

JANUSZ KRUPIŃSKI

## OBRAZ A MALOWIDŁO.

### REMBRANDT CONTRA INGARDEN

Pewnej rewizji wymaga Ingardena teoria stosunku obrazu malarskiego i malowidła (szerzej: dzieła sztuki / przedmiotu estetycznego i jego realnego, materialnego fundamentu bytowego), ostro oddzielająca ten pierwszy, jako właściwy przedmiot „przeżycia estetycznego”, od tego drugiego.<sup>1</sup> Tymczasem do treści doświadczenia, przeżycia samego obrazu należeć może odczucie jego materialności. Nie chodzi tu o wpływ malowidła na obraz, nie o rolę, jaką pełni malowidło dla pojawiania się tych czy innych „warstw” obrazu, nie o zrozumienie techniki artysty czy procesu twórczego, lecz o jej obecność w samym doświadczeniu i „rozumieniu” obrazu przez „widza” (kogoś, kto patrzy na i w obraz, choćby był to pierwszy widz, czyli artysta).

---

Pouczone tu mogą być autoportrety Rembrandta powstałe w ostatnich latach jego życia. Ingarden je widział, Rembrandta znacznie częściej czynił przykładem swych rozważań niż to zostanie tu przypomniane. Czego nie widział, na co był niewrażliwy?

To moja lekcja Rembrandta (moje (przy)widzenie?):

*Autoportret* Rembrandta, 1668 (na reprodukcji: uśmiechnięty starzec): Cud wyłaniania się – z i spoza materii, z i spoza ziemistych substancji farb – twarzy człowieka. Pozamaterialnej, a-kosmicznej twarzy (gdy się ją widzi, nie widzi się bruzd zmarszczek, skóry, ciała...). To druga twarz? To Twarz? „Człowieka wewnętrznego”? Fantom tylko? W ten sposób, także dzięki odczuciu materialnych jakości malowidła, w dziele Rembrandta, wyraża się pewna antropologia, wręcz metafizyka człowieka.

### Ingarden ogląda Rembrandta: „rozsmarowane farby”

Odróżniając przedmiot przeżycia estetycznego od przedmiotu fizycznego pozostawianego przez artystę, od wytworu „czynności psychofizycznych” artysty, w jednym ze swych wykładów, Ingarden odwołuje się do przykładu autoportretów Rembrandta: „Jeśli Rembrandt malował autoportret – z późnej epoki – powstał wytwór, który jest płótnem i szeregiem rozmieszczonych na nim farb, płaszczyzna z rozsmarowanymi farbami (...) ten przedmiot trwa w czasie, zmienia się, gdyż dokonują się w nim np. procesy chemiczne powodujące zmianę barwy”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Roman Ingarden, „O budowie obrazu”, w: *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1966 (zwłaszcza „§ 8. Stosunek obrazu i malowidła”, s. 69-80); „O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym”, w: *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1970 (zwłaszcza część III, fragmenty mówiące o skonstruowaniu plam barwnych na powierzchni malowidła warunkującym pojawienie się obrazu abstrakcyjnego, s. 192-205); a także fragmenty przez wydawcę wyróżnione nagłówkami „Fundament bytowy a dzieło malarskie”, „Rola podstawy bytowej w obrazie” w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 239-250.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 27-28.

Dlaczego Ingarden wspomina Rembrandta, jego powstałe kilka lat przed śmiercią autoportrety („z późnej epoki”)? Przecież to samo można powiedzieć o jakimkolwiek wytworze pracy dowolnego malarza, obojętne czy to kicz czy to arcydzieło. A nawet: obojętne czy to dzieło malarza artysty czy to malarza pokojowego (bez różnicy pomiędzy malarstwem jako sztuką, a malarstwem pokojowym).

Jakkolwiek... Lektura tekstów estetycznych Ingardena budzi tę wątpliwość ogólnej natury: czy pytania i ustalenia, na jakie sobie pozwala Ingarden nie dotyczą równie dobrze dzieł marnych, pseudosztuki, jak i dzieł wielkich, a więc czy w ogóle dotyczą wielkości tych ostatnich, czy dotyczą istoty sztuki, istoty malarstwa jako sztuki w szczególności?<sup>3</sup> Niemniej...

Jednak nie sądzę, by Ingarden przywołał tu Rembrandta tylko jako „lepsze nazwisko”. Przeciwnie, najwyraźniej osobiście stał przed późnymi autoportretami Rembrandta i uderzyła go ich – jak mówią malarze – „materia malarska”. Toteż mocno w pamięci został mu obraz (!) „rozsmarowanych farb”.

W przypadku tych autoportretów Rembrandta, nawet także i wtedy, gdy przed widzkiem stawia się, ukazuje postać (twarzy, człowieka) – czyż równocześnie nie dotyka go wciąż substancja „rozsmarowanych farb”, czyż co najmniej spojrzenie widza łatwo nie osuwa się na płaszczyznę (przestrzeń?) rozsmarowań?

W... ?

W magmę smarów? W tłustą flegmę!?

Cóż za „poetycko-wulgarne” zmyślenia: pomyślałeś sobie Czytelniku? Jak sądzisz, słowa takie świadczą o zatraceniu pożądanej czysto poznawczej postawy? Znamstwo podpowiada Ci: owe rozsmarowania, grube nałożenia farby, to przecież *impast*. A jednak, przestań widzieć to, co wiesz, i nie patrz na technikę! Przestań widzieć tam tylko środki, coś nieważnego wobec rzekomo zupełnie zewnętrznego celu, dla którego zostały użyte.

Tylko grudki, rozciski? To prawda, aby stać się dziełem „przedmiot materialny musi być odpowiednio ukształtowany. Tak jak nie każda kupa gliny jest rzeźbą ...”.<sup>4</sup> Tu, u Rembrandta, odpowiedniość nie oznacza idealnej geometrii, wyczelowania. Nie boję się zobaczyć tu kupy gliny. Oślizłej. Roztartej. Jakże fizjologiczne i cielesne to malowidło, to malarstwo...

Czy teoria obrazu, którą od lat głosił i rozwijał Ingarden, nie przesłoniła przed nim (malarskiego?, artystycznego – istotnego dla sztuki?, metafizycznego?) znaczenia tego, co kiedyś nieomal zaczynał widzieć?

### *Gemälde, tableau, painting.*

O dziele malarskim zwykliśmy mówić „obraz” – bezwiednie odrywając je od substancji malarskiej (bezwiednie: słowa nas uprzedzają i nastawiają). My, Polacy. Natomiast Francuz powie najczęściej *tableau*, Niemiec *Gemälde*, język angielski używa *painting*.

<sup>3</sup> Ta ogólna uwaga zostaje osłabiona jeśli pamiętać o stosowanym przez Ingardena kryterium wybitnych wartości estetycznych, albo jeśli pamiętać o inspirowanym myślą D. von Hildebranda kilkunastu epizodzie „jakości metafizycznych” z lat trzydziestych...

O jakościach metafizycznych pisał m. in.: „Przy ich ujrzaniu odsłaniają się nam głębie i praźródła bytu (...) w obcowaniu z nimi, sami zstępujemy w praźródła bytu. (...) one są tym, co leży u źródeł (...) mogą się nam one jednak tylko wtedy objawić, jeżeli stają się rzeczywistością. (...) Ich realizacja jest (...) jakby »łaską«, która nas spotyka”, Roman Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. Maria Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 369-370, wyróżnienia jego (te słowa cytuję w przekonaniu, iż warto je będzie pamiętać w kontekście autoportretu Rembrandta uśmiechającego się; cokolwiek oznacza tu „rzeczywistością” czy „realizacją”).

Kryterium wartości (w odniesieniu do sztuki: „wartości estetycznych”) pozostaje dalece „wytrychem”. Skoro tak trudno mówić jest nawet o tym, czemu wartości miałyby przysługiwać.

<sup>4</sup> Roman Ingarden, „O dziele architektury”, w: *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1966, s. 141.

Francuskie *tableau* bliższe jest „malowidłu” niż „obrazowi”, technicznie oznacza tablicę, swe znaczenie wywodzi od podłoża, na którym niegdyś malowano. Podobnie słowo *toile*, „płótno”, bywało i bywa odnoszone do dzieła malarza (jak i *panneau*, „płyta”, „tablica”... ). Polscy malarze, jeszcze niedawno, mówili o swych pracach: „płótna”. Pokazywali, sprzedawali itp. „płótna” właśnie. Odkąd jednak maluje się już na czymkolwiek, także na plastikowych płytach, tekturach, paździerzach, pozostało uciec się do ogólniejszej kategorii: obrazu. Zwykliśmy mówić krótko, „obraz”, nie zaś „obraz malarski”, jakkolwiek także dzieła innych sztuk są także obrazami, a kategoria obrazu w sposób istotny odnosi się nie tylko do filmu czy grafiki, ale także do rzeźby czy architektury.

Francuskie *peinture*, ma takie znaczenia jak „malarstwo”, „farba”, „powierzchnia pomalowana”, „malowidło”, a potem: „wizerunek”, „portret”...

W porównaniu z *tableau* angielskie i niemieckie określenia dzieła malarskiego, *painting* i *Gemälde* są jeszcze bliższe „malowidłu”. Oznaczają produkty czynności malowania. Jednak dla ucha polskiego artysty malarza nazwanie jego dzieł mianem „malunku”, „malatury” (takie znajduję u Norwida), bądź „malowidła” („malowania”) brzmią najpewniej pogardliwie.

Określając dzieło malarskie mianem „obrazu” język polski odrywa nas od jego materialności. Tymczasem w językach zachodnich dzieje się przeciwnie. Najmocniej czyni to chyba angielskie *painting*. Słowo to niesie ze sobą *to paint* – „malować”, oraz *paint* – „farba”, „pędzlowanie”.

Domniemanie: słowo „obraz” poprowadziło Ingardena do pojęcia dzieła malarskiego ma podobieństwo obrazu postrzeżeniowego (jakiejś rzeczy) i do zapoznania materialności malarstwa.<sup>5</sup>

### Denis: „zanim stanie się koniem”

„Płaszczyna z rozsmarowanymi farbami”. W dyskusji dotyczącej stosunku obrazu malarskiego do malowidła trudno nie pamiętać słów Maurice’a Denis. To jedno z najślynniejszych zdań kiedykolwiek wypowiedzianych o malarstwie.

Denis pisał: “*Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*” (*Définition du Néo-Traditionisme*, 1890). Polski przekład brzmi: „Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”.<sup>6</sup>

Przekład ten ukrywa trudności, na jakie natrafia ostrożne czytanie oryginału.

Jak tłumaczyć *tableau* w zdaniu Denis? Co „staje się” kobietą lub koniem? Czy tam, gdzie pojawia się przedmiot przedstawiony nie mamy już do czynienia z obrazem? Co jest „zanim” pojawi się koń lub kobieta? A może jednak Denis zmierza w tym kierunku, by powiedzieć, iż dzieło malarskie obejmuje także i te „warstwy”, w których pojawiają się jeszcze tylko kolory? Co więcej, że tam rozgrywa się przede wszystkim (przede wszystkim!) dokonanie malarstwa, tam leży jego istota (czego radykalnym przejawem stają się dzieła „nieprzedstawiające”)? Co dalej, i więcej: że dzieło malarskie obejmuje także i warstwę materialną, tą, gdzie pojawiają się i leżą farby, barwne substancje?

