

UWAGI O PRZYJEMNOŚCI Z PERCEPCJI OBRAZU ŚWIATA ZOGNISKOWANEGO

Trzeba najpierw dojść do zgody w kwestii, co rozumiemy przez przedstawienia.

Są one z pewnością różnego rodzaju, żadne jednak nie zawiera wyraźnych oznak, jakoby pochodziło z zewnątrz. Ba, co to jest zewnątrz? Co to są przedmioty praeter nos? Co oznacza przyimek praeter? To jedynie ludzki wynalazek. Nazwa służąca do tego, by zasygnalizować jakąś różnicę w stosunku do innych rzeczy, których nie nazywamy praeter nos. Wszystko jest uczuciem¹.

Georg Christoph Lichtenberg

Dlaczego, mając do wyboru dwa obrazy rzeczywistości, z których w jednym gubi się ona w jakiejś bliżej nieokreślonej w pierwszym spojrzeniu perspektywie, natomiast w drugim jest ona wykreślona zgodnie z mocno zaznaczonym ogniskiem, wybieram tę drugą?

Dlaczego odczuwam intensywną przyjemność, kiedy patrzę na obraz zogniskowanego świata, a dzieje się tak zawsze, gdy widzę stop-klatkę z filmu *Odyseja kosmiczna 2001*, przedstawiającą kosmonautę maszerującego przez korytarz promu kosmicznego. Korytarz ma kształt tunelu zbiegającego się za plecami kosmonauty. Zastanawiające jest to, że gazety drukujące programy telewizyjne zwykle wybierają właśnie to ujęcie jako zapowiedź emisji filmu, co jednocześnie skłania do zadania pytania: czy przyjemność, jaką odczuwam, jest w jakimś stopniu formą powszechnego doświadczenia?

„Jest rzeczą fascynującą obserwować, jak czternasto- i piętnastowieczne malarstwo europejskie po omacku, ale uparcie zmierza do konwergencji przestrzeni”². Arnheim zwraca uwagę, że pojawienie się perspektywy centralnej było efektem poszukiwania zasady pozwalającej lepiej niż dotychczas, np. za sprawą perspektywy izometrycznej, scalić przestrzeń obrazu, gdyż „świat, który ukazują perspektywa izometryczna, kryje w sobie osobliwy paradoks. Na skutek skosów ucieka w głąb; ale jednocześnie trwa wciąż w tej samej odległości, ponieważ rozmiary nie zmieniają się nigdzie”³. Perspektywa centralna reprezentuje „nowy, wyższy poziom złożoności” przedstawienia, niepozbawionego jednak wewnętrznego paradoksu. Powoduje ona bowiem „brutalną i zarazem skomplikowaną deformację zwykłego kształtu rzeczy” przy jednocześnie

¹ G.Ch. Lichtenberg, *Pochwała wątpienia. Bruliony i inne pisma*, przekł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 171.

² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekł. J. Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 318.

³ Ibidem, s. 316.

najbardziej realistycznym oddaniu przestrzeni optycznej. Można powiedzieć: genialny paradoks – „Właściwie jest to zadanie matematyczne, żeby za pomocą łaty zjednoczyć obraz i nadać wszystkim przedstawionym przedmiotom prosty i logiczny ład, wcale nie trzeba oglądać się na realność i szukać uzasadnień w cechach, które ma widziany, fizyczny świat”⁴.

Mam wrażenie, że intensywna przyjemność, jaką odczuwam, stojąc przed obrazem świata zogniskowanego, nie jest efektem ani odnalezienia metody obiektywnego i realistycznego przedstawienia rzeczywistości, ani wciągnięcia widza w przestrzeń obrazu, ani też reprezentacji indywidualnego punktu widzenia twórcy obrazu (może najbliższa jest jej idea wciągnięcia widza w obszar obrazu, zapowiedź zniesienia granicy między odczuwającym ciałem a tym, co widoczne). Jeśli wykroczymy poza uzasadnienia prowadzące w kierunku kontekstu historycznego, to okaże się, że przyjemność ta nie jest raczej efektem tego, co zostało przez Władysława Strzemińskiego określone jako świadomość wzrokowa. Strzemiński pisze: „Założmy określony typ świadomości wzrokowej, a będziemy mieli określony typ plastyki”⁵. W tym wypadku będzie to pełne widzenie empiryczne.

