

Z b i g n i e w A m b r o ż e w i c z

Widzialność niewidzialnego. *Las Meninas* Diega Velázquez

Słowa kluczowe: *D. Velázquez, M. Merleau-Ponty, Las Meninas, widzialność, indywidualizm, perspektywa, apollińskość, dionizyjskość, sokratyzm*

Przedmiotem moich rozważań jest jeden z najświetniejszych obrazów w historii sztuki – *Las Meninas*, czyli *Panny dworskie*, pędzla hiszpańskiego mistrza Diega Velázquez. Dzieło, powstałe w roku 1656, na cztery lata przed śmiercią malarza, stało się przedmiotem wielu, często wykluczających się interpretacji. Nie jest moim zamierzeniem prezentacja i odnoszenie się do bogatej literatury dotyczącej *Las Meninas*. W swojej interpretacji, inspirowanej pewnymi wątkami niektórych dotychczasowych analiz, wspartej znaną Nietzscheańską dystynkcją, a także wizją świata zbudowaną przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, staram się znaleźć dla dzieła Velázquez metafizyczny fundament, a jednocześnie umieścić je w szerszym kulturowym i filozoficznym kontekście, pokazać je jako szczególne zjawisko postępującej indywidualizacji w myśleniu, odczuwaniu i zachowaniu, indywidualizacji jakże charakterystycznej dla rozkwitającej nowożytności.

I

Wielu interpretatorów sądzi, że *Las Meninas* były prawdopodobnie w zamierzeniu próbą uchwycenia całkiem przypadkowego zdarzenia z życia dworu królewskiego. Obraz przedstawia dziewięć (a może jedenaście?) osób i jednego psa, zgromadzonych w pomieszczeniu, które wielu uważa za część pracowni malarza, znajdującej się w królewskim zamku Alkazar w Madrycie. Centralne miejsce pośród przedstawionych postaci zajmuje ubrana w białą suknię infantka Małgorzata. Dziewczynka uchwyciona zostaje w geście odwracania

głowy i przenoszenia spojrzenia w naszą stronę. Na lewo, klęcząc, patrzy na nią młoda dwórka; właśnie podaje księżniczce napój. Z drugiej strony infantki, ze wzrokiem utkwionym w naszym kierunku, składa się do oddania ukłonu kolejna dwórka. W dolnym prawym rogu obrazu umieszczone są trzy postaci: patrząca na nas karlica, ubrana w granatową suknię, oraz karzełek, całkowicie pochłonięty zabawą ze spokojnie spoczywającym wielkim psem. Za kłaniającą się dwórką stoją pogrążone w spokojnej rozmowie dwie postaci: ochmistrzyni dworu Marcela de Uloa i ochmistrz Diego Ruiz de Azcona. Lewą część drugiego planu zajmuje obejmujący nas spojrzeniem sam Diego de Velázquez¹ – na chwilę oderwany od malowania stojącego przed nim olbrzymiego płótna, wkrótce zapewne powróci do pracy. Niemal w centrum obrazu otwierają się drzwi, ukazując schody, prowadzące w górę w bliżej nieokreśloną, wypełnioną światłem przestrzeń. Na schodach, uchwycony najprawdopodobniej w ruchu w górę, stoi mężczyzna, marszałek królowej, José Nieto Velázquez. Wreszcie pomiędzy otwartymi drzwiami a malującym Velázquezem odkrywamy dwie dziwnie jawiące się postaci. Niezwykłość tej obecności polega na tym, że są to odbicia w zwierciadle, odbicia stojących gdzieś w pobliżu, lecz poza zasięgiem naszych oczu – króla Filipa IV i jego małżonki Marianny Austriaczki. Dalsze plany i górne partie obrazu pogrążone są w półmroku lub w całkowitych niemal ciemnościach. Światło padające z prawej strony, z niewidocznych okien, oświetla w pełni jedynie białą postać infantki, a także w znacznym stopniu karlicę i obie dwórki. Żadna reprodukcja nie jest w stanie oddać wrażenia, jakie robi oryginał, dzieło o wymiarach 318 × 276 cm. Ludzkie postaci osiągają na nim wymiary niemal naturalne, co wywołuje w widzu niesamowite wrażenie prawdziwie nierzeczywistej rzeczywistości...

Niezwykłość *Las Meninas* została rozpoznana bardzo szybko. Pierwszy znany opis obrazu wyszedł spod pióra hiszpańskiego teoretyka sztuki i malarza Antonia Palomina de Castro y Valezco, który – w księdze poświęconej mistrzom hiszpańskiego malarstwa – o interesującym nas arcydziele napisał przedziwnie nielogiczne zdanie: „To, co jest opowiedziane, jest niezwykle; jest to nowa fantazja, wręcz brak słów, by oddać wdzięk i zręczność tego dzieła; jest ono bowiem prawdą, a nie malarstwem”². Palomino twierdzi oto, że obraz jest jakby opowieścią, ale wyraźnie nie może się zdecydować: opowieścią fan-

¹ O postaci malarza jako o Diegu Velázquezie pisano już trzydzieści lat po powstaniu obrazu. Szybko rozpoznano też pozostałe osoby. Wspomina o tym Andrzej Witko: „Inwentarze z 1686 i 1700 roku dodają tylko, iż Velázquez przedstawił na tym obrazie samego siebie. (...) Już w 1724 roku Antonio Palomino de Castro y Velazco w swoim słynnym dziele *El Museo Pictórico y Escala Óptica* zidentyfikował niemal wszystkie osoby ukazane na obrazie”, A. Witko, „Wprowadzenie”, w: tenże (red.), *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, Kraków 2006, s. 12.

² Tamże, s. 15.

tastyczną czy też prawdziwą... Swoją prawdziwością wykracza poza konwencje sztuki, ale prawdę osiąga właśnie dzięki wdziękowi i zręczności, walorom przynależnym dobrej sztuce. Jednakże określenie „nowa fantazja” może mieć znaczenie nieco inne od dzisiejszego. Siedemnastowieczny autor *Dialogów o malarstwie*, Vicente Carducha, wyjaśnia sens słowa „fantazja” jako całkiem nowy pomysł twórczy malarza, wędrującego niczym kozica po „drogach trudnych, badającego nowe koncepcje i myślącego w sposób wysoce odmienny, niezwykajny”³. Czy idąc zatem taką nową ścieżką, dotrzemy gdzieś poza malarstwo, aż do samej prawdy, do jakiejś istoty rzeczywistości? Autorzy piszący o *Las Meninas* zwykli powtarzać opinię nadwornego malarza króla Hiszpanii Karola II, Luki Giordano (1634–1705), który miał nazwać dzieło Velázquez „teologią malarstwa”. Zdaniem dziewiętnastowiecznego niemieckiego historyka sztuki, Carla Justiego, określenie to umiejscawia wielkie dzieła w pobliżu boskości, sugeruje, że prawdziwa sztuka ma w sobie pierwiastek nadprzyrodzony. Może dlatego na ścianie, nad zwierciadłem z odbiciem pary królewskiej umieścił Velázquez pogrążone niemal w całkowitym mroku dwa obrazy, interpretowane często jako swego rodzaju komentarz do sceny rozgrywającej się w *Las Meninas*. Skrupulatni badacze rozpoznali w wiszących na ścianie malowidłach kopie dzieł przedstawiających sceny z mitologii: *Pallas i Arachne* Rubensa oraz *Apolla i Marsjasza* Jordaensa⁴. Arachne i Marsjasz ośmielili się współzawodniczyć z bogami, Arachne z Ateną – w tkactwie, Marsjasz z Apollinem – w muzyce. Konkurowanie z nieśmiertelnymi skończyło się dla obojga tragicznie: ludzka pycha została ukarana.

Czy jednak dowodzi to wyższości boskiej sztuki nad ludzkim rzemiosłem, jak chce Charles de Tolnay?⁵ A może raczej większe znaczenie ma tu sposób eksponowania mitologicznych scen – w półmroku, odbierający im pierwszoplanowość, odsuwający od światła prawdy... To, co Velázquez myślał o ludzkich pretensjach do boskości, wyraża, jak można sądzić, obraz *Przędki* (*Las Hilanderas*). Pierwszy plan zajmuje warsztat przędzalniczy wraz z wykonującymi swoją pracę kobietami, w głębi zaś, na ścianie, wisi tkanina, na której rozgrywa się mitologiczna scena z udziałem Ateny i Arachne. Śmiertelni na tle mitu – wygląda to jak mitologizacja zwykłych ludzi, przebóstwienie ich twórczych działań, nadanie im nieomal nadprzyrodzonego sensu. Czy *Las Meninas* mają tego rodzaju „diwinizacyjne” ambicje, czy też raczej teologię malarstwa

³ Cyt. za: F. Marias, *Gatunek Las Meninas: usługi rodziny*, przeł. D. Kucala, w: tamże, s. 262.

⁴ Według Charlesa de Tolnaya, Carl Justi pierwszy rozpoznał obraz *Apollo i Marsjasz*. Z kolei hiszpański historyk sztuki F.J. Sánchez Cantón w 1943 roku zidentyfikował oba obrazy, zob. Ch. de Tolnay, *Las Meninas Velázquez. Interpretacja*, przeł. E. Damasiewicz, w: A. Witko (red.), *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, s. 63, przyp. 4.

