

Świadomość perspektywy. Różne sposoby postrzegania na przykładzie malarstwa ikonowego i renesansowego

I. Wstęp. Zarys historyczny przemian technik perspektywicznych

Historię sztuki można byłoby zapisać jako historię widzenia¹. Jako następujące po sobie różne sposoby postrzegania rzeczywistości fizycznej. Jednak nie jako historię możliwości poznawczych oka, gdyż te są niezmiennie, ale jako przemiany związane z kulturowym i społecznym ich odczytaniem, charakterystycznym dla danego okresu. Hegemonia zmysłu wzroku jest więc w obrębie tej dziedziny naukowej niekwestionowana. To oko odbiera bodźce jakości materialnych, a dopiero kolejnym etapem jej poznawczego zapośredniczenia jest ekspresja widzianego, próba jego odtworzenia. Dzieło sztuki stanowi więc efekt widzenia i zindywidualizowanego postrzegania rzeczywistości przez artystę. Dlatego też nie jest to obraz naukowy przestrzeni, ale jej subiektywna wizja, jednorazowa realizacja kształtów otoczenia. Ponadto dzieło sztuki przeznaczone zostało do oglądania. Jawi się więc jako rezultat podwójnego widzenia, dwustronnego postrzegania. Z jednej strony za sprawą artysty, którego materiałem staje się postrzegana rzeczywistość. Obojętnie, czy będzie to wartość fizyczna, dana obiektywnie, czy też przestrzeń oddziaływania niematerialnego, właściwa konkretnemu człowiekowi, to i tak zostanie ona pokazana w sposób subiektywny, oparty na swoistej i niepowtarzalnej percepcji wzrokowej. Z drugiej zaś – dzięki odbiorcy, którego postrzeganie także ma charakter indywidualny. Istnienie dzieła sztuki zatem rozpina się między konkretnymi, jednostkowymi metodami widzenia, co stanowi o ciągłej nieokreśloności samego materiału poznawanego, nieustannym stwarzaniu się na nowo obiektu artystycznego. Ujęcie diachroniczne różnych sposobów widzenia

¹ J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, MIT Press 1992. Crary podejmuje wyzwanie napisania takiej historii sztuki.

powinno zatem opierać się tak na opisie doświadczeń artystów, jak i odbiorców. Jednakże, jeżeli rozpatrywać charakter postrzegania rzeczywistości przez poszczególnych twórców, znamienne okazuje się to, że są oni niewątpliwymi świadkami swojej epoki, więc także reprezentantami dążeń odbiorców. A zatem można założyć, iż mamy w tym przypadku do czynienia z modelowym obrazem obserwatora². Aczkolwiek wydaje się to założenie uogólniające, to jednak pomocne w konstruowaniu historii sztuki rozumianej jako następstwo percepcji.

Problem różnych metod odbioru rzeczywistości w sposób najbardziej bezpośredni dotyka jednej dziedziny sztuki – malarstwa. Kwestią dla niego najistotniejszą stała się bowiem nie tyle twórcza ekspresja postrzeganego otoczenia, ale próba przeniesienia jej na płaską powierzchnię. To kolejny etap zapośredniczania odbieranych jakości fizycznych. Nie jest to bowiem przeniesienie wizji przestrzennych w trójwymiarową ich reprezentację. Nie mamy tu do czynienia z translacją wartości widzianych na wartości tworzone, ale ich silną deformacją, ze względu na całkowicie odmienne warunki reprezentacji. Przestrzeń w obrębie malarstwa zostaje pozbawiona głębi. Dlatego też od początku istnienia tej dyscypliny sztuki jedną z najistotniejszych kwestii stało się właśnie ukazanie planów za pomocą różnych technik iluzyjnych. Trzeci wymiar rzeczywistości został zastąpiony na płaskiej przestrzeni obrazu złudą, opartą na wykorzystaniu z jednej strony cech charakterystycznych ludzkiego oka, z drugiej zaś jego niedoskonałości. Tak pojawiła się perspektywa.

Słowo to pochodzi od łacińskiego *perspecto*, co oznacza „aż do końca oglądać”, czyli patrzeć w głąb, której poszukiwaniem zajmowało się dwuwymiarowe malarstwo, widzieć wszystko, nie tylko płaską powierzchnię obrazu, ale także to, co zostało metodą iluzji na nim ukryte; widzieć to, czego, zdawałoby się, nie ma. W teorii sztuki funkcjonują dwa znaczenia tego terminu. W sensie szerszym oznacza on wszystkie techniki, które oddają iluzję

² Ibidem, s. 7. Crary tworzy modelowego dziewiętnastowiecznego obserwatora.

oddalającego się tła – uciekające linie, stopniowanie barw, tonów i faktur, gradację jasności. W sensie węższym zaś odnosi się tylko do jednego z typów próby ukazania głębi – perspektywy linearnej³. Jednakże w przypadku analizy różnych metod prezentowania przestrzenności jasnym jest, że nie tylko perspektywa linearna powinna być opatrzona tym terminem.

Początki perspektywy sięgają antyku. Istnieją sprzeczne opinie na temat technik stosowanych w tej epoce. Uznaje się, że perspektywa linearna była już wtedy znana w starożytnej Grecji, aczkolwiek źródła opisujące tę kwestię są późnorzymskie; na opis tej metody natrafiamy w traktacie Witruwiusza⁴. Jej niewątpliwe ślady znajdziemy w malarstwie pompejańskim. W wiekach średnich słowo „perspektywa” odnosiło się do całej nauki optycznej, poddając badaniu oko, opisując zjawiska odbicia i załamania promieni⁵. Od XV wieku, kiedy została wynaleziona perspektywa linearna, termin ten został przeznaczony wyłącznie do opisu doświadczeń artystycznych⁶. Zaniknął jego naukowy aspekt, choć dążenia metody perspektywicznej opierają się właśnie na naukowym obiektywizmie. Wraz z pojawieniem się tego sposobu przedstawiania na obrazie głębi, wiele innych technik zostało zepchniętych na margines artystycznej praktyki. Kultura europejskiego Zachodu została zdominowana przez linearny obraz rzeczywistości malarskiej. Dlatego też przyjęło się stosować podział na perspektywę linearną i nielinearną.

