

JANUSZ KRUPIŃSKI

DI, SEGN, O
RENEANSOWA IDEA *DISEGNO* JAKO TEORIA
ESTEZY ŚWIATA

W renesansowej koncepcji *disegno* znajduję prekursorskie sformułowania myśli o twórczym charakterze widzenia. Postrzegania. O roli, jaką odgrywa w nim praca umysłu, mechanizm projekcji, o jego conceptualnym i apriorycznym charakterze. To ważny krok do zrozumienia estezy świata człowieka, procesu spełniającego się w postrzeganiu, dzięki któremu i w którym się rodzą oraz żyją – istnieją – obiekty kulturowe.

Pod tym kątem czytam ówczesne teksty, nie zaś jako historyk idei czy estetyki. Nie czytam tekstu z zainteresowania stanem myśli (dyskusji, sporów, zapożyczeń, podobieństw, sprzeczności itd.) w danej epoce. Kontekst historyczny uwzględniam o tyle, o ile pozwala to lepiej zrozumieć wybraną myśl w jej roszczeniu do prawdziwości – a więc jako myśl także dla nas aktualną (czy takiemu ujęciu nie grozi, że stanie się próbą odegrania współczesnej autorowi myśli na instrumentach z minionej epoki?).

Pytanie o *disegno* kieruje nas także ku korzeniom tak znaczącego dziś kulturowo zjawiska, jakim jest *design* (czy historyk przyszłości w ciągu znaczącym dzieje pojęcia sztuki: *techne*, *ars*, *arti del disegno*, *beaux arts*, nie dopisze z kolei *design*?).

Teoria *disegno* uczy nas chociażby tego, czym jest... linia, którą znajdujemy w widzianej przez nas rzeczy. Niemniej znaczenie tej teorii w znikomym stopniu odnosi się do sprawy „linearyzmu”.

Rysunek czysty jest abstrakcją!

Paul Cézanne

I. Nieprzekładalność

Zachowuję włoskie słowo *disegno*, gdyż w renesansowej teorii sztuki pojęcie to związane z tyloma znaczeniami, iż problemem staje się jego przekładalność. Przekłady typowe, „rysunek” czy „projekt”, ani nawet

bardziej swobodny typu „rysunek-projekt”, nie oddają treści, które wiązali z tym słowem renesansowi myśliciele. A pośród nich znalazły się tam również takie, jak: „koncepcja”, „pojęcie”, „idea”. Nawet angielski rzeczownik *design*, jakkolwiek swą wielością znaczeń dalece bliższy jest *disegno* (znaczy między innymi „rysunek”, „projekt”, „intencja”, „wzór”, „kompozycja”), nie odda pełni jego ducha, aury i opalizacji (*design* – zrodzona w XIX wieku dziedzina twórczości – ma korzenie w renesansowym „wynalazku”: *arti del disegno*)¹.

Gdzie mierzą teoretycy renesansowi kreśląc pojęcie *disegno*? Federico Zuccari (inaczej: Zuccaro, ok. 1541-1609), w którego tekstach pojęcie to przyjmuje bodajże najbogatszą postać, stawia je w jednym szeregu z pojęciami intencji oraz idei. Podkreśla, iż słowo *disegno* właściwe jest dla opisu roli umysłu w pracy artysty, tym bardziej że odpowiada czemuś bliskiemu dla właściwego mu sposobu postępowania. Pisz:

(...) nie posługuję się nazwą „intencja” – jak to robią logicy i filozofowie, lub „wzór” czy „idea” – jak to czynią teologowie, jest tak dlatego, że traktuję o tym jako malarz i że mówię głównie do malarzy, rzeźbiarzy i architektów².

Nazwę *disegno* odnoszono wpierw do czegoś w umyśle (pojętego jako źródło *disegno* w kolejnych znaczeniach – Federico Zuccari: „umysł kształtuje”), dalej do czegoś w widzeniu, potem do czegoś w rzeczy, a nadto do rysunku jako pewnego aspektu dzieła sztuki. To dlatego *disegno* określane było przede wszystkim jako pojęcie, koncepcja – samo zaś słowo niosło w sobie to znaczenie: projekt.

Tłumacz, który nawet nie daje do zrozumienia, nie sygnalizuje, że przekład danego słowa jest problematyczny, oszukuje siebie i czytelników. Cóż, że w kontekście wybranego zdania tłumaczenie brzmi dobrze w języku przekładu? W interesującej nas sprawie zdarza się to często. Za przykład może posłużyć decyzja, by oddać *disegno* jako „kształt”, nie zaznaczając tego chociażby przez przytoczenie oryginału w nawiasie.

Zastanawiające jest, że niemieckie słowo *Gestalt*, odnoszące się po części do pokrewnych zjawisk, również pozostaje dalece nieprzekładalnym. Toteż przejmują je wraz z pojęciem inne języki – przestaje być obce, co w pisowni wyraża się brakiem kursywy (jeszcze mocniej

¹ Powszechne dzisiaj użycie słowa *design*, także w języku włoskim, jest tym bardziej uderzającym przykładem sukcesu angielskiego wynalazku kulturowego, że słowo to „oznaczając rysunek, który ma służyć za wzór, a przez to sporządzanie takich rysunków, pochodzi z włoskiego «disegno»” (S. Jervis, „Introductory Essay” w: *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Penguin Books 1984 s. 11).

² F. Zuccari „Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów” (1607 – J. Białostocki wyb., oprac., tł.) *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce, Od 1500 do 1600* PWN, Warszawa 1985 s. 474.

i powszechniej niż „Gestalt” przyjęło się angielskie słowo *design*, a to we wspomnianym znaczeniu szczególnej dziedziny).

Zwolennikom poglądu, iż słowa to tylko etykiety, konwencje, odpowiem, że w takim razie użycie słowa *disegno* nie będzie dla nich stanowić żadnej różnicy. Mogą je potraktować jako sygnał, iż mamy do czynienia z koncepcją historyczną, związaną z epoką, w której szczególnie żywotna kultura związana była z językiem włoskim.

II. Kontekst

W jakiej sytuacji teoretycznej, kulturowej pojawia się koncepcja *disegno*, czemu sprzyja? Kładąc nacisk na rolę umysłu w pracy malarza, rzeźbiarza lub architekta (mistrzów oka) koncepcja *disegno* stała się narzędziem walki o zmianę kulturowego statusu społecznego artysty. Koncepcja ta przyczyniała się do przesunięcia miejsca malarstwa, rzeźby i architektury (zauważmy: „sztuk wizualnych”) w klasyfikacji sztuk.

