

Jerzy Lepieszkiewicz

Katedra Filozofii AP Słupsk

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI JAKO FILOZOF

1. Wstęp

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić sylwetkę malarza i teoretyka sztuki Władysława Strzemińskiego jako filozofa.

Znający, choćby pobieżnie, twórczość artystyczną i teoretyczną, Strzemińskiego wiedzą, że był on wybitnym teoretykiem malarstwa, który swoim poglądom w tej dziedzinie nadał systematyczną postać. Pod tym względem porównywalny jest on z dwoma malarzami i teoretykami sztuki awangardowej z okresu międzywojnia – Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i Leonem Chwistkiem. Czy można jednak, podobnie jak ich, uważać Strzemińskiego za filozofa w ściślejszym tego słowa znaczeniu? Jego prace dotyczyły wszak jedynie teorii sztuki, również mająca z nich najbardziej systematyczny charakter *Teoria widzenia* stanowi jedynie teoretycznie ujęty cykl wykładów z historii sztuki, a dokładniej – z historii malarstwa, charakteryzujący się dużą twórczą inwencją, lecz będący w najlepszym razie systemem historiozofii malarstwa, a więc jedynie obrzeży filozofii.

Uważam, że twórczość filozoficzną Strzemińskiego można jednak potraktować poważnie. Jego teoria sztuki jest w sposób mocny zakorzeniona w profesjonalnej systematycznej filozofii. Wbrew oczekiwaniom, najmniejszy udział w wyjściowych wątkach tej teorii miałaby filozoficzna estetyka. Teoria Strzemińskiego jest teorią sztuk plastycznych, a przede wszystkim malarstwa, opartą na bogatym doświadczeniu artystycznym awangardowego twórcy, jak i znajomości historii sztuki. Nie podejmuje on jednak typowych dla filozoficznej estetyki zagadnień, jakie możemy spotkać np. w pismach Romana Ingardena – zagadnienia statusu wartości estetycznych czy estetycznego przeżycia. Nie znaczy to, że filozof estetyk nie natrafi w pismach Strzemińskiego na inspirujące przedstawienie innych problemów należących do jego dziedziny.

Zagadnieniami takimi byłyby przede wszystkim: prawdziwość dzieła sztuki, realizm sztuki oraz ciekawe ujęcie stosunku formy i treści. Poglądy Strzemińskiego są tym ciekawsze, iż stoi za nimi zaplecze praktyczne warsztatu artystycznego. Jednakże estetyka jest głównym działem filozofii, z którego czerpała inspiracje teoria sztuki Strzemińskiego. Poza wątkami wyrastającymi z jego awangardowej praktyki artystycznej oraz historii sztuki, mamy tutaj założenia wywodzące się i dotyczące takich działów filozofii, jak epistemologia, ontologia, filozofia społeczna i historiozofia. Wszystkie te wątki zbiegają się i służą conceptualnemu opisowi tego, co dla malarza najważniejsze – sztuki malarskiej.

Podobnie jak w przytaczanych przez Feynmana słowach poety „Cały wszechświat mieści się w szklance wina”¹, co dla Feynmana znaczyło, iż badając ją angażujemy naszą wiedzę fizyczną, chemiczną, biologiczną, psychologiczną itd., u Strzemińskiego w analizie obrazu zapuszczamy się w zagadnienia związane z epistemologią, sporem pomiędzy realizmem a idealizmem epistemologicznym, filozofią przyrody, historią przyrodoznawstwa, filozofią i historiozofią.

W artykule tym skupię się przede wszystkim na ostatnim i najbardziej systematycznym dziele Strzemińskiego *Teoria widzenia*, wykorzystując również te artykuły, które podejmowały i rozszerzały niektóre wątki, np. *Widzenie Greków*, *Widzenie gotyku*, *Widzenie impresjonistów*. Akcydenalnie sięgać będę do tych pism Strzemińskiego, które, mając charakter programów artystycznych, zawierają jednakże elementy mogące uzupełniać ogólny obraz jego teorii. Do tej grupy należałby przede wszystkim dłuższy artykuł pochodzący jeszcze z 1927 roku pt. *Dualizm i unizm*².

Jako pierwsze omówię zagadnienia epistemologiczne zawarte zarówno w głównym dziele, jak i w innych wymienionych wyżej artykułach.

2. *Teoria widzenia jako teoria epistemologiczna*

Można by się zastanawiać, czy do głównej pracy W. Strzemińskiego nie pasowałby tytuł „Historiozofia malarstwa”. Dzieło to bowiem ujmu-

¹ R.P. Feynman, R.B. Leighton, M. Sands, *Feynmana wykłady z fizyki*, t. I, przekł. R. Gajewski i in., Warszawa 1974, s. 62: „Ale jest prawdą, że przyglądając się uważnie szklance wina można w niej ujrzeć cały Wszechświat. Mamy fizykę: chybottliwy płyn, parujący zależnie od wiatru i pogody, obraz odbity w szkle i atomy widziane oczami wyobraźni. Szkło powstało ze stopienia minerałów i w jego składzie dostrzegamy tajemnice wieku Wszechświata i ewolucji gwiazd”.

² W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław 1975, s. 37-59.

je historyczny zarys dziejów malarstwa i stara się ukazać nieprzypadkowość następujących po sobie stadiów rozwoju form malarskich. Na pewno pracę tę można rozpatrywać również w ten sposób i będzie to przeze mnie w skrócie omówione w ostatniej części artykułu. Jednakże tytuł *Teoria widzenia* nie tylko lepiej oddaje styl eseistyki Strzemińskiego, ale także głębiej sięga w jej założenia filozoficzne. Otóż w książce tej zawarta jest pewna koncepcja epistemologiczna dotycząca szczególnego rodzaju poznania, jakim jest poznanie wzrokowe. Przemiany stylistyczne form malarskich łączył Strzemiński ściśle z różnymi odmianami widzenia rzeczywistości. Każdej zaś odmianie widzenia odpowiada określony rodzaj realizmu. W *Teorii widzenia* pisał: „Estetyka idealistyczna nie jest w stanie wyjaśnić mechanizmu przemian w plastyce. Operuje pojęciami niezmiennej, wiecznej natury (ujmowanej wyłącznie w formie obiektu) i jedyne, z góry założonego, niezmiennego realizmu, nie jest więc w stanie wyjaśnić, dlaczego plastyka w różnych okresach występuje w różnej formie. Jeśli widzenie natury jest zawsze niezmiennie – i wskutek tego we wszystkich epokach obowiązuje ten sam identyczny typ realizmu, o tej samej zawartości wzrokowej – to dlaczego w takim razie Grecy malowali inaczej niż np. malowano w XIX wieku”³.

Tej koncepcji niezmiennego, ponadczasowego realizmu, gdzie zmiany stylów tłumaczone byłyby jednostronną aktywnością ducha, przeciwstawia Strzemiński pogląd o wielości realizmów związanych z różnymi typami świadomości wzrokowej. „Założmy określony typ świadomości wzrokowej – a będziemy mieli określony typ plastyki”⁴. Odróżniał on widzenie w sensie biologicznym od świadomości widzenia. Ta druga uwarunkowana jest historycznie i, zmieniając się w przebiegu dziejów, powołuje różne typy realizmów. Z realizmem związany jest dialektycznie formalizm. Oznacza to, iż każdy z typów świadomości wzrokowej odzwierciedlającej rzeczywistość czyni to za pomocą środków formalnych tak dobranych, aby jak najlepiej wyeksponować jej określone wizualne aspekty. Mówiąc inaczej, odzwierciedlanie świata odbywa się w konkretny formalny sposób – nie ma odzwierciedlenia po prostu.

