

PERSPECTIVA

LEGNICKIE STUDIA TEOLOGICZNO-HISTORYCZNE

Rok XII 2013 nr 1 (22)

KRYSTYNA JASKULSKA-TOMALA

DZIEŁO SZTUKI W UJĘCIU OJCA PAWŁA FLORENSKIEGO I ROMANA INGARDENA

*Bo piękno na to jest, by zachwycalo do pracy,
a praca – by się zmartwychwstało.*

Promethidion

Czym jest sztuka? Kiedyś powszechnie kojarzona z pięknem, dziś raczej ma szokować, zdumiewać oryginalnością. Niegdyś powstająca pod wpływem natchnienia, obecnie często u jej podstaw leży pomysł, który powinien się dobrze sprzedać (pamiętamy słynną już czaszkę, wykonaną nie tak dawno przez brytyjskiego artystę awangardowego D. Hirsta, wysadzaną diamentami – jej cena osiągnęła zawrotną wysokość¹). Ongiś – średniowiecze, romantyzm – sztuka pozostawała w służbie idei, potem mamy znane młodopolskie hasło „sztuka dla sztuki”, później, w dwudziestoleciu międzywojennym dzieło sztuki często jest miejscem eksperymentu. A jak możemy określić sztukę dzisiejszą? Czy nadal odpowiednie jest klasyczne określenie sztuki jako materialnego przejawu ducha?

Myślącego odbiorcę współczesnej kultury nurtuje pytanie, czym więc jest – czym powinno być – dzieło sztuki? Wspomniana już klasyczna definicja określa ją

¹ W czerwcu 2007 r. w Londynie w galerii „White Cube” przedstawiono pracę tego artysty – była to wykonana z platyny czaszka ludzka, wysadzana diamentami (8601 diamentów, wartość tego eksponatu 24 mln dolarów – najdroższe w historii dzieło sztuki). Zob. news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6712015.stm.

jako przejaw ducha w materii. Przypatrzmy się, jak rozumieją dzieło sztuki dwaj wybitni myśliciele, którzy jako filozofowie sztuki poszczycić się mogą oryginalnym dorobkiem.

Jak rozumie dzieło sztuki autor porywających esejów o sztuce ikony, o architekturze i muzyce prawosławia – o. P. Florenski², wybitny myśliciel prawosławny, jeden z twórców odrodzenia rosyjskiej filozofii i kultury na przełomie w. XIX i XX?

A jak je pojmuje zmarły przed czterdziestoma laty (bliższy więc współczesności) R. Ingarden³, znany polski fenomenolog, uczeń E. Husserla, wybierający własną filozoficzną drogę, przyjaciel E. Stein⁴, myśliciel, który rozwinął filozoficzną teorię sztuki⁵?

Spójrzmy na dzieło sztuki najpierw oczyma P. Florenskiego, a następnie – R. Ingardena. Wspomnieliśmy już, że R. Ingarden, wybitny filozof o fenomenologicznych korzeniach, przyczynił się do rozwoju współczesnej estetyki filozoficznej – obok B. Crocego należy do znaczących przedstawicieli w tej dziedzinie. Jest wybitnym filozofem (zainteresowanym zasadniczymi zagadnieniami egzystencjalnymi (zob. *Spór o prawdę istnienia. Listy Edith Stein do Romana Ingardena*), nie tylko znawcą sztuki.

Natomiast o. P. Florenski, myśliciel o prawosławnej proveniencji, niezwykle głęboko pojmuje sztukę, widzi jej pozadoczesne odniesienia, ponadto jest nie tylko wielkim erudytą, ale i miłośnikiem sztuki, zwłaszcza sztuki prawosławnej czy sakralnej w ogóle. Pisze o sztuce, która porusza odbiorcę, przemienia go, wskazuje nowe horyzonty. O sztuce, której wszyscy jesteśmy spragnieni – o sztuce ofiarowującej odbiorcy piękno. W Polsce P. Florenski jest mało czytany, nie dość znany, próbujemy więc zachęcić do lektury jego dzieł.

² Paweł Aleksandrowicz Florenski (Florenski) (1882–1937), teolog prawosławny i filozof, ale także fizyk, matematyk, historyk sztuki, poeta, kaznodzieja, mistyk; rozwijał założoną przez W. Sołowjowa rosyjską szkołę filozofii religijnej; zmarł w obozie 1937 r. (według innych źródeł w 1943 r.). Zob. T. ZAWOJSKA. *Florenski (Florenski) Paweł Aleksandrowicz*. W: *Powszechna encyklopedia filozofii*. T. 3. Red. A. Maryniarczyk. Lublin 2002 s. 561–564.

³ Roman Witold Ingarden (1893–1970), uczeń E. Husserla, sprzeciwiający się jego idealizmowi transcendentnemu, twórca drugiej fenomenologii (realistycznej), estetyk. Za: Z. MAJEWSKA. *Ingarden Roman Witold*. W: *Powszechna encyklopedia filozofii*. T. 4. Red. A. Maryniarczyk. Lublin 2003 s. 833–837.

⁴ Zob. R. INGARDEN. *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970 s. 10–17. Zamieszczono tu tekst odczytu wygłoszonego na II posiedzeniu Sekcji Estetyki XIV Międzynarodowego Kongresu Filozofii w Wiedniu we wrześniu 1968 r. Autor wymienia swoich poprzedników w tej dziedzinie (m.in. Heideggera, Gilsona, Hartmanna), zwraca uwagę na słuszność „fenomenologicznego traktowania zjawisk i przedmiotów estetycznych”. *Tamże*. s. 10.

⁵ Zob. TENŻE. *Spór o prawdę istnienia. Listy Edith Stein do Romana Ingardena*. Tłum. M. Klentak-Zabłocka, P. Pachciarek. Warszawa 1994.

I. OJCIEC PAWEŁ FLORENSKI – DZIEŁO SZTUKI ŚWIADECTWEM NIEWIDZIALNEGO

Rozważania nasze ograniczymy tylko do jednego tekstu P. Florenskiego – jego zbioru esejów o sztuce ikony pt. *Ikonostas i inne szkice*⁶, w tym jednym dziele autor o wszechstronnych zainteresowaniach, przedstawił wyczerpująco swoją koncepcję sztuki⁷.

1. BIBLIJNE PODSTAWY MYŚLI OJCA PAWŁA FLORENSKIEGO

O. P. Florenski, pisząc o sztuce, odwołuje się do dwóch biblijnych prawd. Po pierwsze, rzeczywistość ma dwie strony: widzialną, dostępną nam, i niewidzialną, której doświadczają tylko niektórzy⁸. To jedna podstawowa dla P. Florenskiego prawda, którą niżej przedstawimy szerzej. Drugie fundamentalne przekonanie, które ma wpływ na rozumienie dzieła sztuki przez rosyjskiego myśliciela, dotyczy koncepcji człowieka. Zajmijmy się najpierw tym zagadnieniem.

P. Florenskiego myślenie o sztuce ściśle wiąże się z antropologią biblijną. Człowiek, będąc stworzonym na obraz i podobieństwo Boże, nosi w sobie „niebiański praobraz”⁹. Obraz Boży według nauki prawosławnej oznacza to, „co zostało człowiekowi dane w akcie stworzenia”, zaś podobieństwo jest tym, „co człowiek miał osiągnąć, jako realizację przez człowieka obrazu Bożego w sobie”¹⁰. Jeśli człowiek staje się obrazem Boga, jeśli jego twarz jest tak przemieniona, że wydaje się być ikoną, to wszystko, całe życie człowieka ulega przemienieniu¹¹. Cała jego działalność, także i kultura, sztuka zyskuje rangę świadectwa. Więcej – szczególnie kultura, sztuka mają za zadanie przemieniać ten świat, by przygotować go na to, co ma nastąpić na końcu czasów – na przyjście Chrystusa. Kultura, sztuka mają więc misję służebną, dwuaspektową: dawanie świadectwa temu, co niewidzialne, tak

⁶ Zob. P. FLORENSKI. *Ikonostas i inne szkice*. Tłum. Z. Podgórzec. Warszawa 1981.

⁷ Przypominamy, że fundamentalnym dziełem P. Florenskiego jest *Filar i podpora Prawdy*, jednak to w zbiorze *Ikonostas i inne szkice* przedstawia on wyczerpująco swoją wizję sztuki. Zob. P. FLORENSKI. *Filar i podpora Prawdy*. Tłum. J. Chmielewski. Warszawa 2008.

