

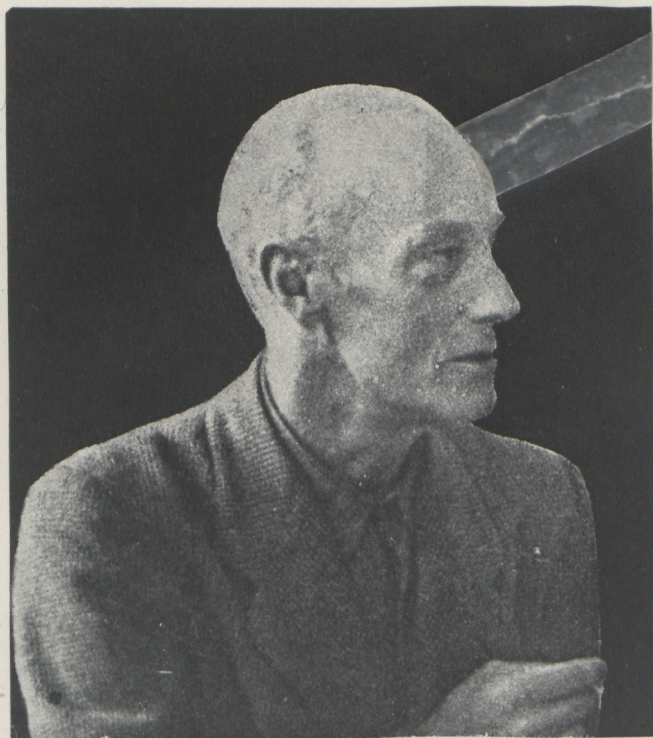
PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA
Gdańsk-Wrzeszcz
K. Marksa 14

1998

**teoria
widzenia**







W. S. Van Dyke

Władysław Strzemiński

teoria widzenia

wydawnictwo literackie kraków
1958

przedmowa *Julian Przyboś*
rysunki *Władysław Strzemiński*
opracowanie *Stanisław Fijałkowski*
graficzne *Stefan Wegner*
zdjęcia *Jerzy Mackiewicz*
obwoluta *Lech Kunka*

d. 1012/63



19985

przedmowa

nowatorstwo Władysława Strzemińskiego

Władysława Strzemińskiego poznałem w 1922 lub 1923 roku u Tadeusza Peipera w redakcji „Zwrotnicy“ w Krakowie. Był to czas, kiedy uszy młodych poetów i malarzy chciwie chłoneły wieści o nowych ideach artystycznych, a oczy i ręce śmiało teżyły się ku uchwyceniu wizji wyblaskujących w głowach pod wpływem licznych orędzi i manifestów artystycznych. Strzemiński przybył z Rosji, gdzie współpracował z Malewiczem, i właśnie o suprematyzmie zamieścił swoje spostrzeżenia w „Zwrotnicy“. Była to dla mnie — orientującego się wówczas jedynie w tym, co się działo na Zachodzie — niespodzianka, nie wiedziałem, że także w odciętej wówczas od nas Rosji rewolucyjnej żyje nowa sztuka. Polak Kazimierz Malewicz był tam jej wybitnym przedstawicielem i teoretykiem, a młody Strzemiński jego współpracownikiem.

„Suprematyzm“ głoszony przez Malewicza niósł jedną z idei radykalnie oczyszczających tradycyjne wyobrażenia o plastyce: sprowadzał on malarstwo do elementów najprostszych, ukazywał fakt najoczywistszy, że obraz to płaszczyzna prostokątna. Z chwilą gdy zamiast malować Malewicz narysował w pustym kwadracie kwadrat lub gdy w środku białego pola umieścił biały prostokąt — kryzys dawnego patrzenia na płótno malarskie uzyskał swój punkt szczytowy, a zarazem zwrotny. Od studium oddziaływania na siebie takich najprostszych elementów można było zacząć budowę nowego widzenia plastycznego. Ale Malewicz nie wyszedł poza ten puryfikujący krytycyzm: poprzestał na zestawianiu w prostokącie prostoliniowych figur geometrycznych dla osiągnięcia „napięcia dynamicznego“ kompozycji. Przygotowywał w ten sposób grunt „unizmowi“ Strzemińskiego

i neoplastycyzmowi Mondriana. Mimo rewolucyjny radykalizm nie wyzwolił się Malewicz zupełnie ze skłonności do bezpłodnego estetyzmu: uważał zarówno te swoje kompozycje na płaszczyźnie, jak i kompozycje brył geometrycznych, za twory same dla siebie, nie mogące mieć swoich konsekwencji praktycznych. Estetyczna ich kontemplacja miała być celem ostatecznym; nic z brył Malewicza nie powinno wynikać dla kompozycji przestrzennych, dla architektury. Estetyczna kontemplacja suprematysty miała więc chyba coś z charakteru tego intelektualnego upodobania, który Platonowi kazano nazwać koło najdoskonalszą z figur. I ta jej własność uwięziła Malewicza w ciasnym kregu kombinacji form geometrycznych, niesprawdzalnej w swoim oddziaływaniu na widza możliwością zastosowań praktycznych. Praktycznych jako nowa zasada budowy obrazu, i praktycznych jako inspiracja do najszerzej pojętej tzw. sztuki stosowanej. Koncepcja Malewicza miała w historii estetyki tylko znaczenie negatywne, burzycielskie.

Strzeżński był z wykształcenia inżynierem, widział świat form i kolorów we wszechstronnym powiązaniu z całokształtem działalności człowieka. Z kierunku analitycznego i krytycznego w sztuce, z dociekań zmierzających do ustalenia elementów widzenia przedmiotu na płaszczyźnie przejął jedynie jego dążenie — początkowo, jak u Malewicza, niejasne — do matematycznego ujęcia praw wiążących formy ze sobą. Nie zatrzymał się na eksperymentach Malewicza nie wiodących ku organizacji obrazu i przestrzeni, lecz utykających w pół drogi, ani na kompozycjach obliczalnych rachunkiem, jak u Mondriana. W kompozycjach malarskich i rzeźbiarskich widział wynalazek form i zestawień kolorów, który winien wejść w życie powszednie człowieka dzięki powieleniu go w przedmiotach codziennego użytku.

Stawiał swojej twórczości wymagania najwyższe, nieosiągalne dla przeciętnego talentu. Domagał się, żeby każdy obraz był wynalazkiem, żeby odkrywał taką zasadę kompozycji kolorów i form, jakiej dotychczas nie znano. W istocie więc żądał, żeby każdy obraz był początkiem nowego kierunku artystycznego, nowej szkoły. W tym konsekwentnym dążeniu do coraz ściślejszego, sprawdzalnego niemal matematycznie widzenia, zatrzymał się na cyklu obrazów, które nazwał unistycznymi. Czym był unizm? Absolutnym odrzuceniem wszelkiej iluzyjności w obrazie. Prostokąt zamalowanego płótna nie przywoływał żadnej asocjacji z czymkolwiek istniejącym, żadna z form nie uwyrażniała się i nie odrywała na płaszczyźnie ani od innej formy, ani od ram obrazu. Jeśli porównamy obrazy abstrakcjonistów z kompozycjami unistycznymi — uderzy nas jaskrawo różnica w samej zasadzie pojmowania obrazu. Kompozycje abstrakcyjne

uwyrężniają formę, istnieje wśród nich dramat kontrastów form i wymowa ich odpowiedniości. Niczego takiego nie ma w obrazie unistycznym. Panuje w nim doskonałe zjednoczenie form ze sobą i z prostokątem płótna. W obrazie abstrakcyjnym nigdy nie osiąga się zupełnego oderwania się od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem takiej formy abstrakcyjnej, która by nie przypominała jakiegoś kształtu wziętego ze świata przedmiotów. Przykład: koło może przywołać nieskończone skojarzenia: ze słońcem, dyskiem, bochenkiem chleba, tarczą, kapeluszem itd. Obraz unistyczny idzie dalej: nie wywołując żadnych asocjacji przedmiotowych, „literackich“ — jest skrajnym, ostatecznym przykładem czystej plastyki. Ale ile takich obrazów można namalować, żeby nie były te same, a tylko takie same? Strzemiński zdołał jednak namalować ich kilka czy kilkanaście — i pojął, że doszedł do kresu. Do kresu tej drogi rozwojowej nowoczesnej plastyki, która szła ku wyeliminowaniu z obrazu wszystkiego, co nie było tylko malarstwem, tj. układem barw zespolonym doskonale z płaszczyzną. Osiągnął „czysty“ obraz, absolutną jedność kolorów i form z płaszczyzną i z jej granicą.

Doszedłszy do tej ostateczności Strzemiński mógł powrócić wzbogacony osiągniętą dyscypliną — dyscypliną, jakiej dotychczas nie praktykowano — do studium z natury. Cykl pejzaży, który powstał po okresie unistycznym, łączy tak zbiorcze, skupiające, syntetyczne widzenie, że obrazy te uderzają zaskakującą prostotą. Wrażenie, jakie czynią, można by porównać chyba z zaskoczeniem, jakiemu niekiedy ulegamy oglądając rysunki dzieci. Ale ta prostota jest wyrafinowana, ani jedna linia w rysunkach z tego dojrzałego okresu nie powtarza biegu — w najmniejszym nawet fragmencie — którejkolwiek linii w tym samym rysunku. Mam rysunek „Morze“ (reprodukowany swego czasu w „Odrodzeniu“). Krzywe, jakimi określił fale, są chyba rezultatem jakichś nadludzko cierpliwych obliczeń matematycznych, sprawdzających pracę oka i widzenie bezpośrednie — a dają wrażenie ruchu fal, tak bezpośrednie wrażenie morza, jakiego nigdy nie doznałem patrząc na pejzaż morski. A przecież ten rysunek nie ma nic z naturalistycznego iluzjonizmu, i niewyrobione oko wziąć go może za abstrakcyjną igraszkę linii krzywych. Kompozycje te nie byłyby możliwe bez unizmu.

Tak jak obrazy unistyczne, również to malarstwo Strzemińskiego, które uprawiał on później nazywając je realistycznym, nie miało przedtem swego odpowiednika w malarstwie nowoczesnym na Zachodzie. Podczas gdy poszukiwania czystej malarstwa na Zachodzie zatrzymały się na malarstwie „obiektywnym“ (czyli tak zwanej u nas ogólnikowo abstrakcji), Strzemiński wyszedłszy z analizy elementów plastyki płaskiej przekroczył próg abstrakcyjnych form. Stworzył w obrazie unistycznym nie kompozycje

opartą na kontraście form i kolorów, ale taką jedność widzenia tych elementów, iż tradycyjne pojęcia kompozycji, gry form i koloru tracą sens; obraz staje się projekcją widzenia tak syntetycznego, że nie sposób w nim wykryć jego składników. Aby uprzystępnic zrozumieniu takie widzenie, wyobraźcie sobie, że z okna pośpiesznego pociągu jadącego okolicą coraz to inaczej ukształtowaną — chwytacie w siatkówkę oka tysiące różnorodnych krajobrazów, a potem pragniecie je ujrzeć nagle w jednej chwili w s z y s t k i e zatrzymane w jednej ramie okiennej. Jeśli macie oko, które umie łączyć obrazy, przenikać jedne drugimi, wymieniać kolory i linie, tasować je nieskończenie — otrzymacie w końcu obraz oczyszczony z określonych, poszczególnych linii i kolorów, otrzymacie obraz nie tyle złożony ze wszystkich poprzednio widzianych, ile wynikły, ile sprowadzony, zredukowany do p r a w i e ż e jednego koloru, p r a w i e ż e jednej formy. W t y m p r a w i e ż e wyraża się widzenie unistyczne: zarazem najbardziej ascetyczne, najprostsze — i najbardziej ogarniające, wszechstronne. Strzeмиński przekroczył więc, powtarzam, ów próg abstrakcjonizmu, który ciągle jeszcze jest przeszkodą w rozwoju nowoczesnego widzenia malarskiego na Zachodzie.

Przeszedłszy po swoim okresie unistycznym do „realizmu“ dał obrazy też niepodobne do znanych mi obrazów współczesnego malarstwa przedstawiającego we Francji. Są to studia z natury, ale tak, chciałoby się rzec, u n i s t y c z n i e oczyszczone z przypadkowości formy i koloru, że sprawiają, zwłaszcza na widzu o oku niewyrobionym, wrażenie malarstwa bezprzedmiotowego, „abstrakcji“. Ale, co dziwniejsze, obrazy te i rysunki nie zatraciły wcale nie tylko widzenia konkretnego przedmiotu, lecz dają charakterystykę niezwykle wyraźną, jednostkową, szczególną charakterystykę przedstawianego modelu. Ludzie i pejzaże Strzeмиńskiego w obrazach i rysunkach powstałych tuż przed wojną i w czasie okupacji mają ekspresję niespotykane dobitną. Są to obrazy abstrakcyjne a przedstawiające, zrobione najogólniejszą syntetyczną linią i kolorem, a dają przedmiotom wyraz szczególny, niepowtarzalny. Na przykład rysunki z cyklu „Deportacje“, obrazujące tragedię getta, lub cykl rysunków „Ruiny“. Jedną falistą linią określającą kontur, linią, zdawałoby się, w poszczególnych rysunkach podobną, potrafił artysta dać swoim figurom ludzkim (bez znaczenia oczu, ust i rysów) wstrząsający wyraz. Rysunki te wystawione tuż po wojnie w Łodzi zrobiły na mnie wrażenie silniejsze — dlaczegóż nie mam tego wyznać? — niż „Guernica“ Picassa.

Strzeмиński — zaciekle dociekliwy w badaniach elementów plastyki — nie był tzw. pięknoduchem, był to człowiek o szerokim instynkcie społecznym, artysta widzący zjawiska życia i sztuki w ścisłym ich powiązaniu.

W okresie najwcześniejszym swojej działalności teoretycznej w „Bloku“ i „Praesensie“ głosił sztukę ogarniającą swoimi praktycznymi konsekwencjami wszystkie dziedziny życia codziennego. Na wiele lat przed Mondrianem, który dopiero w roku 1942 wypowiedział zdanie, że zmysł plastyczny wyrazi się w przyszłości w tworzeniu rzeczy codziennego użytku, tak iż malarstwo i rzeźba zaniknie — Strzemiński głosił ideę, że każde dzieło sztuki plastycznej, obraz czy rzeźba, winno być wynalazkiem formy, mającym ostatecznie cel praktyczny. Wynalazek formy, zwany obrazem, służyć ma nie tylko jako dzieło przeznaczone do oglądania w muzeum. Jego celem społecznym winno być wniknięcie w życie powszednie poprzez zastosowanie go w wyrobie rzeczy codziennych. Idea integracji życia poprzez sztukę zrodziła się w Polsce.

Niemalو swojego czasu poświęcił Strzemiński praktycznej realizacji tej myśli. Wykładał w szkole dla drukarzy i należy go uważać za reformatora grafiki książkowej w Polsce. W bibliotece grupy „a. r.“ (artyści rewolucyjni), do której obok malarzy należeli poeci, ukazał się szereg jego książek rozwijających tę ideę sztuki całościowej, integralnej na przykładach z architektury, rzeźby i grafiki. W książce „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czaso-przestrzennego“, w komunikatach grupy „a. r.“, a następnie w czasopiśmie „Forma“ rozwijał tę ideę na przykładach szczegółowych; tak np. określał kolorystycznie rytm ruchu i odpoczynku człowieka w projektach architektonicznych, narysował nowoczesny kształt liter alfabetu, projektował szyldy, a po wojnie ogłosił w „Myśli Współczesnej“ nowatorski plan przebudowy urbanistycznej Łodzi, pt. „Łódź funkcjonalna“. Niestety, żaden z urbanistów polskich nie podjął myśli tam wyrażonych. Woleli bezmyślnie naśladować, stawiając MDM, kiepskie obce wzory. Po wojnie Strzemiński rozszerzył zasięg swojej uniwersalistycznej myśli i praktyki twórczej na wzornictwo przemysłowe i propagandę artystyczną. Próbował uczciwie jak zawsze — i jak zawsze zgodnie z wymogami czasu — dać wzór obrazu, który by niczego nie gubiąc z nowoczesnego widzenia malarskiego, spełniał rolę bezpośrednio propagandową, który by zachęcał do konkretnych prac przy budowie socjalizmu. Znam jeden z tego rodzaju obrazów-proklamacji, obrazów-idei społecznych: „Żeńcy“. Dla wzmoczenia wymowy propagandowej obrazu oparł kompozycje figur na asocjacji kształtów, słońce jest tu zarazem czterolistną koniczyną, głowa wieśniaczki jest aluzją do ziemniaka, a ziarna bochenkami chleba itp. Obraz nie ma jednak nic z groteski w rodzaju Arcimbolda, bo wszystkie te formy aluzyjne nie są mechanicznym dodawaniem jednego przedmiotu do drugiego, lecz faktem widzenia, zjawiskiem wzrokowym. W tym okresie projektował Strzemiński wnętrza i stworzył

polichromowaną płaskorzeźbę „Wyzysk kolonialny“ dla kawiarni „Egzotycznej“ w Łodzi. Rzeźbę tę zniszczyli jego przeciwnicy.

„Teoria widzenia” jest zbiorem wykładów z historii sztuki. Jak wiadomo, katedry malarstwa Strzemińskiemu nie dano. Mali ludzie obawiali się wielkiej indywidualności tego człowieka, starali się więc zepchnąć go w łódzkiej szkole w kąt. Dano mu przedmiot, który we wszystkich akademiach malarskich świata jest czymś pobocznym, takim sobie michałkiem wykładanym przez estetów. Strzemiński tchnął nowy sens i zrewolucjonizował nawet nauczanie tak akademickiego przedmiotu. Zamiast biografii malarzy przetykanych opisami ich obrazów — analizował ich widzenie malarskie. Dla sprawdzenia, czy uczniowie ujrzeni już zasadnicze składniki stylu danej epoki, zadawał do opracowania stosowne kompozycje. Ale nie traktował tego jako szkoły malarstwa, lecz jako praktyczny dowód, że uczeń rozumiał.

Niejednokrotnie mówił swoim uczniom, że te lekcje nie są jeszcze lekcjami malarstwa, że cała ta wiedza — artyście jest już niepotrzebna.

„Teoria widzenia” Strzemińskiego nie jest podręcznikiem malowania, nie uczy, jak zostać malarzem. Teoria ta uczy zrozumienia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka i związanego z tą ewolucją rozwoju sposobów przedstawienia tego, co się widzi. Można teoretycznie zrozumieć widzenie np. Matisse’a, ale trudno mieć świadomość wzrokową Matisse’a (a co jest czymś więcej niż „wrażliwość” na kolor i kształt). „Teoria widzenia” nie uczy, jak malować, lecz pokazuje jak patrzono i malowano. Jak malować teraz — nie nauczy nikt. I tego — w przeciwieństwie do profesorów, którzy uczą swojej osobistej manieri — Strzemiński nigdy nie robił. Bo sztuka zaczyna się tam, gdzie się kończy naśladowanie i powtarzanie osiągniętego już sposobu widzenia.

Obok tej, drugą fundamentalną zasadą teorii widzenia Strzemińskiego jest twierdzenie, że postęp widzenia dokonuje się dzięki studiom z natury; prawdziwy malarz maluje tylko to, co ujrzał (a nie to, co „czuł”). Tzw. „myśli“ w obrazie nie znaczą nic, jeśli malarz nie dostrzegł w rzeczywistości nowych jej stron wizualnych. Strzemiński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny. Kubizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni tworzący w tym samym okresie muszą być już uznani za epigonów, a więc nie realistów.

W okresie pracy pedagogicznej, trwającej od pierwszych lat po wyzwoleniu do roku 1950, Strzemiński maluje kilka obrazów olejnych, które są ukoronowaniem jego twórczości, osiągnięciem przekraczającym, jeśli chodzi o odkrywczą nowość, całe jego poprzednie malarstwo. Są to

obrazy, które w inny sposób, niż w okresie unizmu i pejzaży pounistycznych, urzeczywistniają tę ostateczną jedność widzenia, to, o co mu chodziło w ciągu długich lat poszukiwań i odkryć. Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi. W temperach, akwarelach i rysunkach pounistycznych zwrócił się Strzemiński do studium z natury. W ostatnich obrazach olejnych osiągnął ową jedność nie na drodze zjednoczenia charakterystycznego wyrazu przedstawianego przedmiotu z abstrakcyjnym jego uogólnieniem, lecz nieoczekiwanie inaczej. Sięgnął do samego źródła wszelkiego koloru i światła. Jak Van Gogh w ostatnim szaleńczym okresie, Strzemiński malował słońce. Ale gdy Van Gogh ukazywał je na płótnie — naiwnie — jako żółtą kulę wirującą, Strzemiński szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie w i d o k słońca, lecz jego p o w i d o k, dał kolor wnętrza oka, które spojrzęło w słońce. W dwu jego ze 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 protuberancje kolorów, jak niezastygłe, trwające w szalonym pedzie eksplozje światła, barw i kształtów, jak nie kończąca 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.

Julian Przybos

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 obecnie — normalnym ludzkim okiem. Wiemy, że jeszcze w stosunkowo niedawnej fazie ewolucji odmian i gatunków oko nie widziało kolorów, że oko np. myszy widzi mętny obraz przedmiotów, lecz tym lepiej na ich tle dostrzega ruch. Istnieje więc biologiczna ewolucja: rozwój widzenia poprzez rozwój oka.

Obok tego pierwszego procesu istnieje proces drugi: rozwój umiejętności korzystania z widzenia. Wnioskowanie na podstawie doznań wzrokowych staje się coraz bardziej dokładne. Myśl i widzenie rozwijają się poprzez wzajemny wpływ na siebie. Rozwój ich nie odbywa się więc w oderwaniu od realnych, kształtujących warunków życiowych, lecz na podłożu społecznym, w zależności od potrzeb procesu pracy. Dlatego każda kolejno następująca formacja społeczna stawiając nowe zadania powoduje nowy wzrost umiejętności korzystania z doznań wzrokowych. Dlatego ten drugi proces w odróżnieniu od pierwszego, biologicznego, jest procesem historycznie uwarunkowanym. Tak jak mowa rozwijała się w związku z kolejno następującymi po sobie formacjami społecznymi, tak samo umiejętność widzenia, świadomość wzrokowa nie mogła się kształtować poza związkiem z historią, z jej konkretnym rozwojem sił produkcyjnych i walki klas. Proces rozwoju świadomości wzrokowej jest w ten sposób odbiciem procesu rozwoju historycznego.

Jeżeli człowiek dostrzega więcej niż orzeł — mimo że ma wzrok mniej ostry — wynika to z tego, iż człowiek ma szerszy zakres zainteresowań i wskutek tego przeprowadza szerszą i dokładniejszą analizę swoich doznań wzrokowych, że nie pomija tych, które z braku zainteresowania pominąłby orzeł. Dlatego widzenie człowieka mniej widzi, lecz dostarcza więcej wiadomości o świecie niż widzenie orła. Dlatego powonienie człowieka dostarcza mu więcej danych niż o wiele doskonalszy węch psa, gdyż korygująca działalność umysłu ludzkiego bierze pod uwagę te składniki doznań, które pominąłby pies (np. zapachy kwiatów lub chemikaliów).

Stojąc na gruncie historycznego narastania świadomości wzrokowej nie możemy uznać, jak to czynią idealiści, że istnieje jakiś jeden pozaczasowy, pozahistoryczny obraz rzeczywistości, zbudowany na zasadzie tych samych praw wzrokowych, podług których oko każdego normalnego człowieka widzi tę rzeczywistość.

O widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli — historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia. Nie abstrakcyjna próżnia widzenia „normalnego“, lecz historyczny, narastający konkret świadomości wzrokowej.

Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego — jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko — słowem, przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie. O zakresie naszego widzenia decyduje nie jakieś „przyrodzone“, „normalne“ widzenie, lecz proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym a naszą myślą. W ten sposób powstaje świadomość wzrokowa, która rozstrzyga o tym, jaką ilość elementów świata poznaliśmy przy pomocy naszego oka.

W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwytą oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego.

Tzw. zawodowa sprawność wzrokowa nie jest niczym innym, jak jedną z postaci, w jakich występuje świadomość wzrokowa. Oko doświadczonego włókniarza dostrzeże dziesięciokrotnie więcej braków tkaniny, niż tak samo sprawne (w znaczeniu biologicznym) oko człowieka innego zawodu. Lecz to samo oko włókniarza, gdy się znajdzie przed łanem zboża — nic nie zobaczy, nic nie będzie mogło powiedzieć ani o stanie wilgotności gleby, ani o stopniu dojrzewania zboża, ani o parowaniu powietrza, ani o jakości gruntu. Ilość mechanicznych doznań wzrokowych we wszystkich trzech wypadkach jest jednakowa, lecz zakres widzenia — różny. Dzieje się tak dlatego, że wzrok, kierowany myślą, nastawił się na odbiór tych doznań, które pominął w innych wypadkach. Świadomość wzrokowa, ukształtowana przez realne warunki bytu, zadecydowała o zakresie i ilości widzenia. Nie żadne „normalne“ średnioarytmetyczne, wyabstrahowane widzenie, lecz widzenie ukształtowane przez byt i określone przez formację społeczno-historyczną.

realizm – obraz rzeczywistości

Estetyka idealistyczna operuje pojęciami niezmiennej, „wiecznej“ natury i z góry założonego, niezmiennego, pozahistorycznego człowieka z jego z góry założonym niezmiennym, „wiecznym“ widzeniem tej natury. Czasami od tego „wiecznego“ widzenia odstępuje na rzecz pragmatystycznego „normalnego“ widzenia średnioprzeciętnego. W obu jednak wypadkach ob staje przy niezmiennym, stale jednakowym, pozahistorycznym widzeniu niezmiennej natury. Biorąc pod uwagę sam tylko mechanizm widzenia, nie uwzględniając kierującej i porządkującej roli myśli i doświadczenia, dochodzi do wniosku, że widzimy zawsze i stale ten sam niezmienny obraz świata i że odbieramy od niego niezmienną, stałą ilość wciąż tych samych doznań wzrokowych.

Możliwe, że widzenie nie uległo zmianie w przeciągu dość długiego czasu, że mechanizm funkcjonowania oka pozostał taki sam, jak przed kilkudziesięciu tysiącami lat. Ale ważne jest dla nas nie to, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Tylko to, co sobie uświadomił — to w rzeczywistości zobaczył. Reszta pozostaje poza jego świadomością nie rozpoznana i dlatego nie zauważona. Doświadczenie wykazuje, że w naturze dostrzegamy tylko te zjawiska, na które nastawiona jest nasza uwaga. Myśl nasza jak gdyby z góry stawia pytania, na które nasz wzrok ma dać odpowiedź. Zostaje wyznaczony zakres obserwacji, na jaki poprzez widzenie mamy dać odpowiedź potwierdzającą nasze poprzednie założenia lub przeczącą im. Praca myśli, współdziałająca z bezpośrednią czynnością widzenia, decyduje o bogactwie i różnorodności naszych spostrzeżeń.

Dlatego obraz natury nie zawsze i nie dla każdego jest jeden i ten sam. O jego granicach decyduje historycznie uwarunkowany rozwój świadomości wzrokowej. Estetyka idealistyczna ujmowała przedmiot, rzeczywistość, zmysłowość jedynie w formie obiektu, nie zaś jako ludzką działalność, praktykę — nie subiektywnie. Dlatego mówiła o obrazie świata (stałym i niezmiennym), zamiast mówić o ludzkiej działalności poznawczej, nastawionej na coraz pełniejsze poznanie tego obrazu. Mówiło się o naturze jako o czymś danym raz na zawsze i absolutnie niezmiennym, lecz nie mówiono o ludzkiej czynności widzenia i o społeczno-histo-

rycznym procesie narastania świadomości wzrokowej i poznawania tej natury. Dopiero wówczas, gdy czynność widzenia ujmemy w jej dynamice rozwojowej, w jej dialektycznej jedności z myślą — zrozumiemy, że obraz świata ulega zmianom i narastaniu i jest zawarty w naszej świadomości wzrokowej.

Tylko z uświadomionych składników widzenia powstaje obraz natury takiej, „jaka ona jest“. Składniki nie uświadomione pozostają nie zauważone, potraktowane jako przeszkoda, jako niedoskonałość widzenia, jako zniekształcenie prawdziwego świata i rzeczywistej, nie urojonej, obiektywnej natury. Nie poddane opracowaniu myślowemu — nie powiedziały one swej (zawartej w nich) prawdy o świecie i dlatego zostały odrzucone jako uboczne.

Rozróżniamy zatem widzenie (w sensie biologicznym) — i świadomość widzenia. O ile pierwsze uzależnione jest od powolnej ewolucji biologicznej i przypuszczalnie w ciągu długiego czasu pozostaje niezienne, o tyle druga narasta w ciągu historii. Umiejętność korzystania z widzenia, ilość zjawisk wzrokowych, widzianych przez człowieka i uświadomionych sobie przez niego — zwiększa się. Obraz świata, widziany przez człowieka, ulega zmianom i narastaniu. Proces narastania świadomości wzrokowej jest procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym przez potrzeby społecznie ukształtowanego procesu pracy w różnych, następujących po sobie formacjach historycznych. Obraz więc świata, jaki widzimy naszą realną świadomością wzrokową, nie jest obrazem niezmiennym, nie jest jedyną „prawdziwą“ rzeczywistością, raz na zawsze nam daną w jakiejś abstrakcyjnej próżni pozahistorycznej, lecz obrazem zmiennym, zależnym od rozwoju historii, od tworzących się w jej toku formacji społecznych i ostatecznie od walki klas kształtującej historię. Świadomość wzrokowa rozwija się w okresach aktywnych pod względem historycznym — pozostaje bez zmian w okresie stabilizacji, a nawet się cofa przy cofnięciu się struktury historyczno-kulturalnej. Ta narastająca baza świadomości wzrokowej stanowi istotne podłoże rozwoju i przemian naszej wiedzy o świecie. Tak my widzimy świat. Nie biologicznie, lecz historycznie. Widzimy realnie, naszym rzeczywistym, uświadomionym wzrokiem.

Estetyka idealistyczna, nie określając zmiennej treści naszego widzenia, operuje jednym, nieruchomym pojęciem realizmu. Dla niej realizm nie ukształtował się w procesie długiej, poznawczej



pracy widzenia ludzkiego, nie jest wynikiem pracy człowieka idącej do coraz głębszego poznania prawdy, lecz jest raz na zawsze dany, obowiązujący po wszystkie czasy. Jeden z historycznych etapów realizmu przyjmuje się tutaj za absolut realizmu.

Ujmując realizm w związku z działalnością ludzką, wyprowadzając go z narastania świadomości wzrokowej, musimy uznać w praktyce nieskończoną możliwość jego rozwoju. Każde rzeczywiste, uświadomione doznanie wzrokowe wnosi nowy składnik wiedzy o świecie i wzbogaca dotychczasowy zakres realizmu. Dlatego mówiąc o historycznym procesie narastania realizmu musimy w każdym konkretnym wypadku określić, na bazie jakich doznań wzrokowych powstał i jaki zakres świadomości wzrokowej go ukształtował.

Realizm nie jest metafizycznym platońskim absolutem, lecz historycznie kształtującym się procesem rozwoju poznawczej działalności ludzkiej.

środki wyrazu i forma

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 niezmienne — 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 w. Stąd w konsekwencji wynikało czysto woluntarystyczne, pozaprzy czynowe tłumaczenie zachodzących zmian. Estetyka idealistyczna nie mogła wytłumaczyć ani konieczności tych zmian, ani ich kolejności.

Po większej części ustalił się schemat następujący: istnieje natura i istnieje „czysty“ realizm najdokładniej i najpełniej odbijający naturę. Realizm ten jest normą obowiązującą dla wszystkich ludzi i dla wszystkich czasów. Lecz artysta (z nieznanym

powodów) nie stosuje tego realizmu. Nie wiadomo dlaczego odstępuje on od prawdziwego i pełnego realizmu, zniekształca i deformuje naturę.

Estetyka idealistyczna nie wyjaśnia i nie jest w stanie wyjaśnić, dlaczego artysta odstępuje od „pełnego i prawdziwego obrazu natury“ i dlaczego ją „deformuje“. Przeważnie powołuje się na „wnętrze“ i „ducha“ artysty * lub też na jakieś tajemnicze „zamiary“ artysty, wywodzące się widocznie również z owego „ducha“ **. Czasami się jednak poprzestaje na sprowadzeniu zagadnienia do czysto technicznych zmian interpretacyjnych ***. Jednym słowem, zmiany te wywodzą się z „ducha“ artysty, a konieczność ich nie jest ani wyjaśniona, ani uzasadniona. Nie zostaje wyjaśniona ani potrzeba odejścia od realizmu i natury, ani istota owego odejścia, owych zmian i deformacji. Z całej historii sztuki mamy w tym naświetleniu parę zaledwie punktów, w których istniał realizm. Reszta to odejście od natury, deformacja, interpretacja itp. „Duch“ deformacji króluje nad „materią“ realizmu. Kaprysów tego ducha nigdy nie możemy ani przewidywać, ani zrozumieć.

Ta niezdolność estetyki idealistycznej do wytłumaczenia zmian zachodzących w plastyce wynika z jej pozahistorycznego stanowiska. Dopiero wówczas gdy przemiany w plastyce ujmemy jako przemiany historyczne, jako kolejność narastających faz rozwoju historycznego — i przemiany te zwiążemy z całokształtem historycznych przemian bytu — wówczas odnajdziemy wątki przyczynowe, których nie mógł nam dostarczyć idealizm. Błędem idealizmu było to, że realizm, widzenie rzeczywistości ujmował on statycznie, w oderwaniu od historii — a nie jako proces coraz pełniejszego i dokładniejszego poznawania świata, proces narastający w toku historii. Jego realizm był jednolicie określony i jednakowy dla wszystkich czasów. Był nie określał świadomości, nie określał zawartości realizmu, różnej dla każdej epoki. Zmienność epok, zmienność ich treści historycznej nie wywierała wpływu na charakter realizmu, wyrażającego swoją epokę i ukształtowanego przez nią. Każda epoka ma swoje historycznie ograniczone granice realizmu, wynikające z materialnego podłoża bytu — swoje

* ... „odpowiednik nie w naturze, lecz we «wnętrzu» artysty”

** ... „wnikanie w «zamiary» artysty pozwoli nam...”

*** ... „«sposób przedstawienia» niezmiennych realiów natury”

osiągalne granice poznania. Tego idealizm nie uwzględnił. Jego realizm był niezmienny i istniał poza czasem.

Dlatego to, co w realizmie było zmienne i uwarunkowane poznawczymi granicami epoki, idealizm ujmował jako odstępstwo od jedyne go „prawdziwego” realizmu, nie rozumiejąc, że i ten jego „prawdziwy” realizm był w rzeczywistości równie względny i ograniczony przez poznawcze granice swojej epoki.

Jeśli malarstwo Greków było inne niż malarstwo w XIX w. — stało się tak nie dlatego, że Grecy „odstąpili” od realizmu i zniekształcili go, lecz dlatego, że w epoce Greków były inne siły wytwórcze, że inna była formacja społeczno-historyczna i dlatego inne były uwarunkowane przez epokę granice poznawcze. Te granice poznawcze określiły charakter i typ realizmu danej epoki.

To, co idealizm tłumaczył jako czysto woluntarystyczne zmiany w plastyce, było w rzeczywistości związane z okresem historycznego narastania świadomości wzrokowej. Ta świadomość wzrokowa, inna w każdym okresie historii, była wyrazem historycznie osiągalnych granic realizmu danej epoki.

Wizualny, czysto wzrokowy charakter zmian, które zaszły w plastyce, można wytłumaczyć tylko przez analizę zmian w samym procesie widzenia. Materialną bazę przemian dokonujących się w plastyce stanowi czynność mózgu i nerwów wzrokowych. Zmiany i narastania przemian formalnych wywodzą się z fizjologicznego procesu widzenia i związanej z nim pracy mózgu. Z tego związku pomiędzy widzeniem a myślą powstaje świadomość wzrokowa.

Próby ominięcia materialnej podstawy wszelkiej czynności wzrokowej, próby bezpośredniego związania bytu z przemianami formalnymi prowadzą w konsekwencji do idealizmu. Obiektywny świat, działając poprzez organy widzenia, pobudza ich aktywność. Warunki bytu wpływają na zmiany formalne w plastyce nie w sposób bezpośredni, lecz pośrednio, poprzez oddziaływanie na mózg i proces widzenia.

Założmy określony typ świadomości wzrokowej — a będziemy mieli określony typ plastyki. Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. Każdy typ świadomości wzrokowej wymaga swoich, odpowiadających mu środków wyrazu.

Każde zjawisko wzrokowe wyraża się tylko przez określone, zdolne je wyrazić składniki formy. Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych. Zmiany środków formalnych wynikają więc ze zmiany bazy wzrokowej, ze zmiany typu widzenia, określającego stosunek pomiędzy człowiekiem a naturą. Ilość uświadomionych składników widzenia decyduje więc o powstawaniu nowych, wyrażających je środków ekspresji i powołuje do życia nowe zespoły formalne. Przemiany formalne w plastyce wynikają nie z pobudek woluntarystycznych, jak to twierdzą idealisci, lecz z narastania obserwacji, z przemian świadomości wzrokowej. Historyczna zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej*.



* Nie dotyczy to jednak poszczególnych wypadków. Zdarza się bowiem, że malarz o spóźnionym, niedorozwiniętym typie świadomości wzrokowej stosuje środki wyrazu pochodzące z nowszych typów widzenia. Można zawsze zanalizować dzieło sztuki i określić istotę świadomości wzrokowej, z jakiej się ono wywodzi, ustalić granice jego realizmu, określić, jakie środki wyrazu odpowiadają jego rzeczywistemu widzeniu. Przekonamy się wówczas, że zapożyczone środki, które u innych malarzy wyrażały rzeczywistość ich obserwacji, w danym wypadku nie wyrażają żadnej prawdy. Zamiast być środkami wyrazu — są tylko środkami formalnymi, użytymi formalistycznie.

Zagadnienie formalizmu należy traktować w związku z historią, dialektycznie. Zamiast jednoznacznego, idealistycznego określenia realizmu jako czegoś, co dane jest raz na zawsze i co poznaje się „zdrowym“ subiektywnym instynktem — i formalizmu jako wszystkiego, co nie jest tym realizmem — należy zjawiska te rozpatrywać w procesie historycznego narastania.

Chłop, który w ciągu długiej obserwacji zawodowej wyrobił swoją świadomość wzrokową, na podstawie kształtu chmur, barwy nieba, powietrza itp. potrafi przewidzieć pogodę. A więc świadomość wzrokowa chłopca nie jest niczym innym, jak uogólnieniem wielowiekowej pracy jego klasy. Te same doznania wzrokowe nic nie powiedzą człowiekowi o innym typie świadomości wzrokowej, gdyż nie potrafi uchwycić ich rzeczywistej, realnej prawdy.

Kryterium jest jedno. To, co odpowiada świadomości wzrokowej — jest realizmem. Te środki, które wyrażają prawdę świadomości wzrokowej — są realistycznymi środkami wyrazu, lecz subiektywnie mogą one nie dla każdego być takimi. Np. dla niżej ukształtowanej świadomości wzrokowej — jej wyższe rodzaje będą się przedstawiały jako nierealne.

Dla uniknięcia tego typowo idealistycznego subiektywizowania realizmu (i formalizmu) należy przeprowadzić analizę dzieła sztuki, ustalić typ i zakres świadomości wzrokowej, na której się ono opiera, określić, jakie rzeczywiste, realne składniki obserwacji złożyły się na nie. Wówczas będziemy mogli stwierdzić, jakie składniki formy wyrażają tę rzeczywistość, realną obserwację, a jakie zostały użyte bez pokrycia.

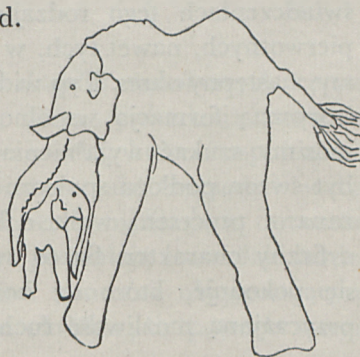
Lecz świadomość wzrokowa nie rozwija się sama z siebie w sposób automatyczny. Jej rozwój jest odbiciem przemian podłoża społeczno-historycznego. Każdy okres historii stawia przed społeczeństwem nowe zadania, zmusza do obserwowania nowych tematów, wyłonionych przez życiową treść danej epoki. Ażeby zobaczyć nową treść nowego tematu — należy zmienić sposób obserwacji. Ażeby w starych przedmiotach odszukać ich nowy kontekst historyczny, należy z o b a c z y ć 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)

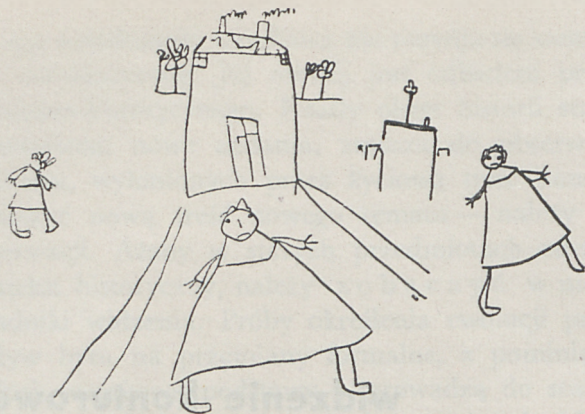
kontur zewnętrzny

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
rył na skale
Afyka północna
wczesny neolit,

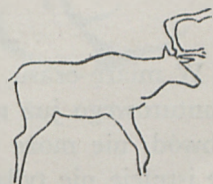


Ta wyłączna świadomość jednego tylko składnika konturowego, sprowadzenie całokształtu natury wyłącznie tylko do niego — objawia się w tym, że kontur zostaje jak gdyby powołany do wyrażenia również innych składników formy — nie tylko bezpośrednio konturowych. Tak np. dla wyrażenia, że cały przedmiot jest 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 rozplywającymi 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, grożące śmiercią.



3
rył na skale
Font-de-Gaume
paleolit

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

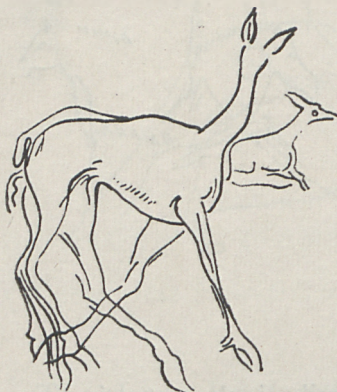


4
ryły skalne
Norwegia
neolit

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 przestaje na tych, które pozwalają stwierdzić istnienie lub nieistnienie przedmiotu — na konturze obrysowującym przedmiot. Wynikając ze społecznie określonych potrzeb swego

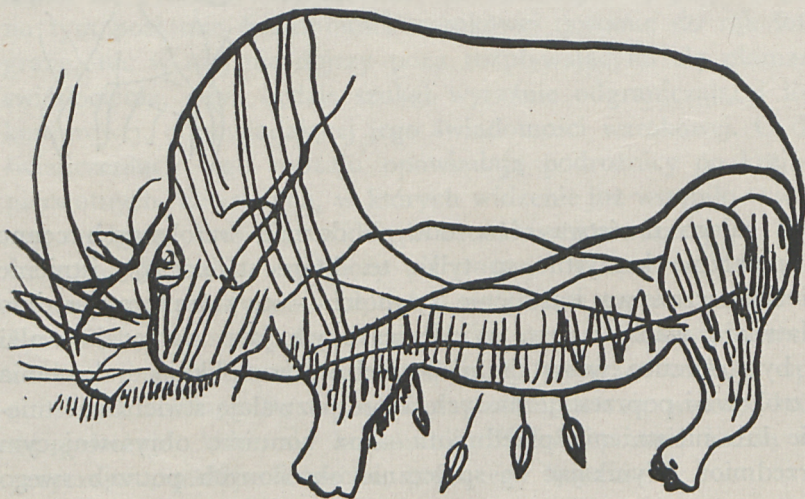
bytu kontur jest jednocześnie najprostszym, chronologicznie najwcześniejszym środkiem wyrazu ludzkiej świadomości wzrokowej. Realizm widzenia konturowego jest pierwszym, najprostszym typem realizmu.

5
ryt na kamieniu
Les Eyzies
paleolit

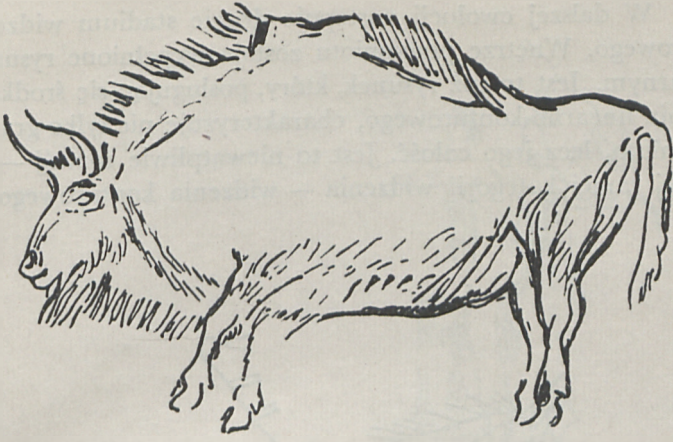


kontur w konturze

W miarę czasu, przy zwiększającej się obserwacji, typ rysunku konturowego już nie wystarczał. Linia konturowa, obrysowująca obwód, nie może wyrazić nowych, uświadomionych spostrzeżeń, że istnieje nie tylko obwód, zewnętrzna granica przedmiotu, lecz również coś, co się dzieje i wewnątrz obwodu.



6
ryt na kamieniu
Le Colombier
paleolit



7
malowidło w jaskini
Niaux
paleolit

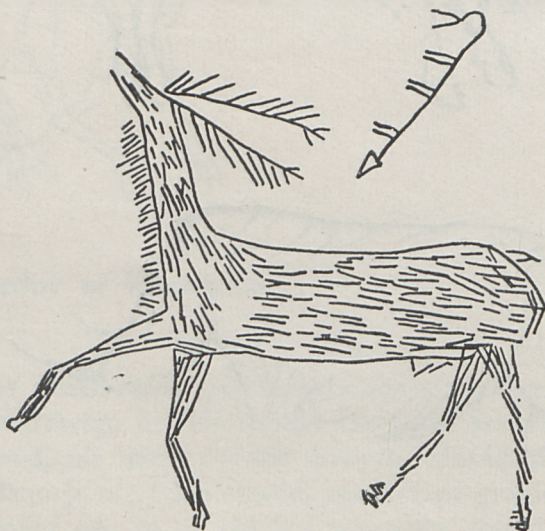


8
malowidło w jaskini
Font-de-Gaume
paleolit

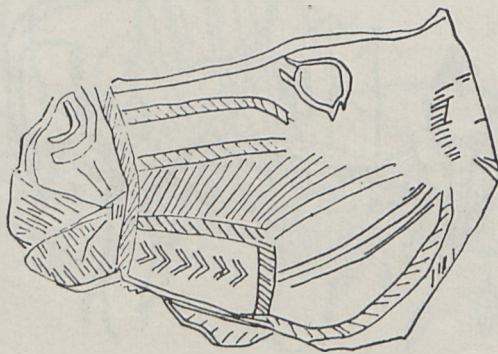


9
malowidło w jaskini
Niaux
paleolit

W dalszej ewolucji następuje drugie stadium widzenia konturowego. Wnętrze przedmiotu zostaje wypełnione rysunkiem linearnym. Jest to już rysunek, który, posługując się środkami widzenia linearno-konturowego, charakteryzuje nie tylko granicę przedmiotu, lecz jego całość. Jest to niewątpliwie rozwój — w ramach tej samej kategorii widzenia — widzenia konturowego.



10
rysunek na płaszczu
Mandan
sztuka Indian

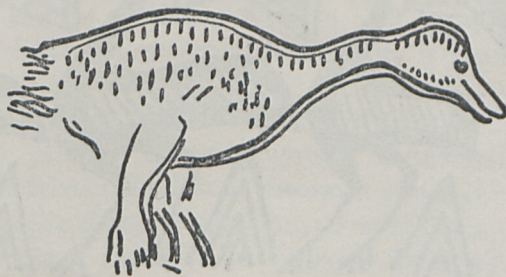


11
ryl na kości
SI Michel d'Arudy
późny paleolit



12
malowidło skalne
Alpera
późny paleolit

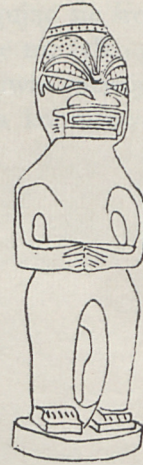
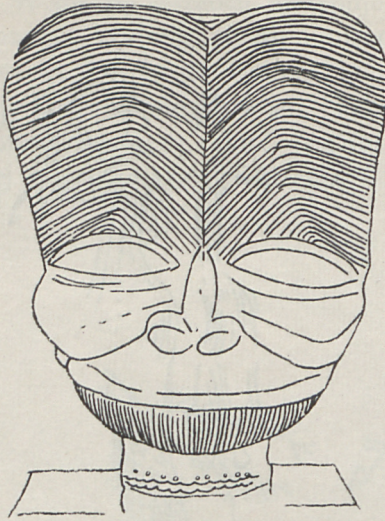
Ten nowy typ świadomości wzrokowej rozwija się, w wyniku nagromadzonej obserwacji, jeszcze w ustroju wspólnoty pierwotnej, lecz jego pełny rozwój następuje w kulturach heliolitycznych na bazie rolnictwa i hodowli. Tam dopiero zjawiają się warunki umożliwiające obserwację dłuższą, bardziej drobiazgową i spokojną (rys. 10). Kontur z epoki poprzedniej, kiedy to przedmiot był określony linią wrażliwą i zmienną, nie może już wytrzymać ładunku znajdującego się wewnątrz. Skomplikowany rysunek linearny, wypełniający wnętrze przedmiotu, wymaga uproszczenia i pewnej schematyzacji konturu zewnętrznego. W przeciwnym wypadku stwarza nieczytelnie zagmatwaną całość. Narastanie obserwacji wewnątrz konturu wymaga redukcji konturu zewnętrznego, jego większej czytelności.



13
rył na kości
Gourdan
późny paleolit

14
maska
Nigeria

15
rzeźba z drzewa
Markizy



Zamiast rysunku konkretnego, jakim był on w poprzednim okresie — zjawia się rysunek schematyczny i zgeometryzowany, łatwy do powtórzenia. Powtarzając wielokrotnie tę samą postać, otrzymujemy ornament. Miejsce żywego i indywidualnego człowieka lub zwierzęcia zajmuje jego schemat. Żywa istota zostaje pozbawiona swego życia indywidualnego i staje się częścią ornamentu. W miejsce konkretności i obrazowości rysunku przychodzi jego zdolność do przekazywania pojęć abstrakcyjnych i określeń ogólnych. Myślowy proces tworzenia się pojęć ogólnych znajduje swoje odbicie w schematyzacji rysunku. W konsekwencji prowadzi to do powstania zdobnictwa.



16
z wazy
Grecja
X-VIII w. p. n. e.

Zazwyczaj historycy sztuki podawali tę kolejność (rysunek geometryczny po rysunku realistycznym) nie będąc w stanie wyjaśnić jej przyczyn. Zazwyczaj tłumaczono to tym, „że się sprzykrzyło“. Dlatego po sztuce realistycznej powstawała sztuka geometryczna i abstrakcyjna, by znowu ustąpić miejsca sztuce realistycznej. I tak w kółko. Powstawał w ten sposób tak ulubiony przez idealistów „odwieczny“ schemat, pozbawiony perspektyw postępowego rozwoju kultury. Schemat „marności“ wszelakich wysiłków. Analizując to zagadnienie konkretniej niż to czynią historycy sztuki, zrozumiemy, że „realizm“ paleolitu nie jest jakimś absolutnym, pełnym, pozaczasowym realizmem, lecz mocno ograniczonym w swej obserwacji, konkretnym, historycznym realizmem widzenia konturowego, że realizm ten nie sięga poza bieg linii konturowej, że wewnątrz linii konturowej (tam właśnie, gdzie się znajduje cały przedmiot) — tam cały ten realizm jest po prostu nieobecny.

Zrozumiemy również, że następny okres nie jest jakimś ogólnym odejściem od „realizmu“ do „geometryzmu“, lecz powstał na podłożu pogłębionej obserwacji, powstał przez rozszerzenie zasięgu tegoż samego realizmu. Widząc więcej i obserwując więcej, artysta heliolitu musiał ująć swe obserwacje (wewnątrz konturu) w bardziej określoną, zdecydowaną, geometryczną linię konturu, by uniknąć chaosu i zagmatwania splatających się linii.

Przeciwieństwa pomiędzy „realizmem“ paleolitu a „geometryzmem“ heliolitu nie należy ujmować w kategoriach zwykłego zaprzeczenia. To przeciwieństwo nie jest przeciwstawnością, lecz zaprzeczeniem dialektycznym, to znaczy takim, w którym narastanie tej samej tendencji rozwojowej doprowadza do jej zaprzeczenia. Jest to więc sprzeczność przeciwstawnych podobieństw, sprzeczność w ramach jedności. Ilościowe narastanie obserwacji prowadzi od rysunku konturowego do rysunku ujętego jako kontur w konturze. Lecz to właśnie narastanie obserwacji powoduje jakościową zmianę środków wyrazu, ich przejście w stan geometryczny, czyli zaprzeczenie poprzedniej tendencji rozwoju.

Świadomość wzrokowa na żadnym etapie swego rozwoju, w żadnej swej części nie jest prostym darem przyrody. Świadomość wzrokowa jest tworem ludzkości. Ludzkość stworzyła swoją świadomość wzrokową w procesie pracy, w określonych warunkach — i przetwarza ją z nastaniem rzeczywiście nowych form bytu

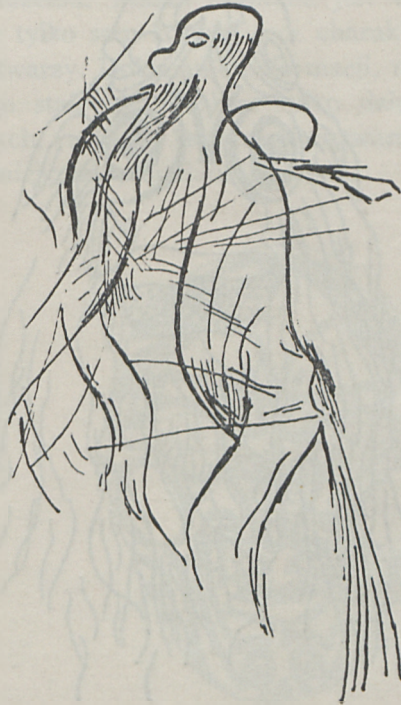
społecznego zgodnie z nowym w tych warunkach myśleniem. Wszystkie odmiany świadomości wzrokowej są sztuczne, wszystkie są stwarzane przez ludzkość i sztucznego ich charakteru nie zmienia fakt, że przechodzą w drodze spuścizny od jednego pokolenia do drugiego. Źródła świadomości wzrokowej znajdują się nie w zewnętrznych warunkach przyrody, nie w nas samych, lecz w społeczności, w jej materialnej podstawie, gospodarce, technice i strukturze społecznej.

Od kultur heliolitycznych poczynając, rozwój ludzkości przebiega inaczej niż poprzednio. W każdym okresie istnieje jakaś formacja społeczno-historyczna, zbudowana antagonistycznie, to znaczy składająca się z walczących ze sobą klas. Ludzkość wstępuje w epokę ucisku i wyzysku klasowego. Postęp przebiega nie po prostej linii gromadzenia doświadczeń i techniki, lecz poprzez zmianę jednej formacji historycznej na inną, przez zmianę jednej formy wyzysku na inną. Każda formacja następną zmieniając formę wyzysku wnosi postęp w stosunku do poprzedniej — jest jednak ograniczona przez konieczność utrzymania form swego panowania klasowego. Tym jest uwarunkowana druga, wsteczna funkcja każdej z tych formacji: wykorzystanie zdobytego postępu i odkrytej prawdy obiektywnej w celu zahamowania go i zakłamania rzeczywistości.

Tego dwoistego charakteru każdej z następujących po sobie kultur nie da się ująć w ramach zwykłego przeciwieństwa. Składniki wsteczne i postępowe są nierozdzielnie z sobą połączone. Jest to dialektyczna jedność przeciwieństw. Dlatego też sztuka w tych formacjach, będąc odbiciem ich antagonistycznej struktury, sama jest zbudowana antagonistycznie. Zdobywając nowe, obiektywnie prawdziwe składniki świadomości wzrokowej, obraca je na stworzenie fałszywego obrazu świata, służącego utrzymaniu panowania klasowego. Rozszerzając rzeczywisty zakres widzenia stwarza jednocześnie taki obraz świata, który mógłby być potwierdzeniem racji istnienia danej klasy panującej.

Siłą rzeczy, tego antagonistycznego charakteru nie posiada sztuka paleolitu. Jej świadomość wzrokowa nastawiona jest na bezpośrednie widzenie rzeczywistości w granicach określonych przez możliwości historyczne. Natomiast w każdej z następnych formacji historycznych możemy wykryć obiektywny postęp świadomości wzrokowej i nieprawdziwy, klasowo zafałszowany obraz

świata, jakiemu to widzenie służy. Przeciwność realizmu i formalizmu trwa poprzez wszystkie formacje antagonistyczne, stanowiąc odbicie ich antagonistycznej, sprzecznej struktury. Lecz tak jak zmienne są klasy reprezentujące każdą z tych formacji, tak samo zmianom ulegają realizm i przeciwny mu formalizm. Realizm jednej epoki nie jest realizmem drugiej — zostaje on historycznie przewyższony na rzecz realizmu pełniejszego. Lecz formalizm zawsze pozostaje formalizmem, dając fałszywy, klasowo zakłamany obraz rzeczywistości. Różnica pomiędzy poszczególnymi formalizmami polega na tym, że interesy klas powołujących je do życia są różne i dlatego każda klasa inaczej w swoim własnym interesie deformuje rzeczywistość. Dlatego każdy z poszczególnych formalizmów jest inny, historycznie uwarunkowany i klasowo uzasadniony. Zasadniczy konflikt epoki określa, w jakim kierunku następuje zniekształcenie obrazu rzeczywistości. Zasadniczy konflikt epoki określa charakter swego formalizmu. Obiektywnym postępem heliolitu jest świadomość wzrokowa, wyrażona przez kontur w konturze.



17
ryt na kości
Lourdes
późny paleolit

Zamiast wyrażania samego obwodu — świadomość widzenia sięgnęła dalej, do całej powierzchni przedmiotu, wyrażając ją biegiem kresek po powierzchni bryły. Ten obiektywny postęp świadomości wzrokowej został podchwycyony i wykorzystany w celu tendencyjnego wyjaśnienia świata zgodnie z interesem wyzysku, który się zjawia w pierwszej historycznej formacji antagonicznej.

Wskutek przejęcia funkcji ludzi doświadczonych i mądrych, organizatorów pracy (pora zasiewów itp.) — wylania się pierwsza warstwa wyzyskująca: wróżbiarze, szamani, magowie, kapłani. Ten pierwszy podział społeczny znajduje swój wyraz artystyczny w przeciwstawności pomiędzy zdobniczymi, powtarzalnymi szeregami postaci pozbawionych życia osobistego a groźną, straszącą maską szamana, znakiem totemu, wizerunkiem boga. Ta maska jest zawsze samotna, jedyna — nigdy się nie powtarza w szeregach powtarzających.



18
maska taneczna
Kamerun

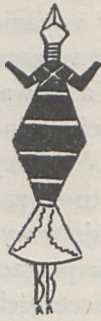
Tak otrzymujemy przeciwstawność jednego (groźnego kapłana) — i wielu (ludzkiej masy wyzyskiwanych). Ażeby wyrazić zarówno jedno, jak i drugie, należało sięgnąć do środków wyrazu zawartych w nowej, wyższej świadomości wzrokowej. Ta nowa, wyższa świadomość wzrokowa zawierała w sobie możliwości zdolne wyrazić nową, kształtującą się formację antagonistyczną. Większy zasób widzenia, widzenie całej powierzchni przedmiotu — zamiast poprzednio obserwowanego tylko jego obwodu — daje w wyniku pozbawiony indywidualności schematyczny rysunek postaci łatwej do wielokrotnego powtarzania. W miejsce konkretności, obrazowości rysunku zjawia się jego określenie ogólne i abstrakcyjne, będące odbiciem procesu tworzenia się pojęć ogólnych i myślenia abstrakcyjnego (np. zamiast: Jan, Piotr i Aleksander kształtuje się określenie trzech ludzi). Proces więc powstawania pojęć ogólnych i myślenia abstrakcyjnego był w istocie odbiciem procesu powstawania antagonizmu między szamanem (i ukształtowanym na jego podobieństwo pierwszym bogiem) a gromadą spychaną do roli szarego tłumu.

Lecz i w jednym, i w drugim wypadku obserwujemy niewątpliwy, sprawdzalny rozwój widzenia. Maski szamana jest tak wymowna dlatego, że daje nie tylko sam kontur, lecz charakteryzuje całokształt powierzchni twarzy. Dokonanie deformacji, nadanie twarzy wyrazu groźnego stało się możliwe tylko dzięki pogłębionej analizie rzeczywistych, realnych kształtów tej twarzy. Dzięki widzeniu lepszemu, pełniejszemu, dokładniejszemu.



19
maska taneczna
Kwakiutl
sztuka Indian

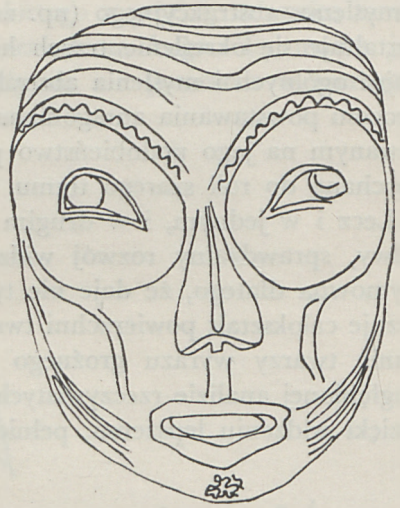
20
tatuaz
Oceania południowa



21
malowidło
Navaho
sztuka Indian

22
z wazy
Tiryńś
XIII w. p.n.e.

23
maska fanečna
Haida
sztuka Indian



Tak więc w wyniku istnienia antagonistycznej struktury społecznej powstają dwie odmienne deformacje, dwa odmienne gatunki formalizmu:

1) Formalizm jednakowych, pozbawionych osobowości i wyrazu szeregów postaci — formalizm zdobniczy;

2) formalizm postaci jednostkowych i niepowtarzalnych o przesadnie podkreślonej osobowości i wyrazie — formalizm ekspresyjny.

Oba te tak odmienne formalizmy są nierozzerwalnie ze sobą powiązane i stanowią przeciwstawne sobie odbicia tej samej formacji antagonistycznej. Narastająca sprzeczność pomiędzy gromadą a człowiekiem doświadczonym, organizatorem produkcji

(w pierwszym etapie) i magiem, szamanem, wróżbiarzem (w drugim) — wywołała proces kształtowania się pojęć ogólnych i myślenia logicznego. Odbiciem tego procesu była świadomość wzrokowa, wyrażona przez kontur w konturze jako odpowiednik tworzących się kultur heliolitycznych. Bez rozwoju myśli niemożliwe byłoby przejście do tego typu świadomości wzrokowej. Zarazem bez tej świadomości i odpowiadającego jej rysunku niemożliwe byłoby myślenie abstrakcyjne, niemożliwe byłoby tworzenie pojęć.

Kultury heliolityczne, w zależności od warunków, przyjęły różną formę organizacji społecznej — od pojedynczej wsi — aż do wielomilionowych państw Egiptu, Babilonii, Majów, Azteków i Peru. Lecz tam, gdzie decydującym konfliktem społecznym był konflikt wynikający z panowania kapłana jako organizatora produkcji i kierownika ideologicznego — tam wszędzie spotykamy ten sam rysunek konturu w konturze i tę samą świadomość wzrokową. Różny jest tylko stopień rozwoju — od prymitywu aż do form wysoce rozwiniętych. Lecz zasadniczą formą widzenia pozostaje wciąż to samo obserwowanie powierzchni przedmiotu i wyrażanie jej przy pomocy rysunku linearnego. I zasadniczą treścią świadomości pozostaje wciąż ten sam konflikt społeczny pomiędzy szamanem a gromadą. Tym przeciwieństwem uwarunkowany zostaje charakter formalizmu owej epoki. Ujęcie gromady w ornamentalne szeregi powtarzających się postaci, pozbawionych życia indywidualnego — i przedstawienie „jednego“ jako postaci nadludzkiej, pełnej ekspresji i grozy — oto dwa przeciwstawne bieguny ówczesnego formalizmu.



24
kadzielnica
Gwatemala
sztuka Majów

25
malowidło
Wyspa Wielkanocna

26
słup domu
Nowa Kaledonia

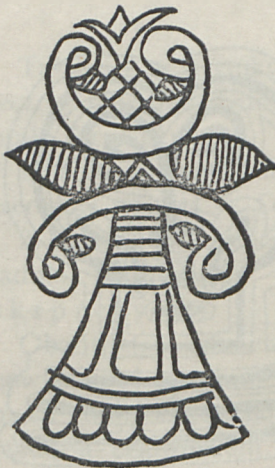


27
zawieszka z ołtarza
Nowa Gwinea

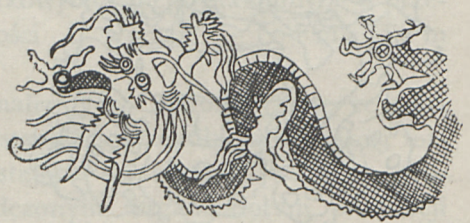


Pod naciskiem tego formalizmu maleje ilość obserwacji. Rysunek z epoki powstawania heliolitu wydobywa z natury większą jej charakterystykę, większą ilość widzenia. Im dłużej trwa kultura heliolityczna, im wyższe formy organizacyjne osiąga, tym wyraźniejsza się staje przewaga wymyślnego, kaligraficznego zawijasa nad rzetelną charakterystyką natury. Widzenie konturu w konturze, które miało być pełniejszym widzeniem natury, wydobyciem większej ilości składników obserwacji — przeszło w swoje własne zaprzeczenie. Stało się ornamentalnym wynaturzeniem natury i zaporą na drodze do obserwacji.

