

STANISŁAW HANUSZEWICZ

NATURALISTYCZNA TEORIA DZIEŁA SZTUKI NA GRUNCIE ESTETYKI REALISTYCZNEJ WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO

W swej *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński przedstawił krytykę estetyki idealistycznej oraz własną teorię estetyki realistycznej¹. Na tej podstawie, sformułował oryginalną naturalistyczną teorię dzieła sztuki. W artykule przedstawimy tę krytykę, koncentrując się jednak na części pozytywnej rozważań Strzemińskiego zawartej we wspomnianej książce.

Na początek – dla wyjaśnienia sensu kilku słów – należy nadmienić, że właściwą opozycją dla terminu „idealizm” jest „realizm”. Jeżeli jednak piszemy w tym kontekście o naturalistycznej lub realistycznej teorii dzieła sztuki, to chcemy podkreślić silny sprzeciw Strzemińskiego wobec idealizmu w sztuce. Strzemiński usiłował zdemaskować idealistyczne elementy estetyki. Realizm i naturalizm stają się w jego rozważaniach niemal synonimami. Widzenie oraz świadomość wzrokowa rozwijają się stopniowo i jest to – parafrazując słowa Willarda Van Ormana Quine’a – droga od bodźca do sztuki².

¹ W. Strzemiński *Teoria widzenia* (z przedmową Juliana Przybosia) Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, wyd. 3; wyd. 1. 1958.

² V.V.O. Quine *Od bodźca do nauki* B. Stanosz (tł.) Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.

1. Krytyka estetyki idealistycznej

Zdaniem Strzemińskiego, przesłanki teoretyczne estetyki idealistycznej są błędne. Głosi ona, że treści naszego widzenia, aparatura poznawcza oraz świadomość wzrokowa są niezmiennie. W konsekwencji „operuje ona jednym, nieruchomym pojęciem realizmu”³. Jest ono, zdaniem artysty, fikcyjne. Podmiot poznający jest tu pojęty w sposób idealistyczny, tzn. ahistorycznie, jako posiadający w każdym miejscu, czasie i kulturze rozwiniętą w tym samym stopniu aparaturę poznawczą, a także tę samą świadomość wzrokową. Jednak to ostatnie pojęcie jest obce estetyce idealistycznej. Kwestia zróżnicowania świadomości wzrokowej w ogóle nie powstaje na gruncie tej estetyki. Zakładając niezmiennność świadomości wzrokowej, wyznacza ona bariery uniemożliwiające zaistnienie nawet samych pytań o genezę świadomości wzrokowej. W ten sposób sama udaremnia sobie odkrycie prawdy.

Estetyka idealistyczna, pojmując realizm statycznie, nie dopuszcza takiej możliwości, aby mógł on ukształtować się w procesie długiej, poznawczej pracy widzenia ludzkiego. Odrzuca ona pogląd, że każda forma realizmu jest wynikiem pracy człowieka zmierzającej do coraz głębszego poznania prawdy. Estetyka ta stoi na stanowisku, że realizm jest raz na zawsze dany i obowiązuje po wszystkie czasy. W świetle koncepcji Strzemińskiego należy stwierdzić, że estetyka ta jest błędna, a sposób, w jaki tłumaczy ona różnorodność form artystycznego przekazu, jest przykładem źle pojętej filozofii.

Pojęcie świadomości wzrokowej pozwala sformułować szereg pytań, stwarzając tym samym klimat dla badań zmierzających do wyjaśnienia przyczyn przemian w sztuce. Strzemiński zwrócił uwagę, że należy odróżnić widzenie w sensie biologicznym od świadomości widzenia. Badanie tego ostatniego fenomenu unaocznia nam, że należy odrzucić estetykę idealistyczną i stworzyć alternatywną koncepcję estetyki.

2. Estetyka realistyczna

Zgodnie z tezą estetyki realistycznej, w ujęciu Strzemińskiego widzenie nasze jest historyczne, a nie jedynie biologiczne.