⁵ Zob. tamże, s. 61.

można pojmować na sposób arystotelesowski, niczym *primam philosophiam* sztuki, badającą przyczyny i istotę tworzenia, a w dalszej perspektywie – całości bytu? Być może jednak pierwsze rozumienie nie wyklucza drugiego?

II

W każdym dziele sztuki to, jak jest ono zrobione, technika wykonania, stylistyczne ujęcie odgrywają zasadniczą rolę w krystalizowaniu się znaczeń. Obraz, jak powiada filozof, to „czysta widzialność”⁶. Widzialność, bo jedyną formą jego odbioru może być widzenie. Widzialność, bo powstał jako próba odwzorowania widzenia artysty. Dlatego styl obrazu nie tylko wyraża określone tendencje estetyczne epoki, ale stanowi zapis sposobu patrzenia. Maurice Merleau-Ponty zauważa, że samo postrzeżenie jest stylizacją. W każdym spostrzeżeniu dokonujemy mimowolnej interpretacji, zatem i deformacji rzeczywistości. Dzięki temu pojawia się sens. Merleau-Ponty pisze: „Wystarczy, że pośród pełni rzeczy wyźlobimy pewne zagłębienia, pewne szczeliny – a robimy to przez całe życie – aby zawitało na świat to, co jest mu najbardziej obce: sens”⁷. Ekspresja w sztuce, mówi dalej francuski filozof, to nic innego, jak przedłużenie sensotwórczego postrzeżenia, inaczej – to wynik spotkania artysty ze światem.

Wedle Ortegi y Gasset, Velázquez zasadniczo przeciwstawiał się tendencjom typowym dla XVII wieku, odchodził bowiem od formuł malarskich modnych pośród barokowych artystów. Jednakże przed atmosferą epoki i krążącymi w niej myślami nie sposób całkiem umknąć. Przyznaje to ostatecznie sam Ortega, widząc w dziele Velázqueza odpowiednik kartezjanizmu: „Jeden i drugi doprowadzają więc w swojej dziedzinie do takiej samej przemiany. Kartezjusz sprowadza myślenie do racjonalizmu, natomiast Velázquez ogranicza malarstwo do wizualności. Obaj boczą się na świat i kierują w stronę przyszłości”⁸. I nie chodzi tu oczywiście o to, by dowieść, że wizualność ma wiele wspólnego z racjonalizmem. Velázquez razem z Kartezjuszem odchodzą od – realistycznej w sztuce i scholastycznej w filozofii – obiektywistycznej iluzji, jakoby możliwa była holistyczna harmonia między ludzkim podmiotem a światem przyrody. Ale kartezjańskie poszukiwanie pewności pośród zmiennej rzeczywistości znajdujemy również w *Życiu snem*, dramacie jednego z najśłynniejszych hiszpańskich pisarzy tej epoki, Calderóna de la Barki.

⁶ Zob. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie, ekspresja, sztuka*, przeł. E. Bieńkowska, w: M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, red. S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 193.

⁸ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 48.

III

Odkrycie perspektywy uważane jest – zapewne słusznie – za wielkie osiągnięcie w sztuce obrazowania. Jednak, jak przypomina Merleau-Ponty, doświadczenie wielu malarzy wskazywało im, że nawet perspektywa linearna nie jest w stanie w pełni oddać wszystkich subtelności tego, co się widzi i tego, jak się widzi. Malarstwo klasyczne poszukiwało typowości i ogólności, dlatego wystudiowana z pietyzmem perspektywa jest w istocie widokiem znikąd, choć aspiruje do bycia spojrzeniem w pełni ludzkim. Merleau-Ponty uważa za rzecz oczywistą, że opracowany w czasach renesansu rzut perspektywiczny stanowi jeden z wielu możliwych, uwarunkowany kulturowo sposób widzenia przestrzeni. Tego rodzaju ujęcie rzeczywistości nazywa Merleau-Ponty widzeniem sztucznym, „skonstruowanym”. W widzeniu swobodnym, nieuwarunkowanym przez wykonany pomysł geometrycznej perspektywy, przedmioty „walczą” o moje spojrzenie, domagają się mojej uwagi i bycia na pierwszym planie. Doświadczam tu „świata pełnego rzeczy nieprzeliczonych i domagających się wyłączności (...), świata, który można ogarnąć tylko w przebiegu czasowym, stopniowo, gdzie każdy zysk jest zarazem stratą”⁹. W widzeniu sztucznym „przedmioty bliskie tracą coś ze swej napastliwości”, przestają narzucać się i zagrażać. Zdaniem francuskiego fenomenologa, ten rodzaj perspektywy ustanawia panowanie podmiotu poznającego nad przestrzenią i rzeczami, stwarza więc nie tylko poczucie bezpieczeństwa, ale i daje swego rodzaju władzę. Interpretację tę zdaje się potwierdzać zastosowanie perspektywy linearnej w scenografii renesansowego i barokowego dworskiego teatru włoskiego, gdzie złudzenie głębi osiągnęto poprzez odpowiednio ustawione, pokryte malowidłami konstrukcje. Jednak, by efekt złudzenia głębi był pełny, widz powinien siedzieć dokładnie naprzeciwko punktu, w którym zbiegały się perspektywiczne linie, a widzem tym mogła być tylko jedna osoba – władca, właściciel lub sponsor teatru¹⁰. W istocie, wbrew zamierzeniom renesansowych twórców, tego rodzaju perspektywa, będąc spojrzeniem „prawdziwym”, a zatem uprzywilejowanym,

⁹ M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, dz. cyt., s. 184.

¹⁰ Kazimierz Braun, reżyser i autor książki o historii teatru, pisze: „Teatr barokowy miał scenę «pudełkową», przeznaczoną do ewokowania iluzji, opartej na perspektywie. W XVII i XVIII wieku na środku parteru zasiadał król, książę, mecenas, pan. To właśnie w miejscu, gdzie stał jego fotel, zbiegały się linie perspektywy dekoracji, malowanych na płaskich zastawkach. Centrum teatru znajdowało się na widowni. (...) Dawna dekoracja iluzyjna i inscenizacja iluzyjna komponowane były tak, by ludzi widza. Były przygotowane dla widza i z punktu widzenia widza”, K. Braun, *Wielka Reforma teatru w Europie, Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 39. Takiemu traktowaniu sceny Braun przeciwstawia wprowadzone w XIX wieku naturalistyczne koncepcje, gdzie centrum teatru stała się scena, a wszystkie zabiegi inscenizacyjne, łącznie z dekoracjami, podporządkowane były nie wygodzie widza, ale działaniom postaci scenicznych. Również aktorzy na scenie grali tak, jakby publiczność nie istniała, a na jej miejscu

oddaje nie tyle ludzkie widzenie rzeczy, ile raczej „wiedzę o ludzkim widzeniu świata”¹¹ i dlatego zasługuje na miano boskiego lub... powinnościowego: „Twierdzenie, że okrąg widziany z boku widziany jest jako elipsa, jest równoznaczne z zastąpieniem postrzegania rzeczywistego przez schemat tego, co powinniśmy zobaczyć, gdybyśmy byli aparatem fotograficznym”¹². Co zatem widzimy? Merleau-Ponty podkreśla, że nasze widzenie nigdy nie jest statyczne ani też nie generuje obrazów przedmiotów zbudowanych z idealnych brył geometrycznych. W rzeczywistości widzimy więc „formę oscylującą wokół elipsy, nie będącą jednakże elipsą”¹³. Ta nieprecyzyjność w definiowaniu bierze się stąd, że zdaniem francuskiego filozofa, uchwytowanie przestrzeni nie jest czynnością intelektualną, lecz wiąże się wyłącznie z ludzką cielesnością, ciało zaś nie tkwi w przestrzeni niczym jedna z rzeczy. Poruszając się, uczestniczy niejako, wspólnie ze wzrokiem, w rozpoznawaniu przestrzeni. Dlatego, wbrew racjonalnym schematom, „kształty przestrzenne lub odległości są stosunkami zachodzącymi nie tyle między różnymi punktami obiektywnej przestrzeni, ile między nimi a środkiem perspektywy, którym jest nasze własne ciało”¹⁴. Merleau-Ponty proponuje zatem swego rodzaju cielesną subiektywizację postrzeżenia, konstruuje fenomenologię będącą nową wersją antyintelektualistycznej metafizyki à la Bergson. Szczególnie interesująco wygląda tu mianowanie mojego ciała „środkiem perspektywy”. Takie ujęcie może sugerować tzw. perspektywę odwróconą, stosowaną w ikonach. Linie takiej perspektywy zbiegają się (mniej więcej) po przeciwnej stronie niż w perspektywie geometrycznej, czyli w jakimś punkcie „przed” obrazem.

Jak to określa Maciej Kociuba, „świat przedstawiony na ikonie rozszerza się w rozbieżną, nieogarnioną przestrzeń, która antycypuje porządek nadprzyrodzony”¹⁵. Z kolei, kontynuuje Kociuba, punktem zbieżnym „przed obrazem” jest człowiek, uznany za „wyróżniony topos rzeczywistości, do której ikona odsyła”¹⁶. W ten sposób uzyskuje się obraz syntetyczny, polegający na połączeniu widoków z rozmaitych punktów obserwacji, a sam podmiot nabiera nie-

znajdowała się czwarta ściana pudełkowej sceny. Rozbicie dawnej iluzyjności służyć miało jak najpełniejszemu naśladowaniu życia.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Złudzenie obiektywizmu*, przeł. M. Ochab, w: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, opr. S. Cichowicz, Warszawa 1996, s. 103.