Za twórcę perspektywy linearnej uważa się Filipa Brunelleschiego. Prawdopodobnie swojego odkrycia dokonał przed 1413 rokiem. Badania oparł na metodach średniowiecznej optyki, wykorzystując instrumenty astronomiczne i kartograficzną metodę Ptolemeusza. Ćwiczył, rysując obraz rzeczywistości odbity w lustrze⁷. Później powstawało wiele traktatów teoretycznych, które w

³ *The Dictionary of Art.*, pod red. J. Turner, Londyn–Nowy York 1996, t. 24, s. 485.

⁴ *Ibidem*, s. 486.

⁵ *Ibidem*, s. 485.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 486–487. O malowaniu obrazów odbitych w zwierciadle por. także M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową* [w:] „*Studia Estetyczne*”, Warszawa 1964, t. I, s. 219.

okresie włoskiego *quattrocenta* starały się w sposób naukowy przedstawić metodę perspektywy linearnej. Do najznamienitszych dzieł należą: Leona Battisty Albertiego *De Picture* z 1435 roku, które wpłynęło na artystyczną działalność Donatella i Masaccia; *De prospectiva pingendi* Piera della Francesca oraz prace badawcze Leonarda⁸. Wszystkie te prace oddziałują silnie na zmiany w obrębie technik przedstawiania głębi na obrazie w sposób linearny, ponieważ ukazują indywidualne podejście artysty-praktyka, który, tworząc swoją teorię, opiera się na własnych doświadczeniach malarskich. Natomiast w Europie północnej perspektywa linearna została w pełni zaadaptowana za sprawą Albrechta Dürera, który po drugiej wizycie we Włoszech w 1506 roku rozpoczął praktykowanie tego sposobu przedstawiania przestrzeni w malarstwie, co zaowocowało wydaniem w Norymberdze w 1525 roku traktatu *Underweysung der Messung*. Dalsze losy perspektywy linearnej coraz bardziej wiążą się z nauką. U zarania perspektywa była bowiem wynikiem wielu doświadczeń praktykujących, doskonałych malarzy, z kolei w wieku XVI zachodzi jej postępująca racjonalizacja. Teorią perspektywy zaczynają zajmować się matematycy i naukowcy – Ignazio Danti, Federigo Commandi, Daniele Barbaro czy Giovanni Battista Benedetti. Matematyczne podejście do kwestii perspektywy osiąga kulminację w traktacie Guidobalda del Monte *Perspectivae libri sex* napisanym około 1600 roku.

Wszystkie te poszukiwania dążą do naukowego przedstawienia przestrzeni trójwymiarowej na dwuwymiarowej powierzchni dzieła malarskiego. Korzystają więc z doświadczeń wielu dziedzin nauki – matematyki, fizyki, optyki czy astronomii.

„W ujęciu geometrycznym obraz perspektywiczny jest przekrojem wiązki promieni przechodzących przez poszczególne punkty danego przedmiotu i zbiegające się w środku wiązki, tzw. oku”⁹.

⁸ Ibidem, s. 487–488.

⁹ K. Bartel, *Perspektywa malarska*, Warszawa 1958, t. II, s. 78.

Współcześnie technikę tę nazywa się metodą rzutu środkowego na płaszczyznę. W historii perspektywy pojawiają się liczne terminy, na określenie tego sposobu rzutowania – perspektywa linearna, geometryczna, centralna czy zbieżna¹⁰. W obrębie wspomnianej reprezentacji przestrzeni pojawiają się także jej różne odmiany, jednakże zawsze metoda opiera się na konstruowaniu zbiegającego się stożka promieni tak zwanej piramidy widzenia ku jednemu punktowi, zwanemu także znikającym punktem. Różnice polegają chociażby na tym, że tych punktów zbiegu linii może być kilka. Wtedy metoda perspektywiczna polega na zwielokrotnieniu piramid widzenia. W zależności od ustalonego kąta widzianej przestrzeni może pojawiać się szczególne położenie tła oraz przedmiotów wobec centrum rzutu, co powoduje liczne odkształcenia detali¹¹. Wszystkie te różnice dotyczyły jedynie pewnych zmian w technice rzutowania. Sposób i płaszczyzna rzutu pozostają niezmiennie. Natomiast znane są także inne perspektywy, stosujące metodę rzutu środkowego – sferyczna i panoramiczna¹². Wtedy zmienia się płaszczyzna przenoszonego obrazu – jest to albo wnętrze kuli, albo walec. Prezentacja przestrzeni ukazuje w dziełach stosujących te metody zupełnie inny charakter odkształceń rzeczywistości malarskiej. Jednakże, mimo tak widocznych różnic w tych metodach perspektywicznych, zalicza się je do technik rzutu środkowego, ponieważ stosują się do zasady zgodnokątności i kolinearności. Zgodnokątność polega na tym, że pozorna wielkość odcinków jest proporcjonalna do ich kąta widzenia. Natomiast kolinearność głosi, że rzut każdej prostej stanowi linia prosta¹³. Dlatego też opozycyjną techniką perspektywiczną do wszelkiego rodzaju metod rzutu środkowego jest anamorfoza. Wykorzystuje ona bowiem w swej konstrukcji linię krzywą, próbując odwołać się do naturalnych ograniczeń ludzkiego oka. Następuje wtedy zakrzywienie przestrzeni w obszarze granic

¹⁰ M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową*, op. cit., s. 219.

¹¹ Ibidem, s. 218 – o różnych odmianach perspektywy linearnej.

¹² Ibidem, s. 221.

