

Gabriel Bednarz*

LEONA CHWISTKA TEORIA WIELOŚCI RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE

W artykule krótko przedstawiono aksjomaty teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka (TWR), stanowiącej podstawę jego teorii teorii wielości rzeczywistości w sztuce (TWRS). Przedstawiam i oceniam krytycznie błędne przekonania (o TWR i TWRS) znajdujące się w literaturze przedmiotu. Celem mojego artykułu jest oryginalne przedstawienie i dyskusja psychologicznych podstaw teorii sztuki Chwistka. W szczególności są to: (1) dwa znaczenia wyrażenia „dzieło sztuki” wywnioskowane na podstawie dwóch relacji: dzieło – przeżycie entuzjazmu oraz dzieło – przeżycie estetyczne; (2) dwa znaczenia wyrażenia „treść dzieła sztuki”; (3) relacje pomiędzy aksjomatami (przekonaniami) TWR oraz środkami każdego typu sztuki w ramach TWRS.

Słowa kluczowe: Chwistek, teoria sztuki, teoria wielości rzeczywistości, logika, aksjomat

PODSTAWY FILOZOFICZNE TEORII WIELOŚCI RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE

Podstawą filozoficzną teorii wielości rzeczywistości w sztuce jest teoria wielości rzeczywistości. Idea wielości rzeczywistości (a konkretnie: światów doświadczeń) została wprowadzona przez Leona Chwistka w pracy *Sens i rzeczywistość* (Chwistek 2004a, tekst został ukończony w 1916 roku), potem wstępnie zaksjomatyzowana w *Trzech odczytach odnoszących się do pojęcia istnienia* (Chwistek 1917). Zaksjomatyzowana postać teorii wielości rzeczywistości pojawiła się cztery lata później w pracy *Wielość rzeczywistości* (Chwistek 1961: 30–105). Właśnie tę postać przedstawię, pomijając późniejsze poglądy Chwistka z *Granic nauki* (Chwistek 1935), w których swoją teorię wyklada jako system indywidualny, pomijając ustalane kilkanaście lat wcześniej aksjomaty (Chwistek 1933: 65–140; 1935: 236–261). Niemniej jednak, jak wykazuje Karol Chrobak, cytując list Chwistka do tłumaczki *Granic nauki* na język angielski, Helen Brodie, nie oznacza to, że Chwistek w *Granicach nauki* porzucił swoją koncepcję wielości rzeczywistości: „nie zrezygnowałem z tej koncepcji, chociaż myślę, że ma ona znaczenie wyłącznie teoretyczne” (Chrobak 2004: 113).

* Adres do korespondencji: Gabriel Bednarz, Instytut Filozofii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków; e-mail: gabriel_bednarz@wp.pl.

Teoria Chwistka opisuje cztery rzeczywistości: (A) rzeczywistość rzeczy (albo praktyczną), (B) rzeczywistość fizykalną (nauk szczegółowych), (C) rzeczywistość wrażeń i (D) rzeczywistość wyobrażeń. Dla każdej rzeczywistości (A, B, C, D) istnieje wyznaczający ją zbiór aksjomatów. Pojęcia pierwotne teorii, zawarte w funkcjach zdaniowych, są następujące: x jest bezpośrednio dane (bx), x jest rzeczywiste (ix), x jest widzialne (wx), x jest widzialne na jawie (wjx), x jest widzialne w warunkach normalnych (wnx), x jest częścią y ($x \subset y$). Lista aksjomatów teorii jest następująca:

1. $\forall x (bx \rightarrow ix)$,
2. $\forall x (wx \rightarrow ix)$,
- 3a. $\forall x (ix \rightarrow wx \vee bx)$,
- 3b. $\exists x [(\sim wx \wedge \sim bx) \wedge ix]$,
- 4a. $\forall x (wx \equiv wjx)$,
- 4b. $\exists x \sim (wx \equiv wjx)$,
- 4c. $\forall x (wx \equiv wnx)$,
- 4d. $\exists x \sim (wx \equiv wnx)$,
- 5a. $\forall x [\exists y (x \subset y \wedge iy) \rightarrow ix]$,
- 5b. $\forall x [\exists y (y \subset x \wedge iy) \rightarrow ix]$ (Surma 2013: 92–93).

Aksjomatyka (A) jest zbiorem {1, 2, 3b, 4a, 4c, 5a, 5b}, (B) – {1, 2, 3b, 4a, 4d, 5a, 5b}, (C) – {1, 2, 3a, 4a, 4d}, (D) – {1, 2, 3a, 4b, 4d} (Chwistek 2004b: 26–27). Intuicyjne wyjaśnienie podanych aksjomatów nastąpi przy okazji wyłożenia teorii sztuki Chwistka.

Należy dodać (o czym piszę szerzej w części dotyczącej recepcji poglądów Chwistka), że wbrew krytyce Romana Ingardena (Ingarden 1923a, 1923b), rzeczywistości są całkowicie odrębnymi bytami. Spełniają osobno koniunkcje (A, B, C, D) aksjomatów, a w każdej takiej koniunkcji znajduje się co najmniej jeden aksjomat taki, że w innej koniunkcji jest jego negacja.

PODSTAWY PSYCHOLOGICZNE TEORII SZTUKI CHWISTKA

Przedstawiłem strukturę teorii wielości rzeczywistości, aby na niej zbudować teorię wielości rzeczywistości w sztuce. Chwistek w swojej teorii sztuki wychodzi od pojęcia przeżycia odbiorcy w reakcji na dzieło sztuki. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* czytamy: „[...] tam, gdzie nie ma dionizyjskiego szału, gdzie nie ma upojenia, wyrzucającego nas z prawidłowego przebiegu życia, tam nie ma sztuki” (Chwistek 1933: 34). Mamy tu do czynienia z oparciem teorii sztuki na przeżyciu odbiorcy dzieła. W samym pojęciu sztuki kładzie się nacisk nie na jego stronę semantyczną, lecz emocjonalną. Potrzebujemy pewnego zbioru podmiotów, który wyznacza nam pojęcie sztuki przez doznanie szczególnych przeżyć. W tych przeżyciach musi się pojawić pewien „entuzjazm” (Chwistek 1933: 34) podmiotu, który percypuje (lub percypował) dane dzieło.

Widzimy, że ekstensja słowa „sztuka” (lub: „dzieło sztuki”) ustalana jest na podstawie doświadczenia entuzjazmu powstałego w ramach relacji odbiorca (jego przeżycie entuzjazmu) – dzieło. Zanim przejdę do rozważenia podstawy intensji słowa „sztuka”, chciałbym zająć się zagadnieniem stosunku doświadczenia entuzjazmu do przeżycia artystycznego.

O tym ostatnim czytamy u Chwistka: „przeżycie artystyczne prowadzi do przeciwstawienia się przedmiotowi, do zlikwidowania go i do przeciwstawienia mu twórczości własnej, albo też wizji, która zastępuje go w zupełności” (Chwistek 2004b: 325). Przeżycie artystyczne różni się od doświadczenia entuzjazmu, który odrywa nas od codzienności. W pojęciu entuzjazmu nie zakłada się owego uczucia przeciwstawienia się przedmiotowi, które jest istotne dla przeżycia artystycznego. Ale wydaje się, że każde przeżycie artystyczne zakłada silny entuzjazm. Stąd moglibyśmy powiedzieć, że każde przeżycie artystyczne jest doświadczeniem entuzjazmu, ale nie każdy entuzjazm wiąże się z przeżyciem artystycznym. Ostatnie jest bardziej aktywne: kierujemy się w nim ku twórczości własnej.

W tym miejscu należy dookreślić jeszcze pojęcie entuzjazmu. Jego źródłem jest zdaniem Chwistka formalna i treściowa nowość: „nowość, brak podobieństwa do tego, do czego się przywykło i trudność dotarcia do dna, trudność zrozumienia w pierwszej chwili [...]” (Chwistek 1961: 176). Dalej czytamy: „sztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów i kodeksów” (Chwistek 1961: 178). Wynika stąd, że warunek nowości jest konieczny również dla przeżycia artystycznego. Istotne dla entuzjazmu jest doświadczenie jakości prostej, czyli niedefiniowalnej. Musi być ona obecna również w przeżyciu artystycznym i w takim tylko zakresie przeżycie artystyczne jest niedefiniowalne.