28
z wezy
Cypr



29
ornament
sztuka Dalekiego
Wschodu





30
maska
Cejlon

31
malowidło na farcy
Borneo

Przy oglądaniu tego typu rysunków powstaje pytanie: czy istnieje tutaj jakakolwiek perspektywa, tzn. jakaś obiektywnie uzasadniona współzależność wymiarów? Na pierwszy rzut oka wielkość przedmiotów wydaje się dowolna. Jeden przedmiot może być duży, a drugi bardzo mały. Zdawałoby się, że jest to zaprzeczenie wszelkiej zasady perspektywy, że perspektywa w owym czasie nie istniała.

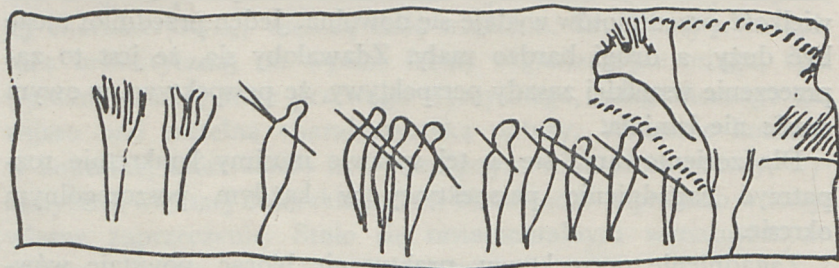
Dla zorientowania się w tej sprawie musimy konkretnie rozpatrzeć zagadnienie perspektywy w każdym poszczególnym okresie.

Zagadnienie perspektywy, praktycznie biorąc, powstaje wówczas, gdy mamy ustalić miejsce i wielkość kilku przedmiotów. Tam, gdzie istnieje jeden przedmiot — tam perspektywa, przynajmniej w jej niższych formach, właściwie nie istnieje. Perspektywiczne przedstawienie natury rozwija się w związku z procesem tworzenia się pojęć ogólnych i myślenia abstrakcyjnego. Konkretniej obrazowości jednego przedmiotu przeciwstawia ono pojęciowe ustosunkowanie kilku przedmiotów.

Dlatego w okresie palcolitu znajdujemy konkretny rysunek tylko jednego przedmiotu. Jeśli zaś występuje kilka przedmiotów — to jedynie dlatego, że było wolne miejsce. Są to rysunki luźnych przedmiotów, nie związane żadną wspólnotą akcji.

Dopiero w końcu paleolitu, w związku z powstawaniem kultów magicznych i tworzeniem się nowych formacji historycznych, powstaje zagadnienie wzajemnego stosunku kilku przedmiotów. Lecz zależność pomiędzy nimi jest określona w sposób tak różny

od naszej obecnej perspektywy, że na pierwszy rzut oka wygląda na to, iż nie ma tam perspektywy żadnej. Tymczasem, po przyjęciu się, spostrzeżemy, że jest tutaj zupełnie wyraźna myśl i stosunek do przedstawionych przedmiotów — tylko że kryteria tego stosunku są zbyt odległe i obce dla nas. Jest to perspektywa intencjonalna, gdzie wielkość przedmiotu określa się intencją artysty w stosunku do poszczególnych przedmiotów. Np. spośród przedstawionego stada byków tylko ten byk jest duży, którego ma zamiar upolować. Reszta — to byki małe, których nie zamierza upolować. Im silniejsze więzy intencjonalne wiążą go z danym przedmiotem, tym przedmiot ten jest większy. W tym znaczeniu np. strzała może być większa od byka, ponieważ do jej zalet przywiązuje on specjalne znaczenie. Nie ma tu współwymierności przedmiotów, jak w sztuce późniejszej, lecz jest perspektywa, określona przez intencję i emocjonalny stosunek autora do danego przedmiotu.



32
rył na kości
Les Eyzies
późny paleolit



33
relief
sztuka sumerska
III tysiąclecie p. n. e.

Rozwijając się na podłożu pierwotnych, zaczątkowych kultów magicznych (ułatwienie polowania itp.) perspektywa intencjonalna ukształtowuje się ostatecznie dopiero w pełnych kulturach heliolitycznych, gdzie kontrast wielkości służy wyrażeniu i utwierdzeniu antagonizmu społecznego. Monumentalizm sztuki — monumentalizm jako uogólnione doświadczenie i podsumowanie perspektywy intencjonalnej — staje się główną cechą dojrzałych, wysoce rozwiniętych kultur heliolitycznych (Egipt, Sumero-Akkad, Babilon, Indie, Meksyk i Peru).



34
relief
Asyria
I tysiąclecie p. n. e.

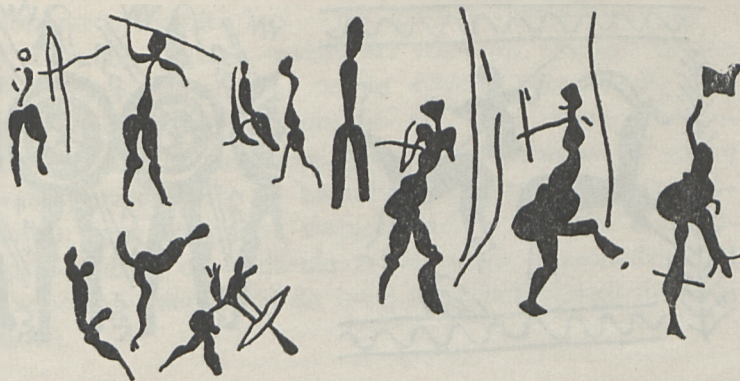
35
płyta z ołtarza
Hopi
sztuka Indian

widzenie sylwetowe

Mnożące się spostrzeżenia, że wewnątrz linii granicznej istnieją jakieś składniki formy, charakteryzujące przedmiot, mogą doprowadzić nie tylko do świadomości wzrokowej, wyrażonej rysunkiem linearnym wewnątrz obwodu konturowego. Może powstać inne sformułowanie zawartości wzrokowej: **widzenie sylwetowe**. Zamiast do konturu, wypełnionego rysunkiem linearnym, dochodzi się do świadomości, że cała przestrzeń wewnątrz konturu jest jednolitą masą materialną, a kontur stanowi tylko jej zewnętrzną granicę. Rysunek linearny (kontur w konturze) lepiej charakteryzował powierzchnię przedmiotu, lecz nie uwydatniał jego jednolitej, materialnej struktury, wyodrębniającej go z otoczenia.



36
malowidło na skale
Tortosillas
późny paleolit

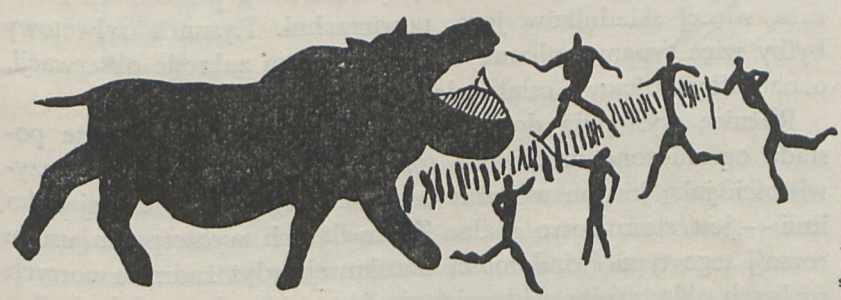


37
malowidło w jaskini
szluka Buszmenów



38
malowidło na skale
Alpera
późny paleolit

39
malowidło na skale
Szwecja
epoka brązu



40
malowidło w jaskini
szluka Buszmenów



41
z wazy
Egipt
okres predynastyczny

42
z wazy
Kreła
okres submiceński

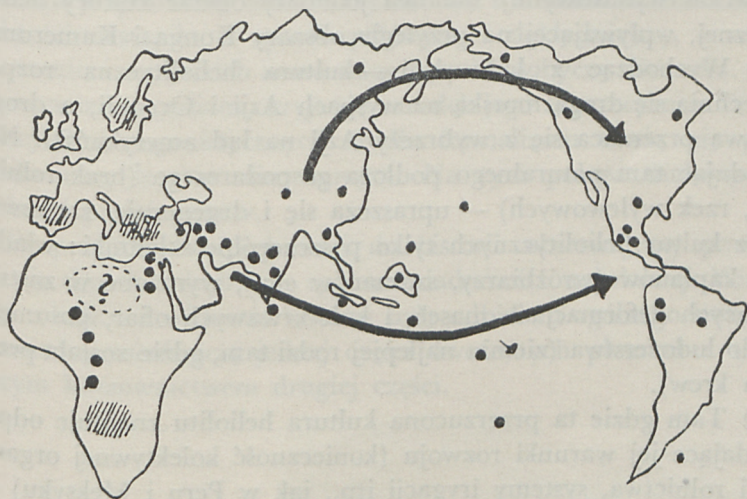
43
z wazy
Grecja
IX-VIII w. p.n.e.



Byłoby błędem uważać, że istnieje tylko jedna ciągła linia rozwoju, która we wszystkich krajach i we wszystkich formacjach historycznych prowadzi od konturu zewnętrznego poprzez kontur w konturze — do sylwety. W rzeczywistości spostrzegamy, że tak nie jest. Istnieją dwie odrębne linie rozwoju. Jedna z nich od konturu zewnętrznego prowadzi do rysunku linearnego wewnątrz konturu. Druga — od konturu czystego przechodzi bezpośrednio do sylwety. Są to dwa odrębne sposoby wyrażania zawartości przedmiotu znajdującego się wewnątrz jego granic. Świadomość konturu w konturze zawiera więcej obserwacji przedmiotu i wyraża więcej składników jego powierzchni. Rysunek sylwetowy byłby więc typem realizmu o zmniejszonym zakresie obserwacji, oznaczałby ilościowe osłabienie realizmu.

Różnice występują dopiero później. Kontur w konturze posiada ograniczone możliwości rozwoju. Ilość składników rzeczywistości jaką jest on w stanie wyrazić przy pomocy samej tylko linii — jest stosunkowo mała. Z chwilą ich wyczerpania ustaje rozwój tego typu świadomości wzrokowej, gdyż żadnych nowych realnych składników widzenia nie jest w stanie wydobyć. Zamiast rozwoju widzenia i pełniejszego wyrażania rzeczywistości — następuje formalistyczne kształtowanie coraz wymyślniejszych schematów kompozycyjno-zdobniczych. Tak się dzieje we wszystkich zastygłych, zbyt długo trwających kulturach heliolitycznych (Tybet, Peru, Meksyk). Zamiast służyć postępowi realizmu — służy interesom wzmacniającej się kasty kapłańskiej. Natomiast sylweta w swych początkowych okresach daje mniej wyczerpu-

jący obraz rzeczywistości, lecz — jak będzie o tym mowa dalej — posiada znacznie większe możliwości rozwoju. Dlatego można by zaryzykować twierdzenie, że do sylwety przechodziły społeczeństwa stojące niżej kulturalnie od tych, które przechodziły do konturu w konturze. Jedne społeczeństwa w miarę dojrzewania przechodziły do konturu w konturze tworząc sztukę heliolitu. Inne natomiast, stojące niżej w rozwoju kulturalnym, przechodziły do widzenia sylwetowego, przechodząc od ustroju wspólnoty pierwotnej do innej (nieheliolitycznej) formacji historycznej.



Obserwując na mapie rozmieszczenie sztuki heliolitycznej, wyrażonej przez świadomość wzrokową konturu w konturze, przez rytmy ornamentalne, przez formalizm straszącej deformacji, przez monumentalność sztuki — zobaczymy, że zasadniczy obszar sztuki heliolitycznej pokrywa się z obszarem starożytnych kultur Wschodu (Egipt, Mezopotamia, Indie, Chiny), tzn. z obszarem, gdzie kultury rolnicze rozwinęły się w dolinach rzek wylewowych, gdzie przewidywanie okresu powodzi, określenie czasu zasiewów i zbiorów oraz zaopatrzenie w wodę (irygacja) wymagały jednolitego, fachowego kierownictwa wzrastającej w siłę kasty kapłańskiej.

Ten przyjęty w historii schemat (kultur starożytnego Wschodu) należałoby zmodyfikować, wnosząc następujące uzupełnienia:

1) Podobieństwo sztuki Nigerii do prehistorycznej sztuki egipskiej wskazuje na ciągły i bliski kontakt. Oddziaływanie nie mogło iść okrężną drogą przez historyczne podboje egipskie w Nubii, lecz bezpośrednio, prostą drogą z Egiptu do Nigerii (Timbuktu). Warunki ku temu mogły istnieć w końcowym okresie lodowcowym, gdy opady były większe, klimat bardziej umiarkowany, a liczne wyschłe rzeki Sahary (wadi) były rzekami czynnymi. Lecz to wymaga przesunięcia rozpatrywanego okresu prehistorii z IV tysiąclecia starej ery na X—VIII tysiąclecie, gdy cały obszar północnej Afryki wraz z jego licznymi rzekami (wówczas wylewowymi) stanowił jednolity obszar kultury heliolitycznej, wpływającej na przyległe obszary Konga i Kamerunu.

2) Wychodząc z lądu Azji — kultura heliolityczna rozposzechnia się drogą morską na wyspach Azji i Oceanii, a drogą lądową przerzuca się z wybrzeży Azji na ląd amerykański. Nie znajdując tam naturalnego podłoża gospodarczego (brak rolnictwa, rzek wylewowych) — upraszcza się i degeneruje, zachowując z kultur heliolitycznych tylko poszczególne składniki: władztwo kapłanów (wróżbiarzy, szamanów etc.), wyrażone w zastraszających deformacjach masek, i kult krwawych ofiar, posunięty aż do ludożerstwa (ziemia najlepiej rodzi tam, gdzie została przełana krew).

3) Tam gdzie ta przerzucona kultura heliolitu znajduje odpowiadające jej warunki rozwoju (konieczność kolektywnej organizacji rolnictwa, systemy irygacji itp., jak w Peru i Meksyku) — rozwija się w pełni, na swój sposób przerabiając zagadnienia kultur heliolitycznych Starego Świata. To, co stosowano poprzednio w Egipcie i Indiach — monumentalizm budowli, ekspresyjna deformacja postaci bóstw, wyrażanie powierzchni przedmiotów przez rysunek linearny — wszystko to na swój samodzielny, odrębny sposób powtarza się w Meksyku i Peru.

Natomiast na obszarach leżących poza zasięgiem kultur heliolitycznych kształtuje się nowy, odrębny, sylwetowy typ świadomości wzrokowej. Są to obszary Hiszpanii (Albacete, Walencja, Kantabria), Szwecja, Grecja (kultura przedmiceńska) i południowa Afryka (kultura Buszmenów) — obszary położone peryferyjnie w stosunku do obszarów heliolitycznych. Jest to sztuka, która jeszcze nie wyłoniła swego formalizmu, a więc sztuka stwo-

rzona przez społeczeństwo jeszcze nieantagonistyczne — przez społeczeństwo, które osiągnęło najwyższy, historycznie uwarunkowany stopień rozwoju, możliwy w ramach ustroju wspólnoty pierwotnej. Na obszarach sylwetowej świadomości wzrokowej sztuka jest powszechnym odbiciem zbiorowej walki o byt (łowiectwo i hodowla). Jej rozwój widzenia, narastanie świadomości wzrokowej nastawione są na pełniejsze uchwycenie tej walki (widzenie człowieka i jego ruchów, widzenie zwierzęcia itp.). Natomiast w kulturach heliolitycznych realizm widzenia rozwija się do pewnych granic poznawania prawdy. Widzenie tego, co wewnątrz konturu, obserwacja powierzchni bryły, aby pełniej scharakteryzować przedmiot i jego rysy — zostają pod naciskiem struktury społecznej skierowane na to, by odkształcenie rzeczywistości nastąpiło w sposób pełniejszy i dokładniejszy, z wykorzystaniem wszystkich nowo osiągniętych zdobyczy widzenia. Tak w narastaniu realizmu kryje się zarodek jego zaprzeczenia. W formacjach antagonistycznych źródła formalizmu tkwią nie poza realizmem, lecz w nim samym. Na tym polega dialektyczna jedność przeciwieństw.

W przejściu od prehistorii do historii obserwujemy powstawanie dwóch odrębnych typów świadomości wzrokowej. Widzenie rolników i widzenie łowców były odbiciem ogólnego stosunku pomiędzy osiadłością jednej części ówczesnych plemion a trwającym koczownictwem drugiej części.

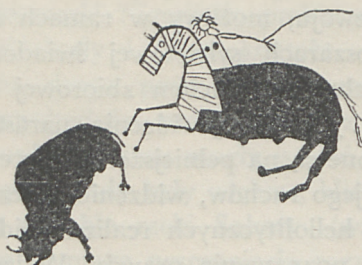


44
malowidła skalne
Afrka południowo-
zachodnia

45
z blaszki pasa
Kaukaz
XIII—VI w. p.n.e.



46
rysunek
na płaszczu
Mandan
sztuka Indian



Z chwilą dojścia do nowego, sylwetowego typu widzenia powstaje nowa, odpowiadająca mu perspektywa. Ta perspektywa konsekwentnie wyłania się ze specyficznych właściwości widzenia sylwetowego.

W jaki sposób musimy patrzeć, by na płaszczyźnie obrazu zobaczyć płaski, sylwetowy rzut przedmiotu? Możemy to osiągnąć przez rzutowanie przedmiotu na ekran obrazu metodą rzutu prostego równoległego. Wówczas każdy punkt przedmiotu będzie odpowiadał takiemuż punktowi na obrazie.



47
z amfory
Grecja
V w. p.n.e.

Tę perspektywę widzimy na wazach greckich. Zamiast perspektywy intencjonalnej, charakterystycznej na ogół dla heliolitu, powstaje perspektywa rzutu równoległego prostego.

W tym rzucie wymiary na obrazie odpowiadają stosunkom wymiarów istniejącym w naturze. Od perspektywy kierowanej przez emocje subiektywne przechodzimy do perspektywy określonej przez obiektywne momenty widzenia. Przechodzimy do zasady współwymierności przedmiotów. W ten sposób zmiana typu świadomości wzrokowej pociąga za sobą konieczność przebudowy wszystkich formalnych środków wyrazu.

Obok systemu perspektywy ulega również przebudowie system kolorystyki. W systemie widzenia konturowego zagadnienie kolorystyki (tak jak to dziś ujmujemy, tzn. w sensie operowania harmonijnymi zestawieniami barw) — nie istniało. Zadaniem kolorystyki było uzewnętrznienie emocjonalnego stosunku autora do przedstawianych przedmiotów przez zwracający na siebie uwagę kolor ich konturu.

System kolorystyki widzenia sylwetowego stawia sobie za cel wyodrębnienie przedstawionych przedmiotów z tła. Stosunek pomiędzy kolorem sylwet a kolorem tła decyduje o sile występowania obrazu, a więc o wytworzonej harmonii barwnej.

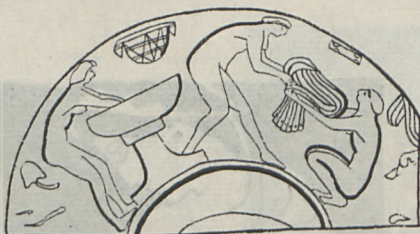


48
z krateru
Grecja
V w. p.n.e.

W systemie rzutu równoległego prostego ujmujemy wszystkie przedmioty jako stojące na powierzchni ziemi, wspólnej dla nich wszystkich.

W rzucie ta powierzchnia ziemi wygląda jak linia prosta, na której stoją sylwety figur. W perspektywie rzutu równoległego prostego ujmujemy naturę jako szereg przedmiotów postawionych na wspólnej podstawie. Stąd powstaje główne zagadnienie estetyczne, cechujące sztukę wyrosłą na bazie widzenia sylwetowego: wzajemne ustosunkowanie figur wchodzących w skład szeregu. Naturalnym następstwem widzenia sylwetowego są szeregi równoległe poziome, stojące na wspólnej podstawie. Naturalnym następstwem istnienia tego rodzaju szeregów jest kwestia rytmicznego powiązania figur wchodzących w skład szeregu. Rytmika szeregów równoległych — oto główny problem estetyki powstałej na bazie widzenia sylwetowego.

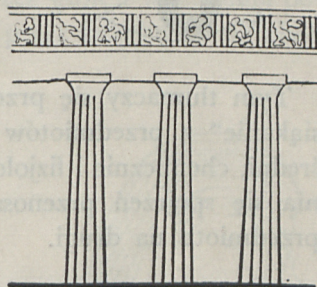
49
z kyliksu
Grecja
V w. p.n.e.



50
z krateru
Grecja
VII w. p.n.e.



Nie tylko malarstwo, lecz również rzeźba i architektura biorą udział w tym kształtowaniu równoległych szeregów rytmicznych. Poszczególne składniki formy rzeźbiarskiej stają się odpowiednikami linearyzmów sylwetowych w malarstwie i odnajdują swoje echo w rytmice równoległych szeregów rytmicznych w architekturze.

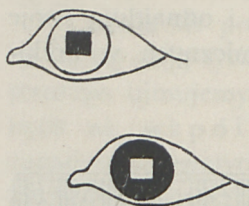


Ten proces architektonizacji, tzn. wiązania różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzania ich rytmicznej zależności — polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapianiu ich w kształt drugiego przedmiotu. W ten sposób poszczególne przedmioty jak gdyby wypożyczają sobie określone składniki formy. Te składniki formy powtarzając się w szeregu przedmiotów wytwarzają wspólną więź rytmiki architektonicznej.

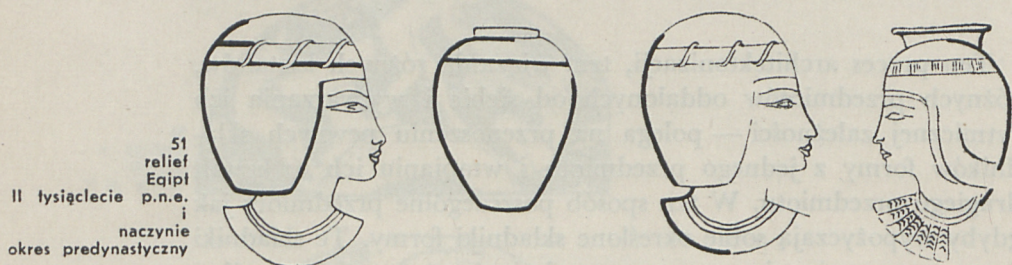
Metoda architektonizacji nie powstała jako metoda zmyślona, w oderwaniu od realnych warunków bytu i widzenia. Posiada ona całkiem sprawdzalne i doświadczone podłoże w zjawiskach naszego widzenia. Są to zjawiska *p o w i d o k u*, związane z fizjologicznym działaniem procesów wzrokowych. Zachodzące w oku procesy fotochemiczne powodują jego ograniczoną zdolność widzenia i powstawanie procesów wtórnych, związanych z czysto materialną jego budową.

Patrząc na jakikolwiek przedmiot otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej — pozostaje w oku *p o w i d o k* przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz prze-

ciwstawnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych, zachodzących w oku).

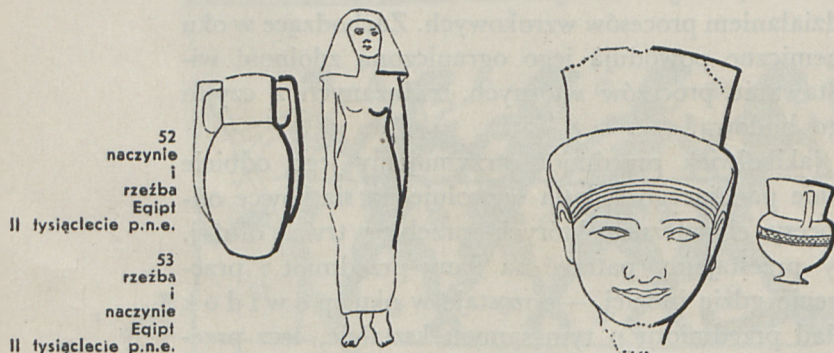


Tym tłumaczy się przenoszenie składników formy, ich „prześląkanie“ z przedmiotów znajdujących się obok. Jest to bezpośredni, chemicznie i fizjologicznie uzasadniony skutek nawarstwiania się spojrzeń przenoszonych (nawet mimo woli) z jednego przedmiotu na drugi.



51
relief
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.
i
naczynie
okres predynastyczny

Cała historyczna rzeźba egipska kształtowała się w nawiązaniu do ceramiki. Jej architektonizacja jest architektonizacją do ceramiki.



52
naczynie
i
rzeźba
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

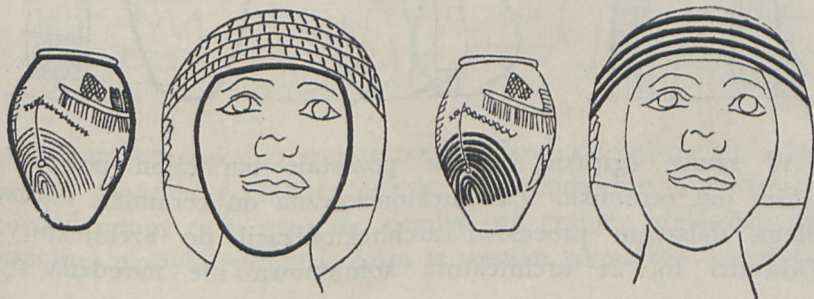
53
rzeźba
i
naczynie
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

Oplywowość formy, tak charakterystyczna dla kształtów lepi-
 onych z gliny, ich specyficzne uogólnienie, brak linii prostych
 i kątów prostych — to cechy wspólne zarówno ceramice glinia-
 nej, jak też całej rzeźbie egipskiej, niezależnie od materiału,
 w jakim została wykonana. W drzewie czy w piaskowcu, w gra-
 nicie czy w wapieniu — zachowuje ona ślad swego dawnego po-
 chodzenia, gdy powstawała w warsztacie ceramicznym, podpo-
 rządki formy narzuconej przez glinę i wchłaniała po-
 widokowe składniki formy, przetrucane przez znajdujące się obok
 wytwory ceramiczne.



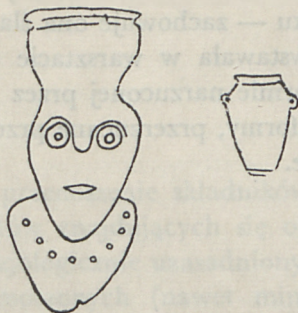
54
 rzeźba z granitu
 Egipt
 III tysiąclecie p.n.e.

Przerzucaniu ulegały zarówno kształty samego naczynia cera-
 micznego, jak też dekoracja znajdująca się na naczyniu.



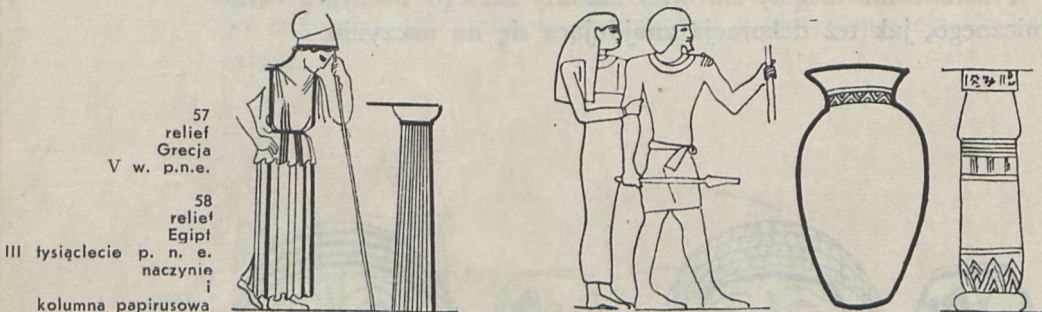
55
 waza predynastyczna
 i
 rzeźba z wapienia
 Egipt
 III tysiąclecie p.n.e.

W tym sensie można twierdzić, że geneza rzeźby egipskiej tkwi w prehistorii (w neolicie egipskim, znacznie wcześniejszym niż neolit północy) i wywodzi się z ceramiki jako najwyżej udoskonalonej gałęzi techniki ówczesnej.



56
rzeźba z kości
i
waza
Egipt
okres predynastyjny

Te związki z ceramiką trwają przez cały okres historyczny. Nawet wówczas, gdy na miejscu architektury piramid zjawia się architektura świątyń kolumnowych — rzeźba egipska zachowuje swoje charakterystyczne kształty, uwarunkowane przez ceramikę. Architektonizacja postaci ludzkiej do architektury nie następuje w drodze bezpośredniej — jak np. w Grecji — przez bezpośredni przerzut formy z architektury do postaci ludzkiej, przez nasycenie postaci ludzkiej składnikami formy, zaczerpniętymi z architektury.

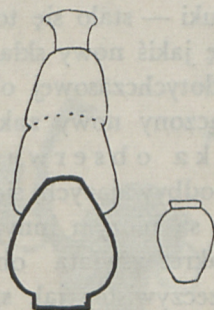
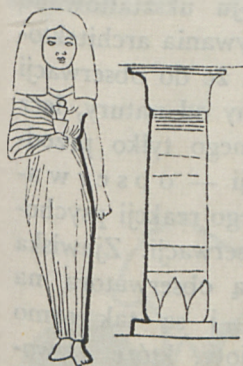
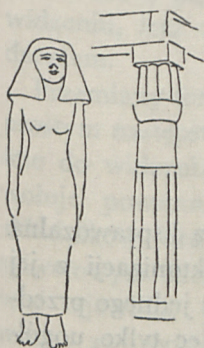


57
relief
Grecja
V w. p.n.e.

58
relief
Egipt
III tysiąclecie p. n. e.
naczynie
i
kolumna papirusowa

W sztuce egipskiej zawsze pozostaje ten człon pośredni, jakim jest ceramika. Zarchitektonizowana do ceramiki, rzeźba ulega dalszemu procesowi architektonizacji do architektury. Dowodzi to, że architektura kolumnowa nie narodziła się

w Egipcie w drodze organicznego rozwoju, że się zjawia później, gdy już rzeźba zdążyła się utrwalić i wypracować swoją formę wywodzącą się z ceramiki. Architektura kolumnowa przyszła w wyniku kataklizmów i starć wynikających ze sprzeczności ówczesnego rozwoju, ze sprzeczności pomiędzy osiadłością jednej części plemion a trwającym koczownictwem drugiej części — z tej zasadniczej sprzeczności, która warunkowała rozwój kultur starożytnego Wschodu. Dlatego architektonizacja rzeźby egipskiej do architektury kolumnowej (np. tebańskiej) nigdy nie jest tak pełna, jak np. w Grecji. Mimo stosowania przerzutów formy, zawsze pozostaje pewna obcość. Ceramika nigdy nie może stać się belką i słupem. Zawsze pozostaje garnkiem.



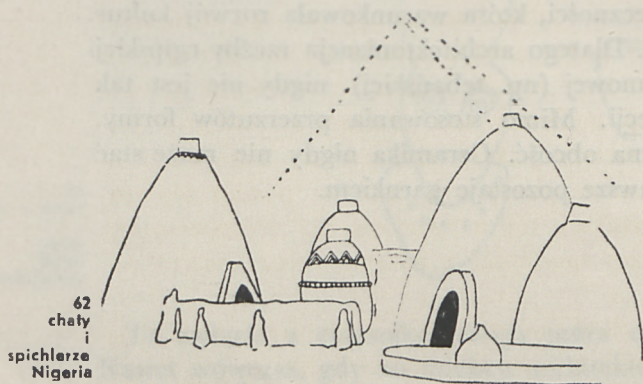
59
rzeźba z wapienia
i
kolumna papirusowa
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

60
rzeźba z drzewa
i
kolumna papirusowa
Egipt
II tysiąclecie p. n. e.

naczynia
61
i
rzeźba z granitu
Egipt
III tysiąclecie p.n.e.

Natomiast szukając architektury, dającej się całkowicie i bez reszty powiązać z plastyką egipską — odnajdziemy ją w Nigerii. Świadczyłyby to o istnieniu niegdyś (na granicy prehistorii) jednolitej plastyki egipskiej, która w wyniku wypadków historycz-

nych została rozbita. Architektura została odsunięta na zachód, a rzeźba i malarstwo musiały się dostosować do nowej, importowanej architektury. Lecz świadczy to również o tym, że kontakty Egiptu z Nigerią były łatwe i częste i że te dwa tereny stanowiły niegdyś (w przejściu od prehistorii do historii) jednolity obszar kulturowy, że Sahara nie była taka, jaka jest dziś.



Zjawiska powidokowe stanowią realną, wzrokową i sprawdzalną podstawę, na której rozwija się metoda architektonizacji z jej przenoszeniem poszczególnych fragmentów formy z jednego przedmiotu na drugi. Metoda architektonizacji jest więc tylko uogólnieniem doświadczeń powidokowych, ujęciem ich w pewne określone, praktyczne reguły. Jeśli w toku rozwoju ukształtowane zostały liczne normy, określające sposób dokonywania architektonizacji dzieła sztuki — stało się to nie dlatego, że do obserwacji natury wkradł się jakiś nowy składnik oderwany od natury, lecz dlatego, że do dotychczasowej obserwacji samego tylko przedmiotu został włączony nowy zakres obserwacji — obserwacji człowieka obserwującego go, jego reakcji psychologicznych, odbywających się w toku obserwacji. Zjawiska powidokowe nie są niczym innym, jak reakcją obserwatora na obserwowany zakres świata obiektywnego — i są tak samo sprawdzalne i rzeczywiste, jak same przedmioty, które wywołują te reakcje.

Jeśli w wyniku stosowania metody architektonizacji powstają dzieła sztuki o wzmożonym wyrazie harmonii i piękna — to nie dlatego, że do obiektywnego piękna natury zostało włączone piękno nieobiektywne, urojone i nierealne, lecz dlatego, że realny

zakres obserwacji przedmiotu został rozszerzony o realny zakres obserwacji, jakie powstają w oku i myśli obserwatora. Widzenie powidokowe i związana z nim metoda architektonizacji nie są połączeniem realnego z nierealnym, lecz po prostu rozszerzeniem dotychczasowej bazy wzrokowej. Zamiast sztucznego, antydiaktycznego wyodrębniania samego tylko przedmiotu — rozpatruje się go w łączności z osobą obserwatora, w jego dynamice poznawczej. Wzmógłony wyraz piękna zjawia się nie dlatego, że do realnej obserwacji natury zostały wniesione oderwane od natury składniki spekulacji myślowej, lecz dlatego, że widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji — jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem. Harmonia i piękno wynikają nie z zaprzeczenia rzeczywistemu widzeniu, lecz z większej zgodności z naszym rzeczywistym widzeniem.

Przemiany formalne, zjawienie się i rozwój architektonizacji, są prostym następstwem zmiany typu świadomości wzrokowej. Przejście do widzenia sylwetowego z nieuniknioną koniecznością wywołuje powstanie metody architektonizacji z jej przerzutami składników formy z jednego przedmiotu na drugi. W widzeniu sylwetowym łatwiej jest niż w innych widzeniach zaobserwować zjawiska powidokowe. W widzeniu sylwetowym przedmiot ze szczególną ostrością zostaje wyodrębniony z tła. Ogarniamy go z całą wyrazistością przy pomocy jednego spojrzenia.



63
malowidło w jaskini
sztuka Buszmenów

Tej ostrości widzenia sylwety odpowiada ostrość widzenia powstającego powidoku. Ostrość syntetycznego widzenia sylwety, ukształtowana przez pierwszych łowców i hodowców — koczowników — stworzyła jako swoje naturalne następstwo widzenie powidokowe. Szybkie, lotne i syntetyczne widzenie zarówno widoku, jak powidoku — u tej części plemion starożytnego świata, które trwały w koczownictwie (na wstępie do historii) — stanowi materialno-społeczną bazę metody architektonizacji.

Tak samo jak dla powiązania dzieła sztuki z innymi, znajdującymi się w otoczeniu — można również wykorzystać przeniesienie powidoków linearnych w granicach samego dzieła sztuki.

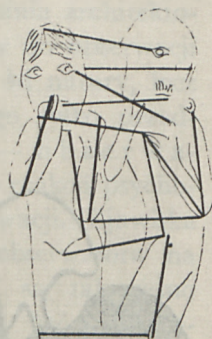


64
rzeźba
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

Można również uogólniając doświadczenie zamiast przenoszenia samych linii przenieść ich wymiary.



65
rzeźba
Arles
XII w. n.e.



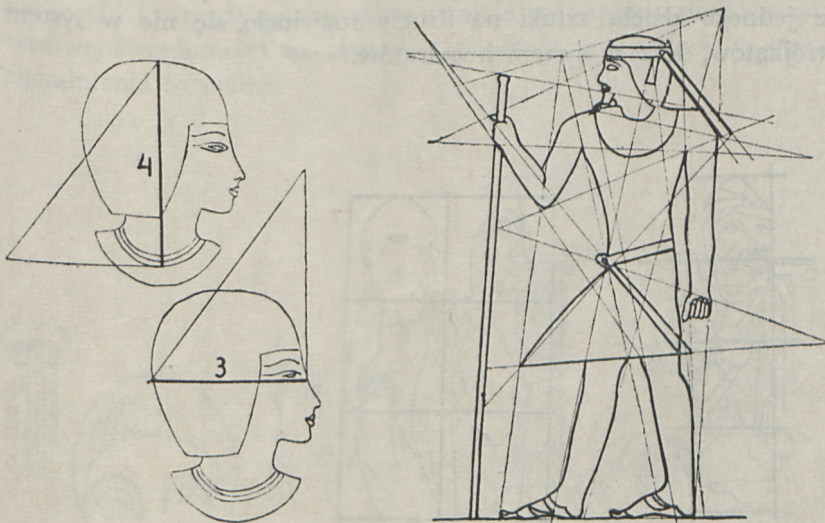
66
rzeźba
Cluny
XII w. n.e.

Posługiwanie się przenoszonymi wymiarami obserwujemy również w sztuce egipskiej. Tam metoda architektonizacji obowiązuje zarówno w samym dziele sztuki, jak i na zewnątrz dla jego związania z otoczeniem, do którego zostały przerzucone jego wymiary.

Lecz w sztuce egipskiej możemy zaobserwować jeszcze jeden rodzaj przerzutów.



Analizując wymiary określające rytmikę płaskorzeźby przekonamy się, że można sprowadzić je do szeregu 5 : 4 : 3 — czyli do świętego trójkąta wymienionego przez Pitagorasa. Lecz te same szeregi znajdziemy też w innych dziełach sztuki egipskiej. Szereg 5 : 4 : 3 jest zasadniczym szeregiem ogarniającym i kształtującym sztukę egipską. Schemat trójkąta jako zasadniczego rusztowania, na którym budowano w Egipcie wszystkie dzieła sztuki, i obowiązujące w nim proporcje 5 : 4 : 3 wiążą całą sztukę egipską w jedną całość. Metodą architektonizacji zostały połączone ze sobą wszystkie dzieła sztuki na terenie całego kraju stanowiąc jednolity zespół, wyraźnie odcinający się jakością sztuki narodowej.



67
relief
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

68
relief
Egipt
III tysiąclecie p.n.e.

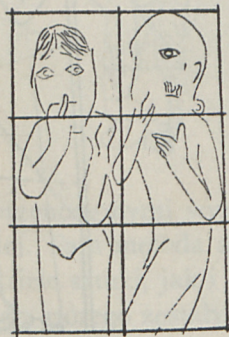
Od piramid aż do każdej rzeźby i płaskorzeźby spotykamy ten sam schemat trójkąta. Jest to najbardziej uogólniona postać, w jakiej występuje zjawisko powidoków już nie przenoszonych w granicach pola widzenia i granicach ludzkiego wzroku, lecz kształtowanych w granicach dających się ogarnąć tylko pamięcią przebytych odległości i długością życia ludzkiego, spędzonego w świecie tych samych trójkątów i tych samych szeregów proporcjonalnych 5 : 4 : 3.

Znaczenie tego trójkąta, tych proporcji i ich związek z najistotniejszymi przejawami życia egipskiego zrozumiemy dopiero wówczas, gdy uświadomimy sobie, że trójkąt ten był trójkątem mierniczym o proporcjach 5 : 4 : 3, że Egipcjanie mierzyli nie wstęgą mierniczą, lecz trójkątem (nieprzesuwalny i zachowuje kąt prosty) i że konieczność pomiarów i odtworzenia wymiarów każdej parceli zachodziła po każdym wylewie Nilu. Tak głęboko sięgał trójkąt w życie Egipcjan warunkując istnienie i dobrobyt (na odtworzonej i na nowo wymierzonej co roku parceli) każdego Egipcjanina. I ten trójkąt podstawowy został przy pomocy wszelkiego rodzaju powidoków (myślowych, skojarzeniowych i wzrokowych) przeniesiony na całokształt sztuki egipskiej.

Z podobnym, uniwersalnym kluczem kompozycyjnym — powstałym również na bazie uogólnienia doświadczeń powidokowych — spotykamy się w innych warunkach w Europie średniowiecznej. Lecz tutaj przenoszenie równych wymiarów z jednego dzieła sztuki na drugie rozwinęło się nie w system trójkątów, lecz w system kwadratów.



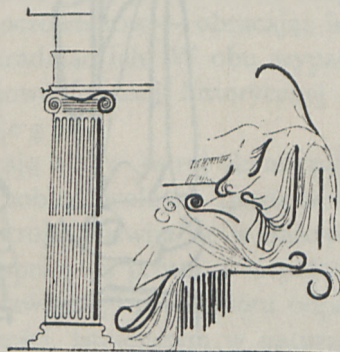
69
rzeźba
Arles
XII w. n.e.



70
rzeźba
Cluny
XII w. n.e.

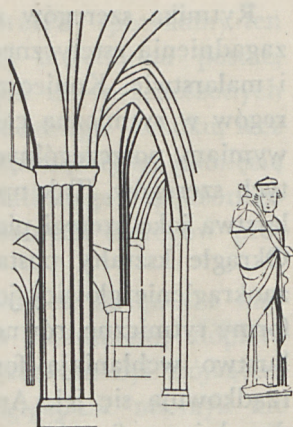
Rytmika szeregów równoległych nabiera znaczenia głównego zagadnienia estetycznego zarówno w architekturze, jak w rzeźbie i malarstwie. Konieczność powiązania tych autonomicznych szeregów w rytmiczną całość wyższego rzędu zmusza do wzajemnej wymiany poszczególnych składników formy, wchodzących w skład tych szeregów. Tak np. piony kolumn wchodzą do rzeźby i malarstwa jako szeregi pionów na pofałdowaniach opadających szat. Okrągłe kształty postaci ludzkich zostają zinterpretowane jako zaokrąglenie głowy jońskiej. W wyniku tej wzajemnej wymiany formy rytmiczne, równoległe szeregi utworzone przez rzeźbę i malarstwo wchłaniają formę przeniesioną z architektury, podporządkowują się jej. Architektura staje się główną gałęzią sztuki decydując o formie rzeźbiarskiej i malarskiej. Tak z poszukiwań wspólności rytmicznej, wiążącej równoległe autonomiczne szeregi rzeźbiarskie, malarskie i architektoniczne, wyłania się zagadnienie architektonizacji całej plastyki, jej podporządkowanie architekturze, jej nasycenie składnikami formy przeniesionymi z architektury.

Widzimy więc, jak ukształtowanie się nowego typu świadomości wzrokowej pociąga za sobą całkowitą przebudowę wszystkich formalnych środków wyrazu. Przebudowa systemu perspektywy, zmiana kolorystyki, zagadnienie rytmicznego powiązania poziomych szeregów rytmicznych i problem architektonizacji plastyki — oto poszczególne objawy. Źródłem przemian w plastyce jest zmiana świadomości wzrokowej, i wszędzie tam, gdzie istnieje to wspólne podłoże sylwetowej świadomości wzrokowej — powstają w rezultacie te same zagadnienia formalne.



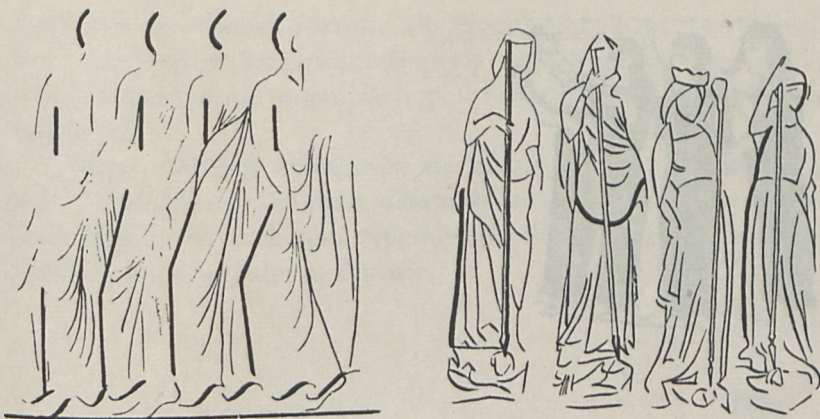
71
architektonika
dorycka

72
architektonika
jońska



Nawet w gotyku, odległym prawie o dwa tysiące lat od Grecji, to samo wspólne podłoże sylwetowej świadomości wzrokowej zadecydowało o wyłonieniu się tych samych problemów estetycznych: rytmiki szeregów równoległych i architektonizacji plastyki.





75
szereg klasyczny
Parlennon
V w. p.n.e.
i
szereg gołycki
Sirasburg
XIII w. n.e.

Widzenie sylwetowe ukształtowało się w przejściu od prehistorii do historii. W tym samym okresie na innych terenach kształtuje się świadomość wzrokowa, wyrażona przez kontur w konturze. Te dwa typy widzenia, widzenie osiadłych rolników i widzenie łowców i hodowców, były odbiciem zasadniczej, podstawowej sprzeczności, przez którą zostały ukształtowane nardziny historii — sprzeczności pomiędzy osiadłością jednej części ówczesnych plemion a trwającym koczownictwem drugiej części.

Gmina rolników, zorganizowana jeszcze we wspólnocie pierwotnej, lecz kierowana i już wyzyskiwana przez tworzącą się kastę kapłańską — musiała odpierać napady rabunkowe sąsiednich plemion koczowniczych, zorganizowanych również we wspólnocie pierwotnej, lecz posiadających tworzącą się władzę przywódców wypraw złodziejskich, rabunkowych i wojennych. Koczownicy przejmowali kulturę plemion rolniczych — okradając i rabując je oraz obracając je w swych niewolników. Rolnicy utrwalali swoją kulturę broniąc się i napadając na koczowników — obracając ich w swoich niewolników, rabując i okradając ich. W obu wypadkach doprowadziło to do powstania nowej formacji historycznej — do niewolnictwa antycznego.

Plemiona koczownicze przekształcają się w ustrój demokracji wojennej, demokracji ludzi równych sobie i wolnych (posiadaczy niewolników). Tam, na bazie tego ustroju, rozwija się w dalszym ciągu widzenie sylwetowe z jego perspektywą prostą i współwymierną, gdzie każda wielkość przedstawionego przedmiotu odpowiada rzeczywistym stosunkom wielkości, istniejącym w naturze.

76
z krateru
Grecja
VI w. p.n.e.



Innymi drogami odbywał się rozwój historyczny plemion rolniczych. Wzrost władzy wojennej odbywał się w toku licznych wojen obronnych i napastniczych i doprowadził do konfliktu pomiędzy rosnącą władzą świecką a dotychczasową władzą kapłańską. Zwycięski przywódca wojenny podbija i łączy wszystkie niezależne dotychczas plemiona i gminy swego terenu, tworzy państwo, a dla uzasadnienia i utrwalenia swego zwycięstwa nad lokalnie rozdrobnioną kastą kapłanów (każda gmina posiadała swego boga), ogłasza siebie za bóstwo lub syna głównego (ogólno-państwowego) boga. Ten moment popełnionego oszustwa historycznego leży u podstaw wszystkich historycznych państw s t a r o ż y t n e g o W s c h o d u *.

Dlatego w państwach starożytnego Wschodu formacja niewolnicza rozwijała się nie na bazie demokracji wojennej, lecz na podłożu i w związku z poprzednią formacją kapłańsko-heliolityczną.

Rozkład pierwotnej wspólnoty gminnej odbywał się pod podwójnym jarzmem ucisku: rosnącej w podbojach władzy aparatu królewskiego i podporządkowanej, służącej mu warstwy kapłańskiej, która za poparcie monarchii otrzymywała swój udział w zyskach. Tym podwójnym naciskiem były uwarunkowane hi-

* W odmiennych warunkach i w innej formie, lecz do tego samego celu prowadziło spalenie ksiąg historycznych za dynastii Tsin w Chinach (III w. p. n. e.). Zwycięski cesarz „Syn Nieba”, Szi-Chuan-Di, wymordował jednocześnie około czterystu uczonych, zwolenników kapłanów. Miało to na celu zatarcie śladów poprzedniego władztwa kapłanów i przedstawienie władzy cesarzy jako władzy odwiecznej.

storyczne możliwości rozwoju sił produkcyjnych — rozwijanych, lecz jednocześnie krępowanych przez obciążone wstecznymi pozostałościami formy organizacji państwowej i strukturę klas panujących.

Dlatego widzenie sylwetowe nie mogło się w pełni rozwinąć w tych państwach. Zamiast ukształtować czysty typ sylwety posługiwano się w nich obu typami widzenia na raz: konturowym i sylwetowym w jednym obrazie.



77
malowidła grobowe
Egipt
II tysiąclecie p.n.e.

Obserwujemy również współistnienie dwóch odrębnych perspektyw (intencjonalnej i prostej równoległej). Każda z nich wyraża inny stopień poznania i rozwoju. W perspektywie intencjonalnej wielkość przedstawionych przedmiotów nie zależy od ich obiektywnej, rzeczywistej wielkości i wynika z subiektywnego, magicznego lub emocjonalnego stosunku do przedmiotu. Natomiast w perspektywie prostej równoległej obowiązuje zasada ścisłej współwymierności przedmiotów. Stosunek wielkości pomiędzy przedmiotami jest taki sam jak w rzeczywistości.

Sprzeczności rozwoju, które nie zostały rozwiązane w państwach starożytnego Wschodu, znalazły swoje odbicie w sprzecznym, nie-naturalnym istnieniu obok siebie dwóch przeczących sobie, odmiennych perspektyw. Postacie układano w kilku szeregach. W każdym szeregu obowiązywała ścisła współwymierność. Lecz stosunek pomiędzy szeregami był czysto emocjonalny.



78
relief
Egipt
III tysiąclecie p.n.e.



79
relief
Egipt
III tysiąclecie p.n.e.

Faraon np. był największy niezależnie od swego rzeczywistego wzrostu, jego poddani — najmniejsi, a urzędnicy posiadali wymiary pośrednie. Zasada współwymierności obowiązywała w ramach danego szeregu i danej kasty. Takie było odbicie w plastyce podstawowego faktu oszustwa historycznego, na którym były zbudowane te państwa w wyniku nie rozstrzygniętych sprzeczności rozwojowych.

Świadomość widzenia sylwetowego kształtuje się w niejednakowy sposób dla wszystkich terenów. Tam gdzie wspólnota pierwotna łowców i hodowców przechodzi w ustrój demokracji wojennej, widzenie sylwetowe rozwija się konsekwentnie. Od nieuporządkowanego rozmieszczenia sylwet w przestrzeni przechodzi do ścisłej i dokładnej perspektywy rzutu równoległego prostego. Postacie zostają umieszczone na tej samej, wspólnej dla wszystkich linii ziemi i podlegają tej samej, wspólnej dla wszystkich skali pomiarowej.



80
relief
szluka sumerska
III tysiąclecie p.n.e.

Natomiast w państwach, budujących swe ustroje niewolnicze na uprzednio nie rozstrzygniętej bazie panowania klasowego — obserwujemy nicorganiczne i sprzeczne współistnienie i nawarstwianie się dwóch typów świadomości wzrokowej. Heliolit z jego konturowością i z jego perspektywą intencjonalną istnieje razem z sylwetą i z perspektywą szeregów równoległych. Nacisk idący od struktury społecznej uniemożliwia wzniesienie się na poziom realizmu już osiągniętego w tej epoce. Nacisk idący od wstecznej struktury społecznej, krępujący rozwój sił produkcyjnych — krępuje również rozwój świadomości wzrokowej wprowadzając te składniki, które w toku rozwoju historycznego zdążyły się już z realistycznych stać formalistycznymi. Ich formalizm, będący odbiciem historyczno-społecznego niedorozwoju, ma na celu takie zniekształcenie obrazu rzeczywistości, by wynikały z niego sugestie sprzyjające dalszemu trwaniu klas wstecznych. Tego rodzaju formalizm da się łatwo wykryć przez proste zestawienie z postępową sztuką postępowych ustrojów danego czasu. Ten formalizm da się łatwo określić jako pozostałości heliolitycznego konturowego widzenia w ramach sylwetowej świadomości wzrokowej.

Lecz istniał również inny formalizm, tworzący się na podłożu nowych zdobyczy realizmu swego czasu — na podłożu pełnej, wysoce ukształtowanej świadomości widzenia sylwetowego. W antagonistycznych formacjach społecznych każdy nowy, wyższy typ realizmu, każdy wyższy typ świadomości wzrokowej w sposób nieunikniony wylania z siebie nierozdzielnie z nim związany jego formalizm, przesłaniający rzeczywistość i uniemożliwiający jej pełne widzenie. W formacjach antagonistycznych źródeł formalizmu należy szukać nie poza zdobyczami realistycznego widzenia, lecz w nich samych. W tym się przejawia historyczna ograniczoność rozwoju. Realizm i formalizm tworzą dwujędność przeciwieństw. Chcąc zrozumieć istotę formalizmu danej epoki, musimy zbadać jej świadomość wzrokową, jej historycznie osiągnięty stopień realizmu i z niego wyprowadzić formalizm epoki.

Najlepiej rozpatrzyć można rozwój widzenia sylwetowego na przykładzie sztuki greckiej, gdyż ten ustrój demokracji wojennej, nie obciążony pozostałościami heliolitu — wyłonił sztukę o najczystszym typie widzenia sylwetowego.

Jakie zdobycze realizmu osiągnęło widzenie sylwetowe w stosunku do okresu poprzedzającego? Są to:

1) Sylwetowość, czyli stwierdzenie, że odrysowanie granic przedmiotu nie wyczerpuje jego charakterystyki — że wewnątrz konturu istnieje jednolita materia przedmiotu;

2) współwymierność przedmiotów, określająca ich wielkość na podstawie rzeczywistego, wymierzalnego stosunku pomiędzy nimi według miary, a nie według naszego osobistego zainteresowania (intencjonalnego);

3) perspektywa rzutu prostego równoległego, ustawiająca przedmioty na tej samej, wspólnej dla wszystkich poziomej podstawie ziemi;

4) zjawisko powidoków jako odbicie w świadomości obiektywnego faktu reakcji chemicznych, zachodzących w oku w związku z regeneracyjnymi procesami widzenia.

Tymi właśnie zdobyczami realizmu uwarunkowany jest również formalizm widzenia sylwetowego. Są to:

1) Kompozycja szeregów poziomych, nierozwalnie związana z perspektywą rzutu równoległego prostego;

2) architektonizacja rytmiki, wynikająca z przenoszenia powidoków z jednego kształtu na drugi. Widzialność płaskiej plamy sylwety jest większa niż innych rodzajów kształtów. Dlatego działanie widoku i powidoku występuje w sylwecie ze wzmoczoną dobitnością i daje się najłatwiej zaobserwować. Przyjmując sylwetę musimy również przyjąć jej konsekwencje powidokowe — a te prowadzą do architektonizacji i do wzmoczonego wyrazu piękna (klasyczne piękno sztuki greckiej).

Otóż ta deformacja, to przetwarzanie realizmu widzenia na piękno widzenia stanowi istotę sztuki greckiej. Konieczność przeżycia estetycznego, konieczność zobaczenia piękna i harmonii dla wewnętrznego oczyszczenia moralnego — oto kierunek, w jakim wywierała nacisk antagonistyczna społeczna formacja Greków, społeczeństwa ludzi wolnych (posiadaczy niewolników).

W miarę rozwoju społecznego i przekształcania się demokracji wojennej w demokrację rzemieślników poprzez walkę klasową arystokratów (posiadaczy ziemi i niewolników) z demosem (rzemieślnikami i wyrobnikami żyjącymi z pracy własnych rąk i niewolników) — rozwija się realizm sztuki greckiej, będącej coraz szerszym i pełniejszym odbiciem otaczającego świata, jednocześnie zaś narasta jej piękno i harmonia. Cechą

charakterystyczną tej sztuki stworzonej przez demokrację rzemieślników jest to, że przechodzi ona od postaci abstrakcyjnych (archaika) do postaci coraz zwykleszych, nie odznaczających się żadnym wyidealizowanym pięknem, lecz poddaje je tak silnemu opracowaniu powidokowej rytmizacji, iż całość sprawia wrażenie niezapomnianego piękna i harmonii. Rzeczywistość życia codziennego, nie zatracając nic ze swej konkretności, zostaje przeniesiona w świat piękna. Formalizm sztuki przekształca rzeczywistość w taką, jakiej żąda tworzące ją społeczeństwo. Widzieć świat jako piękno i harmonię — tego wymagał interes klasowy demokracji rzemieślników. Widzenie świata i widzenie harmonii — to przeciwstawne strony tej samej jedności, jedności narastającego realizmu i narastającego wraz z nim — formalizmu. Tak postępową, walczącą o pełny i harmonijny rozwój każdego żyjącego z pracy człowieka, demokracja wolnych rzemieślników greckich przedstawiała świat zbudowany na przeciwieństwie ludzi wolnych i niewolników. Świat antagonistyczny przedstawiała jako świat pozbawiony sprzeczności, jako świat piękna człowieka wszechstronnie i harmonijnie rozwiniętego. Taka była klasowo uwarunkowana geneza formalizmu greckiego.

W miarę tego, jak na miejscu demokracji wojennej rozwija się demokracja wolnych rzemieślników — coraz częściej spotykamy tę charakterystyczną linię, jaką nadaje sztuce greckiej jej jedyne i wyrażające ją piękno.



81
wazy
Grecja



82
rzeźba
Parthenon
V w. p.n.e.

83
z wazy
Grecja
V w. p.n.e



84
rzeźba
Grecja
V w. p.n.e

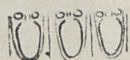


Wszędzie spotykamy tę linię: w profilowaniu wazy, w liniach ornamentu, w faldach szat i w liniach ciała ludzkiego.

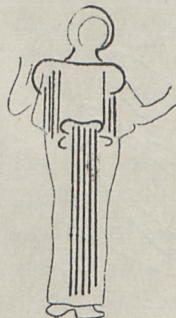
85
rzeźba
Grecja
V w. p.n.e



86
rzeźba
Grecja
V w. p.n.e



87
rzeźba
Grecja
V w. p.n.e



88
ze skyfosu
Grecja
V w. p.n.e

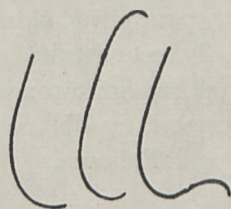


Linia ta jest nie tylko linią konturu, lecz otrzymujemy ją również w przekroju. Nie tylko więc zarys konturu zależy od niej, lecz również wypukłość i charakterystyka bryły.

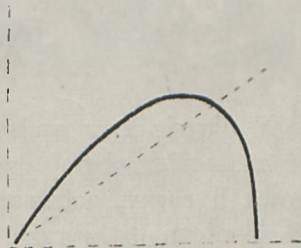


89
rzeźba
Parfenon
V w. p.n.e.

Linia ta jest wszędzie. Obrysowuje i wyznacza każdy kształt w sztuce greckiej epoki jej rozkwitu. Tą linią jest odcinek spirali — sam lub też przechodzący w inną linię spiralną.



Musimy wykryć, jaka ludzka treść kryje się poza tak powszechnym używaniem tej linii. Odcinek spirali jest linią, którą zarysowuje ślad rzucanego kamienia lub pocisku, jest wykresem siły, którą się zużywa na pokonywanie przeciwności i przeszkód oporu. Lecz jeśli weźmiemy dwa przylegające do siebie odcinki spirali, otrzymamy wówczas wykres wysiłku ludzkiego, narastającego, dochodzącego do największego nasilenia i — opadającego.



Wysiłku wciąż na nowo odradzającego się i zwalczającego stojące przed nim przeszkody. Wysiłku rodzącego się wciąż na nowo i opadającego po to, by się na nowo wznieść. Wysiłku żywego, twórczego człowieka, jego myśli i mięśni. Człowieka, który jest miarą rzeczy.

Tak formalizm sztuki greckiej przechodzi w swoje zaprzeczenie dialektyczne — staje się najgłębszą istotą jej realizmu. Realizmu prawdy o człowieku, który harmonijnie rozwinął swoje zdolności, realizmu zacierającego różnicę pomiędzy pracą fizyczną a umysłową. Realizmu wiecznie żywego i twórczego człowieka, dla którego źródłem życia jest twórczy wysiłek i praca.

W pewnym okresie czyste widzenie sylwetowe przestaje odpowiadać narastającej świadomości wzrokowej. Człowiek zaczyna widzieć więcej niż daje sylweta. Powoli gromadzą się spostrzeżenia i szuka się wyjścia poza dotychczasowy stan świadomości wzrokowej. Przeważnie w tego rodzaju przełomowych okresach krok naprzód bywa związany z posługiwaniem się środkami epoki poprzedniej. Ażeby rozwinąć dalsze spostrzeżenia, zaczyna się posługiwać składnikami widzenia konturowego.

Sylweta istnieje w dalszym ciągu, ale nawarstwia się na niej rysunek konturowy. Powstaje przejściowy typ widzenia, charakterystyczny dla malarstwa greckiego (wazy) i w ogóle dla całej epoki Fidiasza.



90
z pinaksu
Korynt
VI w. p.n.e.

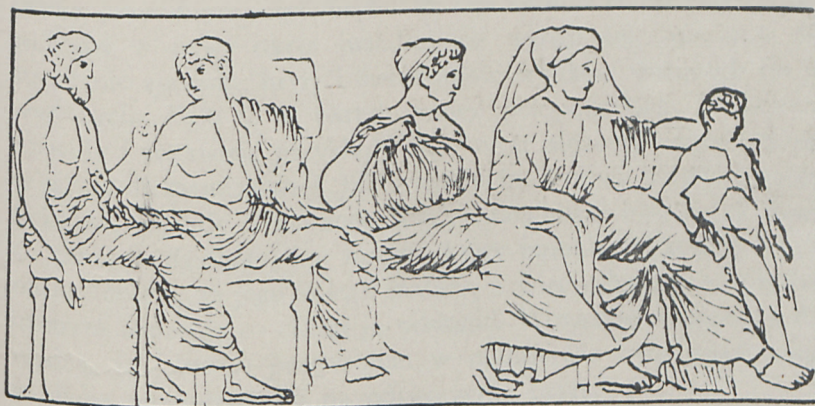
W okresie tym architektonizacja dzieła sztuki i operowanie przenoszeniem formy osiągają najpełniejszy swój wyraz. Ten rysunek linearny, nałożony na sylwetę, uzupełnia i pokazuje to, czego nie może wyrazić zwykła sylweta. Mamy tu do czynienia

z częstym w historii zjawiskiem, że dla osiągnięcia celów nowych, wychodzących poza dotychczasową epokę — ucieka się do pewnego rodzaju maskarady, przedstawiając to nowe jako zwykły nawrót do starego. Tak w danym wypadku dla zdobycia nowych środków wyrazu ucieka się do epoki poprzedniej. Dla wyrażenia nowych treści wzrokowych zapożyczają się środków wyrazu od epoki starej. Tak powstaje skombinowana forma wyrazu sylwetowo-linearna, która jest w rzeczywistości odpowiednikiem widzenia wykraczającego poza płaskie widzenie sylwetowe. Forma ta jest już załączkiem trójwymiarowej świadomości wzrokowej: relacja pomiędzy płaszczyzną sylwety a konturem określa głębię przedmiotu — głębię trzeciego wymiaru.

W miarę narastania obserwacji, ilość tych kresek wciąż się zwiększa, gromadzą się one przeważnie przy peryferiach przedmiotu — tam jest ich największe zagęszczenie.



91
relief
Parthenon
V w. p.n.e.



92
relief
Parthenon
V w. p.n.e.



93
rzeźba
Grecja
V w. p.n.e.



94
z pokrywy lustra
Grecja
IV w. p.n.e.

widzenie bryły

(widzenie towarowe okresu rozwijającego się obrotu towarowego)

Obserwacja, nastawiona na wydobycie środków wyrazu mogących ukazać wypukłość i bryłowatość przedmiotu, korzystała początkowo z poprzednich doświadczeń, z doświadczeń sylwety (że cały przedmiot wewnątrz linii konturu jest masą jednolitą) i z doświadczeń konturu w konturze (że wypukłość bryły wewnątrz konturu można syntetycznie wyrazić przy pomocy odpowiedniego biegu linii).

