



Julian Przyboś
Władysław Strzemiński
i Katarzyna Kobro
ok. 1930–31

spis treści

- 7 wprowadzenie do nowej edycji *Teorii widzenia*
Władysława Strzemińskiego

Iwona Luba

•

teoria widzenia

- 43 przedmowa

Julian Przyboś

- 51 wstęp

- 61 widzenie konturowe
(widzenie epoki kamienia)

- 79 widzenie sylwetowe

- 111 widzenie bryły
(widzenie towarowe okresu
rozwijającego się obrotu towarowego)

- 155 widzenie światłocieniowe

- 197 pełne widzenie empiryczne
(pełny rozwój mieszczaństwa)

•

- 299 widzenie impresjonistów

- 313 bibliografia

- 321 spis ilustracji

- 339 indeks osób

wprowadzenie do nowej edycji **Teorii widzenia Władysława Strzemińskiego**

Iwona Luba

Teoria widzenia Władysława Strzemińskiego (1947, wyd. 1958¹) wyprzedziła o pół wieku znakomitą i opiniotwórczą publikację Davida Hockneya *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów* (2001)². Książka brytyjskiego artysty, nad którą pracował blisko dwadzieścia lat, odebrana została w międzynarodowym środowisku historyków sztuki jako prawdziwa rewelacja. Strzemiński — czołowy twórca polskiej awangardy ukończył swoją książkę wieńczącą cały jego dorobek teoretyczny i artystyczny w pierwotnej wersji w roku 1947, w okresie socrealizmu gruntownie ją przeredagował, nie udało mu się jednak jej opublikować. Po śmierci Strzemińskiego w grudniu 1952 roku młodzi artyści przez kilka lat oczekiwali wydania *Teorii widzenia* i czytali ją w nielegalnie powielanych maszynopisach. Jej wydanie w 1958 odbiło się nie wielkim echem w postaci zaledwie kilku krótkich wzmianek prasowych³,

1 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, przedmowa J. Przyboś, Kraków 1958.

2 D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, przeł. J. Holzman, Kraków 2006 (oryg. D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London 2001, wyd. rozszerzone 2005).

3 Por.: W.B., *Teoria widzenia*, „Życie i Myśl” 1958, nr 5/6, s. 230–231; P. Kajewski, *Wstęp do fizjologii widzenia*, „Odra” 1958, nr 23, s. 8; Z. Kłaczyński, *Strzemińskiego teoria widzenia*, „Nowe Książki” 1958, nr 9, s. 536–538; J. Przyboś, „*Teoria widzenia*” Strzemińskiego, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 13, s. 7; K. Zwolińska, *Teoria widzenia*, „Nowa Kultura” 1958, nr 17, s. 2. Obszerłą recenzję opublikował jedynie historyk estetyki S. Morawski, *Teoria Strzemińskiego — pro i contra*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4, s. 145–151.

nakazu”¹⁸. Badając pod tym kątem malarstwo Paula Cézanne’a, Strze-
miński dochodził równocześnie do podobnych wniosków, co fenome-
nolog Maurice Merleau-Ponty w *Wątpieniu Cézanne’a*¹⁹.

Strzeмиński włączył się *Teorią widzenia* w ogólnoeuropejskie pro-
cesy: wypracowania nowych metod historii sztuki, odwołujących się
do dziedzin pokrewnych, czerpiących z nauk ścisłych i humanistycz-
nych, stosowania ich narzędzi do poznania sztuki, a także ujmowania
jej w nowych kategoriach filozoficznych, w tworzenie socjologii sztuki
oraz w badania interdyscyplinarne.

Teoria widzenia Strzeмиńskiego o ćwierć wieku wyprzedziła stwier-
dzenie Johna Bergera w *Sposobach widzenia*, że: „To widzenie ustala
nasze miejsce w otaczającym świecie”²⁰ oraz o trzydzieści lat wniosek
J.Z. Younga, jednego z głównych współczesnych ekspertów w dziedzi-
nie budowy i funkcji mózgu: „Każda istota ludzka uczy się wyszukiwać
w labiryncie światła, cieni i ruchów te wzorce, które symbolizują rze-
czy odgrywające istotną rolę w jej społecznym życiu”²¹.

Wiele zagadnień wiążących się z *Teorią widzenia* i jej naukowy
potencjał pozostają w Polsce wciąż niedocenione, jest wciąż nieobecna
w europejskiej teorii i historiografii sztuki XX wieku. Czytana dziś
okazuje się wyprzedzająca swój czas, równie awangardowa, co sztuka
Strzeмиńskiego. Może nadszedł czas, by przyjrzeć się jej z nowej per-
spektywy badawczej.

cel opracowania

Obecna edycja *Teorii widzenia* ma charakter naukowego, krytyczne-
go opracowania tekstu źródłowego. Stanowi próbę jego nowego od-
czytania, podjętą równo 60 lat od momentu pierwszego opracowania

18 E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*,
przeł. J. Żarąński, Część czwarta: Wynalazki i odkrycia. IX. Analiza malarzkiego
widzenia, s. 303.

19 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, przeł. M. Ochab, [w:] tegoż, *Oko
i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cicho-
wicz, Gdańsk 1996.

20 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, 1. strona okładki
(oryg. J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972).

21 J. Z. Young, dz. cyt., s. 188.

i legalnego publicznego udostępnienia jej treści. Miało ono miejsce
w dość zaskakujących i nietypowych dla rozpraw naukowych okolicz-
nościach – w formie kart maszynopisu – umieszczonych w gablotach
w specjalnie wydzielonej odrębnej przestrzeni na *Pośmiertnej Wysta-
wie Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego*, prezentowanej naj-
pierw, w grudniu 1956 roku w Łodzi, a następnie w styczniu 1957 roku
w Warszawie.

