

Maciej T. KOCIUBA

PERSPECTIVA ORDINE GEOMETRICO DEMONSTRATA

Krzysztof Gu cz a l s k i to badacz, który prowadzi swe poszukiwania w niezwykle rozległych dziedzinach. Jego zainteresowania przekraczają schematycznie wyznaczone granice filozoficznych subdyscyplin. Pozostając w obrębie estetyki, sięga do teorii znaczenia. Pozostając teoretykiem i filozofem muzyki¹, sięga do teorii przedstawienia obrazowego. Świadczy to o erudycji i otwartości umysłu nieczęsto spotykanej w czasach specjalizacji. Prace Nelsona Goodmana i Umberto Eco kwestionujące rolę podobieństwa w przedstawieniu obrazowym i uznające przedstawienia – przez analogię do znaków językowych – za konwencjonalne skierowały jego uwagę na pytanie o status perspektywy. W omawianej tu książce podjął wysiłek odpowiedzi na pytanie, czy zasady perspektywy wynikają z praw ludzkiego widzenia, czy też są uwarunkowane kulturowo i w jakimś stopniu relatywne.

Na okładce dzieła zatytułowanego *Perspektywa. Forma symboliczna czy naturalna?*² można by umieścić ostrzeżenie dla czytelnika podobne do tego, które wid-

niało na portyku w Akademii: „Niech nie wchodzi tu nikt, kto nie zna geometrii!”. Trawestując zaś tytuł słynnego filozoficznego dzieła z innej epoki, można by też jego pracy nadać miano „*Perspectiva ordine geometrico demonstrata*”³. Wydaje się, że taki tytuł adekwatnie oddawałby treść książki. W istocie, rozstrzygając tytułowy dylemat, autor angażuje aparat pojęciowy optyki Euklidesa i narzędzia geometrii wykreślnej. Gdy jednak przywołuję traktat Spinozy, chodzi mi także o analogię uwypuklającą metodę i sposób prowadzenia rozumowań, mamy tu bowiem do czynienia z takim poziomem ścisłości i skrupulatności, jaki charakteryzuje dowody matematyczne.

We wprowadzeniu cel rozważań został zdefiniowany jako próba rozstrzygnięcia sporu o to, czy budowanie przedstawień z zachowaniem reguł perspektywy, tak jak one zostały określone w renesansie i były stosowane w malarstwie do przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, jest rodzajem kulturowo i historycznie uwarunkowanej konwencji, czy też reguły owe są naturalne w sensie zgodności z naszym faktycznym postrzeganiem świata i naturalnym widzeniem rzeczywistości. Autor od pierwszych zdań – i konsekwentnie do ostatnich akapitów – swej obszernej, bo

¹ K. G u c z a l s k i, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002.

² Krzysztof G u c z a l s k i, *Perspektywa. Forma symboliczna czy naturalna?*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2012, ss. 399.

³ Zob. B. D e S p i n o z a, *Ethica, ordine geometrico demonstrata*, Nabu Press, 2010.

liczącej blisko czterysta stron rozprawy, opowiada się za tezą drugą i uzasadnia to. Twierdzi, że przedstawienia w perspektywie nie są konwencjonalne, lecz konieczne, choć zarazem podkreśla, że „kwestią arbitralnego wyboru jest decyzja, czy obraz ma przedstawiać w sposób w jaki widzimy” (s. 36). Celnie zauważa: „Problem perspektywy w ogóle się nie pojawia, dopóki cel obrazów nie jest określony jako [...] przedstawianie świata tak, jak go naturalnie widzimy. Dopiero gdy cel taki zostanie wyznaczony, powstaje pytanie, czy perspektywa klasyczna właściwie go realizuje” (tamże).

