



Sztuka i przestrzeń. Pawła Florenskiego interpretacja kategorii przestrzenności

Paulina SURY*

ABSTRACT

Art and space: Pavel Florensky's interpretation of the category of spatiality.

This paper attempts to acquaint Polish readers with the Russian Orthodox philosopher Pavel Florensky's (1882–1937) thinking on the category of space-ness, which together with the categories of symbolism and light is one of the key-words in his theory of aesthetics. The concept of space is, according to Florensky, a criterion for distinguishing art types, although for him it is only a model, which can be used to help form judgments about the world. It is also the basis of being for the artwork itself. Painting and printmaking, among other arts types mentioned by Florensky (poetry, music, theatre, and architecture), have their own particularities in their organization of space. Painting and printmaking are, for Florensky, the truest art forms — art *par excellence*. The presentation of a threefold interpretation of the category of space-ness, together with the description and justification of the divisions which are made in art based on these spatial categories by the philosopher is the leitmotiv of this paper. The aim of the paper is to present and discuss the opinions and arguments of the Orthodox thinker from his work *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, which has not yet been translated into Polish or English.

KEYWORDS

image of reality; mind projects; space-system/space-structure; painting and printmaking; theatre; poetry

* Doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie.
E-mail: p.sury@interia.pl.

Przestrzeń i czas są więc względne
i jest rzeczą artysty uczynić je absolutnymi.

Gino Severini, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*
(Grabska & Morawska, 1963: 172)

Myśl Pawła Florenskiego, obecnie jednego z najbardziej popularnych filozofów rosyjskiego okresu srebrnego wieku¹, do dzisiaj nie jest w Polsce znana wystarczająco dobrze; „wciąż Florenski pozostaje najmniej znanym największym filozofem rosyjskim” (Rojek, 2012: 209). Poza niewielką, w porównaniu z całością jego dorobku, liczbą prac przetłumaczonych na język polski, wśród których najbardziej prominentne to *Ikonostas* oraz *Filar i podpora prawdy*, znaleźć można coraz bardziej liczne, choć wciąż ograniczone w swej tematyce artykuły traktujące o jego filozofii.

Niniejsza praca bazować będzie głównie na tekstach Florenskiego, które nie doczekały się jeszcze tłumaczenia na język polski, takich jak choćby druga część eseju *Обратная перспектива* [Odwrócona perspektywa]. Kwestia omawiana w niniejszej pracy zawarta jest przede wszystkim w dziele *Анализ пространственности и <времени> в художественно-изобразительных произведениях* [Analiza przestrzeni i „czasu” w pracach malarskich i graficznych], problem zaś, wyodrębniony z całości tekstu, zawężony został do omówienia (choć być może bardziej adekwatnym terminem będzie tutaj słowo „zarysowania”, jako że problem jest na tyle obszerny, iż trudno zgłębić go w tak krótkiej pracy) kategorii przestrzenności w sztuce.

TRZY UJĘCIA KATEGORII PRZESTRZENNOŚCI

W pismach Florenskiego (Флоренский, 2000a; Флоренский, 2000b) dopatrzyć można się wprowadzonych przez autora trzech różnych ujęć kategorii przestrzenności. Inaczej mówiąc, przestrzenność według Florenskiego analizowana może być na trzy różne sposoby: ontologicznie, gnoseologicznie oraz kulturowo (*толкование онтологическое, гносеологическое и культурологическое*)².

¹ Wyrażenia „srebrny wiek” rozwoju intelektualnego w Rosji używa się w „odniesieniu do całokształtu nowatorskich tendencji w sferze duchowo-artystycznej pierwszych trzydziestu lat XX stulecia w Rosji. Mikołaj Bierdiajew [...] nazywał to pojęcie «rosyjskim renesansem kulturowym», czyli odrodzeniem duchowej (religijnej) orientacji całej kultury rosyjskiej i działalności intelektualnej po kilkudziesięciu latach panowania tendencji materialistycznych, ateistycznych, pozytywistycznych, naturalistycznych i realistycznych” (Kiejzik, 2010: 10).

² W powyższym rozróżnieniu podpieram się myślą i terminologią Igumena Andronika (Aleksandr Trubaczew, wnuk o. Pawła Florenskiego, odpowiedzialny za propagowanie spuścizny swego dziadka. Dyrektor muzeum o. Pawła Florenskiego w Siergijew Posadzie) zawartą w: Андроник, 2000.

UJĘCIE ONTOLOGICZNE

Ujęcie ontologiczne jest ujęciem najbardziej podstawowym, sprowadzającym przestrzenność do pierwszej zasady, na której powinna opierać się cała filozofia; w takiej interpretacji utożsamione zostaje rozumienie świata z rozumieniem przestrzenności: „*миропонимание — пространствопонимание*” (Флоренский, 2000a: 272). Igumen Andronik konstatuje to następującymi słowami: „wszelkie rozumienie ugruntowane jest na rozumieniu przestrzeni”, dokładniej rzecz ujmując: „rozumieć [czy to świat, znak, czy wartość] to znaczy rozumieć w pewnej przestrzeni, jako przestrzeń, dzięki przestrzeni”³ (Андроник, 2000: 12).