¹² M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cezanne'a*, przeł. M. Ochab, w: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 78.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Wyznanie wiary*, przeł. S. Cichowicz, w: M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, dz. cyt., s. 28.

¹⁵ M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010, s. 205.

¹⁶ Tamże, s. 210.

zwykłego dynamizmu „gdyż widzi tak, jak gdyby okrążał oglądane rzeczy”¹⁷, ale jednocześnie ma wrażenie, że to całość bytu okrąża jego samego. Taka perspektywa, uchylająca reguły geometrii, ma – jak sugeruje autor – wyobrażać drogę do pełnej wiedzy, która jest udziałem Boga. Wiedza stanowi więc konsekwencję widzenia. A skoro tak, dodajmy, nie dziwi, że w perspektywie odwróconej, inaczej niż w geometrycznej, absolutny i obiektywny punkt widzenia, stale wpatrzony w znajdujący się dokładnie naprzeciwko patrzący podmiot, tkwi gdzieś wewnątrz obrazu.

Ten rodzaj perspektywy wydaje się bliski intuicjom Merleau-Ponty’ego, wedle którego podmiot tworzy się nieustannie w relacji zmysłowo-intelektualnej z otaczającymi go przedmiotami i innymi niż on podmiotami. Ale czy taka przestrzeń może mieć coś wspólnego z obrazem Velázquez

Joel Snyder, choć sądzi, że nie należy czynić z perspektywy centralnego problemu *Las Meninas*, zauważa, iż Velázquez zrobił wiele, by perspektywa jego obrazu stała się intrygująca. Umieszczenie wielkiego blejtramu po lewej stronie obrazu, który zasłania nie tylko całą lewą ścianę, ale i jakiegokolwiek zbieżne linie, namalowanie jednolitej podłogi bez żadnych znaków wskazujących geometrię sali, wreszcie zasłonięcie przez postaci linii zetknięcia się posadzki ze ścianą z prawej strony – wszystkie te zabiegi malarza miały na celu, jak uważa Snyder, swego rodzaju zmylenie widza. Na domiar tam, gdzie możemy dostrzec jakieś linie ortogonalne, czyli na górze po prawej stronie, widzimy je pod postacią częściowo ukrytych w cieniu i uciekających przed naszym wzrokiem gzymsów na granicy sufitu i ściany, a cały ten fragment obrazu – jak się wyraża Snyder – „o niskiej wartości estetycznej, prawie pozbawiony koloru, nie wzbudza bezpośredniego zainteresowania”¹⁸. Te wszystkie uwagi bynajmniej nie prowadzą Snydera do zanegowania „poprawności” perspektywy w *Las Meninas* – przeciwnie, zamieszcza dwa rysunki, na których przedstawia hipotetyczny wygląd lewej ściany po usunięciu wielkiego blejtramu, zgodny ze schematem perspektywy linearnej.

Bardzo wnikliwie bada perspektywistyczne nieoczywistości obrazu Maciej Kociuba. Zauważa on przede wszystkim pojawienie się w niektórych miejscach *Las Meninas* tzw. efektu escherowskiego (nazwanego tak od nazwiska holenderskiego grafika Mauritsa C. Eschera), a w szczególności – dodajmy – pewnej odmiany tego efektu, zwanej trójkątem Penrose’a. W fenomenie tym powierzchnie widziane przez nas jako zewnętrzne niepostrzeżenie stają się wewnętrzne, wklęsłe zmieniają się w wypukłe... Efekt Eschera Kociuba znajduje na prawej ścianie, nad głową karlicy Maribarboli, gdzie widnieją ledwo

¹⁷ Tamże, s. 208.

¹⁸ J. Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, przeł. M.A. Urbańska, w: A. Witko (red.), *Tajemnica Las Meninas*, dz. cyt., s. 178.

widoczne okna, a pomiędzy nimi – krawędzie obrazów. Kociuba wskazuje na jeszcze kilka dziwnych odchyśleń od tradycyjnej perspektywy. Pędzle trzymane przez postać wyobrażającą Velázquezę nieoczekiwanie spoczywają na peruce klęczącej dwórki, która przecież znajduje się znacznie przed malarzem. Autor komentuje: „Malarz wygląda, jak gdyby nie mieścił się między ramą monstrualnie dużego blejtramu a pochylonymi plecami klęczącej dziewczyny. Sprawia to wrażenie, jakby został tu umieszczony na samym końcu, już po namalowaniu całości”¹⁹. Dziwne wydaje się polskiemu autorowi, konstатовane już przez Snydera, niedbałe potraktowanie na obrazie podłogi, a był to przecież jeden z tych elementów, który ówczesni malarze oddawali z dużą dokładnością. Nie jest to posadzka kamienna, pokryta sugerującymi kierunek biegu linii perspektywy kafłami, nie wygląda również na podłogę drewnianą. Nic nie wskazuje również na to, by posadzkę pokrywał dywan – nie widać charakterystycznej faktury. Również oświetlenie zdaje się nieco mylące, co prowadzi Kociubę do wniosku, iż „na podstawie sposobu operowania przez artystę światłocieniem nie sposób dociec rozkładu kierunków, z jakich pada światło”²⁰. Pojawia się wreszcie ogólna konstatacja o – rzecz by można – „nieprawidłowej” kompozycji obrazu, zwłaszcza z punktu widzenia dzisiejszej fotograficznej estetyki. Wielki, ciemny i brzydki sufit oraz równie ciemne i duże przestrzenie słabo widocznych obrazów wydają się zupełnie zbędne... Oczywiście, są one zbędne pozornie. Zapewne chodziło o uzyskanie efektu „żabiej perspektywy”: kiedy patrzymy na sufit, odnosimy wrażenie, że pomieszczenie jest bardzo wysokie, a my znaleźliśmy się blisko podłogi; kiedy jednak spoglądamy na postaci, wrażenie to zmienia się i zaczyna się nam wydawać, że jesteśmy znacznie wyżej²¹.

Cóż jednak wynika z tych – jak słusznie sądzi Kociuba – nieprzypadkowych „deformacji” i „usterek”? Jego zdaniem, Velázquez próbuje połączyć w jedno tradycyjną perspektywę linearną z perspektywą bliską obrazowaniu typowemu dla ikon. Jak to ujmuje autor, hiszpański malarz dąży do pogodzenia widzenia trójwymiarowego pojedynczego przedmiotu z widzeniem całościowym, dookolnym. Uzyskaną w ten sposób perspektywę Kociuba nazywa „ugiętą”, czyli taką, która „sprowadza obiekty znajdujące się wokół obserwatora do jednej perspektywy quasi-linearnej”²² i to przedstawionej na jednym planie. Nie mamy tu co prawda do czynienia z niemożliwą do osiągnięcia syntezą dwóch optyk, lecz raczej ze zbliżeniem się do siebie dwóch obcych sobie horyzontów.

¹⁹ M. Kociuba, *Antropologia...*, dz. cyt., s. 213. Jak dodaje autor, trafność tego wrażenia potwierdzają badania aparatem Roentgena: wcześniej w miejscu tym widniała inna postać.

²⁰ Tamże, s. 217.

²¹ Zob. tamże, s. 223.

²² Tamże, s. 226.

Doniosłą konsekwencją tego zbliżenia jest spotkanie się dwóch epistemologii. Pierwszą z nich zwięźle opisać można następująco: „mieć możliwie wyczerpującą wiedzę o każdym przedmiocie” – drugą zaś tak oto: „wiedzieć wiele (wszystko) o całym otaczającym świecie”²³. W pierwszym przypadku, pochodnym wobec perspektywy geometrycznej, podmiot – jak wyjaśnia Kociuba – znajduje się na zewnątrz opisywanej rzeczywistości, w drugim, pokrewnym przedstawieniom ikonicznym – zostaje przez nią ogarnięty. Inaczej rzecz ujmując, pierwsza ma charakter indywidualistyczny, bliski również stanowisku kartezjańskiemu, druga – holistyczny, pokrewny metafizyce przedkartezjańskiej. Pierwszej przypisać można analityczność, drugiej – syntetyczność.

Jeśli wszakże przyjrzeć się bliżej temu podziałowi na kartezjański analityczny indywidualizm i antykartezjański syntetyczny holizm, jego oczywistość przestaje być tak klarowna. Przypomnijmy tu opinię Merleau-Ponty’ego, wedle której linearną perspektywę cechuje sztuczność, a także dająca poczucie bezpieczeństwa władza nad przestrzenią i czasem. Francuski filozof zwraca również uwagę, że zasadą rządzącą funkcjonowaniem tej perspektywy jest klasyczne dążenie do typowości i ogólności. Przecież wspomniane miejsce władcy, dające uprzywilejowany widok na skonstruowaną według racjonalnych reguł przestrzeń sceny dworskiego teatru, nie jest związane z konkretną, niepowtarzalną osobą, lecz ze stanowiskiem lub tytułem.

