

Paulina Tendra

Uniwersytet Jagielloński

Elementy metafizyki światła w filozofii G.W.F. Hegla *

W Heglowskiej filozofii sztuki znajdujemy co najmniej dwa ważne pojęcia, które pozwalają łączyć ją metafizyka światła. Pierwsze pojęcie to „światło oczu”, które związane jest ściśle z problematyką malarstwa epoki romantycznej, natomiast drugie pojęcie, „przeświecanie” Prawdy w dziełach sztuki, dotyczy ściśle ontologii dzieł i możemy o nim mówić w kontekście sztuki symbolicznej, klasycznej oraz romantycznej.

Nie ulega wątpliwości, iż Hegel pozostawał pod wyraźnym wpływem filozofów starożytnych i średniowiecznych, których dzisiaj zaliczyć możemy do przedstawicieli metafizyki światła. Należą do nich przede wszystkim Platon, św. Augustyn oraz Dionizy Areopagita. Problematyka ta poruszana jest na stronach *Encyklopedii nauk filozoficznych*¹ oraz *Wykładów z filozofii dziejów*². Ponieważ zasadniczym problemem jest dla mnie estetyka Hegla, dlatego też wątek historyczny został podjęty jedynie skrótowo. Najważniejszymi stały się pojęcia „światła oczu” oraz „przeświecania” Prawdy, a wszelkie tezy starożytnej i średniowiecznej metafizyki światła przywoływane są ze względu na cel, którym jest próba nowego i pełniejszego odczytania Heglowskiej filozofii sztuki. Przywołane pojęcia zostaną zinterpretowane na przykładach malarskich, a następnie zestawione z pojęciami metafizyki światła w trzech aspektach: znaczeniowym, aksjologicznym oraz ontologicznym. Podział ten, wykorzystany na gruncie filozofii polskiej przez Władysława Stróżewskiego³, wydaje się odpowiedni dla rozważań nad sztuką oraz znaczeniem fenomenu piękna. Tak więc, interpretacja pojęcia „światła oczu” oraz „przeświecania” odpowiedzieć ma na pytania

* Wszystkie ilustracje wykorzystane w artykule pochodzą ze strony: <http://www.wga.hu/index.html>

¹ G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 1990.

² G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. A. Landman, Warszawa 1958.

³ W. Stróżewski, „Trzy wymiary dzieła sztuki”, w: *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 6.

o ich wartość poznawczą, aksjologiczną (w tym szczególnie wartość estetyczną) oraz ontologiczną.

Poruszając szeroko zagadnienie sztuki pięknej, a szczególnie malarstwa epoki romantycznej – w rozumieniu Hegla – odwołam się do przykładów; wszelkie dociekania filozoficzne czy też teoretyczne powinny znaleźć swoje poparcie w jej materii. Wybrałam dwóch wybitnych artystów: Rembrandta van Rijn oraz Albrechta Dürera. Obydwaj omawiani są szerzej na stronach Heglowskiej *Estetyki*, a ponadto w dziełach obydwu artystów światło odgrywa zasadniczą rolę. Uważam, że w twórczości Dürera znajdujemy doskonałe przedstawienie „światła oczu”, natomiast w dziełach Rembrandta odkrywamy wybitne przykłady obrazujące „przeświecanie” Prawdy.

Warto wszakże pamiętać, że Hegel nie zajmował się nigdy metafizyką światła jako odrębną dziedziną filozofii. Dlatego też, aby wydobyć z jego uwag najistotniejsze i najbardziej charakterystyczne elementy, wzbogaciłam zakres moich zainteresowań o filozofię Plotyna (którą w obszar niemieckiego idealizmu wprowadził Schelling), Jana Szkota Eriugeny oraz Roberta Grosseteste. Zabieg ten pozwoli zachować i wykazać ciągłość rozwoju metafizyki światła oraz wydobędzie różnorodność zawartych w niej koncepcji.

Metafizyka światła w ujęciu historycznym:

Kultura starożytnej Grecji posiadała bogatą symbolikę światła i wydała filozofów, dla których problematyka światła stała się istotnym problemem filozoficznym. Pierwszym z nich, jak poświadczają historycy, był Parmenides⁴, jednak najważniejszym okazał się Platon. To jemu przypisuje się użycie po raz pierwszy pojęcia „oka umysłu” czy też „oka duszy”⁵, co brzmi szczególnie interesująco w kontekście Heglowskiego pojęcia „światła oczu”. Ale znajdujemy też u Platona metaforę bardziej zmysłową, pisał bowiem, że oko „to jest narząd najbardziej do

⁴ Por. W. J. Verdenius, *Parmenidesa koncepcja światła*, „Przegląd Filozoficzny”, Nr 2 (54).

⁵ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1997, t. 2, s. 90.

słońca podobny ze wszystkich narządów zmysłowych [...] on i siłę swoją ze słońca czerpie”⁶.

Najważniejszymi dialogami dla poznania znaczenia światła jest *Uczta* i *Państwo*. Platon przedstawia kilka aspektów tego znaczenia, jak zmysłowe, metaforyczne czy symboliczne, które dopełniają się wzajemnie przybliżając nas do pełnego zrozumienia pojęcia światła. W pierwszym z dialogów Platon wykorzystuje czytelną metaforę drabiny, aby zobrazować proces zdobywania wiedzy i mądrości przez człowieka, który na drodze tej wykazać się musi konsekwencją, wytrwałością, szlachetnością i czystym sercem. Porzucając kolejne stopnie świata zmysłowego i odrywając oczy od piękna cielesnego, uczeń wstępuje jednocześnie na wyższy szczebel poznania. Nie ustając w tej trudnej drodze dochodzi wreszcie do końca – ostatniego szczebla drabiny, czyli do miejsca, z którego może oglądać jaśniejące światłem idei, piękno samo w sobie. Prawdziwe Piękno przedstawione jest jako światło najwyższego Dobra, Piękna i Prawdy⁷. Ze światłem łączy więc Platon trzy najwyższe doskonałości pochodzące od najwyższego bytu – tym samym światłem jaśnieje najwyższa wartość etyczna, estetyczna i epistemologiczna, tworząc razem dziedzinę prawdziwego bytu.