Jak już wspomniałem, zakres pojęcia sztuki ustala się w teorii Chwistka w wyniku doświadczenia psychologicznego (entuzjazm). Podstawą intensji słowa „sztuka” jest z kolei teoria sztuki zbudowana na gruncie przeżycia estetycznego, nie artystycznego czy przeżycia entuzjazmu. Niemniej jednak nadal teoria wielości rzeczywistości w sztuce jest teorią sztuki, a nie estetyką. Choć Chwistek pisze o przeżyciu estetycznym, punktem wyjścia jego teorii nie są takie wartości estetyczne jak piękno. Poza specyficznym doświadczeniem dzieła sztuki przez podmioty nie zakłada się tutaj żadnych wartości apriorycznych. Dlatego tak naprawdę nie mamy do czynienia u Chwistka ze sztuką, lecz z dziełami sztuki¹ w przeżyciu odbiorcy. Dzieło sztuki nie jest własnością, lecz relacją: przeżycie odbiorcy – dzieło. Z doświadczenia dzieła sztuki przez odbiorcę może powstać nie tylko entuzjazm czy przeżycie artystyczne, ale też przeżycie estetyczne. Jego cel jest poznawczy (Chwistek 2004b: 325). Poszczególne przeżycia estetyczne wyrażone w języku stanowią główny składnik teorii sztuki Chwistka.

Przeżycie estetyczne jest jednostkowe (zawsze doświadcza go jeden podmiot) oraz psychologiczne. O ile w przeżyciu artystycznym czy entuzjazmie koncentrowaliśmy się na emocjonalnej stronie przeżycia, o tyle w przeżyciu estetycznym główną rolę odgrywa aspekt intelektualny (poznawczy). Przeżycie estetyczne nie miałoby znaczenia teoretycznego, gdyby nie było komunikowalne. Teoretycznie i filozoficznie można rozważać przeżycia estetyczne jako ich ekspresje w postaci zdań. Nie każde jednak zdanie na temat dzieła sztuki może zostać uznane za wyraz przeżycia estetycznego. Zdania te muszą zakładać pewną uprzednią wiedzę podmiotu na temat sztuki. Ponadto zdanie informujące o przeżyciu estetycznym powinien poprzedzać ów entuzjazm, o którym wspomniano. Tylko przez bliżej niezdefiniowany przez Chwistka entuzjazm potrafimy odróżnić dzieło sztuki od, na przykład, przedmiotów codziennego użytku, które nie wzbudzają w nas silnych doznań. Kiedy już takiego odróżnienia

¹ Poniżej wskazuję na dwuznaczność pojęcia dzieła sztuki. Dwuznaczność ta wynika z wprowadzenia dwóch typów przeżyć, w których konstituuje się dzieło sztuki: entuzjazmu oraz przeżycia estetycznego.

dokonałiśmy, możemy w procesie intelektualnym dotrzeć do odpowiedniego opisu dzieła sztuki, który pojawia się w przeżyciu estetycznym.

Wydaje się, że początkowy proces powstawania teorii sztuki według Chwistka jest intuicyjny. Oto istnieje pewien zbiór podmiotów, których stan psychiczny zmienia się pod wpływem pewnych artefaktów pretendujących do miana sztuki. Na podstawie powtarzalności zmian tych stanów owe artefakty opatrywane są pewnym predykatem, np. „*x* jest dziełem sztuki”. Następnie, dzięki wystąpieniu przeżyć estetycznych, powstaje językowy opis tego dzieła. Może on zawierać informacje o zastosowanych w dziele rozwiązaniach. Nie muszą to być rozwiązania, o których wiedział artysta (stąd między innymi różnica pomiędzy teorią sztuki a psychologią twórczości), wystarczy, by dały się one wyraźnie wyodrębnić, np. zastosowanie stref kolorystycznych w dziele sztuki często można łatwo zauważyć (co nie znaczy, że artysta, który je stworzył, był w tym przypadku świadomym strefistą).

TREŚĆ DZIEŁA SZTUKI. ZASIĘG TEORII SZTUKI CHWISTKA

Teoria wielości rzeczywistości w sztuce powstała w 1918 roku, gdy ukazał się artykuł Chwistka pod tytułem *Wielość rzeczywistości w sztuce*. Teza tego artykułu jest następująca: „różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości” (Chwistek 2004b: 3). W dalszej części będę wyjaśniał, na czym owa (ściśła) odpowiedniość miałyby polegać. Przed przystąpieniem do przedstawienia poszczególnych rodzajów sztuki należy zapytać o jej zasięg. Z powyższego twierdzenia widać, że dotyczy ono typów malarstwa, a nie jakiegokolwiek innej dziedziny sztuki. Nie jest to jednak prawda. Zasięg tej teorii obejmuje dziedziny sztuki, z których zdaniem Chwistka nie sposób wyeliminować pojęcia treści.

Każda z rzeczywistości jest wyznaczona przez treść, którą stanowi odpowiedni zbiór aksjomatów (A, B, C, D). Aby zachodziła ściśła odpowiedniość między typami sztuki a rzeczywistościami, wyznaczonymi przez treść, którą jest aksjomatyka (A, B, C, D), musi istnieć wspólna dla rzeczywistości i typu sztuki płaszczyzna treści. Rzeczywistość posiada pewną treść i jest nią jej teoria. Nie wiemy jednak, czym jest treść w sztuce. Dopiero wtedy bowiem będziemy mogli powiedzieć, że istnieje wspólna płaszczyzna, na podstawie której będzie można ustanowić związek między rzeczywistością a sztuką, płaszczyzna treści.

Chwistek rozważa szerzej dwie koncepcje treści dzieła sztuki (Chwistek 2004b: 48–49). Pierwsza koncepcja utożsamia treść dzieła sztuki ze stanami psychicznymi, które pojawiają się u odbiorcy. Chwistek odrzuca tę koncepcję, ponieważ nie daje ona jego zdaniem intersubiektywnego kryterium, które pozwalałoby odróżnić dzieła sztuki od tych obiektów, które nimi nie są. Tutaj zarysowuje się sprzeczność z poglądami, które Chwistek głosił w książce *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, ponieważ stamtąd pochodzą uwagi o wzmiankowanym już „entuzjazmie” czy „dionizyjskim szale” (upojeniu, oderwaniu się od analiz intelektualnych tego, co się ogląda). Emocje takie jak entuzjizm są subiektywne, zatem nie mogą stanowić intersubiektywnego kryterium dzieła sztuki. Odpowiedzieć na ten zarzut można na dwa uzupełniające się sposoby. Pierwszy będzie dotyczyć rzekomej płaszczyzny, na której zachodzi wspomniana sprzeczność, drugi ma pokazać, że emocja może stanowić

intersubiektywne kryterium bycia dziełem sztuki. Po pierwsze, możemy przyjąć, że sprzeczność nie polega tu na tym, że w dwóch różnych pracach Chwistka pojawiają się dwa sprzeczne ze sobą twierdzenia: pierwsze (X) mówi, że entuzjazm, który jest stanem psychicznym, jest kryterium dzieła sztuki, natomiast drugie (Y), sprzeczne z (X), mówi, że żaden stan psychiczny nie może być kryterium dzieła sztuki. Otóż w tych dwu twierdzeniach rozmaicie rozumie się pojęcie dzieła sztuki. Jak wykazano wcześniej, entuzjazm, emocja, jest kryterium ekstensji słowa „sztuka”. Pierwsze znaczenie słowa „dzieło sztuki” w pierwszym twierdzeniu należy więc utożsamić z konkretnym obiektem, który pretenduje do miana sztuki. Natomiast intensję „sztuki” tworzy jej teoria, a bierze się ona z jej podstawowego składnika, jakim są przeżycia estetyczne – zorientowane poznawczo doświadczenia wyrażone w języku. Stąd drugie rozumienie słowa „dzieło sztuki” w drugim twierdzeniu można utożsamić z językowym opisem tego dzieła, opisem, który wynika z przeżycia estetycznego. Dlatego wskazane dwa twierdzenia (X, Y) nie muszą być ze sobą sprzeczne. Ponadto nawet sama emocja mogłaby być kryterium intersubiektywnym dzieła sztuki (gdyby jednak przyjąć, że twierdzenia (X) i (Y) są sprzeczne). W naszym empirycznym badaniu tego, co jest dziełem sztuki, a co nie, zawsze bierzemy pewien zbiór podmiotów. Zakładając, że pojęcie entuzjazmu jest dla nich zrozumiałe, większość, w ramach prostego badania socjo- i psychologicznego, mogłaby zdecydować, co mniej lub bardziej zasługuje na miano dzieła sztuki.