Termin „formalizm” może mieć również pejoratywne znaczenie. Dzieje się tak wówczas, gdy „malarz o spóźnionym, niedorozwiniętym typie świadomości wzrokowej stosuje środki wyrazu pochodzące z nowszych typów widzenia... Przekonamy się wówczas, że zapożyczone środki, które u innych malarzy wyrażały rzeczywistość ich obserwacji,

³ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 17.

⁴ Tamże, s. 19.

w danym wypadku nie wyrażają żadnej prawdy. Zamiast być środkami wyrazu – są tylko środkami formalnymi, użytymi formalistycznie”⁵. Strzeмиński, zachowując charakterystyczne dla współczesnej sobie epoki rozróżnienie pomiędzy formalizmem a realizmem, podkłada pod te pojęcia inną treść. Z formalizmem w złym tego słowa znaczeniu mamy do czynienia wtedy, gdy forma nie służy przekazaniu określonej prawdy, lecz użyta jest w sposób zdobniczo-dekoracyjny. Wielka sztuka malarstwa jest zaś zawsze realistyczna, co oczywiście w przypadku poglądów Strzeмиńskiego nie oznacza, iż jest to ten typ malarstwa, który dominował w Europie od renesansu do XIX wieku. Sztuka realistyczna trwała przez cały okres dziejów malarstwa i każdy z historycznie istniejących stylów wydawał dzieła realistyczne. W *Teorii widzenia*, również w podanym powyżej cytacie, występuje słowo „prawda” w charakterystyce zarówno doznań wzrokowych, jak i środków malarskich. Zawarta w książce teoria kładzie nacisk na rozumienie sztuki malarskiej jako pewnej działalności poznawczej. Poznanie można natomiast rozpatrywać zarówno od strony czynności, jak i od strony jego wytworów. W przypadku poznania naukowego wytworami takimi byłyby teorie naukowe. W klasycznej epistemologii za wytwory poznania uznaje się sądy w znaczeniu *proposition*, które należy odróżnić od sądów w sensie *judgement*, czyli aktów sądenia. Niektórzy z filozofów prawdę i fałsz przypisywali sądom w pierwszym znaczeniu, inni w drugim, jeszcze inni zdaniom. Trzeba powiedzieć, iż różnica pomiędzy sądami w pierwszym znaczeniu, a więc sądami w sensie logicznym, a zdaniami jest mniejsza od różnicy pomiędzy sądem w sensie logicznym a sądem rozumianym jako akt sądenia, który można nazwać również przekonaniem.

Otóż wydaje się uzasadniona taka interpretacja omawianej teorii malarstwa, która pojmowałaby obrazy jako coś analogicznego do sądów w sensie logicznym, ewentualnie innych wytworów poznania. W „realistycznym” okresie swojej twórczości teoretycznej Strzeмиński opisywał poszczególne style malarskie pod kątem ich zawartości poznawczej. Obrazom miałyby przysługiwać specyficznego rodzaju prawdziwość. Co więcej, prawdziwość ta decydowałaby o ich wartości artystycznej. Sztuka malarska upodabnia się w tym ujęciu do działalności naukowca, a obrazy stają się wytworami poznania

W przeciwieństwie jednak do nauki oraz innych rodzajów poznania, których wyniki są zawarte w pojęciach i sądach, wytwory poznawcze

⁵ Tamże.

sztuki mają charakter konkretno-zmysłowy. Można je jednak traktować jako swoiste „zapisy” lub dowody rzeczowe z osiągniętego przez danego artystę i daną epokę historyczną poziomu świadomości wzrokowej.

Drugim ważnym wątkiem w teorii malarstwa potraktowanej jako epistemologia jest zagadnienie przedmiotu i treści malarskiego poznania. O czym wspomnę później, w teorii Strzemińskiego występują wyraźne odniesienia do historiozofii marksizmu, podkreśla on więc wszelkie uwarunkowania historyczne, społeczne i kulturowe twórczości artystycznej. Uwarunkowania te, mimo ich transcendentalnego charakteru, wypełniają przestrzeń pomiędzy dwoma biegunami czynności poznawczej. Jednym z tych biegunów jest podmiot, drugim przedmiot, czyli zmysłowa przyroda. Malarstwo potraktowane jako rodzaj poznania jest zawsze „o przyrodzie”. Przyrodą tą może być krajobraz, martwa natura, sylwetki ludzi, zwierząt, a także twarz ludzka. Strzemiński mówiąc o malarskim sposobie poznania, mówi właściwie o malarskim odtwarzaniu pewnych aspektów przedmiotów, tak jak jawią się one podmiotowi będącemu na określonym poziomie świadomości wzrokowej. Właśnie to założenie, iż malarstwo jest o zmysłowej, wzrokowo percypowanej przyrodzie, pozwala Strzemińskiemu połączyć harmonijnie i oryginalnie pogląd wyrastający z doświadczeń artysty malarza ze świadomością historyka sztuki i kultury. Ta ostatnia nakazuje widzieć społeczne i historyczne uwarunkowania malarstwa. Na rozwój tej dyscypliny sztuki wpływają wszelkie przemiany społeczne, rozwój nauki i technologii, filozofie i światopoglądy, a także stosunek malarstwa do innych sztuk, przede wszystkim do architektury, z którą w niektórych okresach historycznych było ono silnie związane. Co jest jednak charakterystyczne w teorii malarstwa traktowanej jako teoria poznania, to jego daleko posunięta autonomiczność. Oddziaływania wszelkich czynników na postać malarstwa w danej epoce mogą ją na różne sposoby modelować, ale malarstwo pozostaje malarstwem. Jego rozwój na podobieństwo rozwoju ewolucyjnego form żywych zależy co prawda od całokształtu środowiska, ale aby go zrozumieć, trzeba odwołać się również, a nawet przede wszystkim, do form wcześniejszych, a zwłaszcza do formy bezpośrednio dany etap poprzedzającej. Teoria malarskiego poznania ma więc charakter wybitnie historyczny. Przemiany typów i stylów widzenia w jednych okresach zachodzą znacznie szybciej niż w innych. Jednakże te przemiany są nieprzypadkowe. Każdy osiągnięty etap malarskiej świadomości wzrokowej opiera się na etapie wcześniej osiągniętym. Jakościowe przeskoki typów widzenia są wbudowane w ewolucyjne następstwo form malarskich, z których każda następna wyrasta organicznie z poprzedniej.

Zatem malarz artysta powinien być również kimś, kto w swoich kompetencjach zinternalizował dotychczasową historię swojej sztuki. Tylko będąc jej świadomym może stworzyć coś, co przekracza dotychczasowe osiągnięcia.

Podsumowując powyższe rozważania, można powiedzieć, iż:

1. Malarstwo jest określonym rodzajem poznania, w związku z czym jego teoria może być szczególnym rodzajem epistemologii;
2. Obrazy można traktować jako swoistego rodzaju wytwory poznania, analogiczne do sądów lub teorii naukowych, mają one jednak konkretno-zmysłowy charakter;
3. Malarstwo jest sposobem poznania wzrokowo danej przyrody;
4. Style artystyczne są wyznaczone przez historycznie zmieniające się typy widzenia:
 - a. przemiany typów widzenia podlegają określonym prawidłowościom,
 - b. określony typ widzenia można traktować na podobieństwo Kantowskiego zestawu apriorycznych form i kategorii, trzeba jednak pamiętać, że zestaw ten zmienia się w czasie historycznym; nie należy również po Kantowsku przeciwstawiać świata wizualnych fenomenów rzeczy samej w sobie, gdyż związek pomiędzy malarskim obrazem przyrody a przyrodą samą przypomina bardziej związki między kategoriami w filozofii Hegla, gdyż u Strzebińskiego wizualny obraz przyrody jest przyrodą oglądaną w określony sposób, przyroda zaś może być ujawniona tylko w określony sposób;
5. Określony typ malarskiego realizmu związany jest z określonym typem widzenia i przez to z określoną formą.

