


Łukasz Rozmarynowski

 <https://orcid.org/0000-0003-0234-693X>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Historii Sztuki

Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką

lukasz.rozmarynowski@amu.edu.pl

MIĘDZY ROZUMEM A INSTYNKTEM TWÓRCZYM LEONA CHWISTKA POGLĄDY NA KRYTYKĘ SZTUKI

Abstrakt

Leon Chwistek był jednym z najważniejszych myślicieli w Polsce okresu międzywojennego. Będąc filozofem, logikiem, artystą i teoretykiem sztuki, niejednokrotnie komentował historyczne i współczesne sobie zjawiska życia artystycznego, a także formułował wyraziste poglądy na temat krytyki sztuki. Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne omówienie tych poglądów i nakreślenie kontekstu, w jakim się one kształtowały. Tym samym w artykule autor odwołuje się nie tylko do osiągnięć teoretyczno-artystycznych Chwistka, ale również do jego filozofii i dokonań naukowych. W tym celu autor prezentuje kluczowe zagadnienia krytyki sztuki Chwistka w układzie problemowym, przeprowadzając analizę treści wybranych wypowiedzi i nakreślając ich konteksty kulturowe. Omówione zostają kolejno następujące aspekty: miejsce krytyki artystycznej w ogólnie pojętym życiu kulturalnym Polski międzywojennej, doświadczenie jako podstawa sądu krytycznego, metodologia pracy krytyka sztuki, kryteria wartościowania dzieł sztuki i postaw twórczych.

Słowa kluczowe:

Leon Chwistek, krytyka artystyczna, pojęcie dzieła sztuki, kryteria wartościowania, postawa twórcza

WPROWADZENIE

Leon Chwistek na tle życia artystycznego w międzywojennej Polsce był postacią wyjątkową. Nie tylko nadał wyrazisty kształt swojej postawie światopoglądowej w postaci teorii wielości rzeczywistości, za pomocą której objaśniał także wiele kluczowych problemów sztuki nowoczesnej, ale również był wybitnym naukowcem – uznanym za granicą logikiem i matematykiem, z którego zdaniem liczył się m.in. sam Bertrand Russell. Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka poglądów tego wyjątkowego artysty na krytykę sztuki. Poglądy te, jak postaram się to poniżej uzasadnić, kształtują pewien obszar refleksji, łączący w sobie wpływy dwóch typów działalności intelektualnej. Mowa o nauce



i sztuce – źródłach unikalnego dla myśli Chwistka sprzężenia, wikłającego w sobie zarówno tytułowy rozum, jak i instynkt twórczy, czyli dwie kategorie poznawcze, których wyraz artysta dawał niejednokrotnie w swoich tekstach krytycznych. Aby opisać to sprzężenie, poddam analizie treści pojawiające się w wybranych wypowiedziach autora *Szermierki*, nakreślając ich konteksty kulturowe, ujawniające klimat intelektualny rzeczywistości historycznej, w jakiej przyszło żyć temu formiście. W kolejnych sekcjach artykułu omówione zostaną następujące zagadnienia: kulturowy wymiar krytyki artystycznej w międzywojennej Polsce, rola doświadczenia w procesie kształtowania sądu krytycznego, metody pracy krytyka sztuki oraz kryteria wartościowania dzieł sztuki i postaw artystycznych. O ile funkcją omówienia pierwszego z tych aspektów jest zarysowanie kontekstu społeczno-historycznego działalności krytycznej Chwistka, o tyle układ treściowy następnych sekcji podporządkowany został artykulacji tezy zasugerowanej tytułem niniejszego tekstu: koncepcja krytyki sztuki Leona Chwistka łączy w sobie elementy zarówno racjonalne (zwykle kojarzone z nauką), jak również – posługując się określeniem samego artysty – instynktowne, związane z intuicją twórczą i wrodzoną człowiekowi potrzebą ekspresji.