<sup>5</sup> „§ 40. Rzecz spostrzeżona i konkretne wyglądy spostrzeżeniowe” z *O dziele literackim* Ingardena stanowi podstawową lekturę, od której należy wyjść studiując estetykę Ingardena, tam punkt wyjścia dla pojęcia „warstwy wyglądów”.

<sup>6</sup> Maurice Denis, „Definicja neotradycjonalizmu”, przeł. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 70.

## Nazewnictwo barw/farb

Termin *couleurs*, który znajdujemy w cytowanych słowach Denis, jest dwuznaczny. *Couleur* oznacza „barwę”, „kolor” lub „farbę”, „barwnik”. Podobnie dwuznaczny jest termin niemiecki *Farbe* („po polsku” żartując, to farba+barwa, czyli farwa,; tak tak, ile „farwy” u Rembrandta!).

Co miał na myśli Denis – jedno i drugie, zarazem? Czy ten splot znaczeń w danym języku nie rzutuje także na sposób, w jaki pojmuje się malarstwo, malarstwo jako sztukę? Wreszcie: sztukę?

Dlatego zapewne francuskiemu malarzowi tym łatwiej powiedzieć: „nie ma czegoś takiego jak barwa, są tylko barwne materiały”.<sup>7</sup>

To prawda, potrafimy rozróżnić kawałek materii, grudkę, rozmaz farby chociażby, jej własność odbijania fal świetlnych w pewnym zakresie (pochłaniania innych), a dalej z kolei barwę widzianą przez kogoś, do kogo oka te fale wpadają, barwę wrażeniową itp. Czerwień, o której mówi fizyka to nie czerwień w znaczeniu barwy widzianej przez człowieka itd. Te ostatnie pojawiają się, istnieją po naszej stronie, w widzeniu właśnie. Czymże jest jednak barwa sama, czysta barwa?

Nazwy, przy pomocy których malarz nazywa barwy (on mistrz kolorystycznych rozróżnień) bardzo często wskazują na ich nosiciela, źródło. Nie chodzi tylko o pochodzenie pigmentów, składniki farb, ale także o sposób, w jaki są odczuwane, doświadczane w samym widzeniu. Nie chodzi więc tu o materialny aspekt samego rzemiosła malarskiego, o to jak i skąd artysta pozyskuje farby czy jak je nakłada, nawet nie o to, jaki efekt „w oku” widza osiąga dzięki tym zabiegom osiąga, ale o obecność materialności barwy w samym widzeniu dzieła.

## Poza i ponad materię

Ingarden pojmuje dzieło sztuki, a w szczególność dzieło malarskie, jako wykraczające poza i ponad sferę realnego, materialnego bytu, i stojące poza nią, zaś od „widza” oczekuje, by także zdobył się na to przekroczenie, na ten skok i na zapomnienie o materialności malowidła. Wykładnia antropologiczna takiego pojęcia dzieła może być następująca: myśl ta wydaje się przejawem ideału człowieczeństwa, zgodnie z którym człowiek spełnia się i znajduje siebie wyrывая się poza materię, ponad materię.<sup>8</sup>

Wspomnianą antropologię zdaje się przeciw Ingarden przyjmować nawet *explicite* w kilku swych szkicach zebranych w *Książeczce o człowieku*. W rozważaniach poświęconych stosunkowi kultury do natury Ingarden określa tam człowieka jako istotę przynależną do świata wykraczającego poza realny świat natury, do świata bytu intencjonalnego. Właśnie dzieła sztuki zostały tam uznane za wzorcowe, najwyższe przykłady tego przekroczenia i stania ponad.

---

<sup>7</sup> Jean Dubuffet, „L'Homme du commun à l'ouvrage”(1973), cyt. za : Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, The University of Chicago Press, 2003, s. 25.

Warta wspomnienia jest tu także odnotowana przez Balla uwaga Arnolda Houbrakena, z roku 1718, na temat portretu Rembrandta, iż ma barwy „tak wypełnione ciężarem, że można go unieść za nos” (tamże, s. 145).

<sup>8</sup> Wykładnia antropologiczna jakiejś myśli odsłania jej antropologiczne założenia lub konsekwencje, przede wszystkim wskazuje na rozumienie człowieka, które dana myśl zakłada lub do którego prowadzi (odpowiednio można mówić o wykładni aksjologicznej, ontologicznej itp.).

Na gruncie rozważań poświęconych stosunkowi obrazu i malowidła Ingarden wydaje się już wychodzić od wspomnianej antropologii, zdaje się *a priori* przyjmować takie założenie. Cóż mu więc pozostaje? Tak definiuje dojrzały („w pełni ukonstytuowany”) obraz i dojrzałe widzenie obrazu, by wszelka „świadomość obecności” malowidła została usunięta. Postuluje, by w widzeniu malowidło przestało być obecne. Idealny widz „zapomina o nim”. Umożliwić to mają odpowiednie operacje umysłu. W tym celu „potrzeba pewnego rodzaju odwrócenia ... uwagi”, „abstrahowania”...

Ingarden ujmuje to następująco: „patrzac na malowidlo, przeciez od pewnej chwili w szczegolny sposob [widz] zapomina o nim, opuszcza je, by sie zajac wyklucznie obrazem nad nim sie nadbudowujacym”. I dalej, malowidlo „wywołuje w nas doznawanie jeszcze *innych* wyglądown niż te, które są zrekonstruowane w obrazie, i że w następstwie tego uchwytujemy peryferycznie np. (...) różne zjawiska światła i połysków, które rozmieszczone są jakby na powierzchni malowidła i zmieniają się w zależności np. od ruchu naszej głowy itp. Przy wiernym, pełnym »widzeniu« obrazu w sensie estetycznym trzeba więc pewnego rodzaju abstrahowania od tych towarzyszących, peryferycznych, ale mimo to dochodzących do naszej świadomości i przeszkadzających nam danych spostrzeżeniowo-przedmiotowych; potrzeba pewnego rodzaju odwrócenia od nich uwagi”.<sup>9</sup>

## Kontrprzykłady

Frank Stella (ur. 1936) ma problem, jak w malowidle zachować jakość farby, jaką ona jeszcze miała w puszcze: „I tried to keep the paint as good as it was in the can”.

Ad Reinhardt (1913-1967) na grunt napyla klej, potem czarny proch pigmentu, potem ponownie klej, i tak wielokrotnie, aby powierzchnia malowidła stała się niezauważalna, a wzrok tonął w otchłani czerni bez dna (*black paintings*), jednak widzowie stając wobec kwadratu „obrazu” nie widząc jego powierzchni, a wiedząc o jej obecności, podchodzą, by dotykiem upewnić się, i... niszczą dzieło ścierając palcami pył (dlatego muzea wystawiają je już teraz za barierką – użycie szyby w celu ochrony zniszczyłoby sam sens tego malarstwa).

Lucio Fontana (1899–1968) w historii malarstwa został wyróżniony ze względu na fakt, iż przebijał, nacinał powierzchnię malowidła. Jego pierwszy cykl takich obrazów powstał w 1949 roku (manifest z 1947 roku, którego był współautorem, *Primo manifesto dello spazialismo*, postulował uprzestrzennienie obrazu malarskiego, przekroczenie dwuwymiarowości; *Concetto spaziale* – to tytuł wielu jego prac). Przebicia, przecięcia brzytwą jakie stosował Fontana, w moim odczuciu, wpisują się w kompozycję obrazu. To raczej zabieg chirurgiczny, „estetyzujący”, a nie cios na osłep. Nie widzę tu gestu gwałtu, ani gestu okaleczenia ani samookaleczenia (jakkolwiek krytycy piszą o „violation”). Niemniej nacięcia, odkształcenia płótna itp – widoczne „jak na dłoni”, także mówiąc (krzycząc?): to tylko płótno, iluzja.

Niezliczona jest liczba dzieł powstałych w ostatnich dziesięcioleciach z użyciem drastycznych (?) mediów, związanych z fizjologią. Reakcja widza, który to zauważy wliczona jest w zamierzony sens tych dzieł.

Sięgnijmy jednak w bardziej odległą przeszłość.

*Matka Boska Częstochowska*. Na aureę obrazu składa się tradycja, która głosi, że namalowany został na tablicy zrobionej „z desek stołu w Nazarecie”.<sup>10</sup> W roku 1377 Tatarzy

<sup>9</sup> Roman Ingarden, „O budowie obrazu”, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 72, 78-79. Zauważmy, w przekonaniu Ingardena widz, od chwili, gdy znajdzie już właściwy punkt widzenia, „nie kręci już głową”, nie porusza się.

<sup>10</sup> Jan Golonka, ZP. „Dzieje konserwacji obrazu ...”, w: *Jasnogórski ołtarz Królowej Polski. Studium teologiczno-historyczne oraz dokumnetacja obiektów zabytkowych i prac konserwatorskich*, red. O. Jan Golonka ZP, Jasna Góra, Częstochowa, 1991, s. 125. W związku z tym autor opracowania zestawia ten obraz „z całunem

„zadali świętemu wizerunkowi ranę”. Podjęto prace naprawcze, miejsce „zranienia zostało przyozdobione broszą z klejnotami, jako ekspiacja za nieczny czyn”. Po uszkodzeniach spowodowanych kolejnym aktem rabunku (1430), w XV wieku pozostawiono „blizny” – „jako dokument zaistniałego *sacrilegium*, podkreślając zranienie czerwonym kolorem, kolorem krwi. Odtąd owe cięcia stały się znakiem rozpoznawczym jasnogórskiego obrazu Matki Bożej wśród innych Jej przedstawień”.<sup>11</sup>

Z kolei wielokrotnie odmalowywana była „prawa dłoń Matki Bożej, do końca bowiem XVI w. zachował się zwyczaj udostępniania najbardziej uprzywilejowanym pątnikom ręki Madonny do całowania”.<sup>12</sup> Całowano przecież tyleż „rękę”, co i zarazem obraz, malowidło, deskę.

Blizny na obrazie, na malowidle, przenoszone są na Matkę Boską. Najwyraźniej, jak można sądzić, w zgodzie z pojęciem obrazu jako uobecnienia (ikona!), przy braku dychotomicznego pojmowania stosunku między przedstawieniem a przedstawionym (między „jak” i „co”), teolog XVII-wieczny, Nieszporkowicz, wyrażał przekonanie (1681), iż „Maryja nie wstydzi się znaków zranienia na swym obliczu, podobnie jak Jej Syn nie wstydził się swoich ran”.<sup>13</sup>

Jeszcze przytoczę przykłady, gdy to, co namalowane ma uchodzić za materialne i przynależne do materialnego podłoża obrazu.