Niniejsze opracowanie *Teorii widzenia* Władysława Strzeмиńskie-
go służy umiejscowieniu jej w historii sztuki oraz historii teorii sztuki
XX wieku, zaprezentowaniu w szerokim kontekście kulturowym i histo-
rycznym. Koncentruje się przede wszystkim na długotrwałej i zło-
żonej genezie dzieła i jego recepcji w momencie upublicznienia, na
interdyscyplinarności ujęcia tematu, na związkach z koncepcjami filo-
zoficznymi i współczesną Strzeмиńskiemu wiedzą z zakresu fizjologii
i psychologii widzenia oraz na innych aspektach dotąd nieporuszanych,
a także na dyskusyjnych sposobach odczytania jego filozofii przez
pryzmat marksizmu-leninizmu. W niniejszym wprowadzeniu nie rosz-
czę sobie pretensji do wyczerpania tematu, lecz staram się postawić
nowe pytania, zasugerować nowe tropy i perspektywy interpretacyjne,
otwierając pole dla dalszych, pogłębionych badań.

Sam Strzeмиński daje pewne wskazówki do odczytania przesłania
dzieła tyleż czytelne, co enigmatyczne. Doświadczenie tej dwoistości,
niekiedy bliskiej paradoksu, towarzyszyło próbie analizy tekstu na
każdym poziomie badawczym. Traktowana jako tekst kultury *Teoria
widzenia* ujawnia wciąż nowe kody znaczeniowe, nowe perspektywy
komunikacji / odbioru i typy przekazu, odsyła do różnych rzeczywisto-
ści. Ma charakter interdyscyplinarny, hermeneutyczny i fenomenolo-
giczny. Wymaga od odbiorcy uważności.

Wielopoziomowa konstrukcja tekstu – jak w wypadku odniesień
do marksizmu – może powodować różnorodne, nierzadko sprzeczne
ze sobą odczytania i mylne interpretacje. Tekst *Teorii widzenia* bywa
miejscami bardzo nierówny – szczególnie w miejscach, gdzie są wtrą-
cenia w nowomowie obowiązującej w sferze publicznej doby stalinizmu;
nie wiemy dokładnie, co stanowiło podstawę jego przygotowania do
pierwodruku – która z wersji autorskich, z jakiego okresu. Dominują
jednak partie wywodu znakomite, nowatorskie, całkowicie odkrywcze.

Teoria widzenia pozbawiona jest zakończenia. Jej tekst spra-
wia wrażenie nagle urywającego się. Wynikać to może z zaginięcia

funkcja / misja

Jaką funkcję wyznaczył sobie i sztuce Strzemiński? W jaki sposób ją realizował? Chciał poznać i zrozumieć mechanizmy rozwoju ludzkiego poznania, a w szczególności świadomości wzrokowej, aby podnosić ogólny poziom świadomości artystycznej społeczeństwa, w tym artystów. Strzemiński miał świadomość nierozzerwalnego związku świadomości widzenia z kulturą, edukacją, cywilizacją i dlatego pisał dzieło ściśle łączące edukację artystyczną z historią sztuki – nadając *Teorii widzenia* charakter wręcz formacyjny dla świadomego artysty (a także dla odbiorcy). Nie ma ona jednak wiele wspólnego z podręcznikiem malarstwa, nie daje z założenia żadnych gotowych recept; uczy widzenia i rozumienia tego, co widziane. Niekiedy jednak nazbyt skrótowy sposób ujmowania zagadnień i terminologia czerpana z różnych obszarów stwarzały pewną trudność percepcji dla odbiorcy nie tak wszechstronnie wykształconego jak Strzemiński.

Rozległe poszukiwania Strzemińskiego i nieustanne przełamywanie stereotypów umożliwiły mu stworzenie prekursorskiej w skali światowej wykładni rozwoju świadomości wzrokowej – na przykładzie sztuki od paleolitu po współczesność. W *Teorii widzenia* Strzemiński wskazał na nierozzerwalną wzajemną zależność między świadomością wzrokową a rozwojem cywilizacyjnym. Zaproponował awangardową perspektywę badawczą, ujawniającą się we współczesnej historii sztuki.

inspiracje filozoficzne

Strzemiński w *Teorii widzenia* nieustannie odwoływał się do historii filozofii i jej wpływu na kształtowanie się świadomego widzenia. Wydaje się więc naturalne, że nie tylko czerpał z dostępnej mu aktualnej wiedzy z tej dziedziny, lecz także inspirował się współczesną myślą filozoficzną – m.in. przy wyborze metody badań. Wspomniano już ich interdyscyplinarność. Odczuwalne są wpływy hermeneutyki Wilhelma Diltheya i fenomenologii Edmunda Husserla⁵⁸.

58 Obaj filozofowie utrzymywali zresztą kontakt ze sobą, wymieniali korespondencyjnie poglądy: *Perepiska Vilgelma Diltëa s Edmundom Gusserlom*, „Voprosy filosofii” 1995, nr 10, s. 144–150.

Pojęcia „świadomość” i „historia”, pozostające w silnym związku przyczynowo-skutkowym, występują w myśli zarówno Diltheya, jak i Strzemińskiego, który prawdopodobnie zetknął się z jego filozofią już podczas studiów w Petersburgu, gdzie właśnie na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku przekłady rozpraw Diltheya spotykały się z żywym przyjęciem rosyjskich odbiorców. Strzemiński, znając biegle niemiecki, mógł czytać jego teksty w oryginale. Pewne sformułowania, jakimi posłużył się choćby w rozprawie *Unizm w malarstwie*, brzmią podobnie do Diltheyowskich.