⁸ FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 119.

⁹ *Tamże*. s. 15.

¹⁰ J. ANCHIMIUK. *Aniołów sądzić będziemy*. Za: W. PANAS. *Sztuka jako ikonostas (Posłowie)*. W: FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 215.

¹¹ FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 9 n. Ukazuje tu autor postać św. Sergiusza z Radoneża, podkreślając *jego twórczą więź z duszą narodu rosyjskiego*. *Tamże*. s. 12. Św. Sergiusz założył słynną Ławrę Trocko-Sergiejewską, która jest *noumenalnym centrum Rosji, tu człowiek czuje się jak w stolicy kultury rosyjskiej*. *Tamże*. s. 10.

by przemienić rzeczywistość¹². W takiej to perspektywie rosyjski myśliciel widzi dzieło sztuki.

P. Florenski bazuje na jeszcze jednej prawdzie (wspomnieliśmy o tym już wyżej) – na przekonaniu o istnieniu, a nawet współistnieniu, dwóch światów: widzialnego i niewidzialnego. Przeplatają się one w samym człowieku, ale i w całej rzeczywistości poza nim. Granica pomiędzy nimi nie tyle je rozdziela, co łączy¹³. I tu dochodzimy do kwestii powstawania dzieła sztuki.

2. JAK POWSTAJE DZIEŁO SZTUKI?

Przez całą rzeczywistość, także przez wnętrze człowieka – powtarza za Biblią o. P. Florenski – przebiega granica pomiędzy dwoma światami: widzialnym i niewidzialnym. Zdarza się niekiedy, że „noumenalna zasłona” zostaje „zerwana” i przez tę szczelinę możemy kontemplować prawdę w jej pięknie – „obnażony świat noumenalny”¹⁴. Kiedy dochodzi do tak ścisłego styku obu tych światów, że otwierają się one na siebie?

Pierwsza z możliwości to sen, kiedy to „na progu snu i czuwania, przy przechodzeniu z jednego stanu w drugi, na granicy pomiędzy tymi przylegającymi do siebie światami, duszę naszą nawiedzają marzenia senne”¹⁵. Człowiek śpiący, będąc „odciętym od zewnętrznego świata widzialnego”, przechodzi „świadomością w inny system”¹⁶. To przejście „od rzeczywistości do urojenia”, wsparte różnymi bodźcami zewnętrznymi (światło, zapach lub dźwięk), wyzwała w śniącym twórczą działalność fantazji. I toczy się „dramat senny”, zakończony określonym wydarzeniem (tu szczególnie widać powiązanie z bodźcami zewnętrznymi)¹⁷. Jednakże marzenie senne to nie tylko „przejście z jednej sfery do drugiej”, to również symbol. Symbol o dwojakim znaczeniu: „Dla sfery niebiańskiej – tego, co ziemskie, dla sfery ziemskiej – symbolem tego, co niebiańskie”¹⁸. Wtedy to, gdy „świadomości naszej dane są oba brzegi życia, choć w różnym stopniu wyrazistości”, zachodzi zjawisko „percepcji podwójnej”¹⁹. To wyrwanie ze świata, a raczej – „wyrwanie z samych siebie” (i dostęp do obu brzegów) może mieć miejsce i w innych okolicz-

¹² *Tamże*. s. 9–27. Esej: *Ławra Trocko-Sergiejewska*. Ukazany jest tu uduchowiający wpływ świętego i jego działalności na kulturę rosyjską. Zob. także: P. EВДОКИМОВ. *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Tłum. M. Żurowska. Warszawa 2006 s. 57–67. Autor nazywa tu kulturę „znakiem Królestwa, jaśniejącą strzałą”, wołającą: „Przyjdź, Panie Jezu!”

¹³ *Tamże*. s. 96.

¹⁴ *Tamże*. s. 20.

¹⁵ *Tamże*. s. 97.

¹⁶ *Tamże*. s. 97.

¹⁷ *Tamże*. s. 97–103.

¹⁸ *Tamże*. s. 105.

¹⁹ *Tamże*. s. 105.

nościach, przyczyną tego jest „mocny wstrząs naszego jestestwa”²⁰. I tu widzimy, mówi autor, mechanizm twórczości. Najpierw „dusza artysty wznosi się ze świata ziemskiego do świata niebiańskiego, gdzie syci się bez obrazów kontemplacją istoty bytu niebiańskiego, obcuje z noumenami przedmiotów i nasycona wiedzą zstępuje znów do świata ziemskiego”²¹. Wówczas senne widzenia „przybierają kształt obrazów symbolicznych, które zostaną utrwalone w dziele artystycznym”²². Tak – w ujęciu P. Florenskiego – rodzi się sztuka.

3. TWÓRCZOŚĆ PRAWDZIWA I TWÓRCZOŚĆ ZAFALSZOWANA

W procesie tym autor *Ikonostasu* zwraca uwagę na dwa momenty (ma to wpływ na rodzaj powstałych obrazów): przejście pierwsze, będące wstąpieniem w świat niebiański, i drugie przejście, zstępujące – ze świata niebiańskiego w ziemski. Obrazy powstałe w wyniku przejścia wstępującego zawierają jedynie „odrzucone szaty marności, osad duszy [...], wszelkie duchowo nieuporządkowane elementy jestestwa” artysty²³. Natomiast dzieła, będące owocem przejścia zstępującego, określa autor jako „skryzalizowane na granicy dwóch światów doświadczenia mistycznego”²⁴. Te pierwsze, choćby najdoskonalsze pod względem formy, można ocenić jedynie jako błąd artysty, który wprowadza w błąd też odbiorcę, oferując mu tylko „mizerny produkt psychologizmu”²⁵. Natomiast twórczość „zstępowania”, choćby niespójna, zawsze jest teleologiczna: nadaje ona kształt „w rzeczywistych obrazach innemu doświadczeniu, a to, co ukazywane za jej pośrednictwem, staje się rzeczywistością”²⁶. I tak doprowadza nas autor *Ikonostasu* do związku sztuki z mistyką. Bowiem, w jego przekonaniu, te same prawa obowiązują w mityce (są to bowiem prawa ogólne): niebezpieczne jest poddawanie się marzeniom, wizjom towarzyszącym „wstępowaniu” duszy do innego świata – mamia one jedynie duszę, należąc do tego jeszcze świata (a pragną się jedynie do tego wyższego upodobnić); prawdziwie wartościowe są jedynie te, będące owocem „zstępowania” duszy już przemienionej kontaktem z wyższą rzeczywistością²⁷.

Prawdziwe widzenie, podkreśla P. Florenski, pojawia się tylko przy właściwym ukierunkowaniu życia wewnętrznego, nie wtedy, gdy „staramy się własnym wysiłkiem prześcignąć dany nam wymiar duchowego wzrastania i wyjść poza gra-

²⁰ *Tamże*. s. 106.

²¹ *Tamże*. s. 106.

²² *Tamże*. s. 106.

²³ *Tamże*. s. 106.

²⁴ *Tamże*. s. 106.

²⁵ *Tamże*. s. 106.

²⁶ *Tamże*. s. 106–107.

²⁷ *Tamże*. s. 107.

nice tego, co jest nam dostępne”, lecz wówczas jedynie, gdy „w sposób tajemniczy i niepojęty dusza przebywała w innym, niewidzialnym świecie, wzniesiona tam przez same nieziemskie siły”²⁸. Wówczas pojawia się „obraz świata niewidzialnego”, jakby „znak przymierza, by został utrwalony w naszej dziennej świadomości [...] jako zapowiedź objawienia wieczności”²⁹. Takie widzenie jest „realniejsze i potężniejsze niż ziemskie rzeczywistości” i ono dopiero może być źródłem twórczości, „jest jak gdyby kryształem, wokół którego w myśl praw krystalizacji wykrytalizowuje się doświadczenie ziemskie, stając się w swej istocie symbolem świata duchowego”³⁰.