KRYTYKA JAKO PRZEJAW PARTYCYPACJI W KULTURZE

„Zabierać się w Polsce do krytyki, to zadanie niewdzięczne, a zarazem niebezpieczne” (Chwistek, 1961c, s. 149). Tymi słowami Leon Chwistek rozpoczął swój odczyt, wygłoszony w październiku 1929 roku w Krakowie. Zacytowana teza nie odnosi się jedynie do krytyki artystycznej, ale do szerszej pojmowanego obszaru refleksji kulturowej, obejmującego także filozofię i sprawy życia społecznego. Chwistek ogólnikowo stwierdził, że środowiska intelektualne w międzywojennej Polsce nie potrafią krytykować samych siebie, a „[o]bawa przed krytyką jest jednym z nałogów niewoli” (1961c, s. 149). Źródłem tego stanu rzeczy doszukiwał się w kontynuacji schematów myślowych ukształtowanych w czasach zaborów, a przede wszystkim w cechujących je niewierze we własne siły twórcze i obawie przed narzuceniem dyktatu innych kultur narodowych (1961c, s. 153). W tak rozumianym polu kulturowym Chwistek postulował potrzebę głoszenia przez inteligencję polską „myśli wyzwolonej”, realizowanej m.in. w działalności Tadeusza Boya-Żeleńskiego, wypowiadającego walkę „głupocie uświęconej autorytetem, niedouczonej uczoneości i pustce ustrojonej w maskę nieodgadnionej głębi” (Chwistek, 1960f, s. 191). W refleksji kulturowej Chwistka jednym z fundamentów myśli wyzwolonej jest właśnie krytyka, tyle że sprawiedliwa, sformułowana jasno i szczerze (Chwistek, 1961c, s. 150). Postulat rzetelnej i konstruktywnej krytyki, realizującej zarysowany w *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* projekt ożywienia rodzimego klimatu intelektualnego, Chwistek starał się realizować w swoich tekstach poświęconych sztuce od pierwszych lat działalności naukowej i artystycznej.

Chwistek uprawiał krytykę artystyczną głównie z pozycji teoretyka sztuki. Jeżeli wypowiadał się na łamach prasy, w artykułach problemowych lub w publikacjach książkowych na tematy związane ze sztuką dawną lub nowoczesną, to czynił to najczęściej z intencją polemiczną. Przywoływane przez niego dzieła (głównie malarskie) i wydarzenia historyczne zawsze zyskiwały w jego refleksji artystycznej aktualizującą formę dyskursywną. Osądzając minione zjawiska artystyczne, Chwistek wielokrotnie próbował wyprowadzić z nich naukę dla teraźniejszości i przyszłości. Pisząc o przeszłości, nigdy nie przyjmował roli dokumentującego minione czasy historyka, dążącego do neutralności w ocenie prezentowanego materiału badawczego. Doceniał te myśli i obrazy, które korespondowały z jego wizją sztuki, dosadnie krytykując tradycje dalekie jego wrażliwości.

Poglądy Chwistka na sztukę ewoluowały w ciągu trzydziestolecia jego działalności komentatorskiej. Rozwijały się one równoległe z prowadzonymi przez niego badaniami naukowymi – najpierw tymi z zakresu psychologii eksperymentalnej, potem logiki i matematyki, a nawet fizyki – jak również z intensywną refleksją filozoficzną, która zaowocowała sformułowaniem pełnej teorii wielości rzeczywistości do połowy lat dwudziestych XX wieku¹ i wielowątkową prezentacją zespołu koncepcji filozoficznych, zbiorczo ujmowanych przez Chwistka terminem „racjonalizmu krytycznego”, którego szczegółowe objaśnienie znaleźć można w *Granicach nauki*, wydanych w 1935 roku. Wspomnienie o dorobku naukowym i filozoficznym Chwistka w kontekście jego poglądów na sztukę jest o tyle istotne, że można w nich dostrzec pewne paralele do metod, zagadnień i twierdzeń stymulujących międzywojenne dyskusje naukowo-filozoficzne, w których Chwistek aktywnie uczestniczył, zarówno w kraju, jak i za granicą.

DOŚWIADCZENIE ŹRÓDŁEM RECEPCJI SZTUKI

Jedną z predyspozycji intelektualnych Chwistka było poleganie na danych płynących z doświadczenia. Zapewne tę skłonność ukształtowały nauki wyniesione z Pracowni Psychologii Doświadczalnej, prowadzonej przez Władysława Heinricha od 1903 roku w Katedrze Fizyki Doświadczalnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Chwistek w 1908 roku prowadził w niej badania nad oscylacjami w postrzeganiu kształtów, czego ukoronowaniem był opublikowany rok później artykuł (Chwistek, 1909, s. 394–413). „Praca doświadczalna przedstawiała dla mnie zawsze niesłychane trudności [...]. Fizykalna koncepcja wszechświata napotykała zawsze stanowczy opór mojego umysłu, a nauka fizyki sprawiała mi

