

I. WYOBRAŻENIE WZROKOWE I WYOBRAŻENIE KINESTETYCZNE

By poznać relacje formy do zjawiska, musimy przede wszystkim ściśle rozróżnić dwa dostępne nam rodzaje postrzegania. Niech dany będzie jakiś przedmiot z otoczeniem i tłem oraz linia wyznaczająca usytuowanie obserwatora, którego punkt widzenia winien być przesuwalny jedynie na większą lub mniejszą odległość. Jeśli jego pozycja jest tak oddalona, że oczy nie spoglądają pod pewnym kątem, lecz równolegle, wówczas odbiera on pewien obraz całościowy, a tenże zbiorczy obraz jest przy całym swym oddziaływaniu plastycznym sam w sobie czysto dwuwymiarowy, ponieważ wymiar trzeci, a więc wszystko, co bliższe lub dalsze w obiekcie zjawiska, wszelki modelunek, jest postrzegany tylko za pośrednictwem kontrastów w objawiającej się obserwatorowi powierzchni obrazu jako cechy powierzchni oznaczające coś dalszego lub bliższego.

Jeśli jednak obserwator podejście bliżej, tak że aby zobaczyć dany obiekt będzie potrzebował różnego położenia i akomodacji oczu, wówczas nie ogarnie już jednym spojrzeniem całego zjawiska i może jedynie poskładać sobie obraz dzięki równoległemu ruchowi oczu przy zmiennej akomodacji. Miejsce pełnego zjawiska zajmują różne zjawiska pojedyncze, które ruch oczu wiąże ze sobą nawzajem. Im bliżej obserwator podchodzi do obiektu, tym więcej ruchów oczu potrzebuje i tym bardziej pierwotne zjawisko sumaryczne rozpada się na zjawiska pojedyncze, na oddzielne obrazy. W końcu może wrażenie wzrokowe ograniczyć tak dalece, że w ostrym polu widzenia umieszcza jeszcze tylko jeden punkt, a relację przestrzenną tych różnych punktów przeżywa w postaci aktu ruchu; wówczas to patrzeć przeistacza się w rzeczywiście w obmacywanie i w akt ruchu, a opierające się na nim wyobrażenia nie są wyobrażeniami wynikającymi z wrażeń wzrokowych (odtąd krótko: wyobrażeniami wzrokowymi), lecz wyobrażeniami kinestetycznymi i stanowią materiał dla widzenia formy i wyobrażania sobie formy. Wszystkie nasze doświadczenia związane z formą plastyczną przedmiotów dochodziły pierwotnie do skutku przez obmacywanie – czy to przez obmacywanie dłonią, czy okiem. Obmacując, wykonujemy ruchy odpowiadające formie, a wyobrażenie określonych ruchów, inaczej mówiąc,

pewien kompleks określonych wyobrażeń kinestetycznych nosi nazwę „wyobrażenia plastycznego”.

Jeśli przeciwstawimy sobie teraz dwa ekstrema czynności widzenia, to będą one oznaczać dwa rodzaje tej czynności w postaci czystej. Spokojnie patrzące oko odbiera pewien obraz, trójwymiarowość wyrażający jedynie w cechach widocznych na pewnej powierzchniⁱ, na której równocześnie dostrzega się wzajemne sąsiedztwo poszczególnych elementów. Natomiast zdolność oka do poruszania się umożliwia bezpośrednio obmacanie trójwymiarowości z bliskiego punktu widzenia i uzyskanie poznania formy przez następstwo czasowe postrzeżeń.

Wszystkie sposoby postrzegania znajdujące się pomiędzy tymi ekstremami są formami mieszanymi wrażeń wzrokowych i aktywności ruchowej, a więc nie czystymi pod względem jakości składników doświadczenia. Należy do nich przede wszystkim widzenie stereoskopowe. W tym wypadku przedmiot widzimy właściwie równocześnie z dwóch różnych punktów, a ruch z jednego do drugiego jest zredukowany do jednego momentu, albowiem różność owych punktów widzenia pokrywa się z odległością między widzącymi jednocześnie oczyma. Dokonuje się tu w gruncie rzeczy pewne przemieszanie wrażenia wzrokowego z aktywnością ruchową, przemieszanie, które jesteśmy w stanie rozdzielić w ten sposób, że przez zamykanie jednego oka będziemy ów wspólny obraz wyprowadzać z dwóch osobnych. Zamykając jedno oko, przesuujemy niejako przedmiot na większą odległość i otrzymujemy czysty jednolity obraz powierzchniowy, który dla uproszczenia będziemy nazywać odtąd obrazem oddalonym. Podzieliwszy w ten sposób postrzeganie na czysto wzrokową i czysto ruchową aktywność oczu, zajmiemy się teraz bliżej relacją wyobrażenia wzrokowego do wyobrażeń kinestetycznych.

