

# Veritas sequitur esse rei...

## Biczowanie Piero della Francesca.

### Diegesis w Pamięci Włoch

### Wojciecha Karpińskiego

Interpretując dzieła sztuki, należy najpierw rozpocząć od kwestii *sensus animi*<sup>1</sup>, o której Tomasz z Akwinu pisał w dziele *Summa theologiae*, podobnie jak Arystoteles, twierdząc *in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsam*<sup>2</sup>. Bardzo ważne zdanie za neoplatonczykami wypowiedział Boecjusz, że dla uchwycenia piękna człowiek musi posiadać piękno w sobie<sup>3</sup>. W człowieku powinna być szczególna zdolność, która pozwala mu odkrywać piękno. Jan Szkot Eriugena określa to jako *interior sensus animi*<sup>4</sup>, a Bonawentura nazywał to *visus spiritualis*<sup>5</sup>. Autor *Versio Operum Sancti Dionysii Aeropagitae* podkreślił, że kto zajmuje taką postawę, ten w pięknej rzeczy widzieć będzie jedynie chwałę Stwórcy i jego dzieł<sup>6</sup>. Roger de Piles w dziele *Cours de peinture par principe* konstatawał, że prawda w sztuce najbardziej pociąga czytelnika i widza. Wyróżnił jej dwa rodzaje: prawdę prostą – pierwszą, która polega na wiernym naśladowaniu natury, i prawdę drugą – idealną, ujawniającą się w doborze doskonałości, jakich nie znajdzie się w rzeczywistości, ale które artysta może spróbować przedstawić<sup>7</sup>. W prawdzie idealnej jest miejsce na bogactwo myśli i piękno wyrazu. Jest to również prawda zadziwiająca, bo, jak wskazał francuski pisarz, poszczególnemu przedmiotowi dodaje to, czego on nie ma, ale co mógłby mieć. Leon Battista Alberti podkreśla znów, że prawda jest warunkiem koniecznym piękna i jest najpewniejszym środkiem, aby je osiągnąć<sup>8</sup>. Również w późniejszych epokach tematyka wartości w sztuce była ważna i obecna nie tylko w badaniach teoretyków sztuki, ale także filozofów, by

przywołać tu myśl George'a Wilhelma Hegla, który pisał, że: *Powołaniem sztuki jest ujawnienie prawdy*<sup>9</sup>. Dodał jeszcze, że: *Sfera boskiej prawdy, artystycznie dla oglądu i uczucia przedstawiona, stanowi centralny punkt całego świata sztuki*<sup>10</sup>. Ciekawą sentencję w książce *Panteon wiedzy ludzkiej* zawarł Bronisław Ferdynand Trentowski: *Piękność to forma prawdy. Im więcej prawdy, tym więcej piękności*<sup>11</sup>.

Do przeżycia piękna potrzebne jest nie tylko piękno przedmiotu, ale także szczególna zdolność, w jaką wyposażony jest umysł, potrzebna jest właściwa postawa podmiotu. Siła zarówno intelektu i poznania zależy od stopnia duchowości. Według francuskiego filozofa André Comte-Sponville'a duchowość polega na wewnętrznym doświadczeniu jednostki, na tym, co nas może poruszyć czy pobudzić:

Gdy dziś mówimy o duchowości, to najczęściej po to, żeby wskazać – w sumie całkiem ograniczoną, chociaż może otwartą na to, co nieograniczone – część naszego wewnętrznego życia, tę, która ma związek z Absolutem, nieskończonością i wiecznością. To jakby najwyższy szczyt ducha, wyznaczający jego największą amplitudę<sup>12</sup>.

Robert Wuthnow przez duchowość rozumie *wszystkie wierzenia i działania, poprzez które jednostki podejmują wysiłek odniesienia swego życia do Boga lub istoty boskiej czy też jakiegoś innego pojęcia transcendentnego*<sup>13</sup>. Wskazuje on na ważną rolę kapitału religijnego i społeczno-kulturowego, z którego ludzie czerpią,

1 Tłum. zmysł duszy.

2 Tomasz z Akwinu pisał, że: *Tylko człowiek znajduje upodobanie w samej piękności rzeczy zmysłowych*. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, ed. A.D. Sertillanges, Paris 1925, II-a II-ae, q. 141 a.4 ad.

3 Boecjusz, *De institutione musica libri quinque. Topicorum Aristotelis interpretatio*, J.P. Migne, P.L. ev. 64. Zob. W. Tatariewicz, *Sztuka a prawda w: tegoż, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 350–360.

4 Tłum. wewnętrzny zmysł duszy.

5 Tłum. widzenie duchowe.

6 J. Szkot Eriugena, *De disione naturae*, P.L. Migne, v. 122 – *Expositiones super hierarchiam coelestem*, ed. H.F. Dondaine, „Revue d. Science Philos.-Theol.” XXXIX, 1950.

7 R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, s. 120. Por. W. Tatariewicz, *Sztuka a prawda w: tegoż, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 350–360.

8 Zob. L.B. Alberti, *De pictura*, Mallé 1950, przeł. L. Winniczuk, *O malarstwie*, Warszawa 1963.

9 G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1964, s. 223.

10 Tamże.

11 Warto zapoznać się z rozdziałami: *Estetyka. Trzecia morfizyki część i Artystyka. Pierwsza estetyki dzielnica*. Zob. B.F. Trentowski, *Panteon wiedzy ludzkiej*, Poznań 1874, s. 400–505.

12 A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011, s. 144. Duchowość jest fenomenem wieloaspektowym i może być badana interdyscyplinarnie. Kees Waaijman przedstawia szkic badań tego fenomenu prowadzony w ramach dwunastu dyscyplin naukowych. Są to: teologia, religioznawstwo, filozofia, literaturoznawstwo, historia, antropologia, psychologia, socjologia, pedagogika, zarządzanie, medycyna i nauki przyrodnicze. Zob. K. Waaijman, *Spirituality – a Multifaceted Phenomenon. Interdisciplinary Explorations*, „Studies in Spirituality” 2007, nr 17, s. 1–113.