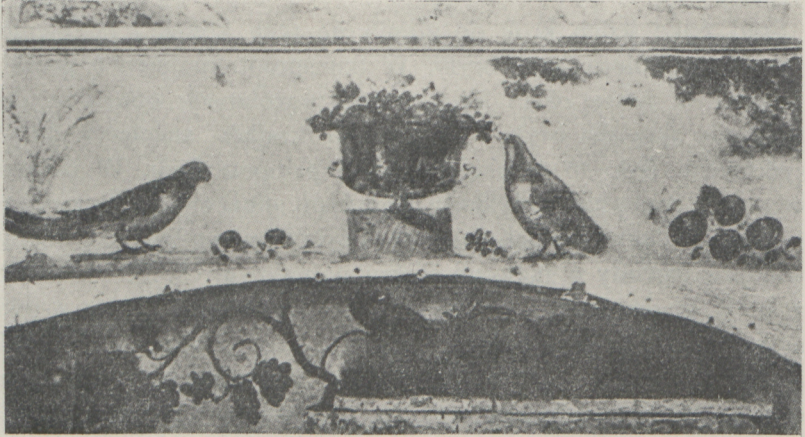
Zagęszczanie się charakterystyki linearnej, nałożonej na sylwetę, obserwujemy w ciągu całego klasycznego okresu sztuki greckiej.

Stąd tylko jeden krok do zlania się tych kresek i do cieniowania przedmiotu, czyli bryły. W ten sposób malarstwo greckie wchodzi w nowy okres świadomości wzrokowej, oparty o dostrzeżenie zjawiska bryły i świadomość środków służących do jej wydobycia. Było to w okresie wojen peloponeskich. W pełnym rozwoju i rozkwicie przykłady tego typu możemy zaobserwować w sztuce aleksandryjskiej. Jak rewolucyjne i nowe były te zmiany, świadczą legendy o malarzu, który namalował owoce tak żywe, że ptaki je dziobały, i o innym, który namalował kotarę z taką naturalnością, że jego kolega malarz, a więc człowiek o doświadczonym widzeniu — chciał ją odsłonić. Wszystkie te legendy dowodzą, jak dużym przewrotem w malarstwie było opanowanie środków pozwalających na odtworzenie bryły.



95
mozaika
Rzym
IV w.

96
malowidło ścienne
Rzym
II w.



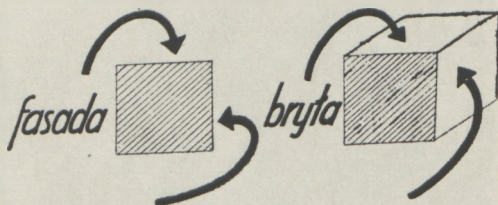


97
mozaika
Rzym
IV w.

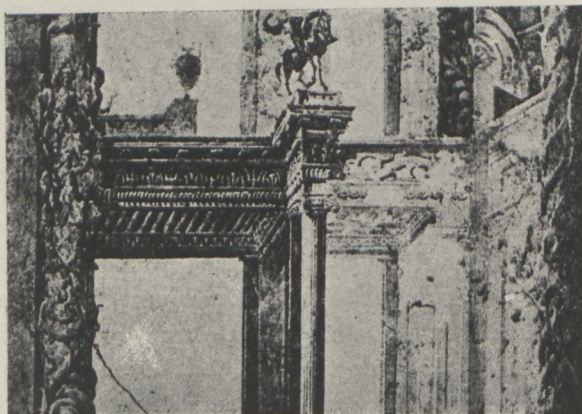
98
portret grobowy
Fayum
I w.

Ta zmiana świadomości wzrokowej wywołuje konieczność przebudowy formalnych środków wyrazu plastycznego. W pierwszym rzędzie perspektywy. W widzeniu sylwetowym z całego zespołu cech przedmiotu uwzględniano się tylko jego sylwetę płaską, stojącą na poziomie ziemi, wspólnym dla wszystkich przedmiotów. Ta świadomość nie była w stanie dostrzec zjawisk obrazujących głębię. Odczuwano głębię, lecz nie umiano uświadomić sobie, jakie mianowicie fakty widzenia służą wyrażeniu trzeciego wymiaru, jak umieścić bryłę w przestrzeni idącej w głąb. Na początku umieszczono trójwymiarową bryłę w warunkach perspektywy rzutu prostego równoległego. Przedmiot był wypukły, pocieniowany, wymodelowany, lecz leżał na płaskim tle. To rozwiązywało zagadnienie pojedynczego trójwymiarowego przedmiotu, lecz nie rozwiązywało zagadnienia trójwymiarowej przestrzeni, w jakiej się znajdują te przedmioty. Nowa świadomość wzrokowa — świadomość głębi przestrzennej — zmuszała do gromadzenia obserwacji służących do wyrażenia tej poszukiwanej głębi. Dotychczas poprzestawano na świadomości, że płaska sylweta z nałożonym na nią rysunkiem linearnym jest pełnym odbiciem przedmiotu. Z końcem okresu Grecji klasycznej, w przejściu do

hellenizmu, świadomość wzrokowa narosła o tyle, że zaczęto poszukiwać innych składników, takich, które by uwydatniały nie tylko płaski zarys przedmiotu, lecz również jego głębię — to, co się znajduje poza przednią fasadą przedmiotu, jego boki niewidzialne od przodu.



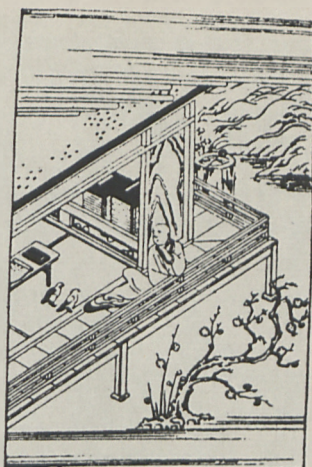
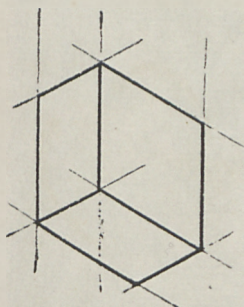
Obok dotychczasowej obserwacji, ogarniającej płaską fasadę przedmiotu, zjawiają się nowe składniki obserwacji — pochodzące z zagłądania poza przedmiot, na jego boki.



99
malowidło ścienne
Pompeja
I w.

W ten sposób zostały ukształtowane rozmaite odmiany perspektywy ukośnej (zamiast dotychczasowej perspektywy rzutu równoległego prostego). Były to:

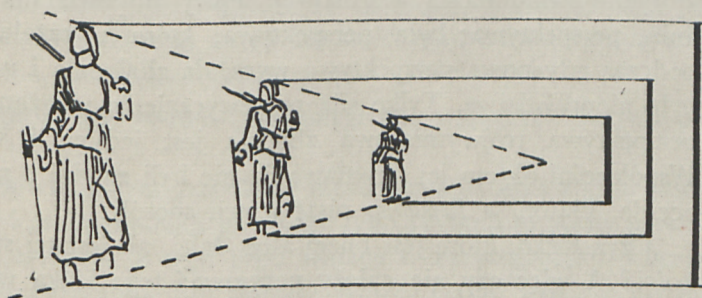
1) Perspektywa rzutu równoległego ukośnego, gdzie przestrzenność i głębia przedmiotu zostały wyrażone przez oglądanie ich z ukosa, tak że w każdym przedmiocie widzimy na raz i jego fasadę, i jego głębię. Przedmioty dalsze znajdują się na obrazie wyżej niż bliższe, lecz ich wielkość nie ulega zmianie. Pozostają współwymierne, jak w perspektywie sylwetkowej. Tę perspektywę spotykamy w sztuce perskiej, japońskiej i chińskiej.



100
drzeworyt
Japonia
XVIII w.

2) Perspektywa rzutu zbieżnego, rozwijająca się w krajach kultury hellenistycznej. Zmniejszanie się przedmiotów w miarę oddalenia, położenie przedmiotów na różnych poziomach (im dalej, tym wyżej) umożliwiły ukształtowanie perspektywy nowego typu — trójwymiarowej zbieżnej, która jest obecnie uważana za perspektywę tradycyjną. Nie jest to już perspektywa wielkości współwymiernych. Wielkości przedmiotów ulegają zmianie zależnie od oddalenia. Przykładając jeden przedmiot do drugiego nie można ich porównać i ustalić ich wielkości, należy wykreślić całą skomplikowaną konstrukcję geometryczną i dopiero pośrednio, poprzez rozumowanie matematyczne, określić rzeczywiste wielkości i proporcje przedmiotów znajdujących się w rozmaitym oddaleniu.

Obecnie każdy uważa, że jest to perspektywa naturalna i w pełni odpowiadająca widzeniu ludzkemu. Że jest to perspektywa wro-





dzona człowiekowi. Że tylko niedorozwój uniemożliwił osiągnięcie jej już od kolebki ludzkości, że jako naturalna i wrodzona została ona bezapelacyjnie przyjęta przez ogół.

Wiemy jednak, że nie ma nic wrodzonego. Że wszystko powstaje w wyniku procesu przekształceń historycznych. Tak samo i perspektywa trójwymiarowa zbieżna nie została przyjęta jako objawienie naturalne, lecz zdobyła sobie prawo istnienia w procesie walk.

Nie dla każdego była ona perspektywą wrodzoną. Byli ludzie, których świadomości wzrokowej lepiej odpowiadała poprzednia perspektywa; była perspektywą, która wyrażała prawdę, podczas gdy nowa perspektywa wyrażała złudzenia i urojenia — była nieprawdziwa. Tylko siłą przyzwyczajenia uważamy, że np. perspektywa trójwymiarowa zbieżna jest jedyna i wrodzona. Współcześni okresu jej powstawania nie byli zgodni z nami w jej ocenie. Platon w *Republice* pisał w ten sposób:

„Czyż łóżko, które jest bliżej albo dalej, nie jest tej samej wielkości? A więc czy nie należy narysować tego łóżka w wielkości

jednakowej? Czy rysowanie łóżka — stojącego daleko — w wymiarach mniejszych nie jest złudzeniem? Czy ci malarze, którzy rysują zgodnie z tą perspektywą, nie są producentami złudzenia, czyli kłamcami". (Cytat niedosłowny.)

Platon reprezentował w tym wypadku poglądy ludzi związanych z widzeniem sylwetowym; dla niego perspektywa trójwymiarowa zbieżna wcale nie była perspektywą wrodzoną i naturalną, lecz perspektywą nową, która go zaskoczyła i nie odpowiadała prawdzie jego świadomości wzrokowej.

Kolorystyka w tym okresie już nie poprzestaje na wyodrębnieniu sylwety z płaskiego tła, lecz jest kolorystyką przestrzenną. Zestawienie kolorów zostało podporządkowane konieczności ogarnięcia przestrzeni trójwymiarowej. Skala kolorów ulega rozszerzeniu, wzbogaceniu, wysubtelnieniu. Jeżeli w widzeniu sylwetowym wystarczało namalować tło jednym kolorem, a przedmioty innym i dbać o to, by te kolory się różniły, to tutaj w tej nowej perspektywie nie wystarcza zestawienie dwóch kolorów. Stały się potrzebne bardzo rozmaite modulacje barw. To zagadnienie polega nie tylko na pocienianiu jednej postaci, ale też na takim zestrojeniu kolorów, by jeden kolor był wysunięty naprzód, a drugi cofnięty w tył. Są to zestawienia kolorystyczne rozległej skali: ciepłe (czerwony, żółty), zimne (niebieski, zielony). Pociemnianie, rozjaśnianie, wybielanie. Powstaje bardzo bogata skala kolorystyki (freski pompejańskie).

Zmiana świadomości wzrokowej z sylwetowej na bryłową dała w konsekwencji:

1) Przebudowę systemu perspektywy z równoległej prostej na perspektywę ukośną trójwymiarową,

2) zmianę systemu kolorystycznego i wzbogacenie skali barw.

Lecz jednocześnie następuje zmiana kryteriów ocen estetycznych. Za ideał piękna uważa się co innego niż w systemie poprzednim. Widzieliśmy, że świadomość sylwetowa wyłoniła dwa zagadnienia, określające estetykę epok sylwetowych:

a) Zagadnienie rytmów równoległych, wiążących szeregi poziome,

b) architektoniczne zespolenie rzeźby, malarstwa i architektury. Rytmika i architektonika były więc tymi kryteriami oceny piękna, które się wyłoniły z tego typu widzenia. Przystępując do oceny np. fryzu Partenonu lub portalu Notre Dame musimy do ich

oceny, do zrozumienia ich piękna podejść z właściwą miarą. Tą miarą są kryteria jako prosta pochodna ówczesnego typu świadomości wzrokowej. Zarówno elementy formalne, jak i metody ich oceny wraz z panującymi w danej epoce ideałami piękna, wynikają z typu widzenia.

Ideały piękna w widzeniu bryłowym wynikały z charakteru elementów formalnych, były ich konkretną realizacją na najwyższym poziomie. Tymi elementami formalnymi było miękkie cieniowanie formy i bogaty, urozmaicony koloryt. Siłą rzeczy z tej formy wynikały dążenia do subtelności, łagodnej, stonowanej miękkości, do wdzięku, do intymnej liryki. Te ideały piękna stanowiły jak gdyby ukoronowanie ówczesnej formy plastycznej, jej najdoskonalszą realizację. Tak procesowi historycznego narastania świadomości wzrokowej odpowiadał proces przemian formalnych. Następstwem zmian formalnych były zmiany ideałów piękna, uwarunkowanych przebiegiem procesu historycznego. Obserwujemy tutaj bezpośredni związek przyczynowy pomiędzy panującym typem świadomości wzrokowej a wyrażającymi go składnikami formalnymi. Widzeniu sylwetowemu odpowiada forma linearna, gdyż cała uwaga skierowana jest na obrysowanie sylwety i cała rozgrywka formalna obraca się dokoła wydobycia linearnej rytmiki szeregów równoległych. Z tej rytmiki szeregów równoległych, wiążących rzeźbę, architekturę i malarstwo w jedną całość, wylania się architektonika, gdzie rytm, dynamika linearna i kompozycyjna jedność wyrazu formalnego stanowią podstawę ocen. W ten sposób typ świadomości wzrokowej decyduje o charakterze środków formalnych i określa charakter kryteriów estetycznych.

Taki sam związek przyczynowy dostrzegamy w widzeniu bryłowym. Tutaj zamiast elementów linearnych główne znaczenie posiadają elementy wypukłości reliefu. Wyrazić bryłę i jej wypukłość, rozmaite stopnie oddalenia przedmiotów bliższych i dalszych, można tylko przy pomocy cieniowania i urozmaiconego stopniowania koloru. Nasilenia i osłabienia tego samego koloru, przejścia od jednego koloru do drugiego, zestawienia kolorów położonych na obrazie obok siebie, lecz wyrażających różne stopnie oddalenia — wszystko to wymagało bogatej i zróżnicowanej kolorystyki jako głównego środka wyrazu. Głównym elementem formalnym staje się barwa w całym jej bogactwie i różnorodności.

Tak przejście do nowego typu świadomości wzrokowej stwarza nowy, odpowiadający mu zakres środków formalnych. Zamiast na linearnej, cała uwaga koncentruje się na formie wypukłej, jedynie zdolnej do wyrażania trójwymiarowych stosunków przestrzennych. Ta forma z kolei określa charakter ocen estetycznych. Zamiast estetyki zdyscyplinowanych rytmów architektonicznych, zamiast estetyki surowej jedności kompozycyjnej mamy obecnie estetykę urozmaiconej barwy, stonowanych przejść, liryczną estetykę wdzięku intymnego — wdzięku konsumowania życia. Tak na bazie nowego typu świadomości wzrokowej powstaje nowa estetyka nowych ocen i kryteriów piękna. Następstwem tej zmiany typu świadomości wzrokowej staje się zmiana ideału piękna.



102
mozaika
Rzym
II w.



103
malowidło ścienna
Pompeja
I w.

104
malowidło ściennie
Herkulanum
I w.



105
malowidło ściennie
Pompeja
I w.



Ta zgodność pomiędzy obiektywnym narastaniem świadomości wzrokowej (narastaniem zakresu realizmu) a treścią społeczną, zawartą w ideale piękna, mogła powstać tylko dlatego, że zarówno świadomość wzrokowa, jak i treści emocjonalne stanowiły odbicie spraw o wiele głębszych i istotnych — były odbiciem procesu historycznego w całej jego złożoności. Wyrażały zarówno jego postęp, jak i tkwiące w nim sprzeczności klasowe.

Ażeby wyrazić intymne, konsumpcyjne treści — malarstwo musiało opanować techniką kolorystyczną i światłocieniową, wynikającą z bryłowej świadomości wzrokowej. Musiało od widzenia sylwetowego przejść do widzenia bryłowego, czyli przeprowadzić dużą pracę nad osiągnięciem nowego, wyższego typu realizmu. Ten obiektywny postęp zbiegł się w czasie z narastaniem nowych treści i przeżyć rozwijających się w nową formacji społecznej. Obie linie ewolucyjne, pozornie niezależne, zbiegły się w jednym punkcie. Stało się tak dlatego, że zarówno jedna, jak i druga — zarówno narastanie obserwacji przestrzeni trójwymiarowej, jak i zmiana treści emocjonalnych, nurtujących społeczeństwo — były tylko dwoma odbiciami tego samego procesu przekształceń historycznych społeczeństwa antycznego.

Narastanie sił wytwórczych (w przejściu do hellenizmu) znalazło swój wyraz w narastaniu obserwacji, w rozwoju myślenia przestrzennego, w przejściu od poprzedniego płaskiego ujmowania przestrzeni i widzenia sylwetowego — do głębi prze-

strzennej i wyrażenia bryły, w narastaniu składników obserwacji wyrażających trzeci wymiar przestrzeni, w związaniu tych obserwacji z procesem myślowym i ujęciu obserwacji w reguły uogólniające.

Lecz ten sam wzrost sił wytwórczych spowodował przesunięcia klasowe wewnątrz społeczeństwa antycznego, upadek jednych jego grup, narodzenie się i wzrost innych. Te nowe grupy społeczne, tworzące się wewnątrz społeczeństwa posiadaczy niewolników, wniosły nowe treści ideologiczne i nową skalę przeżyć emocjonalnych, wynikłych z warunków ich bytu. W miarę ich rozwoju i dochodzenia do panowania nad społeczeństwem te ich treści stawały się treściami powszechnie narzuconymi, stawały się głównymi treściami, narzuconymi całemu społeczeństwu.

Wzrost sił wytwórczych pociągał za sobą rozwój obserwacji, rozszerzenie jej zakresu, przejście do wyższego typu świadomości wzrokowej. Natomiast stosunki klasowe, wytworzone na podłożu tych sił wytwórczych, określały istotę społecznie przeżywanego treści sztuki.

Procesem, który uwarunkował przejście od widzenia sylwetowego do wzrokowej świadomości bryły, był dalszy rozwój niewolnictwa antycznego, jego przekształcanie się z ustroju demokracji rzemieślniczej (drobnych właścicieli niewolników) — w skoncentrowane formy posiadania dużych mas niewolników. Przekształcanie się klasycznej kultury greckiej w kulturę hellenistyczną (a Rzym nie był niczym innym, jak jedną z lokalnych odmian hellenizmu) — było uwarunkowane postępującą koncentracją niewolnictwa, przejściem do produkcji towarowej i do obrotu towarowego*. Na wzrost sił wytwórczych złożyły się:

1) Masowa produkcja towarowa dużych warsztatów wytwórczych (ergasteria), opartych na pracy niewolników, jakie się zjawiały na miejsce poprzednio istniejących drobnych warsztatów rzemieślniczych, w których rzemieślnik pracował wspólnie z niewolnikami;

2) masowy obrót towarowy na dużych obszarach nowo powstałych państw;

3) wzrost ogólnej liczby zatrudnionych wskutek masowej pro-

* do starego prawa rzymskiego, owego niemal doskonałego wyrazu stosunków prawnych, wyrastających z tego szczebla rozwoju ekonomicznego, który Marks nazywa „produkcją towarową“.

dukcji niewolników * jako towaru (zdobywanego w wielu wojnach w okresie IV—I w. p. n. e.);

4) rozwój nauki, która powstała jako teoretyczne uogólnienie działalności wytwórczej poprzedniego okresu i swoimi osiągnięciami wzmogła rozwój współczesnej sobie produkcji.

Należy zwrócić uwagę na specyficzny zakres tych nauk. W epoce hellenizmu (głównie w Aleksandrii) rozwinęły się takie nauki, które albo bezpośrednio badały przestrzeń trójwymiarową (stereometria Euklidesa), albo też rozpatrywały zjawiska przyrody, uwarunkowane wiedzą o przestrzeni trójwymiarowej w sposób bezpośredni (astronomia, mechanika, geografia) lub też pośredni (przyroda, medycyna). Wspólnym podłożem, na którym odbywał się rozwój nauk epoki hellenizmu, była klasyczna trójwymiarowa przestrzeń stereometrii — wyabstrahowana, „idealna“ przestrzeń Euklidesa, oderwana od materii i czasu, przestrzeń istniejąca sama w sobie. Wspólnym podłożem nauki hellenistycznej była geometria trzech wymiarów — tych samych trzech wymiarów, do których zmierzał rozwój świadomości wzrokowej. Wykres bryły w stereometrii Euklidesa był analogiczny do rysunku trójwymiarowego w malarstwie hellenistycznym.

Badania naukowe działały pobudzająco na artystów wzmagając ich wrażliwość na te doznania i obserwacje natury, które wyrażają głębię przestrzeni. Lecz obserwacja ta nie była bierna, jednocześnie z nią odbywało się myślenie, wiązanie, uogólnianie oderwanych spostrzeżeń, ujmowanie ich w zasady i reguły. Dopiero wspólna praca myśli i wzroku, uświadomienie sobie istoty swych spostrzeżeń — pozwoliło ukształtować trójwymiarową świadomość wzrokową. Jedynie dzięki udziałowi myśli w procesie odbioru doznań wzrokowych stało się możliwe powiązanie z sobą luźnych spostrzeżeń i uogólnienie ich w jedną teorię. Ażby na płaszczyźnie wyrazić głębię — należy mieć rozwinięte i wyćwiczone myślenie uogólnieniami i zdolność abstrahowania.

* „Niewolnik nie sprzedawał swej siły roboczej posiadaczowi niewolników, tak jak wół nie sprzedaje chłopu swej pracy... Jest on towarem, który z rąk jednego właściciela może przejść do rąk drugiego. On sam jest towarem“.

(K. Marks *Praca najemna i kapitał*)

Rozwój sił wytwórczych, wzmagający naukę i kształtujący giętkość myśli ówczesnej, umożliwił przejście do trójwymiarowej, bryłowej świadomości wzrokowej. Bez wyćwiczonej umiejętności tworzenia skomplikowanych konstrukcji matematycznych, bez matematycznej wyobraźni przestrzeni trójwymiarowej, byłoby niemożliwe jej przedstawienie artystyczne.

Lecz ta trójwymiarowa, wypukła, bryłowa forma przedmiotu, w jakiej on teraz występuje, umożliwiła najlepsze, najdokładniejsze pokazanie towarowych cech tego przedmiotu — jego wielkości, wypukłości, koloru, ciężaru itp. W swej postaci trójwymiarowej staje się on niemal dotykalny, prawie że daje się wziąć do rąk i zważyć. Tak epoce obrotu towarowego odpowiada towarowa postać natury zobrazowanej w dziełach sztuki. W epoce owej sam obiektywny postęp narastania świadomości wzrokowej służy wyrażeniu towarowości tego obrotu. Materialna ocena towaru znalazła swój wyraz jako materialne, trójwymiarowe, wypukłe przedstawienie przedmiotu, które się stało możliwe właśnie dzięki zdobyciu trójwymiarowej, przestrzennej świadomości wzrokowej.

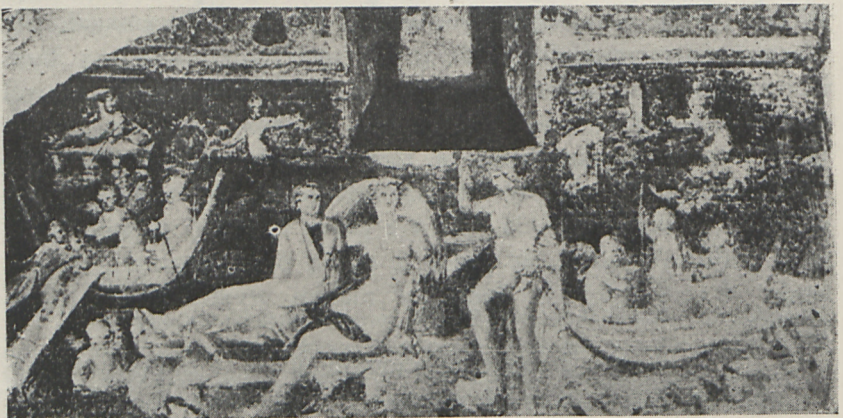
To przejście od treści zawartych w jednolitej architektonicznej harmonii poprzedniego okresu do towarowych treści hellenizmu — było ideologicznym wyrazem tych przemian, jakie w tym czasie zaszły w społeczeństwie posiadaczy niewolników. Obok zasadniczego konfliktu niewolników i posiadaczy niewolników istniała walka pomiędzy poszczególnymi grupami w obrębie tych ostatnich. W okresie kształtowania się Grecji klasycznej walka klasowa toczyła się pomiędzy idącą naprzód demokracją rzemieślniczą a arystokracją rolniczą, opartą o dawny ustrój rodowy. W tym okresie narastanie niewolnictwa (drobnego) wzmagало siły demokracji rzemieślniczej, dając jej materialne podstawy bytu i niezależności majątkowej. Drobną warsztat, w którym pracował rzemieślnik, członkowie jego rodziny i bardzo nieliczni niewolnicy, był bazą materialną, z której wyszła polityczna walka o demokrację i wszechstronny harmonijny rozwój wolnego człowieka. Rzemieślnik grecki żyjący z pracy swojej (i niewolników) miał podstawę sądzić, że przez tę swoją pracę reprezentuje dążenia wszystkich ludzi (z małym wyjątkiem — niewolników).

O ile w okresie demokracji rzemieślniczej (i odpowiadającej jej sylwetowej świadomości wzrokowej) narastanie formacji nie-

wolniczej było czynnikiem wzmagającym rozwój demokracji — o tyle zmienia się sytuacja w okresie następnym. Wzrost niewolnictwa, jego koncentracja, przejście od warsztatu drobnorzemieślniczego do ergasterii, rozbijają dotychczasową jedność demokracji. Miejsce demokracji zajmuje plutokracja zwyciężająca w konkurencji, rujnująca klasy średnie i obracająca w niewolników wolną dotychczas biedotę. Ta plutokracja wylania inny ideał społeczny, będący ideologicznym wyrazem jej pozycji klasowej. Wydzwignięcie się plutokracji ponad dotychczasowe społeczeństwo demokratyczne znajduje swój wyraz w rozbiciu dotychczasowych ideałów estetycznych, ukształtowanych przez demokrację. Rozwój formacji niewolniczej, który początkowo wzmagał demokrację antyczną, obrócił się następnie przeciwko niej, wzmagając plutokrację. Miejsce człowieka politycznego i działającego zajmuje człowiek prywatny i posiadający. Nie działanie zbiorowe, z natury swej polityczne, lecz intymne, egoistyczne używanie dóbr towarowych (lub też świadome wyrzeczenie się ich) staje się tą nową treścią, którą wniosła plutokracja hellenistyczna.



106
portret
Sycyllia
sztuka hellenistyczna



107
malowidło ścienne
Rzym
II w.



Interes klasowy panującej w okresie hellenizmu warstwy plutokratycznej narzuca społeczeństwu swoje, odpowiadające mu treści. Wyraża się to nie tylko w tematyce, lecz również i w samym sposobie przedstawiania przedmiotów. To, co było egoizmem posiadania klas posiadających, przedstawić jako najwyższą wartość i słodycz życia. To, czego się pozbawiło klasy nieposiadające — przedstawić jako mądre wyrzeczenie się i osiągnięcie prawdziwego szczęścia. Ten sam towar był najwyższym dobrem świata, był szczęściem (dla bogatego), gdy go posiadał bogaty, i był szczęściem (dla nieposiadającego), gdy go się wyrzekał i nie posiadał. Cała filozofia epoki hellenizmu jest w istocie swej nauką o racjonalnym używaniu dóbr towarowych. Zarówno stoicy, jak epikurejczycy lub cynicy różnili się pomiędzy sobą tylko stopniem dopuszczalnego spożywania dóbr towarowych i stopniem wyrzeczenia się. Bierność społeczna, życie wewnętrzne, różne stopnie ascezy, spokój i równowaga duchowa, umiarkowane wyrzeczenie się w imię rozumu, niezależność wewnętrzna — oto główne treści tych wszystkich systemów filozoficznych, czyli nauki dla klas uciskanych, jak mają się poddawać i biernie znosić ucisk klas panujących. W ogólnym ujęciu jest to filozofia poszukująca

idealnej równowagi pomiędzy używaniem dóbr towarowych a wyrzeczeniem się. Materialną bazą tej filozofii jest waga handlowa jako powszechne narzędzie, używane w obrocie towarowym. Od biciem tej wagi, przeniesionej w świat idei, są systemy filozoficzne, poszukujące tej równowagi, obracające się dokoła zagadnienia wagi. Waga kupca i hurtownika przeszła do głowy myśliciela i, zatracając swój ciężar, wymiar i inne cechy materialne, stała się — systemem filozoficznym.

Samo ciało ludzkie, które w epoce poprzedniej przedstawiano jako wyraz nieskończonej zdolności wszechstronnego rozwoju ludzkiego — staje się teraz biernym towarem, którego piękno można ocenić, kupić i spożywać.

Tak działały klasowo uwarunkowane odkształcenia w sztuce hellenistycznej. Nastąpił uwarunkowany wzrostem sił wytwór-



109
malowidło ściennie
Pompeja
I w.



110
malowidło ściennie
Pompeja
I w.



111
mozaika
Rzym
III w.

czych rozwój świadomości wzrokowej, przekształcenie się niższego typu realizmu sylwetowego na wyższy typ realizmu, na realizm bryły i przestrzeni trójwymiarowej. Lecz ten sam rozwój sił wytwórczych pociągnął za sobą zmianę struktury społecznej. Nowa klasa panująca wniosła ze sobą nowe, właściwe jej treści społeczne. W nierozzerwalnym związku z nowym, obiektywnie wyższym realizmem rozwija się nowy, klasowo uwarunkowany formalizm. W żadnym innym realizmie nie mogą być tak wyrażone właściwości formalizmu towarowego, jak w odpowiadającym mu historycznie realizmie bryły i przestrzeni trójwymiarowej. W antagonistycznych formacjach społecznych każdy realizm jest nierozzerwalnie związany z odpowiadającym mu formalizmem.

Wszystkie składniki obserwacji tkwiące w widzeniu trójwymiarowym — dla swego wyrażenia wyłaniają te środki wyrazu, które najlepiej charakteryzują towarowy, konsumpcyjny **f o r m a l i z m** **c p o k i o b r o t u t o w a r o w e g o**. Formalizmem tym jest towarowe odkształcenie natury, wykorzystanie tych rzeczywistych, obiektywnych składników widzenia świata, które w różnorodnych przedmiotach wyrażają ich towarowość, ich cechy jako towaru. Jest to więc obiektywna, prawdziwa obserwacja natury, lecz uwzględniająca te tylko jej składniki, które się składają na określenie cech towarowych. Do obserwacji tylko tych składników doprowadził historyczny rozwój i narastanie świadomości wzrokowej — trójwymiarowej przestrzeni, bryły, jej wielkości, ciężaru, barwy i struktury. Te wszystkie realnie zaobserwowane składniki

natury stanowią w istocie swej towarowe cechy przedmiotów. Realizm i formalizm są nierozdzielne, dialektycznie powiązane.

W związku z upadkiem kultury grecko-rzymskiej następuje zerwanie ciągłości rozwojowej.

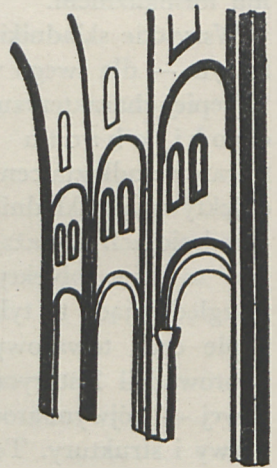
W plastyce następuje cofnięcie się typu świadomości wzrokowej i uwarunkowanych przez nią środków formalnych. Cofnięcie się to nie dla wszystkich terenów było jednakowe.

W Bizancjum zamiast urozmaiconej i subtelnie stopniowanej kolorystyki i zamiast przestrzeni trójwymiarowej, analogicznej do spotykanej na freskach pompejańskich (ok. I w. n. e. ten typ panował na całym obszarze kultury grecko-rzymskiej), następuje cofnięcie się do widzenia typu portretów aleksandryjskich, to znaczy do płaskiego tła i wyodrębnionej z niego bryły przedmiotu — do widzenia zaledwie wydobywającego się z wcześniejszej koncepcji sylwetkowej.

To cofnięcie się zasadniczego typu widzenia pociągnęło za sobą również zmianę ogólnego ideału piękna. Odbywający się nawrót staje się nawrotem do sztuki architektonicznej. Zamiast kompozycji kolorystycznej i intymnej liryki miękkich stopniowań barwy — widzimy powracający linearyzm i architektonikę. Kształt przedmiotu określa się już nie przy pomocy cieniowania i stopniowania koloru, lecz przez podkreślenie rysującej go linii. Linie te wiążą się w szeregi układów rytmicznych i wchłaniając kształty z otaczającej architektury nadają malarstwu charakter zdyscyplinowany, podporządkowany całości architektonicznej. Sztuka wraca do architektoniki, z której poprzednio wyszła. Jest to cofnięcie się o jakiś 500 lat.



112
rytmika bizantyjska
mozaika
Ravenna
VI w.





113
mozaika
Rawenna
VI w.

We Włoszech południowych wskutek częstych kontaktów z Bizancjum utrzymała się sztuka o typie bizantyjskim. Natomiast Europa środkowa i północna przeszła do sztuki, której jedynym środkiem wyrazu była linia. Nastąpiło cofnięcie się do sztuki sylwetkowej, a nawet czasami do konturowej.



114
z sarkofagu
Charenton-du-Cher
VII w.

115
miniatura
Chartres
XI w.



116
 tkanina
 Bayeux
 XI w.

117
 miniatūra
 Limoges
 XI w.

118
 tkanina
 Bayeux
 XI w.





Europa środkowa i północna żyła w typie widzenia odpowiadającym mniej więcej początkowym okresom Egiptu. Miara tych lat dzielących sztukę romańską od pierwotnej sztuki egipskiej jest chronologiczną miarą upadku.

Wspólna nazwa sztuki romańskiej obejmowała w plastyce zjawiska różnego rzędu, zjawiska niewspółmierne: od prymitywnych stadiów świadomości wzrokowej sylwety i konturu — aż do początkowych stadiów bryły. Malarstwo bizantyjskie i południowo-włoskie typem swym różniło się znacznie od prymitywu północnej i środkowej Europy. Jeżeli mimo to cały ten okres obejmujemy wspólną nazwą sztuki romańskiej, to dzięki architekturze, której jednolity charakter stanowił wspólną więź sztuki ówczesnej.

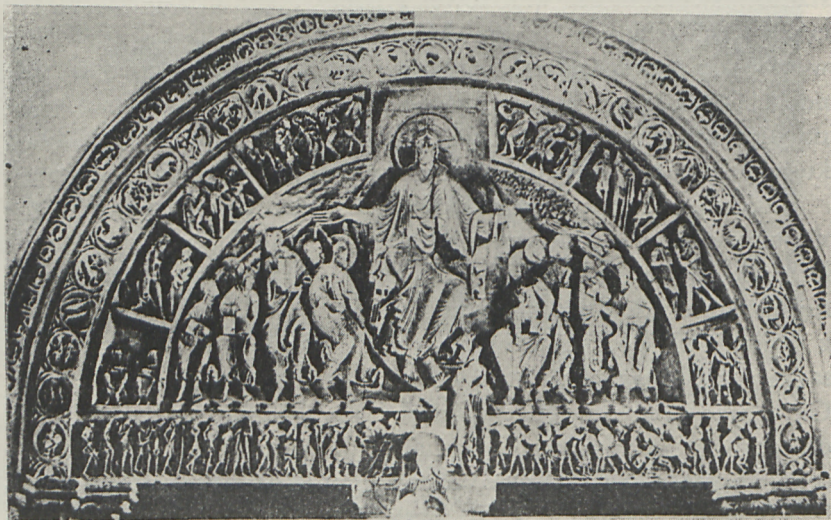
Analizując sztukę romańską i wczesnego średniowiecza otrzymujemy obraz wyjątkowo zagmatwany i nieprzejrzysty. Analiza formalna potrafi stwierdzić tylko chaos, wynikający z nakładania się na siebie składników najzupełniej sobie obcych, pochodzących z rozmaitych epok i terenów — nie będzie jednak mogła uzasadnić społecznego uwarunkowania i konieczności tych form. Określając tzw. ich „pochodzenie“ nie będzie mogła wyjaśnić, dlaczego środki wyrazu odpowiadające warunkom bytu jednego terenu zostały przyjęte na drugim. Nie potrafi również wyjaśnić swoistości tych form. Ich specyficznej odrębności,

w jakiej występują na danym terenie, różnicy, jaka istnieje pomiędzy formą naśladowaną a naśladowującą.

Pozostając na gruncie analizy formalnej (tzn. określenia samych tylko składników formy) będziemy mogli stwierdzić, że zarówno w Egipcie, jak i w romańszczyźnie spotyka się dzieła sztuki, w których używa się różnej skali wymiarów dla wyrażenia postaci, zależnie od ich znaczenia w hierarchii społecznej.

120
rzeźba
St. Bertrand-
de-Comminges
XII w.

121
rzeźba
St. Madeleine
Vézelay
XII w.



Nie da się natomiast wytłumaczyć, jakiemu rzeczywistościemu stosunkowi do realnego świata ona odpowiada i z jakiego stopnia rozwoju społecznego wynika. Inaczej mówiąc, jaki jest jej historycznie uwarunkowany realizm?

Aby to wyjaśnić, będziemy musieli odejść od analizy formalnej i przejść do określenia typu świadomości wzrokowej. Czym jest świadomość wzrokowa? Jest ona stopniem (jednym ze stopni) odbicia rzeczywistości świata, jaki dane społeczeństwo osiągnęło na danym poziomie swego rozwoju historycznego. Składniki formy nie są niczym innym, jak środkami, użytymi dla wyrażenia danej świadomości wzrokowej. Rozwój realizmu jest nieskończony aż do pełnego odbicia rzeczywistości świata, lecz każdy jego konkretny, osiągnięty stopień jest historycznie uwarunkowany: z konieczności historycznie ograniczony. Tym ograniczonym, historycznie uwarunkowanym stopniem świadomości wzrokowej, w którym wielkość postaci określa się nie podług ich współwymiernych stosunków, lecz na podstawie emocjonalnego stosunku do nich — jest świadomość wzrokowa wyrażona przez kontur w konturze i przez wynikającą z niego perspektywę intencjonalną.

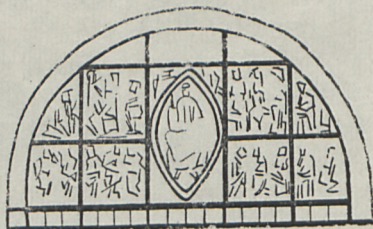


122
miniatura
Limoges
XI w.

Ażeby wyjaśnić dlaczego, z jakiej konieczności, społeczeństwa wczesnego średniowiecza przyjęły perspektywę intencjonalną jako rzeczywisty wyraz jego nadbudowy ideologicznej, będziemy musieli od samego tylko widzenia przejść do jego uwarunkowania społecznego. Perspektywa intencjonalna, stanowiąca jeden ze składników sztuki romańskiej, jest ideologicznym odpowiednikiem materialnej supremacji kapłaństwa w okresie wczesnego średniowiecza. Sztuka romańska nie jest sztuką heliologiczną. Historia nie jest mechanicznym powtórzeniem tego, co już było. Lecz to, że te same składniki przeszłości, które już poznaliśmy, znowu przyszły do głosu — dowodzi pewnych analogii w samej strukturze formacji historycznej. Perspektywa intencjonalna byłaby więc jednym ze sposobów nacisku ideologicznego, wywieranego przez kastę kapłańską na społeczeństwo wczesnego średniowiecza, a jej przyjęcie przez to społeczeństwo (o czym świadczy sam fakt występowania tej perspektywy w wielu zabytkach sztuki) — byłoby dowodem ideologicznego poddania się społeczeństwa tym wpływom.



123
miniatura
Tyniec
XI w.



Ze stanowiska krytyki formalistycznej nie da się również wytłumaczyć tego faktu, że to samo, tego samego typu malarstwo mogło mieć zastosowanie zarówno w otoczeniu wschodnio-europejskiej architektury bizantyjskiej, jak i zachodnio-europejskiej, romańskiej. Ze stanowiska formalistycznego, operującego pojęciem stylu i wyodrębnionych kompleksów formy, składających się na ten styl — nie da się niczym wytłumaczyć, że ten sam typ malarstwa nie tylko był stosowany w różnych, odmiennych stylach architektury, lecz w obu wypadkach był na właściwym miejscu, całkowicie się zgadzał zarówno z jedną, jak i z drugą architekturą — zarówno z architekturą kopuł bizantyjskich, jak i z romańską architekturą sklepień krzyżowych.

Przechodząc od formy do widzenia będziemy musieli określić, jakie rzeczywiste, realne składniki widzenia warunkują przystawalność tego typu malarstwa zarówno do jednej, jak do drugiej architektury.

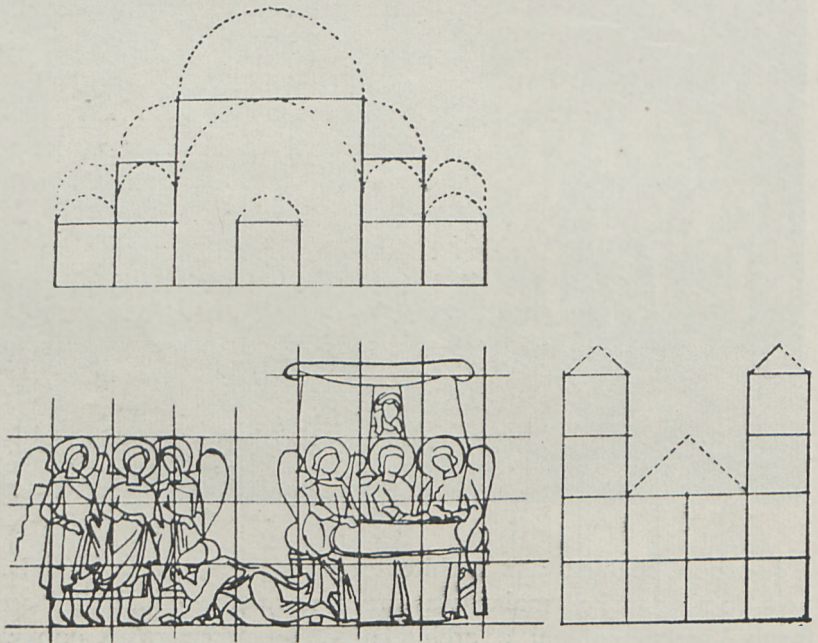


124
mozaika
Wenecja
XIII w.

Łączność malarstwa z architekturą osiąga się przez architektonizację malarstwa, przez nasycenie go składnikami formy, przeniesionymi z architektury. To przenoszenie odbywa

się na podłożu zjawisk p o w i d o k o w y c h. Podrażnienie siatkówki oka, wywołane oglądaniem jakiegokolwiek kształtu, nie ustępuje po przeniesieniu spojrzenia na inny kształt. Trwa ono jeszcze przez pewien czas, stopniowo słabnąc w miarę tego, jak się odbywają regeneracyjne procesy siatkówki. Przez ten czas na nowo oglądanym kształcie nawarstwia się ślad poprzedniego kształtu. Tę zgodność harmonii architektonicznej z prawdziwą, rzeczywistą istotą naszego widzenia odczuwamy jako piękno.

Jeśli więc malarstwo wczesnego średniowiecza dawało się z jednakową łatwością powiązać zarówno z architekturą bizantyjską, jak i z romańską — oznacza to, że w obu architekturach istniał ten sam składnik formy, który wiązał się z malarstwem. Była to kwadratowa kopuła i kwadratowa podstawa sklepienia krzyżowego, odbite w malarstwie jako kwadratowa siatka wymiarów i proporcji.



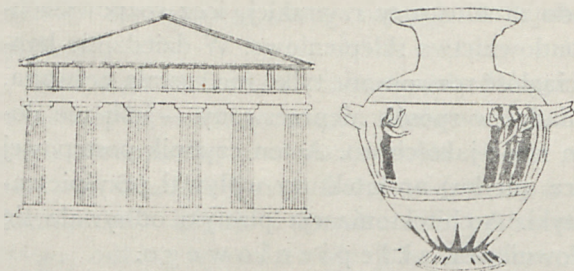
Dopiero po sprowadzeniu zagadnienia na grunt analizy wzrokowej — będziemy mogli wytłumaczyć zagadnienia nie dające się wyjaśnić ze stanowiska krytyki formalnej.

Lecz jednocześnie jest to dowód, że epoka wczesnego średniowiecza nie była już tak kompletnym i równomiernym upadkiem, jak to się przyjęło uważać. Mimo składników heliolitycznych architektura romańska w swej konstrukcji nie tylko się nie cofnęła w stosunku do architektury rzymskiej, lecz rozpowszechniła i ugruntowała budownictwo sklepieniowe. W dziedzinie konstrukcji budowlanej ciągłość rozwoju nie tylko nie została zerwana, lecz postępował on nadal w sposób nieprzerwany — jeśli nie ilościowo, to w każdym razie jakościowo. A ten czynnik postępowej (nawet mierząc miarą antyku) architektury wpływał przyspieszająco na rozwój plastyki. Architektonizacja plastyki odbywała się już na podłożu budownictwa sklepieniowego.



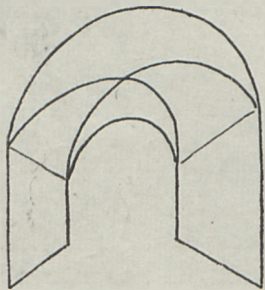
125
mozaika
Rzym
VIII w.

W starożytności proces architektonizacji odbywał się w nawiązaniu do architektury kolumnowej. Do plastyki przesiąkały linearne składniki tej architektury utwierdzając i utrwalając jej linearyzm. Wynikiem architektonizacji do sylwetowej plamy gładkiej płaszczyzny muru i do linearnej gry gzymsów, kolumn itp. — może być tylko wzmożenie linearyzmu samej plastyki.



Natomiast nawiązanie do trójwymiarowego, przestrzennego sklepienia, siłą rzeczy narzuca obserwację elementów trójwymiarowych, siłą rzeczy wprowadza do plastyki składniki bryły i przestrzeni trójwymiarowej nawet w tym wypadku, gdy sama plastyka jest jeszcze konturowa lub sylwetowa. W sztuce antycznej czynnik architektonizacji utrwalił istniejący typ widzenia sylwetowego. Ażeby przejść do trójwymiarowej świadomości wzrokowej — malarstwo hellenistyczne musiało przełamać nałogi architektonizacyjne. Lecz malarstwo hellenistyczne jest malarstwem niearchitektonicznym, jest malarstwem przeciwarchitektonicznym.

Ta sama metoda architektonizacji w nowej, zmienionej sytuacji staje się metodą przyśpieszenia rozwoju świadomości wzrokowej i jej przekształcenia w świadomość bryły trójwymiarowej.





126
mozaika
Triesf
XII w.

Nawet heliolityczne składniki plastyki romańskiej, poddane działaniu architektury, ulegały przyspieszonemu przekształcaniu. Wchłaniały z architektury składniki bryły i przestrzeni trójwymiarowej i same się przekształcały w bryłę.



127
miniatura
sztuka karolińska
IX w.

128
mozaika
Włochy
XII w.

129
mozaika
Monreale
XIII w.



Od konturu w konturze (omijając stadium sylwetowe) — przekształcili się one bezpośrednio w składniki widzenia bryłowego. Od malarstwa romańskiego (w jego interpretacji bizantyjskiej) można przejść bezpośrednio do renesansu, jak to uczynili Cimabue i Giotto.



130
Giotto
Portret Daniego
malowidło
ścienne
XIV w.

Estetyka formalistyczna nie dostrzega tych specyficznych cech rozwoju plastyki średniowiecznej — jej przyspieszonej dynamiki, przeskoków poprzez całe okresy rozwoju i współistnienia w jednym dziele sztuki różnych wątków o różnej wymowie społeczno-

ideologicznej, o różnym poziomie historycznie osiągniętego stopnia realizmu, różnym poziomie świadomości wzrokowej.

Formę dzieła sztuki należy wyprowadzić z widzenia określając, jakiemu zakresowi rzeczywistości wzrokowej ona odpowiada, jaka powinna być świadomość wzrokowa, by użyta forma była jej prawdziwym wyrazem. Inaczej mówiąc, sprowadzamy formę na grunt realizmu historycznie zmiennego i narastającego poprzez kolejne formacje społeczne. Zagadnienie formy traktujemy jako pochodną (w zakresie widzenia) — procesu historycznego. Dopiero wówczas będziemy mogli ująć zarówno formę, jak i treść jako jedność dialektyczną, jako dwa odbicia tego samego procesu. Zmiennością historii, narastaniem jej sił wytwórczych i przekształcaniem się klasowej struktury społeczeństwa tłumaczy się zarówno zmiana treści, jak i rzeczywiste, dające się empirycznie sprawdzić narastanie świadomości wzrokowej.

Podstawowym typem widzenia panującym na ogół w całej Europie wczesnego średniowiecza (z wyjątkiem jej wybrzeża południowego) — jest typ konturowy.



131
miniatura
Poitiers
XI w.



132
rzeźba
Polliers
XI–XII w.



133
rzeźba
Arles
X w.

134
malowidło ściennie
Gniezno
XIV w.



W związku z tym istnieje perspektywa intencjonalna, w której wielkość postaci wyraża stosunek do nich autora — stosunek religijno-hierarchiczny. Dopiero około X w. powstaje w sztuce zagadnienie rytmizacji i układu szeregów równoległych.



135
rzeźba
Saint-Gilles-du-Gard
XII w.

136
rzeźba
Autun
XII w.





W Grecji układ ten powstał na bazie widzenia sylwetowego. W sztuce romańskiej zagadnienie architektonizacji szeregów rytmicznych zjawia się zanim jeszcze ukształtował się czysty typ widzenia sylwetowego — zjawia się wcześniej niż odpowiadający mu typ widzenia. Lecz nie zapominajmy, że epoka średniowiecza była epoką nie tworzenia kultury od nowa, lecz jej r e k o n s t r u k c j ą na podłożu nowej formacji społecznej. Rozwój odbywał się w sposób przyśpieszony. Działy impulsy kulturalne z zewnątrz. Wpływały zarówno wzory przychodzące z krajów kulturalniejszych (Bizancjum, Islamu), jak też tkwiące w terenie zabytki sztuki rzymskiej.

Główną jednak przyczyną było to, że proces rekonstrukcji kulturalnej odbywał się na podłożu zmienionej formacji społecznej. Zamiast niewolnictwa rozwija się społeczeństwo feudalne, a jego podstawą jest nie niewolnik-towar, osobiście nie zainteresowany, lecz pół-wolny, opodatkowany chłop-poddany, którego udział w dochodzie społecznym jest większy, a w związku z tym większe też znaczenie społeczne. Tym się tłumaczy wzmożona dynamika procesów społecznych i nierównomierność rozwoju, przeskoki poprzez całe okresy ewolucji i współistnienie w jednym czasie różnych, chronologicznie sobie obcych form społeczno-ustrojowych. Średniowiecze nie było martwym okresem historii. Odwrotnie:

jedną z najbardziej przyśpieszonych epok przebudowy społecznej na bazie nowej formacji historycznej. Dlatego już na gruncie widzenia konturowego mogły powstać zapożyczone zagadnienia, charakterystyczne dla epoki późniejszej. W okresie gotyku plastyka przechodzi do sylwetowego typu świadomości wzrokowej. Kolejność faz rozwojowych powtarza się w ten sam sposób, jak poprzednio w starożytności. Tak samo jak poprzednio, widzenie konturowe przechodzi w widzenie sylwetowe. I tak samo jak poprzednio, na czystym widzeniu sylwetowym zjawia się rysunek linearny jako uzupełnienie sylwety. W ten sposób możemy nawiązać łączność typu widzenia i łączność elementów formalnych pomiędzy gotykiem a sztuką epoki Fidiasza. Ta łączność i wspólność jest wynikiem jednego w obu wypadkach typu świadomości wzrokowej. Dla gotyku charakterystyczne są te same zagadnienia, co dla sztuki greckiej w epoce Fidiasza. Ta sama architektonika formy, ta sama rytmika szeregów równoległych, ten sam linearyzm jako główny środek formalny, wyrażający widzenie gotyku. Istniejące pomiędzy nimi różnice dadzą się sprowadzić do różnic architektury. Proces architektonizacji polega, jak wiemy, na przeniesieniu plastyki elementami formy, przeniesionymi z architektury. Od charakteru architektury zależało, jakie składniki formy zjawiały się w dziele sztuki: czy to były zespoły ostrołuków zapożyczone z gotyku, czy też układy kolumnowe złagodzone okrągłością spirali widzianej przez artystę w architekturze greckiej. Przy wspólnocie metody polegającej na przenoszeniu formy z architektury do rzeźby i malarstwa — istniały konkretne różnice, które wynikały z różnicy zespołów formalnych, charakteryzujących obie te chronologicznie odrębne epoki.

Przechodząc od gotyku do renesansu widzimy znowu powtarzanie się tych samych faz rozwojowych, jakie następowały po sobie w innym ciągu historycznym: w linii rozwojowej przebiegu kultury grecko-hellenistyczno-rzymskiej. Widzenie sylwetowe przekształca się w widzenie bryły trójwymiarowej. Epoka odrodzenia rozwijając się z przesłanek gotyku przechodzi do widzenia bryły, znajdującej się w przestrzeni trójwymiarowej. Ten sam proces powtarza się w obu wypadkach: płaska sylweta malarstwa greckiego przechodzi w trójwymiarowe, wypukłe malarstwo hellenistyczno-rzymskie. Ta sama płaska sylweta wczesnogotycka przechodzi w wypukłą bryłę i przestrzeń perspektywiczną malarstwa renesansowego.



138
Rafaël
Madonna ze szczygłem
fragment
XVI w.

Jednakowy przebieg rozwoju w obu wypadkach, oddzielonych od siebie przerwą 15 stuleci, świadczy o istniejącym związku przyczynowym. W obu wypadkach następstwem widzenia sylwetowego staje się widzenie bryłowe. Przesłanki zawarte w widzeniu sylwetowym w sposób nieunikniony prowadzą do widzenia bryły umiejscowionej w przestrzeni trójwymiarowej zbieżnej. W obu wypadkach rozwój widzenia prowadzi do ukształtowania się tej samej trójwymiarowej świadomości wzrokowej.

W starożytności rozwój trwał kilka tysiącleci i odbywał się poprzez powolne, stopniowe narastanie drobnych zmian. Natomiast w średniowieczu przebieg był przyspieszony, nierównomierny, a poszczególne typy widzenia, już osiągnięte w poprzednim przebiegu historii, współistniały, nawarstwiały się na siebie w obrębie tego samego dzieła sztuki. Tak więc obok podobieństwa procesów rozwojowych, prowadzących do tego samego celu — do osiągnięcia trójwymiarowej świadomości wzrokowej — występują różnice w samym przebiegu tych procesów.

W obu wypadkach, zarówno w starożytności, jak w średniowieczu, rozwój sił wytwórczych prowadził do produkcji towarowej i obrotu towarowego. Ich odbiciem było widzenie trójwymiarowe i świadomość wzrokowa bryły jako najpełniej wyrażająca towarową istotę przedmiotów. W przedmiocie jako towarze najważniejsze jego cechy stanowią: bryła (miara) i ciężar (waga). Otóż do tego towarowego widzenia natury, do spostrzegania w niej cech charakteryzujących ją

Jako towar zmierzała w obu wypadkach przekształcająca się świadomość wzrokowa.

Różnice wynikały z tego, że w starożytności gospodarka towarowa rozwijała się na podłożu formacji niewolniczej. Natomiast w średniowieczu ta sama gospodarka wyłoniła się z rozwoju społeczeństwa feudalnego. Historia czasami przebiega w sposób podobny, lecz nigdy identyczny. Poza podobieństwem należy umieć widzieć różnice.

Zarówno w epoce hellenizmu, jak i w odrodzeniu, artysta jest nastawiony na obserwację bryły i przestrzeni trójwymiarowej. Lecz w okresie odrodzenia czyni on to dokładniej i lepiej. Jego obserwacje są ściślejsze, a środki, przy pomocy których wyraża głębię przestrzeni, zostały ujęte w naukowo opracowany system perspektywy zbieżnej.

Naukowym systemem perspektywy hellenistycznej była perspektywa rzutu równoległego ukośnego wynikająca ze stereometrii Euklidesa. W tej perspektywie można było wyrazić wypukłość i bryłowatość jednego poszczególnego przedmiotu, lecz nie można było wyrazić idącej w głąb przestrzeni i stopniowego zmniejszania się przedmiotów w miarę ich oddalenia. Tę głębię przestrzeni artysta hellenistyczny wyrażał czysto intuicyjnie, dowolnie zmniejszając dalsze przedmioty i nadając im skrót, wynikające nie z obliczeń, lecz z wycucia.

Dopiero wynalezienie w epoce odrodzenia perspektywy trójwymiarowej zbieżnej pozwoliło na usunięcie dotychczasowej sprzeczności pomiędzy wypukłym przedstawianiem poszczególnego przedmiotu a równoległym ustawianiem kilku w przestrzeni. Dopiero wówczas trzeci wymiar przestrzeni stał się czynnikiem aktywnym, wciągającym oko widza i określającym stopień oddalenia głębi przestrzennej.

Pełna teoria perspektywy zbieżnej wyłoniła się jako matematyczne opracowanie długich, intuicyjnych, niedokładnych spostrzeżeń czynionych przez artystów — była teoretycznym uogólnieniem ich dużej praktyki malarskiej. Była więc niewątpliwym przystępem realizmu. Trójwymiarowa świadomość uzyskała w niej dokładny i precyzyjny środek wyrazu, jakiego przedtem nie posiadała.

Lecz po to, by się mogło dokonać matematyczne uogólnienie wzrokowych obserwacji poczynionych przez setki malarzy, musiała się dokonać niemniejsza praca setek matematyków nad

samą matematyką. Matematyka musiała się wznieść na wyższy poziom.

Ogólny wzrost sił wytwórczych wywołał konieczność matematycznego opracowania szeregu zagadnień praktycznych, wyłaniających się z rosnącej gospodarki towarowej:

1) Z e g a r y (sprowadzenie wymiarów czasu do przestrzennego wymiaru kółek zębatych),

2) m ł y n y (to samo zagadnienie wyrażenia wymiarów czasu poprzez przestrzenne wymiary kół),

3) ż e g ł u g a — technika kompasu i obliczeń szerokości i długości geograficznej (przez łączenie przestrzennych wymiarów i kątów nachylenia słońca z dokładnymi wymiarami wpływającego czasu).

Ten wzrost sił wytwórczych postawił przed matematyką szereg zadań wyłaniających się z samej istoty gospodarki towarowej. Rozwiązanie tych zadań wymagało daleko posuniętej metody uogólnień matematycznych (algebra). Tak więc w nierozzerwalnej łączności pozostają:

1) Narastające siły wytwórcze, wyłaniające się z gospodarki towarowej,

2) praktyczne zadania, jakie przez gospodarkę towarową zostały narzucone matematykom,

3) wzrost wiedzy matematycznej i dalszy rozwój metody uogólnień,

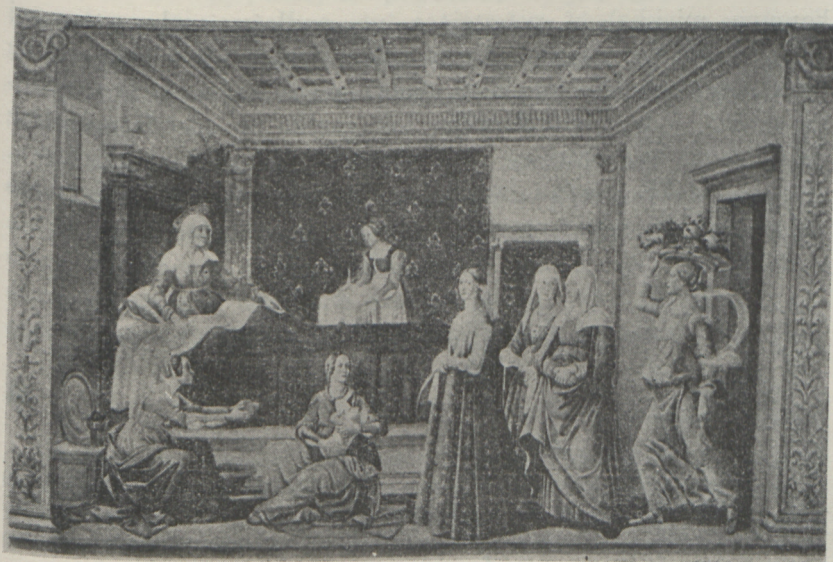
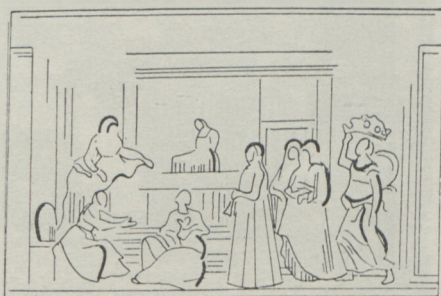
4) perspektywa trójwymiarowa zbieżna jako matematyczne uogólnienie wiedzy o środkach wyrażania trójwymiarowej przestrzennej świadomości wzrokowej.

Gospodarka towarowa wymagała towaru j e d n o r o d n e g o. Mierzenie, ważenie i liczba stały się jego cechami charakterystycznymi. Świadomość wzrokowa renesansu jest odbiciem tych cech towarowych przeniesionych w zakres widzenia. Człowiek epoki kształtującego się obrotu towarowego wypatrywał w otaczającej naturze te jej składniki, które cechowały jej towarowość. Jeśli artysta renesansu potrafił pełniej wyrazić przestrzeń trójwymiarową, wypukłość bryły i jej ciężar — stało się tak dlatego, że obrót towarowy w ramach systemu feudalnego wyzwolił większy zasób sił wytwórczych, niż mógł to uczynić hellenizm opierający się na niewolnictwie.

Jednocześnie spostrzegamy drugą różnicę. W antyku, z chwilą przejścia do obrotu towarowego i związanego z nim trójwymia-

rowego, bryłowego widzenia towarowego — następuje całkowity zanik architektury. Widzenie towarowe epoki hellenizmu widzi poszczególne przedmioty, lecz nie obserwuje ich łączności, nie wiąże ich pomiędzy sobą przerywanymi powidokami formy. Oko obserwuje każdy przedmiot z osobna i każdy osobny przedmiot ocenia jako towar. Malarstwo hellenistyczne było nie tylko malarstwem niearchitektonicznym. Ono było malarstwem przeciw-architektonicznym.

Inaczej jest w renesansie. Tam długo jeszcze po osiągnięciu bryłowej świadomości wzrokowej pozostaje wspólne wiązanie dzieła sztuki w rytm architektoniczny.



139
Ghirlandajo
Narodziny św. Jana
malowidło ścienna
XV w.

140
 Melozzo da Forlì
 Sykstus IV
 malowidło ściennie
 XV w.



Architektonika dzieła sztuki, rozwijająca się na gruncie wolnych miast rzemieślniczych (antyczne — *polis* i średniowieczna — wolna komuna miejska) a powstająca na podłożu sylwetowej świadomości wzrokowej i formy sylwetowej (gdyż odcinająca się od tła sylweta daje powidoki dające się najłatwiej zaobserwować) — ta architektonika nie zanika w odrodzeniu, lecz trwa nadal, współistnieje z bryłową świadomością wzrokową. Architektonika gotycka istnieje nadal posługując się widzeniem świata już nie sylwetowym, lecz — przestrzennym.

141
 szereg gołycki
 XIII w.
 ;
 Domenico Veneziano
 Portret
 XV w.



Renesans maluje przedmiot o wyraźnie zarysowanych granicach, wypuklony i wymodelowany, zabarwiony na kolor odpowiadający kolorowi przedmiotu w naturze. Jest to widzenie nastawione na dostrzeganie wszystkich składników kształtu, wypukłości, koloru — wyróżniających i charakteryzujących przedmiot w naturze. Jest to jak gdyby czyste widzenie t o w a r o w y c h cech przedmiotu, charakteryzujące jego obiektywne, sprawdzalne właściwości i identyfikujące go pośród innych przedmiotów. Jest to widzenie przedmiotu jako takiego, w pełni niezależnego od innych przedmiotów.

Jeśli mimo to nie rozwinęła się kompozycja, wynikająca z towarowej świadomości, jeśli nie powstała kompozycja, w y r a ż a j ą c a towarowość stosunków społecznych — oznacza to, że w społeczeństwie ówczesnym istniały hamulce. Przedstawienie świata jako całości harmonijnej i zgodnej wyrażało się przez harmonijność i zgodność architektoniki dzieła sztuki. Architektura zdawała się twierdzić, że świat jest zdolny do nieskończonego rozwoju, że nie ma istotnych przeszkód, które by stanęły na drodze wolnemu duchowi ludzkiemu. Wymowa tej architektury była ogólną wymową całego humanizmu renesansowego. Wolny duch człowieka, jego badawczy umysł, dobrobyt stwarzany przez energię osobistą — takie były treści tego humanizmu. Hamulcem, który nie pozwalał na wyciągnięcie ostatecznych wniosków z widzenia towarowego, który nie dopuszczał do pełnego, bez żadnych osłonek wyrażenia towarowej, już k a p i t a l i s t y c z n e j istoty ówczesnego społeczeństwa, była nie zakończona rola historyczna drobnomieszczaństwa miast późnego średniowiecza i wczesnego odrodzenia.