Fenomenologiczną filozofię Edmunda Husserla znano w przedrewolucyjnej Rosji nie tylko z wczesnych rosyjskich przekładów⁵⁹, ale też z naukowych opracowań w tym języku⁶⁰. Wiele wskazuje na to, że była też dyskutowana w środowisku awangardowych artystów, inspirując ich twórcze poszukiwania. Badacze doszukują się elementów fenomenologii Husserla choćby w idei suprematyzmu Kazimierza Malewicza⁶¹. Był on, jak wiadomo, mentorem i przyjacielem Strzemińskiego w okresie moskiewskim i witebskim (1918–1922). Strzemiński znał doskonale jego teksty, cytował je w obszernych fragmentach z pamięci⁶². Z filozofią Husserla mógł się zetknąć także niezależnie od Malewicza. Fenomenologię Husserla znał i promował na gruncie rosyjskim jego poglądy filozof, Polak z pochodzenia, Gustaw Szpet (Spett)⁶³, zaprzyjaźniony z Husserlem, słuchający jego wykładów w Getyndze w latach 1910–1912, w Rosji utrzymujący żywe kontakty z intelektualistami i czołowymi artystami Srebrnego Wieku⁶⁴. W liście do Husserla z marca 1914 pisał

59 E. Gusserl, *Filosofiâ kak strogaâ nauka*, „Logos” 1911, kn. 1. Por. też: L. Stołowicz, *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*, przekład i posłowie B. Żyłko, Gdańsk 2008, rozdz. *Prądy filozoficzne pierwszej połowy XX wieku. Poszukiwania fenomenologów*, s. 365–382; hasło: Gusserl, *Pravoslavnaâ Enciklopediâ*, http://www.pravenc.ru/text/168426.html#part_3 [dostęp: 20.09.2015].

60 B. V. Âkovenko, *Filosofiâ Ed. Gusserlâ*, „Novyje idei v filosofii” (Sankt Peterburg), 1913, sb. 3, s. 74–146; G. G. Špet, *Âvlenie i smysl*, Moskva, 1914.

61 A. Kurbanovskij, *Malevič i Gusserl: Punktir suprematičeskoj fenomenologii*, „Istoriko-filosofskij eżegodnik (Moskva) 2006. s. 329–336.

62 W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 82.

63 G. G. Špet – E. Gusserlu. *Otvetnye pis'ma G. Špeta*, per. V. Kurenogo, I. Mihajlova, I. Čubarova; prim. i prilożenie V. Kurenogo, „Logos” 1996, nr 7, s. 123–133.

64 G. Špet, *Filosof v kulture. Dokumenty i pis'ma*, redaktor: Tatâna Šedrina; sostavitel: Tatâna Šedrina, seriâ Rossijskije Propilei, 2012.

marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie **widok** słońca, lecz jego **powidok**, dał kolor wnętrza oka, które spojrzało w słońce. W dwu z jego znanych mi obrazów, jakie malował w czasie, gdy był profesorem w szkole łódzkiej, płonie to słońce rzeczywiście schwytane przez oko człowieka na zawsze. Obrazy te są jak protuberancje² kolorów, jak niezastygłe, trwające w szalonym pędzie eksplozje światła, barw i kształtów, jak niekończąca się pogoń powidoków. Niczego podobnego nie znajdzie się nie tylko w malarstwie polskim, ale i we współczesnym malarstwie światowym. To był szczyt twórczy Strzemińskiego. Szczyt, a rychło potem nastąpił upadek. Upadek spowodowali ślepi na sztukę, którzy doszli do władzy w polityce kulturalnej.

On, twórca-nowator i społecznik, wiecznie czuł na potrzeby czasu, pomówiony został o „formalizm”. Usunięty ze szkoły i skazany na nędzę. Nie mógł już dokończyć *Teorii widzenia*. W roku 1951 padł z wyczerpania głodowego na ulicy. W szpitalu stwierdzono szybko rozwijającą się gruźlicę. Umarł w grudniu 1952 roku.

Obowiązkiem naszym jest pokazać to z jego dzieła, co nie uległo zniszczeniu. Szerzyć i rozwijać jego myśl twórczą, zacząć oryginalnej sztuki nowoczesnej w Polsce.

2 Protuberancje — termin zaczerpnięty z astronomii, oznaczający przejaw aktywności Słońca, jasną strukturę — obłok gorącego rozrzedzonego gazu widoczny powyżej tarczy słonecznej; tu: nawiązanie do solarnych kompozycji malarzskich z ostatniego okresu twórczości Władysława Strzemińskiego, zwanych też *powidokami*.

wstęp

widzenie

Naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej. Oko nasze ukształtowało się w wyniku długiej ewolucji biologicznej od form mniej doskonałych do tego, co jest teraz.

Lecz widzenie — to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn: jakie doznania i co mówią o obiektywnie istniejącym świecie. Istnieje więc nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego — czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych. Nie puuszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przeminąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości odpowiada.

Istnieją więc dwie ewolucje w zakresie widzenia. Jedną jest ewolucja naszego aparatu wzrokowego, rozwój oka, które było niegdyś — w najprostszych formach bytu — tylko skupieniem komórek skóry, bardziej uwrażliwionych na działanie światła niż inne komórki tej samej skóry. Poprzez rozmaite typy i odmiany stało się ono tym, czym jest

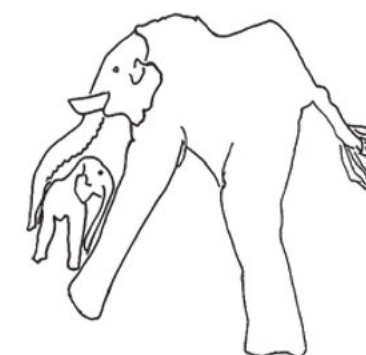
Lecz świadomość wzrokowa nie rozwija się sama z siebie w sposób automatyczny. Jej rozwój jest odbiciem przemian podłoża społeczno-histerycznego. Każdy okres historii stawia przed społeczeństwem nowe zadania, zmusza do obserwowania nowych tematów, wyłoniomych przez życiową treść danej epoki. Ażeby zobaczyć nową treść nowego tematu — należy zmienić sposób obserwacji. Ażeby w starych przedmiotach odszukać ich nowy kontekst historyczny, należy **zobaczyć** w nich nowe, realne składniki widzenia. Próby określenia ewolucji przez bezpośredni wpływ bytu na przemiany formalne, z pominięciem ich materialnej, wzrokowej podstawy, prowadzą do stwierdzenia niezależności psychiki od mózgu i oka, a więc do idealizmu.