¹³ Ibidem, s. 221–222.

pola widzenia przy płaskiej płaszczyźnie albo odwołanie do iluzyjności płaszczyzny wypukłej. Klasycznymi dziełami anamorficznymi są te, które przedstawiają obraz odbity w wypukłym zwierciadle czy w różnych naczyniach szklanych.

Nelinearne zasady przedstawiania trzeciego wymiaru nie zawsze bywają opozycyjne w stosunku do renesansowego wynalazku liniowego widzenia rzeczywistości. Często stosowane są jako jej uzupełnienie. Perspektywa nielinearna imituje efekt oddalenia, uzyskiwany za pomocą koloru, przejrzystości i uwidacznianiu wypukłości form. W odróżnieniu od linearnej, nie jest zdefiniowana matematycznie, aczkolwiek opiera się na podobnej zasadzie – zmniejszania; chodzi tu o obniżanie stopnia nasycenia barw i cieniowania¹⁴. Ze względu na stosowane narzędzie – kolor, ostrość i światłocień – dzieli się na trzy kategorie. Perspektywa wykorzystująca kolor operuje stopniowaniem odcienia, nasycenia, waloru i blasku koloru. Charakterystyczne dla pejzaży nią malowanych jest posługiwanie się typową gamą kolorystyczną – błękit nieba, biel horyzontu, zaznaczenie złotej bądź różowej tinty wokół słońca. Gradacja barw opiera się także na rozpięciu dzieła między barwami żywymi a przytłumionymi szarością, pomiędzy ciemnymi a jasnymi. Zwana jest także perspektywą powietrzną¹⁵, albo atmosferyczną, ponieważ wykorzystuje charakterystyczne stopniowanie rozniebieszczania tła. Natomiast dla perspektywy opartej na wyrazistości przedstawienia istotne okazuje się stopniowanie ostrości konturów czy jasności detalu. Ta metoda wynika z niedoskonałości ludzkiego oka. Z jednej strony bowiem odnosi się do odległości widzenia – im ukazany detal jest dalej, tym mniejsza staje się jego wyrazistość. Z drugiej zaś strony istotne wydaje się także pole widzenia – jeżeli detal znajduje się poza nim traci na ostrości konturów. Perspektywa ta realizowana jest za pomocą ograniczania wykończenia poszczególnych przedmiotów,

¹⁴ Ibidem, s. 492; R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 279. Jako pierwszy teorię gradientów – faktury, zagęszczenia kresek – jako wyrazicieli głębi przedstawił James J. Gibson.

¹⁵ R. Arnheim, op. cit., 283.

eliminacji detalu, rozmycia konturów, zaokrąglenia narożników. Zaś perspektywa nieliniowa światłocieniowa wskazuje na wydzielenie figury z podłoża. Aby pokazać przedmioty znajdujące się dalej, operuje redukcją kontrastu między wartością cienia i pełnego światła w obrazie. W sztuce Zachodu wprowadza ją Giotto w XIV w., a następnie jej osiągnięcia wykorzystywane są także w pracach Fra Anielico i Piera della Francesci¹⁶.

II. Znaczenie perspektywy

„Umowność perspektywy możemy porównać z umownością każdego języka jakim się posługujemy”¹⁷. Jest to język danego okresu historycznego, danej kultury, danego spojrzenia na rzeczywistość. Przedstawiona na obrazie przestrzeń to zawsze wynik translacji języka materialnej rzeczywistości, języka natury – na język płaskiej przestrzeni reprezentacji, na język kultury. Dlatego też decyzja o sposobie ukazania naturalnej, zaobserwowanej przestrzeni jest zawsze świadomą decyzją, wyborem metody, której celem staje się przede wszystkim odczytanie i zrozumienie (widzianego wedle kodu) konkretnego języka kultury. Od początku istnienia perspektywy pojawia się zatem konflikt między próbą przedstawienia rzeczywistości w sposób jak najbardziej zgodny z możliwościami ludzkiego oka, zgodny z naturą – a między jej artystyczną i kulturową wizją. Pojawiają się więc dwa typy perspektyw – *perspectiva naturalia* i *artificialis*. Pierwsza z nich ma początkowo formę nauki matematyczno-przyrodniczej, zmierzającej do zgłębienia wiedzy o zasadach widzenia przedmiotów w naturze¹⁸. Natomiast z czasem przeradza się w koncepcję, której celem jest możliwie wierne przedstawianie przestrzeni poprzez naśladowanie sposobu i możliwości widzenia ludzkiego oka. Jeden z

¹⁶ M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową*, op. cit., s. 492.

¹⁷ B. Uspieński, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon* [w:] *Semiotyka kultury*, pod red. E. Janus i M. R. Mayenowej, Warszawa 1977, s. 331.

¹⁸ M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową*, op. cit., s. 217.

typów *perspectiva naturalia* to właśnie perspektywa krzywoliniowa¹⁹. Natomiast przeciwną zasadę prezentuje *perspectiva artificialis*:

„Artyści *quattrocenta* interesowali się przede wszystkim perspektywą *artificialis* (zwaną też *perspectiva pignendi* albo *practica*), której celem było racjonalne ujęcie przestrzeni obrazowej i wmieszanie w nią przedmiotów w odpowiednim »proporcjonalnym« pomniejszeniu. Dzisiaj nazywamy to perspektywą stosowaną, częścią geometrii wykreślnej»²⁰.

Jednakże już wtedy zauważany był konflikt między naturalnym, a konceptualnym sposobem widzenia przestrzeni w obrazie. Z jednej strony był to spór na poziomie techniki malarskiej. Piero della Francesca zauważa go w przypadku przyjęcia zbyt dużego kąta obszaru widzianego, powyżej 90^o²¹. Z drugiej zaś – ów kontrast widzenia głębi zyskuje także semantyczny wydźwięk, gdyż jest niewątpliwą decyzją artystyczną, która pozwala malarzowi opowiedzieć się albo za naturalistyczną sztuką mimetyczną, albo za matematyczną kreacją rzeczywistości.