Jeżeli zatem wiązać perspektywę z kartezjańskim indywidualizmem, to trzeba pamiętać, że jest to indywidualizm szczególny, a jak by się wyraził Friedrich von Hayek, po prostu indywidualizm fałszywy. Wedle Hayeka, kartezjański indywidualizm przypisuje jednostkowemu rozumowi nadludzką niemal zdolność do pełnego i systematycznego opisu sytuacji, a następnie na tej podstawie – do prawomocnego działania na polu nauki lub w sferze społecznej „dla dobra ogółu”. Hayek pisze, że takie „teorie projektowe z konieczności prowadzą bezpośrednio do socjalizmu, prawdziwy indywidualizm twierdzi, że – przeciwnie – ludzie pozostawieni samym sobie często osiągają więcej, niż mógłby zaprojektować czy przewidzieć jednostkowy ludzki rozum”²⁴. Dodajmy, że jednostka czerpie wiarę w swoje nadzwyczajne możliwości kreacyjne z przekonania o byciu częścią wielkiego, wspólnego wszystkim ludziom Rozumu.

²³ Tamże, s. 224.

²⁴ F. Hayek, *Indywidualizm prawdziwy i fałszywy*, w: tenże, *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, przeł. G. Łuczkiwicz, Kraków 1998, s. 18. Prawdziwy indywidualizm, w ujęciu Hayeka, łączy się z klasycznym liberalizmem angielskim i wykazuje sceptycyzm wobec prawomocności prognoz racjonalizmu.

IV

W *Narodzinach tragedii* Friedrich Nietzsche twierdził, że tragedią grecką rządziły dwa żywioły: dionizyjski i apollinijski. Pierwszy, wedle Nietzschego, łączył się z muzycznością, odznaczał rozlewnością i pewną amorficznością, zacieraając granice pomiędzy podmiotem a rzeczywistością przedmiotową, zwłaszcza zaś światem przyrody. Dionizyjskość przejawiała się w niepohamowanej emocjonalności, zwierzęcej pierwotnej sile, stanowiła wyraz okrutnej prawdy o istnieniu jednostkowym, niszczonego w kieracie narodzin i śmierci. Dionizyjską prawdę miała łagodzić, albo wręcz zasłaniać, apollinijskość, czyli wykreowana mocą woli ułuda, piękny, harmonijny obraz, czy nawet sen. To żywioł, w którym rodziła się w proroczym akcie utopijna wizja, łatwo znajdująca dla siebie quasi-racjonalne uzasadnienie. Zarówno apollinijskość, jak i dionizyjskość mogą ukazywać swój aspekt estetyczny, ale też religijny, polityczny lub społeczny. Nierzadko aspekty te przeplatają się wzajemnie, wynikają z siebie i warunkują. Tak dzieje się w odniesieniu do źródeł perspektywy geometrycznej. Merleau-Ponty uważa ją za sztuczny twór, za swego rodzaju ułudę, mającą za zadanie zharmonizować i uporządkować atakującą nas agresywnie – jak by wyraził się Nietzsche – dionizyjską rzeczywistość. Porządek perspektywy, odwołując się do zasad racjonalizmu, zapewnia nas wszelako, że to właśnie on prezentuje najbardziej naturalne, zgodne z rozumem widzenie rzeczywistości, że w istocie nie jest żadną ułudą albo utopijnym projektem idealnej rzeczywistości, niwelującym prerażający napór świata, lecz przedstawianiem całkowicie zgodnym z prawami optyki. Merleau-Ponty zdaje się dowodzić, iż wierząc w wyłączność realności i prawidłowości linearnej perspektywy przyjmuje się powszechny co prawda w naszej kulturze, niemniej zupełnie fałszywy punkt widzenia, zwany przez francuskiego filozofa „sztucznym”, i przeciwstawia mu on sposób patrzenia „swobodny”, bliższy prawdzie²⁵. W „swobodnym” spojrzeniu nic nie przeszkadza uwzględniać elementy perspektywy geometrycznej, jednak wtedy tylko, gdy bliskie jest to spojrzeniu naturalnemu, nieskrępowanemu geometrycznym doktrynerstwem.

²⁵ Całkiem niedawno pojawiła się koncepcja o korzeniach niewątpliwie sceptycznych, opierająca się na pewnych danych psychologicznych, zwana hipotezą Wielkiej Iluzji. Wedle tej teorii, nasz system percepcyjny nie odbiera bynajmniej zwartego, wiernego obrazu świata zewnętrznego, lecz nieciągłe migawki, z których mózg konstruuje w razie potrzeby kompletne, wirtualne reprezentacje danego przedmiotu. Jak pisze Katarzyna Szymańska, która teorię tę omawia: „Owe reprezentacje nie kumulują się i nie tworzą jednolitej, spójnej reprezentacji obserwowanego świata. Mamy wrażenie, że spostrzeżenia są bogate w detale i ciągle, choć faktycznie reprezentacje, na bazie których powstają, są ubogie, zatem owe spostrzeżenia są iluzją”, K. Szymańska, *Czy hipoteza Wielkiej Iluzji jest problemem dla teorii percepcji?*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 16, s. 33.

Koncepcja Merleau-Ponty'ego to niewątpliwie nawiązanie do starogreckich teorii godzących rozum ze zmysłami, ducha z materią, sferę polityczną z metafizyką, wspólnotę z jednostką. Żywioły dionizyjski, apolliński i sokratejski współistnieją tu w równowadze. Wbrew bowiem pogładowi Nietzschego, winiącego Sokratesa za zniszczenie władzy Dionizosa i Apollina, to nie Sokrates, czyli analityczność, dialogiczność i rozumność zrujnowały dawną tragedię, ale wyalienowanie się sokratyzmu z pozostałych dwóch żywiołów. To stan, w którym nauka, gubiąc łączność z bytem i jego cielesnością, jak twierdzi francuski fenomenolog, bliski tu diagnozom Edmunda Husserla, pogrążyła się albo w abstrakcjach, albo w dążeniu do manipulowania przejawami bytu: rzeczami i samym człowiekiem. Zdaniem Merleau-Ponty'ego, malarstwo najlepiej potrafi wyrazić tę pogmatwaną strukturę „żywej tkanki cielesności”, z której wyrastają dostępne naszemu poznaniu „pojawy”, obejmujące wszelkie aspekty istnienia. Malarstwo pokazuje to wszystko jako widzialne, a nawet ujawnia te aspekty rzeczywistości, które umykają zwykłemu spostrzeżeniu. Ale właśnie dlatego, jak sądzi Merleau-Ponty, wśród malarzy powszechna była i jest świadomość, że żaden ze znanych środków ekspresji samodzielnie nie rozwiązuje problemu przedstawienia, lecz zawsze działa w kontekście większej całości, tak jak „spośród technik perspektywicznych żadna nie jest rozwiązaniem dokładnym” i „nie ma rzutów oddających wiernie pod każdym względem świat istniejący”²⁶. Malarstwo ujawnia takie widzenie, w którym z wielością aspektów bytu spleta się wielość spojrzeń na byt, a wszystko wyrażone zostaje wielością technik. Merleau-Ponty przykłady tych wielokrotnych splotów znajduje u Cezanne'a. Jednakże *Las Meninas* stanowią nie mniej interesujący wyraz zjawiania się i widzenia opisanego przez Merleau-Ponty'ego bytu.

V

Michel Foucault w swojej książce *Słowa i rzeczy* stara się wykorzystać obraz Velázquez

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, w: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 41.

miejsca kartezjańskiego *cogito*. W miejscu zajmowanym przez podmiot powinien być malarz; ale on, jak wyjaśnia Foucault, znalazł się na obrazie – być może wyparty przez widza. Lecz ten ostatni, uważa Foucault, również został umieszczony na płótnie – jako mężczyzna stojący na schodach. Dlaczego on? Bo jest widzem, jako jedyny obejmuje wzrokiem całą scenę, tyle że z drugiej strony – opuścił przecież swoje podmiotowe, centralne miejsce... Któż je zatem zajął? Według Foucaulta, Velázquez na obrazie jest w trakcie malowania pary królewskiej, której odbicie widać w zwierciadle; oni to bowiem objęli w posiadanie uprzywilejowane stanowisko. Jednak domniemane uprzywilejowanie tej pary wygląda dość wątpliwie: podmiot obecny jest połowicznie, jedynie pod postacią lustrzanego odbłasku, i w gruncie rzeczy jest on jedynie częstką podmiotu rozproszonego, obecnego jakby na raty, ale nigdy w pełni i w całości. „Ale tu właśnie, w tym rozproszeniu, które zarazem zbiera i rozpościera, ukazana jest wszechstronnie zasadnicza pustka: konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina, i tego, w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie – który jest «Tym właśnie» – został wyłączony”²⁷. Przedstawienie, konkluduje Foucault, staje się niejako „czyste”, uwolnione od wszelkich podmiotowych uwikłań. Jednak w rzeczywistości Foucault walczy z poglądem zwanym przez niego „fenomenologicznym”, który – jak to formułuje we wstępie do angielskojęzycznego wydania *Słów i rzeczy*, „daje absolutne pierwszeństwo obserwowanemu podmiotowi, (...) przypisuje konstytutywną rolę aktowi, (...) umieszcza swój własny punkt widzenia u źródła wszelkiej historyczności – (...) krótko mówiąc, prowadzi do transcendentalnej świadomości”²⁸. Jeśli nawet francuski filozof ma rację i *Las Meninas* dają się zinterpretować jako artystyczna wypowiedź wymierzona w podmiot transcendentalny, mam poważne wątpliwości, czy jest to również opowieść o zaniku podmiotu...