*Cartolino* – namalowana na obrazie (co tutaj znaczy „na obrazie”, może raczej w „obrazie”?) biała, odstająca, zagięta na rogach karteczka, zazwyczaj z podpisem artysty, datą. Zdaje się być przyczepiona do powierzchni płótna, malowidła, zdaje się należeć do tej samej rzeczywistości – nieprzedstawionej – co malowidło, rama (tym mocniej taką – należącą do samej rzeczywistości podobrazia – karteczka się zdaje, im bardziej widzimy świat przedstawiony w obrazie, nie kierując spojrzenia ku niej samej).

Przykładem użycia *cartolino* obraz Zurbarána, o charakterze pejzażowym, „Niepokalane poczęcie” (1663).

Cornelis Norbertus Gijsbrechts maluje jeszcze bardziej zadziwiające dzieło, „Odwrocie malowidła/obrazu” (1670). Ukazuje on, jak powiedziałby ktoś dzisiaj „fotorealistycznie” tył podobrazia. Widzimy stronę zazwyczaj niewidoczną eksponowanego obrazu/malowidła, skierowaną do ściany, widzimy drewniane krosna, płótno, od tej strony nie zagruntowane... Do powierzchni płótna przyczepiona karteczka z numerem, namalowana, „jak żywa”.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) jeszcze raz. Obraz tytułowany albo „Chusta św. Weroniki”, albo „Oblicze Chrystusa”, albo „Błogosławieństwo Chrystusa” (1631). Widzimy na czerni prostokąta malowidła przyczepioną chustę. Jej zawinięcia w pobliżu krawędzi tworzą rodzaj swobodnego obramowania, natomiast w centralnym polu płótna chusty/malowidła (pierwsza dwuznaczność) widzimy rysunek oblicza/oblicze Chrystusa.

To prawda, efekt typu *cartolino* został słabo osiągnięty, chusta, zwłaszcza w zawiniętych fragmentach, wyraźnie namalowana, bez pełnego efektu iluzji. Jednak jeśli punkt uwagi skierować ku centrum, raczej nie ku pojawiającej się twarzy lecz ku liniom, pląmom rysunku na płótnie, skainą przedstawiającym twarz, wtedy płótno namalowane utożsamia się z naciągniętym na krosno malowidła.

Czerń tła niczym czerń powierzchni samego malowidła.

---

turyńskim”, jakkolwiek nie uzgadnia tego ze stwierdzeniem, iż „podłoże obrazu jest starsze niż warstwa malarska, stąd można wnosić, iż pochodzi z drugiej połowy pierwszego tysiąclecia” (s. 146).

<sup>11</sup> Tamże, s. 148.

<sup>12</sup> Tamże, s. 124, 125.

<sup>13</sup> Co relacjonuje Tadeusz D. Łukaszuk, ZP, „Obraz w nauce teologów...”, w: *Jasnogórski oltarz...*, dzieło cyt., s. 70.

Widoczna na tym malowidle siatka spękań wzmacnia iluzję: jak gdyby namalowane płótno chusty było tym samym co płótno malowidła? <sup>14</sup>

Do najważniejszego „kontrprzykładu”, późnego autoportretu Rembrandta, przejdę w ostatniej części, „Phasma i Twarz”.

## Ingarden ogląda Rembrandta: „cudze doświadczenia psychiczne”

Pośród nazwisk malarzy, które Ingarden wymienia chyba najczęściej pada właśnie nazwisko Rembrandta. Oto istotne jego wspomnienie:

W tekście poświęconym Stein, jej badaniom nad zagadnieniem wczucia, Ingarden wyraża pogląd, że celem obcowania ze sztuką jest to, „aby bogacić się o doświadczenia psychiczne c u d z e ...”. Píše: „żeby wziąć przykład z dziedziny, którą znam, weźmy niektóre portrety Rembrandta. Byłem młody mikrus, kiedy pierwszy raz je widziałem, i nie miałem pojęcia, jak właściwie przeżywa i jak dojrzały jest człowiek stary. I oto dowiaduję się na tle tego danego mi dzieła sztuki o takich faktach psychicznych, o których nie mam pojęcia z własnego doświadczenia”.<sup>15</sup> W ten sposób określona zostaje istota dzieła sztuki od strony odbiorcy. Odpowiednio zaś, od strony autora w dziele chodzi o „uzewnętrznienie siebie”, o to, aby w nim „się zaznaczyła” jego, artysty, „własna osoba”.<sup>16</sup>

Tymczasem, jeśli nawet takie byłyby motywy twórczości wszystkich artystów, jeśli nawet teoria taka trafnie ujmowałaby psychologię genezy twórczości artystycznej (na poziomie nieświadomości każdemu chodzi o samego siebie?), to przecież wątpić można czy wyraża istotę sztuki (wbrew psychologii od dawna związanej np. z ideałami bezinteresowności czy miłości).

W swym autoportrecie Rembrandt pokazuje nam – skądinąd na własnym przykładzie – raczej swą wizję człowieczeństwa, swe rozumienie sytuacji człowieka niż samego siebie (podobnie w przypadku van Gogha, za tym świadczą także także liczne jego wypowiedzi, listy – wbrew czemu klasyfikowany bywa jako prekursor ekspresjonizmu). Przede wszystkim jednak, niezależnie od intencji autora, także autoportret może być przeżyty jako pytanie dotyczącego każdego człowieka, a więc i mnie samego. Przestaję wtedy być widzem, tym bardziej odbiorcą czy koneserem sztuki. Porusza mnie jako człowieka, całego. Odkrywam nie tyle ich, autorów, „cudze”, doświadczenia, co raczej to, co przez nich doświadczone?

Powyżej urwałem cytaty z Ingardena: „się bogacić o doświadczenia psychiczne *cudze*”, a przecież zaraz dalej, po przecinku, pisze: „zakłęte jakoś w te oto barwy i kształty”. Jakie znaczenie ma owo „zakłęcie” (pytamy cały czas: jaką tu rolę odgrywa malowidło – i to z perspektywy tzw. „widza”)?

<sup>14</sup> Wyobrażam sobie taki wariant tego obrazu: rozmiar płótna chusty odpowiada płótnu nacięgniętemu na krosna, obrzeża zerwane z obrzeży, zawinięte podobnie jak u Zurbarána, po części zawinięte rzeczywiste płótno malowidła, podobnie jak namalowane, co więcej, płótno namalowane podobnym do rzeczywistego, wtedy w centrum rysunek niczym po płótnie rzeczywistym. To kolejny przykład, cóż z tego, że nie namalowany?

<sup>15</sup> Roman Ingarden, *O badaniach filozoficznych Edith Stein*, w: Edyta Stein, *O zagadnieniu wczucia*, Znak, Kraków 1988, s. 174.

Gdzie indziej pokrewna uwaga: „Oto patrząc na wylaniającą się z gry plam i światła twarz ludzką, widzimy co jeszcze: np. przyjazny uśmiech, zadowolenie, wesołość lub przeciwnie narzucający się nam głęboki smutek. ... narzuca nam się pewien »wyraz« osoby przedstawionej w obrazie. Zachodzi to przede wszystkim w dobrych portretach (np. Rembrandta lub van Gogha)”, Roman Ingarden „O estetyce fenomenologicznej”, w: *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa, 1970 s. 37. Wobec umiejętności oddania środkami malarskimi stanów uczuciowych człowieka Ingarden znajduje „poczucie podziwu dla mistrzostwa malarza” (tamże, s. 38).

<sup>16</sup> Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 183. Ingarden wydaje się podzielać stanowisko „ekspresjonistycznej” koncepcji sztuki, sztuki jako wyrazu „ja” artysty.

Może w wypadku autoportretu artysty tym bardziej nie ważne stają się jednak jego „własne” doświadczenia psychiczne, ani też nie chodzi o „doświadczenia psychiczne” lecz o owo „zaklinanie”. Zakłęcie w materii? Artysta malarz ukazuje jak myśli z materii?

## Paleta Rembrandta

Wielokrotnie podkreślano ograniczoność „palety” Rembrandta (pisze o tym np. cytowany Philip Ball). W pewnych okresach stosował ledwie kilka pigmentów. Nie używał najjaśniejszych pigmentów dostępnych w jego czasie. Względnie jasne nabierały światła przez kontekst. Najważniejsze były dla niego czernie, brązy, uzupełnione przez kolory ziemi: ochry, sienny i umbry...

*Autoportret* Rembrandta z roku 1661. Widzimy go z paletą i pędzlami w ręce. Paleta ledwie zaznaczona. Gdy patrzeć ku twarzy jest paleta, gdy patrzeć na nią okazuje się ledwie sugestią palety. Ledwie zaznaczona, luźnym ścięgnem, przeziara przez nią, i z nią nawet się zlewa szata, okrycie, mistrza. Pozór się zdradza, obnaża, zostają farby/barwy („farwy”). Te same w tkance szaty, na przedstawionej palecie, na powierzchni malowidła/obrazu, a więc na palecie malarza, autora obrazu. Gliniaste, czerwonawe brązy, i tyle? Stąd ten cały pozór, tyle zróżnicowań, odcieni, z tego niczego? Z tej ziemistej mikstury gra zasłon i odsłon, (nie)obecności.

Potrójność jakaś...

Najwyraźniej mamy tu do czynienia z autoportretem artysty. „Autoportretem artysty” w rzeczywistym znaczeniu tego określenia: artysty jako artysty właśnie, malarza. W iluż to autoportretach, nawet, gdy ukazują się z atrybutami swej dziedziny, pędzlami, paletą, sztalugą, malarze wcale nie ukazują siebie jako artystów (i swego rozumienia powołania artysty)? Czasem idzie im tylko o oddanie podobieństwa (Wallis, autor opracowań o portretach wręcz tak płytką definicję portretu przyjmuje: „oddanie powierzchowności”), czasem o siebie jako kochanków, czasem jako zwierzęta, czasem jako o ludzi (autoportret człowieka, wtedy właśnie ukazują swe rozumienie człowieczeństwa, na własnym przykładzie).

## Dwoistość widzenia

Ponieważ w wypadku wspomnianego dzieła Rembrandta najwyraźniej mamy do czynienia z autoportretem artysty, malarza, widz z natury rzeczy nie może pozostać obojętny na rzeczywistość farb/barw („farw”)... Ich surową naturę. Uczestniczy w procesie ponownego stworzenia, z grudki, mazi... Rozpadu w maź? W ciągu przemian, jakie niesie ze sobą widzenie–w i widzenie–jako. W tych zlepkach widzi postacie, widzi je jako postacie. Właśnie w tej równoczesnej dwoistości, czy nawet podwójności.