13 R. Wuthnow, *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, Berkeley 1998, s. VIII.

formując swą duchowość. Stąd też duchowość nie jest jedynie wytworem jednostek, lecz jest kształtowana poprzez szersze uwarunkowania społeczne oraz przez wierzenia i wartości obecne w kulturze<sup>14</sup>. Nad tą problematyką zastanawia się Wojciech Karpiński w książce *Pamięć Włoch*:

Jak jednak wyrazić ten sen, jak uratować Wenecję wewnątrz siebie, utrwalić jej oddziaływanie? *Venice preserved* – tytuł, w różnych językach wymiany, dzieł Thomasa Otwaya Hugona von Hofmannsthal, Simone Weil – to cały program, pragnienie stare i często powracające, w rzeczywistości pragnienie ożywienia siebie, uratowanie siebie przed duchową gnuśnością, przed grzechem acedii, przed wewnętrznym porażeniem, paraliżem ducha. (...) Walka ze ślepotą, z niemocą: znamy uczucie, gdy sens, żywe przesłanie utworu czy obrazu, wymyka się nam, przecieka przez palce. A jeżeli to jest sens drugiej osoby, nasz własny? Zdarza się, że nie widzące oczy prześlizgują się po najsłynniejszych obrazach, że piękno zewnętrzne, wewnętrzna wiedza zostają uruchomione, rozłączone. Zaślepienie zdarzyć się może każdemu. Po drodze powinny być właśnie przemyślenie oczu, odnowieniem wrażliwości. Harmonijny splot wytworzony przez włoską kulturę, współwystępowanie sztuki i polityki, nieba i ziemi, ułatwia walkę z jałowością. *Pamięć Włoch* to także pamięć o przezwyciężaniu niemocy. To lekarstwo przeciw gnuśności<sup>15</sup>.

Poznanie kultury włoskiej dla autora *Twarzy* przybiera wymiar poznania poetycznego<sup>16</sup>. Celem tego poznania nie jest informacja o rzeczywistości, ale samo piękno w jego najszerszym, transcendentalnym rozumieniu<sup>17</sup>. W poznaniu twórczym następuje przekształcenie uprzednio aspektowo, wybiórczo ujętej treści, dostarczonej przez poznanie informacyjne, w nowe zespoły treści. Ów intelektualny konstrukt może być urzeczywistniony, „wcielony” w materiał pozapsychiczny i przybrać postać właśnie dzieła sztuki. Poznanie twórcze znajduje się u podstaw wszelkich twórczości kulturowych<sup>18</sup>.

14 Tamże.

15 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Gdańsk 2002, s. 18.

16 W dziedzinie poznania poetycznego, można wyróżnić trzy fazy. Faza pierwotna stanowi zdolność twórczego widzenia rzeczywistości, czyli jakiś wrodzony i podległy kształceniu talent twórczy (dar wizji artystycznej). Drugi etap dziedziny poznania wytwórczego to sztuka, zdolność wykonania dzieła widzianego w twórczym poznaniu (*techné, ars*), czyli wprowadzenie konstrukcji poznawczej w jakąś swoistą materię. Jako trzeci etap poznania poetycznego bywa wymieniany mądrościowy osąd, stanowiący bądź krytyczne poznanie dzieła sztuki (dzieła wytworzonego), bądź też poznanie estetyczne jako „odpowiedź” na poznanie twórcze, artystyczne. M.A. Krapiec, *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1974, s. 194; oraz M.A. Krapiec, *Człowiek. Kultura. Uniwersytet*, oprac. A. Wawrzyniak, Lublin 1982, s. 107. Por. M.A. Krapiec, *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasza z Akwinu*, Lublin 1963; M.A. Krapiec, *Tomasz z Akwinu. De ente et essentia. O bycie i istocie. Przekład – komentarz – studia*, Lublin 1981.

17 M.A. Krapiec, *Ja – człowiek*, dz. cyt., s. 194.

18 Tamże.

Czasem usiłuję sobie wyobrazić niewidoczne nici, które ludzi należących do kręgu europejskiej kultury łączą z kamieniami Rzymu. Są to więzi delikatne, wielostopniowe, wyznaczone przez tradycję, wykształcenie, zamiłowania. Nie należy jednak odmawiać im znaczenia. (...) Dla ludzi przeświadczonych o uniwersalności pewnych idei Rzym jest miastem uniwersalnym.

Nie jest to uniwersalność redukująca się do jednej formuły, jednego *credo*, jednej dziedziny umysłu. Można do niej dostąpić w wielu językach, na wielu płaszczyznach. Droga prowadzi czasem bezpośrednio do jednostkowej świadomości, czasem konieczne są stopnie pośredniczące, ułatwiające zrozumienie rzymskiego uniwersalizmu. (...) Dlatego warto czasem przypomnieć sobie o wytwor-



Piero della Francesca, *Biczowanie*

zonych w historii więzach, które splatają naszą świadomość kulturalną z tym miastem. Każdy może wysnuć na prywatny użytek takie „zapośredniczające mitologie”, które łatwiej pozwolą mu się poruszać po wielu kręgach Rzymu<sup>19</sup>.