4. CZYM JEST IKONA?

Ikony są określane przez teologów prawosławnych jako „prawzór i obraz, przypomnienie i świadectwo”³¹. Terminy te P. Florenski rozumie w duchu Platona, nie mnemotechnicznie, lecz ontologicznie: „Wyznaczają one ontologię sztuki, która uzyskuje rangę dogmatyczną”³². Mówi P. Florenski, że po ogłoszeniu dogmatu o czci ikony, „natura sztuk pięknych” widziana jest „jako wartość absolutna”³³. Sztuka bowiem jest „objawieniem” (w znaczeniu ontologicznym, nie psychologicznym, podkreśla autor) „praobrazu”³⁴. Chodzi o „objawienie w tym, co zmysłowe, i za pośrednictwem tego, co zmysłowe, prawdziwej rzeczywistości, czegoś absolutnie cennego i wiecznego”³⁵. Ikona jest „przypomnieniem niebiańskiego prawzoru”, który każdy z nas – jako „wspomnienie ojczyzny duchowej” – nosi w duszy i objawienia którego z tęsknotą oczekuje³⁶.

²⁸ *Tamże*. s. 110.

²⁹ *Tamże*. s. 110.

³⁰ *Tamże*. s. 110–111.

³¹ *Tamże*. s. 127. Są to terminy soborowe, tzw. Soboru Stu Rozdziałów – VII Prawosławnego Soboru Powszechnego.

³² PANAS. *Sztuka jako ikonostas*. s. 217.

³³ FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 69.

³⁴ *Tamże*. s. 69.

³⁵ *Tamże*. s. 69.

³⁶ *Tamże*. s. 139. Zob. EVDOKIMOV. *Sztuka ikony*. s. 64 n. Autor widzi, przypisuje kulturze zdolność „przenikania rzeczy i bytów aż po myśl Boga o nich, objawienia «logosu» bytów i ich przemienionej formy”. Jednak samą ikonę, jako dzieło „graniczne” (spoza tego świata pochodzące), umieszcza poza kulturą.

5. POCHODZENIE IKONY

Źródłem ikony jest zawsze duchowe doświadczenie. Wedle rodzaju tego doświadczenia dzielimy ikony na cztery grupy: ikony biblijne (wskazują na rzeczywistość daną za pośrednictwem Biblii), ikony portretowe (malarz przedstawia to, co sam doświadczył: jako fakt zewnętrzny lub w sposób duchowy – spotkał kogoś lub „widział”), ikony powstałe na bazie podania (odwołanie się do przedstawionego w nim cudzego doświadczenia duchowego), ikony objawione (ujęcie w formę malarską własnego doświadczenia duchowego – widzenia lub marzenia sennego)³⁷. Wszystkie ikony mają charakter objawieniowy (pochodzą z wysoka), ale najważniejsza jest grupa ostatnia, malowana na podstawie „widzenia czegoś oczyma własnej duszy”³⁸.

Któż więc może być autorem takiej ikony – prawdziwego dzieła sztuki? Ten – odpowiada autor *Ikonostasu* – który potrafi „unieść zasłonę, by ukazać w całej obiektywnej rzeczywistości” to, co istnieje, czego sam nie stworzył, tylko odsłonił³⁹: „We właściwym i ścisłym sensie tego słowa ikonografiami mogą być wyłącznie święci”⁴⁰. Ci albo sami są bezpośrednimi autorami ikon⁴¹, albo „przekazują swe duchowe doświadczenie rękoma malarzy”, a ci, wystarczająco „wprawni technicznie, nadają realne kształty niebiańskiemu widzeniu”⁴². Tak powstają ikony „po raz pierwszy objawione, ujmujące” treść danego doświadczenia duchowego; istnieje także twórczość ikonowa, będąca swoistym powieleniem tych ikon pierwotnych. P. Florenski nazywa ją „pomnożeniem świadectwa o świecie duchowym”⁴³. Najważniejsze, by ikona, będąc przecież „ikoną objawieniową”, była „metafizycznie prawdziwa i w najwyższym stopniu zgodna z tym, co ukazuje”⁴⁴. Ikonę, wbrew pozorom, cechuje natężony realizm. Zawsze bowiem chodzi o to, czy przedstawia ona prawdę, prawdę o istocie rzeczywistości⁴⁵.

³⁷ Por. FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 130–131.

³⁸ *Tamże*. s. 131.

³⁹ *Tamże*. s. 126.

⁴⁰ *Tamże*. s. 141. Zob. P. EVDOKIMOV. *Kobieta i zbawienie świata*. Tłum. E. Wolicka. Poznań 1991 s. 144. Autor wyraża przekonanie, że jeśli sztuka ma prowadzić do poznania Boga – a to jest jej prawdziwe zadanie – to artysta jest niejako kapłanem, mającym tworzyć takie dzieła (*malować, rzeźbić, śpiewać Imię Boże*), w których „sam Bóg mógłby zamieszkać”.

⁴¹ Por. FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 141. Pierwszym znanym ikonopisem był według autora i tradycji, jaką reprezentuje, św. Łukasz.

⁴² *Tamże*. s. 142.

⁴³ *Tamże*. s. 142.

⁴⁴ *Tamże*. s. 130–131.

⁴⁵ *Tamże*. s. 135.

6. TWÓRCY IKON

Sami zaś malarze, niezależnie od tego, czy nadają kształt własnemu czy cudzemu doświadczeniu, zobowiązani są ustaleniami soborowymi do stosownego stylu życia. Mają oni odznaczać się – jako że „nie są zwykłymi ludźmi” – pokorą i łagodnością, zobowiązani są do ascetycznego trybu życia, którego wyznacznikami są: „przestrzeganie czystości cielesnej i duchowej”, częste posty, modlitwy, poddanie się kierownictwu ojca duchowego⁴⁶. Malarze ci, zajmując wyższą od pozostałych wiernych pozycję, otaczani są też szczególną opieką przez biskupów⁴⁷. Malarz, który nie spełnia tych wymagań, nie tylko wyrzeka się swej pracy, ale „skazuje się na wieczne męki w życiu przyszłym”⁴⁸. Zwykle jednak twórcy ikon sami stawiają sobie jeszcze wyższe od określonych prawem wymagania, wiodąc prawdziwie ascetyczne życie, by móc oddawać się mistycznej kontemplacji, będącej źródłem twórczości ikonowej⁴⁹.

7. TECHNIKA IKONOPISANIA

Jak wygląda proces powstawania ikony? Autor *Ikonostasu* dokładnie go opisuje: malarz, po odmówieniu modlitwy, najpierw „rysuje węglem lub ołówkiem kopię wyobrażenia” (czyli kreśli kontury, zgodnie z tradycją kościelną! – ważne ze względu na konieczność zachowania zgodności ontologicznej⁵⁰), następnie „oznamionowuje deskę”, wykonując grawiurę (nakłucia igłą), dopiero potem – farby itd⁵¹. Podkreśla jednak P. Florenski, że „w samych metodach malarstwa ikonowego, w technice wykonywania ikony, w zastosowanych materiałach, w fakturze obrazu zawarta jest metafizyka, dzięki której ikona żyje i trwa”⁵². Gdyż „malarstwo ikonowe to metafizyka bytu”⁵³.

Tak więc autorem ikony zawsze jest mistyk (bezpośrednim bądź pośrednim), bo zawsze to jego doświadczenie duchowe jest wyrażane: „Nie tworzy on obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już odwiecznie obrazu; nie

⁴⁶ *Tamże*. s. 142.

⁴⁷ *Tamże*. s. 142.

⁴⁸ *Tamże*. s. 141.

⁴⁹ *Tamże*. s. 142 n. Reguły życia malarza ikon są zawarte w *Hermenei (Nauka sztuki malarskiej)* autorstwa Dionizego z Furna. Wynikają one ze wzniosłej misji malarza ikon. Ta sama *Hermeneia* określa ściśle wygląd twarzy Maryi lub innych świętych.

⁵⁰ Stąd przywiązywanie ogromnej wagi do kanonu – ustalonych reguł malarskich. Zob. *Tamże*. s. 143.

⁵¹ *Tamże*. s. 178 n. Zob. *Tamże*. s. 150–204.

⁵² *Tamże*. s. 150.