Wobec powyższego, a także z pamięcią o autoportrecie Rembrandta z paletą, trudno zgodzić się tezą o niemożliwości równoczesnego spostrzegania malowidła i ukazujących się postaci, przedmiotów... Niemożliwe byłoby ich równoczesne, chociaż nie „pełne” spostrzeganie? Zresztą, czy kiedykolwiek „pełne” spostrzeganie w ogóle jest możliwe, kiedy powinno być pełne? Piszę te słowa w sporze z tym przekonaniem Ingardena: „Pogląd ten [o dwoistości widzenia] nie zgadza się z faktami, głosi bowiem zachodzenie procesu świadomościowego, który jest – do pewnego stopnia przynajmniej – z istoty swej niemożliwy. Nie jest bowiem rzeczą możliwą, żebyśmy od pewnej chwili począwszy *równocześnie* spełniali akt *pełnego* spostrzeżenia zmysłowego uchwytując to, co jest w nim



dane, a zarazem zatapiali się w ujęcie obrazu. I korelatywnie: żeby zachodziła odpowiednia *dwoistość* przedmiotów ... mieli daną „małą figurkę” na papierze, a z drugiej strony, żeby nam był naocznie obecny „rycerz” przedstawiony w obrazie”.<sup>17</sup>

Mogę być świadom powierzchni, plamy farby, która znajduje się w polu mego widzenia, mogę ją widzieć, a przy tym zarazem w niej widzę coś, jakąś postać, która ustępuje w głąb czy wychyla się ku mnie. Wollheim opisując ten rodzaj widzenia (*seeing-in*) podkreśla, iż nie mamy tu dwu następujących po sobie rodzajów „doświadczenia”, między którymi widz może przeskakiwać (jak to się dzieje w wypadku widzenia-jako opisywanego przez gestalteryzm) lecz właśnie podwójność: „podwójność nie wyklucza możliwości złożenia głównego ciężaru uwagi na jednym aspekcie kosztem drugiego”, ale i wówczas nie tracimy go z pola „świadomości brzegowej”.<sup>18</sup>

Wątpię jednak czy nawet prawdą jest, że w wypadku, który intrygował już gestalteryzm konieczny jest *switch*, przeskok, np. od widzenia kaczki do widzenia królika (od widzenia palety do widzenia okrycia malarza). Co najmniej od chwili gdy zobaczyłem jedno, później drugie, odtąd – jak sądzę, ba, sądzę: jak widzę – mogę w tym samym rysunku równocześnie widzieć i jedno i drugie.

Widzę już coś w, dajmy na to, w jakiejś grudce farby, plamie, widzę ją jako coś. Zachowuję przy tym „peryferyczną”, towarzyszącą w tle, jakąś świadomość grudki, tego, że to „z” niej, lub „w” niej pojawia mi się coś, pewna postać..

W tej chwili właśnie tylko sytuacje tego typu (widzenie–w oraz widzenie–jako, przy zachowaniu dwoistości), jeśli w ogóle jakieś, potrafię wskazać jako przypadki zapewne odpowiadające pojęciu intencjonalnego sposobu istnienia, które formułuje Władysław Stróżewski. Pojęciu, jak powiedziałbym: uświadomionej intencjonalności. O tyle jestem świadom intencjonalnego charakteru pojawiającej się mi postaci, o ile zarazem widzę grudkę czy plamę, w której tą postać widzę?

## Intencjonalność malowidła jako warstwy obrazu

W swej *Dialektyce twórczości* Władysław Stróżewski zachowując pogląd Ingardena, iż dzieła sztuki należą do „dziedziny intencjonalności”, równocześnie mówi o „pominiętej przez Ingardena, a jednak najbardziej podstawowej” warstwie „każdego dzieła sztuki”. Warstwy tej Stróżewski (jeśli nie przeoczyłem) tamże nie nazywa (pada określenie „nowa” – nowa dla estetyki fenomenologicznej?). Rzeczywiście, ileż nieporozumień niesie określenie jej mianem „warstwy materiałowej” (tym bardziej „warstwy materialnej”).

Co to za warstwa? „Jakości materiałowe” stanowią jej „ontyczny warunek”. Niemniej „w strukturę dzieła nie mogą wejść jako warstwa jakości materiałowe, ale ich poznawcze ujęcia w postaci uchwytyjących je treści percepcji zmysłowych”.<sup>19</sup> Wątpliwości: jedynie tylko „poznawcze”? przede wszystkim „poznawcze”? „ujęcia”? dlaczego wykluczyć należy inne sposoby odnoszenia się, obcowania, inne akty umysłu? „Ujęcia poznawcze” jakości

<sup>17</sup> Roman Ingarden, „O budowie obrazu”, w: *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 75.

W przeciwieństwie do stanowiska, które wszelkie widzenie uznaje za interpretujące, za formę widzenia-w czy widzenia-jako, fenomenologowi przyświeca ideał poznawczy „pełnego” widzenia, doprowadzonego do „oczywistości”, w którym rzecz prezentuje się sama (jak gdyby „oczywistość” była czymś więcej niż stanem psychicznym, optyimizmem poznawczym, z jakim podmiot odnosi się do przedmiotu swego aktu; jak gdyby człowiek dysponował kryterium prawdy). Być może skupienie na tym ideale spowodowało zlekceważenie przez fenomenologa badań nad widzeniem-w czy widzeniem-jaki (nad obecnością projekcji w postrzeganiu) i nie docenienie tych zjawisk na gruncie sztuki?

<sup>18</sup> Richard Wollheim, *Painting as an Art.*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1987, s. 46.

<sup>19</sup> Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1981, s. 96.

materiałowych jako poznawcze dążą do ich obiektywnego określenia, mają odsłonić je takimi, jakimi są niezależnie od tych ujęć, od naszych aktów. Czy jako takie nie mają być nietwórcze? Czy tym samym (skoro akt poznania czegoś nie jest aktem stwarzania czegoś)? „ujęcia poznawcze” nie wykluczają twórczości – w szczególności tej, która ma się spełniać właśnie w żywiole intencjonalności? (Jeśli nawet mogą poznawać wytwory aktów mego umysłu, to nie w aktach jego „wytwarzania”, tylko *ex post*, w kolejnym, już poznawczym akcie.)

Powrócę do definicji intencjonalności sformułowanej przez Stróżewskiego. Dlaczego mówię o jego definicji, a nie po prostu o fenomenologicznym pojęciu intencjonalności? Otóż stawia on dodatkowe warunki, po których uwzględnieniu jest to już, powiem, „uświadomiona intencjonalność”. Chodzi bowiem nie tylko o istnienie czegoś, co jest korelatem aktów naszego umysłu, ale co więcej mamy doświadczać to coś, jako „korelat naszych aktów”, ono „prezentuje się jako ich wytwór”.<sup>20</sup>

Rzeczywiście, w fenomenologii, u Ingardena, często spotykamy formułę „akt świadomości”, „korelat aktu świadomości”. Przedmioty intencjonalne pojawiają się jednak raczej, najczęściej dzięki aktom nieświadomości – projekcji. Jakielkolwiek byłyby to jednak akty umysłu („duchowe”) pozostaje pytanie czy świadomi jesteśmy intencjonalnego, nierealnego charakteru przedmiotów nam się w tych aktach ukazujących, czy jesteśmy świadomi tego, że są tylko naszymi wytworami, korelatami naszych aktów? Że popadamy w rodzaj autoiluzji?

W tym miejscu warto przypomnieć przestrożę („zasada wszystkich zasad”), która każe „się strzec: żeby w toku rozważań nie przypisywać tym przedmiotom własności, które im są obce i nigdy nie też nie bywają przypisywane w przedfilozoficznych rozważaniach ani w doświadczeniu, które uzyskujemy przy obcowaniu z nimi”.<sup>21</sup>

Czy przedmioty intencjonalne doświadczone są przez nas jako intencjonalne? Poza czystym konfabulowaniem, fantazjowaniem gdzie znaleźć takie przypadki? Nie w śnieniu, marzeniu sennym przecież. Poza dwoistością, o której pisałem powyżej?

To prawda, w oglądaniu obrazu rzadko doznajemy tak pełnej iluzji, by obraz ten był dla nas nieobecny (a więc by nie było w nas żadnej świadomości malowidła!, jakkolwiek, że to jest możliwe wie każdy, kto wziął np. płaską fotografię człowieka w naturalnej skali, zwłaszcza widzianą „kątem oka”, za żywego człowieka), a jego, obrazu, przedmiot ukazał się nam sam niczym „żywa” rzecz, w szczególności odczuty jako jeszcze jedna rzecz z naszego otoczenia – i nie z taką iluzją mamy do czynienia w malarstwie (nawet jeśli tak być by kiedyś mogło i było, to nie na takiej iluzji malarstwo polega, ani tym bardziej nie o iluzję w malarstwie chodzi - to sprowadzałoby obraz do roli wspomnianej „fotograficznej reprodukcji” rzeczywistości).

Niemniej czy przedmiot ukazujący się w obrazie doświadczamy jako iluzję? – o tyle i ile jesteśmy świadomi obecności malowidła? Jeśli tak, to czy doświadczamy jej jako autoiluzji?

---

<sup>20</sup> Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1981, s. 76. Pełniejszy fragment: „świat realny dany nam jest inaczej aniżeli świat intencjonalnych wytworów, świadomie przez nas powoływanych przez nas do bytu, często w poczuciu pełnej odpowiedzialności za ich kreowanie. Decydująca pozostanie świadomość różnicy sposobów dania, która, zgodnie zresztą z fenomenologiczną »zasadą wszystkich zasad« nakazuje nam w dalszym ciągu odróżniać to co realne (ściślej: dane czy objawiające się jako realne) od tego, co doświadczone jako korelat naszych aktów intencjonalnych prezentuje się jako ich wytwór w postaci przedmiotu intencjonalnego...” (tamże, s. 76-77).

<sup>21</sup> Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków, 1973, s. 35.

Z myślą o obiektach kulturowych (ich szczególnym, najdobitniejszym przypadkiem są dzieła sztuki) Ingarden pisze tam: „Gdy są już raz wytworzone, [człowiek] natrafia na nie w świecie, jakby były w nim czymś rzeczywistym” (s. 15). Patrząc z zewnątrz filozof demaskuje: to tylko „quasi-rzeczywistość”, intencjonalność.

Im mniej patrzymy na obraz (czyli na malowidło, w którym pojawia się coś), a im bardziej w obraz, moment iluzyjność zanika w naszym odczuciu?

Pytanie o malowidło jako warstwę obrazu nie znajduje odpowiedzi wraz z następującym (dość retorycznym): „Czy jednak fizyczne podłoże jest w stosunku do dzieła czymś całkowicie neutralnym, czymś czego jakości nie mają wpływu na jego istotne cechy?”<sup>22</sup>

Wątpić można czy do charakterystyk malowidła jako warstwy obrazu, a więc czegoś doświadczanego przez widza (z jego perspektywy) należą następujące: Jakości materiałowe malowidła doświadczane są jako leżące u „podstaw wszystkich dalszych warstw i jakości dzieła, które się w nim pojawiają”. Podobnie to tylko z perspektywy zewnętrznej w stosunku do relacji widz-obraz, z perspektywy teoretyka tej relacji, chodzi o poznanie jakości materiałowych w celu odpowiedzi „na pytanie, jakie zabiegi zostały *de facto* zastosowane, by materię przekształcić w materiał, ten zaś »zmusić« niejako do ujawnienia tych cech (jakości), które, jako spostrzeżone w określonej postawie, stanowią podbudowę i warunek możliwości wyobrażeniowego już zrealizowania tego, co w dziele poza i ponad nimi się konstytuuje”.<sup>23</sup>

(Nawiasem: w wypadku obrazów Rembrandta, zwłaszcza jego ostatnich autoportretów, nawet konserwatorzy, nawet potencjalni fałszerze, nawet malarze mają kłopoty z odpowiedzią na pytanie jak on to namalował, „jakie zabiegi zostały *de facto* zastosowane” (jeśli w ogóle Rembrandt stosował tu jakieś chwyt, metody). Raczej stają wobec zagadki, cudu, i pozostaje im zachwyt: „Jak on to zrobił!?”. Sami twórcy podobnie, także nie wiedzą.)