*Pamięć Włoch* to dzieło, w którym świat jest przedstawiony w sposób diegetyczny, składa się z dwóch odrębnych poziomów ontologicznych, bezpośrednio przedstawionego świata narratora i świata zapośredniczonego przez jego głos. Uwaga czytelnika jest zwrócona w tym momencie ku drugiemu światu – zapośredniczonemu, ale należy pamiętać, iż pod względem strukturalnym jest on podporządkowany światu narratora. Świat istnieje dzięki głosowi narratora, który o nim opowiada. Karol Berger w książce *Potęga smaku* konstatuje, że wszystkie głosy, które biorą udział w akcie przedstawienia, są także przedstawiane, ale nie wszystko, co przedstawiane, jest jednocześnie zaangażowane w akt przedstawienia. Badacz

19 O inspiracjach włoskich w literaturze polskiej Karpiński pisze w rozdziale *Powieść Rzymska*, przywołując twórczość Zygmunta Krasińskiego. Zob. W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 180–190.

twierdzi, że w malarstwie sposób przedstawienia jest wchłonięty przez treść<sup>20</sup>. Aby znaleźć w malarstwie coś analogicznego do mówiącego bezpośrednio głosu w literaturze, należy poszerzyć zakres pojęcia głosu, tak, aby obejmował on nie tylko czyjąś mowę, ale także całą postać, zwłaszcza mimikę twarzy i gesty. Postać literacka wyraża komunikat za pomocą języka, postać z obrazu za pomocą wyglądu. Paul Cézanne w liście do Emila Bernarda z 26 maja 1904 roku napisanym w Aix en Provence, podkreślił:

Wracam zawsze do tego, że malarz powinien całkowicie poświęcić się studiowaniu natury i starać się tworzyć obrazy, które będą wskazaniem. (...) Literat wypowiada się za pomocą abstrakcji, gdy tymczasem malarz konkretyzuje swoje doznania i postrzeżenia za pomocą rysunku i barwy. Nie można być nazbyt skrupulatnym ani zbyt szczerym, ani zbyt uległym wobec natury. Ale jest się w większym lub mniejszym stopniu panem swego modelu, a zwłaszcza swoich środków wyrazu. Należy wniknąć w to, co się ma przed sobą i dążyć uparcie do możliwie logicznego wypowiedzenia się<sup>21</sup>.

Uświadomienie sobie pewnych ważnych rysów sztuki i wartości estetycznych oraz wyrażonego i przedstawionego w dziełach sztuki świata staje się ważne dla rozpatrzenia, kim jest człowiek i czym jest wartość sztuki, która wywiera wpływ na jego świadomość. Poprzez wartości estetyczne sztuka łączy człowieka z rzeczywistością oraz pomaga mu tę rzeczywistość zrozumieć i przekształcać. Książka *Pamięć Włoch* Wojciecha Karpińskiego ukazuje człowieka *in statu viae*<sup>22</sup>, a sztuka na tej drodze staje się bardziej swoistym przewodnikiem aniżeli księgą pozwalającą na wgląd w bezpośrednią wiedzę o człowieku i Transcendencji. Świat należy traktować jako hermeneutykę i poszukiwać właściwego miejsca dla objawienia prawdy Absolutnej. Podróż do Włoch dla pisarza jest jego artystycznym świadectwem. Nie chodzi tylko o doświadczenie historyczne, cywilizacyjne, społeczne, ale przede wszystkim o przeżycie wewnętrzne, o kształtowanie osobowości w kontakcie ze światem artystycznym – malarskim, o tworzenie i wybór wartości. Potwierdza to pisarz w refleksji nad dziełami Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni:

Kiedy jednak myślę o najsilniejszym przeżyciu, o największej indywidualności twórczej, wspominam Michała Anioła. Nie tyle doskonałość grobowców medycejskich, *Piety*, *Dawida*, lecz półtkwiących jeszcze w kamiennym bloku *Jeńców*, a zwłaszcza *Św. Mateusza* ściskającego zarzysm dłoni zarzys świętej księgi – rozdwojony w sobie, zmagający się z cielesnością, rwący się z kamiennej bryły

ku światu, a zarazem niknący ze świata ku nowemu życiu (...). Utajona w bryle postać domagała się, abym dopełnił jej istnienie, ode mnie żądała sensu, ale i mnie sens narzucała.

Tu rozumiałem wypowiedź Michała Anioła, że prawdziwe rzeźbiarstwo – polega na odrzuceniu budulca tego, co niepotrzebne, ale rozumiałem również, że artysta nie może dokonać tego zabiegu raz na zawsze i do końca, że sztuka nie jest czystą ideą, czystą esencją, że także w najdoskonalszych realizacjach zawiera element tajemnicy. (...) Niedokończenie, niedopowiedzenie, zmaganie się z ograniczeniami formy jest zamierzonym składnikiem tej sztuki<sup>23</sup>.

Autor za pomocą słowa pragnie oddać całą potęgę i bogactwo sztuki i kultury włoskiej, to również próba utrwalenia własnej, jedynej i niepowtarzalnej reakcji na te zjawiska oraz skonfrontowania swojego życia z nowym doświadczeniem. To podróż intelektualna, estetyczna i wielka przygoda duchowa, która umożliwia pełniejsze rozpoznanie własnego „Ja”: *Stalem przed idealnie spokojną wizją „Biczowania” i czułem, że malarstwo otwiera mi tym dziełem nowe obszary*<sup>24</sup>. Takich doznań bohater doświadcza podczas oglądania obrazu *Biczowanie* Piera della Francesca. W przeżyciach estetycznych człowiek uzyskuje nowe poznanie świata i nowy sposób widzenia. Sztuka tylko pozornie go odrywa od świata, lecz poprzez właściwe jej zrozumienie i przeżycie człowiek powraca do niego wzbogacony o nowe doświadczenia, które pozwalają lepiej zrozumieć życie. W przeżyciu estetycznym ma miejsce szczególny dystans wobec prezentowanych spraw w dziele sztuki, dystans, który pozwala uzyskać odpowiednią wiedzę o sobie, sztuka zmusza do zajęcia odpowiedniego stanowiska, do opowiedzenia się po którejś stronie, dzięki niej człowiek może odkryć siebie na nowo. Skłania do refleksji, do stawiania pytań o sens życia, o miejsce człowieka w świecie, o *eidosa*<sup>25</sup> swojej osoby, o naczelne wartości w życiu, jak prawda, dobro czy piękno.

