

MICHAŁ RYDLEWSKI

*Wzajemne relacje pomiędzy myśleniem, widzeniem
a rzeczywistością. W świetle uwag Władysława Strzemińskiego
oraz Ludwika Flecka*

Relations between thinking, seeing and reality based on a few chosen theses of the theory
of vision by Ludwik Fleck and Władysław Strzemiński

Pani Profesor Katarzynie Gurczyńskiej-Sady
za rozmowy, które dały mi poczucie sensu.

*W przyrodznawstwie, tak jak w sztuce i w życiu, nie
ma żadnej innej wierności naturze niż wierność kulturze.*
Ludwik Fleck (1986, s. 64)

*Pisząc o tych sprawach [wierność w obserwacji natury –
dop. M. R], dr. Fleck podkreśla analogię, jaka pod tym
względem występuje pomiędzy nauką a sztuką. Nie wiem
jednak, czy zdaje sobie sprawę z tego, że badania jego
posiadają kolosalne znaczenie dla teorii sztuki.*
Leon Chwistek (1936, s. 6–7)

MYŚLOWI SOJUSZNICY LUDWIKA FLECKA

Myślowych sojuszników Ludwika Flecka jest kilku, szczególnie wyróżniłbym Stanleya Fisha (tezy określane mianem paninterpretacjonizmu) (Fish 2002), Ludwiga Wittgensteina (jego „późne idee”) (Wittgenstein 2004) oraz Josepha Margolisa (konstruktywizm historyczny) (Margolis 2004). Związek Flecka z każdym z tych wybitnych badaczy, co ciekawe, pochodzących z różnych

obszarów badawczych (Fleck – socjologia wiedzy naukowej, Fish – literaturoznawstwo, Wittgenstein – filozofia języka, Margolis – historia sztuki) zasługiwały na osobne omówienie.

Jeśli chodzi o teorię widzenia Flecka¹, główny temat niniejszego artykułu, wszyscy oni potwierdzają jego tezę, że to, co widzimy, jest uzależnione od posiadanej wiedzy, w związku z tym nie ma jakiegoś jednego „naturalnego” widzenia. Dostęp do rzeczywistości mamy dzięki jej stylowo wytworzonym postaciom. Obrazy te otrzymujemy od członków określonego kolektywu myślowego, nie zaś od samej empirycznej rzeczywistości. Widzieć uczy nas wspólnota, nie świat. Pomiedzy to, na co patrzymy a tym, co widzimy, wciska się kolektywne myślenie, stąd widzimy raczej opisem mentalnym niż fizykalnym². To, co widzimy, skonstruowane jest z elementów o charakterze językowym (w dużej mierze metafor, które umarły na dosłowność), kulturowym i historycznym, czyniąc tym samym kategorią podstawową znaczenie³. Znaczenie, w konse-

¹ Nie będę szczegółowo streszczał poglądów Flecka, są to rzeczy dobrze już znane, będę raczej nimi „uzupełniał” szerzej prezentowane idee Strzemińskiego, podkreślał podobieństwa. Najbardziej interesują mnie konsekwencje przyjęcia historycznej narracji oraz przykłady Strzemińskiego. Nie będę także szerzej komentował epistemologicznego statusu tego, co widzimy (czy ma on charakter obiektywny czy stylowy/ kulturowy). Swoje refleksje dotyczące filozoficznej argumentacji przedstawiłem w innym miejscu (Rydlewski 2010, s. 81–103).

² Osobnym pytaniem jest, czy opis fizykalny jest w ogóle możliwy do stworzenia. Wydaje mi się, że Fleck, Fish i Wittgenstein odpowiedzieliby na to pytanie negatywnie. Pojawia się tu kwestia „tego samego”, „tego samego zbioru elementów” (Fleck 2007a, s. 164; Wittgenstein 2004, s. 290). Kluczowa jest kwestia znaczenia. Taki opis musiałby być niejako poza znaczeniem, co biorąc pod uwagę zależność terminów fizycznych oraz geometrycznych od stylu myślowego wydaje się niemożliwe. Poza tym to, co my uznajemy w obrazie za fizykalne, abstrakcyjne, empiryczne, nie jest uniwersalne, co zaprezentował Lucien Levy-Bruhl w *Czynnościach umysłowych w społeczeństwach pierwotnych* (Levy-Bruhl 1992), szczególnie w pierwszym rozdziale pod tytułem *Wyobrażenia zbiorowe i ich mistyczny charakter w postrzeżeniach ludzi pierwotnych*. Zdaniem Flecka niewykształcony w pewnej dziedzinie obserwator nie potrafi dać pożytecznego opisu, da w najlepszym razie opis przydługi, zawierający bardzo dużo szczegółów, z których większość będzie nieistotna lub w ogóle przypadkowa, nie poda cech charakterystycznych i nie podkreśli cech zasadniczych, jego obraz będzie jak prześwietlona fotografia: przerysowana i bez kontrastu, postać nie będzie możliwa do zobaczenia (Fleck 2007b, s. 115; zob. także Fleck 2007a, s. 164, 175–176). Z kolei Wittgenstein reflektując nad tym, czy ktoś, komu pojawia się nieznaną dotąd sylwetka, będzie ją potrafił opisać dokładnie tak, jak ktoś, kto ma wiedzę na temat tej sylwetki, zauważy, że te opisy będą się różniły, czego powodem jest niemożność rozdzielenia tego, co widzi się bezpośrednio od interpretacji (Wittgenstein 2004, s. 276). Za jasną eksplikację tego problemu oraz zwrócenie uwagi na podobieństwo teorii widzenia Flecka i Wittgensteina bardzo dziękuję Pani Profesor Katarzynie Gurczyńskiej-Sady.

³ Tezę tę wspiera (choć na nieco innym poziomie niż ten, o który mi tu chodzi) Benjamin Lee Whorf (Whorf 2002), dla którego tak owozna okazała się idea Edwarda Sapira, że: „Jest całkowitą iluzją mniemanie, że do rzeczywistości dostosowujemy się zasadniczo bez użycia języka i że jest on zaledwie przypadkowym środkiem rozwiązywania specyficznych problemów

kwencji określone widzenie (postaci) zależy od stylu myślowego (Fleck), użycia (Wittgenstein), kontekstu, okoliczności (Fish) czy intencjonalności (Margolis).

W perspektywie moich poniższych rozważań, które mają za zadanie ustosunkować się do tytułowej relacji, inspirowaną fleckowską triadą „patrzenia, widzenia, wiedzy”, chciałbym wyróżnić historię sztuki i przywołać jeszcze jedną postać, która obok wymienionego już Margolisa czy klasycznych już rozważań Ernsta Gombricha o udziale odbiorcy w interpretacji dzieła sztuki (Gombrich 1981, s. 198–319) może w dużej mierze wesprzeć ustalenia Flecka dotyczące teorii widzenia. Chodzi o Władysława Strzemińskiego i jego *Teorię widzenia*.

Zbieżność idei Flecka i Fisha sygnalizowałem już w kilku innych miejscach (Rydlewski 2009, s. 113–132; Rydlewski 2010, s. 81–103), porównanie poglądów na temat widzenia Flecka i Wittgensteina⁴ także miało swoje miejsce (Gurczyńska-Sady 2009), stąd wybór tego, co do powiedzenia na temat interesującej mnie relacji ma historyk sztuki, wydaje mi się cenne. Poza tym Władysław Strzemiński, podobnie z resztą jak Fleck, jest znany jedynie badaczom w ezoterycznych kręgach poszczególnych kolektywów humanistycznych. Postać ta, z pewnością zasługuje na uwagę.