widzenie konturowe (widzenie epoki kamienia)

kontur zewnętrzny

Dla wykrycia historii narastania świadomości wzrokowej, zwłaszcza jej stanów początkowych, musimy z jednej strony nawiązać do sztuki ludów pierwotnych, a z drugiej do widzenia dziecka. Wówczas zobaczymy, że istnieje duża zbieżność między widzeniem dziecka a widzeniem ludów pierwotnych oraz że świadomość wzrokowa, to znaczy zakres zjawisk dostrzeżonych przez człowieka i uświadomionych sobie przez niego, powoli narasta. U dziecka ten proces odbywa się w sposób przyspieszony wskutek nacisku otoczenia

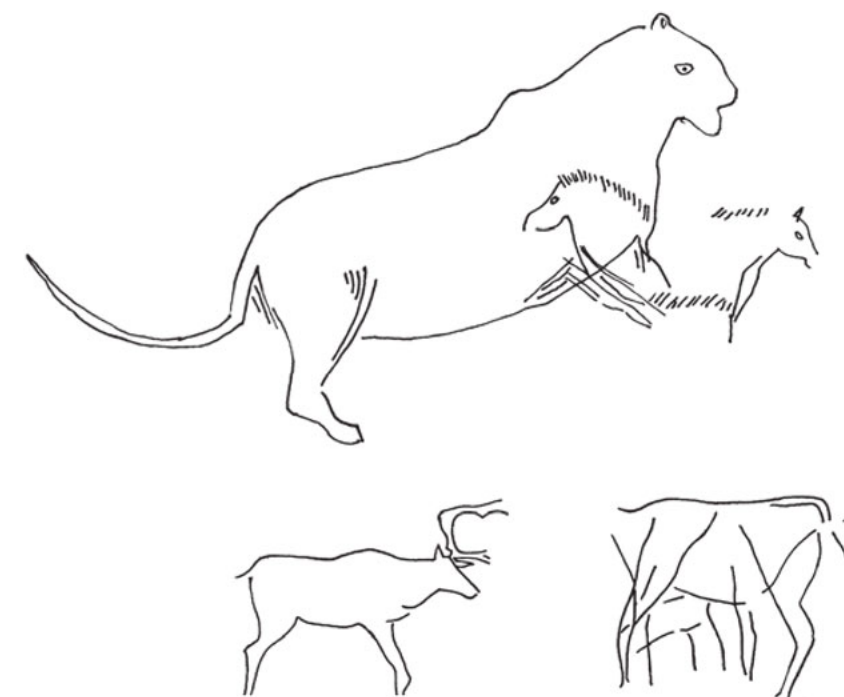
Najwcześniejszym typem świadomości wzrokowej jest widzenie konturowe. Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko to, że każdy przedmiot posiada granicę zewnętrzną — i wyraża ten przedmiot przy pomocy jednej linii konturowej. Z całego zespołu cech przedmiotu uświadamia sobie tylko istnienie linii granicznej, obrysowującej jego obwód.



1
ryt na skale
Afryka północna
wczesny neolit



Ta wyłączna świadomość jednego tylko składnika konturowego, sprowadzenie całokształtu natury wyłącznie tylko do niego – objawia się w tym, że kontur zostaje jak gdyby powołany do wyrażenia również innych składników formy – nie tylko bezpośrednio konturowych. Tak np. dla wyrażenia, że cały przedmiot jest żółty, żółtym kolorem rysuje się jego linię konturową, zamiast, jakby się to nam dziś zdawało naturalne, wypełnić cały przedmiot wewnątrz kolorem żółtym. Kolor linii obwodu ma wskazać, jakiego koloru jest całość przedmiotu. Ten typ widzenia znajdujemy zasadniczo w paleolicie. Od niego również rozpoczyna się rysunek dziecka. Nic też dziwnego, że jeśli osobnik na tym poziomie świadomości wzrokowej dostanie do rąk fotografię, nic w niej nie dojrzy poza rozpluwającymi się plamami światłocienia, gdyż będzie szukał wyraźnie odgraniczającej linii konturowej, odpowiadającej jego świadomości wzrokowej. O doświadczeniach tego rodzaju opowiadają podróżnicy po krajach pierwotnych, nawet tych, w których widzenie już wstąpiło w wyższy, następny okres. Typ widzenia konturowego związany jest z historyczną formacją wspólnoty pierwotnej. W tym też kierunku musimy szukać wyjaśnienia, jak i w jakim stopniu odbijał on byt swego podłoża społecznego. Jest to sztuka tematycznie związana z procesem walki o byt. Rysunki zwierząt cechuje specyficzny charakter. Są to zwierzęta, z którymi się walczy, które się pokonuje, które się konsumuje. Należy poznać każdą ich przyczajoną możliwość ruchu, grożącego śmiercią.



Należy poznać mleczność rena, rytmikę i charakter jego ruchów, gdyż od tego zależy zapewnienie żywności.

Z całego mnóstwa różnorodnych doznań wzrokowych cenne i społecznie korzystne są tylko te, które stwierdzają istnienie niebezpieczeństwa i istnienie żywności – te, które bezpośrednio ułatwiają walkę o byt. Widzenie, użyte jako narzędzie walki o byt, odrzuca wszystkie niepotrzebne, komplikujące doznania wzrokowe i poprzestaje na tych, które pozwalają stwierdzić istnienie lub nieistnienie przedmiotu – na konturze obrysowującym przedmiot. Wynikając ze społecznie określonych potrzeb swego bytu kontur jest jednocześnie najprostszym, chronologicznie najwcześniejszym środkiem wyrazu ludzkiej świadomości wzrokowej. Realizm widzenia konturowego jest pierwszym, najprostszym typem realizmu.