Dla sztuki takie ujęcie ma również bardzo duże znaczenie. Nie zgłębiając szczegółów dotyczących analogii między sztuką, tworzeniem sztuki a światem i stworzeniem świata akcentowanej przez Florenskiego, zaznaczyć jedynie należy, iż dzieło stworzone przez artystę istnieje także dzięki przestrzeni, która je tworzy, formuje. Jak pisał ojciec Paweł: „naturalną jest rzeczą sądzić, że różne fazy sztuki najbardziej ludzkiej i najbardziej świętej powtarzają podstawowe stadia metafizycznej ontogenezy rzeczy i bytów” (Florenski, 1981: 145). Stąd też przestrzeń tworząca dzieło sztuki musi mieć taką samą wartość, jaką przypisuje się „przestrzeni realnego świata” (Флоренский, 1998a: 83).

UJĘCIE GNOSEOLOGICZNE

Gnoseologiczna interpretacja przestrzenności „wyjaśnia, w jaki sposób rzeczywistość w swych twórczych celach/dążeniach «dzieli się na poszczególne, względnie zamknięte w sobie jedności (*единства*)», które są dostrzegalne (*обозримые*), oraz dostępne poznaniu rozumowemu” (Андроник, 2000: 13). W tym sensie więc pojęcie przestrzeni świata realnego nie powinno zostać zawężone tylko do pojęcia przestrzeni euklidesowej, określanej jako izotropowa, jednorodna, trójwymiarowa, nieskończona i bezgraniczna (w sensie Riemannowskiego rozróżnienia) (Флоренский, 1998: 83). Według Florenskiego takie ograniczenie w myśli na temat świata oraz w postrzeganiu świata wprowadził renesans, co w konsekwencji wypaczyło, jego zdaniem, zarówno teorię sztuki, jak i samą sztukę tego okresu, pociągając za sobą rozwój perspektywy zbieżnej.

Autor *Odwróconej perspektywy* stwierdza, iż sposób, w jaki zostanie pomyślana, ujęta oraz rozwiązana kwestia przestrzeni, jest jedynie wyrazem „wewnętrznego zapotrzebowania duszy” artysty (Флоренский, 1998: 83), arbitralnym wyborem danej osoby, opartym o sposób postrzegania samej rzeczywistości

³ Wszystkie przekłady z języka rosyjskiego podaję w przekładzie własnym, o ile nie zaznaczono inaczej.

oraz określony punkt widzenia, czego dowodem jest, choćby nawet, wielość geometrii nieeuklidesowych.

Myślone modele rzeczywistości

Tak jak rzeczywistość dzieli się na samozamknięte „jedności” (*единства*), tak też człowiek dzieli ową postrzeganą przez niego rzeczywistość za pomocą tak zwanych myślowych modeli rzeczywistości, do których zalicza pojęcie przestrzeni, rzeczy oraz środowiska, czyli tego, co wypełnia daną przestrzeń.

A zatem według autora *Анализы пространственности...* „tak naprawdę nie ma ani przestrzeni, ani realności, nie ma zatem także rzeczy i całego środowiska. Wszystkie te pojęcia są tylko pomocniczymi elementami myślenia” (Флоренский, 2000a: 81), które jednak przyjmuje się ze względu na lepsze lub w ogóle możliwe rozumienie świata. Przyjmując je, należy założyć, że nie są i nie mogą być one w pełni określone i zmierzone, ponieważ sama rzeczywistość jest ruchoma i różnorodna (Флоренский, 2000a: 81).

Przy pomocy pojęcia modeli myślowych Florenski wskazuje również na naiwność, jaka cechowała tych, którzy z pewnością przyjmowali teorie ugruntowane na geometrii euklidesowej, opierając bezkrytycznie sztukę na renesansowych technikach wykreślenia perspektywy linearnej oraz wierząc w możliwość odwzorowania na papierze, płótnie czy desce rzeczywistości widzialnej, zmysłowej.

„Znajdowanie się poza” jako oznaka przestrzenności

Autor *Анализы пространственности...* podkreśla, iż rzeczywistość, w której żyjemy, którą postrzegamy, nie może być tożsama jedynie z przestrzenią, bowiem przestrzeń jako konstrukcja modeli myślowych stanowi jedynie możliwość pomyślenia relacji, odniesień między tym wszystkim, co posiada cechy przestrzenności⁴. Podstawową zaś oznaką przestrzenności jest *znajdowanie się poza* (*внеположность*), czyli nie przenikanie się poszczególnych — tak jak za Riemannem określa je Florenski — punktów izolowanych (*образы обособления*), które pomimo iż nie są utożsamiane między sobą, to jednak rozpatrywane są jako istniejące obok siebie, być może również dla siebie, jako powiązane ze sobą, zestrojone (Флоренский, 2000a: 110).