Guczalski z determinacją i cierpliwością uzasadnia w swym dziele tezę, którą formułuje *expressis verbis* już w rozdziale drugim. Jest przekonany, że nieobecność klasycznej perspektywy w wielu kulturach i przedstawianie świata w inny, niezgodny z jej regułami sposób nie dowodzi wcale, że owe reguły są tylko umowne, konwencjonalne. Przeciwnie, pozostają one w koniecznym związku z prawami, które rządzą naszym naturalnym widzeniem. Argumentując przez analogię, stwierdza, że nieznaną w jakiejś kulturze praw mechaniki Newtona nie pociąga za sobą uznania ich konwencjonalności. Z faktu, że ich nie znamy i nie formułujemy świadomie, nie wynika jeszcze, że im nie podlegamy. Polemiczne ostrze argumentacji kieruje więc autor odważnie przeciwko „obiegowej, politycznie poprawnej «świadomości relatywizmu kulturowego», która chętnie sądzi o sobie, że jest właśnie pogłębiona i wyzwolona z ciasnych ram kulturowego ograniczenia” (s. 37). Próba relatywizacji perspektywy klasycznej jawi mu się jako efekt zamętu pojęciowego i ukonstytuowania w sporach pozornych opozycji (por. s. 35). Studiując tekst dzieła, rzeczywiście odnosi się wrażenie, że dałoby się uniknąć wielu sporów o perspektywę i wiele dyskusji uznać za pozorne, gdyby jasno określić pojęcia i doprecyzować stanowiska. Roz-

wikłanie tych polemik, tropienie niejednoznaczności oraz niejasności w dyskusjach nad perspektywą to dla autora imperatyw, który motywuje jego refleksję w całym dziele. Z jednej strony, gdy chodzi o kwestie merytoryczne, analizuje fenomen perspektywy tak, jak robił to Guido Hauck czy Kazimierz Bartel i wpisuje się tym samym w wyznaczoną przez nich tradycję, z drugiej, gdy chodzi o sprawy formalne i standardy ścisłości, zdaje się stosować w praktyce radykalne postulaty dotyczące języka nauki, które sformułował Rudolf Carnap.

Książka podzielona została na trzynaście rozdziałów o zróżnicowanej objętości. Całość poprzedza wstęp, a zamyka krótkie zakończenie. Dzieło zawiera bibliografię, spis ilustracji i ich źródeł oraz indeks nazwisk, choć nie ma w nim indeksu rzeczowego – brak zestawienia pojęć i najważniejszych kategorii. Ten ostatni mankament został znacznie złagodzony dużą liczbą odsyłaczy, które pozwalają powracać do miejsc, gdzie określone pojęcie i problem były już omawiane. Jest to szczególnie cenne ze względu na fakt, że tekst zawiera wiele nawrotów do tez wcześniej już sformułowanych, które w dalszych, odległych jego częściach są komentowane i rozszerzane.

Na szczególną uwagę zasługują liczne ilustracje, które wzbogacają wywód i nie są tylko ozdobnikiem o charakterze estetycznym. Można je podzielić na kilka rodzajów. Są to reprodukcje dzieł sztuki (lub reprodukcje ich fragmentów), zdjęcia, poglądowe wykresy i rysunki umożliwiające zrozumienie pojęć z dziedziny geometrii oraz śledzenie trybu argumentacji.

Choć sam autor we wstępie zauważa, że centralną częścią jego dzieła jest rozdział dwunasty („Guido Hauck – perspektywa krzywoliniowa”), prezentujący konsekwentną próbę sformułowania alternatywnej teorii przedstawiania zgodnego z naszym widzeniem, to jednak wydaje się, że w aspekcie teoretycznym kluczo-

wy charakter mają rozważania na temat rzutu środkowego (rozdział szósty) oraz kanonicznego uzasadnienia perspektywy i jej obiektywności (rozdział piąty). Właśnie czytając te fragmenty książki, można najlepiej przekonać się, co jest w istocie przedmiotem podjętego w niej dyskursu. Trzeba bowiem podkreślić, że autor jak rasowy matematyk dokonuje pewnych dość daleko idących idealizacji i zawężających uściśleń, które mają dla całego dzieła ważkie konsekwencje. Rzecz w tym, że przedmiotem analizy jest tu ostatecznie „g e o m e t r y c z n y m o d e l w i d z e n i a [podkr. – M.T.K.], na którym opiera się teoria perspektywy” (s. 117). Ów geometryczny model widzenia odwołuje się do własności, które posiada struktura geometryczna zwana rzutem środkowym. Cel, jakiemu ma służyć obraz perspektywiczny, sprowadza autor do „dostarczania do oka takich samych bodźców świetlnych jak przedstawiana scena i w konsekwencji wywoływania tych samych wrażeń postrzeżeniowych” (s. 114). Zacytowana formuła – w różnych odmianach – zostanie na kartach książki wielokrotnie powtórzona. Często będzie mowa o identycznej wiązce świetlnej docierającej z rzeczywistości („sceny”) i z jej przedstawienia perspektywicznego. W ten sposób określone zostało ostateczne kryterium poprawności przedstawień w perspektywie.