Tomasz z Akwinu, analizując pojęcie prawdy w kontekście transcendentaliów, wychodzi od twierdzenia, że człowiek w swych potencjalnościach pozostaje niezmiennie pierwotną sceną dramatu. Dramatu, który na przykład rozgrywa się na obrazie *Biczowanie*:

Kompozycja niezwykle, wyraźnie dzieląca się na dwie części, dwa plany, a jednak organicznie spójna. Z jednej strony scena cofnięta: pod marmurowym portykiem, gdzie wszystko jest grą proporcji, układem liczb, spokojną doskonałością architektury, przy białej kolumnie zwieńczonej złotym antycznym posągami stoi obnażony Zbawiciel<sup>26</sup>.

20 K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, Gdańsk 2008, s. 348–355.

21 Paul Cézanne, *Correspondence*, recueillie, annotée et préfacé par John Rewald, Paris 1937, s. 259–260; 276–277.

22 Tłum. w drodze.

23 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 72.

24 Tamże, s. 133.

25 Tłum. idea.

26 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 133.

Piero della Francesca pojmował malarstwo jako wiedzę o perspektywie<sup>27</sup>, pozwalającą zgodnie z prawami optyki przedstawić na płaszczyźnie świat trójwymiarowy. Połączenie sztuki z matematyką było naturalne w epoce, która podjęła tradycję platońską i pitagorejską. Według Platona to właśnie myślenie matematyczne jest najbardziej doskonałym i precyzyjnym sposobem docierania do bytu. Po wielu przeprowadzonych analizach dochodzi do wniosku, że przedmioty o kształcie np. koła, prostokąta, czworoboku istnieją idealnie, ale nie posiadają racji własnego uzasadnienia. Należy jej poszukiwać poza nimi samymi, na pewno nie na poziomie zmysłowych spostrzeżeń czy poznania dianoetycznego. Grecki filozof dodaje:

I to, że posługują się przy tym postaciami widzianymi i mówią o nich, jednakże nie te widzialne postacie mając na myśli, tylko tamte, do których widziane są tylko podobne; oni myślą o Czworoboku samym, o Przekątni samej, ale nie o tej, którą właśnie rysują, i o innych tak samo; te rzeczy oni rękami wykonują i kreślą, i one potrafią rzucać cienie i dawać odbicia w wodach, ale oni się nimi posługują znowu tylko tak jak obrazami, a starają się dojrzeć tamte rzeczy same, których nikt nie potrafi dojrzeć inaczej, jak tylko myślą<sup>28</sup>.

Platon poszukuje źródeł ostatecznego uzasadnienia przedmiotów geometrii poza samą matematyką. Czym są idee geometryczne? Jak rozumieć związek między ideami geometrycznymi a przedmiotami geometrii? Interesującą koncepcję przedstawił Anders Wedberg w pracy *Plato's Philosophy of Mathematics*, stwierdził, że idee platońskie w ich geometrycznej postaci mają status „obiektów” pozaczasowych i dostępne są jedynie poznaniu myślowemu. Znamionuje

je przy tym ostateczna i absolutna prawdziwość<sup>29</sup>. Mamy zatem do czynienia z teorią „dwóch światów” opartą na zasadzie partycypacji. Prześledźmy tę sytuację na obrazie:

Dwóch biczących zamarło z podniesionymi rękami. Słychać ciszę zbliżającego się uderzenia. Chwila zatrzymana na wieczność, jak zatrzymało się biczące ramię. Po drugiej stronie obrazu wysunięte na pierwszy plan postaci. Stoją, ludzkie drzewa, silnie wkorzenione nogami w ziemię, stoją z jakąś niezwykłą koniecznością. Patrzą spojrzeniem intensywnym i nie widzącym. Obie części dzieła splecione jednym rytmem, atmosfera zarazem lodowatego spokoju i poetyckiego napięcia<sup>30</sup>.

Byt i nicość spotykają się w jednym miejscu. Ten świat nie powinien w takim kształcie istnieć, nie powinien trwać. W dodatku skłania się ku nieistnieniu. Żyjemy pośrodku stworzenia, które rozpada się. Prawda świata wskazuje na kruchość tego świata, sama staje się ofiarą tej kruchości. Na Prawdzie Absolutnej od samego początku wyznaczony jest śmiertelny wyrok. Jak pisze Karpiński:

Geometryczna myśl ludzka stworzyła scenierię, w której toczy się dramat męki i odkupienia. Kontrast i zespolenie; precyzja i niedopowiedzenie. Dzieło nie jest ilustracją tezy, czy problemu, nie jest ornamentem. Jak określić ten stan absolutnej niezbędności, tożsamości znaku i znaczenia?<sup>31</sup>

Pole napięć dobrze obrazuje kwadrat, w którym został umiejscowiony Chrystus, interesujące uwagi na ten temat przedstawił Wassily Kandinsky. Figurę tę łatwo wyodrębnić na obrazie, ze względu na to, jak podkreśla autor *Fajki van Gogha*:

Malarstwo przejrzyste, całkowite, będące czymś więcej niż tylko estetyczną radością. I dla naszego oka dramatyczna staje się już nie tylko figura Chrystusa, nie tylko postaci jego katów czy zagadkowe postaci świadków

27 Zagadnienie perspektywy dla artystów było ważne, dlatego warto przypomnieć, że na grobie Sykstusa IV u św. Piotra wraz z siedmioma sztukami wyzwolonymi, filozofią i teologią została wymieniona jako dziesiąta – nauka. Należy jeszcze przypomnieć traktaty o sztuce, które dają świadectwo ówczesnym poglądom na sztukę: Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (wydany dopiero w 1894 roku); Antonio Averlino, *Traktat o malarstwie* (1435), o *Architekturze* (1450–52), o *Rzeźbie* (1464); Leone Battista Alberti, *Traktat o architekturze* (wydany dopiero w 1890); Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509); Francesco di Giorgio Martini, *Trattato d'Architettura* (wydany w 1841); Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504); Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (1651).

28 Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, 529 de. Por. B. Dembiński, *Późna nauka Platona*, Katowice 2003, s. 55–100.