Obraz oddalony czegoś trójwymiarowego dostarcza nam wrażenia czysto wzrokowego, które jednak przez określone cechy zjawiska pobudza ku wyobrażeniom kinestetycznym, zawiera je zatem w sobie, jeśli wolno się tak wyrazić, w postaci utajonej. Jeśli poddajemy się temu pobudzeniu, to wrażenia wzrokowe stają się przewodnikami i przekształcają w wyobrażenia kinestetyczne – odbywamy niejako spacer w obrębie oddalonym. O ile w obrazie oddalonym wrażenia wzrokowe oznaczają jedynie dwuwymiarową rozciągłość przedmiotu, a my z wrażenia całościowego możemy uchwycić okiem wyłącznie linie, które nie zawierają perspektywy, i wrażenia powierzchniowe, które są równoległe do powierzchni obrazu, to te pobudzenia ku ruchom oczu stanowią zarazem bezpośredni geometryczny obraz odnoszący się do tego ruchu. Geometrycznego obrazu odnoszącego się do trzeciego wymiaru,

i. By zapobiec nieporozumieniom, chcę tu zaznaczyć, że zgodnie ze zwykłym uzusem językowym, powszechnym zwłaszcza wśród artystów, używam słowa „powierzchnia” wszędzie tam, gdzie w sensie matematycznym trzeba by zastosować słowo „płaszczyzna”.

to znaczy do różnic głębokości, obraz oddalony jednak nie zawiera, zawiera jedynie pewne wskazanie na wyobrażenie głębi, albowiem w perspektywie każda linia jest skrócona (lub kurczy się do jednego punktu).

Jeśli natomiast wychodzimy od aktywności ruchowej oka, to znaczy obmacujemy ten sam przedmiot oczyma z bliska, to akty ruchu stają się bezwiednie wyobrażeniami wzrokowymi, wyobrażeniami linii i prostych powierzchni, które jednak służą tylko jako ilustracje owego ruchu, abstrahują zaś od pozostałych różnic wewnątrz widzianych powierzchni, różnic uchwytnych dla aktywności wzrokowej, jak na przykład kolor, cień i światło. Ale także trzeci wymiar, stosunek położenia powierzchni do siebie nawzajem, postrzegamy przy tym jako linię, która ilustruje nam pewien ruch, a to w ten sposób, że zmieniamy nasz punkt widzenia, tym samym jesteśmy więc w stanie stworzyć sobie widoki wszystkich tych stosunków położenia z profilu. Wyobrażenia właśnie tych ruchów są istotnymi czynnikami naszego poznania formy plastycznej. Ponieważ wyobrażenia wzrokowe, które wchodzą w uzyskane w ten sposób wyobrażenie formy, zgodnie z tym, co zostało powiedziane wyżej, są wyabstrahowane ze zjawiska, także to czysto plastyczne wyobrażenie formy jest wyobrażeniem jedynie wyabstrahowanymⁱⁱ. Wyobrażenie plastyczne składa się więc z wyobrażeń wzrokowych linii i prostych powierzchni powiązanych pomiędzy sobą wyobrażeniami kinestetycznymi. Zna zatem jednolitą formę jedynie w odniesieniu do treści dwuwymiarowych – właśnie owe wspomniane wyżej obrazy geometryczne. Wymiar trzeci dołącza się przez zmianę punktu widzenia; ponieważ jednak tworzy on to połączenie poszczególnych obrazów geometrycznych w przedmiot trójwymiarowy przez wyobrażenia kinestetyczne jedynie stopniowo, jednolity obraz zbiorczy dla formy trójwymiarowej nie może zaistnieć w wyobrażeniu za sprawą tej czynności wyobraźni. Jednolity obraz dla kompleksu trójwymiarowego posiadamy więc tylko w obrazie oddalonym, który stanowi jedyne jednolite ujęcie formy – w sensie aktu postrzegania i wyobrażenia. Ponieważ wrażenie wzrokowe konieczne dla wyobrażenia głębi zależy także od zmieniających się współdziałających okoliczności i dlatego również się zmienia, my zaś z drugiej strony, odczytując formę przedmiotu ze zjawiska, przyswajamy ją sobie jako wyobrażenie kinestetyczne, nie zachowują się w nas żadne wyraźne obrazy odnoszące się do wyobrażenia głębi. W rzeczy samej każdy potrafi sobie wyobrazić kulę jako formę, nie potrafi sobie jednak wyobrazić, jak wyraża się jej krągłość jako wrażenie wzrokowe. Tym, co każdy rejestruje, jest linia okręgu jako coś dwuwymiarowego oraz wyobrażenie kinestetyczne, za pomocą którego powtarza on tę linię we wszystkich kierunkach.