Druga, uznana przez Chwistka, koncepcja treści dzieła sztuki głosi, że jego treścią są elementy rzeczywistości. W takiej sytuacji związek treściowy pomiędzy rzeczywistością a sztuką zostaje ustanowiony. Jeżeli treścią dzieła sztuki są elementy rzeczywistości, to jego związku z rzeczywistością będziemy szukać w takiej rzeczywistości, która odpowiada owemu dziełu. Taka rzeczywistość zawsze istnieje, ponieważ cztery rzeczywistości, dzięki zdefiniowaniu ich przez odpowiednie aksjomaty, wyczerpują całe uniwersum. Dzieło sztuki jest obiektem w ramach pewnej rzeczywistości. Związany jest z nim pewien opis wynikający z przeżycia estetycznego. Jak się za chwilę okaże, to, że treścią dzieła są elementy rzeczywistości, nie oznacza tylko tego, że to dzieło jest po prostu elementem pewnej rzeczywistości.

Rozważmy teraz zakres dziedzin sztuki, które obejmuje teoria sztuki Chwistka. Na początku tego rozdziału wspomniano, że do owych dziedzin należy nie tylko malarstwo, jak mogłoby wynikać z przytoczonego twierdzenia o odpowiedniości między typami sztuki a rzeczywistościami. Po tym jak Chwistek w rozprawie *Wielość rzeczywistości* wypowiada uznaną przez siebie koncepcję treści dzieła sztuki, treści jako elementów rzeczywistości, następuje istotny dla naszych rozważań fragment.

Elementy te spotykamy w malarstwie i rzeźbie wszystkich wieków i wszystkich narodów, począwszy od naturalistycznych niemal malowideł przedhistorycznych, a skończywszy na sztuce doby ostatniej. Podobne zjawisko występuje w poezji. Poezja posługuje się **zdaniami posiadającymi mniej lub więcej określony sens, który polega na stwierdzeniu pewnych stosunków zachodzących pomiędzy elementami rzeczywistości** [wyróżnienie moje] lub świata idealnego. [...] W przeciwieństwie do malarstwa, rzeźby i poezji, sztuki takie, jak muzyka, taniec, architektura i ornamentyka, jakkolwiek czasem posługują się elementami rzeczywistości (głosy przyrody w muzyce, sceny z życia w tańcu, konary drzew w architekturze, liście lub kwiaty w ornamentyce), posiadają pomimo to wielką łatwość zupełnego wyeliminowania tych elementów. Z tego powodu możemy uważać sztuki te za pozbawione treści (Chwistek 2004b: 49).

Jak wynika z przytoczonego fragmentu, w szczególności tekstu wyróżnionego, dzieło sztuki nie tylko jest samo w sobie, jako materialny obiekt, elementem pewnej rzeczywistości. To, iż jego treścią są elementy rzeczywistości, znaczy, że dzieło sztuki samo jest znakiem tych elementów. Jakie dziedziny sztuki obejmuje teoria Chwistka? W świetle powyższego cytatu tymi dziedzinami sztuki są malarstwo, rzeźba i poezja. Ta teoria z założenia nie obejmuje pozostałych dziedzin, z których, jak mniema Chwistek, pojęcie treści można łatwo wyeliminować. W następnym rozdziale zaproponuję praktyczne wyjaśnienie związku sztuki z rzeczywistością na płaszczyźnie treści (teorii) oraz przedstawię cztery typy w sztuce.

Chwistek dodatkowo (Chwistek 2004b: 65–66) pisze w kontekście poezji o możliwości rozmaitego rozumienia słowa „sens”, co implikuje hierarchię jego znaczeń od najmniej do najbardziej ścisłych, wskazujących jednoznacznie na elementy rzeczywistości. Gdyby taką hierarchię zastosować do teorii sztuki Chwistka w jej zakresie obejmującym teksty literackie, wówczas można by uznać, że teoria ta obejmuje również prozę czy dramat. Sam Chwistek daje też powody, by włączyć do jego teorii sztuki kabaret (Chwistek 1961: 290), ogólnie: sztukę bawienia się. Podobnie rzecz się ma ze sztuką filmową: „jeśli ktoś jednak poznał jakies zajmujące filmy, które wzbudziły w nim entuzjazm wielkiej sztuki, to uzna kino za sztukę” (Chwistek 1961: 137).

CZTERY TYPY W MALARSTWIE, RZEźBIE I POEZJI

Cztery typy sztuki bazują na czterech rzeczywistościach, wyznaczonych przez teorię (aksjomaty). Artysta, stwarzając dzieło, realizuje pewien typ sztuki, a tym samym jego praktyka jest podporządkowana (świadomie bądź nie) pewnym dyrektywom, które są aksjomatami wyznaczającymi rzeczywistość odpowiadającą danemu typowi. Jeżeli artysta realizuje pewien typ sztuki wyznaczony przez aksjomaty, to możemy nazwać je przekonaniem tego artysty. Przekonania podmiotu mają wpływ na jego ekspresję². Możemy zatem stwierdzić, że teoria (przekonania) do pewnego stopnia kształtuje sposób, w jaki człowiek działa. Widać więc, jak można dzieło sztuki (i typ, do którego należy) przyporządkować do konkretnej rzeczywistości i jej teorii, która wpływa na sposób ekspresji podmiotu i postać dzieła sztuki. Artysta zatem powinien według teorii sztuki Chwistka żywić pewne przekonania, które określają dany typ sztuki. Początki takiej interpretacji można znaleźć w głównej pracy T. Kostyrko na temat teorii sztuki Chwistka: „[...] w każdym okresie kulturowym, między charakterystyczną dla niego postawą poznawczą a produktami działalności artystycznej człowieka zachodzi ścisły związek, wyrażający się w typie (kierunku) dzieła sztuki. Zależność tę determinuje typ rzeczywistości, w jakiej znajdował się artysta tworząc dane dzieło, inaczej mówiąc, jakie żywił

² Z takim poglądem w kontekście teorii Chwistka polemizuje Witold Kalinowski (Kalinowski 1975: 237). Jest on przekonany, że to rzeczywistość determinuje przekonania podmiotu. Po pierwsze, Kalinowski posługuje się w swoim artykule pojęciem rzeczywistości nie tożsamym z pojęciem Chwistka, stąd jego krytyka jest bezprzedmiotowa. Po drugie, gdyby przyjąć, że istnieje pewna rzeczywistość przedaksjomatyczna fundująca pozostałe, to jej wpływ na podmiot nie wyklucza tezy, z którą polemizuje Kalinowski. Tezę tę należy przyjąć wobec współczesnych osiągnięć psychologii demonstrujących wpływ przekonań na zachowanie podmiotu (Ellis 1998).

przekonania odnośnie do rzeczywistości” (Kostyrko 1995: 65). Opisując poszczególne typy sztuki, pokażę, z jakimi wymienionymi do tej pory aksjomatami można je powiązać.