Podobnie w *Państwie*⁸, człowiek pragnący opuścić wnętrze jaskini musi wspinać się stromą ścieżką w stronę światła, które jaśnieje nad grotą. Światło to jest najwyższą wartością, najwyższą mądrością oraz najdoskonalszym celem, do którego jednak trudno dotrzeć – tak jak Prawda (idea) trudna jest do pojęcia dla umysłu ludzkiego, tak oczy człowieka muszą przyzwyczaić się do blasku, którego nigdy wcześniej nie widzieli⁹.

⁶ Platon *Państwo* Ks. VI 508b; por. też słowa Alkinousa: „[bogowie] Ulokowawszy w twarzy oczy noszące światło, umieścili w nich świetlistą cząstkę ognia, tę, która jest delikatna i nieprzerwana i o której mniemali, że jest ten samej natury co światło dnia. To wewnętrzne światło bardzo łatwo przenika całe oko, a zwłaszcza jego część środkową, zważywszy, że jest bardzo czyste i bardzo jasne; łącząc się z ogniem zewnętrznym jako podobne z podobnym, wywołuje ono wrażenia wzrokowe, w: Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, Kraków 2008, s. 183.

⁷ Platon, *Państwo* Ks. VII 517b-c.

⁸ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2001.

⁹ Platon, *Państwo* Ks. VII 515c-517a.

Platon łączył proces twórczy z oświeceniem, ale pozostawał na jasnym i powszechnie znanym stanowisku dotyczącym sztuk pięknych. Sytuację tą zmienił Plotyn, u którego twórczość artystyczna nabrała najwyższej wartości. Światło pełniło w filozofii Plotyna rolę zasadniczą, bowiem jego emanacjonizm zakładał, że sama Doskonałość udziela światła wszelkim bytom, jednocząc wszystkie stworzenia. Zadaniem sztuki i piękna, według Plotyna, jest pomoc człowiekowi w odwróceniu procesu emanacji i powrocie do Hen-Doskonałości. W filozofii Plotyna zawarta jest również metafora ognia:

Za czym pięknym ponad inne ciała jest ogień jako taki. Oto posiada w porównaniu z innymi żywiołami godność idei, góruje położeniem, jest pośród innych ciał ciałem najsubtelniejszym, jak przystoi bliskiemu sąsiadowi niecielesności: tylko on jeden nie przyjmuje innych ciał do siebie, a inne do przyjmują, albowiem one się rozgrzewają, atoli on nie ziębnie i on też zasadniczo posiada barwę, a inne ciała biorą ideę barwy od niego. Świeci więc i błyszczący niby idea.¹⁰

Dla Plotyna jedynie umysł jest bytem i jedynie o nim możemy powiedzieć, że jest piękny oraz że istnieje. Piękno świata zmysłowego oraz rzeczy cielesnych, to ich rozbłyśnięcie pięknem idei. Piękno absolutne zstępuje w ten sposób w mrok materii nadając jej kształt, ład oraz scalając w jedność. Dokonuje się to dzięki duszy, która potrafi pryncypia świata duchowego przenieść w świat materii i za ich pomocą uporządkować go.

Święty Augustyn oraz Pseudo-Dionizy kontynuują nurt platoński filozofii światła, choć na różne sposoby. W *Wyznaniach*¹¹ Augustyn porównuje Boga Ojca do światła wskazując elementy podobne w obydwu naturach. W dziele tym czytamy:

Powiedzieliśmy im w głos: *Naznaczona jest nad nami światłość oblicza Twego, Panie!* Nie my bowiem jesteśmy światłem, które oświeca wszelkiego człowieka, ale

¹⁰ Plotyn, *Enneady* I.VI.3

¹¹ Augustyn, *Wyznania*, przeł. M. Szyszko, Warszawa 2008.

oświeceni jesteśmy od Ciebie, tak, że *będąc niegdyś ciemnościami, jesteśmy światłem w Tobie*.¹²

Dionizy posuwa się o krok dalej i samego Boga utożsamia już ze światłem. Wszystkie pisma Pseudo-Dionizego zdradzają zamiłowanie autora do filozofii platońskiej, co dotyczy również metafizyki światła. W pismach tych znajdujemy wyraźne zapożyczenia z neoplatonizmu, przykładem jest metafora, którą posłużył się Platon, opisując proces poznawczy, jako drogę wznoszącą czy też wejście po drabinie bytów¹³. Ustanowiona więc zostaje hierarchia bytów:

Z niedostępnego światła, które swym nadjasnym blaskiem przesłania Prabyt [*Ur-Seienden*] dla stworzeń, promień, który jest dla nich uchwytny, trafia do pierwszych, najbliżej Niego znajdujących się istot – do najwyższych czystych duchów, oświeca je i, wielokrotnie złamany, zstępuje w dół, ku niższemu porządkom, dochodząc aż do najniższych stworzeń, które są jednak zdolne do oświecenia.¹⁴

Dionizy rozwija Teorię Opatrzności Bożej, rozumianej jako opieka Stwórcy nad wszelkim stworzeniem. W szeregu Boskich Opatrzności znajdujemy Dobro, Piękno, Miłość, Mądrość, Wiarę czy Sprawiedliwość, ale przede wszystkim – co jest ważne dla niniejszych rozważań – Światło. Rozważania Dionizego na temat tych pryncypiów

¹² Tamże, s. 305.