Przejdźmy do empiryki. Oglądając reprodukcję 194 przekonamy się, że **nie jesteśmy w stanie** zatrzymać spojrzenia na tym logicznie wyrozumowanym centralnym punkcie. Mimo woli spojrzenie nasze odchyła się bądź dla zobaczenia dziecka, bądź też dla obejrzenia matki. Oglądamy obraz spojrzeniem wędrownym, zatrzymując się na jego kluczach kompozycyjnych.

Spojrzenie rzucone w jeden sztucznie wyrozumowany centralny punkt danego obrazu uniemożliwia nam widzenie całości obrazu.

Zastanawiając się nad sposobem, w jaki oglądamy ten obraz, przekonamy się doświadczalnie, że w **rzeczywistości** oglądamy go spojrzeniem ruchomym, zatrzymującym się na kluczach kompozycyjnych.



Podobny wypadek widzimy u Vermeera.

Centralny punkt obrazu, na który należy patrzeć, by widzieć całość, został umieszczony na łokciu kobiety i zaznaczony jako punkt zbiegu linii perspektywicznych.

Gdybyśmy mogli utrzymać spojrzenie w tym punkcie, wówczas wszystkie przedmioty rozmieszczałyby się na obwodach koncentrycznych kół. Lecz oglądając reprodukcję przekonamy się, że nie jesteśmy w stanie zatrzymać spojrzenia nieruchomo w tym jednym sztucznie



195
Vermeer
Lekcja muzyki
XVII w.



Wskutek anatomicznych właściwości oka możemy widzieć wyraźnie tylko przy nastawieniu oka do widzenia na daną odległość. Wszystko, co jest bliżej, i wszystko, co jest dalej widzimy jako zatarte i niewyraźne. Jeśli chcemy zobaczyć coś, co znajduje się w innej odległości, wówczas musimy dostosować oko do widzenia na zmienioną odległość, zmienić wypukłość soczewki oka*.

W naszym codziennym, rzeczywistym spojrzeniu stale przenosimy wzrok z jednego przedmiotu na drugi, stale zmieniamy wypukłość oka przenosząc je z jednej odległości na drugą. Z przedmiotów bliższych przenosimy spojrzenie na przedmioty bardzo dalekie, a z tych na średnio oddalone. Oko stale jest w ruchu, nie tylko zmieniając kierunki spojrzeń, lecz również odległość, na jaką patrzy. W oku stale odbywają się **ruchy mięśniowe**, dostosowujące je do widzenia na daną odległość. Dzięki tym ruchom dostosowawczym jesteśmy w stanie widzieć głębię przestrzeni. W okresie, gdy świadomość wzrokowa nie wykraczała poza dostrzeganie tylko tych spostrzeżeń, które się składają na widzenie logicznie skonstruowanej bryły przedmiotu (jak np. w malarstwie hellenistycznym, w późnogotyckim i wczesnorenesansowym) – wszystkie przedmioty, we wszystkich odległościach, występowały z jednakową wyrazistością. Konstruowano wygląd przedmiotów samych w sobie, tak jak one „powinny wyglądać”, w oderwaniu od obserwacji, w oderwaniu od rzeczywistego widzenia.

W okresie empiryki światłocieniowej (XVI, XVII wiek) dostrzeżono zjawisko zacierania ostrości przedmiotów – na razie w jego najprostszej postaci – jako zacieranie dalszych przedmiotów przez coraz grubsza warstwę powietrza. Było to pierwsze spostrzeżenie na drodze odejścia od przedmiotów samych w sobie (z wyłączeniem **widzącego** człowieka) ku przedmiotom ujętym tak, jak je widzimy.

Lecz sama tylko perspektywa powietrzna jeszcze nie włączała całokształtu praktyki wzrokowej, nie włączała tego żywego człowieka, który dokonuje empirycznej sprawdzalnej **czynności** widzenia, tego, który widzi (czynnie) i którego celom to widzenie służy.

- To samo zjawisko występuje w aparacie fotograficznym, który daje wyraźne zdjęcie tylko na tym planie przestrzennym, na jaki nastawiony został obiektyw. Chcąc przenieść ostrość na inny plan, zmieniamy nastawienie obiektywu. Wynika to z podobieństwa budowy oka i aparatu fotograficznego.

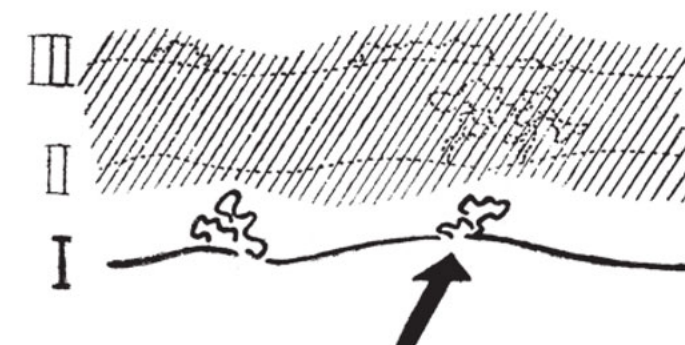
Widzenie akomodacyjne, widzenie na odległość, i to tylko na tę odległość, na jaką nastawiamy, dostosowujemy oko – jest faktem anatomicznie uzasadnionym i zgodnym z codzienną praktyką naszego widzenia i dlatego musi być włączone w zakres świadomości wzrokowej.

Jako konsekwencja wynika stąd, że widzimy wyraźnie tylko w tym kierunku i w tej odległości, na jaką nastawiamy oko. Przyjmijmy dla uproszczenia, że mamy przed sobą trzy plany przestrzenne, leżące jeden za drugim (w rzeczywistości będzie ich znacznie więcej, zależnie od ukształtowania oglądanej natury).

Jeśli nastawimy oko na odległość pierwszego planu przestrzennego, wówczas widzimy go wyraźnie, natomiast dwa dalsze wystąpią niewyraźnie. Plan pierwszy zobaczymy ostro na tle zlanym z sobą dwóch następnych.