Amerykański filozof John R. Searle znacznie komplikuje sensy ukryte w dziele Velázqueza. Twierdzi on, że wielkość sztalug i płótna wskazuje, iż malowany przez Velázqueza obraz nie może być portretem pary królewskiej – portrety bywały z reguły znacznie mniejszych rozmiarów. Przypuszczalne wymiary obrazu są raczej zbliżone do wielkości *Las Meninas*... Namalowany Velázquez maluje obraz, na którym został namalowany? Searle po swemu kontynuuje myśl Foucaulta: „Artysta straciwszy swój punkt widzenia

²⁷ M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2000, s. 38.

²⁸ M. Foucault, *The Order of Things*, New York 1973, s. XIV, cyt. za: D. Carroll, *The Subject of Archeology or the Sovereignty of the Episteme*, „Modern Language Notes” 1978, vol. 93, nr 4, s. 697.

A, maluje obraz z innego punktu, który znajduje się wewnątrz obrazu”²⁹. Ale to jest paradoks, mówi Searle, bo znajdując się w takiej pozycji jak na obrazie, malować może zupełnie inną scenę, z pewnością jednak nie tę z *Las Meninas*... Na czym polega paradoks? W klasycznym sposobie przedstawiania, wyjaśnia filozof – malarz maluje to, co widzi, widział lub to, co sobie wyobraża. A to, co malowane – zgodnie z tymi zasadami – odzwierciedla, imituje rzeczywistość. Otóż, zdaniem Searle’a, w naszym obrazie to, co imitowane, a zarazem widziane, nie jest widziane przez malarza, lecz przez króla. Autor obrazu przestaje być jego podmiotem, zostaje przecięta łączność pomiędzy „widzę” obrazu a „widzę” autora. Patrzymy na zdarzenia z punktu widzenia pary królewskiej. Czy jednak owo „przecięcie” łączności między obrazem i autorem nie jest w istocie pozorne? Czy nie odnajdujemy tu przedstawiania pokrewnego poetyckiej liryce roli lub narracji prowadzonej z punktu widzenia bohatera opowieści? Albowiem widzenie i widzialność – dotąd oczywiste i całkowicie przejrzyste, podobnie jak w powieści wszechwiedząca narracja – stają się na obrazie Velázquez’a problemem i głównym tematem.

Niektórzy późniejsi interpretatorzy obrazu – przede wszystkim Snyder – zauważyli co prawda, że „*Las Meninas* nie ukazują nam punktu widzenia nieobecnego króla lub królowej: obraz nie został odwzorowany z punktu leżącego dokładnie na wprost lustra”³⁰. Prowadzi to nieuchronnie do konkluzji, że oto w lustrze nie odbija się pozująca malarzowi i stojąca jakby poza obrazem para królewska, lecz fragment malowanego przez Velázquez’a obrazu, którego tył zajmuje znaczną część lewej strony *Las Meninas*. Hipotezę tę wspierają komputerowe grafiki wykonane przez Davida G. Storka i Yasuo Furuichiego. Wynika z nich, że para królewska nie może zobaczyć w lustrze swojego odbicia (wbrew interpretacji Foucaulta), ponieważ linia prosta pomiędzy środkiem lustra a parą królewską zostaje przecięta przez wielki blejtram i postać Velázquez’a³¹. Jednak w obliczu opisanych już, nieoczekiwanych perspektywicznych zniekształceń, sądzę, że i tu mamy do czynienia z konsekwencją „ugiętej perspektywy”. I dlatego wbrew pozornie wiarygodnym sugestiom komputerowo-geometrycznych odwzorowań, podzielam raczej intuicję Foucaulta, że w lustrze odbija się wizerunek realnej pary królewskiej. Velázquez bowiem przelamuje schemat perspektywy linearnej, mającej w sposób doskonały imitować rzeczywistość. Robi to, by obnażyć – podobną do realnej niemożliwości

²⁹ J.R. Searle, *Las Meninas i paradoksy malarskiego przedstawienia*, przeł. A. Kucala, w: A. Witko (red.), *Tajemnica Las Meninas*, dz. cyt., s. 146.

³⁰ J. Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, dz. cyt., s. 175.

³¹ D.G. Storka i Y. Furuichi, *Computer graphics synthesis for inferring artist studio practice: An application to Diego Velázquez’s Las Meninas*, <http://144.206.159.178/ft/CONF/16427494/16427499.pdf>, oryg. w: I.E. McDowall, M. Dolinsky (ed.), *Electronic imaging: The engineering reality of virtual reality*, vol. 7238, Bellingham 2009.

wszewiedzącego narratora – realną niemożliwość klasycznego rzutu geometrycznego, a tym samym ograniczyć do pewnego stopnia apollinińską wizję, podbudowaną sokratejską *ratio*, na rzecz dionizyjskiej nieokreśloności „żywej tkanki cielesności”. Jednak, co doskonale rozumiał Merleau-Ponty, żadna z formuł próbujących opisać przestrzeń na płaszczyźnie i żaden pojedynczy środek ekspresji nie są w stanie adekwatnie oddać zmienności i wielostronności „pojawów”. „Ugięta perspektywa” Velázquez’a to swoisty kompromis pomiędzy linearnością a ikonicznym odwróceniem, pomiędzy kartezjańskim pragnieniem zawładnięcia chaosem a oddaniem mu się w akcie mistycznego poznania. Decydujący jest tu „narcyzm” podmiotu: bierne przyjęcie do siebie naporu świata i podjęcie działania, stan bycia widzianym i widzenia, albo też spoglądanie na siebie z wnętrza i od zewnątrz. Efektu tego kompromisu nie sposób nazwać realizmem. André Malraux pisze wprost o Velázquez’ie jako o twórcy nierzeczywistych światów: „jest on mistrzem irrealności, ale czasem jakby nie chciał o niej wiedzieć. W imię realizmu?”³² To trafna uwaga i wydaje się zgodna z ustaleniami Merleau-Ponty’ego. Jednak naprawdę Malraux idzie w zupełnie inną stronę, twierdzi bowiem, że: „Jedność sztuki nie należy do świata i jedność świata nie należy do sztuki”³³, co po prostu oznacza, iż sztuka buduje rzeczywistość irrealistyczną, odrębną od świata naszego życia.

VI

Orzeczenie Malraux, odnoszące się do całej plejady wcześniejszych i współczesnych hiszpańskiemu mistrzowi twórców, wyjątkowo pasuje do Velázquez’a. Potwierdza je nie tylko sposób traktowania perspektywy u Hiszpana, ale i jego styl malowania. „Maże, po prostu maże, tak jak by się nie odważył najbezczelniejszy z Francuzów”³⁴ – taką to opinię wygłosił jeden z rosyjskich malarzy pod adresem Diega Velázquez’a, mając na myśli jego „impresjonistyczny” styl. Edouard Manet, pierwszy, który ośmielił się zrezygnować z realizmu na rzecz impresji, nazywał Hiszpana „malarzem pośród malarzy” i obwołał go swoim artystycznym patronem. Historycy sztuki bez trudu zobaczyli w stylistyce Velázquez’a charakterystyczną dla impresjonizmu manierę niedbałych pociągnięć pędzla i rozmywania konturów przedstawianych przedmiotów. Carl Justi, aczkolwiek impresjonistom niechętny, zgłębiał w 1888 roku technikę malowania *Las Meninas*, tak jakby nie zdawał sobie sprawy, że w gruncie rzeczy opowiada o nielubianych przez siebie „bezczelnych Francuzach”. Pisał zatem:

³² A. Malraux, *Przemiana Bogów. Ponadczasowe*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1985, s. 17.

³³ Tamże, s. 72–73.

³⁴ M.W. Alpatow, *Historia sztuki*, t. 3, Warszawa 1982, s. 178.

Sposób wykonania jest czytelny. Można rozróżnić w cieniach brązowe, wtarte partie podmalówki; na to zostały położone pomieszane z bielą szare powierzchnie, raz nałożone jednym rzutem, tłuste, kanciaste i bezkształtne, raz miękko rozarte jako naturalne kolory przedmiotów i światła. Takimi szerokimi, szarymi pociągnięciami zostały namalowane postaci, potem, często tylko kilkoma pociągnięciami, nadano im ich mroczne istnienie, pełną cielesną realność, puls życia. (...) Tajemnica leży w owych cienkich warstwach farby: ciemna nakładana na jasną, jasna na ciemną; nie mieszają się ze sobą, unoszą się nad sobą; kontury, poprzez szerokie, brązowe, jakby punktowe pociągnięcia pędzla, sprawiają wrażenie pulsującego ruchu³⁵.