PRZECIWKO ESTETYCE IDEALISTYCZNEJ

Władysław Strzemiński był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej awangardy plastycznej pierwszej połowy XX wieku i jednym z niewielu polskich artystów, których dorobek został zaliczony do kanonu sztuki ubiegłego wieku. Znany jest przede wszystkim jako twórca unizmu w malarstwie, ale jego pisma teoretyczne poświęcone sztuce także wywołały zainteresowanie i dyskusje (na przykład z Leonem Chwistkiem oraz Stanisławem I. Witkiewiczem). Swoją koncepcję dziejów sztuki najszerzej zaprezentował w *Teorii widzenia*. Jego rozważania rozpatrywano przede wszystkim w perspektywie ścisłego związku z jego twórczością artystyczną (Sztabiński 2006, s. VII–VIII). Poglądy Strzemińskiego były do tej pory prezentowane w kontekście pokazania wartości jego poglądów dla estetyki. Interesująco przedstawił je

komunikowania się i refleksji. W rzeczywistości »świat realny« w znacznym stopniu został ukształtowany przez ludzi nieświadomie na podstawie nawyków językowych grupy [...]. Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, a nie inaczej, ponieważ nawyki językowe naszej społeczności predysponują nas do określonych wyborów interpretacyjnych» (Whorf 2002a, s. 177). W tym kontekście warto zauważyć, że Wojciech Sady proponuje, aby czytać L. Wittgensteina w perspektywie też relatywizmu językowego. Ciekawe wykorzystanie też autora „Dociekań filozoficznych” do problemów antropologicznych, zawarte jest w książce Andrzeja Zaporowskiego pod tytułem *Wittgenstein a kultura* (Zaporowski 1996).

⁴ Na temat widzenia w filozofii Wittgensteina zobacz artykuł Hanny Lubowicz (Lubowicz 2009, s. 175–191).

Grzegorz Sztabiński w przedmowie do wyboru pism estetycznych Strzemińskiego (Sztabiński 2006, s. VII-LX). Moim celem jest zwrócenie uwagi na pewne wątki mogące być interesujące z szerszej perspektywy teorii kultury i kulturowej teorii widzenia (w tym zakresie Sztabiński omawiając poglądy autora *Teorii widzenia*, marginalnie jedynie nawiązuje do pojęcia „wzrokocentryzmu” wprowadzonego przez Martina Jaya).

Teoria widzenia Strzemińskiego to zbiór wykładów z historii sztuki spisanych w latach 1948–1949. Został opublikowany w 1958 roku, sześć lat po śmierci autora. To niedokończone dzieło było wyrazem pracy dydaktycznej jej autora, związanego głównie z łódzkimi szkołami artystycznymi (Łódzka Akademia Sztuk Pięknych nosi jego imię).

Jak słusznie zauważa w przedmowie do tego dzieła Julian Przyboś, uczy ona zrozumienia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka (do znaczenia tego kluczowego terminu powrócę) i związanego z nią rozwoju sposobów przedstawiania tego, co się widzi, uczy ona, jak patrzono i malowano. Strzemiński zrewolucjonizował dydaktykę, nie przedstawiał biografii malarzy, wplatając w nie opisy ich obrazów (nie nastawiał się w tym zakresie na psychologizm), lecz analizował ich widzenie malarskie w perspektywie historycznej. Zadawał do opracowania stosowane kompozycje, które miały potwierdzić, że uczeń naprawdę zrozumiał styl widzenia danej epoki (Przyboś 1969, s. 5–11).

Teoria widzenia Strzemińskiego jest przede wszystkim krytyką wymierzoną w tradycyjną estetykę idealistyczną (autor skupia się głównie na sposobie ujmowania natury). Najważniejszym wobec niej zarzutem jest fakt, że nie jest w stanie wyjaśnić mechanizmu przemian w plastyce, czy mówiąc precyzyjniej, nie może wytłumaczyć ani konieczności tych zmian, ani ich kolejności. Wynika to z operowania przez estetykę idealistyczną pojęciem (po pierwsze) niezmiennej, wiecznej natury, ujmowanej wyłącznie w formie obiektu, oraz (po drugie) jedyne go z góry założonego niezmiennego realizmu. Ustalony w niej schemat wygląda następująco: istnieje natura i istnieje „czysty” realizm najdokładniej i najpełniej odbijający naturę. Z tego powodu nie jest 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 wieku – pyta Strzemiński⁵. Podobnie będzie pytał Ludwik Fleck w odniesieniu do rycin anatomicznych: jeśli istnieje jedno „naturalne” widzenie, to dlaczego różnią się one od siebie w tak znaczący sposób? Dlaczego w starych przedstawieniach anatomicznych pominięte zostaje to, co z naszego punktu widzenia empiryczne? Poza tym, w odniesieniu do tradycyjnego

⁵ Podobnym pytaniem w odniesieniu do Egipcjan rozpoczyna swoją *Sztukę i złudzenie* E. Gombrich (Gombrich 1981, s. 15).

modelu epistemologicznego Fleck uczyni ten sam zarzut, jaki Strzemiński wytoczył przeciwko klasycznej estetyce: nie jest ona w stanie wytłumaczyć zmiany, albowiem odejście od tego, co ona uważa (zarówno klasyczny model poznawczy, jak i idealistyczna estetyka) za realistyczne, uważa za deformację, tracą tym samym z pola widzenia odmienność stylu myślowego określonego postrzegania rzeczywistości.

Z tych dwóch powyższych założeń, które poddaje krytyce Strzemiński, wynikało czysto woluntarystyczne, pozaprzyczynowe tłumaczenie zachodzących zmian przez estetykę idealistyczną. Estetyka idealistyczna traktuje realizm jako normę obowiązującą wszystkich ludzi i we wszystkich czasach, lecz nie ma możliwości wyjaśnienia powodów, dla których artysta nie stosuje tego realizmu.

Z całej historii sztuki, twierdzi autor *Teorii widzenia*, mamy w tym naświetleniu parę zaledwie punktów, w których istniał realizm, reszta to odejście od natury, deformacja, interpretacja. W tej perspektywie, kaprysów tego ducha nigdy nie możemy ani przewidzieć, ani zrozumieć” (tamże, s. 15–17).

Nie wiadomo, dlaczego odstępuje on od „prawdziwego” i pełnego realizmu, zniekształca i „deformuje” naturę. Przeważnie powołuje się ona na wyjaśnienia psychologiczne: „wnętrze” i „ducha” artysty (na jakieś tajemnicze „zamiary” artysty wywodzące się z jego „ducha”) lub poprzestaje na sprowadzeniu zagadnienia do czysto technicznych zmian interpretacyjnych. Strzemiński był przeciwnikiem indywidualnego traktowania twórczości, w pojmowaniu którego znaczącą rolę odegrał romantyzm⁶. Jego zdaniem rozwój artystyczny nie jest dziełem wybitnych jednostek, ale rezultatem ewolucyjnej konieczności (Sztabiński 2006, s. LXVI-LXVII).

W celu ustosunkowania się do przemian obrazowania w plastyce Strzemiński formułuje własną teorię widzenia malarskiego, uhistoryczniając widzenie (świadomość wzrokowa nie jest „naturalna”), sprowadzając je na społecznie wypracowany grunt.

Na tym myślowym podłożu będzie argumentował na rzecz tezy, że zmiany środków formalnych wynikają ze zmiany typu widzenia, określającego stosunek pomiędzy człowiekiem a naturą⁷. Przemiany formalne w plastyce wynikają nie z pobudek woluntarystycznych, jak twierdzą idealisci, lecz z narastania

⁶ „Romantyzm pozostawił po sobie fałszywe pojęcie geniusza jako osobnika, który skutek swych wlotów w świat spraw ponadludzkich, może nam przekazać w swych dziełach nakazy otrzymane u praźródła wszystkich rzeczy. Stąd tak szkodliwa dla wszelkiej działalności artystycznej chorobliwa psychoza dewocji wobec tzw. geniuszów, kult »indywidualności« ich utworów” (Strzemiński, 2006b, s. 98).