⁵³ *Tamże*. s. 161.

nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia «zapis» rzeczywistości duchowej»⁵⁴. Jego artystyczna działalność sprowadza się do „odsłaniania tego, co bezwarunkowe”, trzeba więc, by i w sztuce, i w życiu był człowiekiem „bezwarunkowym”, bowiem wtedy jedynie może służyć „wcieleniu Wartości Bezwarunkowej”⁵⁵. Na tym polega misja artysty: „nie imitować rzeczywistości zmysłowej” (to zbędne „zdawanie bytu”), lecz ukazywać „ideę wcielenia”, czyli „przybrania postaci cielesnej przez Absolutny Sens bytu”⁵⁶. W tym kryje się godność i powaga sztuki jako „objawiającej nową rzeczywistość”⁵⁷.

Jednocześnie, akcentuje autor, malarz-mystyk nie jest wolny od więzi ze wspólnotą, to ona umożliwia to doświadczenie duchowe i to ona nadaje mu formę. Powstały dzięki malarzowi obraz „staje się ikoną dopiero wtedy, gdy Kościół” (wspólnota) „nada mu imię”, tzn. gdy stwierdzi „godność przedstawianego wyobrażenia z wyobrażanym Pierwowzorem”⁵⁸. I tu dotykamy następnej kwestii – kanonu, niezwykle w prawosławiu ważnego, wręcz fundamentalnego. Pisze P. Florenski, przytaczając reguły soborowe, że „ikony powinny się malować w myśl zatwierdzonych wyobrażeń bytu duchowego, na obraz, podobieństwo i «z zachowaniem istoty rzeczy»”⁵⁹.

Przedstawiliśmy, jak powstaje ikona, czyli prawdziwe dzieło sztuki wedle P. Florenskiego, jakie zasady wyznaczają ten proces. Zastanówmy się teraz, jak widzi autor *Ikonostasu* relację dzieło – odbiorca?

8. UŚWIĘCAJĄCA FUNKCJA IKONY

Ikona daje widzowi możliwość kontemplacji. Jak pisaliśmy wyżej, budzi w odbiorcy „wspomnienie duchowej ojczyzny”⁶⁰. Ikona „pobudza świadomość” odbiorcy do „duchowego widzenia” prawzoru, jaki „przypomina”⁶¹. Może on przeżywać na nowo widzenie, którego sam kiedyś doświadczył – w sposób równie świeży i wyraźny. Ikona może również rozbudzić w kimś dotąd głęboko ukrytą wrażliwość na świat duchowy. Bardziej uduchowionych może wprawić w ekstazę modlitewną, podczas której ikony bywają zarówno „oknami”, które dają wgląd w świat nie-

⁵⁴ *Tamże.* s. 69–70.

⁵⁵ *Tamże.* s. 70.

⁵⁶ *Tamże.* s. 70.

⁵⁷ *Tamże.* s. 71.

⁵⁸ *Tamże.* s. 143. Chodziło o dosłowne „nadanie imienia”: na ikonach są napisy przedstawiające ukazanych świętych – ich imiona – wykonane przez tzw. starostów ikonowych, zatwierdzających odbiór obrazu, po ustaleniu ich *godności*. Por. przypis 49 o *Hermenei*.

⁵⁹ *Tamże.* s. 143.

⁶⁰ *Tamże.* s. 139.

⁶¹ *Tamże.* s. 127–128.

widzialny, jak i „drzwiami, przez które przedstawione postaci” wchodzi „w świat doczesny”⁶². Patrząc na przedstawione „błogosławione i natchnione wyobrażenia świętych, człowiek obcuje z objawionym obrazem Bożym i samym Bogiem”⁶³. Są więc ikony „oknami do wieczności”⁶⁴.

Tak więc ikona zawsze otwiera odbiorcę na rzeczywistość niewidzialną i – zależnie od jego poziomu życia duchowego, czyli od sposobu reakcji na ikonę – wywołuje w nim pewne doświadczenie duchowe⁶⁵. Bowiem „we wszystkich ikonach tai się możliwość duchowego objawienia”⁶⁶. Odbiór ikony opisuje rosyjski myśliciel jako „ostre, przenikające dusze poczucie realności świata duchowego, które niczym niespodziewane uderzenie czy oparzenie odczuwa niemalże każdy, kto po raz pierwszy ujrzał jakieś święte dzieło sztuki ikonograficznej”⁶⁷. Dokonuje się w ten sposób uzdrowienie duszy⁶⁸ i – w dalszych fazach procesu – przemienienie człowieka, aż sam stanie się ikoną, najdoskonalszym, „unikalnym dziełem sztuki”⁶⁹, by następnie – przemieniać świat wokół siebie i czynić go gotowym na przyjęcie Pana (o czym pisaliśmy już wcześniej)⁷⁰.

P. Florenski koncentruje się na duchowej zawartości ikony: począwszy od ukrytych źródeł jej powstania (doświadczenie duchowe), przez sposób jej malowania (nadanie temu doświadczeniu kształtu malarskiego przez malarza – mistyka i ascetę), aż po ukazaną już na płótnie *wieczność* i sposób jej odbioru przez kontemplującego ikonę widza. Choć dokładnie opisuje również techniczną stronę postawiania ikony (wybór deski, rodzaj i kolor farb, jak przestawić postacie, ich oblicze, ręce, tło, światło itd.)⁷¹, jednak akcent wyraźnie pada na to, co jest najistotniejsze dla powstania tego rodzaju dzieła – na doświadczenie duchowe twórcy i otwartość na nie odbiorcy.

⁶² *Tamże*. s. 128. Pisze autor, że to na ogół z „ikon zstępowali święci, którzy objawiali się modlącym”.

⁶³ *Tamże*. s. 125.

⁶⁴ *Tamże*. s. 129. Zob. ЕВДОКИМОВ. *Sztuka ikony*. s. 64. Autor nazywa ikonę „oknem otwartym na «Ósmy Dzień»”.

⁶⁵ FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 129.

⁶⁶ *Tamże*. s. 128.

⁶⁷ *Tamże*. s. 128.

⁶⁸ *Tamże*. s. 129.

⁶⁹ Por. PANAS. *Sztuka jako ikonostas*. s. 221.

⁷⁰ Zob. FLORENSKI. *Ikonostas*. s. 9–27. Esej: *Ławra Troicko-Sergiejewska* (o duchowym wpływie św. Sergiusza z Radoneża na Ruś).

⁷¹ *Tamże*. s. 150–204.

II. ROMAN INGARDEN – DZIEŁO SZTUKI ŚWIADECTWEM CZŁOWIECZŃSTWA

R. Ingarden swoją myśl estetyczną przedstawił w kilku (w tym – dwóch wielotomowych) dziełach, są to: *Spór o istnienie świata*, *Studia z estetyki*, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, *O dziele literackim*, *Książeczka o człowieku*. W naszych rozważaniach będziemy się odwoływać do tych tekstów.

1. FILOZOFICZNE PODSTAWY KONCEPCJI ROMANA INGARDENA

Zanim przystąpimy do bardziej szczegółowych rozważań, przypomnijmy, że R. Ingardena ukształtowała fenomenologia i jego rozumienie tego zagadnienia nie jest wolne od wpływów tego nurtu filozoficznego. Jednakże mamy tu do czynienia z tzw. fenomenologią drugą, będącą tylko częściowo kontynuacją myśli E. Husserla⁷². J. Tischner zauważa, że „polemika z idealizmem Husserla nadała kierunek całej pracy filozoficznej Ingardena”⁷³.

2. ŹRÓDŁA DZIEŁA SZTUKI – O PROCESIE TWÓRCZYM

Najpierw zastanówmy się, skąd – wedle R. Ingardena – „bierze się” dzieło sztuki, jakie jest jego źródło? R. Ingarden twierdzi, że najgłębszą przyczyną wszelkiego twórczego działania człowieka jest zakorzenione w nim pragnienie „nieustannego przekraczania granic zwierzęcości tkwiącej w człowieku”⁷⁴. Człowiek pragnie tworzyć wokół siebie, ale i sobie samym, rzeczywistość specyficznie ludzką. To twórczość czyni z człowieka-zwierzęcia – człowieka⁷⁵. Jeśli zaniecha „tej misji [...]

⁷² W. STRÓŻEWSKI. *Ontologia, metafizyka, dialektyka*. W: *Fenomenologia Romana Ingardena*. „Studia Filozoficzne” wyd. specjalne 1972 s. 212. Ingarden skrytykował subiektywność fenomenologii Husserla, akcentując konieczność obiektywności, postulował „wyjście z «zakłętą kręgu» fenomenów świadomości”. Zob. A.T. TYMIENIECKI. *Trzy wymiary fenomenologii*. W: *Fenomenologia Romana Ingardena*. s. 177.