O tym, w jaki sposób „materiał” stanowi warstwę dzieła (malowidło obrazu) mówi raczej ta charakterystyka Stróżewskiego: „jest tym, co zostaje spostrzeżone, zobaczone i co jako takie wchodzi integralnie w ontyczną strukturę dzieła jako przedmiotu intencjonalnego”.<sup>24</sup>

Jednak już kolejne zdanie, tam padające, „Służy *widzeniu*”, nie odpowiada wewnętrznej perspektywie widza. Kolejne zaś zdanie, „Poznanie zmysłowe jest poznaniem intencjonalnym, tworzącym własny intencjonalny przedmiot”, niesie ze sobą te same trudności, które dyskutowałem omawiając „ujęcia poznawcze”.<sup>25</sup> Kolejne zaś zdanie z książki Stróżewskiego, „Dzieło sztuki, wzbogacone warstwą aktualnie percypowanych jakości zmysłowych, nie traci więc swej tożsamości”, może być zaakceptowane niezależnie od sprawy materiału, malowidła. Przecież jakości zmysłowe obecne są warstwie wyglądu, czy wrażeniowych plam barwnych...

Niemniej rysuje się proste rozstrzygnięcie: nie są elementem żadnej warstwy dzieła jakości materiałowe jako takie, niezależnie od bycia postrzeganymi, są natomiast takimi, jakimi ukazują się „odbiorcy” w postrzeganiu, zmysłowym (o bojętne w jaki to sposób by je on ujmował, poznawczo, czy inaczej. Elementem najniższej warstwy dzieła są więc zmysłowe jakości materiałowe (ściślej, jakości materialne – o czym w części „Materia, materiał...”).

Czy do takiej odpowiedzi nie zbliża się... sam Ingarden, gdy w tekście poświęconym architekturze (szczególnie mocno osadzonej w rzeczywistości, odpowiednikiem malowidła jest tu budowla)? Czytamy: „fizyczny przedmiot, którym jest budowla, n i e jest wyposażony jako swymi własnościami całym doбором jakości z m y s ł o w y c h (barw, światła, wzrokowo

<sup>22</sup> Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1981 s. 96

<sup>23</sup> Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1981 s. 98. Przedwcześnie teoretyk przejmuje ideał tworzenia oparty o kategorię mocy i rozstrzyga, że artysta musi zmuszać materię... (o ideale mocy i łaski twórczej pisałem w: *Intencja i interpretacja*, ASP, Kraków, 2001). Bywa, że artysta jest otwarty na to, co materia przynosi mu poniekąd sama (wtedy materia współ-tworzy, i dlatego jest tworzywem).

<sup>24</sup> Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1981 s. 97.

<sup>25</sup> Jakkolwiek bronić można tezy, iż realna rzecz jako poznawana (nie: to, co chcemy poznać) jest już przedmiotem poznania, a przedmiot każdy, jako przedmiot jest intencjonalny (wedle mej pamięci wyjaśnia to N. Hartmann, pisząc o metafizyce poznania (w: *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*).

widzianych kształtów, w jakich nam się prezentuje w spostrzeżeniu zmysłowym), natomiast odznacza się np. własnościami odbijania fal świetlnych pewnej długości, a pochłaniania innych. (...) dzieło sztuki architektonicznej j e s t u p o s a ż o n e różnego rodzaju jakościami zmysłowymi (choć znów nie tymi wszystkimi, jakimi w zasadzie m o ż e b y ć wyposażony przedmiot intencjonalny dowolnego spostrzeżenia zmysłowego)<sup>26</sup>.

Jeśli tak... Na co dzień przedmioty bierzemy... takimi czy za takie jakimi nam się prezentują (reagujemy np. „na wzrokowo widziany kształt”, a gdy ten nie pokrywa się z faktycznym, i popadamy w kłopot, uświadamiamy sobie: tylko tak mi się wydawało). Ponieważ jednak na co dzień żyjemy wśród świątyń, domów, właściwsze nie jest już pytanie „Co zmienia więc przyjęcie postawy estetycznej?”, ale czyżby na co dzień nasza postawa była estetyczną, a świat naszego życia miał obrazowy byt? Dokładnie tak, jak krajobraz (kraj niczym malowidło, krajobraz – obraz właśnie; po japońsku, dosłownie „scena/widowisko barw”)? Jak twarz, w którą patrząc spotykamy drugiego człowieka, w odróżnieniu od twarzy, na którą się patrzy i znajduje zmarszczki, wypryski, przebarwienia (przedmiot np. dermatologii)?

Powrócę do problemu malowidło-obraz. W powyższym sensie malowidło wkracza w dziedzinę intencjonalności. Gdy dzieje się to w doświadczeniu obrazu przez widza, kiedy i dlaczego to wkroczenie może być cenne? Skoro chodzi o korelaty aktów widza, pierwotniejsze pytanie brzmi: przy jakiej postawie widza? W ostatniej kwestii już wypowiadałem się wyrażając wątpliwości, by chodziło o postawę poznawczą („ujęcia poznawcze”). Donioślejsza raczej byłaby postawa odczuwania emocjonalnego, wynajdująca znaczenia symboliczne czy metaforycznej ukazujących się jakości materialnych, w ich związku z treściami pojawiającymi się w innych warstwach obrazu, o ile wzajem budują i wzmacniają sens całego obrazu?

## Materia a materiał, tworzywo

Każda rzecz (każdy twór realny) jako przedmiot aktów umysłowych czy duchowych jest już przedmiotem intencjonalnym. Inaczej, czy każdy przedmiot jako przedmiot, a więc korelat aktów podmiotu, nie ma już intencjonalnego sposobu istnienia? („Przedmiot”: coś co podmiot „miota”, rzuca przed siebie, czyli efekt projekcji, projekcja – podobne znaczenia zdają się obecne w łacińskich słowach „objectus” i „projectio”).

Próby określenia materii, jaką jest, gdy nikt ją nie doświadcza (np. gdy nikt jej nie widzi), jaką jest niezależnie od faktu bycia doświadczaną (a nawet: czym czyni ją nasze doświadczenie – a może nawet czym nam ona wydaje się być w naszym doświadczeniu) podejmowane są na gruncie nauki. W naszym codziennym doświadczeniu świata nie znamy jednak innego niż ten, jaki nam się zjawia, wydaje być (zapominamy nawet o owym „wydaje się”, naiwny to realizm?). Znamy materię, taką, jaką nam się ukazuje. W tym znaczeniu

<sup>26</sup> Roman Ingarden, „O dziele architektury”, w: *Studia z estetyki*, t. 2, s. 127 (wyróżnienia jego). Ingarden nie wyodrębnił jednak dodatkowej warstwy w dziele architektury, najwyraźniej włączył owe jakości zmysłowe bądź to do warstwy wyglądu (wzrokowych, tylko te dopuszcza!), bądź to do warstwy kształtu budynku przejawiającego się przez wyglądy (s. 131). W zestawieniu z cytowanym powyżej fragmentem (ze s. 127) inny wydaje się leżeć w sprzeczności: „Przedmiot realny jest samoistnym indywidualnym przedmiotem (nosicielem) mnogości własności różnego rodzaju (np. barw, kształtów, jakości dotykowych, elastyczności, ciepła, ciężkości itd) (...) Te jakościowe określenia przedmiotu realnego (...) są w nim immanentnie zawarte” (s. 134). Sprzeczności nie ma jeśli tutaj mowa o kształcie realnym (a nie takim jaki komuś ukazuje się w widzeniu – ten może różnić się od realnego; to rozróżnienie pomiędzy kształtem „fizycznym” i „percepcyjnym” (terminologia R. Arnheima), stosował już architekt starożytny projektując świątynię (pisałem o tym w: „Di, segn, o. Renesansowa idea disegno jako teoria estetyki świata”, w: *Estetyka i Krytyka* 7/8, 2/2004-1/2005). Sprzeczność można usunąć wykreślając słowa o „jakościach dotykowych”, a przez „barwy” nie rozumieć wrażeń barwnych, czy wrażeniowych jakości barwnych.

należy ona do naszego świata, a obiekty materialne do naszego przeżywania świata. Ukazują nam się (zazwyczaj) jako realne, odczuwamy je jako realne. Używając sformułowania Ingardena: „z naocznym charakterem r z e c z y w i s t o ś c i, bytowej samoistności”.<sup>27</sup>

Podobnie jak z materia, tak i z malowidłem. Fizycy, chemicy, biolodzy, a do pewnego stopnia także konserwatorzy, mogą zajmować się, i często zajmują, wybranym malowidłem jako fragmentem świata realnego, jako czymś określonym niezależnie od faktu bycia doświadczanym (np. widzianym) przez kogoś (człowieka). Czym jednak innym jest jednak widziane malowidło, i to w kontekście pełnego doświadczenia obrazu, a więc wraz z tym, co w nim (jego fragmentach) widzimy, czym czyni je dla nas nasze widzenie (nawet różnorodnie, odpowiednio do różnych nastawień jakie przyjmujemy, próbując odmiennych sposobów odnoszenia się, na różne sposoby widząc je (czy jego fragmenty) jako coś itd

Czy w pewnej analogii do swych uwag na temat dzieła architektury, Ingarden nie przystałby na takie rozstrzygnięcie: materialność malowidła „odpada w percepcji estetycznej dzieła malarskiego” jeśli chodzi o jego włączenie w świat realny („w system miejsc świata realnego”), niemniej nie musi odbijać się „ujemnie” na dziele malarskim, to gdy z pola widzenia wcale (zupełnie) nie znika „zjawiskowy moment rzeczywistości” („naoczny charakter rzeczywistości”) malowidła?

Materiał jako materiał jest już przedmiotem intencjonalnym, to nie materia sama jako taka, lecz już myślana przez człowieka jako na coś, do czegoś itp. Nie inaczej z tworzywem. Nie jest cechą żadnego kawałka materii bycie tworzywem – dopiero człowiek może go ująć jako taki. Podobnie z surowcem. Wbrew teleologicznym wyobrażeniom, cechą materii nie jest bycie środkiem do czegokolwiek (o przesądzie teleologicznym pisał szeroko N. Hartmann).