Jak wiadomo, w starożytności, średniowieczu i renesansie podstawowy podział sztuk odróżnia te, które opierają się na pracy umysłu, ducha, i te, które opierają się na pracy ręki, na wysiłku fizycznym, które zmagają się z materią (*artes liberales* i *artes vulgares*, sztuki wyzwolone i pospolite, z czasem te ostatnie określone zostały jako mechaniczne: *artes mechanicae*). Pamiętać jednak przy tym trzeba, iż sama sztuka pojmowana była wówczas w sposób obejmujący raczej to, co dzisiaj skłonni bylibyśmy nazywać rzemiosłem, techniką czy nauką, a nie sztuką. Nawet jeśli ówczesne pojęcie sztuki obejmowało jakąś dziedzinę, którą dzisiaj nazywamy sztuką, to nie dla tych powodów, dla których my to czynimy (ówczesne kryterium – umiejętność wytwarzania według reguł – dla nas przeciwnie, jest dobrym powodem, by czemuś odmówić miana sztuki).

Określenie *vulgares* (Tatarkiewicz tłumaczy jako: „pospolite”) wyrażało także ocenę. Ponad sztuki tak określane przedkładano tzw. sztuki „wolne”. Zmiana określenia z „pospolite” na „mechaniczne” co najwyżej łagodziła tę ocenę³. Niemniej jednak w XVII wieku wciąż jeszcze „nazywa się powszechnie mechanicznym to, co nikczemne i podle”⁴.

Po prawdzie, czy także dzisiaj nie podzielamy pogardy dla odmalowywania lub zamalowywania czegoś, dla odkuwania czy skuwania, znajdując w nich mechaniczny, niewolniczy, ogłupiający wysiłek? Co

³ Zob. W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* PWN, Warszawa 1975 s. 68.

⁴ Wypowiedź z 1613 roku, przytacza ją jako charakterystyczną dla XVII wieku Paolo Rossi, *Filozofowie i maszyny (1400-1700)* A. Kreisberg (tł.) PWN, Warszawa 1978 s. 22.

najwyżej manualną zręczność? Czy nie podzielamy przekonania, że poniżej godności artysty leży rzemieślnicze zlecenie na wykonanie, powielenie czegoś? Od XV wieku malarz bądź rzeźbiarz nie godzi się na takie zdefiniowanie swej roli jako rzemieślnika, najpewniej w ten sposób walczy o swą wolność, wolność od⁵.

Malarz renesansowy walczy o status reprezentanta sztuk wolnych – o wyjście z cechu sztuk mechanicznych. Teoria *disegno* dowodzi, że malarstwo nie jest sprawą rękodzieła, że w istocie jest przedsięwzięciem i dokonaniem intelektualnym. Nie inaczej z rzeźbą i architekturą. Koncepcja *disegno* tkwi u podstaw pojawiającego się dopiero wówczas przekonania o pokrewieństwie tych trzech sztuk, przekonania, które znalazło wyraz w pojęciu *arti del disegno*, czyli, jak zwykło się tłumaczyć, „sztuk rysunkowych”. Jednak stwierdzenie, że tym, co łączy te trzy sztuki jest rysunek, że wszystkie opierają się na rysunku, nie oddaje sprawiedliwości pojęciu *disegno*. Na poziomie samych słownikowych znaczeń, zauważmy chociażby to, że *disegno* oznacza już w ówczesnym języku włoskim zarówno „rysunek”, jak i „projekt”. A więc może: sztuki projektowe?

III. Rys, zarys, obrys...

W tekstach z zakresu teorii sztuki czy historii teorii sztuki *disegno* tłumaczone jest zazwyczaj jako „rysunek”. Słowo to każe myśleć o produkcji rysowania przez kogoś na czymś.

To skojarzenie oddala nas od odkrywczych koncepcji, jakie wiązano z *disegno* w renesansie.

Jeśli rysunek, to w jakim znaczeniu?

W istocie nie chodzi tu po prostu o rysunek jako produkt rysowania (ani w znaczeniu rysunku-rzeczy, czyli obiektu materialnego, jakim jest ślad rysującego narzędzia na jakimś podłożu, ani w znaczeniu rysunku-obrazu, tj. obrazu, jaki ktoś widzi kierując spojrzenie ku rysunkowi na czymś. I ten ostatni może być na tyle malarski, że słabo wyraźny jest w nim rysunek jako pewien aspekt dzieła).

Rysunek jako dzieło rysownika może być pochodny wobec rysunku jako rysów, zarysów, obrysów widzianego przedmiotu (lub widoku, wyglądu przedmiotu) rysującego się w spojrzeniu.

⁵ P. Rossi zauważa: „W epoce Vasariego, w połowie XV wieku, zlecenia o charakterze rzemieślniczym są już nie do pogodzenia z godnością artysty”. P. Rossi, tamże, s. 33.

Niestety, oderwanie się od rzemiosła doprowadzi z czasem do zlekceważenia „warsztatu”, „techniki” malarskiej czy rzeźbiarskiej, do zlekceważenia umiejętności pracy z materią i w materii. Jak gdyby sztuka mogła stać się czystym myśleniem. Jak gdyby nie polegała na stawianiu się słowa ciałem.

Disegno jako rysunek odnosi się w widzeniu do rysu czy rysów, zarysu czy lepiej zarysów, obrysu czy obrysów, konturu czy konturów, postaci, „linii i kątów”, jakie ktoś znajduje czy wynajduje w rzeczy, którą widzi. Nie tylko „na żywo”, także we śnie, nawet w fantazji. Z wahaniem napisałbym: „w wyobrażeniu”. Czyż możliwe jest widzenie, w którym żadnego udziału nie bierze wyobraźnia – na przykład jako moc szczególnego domniemywania, dopowiadania, postaciowania (czy czyste wyobrażenie to fantazja)?

Teoria *disegno* wskazuje: rys, zarys, obrys, kontur, postać – linie i kąty, na przykład – zostają narzucone rzeczy przez umysł. W widzeniu. To on je wypatrzył, wynalazł.

Jeśli *disegno* jest własnością rzeczy, to rzeczy widzianej.

Budzące się tu wątpliwości rozwieje, jak sądzę, wyraźne określenie estetycznie istotnego pojęcia formy.

Nie zamierzam podejmować pytania o to, czy obiekty realne, rzeczy, określone są przez linie i kąty niezależnie od tego, czy są, czy nie są postrzegane. Wystarczy, że pamiętać będziemy o elementarnym rozróżnieniu, a mianowicie formy w znaczeniu „obiektywnym” i formy w znaczeniu „subiektywnym”, spostrzeżeniowym: „esthetycznym”.

Jak każdy czytelnik wstępów do estetyki pamięta, etymologia grecka słów „estetyczny”, „estetyka” (*aisthētikos*, od *aisthanesthai* – postrzegać) wcale nie odsyła do piękna czy sztuki, lecz wskazuje na sferę związaną z postrzeganiem (zmysłowym). Pisownia „esthetyczny” mogłaby podkreślić pierwotne znaczenie tego słowa – „esthetyczny” jako związany z postrzeganiem zmysłowym. Tymczasem popularne określenie „forma estetyczna” odnosi się do formy pięknej, ładnej czy ślicznej.

Dość mówić o formie estetycznej w etymologicznym znaczeniu tego słowa? W przekonaniu, iż właśnie w tym rozumieniu jest istotna estetycznie. O formie w znaczeniu estetycznie istotnym? O formie postrzeżeniowej (Czytelniku, uśmiechasz się z politowaniem: jak mówić „esthetyczny”, aby nie było słychać „estetyczny”)?