Mobilizując masy ludowe przeciwko feudalizmowi — nie miało ono tego zaplecza niewolniczego, jakie obciążało demokrację antyczną* i osłabiało jej rozmach. Przez długi czas mieszczaństwo odrodzenia mogło mobilizować c a ł y lud pod hasłami wolności badania wszelkich dziedzin życia, praw nieskończonego rozwoju umysłu ludzkiego, praw osobistego kształtowania swego

* Podczas drugiej wojny peloponeskiej 20 tys. niewolników ateńskich uciekło do Sparty, podcinając tym siły oporu demokracji ateńskiej. Dla niewolnika — większym wrogiem była „swoja“, panująca nad nim demokracja niż — daleka od niego arystokracja.

losu w oparciu o wolność sumienia. W szeregu wojen domowych prowadziło ono za sobą wszystkie dołowe elementy ówczesnego społeczeństwa. Były to:

- 1) Powstanie Cola di Rienzi jako republikański bunt ludu rzymskiego,
- 2) powstanie Taylora w Anglii,
- 3) żakieria we Francji,
- 4) wojny husyckie w Czechach,
- 5) powstanie miast pomorskich przeciwko zakonowi krzyżackiemu (w sojuszu z Kazimierzem Jagiellończykiem),
- 6) wojna magistratów w Hiszpanii (przeciwko Karolowi V),
- 7) wojna chłopska w Niemczech.

Jak długo istnieje przodownictwo demokracji miejskiej wobec całego ludu — tak długo w widzeniu bryłowym nie występują jego ostateczne konsekwencje towarowe. Humanistyczne treści, wnoszone przez demokrację renesansową, znajdują swój wyraz w architektonicznej, harmonijnej wizji świata jako uzgodnionych sprzeczności i solidarnych, architektonicznie powiązanych interesów ogółu. Polityczna czynność wiązania, łączenia jak najszerszego ogółu mas ludowych, ich mobilizacji do powstań i wojen domowych — znajduje swe odbicie w artystycznej czynności łączenia wszystkich składników dzieła sztuki, ich wzajemnego przenoszenia i nawarstwiania, w tworzeniu harmonii rytmów architektonicznych. Architektura występuje jako przykrywką, jako maska sił rodzącego się kapitalizmu, rozwijającej się gospodarki towarowej, występuje w imieniu całego ludu.

Bunty ludu nie obaliły feudalizmu, nie stworzyły republiki kupiecko-rzemieślniczo-chłopskiej, lecz osłabiły go w takim stopniu, że obok feudalizmu zaczęła działać nowa siła — pierwotna akumulacja rodzącego się kapitalizmu, działającego już bez żadnych osłon. Wówczas zanikają w sztuce rytmy architektoniczne, a widzenie towarowe, widzenie masy towarowej rozwija się w pełni.

Wzrost sił wytwórczych osiągnął w odrodzeniu wyższy poziom niż w hellenizmie. Tym się tłumaczy osiągnięcie wyższego i pełniejszego realizmu renesansowego, pełniejszy rozwój trójwymiarowej przestrzennej świadomości wzrokowej i wynalezienie środków wyrażających bryłę.

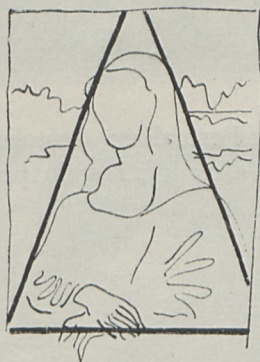
Lecz ten sam wzrost sił wytwórczych wytworzył specyficzną sytuację międzyklasową, w której drobnomieszczaństwo organizo-

wało walkę mas ludowych i przewodziło im. Ta jego politycznie przodująca rola — jako łącznika wszystkich sił antyfeudalnych — znalazła swoje odbicie artystyczne w harmonijnie uzgodnionej architektonice dzieła sztuki. To był formalizm wczesnego renesansu.

Dopiero gdy zostały usunięte przeszkody na drodze rozwijającego się obrotu towarowego — widzenie towarowe mogło wystąpić w całej swej pełni.

Na gruncie widzenia towarowego rozwija się konsekwentnie z niego wynikający system ocen i kryteriów estetycznych. Typ świadomości wzrokowej określa estetykę — przyczynowo z niego wynikającą.

Renesansowa bryła przedmiotu związana jest z pojęciem, z odczuciem pewnego właściwego jej ciężaru. Zagadnienie rozmieszczenia brył w przestrzeni, należytego ustosunkowania ich ciężarów — staje się podstawowym zagadnieniem estetyki renesansowej. Zagadnienie równowagi brył, harmonijnego stosunku pomiędzy nimi — oto podstawowe zagadnienia formalno-kompozycyjne, na jakich kształtowała się estetyka renesansu. Typowym przykładem kompozycji zrównoważonych brył jest kompozycja w schemacie trójkąta.



142
Leonardo da Vinci
Mona Lisa
XVI w.

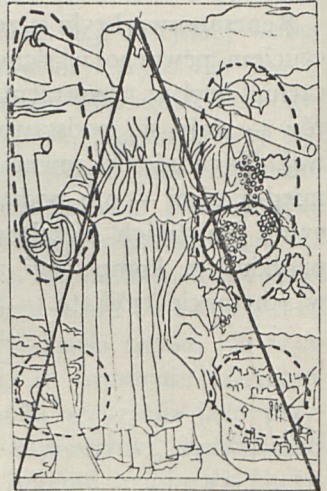
I rzecz zastanawiająca — estetyce rzeczowego, obiektywnego, towarowego widzenia natury jako zespołu brył odpowiada kompozycja rozłożonych jak na talerzach wagi, zrównoważonych brył. Widzeniu towarowemu odpowiadał towarowy model kompozycji. Typ kompozycji trój-

kątnej jest typowym rozwiązaniem w renesansie. Ta waga kupca stała się wagą, na której ważono doskonałość osiągniętego piękna, a miarą piękna — miara uczciwości handlowej.

Bogactwo, obfitość i przepych masy towarów ułożonych w idealnej równowadze — to był ten ideał, jaki bogate mieszczaństwo późnego odrodzenia narzucało otaczającemu społeczeństwu. Kompozycja równowagi i umiaru — to był formalizm późnego odrodzenia. Formalizm, który wagą i łokciem mierzył doskonałość osiągnięć artystycznych.



143
Cossa
Jesień
XV w.



Formalizm, którego osiągnięcie tkwiło w nowych zdobyczach realizmu i zostało przez nie uwarunkowane.

widzenie światłocieniowe

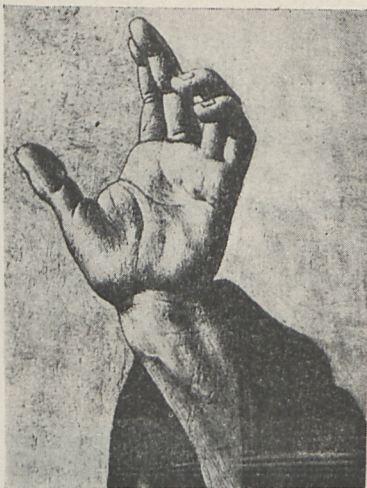
Przedmiot namalowany przez malarza renesansowego posiada wszystkie obiektywne cechy, charakteryzujące go jako towar. Jest to przedmiot należycie narysowany we wszystkich skrótach perspektywicznych, wycieniowany na bryłę i zabarwiony na własny charakteryzujący go kolor, odrębny od koloru innych przedmiotów. Widzenie bryły jest w istocie swiej widzeniem towarowym. Renesans, nastawiony na to widzenie towarowe, dostrzegł wszystkie składniki widzenia, charakteryzujące obiektywną, towarową, pozaludzką istotę przedmiotu, lecz odrzucił jako nieistotne te składniki spostrzeżeń, które jej nie charakteryzowały — składniki dla niego uboczne.



144
Botticelli
Narodziny Wenus
fragment
XV w.

145
Botticelli
Koronacja Madonny
fragment
XV w.

146
Botticelli
Koronacja Madonny
fragment
XV w.



147
Rafaël
Św. Katarzyna
fragment
XVI w.



Renesans nie uwzględniał padającego cienia, bo jego realizm — był to realizm samego przedmiotu „jako takiego“. Cień przeszkadzał widzieć realną rzeczywistość natury. Cień dla malarza renesansowego — to było coś z gatunku złudzeń subiektywnych, nie związanych z przedmiotem. Cień zacierał kształty natury, a nawet miejscami ukrywał je. Cień był rzeczą nieistotną, nierealną. Cień można dowolnie przesunąć, zmienić jego kierunek, lecz to nic a nic nie wpływa na zmianę rzeczywistego, wypukłego kształtu bryły. Rzeczywistością malarzy renesansowych była bryła, a cień — złudzeniem, czymś subiektywnym, przeszkadzającym dokładnie widzieć. Stopniowe narastanie świadomości cienia, jego realnego rzeczywistego istnienia — było historią przejścia od epoki odrodzenia do epoki baroku. Nowa świadomość wzrokowa narasta przez gromadzenie drobnych doświadczeń, drobnych różnic ilościowych, aż w wyniku tego procesu powstaje nowy stan świadomości wzrokowej. Drobne, gromadzące się różnice ilościowe dają w wyniku nowy stan jakościowy. Dbając o zachowanie odrębnego, lokalnego koloru przedmiotu, malarz renesansowy zamalowywał cały przedmiot jednakowym kolorem i podcieniowywał go tym samym kolorem. Używał go również dla zacięniowania i uwypuklenia bryły. Dawało to w wyniku lokalną barwę przedmiotu. Lokalny kolor namalowanego przedmiotu można było sprawdzić i porównać z lokalnym kolorem modelu w naturze. Wystarczyło przyłożyć jedno do drugiego. Próbką reklamowa w zupełności odpowiadała oryginałowi.

Lecz wydobywając większą wypukłość bryły któryś z następnych malarzy wzmocnił cieniowanie przy brzegach przedmiotu. Wydobywając bryłę stworzył większe nasilenie światłocienia osiągniętego tym samym kolorem, który był na przedmiocie. Inny malarz wprowadził trochę kolorów ciemnych i dzięki temu osiągnął jeszcze większą wyrazistość i wypukłość bryły. Są to pierwsze lata XVI w. Ta stopniowa ewolucja doprowadza do takiego sposobu malowania, że kolor lokalny pozostaje tylko w jasnych miejscach przedmiotu, a w miejscach zacieniowanych znajdują się cienie ciemne, czyli kolor wspólny dla wszystkich przedmiotów.

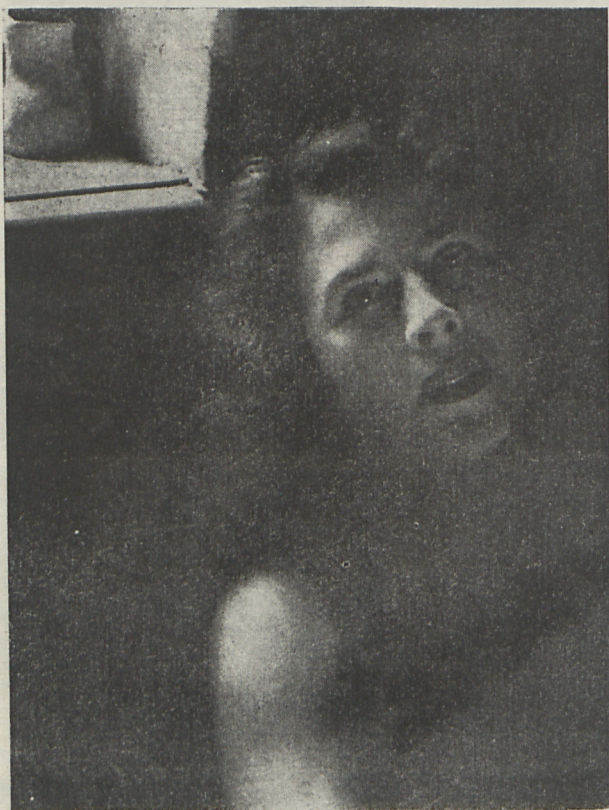
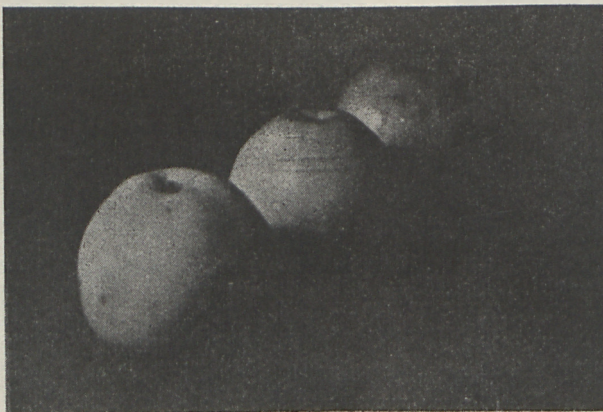
Dotychczas każdy przedmiot posiadał swój odrębny kolor lokalny. Cienie uwydatniano tylko przez wzmocnienie tego samego lokalnego koloru. Światłocieniowa świadomość wzrokowa, czyli świadomość uwzględniająca obiektywne wizualne istnienie cienia, rozsadza zwarty dotychczas system kolorystyki renesansowej. Zamiast systemu odrębnych lokalnych kolorów przedmiotów zjawia się nowy system kolorystyczny, w którym istotą jest nie odrębność przedmiotów, lecz ich wiązanie przez wspólne, jednakowe zabarwienie cienia. Kolor ciemny wchodzi (jako kolor cienia) w skład wszystkich kolorów natury i staje się wspólną kolorystyczną więzią obrazu. Tak się rozpoczyna barok, sztuka drugiej połowy XVI i całego wieku XVII.

W głębokim cieniu przedmiot stapia się z tłem. Nie ma ciągłości konturu. Kontur zanika w cieniu.

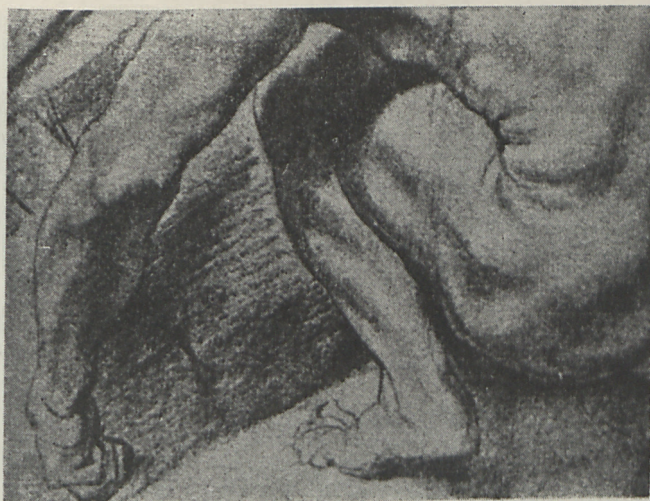


148
Leonardo da Vinci
Madonna w grocie
fragment
XV w.

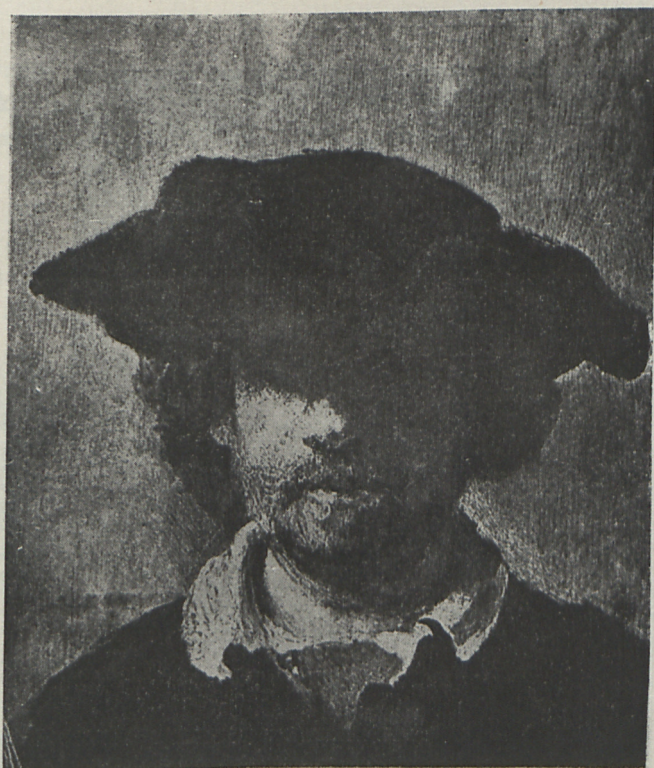
149
Leonardo da Vinci
Madonna w grocie
fragment
XV w.



Linia konturowa zanika nie tylko w cieniu. Zanika też w przejściach od cienia do światła, ulega rozerwaniu w kilku miejscach. Przedmiot nie posiada już jednej ciągłej linii konturowej.



152
fragment
Rubens
Cudowny połów
XVII w.



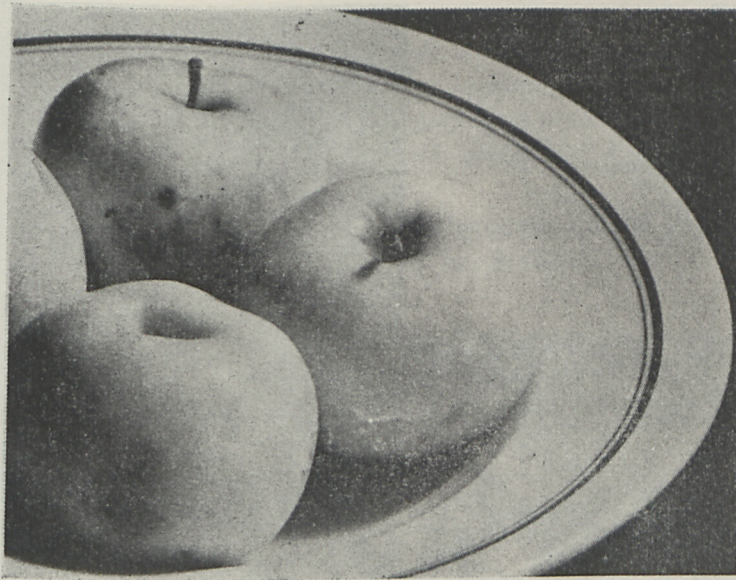
153
Rembrandt
Autoportret
XVII w.

154
Rembrandt
Mężczyzna
ostrzący
pióro
rysunek
XVII w.



155
Tintoretto
Filozof
fragment
XVI w.





156
fotografia z natury

Uwzględnienie gry światła i cienia (dotychczas odrzucanych jako składniki niematerialne i nie charakteryzujące materialnej istoty przedmiotu) rozsądza cały dotychczasowy system formy renesansowej.

Przedmiot już nie jest tym odizolowanym od tła przedmiotem z obrazów renesansowych. Wskutek działania światła i cienia stapia się on częściowo z tłem. Miejscami przedmiot jest ostro zarysowany, miejscami kontury wtapiają się w tło.



157
Rembrandt
Droga przez most
rysunek
XVII w.

158
Rubens
Chrystus i młodzieńcy
z Emaus
fragment
XVII w.



159
Tintoretto
Cudowna sadzawka
w Betsaidzie
fragment
XVI w.



System odrębnych kolorów lokalnych został sprowadzony do podstawowego koloru cienia — koloru ciemnego. Kolor ten wcho-

dzi w skład wszystkich kolorów lokalnych zabarwiając je w mniejszym lub większym stopniu, stosownie do nasilenia światła. Do mieszka cienia koloru ciemnego tworzy wspólną kolorystyczną więź obrazu. Jej wzmaganie się, zanurzanie kształtów w cieniu lub też ich wylanianie się i występowanie mniej lub więcej wyraźne — oto podłoże formy barokowej.

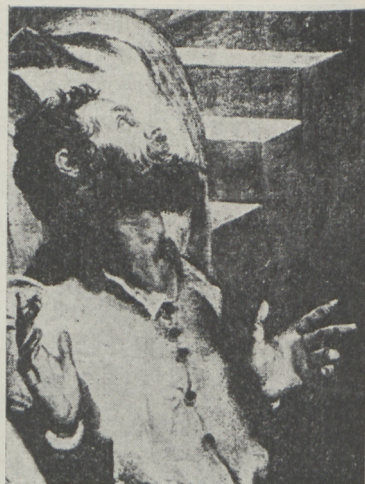
Rytmika nasileń światłocienia, rytmika uderzeń światła i zaników w cieniu — oto podstawa estetyki barokowej.



160
El Greco
Sw. Rodzina
XVI w.

161
Tintoretto
Ostatnia wieczerza
fragment
XVI w.

162
Tintoretto
Opłakiwanie
XVI w.



Obraz nie składa się już z odizolowanych przedmiotów. Zmienność przedmiotów w świetle i w cieniu stapia kształty z tłem w jednych miejscach — ostro zarysowując w innych. Cień tła przechodzi w cień przedmiotu. Przedmiot stapia się z tłem. Kształty wyraźnie zarysowane w jednych miejscach zanikają w innych.

W ten sposób został po raz pierwszy rozbity przedmiot towarowy. Światłocieniowa świadomość wzrokowa pozacieriała kontury przedmiotów, wprowadziła doń kolor cienia (z tła), rozbiła dotychczasową lokalną jedność barwy. Odrębność przedmiotu, odrębność jego charakteru jako próbki towaru, musiała ustąpić na rzecz widzenia całości — na rzecz procesu widzenia.

Zmiana, jaka zaszła w sposobie malowania natury w samym podejściu do obserwowanego przedmiotu, zbiega się z całokształtem przesunięć, którym ulega ówczesna przodująca myśl filozoficzna i naukowa. W obu wypadkach obserwujemy zbieżność zachodzących zmian.

Malarz renesansowy nie obserwował przedmiotu (wzrokowo), lecz go poznawał, wydobywał jego istotę i kształt, konstruował przedmiot na podstawie swojej wiedzy matematyczno-perspektywicznej. Tak wykreślony przedmiot zamalowywał jednym lokalnym, „prawdziwym“ kolorem (dającym się porównać przez przykładanie do przedmiotu) — kolorem przedmiotu samego w sobie, wyodrębnionym z oddziaływania wszelkich czynników ubocznych, istniejących w rzeczywistości. Ten przedmiot wycieniowywał w taki sposób, by uwydatnić wszystkie wygięcia bryły, pokazać pełny relief przedmiotu. Jeśli rzeczywisty układ światłocienia uniemożliwiał pokazanie pełnego reliefu, jeśli wygięcia przedmiotu zanikały, zatapiały się w cieniu, wówczas malowano te części przedmiotów w innym światłocieniu, uwarunkowanym przez światło padające z innej strony.



163
Botticelli
Młodość Mojżesza
malowidło ścienne
fragment
XV w.

164
Botticelli
Narodziny Wenus
fragment
XV w.

165
Jan van Eyck
Mężczyzna
z
goździkiem
XV w.



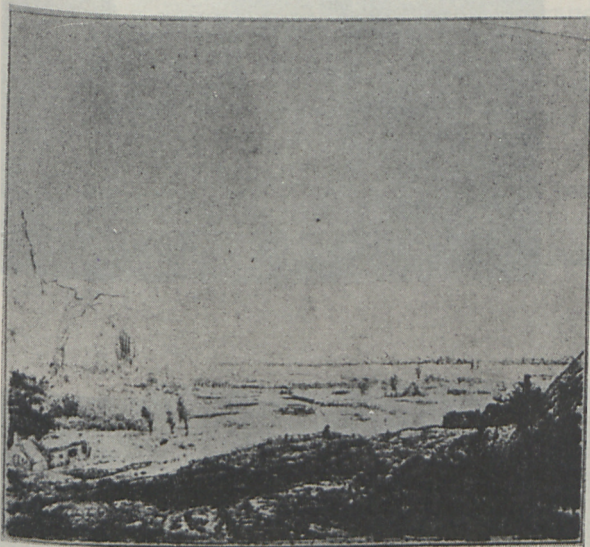
W ten sposób powstawał obraz przedmiotu, wyrażający jego „istotę“, lecz niezgodny z jego obserwacją. Przedmiot wylaniał się nie z gromadzenia konkretnej, doświadczalnej obserwacji, lecz w drodze spekulacyjno-logicznego rozumowania o istocie przedmiotu i jego kształcie. To rozumowanie wyrażano przy pomocy środków, stworzonych w drodze matematyczno-logicznej. Rysunek przedmiotu był rysunkiem logicznie uzasadnionej bryły, wyrysowanej we wszystkich potrzebnych skrótach perspektywicznych, lecz nie uwzględniał rzeczywistego przebiegu myśli w toku obserwacji tej bryły — wylaniającej się, rysującej przedmiot w jednych miejscach i zanikającej wskutek gry światłocienia w innych.



166
Tintoretto
Studium rzeźby
rysunek
XVI w.



167
Michał Aniol
Narodziny Adama
szkic
XVI w.



168
Rembrandt
Krajobraz
XVII w.

Zamiast wyprowadzić swój rysunek z empiryki i z gromadzenia obserwacji — malarz renesansowy dawał taki rysunek, jaki był logicznie wyrozumowaną konstrukcją przedmiotu. Nie rzeczywistość obserwacji, lecz jedność przedmiotu wywnioskowaną z rozumowania o tym, jakim on jest, jak on „powinien“ wyglądać, aby był sam sobą.

To przejście od wnioskowania i logicznego rozumowania o wyglądzie przedmiotu do konkretnego obserwowania, do

169
Botticelli
Portret młodej damy
XV w.

170
Pisanello
Studium głowy
XV w.

171
Botticelli
Św. Augustyn
fragment
XV w.



gromadzenia spostrzeżeń, do empiryki, było drogą, po której się rozwijało malarstwo XVI i XVII wieku. Była to empiryka ograniczona do spraw światła i cienia.

O tym, że przedmiot posiada swoje wyraźne granice, oddzielające go ze wszystkich stron od otaczającej przestrzeni, wiedzano na podstawie doświadczenia praktycznego. Na podstawie tego doświadczenia malowano tak, by przedmiot był wyraźnie odgraniczony od otaczającego tła. Było to konstruowanie obrazu przedmiotu na podstawie logicznego rozumowania i wnioskowania. Malowano przedmiot tak, jak on, logicznie biorąc, p o w i n i e n wyglądać, lecz nie tak, jak on w r z e c z y w i s t o ś c i wyglądał.

Ta sprzeczność pomiędzy wcześniejszą a późniejszą świadomością wzrokową — sprzeczność pomiędzy logicznym wnioskowaniem o wyglądzie przedmiotu a jego rzeczywistym wyglądem — wystąpiła z okazji „Straży nocnej“ Rembrandta.

Klienci Rembrandta, członkowie cechów rzemieślniczych, ludzie o widzeniu towarowym, żądali, by namalowane były ca ł e ich twarze (tak jak ca ł y t o w a r i ca ł a p r ó b k a wyrobu rzemieślniczego).

To, że Rembrandt namalował części ich twarzy (to znaczy to, co światło wydobywa z cienia) — uważali oni za uchybienie swojej ludzkiej godności („jak można zamiast całej twarzy namalować pół twarzy?“).



172
Rembrandt
Miłosierny
Samarytanin
XVII w.

173
Rembrandt
Czytający
młodzieniec
XVII w.



174
Rembrandt
Autoportret
XVII w.



Obok konfliktu widzenia towarowego z widzeniem empirycznym, z widzeniem światłocieniowym, wystąpił tutaj drugi konflikt pomiędzy feudalnie ukształtowaną mentalnością rzemieślników a postępowym, mieszczańskim myśleniem Rembrandta.

Lecz była to jednocześnie droga, na którą weszła filozofia odrywając się od swojej scholastycznej przeszłości. Przejściu malarstwa od spekulacyjnego konstruowania przedmiotu do empiryki prawdziwego ludzkiego widzenia, twierdzeniu, że matematyczne i logiczne określenie bryły przedmiotu jest czymś innym, niż jej określenie na podstawie obserwacji wzrokowej — odpowiadało przejście filozofii XVI i XVII w. na stanowisko empiryzmu. Zamiast tworzenia systemów wyjaśniających istotę świata na podstawie logicznego rozumowania i wyciągania wniosków z kilku dowolnie przyjętych (najczęściej wziętych z teologii) pojęć podstawowych, filozofia przechodzi na stanowisko badania i poznawania rzeczywistości. Nie abstrakcyjne i oderwane rozumowanie o istocie świata, lecz jego poznawanie na podstawie obserwacji, doświadczenia i stopniowego uogólniania danych zmysłowych — tak określali przodujący ówczesnie filozofowie metodę pracy w poszczególnych odgałęzieniach nauki. Filozofia staje się metodologią empiryzmu — nauki doświadczalnej i wzmagającej siły wytwórcze społeczeństwa. Filozofia wyrasta z ówczesnej nauki empirycznej jako uogólnienie jej metod.



175
Rembrandt
Saskia w łóżku
rysunek
XVII w.

176
El Greco
Laokoon
fragment
XVI w.

177
Rembrandt
Sw. Rodzina
fragment
XVII w.

Metoda wzrokowego, doświadczalnego badania zjawisk światła i cienia — i ich wpływu na widzialność i kształt przedmiotu — była tą samą metodą empiryczną, metodą doświadczalnego badania faktów, ustalania związków przyczynowych pomiędzy zjawiskami i ich uogólniania w ściśle reguły matematyczne, jakie w swej filozofii (jako teorii) i w swej nauce (jako praktyce) wprowadzili filozofowie empirycy i materialści:

Fr. Bacon (1561—1626),

Galileusz (1564—1642),

Hobbes (1588—1679),

Newton (1642—1727),

który był o tyle filozofem, o ile uogólniał swoją naukę o przyrodzie.

Filozofia tego okresu występuje jako uogólnienie metod stosowanych w licznych gałęziach nauki, ujmując metody stosowane w praktycznej nauce o poznaniu świata nie jako konkretne metody jakiejkolwiek poszczególnej nauki, lecz jako metodę „w ogóle“, pozbawioną wszelkiej konkretności. Abstrahując od tego, co poszczególne i konkretne, specyficzne dla danej nauki — filozofia bierze to, co ogólne, co leży u podstaw nauki (jako całości) i buduje z tego reguły działania naukowego. W ten sposób filozofia porządkuje i systematyzuje ogólne prawa określające nowo powstającą empiryczną metodę naukową*.

Zastosowanie tych samych metod empirycznych przeniesione w zakres zjawisk wzrokowych doprowadza do pełniejszego, dokładniejszego realizmu i ukształtowanie nowy, wyższy typ świadomości

●
* „... zadowolamy się poznaniem niektórych ich cech i właściwości“ (Galileusz).

„... starał się nowe planety oderwać z nieba argumentami logicznymi niby formułami czarodziejskimi“ (Galileusz).

„Wszystko, co nie wynika ze zjawisk, jest hipotezą, hipotezy zaś... nie powinny być dopuszczane...“ (Newton).

„Nie chcę wierzyć niczemu, co zostało przepisane ponad okolicznościami ludzkiego doświadczenia. Chcę się zdać na oczy, chcę widzieć okoliczności wypadków i wierzyć tylko w to, co zobaczyłem. Moim uczniom radzę nie ufać mi na słowo“ (Bacon).

„Chcę poznać tę a tę okoliczność. Dlatego przede wszystkim dokonam paru doświadczeń, ponieważ moim zamiarem jest, by doświadczenie przemówiło... taka jest droga, jakiej należy się trzymać przy badaniu zjawisk natury“ (Leonardo da Vinci).



178
Leonardo da Vinci
Głowa Chrystusa
rysunek
XV w.

wzrokowej — światłocieniową świadomość wzrokową, wyprowadzoną z empiryki, z obserwacji.

— Wbrew poprzedniemu stanowisku filozofii scholastycznej, odrwanej od praktycznej wiedzy — filozofia XVI i XVII wieku staje się uogólnieniem reguł i metod empiryki stosowanych w naukach praktycznych.

Rozwój ówczesnych sił wytwórczych doszedł do poziomu, na jakim stało się konieczne związanie praktyki z teorią naukową. Praca rzemieślnika i praca manufaktury — ażeby się rozwijać dalej — musiały być uzupełnione przez pracę naukowca-teoretyka, przez systematyczne badania przyrody, jej praw i jej zjawisk. W wiekach XVI i XVII zjawiają się nie tylko filozofie uogólniające metody empiryki, lecz zjawiają się nauki badające (metodą empiryczną) szereg dziedzin przyrody i będące podłożem, na którym ta filozofia się rozwija. To badanie przyrody, uprawiane przez nowo powstające nauki praktyczne, wymagało metody i systemu. Tą metodą była — e m p i r y k a.

Zamiast r o z u m o w a n i a o świecie i o jego istocie przychodzi b a d a n i e i opis zjawisk. Zamiast definicji logicznej — o p i s c e c h, charakteryzujących dane zjawisko lub przedmiot — tak określali empirycy zadania i metody nowo powstającej nauki, za której cel uważali badanie zjawisk nie dających się wydedukować z idei ogólnych, zjawisk wymagających obserwacji i instrumentów.

Zwykła obserwacja przestaje wystarczać. Wnikliwsze uchwycenie cech zjawiska lub przedmiotu wymaga stworzenia instrumentów ułatwiających obserwację. Równoległe z rozwojem nauk politechnicznych powstają instrumenty umożliwiające ich rozwój:

termometr — Galileusz (r. 1597),

luneta — Lippershey (r. 1608),

teleskop — Kepler (r. 1611),

barometr — Torricelli (r. 1643),

pompa pneumatyczna — Guericke (r. 1650),

maszyna elektrostatyczna — Guericke (r. 1663),

mikroskop (i obserwacja mikroorganizmów) — Leeuwenhoek (r. 1675),

obserwatorium w Greenwich — (r. 1675).

Dzięki tym instrumentom staje się możliwe wykrycie zjawisk przyrody i ich uogólnienie w teorii:

magnetyzm ziemski i elektryczność — Gilbert (r. 1600),

podwójny obieg krwi — Harvey (r. 1628),

falowa teoria światła — Huyghens (r. 1678),
prawo ciężenia — Newton (r. 1684).

Metoda empiryczna staje się wyrazem rosnących sił wytwórczych swojej epoki.

Ta sama metoda empiryczna przeniesiona w dziedzinę obserwacji wzrokowej powoduje ukształtowanie się nowej świadomości wzrokowej — świadomości światłocieniowej. Ta nowa świadomość wzrokowa powstaje w bezpośrednim związku z działalnością produkcyjną epoki, z jej siłami wytwórczymi, utrwalając w osiągniętym widzeniu natury — wyniki pracy myślenia, osiągnięcia pracy poznawczej człowieka, wyłaniające się z walki o produkcję niezbędnych dóbr materialnych.

Narastanie realizmu widzenia jest więc odbiciem narastania sił wytwórczych. Przejście do metody empirycznej i rozwój szeregu nauk technicznych przyspieszyły to narastanie we wszystkich gałęziach działalności ludzkiej.

Lecz ze wzrostem sił wytwórczych wiąże się zmiana układu społecznego. Mając w swym posiadaniu te rosnące siły produkcyjne mieszczaństwo walczy już nie o prawo istnienia w ramach ustroju feudalnego, lecz o pełną realizację swych celów. Następują rewolucje (1598 r. Holandia, 1642 r. Anglia).

Nowo zdobyta, wyższa świadomość wzrokowa zostaje wykorzystana jako środek nacisku ideologicznego. Przy pomocy widzenia światłocieniowego uprawdopodobnić interes klasowy rozwijającego się kapitalizmu, w zgodności z naturą mieć potwierdzenie swojej klasowo uwarunkowanej treści narzucanej innym klasom jako prawda absolutna, obowiązująca wszystkich — te zadania narzuca kultura mieszczańska okresu pierwotnej akumulacji kapitału. Tak obok realizmu światłocieniowego powstaje i rozwija się formalizm światłocieniowy będący odbiciem już nie sił wytwórczych, lecz układu klasowego swojej epoki i jej stosunków produkcji. Jedno jest uwarunkowane przez drugie. Jedno tkwi w drugim. Przeciwnieństwo pomiędzy realizmem XVI—XVII wieku (widzeniem światłocieniowym empirycznym) a formalizmem tego samego okresu (narzuceniem klasowego interesu tworzącego się kapitalizmu jako prawdy absolutnej) — nie jest przeciwstawnością prostą, lecz przeciwieństwem dialektycznym, jednością przeciwieństw.

Ten formalizm polega na pełnym wykorzystaniu realizmu swej epoki, lecz jednocześnie na takim jego wykorzystaniu, by otrzy-

many obraz świata pokrywał się z interesem mieszczaństwa walczącego o zdobycie władzy, by był jego argumentem w walce politycznej. Istoty formalizmu należy więc szukać nie poza realizmem danej epoki, lecz w nim samym — w sposobach wykorzystania tego realizmu.

Biorąc za punkt wyjścia realizm danej epoki, wykorzystywano go w taki sposób, by otrzymany obraz świata przedstawiał interes klasowy walczącego mieszczaństwa jako prawdę powszechnie obowiązującą i zgodną z naturalnym porządkiem rzeczy. Empirycznie sprawdzalna zgodność składników widzenia z naturą miała dowodzić, że nie tylko widzenie, lecz cała wymowa dzieła sztuki jest zgodna z naturą, a zatem prawdziwa. Zgodność z naturą była więc koniecznym warunkiem formalizmu jako klasowo uwarunkowanej, narzuconej innym klasom — treści.

Ta zgodność z naturą — jako osłona tworzących się treści kapitalizmu — występowała nie tylko w plastyce. Argumentu zgodności z naturą, z naturalnym porządkiem rzeczy, używa ówczesna postępową myśl przeciwstawiając naturalny porządek świata — istniejącemu, narzuconemu porządkowi feudalnemu. Tak powstają naturalne systemy kultury:

1) Naturalne prawo jako podstawa r o z u m n y c h ustrojów społecznych (Grotius);

2) nauka o państwie naturalnym jako uzgodnieniu n a t u r a l n y c h i n t e r e s ó w, rządzących każdym człowiekiem (Hobbes);

3) naturalny system etyki (Hobbes);

4) religia naturalna jako uznająca tylko to, co wspólne wszystkim wyznaniom i odpowiadająca przeciętnym poglądom wszystkich ludzi; (Herbert of Cherbury);

5) naturalny system ekonomiki społecznej (fizjokraci) *
i wreszcie ostatni z nich, chronologicznie najpóźniejszy:

* Pochodną tych systemów naturalnych byłoby również tzw. „widzenie naturalne“, czyli widzenie abstrakcyjnie wyobrażonej, przeciętnej jednostki ludzkiej. Błędem systemów naturalnych było pozahistoryczne ujmowanie człowieka jako istoty niezmiennej (co najwyżej — skażonej w toku historii). Tym samym błędem obciążone jest pojęcie widzenia naturalnego. Widzenie nie jest widzeniem niezmiennym, lecz jak sam człowiek kształtowane jest przez materialne warunki bytu historycznego i narasta wraz z narastaniem wytwarzanych przez ludzkość sił wytwórczych. Widzenie „naturalne“ jest jednym z mitów utworzonych przez analogię do systemów naturalnych. Zamiast poszukiwania

6) naturalne prawo wyzysku (*O przyczynach, które wydoskonaliły siły wytwórcze pracy i o porządku, wedle którego produkty rozdzielają się sposobem naturalnym między rozmaite klasy ludności* — A. Smith).

(„Działanie zgodne z naturą jest wolne i słuszne“ — Spinoza).

Metoda empiryczna pokazała, że badanie obiektywnego świata, istniejącego poza nami, prowadzi do stopniowego poznania prawdy. Im większa jest zgodność naszych badań z naturą, tym bliżej jesteśmy prawdy. Natura stała się potwierdzeniem i miernikiem prawdy. To było jedno oblicze naturalizmu (jako prądu kulturalnego), związane z postęпами metody empirycznej w nauce.

Lecz obok tego badawczego stosunku do natury istniało drugie oblicze naturalizmu — światopoglądowe, kryjące w sobie, w swych dalszych konsekwencjach, bojowe hasła burżuazji zmierzającej do swych rozstrzygających walk. W tym naturalizmie (światopoglądowym, filozoficznym — nie naukowym, odkrywczym i technicznym) — kryterium natury zostało użyte jako osłona celów nie obiektywnie poznawczych, lecz klasowych. Wyraz „natura“ w obu wypadkach jest identyczny, lecz w jednym wypadku oznacza on teren badań, na którym można zdobyć prawdę obiektywną, w wypadku zaś drugim używa się słowa „natura“ w tym celu, by swym autorytetem (jako kryterium prawdy) osłoniło ono klasową treść systemów naturalnych (prawa, religii, ustrojów społecznych itd.), klasową treść filozofii mieszczańskiej.

Należy wyraźnie odróżniać te dwa, tak odmienne oblicza, zdawałoby się jednolitego zwrotu do natury. Metodę empiryczną od argumentu światopoglądowego i politycznego. Były to więc dwa, dialektycznie sobie przeciwstawne oblicza tego samego prądu historycznego. Lecz tak jak bez powszechnego zwrotu światopoglądowego w kierunku natury niemożliwe było ugruntowanie metody empirycznej, tak samo bez sprawdzalnego autorytetu metody empirycznej, bez jej zdobyczy i odkryć niemożliwe było zdobycie zaufania, którym się cieszyły systemy „naturalne”.

Z natury uczynić kryterium prawdy — oto ogólne stanowisko naturalizmu filozoficznego. Dlatego formalizm siedemnastowieczny

niezmiennego, „przeciętnego“ widzenia — musimy analizować proces historycznego narastania widzenia i jego klasowego uwarunkowania.

nie mógłby się rozwijać bez zdobytego widzenia światłocieniowego. Odwrotnie, tylko pełne wykorzystanie zasobów realistycznego widzenia uprawdopodobniało jego wymowę, jego klasowo uwarunkowane odkształcenie natury. Mieć naturalne oparcie w naturze, wzmóc realizm jej widzenia, lecz wykorzystać to widzenie tak, by otrzymany obraz świata był zgodny z klasowym interesem rosnącego mieszczaństwa — taka była droga rozwoju formalizmu siedemnastowiecznego: pokazać świat takim, by historyczna rola mieszczaństwa wyglądała w nim jako doniosła i pozytywna.

To odkształcenie obrazu rzeczywistości nie było więc przeciwstawne nowym zdobyczom świadomości wzrokowej. Ono po prostu deformowało je zgodnie z ich własnymi założeniami. W tym odkształceniu bohaterzy pierwotnej akumulacji kapitału nabierali wyrazu uduchowienia, dramatycznej walki, dynamiki wielkiego czynu i opromieniającego światła geniuszu. Mało tego: taki sam wyraz przybierał krajobraz i martwe przedmioty (tzw. „dobra doczesne“, czyli mówiąc po prostu — bogactwa). Stało się to możliwe dzięki umiejętnemu gospodarowaniu kluczami kompozycyjnymi, ich rozmieszczeniu i wykorzystaniu światłocienia. Tak w zdobytym realizmie światłocieniowym tkwił dialektycznie z nim powiązany formalizm światłocieniowy. Podobieństwo do natury, powoływanie się na nią było potrzebne po to, by uprawdopodobnić sugestie działające w kierunku klasowego interesu mieszczaństwa, idącego do rozstrzygających walk o panowanie nad ludźmi. By pokazać klasowy interes mieszczaństwa jako zgodny z prawdą natury, należało wymowę dzieła sztuki podać w formach nie budzących wątpliwości, że są samą tylko naturą — i niczym więcej. Dlatego zgodność z najwyższymi osiągnięciami ówczesnego realizmu widzenia natury była koniecznym warunkiem, by widz nie dostrzegał, że poza realizmem samego tylko widzenia natury występuje klasowa treść malarstwa mieszczańskiego.

Malarstwo XVI i XVII wieku wyrosło na bazie empirycznej. Z obserwacji natury wynikało, że nie wszystkie kształty są oświetlone z jednakową siłą. Niektóre z nich skupiają na sobie większe światło — inne mniejsze. Również tło, w zależności od oświetlenia, może być ciemniejsze lub jaśniejsze. Wskutek tego na obrazie (tak samo jak i w naturze) występują różnej siły zestawienia światła i cienia. Może to być zestawienie bardzo silne pełnego

światła (na przedmiocie) i pełnego cienia (w tle za przedmiotem). Mogą to być również zestawienia bardzo słabe, gdzie światło przedmiotu jest takie samo jak światło tła.

Im większa jest różnica światła i cienia, tym silniej rzuca się ona w oczy. Nawet ten sam obraz, jeśli go damy w fotografii mniej kontrastowej, będzie zwracał na siebie mniejszą uwagę niż na zdjęciu o silnych, przeciwstawnych światłach i cieniach. Obraz kontrastowy skupia uwagę — obraz równomierny rozprasza ją.



179
Rembrandt
Autoportret
XVII w.

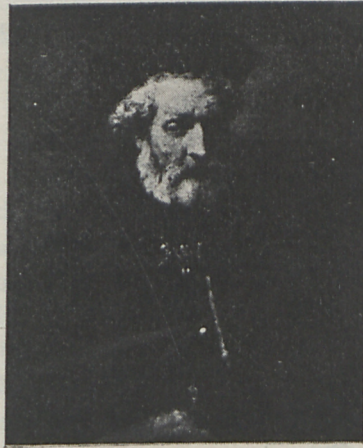


W lewej (kontrastowej) fotografii obraz nabiera skupionego wyrazu i przyciąga do siebie uwagę silniej niż w prawej — rozproszonej. Dlatego, mając obok siebie te dwie odbitki, zatrzymujemy spojrzenie na kontrastowej.

Spostrzeżenia dowiodły, że miejsca silnych kontrastów światłocienia najsilniej przyciągają oko widza — i to zarówno w naturze, jak i na obrazie. To miejsce na obrazie, gdzie jest najsilniejszy kontrast ciemnego i jasnego, ściąga na siebie najwięcej spojrzeń.

Im silniejszy kontrast światłocienia znajduje się w danym miejscu, tym więcej spojrzeń pada na nie i tym dłużej spoczywa tam oko. Te sprawy można sprawdzić empirycznie, notując ilość spojrzeń, jakie w przeciągu jakiegokolwiek czasu rzucimy na poszczególne

180
Rembrandt
Portret starca
XVII w.



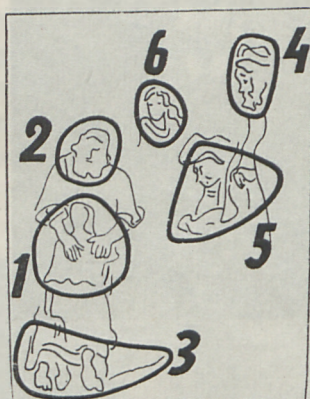
gólne punkty obrazu. Zaznaczając na obrazie punktami te miejsca, na które konkretnie padły poszczególne spojrzenia, przekonamy się, że rozmieszczenie spojrzeń nie jest ani równomierne, ani przypadkowe, że grupują się one w zależności od siły kontrastu światłocieniowego, że im większy jest kontrast światłocienia, tym więcej spojrzeń ściąga on na siebie.

W ten sposób będziemy mogli wyodrębnić na obrazie poszczególne miejsca, które przyciągają uwagę. Zależnie od ilości spoj-

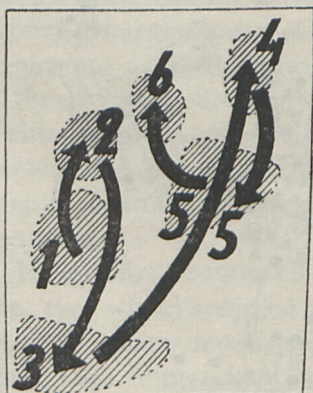


181
Rembrandt
Powrót syna
marnotrawnego
XVII w.

rzeń, które na nie padły, wyznaczmy stopień ich znaczenia, siłę, z jaką one wpadają w oko.

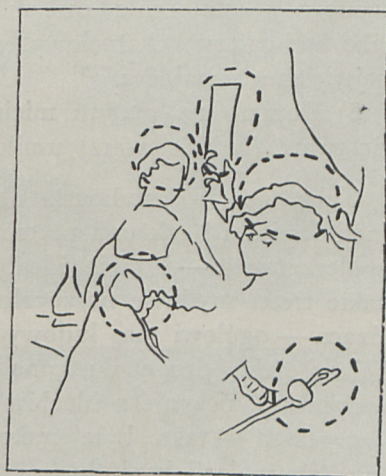


Oglądając obraz, najsilniej będziemy widzieli najsilniejszy klucz kompozycji, tzn. pierwszy, który ściągnie na siebie najwięcej spojrzeń. Od siły występowania każdego z następných miejsc obrazu będzie zależała ilość przyciągniętych przez nich spojrzeń. Wskutek tego wzrok nie będzie oglądał obrazu błakając się przypadkowo po powierzchni, lecz w sposób zorganizowany będzie przechodził stopniowo od jednego klucza kompozycyjnego do drugiego, podług ich kolejności — aż do wyczerpania wszystkiego, co obraz ma do oglądania.



Ta narzucona, zorganizowana kolejność oglądania i akcentowania tego, co autor wskazuje jako najważniejsze w obrazie (zawartość głównego klucza kompozycyjnego) — nadaje przejrzystą wymowę treści obrazu. Poszczególne miejsca obrazów przemawiają nie wszystkie na raz, lecz w kolejności zorganizowanej i wyznaczonej przez autora. Dlatego główne treści obrazu (znajdujące się w głównych kluczach kompozycyjnych) występują przed treściami drugorzędnymi. Natura, wyrażona środkami widzenia światłocieniowego, zostaje poddana opracowaniu metodą kluczy kompozycyjnych. Poszczególne jej miejsca zostają wzmocnione (i te widzimy przede wszystkim), inne — osłabione (i te zaledwie docierają do naszej świadomości, gdyż je zaledwie dostrzegamy). Stosowanie kluczy kompozycyjnych ułatwia odczytywanie intencji obrazu.

Analizując „Autoportret Rembrandta z Saskią“ określimy jego klucze kompozycyjne. Znajdują się one w miejscach kontrastów światłocieniowych, a ich stopniowanie zależy od siły tych kontrastów.



182
Rembrandt
Autoportret z Saskią
XVII w.

Jak widzimy, klucze kompozycyjne rozmieszczone są:

- 1) Na styku białego pióra strusiego z czarnym kapeluszcem,
- 2) na głowicy szpady,
- 3) na ręce obejmującej żonę,
- 4) na ręce trzymającej kielich,
- 5) na twarzy żony.

Co oznacza takie rozmieszczenie kluczy kompozycyjnych? — Oznacza ono, że wymowę, płynącą z poszczególnych przedmiotów na obrazie, należy przyjmować w tym porządku, jaki narzuca kolejność stopniowania kluczy kompozycyjnych. Oznacza ono, że:

1) Za najważniejszy fakt, godny wszechstronnego podkreślenia, uważa Rembrandt posiadanie drogiego, zamorskiego, strusiego pióra na czarnym kapeluszu.

2) Że za następny co do znaczenia fakt uważa posiadanie szpady z drogą głowicą. Oba te fakty świadczą o pozycji Rembrandta w hierarchii społeczeństwa mieszczańskiego, uzyskanej dzięki posiadaniu odpowiednich bogactw.

3) Że dopiero po posiadaniu majątku — następnym co do znaczenia faktem jest posiadanie na własność żony (a ściślej — jej ciała). Zgodne to jest zresztą z regułą mieszczańską — najpierw majątek, a później żona.

4) Kosztowny kielich z winem (również zamorskim) stanowi dodatkowy aspekt rozkoszy płynących ze spożycia, zabezpieczonego dostatecznie dużym majątkiem. Rozkosze spożycia, jako najwyższy cel życiowy, osiągnane przez zgromadzenie jak największego majątku.

5) Dopiero na piątym miejscu w tej skali wartości znajduje się twarz (ludzka twarz) umiłowanej żony.

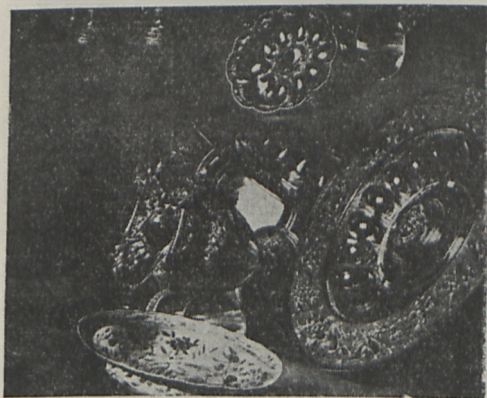
Taką wymowę nadawała obrazowi epoka pierwotnej akumulacji kapitału i tak ona przemawiała do mentalności ówczesnego społeczeństwa — i takie ideały (używanie i zdobycie majątku), takie treści myślowe narzucało mieszczaństwo jako klasa prowadząca — ogółowi mas ludowych. Przedstawić cele mieszczaństwa (klasy) jako drogę dostępną dla wszystkich i pociągającą dla wszystkich, uczynić z ideałów mieszczańskich ogólną normę dla wszystkich — taka była metoda formalizmu w epoce pierwotnej akumulacji kapitału.

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 odbywała się walka z feudalizmem o „naturalne“ prawo do burżuazyjnego, nie ograniczonego niczym (poza majątkiem) spożycia.

„Naturalne“ prawo do spożycia, dostępne dla każdego człowieka, było hasłem, które napędzało masy ludowe do walki przeciwko feudalizmowi o realizację klasowych interesów mieszczaństwa. „Naturalne“ prawo do konsumpcji wyrażało się w „naturalnym“ przedstawianiu dóbr konsumpcyjnych, uczynionych szczególnie pociągającymi przez odpowiednie wydobycie ich z obrazu i operowanie kluczami kompozycyjnymi. Przeważającą większość obrazów tej epoki stanowią dzieła, kryjące w sobie pochwałę dóbr konsumpcyjnych i rozkoszy spożycia. Ich tematem jest nie praca, lecz rozkosz konsumpcji. W scenach z życia warstw ludowych widzimy grę w kości, pijatyki, tańce, sceny obżarstwa, zabawy. Nawet ubogich i żebraków przedstawia się podczas jedzenia. Obiektywny realizm widzenia jako narzędzie poznania świata został użyty do zniekształcenia obrazu rzeczywistości zgodnie z klasowym interesem potężniejszego mieszczaństwa.



183
Rubens
Portret
Heleny Fourment
fragment
XVII w.



184
Rubens
Sen Sylena
fragment
XVII w.

185
Murillo
Chłopcy
grający
w kości
XVII w.



186
Rubens
Uwieńczenie
bohatera
fragment
XVII w.





187
Rubens
Helena Fourment
z dziećmi
XVII w.

Epoka idących rewolucji mieszczańskich — holenderskiej i angielskiej — nie tylko zapowiadała, że lepiej nakarmić ogół mas ludowych. Zastępując formację feudalną przez formację mieszczańsko-kapitalistyczną zmieniała ona wszystkie stosunki zachodzące pomiędzy ludźmi. Samo pojęcie człowieka nabierało innej treści niż poprzednie, scholastyczno-feudalne.

Z biegiem lat na obrazach Rembrandta zanikają akcenty znajdujące się na przedmiotach. Klucze kompozycyjne w coraz większym stopniu wydobywają samego tylko człowieka — jego twarz, ręce, pierś. Następuje koncentracja uwagi, ześrodkowanie jej na samym c z ł o w i e k u.



188
Rembrandt
Autoportret
XVII w.

Klucz kompozycyjny wydobywa samo tylko myślące czoło — nawet nie całą twarz. Uwaga zostaje skupiona na czynności myśli. „Myślę, więc jestem“ (Descartes). Myśląca jednostka może i musi być sędzią prawdy i słuszności nie czekając na pomoc nadprzyrodzoną. Posiada rozum, który sam i niezależnie wyrokuje. Rozum ten ma podstawę w stałej i niezmiennej naturze ludzkiej.

Tak wyraża się — jednakowy u Descartes'a i Rembrandta — humanizm mieszczański, przeciwstawiający indywidualną prawdę jednostki (człowieka „naturalnego“), jej godność osobistą, odwagę indywidualnego myślenia i bohaterstwo walki o słuszność własnych przekonań — narzuconym, „nadprzyrodzonym“ prawdom scholastyki feudalnej*.

Należy z całą wyrazistością uświadomić sobie tę specyficzność humanizmu XVI—XVII wieku, jego linii rozwojowej, łączącej bohaterów i męczenników myśli, wyrastających z ówczesnej, historycznie postępowej roli swej klasy. Należy dokładnie sobie uświadomić klasowy charakter tego humanizmu i związku, jaki zachodzi pomiędzy hasłem indywidualnego bogacenia się a hasłem indywidualnego bohaterstwa w walce o osobistą prawdę człowieka „naturalnego“. Należy poza jednym i drugim widzieć mobilizujące hasła rodzącego się kapitalizmu.

Lecz treści te nie mogłyby być wyrażone, gdyby na drodze długich poszukiwań empirycznych nie został osiągnięty realizm światłocieniowej świadomości wzrokowej. Wyrazić czynność myślenia, wyrazić aktywność twarzy ludzkiej, wyrazić humanistyczne treści rodzącego się kapitalizmu (jeszcze postę-

●
* Nie zachodził tutaj wypadek jakiegoś ściśle zawodowego, ciasno cechowego zamykania się Rembrandta w kręgu spraw czysto „fachowych“, malarskich. Świadomość operowania kluczami kompozycyjnymi wyrastała z całokształtu systemów naturalnych.

Tę samą rzeczywistość, jak gdyby odpowiadając Rembrandtowi, wyraża Descartes: „Ale tak samo jak malarz nie mogąc jednako dobrze przedstawić w płaszczyźnie obrazu wszystkich rozmaitych stron brylowatego ciała wybiera jedną z głównych, którą obraca ku światłu, inne zaś zostawia w cieniu, ukazując z nich tyle tylko, ile można widzieć z danego punktu...“ (*Rozprawa o metodzie*).

Tak malarzowi Rembrandtowi odpowiada racjonalista Descartes, którego „rozum“ zdolny do samodzielnego poznawania świata stał się podstawą późniejszego rozwoju materializmu.

powego — w walce z feudalizmem) — było możliwe jedynie przez operowanie metodą kluczy kompozycyjnych. A klucze kompozycyjne rozwinęły się z obserwacji stosunków światła i cienia na przedmiocie. Ażeby wyrazić człowieka jako istotę myślącą i przeżywającą, należało ześrodkować całą uwagę na jego myślącym czole, umieścić to czoło w obrębie głównego klucza kompozycyjnego, przeciwstawić jasność myślącego czoła — ciężkim ciemnościami otaczającego tła. Indywidualistyczne treści humanizmu mieszczańskiego nie mogły być wyrażone inaczej, jak przy pomocy realizmu światłocieniowego. W samej świadomości widzenia światłocieniowego tkwią dialektycznie z nią związane składniki formalizmu, tzn. klasowo uwarunkowanego odkształcenia obiektywnego obrazu świata.

Narastanie świadomości wzrokowej było następstwem narastania sił wytwórczych. Wzrost realizmu widzenia, tak jak rozwój mowy, następuje jako odpowiedź na potrzeby wysuwane przez rozwój działalności produkcyjnej, przybierającej formy coraz doskonalsze i bardziej skomplikowane.

Lecz to narastanie sił wytwórczych w toku historii powołało do życia kolejne, następujące po sobie formacje antagonistyczne. Interes klas panujących i wyzyskujących, które kolejno następowały po sobie, usiłował podporządkować sobie nowo zdobyte zasady widzenia, by je przekształcić w narzędzie oddziaływania ideologicznego. Należy umieć odróżnić, co w danej epoce stanowi składnik obiektywnie narastającego widzenia, a co jest wykorzystaniem tego widzenia dla celów odbywającej się walki klas. Inaczej mówiąc — co jest nowym, empirycznie sprawdzalnym przyrostem widzenia, a co — klasowo uwarunkowaną treścią, wniesioną przez jedną z walczących klas. Musimy przy tym pamiętać, że w toku historii ulegają zmianom nie tylko walczące klasy, lecz również argumenty ideologiczne, jakimi się one posługują dla utrwalenia swego istnienia. Dlatego te same zasoby widzenia mogą być wykorzystane zarówno przez jedną, jak i przez drugą z walczących stron. Tak też uczyniła reakcja feudalno-katolicka XVI—XVII wieku rozwijając widzenie światłocieniowe w tym celu, by przy jego pomocy uprawdopodobnić, urealnić (oddać tak prawdziwie, jak w naturze) — treści przeciwstawne rewolucji mieszczańskiej.

Na czym polegała przeciwstawność tych treści? — Była to polityczna walka mieszczaństwa o ustanowienie swojej formy

państwa i swojego ustroju społecznego przeniesiona w dziedzinę pojęć ogólnych. Główny konflikt rozgrywał się dokoła zagadnienia, co ma być źródłem wszelkich praw i ustrojów społecznych: człowiek „naturalny“ i „naturalne“ prawo przyrody, czy też konieczne i wieczne prawdy objawienia religijnego? Przeniesiony w dziedzinę myśli, był to konflikt pomiędzy nauką empiryczną a filozofią zgodną z objawieniem. „Był skończony ma źródło w bycie nieskończonym“ — twierdzili jezuici (Suarèz).

Uprawdopodobnić te twierdzenia — pokazać, iż świat skończony posiada swe źródło w świecie nieskończonym, wyrazić przeciwieństwo pomiędzy stworzonym a niestworzonym — i pokazać to tak, by nikt nie miał wątpliwości — można było tylko przez wykorzystanie wszystkich zasobów nowo zdobytego widzenia światłocieniowego. Pokazać świat nieskończony w jego współdziałaniu ze światem ziemskim, przedstawić go tak realnie, by ten realizm mógł służyć za dowód naoczny — na tym polegało zagadnienie, które często napotykaemy w sztuce hiszpańskiej i włoskiej XVI i XVII wieku. Dowód rozumowy, używany w rozprawach filozoficznych, w rozważaniach i twierdzeniach miał tu zostać zastąpiony przez naoczny dowód realistycznej interpretacji („tak prawdziwe, jak żywe“). Łaskę z nieba, światło padające z góry i opromieniające ludzi na ziemi należało pokazać wykorzystując wszelkie empiryczne zdobycze widzenia światłocieniowego. Osiągnąć ten wyraz można było tylko przez odpowiednie rozstawienie kluczy kompozycyjnych, odpowiednio wzmocnionych lub osłabionych.



189
Murillo
Św. Rodryg
XVII w.



190
Murillo
Oględziny głowy
XVII w.



191
Murillo
Wizja św. Feliksa
fragment
XVII w.

Wyodrębnione zostały dwa klucze kompozycyjne, przeciwstawione sobie: światło padające z góry — i postacie ludzi na dole. Tak została wyrażona treść teologiczna. Światło łaski, padające z góry, opromienia ludzi, działających na ziemi.

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. Zniekształcenie obrazu rzeczywistości tkwiło bezpośrednio w samych składnikach realistycznego widzenia, zostało umożliwione i wyprowadzone z samej specyfiki widzenia światłocieniowego.

Światło padające z górnego klucza kompozycyjnego, oświetlając postać ludzką i wydobywając ją z mroków tła, nadaje jej wyraz natchnienia i blask genialnej myśli, promieniującej nań z nieba. W ten sposób feudal, posiadacz setek lub tysięcy chłopów pańszczyźnianych, wyzyskiwacz i grabieżca zostaje przemieniony w osobę o wzniosłych natchnieniach i mądrości, zesłanej z łaski nieba — zostaje wyjęty ze zwykłych ludzkich wymiarów i przeniesiony w świat istot ponadludzkich.



192
Murillo
Autoportret artysty
XVII w.

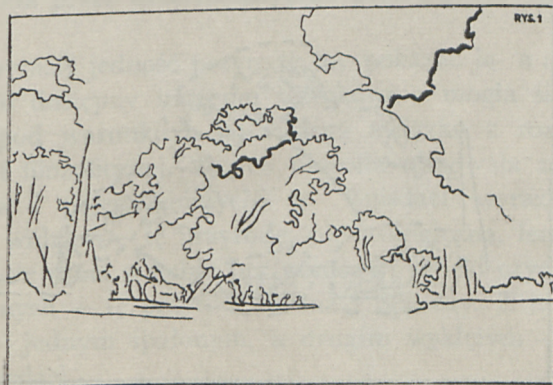
Wymowa kluczy kompozycyjnych wydobywała treści bohaterskie i ułatwiała mobilizację sił gromadzących się z obu stron w burzliwym okresie rewolucji mieszczańskich i pierwotnej akumulacji kapitału. Wydobywała treści bohaterskie zarówno mieszczańskie, czerpiące swoje racje z samego człowieka, z człowieka empirycznego, z jego myśli i natury, jak i treści religijno-feudalne, wyjaśniające siły człowieka jako zależne od natchnienia i łaski, zesłanych z nieba.