¹ Teoria wielości rzeczywistości doczekała się licznych opracowań naukowych, zob. np.: Chrobak, 2004; Szczepańska-Pabiszczak, 1999; Bednarz, 2017; Bożek, 2014; Mudyń, 2003; Pasenkiewicz, 1962; Surma, 2013; Femiak, 2005; Kostyrko, 1968; Kostyrko, 1995; Słomski, 2008.

kolosalną trudność” (1961c, s. 201–202) – pisał Chwistek po latach. Mimo że współpraca z pracownią Heinricha szybko się skończyła, niewątpliwie zaważyła na postawie poznawczej przyszłego teoretyka formizmu. Od końca lat dziesiątych aż do ostatnich swoich pism Chwistek opowiadał się za ustanowieniem doświadczenia podstawowym miernikiem wartości poznawczej.

Światopoglądowa orientacja empiryczna – wyłożona przez Chwistka w *Sensie i rzeczywistości*, rozprawie ukończonej w 1916 roku – znalazła swój oddźwięk w dowartościowaniu sądów o sztuce opartych na drobiazgowej obserwacji jednostkowego dzieła sztuki. „Dyskusja rzeczowa może opierać się jedynie na dziełach sztuki już istniejących” (Chwistek, 1960m, s. 62), wobec czego rozmowa o sztuce pojętej ogólnie jako pewien rodzaj aktywności człowieka nie ma większego sensu, gdyż taka rozmowa obraca się w sferze sformułowań metafizycznych², których Chwistek jako konsekwentny nominalista otwarcie się wystrzeżał. „Doświadczenie jest przeżyciem i jako takie należy do świata duchowego” (Chwistek, 2004e, s. 365), dlatego też „[w] ścisłym tego słowa znaczeniu możemy mówić tylko o doświadczeniach własnych” (Chwistek, 2004e, s. 362). Aby zainicjować tak zdefiniowane doświadczenie, należy zetknąć się z dziełem sztuki i oddać się pobudzonej jego warstwą wizualną przyjemności. Zaletą tego typu przeżyć jest powtarzalność i sprawdzalność (Chwistek, 2004e, s. 363, 372), a także – co istotne w kontekście działalności krytyczno-artystycznej – słowna artykulacja, bowiem „nie ma doświadczeń, niedających się wyrazić słowami” (Chwistek, 2004e, s. 362). W zamierzeniu Chwistka empiria miała zbliżać rozważania o sztuce do wypowiedzi naukowych (1961c, s. 237). Dookreślając przedmiot poznania i predyspozycje percepcyjne podmiotu poznającego, doświadczenie miało być źródłem sądów elementarnych, z których znawca sztuki mógłby budować swój indywidualny system odbioru dzieł, wzorując się tym samym na naukowym wzorcu logiki, będącym w oczach Chwistka probierzem niemal doskonałym dla wszelkiej aktywności intelektualnej (2004e, s. 327, 356), zyskującej w ten sposób wyższy stopień obiektywizacji (2004e, s. 348 i n.).

Artystyczno-krytyczna wrażliwość Chwistka kształtowała się wraz z pogłębioną świadomością doniosłości bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki i przeżyć zainicjowanych tym spotkaniem. Rozwój poglądów artystycznych Chwistka znaczący jest spotkaniami z poszczególnymi obrazami, które swoją formą zjawiskową pozostawiły w poszukującym adeptcie sztuki niezatarte wspomnienie.

² Chwistek rozróżniał dwa pojęcia metafizyki. Pierwsze, ogólniejsze, obejmowało wszelkie zagadnienia związane z pojęciem rzeczywistości, natomiast drugie, szczegółowe, odnosiło się do wiary w rzeczywiste istnienie bytów kryjących się za określeniami abstrakcyjnymi, takimi jak liczba, dobro czy idealne dzieło sztuki. Por. Chwistek, 1961a, s. 118. Metafizykę ogólną Chwistek doceniał i sam uprawiał, podczas gdy metafizykę idealistyczną odrzucał jako groźną dla wolności i z tego powodu często w swoich wypowiedziach podejmował się jej krytyki.