Malowidło jako środek jest już przedmiotem intencjonalnym, z perspektywy twórcy, malarza „buduje” obraz. Na przykład farba jest dlań materiałem. „Materiałowe” jakości, ściśle rzecz biorąc, byłyby to te jakości materii, np. kolejnych warstw „technologicznych”, od podłoża, gruntu czy podmalówki zaczynając, które istotne są w „budowaniu” kolejnych warstw obrazu (wrazeniowych jakości barwnych, wyglądom wzrokowych itd.). Nie wykluczając tej możliwości, że w przypadku pewnych obrazów, z perspektywy widza w jakimś stopniu ważne jest to techniczno, technologiczne ujęcie, skłonny byłbym sądzić, że w polu widzenia kogoś, kto obcuje z obrazem mogą być obecne raczej jakości materialne po prostu (materialne w tym samym znaczeniu jak doświadczamy materialności kamienia).<sup>28</sup>

## Ingarden zamawia portret u Rembrandta

Czego oczekiwałby Ingarden od Rembrandta zamawiając u niego portret (nie koniecznie swój własny)? Oczywiście, Ingarden jako estetyk – próba odpowiedzi, jaką tu można podjąć możliwa jest tylko w granicach, jakie wyznacza jego rozumienie obrazu (malarskiego) i portretu.

W gruncie rzeczy, chodzi mi tutaj o wskazanie tego, jak pewien sposób pojmowania obrazu, a w szczególności portretu, prowadzi do przekonania, że w przypadku estetycznego doświadczenia dzieła malarskiego poza polem uwagi widza pozostać musi malowidło, że farby i ich „rozsmarowania” muszą zostać wykluczone z pola widzenia...

Czytajmy charakterystyczny fragment z *Wykładów* Ingardena (pozwolę go sobie nieco skrócić i przerywać komentarzami): „Jeżeli chodzi o malarzy, to całkiem inaczej zrobiłby

<sup>27</sup> Roman Ingarden, „O dziele architektury”, w: *Studia z estetyki*, t. 2, s. 138.

<sup>28</sup> Pamięć o tych znaczeniach pojęć materii, materiału i tworzywa nakazywałaby liczne korekty w przywołanych powyżej rozważaniach Stróżewskiego poświęconych „nowej” warstwie dzieła sztuki.

portret pana, na przykład Rembrandt i jakiś malarz z czasów przedrenesansowych, a jeszcze inaczej Rubens, a gdyby do tego zabrał się na przykład jakiś dzisiejszy abstrakcjonista”.

Czy abstrakcjonista jako abstrakcjonista portretować może jakikolwiek przedmiot (materialny, cielesny, rozciągły)?

Każdy obraz indywidualnego przedmiotu pojęty jest przez Ingardena jako portret. W czym leży odmienność portretów tego samego przedmiotu? Czytamy dalej: „Jeden przedmiot w tych samych swoich cechach byłby zrekonstruowany rozmaitymi metodami”.<sup>29</sup>

Malarstwo portretowe jest rekonstrukcją przedmiotu?, np. pana Kowalskiego? Inne wypowiedzi fenomenologa pouczają, że tak naprawdę w obrazie, środkami malarskimi, może być zrekonstruowany jedynie pewien wygląd przedmiotu. Wygląd, poprzez który ukazuje się on ze swymi cechami. Pamiętajmy o kolejnym zastrzeżeniu: ukazuje się tylko z pewnymi cechami, nie ze wszystkimi. Dlatego ostrożnie trzeba czytać słowa Ingardena, iż w wypadku, gdy ukazywany jest człowiek pośród cech przedstawionych „występuje jeszcze jego cała struktura psychiczna, wszystko co jest z psychicznością związane”.<sup>30</sup> Czyżby cała „psychiczność” była widoczna w powierzchni twarzy, zmarszczkach, na przykład? Czy „psychiczności” człowieka czasem lepiej i głębiej nie portretują zmarszczki na powierzchni malowidła, konstystencja farby... zlewając się z majaczącymi bądź rysującymi się w nich wyglądami? (To dzięki temu obraz abstrakcyjny może zapewne stać się portretem uczucia?)

Zauważę, że w swym opisie hipotetycznej sytuacji Ingarden *implicite* przyjmuje, że każdy z malarzy portretować ma kogoś z jednego i tego samego punktu widzenia. W domyśle, na niezmiennym tle, w tym samym oświetleniu (jak gdyby każdy portrecista musiał przystać na takie warunki). Tymczasem, gdy artysta chce wydobyć pewne z cech przedmiotu stawia go nawet w „sztucznym”, wymaigowanym oświetleniu. W szczególności takim, jakie mógł skonstruować jedynie dzięki pewnemu szczególnemu użyciu farb, które może być równie odwewnętrzne jak jarzenie, pulsacja substancji...

W czym leży odmienność owych metod portretowania, o których myśli Ingarden? Czytamy dalej: „rozmaitego typu plamy barwne w trochę odmiennym układzie. (...) Co się tutaj zmienia? (...) wygląd w zasadzie pozostał ten sam, to znaczy z prawej strony widać było głowę (...) te rozmaite szczegóły się powtarzały, ale cała, jak się wyrażam, podbudowa plam barwnych bardzo silnie się zmodyfikowała. Tę podbudowę plam barwnych można nazywać także pewną mnogością wzrokowych dat wrażeniowych (...) Podkład plam barwnych może być w pewnych granicach rozmaity, a wygląd może taki sam i przedmiot przedstawiony taki sam”.<sup>31</sup> Jeśli tylko „perceptor (...) umie odczytać te plamy barwne (...) doprowadzają go do wyglądu pewnego przedmiotu, no i do uobrazowanego przedmiotu”.<sup>32</sup>

## Jeden punkt widzenia?, jeden wygląd?

Obraz malarski Ingarden pojmuje na podobieństwo obrazu spostrzeżeniowego (obecnego w spostrzeganiu przez kogoś czegoś lub kogoś, składają się nań już to barwne jakości wrażeniowe, wygląd...).

Karykaturalnie rzecz ujmując: Oto pan stoi, i jest jaki jest. Gdy ktoś patrzy na pana doznaje, zazwyczaj tego sobie nie uświadamiając, doznaje określony wygląd pana, odpowiadający jego punktowi widzenia (wraz ze zmianą punktu widzenia, np. obchodząc pana wokół, doznawałby całego ciągu, mnogości wyglądom). Gdy pojawi się malarz, potrafi

<sup>29</sup> Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 241.

<sup>30</sup> Tamże, s. 240.

<sup>31</sup> Tamże, s. 241.

<sup>32</sup> Tamże, s. 243.

uświadomić sobie, zobaczyć pański wygląd, i we właściwy dla siebie sposób rekonstruuje ten wygląd farbami w tak zręczny sposób, że wywołają one w „oku” widza zespół plam barwnych odpowiedni do wyjściowego zespołu wrażeniowych plam barwnych, które widz zbierze jako pański wygląd... Jest to tym bardziej możliwe, o ile tylko widz odnajdzie pierwotny, odpowiedni punkt widzenia stając naprzeciw malowidła (Termin „wygląd” nie jest tu użyty w potocznym znaczeniu, w tym „filozoficznym” znaczeniu oznacza szczególny zespół postrzeżeń/wrażeniowych plam barwnych.)

Czy u Rembrandta chodzi o rekonstrukcję wyglądu?

Czy rzeczywiście w malarstwie kiedykolwiek chodzi o rekonstrukcję jakiegoś momentalnego i punktowego wyglądu czegoś? Momentalnego jak otwarcie migawki, punktowego, jak punkt położenia otworu migawki? Jak gdyby w dziele sztuki chodziło o rekonstrukcję jednego spostrzeżenia...

Taki ideał obrazu zdaje się odpowiadać „fotograficznej wierności”, „fotograficznej reprodukcji” (stosując cudzysłów, gdyż określenia te odpowiadają naiwnemu wyobrażeniu, iż fotografia ma realistyczny charakter, iż rejestruje rzeczywistość, że w danej odbitce fotograficznej można zobaczyć tylko jeden obraz, tylko jedno...).

Obraz malarski jako rekonstrukcja wyglądu... To każe Ingardenowi twierdzić, że w dziele malarskim mamy do czynienia z jednym wyglądem. Czytamy: „Różnica między dziełem architektury a dziełem malarskim – obrazem – zachodzi przy tym ta, że gdy w malarstwie mamy do czynienia zawsze tylko z jednym wyglądem, w dziele architektury istnieje ich nieskończenie wiele (w zasadzie)”.<sup>33</sup>

Zauważmy, w przekonaniu Ingardena widz, od chwili, gdy znajdzie już właściwy punkt widzenia względem malowidła, „nie kręci już głową”, nie porusza się. Ingarden mógłby dodać kolejne postulaty, gdyby tylko zauważył te możliwości. Oto one: Znalazłszy właściwe położenie widz nie kręci gałką oczną, czyli kieruje promień spojrzenia tylko w jednym kierunku, idealny widz nie kurczy już ani nie wydłuża gałki ocznej, czyli znajduje punkt ostrości spojrzenia w jednym punkcie – co więcej, lokuje swą uwagę w jednym punkcie, w jednym ognisku, czy w jednej płaszczyźnie (ta nie musi się pokrywać z polem ostrości!). To właściwe położenie/ustawienie miałoby pozwolić na przywrócenie, na reprodukcję wyglądu, który w punktowym i momentalnym spojrzeniu pierwotnie doznawał malarz, a który rekonstruował środkami malarskimi...

Spojrzenie idealnego widza Ingardena jest spojrzeniem Gorgony, nawet Autogorgony jakiejś (sam widz zamienia się w kamień).

Jeden punkt widzenia? Kto chociaż raz obcował żywo, wrażliwie z obrazem, wie, że nie wyczerpie go nigdy w żadnej skończonej liczbie spojrzeń.

Jak postępuje twórczy widz?

Warto przy tym pamiętać, że pierwszym takim widzem jest sam artysta.

W swej koncepcji „sytuacji estetycznej” Ingarden zdaje się o tym wiedzieć. Pisze: „odróżniłem twórcę i odbiorcę, co jest niepotrzebnym, zbyt daleko idącym przeciwstawieniem, izolacją, bo ten twórca w trakcie swojego procesu twórczego jest także perceptorem. Gdyby nie zdawał sobie sprawy z tego, co, że tak powie, »mu się robi« w trakcie tworzenia i co mu się ostatecznie zrobiło (...) na ogół nie doszłoby do realizacji, do wytworzenia dzieła sztuki”.<sup>34</sup>

Ten oto sens nadaje Ingarden owemu zrównaniu autora z odbiorcą: autor jest także „perceptorem”. Innymi słowy, jako „percypujący” upodabnia się do odbiorcy, przestaje być twórcą. Przygląda się kontrolująco... A przecież:

<sup>33</sup> Roman Ingarden, „O dziele architektury”, *Studia z estetyki*, t. 2, s. 131.

<sup>34</sup> Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 173. Za tymi twierdzeniami Ingardena stoi ideał mocy twórczej artysty, najwyraźniej obcy jest mu ideał łaski twórczej (niemniej Ingarden wie, że artyście coś „się” robi, i to „się” chce wyeliminować).