29 Tak więc idea linii sprowadza się do „dwójności” uobecnionej w nieokreślonej długości. Do „dwójności”, ponieważ dwa punkty determinują linię prostą. Podobnie jest w przypadku idei powierzchni – idei generowanej z liczby idealnej trzy, której przysługuje dymensja przestrzenna szerokiego i wąskiego (nieokreślona szerokość). Idea powierzchni stanowi więc „trójność” uobecnioną w nieokreślonej szerokości (szerokiego i wąskiego). „Trójność”, ponieważ trzy punkty determinują najprostszą figurę przestrzenną, tzn. trójkąt. Idea bryły jawi się z kolei jako „czwórność” w głębi. „Czwórność”, ponieważ cztery punkty determinują najprostszą bryłę – tetraedron. Należy dodać, że liczba idealna z przysługującą jej dymensją przestrzenną, wyznaczającą ideę geometryczną, swe ostateczne uzasadnienie znajduje (podobnie jak liczby idealne) w najwyższych pryncypiach bytowych Jedna i Nieokreślonej Diady, w których Jedno stanowi podstawę wszelkiej określoności, natomiast Diada – wszelkiej wielości i różnicowania”. A. Wedberg, *Plato's Philosophy of Mathematics*, Stockholm 1955, s. 76–77.

30 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 133.

31 Tamże, s. 134.

z pierwszego planu, lecz również rytm kolumn, wzór posiadki, klarowność powietrza<sup>32</sup>.

**Kwestię góry, dołu, prawej i lewej strony kwadratu rosyjski uczyony przedstawia w następujący sposób:**

Góra ewokuje wrażeniem większego rozluźnienia, poczuciem lekkości i wreszcie swobody, wolności. Każde z tych trzech pokrewnych określeń ma odmienny nieco odcień. „Rozluźnienie” zaprzecza gęstości. Im bliżej górnej krawędzi płaszczyzny obrazu, tym bardziej zdają się rozpadać poszczególne maleńkie cząsteczki powierzchni. „Lekkość” sugeruje dalsze spotęgowanie tej wewnętrznej właściwości – pojedyncze najmniejsze cząsteczki płaszczyzny są nie tylko bardziej od siebie oddalone, ale tracą nawet na ciężarze, tym bardziej zaś na zdolności do dźwigania obciążeń. Dlatego każda ciężka forma umieszczona w górnej części płaszczyzny obrazu zyskuje na wadze. Wrażenie ciężaru jest o ton wyraźniejsze. „Swoboda” potęguje wrażenie większej łatwości ruchu, a napięcia mogą tu łatwiej rozładowywać się. „Wznoszenie się” lub „opadanie” są jeszcze wyraźniejsze. Siła hamująca zredukowana jest do minimum<sup>33</sup>.

Poddając analizie kwadrat na obrazie *Biczownia*, można wyprowadzić następujące wnioski. Górna i dolna krawędź pozostają do siebie w opozycyjnym stosunku. Dół charakteryzuje się zagęszczeniem, ciężarem i skrzepowaniem. Im bliżej dolnej krawędzi, tym atmosfera jest bardziej gęsta, co powoduje, że małe cząstki płaszczyzny mogą udźwignąć większe i cięższe formy. Jednocześnie przez to formy wydają się lżejsze, ich ciężar maleje, co powoduje, że wznoszenie jest utrudnione. Napięcie rośnie ku górze, następnie jest powolne opadanie. Swobodny ruch zostaje ograniczony. W końcu następuje zahamowanie. Opozycji góra-dół towarzyszy wiele momentów wartościowych. W przypadku opozycji prawej i lewej krawędzi należy wyróżnić ton spokoju, który związany jest z ruchem w górę. Do dwu poprzednich elementów „lodowatej” ciszy dołączają zatem dwa elementy ciszy spokojnej.

Postać siedząca po lewej stronie symbolizuje większe rozluźnienie. Rosyjski teoretyk sztuki charakteryzuje lewą stronę kwadratu w następujący sposób:

(...) „lewa” strona płaszczyzny obrazu sprawia wrażenie większego rozluźnienia, lekkości, swobody, w końcu wolności. Powtarza się tu zatem całkowicie charakterystyka „góry”. Główna różnica polega jedynie na stopniu tego wrażenia. „Rozluźnienie” u „góry” wykazuje bezwarunkowo większy stopień swobody. „Lewa” strona jest od niej bardziej zagęszczona – różnica „rozluźnienia” w stosunku do „dołu” jest ciągle jeszcze wyraźna. Także i w „lekkości” strona „lewa” ustępuje „górze”, a ciężar „lewej” stro-

ny w porównaniu z „dołem” jest dużo mniejszy. Podobnie wygląda także sprawa „swobody” – wolność po stronie „lewej” jest bardziej ograniczona niż u „góry”. Trzeba szczególnie podkreślić, że te trzy charakterystyczne wybrzmiewania „lewej” strony zmieniają się i poczynając od środka w kierunku ku górze potęgują się, podczas gdy w kierunku ku dołowi słabną. „Lewa” strona jest poddana działaniu „góry” i „dołu”, co ma szczególne znaczenie dla obu kątów przyległych do „lewej” krawędzi u „góry” i u „dołu”. Na podstawie tych faktów można łatwo ustalić dalsze paralele z człowiekiem – od dołu ku górze przybierające na sile poczucie swobody, szczególnie po prawej stronie<sup>34</sup>.

**Postać bicująca po prawej stronie tworzy szczególne napięcie:**

Tak jak „lewa” strona płaszczyzny obrazu jest wewnętrznie spokrewniona z „górami”, tak „prawa” strona płaszczyzny obrazu jest do pewnego stopnia przedłużeniem „dołu” i takim samym osłabieniem jego brzmienia. Zagęszczenie, ciężar, skrzepowanie zmniejszają się; w dodatku napięcia natrafiają na przeciwdziałanie silniejsze, gęściejsze niż po „lewej” stronie. Podobnie jak w przypadku „lewej” strony owo przeciwdziałanie rozdziela się na dwie części – od środka począwszy rośnie ku dołowi i traci na sile ku górze. Można też stwierdzić taki sam jego wpływ na tworzące się kąty – górny prawy i dolny prawy – jak po „lewej” stronie<sup>35</sup>.