Proces narastania świadomości wzrokowej jest procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym przez potrzeby społeczne ukształtowanego procesu pracy w różnych, następujących po sobie formacjach histo-

³ W. Strzemiński wyd. cyt. s. 17.

rycznych. (...) Ta narastająca baza świadomości wzrokowej stanowi istotne podłoże rozwoju i przemian naszej wiedzy o świecie⁴.

W konsekwencji przejawia się ona w coraz to innych, doskonalszych postaciach realizmu.

Estetyka ta opiera się na realizmie ontologicznym oraz realizmie epistemologicznym. Założenia te nie zostały przez artystę sformułowane explicite z wykorzystaniem fachowej filozoficznej aparatury. Jednak obie formy realizmu dają się łatwo zauważyć w rozważaniach Strzemińskiego.

Pierwszy z wymienionych realizmów głosi, z grubsza rzecz ujmując, że przedmioty dane w doświadczeniu istnieją realnie (obiektywnie) i przynajmniej w jakiejś mierze samodzielnie, a zatem nie są jedynie produktem naszej świadomości czy też efektem naszego poznania (tym samym Strzemiński dystansował się do idealizmu transcendentalnego Immanuela Kanta). Natomiast realizm epistemologiczny, podejmujący kwestię granic poznania, głosi, że podmiot poznający w procesie poznania przekracza swe immanentne granice (epistemologiczny realizm immanentny) oraz dociera do przedmiotu poznania (epistemologiczny realizm transcendentalny). Strzemiński zdawał się ponadto przyjmować empiryzm genetyczny (doświadczenie zmysłowe jest punktem wyjścia wszelkiego poznania) oraz racjonalizm metodologiczny (dane pochodzące z doświadczenia zostają poddane obróbce przez rozum) – ta jednak kwestia nie została zbyt jasno przedstawiona przez polskiego teoretyka sztuki. Wydaje się też, że obcy był mu klasyczny empiryzm genetyczny, zwłaszcza w swej radykalnej formie.

Mówiąc wielokrotnie o poznawaniu prawdy i wiernym (adekwatnym) odtwarzaniu rzeczywistości w dziele sztuki, Strzemiński opowiadał się tym samym za klasyczną, korespondencyjną teorią prawdy. Pomimo tego, że przywołane określenia, które – jeszcze raz przypomnijmy – nie pojawiają się w pracy Strzemińskiego, nadają się one dobrze do opisu jego teorii. Należy też zauważyć, że w tej postaci, w jakiej pozwalają one opisać jego dzieło, są de facto wyrazem, w znacznej mierze, zdroworozsądkowej filozofii, zgodnie z którą świat realny istnieje, a my możemy poznawać go takim, jakim on jest. Tej zdroworozsądkowej filozofii patronują dwa pojęcia: realizmu i naturalizmu. Wydaje się, że taka interpretacja filozoficznych poglądów Strzemińskiego jest trafna wobec jego wieloaspektowej krytyki idealizmu.

Koncepcja Strzemińskiego łączy się z historyzmem i socjologizmem oraz antyrelatywizmem. W *Teorii widzenia* przedstawił on społecznie uwarunkowaną ewolucję świadomości wzrokowej człowieka i związany z tą ewolucją rozwój sposobów przedstawiania tego, co możemy widzieć.

⁴ Tamże, s. 16.

Poszczególne odmiany świadomości wzrokowej nie powstają w sposób niezależny od siebie, lecz każda kolejna jej postać jest szczeblem rozwojowym, który bez poprzednich, mniej doskonałych odmian nie mógłby powstać. Świadomość wzrokowa jest produktem określonych warunków społeczno-politycznych. Powstaje w czasie i tylko w czasie może się rozwijać. Świadomość ta nie jest, jak utrzymuje estetyka idealistyczna, dana *a priori*. Rodzi się na bazie posiadanej świadomości wzrokowej, która nie jest wyłączną własnością jednostek, lecz ogółu danej społeczności (w pierwszej mierze artystycznej). Jest ona wykorzystywana w procesie komunikowania się członków jakiejś grupy. W związku z tym może dochodzić do nieporozumień, a nawet do całkowitego niezrozumienia się przez osoby posiadające różną świadomość wzrokową. Przy czym relacja bycia niezrozumianym jest jednokierunkowa; dopóki ten, kto posiada niższą formę świadomości wzrokowej, nie osiągnie wyższego etapu, może w ogóle nie zrozumieć artystycznego komunikatu nadanego przez osobę o bardziej złożonej, wyższej, świadomości wzrokowej.