⁷ Podobnego zdania był Leon Chwistek, ale inaczej na rzecz takiego stanowiska argumentował, wykorzystując przede wszystkim swoją koncepcję wielości rzeczywistości (2004, s. 3–48).

obserwacji, z przemian świadomości wzrokowej, tym samym zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej. Ilość uświadomionych składników widzenia decyduje o powstawaniu nowych, wyrażających je środków ekspresji i powołuje do życia nowe zespoły formalne. „Założmy określony typ świadomości wzrokowej – a będziemy mieli określony typ plastyki” (tamże, s. 36; zob. także: s. 60).

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 (będzie on przedmiotem szerszego komentarza). Stąd wizualny, czysto wzrokowy charakter zmian, które zaszły w plastyce, można wytłumaczyć tylko przez analizę w samym procesie widzenia pozostającym w ścisłym związku z myśleniem (tamże, s. 18–19).

Takie podejście miało swoje konsekwencje interpretacyjne. Analiza plastyki, wychodząca od analizy świadomości wzrokowej, pomagała lepiej rozumieć dzieła sztuki bazujące na poszczególnych, stylowych widzialnościach malarskich. Umożliwiała rozpoznanie stopnia nowości elementów formalnych. Dzięki takiej perspektywie interpretacyjnej można analizować dzieło sztuki poprzez określenie istoty świadomości wzrokowej, z jakiej się ono wywodzi, ustalić granice jego realizmu, ustalić, jakie środki wyrazu odpowiadają jego rzeczywistemu widzeniu. Przekonamy się wówczas, twierdzi Strzemiński, że zapożyczone środki, które u innych malarzy wyrażały rzeczywistość ich obserwacji, realne widzenie, w danym wypadku nie wyrażają żadnej prawdy, zamiast być środkami wyrazu, są tylko środkami formalnymi, użytymi bez pokrycia (Strzemiński 1969, s. 20–21). Strzemiński dosyć szczegółowo opisuje sposób, w jaki realizm staje się formalizmem, co jest dla *Teorii widzenia* kwestią fundamentalną, ponieważ w tej zmianie tkwi problem obrazowania (tamże, s. 31, 66–94, 134–174). Na tym w dużej mierze polega jego *novum*: związek pomiędzy realizmem a formalizmem należy rozpatrywać dialektycznie, w związku z historią. Jak zauważa Strzemiński, i jest to myśl kluczowa: „Zamiast jednoznacznego, idealistycznego określenia realizmu jako czegoś, co dane jest raz i na zawsze i co poznaje się »zdrowym«, subiektywnym instynktem – i formalizmu jako wszystkiego, co nie jest realizmem – należy zjawiska te rozpatrywać w procesie historycznego narastania” (tamże, s. 20). W powyższej tezie pojawia się charakterystyczny dla niego sposób rozumienia realizmu widzenia jako społecznie uwarunkowanego, kulturowo konstruowanego (w kilku miejscach Strzemiński sam używa tego terminu). Będzie to przedmiotem mojej dalszej analizy.

Na zakończenie tej wstępnej części warto zauważyć, że swoją narrację o świadomości wzrokowej i realizmie prowadzi Strzemiński z punktu widzenia materializmu dialektycznego, co ma swoje konsekwencje, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Co do pierwszych, to warto podkreślić dwie sprawy. Po pierwsze,

ważną rolę w opisie odgrywa walka klas, antagonizmy klasowe. Silniejsze z nich osiągnięcia w zakresie widzenia (poszerzanie świadomości wzrokowej) wykorzystują do celów ideologicznych, zdobycia i utrzymania władzy, stąd określone widzenie jest, jego zdaniem, niejako narzucane przemocą⁸. Po drugie, jego myślenie o rozwoju obrazowania w plastyce uwarunkowane jest rozwojem sił wytwórczych związanych z określoną klasą (na przykład mieszczaństwa), a nie subiektywnie, w znaczeniu indywidualnie, pojmowaną jednostką. Jeśli chodzi o drugą stronę, to wielu fragmentom można zarzucić schematyczność myślenia, co wynika z koncepcji ideologicznego uwarunkowania zarówno widzenia, jak i sztuki. Jak zauważa komentator dorobku Strzemińskiego, dążył on raczej do określenia ogólnych zasad dotyczących sposobu widzenia w ich typowych postaciach, chcąc zrekonstruować podstawowe prawa rozwoju świadomości wzrokowej, pomijał to, co jego zdaniem, było uboczne (Sztabiński 2006, s. LX, LXVI).

JAK WIDZIMY? ZWIĄZEK MYŚLI I WIDZENIA

W kontekście tego pytania, kluczowe są pierwsze części *Teorii widzenia*, w których autor jasno wykląda, jak rozumie trójczłonową relację myśli, widzenia i rzeczywistości. Jest ona zbieżna z tym, co o widzeniu mówi Fleck. Następne partie książki są historycznym udokumentowaniem tych tez.

Naszego widzenia, twierdzi Strzemiński, nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej. Jest ono konsekwencją dwóch ewolucji w zakresie widzenia: biologicznej oraz historycznej. Obok tego pierwszego procesu (rozwoju naszego

⁸ W kontekście tego interesującego wątku, zasługującego na osobny komentarz, pisze na przykład o perspektywie intencjonalnej, obecnej między innymi w średniowieczu. „Perspektywa intencjonalna [wielkość przedstawionych przedmiotów nie zależy od ich obiektywnej, rzeczywistej wielkości i wynika z subiektywnego, magicznego lub emocjonalnego stosunku do przedmiotu – dop. M. R.] byłaby więc jednym ze sposobów ucisku 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” (Strzemiński 1969, s. 95). Innym przykładem, który tylko zasygnalizuję, było wykorzystywanie realizmu światłocieniowego do walki politycznej mieszczaństwa o ustanowienie swojej formy państwa, gdzie głównym zagadnieniem była kwestia źródła wszelkich praw i ustrojów społecznych (człowiek „naturalny” i „naturalne” prawo przyrody czy konieczne i wieczne prawdy objawienia religijnego). „Ten sam realizm widzenia światłocieniowego został użyty dla urealnienia dwóch odrębnych treści”: mógł wydobywać treści mieszczańskie (czerpiące z samego człowieka, z jego myśli i natury) poprzez ześrodkowanie uwagi na jasności myślącego czoła na tle otaczającej ciemności, mógł też wydobywać treści religijne (wyjaśniające siły człowieka jako zależne od łaski zesłanej z nieba) poprzez światło padające z góry, oświetlające postać ludzką, wydobywając ją z mroków tła (tamże, s. 146–149).

aparatu wzrokowego od form mniej doskonałych do tego, co teraz) istnieje drugi: rozwój umiejętności korzystania z widzenia. Strzeмиński uprzywilejuje tę drugą i ona jest kluczem do zrozumienia zmian w plastyce⁹. Wynika to z dwóch faktów. Po pierwsze, widzenie to nie tylko bierny, mechaniczny odbiór doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego (kwestię tę rozwinę). Po drugie, z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy stwierdzić, że widzenie w sensie biologicznym (tego, co mechanicznie rejestruje oko) zależne od naszego fizjologicznego aparatu percepcyjnego, nie uległo zmianie w przeciągu dość długiego czasu, że mechanizm funkcjonowania oka pozostał taki sam, jak przed kilkudziesięciu tysiącami lat.