3. Paradygmaty w malarstwie

Pojęcie paradygmatu zostało spopularyzowane w filozofii przez Thomasa Kuhna. Oznacza ono schemat, model, wzór. Na gruncie filozofii nauki paradygmat oznacza coś bardziej fundamentalnego niż konkretna teoria naukowa. Paradygmat nie jest na ogół przez społeczność naukową w pełni uświadamiany. Może on trwać, mimo iż poszczególne teorie naukowe zgodne z nim mogą być obalane. Co pewien czas w danej dyscyplinie nauki dochodzi jednak do większej zmiany. Ma to miejsce wtedy, gdy niektórzy (niekiedy jeden) z jej przedstawicieli,

kwestionują założenia dotychczasowych teorii, ale proponują nową teorię, opartą na założeniach innych niż dotychczasowe.

Strzeмиński nie używa słowa *paradygmat*, ale zarówno w „abstrakcyjnym”, „unistycznym”, jak i w okresie „realistycznym” można mówić o wyróżnianiu przez niego swoistych paradygmatów malarskich, obejmujących na ogół więcej niż jeden styl. W okresie tworzenia realistycznej *Teorii widzenia* paradygmatami tymi były określone typy widzenia lub typy świadomości wzrokowej. W okresie wcześniejszym, kiedy twórczość teoretyczna Strzeмиńskiego służyła przede wszystkim uzasadnieniu i znalezieniu miejsca dla własnej twórczości artystycznej, malarskie „paradygmaty” były formułowane na sposób bardziej formalno-kompozycyjny. Własne unistyczne malarstwo przeciwstawił Strzeмиński tradycji dualistycznej, nazywanej również barokową. W artykule *Dualizm i unizm* z 1927 roku⁶ przypisuje on tradycji, a właściwie orientacji barokowej, kolosalną rolę w ukształtowaniu się całej nowożytnej wrażliwości plastycznej. Termin „barok” rozumiany jest przez niego znacznie szerzej niż w powszechnie przyjętym przez historię sztuki znaczeniu. Status paradygmatu barokowego w dziejach malarstwa jest wyjątkowy a siła jego oddziaływania olbrzymia i sięga czasów współczesnych.

„Barok jest uczciwą i natężoną pracą 50 malarzy – i to takich, że każdego z nich, biorąc pojedynczo, starczyłoby na wytworzenie wspaniałego rozkwitu sztuki [...] Barok powstał, gdy obraz przestał stanowić część dekoracji ściennej. Obraz renesansowy był częścią architektury i jego przeznaczeniem było: wypełnić płaszczyznę ściany”⁷.

Barok zatem to osiągnięcie przez malarstwo autonomii, do której rości sobie pretensje do dziś. W dawniejszych stylach aż po renesans – przynajmniej wczesny – mozaika, witraż, fresk były mniej lub bardziej związane z konstrukcją architektoniczną, dopiero przełom renesansu i baroku to pełne osiągnięcie autonomii obrazu. Obraz barokowy budowany jest przez linię i kolor a nie przez symetrię. Kompozycja obrazu dąży do równowagi napięć kierunkowych⁸, a budowa barwna do równowagi kolorów. Tak rozumiany barok, nazywany również dualizmem, analizuje Strzeмиński pod względem formalno-kompozycyjnym. Zauważa w nim następujące, charakteryzujące go cechy:

⁶ W. Strzeмиński, *Pisma...*, s. 37-59.

⁷ Tamże, s. 37.

⁸ Termin i pojęcie „napięcia kierunkowego” w kompozycji obrazu przejął Strzeмиński od Stanisława Ignacego Witkiewicza.

a. Ośrodkowość budowy.

Przez ośrodkowość budowy należy rozumieć tendencję kompozycji do zamknięcia się w kształt koła lub elipsy i jej niezależność od prostokątnego kształtu płaszczyzny obrazu. Jest to zarazem główny kontrast i dualizm barokowej formy w malarstwie.

b. Niezależność koloru od linii.

Kolory lub faktury w obrazie mają własną kompozycję, nie są one zamknięte przez linie.

c. Uderzenie linii o linię.

Linie ujmowane są jako znaki siły – napięcia kierunkowe. Linie – napięcia kierunkowe uderzają jedna w drugą. Obraz barokowy jest znakiem patosu dramatycznego. „Patos znajduje swój wyraz w dynamizmie napięć kierunkowych i dramatyzmie ciosów, zadawanych przez linie – innym liniom. Z tego wynika konieczność zawarcia w obrazie dużej ilości czasu. Im więcej czasu, tym obfitszy i głębszy jest dramat dynamiczny”⁹.

d. Kontrast kształtów.

W jednym obrazie występują kształty o różnym charakterze i sposobie ich ujęcia. Kształty ujęte szczegółowo obok kształtów ujętych w postaci dużych plam barwnych, zaznaczone wyraźnie obok rozmytych. Wszystko to ma zwiększyć ogólny dramatyzm kompozycji.

e. Kontrast kolorów.

W obrazach należących do formacji barokowej mamy do czynienia również z dramatyzmem zestawień kolorystycznych. Ostre granice światła i cienia oraz zestawienia kolorów przeciwległych, np. żółtego i niebieskiego, czerwonego i zielonego.

Do tak szeroko rozumianego paradygmatu barokowego zaliczał Strzemiński również kubizm, od oddziaływania tradycji barokowej nie było również wolne malarstwo Pieta Mondriana, zestawiającego obok siebie ostro odgraniczone prostokąty o kontrastowych barwach. Tej dualistycznej koncepcji przeciwstawiał Strzemiński unizm, rozumiany zarówno jako styl malarski, jak i nowa koncepcja plastyczna. Unizm miał traktować obraz jako organiczny twór plastyczny, w którym każdy centymetr kwadratowy powierzchni jest tak samo istotny. Zrywa on zatem z ośrodkową kompozycją baroku i umieszczaniem kompozycyjnej postaci na mniej istotnym tle. W obrazie unistycznym nie stosuje się napięć kierunkowych, które są związane z elementami ruchu i czasu. Nie ma również uderzeń linii o linię i gwałtownych kontrastów kształt-

⁹ W. Strzemiński, *Pisma...*, s. 42-43.

tów i kolorów. Już z tych założeń widać, że obraz unistyczny będzie przykładem malarstwa abstrakcyjnego.

Mozna różnie oceniać twórczość malarską Strzemińskiego z okresu unistycznego, można zarzucić obrazom unistycznym monotonię i ubóstwo formy, które były ceną za zerwanie z tradycją barokową. Omawiając jednak jego dokonania jako teoretyka, trzeba powiedzieć, że sięgał bardzo głęboko w założenia formalne całych formacji malarskich. Pomiedzy klasycznym barokiem a własnym stylem unistycznym umieszczał jeszcze dwie formacje przejściowe, w których barokowość nie została jeszcze w pełni przezwyciężona. Pierwszą z nich był impresjonizm, który wprowadził odmienną od barokowej gamę barwną i bardziej płynne przejścia pomiędzy kolorami. Impresjonizm nie był wystarczająco samodzielny w swoim nowatorstwie, a Cezanne, stosując kontrasty kolorów i plam barwnych podporządkował osiągnięcia impresjonizmu koncepcji barokowej. Drugą formacją był kubizm i abstrakcja geometryczna np. Mondriana, który ujedynolcał kształty i zerwał z ósrodkową kompozycją obrazu, jednakże zachował kontrastowość plam barwnych i samych barw.