Mogłoby się wydawać, że fakt zmienności historycznej tego wszystkiego, co składa się na świadomość wzrokową, przemawia za relatywizmem. Skoro bowiem nie istnieje niezmienna forma świadomości wzrokowej, lecz każda z jej postaci jest produktem określonych warunków historycznych (czyli jest zrelatywizowana do miejsca, czasu i kultury), to można by domniemywać, że poszczególne formy świadomości wzrokowej nie różnią się między sobą w sposób jakościowy, tzn. są równoprawne – żadna z nich nie jest lepsza od pozostałych.

Jednakże sam fakt zmienności – relatywizacja – poszczególnych odmian świadomości wzrokowej nie implikuje w koncepcji Strzemińskiego relatywizmu. Relatywizm nie wynika z samej zmienności czy też relatywizacji (ściślej względności). Strzemiński konsekwentnie podkreślał, że kolejne odmiany świadomości wzrokowej są przejawem lepszego poznania rzeczywistości, tworzą zatem ciąg doskonalszych form świadomości wzrokowej. Ponadto Strzemiński był egalitarystą, uważając, że osiągnięcie danej świadomości wzrokowej jest możliwe – po spełnieniu określonych warunków – dla każdego zdrowego (widomego) człowieka. Innymi słowy, każdy, w gruncie rzeczy, może nauczyć się postrzegać świat z taką świadomością wzrokową, która cechowała twórców impresjonizmu, chociaż zapewne nie każdy będzie umiał malować tak jak Claude Monet czy August Renoir.

Strzemiński był zwolennikiem ewolucjonizmu. Uważał, że zmiany dokonujące się w aparaturze służącej do postrzegania oraz, co ważniejsze, w świadomości wzrokowej, nie są przypadkowe, a w sprzyjających warunkach prowadzą do postępu. Objawia się on w tym, że nasza aparatura wzrokowa jest ulepszeniem tej, którą posiadały osobniki odległe od

nas w czasie. Podobnie świadomość wzrokowa przybiera coraz doskonalsze formy. Innymi słowy, widzimy coraz więcej i coraz więcej z tego, co jest treścią naszych postrzeżeń, staje się treścią naszej świadomości.

Fundamentalną zasadą postępu w dziedzinie widzenia jest studiowanie natury. To zaś, zdaniem Strzeмиńskiego, pociąga za sobą postulat realizmu (i naturalizmu). Nie jest to jednak realizm niezmienny, raz na zawsze ustalony, ale ustawicznie podlegający zmianom, ewoluujący. Rozwija się on przyjmując inną postać dla każdej epoki zgodnie z wypracowaną postacią świadomości wzrokowej. Postęp ten jednak nie jest nieodwołalny. Nie musi mieć charakteru linearnego. Zawsze możliwe jest cofnięcie się w rozwoju, czego przyczyn może być wiele. Najważniejszą jednak jest fakt, że każda jednostka musi samodzielnie przejść proces dochodzenia do tego etapu świadomości wzrokowej, który został osiągnięty przez epokę, w której przyszło jej żyć. Dlatego prosta kumulacja i systematyczny przyrost świadomości wzrokowej nie jest możliwy. Dorobek poprzednich pokoleń zawsze może zostać zaprzepaszczony, a następne pokolenia ponownie będą musiały dochodzić do zdobytego już wcześniej poziomu świadomości wzrokowej.