⁴ „Węch, smak, jak również mistyczne przeżycia, myśli a nawet uczucia posiadają cechy przestrzenności oraz wzajemne odniesienia, co zmusza do myślenia o nich jako o rozmieszczonych w przestrzeni” (Флоренский, 2000a: 110).

Obraz rzeczywistości: rzeczy — przestrzeń

Dlatego też autor *Анализы пространственности...* pisze: „własności rzeczywistości dzielą się między przestrzenią a rzeczami” (Флоренский, 2000a: 90). W zależności zaś od tego, w jaki sposób będziemy percypować daną rzeczywistość, czyli w zależności od tego, czy będzie przez nas akcentowana przestrzeń, czy też rzeczy, taki też będzie obraz samej rzeczywistości powstający w naszej świadomości. Możemy zatem przyjąć, że w swej koncepcji Florenski opisuje dwa aspekty rzeczywistości, a mówiąc precyzyjniej, świat jako całość jawi mu się poprzez sumę cech właściwych danej przestrzeni i rzeczom wypełniającym, znajdującym się w danej przestrzeni.

Według ojca Pawła im mocniej będziemy skupiać się podczas kontemplacji rzeczywistości na samej jej przestrzeni, w szczególności na swoistości organizacji przestrzeni, tym mniej istotnymi i szczególnymi będą nam się jawić rzeczy; inaczej mówiąc: im bardziej przestrzeń zdawać się będzie indywidualną, tym bardziej rzeczy zbliżać się będą w naszym ujęciu do typów ogólnych. Wynika to z faktu, iż liczba oraz zestawienie elementów zawartych w rzeczywistości się nie zmieniają, a myślowej dekonstrukcji ulega jedynie struktura samego obrazu. W związku z powstałym w ten sposób obrazem rzeczywistości Florenski napisze:

owe w znacznej mierze samozamknięte przestrzenie w bardzo małym stopniu łączą się między sobą. Każda staje się swoim małym światem. Inaczej mówiąc, opierając się przy odniesieniu do rzeczywistości głównie na przestrzeni i na niej opierając ciężar formowania [obrazu] rzeczywistości, świadomość kieruje się w stronę artystycznej percepcji świata (Флоренский, 2000a: 90).

W zupełnie inny sposób będzie się dla nas kształtować rzeczywistość, gdy w trakcie oglądu skupimy się na samych rzeczach. Wówczas przestrzeń przestanie jawić się jako wyjątkowa: „traci swą indywidualną strukturę, spójność wewnętrzną i całościowość. [...] i od konkretnej pełni zmierza w stronę me-onu” (Флоренский, 2000a: 90–91). Rzeczy natomiast, oddzielając się od siebie, będą tworzyć odrębne, niepowiązane między sobą światy. Nie będą wspólnie tworzyć całości, a jedynie budować obraz sąsiadujących z sobą, przypadkowych indywidualiów.

W każdym z tych przypadków postrzegania rzeczywistości istnieją pewne momenty graniczne. W pierwszym wypadku przestrzeń zdawać się będzie praktycznie tożsama z samą rzeczywistością, w której rzeczy w pełni się jej podporządkowują, tracąc przy tym całą swą indywidualność. Jak pisze Florenski: „taka rzeczywistość przedstawiałaby się jako złożona z światłonośnego pyłu, byłaby obłokami światła, pokornymi wobec każdego poddmuchu przestrzeni” (Флоренский, 2000a: 90). Przykładem odzwierciedlającym niemalże

całkowite doprowadzenie obrazu rzeczywistości do jej granicy — nazwijmy ją — przestrzennej jest wedle autora *Анализы пространственности...* sztuka El Greco.

W przypadku zaś nadmiernego lub też całkowitego skoncentrowania uwagi podczas kształtowania obrazu rzeczywistości na przedmiotach przestrzeń tym samym zostałaby pozbawiona jakiegokolwiek struktury. „Taka, wymieciona do czysta, przestrzeń byłaby w rzeczy samej przestrzenią metafizyczną, to znaczy czystym nie-bytem” (Флоренский, 2000a: 91). Nawet przestrzeń euklidesowa, a wraz z nią perspektywa linearna, jak zaznacza Florenski, nie doprowadza do skrajności obrazu rzeczywistości, pomimo iż w swej istocie zbliża się niebezpiecznie do granicy, poza którą przestrzeń zamienia się w nie-byt.

Tworzenie obrazu rzeczywistości nie powinno więc doprowadzać do swych granic ani rzeczy znajdujących się w przestrzeni, ani przestrzeni jednoczącej rzeczy. Powinno ono jednakże być uwarunkowane przez „charakter samej rzeczywistości, styl myślenia oraz założone zadania pracy twórczej” (Флоренский, 2000a: 91).