W późniejszym „realistycznym” okresie swojej twórczości teoretycznej Strzemiński charakteryzował malarskie paradygmaty według innych kryteriów. Odwoływał do sposobów widzenia empirycznej rzeczywistości, a więc i same malarskie paradygmaty będą rozumiane nie jako rodzaje kompozycji, ale jako rodzaje widzenia. Co więcej, kompozycja będzie traktowana jako pewien aspekt odtwarzanej rzeczywistości. O tak rozumianych formacjach czy paradygmatach malarskich wyróżnionych w *Teorii widzenia* napiszę szerzej w dalszej części tego artykułu. Należy podkreślić, iż w pracy tej Strzemiński w pewien sposób znów wyróżnił – tym razem pojmowany bardziej tradycyjnie – barok. Wyodrębniając w dziejach malarstwa od paleolitu po współczesność kilka zasadniczych typów widzenia (obejmujących każdy większą liczbę stylów), jeden z nich przyporządkował barokowi i określił jako widzenie światłocieniowe.

4. Marksizm Strzemińskiego

Teoria widzenia, jak i inne prace Strzemińskiego pochodzące z tego samego okresu pisane są z pozycji teorii i historiozofii marksizmu. Marksistowska terminologia, której używa, nie stanowi jedynie kamuflażu, którym dogodnie było się w tych czasach – koniec lat 40. – postu-

giwać, jeśli podejmowało się problematykę dotyczącą którejś dyscypliny wiedzy humanistycznej. Poglądy Strzemińskiego stanowią zbyt oryginalną i organiczną konstrukcję teoretyczną, aby potraktować je w ten sposób. Poza tym jego koncepcja nie jest zgodna z zacinającą obowiązującą w owych czasach doktryną socrealizmu. Spróbujmy przyrzeć się bliżej marksizmowi Strzemińskiego w jego poglądach na istotę i rozwój sztuki malarskiej.

Do charakterystycznych pojęć marksistowskiej teorii społecznej należą pojęcia bazy i nadbudowy, sił wytwórczych i świadomości społecznej. Działalność artystyczna była na ogół przez marksistów zaliczana do sfery świadomości społecznej. Podkreślano jej zależność od warunków społeczno-ekonomicznych danej epoki. Zwracano uwagę przede wszystkim na treść. Propagowana w czasach stalinizmu sztuka socjalistycznego realizmu miała czytelnie przekazywać treści ideologiczne nowej rzeczywistości społecznej. Pod względem formy miała być to sztuka zrozumiała dla mas, dlatego też obowiązującym w sztukach przedstawiających stylem był realizm, paradoksalnie rozumiany dosyć ahistorycznie. Zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze za formę właściwą do przedstawiania określonych treści uważano formę realizmu wypracowaną w drugiej połowie XIX wieku i nazywaną realizmem krytycznym. Styl ten wiązano z postępowym okresem rozwoju burżuazji. Jeśli chodzi o epoki wcześniejsze, zasługiwały one na uwagę o ile charakteryzowały się realizmem, który dla sztuk plastycznych był typowy od przełomu gotyku i renesansu. Stylem awangardowej sztuki XX wieku zarzucano formalizm. Kubizm, ekspresjonizm, futurizm, malarstwo abstrakcyjne uważano za dekadencją sztukę schyłkowego okresu panowania burżuazji i oskarżano ją o odejście od realizmu. Tak rozumiany realizm oprócz formalizmu miał jeszcze swoje inne przeciwieństwo, był nim naturalizm. Naturalizm cechować miała dbałość o szczegóły w odtwarzaniu natury, jak również, głównie w przypadku literatury, skupienie się na biologicznym aspekcie człowieczeństwa. Tak rozumiany naturalizm przeciwstawiano realizmowi, widząc w nim niekiedy pewną odmianę formalizmu. Warto wspomnieć, że analogiczną sytuację spotykamy w ówczesnej ocenie tradycji i kierunków filozofii. Wystarczy w miejsce realizmu podstawić filozoficzny materializm, a w miejsce formalizmu idealizm, aby uzyskać główny motyw do oceny kierunków filozoficznych. Porównanie to jest tym bardziej pouczające, gdyż analogie tego zestawienia sięgają znacznie głębiej i dalej. Filozofia materialistyczna, podobnie jak wcześniej wspomniany realizm w sztuce, charakteryzowała się znacznie większą jednorodnością niż odpowiednio

różne odmiany idealizmu i formalizmu. Najwyższej fazie rozwoju materializmu, tj. materializmowi dialektycznemu i historycznemu, przeciwstawiono obok różnych odmian idealizmu również materializm metafizyczny. Ten ostatni, pomimo swego pozornego radykalizmu (odpowiednio do naturalizmu w sztuce), był ograniczony do materialistycznego ujmowania przyrody, z pominięciem społeczeństwa.

Takie jest tło kulturowe epoki przełomu lat 40. i 50., kiedy Strzeмиński wykładał historię sztuki w Wyższej Szkole Plastycznej w Łodzi. Pamiętać należy, iż był on nie tylko teoretykiem sztuki, ale przede wszystkim awangardowym artystą, dla którego artykuły teoretyczne stanowiły jednocześnie komentarz i uzasadnienie własnej twórczości. Wraz z coraz częstszym pojawianiem się w twórczości Strzeмиńskiego (prócz abstrakcyjnych kompozycji architektonicznych i unistycznych) przedstawiających pejzaży morskich, łódzkich itp., co występuje już od lat trzydziestych, następuje również przeniesienie akcentów teoretycznych. Strzeмиński – teoretyk nie skupia się już na rozważaniach o kompozycji i budowie płaszczyzny obrazu, ale zwraca swe zainteresowania w kierunku sposobów przedstawiania rzeczywistości, wchodzi w „realistyczny” okres swojej twórczości teoretycznej. W artykule *Aspekty rzeczywistości*, zamieszczonym w piśmie „Forma” z 1936 roku¹⁰ analizuje przemiany, które dokonały się w malarstwie od czasów impresjonizmu pod kątem zmian „zawartości wzrokowej” kolejnych stylów malarskich. Na przykład impresjonizm był pierwszym zdecydowanym wyłomem w zasadzie odrębności przedstawianych przedmiotów: „Kolor zanika wskutek wpływu barw otoczenia. Zamiast wyodrębnionych barw lokalnych widzimy wzajemny wpływ kolorów i ciągłość wibrującej materii barw. Kolor każdego przedmiotu nie jest – jak poprzednio – jego własnym kolorem, lecz wypadkową barw otaczających przedmiotów. W ten sposób została przełamana zasada odrębnych własnych kolorów przedmiotów”¹¹.

Większym niż impresjonizm poziomem „zawartości wzrokowej” charakteryzuje się kubizm. Następuje w nim nakładanie się efektów wielu spojrzeń. „Każdy składnik formy widziany w naturze wpływa na wszystkie inne, przekształcając je”¹². Wyżej wspomniane zmiany w sztuce zdaniem Strzeмиńskiego wiążą się z przemianami społeczno-ekonomicznymi. „Równoległe do zaniku samowystarczalnych jedno-

¹⁰ W. Strzeмиński, *Aspekty rzeczywistości*. W: tenże, *Pisma...*, s. 264-273.