W swej *Teorii widzenia* Strzeмиński wskazał przykład takiego regresu. Na stronie 177 czytamy, że realizm Jacques'a-Louisa Davida był realizmem rozbudowanym na poziomie świadomości wzrokowej trójwymiarowej bryły, świadomości osiągniętej już w końcu XV wieku. Następcy Davida musieli niejako od nowa uczyć się tego, co kiedyś osiągnęli już artyści baroku. Obrazy Théodore'a Géricault z XIX wieku reprezentują ten etap świadomości wzrokowej, który osiągnął Pieter Paul Rubens w XVII stuleciu. Jednak rozwój nie zatrzymał się na tym etapie. Strzeмиński tłumaczy to dynamicznymi zmianami społeczno-politycznymi zachodzącymi w ówczesnej Francji: „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, Courbert. Delacroix wystawia swoje późniejsze prace”⁵. Wkrótce na arenę wkroczą impresjoniści, którzy jeszcze bardziej zdynamizują rozwój świadomości wzrokowej.

Świadomość wzrokowa nie jest czymś, co po osiągnięciu przez elitę, automatycznie zostaje przyswojone przez pozostałych członków jakiejś społeczności. Fakt posiadania przez różnych ludzi odmiennej świadomości wzrokowej łatwo jest wykazać. Przeprowadzenie prostego eksperymentu polegającego na poproszeniu niewykształconego plastycznie człowieka o narysowanie fragmentu postrzeganej rzeczywistości potwierdzi tezę, że świadomość wzrokowa przeciętnego człowieka osiągnęła zaledwie jeden z wczesnych etapów rozwojowych świadomości

⁵ Tamże, s. 179.

wzrokowej. Jednak jeżeli badany przez nas osobnik wykaże się świadomością wzrokową właściwą dla renesansu, to wydaje nam się, że będzie to oznaka dużego rozwoju osobniczego. Nieporozumieniem natomiast, naszym zdaniem, byłoby oczekiwanie od tego człowieka świadomości wzrokowej artystów baroku czy impresjonizmu, nie mówiąc już o kubiźmie. Rozdźwięk pomiędzy posiadaną przez członków jakiejś społeczności świadomością wzrokową a zaawansowanym etapem rozwojowym świadomości wzrokowej osiągniętej przez artystów jest jedną z przyczyn niezrozumienia przez współczesnych nowatorskiego artysty cechującego się wyższą, bardziej rozwiniętą świadomością wzrokową.

Rozpatrywany z tej perspektywy teoretycznej impresjonizm był realizmem swego czasu, natomiast malarze pozostający pod wpływem klasycyzmu, a tworzący w tym samym czasie, muszą, w świetle teorii Strzemińskiego, zostać uznani za epigonów, a nie za realistów.

Mówiąc o teorii widzenia sformułowanej przez Strzemińskiego nasuwa się analogia między kategorią etapu świadomości wzrokowej a zaproponowanymi przez Ludwika Flecka kategoriami stylu myślowego (*Denkstil*) i kolektywu myślowego (*Denkkollektiv*)⁶. Podobnie jak u polskiego teoretyka sztuki, również wedle Flecka ma miejsce przeobrażenie odpowiednich struktur poznawczych na jakościowo nowe. Pojawiają się więc zupełnie nowe, nieprzystające do poprzednich style myślowe w ramach odpowiednich kolektywów myślowych. Wydaje się, że analogia ta jest trafna, bowiem mówiąc w kategoriach koncepcji Flecka – jakkolwiek w zasadzie trudno o porozumienie między przedstawicielami różnych kolektywów myślowych – polski badacz postulował naukę porównawczą o stylach myślowych, czyli ponadparadygmatyczny sposób oglądu rzeczywistości naukowej, co miało chronić przed globalnym relatywizmem. W teorii widzenia również mamy ideę ponadparadygmatycznego porównywania i opisu poszczególnych etapów świadomości wzrokowej. Różnica jednak jest zasadnicza: Fleck próbował zapoczątkować naukę porównawczą, zaś Strzemiński tego typu badania prowadził. Wydaje się więc, że lepiej radził sobie z relatywizmem, wykazując postęp poznawczy dokonujący się w dziejach rodzaju ludzkiego.

⁶ L. Fleck *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* Benno Schwabe & Co. Verlagsbuchhandlung, Basel 1935; *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym* M. Tuskiewicz (tł.) Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.