A zatem w przestrzeni danego obrazu rzeczywistości powinny być skonsolidowane te cechy, które w danej rzeczywistości wydają się być trwałe i powszechne. Niemniej jednak zaznaczyć należy, iż trwałość i powszechność ujmowane mogą być jedynie w odniesieniu do danej, konkretnej rzeczywistości, nie zaś do każdej możliwej, rozumianej jako pewnego rodzaju typ ogólny rzeczywistości. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty: „chodzi o to [...], by pozwolić przemówić przestrzeni i światłu, które już tu są” (Merleau-Ponty, 1996: 47).

UJĘCIE KULTUROWE

W trzeciej, ostatniej z wymienionych, interpretacji kategorii przestrzenności zanalizowane zostały, wedle słów Igumena Andronika, „różne sfery i wartości kultury” (Андроник, 2000: 17). W takim ujęciu istnieją według Florenskiego trzy organizacje przestrzeni: (1) techniczna, (2) filozoficzno-naukowa i (3) artystyczna. Wszystkie te organizacje nie są od siebie oddzielone; w każdej przestrzeni znajduje się część innej przestrzeni; w każdej działalności jedna przestrzeń ma cechy wspólne z innymi. Florenski pisze:

Cała kultura może być analizowana jako działalność organizacji przestrzeni. W jednym wypadku jest to przestrzeń naszych życiowych odniesień (i wtedy odpowiednia działalność nazywa się techniką). W innych wypadkach owa przestrzeń jest przestrzenią myślową, myślowym modelem rzeczywistości, a rzeczywistość jej organizacji nazywa się nauką i filozofią. Na koniec trzecia grupa przypadków znajduje się między pierwszymi dwoma. Przestrzeń lub przestrzenie jej są widzialne, tak jak przestrzenie techniki, lecz równocześnie nie dopuszczają życiowego wmieszania — tak samo jak przestrzenie nauki i filozofii. Organizacja takich przestrzeni nazywa się sztuką (Флоренский, 2000a: 112).

Sztuka par excellence

Podkreślając przenikanie się wszystkich tych organizacji przestrzeni, Florenski następnie dzieli sztukę (której z oczywistych względów poświęca pełną uwagę) na domeny, które kolejno przypisuje innym organizacjom przestrzeni. Tylko dwie z wymienionych przez niego dziedzin mogą być uznane w jego opinii za sztukę *par excellence*. Jest to malarstwo i grafika. Jedyne bowiem ich organizacja przestrzeni najwierniej oddaje, ukazuje cel sztuki, jakim jest „uprzedmiotowienie istoty i uduchowanie rzeczy”. Inne natomiast, ze względu na samą swą naturę, zbliżają się do organizacji techniki (architektura, rzeźba i teatr) oraz filozofii i nauki (muzyka, poezja). Tylko sztuki plastyczne łączą w sobie i zarazem w najlepszy sposób przedstawiają, oddają wszystkie elementy charakteryzujące „pojemność”, wypełnienie przestrzeni. Florenski zalicza do tych elementów między innymi: tempo, rytm, metrum, melodię, jak również wzrokowe i dotykowe obrazy, takie jak kolor czy symetria.

Nie jest to jednak jedyny wyróżnik malarstwa i grafiki. Tym, co decyduje o ich wyższości, jest przede wszystkim sposób organizacji ich przestrzeni oraz rola widza, podmiotu kontemplującego jako współtwórcy dzieła, która dopiero w sztuce plastycznej, jaką są malarstwo i grafika, może przejawiać w pełni swoją istotność.

Klasyfikacja sztuk

Według autora *Odwróconej perspektywy* każda dziedzina sztuki operuje pewnymi środkami wyrazu, używa pewnego materiału, od którego może zależeć jej organizacja przestrzeni. Zdaniem Florenskiego nie powinno się jednak utożsamiać istoty danej dziedziny sztuki z techniką jej wykonania. Jak bowiem czytamy w *Значение пространственности*: „dzieła sztuki ani temat, ani maniera, ani środki artystycznego wyrazu, ani nawet faktura nie charakteryzują w sposób najistotniejszy, ale właśnie organizacja jego przestrzeni” (Флоренский, 2000b: 273). Problem ten zostaje poruszony w tekście Florenskiego podczas omawiania tradycyjnej klasyfikacji sztuk⁵. Według autora *Анализы пространственности* nie można dzielić sztuk ze względu na materiał, z którego wykonane są dzieła, a jedynie ze względu na cel, sens sztuki, którym jest „przewyciężenie zmysłowej zewnętrzności (*чувственной видимости*), naturalnej powłoki tego, co przypadkowe, i ujawnienie tego, co trwałe i niezmiennie, obiektywnie wartościowe (*общественные*) i ważne w rzeczywistości. Inaczej mówiąc, celem artysty jest przeobrażenie rzeczywistości”

⁵ Florenski określa taki rodzaj klasyfikacji terminem *классификация производственная*, co tłumaczyć można jako ‘klasyfikacja wytwórcza’, ‘klasyfikacja ze względu na sposób wytwarzania’.