Istnieje zatem nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, twierdzi Strzeмиński, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie, stawiając nowe zadania, powoduje nowy wzrost umiejętności korzystania z doznań wzrokowych. Każdy okres historii stawia przed społeczeństwem nowe zadania, zmusza do obserwowania nowych tematów wyłonionych przez

⁹ Jak celnie zauważa Grzegorz Sztabiński, Strzeмиński nie jest konsekwentny w tym zakresie, w ostatnim rozdziale książki przekracza przedstawione we *Wstępie* założenia teoretyczne związku myśli i widzenia, koncentrując się na fizjologicznych składnikach percepcji wzrokowej (Sztabiński 2006, s. LIX-LX). Nie czuję się kompetentny, aby kwestię tę szerzej rozważać, być może wynika ona z niedokończenia tego dzieła. Intuicyjnie wskazałbym także na problemy definicyjne tego, co Strzeмиński uważa za „widzenie”, „nasze widzenie”, „fizjologiczne”. W ostatnich partiach książki przekonywająco wskazuje, że nasze rzeczywiste widzenie (tu można by użyć terminu „patrzenie” w sensie fizjologii naszego biologicznego aparatu wzrokowego) jest widzeniem ruchomym, a nie statycznym (powiedziałbym że, patrzącemu wydaje się, że chwytą wszystko jednym spojrzeniem, co wynika z szybkości odnajdywania postaci, rozpoznawania motywów, widzenia różnic, co jest wynikiem udanego procesu socjalizacji). Analizuje przy tym konkretne dzieła malarstwa. Nie przesądza to jednak w moim przekonaniu, co widzimy, dlatego, że to, co w tym kontekście fizjologicznym określa Strzeмиński mianem „podniet wzrokowych” (ściągniętych nasze spojrzenia) nie wydaje mi się być czymś biologicznym, szczególnie, że sam autor mówi w tym kontekście o np. nasileniu kontrastów światłocieniowych, które, jak sam wskazuje, nie są rozpoznawalne niezależnie od określonej świadomości wzrokowej (to, co znajduje się poza świadomością wzrokową, pozostaje niezauważone), tym samym widzenie przebiega po innym torze, nie jest wyznaczone przez sam obraz ani jakąś fizjologiczną linię patrzenia, jak niekiedy utrzymuje Strzeмиński. Jak sam zauważa: „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 całościowej czynności myśli” (Strzeмиński 1969, s. 154).

życiową treść danej epoki. W tym sensie granice poznawcze określają świadomość wzrokową, bez rozwoju myśli niemożliwe jest przejście na nowy typ świadomości wzrokowej, twierdzi Strzemiński. Z kolei Fleck twierdzi, że aby zobaczyć określoną postać w jakiejś dziedzinie, trzeba być w stanie swoistego pogotowia myślowego, składającego się także z mniej lub więcej przymusowego abstrahowania od innych postaci (Fleck 2007b, s. 116). To myśl, rozwój idei, nie oczy, zmuszają do poszukiwania (tworzenia) nowych stylowych widzialności/świadomości wzrokowych.

Widzenie dostarcza materiału obserwacyjnego, a ten ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki całej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych, albowiem nie puszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przemianąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości odpowiada. Rozwój ich nie odbywa się więc w oderwaniu od realnych, kształtujących warunków życiowych, lecz na podłożu społecznym. Dlatego ten drugi proces, w odróżnieniu od pierwszego, biologicznego, jest procesem historycznie uwarunkowanym. Autor *Teorii widzenia* porównuje ten proces do rozwoju mowy: tak jak ona 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 konkretnym rozwojem sił produkcyjnych i walki klas. Proces rozwoju świadomości wzrokowej, jest w ten sposób odbiciem procesu rozwoju historycznego, nie rozwija się ona sama z siebie w sposób automatyczny, jej rozwój jest odbiciem przemian podłoża społeczno-historycznego. Świadomość wzrokowa na żadnym etapie rozwoju, w żadnej swej części nie jest prostym darem przyrody, ale tworem ludzkości. To ona tworzy 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 zatem sztuczne. „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” – twierdzi Strzemiński (1969, s. 30–31).

Autor *Teorii widzenia* podaje kilka przykładów w tym zakresie obrazujących, o co dokładnie chodzi. Jeśli człowiek dostrzega więcej niż orzeł – mimo że wzrok ma mniej ostry – wynika to z tego, że człowiek ma szerszy zakres zainteresowań i wskutek tego przeprowadza szerszą i dokładniejszą analizę swoich doznań wzrokowych. Nie pomija tych, które z braku zainteresowania, pominąłby orzeł. Dlatego widzenie człowieka mniej widzi, lecz dostarcza więcej wiadomości o świecie niż widzenie orła, analogicznie: powonienie człowieka dostarcza mu więcej danych niż o wiele doskonalszy węch psa, gdyż korygująca działalność umysłu ludzkiego bierze pod uwagę te składniki doznań,

które pominałyby pies (np. zapachy kwiatów lub chemikaliów). Analogiczny jest drugi przykład:

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 nie powiedzą człowiekowi o innym typie świadomości wzrokowej, gdyż nie potrafi uchwycić ich rzeczywiście, realnej prawdy.

Tak zwana 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 (Strzemiński 1969, s. 16–17).

Dzieje się tak dlatego, że wzrok, kierowany myślą, nastawiał się na odbiór tych doznań, które pominał w innych wypadkach. Świadomość wzrokowa, ukształtowana przez realne warunki bytu, zdecydowała o zakresie i ilości widzenia. O tym zakresie decyduje nie jakieś „przyrodzone”, „normalne” widzenie, lecz proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym a naszą myślą. Świadomość wzrokową można zatem zdefiniować jako związek pomiędzy widzeniem a myślą, rozstrzyga ona o tym, jaką ilość elementów świata poznaliśmy przy pomocy naszego oka¹⁰. W procesie widzenia nie jest to ważne, co mechanicznie chwytą oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie z tego widzenia. Nie istnieje żadne „normalne” średnioarytmetyczne, wyabstrahowane widzenie, lecz widzenie ukształtowane przez byt i określone przez formację społeczno-historyczną. „Nie abstrakcyjna próżnia widzenia „normalnego”, lecz historyczny, narastający konkret świadomości wzrokowej”. Stojąc na gruncie historycznego narastania świadomości wzrokowej, nie możemy – twierdzi Strzemiński – uznać,

¹⁰ Termin „świadomość wzrokowa” pojawiła się w tekstach Strzemińskiego po II wojnie światowej. W tekstach wcześniejszych używał określenia „zawartość wzrokowa”, którą definiował jako całość zjawisk wzrokowych dostarczanych przez warunki, w jakich żyje człowiek. Co ciekawe, podkreśla rolę przemocy, gdyż pisze, że to właśnie owe warunki „zmuszają go do dostrzegania pewnych ilości zjawisk wzrokowych” (Strzemiński 2006, s. 135). Byłaby to więc kolejna refleksja Strzemińskiego łączącą go z Fleckiem, który definiował przecież styl myślowy jako przymus w określonym postrzeganiu (Fleck 1986, s. 130–131, 139).

jak czynią to idealisci, 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.

Dokładnie to samo twierdzi Fleck: aby widzieć, trzeba wiedzieć, co istotne, a co nieistotne, trzeba umieć odróżniać tło od obrazu, trzeba być zorientowanym, do jakiej kategorii należy przedmiot, inaczej patrzymy, a nie widzimy, na próżno wpatrujemy się w nazbyt liczne szczegóły, nie chwytamy oglądanej postaci, jako określonej całości (Fleck 2007a, s. 163–164, zob. także s. 168). Wszyscy, twierdzi Fleck, lekarz obserwujący chorego, rolnik w polu, rzemieślnik w warsztacie, muszą uczyć się widzieć mniej lub więcej złożone postacie naszego świata (tenże, s. 164). „Żeby widzieć, trzeba wpierw wiedzieć, a potem umieć i pewną część wiedzy zapomnieć. Trzeba osiąść skierowaną gotowość widzenia (Fleck 2007a, s. 168, zob. tenże 2007c, s. 144).