IV. Forma w znaczeniu esthetycznym (forma C-s...)

A więc forma w esthetycznym znaczeniu to forma związana z postrzeganiem – na przykład z widzeniem. Nie taka, jaką coś posiada niezależnie od faktu bycia przez kogoś postrzeganym, lecz właśnie wprost przeciwnie. Forma, w jakiej coś ukazuje się komuś, na przykład w widzeniu. Jaką coś wydaje się posiadać.

Rozróżnienie to banalne, niemniej nie wolno o nim zapominać estetyce.

Z zadziwiającym przeoczeniem tego rozróżnienia mamy do czynienia u Władysława Tatarkiewicza w jego popularnym i wielokrotnie przedrukowywanym studium poświęconym pojęciom formy. Pisząc o układzie rzeczy („forma A” w jego konwencji) oraz o konturze rzeczy („forma C”) autor *Dziejów sześciu pojęć* traktuje je jako własności rzeczy. Nawet w odniesieniu do sztuki pisze, jak gdyby i tam w grę wchodził tylko realny kształt czy układ (nie przechodzi na poziom obrazu rzeczy).

Oczywiście, elementarne rozróżnienie, które tu przypominam, znane było Tatarkiewiczowi – przynajmniej wtedy, gdy pisał *Historię estetyki*. W tomie *Estetyka starożytna* omawia postępowanie starożytnych architektów i rzeźbiarzy, którzy uwzględniali „wymagania optyczne” w dążeniu do osiągnięcia określonych złudzeń u widza. Architekci, rzeźbiarze z całą świadomością dobierali „obiektywne” proporcje materialnych wytworów, na przykład kamiennych bloków, tak aby w oku widza osiągnąć pożądane proporcje postaci⁶. Kształtowali od strony wyglądu, przezeń lub w nim poszukując.

Przykłady? Nie trzeba tego dowodzić, to można pokazać, to nie jest żadnym odkryciem: ani świątynia, ani posąg, ani dom, ani krzesło, nie sprowadzają się do swej materialnej budowli, przeciwnie, byt swój spełniają, sięgając na poziom estetyczny, obrazowy. Świątynia grecka unaoczniać miała idealny, „boski porządek” (czyż nie?). Chociażby w rytmie kolumn. A przecież rytm ten istnieje tylko w naoczności. W zjawiskowości. Obiektywnie rzecz biorąc, bloki kamienne ułożono w nierównych odstępach, spiętrzone pochyło, po to, aby w oku pojawiła się „idealna” sieć punktów, linii, kątów.

Przykład rzeźby barokowej jest jeszcze bardziej pouczający, niemniej trudny do pokazania komuś, kto nie widzi wyglądnów (w ścisłym estetycznym znaczeniu tego słowa), a ich tylko bezwiednie doznaje, swoją uwagę kierując ku rzeczom. Otóż w przypadku rzeźby barokowej, także wolno stojącej, ważne są pojedyncze, „płaskie” jak płaszczyzna pola widzenia – wyglądy. Pojedyncze – każdorazowo chodzi o poszczególny wygląd jej, rzeźby, wraz z całością tła (np. architektonicznego), na którym występuje i w które się wpisuje (odpowiednio do punktu widzenia, z którego jest oglądana). Wygląd jako widok. Rzeźba stapia się „z otaczającą przestrzenią w spójny obraz wzrokowy”, a przy tym, dodaje Pa-

⁶ Interesujące nas tu rozróżnienie przeprowadził R. Arnheim, pisząc o kształcie „fizycznym” i „postrzeżeniowym” (*perceptive*); R. Arnheim *Sztuka a percepcja wzrokowa* J. Mach (tł.) WAiF, Warszawa 1978 s. 58. W tekście tym dochodzi w kilku miejscach do pomieszczenia formy jako kształtu i formy jako wyglądu – w tej sprawie z kolei precyzyjniejszy jest Tatarkiewicz.

nofsky, „kompozycja jest «płaszczyznowa» tylko w tej mierze, w jakiej to odpowiada naszemu subiektywnemu doświadczeniu wizualnemu; nie jest ona «płaszczyznowa» w sensie obiektywnej kompozycji”⁷.

Zachowując konwencję Tatarkiewicza, należałoby więc mówić np. o formie A-o i formie A-s, o formie C-o i formie C-s, gdzie „o” lub „s” odpowiednio wskazują na obiektywność lub subiektywność (te określenia wybieram w przekonaniu, że najwięcej mówią nawet bez dodatkowych wyjaśnień). Tylko forma A-s i forma C-s są istotne estetycznie. Dodam: jeśli nawet kształt czy układ subiektywny pokrywa się z obiektywnym, to nie znaczy, że nie potrafimy ich rozróżniać.

Dodajmy, że forma jako wygląd (w konwencji Tatarkiewicza „forma B”) w ogóle nie dopuszcza takiego rozróżnienia, z definicji, jako „to, co bezpośrednio zmysłom dane” jest estetyczna. Nie ma „obiektywnych” wyglądów – istnieją tylko dla kogoś, z jakiegoś punktu widzenia.

Także forma jako istota („forma D” w konwencji Tatarkiewicza), z punktu widzenia antyesencjalisty, tylko jako estetyczna nie jest pojęciem pustym. Nowoczesne nauki przyrodnicze (o naturze) milcząco opierają się na ontologii, w której nie ma miejsca na istoty rzeczy (bezwiednie odrzucają wyobrażenie, iż jakakolwiek rzecz badana byłaby określona przez coś takiego, jak rzekoma jej istota). To obiekt kulturowy posiada istotę, ale przecież nie należy ona do jego materialnej, realnej konstrukcji, nie wypływa z tego, czym on jest jako „naturalny” twór, lecz wnosi, naddaje, narzuca, wkłada ją człowiek poprzez sposób, w jaki rozumie, w jaki postrzega – kierując się swym projektem (w szczególności wpisanym w pojęcie danego obiektu)⁸.

„Pojęciowa istota” przedmiotu. Pojęcie nastraja, uwrażliwia, ukierunkowuje, kadruje, konstruuje... Pełni rolę zasady organizującej. Nie tyle określa, jakim coś jest, co jakim ma być (zawiera pierwiastek normatywny, aksjotyczny, czyli związane jest z wartościami). Tylko ktoś, kogo dane pojęcie żywi – żywi, to znaczy ożywia jego spojrzenie, określa sposób, w jaki patrzy – wypatrzeć i widzieć może coś. Pojęcie pozwala mu wynaleźć jego przedmiot. A proces ten stanowi

⁷ E. Panofsky, „Ruch neoplatonicki i Michał Anioł” S. Amsterdamski (tł.) w: *Studia z historii sztuki* PIW, Warszawa 1971 s. 224. Wygląd – widok, o którym tu mowa, jest więc ujmowalny jako kompozycja. Także do niego stosuje się pojęcie rysunku (porównanie przez Panofsky’ego tego obrazu wzrokowego do „obrazu na naszej siatkówce” jest równie nietrafne jak myśl, iż ktokolwiek z nas widział kiedykolwiek coś takiego jak obraz siatkówkowy, że obrazy pojawiają się nam „w głowie”, że proces widzenia przypomina mechanizm, zgodnie z którym aparat fotograficzny wykonuje zdjęcie itd.).