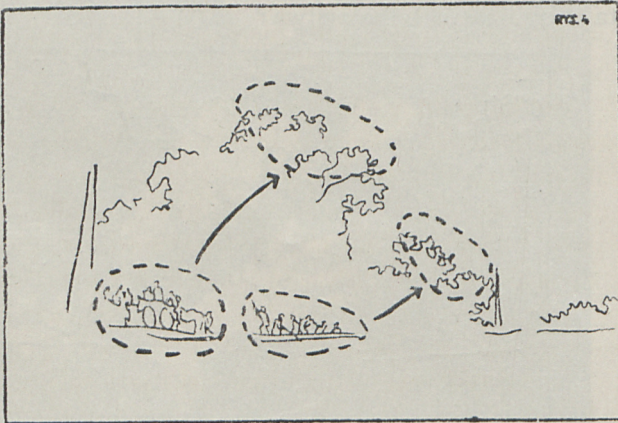
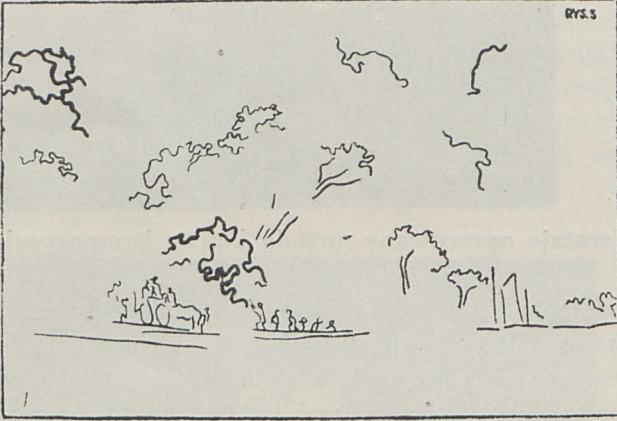
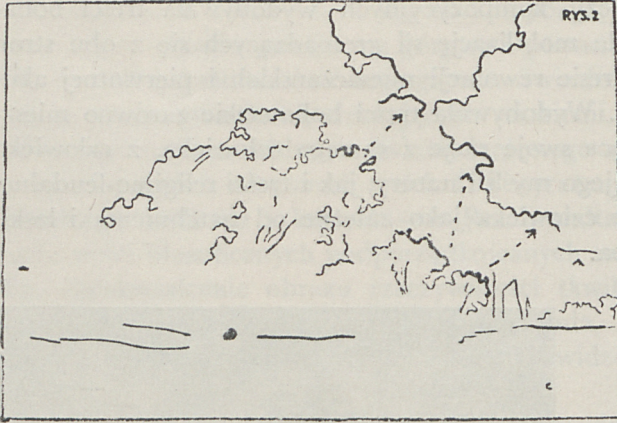


193
Ruisdael
Krajobraz
XVII w.

Nawet pejzaż zostaje opracowany metodą kluczy kompozycyjnych.

Wskutek wzmocnienia kontrastów światła i cienia została wzmoczona, podniesiona o kilka stopni dramatyczna wymowa krajobrazu. Krajobraz ten nabiera cech krajobrazu bohaterskiego. W związku z poprzednimi rozważaniami jest to zupełnie zrozumiałe. Lecz w imię jakich treści filozoficznych, społecznych i innych następuje ta mobilizacja bohaterstwa?





Dla odczytania tych treści określimy klucze kompozycyjne.

Jak wynika z analizy — główne klucze kompozycyjne zostały rozmieszczone parami. Kluczowi kompozycyjnemu położonemu na drzewach (lub na ziemi) odpowiada klucz kompozycyjny znajdujący się na chmurach. Kształty w każdej z tych par zostały wzajemnie do siebie upodobnione. Nastąpiła architektonizacja drzew — do chmur. Dzięki temu cały pejzaż został nasycony składnikami chmur i burzy. Burzliwa historia rewolucji niderlandzkiej i angielskiej, wojny trzydziestoletniej, dalekich wypraw handlowych i morskiego handlu kolonialnego weszła do obrazu i nasyciła go swoją dynamiką.

To wzajemne „przesiákanie“ składników natury, upodabnianie drzew do chmur, ludzi do drzew, a chmur do ziemi i do drzew, nadawanie jednolitego kształtu całej naturze (zamiast odrębnego traktowania poszczególnych przedmiotów) miało — w dalszym planie — wyraźną podstawę filozoficzną. W ideologicznej podbudowie obrazu odnajdziemy twierdzenia Giordana Bruno:

1) O jedności materii świata,

2) że materia jest żywa, a więc wolna

oraz naukę Spinozy o przewyciężaniu dualizmu materii i ducha na rzecz jednolitej substancji świata: „Porządek i powiązanie rzeczy jest takie samo, jak porządek i powiązanie idei“. Zaprzeczając dualizmowi świata głosił powszechny determinizm natury pojętej jako mechanizm. Przyroda nie ma ustroju celowego, nie rządzą nią czynniki nadprzyrodzone, istnieje tylko zależność przyczyny i skutku. To panteizm, w którym Bóg jest przyrodą, a pozbawiona czynników nadprzyrodzonych przyroda jest rządzona przez deterministyczne prawa przyczyny i skutku.

Myśl o tym, by wyrazić jedność przyrody, by pokazać ją n a o c z n i e, w sposób dostępny naszemu wzrokowi — mogła się ukształtować tylko pod warunkiem jej ścisłego związku z rozwojem ogólnej myśli filozoficznej. To, co filozofia ujmowała za pomocą mowy, słów i pojęć ogólnych, to Ruisdael wyraził w sposób dający się widzieć — tę przyrodę, nie teologiczną, lecz świecką, rozwijającą się sama z siebie bez pomocy i opieki czynników nadprzyrodzonych — tę przyrodę Bruna i Spinozy. Z takimi „heretykami“ — jednym spalonym, a drugim wyklętym — dzielił swe myśli Ruisdael.

Tak formalistyczne zniekształcanie obrazu rzeczywistości, umożliwione przez posługiwanie się metodą kluczy kompozycyjnych, zmienia się w swoje przeciwieństwo, rozwijające się w płaszczyźnie postępowych prądów umysłowych swojej epoki. Formalizm w toku rozwoju przekształca się w swoje zaprzeczenie dialektyczne, w historyczną prawdę realizmu wyższego rzędu. O treści tego realizmu — społeczne, polityczne i kulturalne — walczyły rewolucje mieszczańskie.

111

7

pełne widzenie empiryczne (pełny rozwój mieszczaństwa)

Zarówno widzenie bryłowe (renesansowe), jak i widzenie światłocieniowe (barokowe), opierały się na schemacie trójwymiarowej perspektywy zbieżnej.

Perspektywa ta umiała wyrazić wszystkie stopnie oddalenia (zmniejszające się wymiary przedmiotów) i wszystkie skróty, w jakich widzimy linie idące od nas ukośnie w głąb. Dla dokładnego wykreślenia tych wymiarów przyjmowało się istnienie punktu położonego na wprost nas, na linii naszego widzenia, znajdującej się na wysokości naszych oczu, tzn. na horyzoncie. Ten punkt odpowiadający kierunkowi naszego spojrzenia był punktem zbiegu wszystkich linii równoległych do kierunku spojrzenia.

Dzięki konstrukcji geometrycznej otrzymanej w ten sposób, można było określić położenie i wymiary każdego dowolnego kierunku i każdego dowolnie wybranego odcinka linii.

Dzięki konstrukcjom trójwymiarowej perspektywy zbieżnej otworzyła się przed malarzami możliwość ścisłego określenia każdego przedmiotu znajdującego się w dowolnym oddaleniu. Perspektywa trójwymiarowa zbieżna dawała możliwość zmierzenia i wykreślenia każdego przedmiotu w sposób matematycznie poprawny. Na tej perspektywie opierały się efekty przestrzenne malarstwa wieków XV, XVI, XVII, XVIII i pierwszej połowy XIX, efekty oparte — zdawałoby się — o nieomyłne prawa obliczeń matematycznych.

Lecz w rzeczywistości ta pozornie matematycznie nieomylna perspektywa zbieżna jest perspektywą nie odpowiadającą rzeczywistości naszego widzenia. Jej pozorna nieomylność opierała się na założeniu czysto umownym, że rzeczywistość znajdującą się przed nami ogarniamy jednym spojrzeniem, że świat przed nami widzimy jednym spojrzeniem, u którego końca leży punkt zbiegu. Przyjmując to założenie musimy nieuchronnie przyjąć również wszystkie dalsze konsekwencje, wszystkie zasady tej perspektywy. Lecz nigdy nie oglądamy natury przy pomocy jednego nieruchomego spojrzenia. Nasze oczy wędrują z przedmiotu na przedmiot. Zatrzymując się na jednych, opuszczając drugie, wędrując w rozmaitych kierunkach, nasze widzenie nie jest nieruchomym schematem matematycznym, lecz ruchomą c z y n n o ś c i ą fizjologiczną.

Perspektywa zbieżna wychodzi z założenia, że jednym nieruchomym spojrzeniem równomiernie ogarniamy całe pole widzenia. Patrzymy w punkt zbiegu i wówczas widzimy obraz świata. To odpowiadałoby matematyce, lecz nie odpowiada rzeczywistości naszego widzenia. Nigdy nie patrzymy na świat jednym spojrzeniem nieruchomym. Nasze widzenie świata składa się ze spojrzeń ruchomych. Patrzymy kolejno na rozmaite przedmioty, rzucamy spojrzenia w różnych kierunkach, i dopiero z podsumowania ich przez uświadamiającą myśl powstaje jednolity obraz widzianej rzeczywistości. Obraz widzianego świata powstaje więc nie w jednym nieruchomym spojrzeniu, lecz w całej czynności myśli.

Logicznie wyrozumowane i matematycznie wykreślone jedno spojrzenie, ogarniające całe pole widzenia, jest fikcją i znajduje się w sprzeczności z empiryką naszego zwykłego procesu oglądania świata, który znajduje się przed nami.

Jeśli zechcemy konsekwentnie przeprowadzić tę fikcję i zbudować obraz zgodny z nią — wówczas wyjdą na jaw zawarte w niej sprzeczności.

Ażeby utrzymać cały obraz w polu widzenia (patrzac nań jednym nieruchomym spojrzeniem), musimy centralny punkt wzroku umieścić gdzieś w środku obrazu, a wszystkie przedmioty ustawić w odpowiedniej odległości od tego punktu (stosownie do ich znaczenia na obrazie).

Ten centralny punkt (zaznaczony przez zbieg linii perspektywicznych) znajduje się w środku, pomiędzy głowami matki i dziec-

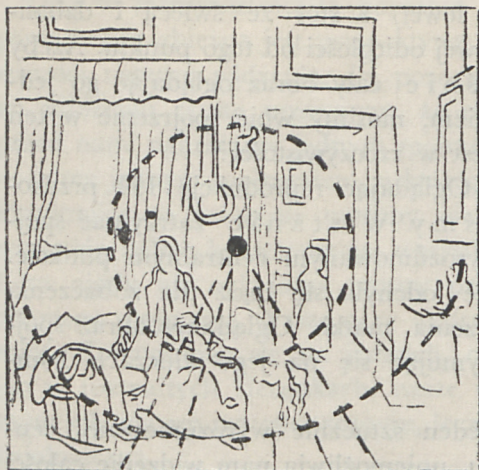
ka. Kołyska (u dołu po lewej) i stół ze świecą i dzbankiem znajdują się w jednakowej odległości od tego punktu. Ażeby więc widzieć jednocześnie cały obraz oglądając go jednym nieruchomym spojrzeniem, musimy wbić spojrzenie w ten centralny punkt. Czy tak jest w rzeczywistości?

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.

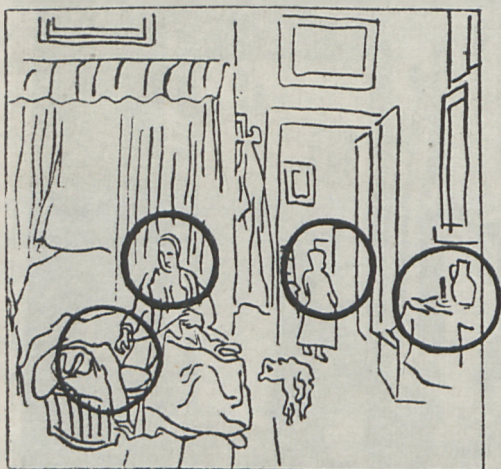
Spojrzenie, rzucone w jeden sztucznie wyrozumowany centralny punkt danego obrazu, uniemożliwia nam widzenie całości obrazu.



194
P. de Hooch
Matka przy kołysce
XVII w.



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



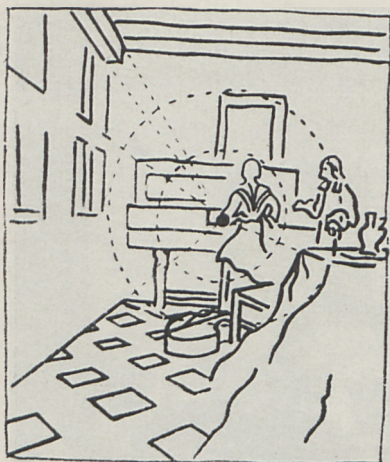
Podobny wypadek widzimy u Vermeera.

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



195
Vermeer
Lekcja muzyki
XVII w.

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 wykoncypowanym punkcie. Chcąc obejrzeć obraz oglądamy go rzeczywistym, ruchomym spojrzeniem. Zatrzymać naszego spojrzenia nie może nawet to, że taki malarz jak Vermeer umieścił tutaj główny klucz kompozycyjny (najsilniejszy kontrast światła i cienia).



Nawet ten kontrast nie może zatrzymać spojrzenia. Sztuczna koncepcja jednego nieruchomego spojrzenia, sprzeczna z codziennym doświadczeniem naszego widzenia, powoduje oczywisty formalizm obrazu. Klucz kompozycyjny podkreśla najmniej ciekawe (pod względem treści) miejsce obrazu, staje w sprzeczności z jego tematyką.

Dlatego w toku dalszej ewolucji przeciwstawiono perspektywie trójwymiarowej zbieżnej, powstałej z obliczeń matematycznych — rzeczywistą, fizjologiczną prawdę naszego widzenia, widzenia ruchomego. Tak narasta nowa świadomość wzrokowa — świadomość widzenia ruchomego, widzenia nie skonstruowanego matematycznie, lecz fizjologicznego.

Konsekwencje tego widzenia dały się najłatwiej zaobserwować, znalazły swój wyraz przede wszystkim w zakresie koloru. Poprzednio, w widzeniu barokowym, kolor zawsze pozostawał sam sobą. Zmieniało się w nim tylko nasycenie światłocieniowe: domieszka koloru ciemnego. Lecz sama substancja barwna pozostawała bez zmiany. Kolor czerwony pozostawał zawsze tym samym kolorem czerwonym, słabiej lub silniej zacięniowanym, zabarwionym na ciemny kolor cienia.

Przy widzeniu ruchomym i przenoszeniu spojrzenia z jednego punktu na drugi musimy wziąć pod uwagę reakcję nerwów wzrokowych. Oczy nasze nie tylko widzą kolor. To widzenie nie jest jakimś abstrakcyjnym idealnym procesem widzenia, odbywającym się poza udziałem materialnych składników naszej istoty. Widze-

nie jest reakcją nerwów wzrokowych. Jeśli patrzymy na jakiś kolor, wówczas oddziałują on na nerwy wzrokowe. W wyniku tego oddziaływania zachodzą w nich procesy fotochemiczne, zmieniające reakcję nerwów, wyczerpujące ich wrażliwość na widzenie danego koloru. Gdy przenosimy spojrzenie na przedmiot sąsiedni, widzimy kolor przeciwstawny. Powoli nerwy wzrokowe stają się znów wrażliwe i znów widzimy właściwy kolor danego przedmiotu. Jeśli znów przeniesiemy spojrzenie, zobaczymy wówczas kolor przeciwstawny kolorowi drugiego przedmiotu. Ten proces powstawania kolorów przeciwstawnych zdecydował o rozwoju kolorystyki impresjonistycznej. Malarstwo stało się barwne nie dlatego, że to odpowiadało subiektywnym upodobaniom kilku malarzy, lecz dlatego, że malarze zobaczyli świat w widzeniu ruchomym i uświadomili sobie, że w widzeniu ruchomym świat jest barwny, że po każdym oglądanym kolorze widzimy jego kolor przeciwstawny. Dlatego zamiast kolorów szarych i światłocieniowych zobaczono wielostronną i nasyconą barwność natury. Podstawy kolorystyki impresjonistycznej tkwią w podłożu wzrokowym, w realnym, empirycznie sprawdzalnym procesie widzenia ruchomego.

Realizm impresjonizmu jest realizmem widzenia ruchomego — rzeczywistego, fizjologicznego procesu oglądania świata spojrzeniem ruchomym. Przy spojrzeniu ruchomym kolor każdego przedmiotu przestaje być kolorem jednoznacznym. Jego zabarwienie zależy od tego, jaki kolor widzieliśmy poprzednio. Z każdego oglądanego poprzednio przedmiotu przenosimy kolor przeciwstawny jego kolorowi. Tak np. z koloru czerwonego przeniesiemy zieleni, jaka powstanie w oku na skutek oglądania czerwieni. Po oglądaniu koloru żółtego przeniesiemy z niego barwę niebieską. W ten sposób każdy przedmiot wchłonie w siebie wszystkie kolory przeciwstawne kolorom otoczenia. Kolor przestaje być kolorem jednolitym. Powstają w nim drgania i odchylenia barwne, uwarunkowane wpływem kolorów, jakie się oglądało poprzednio. Przy spojrzeniu ruchomym kolor nie jest jedną reakcją nerwów wzrokowych na daną lokalną barwę, lecz wynikiem wielokrotnych nawarstwiających się na siebie relacji z procesem oglądania, wynikiem wielokrotnych spojrzeń rzucanych na przedmioty otaczające — a jednocześnie wynikiem rzeczywistych, sprawdzalnych procesów fotochemicznych, zachodzących w oku jako reakcje na widziane kolory przedmiotów.

Kolorystyka impresjonistyczna powstała — jak widzimy — nie z chęci wyjaskrawienia obrazu, nie z bliżej nie dających się określić motywów estetycznych, lecz z uświadomienia sobie, że nasze widzenie nie jest jednorazowym aktem nieruchomego oka, lecz czynnością wielokrotną i procesem odbywającym się w czasie. Ruchome widzenie trwające w czasie jest zdobyczą nowej świadomości wzrokowej. Na bazie nowej świadomości wzrokowej powstała nowa forma malarska, składająca się z nawarstwiających się na siebie poszczególnych relacji wzrokowych, niezależnych od siebie i wyrażonych oderwanymi, nie zlewającymi się ze sobą dotknięciami pędzla. Każdy dotyk pędzla wprowadza nową sytuację barwną i wyraża nowe relacje wzrokowe, nowy moment widzenia.

W podłożu filozoficznym warunkującym odrębność, nowość impresjonizmu — tkwią więc dwie przesłanki:

1) Nie należy rozpatrywać obserwowanego zjawiska lub przedmiotu w jego mechanicznym oderwaniu od obserwatora. Istnieje współzależność pomiędzy obserwatorem a zjawiskiem obserwowanym. Jedno wywiera wpływ na drugie, jedno przechodzi w drugie, gdyż nie ma rzeczy odrębnych i niezależnych jedna od drugiej.

2) Upada również czysto mechaniczny newtonowski rozdział czasu i przestrzeni. Ze stanowiska mechaniki newtonowskiej istnieje pusta przestrzeń, w której może się znajdować (lub też nie istnieć) — materia. Odrębnie od przestrzeni istnieje czas, w którym może trwać ta pusta przestrzeń lub znajdująca się w niej materia (o ile się zjawi w danym punkcie przestrzeni).

Ze stanowiska materializmu dialektycznego zarówno przestrzeń, jak i czas są tylko postaciami, w jakich poznajemy ruch materii. Istnienie ich jest więc wzajemnie uwarunkowane.

Prześledźmy jeszcze raz cały przebieg widzenia ruchomego. Stwierdziliśmy doświadczalnie, że oglądamy znajdującą się przed nami rzeczywistość nie jednym, logicznie wydedukowanym spojrzeniem, lecz widzeniem ruchomym, wędrującym od jednego przedmiotu do drugiego. Patrzymy na jakiś przedmiot. Widzimy jego kolor. Lecz widzenie to nie odbywa się w sferze oderwanych (od materii) własności zmysłowych. Nie jest ono pozamaterialnym odbiorem duchowych, subiektywnych doznań. Widzimy przedmiot dlatego, że jego materia działa na materię naszych oczu. Jest to sprawdzalne, wymieralne działanie jednej

materii na drugą. Widzimy kolor dlatego, że przedmiot — poprzez promieniowanie — działa na nasze oczy. Na czym polega to działanie? — Na wywoływaniu reakcji fotochemicznych w nerwach siatkówki oka. W wyniku zmian chemicznych, jakie zachodzą w nerwach siatkówki, nerwy tracą wrażliwość widzenia koloru, który oglądają. Wskutek tego wyczerpania zdolności widzenia koloru, gdy przeniesiemy spojrzenie na inne miejsce, na inny przedmiot, zobaczymy go w kolorze przeciwnym poprzednio oglądanemu przedmiotowi. Jeśli np. oglądaliśmy poprzednio przedmiot zielony, to po przeniesieniu spojrzenia na nowy przedmiot — zobaczymy go początkowo w kolorze czerwonym, niezależnie od jego barwy własnej. Dopiero po upływie pewnego (krótkiego) okresu czasu, gdy w nerwach dojdzie do skutku proces regeneracyjny, zobaczymy ten przedmiot w jego kolorze lokalnym.

Zjawisko powstawania kolorów następczych tłumaczy się tym, że proces naszego widzenia nie odbywa się w idealnym świecie samych idei i umysłów, lecz jest wynikiem materialnego oddziaływania oglądanego przedmiotu na materię siatkówki oka. W tym oddziaływaniu bierze udział zarówno przedmiot znajdujący się poza człowiekiem, jak i znajdujące się w człowieku jego nerwy wzrokowe.

Po wieku XIX, po badaniach fizjologii wzroku stało się niemożliwością mówienie o „prawdziwym“ kolorze przedmiotu, niezależnym od naszego aparatu odbiorczego, o kolorze wyeliminowanym z materialnego procesu widzenia. W widzeniu ruchomym — a takie jest nasze rzeczywiste widzenie natury — wpływ materialnych składników widzenia występuje najdobitniej. Wyraża się on przez powstawanie i wygasanie kolorów następczych.

Schemat czynności wzrokowych i reakcji zachodzących w oku byłby następujący:

- 1) Oglądanie przedmiotu (pierwszego) i widzenie jego koloru lokalnego,
- 2) przytępienie wrażliwości nerwów wzrokowych na ten kolor i jego wygasanie w naszym widzeniu,
- 3) przeniesienie spojrzenia na drugi przedmiot,
- 4) oglądanie drugiego przedmiotu, przy czym nie widzimy jego barwy lokalnej. Zamiast niej mamy w oku zabarwienie na kolor przeciwny kolorowi pierwszego przedmiotu;

5) wygasanie barwy następczej i widzenie lokalnej barwy drugiego przedmiotu,

6) przytępienie wrażliwości siatkówki na lokalny kolor drugiego przedmiotu i jego wygasanie,

7) przeniesienie spojrzenia na trzeci przedmiot.

Przy oglądaniu natury spojrzeniem równomiernie ruchomym wystąpią zarówno kolory lokalne, jak i następcze każdego przedmiotu. Każdy przedmiot zobaczymy w dwóch barwach, kolejno po sobie następujących — w barwie przeciwstawnej, następczej w stosunku do poprzednio oglądanego przedmiotu — i w barwie własnej, lokalnej, charakteryzującej dany przedmiot. Pierwszy kolor jest reakcją oka na poprzedni przedmiot, drugi kolor — na przedmiot oglądany obecnie. Nie widzieć kolorów następczych moglibyśmy tylko pod warunkiem wyeliminowania materialnych, fizjologicznych składników oka, warunkujących widzenie — moglibyśmy tak widzieć tylko będąc duchami bezcielesnymi, widzącymi bez udziału oczu. Rozpatrywać widzenie w oderwaniu od materialnego aparatu oka, mówić o „prawdziwym“, nie — „subiektywnym“ kolorze, niezależnym od procesów biochemicznych, zachodzących w oku — jest najczystszy idealizm.

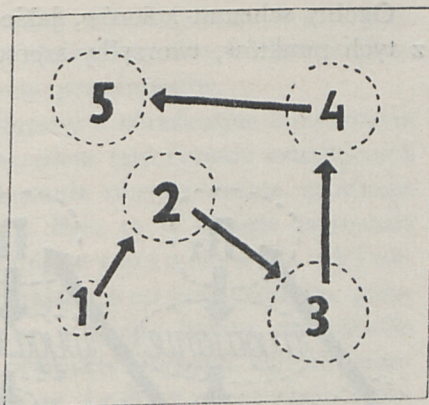
Jesteśmy taką samą materią, jak i znajdująca się poza nami — i żadnej sztucznej, izolującej przegrody nie da się zbudować. Materia jest ciągła i każda jej część działa na inną. Działanie zewnętrznej materii wywołuje całkiem określone zmiany w materii naszego ciała — i to jest odbiór doznań.

Negowanie materialnych zmian, zachodzących w nas w procesie odbioru doznań, opiera się, w rzeczywistości, o założenie, że odbieramy te doznania nie ciałem (okiem itp.), lecz duchem, którego substancja nie ulega zmianom w zetknięciu z materią.

Tylko wówczas byłoby słuszne malować obiektywny świat zewnętrznych przedmiotów jako prawdziwy — i wyeliminować wewnętrzny świat jako duchowy, subiektywny i nieprawdziwy.

Lecz jeśli uznajemy, że jesteśmy ciałem, musimy oprzeć naszą świadomość widzenia o wszelkie zaobserwowane fakty materialnego procesu widzenia.

Ruch spojrzenia ruchomego w stosunku do płaszczyzny obrazu przebiegałby w sposób następujący — zatrzymując się w punktach oglądania i przenosząc się od jednego z nich do drugiego:



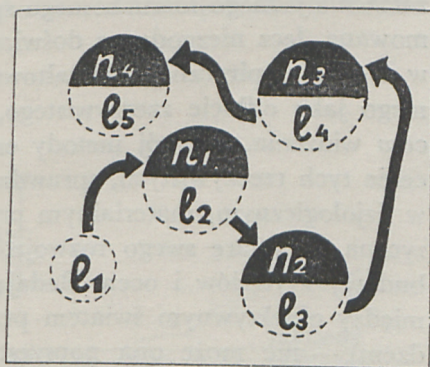
Jakie kolory zobaczy uważny obserwator w każdym z tych punktów?

W wyjściowym punkcie 1 — spojrzenie bezpośrednio padnie na jego kolor lokalny (l_1) i zobaczy go.

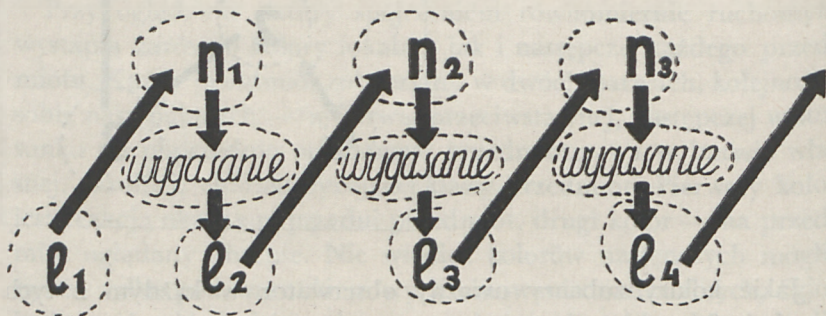
W punkcie 2 — spojrzenie przeniesione z punktu 1 nie zobaczy od razu lokalnego koloru (l_2), lecz pod wpływem poprzednio oglądanego w punkcie 1 koloru (l_1) zobaczy jego kolor następczy (n_1). Dopiero po wygaśnięciu koloru (n_1) — wystąpi lokalny kolor danego punktu — (l_2). Tak więc, w punkcie 2 kolejność widzianych kolorów będzie (n_1)—(l_2).

Tak samo w punkcie 3 — wystąpi najpierw kolor (n_2) przeciwny do koloru (l_2) widzianego poprzednio. Dopiero po jego wygaśnięciu zobaczymy lokalny kolor punktu 3 — tzn. (l_3).

W każdym z punktów zobaczymy najpierw kolor następczy (n), związany z oglądaniem poprzedniego punktu, a dopiero później — jego kolor lokalny.



Ogólny schemat kolorów, jakie kolejno zobaczymy w każdym z tych punktów, tworzyłby szereg następujący:

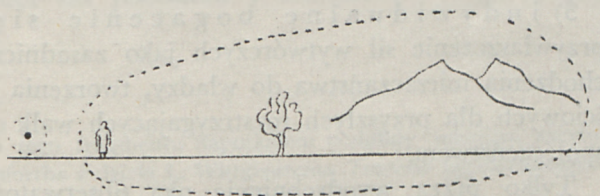


Przejście do metody empirycznej, zapoczątkowane w wieku XVI, doprowadziło do ukształtowania się światłocieniowej świadomości wzrokowej. Przedmiot konstruowany na obrazie „tak jak on powinien wyglądać” — został zastąpiony przez przedmiot namalowany tak „jak on w rzeczywistości wygląda” (pod względem światłocienia).

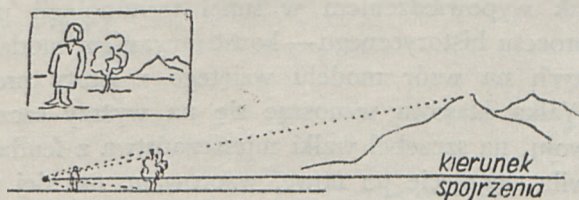
Przejście do widzenia ruchomego nie jest czymś z gruntu nowym. Wynika ono z dalszego rozwoju empiryki wzrokowej. Nowym zaobserwowanym faktem świadomości wzrokowej jest to, że świat oglądamy przy pomocy wielu spojrzeń, rzucanych w różnych kierunkach, że oglądamy go spojrzeniem ruchomym — że założenie jednego nieruchomego spojrzenia jest logicznie wyrozumowaną, lecz niezgodną z doświadczeniem fikcją. W ten sposób, w drodze empirycznej, ukształtowanie się realizm widzenia ruchomego jako odbicie rzeczywistego, fizjologicznego procesu widzenia. Rozwój metody empirycznej pozwala na uchwycenie tych rzeczywistych, sprawdzalnych zjawisk, jakie występują w fizjologicznym, materialnym procesie widzenia. Metoda empiryczna, w miarę swego rozwoju, doprowadza do ogólnej przebudowy kryteriów i ocen. Badając stosunki, jakie zachodzą pomiędzy obiektywnym światem przedmiotów a ich odbiorcą (widzem) — nie może ona poprzestać na dawnym abstrakcyjnym

schemacie, głoszącym, że obserwator (nieokreślony, uogólniony, abstrakcyjny) odbiera doznania (niematerialne i abstrakcyjne) i dzięki nim poznaje (widzi) świat przedmiotów.

Tamten schemat był ściśle związany z określonym konkretnym stopniem rozwoju, był podsumowaniem historycznie osiągniętych doświadczeń i umożliwiał zbudowanie obrazu świata zgodnego z całokształtem ówczesnej wiedzy. Było to w okresie tworzenia się zasad perspektywy trójwymiarowej zbieżnej. Dopiero wyodrębnienie poznającego od poznawanego, przeciwstawienie widza widzianemu przezeń światu umożliwiło logiczne wykreślenie schematów perspektywicznych. Wyodrębnienie poznającego, umieszczenie go w jednym punkcie przestrzeni, przeciwstawienie go reszcie świata — tak jak przeciwstawiano podmiot i przedmiot poznania — oto zasadnicze przeciwstawienie, na jakim została zbudowana trójwymiarowa perspektywa zbieżna.



Dopiero przyjęcie za podstawę rozumowania, że obserwator zajmuje jeden nieruchomy punkt przestrzeni, pozwoliło na wykreślenie pęczka linii promieniście rozchodzących się od niego i łączących go z wszystkimi ważniejszymi punktami otaczających przedmiotów — pozwoliło na skonstruowanie przestrzeni niezależnej od obserwatora.



To wyodrębnienie widzącej jednostki od widzianego świata, to przeciwstawienie tego, kto ogląda — temu, co widzi, pozwoliło na matematyczne wymierzenie kątów, pod jakimi oglądamy każdy przedmiot, pozwoliło na ustalenie kierunku spojrzenia i punktu zbiegu — jednym słowem, całego rusztowania perspektywicznego, w jakie wrysowywano obraz widzianej rzeczywistości. Konstrukcja perspektywy zbieżnej jest więc przeniesieniem z filozofii w zakres widzenia — zasadniczego przeciwieństwa pomiędzy jednostką poznającą a poznawanym światem, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, jest stwierdzeniem ich przeciwstawności i odrębności.

Lecz to samo wyodrębnienie jednostki odnajdujemy w innych, równoległych prądach epoki. Są to:

1) Indywidualna prawda i bohaterstwo jednostki walczącej o wartości humanizmu renesansowego;

2) indywidualny interes każdej jednostki jako naturalna podstawa rozumnych ustrojów społecznych (Hobbes);

3) indywidualne bogacenie się, indywidualne przywłaszczenie sił wytwórczych jako zasadnicze narzędzia dochodzenia mieszczaństwa do władzy, tworzenia jego pozycji wyjściowych dla przyszłych rozstrzygających walk o panowanie nad społeczeństwem.

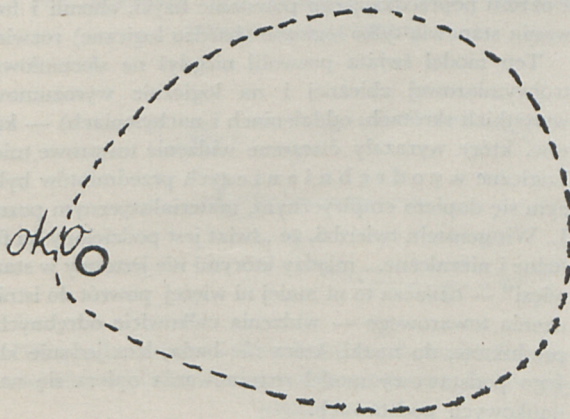
Tylko przez wyodrębnienie oka obserwatora z reszty otaczającej przestrzeni, przez sprowadzenie wszystkich linii do tego punktu centralnego — do oka — stało się możliwe wykreślenie konstrukcji perspektywy zbieżnej. Tylko przez materialne wyodrębnienie „wolnej“ jednostki mieszczańskiej z więzów feudalno-scholastycznych, przez jej wzbogacenie się — prowadziła droga do wyodrębnienia się mieszczaństwa jako klasy.

Nowe sformułowania osiągnięte przez filozofię, matematykę i widzenie przestrzenne powtarzają, każde w swoim zakresie i w swoich, właściwych im pojęciach, rzeczywistość współczesnej sytuacji historycznej. Rozszczepienie na przedmiot i podmiot, sformułowanie zasad perspektywy zbieżnej, nie są niczym innym, jak wypowiedzeniem w innej terminologii podstawowej treści procesu historycznego — konstruowaniem modeli naukowych i innych na wzór modelu wziętego z istoty procesu społecznego. Walka klasowa wznosząc się na wyższy szczebel swojego rozwoju, na szczebel walki mieszczaństwa z feudalizmem — umożliwiła sięgnięcie po nowe, wzorowane na niej sformułowania na-

ukowe. Te nowe sformułowania były możliwe dzięki przeniesieniu ówczesnych historycznych doświadczeń społecznych, zdobytych na nowym etapie walki klasowej i ich przetłumaczeniu na mowę myśli naukowej. Wejrzenie w istotę perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, matematycznej, dedukcyjne wyprowadzenie jej zasad, stały się możliwe dzięki uogólnieniu doświadczeń sytuacji historycznej mieszczaństwa XV wieku, walczącego o swe prawa w ramach ustroju feudalnego. U podłoża metody dedukcyjnej tkwi wyodrębnienie podmiotu, wyodrębnienie jednostki obserwującej, będące wyrazem narastania sił mieszczańsko-kapitalistycznych na bazie rozwijającego się obrotu towarowego. Ostatnim filozofem, który się posługiwał tą metodą dla logicznego wyprowadzenia tezy o zdolności ludzkiego rozumu do samodzielnego poznania świata, był Descartes. Po nim — metoda dedukcyjna służy już tylko celom sprzecznym ze zdobytymi stwierdzeniami naukowymi, utwierdzeniu nieprzekraczalnej granicy dzielącej przedmiot od podmiotu i dowodzeniu idealistycznej koncepcji świata.

●
Już po napisaniu tego fragmentu napotkałem podobny schemat, zacytowany przez M. Cornfortha z dzieła L. Wittgensteina *Tractatus Logico-Philosophicus*. Wittgenstein pisze:

„Podmiot nie należy do świata, lecz jest granicą świata. Gdzie w e w n a t r z świata znajduje się metafizyczny podmiot? Mówicie, że sprawa wygląda tak samo, jak z okiem i polem widzenia. Ale w rzeczywistości — n i e widzicie oka. I nic nie istnieje w polu widzenia, z czego można by wywnioskować, że jest ono oglądane od strony oka. Gdyż pole widzenia nie posiada formy, jak ta:



196
wg
Wittgensteina
Tractatus Logico-Philosophicus

Jak wszystkie systemy logicznie wydedukowane, schemat ten rozwija wszystkie dalsze konsekwencje z podstawowego założenia, dowolnie obranego przez autora (a właściwie opierającego się o całokształt jego doświadczenia). Z założenia nieprzekraczalnej granicy, dzielącej podmiot od poznawanego przedmiotu, logicznie wynikają dalsze konsekwencje:

- 1) Nieobecność podmiotu w poznawanym świecie,
- 2) przeciwstawność postrzegającego podmiotu w stosunku do postrzeganego świata,
- 3) jakościowa odmiennność postrzegającego (duch, idea) — wobec poznawanego świata (bezdusznej materii),
- 4) obiektywność z e w n ę t r z n e g o świata jako sprawdzalnej i dotykanej materii — i subiektywna niesprawdzalność świata wewnętrznego,
- 5) niepoznawalność „rzeczy samych w sobie“ — znajdujących się w świecie materii — przez jakościowo odmienną duchową istotę poznającą.

We wszystkich systemach logicznych należy analizować nie tok rozumowania logicznego, lecz podstawowy, dający się empirycznie sprawdzić punkt wyjściowy. W danym wypadku — tezę o nieobecności podmiotu w poznawanym świecie.

Na podłożu jakiego stanu nauki mogło się ukształtować takie twierdzenie?

1) Na podłożu niewiedzy o materialnych składnikach układu nerwowego. warunkujących odbiór doznań. Na podłożu przypuszczenia, że odbiór doznań odbywa się w sposób abstrakcyjny, nie dający się bliżej i dokładniej określić, że doznania są nie empirycznie sprawdzalną reakcją nerwów na sprawdzalne oddziaływanie materii, lecz jakimiś nieuchwytnymi jakościami idealnymi.

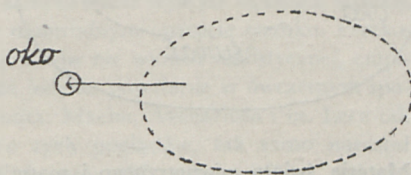
2) Na podłożu przypuszczenia, że istnieje całkowity fizyczny rozdział pomiędzy światem zewnętrznym a ciałem ludzkim, które się nie stykają i nie łączą ze sobą (najwyżej w dotyku), ponieważ oddzielone są nieprzekraczalną granicą, pustką (nie powietrzem). Na podłożu stanu wiedzy, który uznawał za rzeczywistość istniejące stany materii — tylko twardy i płynny (a nie wiedział o gazowym) — i nie wiedział o promieniowaniu różnych postaci energii, a dlatego nie wiedział, że i podmiot, i przedmiot poznania znajdują się w ciągłej f i z y c z n e j łączności zarówno przez otaczające powietrze, jak i przez wszelkie postaci promieniowania energii.

A więc twierdzenie to mogło się ukształtować jako uogólnienie wiedzy z okresu poprzedzającego powstanie fizyki, chemii i fizjologii. Dalsze rozumowania stanowią tylko logiczne (bardzo logiczne) rozwinięcie tego stanu nauki.

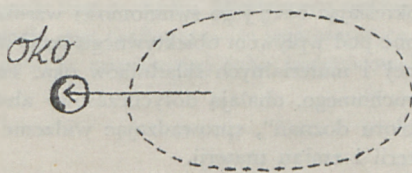
Ten model świata pozwolił niegdyś na sformułowanie zasad perspektywy trójwymiarowej zbieżnej i na logicznie wyrozumowane wyrysowanie (we wszystkich skrótach, oddaleniach i nachyleniach) — każdego z tych przedmiotów, które wyrażały ówczesne widzenie towarowe mieszczaństwa XV wieku. Logiczne w y o d r ę b n i e n i e tych przedmiotów było uwarunkowane rodzajem się dopiero empirycznym, materialistycznym poznaniem świata. Lecz jeśli L. Wittgenstein twierdzi, że „świat jest podzielony na fakty atomowe całkowicie luźne i niezależne... między którymi nie jesteśmy w stanie zaobserwować żadnej więzi” — oznacza to ni mniej ni więcej powrót do istniejącego w wieku XV widzenia towarowego — widzenia całkowicie odrębnych, niezależnych od siebie produktów, do nauki, która nie bada, lecz jedynie klasyfikuje i opisuje świat. Jego podstawowy model rozumowania opiera się na błędnych, obecnie nienaukowych podstawach.

Obecnie nie możemy zakładać, że podmiot jest całkowicie wyodrębniony z poznawanego świata, gdyż wiemy, że:

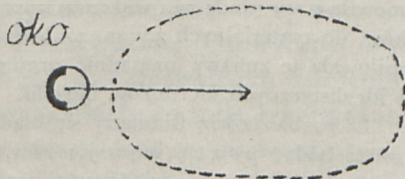
- 1) Istnieje ciągłość materii i działanie jednej jej części na drugą,
- 2) doznania można sprowadzić do zmian materialnych, dających się sprawdzić i wymierzyć. W ten sposób materia „podmiotu“ znajduje się w ciągłej łączności i wymianie z materią poznawanego świata. Tę łączność możemy widzieć naszym rzeczywistym spojrzeniem. Wbrew twierdzeniu L. Wittgensteina, że nie widzimy oka, istnieje ono w polu widzenia i daje się zaobserwować w procesie widzenia ruchomego (i nie tylko w nim jednym, lecz o tym później). Streszczając przebieg widzenia musielibyśmy wyrazić je w następującym schemacie:



Świat zewnętrzny wysyła do oka swoje promienie świetlne

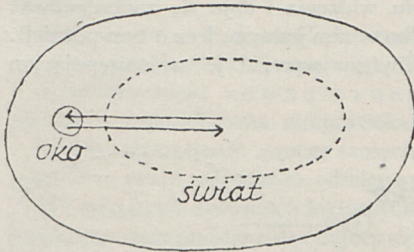


Pod wpływem tych promieni w oku zachodzą procesy fotochemiczne



W wyniku procesów fotochemicznych, zachodzących w oku, widzimy świat zabarwiony na kolor następczy

Otóż to powstawanie i zanikanie koloru następczego pokazuje, w jaki sposób widzimy oko w polu naszego widzenia. Jest to fakt empirycznie sprawdzalny i zgodny z wynikami autonomicznie osiągniętymi w fizyce, chemii i fizjologii. Ruchome widzenie impresjonistów daje w swej dziedzinie te same wyniki, jakie daje obiektywne poznanie materii — w dziedzinie tamtych nauk. Dlatego ogólny schemat teoriopoznawczy, który z nich wynika — jest jeden i ten sam.



Materia świata zewnętrznego i materia ciała ludzkiego znajdują się w stanie ciągłego, wzajemnego oddziaływania; oddziaływanie to można wymierzyć i sprawdzić

Sprawdzając w ten sposób impresjonizm do jego realnych podstaw widzenia, określając bazę jego świadomości wzrokowej, stwierdzimy, że ukształtowały się one pod wpływem obiektywnego wzajemnego oddziaływania materii zewnętrznej i materialnych składników oka. Fakty, zaobserwowane w toku widzenia ruchomego, obalają dotychczasowy abstrakcyjny i idealistyczny schemat „odbioru doznań”, sprowadzając widzenie do sprawdzalnego oddziaływania materii i zmian materii.

Jeśli mimo to impresjoniści posługiwali się teorią sprzeczną z ich praktyką, jeśli swoją sztukę (w teorii) sprowadzali do czystego bezpośredniego doznania — do doznania subiektywnego („natura widziana poprzez temperament artysty“), jeśli obiektywną prawdę narastającego widzenia tłumaczyli jako prywatną własność osobistych wrażeń każdego poszczególnego artysty — widzimy w tym typowy przykład nienadążania świadomości za praktyką. Praktyka mówiła o sprowadzeniu widzenia impresjonistów do materialnych jego składników, do materialnych zmian, zachodzących w aparacie oka. Natomiast teoria usiłowała te zmiany uzasadnić argumentami wziętymi z subiektywistycznych i idealistycznych kierunków filozofii.

Tą rozbieżnością tłumaczy się błąd popełniony przez wielu krytyków. Zamiast badać pracę impresjonistów, zamiast tłumaczyć ich malarstwo jako pochodną przemian świadomości wzrokowej, zamiast wykrywać realistyczne podłoże, warunkujące przejście do formy impresjonistycznej — powtarzali oni słowa impresjonistów i popełniali taki sam błąd jak ci, co na podstawie wypowiedzi rewolucjonistów angielskich (1642) sądziliby, że budują oni biblijne państwo sędziów i proroków hebrajskich — przeocząc ten podsta-

wowy fakt, że w wyniku działań rewolucji angielskiej ukształtowało się kolonialne państwo bankierów, nawigatorów i kupców.

Łatwiej jest powtarzać słowa niż badać fakty.

Zamiast powtarzać teorie impresjonistów i przez nie wyjaśniać ich praktykę, należało określić warunki, w jakich mogło się ukształtować *widzenie impresjonistów* i odczytać ich formę jako pochodną nie teorii, lecz samego widzenia. Tłumacząc zmianę formy przez wykrycie nowo zdobytych składników świadomości wzrokowej, sprowadzimy zagadnienie impresjonizmu na grunt realizmu, będziemy mogli określić impresjonizm jako historycznie uwarunkowany przyrost realizmu widzenia.

Przekonamy się wówczas, że prace impresjonistów wynikają z nowych, obiektywnych i dających się dokładnie określić składników świadomości wzrokowej, że te same zjawiska i w tym samym czasie wykryła fizjologia wzroku, że zjawiska owe mają swoje podłoże w materialnym aparacie wzroku. Przekonamy się jednocześnie, że teoria impresjonistów nie wyraża realistycznej, empirycznej istoty ich malarstwa, lecz wyraża jedynie popularne w ówczesnym społeczeństwie mieszczańskim poglądy Wundta, Macha, Avenariususa i in. Lecz tak jak wiedza naukowa narastała mimo tych poglądów, tak samo narastał impresjonizm w wyniku pogłębiającej się empiryki wzrokowej — mimo swej teorii. To narastanie widzenia w impresjonizmie szło w parze z ogólnym procesem narastania sił wytwórczych i było jego odbiciem. Natomiast teoria była klasowo uwarunkowanym zniekształceniem tego procesu, była jedną z prób ideologicznego rozbrojenia i dezorientacji, dokonanych w interesie mieszczaństwa. Historyczna ograniczoność impresjonizmu tkwi nie w tym, że jest on zerwaniem z poprzednio istniejącym „realizmem“ — gdyż w rzeczywistości stanowi on tylko dalszy rozwój i pogłębienie tego realizmu. Historyczna ograniczoność impresjonizmu tkwi w samej istocie jego realizmu — w jego empiryce. Granicą impresjonizmu jest granica metody empirycznej jako podstawowej metody poznawczej mieszczaństwa.

Metoda empiryczna, z istoty swej zdolna do rozpatrywania i badania tylko faktów już istniejących i utrwalaonych, staje się narzędziem poznawczym utrwalającej się klasy mieszczańskiej, poprzez rewolucję holenderską, angielską i francuską rozciągającej swe panowanie na całe społeczeństwo. Dopiero wówczas gdy w rzeczywistości historycznej zaistniały konkretne fakty, świadczące o rzeczywistym istnieniu w niej klasowych składników mieszczańskich, metoda empiryczna została powszechnie przyjęta przez utrwalające się mieszczaństwo.

Metoda empiryczna wykrywa i ustala fakty naszego widzenia nie dające się wyrozumować — obserwuje i gromadzi je. Zamiast obrazu świata rozumowo wyprowadzonego z przesłanek perspektywy trójwymiarowej i z rozumowego uwypuklenia bryły,

daje obraz taki, jakim się on nam ukazuje w naszym rzeczywistym widzeniu. Dzięki metodzie empirycznej świadomość wzrokowa wznosi się na wyższy szczebel rozwoju: zamiast wyrozumowanej trójwymiarowej świadomości świata jako zespołu brył (świadomość okresu powstającego obrotu towarowego) — zjawia się i rozwija świadomość wzrokowa, oparta o fizjologiczny proces widzenia. Metoda empiryczna, zastosowana w dziedzinie świadomości wzrokowej, przekształca ją w świadomość widzenia fizjologicznego. Sprowadzając zarówno przedmiot, jak i podmiot do materii, do materialnych składników widzenia — znosi dotychczasową idealistycznie wyrozumowaną granicę pomiędzy tym, co „subiektywne“ a „obiektywne“. Obraz świata, widziany widzeniem fizjologicznym, zawiera w jednakowej mierze składniki pochodzące z materii zewnętrznej, jak i z materii, z której ukształtowany jest obserwator.

Jeśli mówimy o wrażeniach, należy podkreślić ich istotę. Albo się je określa subiektywnie jako wrażenia istniejące tylko w nas i niesprawdzalne przez żadną rzeczywistość — a wówczas ich prawdziwość zależy od naszego wewnętrznego irracjonalnego potwierdzenia. Idąc po tej linii dochodzimy do tego, że realizmem jest to, co „ja uważam za realizm“ — czyli do czystego solipsyzmu.

Albo odwrotnie, wrażenia ujmuje się w związku z materialną przyczyną, która je wywołuje. Idąc po linii obiektywizmu dochodzimy do materializmu (wrażenia są obrazem ciał świata materialnego). Lecz wówczas musimy zdać sobie sprawę z charakteru oddziaływania tych ciał materialnych i z istoty wywołujących przez nie wrażeń. Przekonamy się wówczas, że nie od razu uświadamiamy sobie wszystkie odbierane wrażenia i nie od razu w zupełnej mierze poznajemy świat. Przekonamy się, że się to odbywa nieustannie, w toku całego procesu historycznego, że wnikanie nasze w istotę poznawanego świata jest ruchem postępowym, że realizm określamy nie podług irracjonalnego „wewnętrznego przekonania“ na temat tego, co „ja uważam za realne“ — lecz historycznie, przez określenie zakresu wiedzy osiągniętej na danym etapie historii i przez uświadomienie, co i ile na tym etapie rozwoju wykrywają nasze wrażenia w obiektywnie istniejącym świecie natury.

Realizm irracjonalny — należy to sobie dobrze uświadomić — nic nie wyjaśnia. Stawiając zagadnienie w płaszczyźnie czysto subiektywnej („bo ja to uważam za realizm“), uniemożliwia

naukowe poznanie realizmu jako wyniku historycznego postępowego procesu narastania świadomości wzrokowej. Zamiast tego absolutyzuje i utrwała jeden z dowolnie wybranych okresów rozwoju.

Metoda empiryczna rozwijała się w ciągu długiego okresu (XVI, XVII, XVIII i XIX w.). Na ogół jej rozwój był równoległy do rozwoju społeczeństwa mieszczańskiego. Każdy empirycznie odkryty fakt widzenia wpływał na przebudowę świadomości wzrokowej. Tak powstała światłocieniowa świadomość wzrokowa (XVI i XVII w.) wyrażona w malarstwie barokowym. Tak później w wieku XIX rozwinęła się świadomość wzrokowa widzenia ruchomego, wyrażona w malarstwie impresjonistycznym. Impresjonizm nie jest niczym innym, jak realizmem widzenia ruchomego. W tym tkwi jego siła i słabość — jego realizm w odtworzeniu epoki z taką precyzją, jaką może dać tylko widzenie ruchome — i jego formalizm, dzięki któremu ten obraz epoki był obrazem niepełnym i klasowo zafałszowanym. Widzenie ruchome jest widzeniem pełniejszym niż poprzednie — dokładniej oddaje proces widzenia, lecz w specyficie tego widzenia, w samym jego realizmie tkwią źródła zniekształcającego formalizmu.

Realizm widzenia ruchomego powstał w wyniku długiej ewolucji przygotowawczej, jaka trwała przez cały wiek XVIII i pierwszą połowę XIX. Stopniowo gromadzono drobne obserwacje. Stopniowo spostrzegano, że lokalny kolor używany w malarstwie barokowym nie pozostaje (w rzeczywistym empirycznym widzeniu) zawsze taki sam, niezmienny i niezależny od wpływu kolorów otaczających, że zmienia się on wskutek ruchu oka.

W ciągu XVIII wieku idea prawa naturalnego w coraz mniejszym stopniu szuka uzasadnienia w metafizycznej koncepcji abstrakcyjnego „rozumu“, opierając się coraz bardziej na doświadczeniu. Przeniesione w zakres praw wzrokowych — doświadczenie to wykrywa zmienność koloru. Jeden i ten sam kolor lokalny (np. czerwony) występuje w różnych odcieniach. Był to skutek niepełnej, jeszcze nie uświadomionej obserwacji zjawisk zmienności koloru występujących przy spojrzeniu ruchomym. Malarstwo rokokowe, sprowadzone do jego realistycznego podłoża i zakwalifikowane jako typ świadomości wzrokowej, jest nie uświadomionym i niepełnym widzeniem ruchomym. Tak narosła linia rozwojowa: Watteau, Boucher, Tiepolo, Fragonard, Goya — linia

odejścia od jednego, niezmiennego koloru lokalnego (powleczonego barokowym cieniem) i przejścia do jego dużej zmienności (w pewnych ogólnych granicach). Kolor lokalny występuje jako zespół wielu różnych odcieni tego samego koloru. Było to uwarunkowane oddziaływaniem kolorów następczych, powstających przy oglądaniu innych, sąsiednich kolorów.

Tak rozwijało się malarstwo przez cały wiek XVIII, wydobywając coraz większą zmienność koloru lokalnego i coraz większą różnorodność odcieni barwnych.

W przeciągu zaledwie paru lat rewolucji francuskiej malarstwo to przestało istnieć. W roku 1792 całkowicie i niepodzielnie panuje David. Co on reprezentuje? — To, co się pisało i pisze o nim, najlepiej ilustruje bezsilność metody idealistycznej.

Piszący o Davidzie rozpatrują go zazwyczaj z dwóch punktów widzenia. Są to bądź osobiste impresje i opis przeżyć piszącego, wywołanych malarstwem Davida, bądź sprawy historyczne. Lecz nawet najlepiej dialektycznie i materialistycznie postawionej historii nie wolno wiązać z subiektywnymi impresjami piszącego autora — i z n i e z a n a l i z o w a n y m Davidem.

Malarstwo Davida należy sprowadzić do rzeczywistego, dającego się sprawdzić realistycznego podłoża świadomości wzrokowej — i do tych treści klasowych, które się wypowiadały przy pomocy tej świadomości wzrokowej. Nie ma absolutnego pozaczasowego realizmu widzenia — jest realizm historyczny, narastający w związku z rozwojem sił wytwórczych.

Jaki był realizm Davida? Jakie składniki dostrzeżonej rzeczywistości złożyły się nań? *

David nie widział zmienności koloru w widzeniu ruchomym, David nie widział gry światła i cienia, płynących ponad przedmiotami, wydobywających i zacierających ich kontury. Jego „rzeźbiarskość“ — którą mu zarzucano — była w rzeczywistości wzrokową świadomością bryły i widzeniem towarowym, analogicznym do widzenia drugiej połowy XV wieku. Zakres jego spo-

* W tym samym czasie w życiu społeczno-politycznym obserwujemy cofnięcie się od konsekwentnej empiryki encyklopedystów, od ich materializmu mechanistycznie pojętego — do prawa naturalnego, abstrakcyjnie wydedukowanego. Ze sfer jakobinów wysuwa się pomysły kultów „absolutnego Rozumu“, „Istoty najwyższej“ itp. Jest to analogiczne cofnięcie się w zakresie światopoglądu.



197
David
Madame Récamier
fragment
XIX w.

strzeżeń nie wybiegał poza proste wydobycie logicznie wyrozumowanej bryły. Rzeczywistość i namacalność jego postaci — była rzeczowością świadomości towarowej. Rozumowo wydedukowane widzenie Davida było cofnięte o trzysta lat w stosunku do empirycznego widzenia światłocienia (wiek XVI i XVII) i w stosunku do empirycznego widzenia zmienności koloru w widzeniu ruchomym (XVIII wiek).

Jeśli mimo tego cofnięcia się widzenie Davida utrwaliło się jako

198
Manegna
Lodovico II Gonzaga
malowidło ściennie
fragment
XV w.



panujący typ widzenia w epoce rewolucji i Napoleona — stało się tak dlatego, że jego świadomość wzrokowa odpowiadała świadomości wzrokowej przeważającej liczby jego odbiorców, nowej klasy społecznej, która doszła do panowania w nowym ustroju. Te trzysta lat — o które się cofnęło widzenie — stanowią miarę niedorozwoju wzrokowego, miarę ucisku społecznego, jaki panował przed rewolucją.

Tylko sprowadzając realizm widzenia do jego historycznie osiągniętego stopnia rozwoju możemy wykryć jego rzeczywistą zawartość, ustalić, z jakich składników ukształtował się, na bazie jakich spostrzeżeń mógł powstać. Wówczas zrozumiemy, że realizm widzenia, wyrażony w dziełach Fragonarda i Goyi, był realizmem, związanym z narastaniem sił wytwórczych XVIII wieku i przywłaszczonym przez ówczesną klasę panującą dla wypowiedania treści klasowych — tak samo, jak przywłaszczała sobie dobra materialne płynące z rozwoju tychże sił.

Być może ułożyłoby się to w bardzo ładny schemat, gdyby „zniewieściale“ malarstwo rokokowców związać ze zniewieściałością upadającej klasy feudalnej, a „zdrowe“, jędrne malarstwo Davida z dynamiką wschodzącej klasy mieszczańskiej. Lecz cóż robić, gdy analiza składników widzenia u Davida wykrywa jego zacofanie, a w malarstwie rokoka narastający postęp i powiększanie zakresu dostrzeżonych zjawisk wzrokowych? Wówczas wypadaloby zacofanie artystyczne związać z historycznie postępową klasą — i cały idealistyczny schemat straciłby na swojej, zdawałoby się, tak pięknie wykaligrafowanej symetrii.

Sprzeczności, których się nie da zrozumieć na płaszczyźnie dowolnie naciąganych idealistycznych schematów — można łatwo wytłumaczyć, jeśli je przeniesiemy na grunt walki klasowej.

Stwierdzimy wówczas, że malarstwo rokokowe rozwijało się w oparciu o społeczną bazę szczytów feudalno-monarchicznych, stanowiąc jedno z odgałęzień ogólnego prądu oświecenia — rozwijało i pogłębiało metodę empiryczną, zapoczątkowaną w wiekach XVI i XVII. Obiektywny postęp widzenia (będący odbiciem ogólnego wzrostu sił wytwórczych w tym okresie) wyrażał się w dostrzeżeniu zmian koloru, występujących przy widzeniu ruchomym. Jednolity dotychczas kolor lokalny staje się kolorem rozbitym na szereg pokrewnych odcieni.

Lecz ten rozwój widzenia odbywał się w oparciu o wąską bazę społeczną upadającej klasy — był przywłaszczony przez szczyty feudalno-monarchiczne, został użyty dla wypowiedania ich klasowych treści. Wytworność życia grup feudalnych, wyrażona na obrazach środkami najwrażliwszego widzenia tej epoki, miała służyć za dowód trwałego kulturalnego posłannictwa tych sfer, ich naturalnego prawa do panowania.

Ta rozbieżność pomiędzy pasożytniczą sztuczną tematyką a jej wyrażeniem środkami najwyższej ówczesnej świadomości wzrokowej — była jednym z przejawów ogólniejszej, zasadniczej sprzeczności pomiędzy dojrzałością sił wytwórczych, nagromadzonych we Francji końca XVIII wieku, a ich przywłaszczeniem przez feudalny ustrój państwowy.

Jest rzeczą zrozumiałą, że malarstwo to upadło wraz z upadkiem jego bazy społecznej. Tematyka zabaw wersalsko-pasterskich nie odpowiadała klasowym treściom mieszczańskim. Lecz również nie odpowiadała mieszczaństwu ta świadomość wzrokowa, jaką ono zastało przychodząc do władzy.

W społeczeństwach klasowych zarówno baza materialna, jak i nadbudowa kulturalna znajdują się w posiadaniu klasy panującej. Świadomość wzrokowa, jaka się ukształtowała w ciągu wieku XVIII, została przywłaszczona przez sfery feudalne i użyta przez nie dla wyrażenia ich treści klasowych. Miarą ucisku klasowego, jaki panował przed rewolucją francuską, jest cofnięcie się świadomości klasowej o trzysta lat, które nastąpiło po rewolucji. Nowe treści tworzącego się społeczeństwa mieszczańskiego wypowiada David w formach odpowiadających wzrokowej świadomości bryły. Realizm widzenia ruchomego, realizm empiryki wzrokowej został zastąpiony przez realizm widzenia bryły trójwymiarowej, rozumowo wydedukowanej, przez realizm widzenia towarowego. To była sprawdzalna, obliczalna miara ucisku społecznego i wyzysku klasowego.

Niesłuszne jest przeciwstawienie „realisty“ Davida „nierealistycznemu“ malarstwu np. Fragonarda. Tak czynić może tylko ten, kto realizm pojmuje pozahistorycznie, dla którego realizm widzenia bryły towarowej jest jedynym, absolutnie pojętym typem realizmu. Pytanie należy stawiać inaczej. Nie — kto z nich jest realistą, lecz — na bazie jakiej świadomości widzenia, na podłożu jakich spostrzeżeń wzrokowych rozwija się jego sztuka i jakie, klasowo zafałszowane treści społeczne wyraża on przy pomocy tego widzenia. Wówczas otrzymamy odpowiedź: — środkami niepełnego widzenia ruchomego usiłuje Fragonard wytworzyć sugestie o trwałej postępowości i o przodującej roli grup społecznych, realizujących epokę oświecenia (grup feudalno-monarchicznych opierających się o najbogatsze mieszczaństwo). Natomiast David operując widzeniem trójwymiarowej bryły (jako odpowiadającym przeciętnemu widzeniu tej klasy) wyraża treści ułatwiające mieszczaństwu dokonanie jego oszustwa historycznego — wykorzystania rewolucji ludowej dla ustalenia swego panowania klasowego. Te treści przedstawiały mieszczaństwo jako spadkobiercę republikańskich cnót rzymskich, przedstawiały Napoleona jako spadkobiercę wielkich konsulów i cesarów, przedstawiały urzędników Dyktatoriatu i Cesarstwa jako spadkobierców wspaniałych Katonów i Cynceronów. W całości narzucały klasyzującą zasłonę, poza którą odbywały się niewidzialne przesunięcia i manewry polityczne dochodzącego do władzy mieszczaństwa.

Należy ściśle i precyzyjnie określić, na czym polega realizm

David a i jego klasycyzm. Pomieszanie pojęć jest szczególnie częste właśnie w związku z Davidem. W czym tkwi jego realizm, a w czym — klasycyzm? Zwolennicy określeń prostych i jednoznacznych nie mogą się zdecydować — jeśli David był realistą, tedy nie mógł on być klasykiem. Jeśli natomiast był klasykiem — wówczas nie mógł być realistą. Ta sama jego twardo określona forma i dokładnie wyczelowana bryła jest dowodem dla jednych najprawdziwszego dotykającego realizmu, dla innych zaś — najprawdziwszą cechą klasycyzmu („który zawsze miał wyraźnie narysowaną linię konturu“). Czy jego dokładny rysunek bryły jest przejawem klasycyzmu czy realizmu? Jeśli realizm oceniamy subiektywnie, wówczas nic, poza naszym osobistym upodobaniem, nie jest w stanie określić, czy dane dzieło jest realistyczne. Nie operujemy wówczas wymierzalnymi i sprawdzalnymi, obiektywnymi kryteriami, nie określamy, co i ile zobaczył artysta, jaka ilość spostrzeżeń złożyła się na całość jego widzenia, lecz zdajemy się na czysto irracjonalną ocenę realizmu, na wewnętrzne, subiektywne przekonanie, pozbawione kontroli rozumu. Szukając punktu oparcia w jednostce i w jej przeświadczeniu, a więc w samym sobie, nie dostrzegamy historycznego procesu narastania realizmu. Subiektywnie rozumiany, wieczny i niezmienny realizm jest w rzeczywistości skrajnym antyhistoryzmem i zaprzeczeniem postępu zbiorowego.

Otóż, z punktu widzenia tego subiektywnego realizmu trudno jest określić, czym jest twardo zarysowana i precyzyjnie wydobyta bryła w malarstwie Davida: dotykającym realizmem czy nieomylną doskonałością klasycyzmu. Subiektywny realizm nie daje możliwości rozróżnienia tych zjawisk. Pozostawia ocenę osobistym gustom i upodobaniom.

Dopiero wówczas gdy zagadnienie realizmu ujmemy historycznie, jeśli określimy etapy historycznego narastania realizmu, jeśli sprecyzujemy kolejno następujące po sobie typy świadomości wzrokowej — wówczas otrzymamy możliwość umiejscowienia Davida na linii postępującego rozwoju historycznego. Wówczas określimy jego świadomość widzenia jako świadomość wzrokową trójwymiarowej bryły (osiągnięto ją w końcu XV wieku). Realizm Davida był realizmem rozbudowanym na poziomie tej świadomości. Jego twardy, precyzyjny rysunek bryły jest wyrazem realistycznej świadomości widzenia na określonym etapie rozwoju historycznego.