(Флоренский, 2000a: 122). Ponieważ zaś przeobrażanie rzeczywistości to nic innego jak myślowe, postrzeżeniowe reorganizowanie jej przestrzeni, dlatego też to przestrzeń będzie tworzyć formę obrazu, będzie go określać.

Sposób, w jaki artysta przedstawia obraz rzeczywistości, na przestrzeni wieków zawsze był jednak uzależniony od pewnych tendencji światopoglądowych danego czasu⁶. Jak zaznacza Florenski⁷, zarówno cele, idea, a w końcu istota sztuki w każdej epoce rozumiane były w nieco odmienny sposób (Tatarkiewicz, 2011). Dlatego też nie można całkowicie oddzielić formy sztuki od realizowanych celów i z tego powodu klasyfikacja sztuk według celu będzie posiadać punkty wspólne z tą wyznaczaną poprzez materiał i narzędzie, pomimo iż, jak sugeruje Florenski, ta ostatnia kategoryzacja w pewnych miejscach może prowadzić do nieoczekiwanych podziałów.

Muzyka i poezja

Dokonując więc parcelacji sztuk ze względu na sposób organizacji ich przestrzeni, muzyka będzie tą, która tworzy przestrzenie najbardziej dowolne, charakteryzuje się wielością interpretacyjną, ponieważ, jak zaznacza Florenski, posługuje się materiałem najmniej związanym zewnętrzną koniecznością (Флоренский, 2000a: 117). Poezja z kolei używa słów, dzięki którym tworzy pewną formułę przestrzeni, przedkładaną następnie czytelnikowi mającemu za zadanie odtworzyć w wyobraźni wyczytane obrazy. Zadanie to jednak nie jest łatwe. Dzięki temu bowiem, iż przestrzeń utworów obu tych sztuk może być dowolnie kształtowana przez artystę, może być w równie dowolny sposób odbierana przez słuchacza lub czytelnika. Wieloznaczność materiału jest zatem wielką zaletą, ale i trudnością. Trudność ta spoczywa na barkach nie tylko artysty, ale również odbiorcy; artysta może jedynie podać wskazówki, drogę wiodącą do właściwej organizacji przestrzeni, natomiast przejść przez nią musi sam odbiorca już jako współtwórca⁸, jak bowiem pisał Florenski:

⁶ „Przemiany artystyczne pozostają w ścisłym związku z przemianami dokonującymi się w różnych dziedzinach myśli ludzkiej (filozofii i nauce) i generalnej wizji świata panującej w danej epoce i środowisku” (Jurkowlaniec, 2008: 176).

⁷ „Kierując się epoką lub nawet indywidualną twórczością, stosownie do zadań danego dzieła, wybiera się określoną zasadę odpowiedniości [punktów powierzchni rzeczy z punktami płótna]. [...] Na wybór zasad odpowiedniości wpływa pierwotny charakter, którym określa się stosunek tworzącego artysty do świata, a więc jest [wyrazem] głębi jego światopoglądu oraz życiowego wczucia” (Флоренский, 1998: 83).

⁸ Gombrowicz pisał: „Gdy czytam Mascola, mniej interesuje mnie myśl sama, którą już znam skądinąd, więcej — rozpaczliwa walka myśliciela z myślą. Ileż wysiłku! Ale pomóżcie te wysiłki autora przez wysiłki jego czytelników, uprzytomnijcie sobie jak te góry sylogizmów najjeżdżają inne, słabsze umysły, które czytają piąte przez dziesiąte po to aby zrozumieć dziesiąte przez dwudzieste, jak w każdej z tych głów myśl Mascola zakwita innym

połowa, a nawet większość twórczej pracy, a wraz z nią i napotykaną przez artystę przeszkodę, przerzucane są z samego artysty na jego słuchacza. Poeta [...] nie ponosi odpowiedzialności, jeśli jego czytelnik nie jest w stanie znaleźć rozwiązania, podanego wystarczająco wyraźnie. Wielkie dzieła, takie jak poematy Homera, dramaty Szekspira i inne, potrzebują od czytelnika nadzwyczajnych wysiłków i ogromnego współtworzenia, aby przestrzeń każdego z nich była przedstawiona w wyobraźni w pełni wyraźnie, [aby jawiła się jako] jednorodna. Fantazja przeciętnego czytelnika nie radzi sobie z owymi nieco dla niej zbyt bogatymi i skomplikowanymi przestrzeniami i przestrzenie rozpadają się w świadomości takiego czytelnika na oddzielne, niezwiązane między sobą zakresy (Флоренский, 2000a: 116).

To właśnie dzięki tej cesze muzyka i poezja, poprzez swą organizację przestrzeni, upodobniają się do nauki i filozofii. „Dzieło muzyczne [...], tak jak algebra, daje formuły, zdolne do wypełniania się treściami prawie bezgranicznie różnorodnymi”, dlatego też „tak jak nauka i filozofia, muzyka potrzebuje w znacznej części aktywności słuchacza, choć w mniejszej aniżeli one” (Флоренский, 2000a: 117).