¹¹ Tamże, s. 265.

¹² Tamże, s. 267.

stek gospodarczych i powstania jednolitego gospodarstwa światowego odbywa się w sztuce zanik zamkniętego w sobie przedmiotu lokalnego i kształtowania się zawartości wzrokowej obejmującej związki, wpływy i zależności zachodzące między przedmiotami”¹³.

W artykule tym analizowany jest również surrealizm, który oprócz elementów czysto wzrokowych wprowadza elementy pochodzące z emocji, a także innych niż wzrok zmysłów oraz myśli. „Surrealizm jest dążeniem do uświadomienia sobie podstawowej prawdy, czym jest jednostka ludzka w swej głębi, w swej istocie, sama wobec siebie – jest rekonstrukcją tej jednostki w odpowiednikach plastycznych”¹⁴. Sztuka surrealistyczna interpretowana jest jako sztuka dająca świadectwo samotności emocjonalnej człowieka wobec żywiołowości procesów ekonomicznych, poprzedzających wielki kryzys z przełomu lat 20. i 30. Aspekt realistyczny znajdujący się również w sztuce abstrakcyjnej. „Sztuka abstrakcyjna jest skryzalizowaną syntezą zdobyczy wzrokowej każdego kierunku artystycznego”¹⁵. Sztuka ta z zawartości wzrokowej każdego stylu wyabstrahuje schematy budowy obrazu, jednakże dopiero od czasów kubizmu schematy te są na tyle bogate i samodzielne – z powodu zanikania odrębności przedstawianych przedmiotów – iż mogą stanowić jednocześnie plastyczną kompozycję i temat obrazu. Wątki mówiące o „zawartości wzrokowej”, typach widzenia i sposobach przedstawiania rzeczywistości zostają znacznie rozbudowane w artykułach publikowanych po II wojnie światowej w „Przeglądzie Artystycznym”, „Odrodzeniu”, wykładach wygłaszanych w Wyższej Szkole Plastycznej i Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi oraz oczywiście w, wydanej już pośmiertnie, *Teorii widzenia*. W wygłaszanych w tym czasie wykładach, których kompendium był tekst *Teorii...*, zawarta jest systematyczna koncepcja malarstwa jako specyficznego sposobu poznania rzeczywistości i praw jego rozwoju. Strzemiński nawiązuje tu do określonej wersji marksizmu, poglądu, że głównym czynnikiem przemian historycznych i społecznych jest postępowy charakter rozwoju sił wytwórczych. Właśnie na styku przyrody i społeczeństwa, wykorzystaniu takich a nie innych narzędzi pracy, a także wzroście umiejętności człowieka w oddziaływaniu na przyrodę znajduje się mechanizm napędzający zmiany zarówno stosunku własności, jak również tzw. nadbudowy, czyli instytucji prawnych, politycznych itp. Oryginalność Strzemińskie-

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 271.

¹⁵ Tamże, s. 269.

go na tle ówczesnych teoretycznych rozważań nad istotą i funkcją sztuki polegała na tym, iż potraktował on zmiany w sztuce analogicznie do postępowego rozwoju sił wytwórczych – wraz z rozwojem wzrokowego opanowywania przyrody przez człowieka następują zmiany stylów malarzkich. Wszelkie nawarstwienia światopoglądowe i ideologiczne, chociaż bardzo istotne przy pełnej interpretacji dzieł sztuki, mają charakter wtórny. Są sposobem wykorzystania osiągniętego poziomu świadomości wzrokowej do uprawomocnienia pozycji tej lub innej klasy społecznej. Malarstwo, podobnie jak nauka i technika, mimo iż istnieje w konfliktowych, antagonistycznych klasowo społeczeństwach, odznacza się dużą autonomią i ma swoje trwałe osiągnięcia niezależne od tego, z jaką klasą związani byli jej twórcy i jaki światopogląd reprezentowali.

W dziejach malarstwa oprócz zasadniczo postępowego rozwoju świadomości wzrokowej istniały też okresy regresu. W *Teorii widzenia* wymienione są dwa momenty historyczne, po których nastąpiło cofnięcie poziomu świadomości wzrokowej na poziom niższy, czyli osiągnięty wcześniej. Pierwszym był upadek Zachodniego Cesarstwa Rzymskiego. W wyniku tego zdarzenia osiągnięty w malarstwie typ widzenia bryły cofa się we wczesnym średniowieczu do widzenia sylwetowego, a nawet konturowego, odpowiadającego niższemu stopniowi świadomości wzrokowej. Cały okres średniowiecza to ponowne wspinanie się na poziom świadomości widzenia bryły, który zostaje osiągnięty i przekroczony – dzięki odkryciu nieznannej w starożytności perspektywy – w czasach wczesnego renesansu. Drugim momentem regresu był okres po Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Ten przypadek jest jeszcze ciekawszy niż poprzedni, gdyż o ile poprzedni regres można wytłumaczyć upadkiem cywilizacji antycznej i brakiem ukształtowania się cywilizacji o podobnym stopniu rozwoju, o tyle społecznym następstwem rewolucji francuskiej było dojście do władzy nowej postępowej klasy – burżuazji. W malarstwie przejawia się to przeskokiem od stylu rokoko do klasycyzmu Davida i Ingesa. Tę zmianę interpretuje Strzemiński jako krok wstecz. Rokoko reprezentowało świadomość widzenia, nazwaną ruchomym widzeniem empirycznym (aczkolwiek jeszcze ograniczonym), klasycyzm był natomiast powrotem do widzenia bryły charakterystycznego już dla wczesnego renesansu. W ten sposób z postępową społecznie klasą wiązał się wsteczny typ widzenia i w konsekwencji malarstwa. Strzemiński wyjaśnia to tym, że przedrewolucyjne elity arystokratyczno-monarchiczne przejawiały bardzo wysoki poziom świadomości wzrokowej, w powszechnie używanej terminologii nazywanej wyrobionym smakiem artystycznym. Charakterystyczny dla burżuazji typ widzenia bryły określony został jako

typ widzenia towarowego. Elity ówczesnego społeczeństwa burżuazyjnego nie dorównywały elitom arystokratycznym. Dopiero późniejszy dynamiczny rozwój tej klasy, połączony z przyswajaniem kulturowego dorobku przeszłości spowodował, iż w krótkim czasie około 60 lat przekroczonego został typ świadomości wzrokowej z czasów przedrewolucyjnych. Malarstwo romantyczne Delacroix i Gericaulta jest przez Strzeмиńskiego interpretowane jako przyspieszone powtórzenie fazy widzenia światłocieniowego baroku, a przekroczenie fazy rokoka miało miejsce na przełomie realizmu krytycznego i wczesnego impresjonizmu.

Innym zagadnieniem jest stosunek świadomości wzrokowej do wyrażanych treści. Artystyczno-poznawcze osiągnięcia danego etapu mogą służyć i często służą do wyrażania odmiennych ideologii i światopoglądów. Wzorcowym tego przykładem podawanym w *Teorii widzenia* było wykorzystanie widzenia światłocieniowego epoki baroku. „Ten sam realizm widzenia światłocieniowego został użyty dla urealnienia dwóch odrębnych treści. Dla wyrażenia odwagi indywidualnego myślenia i krytyki – u Rembrandta i dla unaocznienia treści filozoficznych podporządkowanych teologii – u Murilla”¹⁶. Cytat ten dotyczył odpowiednio „Autoportretu” Rembrandta i „Świętego Rodryga” Murilla. Jeszcze inne treści przekazuje poprzez charakterystyczne dla baroku „klucze kompozycyjne”, czyli operowanie szczególnie silnymi kontrastami światła i cienia, „Autoportret z Saskią” Rembrandta. Są to treści związane z ideologią wstępującej klasy bogatego mieszczaństwa holenderskiego XVII wieku¹⁷.