Wątek zapomnienia wydaje mi się istotny, stanowi on w teorii Flecka ważny element. Zapomnienie wynika z krążenia wiedzy, przekazywania jej i zmiany znaczenia określonych terminów, traci się przy tym świadomość tworzenia wiedzy. W tym sensie określenie Strzemińskiego („świadomość wzrokowa”) pociąga za sobą skojarzenie wiedzy (mającej umożliwić zobaczenie określonej postaci/obrazu) jako wiedzy jawnej dla naszej świadomości. Tymczasem Fleck wyraźnie podkreśla jej ukryty (milczący) charakter. W kontekście jednak całej analizy Strzemińskiego nie wydaje mi się to tezą uprawnioną (użył on terminu, który jest stylowo zabarwiony w odbiorze konstruktywisty). Strzemiński, jak sądzę, zgodziłby się ze słowami Flecka, że „patrzymy oczami własnymi, ale widzimy oczami kolektywu”, to jest widzimy raczej świat nie taki, jaki jest naprawdę, ale raczej taki, jak widzą inni, którzy nas do tego widzenia socjalizują (przymuszają). Widzenie określonych postaci zapewnia nam zastana tradycja historyczna, stylowość wiedzy (relacja elementów czynnych i biernych), której nie możemy przejrzeć do końca, analiza określonej sfery widzialności analiza jest dopiero możliwa *ex post*, to jest wtedy, kiedy zaczniemy widzieć już w inny sposób, mając tym samym możliwość wyeksplikowania ukrytych założeń, które do tej pory pozostawały przezroczyście.

Tak zwane „widzenie naturalne”, czyli widzenie abstrakcyjnie wyobrażonej, przeciętnej jednostki ludzkiej, było pochodną systemów naturalnych. Ich błędem 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 – jest kształtowane przez materialne warunki bytu historycznego i narasta wraz narastaniem wytwarzanych przez ludzkość sił wytwórczych. Widzenie „naturalne” jest jednym z mitów utworzonych przez analogię do

systemów naturalnych. Zamiast poszukiwania niezmiennego, „przeciętnego” widzenia – musimy analizować proces historycznego narastania widzenia i jego klasowego uwarunkowania” (Strzemiński 1969, s. 135). Fleck w swoim stylu powie: „wiedzieć znaczy to: odtwarzać w odpowiednim momencie obraz wytworzony przez społeczność myślową, do której się należy” (Fleck 2007b, s. 132).

Poznajemy świat nie poprzez to, że go widzimy, lecz poprzez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko – słowem poprzez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie.

KRYTYKA POZAHISTORYCZNEGO WIDZENIA NATURY W ESTETYCE IDEALISTYCZNEJ

Estetyka idealistyczna operuje pojęciami niezmiennej, „wiecznej” natury i z góry założonego, niezmiennego pozahistorycznego człowieka z jego z góry nałożonym niezmiennym, „wiecznym” widzeniem tej natury. Czasami od tego „wiecznego” widzenia odstępuje na rzecz pragmatycznego „normalnego” widzenia średnio przeciętnego. 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. Ale ważne jest nie to, jak już wskazywałem za Strzemińskim kilkakrotnie, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. W tym kontekście pojawia się niezwykle ważna teza Strzemińskiego: tylko to, co człowiek sobie uświadomił – to w rzeczywistości zobaczył. W tym kontekście powiedziałbym: tylko to, czemu nadał znaczenie (czy precyzyjniej: to, czemu jego wspólnota myślowa nadała znaczenie) w rzeczywistości zobaczył. Reszta pozostaje poza jego świadomością nierozpoznana i dlatego niezauważona.

Moim zdaniem jest to dobry argument na rzecz tezy, że różnice werbalne są różnicami w widzeniu świata. To teza *explicite* zawarta w tekstach Flecka. Ze względu na swoje medyczne wykształcenie analizuje różne perspektywy stylowe w postrzeganiu ludzkiego ciała. Ryciny anatomiczne z okresu średniowiecza przedstawiają nie *zebra* o pewnej ilości i pewnym kształcie, lecz symboliczne „zeberkowanie” po obu stronach klatki piersiowej. Oddzielenie tego, co *empiryczne*¹¹ od tego, co symboliczne, nie istniało. W tym przypadku,

¹¹ Pisząc kursywą, zaznaczam w ten sposób fleckowską tezę, jedną z podstawowych dla konstruktywizmu społecznego, że nie ma nic czysto empirycznego, to, co jakoby empiryczne, jest rezultatem pewnej zgody na poziomie wiedzy potocznej bądź/ i naukowej;

podobnie jak pięciopalczastej dłoni (by podać inny przykład Flecka), wydaje się, że nie jest potrzebna do określonego widzenia żadna wiedza, nie trzeba posiadać pojęć siedmiu czy pięciu, ażeby zobaczyć i obrazowo przedstawić to, co ma się przed oczami. Bez uwzględnienia stylu myślowego, mieszającego to, co materialne, z tym, co symboliczne (szkielet był symbolem śmierci), który nadaje znaczenia temu, co ważne, a pomija to, co nieistotne, prowadząc tym samym do określonego widzenia, nie zrozumie się, dlaczego anatom nie przedstawił szkieletu tak, jak widzi się go dzisiaj.

Zawsze, na danym etapie historycznego rozwoju świadomości wzrokowej, widzimy realnie, naszym rzeczywistym, uświadomionym wzrokiem, twierdzi Strzemiński. Podobnie uważa Fleck. Widzimy to, co zostało skutecznie skonstruowane przez kolektyw myślowy. Znajduje to potwierdzenie w studiach historycznych.

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 przecząca im. To praca myśli, współdziałająca z bezpośrednią czynnością widzenia, decyduje o różnorodności naszych spostrzeżeń. Dlatego to obraz natury nie zawsze i nie dla każdego jest jeden i ten sam. O jego granicach decyduje historycznie uwarunkowany rozwój świadomości wzrokowej (Strzemiński) / styl myślowy (Fleck).

Estetyka idealistyczna 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-historycznym 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, że zawiera się on w naszej świadomości wzrokowej. Tylko z uświadomionych składników widzenia powstaje obraz natury takiej, „jaka ona jest”. Składniki nieuświadomione pozostają niezauważone, potraktowane jako przeszkoda, jako niedoskonałość widzenia, jako zniekształcenie prawdziwego świata, rzeczywistej, obiektywnej natury. To samo twierdzi Fleck. Tylko poddanie informacji wzrokowych opracowaniu myślowemu prowadzi do określonego poznania, widzenia, tym samym czynniki społeczne nie tyle zaburzają „normalne” postrzeganie, co je warunkują. 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.

Obraz świata, jaki widzimy naszą realną świadomością wzrokową, nie jest więc obrazem niezmiennym, nie jest jedyną „prawdziwą” rzeczywistością, raz na zawsze nam daną w jakiejś abstrakcyjnej próżni historycznej, lecz obrazem zmiennym, zależnym od rozwoju historii, od tworzących się w jej toku formacji społecznych i ostatecznie od walki klas kształtujących historię. Świadomość wzrokowa rozwija się w okresach aktywnych pod względem historycznym – pozostaje bez zmian w okresie stabilizacji, a nawet cofa się przy cofnięciu się struktury historyczno-kulturalnej. Ta narastająca baza świadomości wzrokowej stanowi istotne podłoże rozwoju i przemian naszej wiedzy o świecie.

HISTORYCZNOŚĆ REALIZMU

Dla estetyki idealistycznej realizm nie ukształtował się w procesie długiej, poznawczej pracy widzenia ludzkiego, nie jest wynikiem pracy człowieka, idącego do coraz głębszego poznania prawdy¹², 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 poznawczej działalności ludzkiej”.