Teatr

Przeciwieństwem wyżej wspomnianych dziedzin jest teatr. Ograniczony fizycznością, zakresem sceny oraz przestrzenią życia codziennego aktorów, narzuca swe obrazy widzowi, który nie współtworzy sztuki, ale biernie ją przyswaja. Sztuka teatralna jest dla Florenskiego sztuką niższą, nie tylko ze względu na jej ograniczoność, ale również z racji prób, jakie podejmuje, aby ową ograniczoność zakryć przed nieruchomym, biernym widzem. To do teatru, scenografii teatralnej wdarła się po raz pierwszy, aby oszukać widzów, perspektywa linearna. Jak bowiem pisze autor *Odwróconej perspektywy*: „dekoracja teatralna jest, być może nawet i pięknym, ale oszustwem. Malarstwo czyste natomiast jest, lub przynajmniej pragnie być, przede wszystkim prawdą życia. Nie chce zastępować życia, ale w sposób symboliczny utrwalac jego głębszą realność” (Флоренский, 1998: 46). Widz spektaklu zostaje tym samym porównany do niewolnika Platńskiej jaskini, mimowolnie, „apatycznie” patrzącego na to, co rozgrywa się przed jego oczyma. W swym porównaniu prawosławny filozof posuwa się jeszcze dalej, pisząc o odbiorcy sztuki teatralnej jako o samym oku, pozbawionym myśli twórczej, przyjmującym a nie współtworzącym, niepotrafiącym zmieniać rzeczywistości tak, jak to czyni odbiorca sztuki malarskiej.

nieporozumieniem” (Gombrowicz, 1988: 139). Stanisław Ignacy Witkiewicz wyraził podobną myśl słowami: „Szczęśliwe są rzeźby i obrazy, bo zależą już tylko od nastawienia widza, ale z wierszami, utworami muzycznymi i sztukami można wyrabiać rzeczy wprost potworne, niszczące całą ich wartość, a do tego jeszcze dołącza się problem stosunku do nich widzów i słuchaczy” (Witkiewicz, 1977: 49).

Czy jednak Florenski nie posuwa się za daleko w swej radykalnej ocenie sztuki teatralnej? Ograniczając, a nawet doprowadzając wszystkie pozostałe zmysły obserwatora do zupełnej atrofii, sam niejako ogranicza własne pole widzenia. Skupia się na wzrokowym odbiorze sztuki, zapominając o pozostałych zmysłach bądź też celowo wykluczając je z tego aktu. Należy więc zastanowić się, w jakim stopniu uzasadnione jest odczłowieczenie samego człowieka jako widza spektaklu teatralnego. Czy rzeczywiście, oglądając sztukę teatralną, wszystko, co jest nam potrzebne do prawidłowego odbioru przedstawienia, to oko? Dlaczego Florenski wyklucza pozostałe zmysły i odrzuca myślenie, umniejszając tym samym wartość teatru jako sztuki?

Przestrzeń, w której odbywa się sztuka teatralna nie jest wyłącznie przestrzenią wzrokową. Owszem, wzrok być może jest dominujący lub może zdaje się takim być, niemniej jednak teatr to również słuch, myśl. Cóż, że forma jego jest ograniczona zmysłowością? Czy dlatego gorszy jest od poezji, że narzuca się swą dosłownością, określonością? Należy uświadomić sobie, że to nie sam obraz jest istotą, i to nie w nim należy upatrywać ostatecznego celu sztuki, bowiem oglądając, również przeżywamy. Współtworzymy? Jeśli tak, to zdawałoby się zasadne uznać, że dzieje się to w takim samym stopniu jak w sztuce malarskiej. Czy bowiem dosłowność musi być ograniczająca? W konsekwencji zaś, czy należy uznać, że ponad ową formą nic już więcej nie ma?

Roman Ingarden również zastanawia się nad związkami między sztuką teatralną a dziełem literackim, pytając: „Czy Kordian czytany jest identyczny z tym, którego widzimy na scenie?” (Ingarden, 1981: 129). I odpowiada, podobnie zresztą jak Rosjanin: nie. Dzieło literackie różni się od samego widowiska teatralnego, pomimo iż obie formy sztuki posiadają elementy wspólne. Widowisko teatralne Ingarden umieszcza pomiędzy czystą literaturą a malarstwem. Florenski również oddziela od siebie wszystkie trzy dziedziny, niemniej jednak to, co dla niego najistotniejsze, w koncepcji Ingardena znajduje swoje uzasadnienie w sztuce teatralnej, nie zaś literackiej, o czym świadczy fragment: „jakości metafizyczne mogą się objawiać w widowisku teatralnym, przy czym owo objawienie posiada zazwyczaj o wiele większą siłę działania, niż to jest możliwe w dziele czysto literackim” (Ingarden, 1981: 134). Warto przy okazji zaznaczyć, że również dla polskiego estetyka ukazanie w dziele sztuki jakości metafizycznych jest jednym z najważniejszych zadań artysty (Ingarden, 1988).