Podsumowując, wskazać można 5 charakterystycznych dla marksizmu Strzeмиńskiego założeń dotyczących malarstwa:

1. Malarstwo jest sposobem przejawiania się świadomości wzrokowej. Analogicznie do sił wytwórczych świadomość wzrokowa wykazuje tendencje do postępowego rozwoju.
2. Poziom świadomości wzrokowej określa typy widzenia, a w ich obrębie malarskie style.
3. Ten sam typ widzenia może być wykorzystany w antagonistycznych klasowo społeczeństwach do propagowania różnych ideologii i światopoglądów.

¹⁶ W. Strzeмиński, *Teoria widzenia...*, s. 148.

¹⁷ „Przedstawić rozkosze spożycia jako najistotniejszy, najprawdziwszy cel dążeń każdego człowieka, zastąpić feudalne, stanowe, zamknięte, wyznaczone pochodzeniem i urodzeniem spożycie przez spożycie demokratyczno-mieszczańskie, dostępne dla każdego, kto się dorobi majątku – w tej płaszczyźnie odbywa się walka z feudalizmem o «naturalne» prawo do burżuazyjnego, nieograniczonego niczym (poza majątkiem) spożycia”. Tamże, s. 141.

4. W dziejach malarstwa występują okresy regresu, mają one jednak charakter historycznie lokalny.
5. Sztuka malarska jest realistyczna. Każdy typ realizmu związany jest z określonym typem formalizmu. Sztuka odchodzi od realizmu, gdy środki formalne nie służą odkrywaniu rzeczywistości, ale użyte są do celów dekoracyjnych i zdobniczych.

5. Heglizm Strzemińskiego

Skoro Strzemiński był marksistą, skoro jego teoria malarstwa jest pewną historiozofią, filozofia jego z definicji zawiera wątki heglowskie. Jest to niewątpliwie prawda, heglizm kojarzy się przede wszystkim z historiozofią, heglowska jest również wykładnią marksizmu. Omówione to zostało już w poprzednich częściach artykułu, tutaj chciałbym skupić się na jednym wątku, którego nie da się sprowadzić do wcześniej omawianych zagadnień. Chodzi mianowicie o relacyjną teorię podmiotu lub też, mówiąc językiem Heglowskim, dialektykę podmiotu i przedmiotu.

Według Heglowskiej dialektyki, przeciwstawianej tradycyjnej metafizyce, abstrakcyjne opozycyjne kategorie nie dają się pojąć osobno – jedna rozpatrywana pojęciowo przechodzi w drugą i nie daje się pojąć bez niej. Dotyczy to takich kategorii, jak np. byt i nicność, ilość i jakość, istota i egzystencja, potencjalność i aktualność, substancja i cecha, wolność i konieczność, przyczyna i skutek. Każdej z tych par przyporządkowana jest jeszcze trzecia kategoria, będąca syntezą dwóch abstrakcyjnych opozycji. W przypadku np. bytu i nicności jest to kategoria stawiania się, w przypadku ilości i jakości – miary. Szczególnym przypadkiem takich opozycyjnych kategorii jest Kantowska para: fenomen i rzecz sama w sobie. W filozofii Kanta są one pojmowane jako coś absolutnie różnego – rzecz sama w sobie to rzeczywistość istniejąca niezależnie od poznania i umysłu, a fenomen to zjawisko, świat taki, jak jawi się podmiotowi wyposażonemu w aprioryczne formy i kategorie. Świat fenomenów nie może istnieć bez podmiotowości, świat rzeczy samych w sobie jest w stosunku do niej obojętny. Co więcej, podmiotowi przypada rola organizująca treść doświadczenia, a aprioryczne formy są niezmiennie i niezależne zarówno od świata fenomenów, jak i od rzeczy samej w sobie.

Filozofia Heglowska nie dopuszcza tak daleko idących odrębności. Świat fenomenów to rzecz sama w sobie, tak jak jest ona odbierana przez podmiot. Rzecz sama w sobie przejawia się w przedmiotowych

ujęciach i bez tego przejawiania się nie mogłaby istnieć. Aprioryczne wyposażenie podmiotu nie jest stałe i rozwija się wraz z poznaniem. Podmiot jest świadomością jakiegoś przedmiotu i bez tego nie mógłby być podmiotem.

Wątki takie, zobrazowane na przykładzie podmiotu i przedmiotu wzrokowej percepcji, odnajdujemy w *Teorii widzenia* Strzemińskiego. W każdym typie widzenia podmiot ujmuje przedmiotowość z apriorycznymi nastawieniami charakterystycznymi dla danego typu. Widzi on świat konturowo, sylwetowo, bryłowo, światłocieniowo itp., co daje różne rodzaje fenomenalnych przedstawień. Te aprioryczne nastawienia nie są stałe, lecz zmieniają się w czasie historycznym. Świat fenomenów nie jest jednak kształtowany jedynie przez podmiot, ponieważ każdy rodzaj świadomości wzrokowej odkrywa jakieś wizualne aspekty przyrody. Różnica pomiędzy rzeczą samą w sobie a fenomenem jest różnicą względną.

Wreszcie sam podmiot, rozumiany jako możliwość percepcji, nie jest niezależny od świata przedmiotowego. W sposób najbardziej wyczerpujący rozważał to Strzemiński przy omawianiu widzenia ruchomego, którego początki umieszczał już w stylu rokokowym, a kontynuację widział w impresjonizmie i kubizmie. Podmiot nie jest izolowany od świata zewnętrznego. Spostrzeganie koloru lokalnego uzależnione jest od tego, jaki kolor był spostrzegany wcześniej. Oko po przeniesieniu spojrzenia z jednego barwnego przedmiotu na drugi spostrzega go zabarwionym nie tylko jego lokalnym „prawdziwym” kolorem, ale również kolorem następczym w stosunku do koloru widzianego poprzednio. Podmiot nie jest czystym duchem mogącym spostrzegać świat takim, jakim on jest sam w sobie, lecz podmiotem ukształtowanym zarówno psychofizjologicznie, jak i historycznie. W analizie malarstwa van Gogha podkreśla Strzemiński sprzężenia zwrotne istniejące pomiędzy widzianym krajobrazem a fizjologiczną podmiotowością artysty. Spojrzenia rzucane na malowane w krajobrazie przedmioty wywołują odruchy warunkowe, określające kolejne spojrzenia i sposób widzenia. W artykule *Widzenie impresjonistów*¹⁸ mówi o zlewaniu się kolorów tła, jeśli spojrzenie skierowane jest na bliższy przedmiot. Relacyjną naturę podmiotu, czyli możliwości percepcji, i przedmiotu, czyli tego co spostrzegane, najlepiej widać przy analizach malarstwa impresjonistycznego i XX-wiecznego, ale występuje ona również we wcześniejszych typach widzenia.

¹⁸ W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*, „Odrodzenie” 1947, nr 25 (134); przedruk w: W. Strzemiński, *Pisma...*, s. 312-323.