Klasycyzm Davida tkwi nie w tym rysunku, lecz w przeżyciach czysto tematycznych. Jego rysunek bryły związany jest nie z antykiem, lecz z późnym odrodzeniem. Nie jest naśladowaniem ani płaskiej sylwety na wazach antycznych, ani prymitywnego, wypukłego malarstwa fresków rzymskich, lecz przypomina swym doskonałym opanowaniem bryły i przestrzeni trójwymiarowej prace Mantegni, Ghirlandaja i Signorellego. Natomiast tematyka obrazów nawiązuje do historii Rzymu republikańskiego i cesarskiego. Przeciwność klasyka i realisty, nie dającą się rozwiązać na gruncie subiektywizmu i irracjonalizmu — można łatwo wyjaśnić, jeśli ujmemy ją na tle historii. David był realistą widzenia bryły i klasykiem tematu.

Rewolucja usuwając przeszkody, jakie hamowały rozwój sił wytwórczych, budowała kulturę na szerszej bazie społecznej. Większa dynamika tworzącej się nowej kultury zwycięskiej klasy już w krótkim czasie daje swoje wyniki. Około 1825 r. wystawiają swoje obrazv Géricault i Delacroix.

Analizując bazę wzrokową, na jakiej się ukształtowała forma tych obrazów, musimy określić ją jako świadomość widzenia światłocieniowego.



199
Géricault
Tratwa Meduzy
XIX w.



200
Rubens
Porwanie córek
Leukippa
XVII w.

W okresie trzydziestu lat po rewolucji malarstwo francuskie przebyło drogę, która prowadzi od Mantegni (koniec XV w.) do Rubensa (pocz. XVII w.). Rok 1825 francuskiego malarstwa stawia je w kręgu zagadnień, przez jakie malarstwo przechodziło w roku 1625. Ten szybki przebieg rozwoju zawdzięczało ono wzmożonej dynamice czasów porewolucyjnych.

Lecz rozwój trwa nadal. Francja jest tym przodującym w Europie krajem, w którym ówczesne mieszczaństwo realizuje swój najbardziej postępowy ustrój. Świadomość widzenia narasta. Około roku 1848 występują Corot, Millet, Courbet. Delacroix wystawia swoje późniejsze prace.

201
Corot
Wspomnienie
z
Morlefontaine
XIX w.



202
Millet
Przędka
XIX w.





Okres ten figuruje w historii pod nazwą realizmu mieszczańskiego. Czasami nazywa się go po prostu realizmem.

Nazwa ta poniekąd absolutyzuje go, jak gdyby narzucając przekonanie, że jest to jedyny i najwyższy osiągalny kraniec realizmu, po którym realizm już się nie rozwija, lecz cofa i upada. Czy tak było w rzeczywistości? Rozpatrzmy kolejno składniki tego realizmu, by móc zrozumieć, dlaczego ten okres utrwalił się jako okres tak wyjątkowy, dlaczego został przyjęty jako najprawdziwszy, niewymuszony wyraz swojej epoki, a w oczach wielu ludzi jako najprawdziwszy wyraz rzeczywistości w ogóle, jako najprawdziwszy pozaczasowy realizm dla wszystkich czasów.

Oglądając obrazy czołowych malarzy tej epoki stwierdzamy w nich miękkość modelunku i gruntownie rozpracowany światłocien w jego rozmaitych stopniowaniach i przejściach — analogiczny do szkoły holenderskiej. Świadczyło to o dobrze postawionej obserwacji zjawisk światłocieniowych, o istnieniu głębokiej świadomości wzrokowej w zakresie światłocienia. Złożyła się na to praca poprzednich generacji (Géricault, Delacroix), która w oparciu o sztukę Holendrów i Flamandów ugruntowała tę świadomość.

Lecz obserwując uważniej, dostrzeżemy, że ten światłocien nie wyraża się tylko przez proste pocienianie lub rozjaśnienie poszczególnych części przedmiotów. Każdemu przyciemnieniu lub rozjaśnieniu odpowiada jednoczesna zmiana koloru. Każdy cień i każdy stopień światła zawierają w sobie nie tylko kolor przyciemniający lub rozjaśniający, lecz również domieszkę innego koloru niż lokalny. W ramach pewnej ogólnie założonej wspólnoty kolor się zmienia i przyjmuje odcienie innych kolorów. Jest to więc koloryt pochodzący z niedorozwiniętego i nie uświadomionego spojrzenia ruchomego. Wzmoczona dynamika klasy mieszczańskiej, budującej swoją kulturę na szerszej bazie społecznej niż we Francji przedrewolucyjnej i feudalnej — nadrobiła w przeciągu sześćdziesięciu lat (1788—1848) tę drogę, na jaką historia zużyła trzysta lat (XVI, XVII, XVIII w.). Niepełne widzenie ruchome, cechujące rokoko — stało się własnością rosnącej, zagospodarowującej się klasy mieszczańskiej. Tym widzeniem wyraziła ona treści utrwalającego się ustroju klasowego. Widzeniem postępowym, najwyższym ówczesnym typem świadomości wzrokowej, wyraziła swoje postępowe prawo do życia — prawo klasy, która w swym rozwoju jeszcze nie dotarła do granic zakreślonych przez historię*.

Oto nowo zdobyte prawa mieszczańskie, wyrażone w ówczesnym malarstwie:

1) P r a w o do powszechnego, demokratyczno-mieszczańskiego o d p o c z y n k u i spożywania owoców swej pracy — wyrażone przez rozwój malarstwa krajobrazowego (przez lirykę krajobrazu widzianego podczas wycieczek niedzielnych);

2) p r a w o do spadku kulturalnego, do historii widzianej oczyma mieszczaństwa i do wielkich dzieł tradycji literackiej — wyrażone przez rozwój malarstwa historycznego i malarstwa o tematyce wziętej z utworów literackich;

3) p r a w o do utwierdzenia mieszczańskiego trybu życia jako powszechnej normy społecznej — wyrażone przez rozwój malarstwa rodzajowego;

4) demokratyczno-mieszczańskie p r a w o do udziału w życiu politycznym, do krytyki rzeczywistości i do

* W tych latach np. Saint-Simon uważał bankierów i fabrykantów za naturalnych przywódców ówczesnej klasy robotniczej.

jej naprawienia — wyrażone w dziełach realizmu krytycznego (powszechne głosowanie).

Ta krytyka ówczesnej rzeczywistości, pokazywanie nędzy ludu, jego niedorozwoju, jego krzywdy społecznej — była prowadzona ze stanowiska utwierdzającej się burżuazji, z jej pozycji demokratyczno-republikańskich. Krytyka ta ukazywała krzywdy ludu, pokazywała ciemne strony jego życia, lecz ukazywała je jako pozostałości czasów feudalizmu, jako pozostałości, które znikną w miarę utrwalania się demokratycznej, powszechnej oświaty ludu i w miarę wzrostu jego dobrobytu mieszczańskiego.

Były próby absolutyzowania realizmu krytycznego, odrywania go od jego podstawy klasowej. Jeśli mówimy o realizmie krytycznym, należy dokładnie stwierdzić, o jaką formację społeczno-gospodarczą i o jakie, zrodzone przez nią stosunki antagonistyczne chodzi. Otóż należy stwierdzić, że treść temu procesowi kształtowania się realizmu krytycznego nadawała demokratyczna lewica mieszczańska, idąca do demokratycznej republiki mieszczańskiej i usiłująca zmobilizować pod swym przewodnictwem najszersze masy ludowe, obiecując im naprawę wszystkich dotychczasowych niedomagań. Dlatego dzieła realizmu krytycznego ukazywały w swej tematyce tylko te konflikty, które istniały w spadku po feudalizmie, te konflikty, które mogło rozwiązać zwycięstwo mieszczaństwa — nie ukazywały natomiast konfliktów, wynikających pomiędzy utrwalającym się mieszczaństwem a rodzącą się klasą robotniczą. W całym malarstwie tej epoki może nigdzie nie występowało tak wyraźnie klasowe zniekształcenie, zafałszowanie obrazu rzeczywistości, jak właśnie w realizmie krytycznym*.

Ta dotąd niebywała rozpiętość tematów dawała złudzenie, że wszystko, że cały świat został odbity i wyrażony w malarstwie ówczesnym, że żadne ramy ograniczeń historycznych nie istnieją i nie przeszkadzają. Był to wynik ówczesnej postępowej roli mieszczaństwa, obejmującego świat w swoje posiadanie, zagospodarowującego się w nim i poznającego go. Jeszcze nie dotarło ono do granic, na których oczekiwały je walki z klasą antago-

* Jedyne znany mi wyjątek stanowi rosyjski malarz Kasatkin, który w swych obrazach górniczych ukazuje krzepnący opór rodzącej się klasy robotniczej. Lecz było to już w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

nistyczną. Dlatego mogło nie ograniczać pola swego widzenia i nie wprowadzać tendencyjnego zniekształcenia w widziany obraz świata. Zniekształcenie to występowało tylko na małym odcinku realizmu krytycznego.

Dynamika porewolucyjnego rozwoju mieszczaństwa była tak silna, że, jak widzieliśmy, potrafiło ono w przeciągu lat sześćdziesięciu przerobić tę drogę, na którą malarstwo światowe zużyło trzysta lat. Od Davida z jego widzeniem skonstruowanej towarowej bryły przedmiotu poprzez światłocieniową empirykę Delacroix i Géricaulta aż do niepełnego widzenia ruchomego Corota i Milleta. Ten rozwój widzenia szedł w parze z rozszerzaniem zakresu tematyki. Zdawało się, że coraz pełniejsze i dokładniejsze widzenie coraz pełniej ogarnia wszystkie strony życia, że nie ma sprzeczności pomiędzy postępem widzenia a wyrażanym przez nie tematem. Ogólny rozwój sił wytwórczych, który wymagał coraz dokładniejszego i pełniejszego widzenia, jeszcze prawie nie napotyka na hamulce ze strony stosunków produkcji. Dlatego konflikt pomiędzy rozwijającym się widzeniem a wyrażanym przez nie tematem — jeszcze nie wystąpił.

Ten zdawałoby się nieograniczony i pełny realizm był w rzeczywistości bardzo ograniczonym realizmem jednego momentu historycznego.

Dalszy rozwój historii, wzmagając siły wytwórcze, ukształtował klasę robotniczą. Siły wytwórcze rosną i ich wzrost jest tym obiektywnym czynnikiem, który wzmagą siły klasy robotniczej. Dalszy rozwój walk klasowych nie układa się już po postępowej linii likwidowania feudalizmu przez mieszczaństwo. Ich treścią staje się utrzymywanie zdobytych stanowisk przeciwko wzrastającemu naciskowi klasy robotniczej. Jednym ze sposobów ideologicznego rozbrajania przeciwnika jest klasowo uwarunkowane zniekształcenie obrazu widzianego świata. Z chwilą gdy klasa robotnicza wchodzi do historii — realizm mieszczański upada. Dzieje się to w różnych krajach w różnym czasie, zależnie od stopnia rozwoju, lecz zjawisko to jest stałe. Ustaje dotychczasowa równoległość rozwoju samego widzenia z rozszerzeniem zakresu ogarnianych przezeń tematów.

Pod naciskiem wzrastających sił produkcyjnych stale narasta zawartość świadomości wzrokowej. Lecz jednocześnie, w tematyce wyrażanej przez to narastające widzenie — dostrzegamy coraz to większe zniekształcenie obrazu widzianego świata. Nara-

stanie widzenia wchodzi w konflikt z rzeczywistym, pełnym widzeniem procesów zachodzących w życiu. Z tej dwoistości dalszego rozwoju musimy sobie dobrze zdawać sprawę, odróżniając to, co jest narastaniem świadomości wzrokowej, od tego, co jest klasowo uwarunkowanym ograniczeniem pola widzenia świata. Zarówno jedno, jak i drugie, wywodzi się z podstawowej metody poznania, jaką w swym rozwoju historycznym ukształtowała klasa mieszczańska z metody empirycznej. W tej metodzie tkwią źródła zarówno realizmu mieszczańskiego, jak i jego historycznie uwarunkowanej ograniczoności. Ta ograniczoność metody empirycznej, będąca w istocie swej ograniczonością klasy, która ją ukształtowała na przestrzeni wieków XVI—XIX jako swoją zasadniczą metodę poznawczą — pozwala na uchwycenie zjawisk już utrwalonych i dających się zaobserwować, lecz nie jest wystarczającym narzędziem poznawczym do wykrycia procesów rodzących się i będących w stanie tworzenia. Metoda empiryczna daje wierny i pełny obraz tego, co jest, lecz nie może uchwycić tego, co się tworzy i zmienia. W tym tkwi jej historycznie wyznaczona i klasowo określona ograniczoność. Zmienność poznaje się nie w obserwacji, lecz w działaniu. Niewystarczalność, ograniczoność realizmu impresjonistycznego wynika nie z tego, że impresjonizm stanowił odejście od prawdziwego realizmu, który go poprzedzał. Ten poprzedni realizm nie był żadnym absolutnym „realizmem“, lecz po prostu realizmem mieszczańskim, widzeniem rzeczywistości oczami zagospodarowującej się klasy. Jego obiektywizm, jego zdolność rośnięcia i rozszerzania zakresu wszelkiej obserwacji wynikają z tego, że mieszczaństwo w owym okresie jeszcze nie dotarło do historycznie wyznaczonych granic swego rozwoju — mogło widzieć i obserwować nie narażając swojej pozycji klasowej.

Impresjonizm, jak widzieliśmy i zobaczymy dalej, nie odszedł od realizmu, lecz odwrotnie — pogłębił empirykę swego widzenia, wykrył cały szereg zjawisk fizjologicznych, tkwiących w naszym widzeniu. Jeśli mimo to otrzymał niepełny, zafałszowany obraz współczesnej mu rzeczywistości — stało się tak dlatego, że sama metoda empiryki wzrokowej zawiodła, była metodą niewystarczającą dla pełnego uchwycenia świata i procesów zachodzących w nim.

Ta metoda, ukształtowana przez mieszczaństwo w toku jego rozwoju historycznego, specyficzna metoda poznawcza klasy

mieszcząskiej — przechodziła przez różne przemiany. Rozpoczęła jako metoda niepełna i cząstkowa — badała najpierw tylko zjawiska światłocienia (XVI, XVII w.). W miarę swego rozwoju ogarniała coraz szerszy zakres zjawisk, dostrzegała prawie wszystko, co tkwi w fizjologii naszego widzenia, zerwała z wszelkimi umownymi schematami na rzecz pełnej empiryki widzenia fizjologicznego. Jeśli ta pełna prawda widzenia fizjologicznego nie dała pełnego obrazu rzeczywistości, jest to wskaźnik ograniczoności samej metody jako narzędzia poznawczego — i ograniczoności klasy, która to narzędzie utworzyła na swój wzór i podobieństwo.

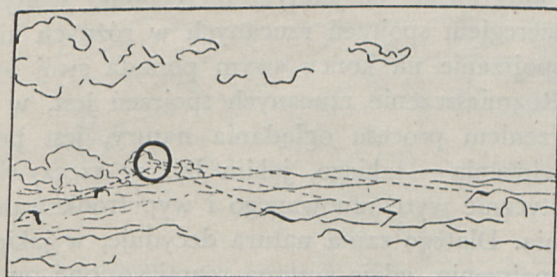
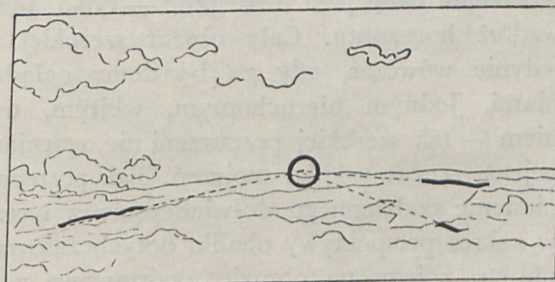
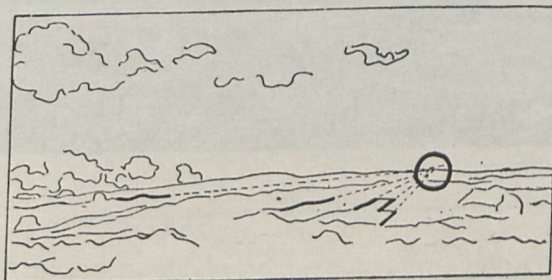
Metoda empiryczna stopniowo rozwijając się wykryła niewystarczalność poprzednich metod odbicia świata, udowodniła, że obraz świata, rozumowo i logicznie skonstruowany pod koniec wieku XV według wszelkich zasad perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, wyrysowany we wszystkich skrótach, nachyleniach i zmniejszeniach, z wycieniowanymi na wypukło wszystkimi bryłami przedmiotów — świat widzenia towarowego — nie odpowiada naszemu rzeczywistemu, empirycznie sprawdzalnemu widzeniu. Widzenie „naturalne“ i fizjologiczne wynikię z obserwacji przeciwstauiło się rozumowo skonstruowanemu obrazowi świata.

Logicznie biorąc — każdy przedmiot posiada swoje wyraźnie zarysowane granice. Obserwacja stwierdziła natomiast, że nie zawsze widzimy te granice, że czasami ulegają one zatarciu i zanikają.

Logicznie biorąc — każdy przedmiot posiada swój własny odrębny kolor. Obserwacja stwierdziła natomiast, że nie widzimy czystego, wyodrębnionego koloru przedmiotu, że kolor, jaki widzimy, jaki się zjawia na siatkówce, jest wynikiem materialnego i sprawdzalnego oddziaływania materii świata zewnętrznego na materialne składniki naszego aparatu wzrokowego, że w widzeniu ruchomym (a takim jest nasze rzeczywiste widzenie), występuje zjawisko zmienności i wielopostaciowości koloru.

Lecz przyjęcie spojrzenia ruchomego wymaga dalszych konsekwencji, tym razem już nie tylko w zakresie koloru, lecz i w zakresie rysunku i kształtu. Spojrzenie ruchome zmienia nie tylko stosunek kolorów, ale także wzajemny stosunek kształtów widzianej natury. Przy przesuwaniu spojrzenia zachodzą przesunięcia perspektywy. Zamiast jednego punktu zbiegu, jaki istniał w dotychczasowej perspektywie, zjawia się ich tyle, ile rzucamy spoj-

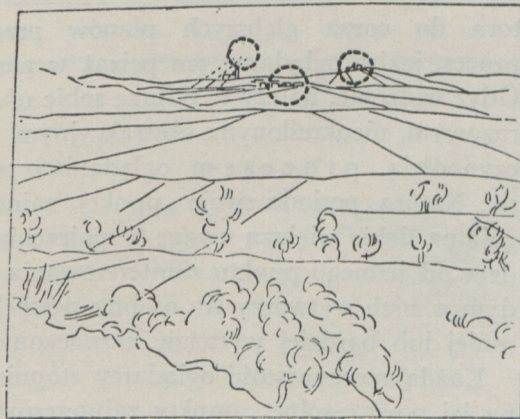
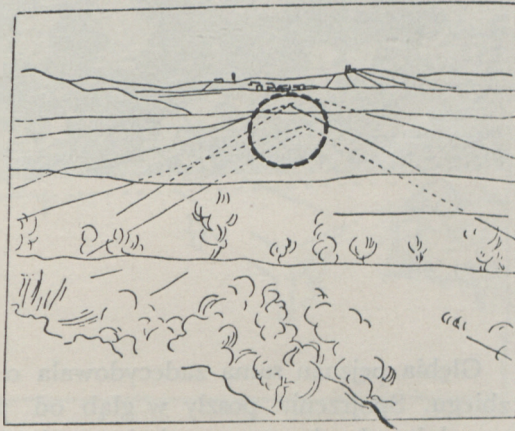
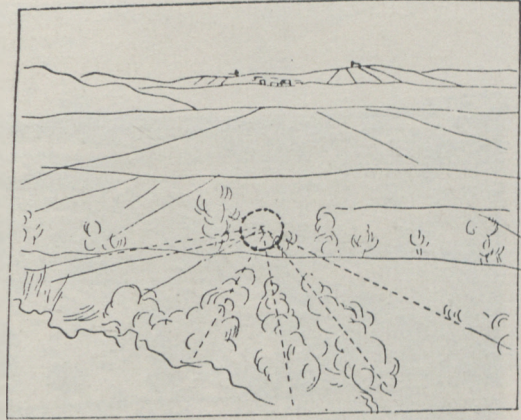
rzeń w przestrzeń. Na końcu każdego spojrzenia powstaje punkt zbiegu. Zachodzi szereg przesunięć w tych samych liniach, zależnie od ich położenia w stosunku do każdorazowego punktu zbiegu.

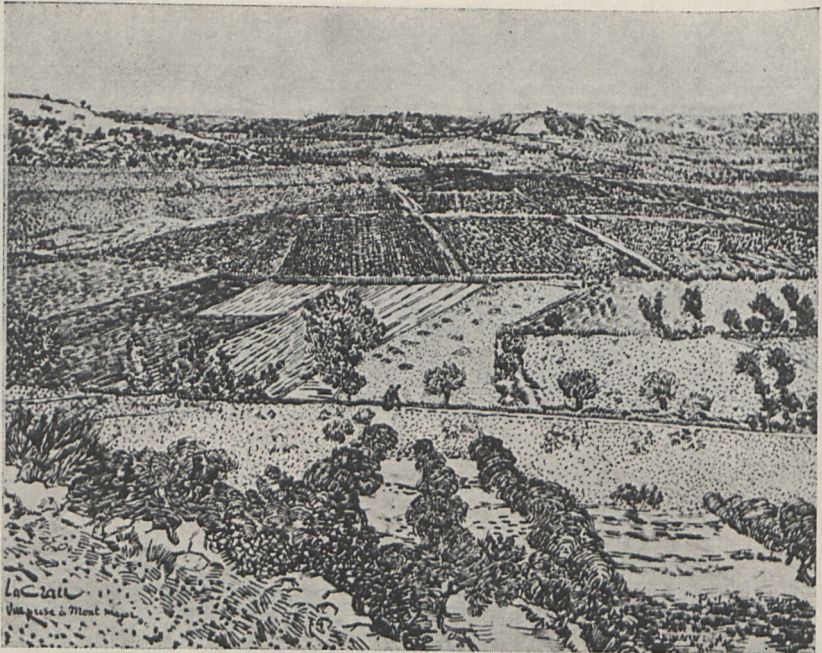


204
Van Gogh
Pole
przed nadciągającą
burzą
XIX w.



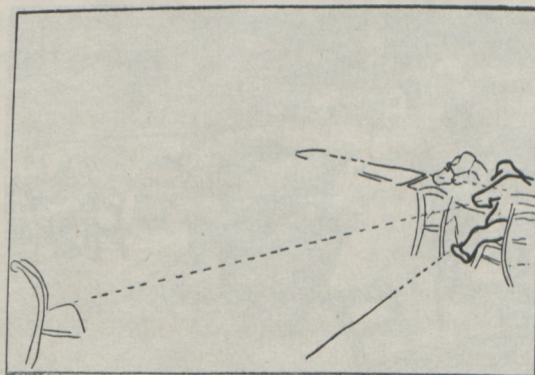
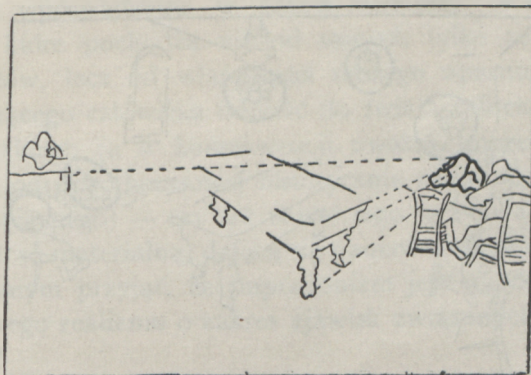
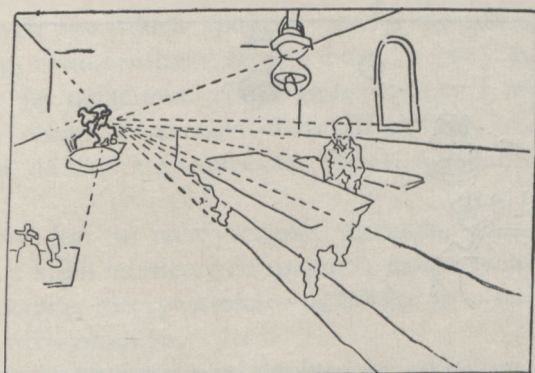
Rzeczywiście, pejzaż tak szeroki można zobaczyć, wyczerpać wzrokiem całą jego rozległość — tylko przesuwając spojrzenia wzdłuż horyzontu. Cały obszar szerokiej równiny zobaczymy jedynie wówczas, gdy go będziemy oglądali kilkoma spojrzeniami. Jednym nieruchomym, wbitym, teoretycznym spojrzeniem — tak szerokiej przestrzeni nie ogarniamy. By zobaczyć ten pejzaż, rzucamy kilka spojrzeń. Tak postępujemy w życiu. Przeniesienie codziennego doświadczenia z naszej praktyki życiowej w zakres perspektywy obaliło dotychczasową zasadę j e d n e g o punktu zbiegu na obrazie, podstawową zasadę klasycznej perspektywy zbieżnej, trójwymiarowej. Perspektywa ta może istnieć w logicznie wyrozumowanej teorii, lecz nie istnieje w empiryce naszego rzeczywistego, fizjologicznego oglądania świata. Oglądamy świat nie jednym nieruchomo wbitym spojrzeniem, lecz szeregiem spojrzeń rzuconych w różnych kierunkach — i każde spojrzenie na końcu swym posiada swój własny punkt zbiegu. Rozmieszczenie rzuconych spojrzeń jest, w istocie swej, odtworzeniem procesu oglądania natury, jest powtórzeniem procesu widzenia — takiego, jakim był w rzeczywistości, a nie idealistycznie wyrozumowanego i wypośrodkowanego jednego spojrzenia. Dlatego sama natura decyduje, w jakie jej punkty rzucimy spojrzenia, gdzie zostaną rozmieszczone punkty zbiegu.

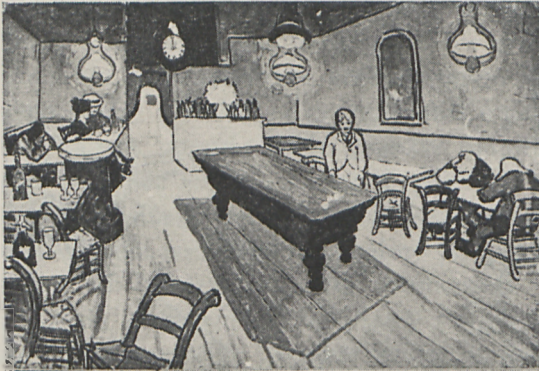
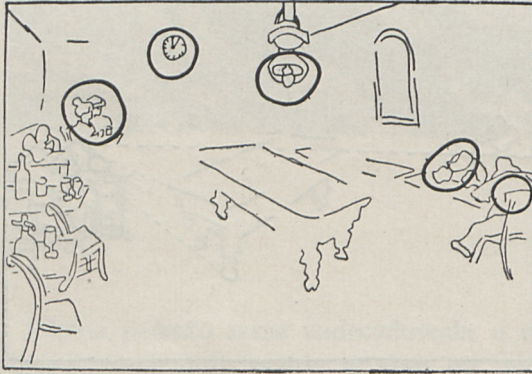
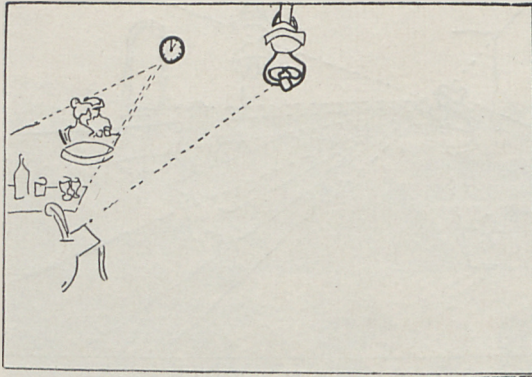




Głębia pejzażu sama zadecydowała o rozmieszczeniu punktów zbiegu. Spojrzenia poszły w głąb od planów bliższych do coraz dalszych. A wraz z nimi rozmieściły się punkty zbiegu — od bliższych do coraz dalszych. Przenikanie spojrzenia obserwatora do coraz głębszych planów przestrzennych powtórzyło proces, jakim oglądamy ten pejzaż w naszym życiu codziennym. Gdyż widzenie, należy to dobrze sobie uświadomić, nie jest jedno-razowym, nieokreślonym, abstrakcyjnym a k t e m widzenia, lecz czynnością, p r o c e s e m oglądania o pewnej rozciągłości w czasie. Natura posiada swoje „punkty zainteresowania”, które ściągają na siebie większą uwagę (i spojrzenia). Oglądamy ją przechodząc od jednego punktu zainteresowania do drugiego — i w każdym z nich wytworzy się osobny perspektywiczny punkt zbiegu, mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczony.

Każdą rzeczywistość oglądamy stopniowo, rzucając spojrzenia na jej poszczególne „punkty zainteresowania”.





206
Nocna kawiarnia
w Arles
XIX w.

Dopiero z całości tych wszystkich spojrzeń wyłoni się obraz natury takiej, jaką ją widzieliśmy w rzeczywistości, fizjologicznym procesie jej oglądania. Nie wyrozumowany i logicznie wydedukowany obraz poszczególnych przedmiotów, lecz empirycznie uchwycone odbicie tego procesu, jakim oglądamy naturę.

Obraz tak otrzymany jest w rzeczywistości zespołem kilku obrazów pochodzących z kilku odmiennych spojrzeń, nawarstwiających się na siebie. Z każdej rzeczywistości — oglądając ją — widzimy nie jeden, lecz kilka obrazów.

To istotne, co odróżnia impresjonizm od poprzedniej epoki, polega na tym, że impresjonizm zawartość widzenia uzależnia zarówno od oglądanych zewnętrznych przedmiotów, jak i od samego widzącego człowieka. Całe zagadnienie sprowadza się do tego, czy dopuszczalne jest wprowadzenie w zakres widzenia tych doznań wzrokowych, które pochodzą nie od samych tylko zewnętrznych przedmiotów, lecz od właściwości naszego aparatu odbiorczego. Czy widzącego człowieka odnieść do świata subiektywnego i niesprawdzalnego (a w konsekwencji uważać impresjonizm za odstępstwo od dotychczasowej historycznie narastającej linii rozwoju realistycznego) — czy też uznać tego widzącego człowieka za istotę materialną, dającą się naukowo zbadać i sprawdzić (a tym samym przyjąć, że impresjonizm jest wzbogaceniem dotychczasowego realizmu o zakres zjawisk związanych z fizjologią widzenia)?

Inaczej mówiąc — zagadnienie sprowadza się do tego, czy organizm człowieka z jego doznaniem i odbiorem wrażeń jest tak samo sprawdzalny, jak świat zewnętrznych przedmiotów, czy też musimy go uważać za niepoznawalny, a jego doznania i wrażenia za czysto subiektywne i dowolne.

Przeciwstawienie „obiektywnego“, dającego się naukowo zbadać i poznać świata zewnętrznych przedmiotów — nie dającemu się poznać „subiektywnemu“ światu człowieka — mogło powstać tylko na podłożu całkiem określonego stanu nauki, przy którym świat zewnętrzny był dostępny badaniu naukowemu, natomiast wiedza o człowieku i o czynnościach jego aparatu odbiorczego nie istniała.

Był to stan nauki z pierwszej połowy XIX wieku, gdy istniały fizyka i chemia, lecz nie istniała fizjologia naukowa. Na tym etapie rozwoju, zgodnie z osiągniętym stanem wiedzy, można

było mówić o obiektywnej rzeczywistości świata zewnętrznego, o jego poznawalności, a zaliczać do subiektywnego i niepoznawalnego to, co dotyczyło człowieka i jego czynności.

Mówiło się wówczas o „doznaniach“ nie analizując i nie konkretyzując ich, to znaczy nie sprowadzając do wymierzalnych i materialnych zmian w organizmie ludzkim. Mówiło się również o „odbiorze“ tych doznań nie analizując, dzięki jakim poznawalnym składnikom materialnego ciała ludzkiego oddziaływanie zewnętrznych przedmiotów na organy zmysłów docierało do mózgu i przetwarzało się w świadomość i wiedzę. Rozumiano widzenie jednostronnie jako bierne odbicie w naszym oku. Oko jak martwe lustro odbijało abstrakcyjne doznania widzianych przedmiotów. Te doznania w nieokreślony, abstrakcyjny sposób przetwarzały się w świadomość. Zarówno doznania, jak i ich odbiór, były doznaniem „w ogóle“, doznaniem „w abstrakcji“, doznaniem nie dającym się ściśle skonkretyzować. Na tym stopniu rozwoju należało uznać, że obiektywne jest tylko to w widzeniu, co pochodzi z lustrzanego odbicia znanych i poddanych naukowemu badaniu przedmiotów świata zewnętrznego. Natomiast cały zakres widzenia, uwarunkowany przez czynność ludzkiego aparatu odbiorczego, należało uznać za nierealny, za subiektywny, za dowolny. Wprowadzenie tych niepoznawalnych (a w rzeczywistości — nie poznanych) zjawisk należało poczytać za odstępstwo od realizmu. Za dowolność, za subiektywizm i za idealizm filozoficzny. Na tym stopniu rozwoju historycznie uwarunkowane i słuszne było traktowanie impresjonizmu jako jednego z przejawów idealizmu filozoficznego, jako kierunku subiektywnego i dowolnego.

Lecz każde nowe odkrycie naukowe zmienia istniejącą postać materializmu. Obecnie należy poddać impresjonizm opracowaniu realistycznemu i związać jego praktykę z naukową wiedzą fizjologii, odrzucając historycznie narosłą na nim teorię idealistyczną. Z impresjonizmu należy wydobyć jego realizm, którym jest widzenie fizjologiczne. Nawet sam słownik, jakim się posługujemy mówiąc o widzeniu — należy zmienić. Zamiast abstrakcyjnych doznań i abstrakcyjnych dróg ich odbioru — musimy określić, na skutek jakich poznawalnych i wymierzalnych zmian w naszym aparacie wzrokowym stało się możliwe, że światło padające od zewnętrznych przedmiotów przetworzyło się w obraz i myśl i dotarło do naszej świadomości. Nie nieokre-

ślone „doznania“ wzrokowe, lecz konkretne zmiany fotochemiczne w zakończeniach nerwów wzrokowych, tzn. tam, gdzie padają promienie świetlne, odbite od zewnętrznych przedmiotów. Nie abstrakcyjny „odbiór“ doznań wzrokowych przez abstrakcyjną jednostkę ludzką — lecz funkcjonowanie impulsów nerwowych, to jest krótkotrwałe zmiany elektryczne, przebiegające wzdłuż sieci łańcuchów komórek nerwowych, doprowadzających te doznania od oka do odpowiednich ośrodków kory mózgowej.

Przedmiotów świata zewnętrznego nie widzimy w drodze bezcięsnego przedostawania się ich odbicia do naszej świadomości, lecz poprzez szereg materialnych zmian w naszym aparacie odbiorczym. Dlatego to, co w wyniku tego wszystkiego dociera, ogarnia zarówno same przedmioty zewnętrzne, jak i zmiany, które zaszły w aparacie odbiorczym. I to wszystko jest prawdą widzenia jako czynności fizjologicznej. Widzenie impresjonistów, prawdziwe, empiryczne widzenie rzeczywistego człowieka, widzenie fizjologiczne — należy sprawdzić przy pomocy kryteriów fizjologii. Wówczas będziemy mogli określić, co w nim jest empiryką widzenia fizjologicznego, jego realizmem, a co historycznie narastało pod wpływem teorii idealistycznej — co jest jego antyrealistyczną dowolnością. Praktyka impresjonizmu polegała na poszerzeniu zakresu obserwacji i włączeniu doświadczeń wynikłych z fizjologii widzenia. Była więc dokładna i sprawdzalna. Natomiast teoria nie mogła dokładnie umiejscowić zakresu tej obserwacji i określała ją jako „temperament“, „wewnętrzny świat artysty“ — jako subiektywną i dowolną.

Ta rozbieżność pomiędzy idealistyczną i nienaukową teorią a materialistyczną praktyką zawsze istniała w impresjonizmie pociągając za sobą formalistyczne wykołajenia i upadki licznych, przeważnie słabszych malarzy.

Miernikiem realizmu w impresjonizmie jest zgodność jego widzenia z danymi fizjologii — i tylko tak należy go sprawdzać. Analizując obraz impresjonistyczny musimy określić, jakie dane fizjologii widzenia stają poza nim i warunkują go. Innego tłumaczenia nie ma.

Wskutek przejścia do pełnego widzenia fizjologicznego — zawartość wzrokowa wzbogaca się o składniki widzenia pochodzące z reakcji organizmu, z jego czynności, z procesu odbioru wrażeń wzrokowych. Sam sposób widzenia, sposób oglądania

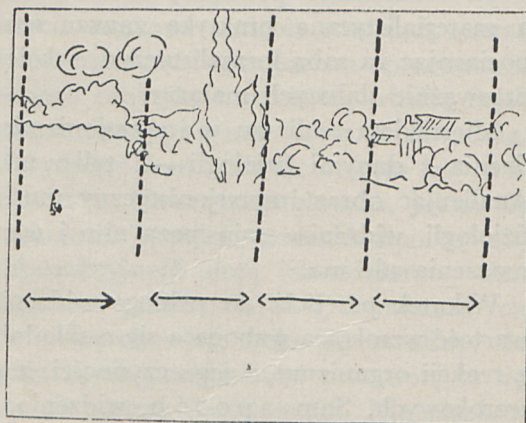
natury włącza się jako konieczny składnik, zawarty w całości widzenia.

Oglądając np. obraz Van Gogha



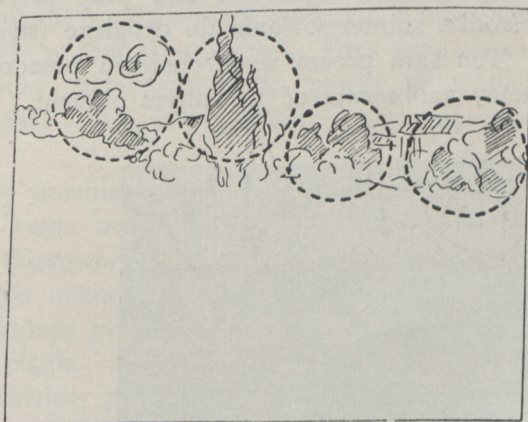
207
Van Gogh
Zielone pola
kolo St Remy
XIX w.

dostrzegamy w nim wyraźnie występujące jednakowe, powtarzające się podziały.



Można by było poprzestać na tym stwierdzeniu nie usiłując sobie wyjaśnić jego przyczyn. Lecz byłaby to analiza czysto formalna, powierzchowna i nie wyjaśniająca istoty realizmu Van Gogha. Realizm ten wykryjemy jedynie wówczas, gdy potrafimy otrzymaną formę wyjaśnić fizjologicznymi właściwościami widzenia, jeśli potrafimy uchwycić te cechy procesu widzenia, które uwarunkowały i narzuciły tę jednakowość powtarzalnych podziałów. Inaczej mówiąc — w jaki sposób należy patrzeć na naturę, by zobaczyć ją taką (w jednakowych podziałach), jaką namalował Van Gogh? I czy spojrzenie, którym on ją oglądał — jest normalnym, naturalnym, fizjologicznym spojrzeniem, którym ją oglądamy?

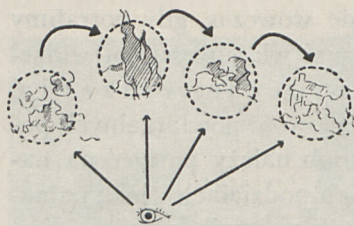
Odpowiedź otrzymamy wyrysowując ośrodki spojrzeń rzuconych na ten krajobraz.



Cztery spojrzenia, przesuwające się wzdłuż horyzontu i skupiające się każde na swoim ośrodku zainteresowania. Ponieważ każde spojrzenie posiada jednakowy obszar widzenia — te cztery spojrzenia układając się wzdłuż linii horyzontu zarysowują cztery jednakowe, powtarzające się pola.

Powtarzające się jednakowe podziały na obrazie zjawily się więc nie dlatego, że „formalista“ Van Gogh zechciał tak uczynić z niewiadomych subiektywnych przyczyn, lecz dlatego, że dokładnie odtworzył przebieg procesu oglądania krajobrazu przy pomocy czterech równoległych, kolejno skierowanych spojrzeń. A oko nasze, jak wiemy, posiada swoją określoną budowę anatomiczną — i jego pole widzenia jest wielkością mniej więcej stałą.

Przedstawiając przebieg procesu oglądania, otrzymamy następujący schemat:



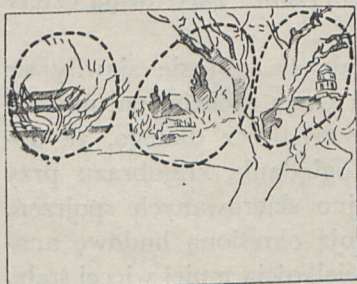
- 1) Położenie widza w stosunku do krajobrazu (oko),
- 2) kierunki czterech spojrzeń rzuconych na krajobraz (proste strzałki),
- 3) zakres (pole) widziany w każdym spojrzeniu,
- 4) kierunek wędrówek oka przy przechodzeniu od jednego ośrodka zainteresowania do drugiego (strzałki zaokrąglone).

Ten sam proces wyodrębnienia poszczególnych spojrzeń możemy zaobserwować na innym obrazie.

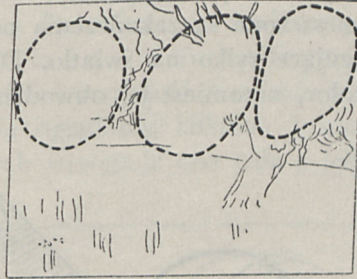


208
Van Gogh
Sad z widokiem
na Arles
XIX w.

Możemy tutaj wyodrębnić trzy spojrzenia rzucone na krajobraz.



W tych trzech spojrzeniach została zawarta cała widzialna treść krajobrazu. Jeśli zechcemy usunąć z niego te trzy pola widzenia, otrzymamy prawie całkowitą pustkę, widzianą peryferyjnie (bocznym widzeniem, poza obszarem oglądania).



Te trzy spojrzenia zobaczyły całą istotę krajobrazu, wyciągnęły z niego wszystko, co było w nim do oglądania. Poza nimi pozostały nieistotne fragmenty, namalowane (to znaczy widziane) w sposób zatarty i mglisty — tak jak widzimy w widzeniu peryferyjnym.

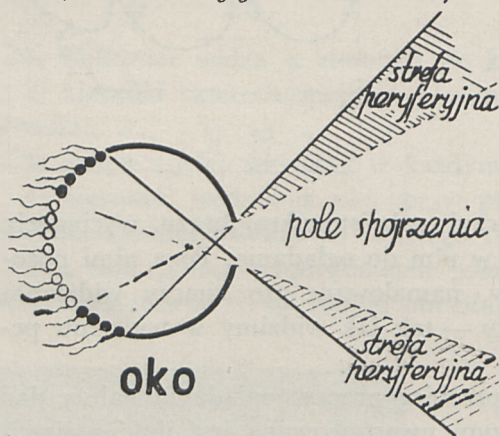
Chcąc odtworzyć cały przebieg procesu oglądania należy dać odpowiedź na pytanie, czym uwarunkowana jest ilość spojrzeń i dlaczego zostały one skierowane w te (a nie inne) punkty?

Odpowiedź na to daje nasza codzienna empiryka widzenia. Spojrzenia nasze nie padają przypadkowo. Ich rozmieszczenie nie jest równomierne i ciągłe.

Rzeczywistość, jaką widzimy przed sobą, posiada pewne określone punkty, ściągające na siebie uwagę. Te punkty mieszczą się tam, gdzie istnieje największe zagęszczenie podniet wzrokowych. Punkty te narzucają się naszemu wzrokowi i przyciągają ku sobie spojrzenia, ponieważ mieści się w nich największa ilość spięć (linearnych, światłocieniowych, kolorystycznych, ruchowych itp.). Istnienie tych podniet wzrokowych powoduje, że wzrok nasz w sposób automatyczny jest przez nie przyciągany i zatrzymywany. W naszym rzeczywistym, fizjologicznym procesie widzenia natury oglądamy ją nie w sposób ciągły i równomierny w każdym jej punkcie, lecz przeskokowo, poszczególnymi spojrzeniami, automatycznie ściąganyymi przez podniety wzrokowe istniejące w naturze. W te miejsca pada właśnie największa ilość spojrzeń. Natomiast tam, gdzie tych podniet nie ma — widzimy widzeniem pery-

feryjnym, widzeniem natury znajdującej się poza polem widzenia.

Widzenie peryferyjne uwarunkowane jest anatomicznymi właściwościami oka. Zakończenia nerwów wzrokowych, rozmieszczonych na siatkówce — nie są jednakowe. Środek siatkówki zajmują nerwy reagujące na kolor. Poza nimi, na obwodzie rozmieszczone są zakończenia nerwowe, niewrażliwe na kolor i reagujące tylko na światło. Dlatego środkiem siatkówki widzimy kolor, natomiast jej obwodem — tylko światło i światłocien.



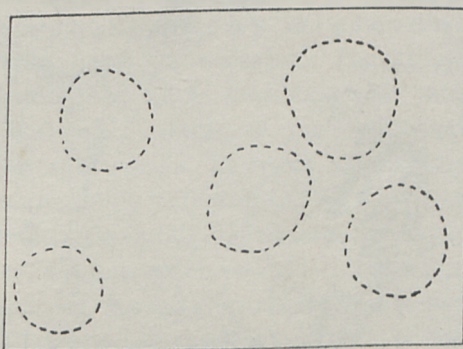
Dlatego obszar, ogarnięty spojrzeniem, nie jest jednolity, lecz składa się z dwóch stref koncentrycznych: ze środkowego pola spojrzenia, gdzie widzimy wyraźnie i barwnie — i ze strefy peryferyjnej, w której kolor zanika i gdzie widzimy światłocieniowo (w specyficznym szarym, p e r y f e r y j n y m kolorze), a kształty przedmiotów ulegają pewnemu zatarciu.



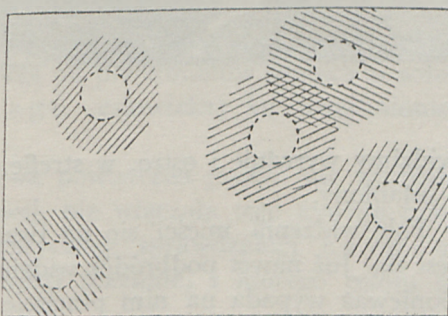
Różnica ta wytworzyła się w toku ewolucji gatunków zoologicznych. Zwierzęta i ptaki nocne posiadają np. tylko unerwienie reagujące na światło, lecz nie widzą kolorów. Kura posiada tylko nerwy reagujące na kolor i dlatego nic nie widzi w nocy.

Dociekając istoty naszego fizjologicznego procesu widzenia musimy zrozumieć, że spojrzenia, jakimi oglądamy naturę, nie są jednogatunkowe, że składają się one z dwóch stref, ze środkowego barwnego i wyraźnego pola spojrzenia i ze strefy peryferyjnej, w której zanikają zarówno kolor, jak i wyrazistość przedmiotów.

Natury, widzianej przez nas, nie oglądamy kilkoma jednogatunkowymi spojrzeniami, w których występuje ona cała z jednakową wyrazistością,



lecz spojrzeniami, z których każde ma swoją strefę peryferyjną. Ta strefa stanowi przejście od pełnego widzenia do nic niewidzenia,



a więc ostrość występowania i zabarwienia poszczególnych części widzianej natury nie jest wielkością stałą, niezmienną, lecz zależy od tego, czy ją oglądamy w polu spojrzenia, czy też w strefie peryferyjnej. W polu widzenia



widzimy wyraźnie i ostro, w strefie peryferyjnej — obraz zatarty i osłabiony.

Pole widzenia mieści się na twarzy, strefą peryferyjną objęte jest tło. Już nawet podbródek widziany jest mniej ostro niż czoło, ponieważ wypada na nim przejście od jednej strefy do drugiej. Ośrodek pola spojrzenia mieści się na czole. Od czoła we wszystkich kierunkach widzialność słabnie i przechodzi w tło w zatartą strefę widzenia peryferyjnego.

Lecz zatarcie widzenia istnieje nie tylko w widzeniu peryferyjnym. Istnieje ono również w widzeniu na odległość.

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 r u c h y m i ę ś n i o w e, dostosowujące je do widzenia na daną odległość. Dzięki tym ruchom dostosowawczym jesteśmy w stanie widzieć głębiej 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 w.) dostrzeżono zjawisko zacierania ostrości przedmiotów — na razie w jego najprostszej postaci — jako zacieranie dalszych przedmiotów przez coraz grubszą warstwę powietrza. Było to pierwsze spostrzeżenie na drodze odejścia od przedmiotów samych w sobie (z wyłączeniem w i d z ą c e g o człowieka) ku przedmiotom ujętym tak, jak je widzimy.

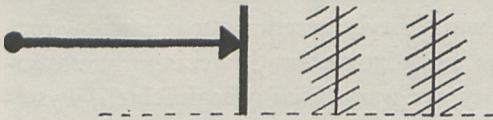
Lecz sama tylko perspektywa powietrzna jeszcze nie włączała całokształtu praktyki wzrokowej, nie włączała tego żywego człowieka, który dokonuje empirycznej sprawdzalnej c z y n n o ś c i widzenia, tego, który widzi (czynnie) i którego celom to widzenie służy.

●
* 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.

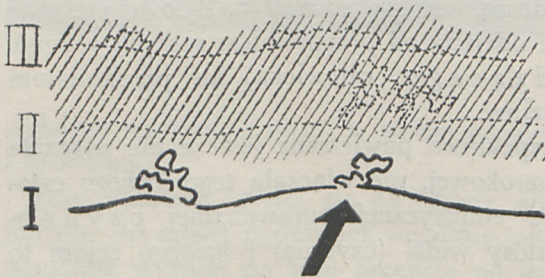
Widzenie akomodacyjne, widzenie na odległość, i to tylko na tę odległość, na jaką nastawiamy, dostosowujemy oko — jest faktem anatomicznie uzasadnionym i zgodnym z codzienną praktyką naszego widzenia i dlatego musi być włączone w zakres świadomości wzrokowej.

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).

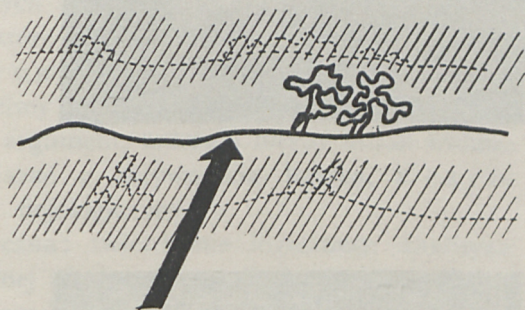
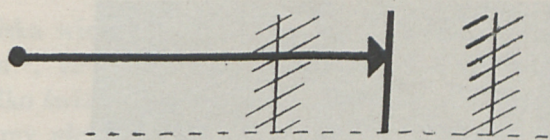
Jeśli nastawimy oko na odległość pierwszego planu przestrzennego, wówczas widzimy go wyraźnie, natomiast dwa dalsze wystąpią niewyraźnie. Plan pierwszy zobaczymy ostro na tle zlanym z sobą dwóch następnych.



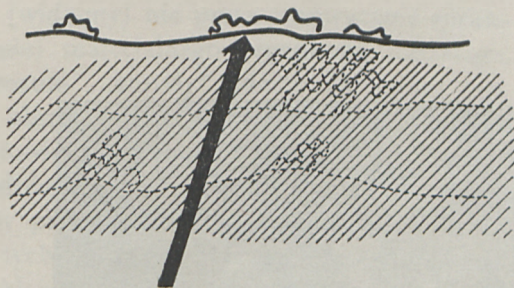
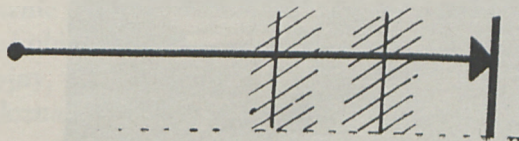
W rzucie (perspektywie) będzie to wyglądało następująco:



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 złącz 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.



210

Fotografia z natury

Dopiero ze stanowiska widzenia akomodacyjnego da się obalić twierdzenie Berkeleya *, że „przestrzeni i kształtów wcale nie widzimy. Widzimy tylko światła i barwy. Przez połączenie wzroku z dotykiem postrzegamy głębię i ciała“ **.

Widzenie akomodacyjne daje dowód, który można sprawdzić w doświadczeniu, że przestrzeń widzimy. Widzimy ją skurczem oczu nastawiających się na odległość i widzimy ją zamgleniem planów, na które nie nastawiamy odległości spojrzenia — widzimy ją czynnością naszego ludzkiego fizjologicznego widzenia, widzimy bezpośrednio.

Lecz aby znaleźć ten argument, należało bierny obraz widzianych przedmiotów związać z aktywnością ludzką, z czynnością widzenia fizjologicznego.

I rzecz charakterystyczna: twierdzenie logicznego analityka Wittgensteina o materialnej nieobecności podmiotu w obserwowanym świecie („Nie ma dowodów, że widzimy oko“) — da się również obalić tylko pod warunkiem włączenia obserwatora, włączenia materii jego ciała i jego fizjologicznej czynności widzenia w zewnętrzny, materialny świat przedmiotów. Gdyż — należy to zrozumieć — wyodrębnienie widza z widzianego świata, uznanie jedynie i wyłącznie tylko przedmiotów zewnętrznych za sprawdzalne, materialne i obiektywne — dematerializuje obserwatora, który w abstrakcyjny, bezcielesny sposób odbiera abstrakcyjne, niematerialne „doznania“ od materialnych przedmiotów świata zewnętrznego.

U podłoża zarówno jednego, jak i drugiego twierdzenia *** tkwi założenie, że poznajemy (widzimy) nie przez empirycznie sprawdzalną czynność (widzenie) materialnego organizmu ludzkiego, lecz przez abstrakcyjny „rozum“, „zmysły“, „doznania“, „idee“ itp. Gdy usiłujemy tworzyć obraz świata eliminując przy tym poznającego (widzącego) człowieka — jesteśmy zmuszeni przyjąć nie materialny sposób jego odbioru przez działanie materii na materię, lecz sposób określony przez filozofię idealistyczną.

W tym tkwi idealizm tych, którzy zarzucają impresjonizmowi odejście od realizmu, subiektywizm i idealizm, dlatego że ob-

* w jego *Nowej teorii widzenia*

** cytowane z II t. *Historii filozofii* W. Tatarkiewicza

*** to znaczy zarówno Berkeleya, jak i Wittgensteina

serwację przedmiotów zewnętrznych, oderwanych od obserwatora, zastąpił przez obserwację działania materii tych przedmiotów na materię ciała ludzkiego i powstała stąd fizjologia widzenia.

Lecz doznania, jakie odbieramy w widzeniu, muszą być uzasadnione, muszą mieć swoje materialne podłoże — nie mogą pozostawać niesprawdzalnymi doznaniem w abstrakcji. Jeśli wyłączymy obiektywną, fizjologiczną bazę tych doznań — to jakie mają one oparcie w rzeczywistości znajdującej się poza nimi? Pozostają wówczas same doznania, doznania w abstrakcji, doznania oderwane od rzeczywistości — doznania niesprawdzalne.

Twierdzenie, że jedynym obiektywnym światem jest świat przedmiotów zewnętrznych, w rzeczywistości zmierza do usunięcia materialnej i fizjologicznej bazy tych ludzkich doznań, jaką stanowi sprawdzalne i poznawalne ciało ludzkie, reagujące na materialne, sprawdzalne i wymieralne oddziaływanie przedmiotów zewnętrznych — jest więc odrywaniem doznań od ich materialnego podłoża, jest ich odrzuceniem w świat bezcielesny.

Świat widzimy przy pomocy naszego aparatu odbiorczego — i to tak, jak widzi nasze oko, tzn. zgodnie z fizjologią widzenia. Analizując obraz Renoira



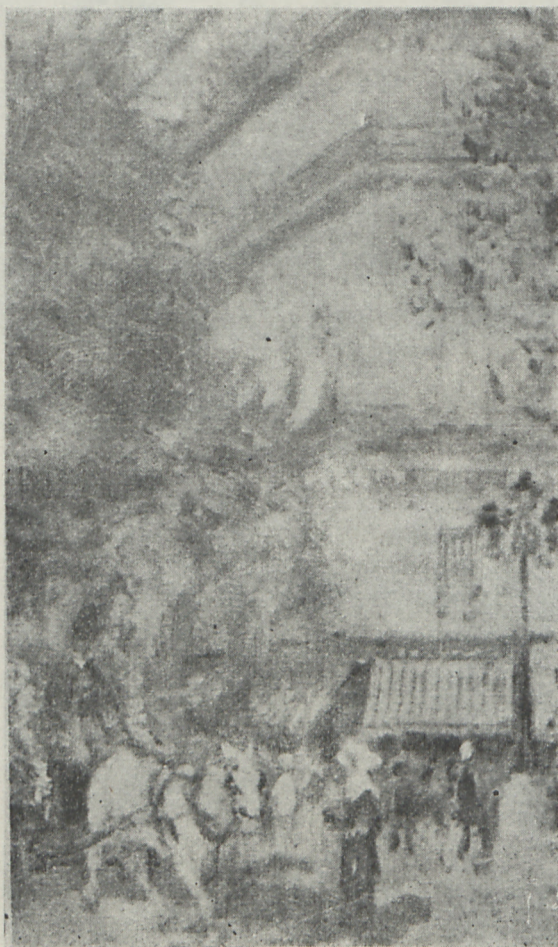
211
Renoir
Wielkie bulwary
XIX w.

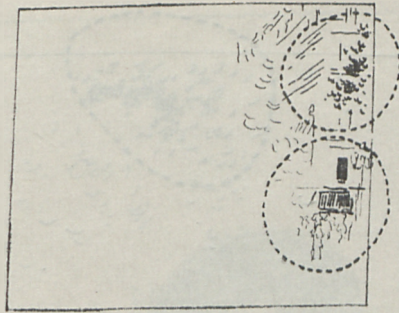
wykryjemy w nim kilka rzuconych spojrzeń. Np. na pierwszym planie u dołu spojrzenia zostały rzucone na dwie grupy osób.



Osoby te, widziane spojrzeniem bezpośrednim, występują wyraźnie, natomiast wszystko, co się znalazło na innym planie przestrzennym (w głębi) i nie mogło być zobaczone spojrzeniem bezpośrednim — występuje w zatartym polu akomodacyjnym. Wszystko, co się znalazło na tym samym planie przestrzennym, lecz poza zasięgiem spojrzenia bezpośredniego (np. prawa postać prawej grupy) — występuje w zatartym polu peryferyjnym. Kombinacja widzenia bezpośredniego, widzenia peryferyjnego i widzenia akomodacyjnego składa się na całość tych dwóch spojrzeń.

Dwa spojrzenia, rzucone na prawą stronę obrazu, zostały skierowane na dwa, odmienniej głębokości plany przestrzenne.



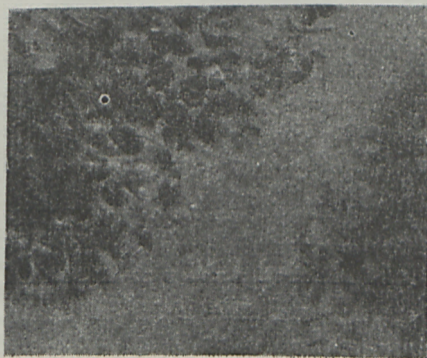


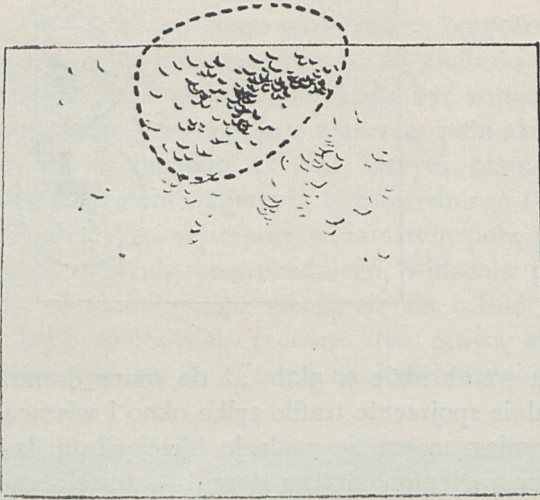
W dolnym spojrzeniu wzrok idzie w głąb, aż do muru domu. Dlatego ostre, bezpośrednie spojrzenie trafiło tylko okno i wiszącą pod nim markizę. Natomiast to, co się znalazło bliżej (tłum, latarnia) lub dalej (boczna zaciemniona ściana domu) — zostało zatarłe w widzeniu akomodacyjnym.

Górne spojrzenie zatrzymało się bliżej, na gałęziach i liściach rosnących przed domem. Dlatego liście występują ostro, podczas gdy plan przestrzenny, który w dolnym spojrzeniu występował ostro (dom) — tutaj trafił w strefę akomodacyjną ulegając zatarciu i zamgleniu.

Każde więc z tych spojrzeń zostało zatrzymane na innym planie przestrzennym, ściągnięte przez ten fragment natury, który silniej kontrastował z otaczającymi. Występuje tutaj właściwość widzenia fizjologicznego — automatyczne zatrzymywanie się spojrzenia na najbardziej wyraźnych, na najsilniej zaakcentowanych punktach natury.

To samo zjawisko występuje w środku górnej części obrazu

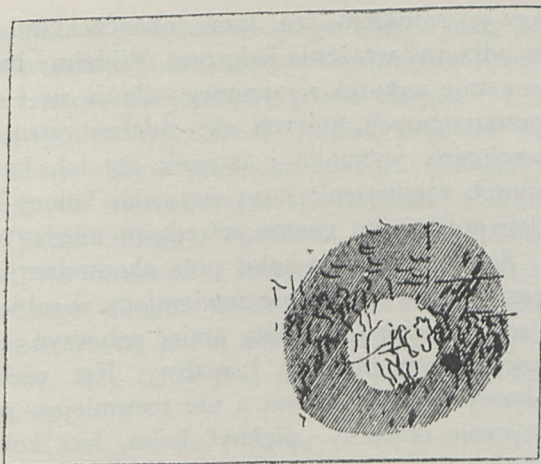




Rzucone spojrzenie bezpośrednio wydobywa ostrość górnych liści i gałęzi lewego drzewa. Natomiast w pole akomodacyjne i peryferyjne trafiły inne, dalsze drzewa oraz bliżej położone części tego samego drzewa. To, co bliżej, i to, co dalej niż odległość, na jaką nastawiono widzenie — zostało zamglone, ponieważ leży w polu akomodacyjnym.

Jeszcze dobitniej występuje to samo zjawisko w spojrzeniu rzuconym na konia i powóz. Koń został zaznaczony stosunkowo ostro (zwłaszcza jego głowa), woźnica jest lekko zatarty, para osób siedząca w powozie została prawie w całkowitym zaniku.





Przyczynę tego zrozumiemy biorąc pod uwagę, że najbardziej ruchliwy, a więc najatrakcyjniejszy, ściągający na siebie największą uwagę był koń. Ruchy woźnicy były słabsze, natomiast osoby siedzące w powozie nie ruszały się wcale. Działał tu automatyzm widzenia fizjologicznego, który spowodował, że miejsca o największej ilości podnieć wzrokowych ściągnęły na siebie spojrzenia. Dlatego największą uwagę skupił na sobie koń (największe nasilenie ruchu) i na nim też zostało zatrzymane spojrzenie.

Reszta, tzn. woźnica i jadąca para, znalazła się w polu akomodacyjnym, tym silniej zamglonym, im dalej w głąb od konia.

Lecz musimy odróżniać zamglenie tworzące się w polu peryferyjnym od zamglenia akomodacyjnego. W obu wypadkach spotykamy się z widzeniem niewyraźnym i zamglonym, lecz fizjologiczne przyczyny tego zamglenia są całkowicie odrębne.

W widzeniu peryferyjnym spostrzegamy oglądany świat spojrzeniem bocznym, widzimy go tymi zakończeniami nerwów wzrokowych, które nie widzą kolorów. Jest to widzenie nie tylko zamglone, lecz jednocześnie **b e z b a r w n e** — widzenie mniej więcej takie, jak na zamglonej bezbarwnej fotografii.

W widzeniu akomodacyjnym zamglenie powstaje na osi spojrzenia i ogarnia te plany przestrzenne, na które nie została nastawiona ostrość spojrzenia. Widzimy więc nie peryferiami siatkówki,

lecz jej środkiem, tzn. tymi zakończeniami nerwów, które zdolne są odbierać wrażenia kolorowe. Widzimy barwnie, lecz zamglenie powstaje wskutek wzajemnego zlania się i stopienia tych planów przestrzennych, których nie widzimy ostro i wyraźnie. Następuje wzajemna wymiana i łączenie się ich barwy. Powstałe w ten sposób zabarwienie łączy wszystkie kolory leżące w polu akomodacyjnym i jest czymś pośrednim między nimi.

Stąd ten swoisty kolor pola akomodacyjnego, zbliżony do szarego, lecz jednocześnie zawierający w sobie wszystkie barwy otoczenia. Kolor ten należy umieć zobaczyć w naturze — wykryć go spojrzeniem badacza i realisty. Np. wielu usiłowało podrobić słynny błękit Cézanne'a nie rozumiejąc, że nie jest to formalistycznie dowolny „piękny“ kolor, lecz kolor akomodacyjny, widziany i zaobserwowany w naturze — kolor, w którym połączyły się wszystkie lokalne barwy Prowansji — z kolorem nieba. Tego jedyne koloru, właściwego jednemu terenowi — nie dało się w żaden sposób podrobić. Należało go zobaczyć tam, gdzie on w rzeczywistości istniał. Próby stosowania „błękitu Cézanne'a“ w obrazach powstałych na innych terenach były zwykłym płytkim formalizmem i kosmopolityzmem.