Lewa strona płaszczyzny obrazu pozostaje w relacji z górą, prawa z dołem. Kierunek ku górze to ruch ku niebu, lewa wskazuje na napięcie w dal, prawa w stronę budynku, a dół ciężar ku ziemi. W symbolice religijnej góra to niebo, Bóg, zbawienie, szczęście; dół to ziemia, szatan, piekło, potępienie; strona prawa (to prawica), wybranie prawdy; lewa strona to zaprzeczenie i odrzucenie prawdy.

Jeszcze jedna ważna uwaga Kandinsky’ego: przy zbliżaniu się do każdej z czterech krawędzi płaszczyzny obrazu wyczuwa się określone siły przeciwdziałające, które definitywnie oddzielają płaszczyznę obrazu od otaczającego ją świata. Dlatego też zbliżając jakąś formę do granic obrazu poddajemy ją szczególnym wpływom, co w kompozycji ma decydujące znaczenie. Przeciwdziałania granic różnią się od siebie wzajemnie

34 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*. dz. cyt., s. 133.

35 Tamże, s. 134. Jak pokazują m.in. badania antropologii kulturowej, symbole wertykalne zwykle dotyczą: (a) wartości i autorytetu, (b) hierarchii bytowej albo społecznej lub (c) znamion istnienia i życia (takich jak siła, doskonałość, spełnienie, itp.). Przy czym symbole wertykalne sytuujące wysoko lub wskazujące w górę zwykle oznaczają pozytywną wartość, wysoką pozycję w hierarchii lub intensywność znamion istnienia, a symbole sytuujące nisko albo wskazujące w dół zwykle oznaczają brak lub zanik wymienionych wyżej właściwości. Dlatego propagatorzy ideologii, pragnąc podkreślić lub zanegować jakąś wartość, autorytet, siłę, władzę, doskonałość – mogą posłużyć się symboliką wertykalną. Powyższe uogólnienie ma swoje wyjątki, ale powtarza się w różnych kulturach wystarczająco często, by uznać je za potwierdzone indukcyjnie. Zob. J.F. Jacko, *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu* w: E. Klima (red.), *Religion in the Time of Changes*, Łódź 2005, s. 177–179.

32 Tamże.

33 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 130.

Por. P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, Kraków 2016, s. 137–160.



tylko siłą oddziaływania<sup>36</sup>. Górna i dolna krawędź tworzy największe napięcie dramatyczne, *najbardziej kontrastujący dwudźwięk*. Napięcia występujące między bokami i formami Kandinsky określa „kontrastem symultanicznym”, z podobną sytuacją mamy do czynienia z barwami, kiedy jeden kolor może oddziaływać na drugi, powodując wzrost lub spadek napięcia:

Dwa kolory, uderzając jeden obok drugiego, przez swój kontrast rozbijają jedność obrazu, dzielą ten obraz na tyle części, ile jest plam kontrastujących. Im większy jest kontrast kolorów, im silniejsze ich uderzenie, tym jest większa rozpiętość konfliktów malarskich. Im niepowrotnie rozbity jest obraz na część, rozdarty przez uderzenie koloru, tym jest większe natężenie dramatycznej formy malarskiej. Forma, napięta do nieskończoności, forma nasycana, ale nigdy nie nasycona, pęd powstrzymany ...<sup>37</sup>

Zapowiedź wyroku na Jezusie symbolizuje czerwony kolor szat postaci na pierwszym planie. Kolor stanowi medium, określony kod, który oddziałuje na ludzką świadomość, a w konsekwencji na ludzkie działanie. Czerwony kolor symbolizuje krew Jezusa Chrystusa, która zostanie przelana na krzyżu za grzechy ludzkości. Kolor szat trzech postaci na pierwszym planie: czerwony, purpurowy i granatowy ze złotym symbolizują bogactwo tego świata, które prowadzi do zguby i grzechu człowieka. A Jezus powiedział: *Królestwo moje nie jest z tego świata* (J 18). Na drugim planie, na zasadzie kontrastu, jest przedstawiony Jezus obnażony z szat, przepasany tylko na biodrach białym płótnem. Biel symbolizuje czystość, niewinność, prawdę, dobro i sprawiedliwość. Poprzez ciało człowiek jest obecny w czasie i przestrzeni. Symbolem tego co ziemskie i materialne jest kolor zielonej szaty osoby, która podnosi rękę na Jezusa Chrystusa. Grecy nosili szaty w kolorze ciemnozielonym i niebieskim. Mamy zderzenie dwóch światów, greckiego i chrześcijańskiego, tego co ziemskie i grzeszne jak bicząca dłoń z tym co transcendentalne i doskonałe, uosobione w postaci Chrystusa. Warto przypomnieć myśl świętego Augustyna, chrześcijańską solidarystyczną koncepcję społeczeństwa jako wspólnoty wartości, odróżniając dwa jego typy: państwo Boże (*civitas Dei*), symbolizowane przez Jeruzalem i państwo ziemskie (*civitas terrena*), symbolizowane przez Babilon: *Dwie miłości powołały do życia dwa państwa: miłość własna, posunięta aż do pogardy Boga, powołała państwo ziemskie; miłość Boga zaś, posunięta aż do pogardzania sobą, powołała państwo niebieskie*<sup>38</sup>. Kolory między sobą podejmują dialog, ale nie o charakterze greckim, tylko biblijnym jako wezwanie i odpowiedź. Powołując ten dialog jest wartość, a jej realizowanie staje się

przedmiotem powołania<sup>39</sup>. Chrystus podejmuje wezwanie oddania swojego życia na krzyżu i odkupienia ludzkości za grzechy świata. Powołanie to służba wartościom. Dialog kolorów ma moc ukazywania czegoś więcej, owo „więcej” prowadzi do ideału, gdzie prawda i dobro łączą się z pięknem. Piękno będzie widoczne w poranku Zmartwychwstania Pańskiego, wtedy nastąpi dopełnienie całej triady.