Zdaniem autora *Teorii widzenia* każda epoka ma swoje historycznie ograniczone granice realizmu, wynikające z materialnego podłoża bytu – swoje osiągalne granice poznania, czego idealizm nie uwzględnił. Błędem idealizmu było to – twierdzi Strzemiński – że realizm widzenie rzeczywistości ujmował statycznie, w oderwaniu od historii, a nie jako proces coraz pełniejszego i dokładniejszego poznawania świata, proces narastający w toku historii. „Nie ma absolutnego, pozaczasowego realizmu widzenia – jest realizm historyczny,

¹² Na pewno takiego wyrażenia nie użyłby Fleck. Jego zdaniem dostrzegając pewne postaci, traci się możliwość widzenia innych. Style myślowe mają niejako swoje rzeczywistości, warunkowane różnymi celami, interesami: średniowieczne ryciny były jednocześnie obrazami anatomicznymi i mówiły o metafizyce śmierci. Odejście od tego stylu myślowego, które można historycznie prześledzić, spowodowało, że dzisiaj przedstawiamy szkielet inaczej, ale nie powiemy już o śmierci w ten sposób, w jaki mówili ludzie średniowiecza. Zmianę stylu myślowego można zatem rozumieć jako rachunek zysków i strat: coś zyskując, jednocześnie coś się traci. Pojęcie prawdy zatem jest zrelatywizowane do stylu myślowego i wiąże się z określoną wizją świata.

narastający w związku z rozwojem sił wytwórczych” (Strzeмиński 1969, s. 173).

Realizm estetyki idealistycznej 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 „prawdziwy” realizm był w rzeczywistości równie względny i ograniczony przez 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. Podobnie ma się sprawa z różnymi kontrowersjami w historii sztuki, niesłuszne jest, by wymienić tylko ten przykład Strzeмиńskiego, przeciwstawienie „realisty” Dawida „nierealistycznemu” malarstwu na przykład 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” (tamże, s. 176).

W podobnym duchu pisze Fleck o naturalizmie każdej epoki w postrzeganiu ludzkiego ciała, polegającym na podkreślaniu odpowiednich cech, zgodnych ze stylem myślowym (Fleck 2007b, s. 113–132). W perspektywie Flecka także nie ma sensu pytać, kto najwierniej oddaje naturę taką, jaka ona jest, trzeba raczej zapytać: zgodnie z jakim stylem myślowym widzi i poznaje jednostka, jakie cechy przedmiotu, obrazu ujawniają się w używanej perspektywie stylowej.

JEDNOSTKA JAKO KLASOWO I KOLEKTYWNIE UWARUNKOWANA

Interesujące wydają mi się także intuicje Strzeмиńskiego dotyczące subiektywizmu, co jest bezpośrednio związane z niemożnością wytłumaczenia przemian w plastyce, dlatego że te traktowane są psychologicznie, jednostkowo, a nie obiektywnie (to jest na pozajednostkowym gruncie historycznym walki klas). Traktowanie jednostkowe grozi historii sztuki paraliżem, niemożnością jakiegokolwiek oceny, twierdzi Strzeмиński.

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 całokształt jego widzenia,

lecz zdajemy się na czysto irracjonalną ocenę realizmu, na wewnętrzne subiektywne przekonanie, pozbawione kontroli rozumu. Szukając punktu oparcia w jednostce i jej przeświadczeniu, w więc w samym sobie, nie dostrzegamy historycznego procesu narastania realizmu. Subiektywnie rozumiany, wieczny i niezmienny realizm jest w rzeczywistości skrajnym ahistoryzmem i zaprzeczeniem postępu zbiorowego (Strzemiński 1969, s. 177).

Subiektywny realizm nie daje możliwości rozwiązania kontrowersji w zakresie historii sztuki, rozróżnienia zjawisk, takich jak na przykład, czym jest twardo zarysowana i precyzyjnie wydobyta bryła w malarstwie Dawida: dotykającym realizmem czy nieomylną doskonałością klasycyzmu. Dopiero wówczas, gdy zagadnienie realizmu ujmijemy historycznie, gdy określimy etapy historycznego narastania realizmu, gdy sprecyzujemy kolejno następujące po sobie typy świadomości wzrokowej – otrzymamy możliwość umiejscowienia Dawida na linii postępującego rozwoju historycznego. Wówczas określimy jego świadomość widzenia jako świadomość wzrokową trójwymiarowej bryły (osiągnięto ją w końcu XV wieku). Realizm Dawida był realizmem rozbudowanym na poziomie tej świadomości. Jego twardy, precyzyjny rysunek bryły jest wyrazem realistycznej świadomości widzenia na określonym etapie rozwoju historycznego. Przeciwnostawność realisty i klasyka nie daje się rozwiązać na gruncie subiektywizmu i irracjonalizmu – można łatwo wyjaśnić, jeśli ujmijemy ją na tle historii: Dawid był realistą widzenia bryły i klasykiem tematu (Strzemiński 1969, s. 177–178).

Zdaniem Strzemińskiego poznanie świata i widzenie natury nie należy ani do jednostki, ani też nie zależy od samej rzeczywistości. Rozważając istotę wrażeń, podkreśla, że określa się je na dwa sposoby: subiektywnie i obiektywnie. W perspektywie pierwszej wrażenia istnieją tylko w nas i są niesprawdzalne przez żadną rzeczywistość, 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, twierdzi autor *Teorii widzenia*. Druga perspektywa odwrotnie: wrażenia ujmuje 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 wywoływanych przez nie wrażeń, zauważa Strzemiński. Przekonamy się wówczas, że nie od razu uświadamiamy sobie wszystkie odbierane wrażenia i nie od razu w zupełnej mierze poznajemy świat. Przekonamy się, że poznawanie odbywa nieustannie, w toku całego procesu historycznego, że nasze wnikanie 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.

Jako trzecie wciska się myślenie, powiedziała by Fleck. Proces poznawania nie jest indywidualistyczny, dwuczłonowy, nie odbywa się wyłącznie pomiędzy oderwanym „podmiotem” i jakimś równie absolutnym „przedmiotem”, kolektyw z określonym stylem myślowym jest włączony w ten proces jako trzeci człon i nie ma możliwości wyłączenia któregośkolwiek z nich w tym procesie, wszelkie poznanie, wszelka obserwacja jest relacją pomiędzy jednostką, jej stylem myślenia (którego właścicielem jest kolektyw) a tym, co do poznania (obiektywnie istniejącą rzeczywistością).

Z narzuconymi postaciami całościowymi, z rozpowszechnionym poglądem ogólnym na jakąś dziedzinę, z przyjętą ogólnie analizą elementów, z techniką, sztuką i nauką, ze zwyczajem codziennym, legendą, religią, nawet już z mową używaną – wciska się kolektyw do procesu patrzenia i widzenia, myślenia i poznawania. Jeśli każda obserwacja, zwyczajna codzienna, czy też najdokładniejsza naukowa jest modelowaniem, to szablonu dostarcza kolektyw. I nie ma innej możliwości (Fleck 2007a, s. 181).

Obserwowanie jest więc w zasadzie tym samym, co tworzenie, ‘podmiot’ i ‘przedmiot’ poznania wchodzi przy tym we wzajemną zależność, ale nie można w sensowny sposób żadnemu z nich przypisać samodzielnej egzystencji (Fleck 2007c, s. 135).

Słowem, zgadzają się ze sobą Strzemiński i Fleck, nie ma żadnej innej obserwacji zgodnych z rzeczywistością, niż te zgodne z kulturą (Fleck 2007c, s. 140).