Tak ustalony przez autora tok myślenia powoduje, że praca nabiera charakteru analitycznego w tym znaczeniu, że zasadniczo nie potrzebuje on odwoływać się do zabytków z dziedziny sztuki (jak to czynił na przykład Erwin Panofsky) czy sięgać do różnych koncepcji przedstawienia (choćby do koncepcji Kartezjusza związanej przecież z refleksją nad perspektywą). Nie musi też kłaść nacisku na psychofizjologiczne aspekty przeżywania przestrzeni. Gucałski rezygnuje z tego w pełni świadomie i wielokrotnie powiadamia o swojej decyzji czytelnika, a co za tym idzie, nie

można mu z jej powodu czynić zarzutu. Mimo to pozostaje pewien niedosyt związany z syntetycznym aspektem podjętych rozważań. Okazuje się czasem, że długie i w pełni ściśle wywody potwierdzają na koniec potoczną intuicję.

W ten sposób ujawnia się obiektywna trudność z pokonaniem wąskiego i groźnego przesmyku między Scyllą wiedzy ściślej i pewnej (analitycznej) a Charybdą wiedzy tylko prawdopodobnej, za to rozszerzającej się (syntetycznej). Wylania się w związku z tym jeszcze jeden trudny do rozstrzygnięcia dylemat: Czy możliwe jest skuteczne prowadzenie polemiki, gdy argumentujemy z różnych poziomów językowej ściśłości? Czy nie pojawia się tu jakiś rodzaj niewspółmierności wynikający z różnie określonych priorytetów poznawczych? Wydaje się, że krytyka poglądów Panofsky’ego zawarta w książce Gucałskiego jest w pewnym stopniu naznaczona taką niewspółmiernością. Z jednej strony owej krytyce nie można odmówić dużej dozy słuszności, a z drugiej – każdy czytelnik Panofsky’ego wie, że gdy jego wizję perspektywy oderwiemy od zakorzenienia w gigantycznym materiale z dziedziny historii sztuki i przejdziemy obojętnie wobec „wielkoskalowej” diachronii jego dzieła, to nieuchronnie utracimy to, co było w jego koncepcji najcenniejsze. Tym wartościowym elementem jest, jak się wydaje, nastawienie indukcyjne, które pozwalało Panofsky’emu wykrywać najogólniejsze charakterystyki całych formacji kulturowych (starożytności, średniowiecza i nowożytności) poprzez śledzenie ogromnej liczby konkretnych dzieł sztuki i konkretnych teorii estetycznych⁴. Nastawienie i metoda Gucałskiego wywodzą się raczej ze wzorców myślenia ukształ-

⁴ Zob. E. P a n o f s k y, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlanec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

towanych w naukach dedukcyjnych. Stąd obiektywna trudność. Każdy z nich – tak Panofsky, jak i Guczalski – zdaje się mieć rację w obrębie swojego języka i własnej metody.

Należy podkreślić, że autora recenzowanej tu pracy cechuje godna szacunku staranność i rzetelność badawcza. Z niezwykłą konsekwencją i cierpliwością sprawdza wiele obiegowych twierdzeń na temat perspektywy klasycznej i bezlitośnie ujawnia wiele przekonań powierzchownych i niekonsekwencji w – z pozoru jedynie – oczywistych tezach. Te niezwykle skrupulatne analizy prowadzone są całkowicie samodzielnie i bez zbędnej rewerencji wobec szacownych opracowań, w których zdarzają się kardynalne błędy (por. s. 86, przyp. 8; s. 103, przyp. 7).