¹³ Por. M. Manikowski, dz. cyt., s. 40 oraz B. Beckmann, „Wstęp” do: E. Stein, *Drogi Poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2006, s. 49. Por. też: „Natomiast teraz musimy wysławić duchowe imię świetlne Dobrego i powiedzieć, że Dobry jest nazywany światłem duchowym. Wszelką niewiedzę zaś i wszelki błąd wypędza ono z dusz, w których przebywa, i przekazuje im święte światło, oczyszcza ich duchowe oczy z ciemności, otaczającej je w następstwie niewiedzy, podnosi je i otwiera, zamknięte na skutek ogromnego ciężaru ciemności; najpierw daje im jedynie umiarkowany blask, gdy zaś potem niejako zakosztują światła i gdy oczy już bardziej pragną światła, wówczas przekazuje siebie im ono w wyższym stopniu i daje bogatsze światło, ponieważ bardzo umiłowały, i stale unosi je wyżej, na miarę stosunku, w jakim pozostają do odnowy” (Pseudo-Dionizy, *O imionach Bożych*, przeł. E. Stein, Kraków 2006, s. 222).

¹⁴ E. Stein, dz. cyt., s. 62.

odsyłają zawsze do kontekstu platońskiego. Stojące na szczycie bytów Dobro opisuje filozof za pomocą metafory światła słonecznego (tak, jak to robił wcześniej Platon):

To tak jak nasze słońce – nawet gdy się nie myśli o nim ani się go nie pragnie – przez samo swoje bycie oświeca wszystkie rzeczy, które wedle swej miary uczestniczą w jego świetle, tak samo dobro, jako dobro samo [...] przez swoją egzystencję rozlewa, odpowiednią miarą, na wszystkie byty promienie swoje wszechobejmującej dobroci.¹⁵

O ile Augustyn posługuje się pojęciem *splendor*, Dionizy pisze o duchowym świetle szerzej, ponieważ używa pojęcia *claritas*. Augustyński *splendor* łączy się zawsze z harmonią, doskonałą formą oraz świetnością (*modus, species et ordo*), natomiast pojęcie *claritas* zachowuje ten sens, jednak wzbogacone zostaje o wyraźny akcent teologiczny.

Jan Szkot Eriugena to autor niezwykle oryginalnej metafizyki światła, ale jego filozofia nie została zinterpretowana przez Hegla. Eriugena nie uważał świata doczesnego za miejsce kaźni i pokuty, stworzył raczej optymistyczną koncepcję człowieka. O jego aspekcie estetycznym pisał, że „to, co w jakiejś części wszechświata uchodzi za brzydkie, w całości jest nie tylko piękne, bo pięknie ułożone, lecz nawet stanowi przyczynę powszechnego piękna”¹⁶. Dusza ludzka nigdy nie opuszcza Boga, bowiem ruch miłości, który panuje w świecie powoduje, że każdy byt do Stwórcy powraca. Ten ruch nie jest niczym innym, jak światłością Bożą, teofanią¹⁷. Eriugena podkreślał, że wiara jest pierwotna wobec poznania intelektualnego, a filozofia prawdziwa nie jest niczym innym jak religią, bowiem wszelka wiedza przekazana została człowiekowi w Piśmie Świętym.

¹⁵ Pseudo-Dionizy, *O imionach...*, dz. cyt., s. 216.

¹⁶ Jan Szkot Eriugena, *De divisione naturae* V, 35, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Arkady 1988, t. II, s. 98.

¹⁷ Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, dz. cyt., t. II, s. 92.

Podobnie Robert Grosseteste ujmował światło jako pierwotną zasadę wszelkiego stworzenia (*unum radicale principium*) oraz zasadę poznania¹⁸. Pragnę zwrócić jednak uwagę na to, że z biegiem czasu i rozwoju Robert skłaniał się coraz bardziej w stronę platońsko-augustyńskiej metaforyki światła¹⁹. W konsekwencji, w filozofii Roberta światło należy rozpatrywać jako element jednoczący wszelkie stworzenia oraz zasadę ontyczną bytów, która urzeczywistnia się jako boża światłość (*lux prima*).

Z punktu widzenia płaszczyzny ontycznej, każde istnienie ma swój początek w świetle, które promieniując tworzy hierarchię bytów. W sensie aksjologicznym, światłem jest anioł, dusza ludzka, ale również przedmioty materialne należy pojmować jako przygaszone, niższe światło duchowe – nie ma więc bytów złych, wszystko bowiem posiada w sobie isierkę światła pochodzącą od Boga. W akcie tworzenia współgrają ze sobą światło, blask i żar, czyli niejako Bóg, Syn oraz Duch Święty – refleksja nad naturą światła zbliża człowieka do rozwiązania zagadki Trójcy Świętej.

Nieco inaczej przedstawia się metafizyka światła w koncepcji Alberta Wielkiego, u którego wyróżniamy trzy najważniejsze pojęcia. Są to: *splendor* – błyszczczenie, *claritas* – blask oraz *resplendentia* – rozbłyskanie. Wszystkie te pojęcia dotyczą formy, którą pojmować należy w tym przypadku w znaczeniu Arystotelesowskim, jako istotę danego bytu. Albert pisał w dziele *Opusculum de pulchro et bono*, że istota, czy też forma rzeczy jednoczy wszystko rozbłyskując na powierzchni materii. Piękno materii polega, inaczej rzecz ujmując, na „jedności i blasku”²⁰.

¹⁸ M. Boczar, *Światło jako zasada poznania w Roberta Grosseteste*, „Studia Filozoficzne”, Nr 4 (245), 1986, ss. 146-158.

¹⁹ Tamże, s. 149.

²⁰ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* dz. cyt. s. 216.