3. Naturalistyczna teoria dzieła sztuki

Zgodnie z realizmem ontologicznym leżącym u podstaw estetyki realistycznej Strzemińskiego, dzieło sztuki jest w jakiejś mierze odwzorowaniem realnie istniejącej rzeczywistości. Jest ono znakiem, który denotuje faktycznie istniejące obiekty, zdarzenia czy też stany rzeczy itp. Oczywiście dzieło sztuki może przedstawiać coś, co w ogóle nie istnieje, jednakże sposób ujęcia nawet całkowicie wymyślonych twórców podporządkowany jest fundamentalnej zasadzie realizmu opartego na posiadanej świadomości wzrokowej.

Z kolei realizm epistemologiczny będący kolejnym składnikiem estetyki realistycznej Strzemińskiego głosi, że dzieło sztuki jest rezultatem przekroczenia immanentnych granic podmiotu i dotarcia do przedmiotu poznania. Dzięki osiągniętemu etapowi rozwojowemu świadomości wzrokowej twórca zbliża się do pełnego poznania rzeczywistości. Dlatego artysta w swym dziele daje wyraz nie tylko swoim emocjom, ale także temu, w jakim stopniu udało mu się poznać tę rzeczywistość. Dzieła sztuki są zatem, w jakiejś mierze, świadectwem rozwoju zdolności poznawczych ich twórców oraz zdobytej w ten sposób wiedzy o świecie.

Warto tu dodać, że Strzemiński podkreślał, iż przestrzeń i czas współwystępują i warunkują się wzajemnie, z czego, jak pokazywał w swej Teorii widzenia, konsekwencje wyciągnęła sztuka drugiej połowy XIX wieku. Fakt ten jest jednak ignorowany przez tych, którzy dzieła sztuki na percypowane w czasie i percypowane w jednorazowym akcie, tzn. istniejące tylko przestrzennie. Nawet nasz najwybitniejszy fenomenolog Roman Ingarden, którego koncepcja estetyczna zawiera szczególnie dużo sugestii ku temu, by podziału takiego nie akceptować, trwał przy tej tradycji, wbrew temu, co wykazywał Strzemiński⁷.

Widzimy zatem, że wedle Strzemińskiego sztuka *ex definitione* jest realistyczna, a jedną z podstawowych funkcji dzieła sztuki jest odwzorowywanie rzeczywistości zgodnie z osiągniętą świadomością wzrokową. Zmiany w obszarze tej świadomości ujawniają się w nowych formach realizmu. Natomiast dzieje sztuki można przedstawić jako proces narastania świadomości wzrokowej. Jest to proces zgodny z naturalizmem i pozbawiony nadnaturalistycznych elementów. Opis tych dziejów zawarty w *Teorii widzenia* nie jest wolny od wartościowania. Strzemiński wyraźnie deprecjonuje epigonów, którzy posługują się wcześniejszą formą realizmu. W jego koncepcji powracanie w dziełach sztuki do poprzednich etapów świadomości wzrokowej jest przejawem regresu.

⁷ Zob. T. Kostyrko „Władysława Strzemińskiego Teoria widzenia” w: T. Kostyrko (red.) *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce* Instytut Kultury, Warszawa 1999 s. 124–125.

W związku z tym rodzi się u niego postulat permanentnego rozwoju świadomości wzrokowej. On to właśnie doprowadził Strzemińskiego do unizmu. Postulat ten posiada wyraźnie normatywny charakter. Zauważmy, że konsekwentne realizowanie go może doprowadzić do impasu objawiającego się zaniechaniem działalności twórczej w obliczu niemożności wypracowania doskonalszej postaci świadomości wzrokowej. Rodzi się tu pokusa rozwoju tej świadomości za wszelką cenę, nawet za cenę samej sztuki.