Kolor akomodacyjny jest wypadkową wszystkich kolorów otoczenia — koloru wszystkich odbitych refleksów, odbicia nieba i atmosfery. Należy go umieć zobaczyć w rzeczywistej, znajdującej się przed nami naturze — zobaczyć spojrzeniem, które umie obserwować i widzi nie tylko przedmiot, na jaki jest nastawione, lecz i przestrzeń znajdującą się w polu akomodacyjnym — przestrzeń, która otacza wszystkie widziane przez nas przedmioty. Widzenie fizjologiczne jest pełną realizacją empiryki wzrokowej, jego jedyny sprawdzian stanowi rzeczywistość naszego widzenia.

Analizując proces widzenia i wyodrębniając jego poszczególne składniki, stwierdzamy:

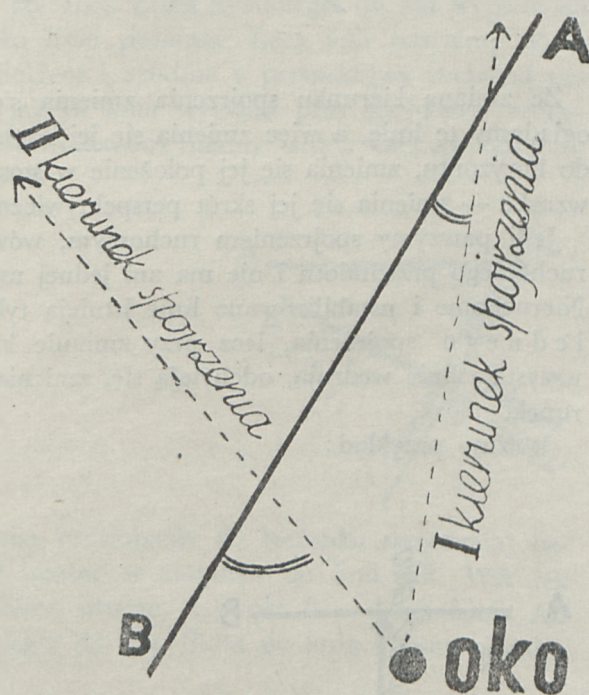
1) Widzenie ruchome jako nasze rzeczywiste widzenie fizjologiczne, jakim patrzymy na świat;

2) powstawanie kolorów następczych jako skutek zmian fotochemicznych, zachodzących w zakończeniach nerwów wzrokowych przy widzeniu ruchomym;

3) podział na pole widzenia konkretnego (tam gdzie pada spojrzenie), na pole peryferyjne (które widzimy spojrzeniem bocznym) i na pole widzenia akomodacyjnego (znajdujące się na osi spojrzenia, lecz nie leżące na odległości ostrego widzenia);

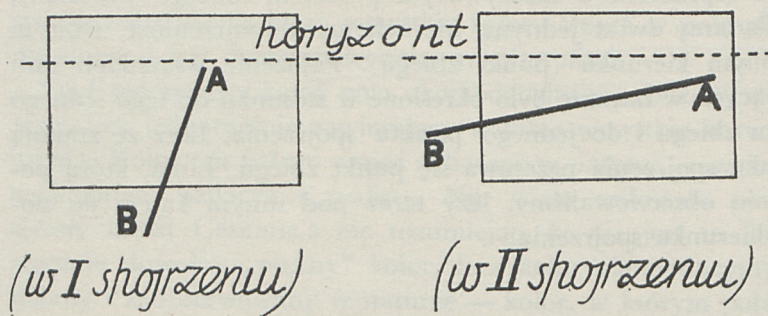
4) istnienie kilku punktów perspektywicznego zbiegu linii, odpowiadających każdemu rzeczywiście rzuconemu spojrzeniu. Każdy kierunek spojrzenia wyznacza swój własny punkt zbiegu.

W perspektywie trójwymiarowej zbieżnej istniało umowne założenie (sprzeczne z rzeczywistym procesem naszego widzenia), że oglądamy świat jednym, nieruchomym spojrzeniem, wbitym w jednym kierunku (punkt zbiegu). Położenie wszystkich linii istniejących w naturze było określone w stosunku do tego jednego punktu zbiegu i do jednego punktu spojrzenia. Lecz ze zmianą kierunku spojrzenia przesuwa się punkt zbiegu. Linia, którą poprzednio obserwowaliśmy, leży teraz pod innym kątem do nowego kierunku spojrzenia,



a wskutek tego skrót perspektywiczny, w jakim należy ją narysować, będzie inny. W spojrzeniu pierwszym jest ona prawie równoległa do kierunku spojrzenia. Dlatego wypadaloby ją narysować jako gwałtownie oddalającą się w głąb.

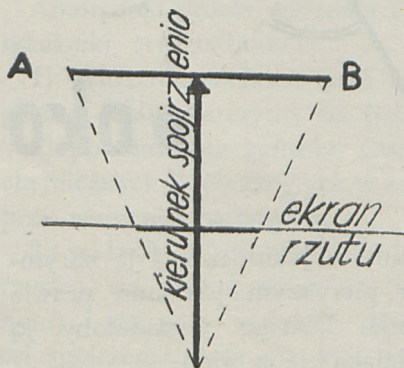
W spojrzeniu drugim jest ona prawie prostopadła do kierunku spojrzenia, a więc musiałaby być narysowana jako prawie równoległa do patrzącego.



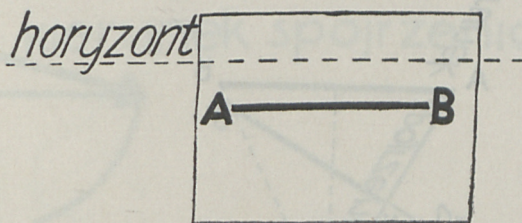
Ze zmianą kierunku spojrzenia zmienia się kąt, pod jakim oglądamy tę linię, a więc zmienia się jej nachylenie w stosunku do horyzontu, zmienia się jej położenie w stosunku do kierunku wzroku — zmienia się jej skrót perspektywiczny.

Jeśli patrzymy spojrzeniem ruchomym, wówczas nie ma nieruchomego przedmiotu i nie ma ani jednej ustabilizowanej linii. Nieruchome i ustabilizowane linie istnieją tylko w stosunku do jednego spojrzenia, lecz przy zmianie kierunku spojrzenia wszystkie linie wędrują, odchylają się, zmieniają położenie i kierunek.

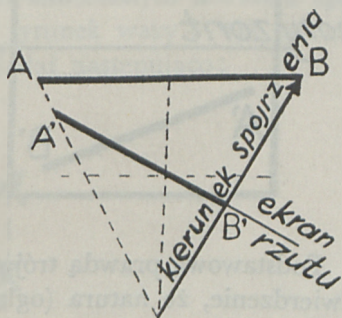
Weźmy przykład :



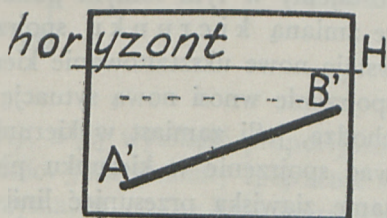
Mamy linię poziomą AB. Patrzymy w jej środek. Rzutowana na ekran obrazu będzie wyglądała w sposób następujący:



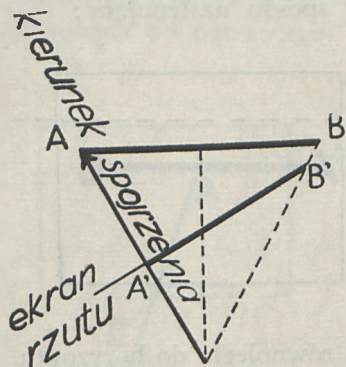
Linia AB wygląda jak linia pozioma, równoległa do horyzontu. To jej położenie jest całkowicie zgodne z założeniami trójwymiarowej perspektywy zbieżnej. Linia równoległa do nas wypada na obrazie zawsze jako linia pozioma. Lecz jeśli nasycimy nasze spojrzenie tym widokiem i zgodnie z perspektywą ruchomą zechcemy zobaczyć, jak ta linia wygląda przy spojrzeniu rzuconym w punkt B, wówczas otrzymamy widok całkiem odrębny i nieoczekiwany.



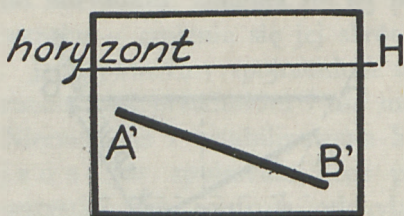
Ekran rzutu (zawsze prostopadły do kierunku spojrzenia) będzie miał położenie ukośne w stosunku do linii AB. Wskutek tego punkt A leży bliżej ekranu, a punkt B — dalej. Linia AB przestaje być równoległa do nas. Stała się linią ukośną oddalającą się.



Analogiczne zjawisko zajdzie, jeśli spojrzenie rzucimy w punkt A.



Wówczas ekran rzutu (prostopadły do kierunku spojrzenia) przejdzie ukośnie w stosunku do linii AB. Prawy koniec tej linii znajdzie się bliżej ekranu niż lewy. Linia AB jako oddalająca się od nas będzie na obrazie wyglądała w sposób następujący:



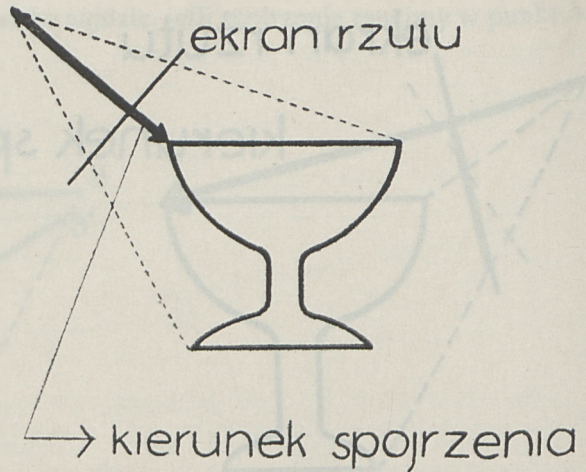
Podstawową prawdą trójwymiarowej perspektywy zbieżnej było twierdzenie, że natura (oglądana z jednego określonego punktu) zawsze daje ten sam obraz, że jej wygląd zmieni się jedynie wówczas, gdy zmienimy punkt obserwacji, gdy się przesuniemy w stosunku do niej. Tymczasem, jak widzimy przy perspektywie spojrzenia ruchomego, natura zmienia się nawet wówczas, gdy nie zmieniamy położenia w stosunku do niej i pozostajemy w tym samym punkcie obserwacji. Zmienia się wraz ze zmianą kierunku spojrzenia. Dla każdego spojrzenia powstaje nowe ukształtowanie kierunków, wymiarów i linii. Każde spojrzenie wnosi nową sytuację kształtów. Te same zjawiska zachodzą, jeśli zamiast w kierunku poziomym, zaczniemy przesuwac spojrzenie w kierunku pionowym. Występują wówczas te same zjawiska przesunięć linii i zmiany proporcji.



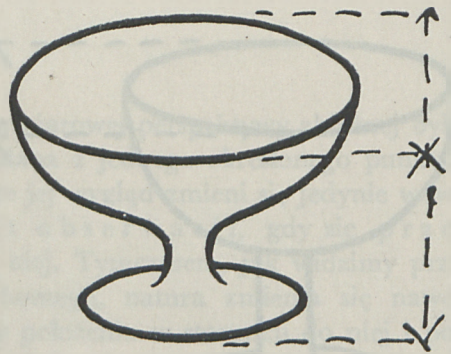
Na ekranie rzutu wypadnie, że wysokość wazy jest znacznie większa niż jej głębokość. Przy tym zmienionym kierunku spojrzenia, wskutek zmiany proporcji rysunek wazy — tak jak ona się rzutuje na ekran — będzie wyglądał następująco:



Otwór wazy jest mniej rozwarty, a jej wysokość proporcjonalnie znacznie większa niż poprzednio. Jeśli rzucimy spojrzenie na punkt poniżej wazy, wówczas otrzymamy jeszcze inną jej relację:

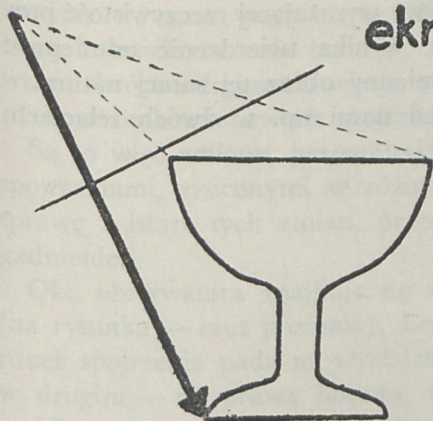


Oglądamy wazę mając kierunek spojrzenia \uparrow nastawiony na jej przednią krawędź. Dla uproszczenia rozumowania przyjmujemy nachylenie takie, by na ekranie rzutu głębokość wazy była równa jej wysokości (równe zawartości kątów).



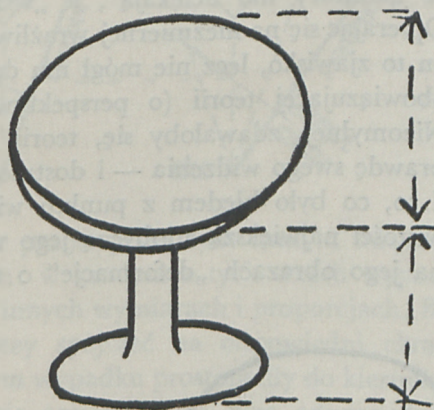
Jeśli skierujemy spojrzenie na punkt, znajdujący się ponad wazą, ekran rzutu (prostopadły do kierunku spojrzenia) — przejdzie w innym kierunku, w innym nachyleniu do wazy, a jej proporcje ulegną zmianie.

ekran rzutu



kierunek spojrzenia

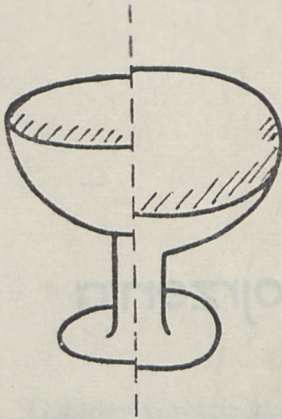
W tej relacji rzut wysokości wazy jest mniejszy niż jej głębokość. Na ekranie rzutu otrzymamy wskutek tego rysunek następujący:



na którym otwór wazy jest większy niż jej wysokość. Z trzech różnokierunkowych spojrzeń otrzymaliśmy zatem aż trzy odmienne relacje tej samej wazy. Wszystkie jednakowo prawdziwe i dające się geometrycznie uzasadnić. Jeśli podstawowa teza perspektywy trójwymiarowej głosiła, że z jednego punktu obserwacji otrzymujemy tylko jeden obraz przedmiotu — to z perspektywy

spojrzenia ruchomego, perspektywy wyrażającej rzeczywistość procesu naszego widzenia natury, wynika twierdzenie odmienne: każde spojrzenie daje nam odmienny obraz tej samej natury.

Ta sama waza wystąpi przed nami np. w dwóch relacjach, jednakowo prawdziwych:



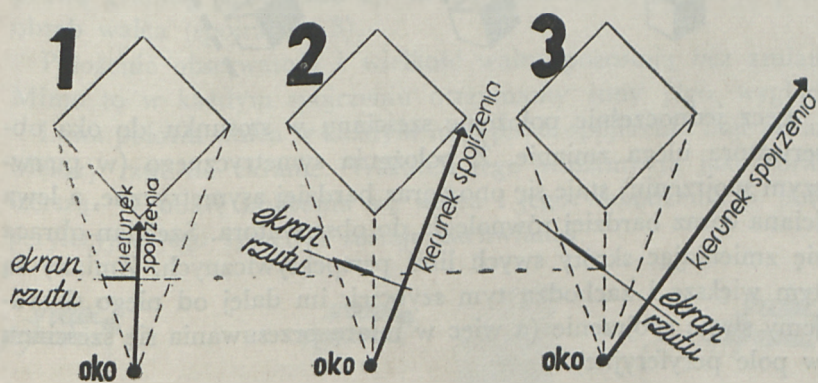
Jak zrozumiałe stają się w świetle tych rozważań słowa Cézanne'a, że „kontury mu uciekają“, a „wszystkie linie się przesuwają“. Opierając się na niezmierniej wrażliwości swego widzenia dostrzegł on to zjawisko, lecz nie mógł mu dać uzasadnienia ze stanowiska obowiązującej teorii (o perspektywie trójwymiarowej 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.

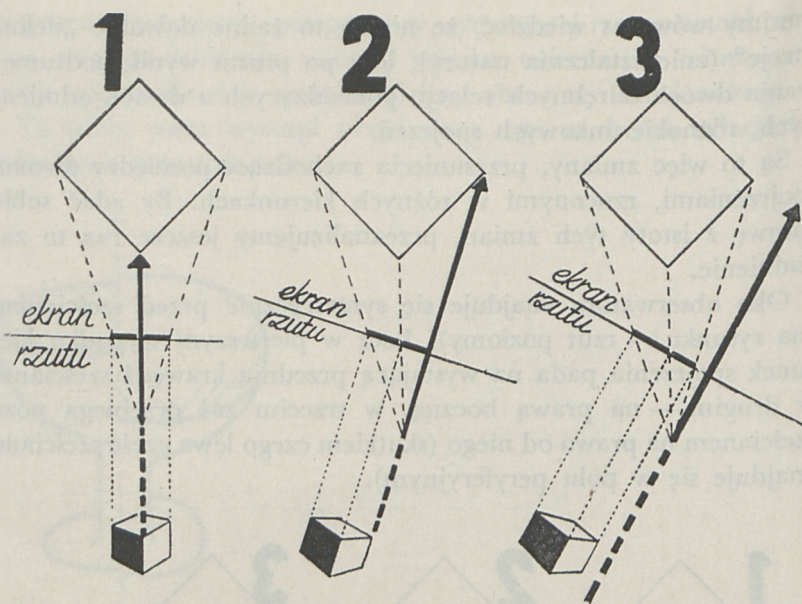
Są to więc zmiany, przesunięcia zachodzące pomiędzy dwoma spojrzeniami, rzuconymi w różnych kierunkach. By zdać sobie sprawę z istoty tych zmian, przeanalizujemy jeszcze raz to zagadnienie.

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

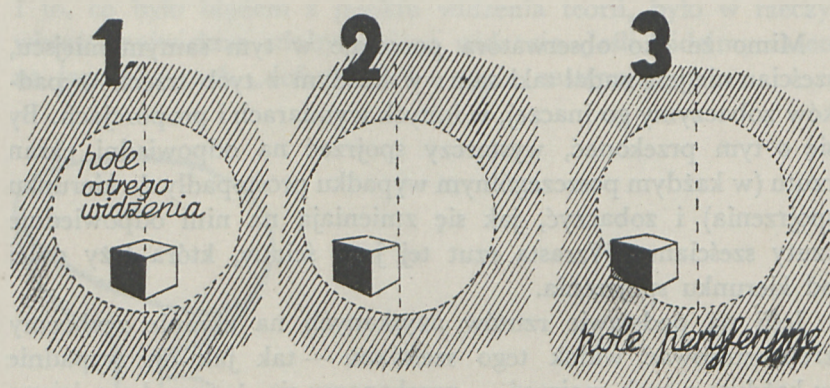


Mimo że oko obserwatora pozostaje w tym samym miejscu, sześcián nie jest nadal taki sam: w każdym z tych trzech wypadków zobaczymy go inaczej, w innych wymiarach i proporcjach. By się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na odpowiedni ekran rzutu (w każdym poszczególnym wypadku prostopadły do kierunku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

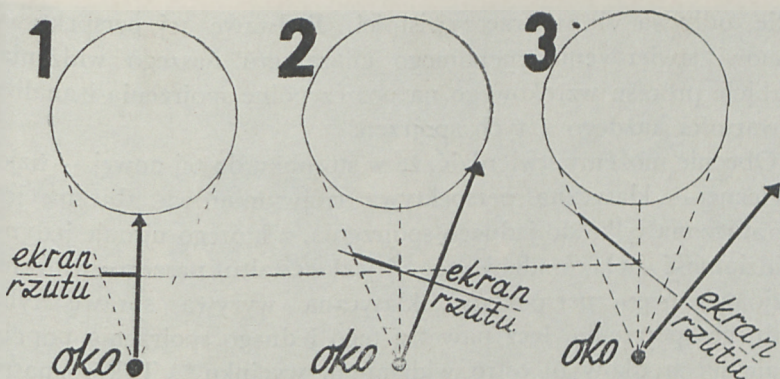
Jeśli na podstawie rzutów uzyskanych na ekranie zechcemy zrekonstruować widok tego sześcianu — tak jak on wypadnie w każdym z tych spojrzeń — przekonamy się, że jego lewa ściana wydłuża się tym więcej, im bardziej się on oddala od kierunku spojrzenia i zbliża się do pola peryferyjnego.



Lecz jednocześnie położenie sześcianu w stosunku do oka obserwatora ulega zmianie. Z położenia symetrycznego (w pierwszym spojrzeniu) staje się ono coraz bardziej asymetryczne, a lewa ściana coraz bardziej równoległa do obserwatora. Sześcian obraca się zmieniając skrótły swych linii perspektywicznych. Zmiany są tym większe i zachodzą tym szybciej, im dalej od niego skierujemy swoje spojrzenie (a więc w miarę przesuwania się sześcianu w pole peryferyjne).



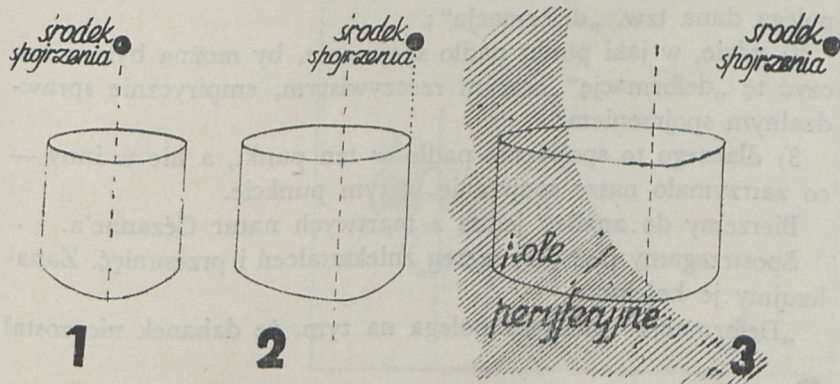
Te same przesunięcia w polu peryferyjnym zaobserwujemy zastępując sześciany walcami (rzut poziomy).



Przesuwamy spojrzenie od środka walca (spojrzenie 1) na jego prawą granicę (spojrzenie 2), aż wychodzimy spojrzeniem poza obręb walca (spojrzenie 3).

Położenie obserwatora i wielkość walca pozostają bez zmian. Mimo to w każdym spojrzeniu otrzymamy inny jego wygląd.

Lewa połowa walca w każdym następnym spojrzeniu daje coraz większy rzut na ekranie. Wskutek tego widzimy ją jako coraz szerszą. W miarę zbliżania się walca i jego wchodzenia w pole peryferyjne jego symetria zostaje zachwiana.



Są to więc zjawiska przesunięć linii i zmiany wymiarów zachodzące na granicy lub w samym polu peryferyjnym.

Tak kształtuje się nowa perspektywa — nie wyrozumowana perspektywa jednego nieruchomego spojrzenia, lecz empirycznie ustalona perspektywa widzenia fizjologicznego, widzenia takiego,

jakie odbywa się w rzeczywistości. Podstawę tej perspektywy stanowi stwierdzenie ruchomego charakteru naszego widzenia, rozbicie procesu wzrokowego na poszczególne spojrzenia i analiza zawartości każdego z tych spojrzeń.

Obecnie możemy stwierdzić, że w stosunku do tej nowej — fizjologicznej — klasyczna perspektywa trójwymiarowa zbieżna jest ograniczona tylko do jednego spojrzenia, z którego ujmuje jedynie widzialność pola środkowego. Z całokształtu naszego widzenia fizjologicznego perspektywa klasyczna wyrywa sprawę tylko jednego spojrzenia, lecz nawet z tego jednego spojrzenia przedstawia na środkowym ostro widzianym wycinku *. Tak rozpatrywana perspektywa fizjologiczna jest wyjściem poza ciasną, umowną ograniczoność perspektywy klasycznej. Lecz w polu każdego poszczególnego spojrzenia — w jego obszarze środkowym — perspektywa zbieżna obowiązuje nadal. Z tego należy sobie zdawać sprawę.

O niezmiernej wrażliwości widzenia Cézanne'a świadczy to, że możemy dokładnie, wykresowo, geometrycznie wytłumaczyć każdą z jego „deformacji“ — możemy określić punkty, na które musiało być skierowane jego spojrzenie, by na obrazach powstały takie odchylenia linii.

W każdym konkretnym wypadku musimy określić:

1) Jakie przesunięcia zaszły w danym przedmiocie, tzn. na czym polega dana tzw. „deformacja“;

2) gdzie, w jaki punkt padło spojrzenie, by można było zobaczyć tę „deformację“ naszym rzeczywistym, empirycznie sprawdzalnym spojrzeniem;

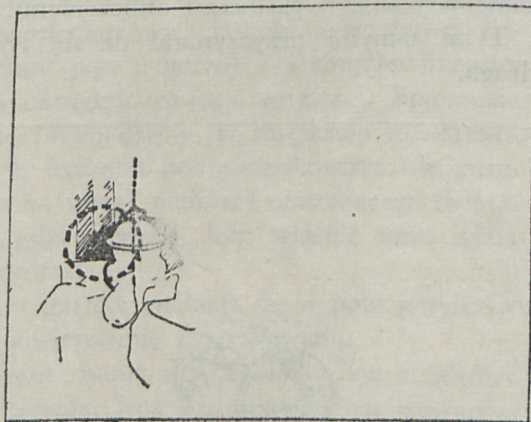
3) dlaczego to spojrzenie padło w ten punkt, a nie w inny — co zatrzymało nasze spojrzenie w tym punkcie.

Bierzemy do analizy jedną z martwych natur Cézanne'a.

Spostrzegamy tam cały szereg zniekształceń i przesunięć. Zanalizujemy je kolejno.

„Deformacja“ pierwsza polega na tym, że dzbanek nie został

* Stąd np. dawne, obecnie już zapomniane konwencje, że obraz należy umieszczać tak, by widz nie mógł się do niego zbliżyć na odległość mniejszą, niż dwukrotna jego największego wymiaru, tzn., by nie oglądał go nigdy pod kątem większym niż 30° — gdyż taka jest mniej więcej rozległość ostrego widzenia. Ten i temu podobne „przepisy“ świadczą, że perspektywa klasyczna jest umownym ograniczeniem całokształtu naszego prawdziwego widzenia.



narysowany symetrycznie i że jego prawa strona jest szersza niż lewa o przestrzeń zakratkowaną na wykresie.

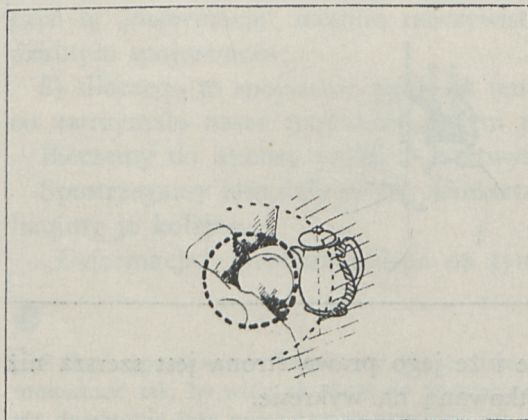
Przekonamy się wówczas, że zachodzi tutaj dopiero co omówiony wypadek optycznego powiększania się tej części przedmiotu okrągłego, która leży w polu peryferyjnym (jak na ry-

sunku wyżej). Prawa strona dzbanka przedstawia się naszemu widzeniu jako większa, ponieważ znalazła się w polu peryferyjnym. Spojrzenie zatem musiało paść po lewej stronie dzbanka poszerzając prawą stronę i odsuwając ją w peryferie. Lecz dlaczego to spojrzenie padło tam, a nie gdzie indziej? Jaka konieczność to spowodowała?

Oglądając przestrzeń znajdującą się po lewej stronie dzbanka dostrzeżemy tam największe nasilenie kontrastów zarówno linearnych, jak i światłocieniowych. Obecność tych podniet wzrokowych ściągnęła na siebie nasze spojrzenie i zatrzymała je. W centrum pola widzenia (obwód kropkowany) znalazło się zetknięcie stołu, dzbanka i tła. Oglądając naturę spojrzenie nasze mimo woli zatrzymuje się tam, dokąd je ściągają podniety optyczne. Dlatego musiało ono z konieczności paść nie gdzie indziej, lecz właśnie tam, dokąd zostało przyciągnięte przez najsilniejsze kontrasty, tzn. tam, gdzie jest ono zaznaczone na wykresie.

Prawa część dzbanka znalazła się w polu peryferyjnym i dlatego zaszły tam przesunięcia konturów. Nie są więc to żadne dowolne i subiektywne „deformacje“, lecz realne przesunięcia w polu peryferyjnym, dające się empirycznie zaobserwować (jeśli się ma dostatecznie wrażliwe i wyrobione widzenie) i uzasadnić matematycznie (wykresem i obliczeniem).

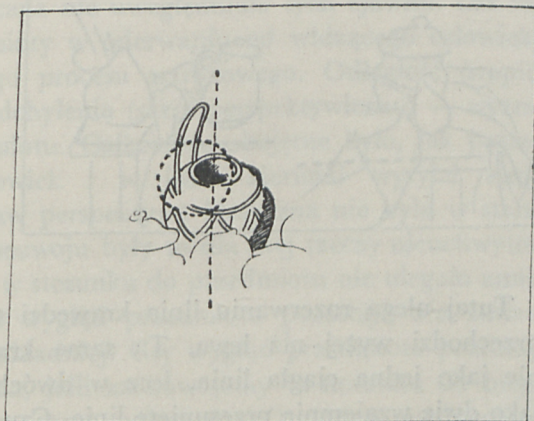
Tymi samymi przyczynami da się wytłumaczyć deformacja druga.



Spojrzenie zatrzymało się w okolicach jabłka, ponieważ istnieje tam największa różnorodność kształtów i nasilenie kontrastów (line-

arnych, światłocieniowych i barwnych). Wobec tego prawa część dzbanka znalazła się w polu peryferyjnym (zakreskowanym) i uległa powiększeniu.

Takie samo przesunięcie zaszło w „deformacji“ trzeciej.

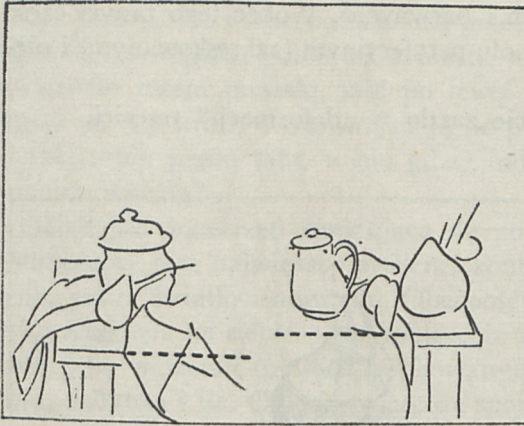


Centrum spojrzenia znalazło się w miejscu największego nasilenia kontrastów — na lewym brzegu otworu garnka. Istnieje tam najsilniejszy kontrast światłocieniowy (jasność zewnętrznej powierzchni garnka i ciemność jego wnętrza) — i kontrast linearny (prosta linia uchwyty i okrągłość otworu wnętrza). Spojrzenie nasze nie zatrzymuje się przypadkowo w miejscach nieokreślonych i nieprzewidzianych, lecz jest podporządkowane sile przyciągania, jakie wywierają na wzrok podniety otaczającego świata. Dlatego padło ono nie gdzie indziej, lecz właśnie tam, gdzie znalazło najsilniejsze podniety.

Wobec tego prawa część garnka znalazła się w polu peryferyjnym i zwiększyła się o powierzchnię zakreskowaną.

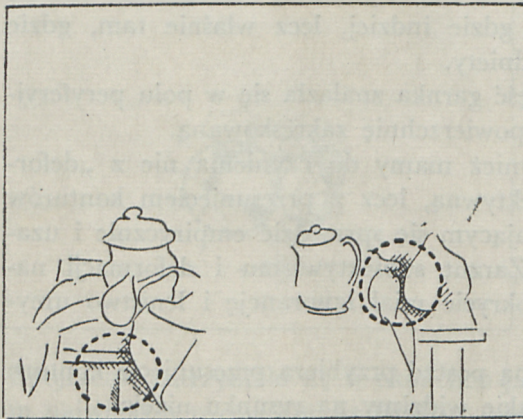
W tym wypadku również mamy do czynienia nie z „deformacją“ dowolną i subiektywną, lecz z przesunięciem konturów w polu peryferyjnym, dającym się sprawdzić empirycznie i uzasadnić matematycznie. Zarzut subiektywizmu i deformacji natury za jedyne swoje pokrycie miał ignorancję i lenistwo umysłowe wypowiadającego.

Bardziej skomplikowaną postać przybiera przesunięcie konturu w polu peryferyjnym, jakie widzimy na rysunku niżej:



Tutaj ulega rozerwaniu linia krawędzi stołu. Jej prawa część przechodzi wyżej niż lewa. Ta sama krawędź przedstawia się nie jako jedna ciągła linia, lecz w dwóch odrębnych relacjach jako dwie wzajemnie przesunięte linie. Czy w warunkach naszego widzenia istnieje uzasadnienie tego przesunięcia? Jakie momenty kierowały naszym wzrokiem, by w rzeczywistości, fizjologicznym widzeniu mogło nastąpić tego rodzaju przesunięcie?

Weźmy pod uwagę spojrzenia, jakimi oglądamy tę krawędź. Po prawej stronie spojrzenie nasze nie padnie na krawędź, lecz przesunie się wyżej, zatrzymując się na silnych kontrastach światłocienia pomiędzy owocami. Będziemy patrzyli nie na krawędź (zobaczymy ją spojrzeniem bocznym) — lecz na owoce. Tam padnie środek spojrzenia.



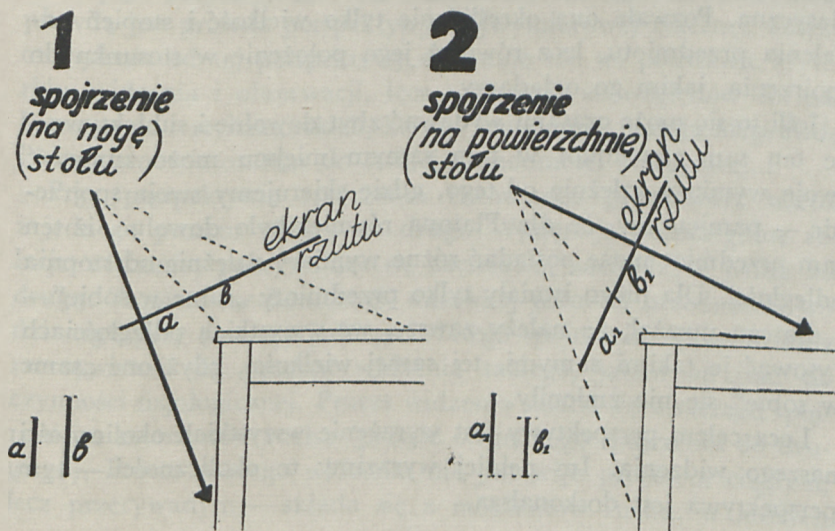
Po lewej stronie spojrzenie nasze, przyciągnięte grą światłocienia, zatrzyma się nieco niżej krawędzi.

A więc mamy typowy przykład: spojrzenia nasze, rzucone na krawędź — odchylają się od niej. Jedno pada powyżej krawędzi, drugie — niżej.

Perspektywa klasyczna nie uwzględniała tych zjawisk. Dla niej istniały tylko przedmioty w oderwaniu od widzącego człowieka, w oderwaniu od jego procesu wzrokowego. Odległość (stopień zmniejszenia) i kąt odchylenia (skrót perspektywiczny) — wyznaczały rysunek przedmiotu. Całkowicie obojętne było, jak patrzył żywy, widzący człowiek i w jakie kierunki wysyłał swoje spojrzenia. Tych spraw perspektywa klasyczna nie była w stanie ująć. Na jej stopniu rozwoju były to dla niej rzeczy nieuchwytnie. Jeśli położenie widza w stosunku do przedmiotu nie ulegało zmianie, uważała ona, że wygląd przedmiotu pozostaje bez zmian.

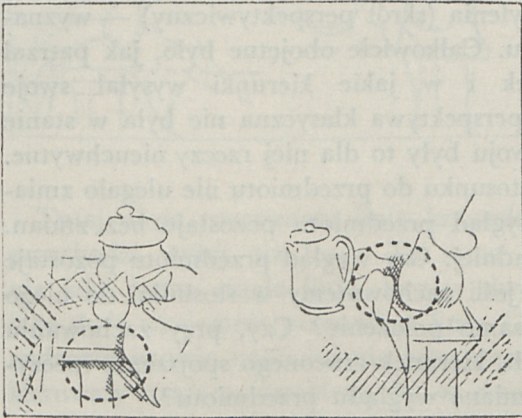
Lecz sprawdźmy dokładniej. Czy wygląd przedmiotu pozostaje rzeczywiście bez zmian, jeśli zachowujemy w stosunku do niego tę samą odległość i to samo położenie? Czy, przy zachowaniu wszystkich innych danych, kierunek rzuconego spojrzenia rzeczywiście nie wpływa na zmianę wyglądu przedmiotu?

Na rysunku mamy dwa spojrzenia, rzucone na stół z tego samego punktu i z tej samej odległości. Jedno spojrzenie pada na nogi stołu. Drugie przechodzi ponad przednią krawędzią stołu i pada na jego powierzchnię.



Na wykresie widzimy, jak zmieniają się rzuty stołu. W pierwszym spojrzeniu rzut powierzchni stołu (b) jest większy niż rzut jego nóg (a). W drugim spojrzeniu odwrotnie, rzut nóg (a_1) jest większy niż rzut jego powierzchni (b_1).

Ten sam wypadek zachodzi na obrazie Cézanne'a. W prawym spojrzeniu, rzuconym na powierzchnię stołu, zwiększa się rzut nóg stołu. W lewym — ulega zwiększeniu rzut powierzchni stołu.



Proporcje i wymiary zależą więc nie tylko od położenia i odległości przedmiotu, lecz również i od kierunku spojrzenia, jakimi oglądamy naturę. Perspektywa fizjologiczna jest dokładniejsza niż klasyczna. Pozwala ona określić nie tylko wielkość i stopień oddalenia przedmiotu, lecz również jego położenie w stosunku do spojrzenia, jakim go oglądamy.

Jeśli to się może czasami wydawać zbyt dowolne i subiektywne, że ten sam przedmiot w tym samym miejscu może zmieniać swoje wymiary zależnie od tego, gdzie skierujemy swoje spojrzenie — pamiętajmy, że dla Platona również było dowolne, iż ten sam przedmiot może posiadać różne wymiary zależnie od stopnia odległości. Dla niego istniały tylko przedmioty „same w sobie” — i dlatego uważał, że należy zawsze, we wszystkich odległościach rysować je takimi samymi, tej samej wielkości, gdyż one „same w sobie” się nie zmieniły.

Lecz celem perspektywy jest wyrażenie wszystkich okoliczności naszego widzenia. Im pełniej wyrazimy te okoliczności — tym perspektywa jest doskonalsza.

A więc:

1) Nie tylko absolutna wielkość przedmiotu, lecz również i jego odległość;

2) nie tylko odległość przedmiotu, lecz również jego położenie, jego kąt nachylenia, pod jakim go oglądamy (skrót perspektywiczny);

3) nie tylko określone położenie przedmiotu w stosunku do nas, lecz również określenie spojrzenia, jakim go oglądamy.

Inaczej mówiąc — perspektywa zdolna wyrazić cały rzeczywisty i fizjologiczny przebieg procesu, jakim oglądamy naturę.

I jakże bezdennie naiwni są ci malarze o tępym wzroku, którzy nigdy nie zaobserwowali tych zjawisk w naturze — malarze o leniwym wzroku, którzy nigdy nie wyszli poza wyuczone przepisy narzuconej im perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, nigdy nie zaobserwowali świeżym spojrzeniem, że „nieomylna“ matematyka tej perspektywy jest tylko umownym kłamstwem wobec rzeczywistości, fizjologicznej prawdy naszego widzenia — malarze formalści, dla których „deformacja“ Cézanne’a to tylko kwestia stylu, zniekształcenie (dla formy) tego, co się przedstawia jako prawda ich nic nie widzącym oczom. Jak łatwo wykryć fałsz ich deformacji nie wynikających z prawdy widzenia, lecz z „poczucia stylu“ i „wewnętrznej potrzeby piękna“! Wystarczy przeprowadzić geometryczną analizę ich deformacji, by stwierdzić, że kierunki spojrzeń nie odpowiadają namalowanym przesunięciom pola peryferyjnego. Są to malarze, dla których rzeczywistą prawdą jest prawda perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, którzy odchylenia od tej perspektywy dokonują nie na podstawie kryteriów widzenia i obserwacji, lecz wyłącznie ze względów formalistycznych i stylizatorskich, którzy świadomie malują nieprawdę i kłamstwo w stosunku do swojej świadomości wzrokowej...

Przy perspektywie spojrzenia ruchomego przenosimy wzrok z jednego punktu natury na drugi. Występują poszczególne relacje widzenia, pokrywające się częściowo, zachodzące jedna na drugą. Zamiast mechanicznej, umownej jedności przedmiotu widzianego przy pomocy jednego wbitego spojrzenia, sprowadzamy rzeczywistość do procesu widzenia takiego, jakim on jest, do czynności fizjologicznej. Proces widzenia składa się z szeregu spojrzeń i z momentów ruchu (przejsć od jednego spojrzenia do drugiego). Proces naszego widzenia nie jest więc procesem ciągłym, lecz przerywanym — składa się z momentów ruchu, w których

nic nie widzimy — i ze spojrzeń oddzielonych od siebie tymi momentami ruchu. Ten przeskokowy charakter naszego widzenia, ten rytm przystanków, następujących po momentach ruchu, ich wzajemny zmienny stosunek wielkości jest tym, co wiąże kształty obrazu z fizjologiczną, materialną prawdą człowieka i jego odruchów. Rytm obrazu jest rytmem odruchów człowieka, rytmem jego reakcji psychofizjologicznych. W tym związku rytmiki dzieła sztuki z rytmem biologicznego, rzeczywistego, psychofizycznego człowieka, zawarty jest jego humanizm — humanizm człowieka realnego, takiego, jaki istnieje, żyje i reaguje. Momenty widzenia, z których każdy wnosi inną relację rzeczywistości — momenty o różnej wartości i o różnym ciężarze gatunkowym, związane z sobą nieregularnym rytmem przejść od jednego spojrzenia do drugiego, momenty ruchu o różnym natężeniu dynamiki — oto schemat końcowy, do jakiego doszła empiryka widzenia fizjologicznego.

Zamiast sztucznego konstruowania jedności przedmiotu przy pomocy umownych konstrukcji geometrycznych, przy pomocy umownych i niewystarczających wykresów perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, przy pomocy fikcji jednego nieruchomego spojrzenia (jakim w rzeczywistości nigdy nie oglądamy natury) — realny proces widzenia fizjologicznego, rzeczywistość widzenia ruchomego i rytmu, kierowanego zmienną szybkością odruchów psychofizjologicznych — oto droga wyzwolenia się z mechanistycznego materializmu przedmiotów panujących nad człowiekiem i przejścia do realizmu humanistycznego, określonego przez akt istnienia żywego, działającego, reagującego, materialnego człowieka w ruchomym, wciąż zmiennym, materialnym świecie natury. Podstawą tego systemu jest zmienny rytm, oparty o zmienność odruchów psychofizjologicznych. Miarą rzeczy stają się nie przedmiot i towar przeciwstawny człowiekowi, lecz sam człowiek, jego mięśnie, jego unerwienie, jego układ psychofizjologiczny, realny organizm realnego człowieka.

Lecz baza materialna tych zjawisk rytmu nie mieści się w samym tylko oku, w jego siatkówce. Rytm, operujący zarówno momentami widzenia, jak i momentami niewidzenia (przerw, przejścia od jednego punktu oglądania do drugiego, przeskoku od jednego pola widzenia do drugiego) wytwarza się na tych drogach, gdzie doznania wzrokowe docierają do naszej świadomości — w łańcuchach komórek nerwowych ciągnących się od nerwów siatkówki do kory mózgowej.

Na tej drodze powstaje większa część rytmizacji doznań wzrokowych, odebranych przez oko. Na działanie materii zewnętrznej człowiek odpowiada całym sobą, całym swym ciałem. Odbiór doznań i ich przekazywanie nie odbywa się w bezcielesnym świecie idei, lecz w świecie realnie istniejącej materii i poprzez materię. A człowiek też jest materią.

Mówiąc o odbiorze doznań musimy określić, jakie części organizmu ludzkiego biorą w nim udział i jakie związane z tym czynności zachodzą w nich. Zrozumiemy wówczas, że przenoszenie doznań wzrokowych od oka do mózgu nie jest pustą kategorią abstrakcyjnej logiki, nie jest jakimś odbiorem „w ogóle“, lecz konkretną czynnością łańcuchów komórek nerwowych, ciągnących się od oka do kory mózgowej — że całokształt widzianej natury kształtuje się również pod wpływem procesów zachodzących w tych łańcuchach.

Ujmowanie tego procesu wyłącznie w abstrakcyjnych kategoriach logiki nie wyjaśnia jego istoty. Odwrotnie — odrywa od podłoża materialnego, zacierając jego konkretność i ze świata materii dającej się sprawdzić i zbadać odrzuca go w świat „ogólnych idei“ i „czystych pojęć“ logicznych.

Zwycięstwo mieszczaństwa nad feudalizmem było między innymi również zwycięstwem wyższej, empirycznej metody naukowej nad scholastyczną metodą logiczno-dedukcyjną. Posługując się metodą logiczno-dedukcyjną możemy wysnuwać wnioski ze znanych nam, zaobserwowanych faktów, lecz nie możemy zaobserwować, wykryć ani jednego nowego, nie znanego nam faktu. Te możliwości otwiera dopiero metoda empiryczna, nastawiona na obserwację, na badanie natury, na wykrywanie nowych faktów (a nie na rozumowanie o faktach już znanych). Dzięki tej nowej metodzie, mieszczaństwo jako klasa mogło osiągnąć swój historycznie wyznaczony materializm naukowy i przyspieszyć rozwój sił wytwórczych.

Jeśli więc spotykamy rozważania należące do typu logiczno-dedukcyjnego, operujące pojęciami abstrakcyjnymi i uogólnionymi, jeśli usłyszymy np., że prawdziwie obiektywne jest takie widzenie natury, na które się składa wyłącznie to, co pochodzi od przedmiotów zewnętrznych (tzn. takie widzenie, którego nie „zniekształca“ udział materialnego widzącego oka, oka patrzącego człowieka) — musimy wiedzieć, że tym rzekomym logicznym obiektywizmem pojęć przesłania się odejście od mate-

rializmu empirycznego i przejście na stanowisko idealistycznej logiki dedukcyjnej.

Rzekomy obiektywizm widzenia przedmiotów takimi, jakimi one są „same w sobie“, niezależnych od wzrokowego aparatu człowieka, jest w rzeczywistości odrywaniem widzenia od tego podłoża materialnego, dzięki któremu widzimy świat, jest sprowadzeniem sprawdzalnej, dającej się określić i zbadać treści widzenia — do oderwanego pojęcia, do abstrakcji, której nadajemy byt samodzielny. Procesy zachodzące w materii pozbawiamy materialnej treści, ujmujemy nie jako procesy zmian materialnych, lecz jako nieruchomą i niezmienną ideę. Ten pozorny obiektywizm jest w rzeczywistości scholastycznym nawrotem do logiki idealistycznej.

Najwyższemu osiągnięciu klasy mieszczańskiej — materializmowi empirycznemu — nie wolno przeciwstawiać wstecznego (w stosunku do niego) idealizmu logicznego, lecz należy przeciwstawić materializm dialektyczny.

Impresjonizm należy krytykować nie ze stanowiska scholastycznych „bytów samych w sobie“, lecz ze stanowiska materializmu historycznego, określając historycznie wyznaczoną klasową ograniczoną poznaną, dostępną klasie mieszczańskiej, określając niewystarczalność metody empirycznej, tego poznawczego narzędzia klasy mieszczańskiej, określając historycznie uwarunkowane granice materializmu mieszczańskiego — najwyższego punktu, jaki osiągnęła ta klasa w ciągu swego rozwoju.

Tą historycznie wyznaczoną granicą impresjonizmu jest pełne widzenie fizjologiczne, rozwinięte w oparciu o metodę empiryczną. Widzenie to objęło cały zakres doznań wzrokowych, wynikłych na materialnym podłożu organizmu ludzkiego. Historyczna wyższość materialistycznego poznania (a więc i świadomości wzrokowej) klasy mieszczańskiej w stosunku do idealistyczno-scholastycznych systemów epoki poprzedniej polegała właśnie na tym oparciu się o materialną jednostkę ludzką. Wszystkie systemy naturalne za swój punkt wyjścia miały tego pojedynczego, naturalnego, „prawdziwego“ człowieka, dającego się empirycznie sprawdzić, naukowo zbadać i statystycznie wymierzyć. Idealistyczno-scholastycznemu, feudalnemu rozumieniu człowieka przeciwstawiło mieszczaństwo swoją materialistyczną wiedzę o człowieku — i dzięki wyższości tej wiedzy od-

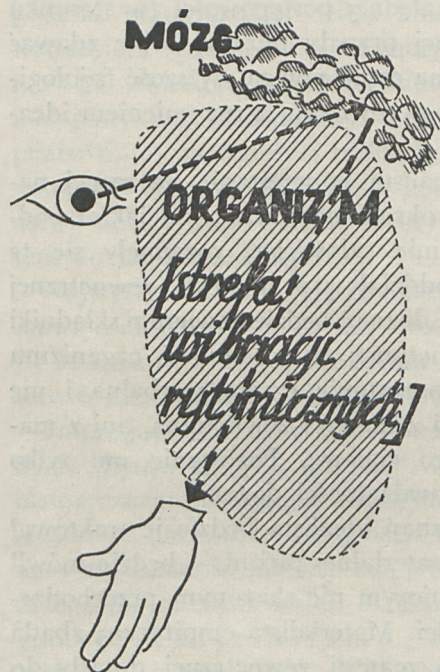
niosło zwycięstwo. Był to materializm systemów naturalnych, obserwujący „naturalną“, fizjologiczną jednostkę ludzką — stojącą poza ramami historii i społeczeństwa i ukształtowaną przez codzienną praktykę klasy mieszczańskiej — materializm klasowo ograniczony, lecz tym niemniej postępowy w stosunku do scholastyki feudalnej. Z tej jego względnej postępowości (w stosunku do feudalizmu) i jego względnej prawdy musimy sobie zdawać sprawę. Musimy też wiedzieć, na czym polega wyższość fizjologicznego rozumienia człowieka w porównaniu z rozumieniem idealistycznym.

Mówiąc o doznaniach — idealista poprzestanie na samej nazwie. Materialista empiryczny określi natomiast, na jakim podłożu materialnym (w organizmie człowieka) rozwinęły się te doznania i wskutek jakich oddziaływań materii zewnętrznej mogły się zjawić. Jego określenie doznań będzie zawierało składniki pochodzące i od materii zewnętrznej, i od materii organizmu ludzkiego. Definicja idealisty pozostanie czysto werbalna i nie potrafi związać tych doznań ani z materią zewnętrzną, ani z materią samego człowieka (z jego ciałem). Pozostanie mu tylko twierdzić o obiektywnej niesprawdzalności doznań.

Mówiąc o odbiorze doznań idealista będzie je traktował tak, jakby się odbywały w bezmaterialnej próżni — będzie mówił o prawdziwym, obiektywnym, niczym nie skażonym przechodzeniu doznania w stan świadomości. Materialista empiryczny zbada natomiast, jakie oddziaływania materii zewnętrznej dotarły do odbiorczych ośrodków systemu nerwowego, jakie reakcje powstały wskutek ich oddziaływania, jakimi drogami te reakcje dotarły do mózgu i jakim oddziaływaniom ulegały one na tej drodze. Jeśli zdamy sobie sprawę, że doznania przebywają ściśle wyznaczoną, materialną drogę odbioru i że na tej drodze ulegają oddziaływaniu materialnych składników aparatu przekazującego — wówczas zrozumiemy, na czym polega błąd idealistów, mówiących o nie skażonym (przez materię) przekazywaniu doznań.

W rzeczywistości doznania nie przedostają się od oka do mózgu przez jakąś pustkę bezmaterialną. Ich przewodnikiem jest system nerwowy. Od oka do mózgu wędrują one w postaci bardzo słabych prądów elektrycznych, idących łańcuchami komórek nerwowych. Nerwy te przebiegają poprzez organizm i ulegają wszelkim jego wpływom. Nie można samych doznań wzrokowych wyodrębnić z wpływów całokształtu zjawisk fizjologicznych, zachodzą-

cych w organizmie. Zjawiska te (poprzez mózg i może bezpośrednio) wywierają wpływ na przekazywane doznania łącząc się z nimi w jedną całość. Wibracje rytmiczne, jakich pełen jest nasz organizm, rytmizują naszą zawartość wzrokową.



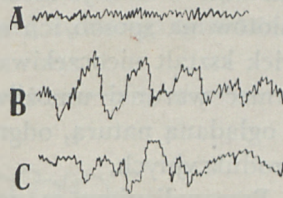
Na drodze od oka do kory mózgowej zawartość wzrokowa zostaje poddana oddziaływaniu wibracji rytmicznych, ulega rytmizacji. (Lecz obok tej rytmizacji, jakiej ulega zawartość wzrokowa u widza — istnieje druga, dodatkowa rytmizacja u artysty. Impulsy ruchowe w nerwach, idące od mózgu do ręki, ulegają powtórnej rytmizacji. Nie tylko same doznania wzrokowe, lecz nawet sposób ich odtwarzania, ruchy ręki przy wykonawstwie ulegają procesowi ponownej rytmizacji.)

Wibracje rytmiczne należą do dwóch rodzajów:

- 1) Wibracje mechaniczne, wynikające z przeciążenia siły ciężaru i oporów organizmu — tętno, oddech, ruchy ciała zależne od długości wahadłowej poszczególnych jego części;
- 2) wibracje bioelektryczne, związane z funkcjonowaniem aparatu nerwowego i występujące w postaci zmiennych, przerywanych, bardzo słabych prądów elektrycznych.

*prądy elektro-biologiczne
w ośrodkach
kory mózgowej:*

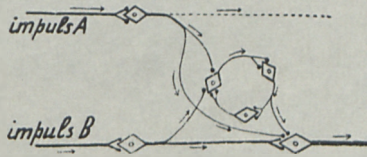
B.M. TERPŁOW „PSYCHOLOGIA”



A - RUCHOWYCH
B - WZROKOWYCH
C - SŁUCHOWYCH

Wibracje te nie pozostają dla nas czymś odosobnionym. Wchodzą one jako nieodzowny składnik do wszystkich naszych doznań, gdyż na wszystkich piętrach osi nerwowej, szczególnie jednak w korze mózgowej, istnieją wzajemne połączenia poszczególnych pionów.

SCHEMAT POŁĄCZEŃ MIĘDZYKOMÓRKOWYCH
SYSTEMU NERWOWEGO
J.KONORSKI „POSIADANY FIZJOLOGI-
CZNE JAMIECI”



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*.

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 stopienie się widza z oglądaną naturą, odgrywające tak dużą rolę w wielu procesach produkcyjnych.

Przeanalizujmy te zagadnienia na konkretnym obrazie Van Gogha.

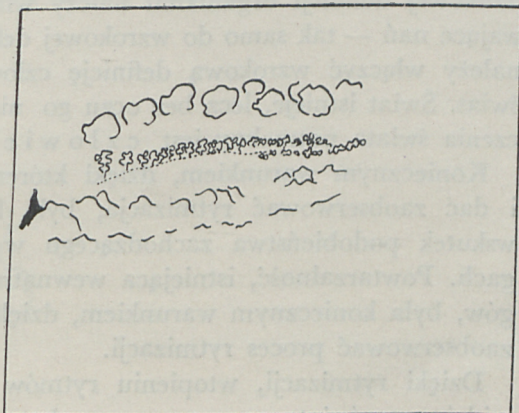


213
Van Gogh
Krajobraz
z okolic
Auvres
XIX w.

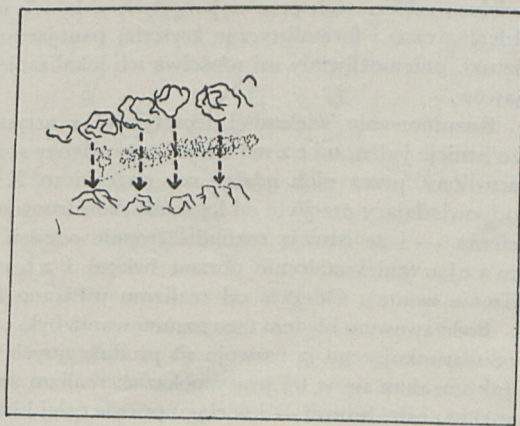
* Tym się tłumaczy np. wzmożona wrażliwość tkacza sprawdzającego dokładność wykonanej tkaniny. Nie patrzy on na każdy splot i nie sprawdza każdej nici, lecz ogląda całość jako rytm i dostrzega każde zakłócenie rytmu. To samo zestrojenie rytmu ciała z materią zewnętrzną zachodzi w procesie pracy u tokarza metalowego (zwłaszcza w przyspieszonej pracy precyzyjnej), kiedy to uwaga zostaje skupiona na małej ilości powtarzających się elementów, a rytm ciała 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 ilość różnorodnych składników. Dlatego jego byt, jego praktyka nie wydobywają w nim świadomości rytmicznej. Dla niego pozostaje to „nierealne“ i subiektywne.

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).

Widzenie tych szeregów zostaje poddane oddziaływaniu rytmów wewnętrznych. Z szeregów podobnych tworzą się szeregi rytmiczne.



Przenosząc spojrzenie z jednego szeregu na drugi, przenosimy jednocześnie jego powidok posiadający już składniki zrytmizowane, nawarstwiamy go na nowo oglądany szereg, wzmagając jego rytmizację. Pomiędzy tymi czterema szeregami powstaje wzajemne oddziaływanie, związki i współzależności.



Zamiast szeregów podobnych, widzimy cztery szeregi wzajemnie zrytmizowane, wzajemnie wzmagające i podnoszące swoją rytmizację. Odrębności wyglądu poszczególnych przedmiotów zanikają, zacierają się — zamiast nich występuje rytmiczne upodobnienie. Rytm człowieka staje się częścią natury. Jeśli jest niemożliwością (w fizjologii) ujmowanie organizmu bez równoczesnego ujmowania środowiska utrzymującego jego istnienie — jeśli do naukowej definicji organizmu należy włączyć środowisko wpływające nań — tak samo do wzrokowej definicji widzianego świata należy włączyć wzrokową definicję człowieka oglądającego ten świat. Świat istnieje, lecz bez oczu go nie zobaczymy. Do zobaczenia świata potrzebny jest człowiek, który widzi.

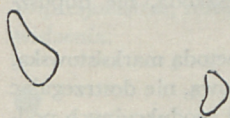
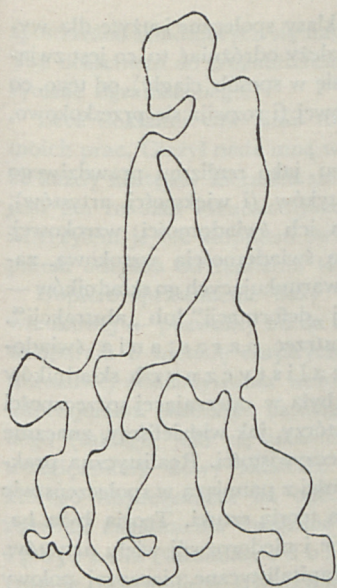
Koniecznym warunkiem, dzięki któremu mogła się rozwinąć i dać zaobserwować rytmizacja, była łatwość jej dostrzeżenia wskutek podobieństwa zachodzącego w rozpatrywanych szeregach. Powtarzalność, istniejąca wewnątrz każdego z tych szeregów, była koniecznym warunkiem, dzięki któremu mógł się dać zaobserwować proces rytmizacji.

Dzięki rytmizacji, wtopieniu rytmów biologicznych w obraz widzianego świata — wyczuwamy obecność żywego, pulsującego, oddychającego, reagującego człowieka w oglądanym świecie. Nie Wittgensteinowskie scholastycznie wyosobnione „fakty atomowe“, lecz łączność i współzależność całej materii świata — żywego, materialnego człowieka z nią nie wyłączając*.

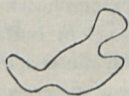
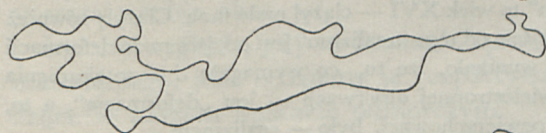
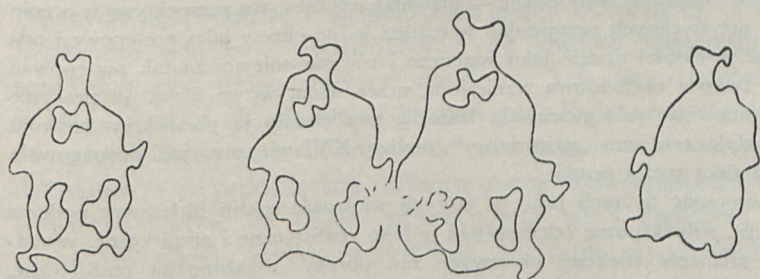
*Dopiero w toku pisania tego rozdziału potrafiłem należycie umiejscowić większą część moich prac wykonanych w latach trzydziestych i czterdziestych. Idealistyczne i formalistyczne kryteria, panujące w międzywojennych teoriach sztuki, uniemożliwiały mi właściwą ich lokalizację w stosunku do innych przejawów.

Rozumowanie większości teoretyków i artystów wychodziło z założenia, że istnieje jeden, n i e z m i e n n y, prawdziwy realizm widzenia świata (umiejscowiony przez nich gdzieś na pograniczu XV i XVI wieku, to znaczy odpowiadający przejściu od logicznie skonstruowanej bryły do empiryki światłocienia — i że istnieją rozmaite stopnie odejścia od tego realizmu: d e f o r m a c j a (zniekształcenie obrazu świata) i a b s t r a k c j a (całkowite niewidzenie świata). Odejście od realizmu uważano za zasługę artysty.

Podstawowym błędem tego rozumowania było oderwanie sztuki (jej realizmu) od warunkującego ją rozwoju sił produkcyjnych — od procesu historycznego. Jak starałem się w tej pracy pokazać, realizm świadomości wzrokowej narasta w ciągu całej historii — i w ciągu prawie całej historii w y n i k i tego narastania



214
Sirzemiński
z cyklu: Deportacje
XX w.



215
Sirzemiński
Wież białowieska
XX w.

zostają przywłaszczone przez kolejno panujące klasy społeczne i użyte dla wyrażenia treści utwierdzających to panowanie. Należy odróżniać to, co jest związane z narastaniem sił wytwórczych (i rozwija się w sposób ciągły), od tego, co jest nadbudową, co jest narzędziem walki klasowej (i rozwija się przeskokowo, przez zaprzeczenie dialektyczne).

Absolutyzowanie jednego typu realizmu jako realizmu prawdziwego wynikało ze wzrokowego niedorozwoju teoretyków (i większości artystów), dla których ten realizm był odpowiednikiem ich świadomości wzrokowej. Zamiast pracować nad swoją niewystarczającą świadomością wzrokową, zamiast pogłębiać swój realizm i rozszerzać zakres warunkujących go składników — liczni artyści poprzestawali na łatwej, dowolnej „deformacji“ lub „abstrakcji“. Bezsilność teoretyków sztuki, nie umiejących dostrzec narastania świadomości wzrokowej, dostrzec istnienia nowych, realistycznych składników widzenia w tym, co nastąpiło po wieku XVI — była w uderzającej sprzeczności z praktyką najwybitniejszych artystów epoki, którzy, jak widzieliśmy, znacznie rozszerzyli granicę realistycznego poznania rzeczywistości. Realistyczna praktyka kilku wybitnych artystów stała w sprzeczności z panującą w społeczeństwie kapitalistycznym idealistyczną i formalistyczną teorią sztuki. Teoria była hamulcem sztuki i pociągnęła za sobą wykoślenie i niedorozwój wielu artystów. Teoria sztuki stworzona przez społeczeństwo kapitalistyczne pierwszej połowy XX wieku była niezawodną i sprawnie działającą przeszkodą, nie dopuszczającą do rozwoju sztuki.

Natomiast nieliczni teoretycy, usiłujący się posługiwać metodą marksistowską, wiązali całość przejawów plastyki bezpośrednio z nadbudową, nie dostrzegając tych jej składników, które jako związane z narastaniem sił produkcyjnych podlegały prawu stopniowego narastania i ewolucji. Z ich rozważań wynikało, że można odrzucać całe okresy historii, gdyż poza funkcją klasową nic w nich nie ma. Zamiast oddzielić to, co jest związane z bazą — od tego, co stanowiło część nadbudowy, zamiast oddzielić historycznie uwarunkowany proces narastania realistycznej świadomości wzrokowej od (również historycznego) procesu jej wykorzystania w nadbudowie — utrwalali oni fałszywą perspektywę w ocenie faktów artystycznych przyjmując w całości jedne okresy jako postępowe i odrzucając w całości drugie jako wsteczne i nie rozumiejąc, że tak postępować można tylko z nadbudową wzniesioną przez obcą, wrogą klasę. W praktyce takie stanowisko relatywizowało historię, pozbawiało ją perspektyw rozwoju i utrwalalo ten sam „prawdziwy“ realizm XVI-wieczny, jaki propagowała mieszczańska teoria sztuki.