Najwcześniej upodobania artystyczne Chwistka uformowały się pod wpływem gustu estetycznego jego matki (Chwistek, 1961c, s. 242). Emilia z Majewskich Chwistkowa była uczennicą Jana Matejki (Estreicher, 1971, s. 5). Malowała kompozycje utrzymane w konwencji realistycznej. Za sprawą matki młody Chwistek wzrastał więc w domu rodzinnym przesiąkniętym atmosferą pietyzmu wobec malarstwa historycznego, czego dowodzą pierwsze zachowane rysunki początkującego malarza (Estreicher, 1971, s. 10, 12, 18, 21). Przez krótki czas w 1902 roku Chwistek był uczniem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie zapoznał się z tendencjami impresjonistycznymi, które jednak nie wywarły na nim wrażenia. Pierwszy „wstrząs artystyczny” dokonał się w świadomości malarskiej Chwistka za sprawą podróży do Wenecji i Wiednia w 1910 roku, gdzie uległ zauroczeniu płótnami Tycjana i Tintoretta (Estreicher, 1971, s. 59; Chwistek, 2004b, s. 239). Prace weneckich mistrzów zaważyły na późniejszych poglądach teoretyka sztuki, akcentującego ogromne znaczenie koloru w kompozycji malarskiej. Kolejny przełom, tym razem poszerzający horyzonty Chwistka w obszarze sztuki nowoczesnej, dokonał się w 1912 roku na Salonie Jesiennym. Wyniesiona z Paryża lekcja ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu ostatecznie nakreśliła kierunek rozwoju malarstwa późniejszego formisty. W tym czasie powstawały obrazy utrzymane w stylistyce futurystycznej. Studiował potem Chwistek prace mistrza z Aix, by po latach tak skomentować swe wysiłki: „Cézanne’a nie mogłem odczuć do głębi. Nie wiedziałem, o co chodzi. Ostatecznie zniechęciłem się i zgorzkniałem” (2004b, s. 240). W kolejnych latach po powrocie ze służby w Legionach do Krakowa w 1916 roku Chwistek włączył się w nurt poszukiwań formistycznych, stając się czołowym teoretykiem grupy. Fascynował się pracami Tytusa Czyżewskiego, braci Pronaszków, Jana Hrynkowskiego. Wrócił mu zapal do własnych nowatorskich poszukiwań. Po rozpadzie Formistów w 1922 roku coraz intensywniej przymierał się do pełniejszego wypracowania koncepcji strefizmu w malarstwie, czego efektem była wystawa w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych z 1925 roku (Chwistek, 2004b, s. 243). Ostatni wielki przełom w świadomości plastycznej Chwistka dokonał się w 1930 roku (Chwistek, 2004b, s. 245), kiedy obejrzone we Lwowie ikony wytyczyły drogę późniejszemu zainteresowaniu dawnym malarstwem, nazywanym przez niego prymitywnym. W fascynacji tym malarstwem i rozwijającym jego formułę współczesnym realizacjom trwał artysta do ostatnich lat życia.

Zarysowana powyżej w telegraficznym skrócie ewolucja twórcza artysty i teoretyka sztuki uwydatnia punkty węzłowe istotne dla opisu działalności krytyczno-artystycznej Chwistka. Chcąc pokusić się o wyodrębnienie kluczowych zagadnień, z punktu widzenia których Chwistek postrzegał oraz oceniał dzieła swoje i twórców sobie współczesnych, można by wskazać co najmniej trzy: zagadnienie aktualności sztuki przeszłych dekad i stuleci, spór o kształt sztuki nowoczesnej oraz aspekt indywidualnego imperatywu twórczego. Pierw-

sze zagadnienie dotyczy dyskusji nad pożądanymi źródłami i wzorcami dla sztuki powstającej aktualnie, tzn. selekcji i oceny dotychczasowych osiągnięć artystycznych. Spór o formułę sztuki nowoczesnej skupia w sobie wymianę postulatów mających wytyczać odmienne kierunki rozwoju twórczości w kolejnych latach i dekadach. Ostatni z wymienionych aspektów łączy ze sobą dwa poprzednie, uwypukla bowiem główne zasady twórcze, będące odpowiedzią na przyjętą przez danego artystę indywidualną wizję przeszłości i przyszłości sztuki. W wyznaczonym przez tę siatkę problemową obszarze Chwistek artykułował swoje sądy krytyczne na temat sztuki.

