On sam jest Słowem, dzięki któremu widzimy Boga. Ale to nie wszystko. Zgodnie z tym, co się wydarzyło na Górze Tabor, możemy zobaczyć, że jest wskazywany i ujawniany przez Ojca, który otoczył Go świetlistym obłokiem.

By uzasadnić to, co wyżej powiedziałem, trzeba przywołać przykład ognia. Płomień ma swój zmienny kształt, barwę, stopień jasności, a więc ma i wygląd, istniejący podobnie jak inne przedmioty w realnym świecie o czym mowa była wyżej. Posiada jednak jeszcze coś – zdolność oświetlania. Odkrywa w ten sposób istniejące przedmioty i porządkuje przestrzeń, w której się one znajdują oraz, rzecz istotna, pokazuje siebie samego. Nie wymaga też zewnętrznego oświetlenia. Gdy takie się pojawia, może osłabić lub wręcz zniwelować jego zdolność do oświetlania. Te dwa elementy w sposób zdecydowany wyróżniają ogień od innych bytów i dają możliwość porównywania z innymi źródłami światła.

Gdy przyjrzymy się teraz zdarzeniu na Górze Tabor, nietrudno zauważyć, że są tu dwa źródła światła: jednym jest bijące z twarzy Chrystusa, drugim zaś światło obłoku. Owe światła, o dwóch odrębnych źródłach, uzupełniają się i przenikają. Nie znoszą się wzajemnie, gdyż żadne z nich nie jest silniejsze od drugiego. Gdyby tak było, można domniemywać, że w relacji świadków owego wydarzenia znalazłaby się informacja na ten temat. W ten sposób dochodzimy do dogmatu, sformułowanego ostatecznie na Soborze w Nicei, mówiącego o równości Ojca i Syna, która to prawda wizualnie została ujawniona na górze Tabor.

Wygląd jest tu objawieniem nadprzyrodzonym, jego świadkami było trzech apostołów, a ich świadectwo opisane zostało za pomo-

cą słowa. Mamy więc do czynienia z sytuacją podobną do analizowanych wyżej wyglądków udostępniających symbol, który z kolei odsłania tę inną rzeczywistość, istniejącą obiektywnie, co wynika z jego struktury. Zasadniczą różnicą jest to, że wyglądy wprost, a nie przez analogię, odsyłają do rzeczywistości Boga. Jest to bliskie sytuacji wyglądków ujawniających ideę i wprowadzających w świat idei. Tu również wyglądy wskazują na Jego istnienie, a to, co różni, zasada się tylko w jednym elemencie i związane jest z postawą odbiorcy. Potrzebna jest tu wiara w to, że apostołowie mówili prawdę, opowiadając o tym, co widzieli, czego byli świadkami, a co zapisali i przekazali Ewangeliści. Cała reszta jest podobna. Zawsze bowiem niezbędna jest wiedza o pokazywanym przedmiocie, (pominąwszy jednak malarstwo abstrakcyjne), zdarzeniu czy osobie. Potrzebny jest również czas by wyglądy i to co one ujawniają odsłoniły to, czego nie wiadać, a co istnieje. Cóż więc widzimy przywołując intencyjnie wizerunek Chrystusa lub też patrząc na namalowany obraz? Najpierw widzimy Jego Samego w człowieczeństwie, a przez nie dopiero Tego, którego nikt nigdy nie widział – *Jednorodzony Bóg, który Jest w łonie Ojca* (J 1, 18). Obraz i słowo, które zdaje się być do niego wtórne, tu stapiają się w jedno. Słowo jest Obrazem i Obraz jest Słowem – pośredniczą i pokazują Ojca Niebieskiego. Rację więc mają wyznawcy prawosławia, którzy mówią, że dowodem na istnienie Boga jest ikona⁷⁰, o której mówią, że ma swój udział w Pierwowzorze⁷¹ (decydują o tym wyglądy doń przystające, w których fundamentalne znaczenie ma podobieństwo w nich uchwycone). W tym również znajduje uzasadnienie umieszczania podpisu, imienia, na wizerunkach osób zbawionych, świętych, już w sposób doskonały podobnych do Chrystusa, wskazujących na Niego.

8. KILKA UWAG KOŃCOWYCH

Na podstawie powyższych rozważań można dojść do daleko idących wniosków. Powszechne stosowanie pojęcia ikona do wszyst-

⁷⁰ *Ze wszystkich dowodów filozoficznych na istnienie Boga najbardziej przekonująco brzmi właśnie ten, o którym nawet nie wspomina się w podręcznikach. Można go np. sprowadzić do zastępującego wnioskowania: 'Jest Trójca Rublowa, a więc jest i Bóg.'* (P. Florenski, op. cit., s. 84).