Widowisko teatralne zostało więc zdeprecjonowane przez Florenskiego ze względu na niemożność oderwania się od fizyczności i konkretności przedstawienia, które nie wyprowadzały dalej poza granice naoczności, a więc nie urzeczywistniały celu samej sztuki. Tak radykalna rozbieżność wniosków obu filozofów uwarunkowana jest odmiennym podejściem do przeżycia, odbioru, odczucia dzieła sztuki, a nawet celu samej sztuki. Różnice między nimi pogłębia

ponadto odmienne rozumienie jakości metafizycznych⁹. O ile bowiem sztuka dla Florenskiego prowadzić ma osobę ją kontemplującą do odczucia przeziębienia, przejawiającej się przez nią „Boskiej energii” (Florenski, 1981: 131), kierującej ją w stronę rzeczywistości wyższej, o tyle Ingarden bliższy jest koncepcji Arystotelesa, w której sztuka stanowi tylko *katharsis* dla ducha, działając oczyszczająco. Obie koncepcje, mimo iż nie wydają się być aż tak dalekie od siebie, w rzeczywistości różnią się radykalnie.

Florenski ma rację, pisząc, że grający aktorzy zatrzymują nasze odczucie na poziomie rzeczywistości zastanej, fizycznej. Należy jednak zastanowić się nad tym, czy można się z nim zgodzić, gdy zatrzymanie to uznaje za permanentne. Czy bowiem i w tym wypadku, tak jak w malarstwie i grafice, rzeczywistość wyższa nie jest dostępna tylko tym, którzy potrafią prawdziwie „i widzieć, i słyszeć”¹⁰? Wydaje się, że nie, bowiem sztuka teatralna poprzez łatwość odbioru rzeczywiście może wprowadzać w stan pewnego rodzaju uśpienia. Być może rację mają Ingarden i Arystoteles, upatrując sensu sztuki teatralnej tylko i wyłącznie w możliwości doprowadzenia widza do przeżycia estetycznego. Określony w ten sposób cel nie może jednak równać się z tym, jaki wyznacza sztuce Florenski, dlatego też teatr w myśli prawosławnego filozofa nie może zostać określony jako sztuka *par excellence*.

Malarstwo i grafika

Sztuką w rozumieniu Florenskiego są natomiast malarstwo i grafika. Ze względu na swój materiał podobne są do muzyki i poezji, ponieważ „tak jak słowo lub dźwięk, wzięte osobno, tak też same w sobie: farba lub atrament (prawie) nic jeszcze nie wyrażają” (Флоренский, 2000a: 120). Stąd też wynika duża swoboda w tworzeniu dzieł. Z barwnych plam i linii może powstać wszystko: można przedstawić za ich pomocą rzeczywistość zarówno ziemską, jak i niebiańską, można oddzielić ludzi od istot nadmysłowych, można ukazać symbole...

Ograniczenie, rozumiane w tym wypadku w sposób melioratywny, pojawia się na poziomie widza-współtwórcy, który patrząc na dane dzieło, odbiera konkretne obrazy, przedstawienia, które narzucają mu (do pewnego stopnia) kierunek interpretacji. Pomimo więc, iż twory malarskie i graficzne w pewnym

⁹ Florenski nie używa określenia „jakości metafizyczne”. Pisząc „odmienne rozumienie jakości metafizycznych”, mam na myśli fakt bezpośredniego odnoszenia się autora *Ikonostasu* do Boga, Boskich energii podczas omawiania istoty sztuki.

¹⁰ Fragment wiersza Aleksieja Tołstoja *Тщетно, художник, ты мнишь...*:

Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель.

Вечно носились они над землею, незримые оку...

Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,

Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,

Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать (Флоренский, 2000a: 114).

sensie upodobniają się z jednej strony do muzyki i poezji, z drugiej natomiast do spektaklu teatralnego, Florenski podkreśla ich wyjątkowość na tle pozostałych dziedzin sztuki.

W czym zatem należy upatrywać wyższość malarstwa i grafiki nad pozostałymi obszarami sztuki? Florenski odpowiada:

malarz i grafik nie tylko czerpią od widza, ale i obdarowują go; nie dają oni jednak znanego mu już, zmysłowego obrazu, choćby zniekształconego (*искаженный*) (ale nie przekształconego tak, jak w teatrze) a rzeczywiście nowy, wzbogacający i przedstawiający nieznanne mu organizacje przestrzeni. Dlatego właśnie to, co daje teatr, zawsze posiada posmak oszustwa, iluzji (nie patrząc na zmysłową surowość i nasycenie żywymi elementami), która przedostaje się nawet pomimo starań twórcy sztuki. To, co daje muzyka i poezja, postrzegane jest jako prawdziwa rzeczywistość, jednakże daleka, zbyt daleka od możliwości bezpośredniego jej dotknięcia. To, co daje grafika i malarstwo, oceniane jest w części jako odkrywanie prawdziwie innej rzeczywistości, którą poznawszy od artyści, znamy później sami z siebie lub którą zaczynamy widzieć własnymi oczyma (Флоренский, 2000a: 120)¹¹.