Warto dodać, że teoria wielości rzeczywistości w sztuce miała za zadanie usprawiedliwić odmienne od naturalizmu kierunki w sztuce (Chwistek 2004b: 48). Gdy patrzymy na *Damę z gronostajem*, oceniamy to dzieło według innych kryteriów niż na przykład abstrakcyjny obraz Marka Rothko. Niemniej jednak zarówno dzieła Leonarda, jak pewne dzieła Rothko uznaje się za sztukę. Teoria wielości rzeczywistości oraz teoria sztuki Chwistka mają nam uświadomić, że istnieje wiele spojrzeń na świat, a tym samym wiele zbiorów kryteriów oceny efektów działań człowieka.

Przedstawiając poszczególne typy, będę trzymać się następującego porządku opisu. Najpierw wymienię kluczowe problemy dla określonego typu. Potem omówię środki służące do ich rozwiązania. Następnie przeanalizuję związek danego typu sztuki z odpowiadającą mu rzeczywistością i jej teorią. Na koniec podam przykłady stylów lub dzieł sztuki, które należą do określonego typu.

Pierwszym typem sztuki jest prymitywizm (Chwistek 2004b: 10). Chwistek stwierdza, że głównym problemem prymitywizmu jest (praktyczna) odpowiedź na pytanie, „jakie są rzeczy” (Chwistek 2004b: 10). Nie mamy tutaj do czynienia z odzwierciedlaniem danej rzeczy tak, jak czyni to naturalizm. Ponieważ prymitywizm odpowiada rzeczywistości rzeczy (rzeczywistości praktycznej), cechuje go nakierowanie na pewien cel. Artysta tworzący na sposób prymitywistyczny powinien najpierw zorientować się w celu, jaki będzie spełniać jego dzieło. Gdyby tworzył na przykład portret kochanka dla osoby w nim zakochanej, wówczas prymitywizm wymagałby pewnych idealizacji, na przykład podkreślenia rysów twarzy tak, aby portret spełniał swoją funkcję symboliczną. Ogólnie: dzieło sztuki powinno spełniać swoją funkcję wyznaczoną przez nie-artystów lub wyznaczoną przez uczucia i cele życiowe.

Środki, jakimi dysponuje prymitywista, nie mogą wkraczać na teren środków, którymi posługuje się na przykład naturalista. Stąd choćby wierne odtwarzanie natury jest wykluczone. Prymitywista nie będzie stosował urządzeń w rodzaju *camera obscura* czy *camera lucida*. Podobnie nie musi być wierny anatomii ani perspektywie czy optyce. Wydawałoby się, że powstaje stąd wielka dowolność przedstawienia, która uniemożliwiłaby ocenę dzieła. Tak jednak nie jest, ponieważ środkiem, którym posługuje się prymitywista, są wzorce albo szablony, ukazujące na przykład obowiązujące atrybuty postaci, jaką artysta chce przedstawić. Te wzorce reprezentują przekonania, które artysta uznaje za dyrektywy. Przekonania te określają, jak dana rzecz powinna zostać przedstawiona w dziele.

Prymitywizm wywodzi się z rzeczywistości rzeczy (praktycznej, popularnej). W niej obowiązywał między innymi aksjomat, według którego nie wszystko to, co jest rzeczywiste, jest aktualnie widzialne lub bezpośrednio dane (3b). Istotnie, gdyby obowiązywała negacja tego aksjomatu, prymitywizm musiałby odtwarzać wyłącznie ludzkie wrażenia (to, co aktualnie widziane), a tak przecież nie jest. Przedstawienia rzeczy biorą się, jak już wspomniano, z przekonań osoby zamawiającej dane dzieło lub ogólnie z ludzkich przekonań, których odbicie można dostrzec we wzorcach i szablonach będących jakby instrukcjami przedstawiania określonej rzeczy. Oprócz tego w rzeczywistości rzeczy obowiązuje aksjomat (4a), który utożsamia pojęcie widzialności z pojęciem widzialności na jawie. Gdyby ten aksjomat nie obowiązywał, wówczas artysta mógłby na przykład powoływać się na marzenia senne

(widzenie nie na jawie), lecz prymitywizm według Chwistka odzwierciedla pewne szablony, a nie sny. Niemniej jednak nie jest wykluczone, że owe szablony powstały właśnie z ludzkich marzeń. Trudność, która się tutaj zarysowuje, można rozwiązać, gdyby przyjąć, że marzenia pojawiające się poza kontekstem jawy nie mogą zostać wyrażone w postaci przekonań w pewnym języku, a tym samym nie mogłyby – w przeciwieństwie do przekonań – złożyć się na pewien wzorzec. Jest to jednak wątpliwe, stąd owa trudność zostaje utrzymana. Polega ona na tym, że prymitywista mógłby wzorować swoją pracę na zaprzeczeniu aksjomatowi (4a) fundującemu rzeczywistość praktyczną, z której wywodzi się prymitywizm.

Do prymitywistów zaliczyć można Celnika (Henri Rousseau) czy Nikifora. Chwistek za prymitywistyczne uznaje malarstwo i rzeźbę starożytnego Wschodu czy Grecji (Chwistek 2004b: 12). Średniowieczne przedstawienia świętych wraz z ich atrybutami określonymi przez wzorzec – również należą do prymitywizmu.

Drugim typem sztuki jest realizm (Chwistek 2004b: 12). Problem, jaki zostaje w nim postawiony, określa Chwistek w następujący sposób: „jaki są stosunki pomiędzy rzeczami, źródłami światła i widzem?” (Chwistek 2004b: 12). Również w ramach tego typu realizowany jest pewien cel i wzorzec. Moglibyśmy go nazwać wzorcem obiektywnego wyglądu zewnętrznego świata, takiego wyglądu niezniekształconego, który jawi nam się w lustrze. Celem sztuki naturalistycznej nie jest odzwierciedlanie przekonań pewnego zbioru osób na temat świata, lecz jego obiektywna prezentacja. Chwistek natomiast pisze: „schematów tych [fizykalnych] nie uważa [malarz realista] za dane *a priori*, jak to czyni prymityw, lecz stawia je przed sobą jako ideał, do którego systematycznie można się przybliżyć” (Chwistek 2004b: 12). Nie wydaje się to przekonujące wyłączenie różnicy pomiędzy naturalizmem a prymitywizmem, ponieważ wzorce czy schematy naturalizmu też są *a priori*, gdyż są to pewne idealizacje naszego sposobu postrzegania rzeczy. Można by jednak powiedzieć, że te wzorce pochodzą z doświadczenia, ale jeżeli nie są one w czystym sensie *a priori* (przed doświadczeniem), to także schematy prymitywizmu nie są w czystym sensie *a priori*, ponieważ pochodzą z pewnych doświadczeń. Różnicę istotną mogłoby tu wskazać zdefiniowanie różnicy między doświadczeniem w ramach naturalizmu a doświadczeniem w ramach prymitywizmu. Pierwsze byłoby oparte na naukach szczegółowych, natomiast drugie mogłoby być oparte na właściwie dowolnym przekonaniu, które nie koliduje z praktycznym działaniem.

W ten sposób możemy przejść do środków, jakich używa naturalizm, by odzwierciedlić rzeczywistość fizykalną. Rzeczywistość ta utworzona jest na podstawie nauk szczegółowych, przy czym w polu naszego zainteresowania pozostaną te nauki, które wiążą się bezpośrednio z dziedziną sztuki należąca do zasięgu teorii Chwistka, na przykład z malarstwem. Oto malarz-realista nie czerpie z popularnych przekonań na temat przedmiotu, który chce przedstawić, ani też nie próbuje uchwycić go jak najszybciej, np. *alla prima*, lecz spędza długie godziny na studiowaniu go z natury. Ale warunki oświetleniowe w czasie pracy ulegają zmianie – nie jest to przeszkodą, ponieważ ów malarz nie jest impresjonistą i może posłużyć się szczegółową wiedzą w celu uzupełnienia lub uspoźnienia obserwacji przedmiotu z różnych odcinków czasu. Posłuży się on anatomią, gdy maluje człowieka, perspektywą oraz optyką (np. faktem, że strona przedmiotu w cieniu może być oświetlana przez jasną powierzchnię znajdującą się naprzeciw niej).