SPECYFIKA PRACY KRYTYCZNO-ARTYSTYCZNEJ

W ujęciu Chwistka krytyka artystyczna pomaga szerszemu gronu odbiorców zrozumieć nowatorstwo poszczególnych realizacji i ponadczasową wartość sztuki dawnej. „Artyści [...] oglądani bez komentarza odpychają przypadkowością swoich form” (Chwistek, 2004e, s. 444), stąd potrzeba rzetelnie prowadzonego dyskursu artystycznego jest nagłąca w obliczu dynamicznie rozwijającej się w Polsce praktyki twórczej. Rozumienie sztuki poszerza bowiem horyzonty poznawcze, dlatego zaznajomienie z pracami artystów i ich intencjami powinno być społecznie jak najszersze (Chwistek, 1961a, s. 138).

Chwistek odrzucał tzw. „arystokratyczną koncepcję sztuki” (1960d, s. 166), zgodnie z którą sztuka jest przeznaczona jedynie dla wąskiego grona odbiorców zaznajomionych z hermetycznie cyrkulującymi w środowisku artystycznym poglądami na twórczość. Przywoływał w tym kontekście Mickiewiczowski ideał sztuki trafiającej pod strzechy (1960c, s. 220) – nie tylko szeroko dostępnej, lecz także powszechnie rozumianej. „[W]yżyny kultury duchowej dostępne są nie tylko mnichom dominikańskim czy franciszkańskim, ale nawet robotnikom i urzędnikom fabrycznym, spędzającym większą część życia w wirze wielkich miast w ciągłym niepokoju o dzień jutrzejszy” (Chwistek, 1961c, s. 233). Oznacza to, że szczerze przeżywanie sztuki, jak twierdził Chwistek, nie jest zależne od wykształcenia czy stopnia zatroskania o sprawy codzienne. Dlatego też o sztuce powinien móc wypowiedzieć się każdy, a zarzut niefachowości ocen formułowanych przez laików jest nietrafiony (Chwistek, 1937, s. 9), gdyż ocena dzieła sztuki powinna wypływać z jego prawdziwego przeżycia, a to, ze względu na swój komponent empiryczny, dostępne jest każdemu. Problem posłannictwa sztuki stanowił jedną z zasadniczych osi sporu toczonego między Chwistkiem a Władysławem Strzebińskim w połowie lat trzydziestych (Chwistek, 2004a, s. 249 i n). Pod wpływem tej polemiki Chwistek coraz częściej utrzymywał, że sztuka musi być „reakcją na troski życia codziennego” (2004b, s. 247), dostarczać rozrywki i wypoczynku (2004a, s. 249). Tak szeroko zakrojone pole emisji i odbioru informacji krytycznej o sztuce stanowiło dla modelowego krytyka poważne wyzwanie.

Na krytyku jako znawcy sztuki, zgodnie z rozumowaniem Chwistka, ciążyła bowiem niemała odpowiedzialność za wypowiedzane słowa. „Człowiek nie zajmujący się sztuką nie może dość jasno analizować swoich przeżyć artystycznych, a przede wszystkim nie wie, że przeżycia te zależne są nieraz w wysokim stopniu od aparatu pojęciowego, jakim się operuje. [...] Trudno wymagać od publiczności, żeby entuzjazmowała się sztuką, którą oficjalni znawcy okrzykli jako bezwartościowy nonsens” (Chwistek, 1961c, s. 276). Krytyk więc nie tylko kształtuje opinię odbiorców sztuki, ale także bierze na swoje barki współodpowiedzialność za nietrafiony lub motywowany osobistymi animozjami osąd. Często podkreślany przez Chwistka aspekt odpowiedzialności krytyki, zwłaszcza tej negatywnej, ma swoje źródło w nieprzychylnych okolicznościach recepcji formizmu. Chwistek wielokrotnie komentował ten wątek (1960n, s. 89–93; 1960a, s. 99; 1960b, s. 104; 1960l, s. 107; 1960l, s. 124; 1960j, s. 151–152, 1960e, s. 159; 1961c, s. 181, 231). Twierdził, że krytyka, kierując się nieczystymi intencjami, siłą swojego autorytetu przyczyniła się do rozpadu grupy Formistów. Stąd postulowana przez Chwistka uczciwość jako fundament działalności krytycznej. Uczciwość krytyka wobec odbiorców, ale również wobec samego siebie. Według Chwistka nieszczerłość często idzie w parze z ograniczoną znajomością historii sztuki (1961c, s. 240), dlatego pokora w ocenie twórczości musi być u krytyka ukształtowana pod wpływem wrażliwości na różnorodne przejawy sztuki. Lepiej więc zachować dystans wobec dzieła, idealistycznie radził Chwistek, niż dopuścić się nieuargumentowanej pogardy dla niezrozumiałych tendencji artystycznych (1961c, s. 168).