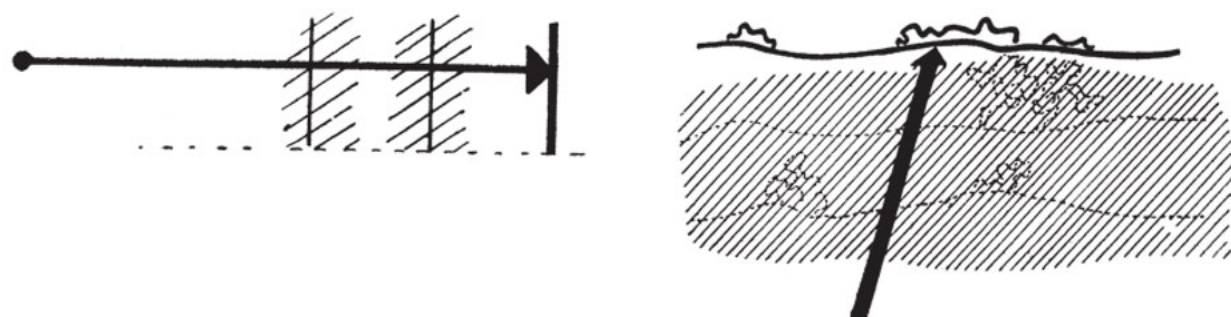
W rzucie (perspektywie) będzie to wyglądało następująco:



Nastawiając oko na odległość drugiego planu przestrzennego zobaczymy go ostro zarysowanym, natomiast zarówno pierwszy, jak i trzeci wystąpią zamglone i zlane z sobą.



Patrząc na odległość trzeciego planu przestrzennego zobaczymy go wyraźnie na tle dwóch pierwszych zlane z sobą planów przestrzennych.



Takie same wyniki uzyskamy fotografując. Wskutek podobieństwa budowy oka i aparatu fotograficznego ostro wystąpią tylko te plany, na które nastawimy obiektyw aparatu, natomiast inne stopią się z sobą.



Dopiero ze stanowiska widzenia akomodacyjnego da się obalić twierdzenie Berkeleygo*, że „przestrzeni i kształtów właściwie wcale nie

- W jego *Nowej teorii widzenia* [G. Berkeley, *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, tłumaczenie: Translatorium z filozofii angielskiej studium doktoranckiego Instytutu Filozofii UMK w Toruniu pod kierunkiem A. Grzebińskiego, wstęp i opracowanie A. Grzebiński, Toruń 2011; por. W. Tatariewicz, dz. cyt., s. 148 – 1L].

Ta sama waza wystąpi przed nami np. w dwóch relacjach, jednako-
kowo prawdziwych:



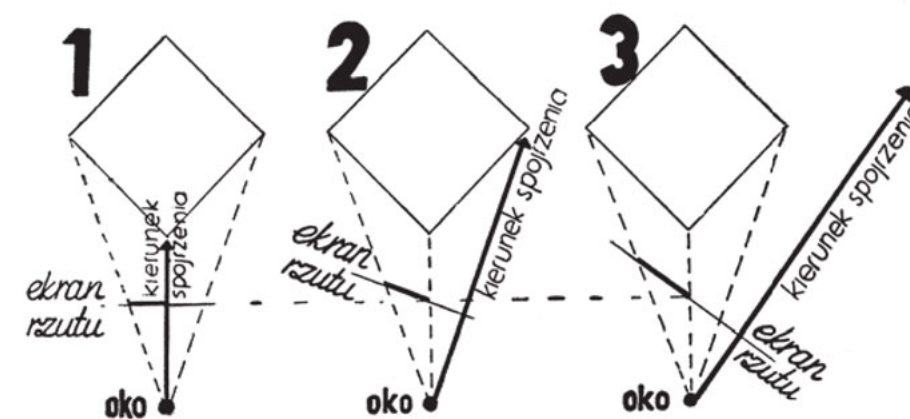
Jak zrozumiałe stają się w świetle tych rozważań słowa Cézanne'a, że „kontury mu uciekają”, a „wszystkie linie się przesuwają”. Opierając się na niezmiernej wrażliwości swego widzenia dostrzegł on to zjawisko, lecz nie mógł mu dać uzasadnienia ze stanowiska obowiązującej teorii (o perspektywie trójwymiarowej zbieżnej). Nieomylniej, zdawałoby się, teorii mógł on przeciwstawić tylko prawdę swego widzenia – i dostrzegł, że „kontury mu uciekają”. I to, co było błędem z punktu widzenia teorii, było w rzeczywistości największą zdobyczą jego widzenia. Jeśli widzimy zatem na jego obrazach „deformacje” o typie następującym:



musimy wówczas wiedzieć, że nie są to żadne dowolne „deformacje” (zniekształcenia natury), lecz po prostu wynik podsumowania dwóch odrębnych relacji, pochodzących z dwóch odmiennych, różnokierunkowych spojrzeń.

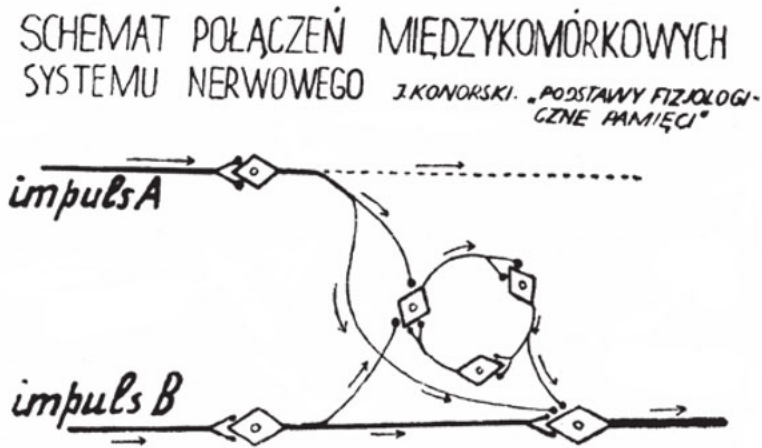
Są to więc zmiany, przesunięcia zachodzące pomiędzy dwoma spojrzeniami rzuconymi w różnych kierunkach. By zdać sobie sprawę z istoty tych zmian, przeanalizujemy jeszcze raz to zagadnienie.