⁷³ J. TISCHNER. *Myślenie według wartości*. Kraków 1982 s. 20. Por. INGARDEN. *Przedmowa*. W: TENŻE. *Spór o istnienie świata*. T. 1. Tłum. D. Gierulanka. Warszawa 1987 s. 10–12: „w r. 1918 doszedłem do przekonania, że nie mogę się pogodzić z idealistycznym stanowiskiem Husserla, w sprawie istnienia świata realnego”. Ta właśnie niezgoda na poglądy Husserla była przyczyną powstania *Sporu o istnienie świata*, którego dwa pierwsze tomy powstały podczas II wojny, kiedy to autor nie miał dostępu do żadnych źródeł, nawet własnej biblioteki – daje to wyobrażenie o jego erudycji (trzeci tom został napisany już po wojnie, ze swobodnym dostępem do źródeł).

⁷⁴ R. INGARDEN. *Książeczka o człowieku*. Kraków 1975 s. 26.

⁷⁵ *Tamże*. s. 26.

twórcy wartości i wysiłku wyrastania ponad samego siebie” grozi mu „zapadnięcie z powrotem i bez ratunku w czystą zwierzęcość, która stanowi jego śmierć i powód prawdziwej rozpacz”⁷⁶. Człowiek żyje więc „na skraju dwóch światów: jednego, z którego wyrasta i który przerasta najwyższym wysiłkiem swego ducha, i drugiego, do którego się zbliża w najcenniejszych swoich wytworach”⁷⁷. Jednakże, ze względu na ograniczoność swej siły twórczej, człowiek nie jest w stanie tworzyć dzieł niezależnych od swej świadomości, dzieł autonomicznych. Nie może gruntownie przetworzyć natury pierwotnej, jedynie wytworzyć pewną „warstwę intencjonalną i nałożyć ją na podłoże realnej przyrody”⁷⁸. W ten sposób powstaje kultura jako rzeczywistość specyficznie ludzka. Możliwa jest ona jedynie dlatego, że człowiek jest istotą „żyjącą ponad stan” – do pełni istnienia potrzebne są nam rzeczy niekonieczne do podtrzymania życia fizjologicznego, ale niezbędne, byśmy „zadośćuczynili naszej godności wewnętrznej”⁷⁹. Dzieła kultury, wynikające z „wyrastania ponad warunki biologiczne”⁸⁰, mają wyłączne oparcie w działaniu i świadomości ludzkiej – nie w świecie materialnym⁸¹.

Jak zaczyna się, jak wygląda sam proces twórczy wedle R. Ingardena? W przekonaniu naszego myśliciela punktem wyjścia jest „emocja wstępna”: porusza nas jakiś przedmiot z naszego otoczenia, „zahacza o naszą psychikę”. To jest początek każdego przeżycia estetycznego, powodującego zmianę naszej postawy z praktyczno-poznawczej do odmiennej, prowadzącej do wytworzenia dzieła sztuki. Kolejną przyczyną jest „pewna pierwotna potrzeba wypowiedzi”⁸². Przywołując tu opinię B. Crocego, R. Ingarden stwierdza, że człowiek odczuwa potrzebę wypowiedzenia siebie w jakimś „kształcie czegoś”. Ważne jest dla niego, by w tej twórczej wypowiedzi dać wyraz pewnym wewnętrznym subiektywnym procesom, jeszcze nieukształtowanym, by je „skryształizować”. A że to, co nas poruszyło – bądź to, co wytwarzamy – widzimy jako wartość, pragniemy to powtórzyć, by móc częściej z tą wartością obcować⁸³. Kolejny motyw łączy się z poprzednim – tym, co za wartość uznaliśmy, chcemy podzielić się z innymi, a wytwarzany przedmiot ma to umożliwić. W ten sposób powstaje „wspólny świat tych samych wartości” – specyficzna wspólnota ludzka. Tak zostaje przełamana – jak pisze R. Ingarden – sa-

⁷⁶ *Tamże*. s. 26.

⁷⁷ *Tamże*. s. 39.

⁷⁸ *Tamże*. s. 25.

⁷⁹ *Tamże*. s. 39.

⁸⁰ *Tamże*. s. 38.

⁸¹ *Tamże*. s. 25. Koncepcję przedmiotów intencjonalnych Ingarden rozwinął na bazie myśli Husserla, przeciwstawiając się jego transcendentnemu idealizmowi (świat realny Husserl, który wprowadził pojęcie przedmiotu intencjonalnego, również traktował jako przedmiot czysto intencjonalny). F. Brentano przypomniał scholastyczną ideę, że akty świadomości są intencjonalne. Zob. A. SZCZEPAŃSKA. *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa 1989 s. 34 n.

⁸² R. INGARDEN. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa 1981 s. 183.

⁸³ *Tamże*. s. 183.

motność człowieka. Wymienia on jeszcze jedną przyczynę twórczości: jest nią „potrzeba przewyciężenia przemijania”, pragnienie pozostawienia po sobie śladu (potrzeba ta często leży u źródeł wszelkiej ludzkiej działalności)⁸⁴. Tym śladem jest dzieło sztuki – byt intencjonalny, o którym będzie mowa poniżej.

3. DZIEŁO SZTUKI BYTEM INTENCJONALNYM

R. Ingarden wyróżnia cztery sposoby istnienia, co związane jest z czterema dziedzinami bytu. Są to byty: absolutny, idealny, realny i czysto intencjonalny. Podaje filozof momenty bytowe, charakteryzujące dane sposoby istnienia; i tak byt intencjonalny („bycie możliwym”) cechują: niesamoistność, pochodność, nieaktualność, niesamodzielnosc (lub – samodzielność), zależność⁸⁵. Tak więc istnienie intencjonalne jest najsłabszym sposobem istnienia, o wymienionych wyżej niesamodzielnym momentach bytowych⁸⁶. Owoc twórczości jest właśnie tego rodzaju bytem – bytem intencjonalnym. Podkreślmy: jest to byt najsłabszy – bo niesamodzielnym, zależny – ze wszystkich innych bytów⁸⁷. Zgadza się więc R. Ingarden z E. Husserlem, że przedmiot intencjonalny jest wytworem aktów świadomych.

Przedmiot intencjonalny jako niesamoistny potrzebuje egzystencjalnie silniejszego od siebie fundamentu bytowego, z którego czerpie swe istnienie i uposażenie: wszelkie formalne i egzystencjalne momenty w przedmiotach czysto egzystencjalnych są im jedynie przypisane – nie są w nich samych; bez aktu świadomości w ogóle by nie istniały, więc to odpowiednia treść tego aktu wyposaża je w pewne kwalifikacje jakościowe. I to przypisanie określonych kwalifikacji jakościowych sprawia, że byt intencjonalny różni się od niebytu⁸⁸. Trzeba tu wskazać sporną kwestię: istnienie przedmiotu intencjonalnego bywa sprowadzane do przedmiotów realnych lub negowane⁸⁹.

⁸⁴ *Tamże*. s. 183–189.

⁸⁵ Zob. INGARDEN. *Spór o istnienie*. T. 1. s. 244–249. Podaje tu filozof momenty bytowe, charakteryzujące dane sposoby istnienia; i tak byt intencjonalny („bycie możliwym”) cechują: niesamoistność, pochodność, nieaktualność, niesamodzielnosc (lub – samodzielność), zależność. *Tamże*. s. 249. Autor stawia pytania: 1. o związek pomiędzy poszczególnymi dziedzinami istnienia; 2. na ile wskazane „odmiany istnienia wyczerpują wszystkie możliwości”. *Tamże*. s. 249.

⁸⁶ Zob. SZCZEPAŃSKA. *Estetyka Romana Ingardena*. s. 13 n. Zob. także: A. PÓŁTAWSKI. *O istnieniu intencjonalnym*. W: *Szkice filozoficzne – Romanowi Ingardenowi w darze*. Red. Z. Żarnecka. Warszawa 1963 s. 75.

⁸⁷ Por. R. INGARDEN. *O dziele literackim*. Warszawa 1960 s. 185–187. Zob. także: SZCZEPAŃSKA. *Estetyka Romana Ingardena*. s. 8, 39.