Autor pokazuje w wielu miejscach książki, że ma temperament polemisty. To oczywiście zaleta, która wpływa dodatnio na żywość stylu i dynamikę narracji, choć w niektórych przypadkach może też okazać się wadą, w szczególności tam, gdzie tropione są drobne błędy albo nieścisłości wynikające z określonego nastawienia badacza przy interpretacji referowanego stanowiska. Nie wiadomo też, czy warto było tak często owe nieścisłości śledzić w wydawnictwach o charakterze encyklopedycznym, w których czasem w sposób niezamierzony dochodzi do uproszczeń, będących ceną za popularyzację wiedzy. Nastawienie takie może z poszukiwania własnej prawdy przerodzić się w poszukiwanie cudzego błędu, choćby i niewielkiego. Wtedy jednak stajemy się zakładnikami – wąskich najczęściej – kontekstów polemicznych, które mogą krępować naszą inwencję twórczą. Wydaje się, że autor *Perspektywy* tej subtelnej granicy w zasadzie nie narusza, choć czasem niebezpiecznie się do niej zbliża.

Wielką zaletą omawianej tu książki jest to, że skłania do myślenia i jakby w niezamierzony przez samego autora sposób wyprowadza czytelnika poza horyzont po-

jęć i definicji zawartych w samym dziele. Ograniczę się tylko do jednego przykładu. W „Zakończeniu” jeszcze raz spotykamy formułę, która wcześniej wielokrotnie się już pojawiała. Czytamy tam, że celem perspektywy jest „wysyłanie do oka takiej samej wiązki światła jak przedstawiany obiekt i w efekcie wywoływanie takich samych wrażeń spostrzeżeńiowych jak on” (s. 383). To prawda, choć tylko wtedy, gdy przyjmiemy wyidealizowany model rzutu środkowego. Podchodząc jednak do zagadnienia empirycznie, natrafiamy na trudności opisaną przez Platona w *Kratylosie*⁵. Gdyby owa wiązka była rzeczywiście identyczna i wywoływała identyczne wrażenia, to niemożliwe byłoby w ogóle odróżnienie przedstawienia w perspektywie od samoprezentującej się bez żadnego pośrednictwa rzeczywistości! Gdyby kopia Kratylosa była doskonała, to nie byłoby możliwe określenie, który z Kratylosów jest wzorcem, a który właśnie kopią⁶. W problematyce artystycznych przedstawień w perspektywie fascynujące jest właśnie to, że nie chodzi w nich o proste dublowanie rzeczywistości. Wytwarzają iluzję świata, ale zawsze z jakichś powodów (estetycznych, poznawczych, religijnych czy społecznych) jest on w przedstawieniach częściowo odkształcany. Kto wie, czy – myśląc dalej w duchu Gastona Bachelarda – śledzenie logiki owych odkształceń, „błędów” i „przeszkód epistemologicznych” nie byłoby bardziej pouczające niż badanie kryteriów wierności oryginałowi, czyli światu takiemu, jaki przeżywamy bezpośrednio, a nie poprzez przedstawienia. Ale to oczywiście postulat idący w kierunku jakiejś epistemologii

⁵ Por. P l a t o n, *Kratylos*, tłum. W. Stefański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990, s. 49.

⁶ Por. M. P. M a r k o w s k i, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 169-187.

przestrzeni i jej przedstawiania, a zatem znacznie wykraczający poza ramy, które wyznaczył sobie i których konsekwentnie trzymał się w swoich rozważaniach Gucałski.

W książce zatytułowanej *Pragnienie obecności* Michał P. Markowski zamieścił kolorową reprodukcję obrazu René Magritte'a *La condition humaine I*. Obraz przedstawia dość banalny pejzaż – łąkę, drzewo, drogę, zielone zarośla, las i białe chmury na tle błękitu. Nie ma też nic niezwykłego w tym, że spoglądamy na ten widok przez duże okno obramowane przykrótkimi, brązowymi zasłonami, choć tu już możemy mieć do czynienia z jakąś aluzją do Leona B. Albertiego i jego traktatu *O malarstwie*. Osobliwe na płótnie Magritte'a jest jednak to, że przed oknem stoją sztalugi z obrazem przedstawiającym dokładnie to samo, co widzielibyśmy, gdyby malowidła tam nie było! Obraz, a w zasadzie to, co przedstawia, doskonale wtapia się w rzeczywistość za oknem, tak że na pierwszy rzut oka w ogóle nie dostrzegamy jego obecności. Używając formuły Gucałskiego, niezależnie od tego, czy ów obraz pozostałby na płótnie Magritte'a, czy też zostałby usunięty, otrzymalibyśmy taki sam widok, gdyż dotarłaby do nas ta sama wiązka światła, widzielibyśmy to samo. Gdyby zamaskować sztalugi i prawą krawędź płótna, iluzja mogłaby być zupełna. Mogłaby – ale na ilustracji w książce lub gdybyśmy oglądali oryginał. Gdy jednak stanęliśmy wewnątrz pokoju i przed oknem, które namalował Magritte, to iluzja nie byłaby możliwa. Wystarczyłby najmniejszy ruch głowy w prawo lub w lewo, abyśmy, dzięki zjawisku paralaksy, rozpoznali, że stoimy przed płótnem, a za nim rozpościera się w rzeczywistości to, co zostało na tym płótnie przedstawione. Oczywiście Gucałski nie przyjąłby takiego argumentu,