Związek realizmu (ewentualnie: naturalizmu) z rzeczywistością fizykalną wygląda następująco. Po pierwsze, dla aksjomatów (3a, 3b) oddzielających fenomenalizm od realizmu

(filozoficznego) związek ten wygląda podobnie jak w wypadku prymitywizmu. Gdyby w ramach realizmu obowiązywał aksjomat (3a), wówczas przy założeniu, że podmiot powinien mieć spójne przekonania, artysta nie mógłby wychodzić poza te informacje, których dostarczają mu ulotne wrażenia. Również w realizmie mamy do czynienia z utożsamieniem widzenia z widzeniem na jawie. Realizm od prymitywizmu odróżnia się tym, że w pierwszym obowiązuje aksjomat (4d): istnieje więc takie x , które jest widzialne, lecz nie jest widzialne w warunkach normalnych. Istotnie, obraz realisty ukazujący pewien obiekt nie musi pokazywać go według pewnego schematu prymitywistycznego, w którym wszystko jest wyraźnie przedstawione. Realista nie musi przedstawiać przedmiotu na przykład w wyraźnym lub jasnym oświetleniu. Może przedstawić obiekt znajdujący się na przykład we mgle. W ten sposób realizm nie musi odnosić się do pojęcia widzenia w warunkach normalnych.

Do przedstawicieli sztuki realistycznej zaliczyć należy werystów (E. Zola) i naturalistów (G. Courbet). Wcześniej realizm zaczęli uprawiać da Vinci, Michał Anioł, Rafael. Tycjan czy J. Tintoretto zdaniem Chwistka reprezentują typ pośredni w malarstwie: pośredni pomiędzy realizmem a prymitywizmem³.

Trzecim typem sztuki jest impresjonizm. Zasadnicze zagadnienie impresjonisty brzmi: „jak zanotować to, co widzę w danym momencie?” (Chwistek 2004b: 14). Chwistek stwierdza, że jest ono niezależne od żadnej teorii i czysto techniczne. Rozwiązanie jego przynosi bowiem praktyka skupienia się na tym, co się w danym momencie percypuje. Oczywiście przez moment rozumie się tutaj nie beczasową chwilę, lecz pewien odcinek czasu – krótszy jednak zdecydowanie od tego, w którym realista wykonuje swoje dzieło. Realista ponadto nie musi przejmować się ciągłością czasu, w którym tworzy. Dla impresjonisty wydaje się to kluczowe, gdyż przerwanie pracy na pewien czas może oznaczać zmianę warunków w rzeczywistości wrażeń (impresji).

Środki impresjonisty ograniczają się do wnikliwej obserwacji. Nie musi się on stosować do żadnej teorii, której wymaga realizm. Znaczenie ma tutaj abstrahowanie impresjonisty od wiedzy, której nie można byłoby pozyskać z bezpośredniej obserwacji. Dla osoby zajmującej się malarstwem ważne są ćwiczenia w rodzaju *croquis* oraz malarstwo *alla prima* (Chwistek 2004b: 14). Twórczość impresjonisty ogranicza się do zdania relacji z momentu – możliwie jak najkrótszego odcinka czasu.

Twórczość impresjonisty odpowiada rzeczywistości wrażeń. Ta należy razem z rzeczywistością wyobrażeń do fenomenalizmu. Fenomenalizm odróżnia od filozoficznego realizmu obecność aksjomatu (3a): wszystko, co jest rzeczywiste, pochodzi z wrażeń (jest widzialne lub bezpośrednio dane). Rzeczywiste są wyłącznie impresje. Ale w odróżnieniu od rzeczywistości wyobrażeń (i podobnie jak w rzeczywistości rzeczy i fizycznej) mamy aksjomat (4a). Oznacza to, że impresjonista nie może zdawać relacji z tego, co na przykład zostało mu podyktowane we śnie lub w stanie upojenia. Aksjomat (4a) zabrania mu tego, ograniczając widzenie do widzenia na jawie. Lecz nie musi on zdawać takiej relacji z widzenia w warunkach normalnych pewnych obiektów. Obiekt bowiem w rzeczywistości wrażeń może być rzeczywisty, nawet gdy jest widziany w warunkach anormalnych (por. aksjomat (4d)).

³ Autor artykułu omawia problem ugruntowania typów pośrednich w ontologii L. Chwistka (Bednarz 2017: 25–38).

Do impresjonistów mogą należeć C. Monet, C. Pissarro czy E. Degas. Należą do nich również poeci, np. P. Verlaine. Chwistek zalicza neoimpresjonistów do malarzy typu pośredniego pomiędzy prymitywizmem a impresjonizmem (Chwistek 2004b: 15).

Ostatnim, czwartym, typem sztuki jest futuryzm. Należy wyjaśnić, że pod tym pojęciem Chwistek nie rozumie futuryzmu jako kierunku sztuki początku XX wieku, lecz w ogóle sztukę awangardową, także tę, która nastąpi w przyszłości (Chwistek 2004b: 17). Główne zagadnienie tak rozumianego futuryzmu jest więc bardziej ogólne i brzmi ono: „jak wybrać spośród ogółu wrażeń reprodukowanych lub zmysłowych te wrażenia, które stanowią w przeciwieństwie do pozostałych zasadnicze elementy rzeczywistości?” (Chwistek 2004b: 15). Po pierwsze, mamy tu do czynienia z pojęciem „wrażenia reprodukowanego”. Jest ono przypomnieniem wrażenia względnie stałego, niepodległego naszej woli, z rzeczywistości impresji. Może być też ono kombinacją takich wrażeń – jak na przykład wizerunek sfinksa. Po drugie, sam Chwistek stwierdza, że użyte w wyrażonym zagadnieniu słowo „zasadnicze” (elementy rzeczywistości) jest niejasne, lecz jest to właśnie cechą istotną futuryzmu, który może zawierać wiele kierunków sztuki. (Pojęcie typu sztuki jest więc szersze od pojęcia kierunku).

Środkiem odpowiedzi na powyższe pytanie jest dla futurysty notowanie owych wrażeń reprodukowanych. Nie jest on jednak – jak impresjonista – uzależniony od momentalności danego wrażenia, choć wizje zazwyczaj są ulotne. Może on złączyć na przykład dwie wizje powstałe w jego umyśle w odległych od siebie odcinkach czasu. Zasadniczo zadanie futurysty polega na zagłębieniu się w sferę wrażeń wewnętrznych. Choć możliwe są wizje (wrażenia wewnętrzne) wyjątkowo stałe, to jednak najczęściej są one ulotne, jak już wspomniano. Względna stałość wrażeń impresjonisty bierze się z ich niezależności od jego woli. Wizje natomiast są od niej zależne i niestałe. Stąd widać szczególny akcent, jaki futuryzm kładzie na wolę indywidualną w powstawaniu dzieła sztuki czwartego typu.

Wrażenia reprodukowane, którymi wyłącznie posługuje się futurysta, są wrażeniami po prostu, co jest zgodne z tym, że w rzeczywistości wyobrażeń, z której wywodzi się futuryzm, obowiązuje aksjomat (3a). W rzeczywistości wyobrażeń obowiązują ponadto aksjomaty (4b, 4d). Futurysta nie ma powodu do ograniczania się do widzenia w warunkach normalnych (4d). Futuryzm jako jedyny ze wszystkich typów sztuki stosuje się do aksjomatu (4b), który przeczy utożsamieniu widzialności z widzialnością na jawie. Wrażenie reprodukowane, tworzywo nowej sztuki, powstać może we śnie.

Jak już powiedziano, futuryzm może zawierać w sobie wiele kierunków sztuki. Zaliczyć można do niego futuryzm w wąskim sensie (jako kierunek awangardowy sztuki początku XX wieku), surrealizm czy dadaizm. Definicję tę można rozszerzyć o wszystkie kierunki w sztuce awangardowej, które nastąpiły po drugiej wojnie światowej (Chwistek 2004b: 17).