Perspektywa zatem nie jest wartością przezroczystą semantycznie. Nie daje się zredukować tylko do metody obrazowania przestrzeni. Nie mamy w tym przypadku do czynienia wyłącznie z kwestią rozwiązania problemu prezentacji głębi na płaskiej powierzchni obrazu. Posiada ona swoją historię i jawi się jako istota wyboru artystycznego. Ze względu na funkcję, jaką pełni w malarstwie, nie da się zupełnie odepchnąć jej geometrycznego znaczenia, naukowego podejścia do widzenia. Dlatego perspektywa jest wartością skupiającą w sobie z jednej strony wszelkie cechy racjonalnej reprezentacji, z drugiej zaś – jakości semantyczne.

Stąd też każde dzieło malarskie posiada dwa plany perspektywiczne. Dwa systemy przekazu – geometryczny i semantyczny²². Geometryczny język perspektywy odpowiada za optyczne i matematyczne prawidłowości odchyień

¹⁹ R. Arnheim, op. cit., s. 265.

²⁰ M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową*, op. cit., s. 217.

²¹ Ibidem, s. 226.

²² B. Uspienski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, op. cit., s. 332.

perspektywy, związane przede wszystkim z możliwymi zmianami pozycji widza. Zarysowuje określoną zasadę, wedle której tworzona jest przestrzeń malarska. Zbliża się więc do teorii perspektywy artystycznej, która stanowi o kształcie ogółu stosunków przestrzennych w obrazie, skupiając się na ich grze formalnej²³. Natomiast słowami języka semantycznego perspektywy są poszczególne sensory i znaczenia określonych elementów ikonicznych. Ten plan przekazu służy ukazaniu treści *sacrum* w dziele malarskim. Metody działania owego semantycznego systemu perspektywy opierają się więc nie na prezentacji ogółu wartości materialnego, widzialnego świata – ale na reprezentowaniu treści innej rzeczywistości. W tym przypadku operuje się innymi zasadami kształtowania przekazu. Nieistotna jest w systemie semantycznym optyczna czy matematyczna prawidłowość, ale mistyczne doznanie transcendencji, które zobrazowane zostaje dzięki gradacji sensów. Naczelną bowiem kwestią funkcjonowania planu znaczeniowego perspektywy okazuje się wartościowanie i znaczenie, a nie, jak w przypadku planu geometrycznego, prawdopodobieństwo i weryzm.

Perspektywa jawi się zatem jako forma symboliczna²⁴, która z jednej strony operuje formalnym kształtem językowym, z drugiej zaś – funkcjonuje jako wiązka sensów. Geometryczny plan tworzy jej sens linearny – bezpośredniego przekazu językowego, a plan semantyczny odpowiada za prezentację znaczenia dzieła, często, jak symbol, skupiając w sobie sensory przeciwne. Prawdziwe znaczenie obrazowania perspektywicznego wynika dopiero z wzajemnego oddziaływania tych dwóch przeciwstawnych, a jednak komplementarnych, systemów widzenia – tego, co widzialne i tego, co pozostaje poza zasięgiem ludzkiego oka. Jednakże najbardziej interesująca wydaje się możliwość porównania i zestawienia tych dwóch planów perspektywicznych – ich wzajemnego oddziaływania i kształtowania oblicza dzieła malarskiego. W

²³ M. Rzepińska, *Spór o perspektywę renesansową*, op. cit., s. 221.

²⁴ E. Panofsky, *Die perspective als „symbolische form“* [w:] „Vorträge der Bibliothek Warburg“ 1924–1925.

różnych dziełach malarskich odmiennie kształtował się ich wzajemny stosunek, w zależności od celu przekazu. Perspektywa pełni również funkcję ikonyczną. Warto zatem przyjrzeć się dziełom, które w odmienny sposób korzystają z dwóch planów perspektywicznych. Ważne jest jednak zachowanie tego samego tematu ikonograficznego, aby porównywany był jedynie sposób jego reprezentacji. Najbardziej interesujące więc będzie zestawienie *Trójcy Świętej* Massacia, fresku z Santa Maria Novella we Florencji i *Ukrzyżowania*, ikony z drugiej połowy XVI wieku, znajdującej się w Kostarowcach, w cerkwi pod wezwaniem świętego Szymona Słupnika.

III. Perspektywa semantyczna

„Zgodnie z dogmatyką kultu ikony jest ona widzialnym obrazem nadprzyrodzonej rzeczywistości – znakiem mającym powiązać subiektywną percepcję z praobrazem, wprowadzić świadomość do świata duchowego”²⁵.

W malarstwie Kościoła prawosławnego zmieniona została relacja między artystą widzącym rzeczywistość, a odbiorcą, który ją w sposób indywidualny postrzega, a zatem wpływa na jej konstruowanie. Sferę widzianą stanowi niezmiennie, niepojęte *sacrum*, toteż jej doświadczanie przez artystę polega na objawieniu. Natomiast odbiorca także wprowadza swój subiektywny pogląd w wymiar obiektywnego i wspólnego dla wszystkich doznania świętości. Ze względu na to, że tematem ikon jest tak pojmowana rzeczywistość transcendentalna, zmienia się kwestia perspektywy malarskiej. Skoro zadaniem malarza staje się przeniesienie na płaską powierzchnię materialną niezbadanej sfery świętej, to bezpodstawna okazuje się iluzja głębi czy też zachowanie prawidłowych proporcji w relacjach między poszczególnymi detalami.