Zdaniem Strzemińskiego realizm irracjonalny nic nie wyjaśnia, albowiem 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. (Strzemiński 1969, s. 171; zob. także s. 192–193). Z perspektywy teoretycznej Flecka, jego refleksji nad nauką, indywidualistyczne ujęcie procesu poznawczego jest zafałszowaniem jego rzeczywistego przebiegu. Następuje wtórna racjonalizacja (Fleck 1986, s. 107) wynikająca z zapominania i przemocy myślowej wobec kolektywnie uwarunkowanej jednostki, która to działa na tak głębokim poziomie, że nie jest odczuwana jako jakikolwiek przymus do określonego widzenia

WYBRANE PRZYKŁADY

Nie sposób odnieść się do wszystkich przykładów Strzemińskiego potwierdzających jego tezy. Przywołam jedynie kilka, które moim zdaniem dobrze oddają charakterystyczne podejście Strzemińskiego do widzenia i jednocześnie niektóre z nich odnoszą się do poruszanej przeze mnie w innym artykule kwestii związanych z widzeniem twarzy, pięciopalczastej dłoni oraz fotografii (Rydlewski 2010, s. 81–103). W tym sensie Strzemiński może być sojusznikiem Flecka w zaakceptowaniu tezy, że różnice werbalne są różnicami w widzeniu świata.

Strzemiński interesująco przedstawia kontrowersję wokół perspektywy trójwymiarowej zbieżnej (zmniejszanie się przedmiotów w miarę oddalenia¹³), która obecnie uważana jest za perspektywę tradycyjną. Obecnie każdy uważa, twierdzi Strzemiński, że jest to perspektywa naturalna i w pełni odpowiadająca widzeniu ludzkiemu, że jest to perspektywa wrodzona człowiekowi i tylko niedorozwój uniemożliwił osiągnięcie jej już od kolebki ludzkości. Jej naturalność jest wynikiem uznania jej za naturalną (legitymizacji społecznej) i bezapelacyjnego przyjęcia przez ogół. Wiemy, że nie ma nic wrodzonego, twierdzi Strzemiński, 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 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? Platon reprezentował w tym wypadku poglądy ludzi związanych z widzeniem sylwetkowym; dla niego perspektywa trójwymiarowa zbieżna wcale nie była perspektywą wrodzoną

¹³ „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” (Strzemiński 1969, s. 77).

i naturalną, lecz perspektywą nową, która go zaskoczyła i nie odpowiadała jego świadomości wzrokowej (Strzemiński 1969, s. 77–79)¹⁴.

Strzemiński zauważa niezwykle interesującą kwestię: wyemancypowanie człowieka patrzącego. Jest to kwestia przyjmowana za naturalną z dzisiejszej perspektywy myślowej. Nie była taka jednak ani dla uczestników archaicznych kultur magicznych (Kowalski 1994, s. 11–23; tenże 2001), ani dla ludzi średniowiecza (Guriewicz 2002). Nie operowali oni jeszcze kategorią jednostkowego podmiotu w naszym rozumieniu. To konstrukcja myślowa epoki nowożytności.

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. W tym sensie była możliwa do skonstruowania w określonym momencie historycznym, w którym dokonały się już poprzednie wynalazki myślowe (wynalezienie jednostki).

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 ze wszystkimi ważniejszymi punktami otaczających przedmiotów – pozwoliło na skonstruowanie przestrzeni niezależnej od obserwatora (Strzemiński 1969, s. 164).

To oddzielenie widzącej jednostki od widzianego świata pozwoliło na matematyzację całego rusztowania perspektywicznego, w jakie wrysowano 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”. Miały na to wpływ inne prądy epoki związane z wyodrębnieniem jednostki: indywidualna prawda i bohaterstwo jednostki walczącej o wartości humanizmu renesansowego, indywidualny interes każdej jednostki jako naturalna podstawa rozumnych ustrojów społecznych (Hobbes), indywidualne bogacenie się.

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

¹⁴ W podobnym kontekście odwołuje się do Platona także E. Gombrich (Gombrich 1981, s. 128–129, 248).

w innej terminologii podstawowej treści procesu historycznego – konstruowaniem modeli naukowych i innych na wzór modelu wziętego z istoty procesu społecznego (Strzemiński 1969, s. 165).

Nieufne podejście Strzemińskiego wobec jakiejś wersji absolutnego realizmu widzenia widać dokładnie, kiedy omawia realizm mieszczański, który – jak zauważa – określa się po prostu realizmem, co poniekąd go absolutyzuje, jak gdyby narzucając przekonanie, że jest to jedyny i najwyższy osiągalny koniec realizmu, po którym realizm już się nie rozwija, lecz cofa i upada. Czy było tak w rzeczywistości? – pyta Strzemiński.

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, w oczach wielu ludzi jako najprawdziwszy wyraz rzeczywistości w ogóle, jako najprawdziwszy pozaczasowy realizm dla wszystkich czasów (tamże, s. 181).

Powyższy cytat dobrze obrazuje myślenie, które w historycznym konkrezie (między innymi związek klasy mieszczańskiej z nauką) szuka uzasadnienia dla powszechności podzielnia danego przekonania czy widzenia, które stara się śledzić, jak społeczna sztuczność zaczyna uchodzić za obiektywną rzeczywistość, staje się twardym kawałkiem rzeczywistości. Ponownie ogromną rolę odgrywa w tym proces przechodzenia od realizmu danej epoki do formalizmu, zafałszowanego treściami ideologicznymi (w tym sensie zgodność z naturą była koniecznym warunkiem formalizmu jako klasowo uwarunkowanej, narzuconej innym klasom treści) (tamże, s. 134).

Perspektywa materializmu dialektycznego kładzie nacisk na antagonizmy pomiędzy klasami, Strzemiński wielokrotnie śledzi majsterkowanie różnymi sposobami widzenia dla potrzeb ideologicznych, opisuje konkretne sprzeczności pomiędzy wcześniejszą a późniejszą świadomością wzrokową. Przy okazji widzenia towarowego (chodzi o wyznaczenie obiektywnych cech przedmiotu, umożliwiające wycenę jego wartości), omawiając sprzeczność, która wystąpiła z okazji *Strąży nocnej* Rembrandta, zauważa, że jego klienci, członkowie cechów rzemieślniczych, ludzie o widzeniu towarowym, żądali, by namalowane były całe ich twarze (tak jak towar i cała próbka wyrobu rzemieślniczego). To, że Rembrandt namalował część 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?”)¹⁵. Obok konfliktu widzenia to-

¹⁵ Podobny przykład, dotyczący obrazu Indianina zwanego „Małym Niedźwiedziem”, podaje E. Gombrich. Jeden z Indian zauważył, że biały człowiek (artysta) namalował „pół mężczyzny” (Gombrich 1981, s. 263–267).

warowego z widzeniem empirycznym, z widzeniem światłocieniowym, wystąpił tutaj drugi konflikt pomiędzy feudalnie ukształtowaną mentalnością rzemieślników a postępowym, mieszczańskim myśleniem Rembrandta” (tamże, s. 129).

Na okładce *Teorii widzenia* narysowana jest ludzka dłoń (fragment *Koronacji Madonny* Botticelliego z XV wieku), z wyraźnie zaznaczonymi obszarami cienia. Nie wiem, na ile jest to pewien zamierzony komentarz do tej książki. Mam na myśli przypadek podpisu-prowokacji Michela Foucaulta (wymierzonej w nasze wyobrażenie o związku „słów i rzeczy”) pod obrazem *fajki* Magritta’a: „To nie jest fajka”. W perspektywie Strzemińskiego, odnosząc się do powyższych przykładów, można zaryzykować stwierdzenie, że osoba niedysponująca świadomością wzrokową światłocieniową, nie będzie mogła zobaczyć na tym obrazie „normalnej ludzkiej ręki”, zobaczy raczej białe plamy lub coś na kształt szkieletu dłoni¹⁶. Strzemiński zauważa, że renesans nie uwzględniał padającego cienia, bo jego realizm był realizmem samego przedmiotu „jako takiego”. Cień przeszkadzał widzieć realną rzeczywistość natury, zacierał jej kształty, nawet je ukrywał. Cień dla malarza renesansowego był czymś z gatunku złudzeń subiektywnych, niezwiązanych z przedmiotem. Był nieistotny i nierealny, przeszkadzał dokładnie widzieć. Stopniowe narastanie świadomości cienia, jego rzeczywistego istnienia było historią przejścia od epoki odrodzenia do epoki baroku (sztuki drugiej połowy XVI wieku i całego wieku XVII) (tamże, s. 116–152).