⁸⁸ Por. INGARDEN. *O dziele literackim*. s. 187. Por. także: PÓŁTAWSKI. *O istnieniu intencjonalnym*. s. 75. Zob. także: SZCZEPAŃSKA. *Estetyka Romana Ingardena*. s. 42.

⁸⁹ Por. PÓŁTAWSKI. *O istnieniu intencjonalnym*. 75 n. Autor mówi o umiarkowanym monizmie egzystencjalnym (skrajny odrzuca różne sposoby istnienia) lub o umiarkowanym pluralizmie egzystencjalnym (skrajny pluralizm przyjmuje istnienie równorzędnych dziedzin bytu).

4. KONSTRUKCJA DZIEŁA SZTUKI

Warto przyjrzeć się bliżej zagadnieniu konstrukcji przedmiotów intencjonalnych. Pisaliśmy wyżej, że byty intencjonalne nie mogą istnieć bez bezpośredniego oparcia w innych przedmiotach heteronomicznych. Analizując budowę rozmaitych dzieł sztuki, ich strukturę i sposób istnienia intencjonalnego, autor chce dociec, jakimi specyficznymi cechami odznacza się byt intencjonalny w przeciwieństwie do bytu realnego.

R. Ingarden podkreśla też wielowarstwowość struktury dzieł sztuki, przede wszystkim dzieła literackiego, jako najbogatszego w rozmaite warstwy, mówi wręcz o „polifonii” tego bytu, o harmonijnych zależnościach poszczególnych warstw, bez czego dzieło sztuki nie istnieje⁹⁰. R. Ingarden następująco widzi strukturę dzieła literackiego: 1. warstwa brzmieniowa (brzmień słownych), 2. warstwa znaczeniowa (sensy zdaniowe), 3. warstwa uschematyzowanych wyglądów (czynnik naoczności), 4. warstwa „przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów”⁹¹. Poszczególne rodzaje dzieł różnią się ilością zawartych warstw, kwestią wielofazowości dzieła (trwania, rozwijania się w czasie). I tak obraz różni się od dzieła literackiego językiem – zamiast słów, mających określone brzmienie i znaczenia, mamy tu barwne plamy, ukonstytuowane w pewne „wyglądy”, które uchwycone są w danym momencie czasowym, jakby utrwalone (R. Ingarden nazywa obraz „tworem momentalnym”). Ma to wpływ na sposób percepcji dzieła, wedle R. Ingardena nie może ona rozwijać się w czasie (jak w przypadku dzieła literackiego, muzycznego czy teatralnego)⁹². Najuboższe w warstwy jest dzieło muzyczne, posiada tylko warstwę brzmieniową, ale jest wielofazowe, rozwija się w czasie⁹³.

5. ZAWARTOŚĆ DZIEŁA SZTUKI

R. Ingarden zwrócił uwagę na istotną cechę przedmiotu intencjonalnego: jego „niedookreśloność”. Samoistny przedmiot jest jednoznacznie określony, natomiast przedmiot intencjonalny, oprócz jednoznacznie lub wieloznacznie określonych

⁹⁰ Por. INGARDEN. *O dziele literackim*. s. 7, 454.

⁹¹ *Tamże*. s. 53 n. Zob. także: SZCZEPAŃSKA. *Estetyka Romana Ingardena*. s. 80–109.

⁹² R. INGARDEN. *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1966 s. 91 n. Co do percepcji twierdzi Ingarden, że dzieła malarskie należy percypować w odpowiedni sposób – tak jak struktura dzieła tego wymaga; stąd konieczność wychowania odbiorcy. *Tamże*. s. 115.

⁹³ *Tamże*. s. 174 n. Ciekawym problemem jest kwestia zapisu nutowego (czy to już jest dzieło) i samego wykonania dzieła (czy dopiero wtedy realizuje się dzieło): „Na cóż mamy się zgodzić: czy na to, że trzeba rozróżnić *Sonatę h-moll* Chopina i wiele jej wykonania, czy też na to, że to rozróżnienie nie jest uzasadnione?”. *Tamże*. s. 174.

momentów (wyznaczonych intencyjnie przez akt świadomości), ma w swej wartości wiele luk – R. Ingarden nazywa je „niedookreśleniami”⁹⁴. Filozof podsumowuje to zagadnienie, że cechą podstawową przedmiotu intencjonalnego jest „bycie wytworzonym przez świadomość” i wynikająca z tego bytowa heteronomia (niesamoistność) będąca uzależnieniem od innego bytu – od aktów świadomości. Wedle R. Ingardena przedmiot intencjonalny jest całkowicie zależny od podmiotu świadomości, jest on owocem intencjonalnego domniemania. Tak więc istotę istnienia czysto intencjonalnego stanowi jego domniemana zawartość⁹⁵.

6. TWÓRCA PRZEDMIOTU INTENCJONALNEGO

Kim wedle R. Ingardena jest człowiek, twórca dzieła – przedmiotu intencjonalnego? Spójrzmy wnikliwiej na tę kwestię.

Człowiek, podmiot świadomych aktów, jest bytem autonomicznym, różnym od świata, choć jest także jednym z realnych przedmiotów tego świata. Człowiek jest istotą wyposażoną w duszę, ciało i osobowe „ja”⁹⁶, istotą działającą świadomie, w sposób wolny i odpowiedzialny – odpowiedzialność stanowi jego ontyczny fundament⁹⁷. Czymś najbardziej immanentnym w działającej osobie jest jej świadomość, będąca zespołem aktów i przeżyć⁹⁸.

Na czym polega udział świadomego podmiotu w powstawaniu i istnieniu bytu intencjonalnego, jakim jest dzieło sztuki? Człowiek jest bytem odrębnym, będącym źródłem istnienia oraz własności i formalnej budowy przedmiotu intencjonalnego. Przedmioty intencjonalne są zależne od szczegółowej treści oraz ogólnej natury i struktury naszych aktów⁹⁹. Zależność ta wskazuje, że nie są one czymś psychicznym, a stanowią wytwór operacji świadomościowych, nie mają autonomicznego istnienia. Tak więc przedmioty intencjonalne są „zdane w swym istnieniu na akty świadomości” – ich ostatecznym fundamentem bytowym jest realne przeżycie podmiotu i rzeczywistość, będąca źródłem przetworzonej zawartości przedmiotów intencjonalnych¹⁰⁰.

⁹⁴ Por. INGARDEN. *Wykłady i dyskusje*. s. 420–421.

⁹⁵ Por. TENŻE. *O dziele literackim*. s. 185 n. Warto zauważyć, że domniemania otwierają szerokie możliwości odbioru.

⁹⁶ TENŻE. *Książeczka o człowieku*. s. 155–158.

⁹⁷ *Tamże*. s. 125–132.

⁹⁸ *Tamże*. s. 125–128. Zob. INGARDEN. *Spór o istnienie*. T. 2. Cz. 2 s. 156 n.

⁹⁹ Zob. TENŻE. *Studia z estetyki*. T. 3. s. 25.

¹⁰⁰ Zob. TENŻE. *Książeczka o człowieku*. s. 36–38. Podkreśla tu autor, że ta zależność jest do pewnego stopnia wzajemna – twórca po spełnionym akcie twórczym już nie jest tym samym człowiekiem, powstałe dzieło go zmienia.

Istotne z punktu widzenia tematu naszego artykułu jest stwierdzenie, że źródłem dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego jest przeżycie człowieka, powstałe z kontaktu z rzeczywistością, co zostanie omówione poniżej.

7. SYTUACJA ESTETYCZNA, CZYLI TWÓRCA, PRZEDMIOT INTENCJONALNY I ODBIORCA

Co składa się więc na dzieło sztuki jako przedmiot czysto intencjonalny? Krakowski myśliciel, omawiając to zagadnienie, wprowadza termin „sytuacja estetyczna”. Sytuacja estetyczna, w której uczestniczą podmiot i przedmiot, ma dwa aspekty: relacja podmiotu, twórcy i wytwarzanego przezeń przedmiotu (chodzi o cały proces tworzenia, do sfinalizowania), a z drugiej strony – zetknięcie z tym przedmiotem perceptora, odbiorcy. Zaznaczyć należy, że podczas trwania procesu sam twórca – „wytwórca” – bywa też i perceptorem, obcując z tworzonym przez siebie dziełem, natomiast odbiorca staje się niejako twórcą, („wytwórcą”), gdy wobec dzieła przyjmuje postawę aktywną, nie pasywną¹⁰¹.