Przestrzeń dzieła sztuki — przestrzeń realnego świata

Od przestrzeni realnego świata oddzielił Florenski przestrzeń dzieła artystycznego. Jedna i druga bowiem nie są i nie mogą być z sobą tożsame. Brak tożsamości nie wyklucza natomiast odpowiedniości, a nawet konieczności współwystępowania, która jest potrzebna do tego, aby dzieło sztuki było udane, aby tworzyło zamkniętą i zwartą całość¹².

To między innymi myśl o możliwości identyfikacji jednej przestrzeni z drugą doprowadziły według prawosławnego filozofa do stworzenia perspektywy linearnej, do chęci wiernego, dokładnego odzwierciedlenia na płótnie rzeczywistości widzianej, do naiwnej wiary w możliwość obliczenia, zmierzenia i matematycznego zgłębienia przestrzeni. A przecież:

przedstawienie jest symbolem, zawsze, wszelkie przedstawienie, zarówno perspektywiczne, jak i nieperspektywiczne, jakiegokolwiek by ono nie było, natomiast obrazy sztuk plastycznych odróżniają się jedne od drugich nie tym, że jedne są symboliczne a drugie

¹¹ W podobny sposób o sztuce abstrakcyjnej pisał Paul Evdokimov, porównując ją z sztuką ikonograficzną. Jego zdaniem sztuka abstrakcyjna, odpowiadając „czystości duszy, tęsknocie za utraconą niewinnością, pragnieniu znalezienia przynajmniej jednego promienia czy barwnego odbłasku, który nie byłby zbrukany współwinną i dwuznaczną postacią ziemską” (Evdokimov, 2010: 85), jest zbyt daleka od świata ziemskiego, aby mogła stać się łącznikiem między nim a światem duchowym, dlatego też kontemplującym ją nie może być dostępna, nie może odkryć się prawdziwa rzeczywistość.

¹² Problem ten przeanalizowany został przez Florenskiego w jednym z jego dzieł (Флоренский, 2000a), w którym przedstawił go za pomocą pojęć „konstrukcja” i „kompozycja”.

naturalistyczne, ale tym, że będąc tak samo nienaturalistycznymi, stanowią symboliczną treść różnych stron rzeczy, różnych światopoglądów, różnych stopni syntetyczności (Флоренский, 1998a: 74–75).

Zadaniem artysty natomiast jest przeniknięcie rzeczywistości, uchwycenie przestrzeni i zmiana tej przestrzeni w formę symboliczną wyprowadzającą poza siebie dzięki Temu, który stwarza, w stronę Tego, który stwarza.

BIBLIOGRAFIA

- Андроник, И. (2000). *Три основополагающих толкования пространственности*. W: П. Флоренский. *История и философия искусства* (s. 11–21). Москва: Издательство «мысль».
- Evdokimov, P. (2010). *Sztuka ikony. Teologia piękna*. (M. Żurowska, Przeł.). Warszawa: PROMIC.
- Florenski, P. (1981). Ikonostas. W: P. Florenski. *Ikonostas i inne szkice*. (Z. Podgórzec, Przeł.) (s. 56–162). Warszawa: PAX.
- Флоренский, П. (1998). *Обратная перспектива*. W: П. Флоренский. *Антология мысли. Имена*. Москва: Эксмо-Пресс.
- Флоренский, П. (2000a). *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*. W: П. Флоренский. *История и философия искусства* (s. 81–259). Москва: Издательство «мысль».
- Флоренский, П. (2000b). *Значение пространственности*. W: П. Флоренский. *История и философия искусства* (s. 272–274). Москва: Издательство «мысль».
- Gombrowicz, W. (1988). *Dziennik 1953–1956*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grabska, E. & Morawska, H. (1963). *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (1981). Sztuka teatralna. W: I. Wojnar (Red.). *Wstęp do wiedzy o sztuce* (s. 129–134; cz. 2). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ingarden, R. (1988). *Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej*. W: R. Ingarden. *O dziele literackim* (s. 371–374). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jurkowlanec, G. (2008). Perspektywa jako forma symboliczna — od Erwina Panofsky’ego (1924) do Hansa Beltinga (2008). W: E. Panofsky. *Perspektywa jako „forma symboliczna”* (s. 169–205). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kiejzik, L. (2010). *Sergiusza Bułgakowa filozofia wszechjedności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Rojek, P. (2012). W cieniu druzgocącego geniusza. Polskie badania filozofii Pawła Florenskiego. W: L. Kiejzik & J. Uglik (Red.). *Polskie badania filozofii rosyjskiej. Przewodnik po literaturze* (s. 207–245; cz. 2). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- Tatarkiewicz, W. (2011). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Witkiewicz, S. I. (1977). O Czystej Formie. W: S. I. Witkiewicz. *Czysta Forma w teatrze* (s. 31–52). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