System perspektywy geometrycznej został więc w ikonach zepchnięty na dalszy plan poszukiwań malarskich. Najistotniejszy stał się system semantyczny, który pozwalał na zachowanie relacji sensów i wartościowania

²⁵ B. Uspienski, *Percepcja czasu jako problem semiotyczny* [w:] *Historia i semiotyka*, Gdańsk 1998, s. 30.

poszczególnych elementów świata przedstawionego, a w rezultacie – poszczególnych elementów sfery *sacrum*. Nadrzędną cechą części kompozycji ikony jest właśnie owa gradacja wartości, realizowana za pomocą bardzo silnego wydzielenia planów kompozycji, stopniowania wielkości i eksponowania postaci. Najważniejsze treści są prezentowane na pierwszym planie. W przypadku *Ukrzyżowania z Kostarowców* na tym planie kompozycji znajdują się wszystkie postaci biorące udział w scenie – ukrzyżowany Chrystus, Maria oraz Jan. Niewątpliwie jednak postacią najistotniejszą jest Chrystus; został on ukazany centralnie, zgodnie z klasycznym schematem ikonograficznym. Natomiast inne postaci przedstawione są bądź jako mniejsze, jak w przypadku żołnierza znajdującego się za uczniem Chrystusa, bądź też prawie w całości zasłonięte postacią ważniejszą z punktu widzenia semantycznego, jak w przypadku dwóch innych Marii stojących za Matką Bożą. Jak widać ze sposobu przedstawienia, malarska ekspresja skupia się tu przede wszystkim na ukazaniu postaci. To one są najważniejszymi elementami ikony, wedle zasad perspektywy semantycznej. Dlatego też ulegają najmniejszej deformacji²⁶ pod względem weryzmu przedstawienia, zgodnie z zasadami systemu perspektywy geometrycznej. Natomiast mur Jerozolimy będący kolejnym planem ikony, zostaje ukazany w sposób jedynie znakowy. Swoim kształtem sugeruje tylko sens przekazu. Oddalenie jest więc połączone z pojawieniem się perspektywy geometrycznej, pojmowanej jako linearna. Ważniejsze znaczeniowo figury mogą podlegać jedynie kształtowaniu semantycznemu. Jego zasady opierają się na umowności. Twarze postaci zawsze są frontalnie zwrócone do widza²⁷, choć układ ciała Marii i Jana pozwala wnioskować, iż powinni patrzeć na Chrystusa. Architektura tła zazwyczaj ukazywana jest w formie perspektywy linearnej, ale odwróconej, rozbieżnej. Natomiast w *Ukrzyżowaniu z cerkwi świętego Szymona Słupnika* mur

²⁶ B. Uspienski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, op. cit., s. 332.

²⁷ Ibidem.

zaprezentowany został frontalnie. Tak zazwyczaj malowany był budynek świątyni ze względu na swoje znaczenie²⁸. Z tego właśnie powodu należy go interpretować nie tylko jako oznaczenie miejsca, w którym działo się ukrzyżowanie, ale także jako zasłonę Świątyni Jerozolimskiej, która bardzo często wydziela w ten sposób ikonograficznie scenę. Jednakże w niektórych przedstawieniach tematu Ukrzyżowania w sztuce prawosławnej widać tendencję do użycia perspektywy linearnej w prezentacji muru Jerozolimy²⁹.

A zatem plan perspektywy geometrycznej jest mniej istotny dla przekazu ikony. Wskazuje na to przede wszystkim wykorzystywanie go w dalszych planach, a także w detalach mniej znaczących dla pojmowania sensu przedstawienia. Twarze postaci, jako ważniejsze, ukazane są frontalnie, a ich ciała – zgodnie z prawidłowymi, pod względem doświadczeń rzeczywistości materialnej, regułami układów:

„Semantycznie ważna część przedmiotu zwrócona jest ku widzowi (...), a semantycznie nieważna – podporządkowana jest perspektywicznemu oddaleniom, ukazując rzeczywiste położenie przedmiotu w przestrzeni i stanowiąc tym samym klucz do prawidłowego rozmieszczenia przedmiotów w trzech wymiarach”³⁰.

Odrzucenie systemu geometrycznego ma miejsce nie tylko w przypadku zaniechania korzystania z perspektywy linearnej czy też jej swobodnej i często niekonsekwentnej realizacji, jak chociażby w przypadku metody ukazania krzyża w ikonie z Kostarowców, lecz także w sytuacji, gdy jakiś element kompozycji zarysowany zostaje w sposób, który przeczy realistycznemu widzeniu. Odpowiada to natomiast w pełni prawidłom perspektywy semantycznej. Dlatego właśnie grób Adama, znajdujący się pod krzyżem Chrystusa, został przedstawiony „w przekroju poprzecznym”. Ważna jest bowiem treść, którą niesie, a nie rzeczywisty kształt, jaki przyjmuje w obrębie sfery materialnej. Z tego powodu ulega on deformacji. Formy istotne ze

²⁸ Ibidem, s. 339.

²⁹ Zob. chociażby *Ukrzyżowanie* z Owczarków z cerkwi Matki Boskiej Pokrow, albo z Lipia z cerkwi pod wezwaniem Soboru Matki Boskiej [A.J.].

³⁰ B. Uspienski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, op. cit., s. 343.

względów semantycznych, jak postaci ukrzyżowania, ukazane są w sposób nieodkształcony. Natomiast tylko elementy deformowane wskazują na rzeczywisty układ przestrzenny w obrazie³¹. Ich zaburzenia w obrębie formy wynikają właśnie z tego, iż są mniej istotne pod względem semantycznym.

Stosunek między odmiennymi planami perspektywicznymi w malarstwie ikon okazuje się niezwykle skomplikowany, ponieważ obecne są one w dziele sztuki na zasadzie komplementarności. Jednakże to semantyka przedstawienia jest kwestią istotną dla prawosławnego obrazu, zaś geometryczny układ kompozycji stanowi jedynie jej uzupełnienie. Wynika to przede wszystkim z funkcji, jaką ma pełnić ikona – ukazanie rzeczywistości *sacrum*. Dlatego w przypadku tego typu przedstawień, jak *Ukrzyżowanie z Kostraowców*, należy mówić o specyficznej perspektywie wartościującej czy też aksjologicznej, która reprezentuje szerokie pole semantyki perspektywicznej.