Pytanie o ocenę dzieła sztuki sprowadza się w ujęciu Chwistka do pytania o to, jakich przeżyć dzieło dostarcza odbiorcy w akcie oglądu. Im przeżycia te są intensywniejsze, pobudzają w widzu ciekawość świata lub wzbudzają w nim niesłabnący entuzjazm wobec oglądanego przedmiotu, tym ocena dzieła jest wyższa. Wartościowanie miało więc w poglądach Chwistka ścisły związek z czynnikiem psychologicznym (Chwistek, 1961c, s. 237–238). Aby dookreślić osobliwość przeżycia, jakiego doświadcza widz w kontakcie z dziełem sztuki, Chwistek wprowadził kategorię przeżycia artystycznego.

Przeżycie artystyczne cechuje zachwyty nad jednostkowym dziełem sztuki³. Jego doświadczenie trwale wpływa na ocenę wcześniej i później zobaczonych dzieł. Stanowi ono więc jedno z kluczowych doświadczeń recepcji sztuki w ogóle. Chwistek odróżniał przeżycie artystyczne od przeżycia estetycznego.

³ Warto krótko wspomnieć, że pojęcie przeżycia artystycznego można powiązać z innymi wyróżnionymi przez Chwistka dyspozycjami percepcyjnymi. Gabriel Bednarz w swoim studium na temat teorii sztuki Chwistka proponuje rozróżniać kategorię przeżycia artystycznego od znacznie ogólniej pojętego entuzjazmu. Jak badacz przekonuje, elementem nieodłącznym entuzjastycznej reakcji widza na dzieło jest, zgodnie z wypowiedzią Chwistka, dostrzeżenie w nim nowości. Skoro jednak nie wszystko, co nowe, wywołuje przeżycie artystyczne, zatem owo przeżycie jest jedynie szczególną postacią entuzjazmu. Por. Bednarz (2018, s. 23).

Odwołując się do wyszczególnionych przez Romana Ingardena trzech faz doświadczenia estetycznego, Chwistek w sposób analogiczny opisał trzy fazy przeżycia artystycznego (2004c, s. 324). Pierwszy etap przeżycia artystycznego w zasadzie nie różni się od przeżycia estetycznego. Polega on na wstępnym pobudzeniu, afektywnym doznaniu radości i zaciekawienia z faktu zjawiskowego jawienia się przedmiotu. Fazę drugą cechuje odczucie „podobania się, cieszenia się i pieszczona «widokiem», obecnością danej jakości” (Chwistek, 2004c, s. 324). Najwyraźniejsza różnica między przeżyciem artystycznym a przeżyciem estetycznym występuje w fazie trzeciej. O ile w drugim przypadku widz dąży do dokładnego oglądu przedmiotu w celu określenia jego słownego ekwiwalentu, o tyle przeżycie artystyczne „prowadzi do przeciwstawienia się przedmiotowi, do zlikwidowania go i do przeciwstawienia mu twórczości własnej, albo też wizji, która zastępuje je w zupełności” (Chwistek, 2004c, s. 325). Przeżycie artystyczne jest więc o wiele bardziej dynamiczne, instynktowne i spontaniczne, wyzwala w widzu zachętę do podjęcia twórczej aktywności, jest mniej refleksyjne i uspokajające niż przeżycie estetyczne (Kostyrko, 2004, s. XLVII).

W przeżyciu artystycznym tkwi czynnik irracjonalny, który w sposób istotny dystansuje działalność artystyczną od działalności teoretycznej czy naukowej, bowiem „sztuka jest złośliwym narkotykiem, który odbiera nam zbyt często zdolności kierowania się kryteriami zdrowego rozsądku” (Chwistek, 2018b, s. 222). Chwistek często przywoływał metaforę „narkotyczności” sztuki, chcąc w ten sposób podkreślić intelektualne obezwładnienie odbiorcy, który często nie potrafi wyjaśnić, dlaczego dane dzieło tak bardzo przemawia do jego wrażliwości.