Po przedstawieniu wszystkich czterech typów sztuki należy uznać słuszność hipotezy postawionej przez K. Chrobaka w jego artykule *Trzy oblicza Leona Chwistka*. Głosi ona, że „wszystkie [rzeczywistości] można uporządkować na skali rozpościerającej się od tych najbardziej rzeczowych, wobec których człowiek pozostaje jedynie biernym obserwatorem, aż po te wysoce angażujące ludzką kreatywność” (Chrobak 2015: 13). Nie tylko rzeczywistości można w ten sposób uporządkować – również typy sztuki. Futuryzm jest takim typem, który pozwala na największą dowolność w zakresie twórczości artystycznej.

RECEPCJA POGLĄDÓW CHWISTKA

Literaturę krytyczną odnoszącą się do poglądów Leona Chwistka można podzielić na tę przedwojenną i powojenną. Do przedwojennej, filozoficznej literatury przedmiotu należą głównie prace następujących autorów: Kazimierz Błeszyński, Roman Ingarden, Karol Irzykowski, Tadeusz Kotarbiński, Joahim Metallmann, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Szczególnie interesujące są prace R. Ingardena i S.I. Witkiewicza, tworzą one bowiem dłuższą polemikę z autorem teorii wielości rzeczywistości. Do powojennej literatury przedmiotu należą głównie prace następujących autorów: Hubert Bożek, Karol Chrobak, Karol Estreicher, Jacek Juliusz Jadacki, Witold Kalinowski, Teresa Kostyrko, Kazimierz Pasenkiewicz, Piotr Surma, Krystyna Zwolińska. Obszerne opracowania poglądów L. Chwistka stanowią książki K. Chrobaka (2004) i T. Kostyrko (1995). Przedwojenna literatura przedmiotu jest bardziej polemiczna od powojennej. Nierzadko opiera się ona na założeniach niezgodnych z pismami Chwistka lub popełniane są w niej błędy natury logicznej.

Kotarbiński w recenzji przekonuje, nie uzasadniając swojej tezy, że cztery rzeczywistości Chwistka biorą się z czterech typów w malarstwie. „Skąd się jednak biorą cztery światy, miast dwu? Nie skądinąd, jak tylko z rozmyślań nad typami malarstwa! I dlatego tak gładko, z pozoru przynajmniej, stosują się do malarstwa w wykładzie autora owe cztery pojęcia rzeczywistości” (Kotarbiński 1922: 428). Jest to niezgodne z założeniami Chwistka, który wskazuje w pracy *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1918), że teoria wielości rzeczywistości stanowi ontologiczną podstawę wielości rzeczywistości w sztuce (a więc czterech typów w malarstwie) (Chwistek 2004b: 3). Podobny błąd pominięcia informacji popełnia Błeszyński. Zarzuca Chwistkowi, że w swojej teorii sztuki nie uwzględnia płynnych przejść pomiędzy typami malarstwa (prymitywizm, naturalizm, impresjonizm, futurizm i nowa sztuka) (Błeszyński 1922: 328–329), lecz Chwistek właśnie to czyni, gdy pisze o „typach pośrednich”, do których jego zdaniem należy na przykład malarstwo Tintoretta (typ pośredni pomiędzy prymitywizmem a realizmem) czy postimpresjonistów (których lokuje między prymitywistami a impresjonistami) (Chwistek 2004b: 10–17). Błeszyński nie zgadza się też na pluralizm światów, jednak argument, który podaje, nie jest wystarczający. Mówi on bowiem o istotnej treści pojęcia rzeczywistości, mianowicie jedności (Błeszyński 1922: 322). Lecz wówczas musielibyśmy przyjąć istnienie przedmiotów posiadających sprzeczne własności, gdyż jedna rzeczywistość musiałaby być wyznaczona przez sprzeczne aksjomaty: wszystko, co rzeczywiste, jest widzialne lub bezpośrednio dane oraz jego negację (por. aksjomaty 3a i 3b). Są to dwa poglądy wyrażające dwa nastawienia filozoficzne: fenomenalizm oraz realizm w odniesieniu do istnienia przedmiotów. Jedna rzeczywistość oznaczałaby uwzględnienie ich obu, co prowadzi do sprzeczności. Metallmann podobnie uznaje tylko jedną rzeczywistość, przyjmując wielość jej obrazów (Metallmann 1934: 52). Chwistek jednak w pracy *Wielość rzeczywistości* pisze: „mówiąc, że chodzi tu o jeden przedmiot rzeczywisty, który ja na dwa sposoby pojmuję, rozstrzygnąłbym tym samym kwestię stosunku rzeczywistości do poznania zmysłowego, co może być dokonane jedynie w drodze dowolnej hipotezy” (Chwistek 1961: 57). A zatem Metallmann, twierdząc, że istnieje jedna rzeczywistość niezależna od jej obrazów, rozstrzyga spór ontologiczny na korzyść istnienia przedmiotów zewnętrznych, niezależnych od poznającego podmiotu. Uzyskamy jednak pełniejsze spektrum poglądów

i lepszy w nie wgląd, jeśli powstrzymamy się od rozstrzygnięcia, które u swych początków jest dowolne. Jest takie, ponieważ przyjęcie wymienionych wyżej koniunkcji aksjomatów danych rzeczywistości jest niezależne od argumentacji logicznej lub empirycznej. Metallmann przyjmuje również (błędnie), że pojęcie widzialności przedmiotu jest równoznaczne z pojęciem bezpośredniego dania tego przedmiotu (Metallmann 1934: 53). Jest to błąd, gdyż Chwistek oddziela od siebie oba pojęcia. Jeżeli coś jest widzialne, to jest bezpośrednio dane, lecz jeżeli coś jest bezpośrednio dane, to nie musi być widzialne, gdyż może być bezpośrednio dane przy udziale zmysłu innego niż wzrok.

S.I. Witkiewicz podejmuje swoją polemikę z teorią sztuki Chwistka w tonie emocjonalnym. Twierdzenia, które są nazbyt niejasne lub mogą dostarczać zbyt wielu interpretacji, by je uwzględnić, pomijam ze względu na brak miejsca. Natomiast można znaleźć w polemice Witkiewicza interesującą pragmatyczną uwagę. Witkacy sądzi, że rzeczywistości pierwszego rzędu może być więcej niż cztery, a nawet nieskończenie wiele, i nic temu – w ramach teorii Chwistka – nie stoi na przeszkodzie (Witkiewicz 2002: 319, 330). Już choćby rzeczywistość wyobrażeń mogłaby zostać podzielona na wiele różnych systemów założeń. Witkacy idzie dalej: twierdzi, że pogląd uznający wielość (a być może i nieskończoność) rzeczywistości i typów w sztuce (z osobnymi dla niej kryteriami) wpływa niekorzystnie na jakość i kondycję sztuki, gdyż o jej wielkości decyduje silne przekonanie twórcy o istnieniu jedynej prawdy absolutnej, do której musi zmierzać (Witkiewicz 2002: 313–331). Jednak wielość rzeczywistości i bazująca na niej wielość typów w sztuce nie jest podstawą oceny wartości artystycznej dzieła⁴, lecz tylko podstawą jego zaklasyfikowania do poszczególnego typu sztuki. Tak więc w systemie Chwistka z poglądu, że istnieje wiele typów w sztuce, nie wynika twierdzenie, że każde dzieło ma wartość artystyczną. Jest to bardzo ważna uwaga, gdyż weryfikuje utarty pogląd wiążący relatywizm w sztuce z całkowitym relatywizmem aksjologicznym. Innymi słowy, wielość typów sztuki nie implikuje nieistnienia wyróżniającej wartości artystycznej, która może być podstawą rangi dzieła, a nie wyłącznie jego klasyfikacji do typu sztuki.