Twórczość spełnia się już w widzeniu, właśnie w widzeniu! Jeśli to, co pojawia się w obrazie ma intencjonalny byt, czyli jest korelatem aktów podmiotu, to przecież właściwym kluczowym punktem twórczości jest zmienność owych aktów, sposobów odnoszenia się, postaw... Twórca nie przypatruje się temu, co jest, co się zrobiło, nie dowiadyuje się co jest zrobione (już gotowe, zrobione, *ready-made*, jest tylko malowidło jako „fizyczny fundament”), ale w samym widzeniu wynajduje, zmieniając sposób widzenia. Jest tak zarówno w wypadku autora (wykonawcy fizycznego fundamentu bytowego dzieła), jak i odbiorców. Inni widzowie potrafią znaleźć coś, czego sam autor, nawet nie przeczuwał. Dlatego nie tylko autor, lecz także „odbiorcy” są twórcami (dlaczego to ostatnie spojrzenie autora miałyby być ostatnim możliwym, kończącym)?<sup>35</sup>

Podchodząc, odchodząc, kręcąc głową... twórczy („idealny”) widz nie szuka jednego właściwego punktu widzenia. Szuka owocnych sposobów odnoszenia się, poruszających punktów widzenia, a gdy któryś go zatrzyma. wtedy z kolei wysyła promień spojrzenia na różne sposoby, i to głębiej, i to płycej, nawet zatrzymując punkt ostrości gdzieś w nieskończoności, lub tuż przed własnym nosem, lub na powierzchni malowidła; ustala czasem ognisko uwagi w punkcie, polu ostrego widzenia, a czasem poza nim (np. w zafascynowaniu mgłą barw tak przez oko, przez nastawienie oka wywołaną)... W samym widzeniem nie ogranicza się do kadru ramy obrazu, ale dokonując wielu jego kadrowań, skupiając się na tych czy innych wycinkach, w tej wędrówce spojrzenia odkrywając oblicza...

Naprawdę, w malarskim dziele sztuki istnieje – przynajmniej zasadniczo – nieskończenie wiele wyglądów (i to je różni od komunikacji wizualnej, jeśli nawet dzisiaj do tego poziomu upada produkcja malarska).

Dzieło malarskie, a nie tylko jego przeżycie!, wydarza się w czasie.

Jakże owocna może być zmiana oświetlenia malowidła (czym byłoby malarstwo bez światła?! Obraz żyje wraz ze zmianą pór dnia, pór roku, o ile tylko jakiś doktryner nie umieści go w formalinie stałego światła jarzeniówek czy halogenów, na tle szarej ściany, rzekomo w ten sposób odtwarzając idealne warunki dla pojawienia się dzieła sztuki w jego rzekomo obiektywnej postaci...<sup>36</sup>

Estetyka Ingardena wychodzi od subtelnej (fenomenologicznej) teorii spostrzegania, w szczególności: teorii widzenia. I niestety, dalece na niej kończy, staje się wyrafinowanym przeciwieństwem tej teorii na przykładach dzieł sztuk różnego rodzaju. I tam się potwierdza, w tej samej mierze, w jakiej prawa, mechanizmy spostrzegania pozostają te same na gruncie sztuki, co w codzienności (nawiasem: w jakim stopniu teoria ta nie jest po prostu psychologią?). Estetyce tej niestety zdaje się umykać istota sztuki. Estetyka ta nie jest też filozofią sztuki w tej mierze, w jakiej nie podejmuje sporu o istotę sztuki, a raczej naiwnie pewną koncepcję sztuki przyjmuje (elementy tej ekspresjonistycznej teorii obecne u Ingardena już wspomniałem powyżej: artysta chce uzewnętrznic siebie, widz chce poznać stany psychiczne artysty).

<sup>35</sup> O twórczym charakterze widzenia pisałem w: „Od-czuwanie – istota twórczości”, *Estetyka i Krytyka*, nr 5, 2 (2003), „Di,segn,o. Renesansowa idea disegno jako teoria estetyki świata”, w: *Estetyka i Krytyka* 7/8, 2/2004-1/2005).

<sup>36</sup> Por. Paweł Florenski, „Świątynia jako synteza sztuk”, w: *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Zbigniew Podgórzec (dwa wydania, ostatnie Kościół Wschodni, Białystok 1997). Florenski wskazuje na znaczenie cerkiewnego oświetlenia i zadymienia dla estetycznej jakości ikony, wysuwa ogólną tezę: dzieło jest całokształtem warunków jego odbioru. W *Ikonostasie* odkrywcze fragmenty o symbolice i „metafizyce płaszczyzny malarskiej” (s. 161), o „chybotliwości” malarstwa na płótnie farbami olejnymi (s. 163), o technologii malarskiej ikony jako odtworzeniu procesu stworzenia świata z światła...

Wydaje się, że Florenski z autoportretu Rembrandta uśmiechającego się, mógłby znaleźć to „wewnętrzne światło”, którego brak zarzuca jego malarstwu i w ogóle malarstwu na płótnie (w jego przekonaniu to „chybotliwe” podłoże zostać mogło zaakceptowane tylko z perspektywy katolickiej – prawosławie sięga po deskę, czyli mur).



Poprzez wyobrażenie idealnego widza, Ingarden chce ocalić jedyność i jedność, tożsamość dzieła sztuki wobec wielości „konkretyzacji” (interpretacji) – i odróżnia je od przedmiotów pojawiających się w tych „konkretyzacjach” (jedno dzieło – wiele „przedmiotów estetycznych”).

Pewna stałość obrazu (na przykład obrazu) mimo wielości przeżyć ludzi stających wobec tego samego malowidła, jak sądzę, ma jednak inne źródło: to trzeci fundament bytowy obrazu, pominięty przez Ingardena, w szczególności pominięty w jego koncepcji „sytuacji estetycznej”. Tym trzecim fundamentem, poza „fizycznym fundamentem” (malowidłem na przykład) i widzem, odbiorcą spełniającym określone akty, jest świat idei, czy to w rozumieniu Platona, Hegla („duch czasu”), N. Hartmanna („duch obiektywny”), Poppera („świat 3”), Malraux („muzeum wyobraźni”) czy Junga („nieświadomość zbiorowa”)... – o to nie pora się tu spierać. Odniesienie danego dzieła do pewnej konstelacji idei, jego miejsce w pewnej siatce idei, określa to dzieło. Ono „rozmawia” z innymi dziełami otwierającymi się na tą samą rzeczywistość (w sztuce nie chodzi o dzieła, ale o to, na co się one otwierają, o to otwarcie). To dlatego możliwe jest odróżnienie interpretacji od pseudointerpretacji.

## Phasma i Twarz

Autoportret Rembrandta uśmiechającego się, datowany na rok 1668 (lub „po 1665”). Na powierzchni malowidła... przełamujące się, zachodzące na siebie, stapiające się wzajem rozmazy..., magma oślizła, zlewna, (o)leista, bez rysów, bez punktu, bez linii krystalizacji..., czasem skrzep, i on nawet nie zapowiada jakiejś postaci..., rozmyty padoł przypadku, wzburzenia bezformii..., tutaj żadnej podstawy, żadnego gruntu, żadnego podłoża, żadnego fundamentu, żadnego oparcia..., gliniasty, flegmiasty maz jeno..., flegma, nawet nie mięso...

Tak przedstawia się tworzywo świata? Ziemia, materia sama? Ciało?

Prawdziwa natura rzeczy?

Jeśli boisz się tej prawdy, zobaczysz tylko farby, zabiegi z farbami.<sup>37</sup>

Powie fachowiec: Rembrandt nie malował „po formie”, dukt jego pędzla, ręki, palca (Rembrandt malował także bezpośrednio palcami) nie biegnie po dojrzanych profilach, obrysach obserwowanego przedmiotu... nie powtarza ich.

Materia tego obrazu uderza. Nie potrzeba przybliżać „nosa” do płótna, Nawet z tej odległości, z jakiej zwykliśmy oglądać portrety widać ten chaos. Plamy? Raczej poplamienia, skrzesy, wykwitwy. Nic nie zapowiada żadnej całości.

Jednak, gdy zmieniam nastawienie zwroku, promieniem spojrzenia mierząc gdzieś dalej..., poza..., Nie patrząc już na..., lecz w...

Cud! Przemiany? Przeskoku w Inne? Wyłania się jasna, promieniująca od wewnątrz twarz człowieka. Nie, to nie rysy, nie zmarszczki, nie skóra, lecz od razu pogodne światło spojrzenia. Jego. Pogodne – żadnej trwogi. Złociste – nieśmiertelności?

Jego spojrzenie, On, jak światła płomień.

W ten sposób objawia się Twarz człowieka?

Prawdziwy obraz uobecnia Twarz?<sup>38</sup>

<sup>37</sup> „Materia malarska” wymyka się reprodukcji, nawet jeśli fotograficzne powiększenie, w zbliżeniu, ukazuje dukt pędzla, fakturę... Lekceważąc „malowidło” można zadowolić się fotograficznymi reprodukcjami... Gubiąc samo malarstwo jako sztukę? Malarstwo przekracza próg, w którym staje się sztuką w samym żywiole malowania, już na poziomie malowidła?

<sup>38</sup> Paweł Florenski w ten sposób pojmuje obraz – ikonę. Obraz otwiera na „lik” (co Podgórzec tłumaczy jako „wyobrażenie”, raczej myląc, skoro sam Florenski wyjaśnia, że chodzi o „Praobraz” (*Ikonostas i inne szkice*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Białystok 1997, s. 119)). W obrazie nie chodzi o ukazanie „licziny” (co Podgórzec tłumaczy: „przykrywką” – lepszym słowem wydaje się „maska”).

Obraz Rembrandta unaocznia dychotomię materii i ducha? Przepaść pomiędzy nimi? Przeskok?

Po latach, jakie minęły od tamtego widzenia Twarzy (tamtego przywidzenia, sądzisz Czytelniku?) znajduję opisy... jej poświęcone. W gnozie.