Przystępując do tych prac (z których większość spalili hitlerowcy podczas okupacji), subiektywnie odczuwałem je jako realistyczne i empiryczne, wymagające znacznie większej obserwacji niż obrazy uważane za realistyczne.

Lecz przesąd, że „realizm“ to wiek XVI — ciążył nade mną. Ciążyły również fałszywe teorie, że każde odejście od tego „realizmu“ jest odejściem do deformacji i abstrakcji. Z teorii tych wynikało, że to, co wymagało dużego skupienia uwagi i skoncentrowanej wielostronnej obserwacji — jest „deformacją“, a to, co wynikało z obserwacji powierzchownej, było — realizmem.

Dopiero wówczas, gdy zacząłem badać samą zawartość pojęcia realizmu, przekonałem się, że realizm ten nie zawsze był ten sam — że istnieje w historii proces narastania widzenia realistycznego, że o typie realizmu decyduje ilość

sposptrzeń składających się nań, że ta ilość spostrzeżeń narasta w ciągu historii. Tak doszedłem do zrozumienia realizmu historycznie uwarunkowanego i historycznie ograniczonego.

Lecz dokładnie na linii rozwoju sztuki nie mogłem umiejscowić tych moich prac. Ciężył nade mną wciąż ten sam formalistyczny przesąd teoretyków, że każdy następny kierunek sztuki coraz dalej odchodzi od realizmu — nawet jeśli ten realizm rozumieć jako względny i historyczny realizm XVI wieku. Mierzyłem je nie stopniem świadomości wzrokowej, lecz, mimo wszystko, stopniem odejścia od realizmu towarowego.

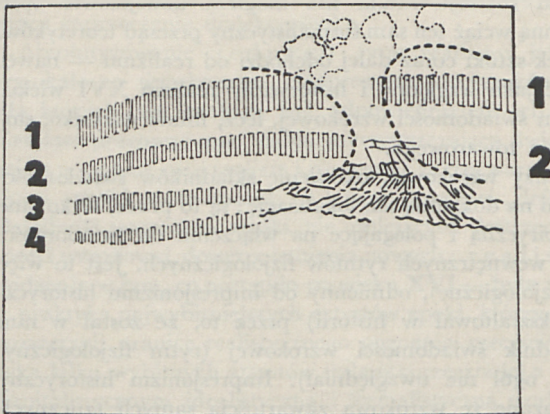
Dopiero sprawdzenie bazy wzrokowej, określenie składników świadomości wzrokowej — pozwoliły mi na dokładną ich lokalizację: są to prace, wykonane w oparciu o metodę empiryczną i polegające na włączeniu do świadomości wzrokowej oddziaływania wewnętrznych rytmów fizjologicznych. Jest to więc impresjonizm (widzenie fizjologiczne), odmienny od impresjonizmu historycznego (takiego, jaki się ukształtował w historii) przez to, że został w nim uwzględniony nowy składnik świadomości wzrokowej (rytm fizjologiczny, którego impresjonizm na ogół nie uwzględniał). Impresjonizm historyczny rozwijał zagadnienia związane ze wzrokową zawartością samych rzucanych spojrzeń. Natomiast o d b i ó r tych spojrzeń, sposób, w jaki nasz organizm reaguje, przyjmuje te spojrzenia — pozostawał na ogół poza obrębem dociekań impresjonistów, mimo że stanowi jeden ze składników fizjologicznego procesu widzenia.

Mówiąc o odbiorze doznań wzrokowych możemy naturalnie ujmować je jako czyste kategorie logiczne. Byłyby to jakieś doznania w ogóle, doznania w abstrakcji, coś podobnego do Wittgensteinowskich „faktów atomowych“, najprostszych jednostek, nie dających się podzielić i niezależnych jedna od drugiej. Z żadnej logiki nie podobna wydedukować, że kolejno następujące po sobie doznania mogą wpływać na siebie. Jak długo pozostajemy w kręgu doznań określanych jako kategorie logiczne i oderwanych od swojej bazy materialnej — nic nie przemawia za tym, by doznania te w procesie ich odbioru przez nasz organizm mogły wywierać wpływ na siebie, przekształcać się i zmieniać swoją zawartość. Czyste kategorie myślowe, logicznie wyodrębnione — pozostają sobie obce.

Inaczej wygląda, gdy te doznania sprowadzimy do ich podłoża materialnego, jeśli będziemy je rozpatrywali jako procesy zachodzące w naszym aparacie odbiorczym.

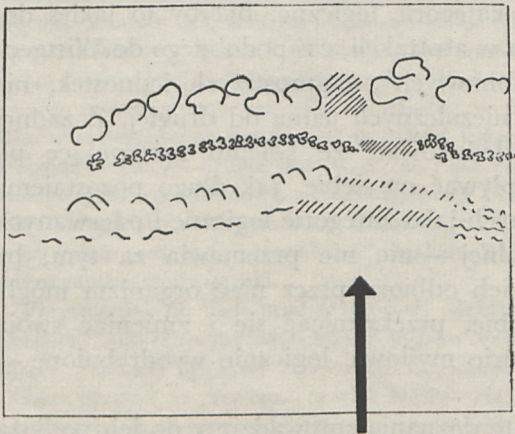
Oglądając jeszcze raz tę samą reprodukcję obrazu Van Gogha dostrzegamy, że wszystkie cztery szeregi rytmiczne zostały przerwane w jednym i tym samym miejscu. Nastąpiło to wskutek

wtargnięcia (od dołu) bardzo dynamicznie (niemal wektorialnie) zakreślonego odcinka pola.



Szeregi trzeci i czwarty zostały przerwane, w szeregu drugim wytworzyła się próżnia, szereg pierwszy został przesunięty ku górze — jak gdyby od uderzenia mechanicznego.

Cztery rytmiczne szeregi impulsów zostały przerwane wskutek wystąpienia nowego, nieoczekiwanego, przeciwstawnego impulsu.



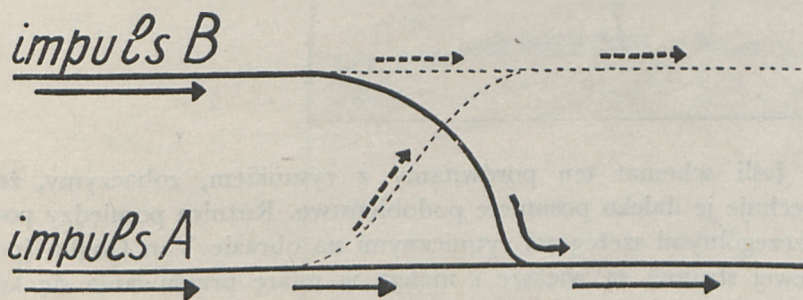
Im bliżej położony był szereg w stosunku do pola działania impulsu, tym silniejsze było zerwanie jego ciągłości. Dlatego np. szeregi 4, 3 i 2 zostały przerwane całkowicie, gdy w szeregu 1 nastąpiło tylko przesunięcie chmur ku górze.

Po ustaniu działania impulsu następuje stopniowa regeneracja szeregów rytmicznych (jak to widzimy po prawej stronie).

Schemat ten jest więc zbliżony do znanego w fizjologii schematu, opisującego przerwanie szeregu odruchów (warunkowych i bezwarunkowych) przez nieoczekiwane działanie nowego impulsu.

Odruch warunkowy jest trwałym skojarzeniem pomiędzy dwoma szeregami impulsów, logicznie nie powiązanych ze sobą, lecz mimo to występujących jednocześnie (np. dzwonek sygnałowy i danie pokarmu psu). Anatomiczną podstawę tego skojarzenia stanowią zmiany strukturalne, zachodzące w układzie nerwowym, w łańcuchach neuronów (komórek nerwowych).

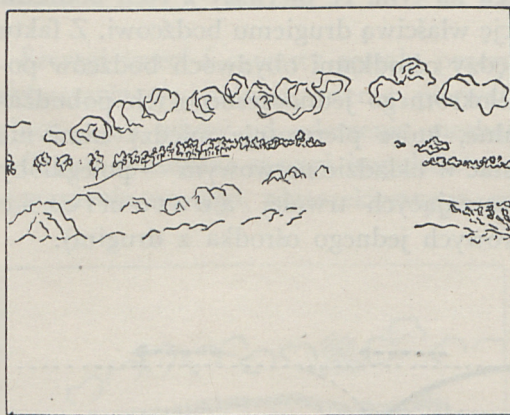
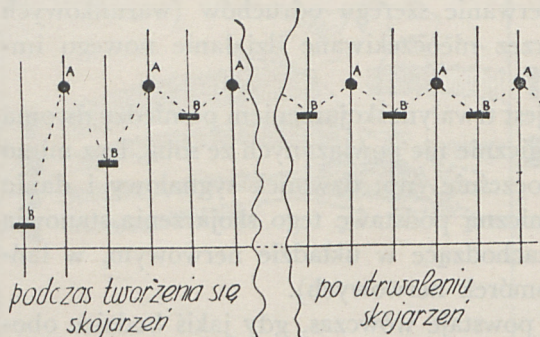
Odruch warunkowy powstaje wówczas, gdy jakiś bodziec objętny towarzyszy innemu bodźcowi, wywołującemu jakąś wrodzoną reakcję organizmu i polega na tym, że pierwszy z tych bodźców zaczyna wywoływać reakcję właściwą drugiemu bodźcowi. Z faktu tego wnioskujemy, że między ośrodkami obydwóch bodźców powstało pod wpływem wielokrotnego jednoczesnego ich pobudzenia połączenie funkcjonalne, które pierwotnie między nimi nie istniało (to, co się mogło stać w układzie nerwowym — polegałoby na mikrozmiatach wytwarzających trwałe, a n a t o m i c z n e połączenie komórek nerwowych jednego ośrodka z drugim).



Wszelkie zapamiętywanie, względnie uczenie się, nie jest właściwie niczym innym jak dalszym ciągiem procesów wzrostowych w owym najmłodszym rodzajowo odcinku układu nerwowego, jakim jest kora mózgowa.

W miarę tworzenia się grup, którymi przebiega kojarzenie odległych impulsów — intensywność odruchów warunkowych wzrasta.

intensywność odruchów
A-bezwarunkowych B-warunkowych



Jeśli schemat ten porównamy z rysunkiem, zobaczymy, że cechuje je daleko posunięte podobieństwo. Różnice pomiędzy poszczególnymi szeregami rytmicznymi na obrazie Van Gogha (po lewej stronie) są większe i maleją w miarę przesuwania się ku prawej stronie, w miarę tego, jak narastają skojarzenia wzrokowe pomiędzy tymi szeregami. Świadczy to o szybkości, z jaką się odbywały procesy wzrokowe u Van Gogha. W przeciągu czasu, potrzebnego, by zaobserwować (i namalować) naturę — ukształtowały się w nim trwałe związki skojarzeniowe.

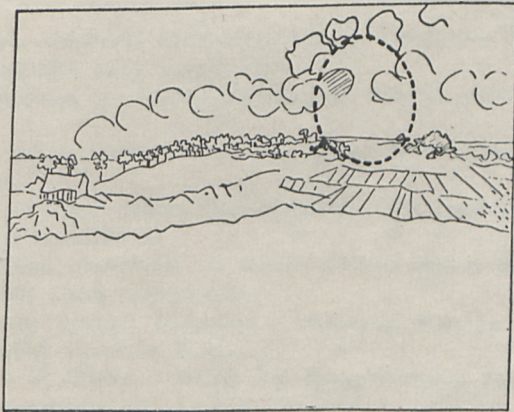
Czy to oznacza, że natura, jaką widział Van Gogh, była zrytmizowana i upodobniona? Nie — natura jest niewyczerpalna i posiada nieskończoną ilość składników wzrokowych. Lecz jej wi-

dzenie przez Van Gogha przebiegało zgodnie z fizjologią odbioru wzrokowego, wynikającą z anatomicznej budowy ludzkiego aparatu odbiorczego. Człowiek widzi materialnym ludzkim okiem i przekazuje doznania przez materialny system nerwowy, stanowiący część organizmu ludzkiego. Uświadomienie sobie istnienia tego organizmu, włączenie go w zakres świadomości wzrokowej — stanowi zdobycz impresjonistów.

Lecz wiemy również z fizjologii, że wystąpienie silnie działającego nieoczekiwanego bodźca przerywa działanie nabytych odruchów warunkowych*.

Szczególnie sprzyjające warunki, jakie nasunęła natura (istnienie czterech powtarzalnych szeregów), umożliwiły Van Goghowi dostrzeżenie skojarzeń rytmicznych. Rytmizacja wystąpiła z taką przejrzystością, jak na żadnym innym z jego obrazów.

Lecz właśnie dzięki tej tak daleko posuniętej rytmizacji dało się zaobserwować działanie czynnika zakłócającego — przerwanie szeregów rytmicznych (nie tylko tam, gdzie ono zostało fizycznie przerwane, lecz na całym ciągu wszystkich czterech szeregów).

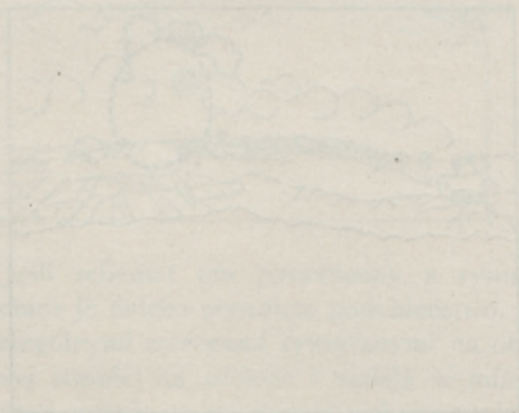


* Np. doświadczalne psy u Pawłowa zatraciły większą część nabytych odruchów warunkowych na skutek wstrząsu, jakiego doznały podczas powodzi.

Np. odruch warunkowy (po dzwonku przed posiłkiem) zanika, jeśli pies doznaje jakiegokolwiek wstrząsu (np. wylądowanie elektryczne lub uderzenie fali powietrza). Odruch ten powraca powoli, po kilkakrotnym powtórzeniu — i pies go sobie „przypomina“.

Czy oznacza to, że chmury wznosiły się i opływały to miejsce, gdzie działał czynnik zakłócający? Nie — w ciągu tego czasu, gdy Van Gogh malował swój obraz — chmury płynęły, nie stały na miejscu. Przepłynęło dużo chmur. Niektóre z nich płynęły wyżej, niektóre niżej. Lecz oko Van Gogha, podległe prawom fizjologicznego odbioru wrażeń — za każdym razem, napotykając przeszkodę, wznosiło się i widziało te chmury, które przepływały wyżej.

I to jest realizm Van Gogha — realizm żywego materialnego człowieka, człowieka, który widzi nie w abstrakcji, lecz żywym materialnym organizmem swego fizjologicznego ciała. Nie duchowy odbiór doznań, lecz — fizjologiczny.



spis ilustracji

1. obrona słoniątka przed panterą, fragment rytu na skale, Ain Safsaf, Alger pld., Afryka północna, wczesny neolit
2. rysunek dziecka
3. lew i konie, fragment rytu na skale, Font-de-Gaume, dep. Dordogne, Francja, paleolit, okres oriniacki
4. górny ryt: ren, Bøla, Norwegia, neolit; dolny: ren, Hell, Norwegia, neolit
5. łanie, ryt na kamieniu, stanowisko Le Bout du Monde, Les Eyzies, dep. Dordogne, Francja, paleolit, okres magdaleński
6. nosorożec, ryt na kamieniu, Le Colombier, dep. Ain, Francja, paleolit, okres późnooriniacki
7. bizon, malowidło na ścianie jaskini, Niaux, dep. Ariège, Francja, paleolit, okres magdaleński
8. nosorożec, malowidło na ścianie jaskini, Font-de-Gaume, dep. Dordogne, Francja, paleolit, okres magdaleński
9. bizon przeszyty strzałami, malowidło na ścianie jaskini, Niaux, dep. Ariège, Francja, paleolit, okres magdaleński
10. schwytany jeleni, barwny rysunek Indianina z plemienia Mandan na płaszczu ze skóry bawolc, Ameryka Północna
11. łeb konia, ryt na kości, St Michel d'Arudy, dep. Basses Pyrénées, Francja, paleolit, okres magdaleński
12. dwie kobiety, barwne malowidło z niszy skalnej w Alpera, prow. Albacete, Hiszpania, paleolit, końcowy okres magdaleński, kultura kapska
13. kaczka, ryt na kości, Gourdan, dep. Haute Garonne, Francja, paleolit, okres magdaleński
14. maska, Nigeria, Afryka
15. rzeźba z drzewa, wyspy Markizy
16. ptaki, z wazy, Grecja, IX—VIII w. p. n. e.
17. czarownik, ryt na kości, Lourdes, dep. Hautes Pyrénées, Francja, paleolit, okres magdaleński

18. maska taneczna z drzewa, Kamerun, Afryka
19. maska taneczna Indianina z plemienia Kwakiutl, północno-zachodnie wybrzeże Ameryki Północnej
20. tatuaż, południowa Oceania
21. malowidło Indian z plemienia Navaho, Ameryka Północna
22. stylizowane postacie ludzkie i zwierzęce, z wazy, Tiryns, kultura miceneńska, XIII w. p. n. e.(?)
23. maska taneczna z drzewa Indianina z plemienia Haida, północno-zachodnie wybrzeże Ameryki Północnej
24. gliniana kadzielnica z podobizną bóstwa, Quen Santo, Gwatemala, sztuka Majów
25. bóstwo Oreo-Oreo, barwne malowidło na płycie kamiennej w chacie, Wyspa Wielkanocna
26. słup domu, Nowa Kaledonia
27. zawieszka z ołtarza, Nowa Gwinea
28. ornament, z wazy, Cypr
29. smok, ornament, sztuka Dalekiego Wschodu
30. maska, Cejlon
31. malowidło na tarczy, Borneo
32. grupa ludzi z oszczepami na ramionach przed wizerunkiem bizona, ryt na kości, Les Eyzies, dep. Dordogne, Francja, paleolit, okres magdaleński
33. tabliczka rodzinna króla Ur-Nina, relief z Tello, Mezopotamia, sztuka sumerska, ok. 2800 r. p. n. e.
34. demon przy Drzewie Życia, relief, Asyria, ok. 900 r. p. n. e.
35. płyta z ołtarza Indian z plemienia Hopi, Ameryka Północna
36. polowanie, malowidło na skale, Tortosillas, prow. Walencja, Hiszpania, paleolit, końcowy okres magdaleński, kultura kapska
37. malowidło w jaskini, sztuka Buszmenów, Afryka południowa
38. malowidło na skale, Alpera, prow. Albacete, Hiszpania, paleolit, końcowy okres magdaleński, kultura kapska
39. malowidło na skale, Tanum, Szwecja, epoka brązu
40. polowanie, malowidło w jaskini, sztuka Buszmenów, Afryka południowa
41. ludzie, łódzie, ptaki, zwierzęta, malowidło na wazie, Egipt, okres pre-dynastyczny
42. malowidło na naczyniu znalezionym w Mouliana, Kreta, okres sub-miceneński
43. wojownicy, malowidło na wazie, Grecja archaiczna, IX—VIII w. p. n. e.
44. górne malowidło: kozły; dolne: rogaty diabeł, zebra i półczłowiek Oryks, fragmenty fryzu Biała Dama w schronisku skalnym w górach Brandberg, Afryka południowo-zachodnia
45. konie i jeleni, stylizowane zwierzęta ryte na blaszce od pasa, znalezionej w grobowcu w Kobaniu, Kaukaz, XIII—VI w. p. n. e.
46. łowy, barwny rysunek Indianina Mandana na płaszczu ze skóry bawolej, Ameryka Północna
47. Nauzykaa, fragment malowidła na amforze, Grecja, V w. p. n. e.
48. menada nalewająca wino, fragment malowidła na kraterze, Grecja, V w. p. n. e.
49. ornament z kyliksu, Grecja, V w. p. n. e.

50. oślepienie Polifema, malowidło na kraterze, Grecja, VII w. p. n. e.
51. głowy, relief, II tysiąclecie p. n. e. i waza predynastyczna, Egipt
52. służebnica, rzeźba, i naczynie, Egipt, II tysiąclecie p. n. e.
53. bogini Mut, głowa posągu, ok. 1300 r. p. n. e., i naczynie, Egipt
54. rzeźba z granitu, Egipt, ok. 2500 r. p. n. e.
55. waza predynastyczna i głowa Ti, rzeźba z wapienia, Egipt, ok. 2600 r. p. n. e.
56. rzeźba predynastyczna z kości sloniowej, fragment, i waza predynastyczna, Egipt
57. Atena oparta na włóczni, relief, Akropolis, V w. p. n. e.
58. dzieci składają ofiary rodzicom, fragment reliefu, Egipt, ok. 2600 r. p. n. e., naczynie i gładka kolumna papirusowa pączkowa
59. służebnica, rzeźba, II tysiąclecie p. n. e. i kolumna papirusowa wiązkowa, II tysiąclecie p. n. e., Egipt
60. księżniczka, rzeźba z drzewa, ok. 1250 r. p. n. e. i kolumna papirusowa gładka, II tysiąclecie p. n. e., Egipt
61. budowniczy okrętów, rzeźba z granitu, Egipt, III tysiąclecie p. n. e., i naczynia gliniane, Egipt
62. gliniane domy i spichlerze na zboże, Nigeria, Afryka
63. polowanie na strusie, malowidło w jaskini, sztuka Buszmenów, okręg Herschel, południowa Afryka
64. Amenofis IV, rzeźba z wapienia, Egipt, II tysiąclecie p. n. e.
65. ucieczka do Egiptu, fragment rzeźbionej głowicy, St Trophime, Arles, Francja, XII w.
66. Adam i Ewa, fragment rzeźbionej głowicy, Cluny, Francja, XII w.
67. głowy, fragment reliefu, Egipt, II tysiąclecie p. n. e.
68. dostojnik Kagemni, fragment reliefu, Egipt, ok. 2500 r. p. n. e.
69. ucieczka do Egiptu, fragment rzeźbionej głowicy, St Trophime, Arles, Francja, XII w.
70. Adam i Ewa, fragment rzeźbionej głowicy, Cluny, Francja, XII w.
71. architektonika dorycka
72. architektonika jońska
73. architektonika gotycka
74. personifikacje cnót, szereg gotycki, rzeźba z portalu katedry w Strasburgu, XIII w. n. e.
75. Ateńczycy, relief, Partenon, V w. p. n. e. z fryzu, i personifikacje cnót, rzeźba, Strasburg, XIII w. n. e.
76. pożegnanie Amfiaraosa, malowidło na kraterze, Grecja, VI w. p. n. e.
77. prządka, fragment malowidła grobowego, Egipt, ok. 1900 r. p. n. e.
78. dzieci składają ofiary rodzicom, fragment reliefu, Egipt, ok. 2600 r. p. n. e.
79. faraon między bóstwami, fragment reliefu, Egipt, ok. 2600 r. p. n. e.
80. bogini Isztar przyprowadza jeńców, relief na tłoku pieczętnym, Mezopotamia, sztuka sumerska, ok. 2200 r. p. n. e.
81. wazy, Grecja
82. Peitho, rzeźba, Partenon, V w. p. n. e.
83. mężczyzna walczący, fragment malowidła na wazie, Grecja, V w. p. n. e.
84. nereida, rzeźba, Ksantos, Grecja, V w. p. n. e.
85. Perykles, herma, Grecja, V w. p. n. e.
86. Venus genetrix, rzeźba, Grecja, V w. p. n. e.

87. rzeźba, Grecja, V w. p. n. e.
88. satyr huśtający nimfę, fragment malowidła na skyfosie, Grecja, V w. p. n. e.
89. Peitho, rzeźba, Partenon, V w. p. n. e.
90. niewolnicy w kopalni, pinaks, Korynt, Grecja, VI w. p. n. e.
91. ateńscy herosi, relief z fryzu, Partenon, Grecja, V w. p. n. e.
92. bogowie, relief z fryzu, Partenon, Grecja, V w. p. n. e.
93. Venus genetrix, rzeźba, Grecja, V w. p. n. e.
94. toaleta, rysunek wygrawerowany na pokrywie lustra, Grecja, IV w. p. n. e.
95. mozaika, mauzoleum Sta Costanza, Rzym, IV w.
96. malowidło ściennie, grób Claudiusa Hermesa pod kościołem św. Sebastiana, Rzym, II w.
97. mozaika, mauzoleum Sta Costanza, Rzym, IV w.
98. portret grobowy, Fayum, Egipt, I w.
99. malowidło ściennie, dom Wecjuszów, Pompeja, I w.
100. drzeworyt, Japonia, XVIII w. (?)
101. przygody Odyseusza, malowidło ściennie w domu na Esquilinie, Rzym, I w.
102. mozaika z gołębiami, z willi Hadriana, Rzym, II w.
103. Perseusz uwalnia Andromedę, malowidło ściennie w domu Dioskurów, Pompeja, I w.
104. Herakles odnajduje Telefosa, fragment malowidła ściennego, bazylika w Herkulanum, I w.
105. Achilles, fragment malowidła ściennego w domu Poety Tragicznego, Pompeja, I w.
106. portret chłopca, tondo terrakotowe, Centuripe, Sycylia, sztuka hellenistyczna
107. scena dionizyjska, fragment malowidła ściennego, znalezione pod kościołem S. Giovanni a Paulo, Rzym, II w.
108. Dawid grający na harfie w otoczeniu postaci alegorycznych, miniatura z greckiego psalterza bizantyjskiego, X w.
109. Afrodyta i Ares, malowidło ściennie, Pompeja, I w.
110. trzy gracje, malowidło ściennie, Pompeja, I w.
111. gimnaziarcha, mozaika, termy Karakalli, Rzym, III w.
112. hołd trzech króli, rytmika bizantyjska, fragment mozaiki, S. Apollinare Nuovo, Rawenna, Włochy, VI w.
113. pochód męczenników i świętych, fragment mozaiki, S. Apollinare Nuovo, Rawenna, Włochy, VI w.
114. z sarkofagu, Charenton-du-Cher, Francja, VII w.
115. śmierć św. Jana, miniatura w Ewangeliarzu, Chartres, Francja, XI w.
116. wyprawa Wilhelma Zdobywcy, fragment tkaniny z Bayeux, Francja, XI w.
117. człowiek grający na instrumencie muzycznym, miniatura ze śpiewnika, Limoges, Francja, XI w.
118. wyprawa Wilhelma Zdobywcy, fragment tkaniny z Bayeux, Francja, XI w.
119. głowa, miniatura, Sacramentarium, Meaux, Francja, VIII w.
120. sąd ostateczny, rzeźba z tympanonu w kościele St-Bertrand-de-Comminges Francja, koniec XII w.
121. zesłanie Ducha Św., rzeźba z tympanonu w kościele Ste Madeleine, Vézelay, Francja, XII w.

122. miniatura z biblii, Limoges, Francja, XI w.
123. Chrystus w majestacie, miniatura, Sacramentarium tynieckie, XI w.
124. trzech Aniołowie w gościnie u Abrahama, mozaika, S. Marco, Wenecja, XIII w.
125. papież Jan VII, mozaika, Groty Watykańskie, Rzym, VIII w.
126. św. Piotr, mozaika, S. Giusto, Triest, XII w.
127. sceny z życia św. Pawła, miniatura z biblii cesarza Karola Grubego, wykonana przez Ingoberta, sztuka karolińska, IX w.
128. sen św. Józefa, mozaika, Włochy, XII w.
129. cud św. Kastrensisa, mozaika, Monreale, Włochy, XIII w.
130. Giotto (?), Portret Dantego, malowidło ścienne w pałacu Bargello, Florencja, XIV w.
131. scena z żywotu św. Radegundy, miniatura, Poitiers, Francja, XI w.
132. walka, fragment rzeźbionej głowicy, St-Hillaire-le-Grand, Poitiers, Francja, XI—XII w.
133. ucieczka do Egiptu, fragment rzeźbionej głowicy, St Trophime w Arles, Francja, XII w.
134. głowa proroka, malowidło ścienne, św. Jan, Gniezno, XIV w.
135. Chrystus zapowiada Piotrowi zaparcie się, rzeźba portalowa, St-Gilles-du-Gard, Francja, XII w.
136. anioł ostrzega 3 królów przed Herodem, rzeźbiona głowica, Autun, Francja, XII w.
137. Adam i Ewa, fragment rzeźbionej głowicy, Cluny, XII w.
138. Rafael, Madonna ze szczygłem, fragment, XVI w.
139. Ghirlandajo, Narodziny św. Jana, malowidło ścienne, w Sta Maria Novella, Florencja, XV w.
140. Melozzo da Forli, Sykstus IV, malowidło ścienne w Pinakotece watykańskiej, Rzym, XV w.
141. szereg gotycki, XIII w. i Domenico Veneziano, Portret, XV w.
142. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, XVI w.
143. Cossa, Jesień, XV w.
144. Botticelli, Narodziny Wenus, fragment, XV w.
145. Botticelli, Koronacja Madonny, fragment, XV w.
146. Botticelli, Koronacja Madonny, fragment, XV w.
147. Rafael, Św. Katarzyna, fragment, XVI w.
148. Leonardo da Vinci, Madonna w grocie skalnej, fragment, XV w.
149. Leonardo da Vinci, Madonna w grocie skalnej, fragment, XV w.
150. fotografia z natury
151. fotografia z natury
152. Rubens, Cudowny polów, fragment, XVII w.
153. Rembrandt, Autoportret, XVII w.
154. Rembrandt, Mężczyzna ostrzący pióro, rysunek, XVII w.
155. Tintoretto, Filozof, fragment, XVI w.
156. fotografia z natury
157. Rembrandt, Droga przez most, rysunek, XVII w.
158. Rubens, Chrystus i młodzieńcy z Emaus, fragment, XVII w.
159. Tintoretto, Cudowna sadzawka w Betsaidzie, fragment, XVI w.
160. El Greco, Święta Rodzina, XVI w.

161. Tintoretto, Ostatnia wieczerza, fragment, XVI w.
162. Tintoretto, Oplakiwanie, XVI w.
163. Botticelli, Młodość Mojżesza, fragment malowidła ściennego, kaplica Sykstyńska, XV w.
164. Botticelli, Narodziny Wenus, fragment, XV w.
165. Jan van Eyck, Mężczyzna z goździkiem, XV w.
166. Tintoretto, Studium rzeźby, rysunek, XVI w.
167. Michał Anioł, Narodziny Adama, szkic, XVI w.
168. Rembrandt, Krajobraz, XVII w.
169. Botticelli, Portret młodej damy, XV w.
170. Pisanello, Studium głowy, XV w.
171. Botticelli, Św. Augustyn, fragment, XV w.
172. Rembrandt, Miłosierny Samarytanin, XVII w.
173. Rembrandt, Czytający młodzieniec, XVII w.
174. Rembrandt, Autoportret, XVII w.
175. Rembrandt, Saskia w łóżku, rysunek, XVII w.
176. El Greco, Laokoon, fragment, XVI w.
177. Rembrandt, Św. Rodzina, fragment, XVII w.
178. Leonardo da Vinci, Głowa Chrystusa, rysunek, XV w.
179. Rembrandt, Autoportret, XVII w.
180. Rembrandt, Portret starca, XVII w.
181. Rembrandt, Powrót syna marnotrawnego, XVII w.
182. Rembrandt, Autoportret z Saskią, XVII w.
183. Rubens, Portret Heleny Fourment, fragment, XVII w.
184. Rubens, Sen Sylena, fragment, XVII w.
185. Murillo, Chłopcy grający w kości, XVII w.
186. Rubens, Uwieńczenie bohatera, fragment, XVII w.
187. Rubens, Helena Fourment z dziećmi, XVII w.
188. Rembrandt, Autoportret z r. 1668, XVII w.
189. Murillo, Św. Rodryg, XVII w.
190. Murillo, Oględziny głowy, XVII w.
191. Murillo, Wizja św. Feliksa, fragment, XVII w.
192. Murillo, Autoportret artysty (?), XVII w.
193. Ruisdael, Krajobraz, XVII w.
194. Pieter de Hooch, Matka przy kołysce, XVII w.
195. Vermeer, Lekcja muzyki, XVII w.
196. wg książki Wittgensteina Tractatus-Logico-Philosophicus
197. David, Madame Récamier, fragment, XIX w.
198. Mantegna, Lodovico II Gonzaga, fragment malowidła ściennego z pałacu w Mantui, Włochy, XV w.
199. Géricault, Tratwa Meduzy, XIX w.
200. Rubens, Porwanie córek Leukkipa, XVII w.
201. Corot, Wspomnienie z Mortefontaine, XIX w.
202. Millet, Prządka, XIX w.
203. Courbet, Inwalida z Ornans, XIX w.
204. Van Gogh, Pole przed nadciągającą burzą, XIX w.
205. Van Gogh, Równina Crau, XIX w.
206. Van Gogh, Nocna kawiarnia w Arles, XIX w.

207. Van Gogh, Zielone pola koło St Remy, XIX w.
208. Van Gogh, Sad z widokiem na Arles, XIX w.
209. Renoir, Studium portretowe p. Samary, XIX w.
210. fotografia z natury
211. Renoir, Wielkie bulwary, XIX w.
212. Cézanne, Stolik kuchenny, XIX w.
213. Van Gogh, Krajobraz z okolic Auvres, XIX w.
214. Strzemiński, z cyklu: Deportacje, XX w.
215. Strzemiński, Wieś białowieska, XX w.

zdjęcia 1—94 oraz 112, 113, 138, 141, 142 są reprodukcjami przerysów
 Autora;

źródła przerysów:

- Historia sztuki*, praca zbiorowa, wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich,
 Lwów 1934
- K. Woermann, *Geschichte der Kunst*, Leipzig 1929
- Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, Monaco 1910—35, t. I—VI
- L. Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich 1933
- E. Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin 1923
- J. Capart, *Primitive Art in Egypt*, London 1905
- H. Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*, Berlin 1922
- H. Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin 1923
- K. Lange, *Ägyptische Kunst*, Zürich-Berlin 1939
- Corpus Vasorum Antiquorum*
- G. Perrot, C. Chipier, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris 1898
- E. Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940
- E. Pfuhl, *Tausend Jahre Griechischer Malerei*, München 1940
- A. Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des alten Orients*, Leipzig 1916
- V. Molé, *Historia sztuki starożytności i wczesnobizantyjskiej*, Lwów 1931

skorowidz

strony, na których znajdują się odnośne ilustracje, oznaczono kursywą

- abstrakcja w dziele sztuki 250, 252
- architektonizacja 51, 56—58, 61, 68, 81, 82, 99, 102, 109
- europejskiej sztuki średniowiecznej do architektury 62, 62, 63, 99—103, 99—101, 108, 109, 114, 114
- określenie 51, 56
- rzeźby egipskiej do ceramiki i architektury (widzenie sylwetowe) 52—56, 52—55, 58 — do trójkąta 59, 59, 60
- rzeźby greckiej do architektury 54, 54, 61, 63, 69, 72, 102, 108, 114
- sztuki barokowej (Ruisdael) 155, 157
- sztuki impresjonistycznej (Van Gogh) 249, 249, 253, 254, 254, 256, 257, 256—258
- sztuki renesansowej do architektury 113, 114, 113—117
- architektura 51, 61, 109, 115
 - architektonika 81, 83, 87, 92, 109, 113—116 — dorycka 61 — gotycka 62, 63, 109, 114, 114 — jońska 61
 - bizantyjska 92, 92, 99, 100, 100
 - egipska kolumnowa 54—56, 102
 - Nigerii 55, 56, 56
 - renesansowa 114, 115, 116
 - romańska 95, 99—101
 - rzymska 101, 102
 - szeregów rytmicznych 51, 51, 61, 62, 92, 92, 114
- Autoportret Rembrandta (analiza) 142, 142
- Autoportret z Saskią Rembrandta (analiza) 145, 145, 146
- Avenarius 177
- Bacon 135, 136
- Berkeley 215
- Botticelli 119, 120, 129, 132
- Boucher 179
- Bruno Giordano 157
- Cézanne 222, 230, 234, 235, 240, 241 — „błękit Cézanne'a“ 222 — przesunięcie konturu w polu peryferyjnym u Cézanne'a 230, 234, 236—238, 240
- Cimabue 104
- Cornforth 173
- Corot 187, 188, 192
- Cossa 118
- Courbet 187, 189
- David 180, 181, 181, 183—186, 192 — klasycyzm Davida 186

- deformacje w dziele sztuki 19, 30, 32,
 33, 35, 36, 38, 45—47, 68, 90, 141,
 147, 152, 158, 191, 230, 231, 234,
 236—238, 240, 241, 250, 252
 Delacroix 186, 187, 189, 192
 Descartes 150, 173
 epoka kamienia patrz widzenie kon-
 turowe
 Euklides 86, 111

 Fidiasz 72, 109
 filozofia
 — hellenistyczna 88—90 — cyników
 89 — epikurejczyków 89 — sto-
 ików 89
 — humanizmu 150, 151, 172
 — idealistyczna 137, 152, 154, 155,
 172, 174, 183, 202, 215, 245 —
 logika 244, 253 — panteizmu 157—
 scholastyczna 134, 137, 150 —
 solipsyzmu 178
 — materialistyczna patrz materializm
 — naturalistyczna 139—141, 152
 — związek z rozwojem sztuki i nauki
 134, 157, 166, 174
 patrz też teorie
 formalizm 21, 32, 33, 222
 — ekspresyjny kontur w konturze
 34—39, 34—38, 44, 45, 47
 — krytyka formalistyczna 99, 101, 104
 — określenie 67
 — realizmu mieszczańskiego 191, 192
 — renesansowego widzenia przestrzen-
 nego 117—119
 — sztuki greckiej 68, 69, 72
 — towarowy hellenistycznego widze-
 nia przestrzennego 91, 92
 — widzenia impresjonistycznego 164,
 179, 203, 241
 — widzenia sylwetowego 46, 67 — 69
 — widzenia światłocieniowego (ba-
 roku) 138—141, 146, 147, 151, 152,
 154, 155, 157, 158
 — zdobniczy (geometryzacja ornamen-
 talna) 29—31, 30, 34, 36—38,
 44, 50
 Fragonard 179, 182, 184
 Galileusz 135—137
 Géricault 186, 186, 189, 192
 Ghirlandajo 113, 186
 Gilbert 137
 Giotto 104, 104
 Goya 179, 182
 Greco El 127, 135
 Grotius 139
 Guericke 137

 Harvey 137
 Herbert of Cherbury 139
 Hobbes 135, 139, 172
 Hooch Pieter de 161
 Huyghens 138

 ideał piękna
 — baroku 127
 — impresjonizmu 170, 185
 — renesansu 117, 118
 — sztuki hellenistycznej 81—84, 88
 — sztuki sylwetowej 50, 56, 57, 61,
 68 — piękno wysiłku ludzkiego
 71, 72
 — średniowiecza 92
 impresjonizm
 — fizjologiczna rytmizacja dzieła
 sztuki 242, 243, 246—250, 253, 257
 — malarstwo patrz sztuka impresjo-
 nizmu
 — osiągnięcia 201, 215, 216, 245, 250,
 258
 — realizm widzenia ruchomego 179
 — rozbieżność teorii i praktyki 176,
 203, 252
 — ścisły związek z fizjologią 177, 193,
 201, 244
 — wzbogacenie realizmu 201—203
 — związek z rozwojem sił wytwór-
 czych 177
 impuls fizjologiczny 247, 254, 255
 — przeciwstawny 254, 255, 257
 — ruchowy 246
 patrz też proces widzenia fizjolo-
 gicznego

 Karol V 116
 Kasatkin 191

- Kepler 137
 klucz kompozycyjny
 — impresjonizmu 161, 163, 164
 — kompozycje trójkątne w renesansie 117, 117, 118
 — kwadratu (Europa średniowieczna) 60, 100, 100
 — Powrotu syna marnotrawnego Rembrandta 143, 144, 143, 144
 — spirali (Grecja) 69, 71, 71
 — światłocieniowy (barok) 141—147, 149—152, 154, 155, 157
 — trójkąta (Egipt) 59, 59, 60
 kolor 14, 24, 49, 81—83, 92, 115, 119, 164, 166, 170, 182, 190, 194, 222
 — akomodacyjny 222
 — cienia 121, 126, 129, 168
 — lokalny 120, 121, 126, 127, 129, 168, 169, 179, 190, 194, 222
 — następczy 52, 165, 169—170, 175, 176, 222
 — peryferyjny 208
 — „prawdziwy“ przedmiotu 129, 167
 — zmienność w widzeniu ruchomym 181
 kolorystyka
 — epoki widzenia konturowego 24, 49
 — epoki widzenia początkowego bryły 81, 82, 84, 91
 — epoki widzenia sylwetowego 49, 61—Bizancjum średniowiecznego 92
 — realizmu mieszczańskiego 190
 — widzenia barokowego 121, 125, 127—129, 141, 142, 179
 — widzenia impresjonistycznego 164, 166, 179, 180, 183, 194
 — widzenia renesansowego 119—121, 125, 129
 kontrast światła i cienia 24, 84, 120, 121, 125, 127 — 130, 133, 135, 141 — 143, 145, 155, 163, 164
 Krajobraz Ruisdaela (analiza) 155, 156, 157
 Krajobraz z okolic Auvres Van Gogha (analiza) 248, 249, 248—250, 253, 254, 254, 256, 256—258, 257
 kultury heliolityczne (Babilonia, Bliski i Daleki Wschód, Chiny, Egipt, Indie, Majowie, Meksyk, Mezopotamia, Peru — ludy rolnicze)
 — formy organizacji społecznej 37,
 — geometryzm heliolitu 31
 — hegemonia kapłaństwa 34, 35, 37 39, 44, 45
 — mapa 45
 — monumentalizm sztuki 41, 45, 46
 — osiągnięcia 33
 — państwa starożytnego Wschodu 45, 46, 55, 64—66
 — perspektywa intencjonalna i prosta równoległa 40, 41, 49, 65, 96, 97
 — przeciwieństwa jednego (szaman) i wielu (lud) 35
 — rozwój 32, 44—46
 — typ widzenia konturowy 65
 — upadek 64
 patrz też sztuka Dalekiego Wschodu, Egiptu, Majów, Meksyku i Peru kultury nieheliolityczne (kultura Buszmenów, Grecja, Hiszpania, Szwecja — plemiona łowców)
 — architektonizacja 51
 — formacja społeczna jeszcze nieantagonistyczna 46, 47
 — perspektywa rzutu równoległego prostego 48, 50
 — rozwój widzenia typu sylwetowego (bez stadium pośredniego) 44, 47, 66
 — rytmika szeregów równoległych 50
 — zjawisko powidoku 51
 patrz też sztuka Buszmenów, Grecji, Szwecji
 Leeuwenhock 137
 Lekcja muzyki Vermeera (analiza) 162—164, 163, 164
 Leonardo da Vinci 117, 121, 136, 136
 Lippershey 137
 Mach 177
 Mantegna 182, 186, 187
 Marks 85, 86
 materializm
 — dialektyczny 166, 244, 245, 250
 — empiryczny (mieszczański) 134,

- 136—139, 166, 172, 175, 244, 245 —
 empirycy 135 — encyklopedyści 180
- Matka przy kołysce P. de Hoocha (ana-
 liza) 160—162, 161, 162
- Melozzo da Forli 114
- metoda
- empiryczna badań 133—138, 140,
 170, 171, 177—179, 183, 193, 194,
 243, 244
 - idealistyczna 178 — 180
 - logiczno-dedukcyjna (scholastyczna)
 173, 243—245
 - marksistowska 252
- Michał Anioł 131
- Millet 187, 188, 192
- Murillo 148, 152 — 154, 154
- myślenie
- abstrakcyjne 13, 30, 31, 35, 37, 39,
 79, 84—87, 134, 202, 243, 244, 253
 - logiczne 37, 130, 131, 133
 - przestrzenne 84, 86, 87
 - rozwój 37
 - współpraca z widzeniem 13—17, 20,
 22, 86
- nauka
- aleksandryjska 86
 - dziewiętnastego wieku 166, 172, 174,
 176, 201—203, 216, 250, 257
 - empiryczna 129, 135—140, 157
 - fizjokraci 139
 - „naturalne“ systemy kultury 139,
 140, 146, 147, 152, 179, 244, 245
 - odkrycia 112, 137, 138
 - związek z rozwojem sztuki 86, 111,
 136, 139, 190, 201
- Newton 135, 136, 138
- Nocna kawiarnia w Arles Van Gogha
 (analiza) 199, 200
- ornament patrz rysunek zgeometryzo-
 wany
- paleolit patrz sztuka paleolitu i widze-
 nie konturowe
- Pałowa doświadczenia 257 —
 odruchy warunkowe 247, 255, 257
- perspektywa 39, 40, 61, 67, 77, 240, 241
- ekran rzutu 224—229, 225, 226,
 231—233
 - intencjonalna (monumentalizm
 sztuki heliolitycznej) 40, 41, 49,
 65—67 — Europy średniowiecznej
 96, 98, 105
 - powietrzna w malarstwie światło-
 cieniowym 212
 - punkty zbiegu perspektywy 195, 196,
 198, 223
 - rzut perspektywiczny 229, 231, 232,
 240
 - rzutu równoległego prostego (widze-
 nia konturowego i sylwetowego)
 48—50, 61, 63, 65—68, 77, 78, 81
 - skrót perspektywiczny 119, 130, 223,
 224, 239, 241
 - sprzeczności perspektywy zbieżnej
 klasycznej 160
 - trójwymiarowa rzutu równoległego
 ukośnego (w przejściu do helle-
 nizmu i w sztuce wschodniej) 77,
 78, 78, 79, 111
 - trójwymiarowa zbieżna klasyczna
 79, 79—81, 111, 112, 159, 171—174,
 177, 226, 229, 234, 239
 - trójwymiarowa zbieżna widzenia ru-
 chomego (impresjonizmu) 160—164,
 194—196, 198, 223, 226, 229, 232—
 234, 240, 241
- Pisanello 132
- Pitagoras 59
- plany przestrzenne 212, 213, 218, 219,
 221, 222
- Platon 240 — platoński absolut
 18—o perspektywie trójwymiarowej
 zbieżnej 80, 81
- podobieństwo oka i aparatu fotogra-
 ficznego 211—214
- Pole przed nadciągającą burzą Van
 Gogha (analiza) 195, 196, 196
- powidoki 51, 56, 58, 60, 68, 100
- linearne i wymiarowe 58, 58
 - określenie 51
 - w sztuce egipskiej 54, 55, 58, 58,
 60
 - w sztuce Europy średniowiecznej
 60, 100, 113, 113

- w sztuce greckiej 69, 69, 72
- w widzeniu impresjonistycznym (barw) 165—170 — (form) 249, 250
- w widzeniu sylwetowym 51, 52, 56—58, 68, 69
- Powrót syna marnotrawnego Rembrandta (analiza) 143, 143, 144, 144
- proces widzenia fizjologicznego 20, 51, 164—170, 175, 176, 194, 196, 198, 201—203, 207, 213, 217—223, 241, 242, 245, 247
- akomodacja oka 210—213, 218—221
- pole widzenia oka 205, 207, 209, 210, 218, 222, 236
- przesunięcie konturu w strefie peryferyjnej oka 233
- proces fotochemiczny w oku 51, 68, 165, 167, 175
- proces regeneracyjny w oku 52, 68, 100, 167, 255
- reakcja nerwów wzrokowych 164, 165, 168
- relacje wzrokowe 166, 241
- ruchy mięśniowe w oku 211
- zatarcie widzenia w strefie akomodacyjnej oka 210, 211, 218
- zatarcie widzenia w strefie peryferyjnej oka 207—210
- zwiększanie się przedmiotów w strefie peryferyjnej oka 227, 228, 230—232
- proporcje 226, 227, 240
- punkty zainteresowania na obrazie 143, 168, 169, 196, 198, 205, 207, 219, 221, 236—238
- Rafaël 110, 120
- realizm 16—18, 21, 33, 44, 47, 67, 68, 84, 111
- „czysty” („prawdziwy”) 17—21
- dialektyczna jedność przeciwieństw z formalizmem 31—33, 47, 67, 69, 72, 92, 118, 138, 141
- hellenistycznego widzenia przestrzennego 84, 91, 92
- historyczny charakter i ograniczenie 16—21, 67, 105, 138, 250, 252, 253
- idealistyczna teoria realizmu 17—21, 31
- „irracjonalny” 178, 179
- malarstwa Davida 180, 184, 185
- mieszczański (krytyczny) 186, 187, 189, 190—193, 252, 253; patrz też sztuka realizmu mieszczańskiego
- najprostszy typ patrz realizm widzenia konturowego
- określenie 16—18
- paleolitu a geometryzm heliolitu (przeciwieństwa) 31
- renesansu 116, 120
- sztuki barokowej 136, 138, 139, 141, 147, 151, 152, 154, 158
- sztuki greckiej 68, 69, 72
- sztuki średniowiecznej 97
- widzenia konturowego 23—26, 28, 29, 31, 33, 34 („realizm” paleolitu)
- widzenia ruchomego (impresjonizmu) 165, 170, 177, 179, 193, 203, 242
- widzenia sylwetowego 44, 91
- Van Gogha 205
- związek z rozwojem sił wytwórczych 138
- związek z rozwojem świadomości widzenia 18—20
- Rembrandt 123—125, 131, 133—135, 133, 134, 142—145, 142—146, 149, 149, 150, 154
- Renoir 210, 216, 216
- Rienzi Cola di 116
- Równina Crau Van Gogha (analiza) 197, 198, 198
- Rubens 123, 126, 147, 148, 149, 187, 187
- Ruisdael 155, 157, 158
- rytmizacja doznań wzrokowych 243, 246—248, 250, 257—rytm obrazu 242 patrz też proces widzenia fizjologicznego
- rysunek
 - dziecka 23, 24, 24
 - konturowy 26, 31
 - linearny konturu w konturze 28—31, 34—39, 41, 42, 44, 46
 - linearny w Europie średniowiecznej 109

- linearny w sylwecie 72, 73 — hellenizmu 75, 77, 82, 83, 109 — Bizancjum średniowiecznego 92, 93
- logicznie uzasadnionej bryły 86, 130, 131, 133
- sylwetowy 44
- zgeometryzowany 29—31, 35, 70

- Sad z widokiem na Arles Van Gogha (analiza) 206, 206, 207, 207
- Saint-Simon 190
- schemat
 - czynności wzrokowych i reakcji w oku 167, 168
 - materialnego odbioru doznań 175, 175, 176, 176
 - niematerialnego odbioru doznań 171, 173
 - perspektywy rzutu zbieżnego 79, 171, 171
 - procesu oglądania spojrzeniem ruchomym 206, 223—232, 223—233, 234
 - procesu patrzenia 208, 208, 209, 209
 - rzutu równoległego prostego 48
 - teoriopoznawczy 176
 - tworzenia się kolorów następczych 169, 170, 169, 170
 - tworzenia się odruchów warunkowych 255, 255, 256, 256
 - tworzenia się powidoków w oku 52
 - wibracji fizjologicznych 246, 247, 247
 - widzenia akomodacyjnego 212, 212, 213, 213
- Signorelli 186
- Smith 140
- Spinoza 140, 157
- Stolik kuchenny Cézanne'a (analiza) 234—240, 235—238, 240
- stosunki społeczne
 - epoki heliolitu
 - konflikt człowieka doświadczonego (potem szamana) z gromadą 35—37, 41
 - kulty magiczne 34, 39, 41
 - oszustwa historyczne 64, 66
 - powstanie klas antagonistycznych 32, 34—37, 39, 85, 87, 88
 - powstanie niewolnictwa antycznego 63
 - rozkład wspólnoty pierwotnej 63, 64
 - supremacja kapłaństwa 34, 35, 37, 39, 44—46, 63
 - walki plemion osiadłych i koczujących 63
 - zwycięstwo władzy świeckiej u plemion osiadłych 64, 65
 - Grecji
 - demokracja wojenna plemion koczujących 63, 66, 68
 - narastanie sił wytwórczych (w przejściu do hellenizmu) 84, 85
 - przekształcenie demokracji wojennej w demokrację rzemieślniczą 68, 69
 - rozwój niewolnictwa antycznego 85
 - walka rzemieślników z arystokracją rolniczą 85, 87
 - walki klasowe w Grecji klasycznej 68, 87
 - hellenizmu
 - koncentracja niewolnictwa 85, 86, 88
 - konflikty epoki 87—89
 - rozwój plutokracji 88, 89
 - rozwój produkcji towarowej i obrotu towarowego 85
 - wzrost sił wytwórczych 90, 91
 - kapitalizmu
 - dynamiczny rozwój mieszczaństwa 192
 - konflikt mentalności feudalnej z mieszczańską 134, 136
 - konflikt mieszczaństwa z rodzącą się klasą robotniczą 191
 - powstanie klasy robotniczej 192
 - prawa mieszczańskie 190
 - upadek feudalizmu (rewolucja francuska) 180, 182—184, 186
 - walka mieszczaństwa z feudalizmem 172
 - późnego feudalizmu
 - człowiek centralnym punktem zainteresowań (humanizm) 149—151, 172
 - hegemonia mieszczaństwa 116, 117
 - klasowy charakter humanizmu 150

- polityczna i ideologiczna walka mieszczaństwa 151, 152, 172
 prężność sił wytwórczych 115, 116
 reakcja feudalno-katolicka 151
 tendencja do bogacenia się i używania dóbr 146, 147
 wojny domowe 116, 138, 155
- wczesnego średniowiecza
 pierwotna akumulacja kapitału 146
 rozwój produkcji towarowej i obrotu towarowego 110, 111, 112
 supremacja kapłaństwa 98
 współistnienie różnych form społeczno-ustrojowych 108
 wzmożona dynamika procesów społecznych 108
- Straż nocna Rembrandta 133
 strefa akomodacyjna oka 219—222
- peryferyjna oka 208—210, 218, 220, 222, 231—233, 235—237, 241
- różnice między strefą akomodacyjną a peryferyjną 221, 222
 patrz też proces widzenia fizjologicznego
- Strzemiński 251 — lokalizacja prac 250, 252, 253
- Studium portretowe p. Samary Renoira (analiza) 210, 210
- Suaréz 152
- szeregi
- geometryczne ornamentalne („geometryzm“ heliolitu) 30, 31, 34, 35, 37, 38, 45
- równoległe rytmiczne w Bizancjum średniowiecznym 92
- równoległe rytmiczne w Europie średniowiecznej (w gotyku) 62, 106, 108, 109, 114
- równoległe rytmiczne w starożytności 50, 51, 61, 62, 68, 81, 82, 109
- rytmiczne w impresjonizmie 249, 250, 253—256
- sztuka
- Afryki południowo-zachodniej 46, 47
- Asyrii 41
- barokowa (światłocieniowa) 119—121, 123—128, 125, 127—129, 130, 131, 133—135, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 147—149, 152—155, 161, 163, 187
- empiryczny rozwój malarstwa XVI i XVII w. 131, 133, 141
- konsumpcyjna treść sztuki mieszczańskiej 146, 147, 149
- kryteria sztuki 82, 83
- pejzaż światłocieniowy 155, 155, 157, 158
- rozbieżność tematyki i formy w malarstwie barokowym 183
- sztuka Flamandów i Holendrów 123—126, 131, 133—135, 142, 147—149, 187, 189
- towarowość widzenia natury 120, 131
- bizantyjska (średniowieczne Bizancjum i Włochy) 92, 93, 95, 99, 101, 103, 104, 108
- rytmika bizantyjska 92, 93
- Borneo 39
- Buszmenów 43, 46, 57
- Cejlonu 39
- Cypru 38
- Dalekiego Wschodu 38
- egipska 43, 46, 48, 55, 65, 66, 95, 96
- architektonizacja do ceramiki i architektury 52—56, 52—55, 58
- architektura kolumnowa 54, 54—56
- ceramika 52—55
- geneza rzeźby 54
- perspektywa intencjonalna 65, 66, 66
- rzeźba 52—56, 52—55, 58
- schemat trójkąta 59, 59, 60
- typ widzenia sylwetowo-konturowy 65, 65, 66
- zjawiska powidoków 52, 58, 58
- znaczenie trójkąta w sztuce 60
- związek ze sztuką Nigerii 46, 55, 56, 56
- grecka 49, 50, 49, 50, 61, 63, 64, 67, 72, 75
- architektonizacja do architektury 54, 54, 55, 61, 102, 102
- deformacja realizmu 68
- konkretyzacja sztuki 69
- linia spirali w sztuce 69—71, 69—71

- ornament 30, 36, 44
- perspektywa rzutu równoległego prostego 48, 48, 49
- rysunek liniarny w sylwecie (epoka Fidiasza) 72—74, 72, 73, 75
- rytmika szeregów równoległych w architekturze 51, 51 — w sztuce 50, 50, 63, 64
- hellenistyczna 78, 79, 84—87, 88, 89, 92, 109, 111, 116
- aleksandryjska 75
- konsumpcyjna treść sztuki 84, 85, 88
- malarstwo 102, 109, 113
- początki widzenia przestrzennego 109
- towarowe widzenie natury 87, 89, 90, 110, 113, 115, 116
- związek z rozwojem nauki 86, 87
- związek z rozwojem sił wytwórczych 84—87
- impresjonizmu 196, 198, 200, 204, 206, 210, 216, 235, 248 — kryteria sztuki 170, 185; patrz też impresjonizm
- Indian 28, 35, 36, 41, 48
- Japonii 79
- Kamerunu 34
- Kaukazu 48
- Majów 37, 37
- Markiz 30
- Meksyku i Peru 46
- neolitu egipskiego 54 — norweskiego 25 — północnego 54 — wczesnego 23, 25
- Nigerii 30, 46, 55, 56
- Nowej Gwinei 38
- Nowej Kaledonii 38
- Oceanii południowej 35
- paleolitu 24, 31, 32, 39 — późnego 25—29, 33, 39, 40, 42, 43 — odbicie walki o byt 24, 25, 47
- realizmu mieszczańskiego 181, 181—186, 186, 188, 189, 189, 191, 192
- krytyka feudalizmu w malarstwie mieszczańskim 191, 192
- prawa mieszczańskie w malarstwie 190, 191
- renesansowa 104, 104, 110, 113, 114, 115, 119, 117—121, 120, 129, 129—132, 136, 182
- architektonizacja 109, 113, 113, 114
- kompozycje w schemacie trójkąta 117, 117, 118, 118
- podłoże naukowe 111, 112
- towarowość widzenia natury 110, 112, 119, 120
- rokoko (niepełne widzenie ruchome) 179, 183, 190
- rzymska 76—78, 80, 83, 84, 88, 90, 91, 108, 109
- Strzeмиńskiego 251
- sumerska 40, 66
- Szwecji 43
- średniowieczna 89, 93, 93—98, 95, 103, 104, 103—108
- analogie do sztuki heliolitu 96, 98, 103
- architektonizacja do architektury 62, 62, 63, 99, 99—103, 102
- gotycka 62, 109, 114
- perspektywa intencjonalna 97, 97, 98, 98
- rytmika szeregów równoległych 62, 62, 106, 108
- schemat kwadratu 60, 60, 99, 100, 100
- widzenie przestrzenne 102, 103, 104
- zjawisko powidoków 58, 60, 100
- związek z epoką Fidiasza 109—113
- Wyspy Wielkanocnej 37
- środki formalne
 - geometryzacja 30, 31
 - jako wyraz świadomości wzrokowej 20, 21, 61, 82, 92, 97
 - sztuki barokowej 121, 125, 127, 128, 141, 142
 - sztuki renesansowej 116, 125
 - sztuki romańskiej 95, 96, 99, 109
 - widzenia bryłowego 82
 - widzenia typu kontur w konturze (rysunek liniarny) 28—31, 34, 35, 49
 - widzenia typu sylwetowego 49, 61, 109
 - zmienność 21, 24, 49, 77

- świadomość wzrokowa
- cofnięcie w epoce Napoleona 182, 184
 - cofnięcie w średniowieczu 92
 - dwie drogi rozwoju pierwotnej świadomości wzrokowej 44, 45, 66, 67
 - ewolucyjny charakter (związek z podłożem społecznym) 14—26, 29, 31—33, 35, 37, 39, 47, 61, 63—65, 67, 84, 85, 87, 89—91, 96, 98, 105, 108—110, 114, 115, 117, 119, 133, 134, 138, 140, 141, 146, 147, 151, 157, 182—184, 186, 190—192, 244, 252
 - konturu w konturze 26, 28, 29, 33, 34, 37, 39, 41, 44, 63, 75 — w Europie średniowiecznej 95, 97, 105
 - określenie 14—17
 - widzenia fizjologicznego (impresjonizmu) 164, 166, 170, 177, 178, 179
 - widzenia konturowego 23—26, 28, 29, 32
 - widzenia przestrzennego w hellenizmie 73, 75, 77—87, 91, 102, 109, 110, 211 — w Europie średniowiecznej 95, 110, 111, 113, 114, 116 — w baroku 120, 121, 129, 133, 136—138, 151, 179, 187
 - widzenia sylwetowego 47, 57, 61, 66, 67, 75, 81, 87, 114 — w Bizancjum średniowiecznym 92, 93 — w Europie średniowiecznej 95
 - widzenia sylwetowo-linearnego 72, 73
 - zawodowa sprawność wzrokowa 15, 21, 248
- Tatarkiewicz 215
- Taylor 116
- teoria
- idealistyczna odbioru doznań 16, 139, 140, 168, 203, 215, 216, 241, 243—245, 250, 253 — sztuki 16—22, 31, 104, 250, 252 — woluntarystyczna 18—21
 - impresjonizmu 176, 177, 202, 203, 215
 - materialistyczna odbioru doznań 215, 216, 243, 253 — sztuki 105
 - podmiotu i przedmiotu 16, 18, 170—176, 178, 179, 201, 202, 215
- Tiepolo 179
- Tintoretto 124, 126, 128, 130
- Torricelli 137
- Tractatus Logico-Philosophicus Wittgensteina 173, 173
- Van Eyck Jan 130
- Van Gogh 196, 198, 200, 204, 204, 205, 206, 248, 248, 253, 256—258 — jego formalizm 205
- Veneziano Domenico 114
- Vermeer 162, 163, 163
- Watteau 179
- wibracje mechaniczne i bioelektryczne organizmu 246, 247, 249, 253 — prądy elektryczne w organizmie 245 patrz też proces widzenia fizjologicznego
- widzenie 13, 15, 17, 21
- akomodacyjne (w widzeniu fizjologicznym) 211—213, 215, 221
 - bezpośrednie (w widzeniu fizjologicznym) 218—220
 - biologiczne 13—17
 - fizjologiczne (impresjonistyczne) 160, 164—167, 170, 175, 179, 183, 194, 202, 203, 207, 222, 233, 234, 238, 241, 242, 244
 - konturowe (ludów wspólnoty pierwotnej i dziecka) 23—25, 28, 31
 - konturu w konturze (plemion rolniczych w heliolicie) 26, 28, 33—35, 37, 38, 42, 44, 45, 47, 63, 75 — w Europie średniowiecznej 93, 105
 - „naturalne“ 139, 140, 194
 - „normalne“ 15, 16
 - określenie 15, 17
 - osiągnięcia widzenia przestrzennego 81 — widzenia sylwetowego 68
 - peryferyjne (w widzeniu fizjologicznym) 207—210, 221, 238

- podwójna ewolucja biologiczna i społeczna 13, 14
- powidokowe 57, 58
- przestrzenne w hellenizmie 75, 82, 84, 87, 91, 109, 110, 211 — w Europie średniowiecznej 104, 109, 110, 211
- sylwetowe plemion łowieckich w przejściu od prehistorii do historii 42, 44—47, 50, 57, 63, 65—68, 72, 75, 77, 81, 84, 85, 102, 108, 110 — w Bizancjum średniowiecznym 92 — w Europie średniowiecznej 93, 97, 98, 109
- sylwetowo-linearne 72, 73
- światłocieniowe 134, 141, 154, 159, 211
- współpraca z myśleniem 13—17, 20
- związek ze stanem nauki 86, 111
- związek ze stosunkami społecznymi 24, 25, 85, 98, 146
- Wielkie bulwary Renoira (analiza) 216—221, 216—221
- Wittgenstein 173, 173—175, 215, 250, 253
- Wundt 177
- zasada współwymierności przedmiotów 49, 65, 66, 68, 78, 97
- Zielone pola koło St Remy Van Gogha (analiza) 204—206, 204, 206

spis treści

	str.
przedmowa — nowatorstwo Władysława Strzemińskiego	5
wstęp	
widzenie	13
realizm — obraz rzeczywistości	16
środki wyrazu i forma	18
widzenie konturowe (widzenie epoki kamienia)	
kontur zewnętrzny	23
kontur w konturze	26
kontur wewnętrzny	42
widzenie sylwetowe	
widzenie bryły (widzenie towarowe okresu rozwijającego się obrotu towarowego)	75
widzenie światłocieniowe	119
pełne widzenie empiryczne (pełny rozwój mieszczaństwa)	159
spis ilustracji	259
skorowidz	266



Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958
Nakład 5.000 + 205 egz. Ark. wyd. 17,8 Ark. druk. 17,5
Papier rotogr. kl. III, 90 g, 70 × 100 cm
Oddano do składania 2 V 1957
Podpisano do druku 27 XII 57
Druk ukończono w styczniu 1958
Nr zam. 104 M-12
Krakowskie Zakłady Graficzne Zakład Nr 6
Kraków, Orzeszkowej 7

PRINTED IN POLAND

ERRATA

Na str. 200 w podpisie 206 do reprodukcji obrazu „Nocna kawiarnia w Arles” opuszczono nazwisko Van Gogh.

Dwie kolumny z powodu omyłki w paginacji zostały w książce przestawione: str. 227 ma być str. 228, a str. 228 — str. 227.

11/11

PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA



Gdańsk-Wrzeszcz
Al. Gen. J. Hallera 14

19985