Heglowskie wątki filozofii Strzebińskiego dotyczące relacji podmiotu i przedmiotu można streścić następująco:

1. Widzenie wyznaczone jest przez aprioryczne (biologicznie i społeczno-historycznie) nastawienie podmiotu. Określone nastawienie daje określony typ malarskich fenomenów: konturowych, sylwetowych, bryłowych, światłocieniowych, wrażeniowych itp.
2. Aprioryczne nastawienia rozwijają się w czasie historycznym, w ich wyniku odkrywane są w sposób selektywny określone aspekty danej wzrokowo rzeczywistości.
3. Istnieje wiele historycznych realizmów. Przyroda nie jest malarzsko dana, poza konkretnymi historycznymi typami widzenia. Nie istnieje niezmienny „prawdziwy” realizm, w związku z tym różnica pomiędzy przedmiotem i fenomenami jest względna.
4. Możliwość percepcji – podmiot – kształtowana jest nie tylko przez swe biologiczne i społeczno-historyczne wyposażenie, ale również przez spostrzegane aktualnie przedmioty.
5. Podmiot i przedmiot pozostają do siebie w stosunku wewnętrznym. Charakterystyka przedmiotu zależy od podmiotowego ujęcia, a charakter podmiotu – możliwości percepcji – od wcześniejszego i aktualnego oddziaływania zewnętrznego świata.

6. Teoria widzenia jako historiozofia malarstwa

Teoria widzenia zawiera systematyczny wykład historii malarstwa przeprowadzony pod kątem wzrastającej świadomości wzrokowej. Zgodnie z dialektyką i doświadczeniem rzeczywistego przebiegu dziejów malarstwa jest to rozwój, w którym zachodzą jakościowe przeskoki, przez które należy rozumieć przejścia od jednego malarskiego paradygmatu do drugiego. Paradygmaty owe mają na ogół zakres znacznie szerszy niż tradycyjnie rozumiane artystyczne style, każdy z nich dopuszcza większą lub mniejszą liczbę wariantów.

1. Pierwszym z nich jest widzenie konturowe, które ma dwa zasadnicze warianty:
 - a. widzenie konturu zewnętrznego,
 - b. widzenie konturu w konturze.

Pierwszy z tych podtypów charakterystyczny jest dla paleolitu, a także dla rysunków dziecięcych. „Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko to, że każdy przedmiot posiada granicę zewnętrzną –

i wyraża ten przedmiot przy pomocy jednej linii konturowej”¹⁹. Kontur wyraża też inne składniki formy, np. jego kolor wskazuje na kolor całego przedmiotu. Mimo ubóstwa środków, ten sposób malowania może odznaczać się dużą finezją w przedstawianiu sylwetek i ruchów zwierząt, co widać w malarstwie paleolitu i stanowi on pierwszy, najprostszy typ realizmu.

Widzenie konturu w konturze oraz widzenie sylwetowe stanowią dwa równoległe, alternatywne typy świadomości wzrokowej, których korzenie tkwią jeszcze w paleolicie, natomiast dalszy rozwój ma miejsce w czasach historycznych. Dostrzeganie konturu w konturze charakterystyczne jest dla malarstwa neolitycznego, a także kultur heliolitycznych, jak nazywał Strzeмиński kultury formacji azjatyckiej. Występujący w tym sposobie przedstawiania przedmiotów „formalizm”, przejawiający się w ich geometryzowaniu i schematyzacji, jest drugą stroną nowego realizmu, który przekazuje więcej informacji na temat szczegółów zawartych w obrębie konturu zewnętrznego. Stylizacja i schematyzacja rysunku służy jego większej przejrzystości i czytelności. W obrębie tego typu widzenia rozwija się perspektywa intencjonalna, w której wielkość przedmiotu ukazuje jego znaczenie.

2. Widzenie sylwetowe.

O ile widzenie konturu wewnętrznego związane jest z osiadłymi cywilizacjami rolników, o tyle widzenie sylwetowe upowszechnia się w społeczeństwach, których źródłem utrzymania jest łowiectwo i hodowla, a dominującym ustrojem demokracja wojenna, dająca początek klasycznemu niewolnictwu. Widzeniu temu odpowiada perspektywa rzutu równoległego prostego, z którą związana jest współwymierność przedmiotów różna od emocjonalnego subiektywizmu perspektywy intencjonalnej występującej w widzeniu konturowym. Ponieważ kolor wypełnia całą sylwetę, malarstwo to podejmuje zagadnienia kolorystyczne. Realizm widzenia sylwetowego zawiera w sobie zjawisko powidoków. Na tym etapie świadomości wzrokowej polega ono na przeniesieniu na kształty sylwet kształtów przedmiotów występujących w codziennym otoczeniu. W sztuce starożytnego Egiptu będzie to nawiązanie do form ceramicznych, a także proporcji trójkąta mierniczego (5:4:3), a w sztuce greckiej do architektoniki kolumn oraz linii balistycznej i wysiłku mięśniowego²⁰. W średniowieczu przedstawiane postacie

¹⁹ W. Strzeмиński, *Teoria widzenia...*, s. 21.

²⁰ „Jest to linia padającego pocisku, rzuconego kamienia z procy lub dysku – linia, gdzie pewne ciało otrzymywało pewien początkowy ładunek energii, napotyka na opór w swym biegu i przewyciężając ten opór ztraca swą energię początkową

ludzkie przejmują swoje kształty od powidokowych form architektonicznych romańskich i gotyckich. W kulturach, w których formacja niewolnicza rozwijała się na podłożu poprzedniej formacji kapłańsko-heliolitycznej, a nie w warunkach demokracji wojennej, ukształtował się hybrydowy typ widzenia, będący połączeniem widzenia sylwetowego z wewnętrznym konturem.

3. Widzenie bryły.

Dalsza ewolucja tej syntezy doprowadza do widzenia bryły, nazwanego przez Strzemińskiego widzeniem towarowym okresu rozwijającego się obrotu towarowego. W sztuce europejskiej powstaje ono dwukrotnie, pierwszy raz w Cesarstwie Rzymskim, gdzie wystąpiło jeszcze w niedojrzałej postaci, drugi raz w malarstwie wczesnego renesansu. Malarstwo tych okresów stara się przedstawić na płaszczyźnie przedmioty wymodelowane na przestrzenne bryły. Zdaniem Strzemińskiego na taki kierunek malarskich przemian decydujący wpływ miał rozwój handlu. Przedmioty na freskach i obrazach są eksponowane jak towary, a dominującym w czasach renesansu schematem kompozycyjnym jest schemat wagi szalkowej²¹. Widzenie bryły jako swoje podłoże miało również rozwój wiedzy naukowej, w tym badania bezpośrednie i pośrednie (astronomia, mechanika, geografia) trójwymiarowej przestrzeni, które w malarstwie zaowocowały powstaniem trójwymiarowej perspektywy wykreślnej.

4. Widzenie światłocieniowe.

Widzenie światłocieniowe, czyli widzenie barokowe, ujawniło, że wygląd przedmiotów zależy bardziej od aktualnego oświetlenia niż wziętej pozasytuacyjnie barwy lokalnej. Światło i cień zostały włączone do realnych, godnych przedstawienia aspektów empirycznego świata. Barok to także okres uzyskania pełnej autonomii obrazu, jego niezależności od architektonicznego otoczenia. Ten sposób malowania opiera się na metodzie empirycznej a nie na spekulatywnych rozważaniach, jakie są naprawdę przedmioty i jak powinny wyglądać. Wpływ barokowego paradygmatu w malarstwie był olbrzymi, a kolejną nowatorską formacją był dopiero impresjonizm.

i opada. Jest to więc linia przebiegającej siły, zwalczającej napotkane przeszkody mechaniczne”. W. Strzemiński, *Widzenie Greków*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 4-5: przedruk w: W. Strzemiński, *Pisma...*, s. 295.