rzut środkowy zakłada bowiem stały punkt widzenia, choć dopuszcza rotacyjne ruchy oka. Z drugiej strony, paralaksa odgrywa w widzeniu niezwykle ważną rolę, umożliwiając wspomaganie widzenia stereoskopowego, szczególnie u zwierząt mających oczy po obu stronach ciała, takich jak ryby czy ptaki. U człowieka też ma niebagatelne znaczenie, bo pozwala między innymi bezbłędnie odróżniać, co jest przedstawieniem na płótnie, a co obrazem samej rzeczywistości. Przechadzając się po galerii, gdzie zawieszono na ścianach obrazy, nie możemy ich pomylić z oknami otwierającymi się na rzeczywistość, gdyż w przypadku malowideł zmiana kąta widzenia nie powoduje zmiany kadru. Obrazy zachowują stałość, natomiast widoki przez okno w każdym momencie naszego ruchu ukazują inny wycinek świata.

Książka została napisana klarownym językiem. Drobną wadą formalną wydaje się zbyt duża ilość rozbudowanych przypisów tekstowych o charakterze dygresyjnym lub wyjaśniającym (por. np. s. 16, przyp. 11; s. 18, przyp. 12; s. 22, przyp. 20; s. 31, przyp. 40; s. 39, przyp. 9; s. 40, przyp. 11). Tekst wielu z tych przypisów z powodzeniem można było przenieść do tekstu głównego, a z niektórych w ogóle zrezygnować. Zabieg taki ułatwiłby lekturę i tak trudnego, złożonego tekstu.

Autor, odtwarzając „geometryczny model widzenia, na którym opiera się teoria perspektywy” (s. 117), dokonuje skrupulatnych rozróżnień i uściśleń terminologicznych, niepokojąco niedoprecyzowany pozostawia jednak często pojawiający się termin, który ma opisywać subiektywną stronę widzenia. Chodzi o tak zwane „wrażenia spostrzeżeniowe”. Jest to dość dziwna zbitka terminologiczna, w wielu podręcznikach psychologii opisujących procesy poznawcze mówi się bowiem zazwyczaj o wrażeniach, które rozumie się jako podstawowy, niezinterpretowany materiał, jakiego dostarczają nam zmysły,

⁷ Por. tamże, s. 200n.

i o spostrzeżeniach jako treściach świadomości, w których owe pierwotne wrażenia zostały już zinterpretowane i jakoś zorganizowane przez aktywny w procesie poznania podmiot⁸. Wydaje się, że „wrażenia spostrzeżeniowe” całkowicie zacierają tę ważną dystynkcję, umożliwiającą wyróżnienie w procesie poznawczym etapu percepcji względnie biernej i etapu percepcji aktywnie strukturującej proces poznawczy.

Podsumowując, należy podkreślić, że książka Gucałskiego to przede wszystkim krytyczna i szczegółowa relacja prezentująca stan dyskusji nad perspektywą klasyczną, a w szczególności nad tym jej aspektem, który dotyczy tak zwanej obiektywności. Autor – zgodnie z tym, co w *Wiedzy obiektywnej* postulował Karl R. Popper – przedstawia nam stan dyskusji i stan naukowej argumentacji dotyczących jednego z zagadnień najbardziej kluczowych dla kultury europejskiej, a może w ogóle zachodniej. Należy podkreślić, że problem obiektywności czy też umowności i konwencjonalności perspektywy zbieżnej ma szczególne znaczenie, ponieważ zbiegają się w nim właśnie osiągnięcia wielu dyscyplin nauki, takich jak geometria, optyka, fizjologia widzenia, psychologia poznania, historia kultury, filozofia a nawet biologia ewolucyjna.