⁸ Por. K.R. Popper *Open Society and Enemies* Princeton University Press Princeton, New Jersey t. 1 s. 68; K.R. Popper *Conjectures and Refutations* Basic Books, New York, London 1962 s. 105-106. Ten zaciekle krytyk esencjalizmu i esencjalistycznej koncepcji definicji przyznaje, że wytwór człowieka, taki chociażby jak maszyna, ma coś na podobieństwo istoty – istotą jego jest jego „cel” (Popper używa tu słowa *design*).

wewnętrzny czyn człowieka, to akt umysłu spełniający się w widzeniu czy słuchaniu. Konceptualizacja.

I tak w szczególności, jak sądzę, pojęcie *disegno* pozwala komuś, kto je ma, dostrzec, wynaleźć *disegno* czegoś. W tym wypadku obiektem kulturowym zrodzonym z pojęcia jest właśnie *disegno* czegoś (a nie to coś).

O tym wszystkim wie, jeśli nawet nie wie, że wie, renesansowa teoria *disegno*.

Ten proces nieświadomego narzucania treści umysłu na jakąś rzecz, a przy tym odczuwanie tych treści, jak gdyby były własnościami samej tej rzeczy, jak gdyby były zastane, to projekcja. To wkładanie w coś, w przekonaniu, że się wyjmuje czy przyjmuje⁹.

Forma aprioryczna (forma E w konwencji Tatarkiewicza, „wkład umysłu w rzecz poznawaną”, szerzej: w rzecz doświadczaną) spełnia się w doświadczaniu czegoś, chociażby w widzeniu, jest formą, w jakiej rzeczy się nam ukazują – sprawia, że widzenie ma charakter projekcji. A więc także jest istotna estetycznie – „esthetyczna”¹⁰.

Obiektywne – subiektywne, realne – intencjonalne, rzeczywiste – *quasi-rzeczywiste*, realne – irrealne, materialne – fenomenalne, realne – esthetyczne – w grę wchodzi wiele par określeń zapewne tu mniej lub

⁹ Odnotuję tu tylko „cud”, który prowadzi do myśli o łasce tworzenia: ze swego dzieła autor może wydobyć więcej niż tam włożył. Można podjąć próbę wyjaśnienia owego „cudu”, wskazując na osadzenie dzieła w świecie idei – to obiektywne odniesienie sprawia przyrost sensu dzieła. W dziele dają się słyszeć echa innych dzieł, idei, które przywołuje, na które się otwiera, w których światło wzrasta (lub więdnę?).

To Popper pisze wprost: „możemy wydobyć więcej, niż włożyliśmy” (K.R. Popper *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu* T. Baszniak (tł.) KiW, Warszawa 1998 s. 54-55). Jego koncepcja świata idei jako „Świata 3.” ma doniosłe znaczenie dla prób wyjaśnienia tego procesu.

¹⁰ W porównaniu z pojęciami układu, wyglądu, kształtu i istoty, pojęcie formy apriorycznej – zdaniem Tatarkiewicza – odegrało najmniejszą rolę w dziejach estetyki. Gdyby dostrzegł aprioryzm wpisany w koncepcję *disegno*, przynajmniej częściowo musiałby zrewidować to swoje twierdzenie. W przeciwieństwie do Kantowskiej koncepcji form apriorycznych teoria *disegno* nie przesądza, czy są one niezmiennie i powszechne – co najwyżej sugestię, że ich idealne źródła są takie (Zuccari *disegno interno* łączy ze światem idei lub Bogiem).

Kolejność, w jakiej Tatarkiewicz wylicza pojęcia formy (od A do E), jest dokładnie tak samo przypadkowa, jak to, że któreś z tych pojęć odnosi większy sukces niż inne w myśli o sztuce i w myśli artystycznej (że cieszy się powodzeniem w teoriach *explicite* lub *implicite* przyjmowanych). To kryterium historyczne, tyle warte, co formułka „historia oceni”. Porządek zależności tych czynników w strukturze procesu postrzegania jest następujący: E, B, C-s, A-s, D. Nie mogę tego tutaj pokazać (po części przedstawił to już Dürer... w swej rycinie z *velum*, czyli siatką do „łapania” wyglądown).

Doniosłość owych pojęć formy wynika z faktu, iż zawierają ukrytą teorię postrzegania – odnoszą się do elementów składających się na strukturę aktu postrzegania. Teoria *disegno* intuicyjnie próbuje objąć całą tę sferę, nie dokonując przy tym wyraźnych rozróżnień.

bardziej stosownych. Może nawet aż po naturalne – kulturowe. Niemniej to właśnie przekroczenie owego progu „–”, ta przemiana w widzeniu czy słyszeniu, odpowiada ustanowieniu świata człowieka.

V. *La faccia*, oblicze

Kształt i układ w znaczeniu obiektywnym – jeśli trzymać się przykładu architektury – to poziom budowli, pewnego układu budulca, kamieni na przykład. Forma w znaczeniu subiektywnym (esthetycznym) to poziom obrazu budowli. Tam sięga *disegno*.

Leone Battista Alberti (1404-1472) wiąże *disegno* z *la faccia dell'edificio*, z wyglądem, obliczem budowli, a nie po prostu z budowlą.

La faccia. Irena Biegańska tłumaczy to, nie bez pewnej racji, jako „obraz”. Tatarkiewicz mniej trafnie jako „fasadę”. Wprawdzie gdy Włoch mówi *facciata* („fasada”), to zapewne nieświadomie słyszy w tym *faccia* („oblicze”, „wygląd”). Jednak w słowie „fasada” Polak słyszy już tylko „potiomkinowską wioskę”. Makijaż. *Make-up*.

Tymczasem oblicze, podobnie jak twarz, to coś, czego strata oznacza wręcz rozpad, utratę tożsamości. Niebyt.

Architekt nie projektuje budowli, projektuje (esthetyczne) formy budowli, jej obraz.

F. Zuccari dopowiada: pierwotnie to „obraz ukształtowany w umyśle”¹¹.

Wprawdzie obraz sam w sobie ma zawsze charakter mentalny (jeśli tylko nie mylimy go z materialnym podłożem, np. w przypadku obrazu malarskiego z malowidłem). Istnieje dzięki aktom umysłu, jakkolwiek umysł znajduje go przed sobą, jak każdy przedmiot, w świecie (obraz nie jest czymś w głowie). Dobitym przykładem jest kraj-obraz¹².

Formy w znaczeniu istotnym estetycznie, wygląd w powyższym znaczeniu, kształt subiektywny, układ subiektywny, istota (sprojekowane *apriori*) istnieją tylko w zjawiskowości. W obrazie rzeczy, składają się nań. Inaczej mówiąc: obiekty kulturowe (obiekty – czyli przedmioty, czyli istniejące dla jakiegoś podmiotu) mają obrazowy byt,

¹¹ F. Zuccari „Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów” wyd. cyt. s. 481.