Filozofia sztuki G.W.F. Hegla

Funkcją każdego dzieła sztuki, a więc zarówno symbolicznego, jak i klasycznego czy romantycznego, jest ujawnienie przed człowiekiem prawdy o nim samym, o świecie, a często i objawienie treści religijnych. Rzecz jasna, z punktu widzenia dziejów nie każda sztuka dobrze spełnia tę rolę.

Zdaniem Hegla, najstarsza genetycznie sztuka symboliczna, stoi często w sprzeczności z prawdą, z kolei sztuka klasyczna (czyli sztuka antycznej Grecji i Rzymu) odpowiada treściom duchowym jedynie w sferze zewnętrznej, materialnej. Dopiero sztuka romantyczna, powstała wraz z chrześcijaństwem, potrafi w sposób niemal doskonały „przeświecić” (czyli uzmysłowić widzowi) w swoich wytworach charakterystyczne dla romantyzmu treści duchowe. Odbiorcą tych treści emanujących z obrazu malarskiego (dominujący typ dzieł w sztuce romantycznej to malarstwo) jest widz oraz artysta, a więc każdy, kto potrafi płaszczyznę symboliczną dzieła odczytać, zinterpretować i przyswoić sobie.

Uzmysłowienie prawdy, której doświadcza człowiek w kontakcie z dziełem sztuki to najwyższy stopień przeżycia estetycznego, w którym obserwowane piękno zamienia się – dzięki naszemu intelektowi – w refleksję teoretyczną bądź filozofię samą. Stajemy się częścią procesu, w którym duch rozpoznaje sam siebie w każdym pojedynczym przedmiocie, a następnie powraca do jedni z samym sobą.

Istotnym staje się tu stwierdzenie Hegla, że piękno to zmysłowe przeświecanie idei²¹ w przedmiocie, który zwiemy dziełem sztuki. Inaczej mówiąc: prawdziwie piękne dzieło sztuki za każdym razem, gdy go doświadczamy estetycznie, uzmysławia nam jakiś aspekt prawdy duchowej (czy to poprzez refleksję nad światem, czy też życiem człowieka itd.). Piękno w dziedzinie twórczości artystycznej zdefiniować można jako cechę przedmiotu, która została mu nadana przez artystę potrafiącego przedstawić ów przedmiot w świetle prawdy o nim, a więc ujawnić jego istotę. W sensie heglowskim nie można z całą pewnością stwierdzić, że jest to wolność twórcza samego artysty. Uznać należałoby raczej, że artysta nie jest w pełni świadomy tego, co

²¹ G.W.F. Hegel *Estetyka* t. 1 s.186.

tworzy. Obraz, dopiero gdy zostanie skończony, ujawnia przed artystą i widzom swoją indywidualność, wielkość i swoje piękno – zaczyna przekazywać treści duchowe, na swój sposób „przemawia”.

Piękno to uzmysłowiona prawda. Dla artystów tworzących w epoce sztuki romantycznej celem było piękno, ponieważ tworząc takie dzieło artysta wydobywał istotę przedstawianego przedmiotu. Wszystkie przedstawione poniżej przykłady malarskie są tak zwanymi „ideałami sztuki romantycznej” i stworzone są przez mistrzów tej sztuki.

Heglowskie pojęcie „światła oczu”²² posiada wielowarstwowe znaczenie artystyczne oraz filozoficzne, może być rozpatrywane w sensie metaforycznym oraz dosłownym. Można też rozumieć je jako zasadnicze kryterium, różnicujące sztukę romantyczną i klasyczną, której dzieła nie posiadały przedstawień światła oczu. Hegel pisze, że „najdoskonalsze posągi pięknej rzeźby greckiej nie patrzą”²³: nie mają źrenicy oka, która mogłaby sugerować ludzkie życie wewnętrzne, nie mają też nic, co mogłoby zastąpić ten brak²⁴. W sensie artystycznym „światło oczu” to element oblicza ludzkiego, który ukazywany na portretach wskazuje po pierwsze stopień mimetycznego przedstawienia postaci, po drugie zaś, jako element niezwykle nośny symbolicznie, współgra wielokrotnie z ekspresją artysty.

Zdaniem Hegla, dusza koncentruje się w oku i sprawia, że oko rozbłyskuje światłem duchowym, które dostrzegalne jest w świecie zmysłowym. Niedoskonałość sztuki klasycznej, to nic innego jak niemożność spojrzenia tym wszystkim postaciom „duszą w duszę, okiem w oko”²⁵, ponieważ światłem duszy jest tu obdarzony jedynie widz, który przyglądając się greckiemu posągowi nie doczeka się od niego odpowiedzi.

²² G.W.F. Hegel, *Estetyka*, t. 2, s. 153.

²³ Tamże.

²⁴ Pozostajemy tu w zgodzie z filozoficznymi „faktami” Hegla, odchodząc jednak od faktów historycznych. Hegel mógł nie wiedzieć o tym, że Grecy stosowali polichromię na rzeźbach. Por. J. Gage, *Kolor i kultura*, Universitas 2008, s. 11 i nast.

²⁵ G.W.F. Hegel, *Estetyka*, t. 2, s.154.

Tym różni się sztuka romantyczna od klasycznej, że przedstawienie człowieka, w które wpatrujemy się jako widzowie, jest wizerunkiem „patrzącym”²⁶.

Oczy, a więc i tkwiące w nich światło ma nie tylko portret, nie tylko człowiek jako taki, ale i – metaforycznie – obraz jako przedmiot fizyczny, ponieważ relacja, jaką nawiązuje z nim widz, jest relacją podmiotową (widz odnosi wrażenie, że wszedł w kontakt z inną osobą). Obraz jest dla Hegla niczym mityczny Argus²⁷: posiada wielość płaszczyzn, barw, swą własną kompozycję. Sztuka, jak pisze Hegel, powinna swoim dziełom „w każdym punkcie nadać właściwości oka, w którym daje się poznać wolna dusza w swej wewnętrznej nieskończoności”²⁸.