W kontekście tej ostatniej dyscypliny fascynujące jest na przykład śledzenie kształtowania się zmysłu wzroku u kręgowców, a w szczególności „wędrówka” oczu do jednej płaszczyzny. Dało to kręgowcom widzenie stereoskopowe, ale pozbawiło wiele gatunków widzenia dookolnego. Gdy oczy są umieszczone po obu stronach ciała (jak u ryb), a więc po dwóch stronach jednej

osi symetrii, to pole widzenia uzyskane bez poruszania głową lub całym ciałem może zbliżyć się do trzystu sześćdziesięciu stopni. Usytuowanie oczu w jednej płaszczyźnie radykalnie ogranicza pole widzenia, daje jednak nowe, niezwykle korzyści. Stwarzając możliwość zbieżnego kierowania oczu na jeden punkt, nie tylko pozwala na widzenie przestrzenne, ale ma też istotne znaczenie dla postrzegania świata jako zespołu dających się wyodrębnić przedmiotów i odczuwania całej rzeczywistości jako zewnętrznej i odrębnej od widzącego, poznającego podmiotu. Tak więc ostatecznie sposób widzenia przekłada się bezpośrednio na sposób budowania wiedzy o świecie. W takiej – nomen omen – optyce renesansowa teoria perspektywy jest możliwa tylko dzięki ewolucyjnie ukształtowanej mechanice i fizjologii widzenia⁹.

Wyjątkowość problemu perspektywy polega też na tym, że nie chodzi tu jedynie o czystą teorię. Dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów, tworzących od starożytności, przez renesans aż do dziś, rozstrzygnięcia w tej dziedzinie miały charakter praktyczny, wpływały na kształt przedstawień, które na Zachodzie kwalifikujemy jako dzieła sztuki.

Warto na koniec zaznaczyć, że praca Krzysztofa Gucałskiego, niezależnie od tego, czy przyjmiemy za swoje wszystkie jej tezy, czy też nie, stanowi niezwykle ważny głos w omawianej kwestii, przekonuje nas bowiem o organicznych związkach między sztuką a nauką. Jest to tym istotniejsze, że dziś stopniowo zanika świadomość związku między tymi dziedzinami kultury duchowej. Zdarza się, że są one przeciwstawiane. Nauka ma być ostoją racjonalizmu, a sztuka w swych róż-

⁸ Por. A. F a l k o w s k i, *Spostrzeżenie jako mechanizm tworzenia doświadczenia za pomocą zmysłów*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 25n.

⁹ Por. M. K o c i u b a, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 201-204.

nych przejawach ma stanowić manifestację subiektywnej emocjonalności i irracjonalizmu. To uproszczenie jest niezwykle rozpowszechnione, *Perspektywa* jednak i w tej sprawie idzie pod prąd obiegowych przyzwyczajęń myślowych. Gučzalski niczym renesansowy teoretyk wykreśla nam geometryczne, naukowe podstawy jednej z najważniejszych technik, które były i są nadal stosowane w sztuce.

Grażyna Jurkowlaniec w posłowniu do książki Erwina Panofsky'ego *Perspektywa jako „forma symboliczna”* pisze, że sądził on, iż sztuka w każdej epoce jest ściśle po-

wiązana z sumą przemian, jakie dokonują się w nauce, filozofii i ogólnej wizji świata¹⁰. Wpływy mogą być zresztą obustronne. Nauka może wpływać na sztukę, ale prądy artystyczne też pozostawiają swe piętno na pozostałych dziedzinach kultury duchowej. W tym względie opozycja pomiędzy *Perspektywą*... Panofsky'ego a *Perspektywą* Gučzalskiego nie wydaje się ostra.

¹⁰ Por. G. J u r k o w l a n i e c, *Perspektywa jako forma symboliczna – od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, w: Panofsky, dz. cyt., s. 176.