Gnostyckie teksty mówią o jaźni („transcendentalnej”). To ona może zostać zbawiona, w przeciwieństwie do empirycznej duszy człowieka. Jaźń tak pojęta bywa nazywana „naszą naturą świetlistą”, „naturą wewnętrzną”, „jaźnią świetlistą”, „nasieniem światłości”, „iskrą”, „naszą świetlistą pneumą”. Na tej liście określeń znajduje się także „mana”, które oznacza „pozaświatową Moc, a zarazem transcendentne nieświatowe centrum indywidualnego ego”.<sup>39</sup>

Z tym pojęciem jaźni badacze religii gnozy wiążą także „ducha” (*pneuma*), „człowieka wewnętrznego”, w rozumieniu św. Pawła.<sup>40</sup>

Na wiele podobnych sposobów wyraża się „idea głębokiego i ukrytego związku człowieka z »nadświatem«”. Zauważając to Rudolph dodaje: „Owa »nieprzemijająca jaźń« w człowieku stanowi w gnostyckim ujęciu trzeci, obok ciała i duszy, element antropologiczny (...) gnoza zarysowała wyraźną linię podziału między częścią materialno-psychiczną i częścią duchową (...) *gnosis* w ogóle jest możliwa wyłącznie dzięki tej boskiej podstawie we wnętrzu człowieka, tzn. »wiedza« pozostaje, z jednej strony, funkcją nieświatowego »ja«, z drugiej zaś nakierowuje się na nie, aby je odkryć i doświadczyć go jako gwaranta wyzwolenia z kosmosu. (...) »upadłą« w świat iskrę światła z powrotem doprowadzić do jej źródła ...”.<sup>41</sup>

Czy malując swój portret, w tym obrazie, Rembrandt przeżył myśl, w sformułowaniu św. Pawła brzmiącą: „...choć bowiem niszczy nasz człowiek zewnętrzny, to jednak ten, który jest wewnątrz, odnawia się z dnia na dzień”? Nie ukazywał jej, nie odmalowywał ponieważ sam nią żył? „Obrazem człowieka niebieskiego”? Jakkolwiek zapewne czytał ten fragment Pisma, to przecież nie dlatego znalazł (?) i znał (?) to światło, które „płonie samo siebie podsycając”?<sup>42</sup>

Twarz człowieka ziemskiego bliska rozmazom gliny, „spleśniałości kamieni”?

Z pamięcią, że w swym autoportrecie, w spojrzeniu na siebie, Rembrandt patrzy w oblicze śmierci, przed którą sam stoi, że patrzy w jej lustro?, z pamięcią o tym odnotuję także

Ważny w kontekście naszych rozważań fragment: „wygląd to natura w stanie surowym, nad którym dopiero pracuje potrecista (...) W przypadku artystycznego przetworzenia w sensie dosłownym powstaje dzieło sztuki, obraz, portret jako (...) ukształtowanie postrzeżenia. Jest to »zarys« pewnych zasadniczych linii postrzeżenia, jeden z możliwych schematów, którym podlega wygląd (...) w tym sensie stanowi coś obcego względem wyglądu, coś, co określa sobą nie tylko, lub nie tyle, bytowość tego, co przedstawił artysta, ile organizację poznawczą samego artysty, właściwe mu środki artystyczne. Przeciwnie, wyobrażenie [*lik*] ujawnia właśnie bytowość” (tamże, słowem „wygląd” tłumacz oddaje rosyjskie „lico”).

(Nie miejsce tu na porównanie pojęć wyglądu i „schematów” wyglądownych u Floreńskiego i Ingardena. Nie miejsce tu też na pokazanie, iż w przeciwieństwie do Floreńskiego, w gruncie rzeczy Ingarden przyjmuje pojęcie obrazu-odbicia, a nie posługuje się pojęciem obrazu-uobecnienia, bodajże nigdzie nawet nie daje się poznać, by je znał (liczne pary przeciwstawnych charakterystyk tych dwu rodzajów obrazu zbieram w: *Intencja i interpretacja*).

<sup>39</sup> Hans Jonas, *Religia gnozy*, przeł. Marek Klimowicz, Platan, Kraków, 1994, s. 138. „*Mana*. Duchowy byt czystej boskości, również boski duch w człowieku”, tamże, s. 111.

<sup>40</sup> Pamiętny fragment z Listu do Koryntian: „Dlatego to nie poddajemy się zwątpieniu, chociaż bowiem niszczy nasz człowiek zewnętrzny, to jednak ten, który jest wewnątrz, odnawia się z dnia na dzień” (2 Kor, 4, 16). W innym miejscu: „A jak nosiliśmy obraz ziemskiego [człowieka], tak też nosić będziemy obraz [człowieka] niebieskiego” (1 Kor 15, 49). Na tle manicheizmu czytać zapewne należy także te słowa św. Augustyna: „...we wnętrzu człowieka mieszka prawda” (*O wierze prawdziwej*). Jak i ten słynny fragment jego *Wyznań*: „piękności tak dawna, a tak nowa, późno Cię umiłowalem. W głębi duszy byłaś, a ja się błąkałem po bezdrożach i tam Ciebie szukałem”.

<sup>41</sup> Kurt Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. Grzegorz Sowiński, Nomos, Kraków 1995, s. 83.

<sup>42</sup> Platon: „...nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło i płonie już odtąd samo siebie podsycając”, List siódmy, w: *Listy*, przeł. Maria Maykowska, PWN, Warszawa 1987, s. 50. Takie światło znajduje „dusza” w sobie dzięki przeżyciu „zbawczej prawdy” (s. 51).

to wyobrażenie człowieka, które Miłosz przypomina w swej *Dolina Issy*, opisując właśnie sytuację śmierci: „Według Antoniny dusza człowieka krąży długo dokoła opuszczonej przez siebie powłoki. Krąży i ogląda siebie dawnego, dziwiąc się, że dotychczas siebie nie знаła inaczej jak w związku z ciałem” – i przechodząc do opisu widoku zmarłej Miłosz kontynuuje – „A z każdą godziną twarz, która była jej lustrem, zmienia się, zbliża się do spleśniałości kamieni”.<sup>43</sup>

„Spleśniałość kamieni”.

„Węzłasta masa”, „miazga”.

„Stos zgnilizny”.

To Baudelaire ten obraz człowieka znajduje u Rembrandta: „stos zgnilizny”.<sup>44</sup>

Tak więc? Twarz człowieka, jaką widzimy na co dzień, okazuje się tylko złudnym wyglądem, fantomem?

*Phasma?*<sup>45</sup>

*Revenant?*<sup>46</sup>

To aparycja, maska, pozorna twarz, skrywająca twarz prawdziwą?

Tak, czy wprost przeciwnie?<sup>47</sup>

Wracam do autoportretu Rembrandta. Gdy znika chwila, w której spotykam się z Jego spojrzeniem, moje obsuwa się z powrotem w trzewia magmy połyskujących przebarwień, bezformii...

<sup>43</sup> Czesław Miłosz, *Dolina Issy*, WL, Kraków, 1981, s. 217 (na ten fragment powieści zwróciła mi uwagę Małgorzata Pietralik).

<sup>44</sup> Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, w wierszu „Sygnały” fragment:

*Rembrandt, sala szpitalna, smutna, rozszeptana,  
Przeszyta na skroś ostrym zimowym promieniem,  
Gdzie pod olbrzymim krucyfiksem na kolanach  
Stos zgnilizny się modli szlochem i westchnieniem.*

<sup>45</sup> „Phasma” – greckie. Tomasz Fijałkowski w rozmowie z Miłoszem o jego poemacie „Orfeusz i Eurydyka” pyta: „W jednej z wersji mitu bogowie pokazują Orfeuszowi nie Eurydykę, tylko jej pozór, *phasmę*. U Pana także »twarz jej nie ta, zupełnie szara«. Miłosz odpowiada: „To jest nałożenie się dwóch obrazów. Zdążyłem być w szpitalu w porę, przed śmiercią Carol, ale to były już ostatnie jej godziny, a następnie widziałem ją po śmierci. Bardzo jest przykre to wydobywanie tła osobistego - ale ono w poemacie istnieje” („Brama do Hadesu - Miłosz o swym poemacie *Orfeusz i Eurydyka*”; 03-10-2003; [www1.gazeta.pl/wyborcza/1,34591,1705572.html](http://www1.gazeta.pl/wyborcza/1,34591,1705572.html)). Wedle klasycznej wersji mitu: „Nieszczęsna Eurydyka woła: »Oto znowu wzywa mnie z powrotem okrutne przeznaczenie; żegnaj! unosi mnie noc i na próżno ręce ku tobie wyciągam!«. I natychmiast znika, rozwiewa się jak dym sprzed oczu Orfeusza. Niestety, po raz drugi odzyskać się jej już nie da. Musi pozostać w krainie zmarłych” (Marcin Morawski, „Dźwięk harfy, czyli Orfeusz i Eurydyka”, 2006, [www.wiwi.pl/kulturaantyczna/eseje/orfeusz\\_04.asp](http://www.wiwi.pl/kulturaantyczna/eseje/orfeusz_04.asp)).

<sup>46</sup> O *revenants* mówi Ortega w odniesieniu do malarstwa Velázquez, gdzie, jak twierdzi, obcuje z samymi „zjawami», widmami, wiecznymi *revenants*”, a rzeczy pozostają odsunięte, daleko na zewnątrz (José Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. Rajmund Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 39-40; tłumacz zachowuje hiszpańskie „*revenants*”, słowo to oznacza także ducha wracającego z innego świata; blisko niemieckie *das Gespenst*, upiór, mara, duch...).

Znaczyłyby to, że twarz wszelka widmem jedynie, zjawą, ciągiem *revenants*? Wistością oczu (oczywistością) jedynie, bez żadnego odniesienia do zmysłu wistości rzeczy (rzeczywistości), czyli dotyku?

„Czysta naoczność”, zjawiskowość postaci, efekt zjawy właściwy portretom hiszpańskim, jak pisze Ortega: „unaocznia przemianę nieobecności w obecność, cały ów mistyczny bez mała dramatyzm »zjawiania się«” (tamże, s. 162).

Mistyczny dramatyzm zjawiania się i znikania, wynurzania się z niebytu i zanurzania w bycie? Bytu i niebytu? Czy przerażenie jakie budzi portret ukazujący jedynie „świetlistą zjawę” wiąże się z odczuciem pozoru obecności, niebytu? Przeświecania: jest i nie ma?

<sup>47</sup> Tak, czy wprost przeciwnie? Rembrandt pozostawia nas w tym napięciu, w tym między. Wielkość dzieła Rembrandta wiązałbym z tym, że nie jest jednoznaczny, przeżywa pytanie i powagę możliwych na nie odpowiedzi. To malarstwo metafizyczne, czyli najdalsze od dewotyzmu i kiczu.

W podobnym doświadczeniu mają najwyraźniej swe źródło te słowa: „indywidualność była tylko pozorem, lakierem. Ten lakier roz płynął się, pozostały masy monstrualne i miękkie, w beładzie – nagie, nagością przerażającą i obsceniczną” – „miazga”.<sup>48</sup>

Najostrożniej mówiąc: zostaje tam neutralna materia. Tak obojętna, że określenie „głucha” posuwa się za daleko (ani słuch, ani posłuch, ani możliwość odpowiedzi nie są jej atrybutami), tak obojętna, że określenie „niema” także jest tylko kolejną projekcją. Obojętna: Słowu obca.

(Wieczysta, 8 listopada 2006.)

---

<sup>48</sup> Jean Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trznadel, PIW, Warszawa 1974, s. 180. Pisze on o szczególnym doświadczeniu kawałka materii, kamienia (doświadczenie to źródłem „mdłości”): „Słowa zagubiły się, a wraz z nimi znaczenia rzeczy, sposoby ich używania, słabe znaki uczynione przez człowieka na ich powierzchni. Siedziałem (...) naprzeciw tej czarnej węzlastej masy, całkiem surowej i napawającej mnie lękiem. A potem przyszło olśnienie. (...) gdy spoglądałem na rzeczy, byłem o sto mil od myśli, że istnieją: ukazywały mi się jako dekoracja” (s. 179-180).