Cechy te nie uszły uwagi Joségo Ortegi y Gasset. W jednym z kilku szkiców poświęconych swemu wielkiemu rodakowi pisał o odchodzeniu od typowych dla malarstwa włoskiego prób naśladowania rzeźbiarskich brył. Faktura i modelunek zostają zdecydowanie ograniczone: Velázquez „ledwie używa farby; jego obraz to niemal «akwarela»”. Specyficznie użyty zostaje kolor: „Plamy nie łączą się ze sobą, a tym samym nierozstrzygnięta pozostaje ich wzajemna relacja przestrzenna; jest to (...) przeciwstawienie wizualności dotykowi”³⁶. Takie traktowanie kolorów sprawia, że całość jest jedynie jakby „zbiorem barw”, skrótem walorów barwnych przedstawionych przedmiotów, same przedmioty i ludzie zaś ulegają przedziwnemu odcieleśnieniu i odrealnieniu, stając się, zdaniem filozofa, jedynie czystym doznaniem wzrokowym uciekającym przed dotykiem³⁷. Ortega posuwa się nawet do stwierdzenia, że każdy dobry hiszpański portret (domyślamy się, że w szczególności malowany przez Velázquez) wywołuje w patrzącym zdumienie przechodzące w lęk. Oto bowiem unaoczniona zostaje niezwykła przemiana nieobecności w obecność, „mistyczny bez mała dramatyzm «zjawiania się»”. Postaci istnieją na płótnie jako zjawy, ich istnienie jest stanem permanentnego dążenia do pełnego pojawienia się: „wciąż wynurzają się z niebytu w byt”³⁸. Istotnie, wrażenie swoistej dziwności może się pojawić jako skutek przedstawiania postaci, niezwykle realistycznego i dokładnego, w połączeniu z odrealniającym, na pozór niedbałym i zamazanym, „lekkim” rysunkiem nie tylko niektórych detali, ale i całych postaci i przedmiotów. Tę dwoistość widać dobrze w dworskich portretach Velázquez, ale być może przede wszystkim w dwóch jego niezwykłych arcydziełach: *Prządkach* i *Las Meninas*.

Szczególny, „zjawiskowy” sposób istnienia postaci w *Las Meninas*, umieszczonych w ramach dziwnej perspektywy, nie stanowi – jak tego chciał Malraux – dowodu na obcość sztuki wobec świata realnego. Sądzę, że raczej

³⁵ C. Justi, *Rodzina Filipa IV*, przeł. R. Samek, w: A. Witko (red.), *Tajemnica Las Meninas*, dz. cyt., s. 55.

³⁶ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, dz. cyt., s. 140.

³⁷ Tamże, s. 161.

³⁸ Tamże, s. 162.

miał tu Merleau-Ponty: malarstwo uświadamia nam to, czego na co dzień nie dostrzegamy, czyli nieuporządkowane jawienie się rzeczywistości, którą bezwiednie staramy się rozumem i zmysłami doprowadzić do jakiegoś ładu. Inaczej rzecz ujmując – malarstwo, niczym filozofia, wyrasta ze zdziwienia irrealnością realności.

VII

Król Filip IV, opiekun Velázquez, był zarówno wielbicielem sztuk plastycznych, jak i wielkim admiratorem teatru. Wiadomo, że nie tylko kazał wznieść budynek nowego teatru i interesował się żywo treścią wystawianych dramatów, ale nawet próbował swych sił jako aktor i pisarz. Pedro Calderón de la Barca należał do szczególnie lubianych przez króla autorów teatralnych. Jego dramat *Życie snem*, napisany w 1625 roku, zaliczany jest do najwybitniejszych dzieł hiszpańskiego Złotego Wieku. Jedną z najistotniejszych myśli tego dramatu wypowiada książę Zygmunt:

Czym całe życie? Szaleństwem!
Czym życie? Iluzji tłem,
Snem cieniów, nicości dnem.
Cóż szczęście dać może nietrwale,
Skoro snem życie jest całe
I nawet sny tylko są snem!

(przeł. E. Boyé)

Pragnąc odnaleźć się pośród zmiennej, niepewnej rzeczywistości, Zygmunt stara się odkryć coś, co wprowadzi ład w chaotyczne istnienie nie do końca realnych, otaczających nas bytów. Tym poszukiwanym drogowskazem staje się dla Zygmunta głęboko moralne życie, dające wewnętrzny spokój i panowanie nad namiętnościami – innymi słowy: pełną integrację czy, jak można by rzec, substancjalizację osobowości.

Nieco później, bo w roku 1637, ukazuje się drukiem *Rozprawa o metodzie*. Wobec wątpliwości co do istnienia nietrwałego, podobnego do snu świata, jedyną pewną rzeczą, dowodzi Kartezjusz, jest istnienie mojej jaźni pod postacią substancjalnej duszy. To moja rozumna dusza w akcie poznawczym nadaje światu porządek. Jeśli mówię, że widzę ludzi, to mówię tak, ponieważ *wiem*, że widzę ludzi, a zatem to sąd mojego umysłu nadaje widzeniu właściwy kształt. Ale ostateczną pewność gwarantuje myśleniu i widzeniu dopiero całkowicie oczywisty fakt istnienia Boga.

W wywodach Calderóna i Kartezjusza czai się głęboko ukryty lęk, że być może świat taki, jakim go postrzegamy, nie ma żadnego autonomicznie-

go sensu, że uczestniczymy w jakimś spektaklu, w którym znaczenia rodzą się pośród skonwencjonalizowanych gestów, słów i spojrzeń. Dobitnie i bez złudzeń wyraża to Blaise Pascal w pisanych między rokiem 1660 a 1670 *Myślach*: „zwyczaju powinno się przestrzegać jedynie dlatego, że jest zwyczajem, a nie że jest rozumny (...), nie jesteśmy zdolni wprowadzić nic prawdziwego i sprawiedliwego, (...) nie mamy o tym żadnego pojęcia”. I dlatego: „Świat ma dobry sąd o rzeczach, ponieważ tkwi w naturalnej niewiedzy, będącej prawdziwą siedzibą człowieka. (...) Słusznie zatem można powiedzieć, iż cały świat żyje w złudzeniu”³⁹. Pascalowskie złudzenie i niewiedza, Calderónowski i Kartezjuszowski sen znajdują później kontynuację jako Husserlowskie nastawienie naturalne lub Heideggerowskie Się. Wszystkie one są wyrazem prawdziwego filozoficznego toposu, apollińskiej zasłony, która zdaje się skrywać straszną prawdę i która ma zostać zerwana przez demaskatorski akt zawieszenia lub zakwestionowania rzeczywistości tego, co wydaje się realne. Czy jednak *epoche* ujawnia prawdę ostateczną? Według Merleau-Ponty’ego, po uchyleniu zasłony ukazuje się Widzialne, ale ono stanowi jedynie „pojaw” Niewidzialnego. Malarz nie pokazuje tego, co jawi się w nastawieniu naturalnym. Malarz pokazuje jednocześnie to, co jawi się w nastawieniu naturalnym, i to, co sprawia to pojawianie się, a więc coś, co zwykle umyka naszej uwadze. Dlatego nie może dziwić, że świat Velázquez

wygląda nierealnie, a namalowane postaci niczym zjawy wyłaniają się z bytu-niebytu, z czegoś, co Merleau-Ponty nazwał „żywą tkanką cielesności”. Velázquez syntetycznie pokazuje jeden z zasadniczych problemów filozoficznych, trapiących i Kartezjusza, i Pascala, i wielu innych: jak wypowiedzieć (pokazać!) nietrwałość bytów tak, by nie skazywać ich na bezpowrotne pożarcie przez nicość, ale też nie nadawać im pełnego istnienia. Albo jeszcze inaczej: jak pogodzić ich nierealność z rzeczywistością? Velázquez zdaje się wyrażać pędzlem i farbą to samo, co posługujący się piórem Kartezjusz, nazywający człowieka czymś pośrednim między Bogiem a nicością⁴⁰, albo co Pascal, odnajdujący w istocie ludzkiej niewyobrażalną wielkość i zarazem nędzę, piszący o ludzkim zawieszeniu pomiędzy dwiema nieskończonościami – nieskończoną małością i nieskończoną wielkością.

³⁹ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1996, s. 125–126 i 132–133.

⁴⁰ „Że więc jestem jakby czymś pośrednim między Bogiem i niczym, czyli tak umieszczony między najwyższym bytem a niebytem, że o ile chodzi o pochodzenie od najwyższego bytu, to nie me we mnie wprowadzie niczego, co by mnie mogło prowadzić do fałszu czy błędu, lecz o ile także w jakiś sposób mam udział w niczym, czyli w niebycie, tzn. o ile sam nie jestem najwyższym bytem i bardzo wielu rzeczy mi brak, to nie jest niczym dziwnym, że podlegam błędom”, R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Kęty 2001, s. 74.

