



Władysław Strzemiński
(1893 — 1952)

Teoria widzenia (1949)

Wyodrębnione zostały dwa klucze kompozycyjne, przeciwstawione sobie: światło padające z góry — i postaci 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 wprowadzone 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 feudał, 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.

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.

Nawet pejzaż zostaje opracowany metodą kluczy kompozycyjnych.

Wskutek wzmocnienia kontrastów światła i cienia została wzmożona, 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 „przesiąkanie” 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 twierdzenie Giordana Bruna:

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 rządzią nią czynniki nadprzyrodzone, istnieje tylko zależność przyczyny i skutku. To pan-teizm, 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 naocznie, 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.

[...]

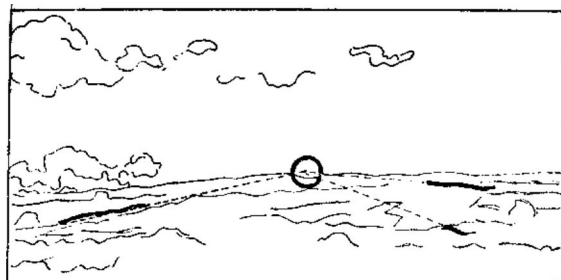
Metoda empiryczna, stopniowo rozwijając się, wykryła niewystarczalność poprzednich metod odbicia świata, udowodniła, że obraz świata, rozumowo i logicznie

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 rzeczywistości, empirycznie sprawdzalnemu widzeniu. Widzenie „naturalne” i fizjologiczne wynika z obserwacji przeciwstawiło 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 takie 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 spojrzeń 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.



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 jednego 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 rzucanych w różnych kierunkach — i każde spojrzenie na końcu swym posiada swój własny punkt zbiegu. Rozmieszczenie rzucanych spojrzeń jest, w istocie swej, odtworzeniem procesu oglądania natury, jest powtórzeniem procesu widzenia — takiego, jakim był w rzeczywistości, a nie idealistycznie wyrozumowanego i wyśrodkowanego 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, w którego toku oglądamy ten pejzaż w naszym życiu codziennym. Gdyż widzenie, należy to dobrze sobie uświadomić, nie jest jednorazowym, nieokreślonym, abstrakcyjnym aktem widzenia, lecz czynnością, procesem 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 poszczególne „punkty zainteresowania”.

Dopiero z całości tych wszystkich spojrzeń wyłoni się obraz natury takiej, jaką ją widzieliśmy w rzeczywistym, fizjologicznym procesie jej oglądania. Nie wyrozumowany i logicznie wydedukowany obraz poszczególnych przedmiotów, lecz empirycznie uchwycone odbicie tego procesu, którym 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 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 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 określone „doznania” wzrokowe, lecz konkretne zmiany fotochemiczne w zakończeniach nerwów wzrokowych, tzn. tam, gdzie padają promienie świetlne, odbite od zewnętrznych przedmiotów. Nie abstrakcyjny „odbior” 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 bezcielesnego 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 z 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 całokształcie widzenia.

Oglądając np. obraz Van Gogha *Zielone pola koło St-Remy* 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 otrzymać 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.

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. [...]

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

Przeanalizujmy te zagadnienia na konkretnym obrazie Van Gogha.

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. Pomiedzy 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. Rytmu człowieka stają 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 niej nie wyłączając. [...]

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 widzenie przez Van Gogha przebiegało zgodnie z fizjologią odbioru wzrokowego, wynikającą z anatomicznej budowy ludzkiego aparatu odbiorczego. Człowiek widzi materializm 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).

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.

[W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 148-152, 185-198, 236-238, 244-245]