IV. Perspektywa geometryczna

Zupełnie inaczej przedstawia się stosunek tych dwóch odmiennych systemów perspektywicznych we fresku Masaccia. Dzieło to stanowi reprezentacyjny przykład kręgu zainteresowań florenckiego *quattrocenta*. Odnosi się do czterech podstawowych elementów problematyki malarskiej tego okresu – linii, przestrzeni, koloru i bryły³². Całe przedstawienie zostało podporządkowane dominacji perspektywy pola geometrycznego. Natomiast na plan dalszy zepchnięto samo znaczenie dzieła, jego teologiczną wypowiedź. Sens wypowiedzi ikonograficznej Trójcy Świętej został wtłoczony w iluzyjną kaplicę, która, za sprawą doskonałego rzutu środkowego wyrysowanego prawdopodobnie przez samego twórcę perspektywy linearnej – Brunelleschiego, tworzy się przed oczyma widza w ścianie kościoła Santa Maria Novella.

³¹ Ibidem, s. 340, 343.

³² M. Rzepińska, *Wstęp* [w:] L. B. Alberti, *O malarstwie*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1963, s. 29.

Zgodnie z koncepcją Albertiego, zaprezentowaną w traktacie *De Pictura*, taki obraz rzeczywistości odwołuje się do idei *finestra aperta*, otwartego okna³³, przez które obserwator postrzega otoczenie, ale nie spotyka tam przestrzeni naturalnej, ale jej wyselekcjonowany obraz, naturę idealną, tworzącą nowy, doskonały obraz rzeczywistości. Ściana kościoła zamienia się dzięki freskowi w iluzyjną przestrzeń kaplicy w stylu antycznym. W ten sposób optycznie poszerza się wnętrze kościoła. Geometryczny plan perspektywy decyduje u Masaccia o jego ideowym charakterze. W sferze zainteresowań malarza sytuuje się nie *sacrum*, a ideał *profanum*.

Dlatego też w renesansowej koncepcji widzenia za pomocą rzutu środkowego „chodzi (...) nie o przybliżenie, nie o sposoby intuicyjne i nawet nie o obserwację, lecz o pewność racjonalną, naukową”³⁴. Geometryczny plan perspektywy odpowiada więc w tej wizji za ideową realizację przestrzeni, a nie, jak w przypadku ikon, za jej realistyczną reprezentację. Zatem *ingere* i *finzione* – zmyślanie i fikcja, które tworzą iluzję – są narzędziem malarza *quattrocenta*, a nie *imitare*³⁵, odpowiadającym za werystyczny obraz stosunków przestrzennych, co było zadaniem perspektywy systemu geometrycznego w sztuce prawosławnej. Choć system ten był uboższy od semantycznego, to jednak jego dążenia zostały jasno przedstawione. Sytuowały się w opozycji do poszukiwań znaczenia dzieła.

Natomiast w *Trójcy Świętej* Masaccia właśnie za sprawą matematycznie odwzorowanych relacji przestrzennych możliwe jest odkrycie sensu całego przedstawienia. Na pierwszym planie znajduje się para klęczących donatorów. Ich figury, zgodnie z zasadami rzutu środkowego są największe. Jako proporcjonalnie mniejsze ukazane zostały postaci Marii i Jana, którzy flankują krucyfiks³⁶. Ramiona krzyża podtrzymuje unoszący się Bóg Ojciec, a ponad

³³ Ibidem, s. 32.

³⁴ Ibidem, s. 30.

³⁵ Ibidem, s. 49.

³⁶ R. Arnheim, op. cit., s. 281. Gradient wielkości jako sugestia głębi.

głową Chrystusa znajduje się gołębica – symbol Ducha Świętego. Nastąpiła tu kontaminacja dwóch tematów ikonograficznych – Ukrzyżowania i Tronu Łaski. Układy postaci oraz ich gesty zostały całkowicie podporządkowane metodzie perspektywy centralnej. Linie zbiegają się dokładnie w okolicy głowy Chrystusa. Konstrukcja geometrycznego planu perspektywy opiera się więc na zastosowaniu piramidy promieni wzrokowych, której wierzchołek znajduje się w źrenicy obserwatora³⁷. Natomiast promienie, zwane promieniami widzenia, („[...] ponieważ przez nie uzyskuje się obrazy przedmiotów”)³⁸, łączące dzieło z okiem, obejmują z jednej strony jego rozciągłość, z drugiej zaś odpowiadają za wewnętrzny układ figur i kolor. Zewnętrzne promienie, obejmujące całe przedstawienie, tworzące klatkę, prezentują relacje w obrębie układu kompozycyjnego. Zwane są promieniami skrajnymi. Zaś te, które niosą do oka światło i kolor to promienie środkowe. Natomiast promień łączący źrenicę obserwatora z głową Chrystusa pełni funkcję promienia centralnego³⁹. *Raggio centrico* jest najkrótszy i przekazuje najsilniejszy bodziec wzrokowy. Punkt zbiegu linii perspektywy wykreślnej okazuje się najistotniejszy pod względem znaczenia. W ten sposób plan perspektywy geometrycznej przekazuje sens dzieła, kierując uwagę odbiorcy na postaci o największym ładunku semantycznym.

Układ kompozycyjny został zatem podporządkowany z jednej strony wartościom znaczeniowym, z drugiej zaś formalnym⁴⁰. Układ postaci w szpaler służy wykreśleniu linii perspektywy zbieżnej. Jednak ich wartościujące ułożenie – najbliżej odbiorcy znajdują się postaci donatorów, następnie postaci Marii i Jana, a w centrum oddalone postaci Trójcy Świętej – odpowiada planowi perspektywy semantycznej. Warto zauważyć, iż przestrzeń u Masaccia jest wartościowana odwrotnie niż w ikonie *Ukrzyżowania z Kostarowców*. Tam

³⁷ Ibidem, s. 33.