Jeżeli Searle ma rację i Velázquez na obrazie jest w trakcie malowania obrazu, na który patrzymy, czyli właśnie *Las Meninas*, to być może słusznie mówi przy tym o paradoksie. Być może jednak jest to tylko paradoks pozorny. Merleau-Ponty zauważa, iż malarze szczególnie upodobali sobie przedstawianie siebie przy pracy. Wtedy bowiem „widzieli to, co w nich widziały rzeczy, jakby dla poświadczenia, że istnieje jakieś totalne czy absolutne widzenie, poza którym nic już nie ma, a które na nich właśnie się zamyka”⁴¹. W tym zdaniu Merleau-Ponty ujawnia, że jego fenomenologia widzenia i sztuki ma w istocie mocne korzenie egologiczne, chociaż usilnie stara się odejść od subiektywizmu. Widzenie nosi tu niezaprzeczalnie ludzkie piętno, tak jak i sztuka, będąca tworem człowieka. Widzenie wychodzi ode mnie i na mnie się zamyka. Widzialność i Niewidzialność możliwe są wyłącznie ze względu na ludzkie patrzenie, a w przypadku sztuki – patrzenie Moje. Antykartezjański pomysł Merleau-Ponty’ego, by poznający podmiot uczynić środkiem (ale nie początkiem i ośrodkiem!) perspektywy, wydaje się zrazu holistyczny, ale i... narcystyczny. Pozornie przypomina to problem perspektywy geometrycznej, gdzie można było mówić o pewnej dwuznaczności – jednostkowość niepostrzeżenie przeobraża się w uniwersalność. U Merleau-Ponty’ego z kolei rzecz dzieje się w sposób bardziej dialektyczny. Francuski fenomenolog wprowadza oto kategorię pola percepcyjnego, przynależącego do danego podmiotu, i wykorzystuje ją w opisie przedmiotowo-podmiotowej relacji: „To, że wszystko, co istnieje dla mnie, jest moje i nabiera dla mnie wartości bytu jedynie pod warunkiem, że przyłącza się do mojego pola, nie przeszkadza, lecz, przeciwnie, umożliwia pojawienie się kogoś drugiego, bo mój stosunek do mnie samego już jest ogólnością”⁴². Natrafianie na kogoś innego jest bowiem, jak powiada francuski fenomenolog, czymś podobnym do natrafiania na własne ciało. Moje własne ja oglądane jest przeze mnie jakby z zewnątrz, a dzieje się to na skutek „naporu na mnie świata”, na który odpowiadam tego świata szczególnym ujęciem. Dosadniej wyraża to Merleau-Ponty w ostatnim i niedokończonym swym dziele *Widzialne i niewidzialne*. Jestem jednocześnie w dwóch fazach: odczuwania i bycia odczuwanym, widzenia i bycia widzianym, a bliskie jest to temu, co wielu malarzy odbierało jako „narcystyczne” doznanie bycia obserwowanym przez rzeczy. Jestem przeniknięty i ukonstytuowany jako widzący, przez wszechogarniającą relację Widzialnego do siebie samego, znajduję się w „splocie” i „kręgu”, które obejmują nie tylko moje ciało. Dlatego: „jeśli mogłem zrozumieć, (...) w jaki sposób widzialne, które jest tam, jest jednocześnie moim pejzażem, to tym bardziej mogę zrozumieć, że również gdzie

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 32.

⁴² M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, przeł. J. Skoczylas, w: M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, dz. cyt., s. 70.

indziej zwraca się ono ku sobie i że istnieją inne pejzaże niż mój własny. Jeżeli widzialne dało się pochwycić przez jeden ze swoich fragmentów, osiągnięta zostaje zasada uchwytności i otwiera się pole dla innych Narcyzów, dla «międzycieleśności»⁴³. Narcyz w kręgu „ugiętej perspektywy” znajduje się w centrum, a jednocześnie w relacji z innymi elementami widzialnego. Tworzy wraz z nimi – wzajem się konstytuującymi widzianymi i widzialnymi – strukturę, która przypomina pod wieloma względami strukturę hermeneutyczną, bo pojawia się tu i obcość, i tożsamość, monolog i dialog, indywidualium i wspólnota. Ale dla Merleau-Ponty’ego podstawą ontologiczną dla dialogu, tożsamości i wspólnoty jest coś więcej niż tylko dziedziczone i zastane podłoże kulturowe. Wszystko, co jawi się i nie jawi, a zatem wszystko widzialne i niewidzialne – a przez niewidzialne filozof rozumie to, co potencjalnie widzialne, co uchwytywane przez dotyk, ruch czy myśl⁴⁴ – wszystko to zatem ma swoje źródło w surowym, nieoswojonym i pierwotnym bycie, który nie jest żadną substancją, lecz raczej czymś zbliżonym do starożytnej *arche*, jest „jakby wspólną tkanką łączącą, podtrzymującą i zasilającą nieustannie wszelkie pojawy wraz z ich jakościowym uposażeniem”, jest „możliwością pojawienia się rzeczy, ich skrytością-nieskrytością, takim przedmyślowym środowiskiem, w którym dopiero pojawia się możliwość zróżnicowania (...), a więc ostatecznie i możliwość samego myślenia”⁴⁵. Był ten, zwany przez Merleau-Ponty’ego *la chair*, co Jacek Migasiński tłumaczy jako „żywa tkanka cielesności”, stanowi ostateczną granicę wszelkiego poznania, zarówno intelektualnego, jak zmysłowego i intuicyjnego. Z zawikłanych splotów „tkanki cielesności” wyłaniają się „pojawy”, wśród których znajdują się indywidualia, w zmaganiach o własną tożsamość, zwanych czasami dialogiem, walczące z naporem jawiących się – podobnie jak one same – rzeczy i innych indywidualiów...

VIII

Wiek XVII to czas ostatecznego rozpadu dotychczasowego, opartego na antyczno-średniowiecznej metafizyce obrazu świata. Coraz intensywniejszy rozwój nauk przyrodniczych i ścisłych doprowadza do rozpowszechniania się analityczno-krytycznego myślenia nawet poza środowiskiem naukowym, co nie zawsze ma szczęśliwe konsekwencje. Angielski poeta John Donne pisał jeszcze przed wystąpieniem Kartezjusza, w roku 1611:

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Splot – chiazma*, przeł. M. Kowalska, w: M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 145.

⁴⁴ Zob. J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 79.

⁴⁵ Tamże, s. 82.

Nowa filozofia wszystko podaje w wątplenie
 Element ognia wygasł już doszczętnie,
 Słońce i Ziemia zginęły, a umysł ludzki
 Nie ma drogi do tego, czego szuka człowiek.
 (...)
 Wszystko w kawałkach, ginie wszelka zgoda,
 Zostały tylko ilość i relacja:
 Książę, podmiot, ojciec, słońce to rzeczy zapomniane...⁴⁶

Donne mówi to, co powiedzą później, każdy po swojemu, Calderón, Kartezjusz, Pascal i wielu innych. Świat w ich wizji traci substancjalność i spójność – ulega atomizacji. Nie jest teraz istotne, co w całym tym procesie odegrało największą rolę. Być może zadecydował wpływ reformacji i wykluczanie się kapitalizmu. Zaowocowało to zrodzeniem się tzw. indywidualizmu posesywnego, czyli przekonania sformułowanego m.in. przez Hobbesa i Locke'a, że niezbywalnym prawem człowieka jest posiadanie materialnych dóbr, na skutek czego „«istota człowieka» sprowadzona została do «wolności od woli innych» i do bycia wyłącznym posiadaczem swoich własnych zdolności”⁴⁷. To z kolei doprowadziło do postawienia jednostki przed i ponad społecznością, która odtąd nie jest już pojmowana jako organizm, a raczej jako zbór niezależnych i wolnych jednostek. Być może podstawowym zacznym atomistyczno-indywidualistycznej rewolucji stało się jednak ukonstytuowanie Ja badacza, stojącego naprzeciw mechanistycznie pojętej przyrody i wyrażone przez Kartezjuszowe *cogito*. Zapewne te wymienione, jak i wiele innych czynników miały wpływ na wyłonienie się trwającej do dzisiaj „ery jednostki”. Alain Renaut, autor tego wyrażenia, opisując skrajnie indywidualistyczny system Leibniza, tak charakteryzuje nowopowstałe rozumienie jednostkowości: „jest to podmiot, który konstytuuje się jako taki bez żadnego związku z czymś innym, prócz samego siebie, a więc taki, który jeśli jest ograniczony (skończony), to wcale nie w wyniku swej relacji z innym, lecz poprzez samoograniczenie, subiektywność bez intersubiektywności, tożsamość w sobie, która pozostaje bez związku zarówno z innością świata, jak też z innym ja”⁴⁸.

Rzeczywistość, słabnąca, bo coraz mniej pojmowalna, chociaż coraz lepiej racjonalizowana i analizowana, skutkuje więc – paradoksalnie – wzmocnieniem podmiotu, w sztuce zaś staje się podatna na podmiotowe manipulacje

⁴⁶ J. Donne, *An Anatomy of the World. The First Anniversary*, cyt. za: H. Arendt, *Wola*, przeł. R. Piłat, Warszawa 1996, s. 225.

⁴⁷ D. Shanahan, *Toward a Genealogy of Individualism*, Amherst 1992, s. 76. Twórcą pojęcia *possessive individualism* jest Crawford Brough Macpherson, autor książki *The Political Theory of Possessive Individualism: From Hobbes to Locke* (1962).