Willi Baumeister w książce *Das Unbekannte in der Kunst* pisze, że *Jeżeli (...) przedmiot – (...) malujemy, pokrywając materiał całkowicie lub częściowo, wówczas stwarzamy coś niematerialnego. Pomalowanie jest już przesycane intencją nadania pomalowanej rzeczy nowej jakości*<sup>40</sup>. Artysta używa pojęcia *Teilweise Bedeckung*<sup>41</sup>, czyli czynność nakładania farby wówczas, gdy samo to nakładanie jest już prześwietlone intencją aksjologiczną, czyli chęcią nadania rzeczy nowej wartości. *Warstwa duchowa jest współtworzona przez materialne przyczyny, w których tkwi głębokie odczucie rzeczywistości*<sup>42</sup>. Paweł Florenski w artykule *Ikostas* konstatuje, że rozum artysty powinien tak głęboko wejść w materię dzieła, by zrozumieć tkwiące w nim stosunki sił, sens, potencjał, duchową strukturę<sup>43</sup>. Można wtedy mówić o metafizyce płaszczyzny malarskiej: *Metafizyka płaszczyzny malarskiej odnosi nas do wartości i sensów, które same posiadają charakter metafizyczny. (...) Metafizyka wartości prześwieca przez płaszczyznę obrazu*<sup>44</sup>.

Obraz *Biczowanie Piera della Francesca* składa się z dwóch części: Bóg i świat, sfera transcendentalna i sfera zmysłowa. *Lumen gloriae*<sup>45</sup>, tylko człowiek zbawiony będzie mógł oglądać Boga twarzą w twarz. Obraz potwierdza niepełność bytu ludzkiego tu na ziemi, jego grzeszność, upadek i małość. Przywołując słowa Grzegorza Bartha, sytuację na obrazie można odczytać jako swoistą grę:

(...) sztuka obiecuje i poświadcza sobą „objawienie”, które zostaje wydobyte z tego, co objawione, aby w tym uczestniczyć i doznawać jakiegoś nowego i wyjątkowego wglądu w rzeczywistość. Dzieje się tak wtedy, gdy publiczność i aktorzy nie zamykają się na siebie, ale pozostają otwarci na to, co chce i może się ujawnić, jako „trzecie” dzięki aktywnej i współtworzącej obecności jednych i drugich. Ograniczoność obu stron otwiera się na nieograniczony horyzont, który umożliwia wgląd w istotę i sens istnienia, niedający się z samego tylko immanentnego przebiegu gry. Chociaż uczestnicy gry nadal poruszają się w tym wyraźnie (ogólnoludzkim) horyzoncie, to zarazem go transcendują<sup>46</sup>.

36 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, dz. cyt., s. 136.

37 W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, „Praesens” 3, Warszawa 1928.

38 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Kęty 1998, XIX, s. 16–17; XIX s. 21, 31.

39 W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1982, s. 176.

40 W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1974, s. 83.

41 Tamże.

42 P. Florenski, *Ikostas* w: tegoż, *Ikostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, passim.

43 Tamże.

44 Tamże.

45 Tłum. *Światło chwały*.

46 G. Barth, *Hermeneutyka osoby*, Lublin 2013, s. 172.

Warto zwrócić uwagę na struktury przestrzenne, elementy i postacie, które są rozmieszczone równomiernie na obrazie, i nie ma jednego najważniejszego punktu. Ponieważ rozgrywa się walka między tym, co święte i świeckie, między Prawdą a kłamstwem, Dobrem a złem. Cierpiąca Twarz Chrystusa to zarazem Twarz, w której objawia się Prawda, Dobro, Miłość i Nadzieja. Tylko taka Twarz jest zdolna porwać ku poetyce istnienia<sup>47</sup>.

„*Veritas sequitur esse rei ...*”<sup>48</sup> Biczowanie, Prawda jest kategorią, za pomocą której przedstawia się najdojrzały element procesu poznawczego dokonującego się w człowieku. Proces ten polega na swoistym *wkraczaniu świata zewnętrznego w człowieka*<sup>49</sup>. Tomasz z Akwinu w dziele *Summa theologiae*, konstatuje, że Bóg jest Prawdą Jedyną, Niepowtarzalną, Absolutną:

Prawda znajduje się w intelekcie w tym sensie, że ujmuje on rzecz taką, jaka jest, oraz znajduje się w rzeczy w tym sensie, że ma ona istnienie, które pasuje do intelektu. To zaś znaleźć możemy najpełniej w Bogu. Albowiem Jego istnienie nie tylko pasuje do Jego intelektu, lecz także jest On samym swoim myśleniem; ponadto Jego myślenie jest miarą i przyczyną wszelkiego innego istnienia oraz wszelkiego innego intelektu. I jest On swoim istnieniem i myśleniem. Z tego też wynika, że nie tylko w Nim jest prawda, lecz, że On sam jest najwyższą i pierwszą prawdą<sup>50</sup>.

*Sacrum i profanum* – dwa pojęcia, które ukształtowały się jako antonimy w sztuce, pojawiają się jako jedna niezmiészana całość: *tylko w horyzoncie tego, co nieskończone, można uchwycić to, co skończone, i jedynie w świetle tego, co bezwzględne i absolutne, możemy uchwycić to, co uwarunkowane. Każde skończone pojęcie zakłada uprzednie ujęcie (przed-ujęcie) tego, co nieskończone*<sup>51</sup>. Jak podsumowuje Karpiński:

Piero della Francesca w największych dziełach nie ilustrował Ewangelii, nie opowiadał przejmujących czy wzniosłych historii – ukazywał chwilę świata, która zastyga w znak i zawiera sens. Wielki malarz metafizyczny. Zdołał połączyć uniwersalność spojrzenia i konkretność wizji, ideał i rzeczywistość, wiedzę i marzenie. Kimkolwiek jest złotowłosa postać z *Biczowania*, jej utkwione w przestrzeń spojrzenie wyraża dla mnie istotę tego malarstwa: intensywne, jasne i nieodgadnione, głęboko ludzkie i ponadindywidualne, skierowane ku widzowi, lecz wybiegające poza niego<sup>52</sup>.