Interpretacje:

Jak więc mogą przedstawiać się związki metafizyki światła z malarstwem romantycznym? Wraz z rozwojem malarstwa mimetycznego następował powolny zanik zainteresowania metafizyką światła – u schyłku epoki średniowiecznej filozofia ta nie była już intensywnie rozwijana. Światło nie straciło jednak swojego znaczenia i wyrazu symbolicznego, przeciwnie – ów wymiar symboliczny został ukazany dzięki malarstwu. Poniżej przedstawiam tabelę, która jest próbą własnego ujęcia, przemian jakie zaszły w sposobie pojmowania fenomenu światła. W poniższej tabeli zestawiałam ze sobą z jednej strony po trzy przykłady malarstwa romantycznego (interpretowane w aspektach epistemologicznym, aksjologicznym i ontologicznym), z drugiej zaś po trzy przykłady średniowiecznych koncepcji metafizyki światła. Tabela podzielona została na dwa zasadnicze poziomy: przykłady malarskie i koncepcje filozoficzne, które odnieść można do Hegłowskiego „światła oczu” oraz takie, które pozwalają zreinterpretować pojęcie „przeświecania” Prawdy. Powstała w ten sposób tabela prezentuje się następująco:

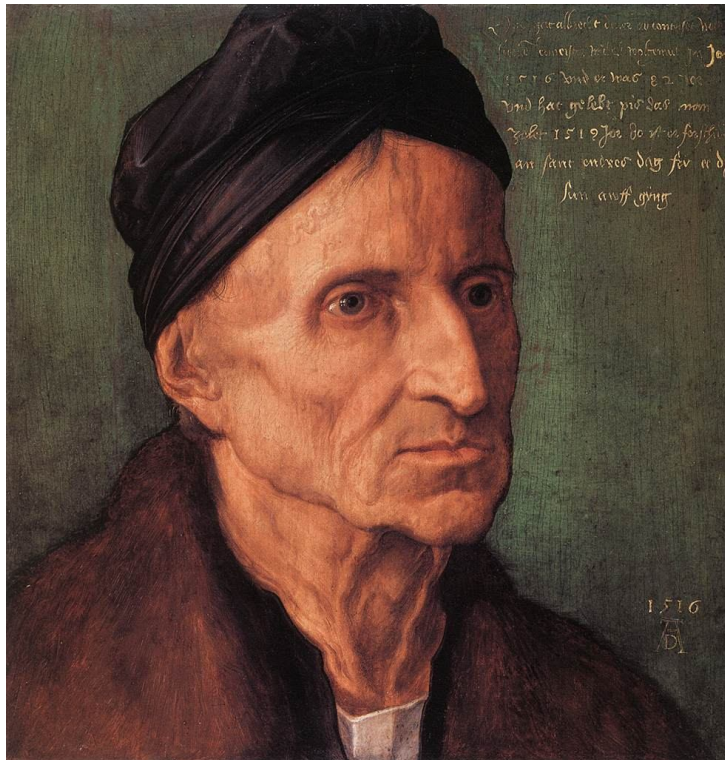
²⁶ Tamże.

²⁷ G.W.F. Hegel, *Estetyka*, t. 2, s. 253.

²⁸ Tamże.

		Interpretowane w aspekcie...		
	Pojęcie z dziedziny Heglowskiej filozofii sztuki:	Epistemologicznym	Aksjologicznym	Ontologicznym
1	Światło oczu na przykładzie malarstwa Dürera	Portret Michała Wolgemuta	Autoportret z 1500 roku	Autoportret <i>Mąż Boleści</i> z 1522 roku
<i>pojęcie z obszaru metafizyki światła:</i>				
		<i>splendor</i> [św. Augustyn]	<i>claritas</i> [Ps.-Dionizy]	<i>claritas</i> [Albert Wielki]
2	Przeświecanie Prawdy na przykładzie malarstwa Rembrandta	Przestawienie Świętego Pawła	<i>Żydowska Narzeczona</i>	Autoportret z 1668
<i>pojęcie z obszaru metafizyki światła:</i>				
		iluminacja [Jan Sz. Eriugena]	<i>lux lucisima</i> [R.Grosseteste]	blask [Plotyn]

Portret Michała Wogelmuta – heglowskie „światło oczu” jako *splendor*:



Augustyńskie pojęcie *splendor* połączone zostało w tabeli z portretem Michała Wolgemuta autorstwa Dürera. Na obrazie tym doszukuję się przedstawienia heglowskiego „światła oczu”. *Splendor* to światło, które pochodzi z wnętrza bytu (również człowieka), zawiera się z nim samym i prześwieca z niego do świata zmysłowego oraz jest przez innych doświadczane jako takie.

„Światło oczu” ukazane na portrecie posiada znaczenie dla aspektu epistemologicznego ponieważ wyraża – przez swą intensywność – wybitną mądrość, mistrzostwo i oświecenie osoby przedstawionej. Dürer obdarzył portret swojego mistrza bardzo mocnym i wyraźnym światłem oczu, które wyraża doskonałość i pełnię, jaką osiągnął Wolgemut jako malarz, artysta i prawdopodobnie człowiek. Wyraża więc pewnego rodzaju *modus, species et ordo* samego człowieczeństwa. Tu doskonałość człowieka, jego pełnia wyrażona zostaje poprzez wartości duchowe, poprzez geniusz przeświecający przez oczy malarza. Na twarzy Wolgemuta swoje piętno odcisnął czas,

jednak wpatrując się w jego przedstawienie nasz wzrok koncentruje się na samych oczach, w których jaśnieje intensywne światło życia wewnętrznego.