⁴⁸ A. Renaut, *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław 2001, s. 149.

czystą widzialnością. Sądzę, że wbrew konceptowi Foucaulta, dzieło Velázquez nie jest manifestacją zanikania podmiotu. Przeciwnie – patrzymy na obraz wprawdzie niemożliwy z punktu widzenia obiektywistycznej, scholastyczno-realistycznej konwencji poznawczo-bytowej, jednak rzeczywisty w ramach epistemologii indywidualistycznej, posługującej się ugiętą perspektywą i umocowanej na niepewnym fundamencie „cielesnej tkanki”. Jeśli istotą malarstwa jest czyste widzenie, to *Las Meninas* w pełni ją realizują, są malarstwa „pierwszą filozofią”. Foucault bardzo trafnie zaobserwował „migotliwość” pozycji podmiotu, opacznie jednak ją zrozumiał. Widzimy autora obrazu w trakcie malowania właśnie tego obrazu, w chwili gdy patrzy na nas, będąc elementem świata przedstawionego. A może patrzy na siebie samego, malującego *Las Meninas*, lub też na to, co maluje, jeśli zaś patrzy na nas, to zapewne my sami jesteśmy częścią malowidła. Na domiar okazuje się, że prawdopodobnie możemy utożsamić się nie tylko z podmiotem obrazu, ale i z odbiciem w lustrze – z parą królewską... Czyżby była to ironiczna aluzja do „królewskiego miejsca” w perspektywie linearnej dworskiego teatru? To pytanie nie musi bynajmniej zostać uznane za nadinterpretację, gdy uświadomimy sobie, że Velázquez był znakomicie obeznany z tajnikami nauki o perspektywie, a w jego bibliotece znajdowały się najbardziej znaczące dzieła epoki poświęcone temu zagadnieniu. Trzeba tu jeszcze przypomnieć, że cały ten spektakl zjawiania się, przemian i oglądania odbywa się pod uważnym spojrzeniem nie tylko malarza, ale i kilku innych postaci.

Na czym jednak miałyby polegać wspomniane wzmocnienie podmiotu w odniesieniu do *Las Meninas*? W swojej interpretacji dzieła Velázquez Sveltana Alpers wyprzedza ustalenia Macieja Kociuby odnoszące się do łączenia w jedno dwóch rodzajów perspektywy. Wnioski wyprowadzane przez Alpers pozwalają na sformułowanie sądów na temat usytuowania podmiotu w stosunku do świata przedstawionego na obrazie, a także wobec świata pozaobrazowego. Autorka trafnie zauważa, że kłopot z jednoznacznym odczytaniem obrazu nie bierze się bynajmniej – jak tego chciał Foucault – z charakterystycznej dla klasycyzmu nieobecności podmiotu. Alpers sądzi, że hiszpański malarz dążył do pogodzenia dwóch znanych ówczesznie sposobów obrazowania. Pierwszy z nich przypomina widok z okna: „Artysta umieszcza się w pozycji widza stojącego przed powierzchnią obrazu i spogląda przez jego ramy na świat, który następnie rekonstruuje na powierzchni za pomocą geometrycznej konwencji linearnej perspektywy”⁴⁹. W drugim sposobie przedstawiania to nie artysta ujmuje świat w linearne ramy, lecz sam „świat wytwarza swój własny

⁴⁹ S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, „Representations” 1983, nr 1, s. 37.

obraz bez konieczności ujmowania go w ramy”⁵⁰. W pierwszym przypadku człowiek panuje nad światem, w drugim świat nie tylko pozostaje poza kontrolą podmiotu, ale wręcz narzuca mu swoje zasady i zgodnie z nimi pozwala stać się jego częścią. Innymi słowy: „Artysta pierwszego rodzaju ogłasza: «widzę świat», podczas gdy ten drugi pokazuje raczej, że świat «jest właśnie widziany»”⁵¹. Alpers dowodzi, że obydwie sposoby przedstawiania współistnieją w *Las Meninas*. Skutkuje to dość niezwykłą podwójnością: mamy jednocześnie do czynienia z powieleniem świata i z jego rekonstrukcją widzianą przez okienne ramy. Świat powielony to świat „widziany”, a zatem istniejący niejako pierwotnie wobec mojego spojrzenia, utożsamianego przez Alpers ze spojrzeniem artysty. Ale – zaznacza autorka – gdybyśmy na świat nie patrzyli, nie posiadałby on owej cechy bycia pierwotnym. Wynika z tego, że oto świat widziany znajduje się przede mną (oraz przed królem i królową), ponieważ to ja decyduję ostatecznie o jego obecności. Ujmując jeszcze inaczej konkluzje poczynione przez Alpers: wymieszanie obu rodzajów spoglądania pokazuje z jednej strony olbrzymi wpływ wywierany przez otaczający świat na patrzący podmiot-artystę, z drugiej wszakże nie pozostawia wątpliwości, że to, na co patrzemy, jest już nieuchronnie artystycznym przetworzeniem, zależnym od twórczej jaźni, zgodnie ze znaną sugestią Merleau-Ponty’ego o naszym mimowolnie interpretującym oglądzie świata⁵².

Sterylny, geometryczno-logiczny indywidualizm Kartezjusza i Leibniza (a może – jak pisze von Hayek – indywidualizm „fałszywy”) przeobraża się pod pędzlem hiszpańskiego mistrza w zmaganie artysty i człowieka o jednostkową niezależność. Jestem tu, na obrazie, i patrzę na was, mówi Velázquez, chociaż w tym miejscu nie powinno mnie być, i widzicie mnie, jak maluję obraz, na który patrzycie, chociaż nie powinniście mnie widzieć. Jestem tu, bo tak chcę, bo to ja ustalę reguły i porządek tego świata, a jedna konwencja deszyfrowania i przedstawiania świata może zostać zastąpiona przez inną. Autoportret w *Las Meninas* to nie tylko część pewnej gry, ale i autograf: to ja jestem tym, który to uczynił. Jednakże indywidualizm Velázqueza nie jest całkowicie tożsamy z oderwanym, monadycznym indywidualizmem Hobbesa czy Kartezjusza. Ja Velázqueza tkwi pośród innych jaźni i przedmiotów, istnieje w namalowanym świecie, stanowi jeden z węzłów skomplikowanych splotów „żywej tkanki cielesnej”, choć zapewne węzeł centralny, początkowy i docelowy. *Las Meninas* dokonują jeszcze jednej pozornie niemożliwej

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² Przypominam cytowane już wyżej słowa francuskiego fenomenologa dotyczące naszego poznania świata: „Wystarczy, że pośród pełni rzeczy wyłobimy pewne zagłębienia, pewne szczeliny – a robimy to przez całe życie – aby zawitało na świat to, co jest mu najbardziej obce: sens” (por. przyp. 7).

rzeczy: godzą trzy skłócone żywioły – sokratyzm z dionizyjskością i apollińskością. Apollińska zasłona ułudy nie zostaje przecież zerwana, przeciwnie – ogarnia nas w całej pełni, tyle tylko, że jej mechanizmy (oniryczne, jak chciał Kartezjusz, a może czysto konwencjonalne, jak sądził Pascal) zostają subtelnie obnażone przez ujawniającego się autora. Widzimy i pojmujemy, co autor przekazuje nam w obrazie: ułuda ta wyrasta na dionizyjskim podłożu nieuporządkowanych i spontanicznych „splotów” i szaleństw ciała i materii, uwikłanych w nieustającą „produkcję” pojawiających się. Możemy zdać sobie z tego sprawę jedynie dzięki celowym poczynaniom autora, pokazującym nam uładzoną, zracjonalizowaną warstwę „cielesnej tkanki”, warstwę permanentnego dialogu spojrzeń i pojawiających się. Ale autor, niczym wytrawny uczeń Sokratesa, panuje nad tym dialogiem, aranżując go zgodnie z żelaznymi zasadami malarzkiej retoryki i erystyki.

IX

Jeśli ta interpretacja jest choć trochę prawdziwa, to istotnie *Las Meninas* nazwać można teologią malarstwa. Dzieło Velázquez

coś przedstawia, ale poza przedstawienie danego konkretnego wychodzi, i to w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze, niemal fizycznie rozsadza ramy obrazu we wszystkich możliwych kierunkach: rozszerza się w stronę prawą i w lewą (z prawej strony pochodzi światło, ale jego źródła nie widać, lewa zaś, ucięta, wskazuje na niewidoczny dalszy ciąg, ale i maskuje rzeczywistą perspektywę), w głąb (tam, gdzie otwierają się drzwi i pojawia postać na schodach), i przeciwnie – tam, gdzie miejsce podmiotu (i gdzie znajduje się domniemany malarz, widz lub królewska para); zewsząd dzieją się rzeczy mające wpływ na sens przedstawienia. Po drugie, sięga poza konkret w stronę czystego, czyli bezprzedmiotowego przedstawienia – widzialności. Ale przecież wydaje się, że nie o samą widzialność tu chodzi, lecz o sprawy poza dosłowną widzialność wykraczające: dezintegrację świata, integrację jednostki ludzkiej, kompetencje podmiotu twórczego i strukturę dzieła sztuki. Atoli i te kwestie nie są ostateczne. Widzieć je trzeba w kontekście niedającej się wyrazić boskości – transcendentnej, a może już ludzkiej; jej promienie, niczym w Platońskiej jaskini, rozświetlają centrum przyciemnionego *universum* egzystencji zjaw i półbytów – *Las Meninas*.

Streszczenie

W eseju przedstawiam interpretację słynnego dzieła Diega Velázquezego *Las Meninas*, korzystając przede wszystkim z pomysłów fenomenologii widzialności Maurice'a Merleau-Ponty'ego i pewnych ustaleń Macieja Kociuby dotyczących perspektywy. Staram się dowieść, że obraz przekazuje znaczenia mocno osadzone w ówczesnej epoce i ściśle związane z ideami takich myślicieli i twórców, jak Kartezjusz, Pascal czy Calderón, a także zawierające oryginalną interpretację rodzącego się indywidualizmu.



Las Meninas, Diego de Velázquez



Las Meninas, Pablo Picasso



Las Meninas, Manuel Matos