¹² W XX wieku pojawiają się wyraźne wypowiedzi artystów na ten temat: P. Picasso: „(...) obraz żyje wyłącznie poprzez osobę, która go ogląda” (cyt. za: P. Picasso, „Rozmowa z Christianem Zervos”: E. Grabska i H. Morawska) *Artyści o sztuce* E. Grabska (tł.) PWN, Warszawa 1962 s. 553); M. Duchamp: „Patrzący są tymi, którzy tworzą obraz” (z wywiadu artysty udzielonego Jeanowi Schuster, cyt. za: A. Schwarz, „[Wcielenia Marcela Duchamp]” A. Buchner (tł.) M. Janion i S. Rosiek *Maski* t. 1 s. 182).

opisany przez wymienione esthetyczne pojęcia formy. Oznacza to, że człowiek, żyje w świecie form. Obrazów.

Przedmiotem czyż nie jest to, jaką (zastana, spotkana) rzecz ukazuje się komuś w obrazie? Dlatego możemy twierdzić, że człowiek nie żyje pośród rzeczy, ale wobec i wśród przedmiotów (w każdym razie, nie widzi wyglądu ktoś, kogo uwaga jest przykuta do rzeczy, kto nie ma dystansu psychicznego, kto walczy z rzeczami).

Język potoczny mówi o wyglądzie, zapewne łącząc w jedno formy: wygląd w powyższym „specjalistycznym” znaczeniu, kształt subiektywny i układ subiektywny.

VI. Rysunek czysty

Rysunek jest między innymi rozumiany jako układ punktów czy linii w obrazie rysunkowym, malarskim, rzeźbiarskim czy architektonicznym. Jak zauważyliśmy, teoretycy *disegno* uznają znaczenie kategorii obrazu także dla architektury.

Taka „geometryczna” siatka strukturalna, „siatka krystalizacji”, gra rytmów, nie musi się pokrywać, a najczęściej nie pokrywa się, z krawędziami zarysowań ołówkiem czy rozmazań farby (te zaś wcale nie muszą być kreślone niczym po krawędziach przedstawianej rzeczy), a pojawia się na poziomie obrazu, w żywiole barw, a nie farb (gdzie świadomość farby, materii jest co najwyżej uboczna, marginalnie, „tło-wo” towarzysząca, a nie centralna [*focal* w znaczeniu M. Polanyi]) – ta siatka jest niewidzialna dla oka, które nie umie jej wynaleźć.

Wyraźnie z myślą o czystym rysunku, abstrakcjonista pisze o linii, która „uwolni się od zadania określania przedmiotu” i sama stanie się przedmiotem uwagi („sama funkcjonuje jako rzecz”), „wtedy jej wewnętrzne brzmienie nie ulega osłabieniu przez żadną dodatkową rolę i uzyskuje ona swoją pełną moc wewnętrzną”¹³.

Pojęcie czystego rysunku może być odniesione także do utworu – obrazu – muzycznego, gdyż jest on przecież dynamicznym tworem przestrzennym (także wówczas, gdy odtwarzany jest monofonicznie).

Zauważyć należy, że punkt, linia, rytm na poziomie esthetycznym nie są pojęciami (ściśle?) geometrycznymi (dlatego piszę „geometryczna” siatka). Dość przypomnieć, że artyści mówią o „punktach ciężkości”, „osiach kierunkowych”, „napięciach”... Witkacy posługuje się tymi

¹³ W. Kandinsky „O formie”, „Dwa kierunki” tegoż *Eseje o sztuce* E. Sagan (tł.) Politechnika Krakowska, Kraków 1991 s. 21, 126.

określeniami w przekonaniu, że nie wykracza poza ideał „czystej formy”, Kandinsky znajduje w tym już „dramatyzm”¹⁴.

VII. Pre-, przed, najpierw, *a priori*...

Koncepcja *disegno* najwcześniej pojawia się u Cennina (Cennino di Drea 1370-1440). Pisząc o tym Tatarkiewicz zauważa, iż według Cennina *disegno* to „czynnik aktywny sztuki”, oznacza „ten rysunek, tę formę, ten zarys przedmiotu, który ma źródło nie w przedmiocie, lecz w podmiocie, w artyście, w jego projekcie, zamiarze, pomysle, koncepcji. *Disegno* to nie to, co artysta odtwarza, lecz to, co tworzy”¹⁵.

W sytuacji projektanta, architekta na przykład, widzenie w wyobraźni postaci jeszcze nieistniejącej rzeczy, rzeczy, która dopiero ma zostać zrealizowana, jawnie poprzedza ją samą. Budowla będzie dopiero wzniesiona, z zachowaniem kątów i linii ustalonych w uprzednio wykonanym zapisie w formie rysunku („technicznego”), zapisującym wyobrażenie architekta¹⁶. Projekt poprzedza jego realizację. W tym wypadku trudno się spierać z renesansową tezą, że *disegno* nie pochodzi z rzeczy, lecz z umysłu.

Koncepcja *disegno* nabiera jednak pełni znaczenia dopiero wówczas, gdy odniesiemy ją do sytuacji, w której artysta przedstawia pewną zastaną rzecz, szerzej: w której człowiek widzi zastaną rzecz. Zauważmy: *disegno* widzianej rzeczy, linia czy kąt, należą już do tego, jak tę rzecz ktoś widzi, do tego, co w niej widzi, a nie do niej, takiej jaką jest, gdy nikt jej nie postrzega. Umysł tworzy *disegno*, jeśli nawet zdaje się je znajdować w samej rzeczy. Człowiek widzi rzecz stosownie do uprzednio wytworzonego przez umysł lub tworzącego się właśnie w umyśle *disegno* (wcześniej, uprzednio, *a priori*: w umyśle).

¹⁴ O swojej sztuce abstrakcyjnej Kandinsky pisze: „Wszystkie elementy, konstrukcje, a nawet sama technika aż po najmniejsze pociągnięcie pędzla podporządkowane były jednemu celowi – «dramatyzmowi»”; W. Kandinsky, „Czyste płótno i tak dalej” w: *Eseje o sztuce* wyd. cyt. s. 116.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki* t. III Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967 s. 42. Niestety, nie znajdziemy tam cytatów z Cennina wyrażających te myśli. Także w cytowanej tu antologii Białostockiego *Artysci, kronikarze, myśliciele*...

¹⁶ Niestety, często mamy do czynienia z architektami, którzy pracują tylko na poziomie rysunku technicznego. Ten odnosi się do budowli, nie do obrazu budowli. Nielicznym autorom wystarcza wyobraźni, by przedstawić sobie, co w efekcie się pojawi... A jeśli są ofiarami funkcjonalistycznej doktryny, która lekceważy, neguje znaczenie wyglądu budowli, nawet nie odczuwają potrzeby zobaczenia postaci budowli – z perspektywy użytkownika (pisałem o tym w: „Funkcjonalizm, zapoznana kategoria obrazu” *Architektura & Biznes* 6/2002). Czy programy komputerowe, technika *virtual reality* zastąpią wyobraźnię? Z jakim *disegno* są tworzone?