Wydaje się, że to co uzmysłowił swoim malarstwem Dürer, wcześniej opisywał w *Wyznaniach* święty Augustyn. W niżej przytoczonych słowach filozofa czytamy o doświadczeniu doskonałości i pełni człowieczeństwa:

Napomniany tedy, żebym wrócił do samego siebie, za Twoim przewodnictwem zagłębiłem się wewnątrz siebie, i potrafiłem to, ponieważ Ty stałeś się pomocnikiem moim. Wstąpiłem wewnątrz siebie i obaczyłem niejako okiem duszy mojej, w górze nad tymże okiem duszy mojej, nad myślą moją, światło niezmienne, nie to pospolite i widoczne każdemu ciału, ani jakoby większe tegoż samego gatunku, lub daleko świetlejsze i wszystko obejmujące swoją wielkością. Nie takim było to światło, lecz zupełnie odmiennym od tego wszystkiego. [...] Kto poznał Prawdę, poznał to światło; a kto ono poznał, poznał wieczność. Miłość poznała je.

[...] Ty jesteś Bóg mój. [...] Promienie Twoje uderzyły słaby wzrok mój, i cały przejęty byłem miłością i bojaźnią. Poznałem, że daleko byłem od Ciebie w krainie odmienności i jakbym słyszał głos Twój, wołający z wysokości: „Jestem pokarmem dorosłych; rośnij, a zakosztujesz mnie. I nie Ty Mnie w siebie zmienisz, jako pokarm ciała Twojego, lecz Ty się zmienisz we mnie”²⁹.

²⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 92.

**Autoportret Dürera z 1500 roku – heglowskie „światło oczu” jako *claritas*
Pseudo-Dionizego Areopagity:**



Van der Heiden pisze o tym portrecie: „Niezwykłą cechą obrazu jest wpisanie swej podobizny w schemat ikonograficzny *Salvator Mundi*, ściśle frontalny, symetryczny, o uroczystym charakterze, zastrzeżony dla przedstawień Zbawiciela. Dürer jeszcze raz połączy swe rysy z Chrystusem w 1522 roku w rysunku *Vir Dolorum* – Mąż Boleści”³⁰.

Zauważmy, że utożsamiając się z Chrystusem w swym autoportrecie, Dürer nadaje jednocześnie światłu w swoich oczach dodatkowe, sakralne znaczenie. Dla tej

³⁰ *Sztuka Świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 296.

interpretacji ważne okazują się badania, które swego czasu przeprowadził Jan Białostocki. W swej książce *Symbole i obrazy w świecie sztuki*³¹ wskazuje on na różnorodność kształtów białych plamek malowanych przez artystów na powierzchni oka i na ich znaczenie symboliczne. Jako przykład przywołany zostaje też autoportret Dürera – Białostocki dopatruje się w jego oczach odbicia okna. Okno to jest czwórdzielne, dlatego też cień jego ram przywołuje na myśl skojarzenia z krzyżem, symbolem Męki Pańskiej.

Okno spełnia tu dodatkową ważną rolę, bowiem służy do wyglądania, czy też patrzenia na rzeczywistość, która znajduje się poza pomieszczeniem. Aby skorzystać z okna potrzebne nam są tylko oczy. Pozostając w „swoim świecie” (patrząc jako widzowie na obraz przed nami) możemy jednocześnie wpatrywać się w to, co przynależy już do innego, wyższego, duchowego świata. Przy czym okno nie służy nigdy do przechodzenia na drugi świat – pozwala patrzeć, nawet poznawać, ale nie współuczestniczyć. Symbolika okna zachowuje więc konieczny dystans między tym, co realne i należące do naszego świata, a tym co niedostępne i tajemnicze.

Koncepcja Pseudo-Dionizego bardzo silnie związana jest z platonizmem, główną inspiracją filozofa było jednak Pismo Święte. Światło jest znakiem miłości, zaufania, posiada siłę spajającą, dlatego też „światło oczu” przedstawione w autoportrecie z 1500 roku (a częściowo powtórzone później w 1522) jest światłem ciepłym, bliskim a przez to i jednoczącym, wzywającym i intensywnym. Poniższe słowa Pseudo-Dionizego podkreślają aspekt aksjologiczny światła. Filozof używa metafory, aby opisać i uzasadnić wartościowość każdego bytu i jego relację z innymi Bożymi stworzeniami. Konieczne związki, jaki zachodzą we wszechświecie budują jego wewnętrzną harmonię i gwarantują dobro i piękno każdego pojedynczego bytu.

Otóż światła wielu lamp ustawionych w jednym pomieszczeniu, chociaż zjednoczone w jedno, wzajemnie się przenikają, niemniej jednak są niez mieszane i dokładnie rozdzielone, co pozwala im istnieć osobno; są zjednoczone w różnicowaniu i różnicowane w zjednoczeniu. Tak więc w pokoju pełnym wielu pojedynczych światel będziemy rzeczywiście widzieć światło, które jest

³¹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

zespoleciem wszystkich światła w jedno światło świecące jednym, jasnym i nieodróżnicowanym blaskiem [...] Można więc powiedzieć, że ich wzajemny związek jest pełny i doskonały, a przy tym nie niszczy ich niezależności i jednocześnie nie prowadzi do zmieszania jakiegokolwiek ich części.³²

³² Pseudo-Dionizy, *O imionach Bożych*, dz. cyt., ss. 200-201.