Ingarden w swojej recenzji pracy *Wielość rzeczywistości* sądzi, że Chwistek popada w sprzeczność, gdy twierdzi, że jego rzeczywistości nie mają części wspólnej. Ingarden podaje przykład aksjomatu: jeżeli coś jest bezpośrednio dane, to jest rzeczywiste. Ten aksjomat obowiązuje w każdej rzeczywistości. Wnioskuje stąd Ingarden, że wszystkie przedmioty, które są bezpośrednio dane, należą do wszystkich czterech rzeczywistości (Ingarden 1923a: 100a–100b). Jest to jednak błąd natury logicznej, gdyż aksjomaty wyznaczające daną rzeczywistość nie są połączone alternatywą, lecz koniunkcją, a są one wyznaczone tak, że jeżeli w jednym zestawie jest pewien aksjomat, nazwijmy go A, to w innym obowiązuje negacja tego aksjomatu: $\sim A$. Stąd wykluczone jest zachodzenie na siebie zakresów rzeczywistości. Ingarden podnosi też kwestię odpowiedniości metody konstrukcyjnej (aksjomatycznej) dla rozwiązania problemu rzeczywistości. Jego zdaniem ta metoda jest w tym przypadku nieodpowiednia. Słuszna byłaby jedynie metoda odkrycia, czym jest rzeczywistość, a nie definicyjnej konstrukcji rzeczywistości przez aksjomaty (Ingarden 1923a: 101a–101b). Ale preferowanie metody odkrycia wydaje się sprzeczne z tezą Kanta: „rozum wnika w to tylko,

⁴ Wartość artystyczna dzieła wynika z wystąpienia u odbiorcy entuzjazmu lub przeżycia artystycznego, o których piszę szerzej w dalszej części tekstu.

co sam wedle swego pomysłu (*Entwurf*) wytwarza [...]” (Kant 2001: 34). Nasze poznanie polega tylko na dokładniejszym zrozumieniu tego, co już założyliśmy w danej dziedzinie. Stąd metoda konstrukcyjna nie jest z gruntu zdyskredytowana, a ponadto metoda odkrycia *sensu stricto* może nie istnieć.

Powojenna literatura jest mniej polemiczna. Kostyrko pierwsza podjęła próbę teorio-modelowej interpretacji teorii wielości rzeczywistości (Kostyrko 1968). Jej zdaniem myśl Chwistka antycypuje logiczną teorię modeli, gdyż mówi on o rzeczywistości tak jak o modelu: jako świecie, który wyznaczony jest przez pewne aksjomaty (i, co się nie wyklucza, przez przekonania podmiotu poznającego). Stąd Kostyrko utożsamia rzeczywistość z czymś, co nazywa modelem właściwym. Model odpowiadający rzeczywistości jest właściwy, jeśli w jego uniwersum znajdują się tylko przedmioty wyznaczone przez tę rzeczywistość oraz są one tej samej natury, którą sugeruje nazwa rzeczywistości (a więc np. dla rzeczywistości wrażeń są to wrażenia). Wymienia ona też kryteria dzieła sztuki według Chwistka, w tym jedno, które odnosi się do każdego typu w malarstwie, ale pomija drugie, które dotyczy się niewystępowania w dziele sztuki oscylacji równomiernych jak, zdaniem Chwistka, w ornamentcie.

Chrobaka rozumienie pojęcia rzeczywistości sprowadza się do typu doświadczenia. Twierdzi on, że choć teoria Chwistka została wyrażona w pojęciach ontologicznych, jest ona teorią *stricte* epistemologiczną (Chrobak 2004: 62). Rzeczywistość jest dla Chrobaka doświadczeniem podmiotu, do którego to wniosku dochodzi on, analizując tekst pracy Chwistka, *Sens i rzeczywistość*. Tam jednoznacznie Chwistek mówi o świecie doświadczenia: realistycznym i fenomenalistycznym. Jednak późniejsze prace Chwistka, w których pojawia się po raz pierwszy formalna (aksjomatyczna) charakterystyka teorii wielości rzeczywistości, dają asumpt do wsparcia raczej tezy Kostyrko niż Chrobaka: rzeczywistość jest modelem właściwym. Warto dodać, że interpretacja Chrobaka różni się (i jest pod tym względem lepsza) od interpretacji Metallmanna, Błęszyńskiego czy Ingardena, według których istnieje jedna rzeczywistość, możemy natomiast doświadczać wielości jej obrazów. Chrobak w swojej głównej pracy (Chrobak 2004) nie utrzymuje, że istnieje jedna rzeczywistość i wielość obrazów, lecz tylko wielość rzeczywistości jako typów doświadczeń. Uwalnia się w ten sposób autor od zarzutu, który wskazuje na arbitralne rozstrzygnięcie (bez równouprawnienia) na korzyść realizmu (jednej rzeczywistości).

Kalinowski postawił w pracy *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej* (1973) hipotezę wiążącą teorię sztuki Chwistka w ujęciu socjologiczno-estetycznym sztuki. Chwistek bowiem swoje typy sztuki (prymitywizm, naturalizm, impresjonizm, futuryzm i nowa sztuka) umieszcza na osi historii, od której początków aż po średniowiecze dominował prymitywizm, następnie wraz z rozwojem nauk szczegółowych (anatomia, optyka) – realizm, kolejno: impresjonizm (wiek XIX), wreszcie futuryzm i nowa sztuka (wiek XX). Jest to bardzo schematyczny obraz rozwoju sztuki. Wystarczy wskazać, że sztuka hellenistyczna była realistyczna, a w XIX wieku popularny jest Henri Rousseau, prymitywista. Trudno zatem wykazać konieczność takiego podziału u Chwistka.

Chwistek jednak kładzie nacisk na związek przekonań i sposobu postrzegania z cechami charakterystycznymi dzieł sztuki wytwarzanych w pewnych warunkach. Twierdzi, że zawsze mamy do czynienia z odpowiednością między typem rzeczywistości a typem w sztuce. Stąd sztuka zawsze jest w sensie szerokim: realistyczna. Kalinowski zwraca uwagę, że w tak

szerokim pojęciu realizmu Chwistek miał swojego poprzednika: Stanisława Witkiewicza (por. Nowakowska 1970). Kalinowski ponadto sugeruje prekursorstwo Chwistka wobec myśli Arnolda Hausera i Arnolda Toynbee'ego w jego (Chwistka) sugestii o społecznie kształtowanym sposobie widzenia (Kalinowski 1973: 165).

Pasenkiewicz (1962) w swojej interpretacji z lat sześćdziesiątych popełnia taki sam błąd jak Ingarden, Metallmann i inni, uznając konieczność przyjęcia jednej rzeczywistości w systemie Chwistka, ale ma na poparcie tej tezy interesujący argument. Jego zdaniem z następującego powodu istnieje niepusta część wspólna czterech rzeczywistości: o ile (a jest to wielce prawdopodobne) istnieje podmiot, który, jak często wyraża się Chwistek, przebywa we wszystkich rzeczywistościach. Gdy bowiem zajmujemy się sprawami codziennymi i musimy być nastawieni praktycznie, jesteśmy w rzeczywistości rzeczy, gdy zajmujemy się nauką, jesteśmy w rzeczywistości fizycznej, gdy kontemplujemy wyłącznie wyglądy rzeczy, wówczas znajdujemy się w rzeczywistości wrażeń, gdy zaś na przykład śnimy, wtedy jesteśmy w rzeczywistości wyobrażeń. A więc, zdawałoby się, istnieje jedna rzeczywistość, rzeczywistość podmiotu, który jest ową częścią wspólną wielu rzeczywistości. Jednak jest to błąd Pasenkiewicza, gdyż nigdy nie znajdujemy się w danych dwóch rzeczywistościach jednocześnie. A zatem założenie Chwistka, według którego rzeczywistości są odrębnymi dziedzinami, pozostaje w mocy.

Powyżej scharakteryzowany stan wiedzy wskazuje na niepełność ujęcia myśli Chwistka (m.in. Pasenkiewicz, Ingarden, Witkiewicz, Błeszyński, Metallmann) oraz naszkicowane zadania badawcze w formie hipotez (Kalinowski). Uzasadnia to kontynuowanie problemu, jakim jest krytyczne opracowanie związków teorii sztuki Chwistka z jego założeniami natury filozoficznej.