³⁸ L.B. Alberti, *O malarstwie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 8.

³⁹ Ibidem, s. 8–9.

⁴⁰ M. Rzepińska, *Wstęp*, op. cit., s. 42.

najistotniejszy był pierwszy plan. Natomiast we florenckim fresku, za sprawą użycia rzutu środkowego, najważniejszym punktem obrazu stało się miejsce zbiegu linii. Perspektywa planu geometrycznego to dominujące narzędzie służące do rozmieszczenia akcentów semantycznych. Znaczenie dzieła zostało podporządkowane *composizione* – układowi elementów.

Ta sama zasada rządzi upozowaniem postaci. Nie są one zwrócone frontalnie do obserwatora, jak miało to miejsce w ikonach, ale zachowują naturalne układy ciała i gestów, wynikające z ich relacji. Jednak owa naturalność, postrzegana tutaj raczej jako weryzm, jest wartością pozorną, gdyż także postaci zostały wpisane w klatkę promieni widzenia. Osoby donatorów klęczą u wejścia do iluzorycznej kaplicy, zwróceni do siebie. Ich sylwetki ujęte zostały z profilu, aby podkreślić bieg linii, dążność wszystkich relacji ku środkowi kompozycji. Ponadto proporcje tych postaci są większe, co przeczy ich semantyce. A wynika to z zasad optyki: detale znajdujące się bliżej widziane są w naturalnych proporcjach, a w ramach oddalania wydają się coraz mniejsze. Podobny schemat, realizowany przez układ figur donatorów, dotyczy postaci świętego Jana. Nieco inaczej namalowana została figura Marii. Boża Rodzicielka patrzy wprost na obserwatora fresku, natomiast dłonią wskazuje ukrzyżowanego Chrystusa, jakby chciała podkreślić znaczenie postaci swego Syna i ukazać właściwą drogę zbawienia. Jednak także ten gest wpisuje się w układ linii perspektywy zbieżnej.

Oprócz postaci również i tło *Trójcy Świętej* podporządkowane zostało metodom obrazowania perspektywy systemu geometrycznego. Przestrzeń zinterpretowano przeciwnie, niż to miało miejsce w *Ukrzyżowaniu z cerkwi pod wezwaniem świętego Szymona Słupnika*. Cechą stałą przestrzeni ikony jest jej płaskość, natomiast fresk skupia się na ukazaniu głębi, przez co zbliża się do realistycznego widzenia przestrzeni. W pierwszym przypadku została ona zatem podporządkowana systemowi semantycznemu, gdyż jej płaskość pozwala na wydobywanie znaczenia sceny. W drugim zaś – wynika z widzenia zgodnego z

systemem geometrycznym, ponieważ wklęsłe traktowanie powierzchni stało się wartością dominującą dla całej kompozycji i wymogło także zmiany w obrębie układu i wartościowania postaci. Obraz cech zmiennych powierzchni, jak światło, położenie, odległość, wynika zaś przede wszystkim z zastosowania geometrii widzenia⁴¹. Jest on różnie realizowany. W ikonie *Ukrzyżowanie* istota ekspresji malarskiej polega na abstrakcyjnym zestawianiu światła i cienia, zwłaszcza w obrębie szat. Bliki świetlne kładą się w kształcie linii. Natomiast w *Trójcy Świętej* cieniowanie zaznaczone jest w sposób bardziej stonowany, w oparciu o płaszczyzny.

Powierzchnia płaska pozwala zatem na podniesienie znaczenia semantycznego pola perspektywy, zaś głębia podkreśla istotę geometrycznego wyrazu przestrzeni. Jednolite złote tło ikony, odwołujące się w polu perspektywy semantycznej do sfery *sacrum*, zastąpiono architektoniczną ramą fresku Masaccia. Z niezwykłą dbałością o szczegóły przedstawiona została głębia antykizującej kaplicy, otwierającej się od strony nawy wysoką arkadą, sklepionej kolebką z kasetonami, w których znajdują się rozety. Układ kasetonowy pozwolił na ukazanie mistrzostwa w wykreślaniu promieni widzenia. Figury zdają się ginąć w przytłaczającej architekturze. To nie ich wzajemne relacje ani teologiczna treść sceny mają znaczenie, ale tym, co ważne jest doskonałość ludzkiego tworu. Za sprawą przewagi systemu perspektywy geometrycznej w kształtowaniu widzenia istotniejsze stało się bogactwo *profanum*, a nie kwestia reprezentacji *sacrum* w postaci Trójcy Świętej. Ponadto niezwykła głębia przestrzeni uzyskana została nie tylko za pomocą perspektywy linearnej, ale także barwnej. Kolor powiązано tu ściśle ze światłem⁴². Zgodnie z zasadami optyki – dal przedstawia się w barwach chłodniejszych, z charakterystycznym rozniebieszczeniem. Widać to chociażby, gdy porówna się kolumny arkady otwierającej iluzoryczną kaplicę i te, które ją zamykają.

⁴¹ Ibidem, s. 32. O cechach stałych i zmiennych powierzchni według Albertiego.

⁴² Ibidem, s. 50–51. W teorii barw Albertiego brak tradycji antycznej. Jego decyzje wynikają z praktyki malarskiej, a zatem są powszechnymi w okresie *quattrocenta* [A.J.].

Geometryczny sposób widzenia obejmuje więc w *Trójcy Świętej* dwie techniki perspektywiczne.