Osoba zawodowo zajmująca się sztuką, jak podkreślał Chwistek, nie może jednak poprzestawać na odczuwaniu stanów „narkotycznych”, jakie wywołuje w nim dzieło. Musi ona wzbogacić swoje przeżycie artystyczne analizą krytyczną, która to przeżycie utrwala lub je rewiduje (Chwistek, 1961c, s. 241). Tym samym w pracy krytyka przeżycie artystyczne – najważniejszy komponent obcowania ze sztuką – powinno być uzupełnione elementami przeżycia estetycznego. Aby móc lepiej zapanować nad niełatwą materią wizualności dzieł sztuki, Chwistek zaleca prowadzenie systematycznego dziennika doświadczeń estetycznych. „Oczywiście nie chodziłoby o analizę wszystkich przeżyć, jakie się ma na wystawach. Na ogół są one zbyt nikłe, żeby warto było nimi się zajmować. Ale byłoby niezmiernie cenne umieć podać dokładnie historię swojego stosunku do rzeźby greckiej, do renesansu, średniowiecza, sztuki wschodniej, sztuki najnowszej itd.” (Chwistek, 1961c, s. 241). Taki dziennik miałby służyć nie tylko jego autorowi, ale także publiczności, która zaznajomiwszy się z nim, mogłaby odnaleźć w osobie krytyka „bratnią duszę artystyczną”. Chwistek

podkreślał, że zwierzanie się z przeżyć artystycznych nie powinno być odbierane jako obnażanie z najskrytszych myśli, a krytyk nie powinien się wstydzić samego aktu zwierzenia (1961c, s. 177). Szczere wyznanie miało być bowiem w koncepcji Chwistka fundamentem krytyki autentycznej, a tylko taka miała według niego sens.

Każdy znawca sztuki, opierając się na danych płynących z przeżycia artystycznego i jego analitycznego opracowania, powinien jasno sformułować swoją własną teorię sztuki – swój system indywidualny, z punktu widzenia którego mógłby komentować przejawy życia artystycznego. Pojęcie systemu indywidualnego ma w poglądach Chwistka szersze odniesienie niż tylko do zagadnień sztuki i zostało sformułowane w ogólniejszym kontekście filozoficznym (Jadacki, 1998, s. 221). Niemniej zyskuje ono w odniesieniu do krytyki artystycznej operatywną konkretyzację. Chwistek twierdził, że koncepcja systemów indywidualnych strzeże rozpatrywany obszar namysłu od stwierdzeń absolutyzujących, wypowiedzianych w imię dogmatycznie pojętej prawdy bezwzględnej (1961c, s. 197). Prawidłowo sformułowany system indywidualny – zgodnie z zamiarem Chwistka – ma charakter analogiczny (choć nie identyczny) do tego, jak rozumie się pojęcie systemu w logice formalnej. Mianowicie powinien być oparty na aksjomatach i jasno sformułowanych zasadach rozumowania. W przypadku indywidualnego systemu estetycznego, rolę aksjomatów miały pełnić sądy oparte na doświadczeniu estetycznym, zaś rolę zasad rozumowania – indywidualny gust artystyczny (Chwistek, 1961c, s. 244). System indywidualny nie podlega matematycznej formalizacji, wobec czego nie musi być wolny od błędów logicznych (Chwistek, 1961c, s. 215), gdyż wyrażony jest w języku potocznym, który cechuje się nieokreślonością, niejasnością i wewnętrzną sprzecznością (Jadacki, 1983, s. 26). Dzięki temu system może w swojej strukturze pomieścić osobliwość czynnika irracjonalnego, jaki towarzyszy przeżyciom artystycznym.

Krytyk sztuki, zbudowawszy indywidualny system estetyczny, uprawniony jest do sformułowania na jego gruncie swoich kryteriów indywidualnych, czyli „kategorycznego imperatywu, który pozwoli mu uznać pewne obrazy za arcydzieła, inne za dzieła wielkiej sztuki, inne wreszcie za dzieła o pewnej wartości artystycznej, a pozostałe albo całkiem odrzucić, albo opatrzeć znakiem zapytania” (Chwistek, 1961c, s. 243–244). W ten sposób krytyk dysponuje swoim bazowym zasobem wyobraźni lub – wedle słów Chwistka – „fikcyjnym muzeum dzieł sztuki” (1961c, s. 244). Ramy tak pojętego systemu indywidualnego stanowią granice obiektywności wypowiedzianych przez krytyka sądów.

Koncepcję systemów indywidualnych w estetyce Chwistek ukuł z intencją przeciwstawienia jej innym metodom badania sztuki, jak je nazywał – metodom subiektywnym i obiektywnym.