W sytuacji estetycznej autor *Studiów estetycznych* wyróżnia elementy, o czym już wspomnieliśmy – podmiotowe i przedmiotowe. Do podmiotowych należą sam artysta i odbiorca. Jej elementami przedmiotowymi natomiast są cztery przedmioty. Najpierw przedmiot fizyczny, „zastany” przez artystę bądź perceptora (zwykle to przedmiot odbierany zmysłami, np. dźwięki), w jakiś sposób oddziałujący na podmiot, wywołujący jakieś jego działanie czy zachowanie. Innym elementem przedmiotowym jest fundament bytowy dzieła sztuki, inaczej jego „podstawa bytowa”. R. Ingarden podkreśla, że jest to przedmiot fizyczny w najbardziej potocznym znaczeniu (nie fizyczny, np. bryła marmuru). Kolejnym przedmiotem tworzącym sytuację estetyczną jest dzieło sztuki – przedmiot wytworzony lub przetworzony, a nie – zastany. Trudno określić jego sposób istnienia i strukturę, nie należy on bowiem do przedmiotów fizycznych, nie jest też przedmiotem psychicznym. Wreszcie mamy przedmiot estetyczny – konkretyzację dzieła sztuki, jaką uzyskuje perceptor, obcując z dziełem (nie tylko widz czy słuchacz, także sam artysta, jak wcześniej zaznaczyliśmy)¹⁰². To przedmiotowe elementy tworzące sytuację estetyczną¹⁰³.

Elementy te podlegają pewnym procesom „przejścia” z jednego stanu istnienia, funkcjonowania, do innego. Píše o tym R. Ingarden: „Mamy tu przejście od zastanego przedmiotu fizycznego do podstawy bytowej dzieła sztuki, następnie przejście od podstawy bytowej dzieła sztuki do samego dzieła sztuki, wreszcie po

¹⁰¹ Zob. TENŻE. *Wykłady i dyskusje*. s. 173–174.

¹⁰² *Tamże*. s. 174–175.

¹⁰³ *Tamże*. s. 173.

trzecie, przejście od dzieła sztuki do przedmiotu estetycznego¹⁰⁴, czyli konkretyzacji. Autor wyróżnia jeszcze czwarte przejście, będące u początku całego procesu twórczego, przejście „wyraźnie subiektywne”: spotkanie z przedmiotem zastanym, „to pierwotne spotkanie, które daje jakiś impuls do tego, żeby w ogóle coś zaczęło się dziać z tym zastanym przedmiotem fizycznym, żeby coś zaczęło się wytwarzać”¹⁰⁵. Terminem „przejście” krakowski filozof określa pewne procesy, zarówno podmiotowe, jak i przedmiotowe, ściśle ze sobą splecione, będące dwiema stronami jednego złożonego procesu¹⁰⁶. Podsumowując, R. Ingarden wskazuje na trzy elementy procesu twórczego: „wytwarzanie, przetwarzanie i percepcja połączona z korekturą czy też rozwojem tej pierwotnej koncepcji”¹⁰⁷.

8. WARTOŚCI ARTYSTYCZNE I ESTETYCZNE DZIEŁA SZTUKI

Ostatnie zagadnienie naszego rozważania dotyczy wartości artystycznych i jakości estetycznych dzieła. R. Ingarden dokonuje tego rozróżnienia, wskazując na tezę ontologiczną, która w obiekcie artystycznym widzi dwa przedmioty: dzieło sztuki i przedmiot estetyczny (czyli konkretyzację dzieła). Wartość artystyczna dotyczy dzieła sztuki jako tworu schematycznego, zaś wartość estetyczna odnosi się do konkretyzowanego przedmiotu estetycznego¹⁰⁸. Wartości artystyczne związane są zatem ze pewnymi sprawnościami artystycznymi (techniki artystycznej), natomiast wartości estetyczne unaoczniają się podczas percepcji przedmiotu estetycznego: „Są one bezpośrednio zjawiającymi się fenomenami [...]. By się mogły ukonstytuować, potrzebne jest dokonanie się percepcyjnego przeżycia estetycznego, ono bowiem dopiero stwarza dostęp do tego rodzaju jakości”¹⁰⁹. Wartości artystyczne mają w stosunku do wartości estetycznych funkcję służebną – są „środkiem do zaktualizowania w przedmiocie estetycznym pewnej, przynależnej do nich wartości estetycznej”¹¹⁰. Można więc je określić jako „względne” (bo – służebne, bo – są środkiem do celu), w przeciwieństwie do wartości estetycznych, które autor uznaje za bezwzględne, ponieważ „nie są już środkiem do celu”¹¹¹. Wartości estetyczne realizują się w kontakcie odbiorcy z dziełem sztuki. Wyróżnia R. Ingarden dwie po-

¹⁰⁴ *Tamże*. s. 175.

¹⁰⁵ *Tamże*. s. 175.

¹⁰⁶ *Tamże*. s. 176.

¹⁰⁷ *Tamże*. s. 191.

¹⁰⁸ *Tamże*. T. 3 s. 255 n..

¹⁰⁹ *Tamże*. T. 3 s. 275. Por. *Tamże*. T. 2 s. 107–115.

¹¹⁰ *Tamże*. T. 2 s. 108.

¹¹¹ *Tamże*. s. 108. Jednocześnie autor mówi o pewnej jednak względności wartości estetycznych pojmowanych jako piękno, bo przecież: „de gustibus non est disputandum”; jednakże ta względność wynika już nie z samego dzieła, ale jest kwestią percepcji. *Tamże*. s. 109 n.

stawy perceptora: wiernej konkretyzacji (uzasadnionej wartościami artystycznymi dzieła, dopełniającej je w zakreslonych przez nie granicach) albo, kierując się swymi upodobaniami, dokona on konkretyzacji dalekiej czy nawet sprzecznej z możliwymi dopełnieniami danego dzieła. Każde dzieło sztuki ma więc wiele różnorodnych konkretyzacji – przedmiotów estetycznych, będących wspólnym dziełem artysty i odbiorcy. Istotna wydaje się uwaga R. Ingardena, że niekiedy (zależnie od epoki historycznej czy „odmiennego sposobu reagowania emocjonalnego” danego perceptora lub jego niewrażliwości na pewne wartości) dzieło sztuki może okazać się zupełnie nieczytelne, „jakby nieme”, jego luki pozostają niewypełnione¹¹².

Jako filozof realista (twórca drugiej fenomenologii – realistycznej) stworzył R. Ingarden swoistą koncepcję dzieła sztuki – głęboko ludzką, ale jednocześnie niewychodzącą poza ramy tej rzeczywistości, którą widzimy, słyszymy czy dotykamy, tej rzeczywistości, którą możemy ogarnąć rozumem. Jest to spójna, logiczna, choć dla miłośników sztuki może pozbawiona głębi wizja dzieła sztuki.

III. PORÓWNANIE KONCEPCJI PAWŁA FLORENSKIEGO I ROMANA INGARDENA

Obaj filozofowie tworzyli w XX w., choć każdy w innej epoce i okolicznościach. P. Florenski, pracując w porewolucyjnej Rosji, heroicznie dawał świadectwo prawdzie na rozmaite sposoby (pracował naukowo na różnych polach, cały czas nie ukrywając swej wiary i kapłaństwa, za co w końcu poniósł śmierć w łagrze). R. Ingarden, najpierw zafascynowany E. Husserlem młody fenomenolog, szukający własnej intelektualnej drogi, jeden z twórców dwudziestowiecznej estetyki. P. Florenski, myśliciel religijny, widzi dzieło sztuki – tak jak i człowieka, który je tworzy i dla którego ono powstaje – na dwóch planach: widzialnym i niewidzialnym, akcentując to, co niewidzialne. R. Ingarden, twórca realistycznej fenomenologii, ogranicza się do jednego planu – doczesnego. Owszem, opisuje także mechanizm procesu twórczego, ale nie sięga poza psychologiczne uwarunkowania, nie spogląda głębiej.