L.B. Alberti w swym traktacie *O architekturze* określa *disegno* jako *preordinazione*, co autor *Historii estetyki* tłumaczy słowem „projekt”, a Jan Białostocki słowem „plan”¹⁷.

A przecież *pre-* wskazuje na czynnik umysłowy, który poprzedza widzenie czy wyobrażenie rzeczy, a który – czynny w widzeniu czy wyobrażeniu – określa, jaką się tam ukaże. Tatarkiewicz idzie tym odkrywczym tropem w krótkiej uwadze, którą czyni, zajmując się pojęciem twórczości: „Filozof Ficino mówił, że artysta «wymyśla» (*excogitatio*) swe dzieła; teoretyk architektury i malarstwa, Alberti – że z góry je ustanawia (*preordinazione*)”¹⁸.

Pamiętając, że renesansowi myśliciele w danym słowie potrafili słyszeć inne odpowiadające mu brzmieniowo, zapytajmy, czy w *preordinazione* mamy prawo słyszeć *ordinatio*? Wówczas *preordinazione* nasywa myśl o preuporządkowaniu, uprzednim uporządkowaniu? A więc o takim porządku, który człowiek narzuca doświadczanej rzeczy, zgodnie z którym ją ujmuje? Czy to historycznie uprawniony domysł – bez znaczenia¹⁹?

Swój szczyt renesansowa koncepcja *disegno* znajduje w myśli Federico Zuccari (ok. 1541-1609), który pisze o *disegno interno*, o *disegno* wewnętrznym, jako o pojęciu, które „najpierw tworzymy w naszym umyśle”. Zuccari podkreśli, że *disegno interno* obecne jest „nie tylko w umyśle malarza, ale w jakimkolwiek umyśle”!

W każdym umyśle. Oznacza to, iż każdy widzi coś (*disegno esterno*), kierując się tą wewnętrzną siłą umysłu (*disegno interno*). Oznacza to, że każde oko jest twórcze, konstruktywne, nie tylko oko artysty²⁰.

¹⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki* t. III wyd. cyt. s. 112. L.B. Alberti „O architekturze” I. Biegańska (tł.) w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce, Od starożytności...* wyd. cyt. s. 399.

¹⁸ W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* wyd. cyt. s. 292. W języku polskim mówimy podobnie? Lekarz „ordynuje”, „zaordynował”.

¹⁹ Cieszący się wielkim autorytetem Witruwiusz (ok. 70 p.n.e.-ok. 20 n.e.) twierdził: „Architektura składa się z *ordinatio*, które Grecy *taxis* zowią, z *dispositio* (...) *Ordinatio*, czyli uporządkowanie...” (Witruwiusz „Dziesięć ksiąg o architekturze” K. Kumaniecki w: J. Białostocki [wyb., oprac.] *Myśliciele...* wyd. cyt. s. 69).

²⁰ Przekonanie ograniczające myśl o aktywnym charakterze widzenia do przypadku artysty nie jest rzadkością. Przykładem Cassirer, gdy pisze: „Oko artystyczne nie jest okiem biernym...”, i dalej: „Oko artysty nie jest bowiem po prostu okiem, które reaguje na wrażenia zmysłowe lub je odtwarza” (E. Cassirer *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* A. Staniewska (tł.) PWN, Warszawa 1971 s. 251, 264). To ograniczenie o tyle mniej zadziwia, gdy pojawia się już po Kancie, po jego sformułowaniu pojęcia formy apriorycznej. Kant uczył o formach apriorycznych, niezmiennych, powszechnych – co przy pewnej interpretacji znaczyłoby: to nic twórczego nimi się posługiwać, każdy się z nimi rodzi. Tatarkiewicz przeciwnie, z tego powodu przychylił się do poglądu, który nazywa „pankreacjonizmem” (W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* wyd. cyt. 1975 s. 306).

Disegno interno nie jest czymś, co poprzedza pojawienie się czegoś, a potem traci na znaczeniu, przeciwnie, to, co pojawiające się, trwa podtrzymywane w istnieniu (obrazowym, estetycznym przecież) dzięki *disegno interno*, dopóki ten czynnik umysłowy określa czyjś sposób widzenia...

Wskazując na rolę umysłu w widzeniu, autorzy renesansowi są prekursorami myśli o projekcyjnym i apriorycznym, twórczym charakterze widzenia (szerzej: wszelkiego postrzegania, percepcji).

VIII. Czarna plama

Artyści-teoretycy dochodzą do tego przekonania o konceptualizującej, konstruuującej, ustanawiającej roli umysłu, zajmując się czymś tak elementarnym jak linia. Oczywiście, nie tylko artyści renesansowi. Znamienne uwagi, jakie czynią w tej sprawie Baudelaire, Cézanne i Balthus, przywołam tutaj, gdyż dopełniają teorię *disegno*.

Charles Baudelaire (1821-1867) wyraża przekonanie, iż „rysownicy rysują według wyobrażenia wypisanego w ich mózgu, lecz nie z natury”. Uzasadnia je w następujący sposób (z niezwykle trafnością poety). Tylko wyobrażenia pozwala uratować się przed zalewem „mnogości szczegółów”, przed ich „wrzeniem”. Kto ulega „woli widzenia wszystkiego”, ten

czuje się jakby napadnięty przez wrzenie szczegółów, które wszystkie żądają sprawiedliwości z furią tłumu, zakochanego w absolutnej równości. Wszelka sprawiedliwość zostaje z tej przyczyny pogwałcona; wszelka harmonia zniszczona, poświęcona; niejedna trywialność staje się ogromna; niejedna drobnostka uzurpatorką. Im bardziej uległy jest artysta wobec szczegółów, tym bardziej powiększa się anarchia²¹.

Rysownik, który chciałby narysować wszystko, co można wypatrzyć, wynaleźć w czymś, dojdzie do czarnej plamy, i jeszcze wówczas nie ogarnie nieskończonych możliwości, jakie się mogą rysować w jego spojrzeniu.

Niestety, nie pamiętam nazwiska „rysownika naukowego”, autorki ilustracji do atlasów naukowych, która stwierdza, że fotografia jest za-

Krytycy kontemplacji, piewcy działania (a w konsekwencji na przykład sztuki interaktywnej, pozwalającej odbiorcy fizycznie oddziaływać na obiekt) przekonani są, że widzenie jest biernym procesem. Wracają do gildii sztuk mechanicznych.

²¹ Ch. Baudelaire *L'art romantique* (publikacja 1868) cyt. za: J. Maritain *Sztuka i mądrość* K. i K. Górsy (tł.) Warszawa 2001 s. 144.