Tę perspektywę wzajemnego przenikania się nieskończoności i skończoności prezentuje sztuka. W niej to, co niewypowiedziane, może zostać przedstawione. Sens jawny nigdy nie może przestać odsyłać do sensu utajonego<sup>53</sup>. W sztuce dochodzi więc do tego, że człowiek odsłania prawdę o sobie, o drugim, o Bogu i otwiera się na nieskończoność – *anima est quodammodo omnia*<sup>54</sup>.

Italia to miejsce, w którym człowiek może najpełniej doświadczyć świata zmysłowego, duchowego i odkrywania swojego „Ja”, stanowiące o tożsamości człowieka. Poczucie samego siebie jako specyficzne doznanie ma miejsce w związku z poczuciem istnienia i „bycia w świecie”, w związku z przeżywaniem tego wszystkiego, ku czemu są skierowane świadome akty.

Książka *Pamięć Włoch* Wojciecha Karpińskiego to zaproszenie do refleksji i zadumy nad pięknem kultury, sztuki śródziemnomorskiego kraju i odkrywania siebie na nowo jako bytu *ens per se*<sup>55</sup>.

**Słowa klucze:** literatura, malarstwo, aksjologia, dramat, transcendencja, człowiek

BARBARA TRYGAR

„*Veritas sequitur esse rei...*”. Piero della Francesca's *Flagellation. Diegesis in A Memory of Italy* by Wojciech Karpiński

### Summary

This article is concerned with the text *A Memory of Italy* by Wojciech Karpiński, in which the author refers to the painting *Flagellation* by Piero della Francesca. The author of the article analyzes Karpiński's reflections on the painting in the context of the philosophy of Saint Thomas Aquinas. In the painting the linear structure is important (the methodology of mathematical proceedings, among others according to Plato), the situation, the degree of distance which determines the perception of things, people and the world in the literal, spatial, and also metaphorical and psychological sense. The sensual cognition of *corpus mysticum Christi* is the starting point of epistemology, a key moment of the theory of the cognition of God.

**Key words:** literature, painting, axiology, drama, transcendence, man

47 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 84.

48 Tłum. „Objawienie prawdy poprzez...”.

49 *I Pars*, q. 78. (Pierwsza część *Sumy teologii* Tomasza z Akwinu, przeł. o. P. Belch, Londyn 1960). Zob. T. Bartoś, *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Kraków 2006.

50 *I Pars*, q. 16, a. 5. (Pierwsza część *Sumy teologii* Tomasza z Akwinu).

51 G. Barth, *Hermeneutyka osoby*, dz. cyt., s. 105.

52 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 134.

53 P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 23.

54 Tłum. *Świadomość jest jakby na miarę wszystkiego*.

55 Tłum. *Status wewnętrznej osobowości człowieka*.

## Bibliografia

- Alberti L.B., *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1963.
- Barth G., *Hermeneutyka osoby*, TN KUL, Lublin 2013.
- Bartoś T., *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Homini, Kraków 2006.
- Baumeister W., *Das Unbekannte in der Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln 1974.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Boethius, *De institutione musica libri quinque*, II, 3, w: *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, accurate J. P. Migne, t. 63, Apud Garnier, Paris 1860.
- Comte-Sponville A., *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Czarna Owca, Warszawa 2011.
- Demiński B., *Późna nauka Platona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Eriugena J. Szkot, *De disione naturae, P.L. Migne, v. 122 – Expositiones super hierarchiam coelestem*, ed. H.F. Dondaine, „Revue d. Science Philos.–Theol.” XXXIX, 1950.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, PAX, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki*, PIW, Warszawa 1977.
- Hegel G.W., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, PWN, Warszawa 1964.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Jacko J.F., *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu w: E. Klima (red.), Religion in the Time of Changes*, Łódź 2005.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986.
- Karpiński W., *Pamięć Włoch, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002.
- Krąpiec M.A., *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasza z Akwinu*, TN KUL, Lublin 1963.
- Krąpiec M.A., *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, TN KUL, Lublin 1974.
- Krąpiec M.A., *Tomasz z Akwinu. De ente et essentia. O bycie i istocie. Przekład – komentarz – studia*, TN KUL, Lublin 1981.
- Krąpiec M.A., *Człowiek. Kultura. Uniwersytet*, oprac. A. Wawrzyniak, TN KUL, Lublin 1982.
- Paul Cézanne. *Correspondence, recueil, annotée et prefacé par John Rewald*, Bernard Grasset, Paris 1937.
- Piles R. de, *Cours de peinture par principes*, Jacques Estienne, Paris 1708.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958.
- Ponty-Merleau M., *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, E. Bieńkowska, J. Skoczylas, wybrał i opracował S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria Gdańsk 1996.
- Ricoeur R., *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Wokół Piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Praesens, Warszawa 1928.
- Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Wydawnictwo Antyk Marek Derewiecki, Kęty 1998.
- Taranczewski P., Tendera P., *Rozmowy o malarstwie*, Wydawnictwo Nowa Strona, Arkady, Kraków 2016.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T. I, Arkady, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T.II, Arkady, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T. III, Arkady, Warszawa 1991.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, T. I-III, PWN, Warszawa 2000.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 1998.
- Tischner J., *Myslenie w żywiole piękna*, Znak, Kraków 2004.
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 1, przeł. o. P. Bełch, Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas” Londyn 1960.
- Trentowski B.F., *Panteon wiedzy ludzkiej*, Księgarnia J.K. Żupańskiego Poznań 1874.
- Waaijman K., *Spirituality – a Multifaceted Phenomenon. Interdisciplinary Explorations*, „Studies in Spirituality” 2007, nr 17.
- Wedberg A., *Plato’s Philosophy of Mathematics*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1955.
- Wuthnow R., *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, University of California Press, Berkeley 1998.

## Ilustracje

- Piero della Francesca, *Biczowanie*,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70840480>