WNIOSKI

Artykuł oprócz części sprawozdawczej posiada również charakter oryginalny i krytyczny. W moim tekście, po pierwsze, pokazałem niepełność oraz błędy odczytania myśli Chwistka przez autorów z zakresu literatury przedmiotu. W szczególności ważna jest uwaga dotycząca krytyki opinii S.I. Witkiewicza na temat teorii sztuki Chwistka, która to uwaga wskazuje na to, że z relatywizmu dzielącego sztukę na typy nie wynika nieistnienie wartości artystycznej dzieła. Ponadto wykazałem, dlaczego Ingarden myli się, twierdząc, że zakresy rzeczywistości posiadają część wspólną. Po drugie, pokazałem różnicę między entuzjazmem a przeżyciem estetycznym: pierwszy jest bezpośrednią, a drugie zapośredniczoną przez intelekt reakcją na dzieło sztuki. W związku z tym w ramach teorii Chwistka wy dobyłem dwa znaczenia terminu „dzieło sztuki”, czego nie dokonano do tej pory w zakresie literatury dotyczącej Chwistka. Dzieło sztuki istnieje jakby na dwóch płaszczyznach: jako obiekt wyznaczony przez emocjonalny entuzjazm odbiorcy i jako obiekt wyznaczony przez przeżycie estetyczne o charakterze intelektualnym. Po trzecie, zaproponowałem ustalenie relacji logicznej pomiędzy pojęciem entuzjazmu a pojęciem przeżycia artystycznego, wykazując, dlaczego drugie zawiera się w pierwszym. Po czwarte, twórcze jest szersze i sproblematyzowane ujęcie (którego nie ma u Chwistka ani w literaturze przedmiotu) związku treści aksjomatów teorii

wielości rzeczywistości z praktyką artystyczną. Problem konkretnie dotyczy prymitywizmu: wiele wzorców i szablonów, z których korzysta, wynika z wyobrażeń czy nawet marzeń, które należą do rzeczywistości wyobrażeń (wizjonerów). Zakwestionowałem też różnicę między prymitywizmem a realizmem, jaką podaje Chwistek. Ponadto aksjomaty zostały tutaj ujęte jako dyrektywy działania artystycznego będące jego ograniczeniem. Na przykład impresjonista będący fenomenalistą nie może bez popadania w sprzeczność z własnym poglądem ontologicznym używać narzędzi nauk szczegółowych (np. anatomia), które zakładają realizm: istnienie przedmiotów niebezpośrednio danych. Wreszcie pokazałem, jak można bronić tezy, którą Chwistek odrzuca – według której treścią dzieła sztuki są stany psychiczne odbiorcy, który je ogląda.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarz, Gabriel. 2017. *Analiza krytyczna podstaw teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka*, „Estetyka i Krytyka”, 44, 1: 25–38.
- Błęszyński, Kazimierz. 1922. *Filozofia a nowinki w sztuce*, „Przegląd Warszawski”, 15: 309–347.
- Bożek, Hubert. 2014. *Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka. Rys krytyczny*, „Argument”, 4, 2: 405–424.
- Chrobak, Karol. 2004. *Niejedna rzeczywistość*, Kraków: Inter Esse.
- Chrobak, Karol. 2015. *Trzy oblicza Leona Chwistka*, „MOCAK Forum”, 11, 2: 10–17.
- Chwistek, Leon. 1917. *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia*, „Przegląd Filozoficzny”, 2–4, 122–151.
- Chwistek, Leon. 1923. *Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania (Dalszy ciąg dyskusji w sprawie Wielości rzeczywistości)*, „Przegląd Filozoficzny”, 26, 3–4: 175–187.
- Chwistek, Leon. 1924. *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny”, 9, 24: 79–95.
- Chwistek, Leon. 1933. *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Chwistek, Leon. 1935. *Granice nauki*, Lwów – Warszawa: Książnica-Atlas.
- Chwistek, Leon. 1936. *Zagadnienie wiedzy w malarstwie*, „Przegląd Współczesny”, 176: 29–42.
- Chwistek, Leon. 1938. *Przeżycia artystyczne*, „Przegląd Współczesny”, 17, 1: 90–113.
- Chwistek, Leon. 1961. *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 1, Warszawa: PWN.
- Chwistek, Leon. 1963. *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 2, Warszawa: PWN.
- Chwistek, Leon. 2004a. *Sens i rzeczywistość*, Kraków: Inter Esse.
- Chwistek, Leon. 2004b. *Wybór pism estetycznych*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Ellis, Albert. 1998. *Terapia krótkoterminowa: lepiej, głębiej, trwalej*, tłum. A.M. Mydlarska, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Estreicher, Karol. 1971. *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, Roman. 1923a. *Leon Chwistek. Wielość rzeczywistości*, „Ruch Filozoficzny”, 7: 99–101.
- Ingarden, Roman. 1923b. *Uwagi do „Krótkiej rozprawy...”*, „Przegląd Filozoficzny”, 26: 100–104.

- Irzykowski, Karol. 1976. *Na Giewoncie formizmu*, w: Irzykowski Karol i Andrzej Lam (red.), *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 115–143.
- Jadacki, Jacek Juliusz. 1973. *Leona Chwistka poglądy na sztukę*, „*Studia Estetyczne*”, 10: 97–110.
- Jadacki, Jacek Juliusz. 1986. *O poglądach filozoficznych Leona Chwistka*, „*Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*”, 1, 1: 109–133.
- Kalinowski, Witold. 1973. *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Wrocław – Warszawa: Polska Akademia Nauk.
- Kalinowski, Witold. 1975. *Od logistyki do teorii kultury. Wielość rzeczywistości Leona Chwistka*, w: Sław Krzemień-Ojak (red.) i Witold Kalinowski (red.), *Studia z dziejów estetyki polskiej. 1918–1939*, Warszawa: PWN, s. 223–240.
- Kant, Immanuel. 2001. *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty: Wydawnictwo ANTYK.
- Kostyrko, Teresa. 1968. *Interpretacja koncepcji „Wielości rzeczywistości”*, „*Studia Metodologiczne*” 6: 89–105.
- Kostyrko, Teresa. 1995. *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Kotarbiński, Tadeusz. 1922. *Leon Chwistek: Wielość rzeczywistości*. „*Przegląd Warszawski*”, 6: 426–428.
- Metallmann, Joahim. 1934. *Determinizm nauk przyrodniczych*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Nowakowska, Wanda. 1970. *Stanisław Witkiewicz, teoretyk sztuki*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pasenkiewicz, Kazimierz. 1962. *Analiza i krytyka teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka*, „*Studia Filozoficzne*”, 28, 1: 65–93.
- Surma, Piotr. 2013. *Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka*, „*Rocznik Historii Filozofii Polskiej*”, 6: 81–126.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. 1959. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa: PWN.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. 2002. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Warszawa: PIW.
- Zwolińska, Krystyna. 1962. *Pisma estetyczne L. Chwistka*, „*Estetyka*”, 3: 326–328.

THE L. CHWISTEK'S THEORY OF MULTIPLE REALITY IN THE ART

In my article, I briefly present the axioms of Leon Chwistek's theory of manifold reality (TMR). This theory is the basis of his theory of manifold reality in art (TMRA). I present and critically evaluate erroneous beliefs (concerning TMR and TMRA) contained in the literature. The aim of my article is to originally present and discuss psychological foundations of Chwistek's theory of art. In particular, I present and discuss: (1) two meanings of the notion “work of art” derived on the basis of two relations: work – experience of enthusiasm, and work – aesthetic experience; (2) two meanings of the notion “content of the work of art”; (3) relations between the axioms (beliefs) of TMR and means of every type of art contained in TMRA.

Keywords: Chwistek, theory of art, theory of manifold reality, logic, axiom