Realista, jak zauważa Albert Camus, popada „w nieskończone wyliczanie” (*Człowiek zbuntowany* Muza SA, Warszawa 1998).

wodna, jeśli chodzi o uchwycenie istotnych rysów grzybów, owadów...²². Sama zauważa te rysy dopiero wiedzona uwagami specjalisty, np. entomologa zajmującego się danym gatunkiem. A gdyby miała narysować wszystko, co widzi, co może zobaczyć, wypatrzeć, zaczerniłaby całą kartkę.

Zauważmy, że podobny typ argumentacji podsuwa teoria *Gestalt*. Całości, z którymi człowiek może mieć do czynienia, to nie te, gdzie wszystko wiąże się ze wszystkim (to nieskończoność). Jedyne całości, jakie zna człowiek, to te, które wyłaniają się przed nim odpowiednio do zasady organizującej, którą sam wnosi w coś, co ma przed sobą. To całości typu *Gestalt*.

W plątaninie czarnych rys na papierze widzi ktoś coś odpowiednio do pojęcia, które mu „przyświeca” (pojęcie zasadą organizującą). Odpowiednio do przyjętej konceptualizacji, pewne rysy na papierze stają się szumem, tłem, inne wychodzą na pierwszy plan, stają się istotne...²³.

Paul Cézanne (1839-1906), niezwykle uważny obserwator świata, portrecista gór, drzew, nieba w ich naocznosci, znajduje wszędzie tylko pulsację, wibrację, wrzenie, tchnienia... (czyż nie świadczą o tym jego obrazy?). Cézanne uprzytamnia sobie, iż „Nie ma linii w naturze”. To nie jego słowa, niemniej utożsamiał się z nimi bez reszty, do końca, po łzy. Zdanie to pada z ust powieściowego bohatera. W powieści Balzaka *Nieznane arcydzieło* malarz Frenhoffer oszalał, nie mogąc zrealizować swego zadania malarskiego. „Gdy Cézanne przeczytał to opowiadanie Balzaka, zerwał się od stołu ze łzami w oczach i zawołał: «Frenhoffer to ja»”. To dlatego Cézanne stwierdził: „Rysunek czysty jest abstrakcją”²⁴.

Balthus (1908-2001), nawiązując do tego epizodu z życia Cézanne’a, stwierdza: „Ja też tego szukam. Szukam tego rodzaju rytmu czy echa... Myślę, że szukali tego wszyscy wielcy malarze”. Ma na myśli: „echa odbite w formach tworzonych przez naturę, te podobieństwa, te korespondencje”. Czego echa? Chodzi mu o... „boskość w naturze”...²⁵.

²² To zadziwiające, jak często ciągle można spotkać się z przekonaniem, iż fotografia odzwierciedla rzeczywistość. Tymczasem matryca światłoczuła rejestruje tylko układ plam barwnych w polu „widzenia” obiektywu. Wydruki czy powiększenia takich negatywów tymczasem same jeszcze obrazami wcale nie są. Obraz, nawet fotograficzny, pojawia się przecież dopiero wraz z tym, co w plamkach na papierze (czy innym podłożu) zobaczy widz. I tu także rządzi prawo *disegno*.

²³ O dwu pojęciach, całości, holistycznym i typu *Gestalt*, pisze Karl R. Popper, zauważając, że jedyne, jakimi może się zajmować nauka, to całości tego drugiego rodzaju (K.R. Popper, *Nędra historycyzmu* [brak nazwiska tłumacza] Krąg, Warszawa 1989 s. 49, 52).

²⁴ Cyt. za: J. Czapski *Patrząc Znak*, Kraków 1983 s. 157 (tamże czytamy: wypowiedź Cézanne’a: „Rysunek i kolor nie są czymś różnym, bo wszystko w naturze jest kolorowe”).

²⁵ Balthus *Pod prąd. Rozmowy z Constanzem Constantinim* J.M. Kłoczowski (tł.) Noir sur Blanc, Warszawa 2004 s. 146-147.

IX. Esteza

Disegno to projekt świata, zgodnie z którym świat nam się ukazuje!?

Do świata człowieka nie należą nagie, same przez się, by nie rzecz „same w sobie”, rzeczy, lecz jako to, czym są dla człowieka, chociażby w samym widzeniu. Do świata człowieka nie należy rzecz, jaką jest, gdy jej nie widzi (nie wyobraża sobie itp.), lecz właśnie taka, jaką ją znajduje w widzeniu. Teoria *disegno* podpowie: jaką ją uczynił, aktem umysłu, w swoim widzeniu.

Dlatego mówię o estezie.

Słowo „esteza” proponuję z pamięcią o etymologii słowa „estetyka” (pisownia „estheza” podkreślałaby być może tę intencję)²⁶. O ile jednak *aisthesis* wskazuje na poznanie zmysłowe, to mówiąc o estezie wskazać chcę na twórczą aktywność dokonującą się w postrzeganiu (w widzeniu na przykład) – nawet tym, które samemu postrzegającemu wydaje się mieć charakter li tylko poznawczy, przyjmujący.

Mówię o estezie: procesie, dzięki któremu i w którym powstają oraz utrzymują się – istnieją – obiekty kulturowe w postrzeganiu. To kategoria ontologiczna, a nie epistemologiczna czy estetyczna. Esteza świata to jego byt. Dlatego estetyce, związanej przecież z tym, co estetyczne, przypada szczególna rola w filozofii kultury – jeśli kultura to świat, świat człowieka. Świat – sfera, gdzie rzeczy pojawiają się człowiekowi²⁷.

Zuccari, gdy uprzytamnia sobie, iż artysta, człowiek uczestniczy w procesie tworzenia świata, gdy uprzytamnia sobie, że *disegno* stanowi „szczególną zdolność” czynną w człowieku, odkrywa w tym coś nadnaturalnego, nadludzkiego. Toteż nie zdziwimy się, że z *disegno* łączy boską moc. Porywa się na twierdzenie, że „imię Di,segn,o jest znakiem [segn] imienia Boga [Dio], że „jest to prawdziwy znak Boga w nas”.

Teksty Zuccariego raczej nigdzie nie dają nam wprost do zrozumienia, że jego udziałem jest także to doświadczenie artysty: w dziele pojawia się coś, czego on ani nie szukał, ani nie przeczuwał. Echo nie-

²⁶ Zob. także J. Krupiński „Estheza. Świat człowieka a sztuki projektowe” *Format. Pismo Artystyczne* nr 42/2003.

²⁷ W tym upatrywałbym racji, dla kroku, w którym Hannah Arendt – definiując kulturę – wiąże ją ze „światem”, jako sferą, gdzie przedmioty się pojawiają, ukazują (zbieżność polskich słów „świat” i „światło” wydaje się intuicyjnie pokrewna takiemu rozumieniu świata). Zob. H. Arendt „O kryzysie w kulturze...” w: *Między czasem minionym a przyszłym*. M. Godyń i W. Madej (tł.) Aletheia, Warszawa 1994.