²¹ „Widzeniu towarowemu odpowiadał towarowy model kompozycji. Typ kompozycji trójkątnej jest typowym rozwiązaniem w renesansie. Ta waga kupca stała się wagą, na której ważono doskonałość osiągniętego piękna, a miarą piękna – miarą uczciwości handlowej”. W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, s. 113.

5. Pełne widzenie empiryczne.

Pełnym widzeniem empirycznym, charakteryzującym pełny rozwój mieszczaństwa został określony zbiorczo cały ciąg kolejnych typów świadomości wzrokowej, którego początki tkwią w malarstwie rokokowym. Poszczególne style składowe tego ciągu mogą być wyodrębnione poprzez charakteryzujące je odkrycia malarskie:

- a. Dostrzeżenie empirycznej zmienności koloru przez uwzględnienie kolorów następczych w widzeniu ruchomym (rokoko).
- b. Odróżnienie obszarów wyraźnego widzenia od obszarów widzianych peryferyjnie (impresjonizm).
- c. Ujawnienie kilku punktów perspektywicznego zbiegu linii, odpowiadających rzeczywistości rzucanym spojrzeniom. Takiej świadomości wzrokowej odpowiadałyby „deformacje” renesansowej perspektywy charakterystyczne dla malarstwa Cezanne’a i kubistów.
- d. Stapianie się kolorów przedmiotów występujących na innych planach i uproszczenie kształtów sylwetek (Gauguin, Bonnard, Matisse)²².
- e. Odkrycie schematów kompozycyjnych związanych z mechanizmami percepcji i uczynienie z nich tematyki obrazów (abstrakcjonizm).

Do ostatniego typu malarstwa zaliczyć można również dużą część twórczości Strzemińskiego. Uważał on, że dobre malarstwo jest zawsze w jakiś sposób realistyczne. Wystarczy zobaczyć jego „Pejzaże morskie”, aby przyznać mu rację.

7. Zakończenie

Strzemiński należał obok S. I. Witkiewicza i L. Chwistka do najoryginalniejszych polskich teoretyków malarstwa, których teorie wyrastały zarówno z twórczego doświadczenia awangardowego artysty, jak i systematycznych założeń filozoficznych. W przypadku Witkacego był to oryginalny, choć nawiązujący do Leibniza monadyzm biologiczny oraz teoria Czystej Formy, u Chwistka teoria wielu rzeczywistości, mająca

²² „Jeśli natomiast nastawimy wzrok na odległość nie o wiele krótszą niż odległość do obserwowanej natury, wówczas zobaczymy naturę w jej syntezie. Znikną zawadzające szczegóły rysunku: zamiast kształtów wypukłych zobaczymy masy barwne o zwiększłej charakterystyce, przypominającej syntetyczną arabską barwną: kolor lokalny ulegnie przekształceniu, ponieważ wchłonie w siebie wpływy kolorów sąsiednich”. W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów...*, s. 322.

swoje zastosowanie również do interpretacji kierunków malarskich, natomiast u Strzemińskiego heglizująca odmiana materializmu historycznego.

Aparatura pojęciowa jego teorii malarstwa jest bardzo bogata. Z ogromną finezją i dociekliwością analizował przemiany stylistyczne na przestrzeni wieków. Główne, wydane pośmiertnie dzieło *Teoria widzenia* jest systematycznym kompendium jego dojrzałych poglądów w tej dziedzinie. Zawiera ono 215 reprodukcji dzieł sztuki, od paleolitu po początek XX wieku, oraz schematy służące do ich analizy, jest w nim zawarta zarówno historiozofia, jak i epistemologia malarstwa, dzięki której porównać ją można z koncepcją L. Chwistka. Książka ta pozostaje natomiast na teoretycznych antypodach *Nowych form w malarstwie* Witkacego. Obaj teoretycy, analizując formy malarskie robili to z diametralnie przeciwnych pozycji, Witkacy za istotną w obrazach uważał jedynie kompozycję, przyjmującą w dziełach sztuki postać Czystej Formy, wobec której elementy przedstawiające odgrywały rolę służebną i podporządkowaną. Strzemiński badał i analizował realistyczną zawartość wzrokową obrazu, do której zaliczał nawet charakterystyczny dla danego stylu rodzaj kompozycji, a malarstwo pojmował jako szczególnie sposób odkrywania rzeczywistości.

Nota biograficzna

Władysław Strzemiński (1893-1952)

Urodzony w Mińsku. Po studiach w Wojskowej Szkole Inżynierii Łądowej jako oficer saperów brał udział w działaniach podczas I wojny światowej. Ranny w 1915 roku. Po dwuletnim pobycie w szpitalu, z którego wyszedł jako inwalida, zainteresował się sztuką pod wpływem Katarzyny Kobro. W 1919 roku studiował w Moskwie w kręgu Kazimierza Malewicza, gdzie wystawiał swoje pierwsze prace. Ożeniony z Katarzyną Kobro w latach 1920-1922 prowadził szkołę artystyczną w Smoleńsku. W roku 1922 wrócił do Polski, osiadł początkowo w Wilnie, później w Szczekocinach, Koluszkach, a od 1931 roku w Łodzi. Cały czas zajmował się pracą pedagogiczną. Związany był blisko ze „Zwrotnicą” (1922-23, 1926-27). Należał do grupy „Blok” (1924-1926) i „Praesens” (1926-1929). Był twórcą grupy „a.r” (1929-1936). Brał udział w wielu manifestacjach Nowej Sztuki w Polsce. Należał do międzynarodowej grupy „Abstraction – Creation” (1932-36). Był twórcą

unizmu. Interesował się nową typografią, architekturą, urbanistyką i krytyką artystyczną. Był projektodawcą Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W 1932 roku otrzymał Nagrodę Artystyczną m. Łodzi.

Po II wojnie światowej w latach 1945-1950 wykładał historię sztuki w Wyższej Szkole Plastycznej i Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Owocem tych wykładów jest wydana pośmiertnie, dopiero w 1958 roku, *Teoria widzenia*. W 1950 r. oskarżony o propagowanie „formalizmu” w sztuce został usunięty z uczelni i skazany na życie w nędzy. W roku 1951 padł z wyczerpania głodowego na ulicy, w szpitalu stwierdzono szybko rozwijającą się gruźlicę. Zmarł 28 grudnia 1952 roku.

Władysław Strzemiński as a philosopher

The subject of the article is presentation of the Polish painter and theoretician of arts – Władysław Strzemiński – as a philosopher, as epistemologist and specialist in the philosophy of the history of arts. The article consist of introduction and five parts. First part presents epistemology of W. Strzemiński. His epistemology is theory of paintings knowledge. Picture is a product of knowledge like a proposition or a theory. In the second part we discuss the question of paradigm in painting. Strzemiński distinguishes baroque-paradigm in painting and compares this paradigm with his own style – unism. Third part presents Strzemiński as Marxist thinker. According to his theory, the painting is the way the consciousness of seeing manifests.

In the fourth part author discusses Hegelians trends in Strzemiński's theory of painting. Objects of nature and subject of experience are in a intrinsic relation, and painting discover it.

Last part of article describes the philosophy of history of painting contained in Strzemiński's book "The theory of seeing" ("Teoria widzenia"). According to this theory there are distinguished several kinds of seeing in history of arts for example: seeing of outline, seeing of solid, light-and-shade seeing and full empirical seeing.