⁷¹ Nicefor, *Antirrhethikus*, I, 24 (PG 100, 262), za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960, s. 56-57.

kich dzieł pochodzących z cerkwi wydaje się ze wszech miar błędne. W wypadkach, w których można mieć wątpliwości czy mamy do czynienia z ikoną, czy tylko z przedstawieniem o tematyce związanej z chrześcijaństwem, które posiada cechy „ikonopodobne”, najbardziej przystającym zdaje się być używanie terminu „cerkiewne malarstwo tablicowe”, ze wskaźnikiem topograficznym.

Czy jest możliwe zdefiniowanie ikony w krótki i lapidarny sposób? Myślę, że tak. Jest to dzieło o tematyce, która odnosi się wprost do Objawienia, które jest namalowane w taki sposób, że nie dochodzi do pojawienia się intencjonalnie istniejącej przestrzeni, dzięki czemu wyeliminowany zostaje czas. Ikonopisca przekazuje swą wiedzę, związaną z poznawaniem objawienia, w konfrontacji z wykładnią nauki Kościoła i przekazuje ją za pomocą wyglądom. Niezbędne zdaje się tu wydobywanie „wartości własnej” barw, pewien schematyzm oraz stosowanie jednolitego tła, niekoniecznie jednak złotego. Wynika to bowiem z celu, jakim służy ikona – otworenie umysłu i serca odbiorcy poprzez wyglądy na rzeczywistość zbawioną, na tę, która jest niedostępna bezpośrednio naszym zmysłom i tę, która ma dopiero nadejść, wraz z powtórną Paruzją.

Rodzi się więc tu pytanie, gdzie jest w takim razie wolność artystyczna, odbierająca mechaniczne naśladownictwo poprzedników, pozwalająca wyjść artyście poza schematy już utrwalone i krępujące swobodę? Można tu tylko wspomnieć, że najwybitniejsze dzieła sztuki światowej, które wyszły z pod ręki Rubłowa czy Teofana Greka (nie mówiąc już o anonimowych twórcach dzieł takich ja Matka Boża Włodzimierska), itd. uwzględniały owe schematy i współcześnie nie ma dzieł, które, mimo rozbuchanej wolności twórczej, mogłyby je przewyższać czy nawet im dorównać. Ze struktury budowy obrazu dość jasno wynika, że tak naprawdę w działalności artystycznej rzecz sprowadza się do operowania wyglądami. Cały szt, aryzm, w nich się koncentruje i to one decydują o wartości dzieła, jego pięknie i prawdzie przekazu.

Wojciech Białopiotrowicz – Studia z historii sztuki w KUL ukończył w r. 1983. Nagrodzona praca magisterska nosiła tytuł: *Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII – XIX w.* Opublikował studia: *Z problemów ikony karpackiej (w: Chrześcijański Wschód a kultura polska, red. R. Łużny, KUL, Lublin 1989)* i *Zagadnienie sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym* („Pol-

ska Sztuka Ludowa” 40 (1986), nr 3-4, PAN Ossolineum). Jest związany z Chrześcijańskim Forum Pracowników Nauki w Gdańsku.

Summary

The basic criterion, whether to apply the term „icon” to any painting is often related to the localization of its origin, which agrees also very well with the everyday understanding. Any painting placed in iconostasis, on the wall of the church or in home and honored (venerated) by Christians of Eastern Orthodoxy, is automatically treated as icon. On the other hand, the features given in literature as unique characteristics; schematism, hieraticism, linearism, flatness, placing postures under strong light, their fleshlessness; are also present in other painting styles. So, they are not unique for all works known as icons. They could not define them, and therefore they do not allow us to establish whether any process led to regress or progress in this field. Even more it does not allow any distinguishing from Western art. To solve the problem one should look at both, the painting structure as well as the analytical comparison of both culture areas: Eastern and Western Christianity.

The author’s analysis demonstrates that the Ingarden theory of painting structure is mistaken in the two basic subjects. Firstly, the appearances, which he moved in sphere of intensions, belong to the real world, although their reality differs from reality of other entities. Secondly, the problem of similarity, which has been eliminated from his considerations, is fundamental not only for icons but also for the painting structure in general. Analyzing the structure of any icon, one cannot understand and define it precisely without the knowledge given by revelation.

Any icon presents a subject, which is directly related to revelation. An icon painted in such a way avoids any relation to existing space and therefore one eliminates the time as well. An iconographer transfers his knowledge, related to revelation, in relation to church teaching by using appearance. It looks like that a necessity to discovering true eigenvalue of colors are in some kind of schematism and application of uniform background, not necessary gold. It results from the goal, which is to be achieved by the icon, i.e. opening of the mind and heart through to the appearances of the reality of salvation. This reality is not accessible directly to our senses and a reality that will come one day, at the day of Parousia (The Second Coming).

*Thum. A. Cenian
Wojciech Białopiotrowicz*