Charakterystyczna dla owej przyjemności jest jej stopniowalność. Przeżywana najintensywniej – i właściwie o takiej tylko tu piszę – wiąże się z najprostszym schematem perspektywy centralnej, to znaczy z obrazem świata zogniskowanego bardzo wyraźnie w jednym punkcie, tak jak na obrazie *Perspektywa schronu* (1941) Henry’ego Moore’a. Mniej intensywna staje się wtedy, gdy rzeczywistość na obrazie zbiega się w kilku punktach bądź gdy w kompozycji obrazu brakuje takich elementów, które w sposób wyraźny poprowadziłyby nas do punktu zbiegu, jak na obrazie *Matka przy kołysce* Pietera de Hoocha z XVII wieku, gdzie odnalezienie punktu zbiegu znajdującego się gdzieś pomiędzy głową kobiety a głową dziewczynki wymaga sporządzenia schematu.

Wyraźne wyodrębnienie w kompozycji obrazu tych elementów, które poprowadzą nas w jego głąb, sprawia, że nawet w przypadku tych przedstawień, gdzie powyższy element dominuje nad poprawnością konstrukcji matematycznej, tak jak na obrazach *Melancholia i tajemnica ulicy* (1914) Giorgia de Chirico czy też *Chrystus świętego Jana od Krzyża* (1951) Salvadora Dalego lub *Przechadzki z Euklidesem* Reného Magritte’a, doświadczana przyjemność jest wyraźnie intensywniejsza niż w przypadku tych kompozycji, w których co prawda zostaje zachowana poprawność matematycznej konstrukcji, ale rzeczywistość na obrazie wydaje się z uwagi na brak powyżej opisanych elementów jak gdyby mniej scalona.

Właśnie zachwianie konstrukcją matematyczną sprawia, że zasada scalająca i porządkująca rzeczywistość wyodrębnia się wyraźniej. Wyjątek – to niewinne odejście od reguły – czyni schemat, zgodnie z którym świat zostaje scalony, bardziej ekstremalnym. Ekstremum przejawia się w tym, że świat jest wyraźnie scalony, jak gdyby obramowany (co może wydawać się paradoksalne, gdyż rozszerza się przecież jednocześnie w naszym kierunku), a zarazem prowokuje nas stale do doświadczania nieskończoności zarówno w postaci dramatycznej

⁴ Ibidem, s. 319.

⁵ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 19.

dynamiki, jak i przez uświadomienie sobie, że punkt centralny na obrazie nie pokrywa się z punktem zbiegu, który znajduje się przecież w nieskończonej odległości od nas.

A zatem to nie ciągłość renesansowego spojrzenia, o której Strzemiński pisał, że jest „logicznie wydedukowana”, ale upodobanie do ekstremum sprawia, że wybieram obraz rzeczywistości wyraźnie zogniskowanej. Niektórzy wybiorą podobnie jak ja drogę ograniczoną szpalerem drzew, wyraźnie zbiegającą się gdzieś w bliżej nieokreślonym punkcie. Pietro Citati w eseju „Nieskończoność według Leopardiego” pisze: „Jak wiemy, uwielbiał spektakle, które dla naszej wyobraźni szykuje nieokreśloność: rząd drzew albo aleja wysadzana drzewami, której końca nie widzimy...”⁶.

COMMENTS ON PLEASURE FROM PERCEPTION OF THE IMAGE OF A FOCUSED WORLD

Why do I feel pleasure when I am in front of a picture of a focused world? What interests me is what kind of pleasure I feel and why I don't feel this pleasure any more when I see a picture where the world is not so intensely focused. I think that this pleasure results from dramatic dynamics of the focused world, that induces an experience of infinity.

⁶ P. Citati, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przekł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 331.