Ostatnim już przykładem jest widzenie konturowe, najwcześniejszy typ świadomości wzrokowej, zadaniem Strzemińskiego, charakterystyczny dla społeczności pierwotnych. Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko, że każdy przedmiot posiada granicę zewnętrzną – i że wyraża ten przedmiot przy pomocy jednej linii konturowej (tamże, s. 22).

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, związany jest z historyczną formacją wspólnoty pierwotnej. 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

¹⁶ Gombrich, komentując kontrowersję wokół przedstawienia „Małego Niedźwiedzia”, zauważa, że brak wyczulenia światłocieniowego może powodować, iż ręka indiańskiego modelu mogłaby wydać się okaleczona, a cień na szyi może zostać odczytany jako bród. Cień tylko wtedy unaocznia formę, kiedy wiemy, skąd pada światło, ludzie z kręgu kultury zachodniej zakładają, że światło pada z góry po lewej, co związane jest z pisaniem lub malowaniem prawą ręką (Gombrich 1981, s. 264).

plamami światłocienia, gdyż będzie szukał wyraźnie odgraniczającej linii konturowej, odpowiadającej jego świadomości wzrokowej (tamże, s. 23).

Tym samym fotografia, często traktowana jako metonimiczne odbicie rzeczywistości, aby mogła zostać zobaczona, wymaga odpowiedniej świadomości wzrokowej, fotografia wymaga po prostu interpretacji nie tylko na poziomie zobaczenia jej jako na przykład dokumentu czy symbolu, ale zobaczenia jej jako takiej: trzeba wiedzieć, jak ją trzymać i na którą stronę patrzeć, co potwierdzają świadectwa etnologiczne.

ZAKOŃCZENIE

Moim zdaniem powyższe przykłady potwierdzają, że styl myślowy „wrzyna się” w widzenie nawet wówczas (czy może przede wszystkim wtedy), gdy wydaje się nam, że widzimy świat w swojej czystej naoczności. Ma to swoje poważne konsekwencje epistemologiczne, które mogą być przedmiotem namysłu, a nawet sporów, pomiędzy zainteresowanymi tymi kwestiami filozofami i socjologami.

Refleksje obu badaczy nad widzeniem, mogą być także użyteczne metodologicznie dla poszczególnych dziedzin humanistyki, które nie muszą uczestniczyć w filozoficznych dyskusjach. Leon Chwistek celnie wskazał na historię i teorię sztuki. Z pewnością mogliby na tym skorzystać także etnologowie zajmujący się (by wymienić tylko ten obszar teorii widzenia Flecka) jednym z jej tradycyjnych tematów, jaką jest sztuka ludowa. W jej odbiorze, śledząc stylowe zabarwienie takich pojęć, jak „piękno” i „świętość” (są pod pewnym względem nierozdzielne: świętość definiuje piękno, dlatego jarmarczny obrazek Chrystusa jest piękny, choć zaprzeczyłby temu profesor estetyki), znakomicie widać, że zarówno Strzeмиński, jak i Fleck, choć mówili z różnych miejsc, zarówno pod względem dyscypliny (historia sztuki i socjologia wiedzy naukowej), jak i stosowanej metody opisu (materializm dialektyczny i teoria stylów i kolektywów myślowych), chcieli nam przekazać to samo: żeby widzieć w określony sposób, trzeba posiadać odpowiednią wiedzę. Dotyczy to zarówno sztuki, jak i nauki. Teoretyczne spojrzenie zatem kieruje się z oglądanego przedmiotu w stronę oglądającego.

BIBLIOGRAFIA

- Chwistek, Leon (1936), „Ciekawa książka”, *Pion* nr 33, 15 sierpnia, s. 6–7.
— (2004) „Wielość rzeczywistości w sztuce”, w: *Leon Chwistek, Wybór pism estetycznych*, Teresa Kostyrko (red), Kraków: Wydawnictwo Universitas, s. 3–17.

- Fish, Stanley (2002), *Interpretacja, retoryka, polityka. Zbiór esejów*, Andrzej Szahaj (red.), Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Fleck, Ludwik (1986), *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- (2007a), „Patrzeć, widzieć, wiedzieć”, w: *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, Sylwia Werner, Claus Zittel, Florian Schmalz (red.), Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, s. 163–185.
- (2007b), „O obserwacji naukowej i postrzeganiu w ogóle”, w: *Style myślowe i fakty*, s. 113–133.
- (2007c), „Zagadnienie podstaw poznania medycznego”, w: *Style myślowe i fakty*, s. 133–148.
- Gombrich, Ernst (1981) *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gurczyńska-Sady, Katarzyna (2010), „Kant, Fleck, Wittgenstein o antycypacji”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* nr 2, w druku.
- Guriewicz, Aron (2002), *Jednostka w dziejach Europy (Średniowiecze)*, Gdańsk–Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Kowalski, Andrzej P. (1994), „Metamorfozy jako przejaw najstarszej magicznie praktykowanej formy myślenia”, w: *Szkice z filozofii kultury*, Anna Pałubicka (red.), Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM.
- (2001), *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z zakresu filozofii kultury i historii idei*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Levy-Bruhl, Lucien (1992), *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lubowicz, Hanna (2009), „Problematyka widzenia aspektu w filozofii Wittgensteina – wybrane interpretacje”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* nr 2.
- Margolis, Joseph (2004), *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, Krystyna Wilkoszewska (red.), Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Przyboś, Julian (1969), „Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego”, w: *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Rydlewski, Michał (2009), „W stronę teorii i historii kultury. Spojrzenie na teorię stylów i kolektywów myślowych Ludwika Flecka”, *Etnografia Polska* z. 1–2, t. 53, s. 113–132.
- (2010), „Kultura a relatywizm w perspektywie kontrowersji wokół teoriopoznawczych idei Ludwika Flecka. Kilka uwag polemicznych do tekstu Bogdana Dziobkowskiego pod tytułem »Realizm wewnętrzny a relatywizm«”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* nr 2, s. 81–103.
- Strzemiński, Władysław (1969), *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (2006a), „Aspekty rzeczywistości”, w: Władysław Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

- (2006b) „Sztuka nowoczesna w Polsce”, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*.
- Sztabiński, Grzegorz (2006), „Od ‘obiektywnej rzeczy’ do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego”, w: Władysław Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*.
- Whorf, Lee Benjamin (2002), *Język, myśl i rzeczywistość*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- (2002a), „Związek między nawykami myślenia i zachowaniem a językiem”, w: *Język, myśl i rzeczywistość*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Wittgenstein, Ludwig (2004), *Dociekania filozoficzne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zaporowski, Andrzej (1996), *Wittgenstein a kultura*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Zybertowicz, Andrzej (1995), *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

SUMMARY

An article presents some remarks on theory of vision by Ludwik Fleck and Władysław Strzemiński. The most interesting is resemblance between thesis of outstanding microbiologist and well known painter and also historian of art. They both agree that there is no natural seeing, no “clear eye” watching a nature. Every observation in science or art depends on possessed knowledge called in Fleck’s theory “thought style” and in Strzemiński’s terminology “perceptual awareness”. “Thought style” and “perceptual awareness” is formed by complicated historical process, not by an individual genius. Fleck and Strzemiński underline role of violence in perception, usually member of community can not think and see in a different way except own learned knowledge.