Argumentację na rzecz obrazowego bytu świata znajduję u Arendt w jej krytyce dyktomii zjawisko-byt (rozdział „Zjawisko” w: H. Arendt *Myslenie* H. Buczyńska-Garewicz (tł.) Czytelnik, Warszawa 1991 (przekład w wielu miejscach chybiony).

znanego. Coś, co nie było jego intencją, za czego logiką on musi nadążać, czemu służy. Niemniej każdy („prawdziwy”, „wielki”) artysta doświadcza własnego dzieła niczym daru. Zna łaskę tworzenia²⁸.

Disegno urasta do *Di, segn, o*.

W ten sposób artysta, człowiek, dla swego aktu twórczego szuka podstawy i źródła. Szuka w sobie „iskry bożej”. Nazywa to upragnione nieuwarunkowane ideą lub Bogiem (Zuccari), duchem lub wartością (Kandinsky), „Promieniem wewnętrznej siły” (Zuccari) lub „białym zapładniającym promieniem” (Kandinsky), Instynktownie nie godzi się na świat, który byłby tylko produktem ludzkiego widzi-mi-się? Przywidzeniem (makijażem, szminką na materii)?

X. Aneks. Głosy

W przekonaniu, że poniższe „próbki” myśli zachęcić mogą do lektury całych tekstów dołączam je tutaj. Alberti, Zuccari oraz... Kandinsky jako XX-wieczny, bezwiedny?, kontynuator poszukiwań teoretyków *disegno*.

Leon Battista Alberti:

(...) sztuka budowania polega cała na *disegno* i wykonaniu. Istota i zasady *disegno* zawierają się w znajomości przystosowania i łączenia w sposób dobry oraz dokładny linii i kątów, w których mieści się i kształtuje obraz budynku [*la faccia dell'edificio*].

Tak więc *disegno* będzie mocnym i trwałym planem [*preordinazione*] poczętym z ducha, wykonanym w liniach i kątach²⁹.

²⁸ O ideale łaski twórczej, przeciwnym wobec ideału mocy twórczej, pisałem najszerzej w: J. Krupiński *Intencja i interpretacja* ASP, Kraków 2001. Czyż moment twórczy nie polega na tym, że artyście objawia się Inne, coś, czego nie przeczuwał, co „nie mieści” mu się „w głowie” i ją „rozsadza” – przemienia jego umysłowość? Powyżej, w przypisie, wspominam ten „cud” (przypis 9).

²⁹ L.B. Alberti „O architekturze” wyd. cyt. s. 398, 399.

W przekładzie Biegańskiej dokonałem zmiany. Wprowadziłem włoskie słowo oryginału *disegno*, podczas gdy ona tłumaczy „rysunek”. Biegańska słowem „obraz” oddaje słowo *faccia*. Tatarkiewicz przekłada: „fasada”. Wyrazem „plan” zostało tu oddane słowo *preordinazione*, co Tatarkiewicz przekłada jako „projekt” (W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. III Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967 s. 112). Te słowa oryginału przytaczam w nawiasach kwadratowych.

Alberti pisał też: „budynek jest swego rodzaju ciałem, złożonym, jak wszystkie inne ciała, z kształtu [*disegno*] i materii; z tych pierwszy jest stworzony pomysłowością człowieka, a druga jest brana z natury. Temu potrzebny jest rozum i myśl, drugim przygotowanie i wybór” (tamże, s. 397). Te sformułowania pozostają akceptowalne na grun-

Fedrico Zuccari:

Vasari (...) definiuje *disegno* w następujący sposób: *disegno* jest widocznym wyrazem i objawieniem koncepcji, która przedtem znajdowała się w duchu, i tej, którą wyobraził umysł, a wytworzyła idea.

(...) przez wewnętrzny *disegno* rozumiem nie tylko wewnętrzną koncepcję ukształtowaną w umyśle malarza, lecz także tę koncepcję, jaką dowolny umysł kształtuje (...) to koncepcja i idea kształtują wszystko w celu poznania i działania.

(...) *disegno* nie jest materią, nie jest ciałem, nie jest przypadłością żadnej substancji, lecz jest formą, ideą, ładem, regułą, celem i przedmiotem umysłu, w którym wyrażają się zamierzone rzeczy; i tak jest we wszystkich rzeczach zewnętrznych.

(...) celem wewnętrznego działania umysłu jest duchowa forma wyraźnie przedstawiająca rzecz pojmowaną

(...) ten idealny obraz ukształtowany w umyśle jest potem wyrażany i wyjaśniany linią lub w inny wizualny sposób i nazywa się go popularnie *disegno*.

(...) dusza *disegno*, a więc ten pierwszy impuls koncepcji, który porusza pierwsze wizje, winien – i może z większą racją – być nazwany pierwszą i wrodzoną koncepcją ludzkiego umysłu, duszą duszy intelektualnej (...) To ten promień wewnętrznej siły i boski obraz odcisnięty w naszej duszy rządzi, kieruje te zmysły, ten umysł, ten sąd rozróżniający i ogólny.

(...) nazwa *Disegno* jest znakiem [segn] imienia Boga [Dio].

(...) imię *Di,segn,o* jest znakiem imienia Boga (...), co jest argumentem za godnością i wielkością *disegno*, a chcąc ponadto zrozumieć pozostałe cztery litery pośrodku tego imienia *Di,segn,o*, nie zdziwimy się [pojmując] szczególną zdolność i znaczenie, które oznacza, że jest to prawdziwy znak Boga w nas³⁰.

Wassily Kandinsky:

Gdy zostaną spełnione warunki konieczne do tego, by dojrzała pewna określona forma, to wtedy tęsknota, ten niepokój wewnętrzny znajduje moc, aby w umyśle ludzkim stworzyć nową wartość, która – świadomie bądź nieświadomie – rozpoczyna życie w człowieku. Od tej chwili, świadomie lub nieświadomie, człowiek próbuje tej, żyjącej w nim, duchowej formie nowej wartości

cie materialistycznej koncepcji człowieka i kultury. To samo mówi Marks, pozostawiając człowiekowi jedynie możliwość obróbki materii: zmiany formy – kształtu – użytych materiałów.

³⁰ F. Zuccari „Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów” wyd. cyt. s. 479, 474, 475, 481, 483, 467.

nadać formę materialną. W ten sposób wartość duchowa dąży do materializacji. (...) To jest ten element pozytywny, twórczy. To dobro. Białą zapładniający promień ³¹.

Di, segn, o. The Renaissance Idea of *diesegno* as a Theory of the Aisthesis of the World

In the Renaissance theory of *diesegno* one finds a very crucial and innovative proposal concerning perception. It is a milestone in so far as understanding of *aisthesis* of the human world goes. *Aisthesis* is responsible for emergence of all cultural objects and phenomena. Moreover *aisthesis* belongs to a particular manner in which we „read” and „re-read” texts without referring to historical background of polemics, borrowings, similes and contradictions.

Janusz Krupiński – email: jk@ap.krakow.pl

³¹ W. Kandinsky „O formie” *Eseje o sztuce* E. Sagan (tł.) Politechnika Krakowska, Kraków 1991 s. 12-13. I dalej: „Ludzie są zaślepiani. Czarna dłoń kładzie się na ich oczach. Czarna dłoń tego, który nienawidzi”.