Oko obserwatora znajduje się symetrycznie przed sześciannem (na rysunku – rzut poziomy). Lecz w pierwszym wypadku kierunek spojrzenia pada na wystającą przednią krawędź sześciannu, w drugim – na prawą boczną, w trzecim zaś przebiega poza sześciannem na prawo od niego (skutkiem czego lewa część sześciannu znajduje się w polu peryferyjnym).



Mimo że oko obserwatora pozostaje w tym samym miejscu, sześciannu nie jest nadal taki sam: w każdym z tych trzech wypadków zobaczymy go inaczej, w innych wymiarach i proporcjach. By się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na odpowiedni ekran rzutu (w każdym poszczególnym wypadku prostopadły do kierunku spojrzenia) i zobaczyć, jak się zmieniają na nim odpowiednie rzuty sześciannu. Wzrasta rzut tej jego ściany, która leży dalej od kierunku spojrzenia.

Jeśli na podstawie rzutów uzyskanych na ekranie zechcemy zrekonstruować widok tego sześciannu – tak jak on wypadnie w każdym



Wskutek połączenia różnorodnych impulsów (stanowiącego między innymi podstawę odruchów warunkowych) nasza zawartość wzrokowa zostaje nasycona składnikami wibracji rytmicznej, zostaje poddana procesowi rytmizacji.

Nie należy jednak tych spraw uogólniać. Rytmizacja zawartości wzrokowej istnieje zawsze, uwarunkowana budową anatomiczną. Istnienie wewnętrznych rytmów w organizmie, przenoszenie się impulsów z jednego pionu nerwowego na drugi, rozgałęziona sieć połączeń pomiędzy poszczególnymi ośrodkami w samym mózgu – oto podłoże anatomiczne, z którego wyrastają zjawiska rytmizacji.

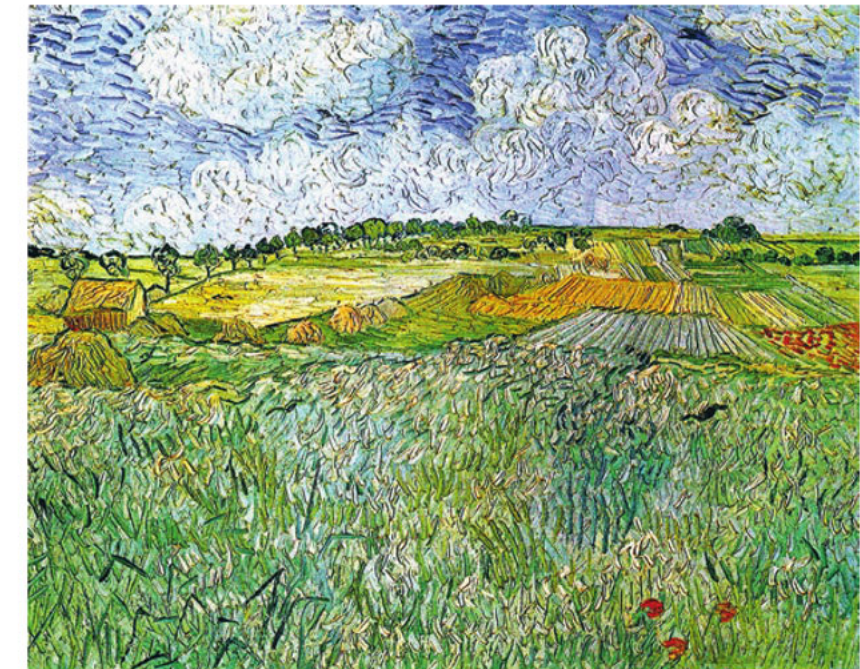
Widzimy zawsze rytmicznie, lecz nie zawsze to sobie uświadamiamy. Tylko w pewnych określonych warunkach rytmizacja widzenia dociera do naszej świadomości, staje się częścią świadomości wzrokowej*.

28 Źródło rysunku Strzemińskiego: J. Konorski, *Podstawy fizjologiczne pamięci* (*The Physiological Basis of Memory*), „Myśl Współczesna” 1948, nr 5, s. 223: „Ryc. 2. Schemat warunkowania na zasadzie teorii zamkniętych łańcuchów neuronów”. Niewykluczone, że Strzemiński odwołał się do referatu Konorskiego, wygłoszonego dnia 10 lutego 1948 r. na posiedzeniu naukowym Instytutu Biologii Doświadczalnej im. M. Nenckiego w Łodzi.

- Tym się tłumaczy np. wzmożona wrażliwość tkacza sprawdzającego dokładność wykonanej tkaniny. Nie patrzy on na każdy splot i nie sprawdza każdej nici, lecz ogląda całość jako rytm i dostrzega każde zakłócenie rytmu. To samo zestrojenie rytmu ciała z materią zewnętrzną zachodzi w procesie pracy u tokarza metalowego (zwłaszcza w przyspieszonej pracy precyzyjnej), kiedy to uwaga zostaje skupiona na małej [liczbie] powtarzających się elementów, a rytm ciała ▶

Zjawiska rytmizacji dają się zaobserwować na ogół wówczas, gdy zachodzi duże podobieństwo pomiędzy oglądanymi przedmiotami – istnieje możliwość przeniesienia uwagi z samych przedmiotów na sposób ich odbioru, gdzie nie zaskakuje oka jakikolwiek kształt nieoczekiwany. W samej oglądanej naturze powinny istnieć warunki umożliwiające tego rodzaju stopień się widza z oglądaną naturą, odgrywające tak dużą rolę w wielu procesach produkcyjnych.