Rosyjski myśliciel ujmuje sztukę w szerszym kontekście – istotne jest nie tylko dzieło, ale i jego zadanie, funkcja, wpływ na odbiorcę. Ważne jest to, skąd ono pochodzi i na co wskazuje. Liczy się także, kto jest jego twórcą, przy czym nie głośnie nazwisko, lecz osoba i jej życie wewnętrzne, jej doświadczenie życia duchowego, mistycznego. Podkreślmy, P. Florenski jako myśliciel religijny, kapłan zakreśla inne horyzonty i konteksty rozważań – religijne, personalne.

R. Ingarden koncentruje się natomiast na samym dziele i procesie jego powstawania oraz odbioru, ale jest to refleksja ograniczona do planu ściśle racjonal-

¹¹² *Tamże*. T. 3 s. 267–269.

nego, pojmowalnego, do tego, co da się wytropić, wysledzić i wytłumaczyć. Nie ma tu miejsca na tajemnicę. Jednak na pewno autor przybliży proces tworzenia. Jako twórca fenomenologii realistycznej skupia się na samym zjawisku, odcina się od kontekstu. Stąd odczuwalny brak szerszej perspektywy w podejściu do dzieła sztuki, mamy za to rzetelną analizę i dzieła sztuki, i samego procesu twórczego.

Wizja R. Ingardena jest uzupełnieniem natchnionej koncepcji P. Florenskiego. Ten ostatni pisze o tym, co w sztuce najgłębsze i najistotniejsze – o jej odniesieniu do niewidzialnego, o jej pochodzeniu od niewidzialnego i wyrażaniu tego, co niewidzialne. Czymże bez tego byłaby sztuka – czy sztuką jeszcze? Zaś R. Ingarden bada to, co widzialne w sztuce, to, co można wydedukować, co można ustalić rozumowo. Podkreślny jednak, że i w mniemaniu R. Ingardena dzieło sztuki ma wewnątrz wzbogacać odbiorcę: „Nie chodzi w pierwszym rzędzie o to, żeby umożliwić odbiorcy pozytywnie zabarwione przeżycia, a w szczególności rozkosz swoistego rodzaju, lecz przede wszystkim, by wzbogacić go, o zespół wartości szczególnego rodzaju, których posiadanie i znajomość użycza człowiekowi jakiegoś sensu istnienia”¹¹³. Zaznaczmy, że autor *Sporu* akcentuje wartości moralne, wśród tych, które konkretyzują się w procesie twórczym (obejmującym też percepcję, o czym mówiliśmy wyżej)¹¹⁴.

Koncepcja P. Florenskiego wydaje się głębsza, sięgająca istoty zagadnienia, jednak dopiero to zestawienie obu wizji pozwala pełniej zrozumieć dzieło sztuki, jego powstanie i funkcjonowanie, jego rolę w rozwoju człowieka.

P. Florenski sięga w głąb tajemnicy sztuki, sztuka w jego ujęciu to misterium, to świadectwo rzeczywistości niewidzialnej. Zaś R. Ingarden, poruszając się po obrzeżach zagadnienia, uznaje dzieło sztuki za świadectwo bycia człowiekiem, przewyżczenia zwierzęcości, także – świadectwo pewnych wartości (głównie moralnych). Ta różnica w ujmowaniu dzieła sztuki wskazuje na obszar zainteresowań wcześniejszej i współczesnej estetyki, a może także na różnice w sposobie myślenia Wschodu i Zachodu? Myślenie zachodnie różni się od wschodniego znacznie wyższym stopniem abstrakcji, przywiązaniem do logiki – filozofia rosyjska może uderzać niekiedy pozornym brakiem naukowości. Ponadto dla filozofii rosyjskiej w wielu wypadkach charakterystyczny jest ścisły związek między teologią a filozofią, podczas gdy na Zachodzie obowiązuje ściśle rozdzielenie obu tych dziedzin. Wschód ujmuje zagadnienie całościowo, często intuicyjnie, racjonalny Zachód skupia się na szczególe. Wschód więc przesiąknięty jest mistyką, natomiast Zachód – *ratio*. Takie właśnie różnice widać w koncepcji sztuki omawianych przez nas myślicieli. P. Florenski – przy całej swej erudycji, rzetelnej znajomości również filozofii zachodnioeuropejskiej – jest typowym przedstawicielem filozofii wschodniej, rosyjskiej, natomiast R. Ingarden ze swoją logiką i skłonnością

¹¹³ INGARDEN. *Spór o istnienie*. T. 2. Cz. 2 s. 105.

¹¹⁴ *Tamże*. s. 105.

do systematyzowania, to filozof zachodni. Różnice te podkreśla jeszcze język obu filozofów – P. Florenskiego często poetycki, o subiektywnym zabarwieniu, R. Ingardena zaś suchy, logiczny, pozbawiony osobistych akcentów. Jednak obaj, każdy na swój sposób, usiłują szukać prawdy i owoce tego wysiłku przekazywać. Obaj pomagają zrozumieć, czym jest sztuka.

Według Jana Pawła II, o czym mówi przywołany niżej *List do artystów*, sztuka ma być poszukiwaniem epifanii piękna. Bliższy takiemu rozumieniu sztuki z pewnością jest o. P. Florenski, podobnie jak inni myśliciele Wschodu, przypisując pięknu „moc zbawiania świata”¹¹⁵.

ZAKOŃCZENIE

Jan Paweł II skierował swój *List do artystów* jako „do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują epifanii piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej” (tak brzmi rozwinięte określenie adresatów listu na początku). Pisze Jan Paweł II o „powołaniu artystycznym w służbie piękna” (3), o związku „Ducha Stwórcy i natchnienia twórczego” (15). Jan Paweł II ciekawie rozwija myśl św. Pawła o tym, że „stworzenie z upragnieniem oczekuje objawienia się synów Bożych” (Rz 8,19) – mówi Papież, że to objawienie ma nastąpić także poprzez sztukę i w sztuce, na tym polega zadanie sztuki, by „obcując z dziełami sztuki, ludzkość wszystkich epok – także i współczesnej” – mogła „poznać swoją drogę i swoje przeznaczenie” (14). Autor życzy artystom, aby ukazywali w swych dziełach „piękno, które zbawi świat”, tak by doświadczenie tego piękna prowadziło do zmartwychwstania człowieka, ludzkości (25). Wszak „piękno na to jest, by zachwycało do pracy, a praca, by się zmartwychwstało”, jak głosił C.K. Norwid.

A WORK OF ART CONCEIVED BY FATHER PAVEL FLORENSKY AND ROMAN INGARDEN ABSTRACT

S u m m a r y

This paper examines two various conceptions of a work of art. For Father P. Florensky a work of art is a symbol of the invisible world, the manifestation of the otherwise unseen.

¹¹⁵ F. DOSTOJEWSKI. *Idiota*. T. 2. Cz. 3. Tłum. J. Jędrzejewicz. Warszawa 1984 s. 434. „Świat zostanie zbawiony przez piękno”. Zob. T. ŠPIDLIK. *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*. Tłum. J. Dembska. Warszawa 2000 s. 108–111. Autor pisze o misji sztuki w rozumieniu rosyjskich myślicieli. Sztuka może być jedynie teurgiczna (czyli będąca owocem zjednoczenia duszy z Bogiem i prowadząca do takiego zjednoczenia), tylko wtedy zasługuje na miano sztuki. Zob. A. STREŁKOWSKA, P. JAROSZYŃSKI. *Teurgia*. W: *Powszechna encyklopedia filozofii*. T. 9. Red. A. Maryniarczyk. Lublin 2008 s. 454–456.

It is rooted in profound mystical experience to which it should bear witness. Thus it sanctifies the perceiver, his life and activity. In this way it transfigures our reality preparing it for the Parousia. A work of art – an icon – is evidence of spiritual life. R. Ingarden, a founder of realist phenomenology, approaches a work of art from a different point of view – quite sound and sober. A work of art is an intentional act of human consciousness, intentional entity. The author analyses closely the aesthetic situation in the following relations: the work of art – the artist, the work of art – the perceiver, as well as the structure of the art work. The piece of art is considered evidence of genuine humanity, since creativity makes us more human and ennoble the whole reality.

Słowa kluczowe: sztuka, twórczość, ikona, przedmiot intencjonalny, sytuacja estetyczna.

Key words: art, work of art, creativity, icon, intentional object, aesthetic situation.