Autoportret Dürera jako Męża Bolesci z 1522 – heglowskie „światło oczu” jako *claritas* Alberta Wielkiego:



Albert Wielki kładł szczególny nacisk na piękno duchowe, które polegać miało na blasku i jasności. Przez blask rozumiał Albert formę w znaczeniu arystotelesowskim. Technika rysunku utrudnia przedstawienie tego blasku, gdyż w mniejszym stopniu operuje kolorem, często jedynie go sugerując. Dürer, poprzez sięgnięcie jeszcze bardziej dosłowne, do wyobrażenia Chrystusa ukazuje nam inne, wewnętrzne, duchowe znaczenie istoty człowieka. Wskazuje jednocześnie na jedność istoty ludzkiej z istotą Syna Bożego, co skłoniło mnie do zinterpretowania tego rysunku w aspekcie ontologicznym. Przedstawiając siebie jako Chrystusa malarz dosłownie ukazuje rozbłykiwanie czy też przebijanie się istoty człowieczeństwa przez materię ciała. Zauważmy, że w przeciwieństwie do przedstawienia z 1500 roku, gdzie „światło oczu” posiadało kształt okna, tutaj „światło oczu” przypomina rysę świetlną

wydobywającą się zza uchylonych drzwi. To symboliczne pogłębienie relacji z Bogiem, gotowość pełnego poświęcenia się dla Chrystusa: o ile okno pozwalało jedynie na obserwację, o tyle uchylone drzwi zachęcają do przejścia na drugą stronę, na porzucenie świata doczesnego i udanie się w stronę światła, przekroczenie progu.

W kontekście Hegłowskiego pojęcia „światła oczu” należałoby stwierdzić, że spośród trzech pojęć, którymi posługiwał się Albert Wielki, tzn.: *splendor*, *claritas* i *resplendentia*, najbliższe temu przedstawieniu będzie pojęcie *resplendentia*, czyli rozbłyskania formy, które wyraża punktowość i momentalność doświadczenia prawdy. To doświadczenie, odbywające się przez oczy, właśnie taki charakter posiada – jest krótką chwilą, lśnieniem czyichś oczu, w których doświadczamy boskiej natury drugiego człowieka. To krótki moment, w którym artysta staje się dla nas – widzów – Chrystusem. Ta chwila na rysunku została zatrzymana.

**Święty Paweł Rembrandta z 1629-30 – heglowskie „przeświecanie”
Prawdy jako *illuminatio* (Jan Szkot Eriugena):**



Święty Paweł na obrazie Rembrandta przedstawia moment iluminacji człowieka, który dostępuje jej dzięki wierze, którą kierował się w swoim życiu. Wiara, jak powiedziała Eriugena, umożliwiła Pawłowi dostąpienie oświecenia duchowego oraz wszelkie poznanie intelektualne. Jego dusza, w chwili przedstawionej przez malarza, otworzyła się i doświadczyła najwyższych prawd wiary. Stąd obraz Rembrandta rozpatrywany jest w aspekcie epistemologicznym. Światło płynie do Pawła z Pisma Świętego, ponieważ na jego stronach zawarta została cała substancja wiary chrześcijańskiej. Pismo Święte jest jedynym źródłem prawdziwej mądrości. Pograżony

w głębokiej modlitwie i medytacji poznaje Paweł, że świat istnieje z woli Boga, który wypromieniowując światło, sprawia, że wszystko co materialne, staje się znakiem tego, co duchowe.

Żydowska Narzeczona Rembrandta z 1665 – heglowskie „przeświecanie”

Prawdy jako *lux lucisima* Roberta Grosseteste:



Żydowska Narzeczona to dzieło, w którym znajdujemy przedstawienie najdoskonalszej, najwznieślej miłości wyrastającej ponad doczesność. Dla Grossetesta najistotniejszymi właściwościami światła były: oświecenie duchowe, oczyszczenie, sprowadzanie ponowne do Jedności oraz integracja. Te elementy zawiera przedstawienie mężczyzny i kobiety, którzy darzą się uczuciem miłości czystej i bezinteresownej. Światło Boże to przede wszystkim boska opieka sprawowana nad światem i wszelkimi jego bytami. Pełne zespolenie duchowe miłujących się ludzi jest symbolem jedności. Z obrazu emanuje do widza blask i barwa, które są przeświecaniem prawdy o związku tych dwojga. To światło sprawia, że piękno przedstawienia i samych postaci jest widzowi dostępne zmysłowo, mieszają się tutaj pojęcia *splendor* oraz *claritas*. Blask zmysłowego światła, które emanuje z postaci, w sposób metaforyczny pozwala doświadczyć nadzmysłowego światła ich dusz.

Rembrandt przedstawił tu chwilę rozbłyśnięcia (*coruscat*) wewnętrznego światła, które nosi w sobie każdy człowiek. Na przedstawieniu tym człowieczeństwo i kobiety, i mężczyzny realizuje się w pełni poprzez bliskość z drugim człowiekiem. Motyw ten, rozumiany jako szczęście i spełnienie, interpretuję w aspekcie aksjologicznym.

**Autoportret Rembrandta z 1668 – heglowskie „przeświecanie” Prawdy
jako plotyński blask:**



Autoportret Rembrandta pochodzący z 1668 roku najlepiej, jak sędzę, obrazuje Plotyńską koncepcję blasku, co łączę z heglowskim pojęciem „przeświecania” Prawdy. W obrazie tym doświadczyć możemy doskonałości, która płynie z oblicza malarza. Może być ona wynikiem przebudzenia, które otworzyło duszę artysty na doświadczenie prawdziwego Piękna. Obraz ten usytuowany został w interpretacyjnym aspekcie ontologicznym, gdyż blask, który bije od postaci odkrywa przed widzom istotę

człowieka. Światło, którym jaśnieje oblicze malarza, pochodzi z jego wnętrza, jest światłem, które od narodzin istniało w tej osobie, ale ujawnione zostało dopiero poprzez doświadczenie piękna zmysłowego oraz sztukę, która w przypadku obrazów Rembrandta wielokrotnie i bez wątpienia to piękno ukazywała. Plotyn mawiał, że w przeciwieństwie do Dobra, Piękno staje się celem dla człowieka dopiero wtedy, gdy zostanie przezeń doświadczone. W *Enneadach* czytamy:

A jest tu zaiste piękno jeszcze bardziej prawdziwe, kiedy mianowicie ujrzysz w kimś i uwielbisz mądrość, nie patrząc zgoła na jego twarz, bo twarz może sobie być brzydka, kiedy po prostu pominiesz całą jego postać zewnętrzną i będziesz „ścigać” tylko jego wewnętrzne piękno. Jeżeli ono cię jeszcze tak nie wzrusza, by takiego człowieka nazwać pięknym, to, spojrzawszy we własne wnętrze, i sobą się nie cieszysz jako pięknym. Więc daremnie szukałbyś tamtego piękna, będąc sam w takim stanie, albowiem szukać go będziesz brzydotą, a nie – tym, co czyste. Dlatego też, słowa o tych sprawach nie są dla wszystkich. Jeżeli jednak i ty ujrzałeś się pięknym, to teraz to sobie przypomnij.³³

Dla Plotyna światło i piękno są swoistą miarą istnienia, w tej interpretacji Rembrandt jawi się jako jednostka spełniona duchowo, w pełni świadoma siebie, szczęśliwa, nosząca w sobie tajemnicę własnego istnienia. Być może spokój wewnętrzny, który udziela się widzowi z portretu malarza, jest wynikiem pogodzenia się z kolejami losu oraz koniecznością pewnych, czasem tragicznych zdarzeń, które jednak mają swój głębszy sens. Plotyn pisał, że nasze własne światło udzielone jest nam niczym łaska od bytów wyższych. Rozpoznanie u siebie samego pierwiastka duchowego jest pierwszym krokiem prowadzącym do zawrócenia procesu emanacji i powrotu do Hen-Doskonałości. Plotyn wyznaje: „Usiłuję oddać z powrotem to, co boskie we mnie, boskiemu we wszechświecie”.

Janusz Krupiński pisze:

Autoportret Rembrandta, 1668 (na reprodukcji: uśmiechnięty starzec): Cud wyłania się – z i spoza materii, z i spoza ziemskich substancji farb – twarz człowieka.

³³ Plotyn, *Enneady*, V, 8

Pozamaterialnej, akosmicznej twarzy (gdy się ją widzi, nie widzi się bruzd zmarszczek, skóry, ciała...). To druga twarz? To Twarz? <<Człowieka wewnętrznego>>? Fantom tylko? W ten sposób, także dzięki odczuciu materialnych jakości malowidła, w dziele Rembrandta wyraża się pewna antropologia, wręcz metafizyka człowieka.³⁴

A następnie:

Materia tego obrazu uderza. Nie potrzeba przybliżać <<nosa>> do płótna, nawet z tej odległości, z jakiej zwykliśmy oglądać portrety widać ten chaos. Plamy? Raczej poplamienia, skrzący, wykwyty. Nic nie zapowiada żadnej całości. Jednak gdy zmieniam nastawienie wzroku, promieniem spojrzenia mierząc gdzieś dalej..., poza..., nie patrząc już na..., lecz w... Cud! Przemiany? Przeskok w Inne? Wyłania się jasna, promieniująca od wewnątrz twarz człowieka. Nie, to nie rysy, nie zmarszczki, nie skóra, lecz od razu pogodne światło spojrzenia. Jego. Pogodne – żadnej trwogi. Żłociste – nieśmiertelności?³⁵

Przedstawiona powyżej tabela prezentuje związki średniowiecznej metafizyki światła z malarstwem romantycznym. Interpretacja ta jest jednak specyficzna: nie jest wynikiem badań historyka czy też po prostu filozofa sztuki. To interpretacja z punktu widzenia filozofii sztuki jaką zaproponował Hegel. Niemniej jednak, jest ona również wzbogacona o wyniki mojego osobistego doświadczenia dzieła sztuki, które taką a nie inną konfigurację elementów w tabeli podpowiedziało.

Uważam, że kończąca się wraz ze średniowieczem metafizyka światła, dała jednocześnie początek wzrastającemu zainteresowaniu malarzy fenomenem światła. Tak więc stwierdzić można, że artyści przejęli po filozofach cały dorobek metafizyki światła i wzbogacali go z czasem poprzez różnorodne formy wyrażania treści, które wcześniej wypowiedali filozofowie. Wraz z wzrastającym, aż do wieku dziewiętnastego,

³⁴ J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i krytyka”, nr 11 (2/2006), ss. 15-16.

³⁵ Tamże, s. 40.

znaczeniem malarstwa mimetycznego, pogłębiało się również znaczenie epistemologiczne, ontologiczne oraz aksjologiczne światła, jako metafory służącej wyrażeniu treści duchowych.

Podział na trzy aspekty znaczeniowe dzieła sztuki jest tylko narzędziem analizy filozoficznej. Doskonałe przeżycie dzieła sztuki wymyka się werbalizacji, a co dopiero ujmowaniu w tabelach czy wzorach. Metafizycy światła pisali często językiem poetyckim, metaforycznym, byli to przecież niejednokrotnie gnostycy. Może ich słowa, pomimo (lub dzięki) swojej tajemniczości i wieloznaczności, lepiej nadają się do dyskursu nad sztuką piękną? ...nad sztuką dawną? Trudno bowiem jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu metafizyka światła funkcjonuje w sztuce współczesnej. Czy symbolika światła, którą zgromadziło średniowiecze jest dla współczesnego odbiorcy sztuki czytelna i rozumiała?