Przeanalizujmy te zagadnienia na konkretnym obrazie van Gogha.



213
van Gogh
Krajobraz
z okolic Auvers:
pole pszenicy
XIX w.

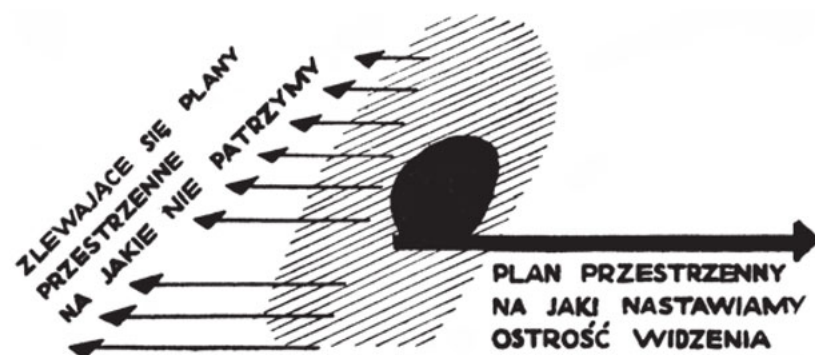
Widzimy cztery równoległe szeregi przedmiotów (chmury, drzewa, kopy zboża, granica pola i łąki). W każdym z tych szeregów zachodzi znaczne podobieństwo pomiędzy składającymi się nań przedmiotami (obok istniejących różnic).

- ▶ zapewnia dokładność pracy tylko wówczas, gdy jest on stopiony z oporem materii zewnętrznej. W pracy przeciętnego inteligenta, np. nigdy się nie zdarza skupienie uwagi na małej ilości powtarzalnych elementów, jego praca jest rozproszona na dużą [liczbę] różnorodnych składników. Dlatego jego byt, jego praktyka nie wydobywają w nim świadomości rytmicznej. Dla niego pozostaje to „nierealne” i subiektywne.

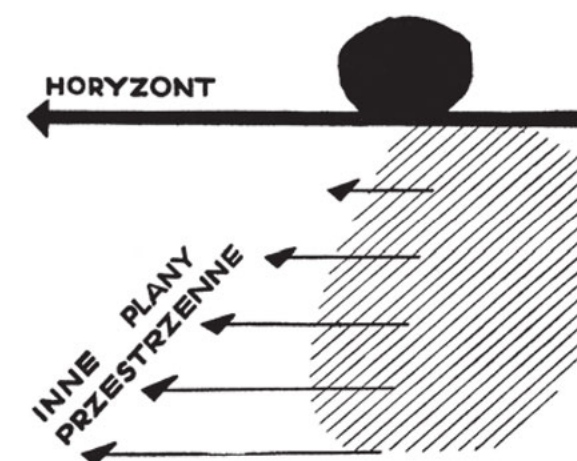
Doświadczenie impresjonizmu przeczy temu podstawowemu założeniu, że jesteśmy w stanie ogarnąć całą przestrzeń przy pomocy jednego spojrzenia. Jednym spojrzeniem widzimy tylko jeden konkretny wycinek przestrzeni należący do jednego planu przestrzennego. Chcąc przejść do innego planu przestrzennego nastawiamy nasze spojrzenie do widzenia na tę odległość i wówczas z całą ostrością widzimy na tę właśnie odległość i nie widzimy na inną. Plany przestrzenne należące do innych odległości stapiają się razem w dość jednolitą płaszczyznę barwną, nasyoną przestrzenią o kolorze sprowadzonym do ich wspólnego mianownika. Wskutek konieczności dostosowania wzroku do widzenia na daną konkretną odległość nie możemy widzieć na wszystkich planach odległości na raz. Widzimy z przerwami, w sposób przeskokowy – każdy plan przy pomocy jednego spojrzenia.



Podobne zjawisko występuje, jeśli patrzymy na jeden ze średnich planów przestrzennych. Wówczas plany bliższe i plany dalsze zlewają się w jedną całość, a oglądany plan środkowy występuje wyraźnie.



I nawet jeśli patrzymy na horyzont, występuje on (mimo całej perspektywy powietrznej) wyraźniej niż plany bliższe, zlewające się w jedno, ponieważ nie nastawiamy na nie ostrości widzenia.



Tak prawda naszego rzeczywistego, fizjologicznego widzenia staje w sprzeczności z wyrozumowaną logiką geometrycznych schematów perspektywy zbieżnej trójwymiarowej.

Dlatego u Bonnard, u którego widzenie nie jest rzeczą wyrozumowaną i uzgodnioną z odpowiednimi paragrafami perspektywy, lecz z rzeczywistością procesu fizjologicznego – spotykamy tak często, że jakkolwiek fragment obrazu występuje na tle niezróżnicowanym i prawie płaskim, że przestrzeń poza tym przedmiotem została potraktowana jak płaska kulisa, ustawiona pionowo. Te kierunki pionowe są typowe dla obrazów Bonnard i wcale nie wynikają z jego nieumiejętności oddania „normalnej” przestrzenności, lecz z tego, że plany przestrzenne leżące poza polem ostrości widzenia zlewają się w płaszczyznę nasyoną przestrzenią barwną. Lecz ta sama, zdawałoby się, abstrakcyjna kulisa płaska w innym miejscu obrazu zmienia swój charakter, staje się wyraźnym i szczegółowym zarysem przedmiotu, podczas gdy w planie przestrzennym poprzednio ostrym widzimy obecnie płaszczyznę kulisy. Świadczy to jedynie o tym, że przesunięciu spojrzenia na inne miejsca obrazu towarzyszyła zmiana nastawienia spojrzenia na odległość widzenia. Tak, w zależności od nastawienia oka, odpowiedni plan przestrzenny staje się obrysem przedmiotu (jeśli nań patrzymy) lub kulisą (jeśli ustawiamy ostrość widzenia na