Świadomość wzrokowa niejako dyktuje sposoby plastycznej wypowiedzi. Te ostatnie nie są jednak obojętne na cele społeczno-polityczne, które stawiają sobie poszczególne klasy. Dzieło sztuki w koncepcji Strzemińskiego pełni zatem także rolę ideologiczną. Ma bowiem miejsce swoista manipulacja środkami przekazu w celu komunikowania wartości, które chce się przekazać, aby utrzymać społeczną pozycję danej klasy. Innymi słowy, zdaniem Strzemińskiego, „celem komunikowania w dziele sztuki jest wywołanie w społeczeństwie pożądanых przekonań przez przedstawicieli tej klasy społecznej, z pozycji której dane dzieło powstaje”⁸.

To materialistyczne ujęcie uwarunkowań przemian zjawisk plastycznych powstało pod wpływem marksistowskiej koncepcji materializmu historycznego. Być może związek z marksizmem zaważył na tym, w jaki sposób postrzegano koncepcję Strzemińskiego, która, co niezwykle, nie znalazła ani kontynuatorów, ani też nie stała się przedmiotem systematycznych badań.

Ciekawostką jest też fakt, że polscy marksiści nie odnieśli się z entuzjazmem do naturalistycznej estetyki Strzemińskiego. Powodem nie było chyba niezrozumienie dzieła Strzemińskiego, lecz raczej to, że w samym marksizmie tkwią elementy idealistyczne oraz ahistoryczne pojmowanie świadomości wzrokowej, ponadto tzw. sztuka awangardowa nie cieszyła się, mówiąc delikatnie, dobrą sławą w epoce socrealizmu.

W późniejszym okresie swego rozwoju Strzemiński przekroczył bariery realizmu, wciąż obecne w abstrakcjonizmie, tworząc unizm. Teorię unizmu przedstawił w wydanej w 1928 roku pracy: *Unizm w malarstwie*. Propagowała ona malarstwo odrzucające wszelką iluzyjność, opierała się na absolutnej jedności optycznej całej kompozycji i zgodności form z płaską powierzchnią płótna⁹. „W latach 1928–1934 namalował według

⁸ Tamże, s. 119.

⁹ Zob. W. Strzemiński „Władysław Strzemiński. Realizm – obraz rzeczywistości” w: *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów* R. Różanowski (opr.) Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993 s. 81–83.

tych założeń wiele obrazów utrzymanych w gamie pastelowej, o rytmicznych, powtarzających się falistych formach i zróżnicowanej fakturze¹⁰.

Po II wojnie światowej Strzemiński malował już według innych założeń teoretycznych. Jego obrazy odznaczały się intensywnym kolorytem, chropowatą fakturą oraz syntetyczną formą obwiedzioną falistą linią. Mimo częściowo zwerbalizowanych założeń i konsekwentnej konstrukcji pełny wykład estetycznej koncepcji Strzemińskiego, obejmujący nie tylko omówioną tu estetykę realistyczną, nie jest łatwy. Utrudnia to dodatkowo fakt, że artysta nie zdołał dokończyć swej *Teorii widzenia* wydanej pośmiertnie. Nie miał też możliwości napisania pracy syntetyzującej jego dorobek teoretyczny. Zajęcia dydaktyczne w PWSSP w Łodzi, które były bodźcem do przelewania na papier jego koncepcji, przerwała bezmyślna decyzja władz komunistycznych, które zwolniły artystę z uczelni w 1951 roku. Wkrótce potem Władysław Strzemiński, wycieńczony niedostatkiem i chorobą zmarł¹¹. Jego dzieło nadal funkcjonuje „raczej jako element mitu tworzącego się wokół artysty niż jako pozycja, będąca w naszej humanistyce przedmiotem merytorycznych odniesień”¹².

A NATURALIST THEORY OF AN ARTWORK GROUNDED ON WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI'S REALIST THEORY

In *Theory of Vision*, Władysław Strzemiński presented criticism of idealistic aesthetics and his own realist theory. Basing on the above-mentioned book, he formulated an original naturalistic theory of a work of art. The author of this paper attempts to show the essence of Strzemiński's critique, however the article is, for the most part, about his positive theory.

Stanisław Hanuszewicz – e-mail: S.Hanuszewicz@ifil.uz.zgora.pl

¹⁰ Tamże, s. 81.

¹¹ Zob. T. Kostyrko wyd. cyt. s. 118.

¹² Tamże, s. 117.