ii. Rysunki rzeźbiarza powstały bezpośrednio z wyobrażeń kinestetycznych, a zjawisko jest z nich zbudowane. Łatwo to dostrzec, gdy porównamy je z rysunkami malarza, w których wyobrażenia powstają ze wspomnienia i znajomości bezpośredniego wrażenia obrazu. Nawet jeśli w późniejszym stadium realizacji oba te rodzaje mogą zbliżyć się do siebie, to przecież punkty wyjścia są całkowicie przeciwstawne.

W ten sposób dochodzimy do wniosku, że jeśli pominąć już bardzo różną wyrazistość, jaką wykazuje u poszczególnych ludzi zdolność wyobrażenia sobie formy, zdolność ta pozostaje w bardzo niejasnym związku z wyobrazeniami wzrokowymi. Proces widzenia w sensie przestrzennego odczytywania zjawiska, jeśli spojrzeć nań z perspektywy postrzegającego, przebiega w sposób całkowicie nieświadomy, sam postrzegający zaś odbiera wrażenie wzrokowe pobudzające do wyobrażenia przestrzennego. Jednak wyobrażając sobie przedmiot, składa go po części z wyobrażeń wzrokowych, po części z wyobrażeń kinestetycznych, to znaczy wyobraża sobie przybliżony obraz wzrokowy i wypełnia go w zależności od potrzeby plastycznej wyobrażeniem kinestetycznym. Wrażenie wzrokowe i wyobrażenie kinestetyczne odnoszą się co prawda do tego samego przedmiotu, ale nie pozostają w żadnej wyraźnej relacji wobec siebie.

Ta niejasność co do cech zjawiska, które służą nam za ekwiwalent wyobrażenia formy, jest naturalna dlatego, że jedyna kontrola tej relacji naszego wyobrażenia wzrokowego i wyobrażenia kinestetycznego kryje się w przedstawieniu, albowiem tam wyobrażenia stają się postrzegalne i wówczas możemy sprawdzić, czy reagujemy bezpośrednio na wrażenie odebrane z przedstawienia. Wszystkie inne dyscypliny umysłowe pozostawiają w tej kwestii człowieka zupełnie naiwnym, to znaczy w całkowitej nieświadomości co do jego komunikacji z naturą oraz w całkowitej niejasności co do jego zdolności wyobrażeniowych. Jedynie sztuki plastyczne stanowią ten rodzaj aktywności, w którym świadomość rozwija się w tym kierunku i która usiłuje znieść przepaść między wyobrażeniem formy a wrażeniami wzrokowymi oraz ukształtować tę pierwszą i te drugie w pewną jedność. Z drugiej strony właściwa rozkosz, której dostarcza nam dzieło sztuki, oraz dobroczynny wpływ, jaki wprost na nas wywiera, polegają na odbiorze tej jedności oraz na pewnym, bezpośrednim uchwyceniu tej naturalnej harmonii.

Przyjrzyjmy się teraz z tej perspektywy działaniom rzeźbiarza i malarza mającym na celu wytworzenie przedstawień. Duchowym materiałem rzeźbiarza są jego wyobrażenia kinestetyczne, które pozyskuje częściowo z aktywności ruchowej samego oka, a częściowo z wrażeń wzrokowych, i te właśnie wyobrażenia, nadając im dłońią postać rzeczywistą, przekształca on w tworzywie bezpośrednio w przedstawienie. Przedstawione tak wyobrażenia kinestetyczne dostarczają potem ponownie pewnego wrażenia wzrokowego i w tymże wrażeniu wzrokowym jako obraz oddalony mają uzyskać swą jednolitą formę. Nieuchronnie pojawia się wtedy pytanie, czy ten obraz oddalony albo to czyste zjawisko również dostarcza wyraźnego wyrażeniowego obrazu formy, czy też nie. Rzeźbiarz kształtuje zatem pośrednio jakieś wrażenie wzrokowe albo jednolite zjawiska. Przedstawioną formę lub zrealizowane wyobrażenia kinestetyczne sprawdza on na wrażeniu wzrokowym, które odbiera, gdy cofnie się dostatecznie daleko, by dojrzeć obraz oddalony formy. Dopóki nie powstanie ten