Semantyczne postrzeganie stanowi we fresku z Santa Maria Novella jedynie uzupełnienie metod geometrycznej reprezentacji przestrzeni. Wydaje się, że to doskonale oddane wnętrza mogłoby pozostać puste. Wystarczyłoby to do przedstawienia ideowych treści, które głosi perspektywa. To człowiek i jego dzieło stoi w centrum zainteresowania artystów *quattrocenta*. Nie natura, jaką powołał do życia Stwórca, ale natura wytworzona przez człowieka. Obiektem naśladowania jest tu więc idealna forma. Zatem nie chodzi tu o naśladowanie, ale o tworzenie. Sztuka nie ma wyrażać niezmiennego praobrazu sfery świętej, ale ma stanowić dumną pieśń na temat ludzkich możliwości. Nawet grób Adama został przedstawiony na fresku Masaccia jako renesansowy nagrobek, dla konstrukcji którego ważkie są wszelkie kwestie formalne, związane z geometrycznym pojmowaniem przestrzeni. Nie jest zaś, jak w przypadku ikony z Kostarowców, górą rozciętą wbrew tym regułom, aby ukazać jej treść – typologiczną łączność Adama z Chrystusem. Nie można jednak powiedzieć, że owo znaczenie nie zostało zasygnalizowane w *Trójcy Świętej*. Wydaje się, że było tylko pretekstem do zgłębiania metod perspektywy *artificialis*, wytworzonego przez człowieka sposobu widzenia.

V. Zakończenie

Dwa systemy perspektywiczne – semantyczny i geometryczny – są realizowane w odmienny sposób w obrębie podobnych ikonograficznie przedstawień, pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Inna jest też geneza takiego wyboru sposobu prezentacji przestrzeni oraz całego świata przedstawionego w konkretnym dziele sztuki. W przypadku ikony *Ukrzyżowanie* z Kostarowców system zależności dwóch planów perspektywicznych, w którym zdecydowanie dominuje warstwa semantyczna, oparty jest na tradycji. Kompozycja każdej ikony, metody widzenia świata

wywodzi się z przekonania o boskim posłannictwie malarza, o wypełnianiu świętej misji odsłaniania przed wiernymi przestrzeni transcendencji. Jej wizerunek został zasugerowany jedynie znakowo. Dzięki deformacji odsunął się od werystycznego sposobu obrazowania. Semantyczność ikony pozwala zatem na postrzeganie sfery *sacrum* właśnie w oparciu o brak podobieństwa do *profanum*. Taka perspektywa świata sakralnego przekazywana była od początku funkcjonowania sztuki prawosławnej i jest obecna także dzisiaj. Wszelkie wpływy malarstwa zachodniego polegały na wprowadzeniu większej dozy realizmu. Na upodobnieniu *sacrum* do *profanum*. Jednakże te zjawiska artystyczne nie wpłynęły w zasadniczy sposób na tradycję obrazowania w ikonach. Skoro ich zadaniem jest przedstawianie wspólnego praobrazu, wspólnej wizji rzeczywistości świętej, nie może ich różnić sposób tej reprezentacji.

Natomiast powiązanie planów perspektywicznych, w których przeważa koncepcja geometryczna, prezentuje *Trójca Święta* Masaccia z kościoła Santa Maria Novella we Florencji. Taka koncepcja rzeczywistości wynika z naukowego podejścia do otoczenia.

„Alberti – jako pierwszy – przenosi radykalnie (...) akcent z nastawienia technicznego, manualnego dawnych podręczników malarskich na sprawę intelektu, świadomości, odkrywczosci wizualnej”⁴³.

Rzeczywistość obrazu nie jest zatem konstruowana na zasadzie biegłości warsztatu, ale w oparciu o matematyczne pojęcia. Te same prawa rządzą światem *profanum* i *sacrum*. Na zasadzie analogii rzeczywistość święta w okresie *quattrocenta* została podporządkowana zasadzie prawideł naukowych, charakterystycznych dla sfery materialnej. Renesansowa sztuka włoska stawiała sobie zadanie odnalezienia wspólnej, jednej zasady kosmosu. Zgodnie z tą wizją budowano perspektywę widzenia świata przedstawionego obrazów XV wieku.

⁴³ M. Rzepińska, *Wstęp*, op. cit., s. 18.

Nie ginie ona w świadomości artystów wraz z końcem tej epoki, ale, poddawana licznym zmianom, jest obecna i współcześnie.

Te dwa układy pól oddziaływań perspektywy łączy swoista nieśmiertelność, wynikająca z opowiedzenia się za dwiema racjami, które zawsze będą towarzyszyć artystycznym poszukiwaniom sfery świętej – za mistycznym lub racjonalnym postrzeganiem. Rzeczywistość transcendencji będzie przekazywana albo na zasadzie znaków symbolicznych, albo w oparciu o naukową metodę abstrahowania reguły absolutu. Te dwa obrazy zależności perspektywicznych łączy także cel. Zadaniem zarówno perspektywy semantycznej ikon, jak i geometrycznej malarstwa *quattrocenta* jest przekraczanie możliwości widzenia ludzkiego oka. Już samo przeniesienie trójwymiarowej przestrzeni w płaszczyznę obrazu to zabieg, który podporządkowuje optykę zasadom konceptualizmu. Przede wszystkim jednak przekraczanie to opiera się na ukazywaniu za pomocą środków ze sfery materialnej obrazu rzeczywistości niepostrzegalnej ludzkim okiem.

Perspektywa zatem stanowi formę symboliczną, nie jest tylko sposobem prezentacji postrzegania rzeczywistości. Nie dotyczy wyłącznie widzenia, ale i świadomości. Funkcjonuje jako wartość charakterystyczna dla konkretnego kręgu kulturowego i danego okresu historycznego. Nie przedstawia tylko metody ukazywania przestrzeni w obrębie dzieła malarskiego, ale jest zasadą konstruowania całej jego rzeczywistości – postaci, przedmiotów, architektury, elementów natury. Decyduje także o doborze środków malarskich – o kolorze, gradiencie czy technice. Perspektywa skupia się na zależności między okiem a rozumem lub duszą. Mówi zatem nie tyle o widzeniu, co o pojmowaniu. O świadomej konstrukcji rzeczywistości.