jednolity obraz, forma realna nie osiąga jeszcze prawdziwego zjednoczenia, ponieważ ostateczna prawda jej jedności tkwi właśnie w tym, że powstający obraz ma pełną moc wyrazu formy. Na tym polega problem plastyczny rzeźbiarza.

Gdy przyjrzymy się działaniom malarza, to okaże się, że materiałem duchowym jego przedstawień są wyobrażenia wzrokowe. Nadaje im on wyraz bezpośrednio na płaszczyźnie i kształtuje tym samym całość w sensie obrazu oddalonego. Jeśli wszelako wrażenia te mają pobudzić wyobrażenie formy, to wynika stąd zadanie takiego przedstawienia obrazu powierzchniowego, abyśmy otrzymali pełne wyobrażenie formy przedmiotu. Jest on w stanie tego dokonać, jedynie oceniając wszystkie wrażenia wzrokowe pod względem ich mocy wywoływania wrażeń plastycznych oraz stosując je do tego celu i odpowiednio kształtując. Na tym polega problem malarza. W obu wypadkach chodzi więc o umieszczenie w pewnej wzajemnej relacji wyobrażenia obrazu i formy; tyle że malarz realizuje obraz w relacji do wyobrażenia formy, rzeźbiarz zaś pewne wyobrażenie formy w relacji do wrażenia obrazu.

Wyobrażenie formy w naturze – jako produkt jednolitego obrazu powierzchniowego albo obrazu oddalonego – opiera się na nieskończonej wymianie doświadczeń będącej wymianą wrażeń wzrokowych i kinestetycznych, która nieświadomie doprowadziła do powstania stałej prawidłowości, o ile określone wyobrażenie formy staje się koniecznym następstwem określonego wrażenia powierzchniowego u wszystkich widzących. Dlatego to umieszczanie we wzajemnej relacji obu rodzajów wyobrażenia jest tożsame z odszukaniem zgodnego z prawidłami stosunku pomiędzy nimi albo umieszczenie ich w takim stosunku do siebie nawzajem. Ten zgodny z prawidłami stosunek istnieje tylko dla wyobrażenia, jest wyczuwalny tylko w nim. Odczuwamy jedynie, czy wyobrażenie formy reaguje bezwiednie, czy też nie. Ta prawidłowość nabiera zatem mocy u każdego widzącego, nie przenika jednak do świadomości jako sama przez się zrozumiała czynność życiowa.

Jeśli teraz postawimy artystę naprzeciwko jakiegoś tworu naturalnego jako określonego przypadku szczegółowego, to jego zadaniem będzie ujęcie go i przedstawienie z perspektywy tej generalnej prawidłowości. Każde zjawisko naturalne jako przypadek szczegółowy musi zostać przetworzone na przypadek ogólny, musi stać się obrazem wzrokowym, mającym ogólne znaczenie jako wyraz wyobrażenia formy.

Ujmując naturę z tej perspektywy, artysta przeciwstawia każdorazowemu zjawisku naturalnemu jakieś zjawisko obrazowe, w którym odwołanie się do tej prawidłowości przetworzyło i wyjaśniło zjawisko naturalne oraz które przez to odpowiada naszej potrzebie wyobrażenia.

Rodzaj czynników, które rejestruje on w przemianie zjawiska naturalnego i których używa do tej zgodnej z prawidłami budowy, rodzaj środków służących prezentacji zjawiska, które to środki wprowadza w zakres swego przetworzenia zjawiska naturalnego, by osiągnąć zgodne z prawidłami pobudzenie wyobrażenia formy, będą

stanowić jego indywidualny sposób oglądu, jego subiektywną potrzebę wyobrażenia. Przy zachowaniu tego indywidualnego marginesu swobody prawdziwe dzieło sztuki przedstawia jednak zawsze pewien zgodny z prawidłami obraz naszego wyobrażenia i dopiero przez to osiąga swe znaczenie artystyczne.