Pierwsza grupa obejmuje metody psychologiczne i normatywno-krytyczne, druga metodę analityczną i genetyczną. Wszystkie te metody starają się znaleźć odpowiedź na pytanie: „co to jest sztuka?” – a żadna z nich rezultatu tego nie osiąga. [...] Pytania takie są wprawdzie uświęcone tradycją, ale nie posiadają sensu (Chwistek, 1961c, s. 233–234).

Po tych słowach Chwistek przystępuje do krytyki wielu teorii sztuki dyskutowanych w okresie międzywojnia, przywołując nazwiska Friedricha Nietzschego, Hyppolyte’a Taine’a, Christiana von Ehrenfelsa, Lwa Tołstoja, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Wolfa Dohrna (1961c, s. 234–236). Wszystkie te teorie były, zdaniem Chwistka, niebezpieczne ze względu na swój aprioryczny charakter. Zamiast opierać się na jednostkowych faktach obrazowych, wypowiadały się w sposób kategoryczny o tym, jak powinna wyglądać sztuka i jakich przeżyć dostarczać. Teorie te miały więc w optyce Chwistka rościć sobie prawo do wypowiedzania sądów absolutnie obiektywnych, wykluczających wiele zjawisk artystycznych, w tym przede wszystkim tych najnowszych. obrońca formizmu, a potem także autorskich koncepcji strefizmu i motywizmu, był przekonany, że metoda systemów indywidualnych pozwoli złagodzić krytykę sztuki nowatorskiej, oddalając zarzuty wypowiedziane z pozycji opartych na kryteriach apriorycznych.

W wielu Chwistkowych koncepcjach artystycznych i filozoficznych, w tym także jego poglądach na krytykę sztuki, można by dopatrzeć się analogii do metod i sposobów rozumowania, jakie Chwistek jako matematyk prezentował w swych pismach naukowych. Należy się jednak zgodzić z Janem Woleńskim, że wskazanie takich analogii skazane jest na pewien stopień hipotetyczności (Woleński, 2018, s. 9–10). Chwistek bowiem nigdy wprost nie stwierdził w swoich tekstach, że dana koncepcja sztuki lub malarska kompozycja czerpie bezpośrednio z którejś teorii naukowej. Niemniej zajmujący się równolegle sztuką i matematyką artysta i naukowiec niejednokrotnie wypowiadał się w tych samych pismach na tematy z obu obszarów, by wspomnieć chociażby o tekstach dotyczących teorii wielości rzeczywistości. Dla Chwistka sztuka i nauka były aktywnościami komplementarnymi, co w sposób dosłowny i metaforyczny zarazem oddają jego rysunki, ukazujące matematyczne notatki obok szkiców kompozycyjnych (zob. reprodukcje w: Chwistek, 2018, s. 269, 284, 303, 304, 316, 318, 332, 335, 336, 337).

Jednym z fundamentów światopoglądu Chwistka była logika formalna. To z niej zaczerpnął wiele pomysłów metodologicznych, które w zmodyfikowanej postaci opisywał w tekstach teoretycznych o sztuce. Nieoceniony wpływ na kształt zagadnienia wielości rzeczywistości miała teoria typów logicznych, co najwyraźniej ujawnia lektura *Sensu i rzeczywistości*. Już pierwsze zdanie tej rozprawy jest bezpośrednim odwołaniem do wyników Bertranda Russella i Alfreda Whiteheada, zawartych w ich dziele *Principia Mathematica*, jednym z epokowych dla historii matematyki XX wieku (Chwistek, 2004e, s. 321).

Teoria wielości rzeczywistości – kluczowa dla odczytania Chwistkowej koncepcji dzieła sztuki – ma także swój dziewiętnastowieczny rodowód. Jak bowiem pisał jej autor, „[t]eoria ta zbudowana jest na tych zasadach, jakie wynikają z istnienia geometrii nieeuklidesowych” (2004e, s. 413), których odkrycie było dla Chwistka najdonioślejszym osiągnięciem w całościowo pojętej historii nauk ścisłych (Chwistek, 1963a, s. 175). Geometrie nieeuklidesowe uitorowały bowiem w dłuższej perspektywie drogę do badań nad logicznymi podstawami matematyki, którym przyświecał pomysł sformalizowanego systemu, opartego na aksjomatach i regułach dowodzenia. Echa własności systemów logicznych pobrzmiwają w Chwistka koncepcji dzieła sztuki, na której opierał on swoje własne kryteria wartościowania artystycznego.

NORMATYWNA KONCEPCJA DZIEŁA SZTUKI

Pojęciem estetyki posługiwał się Chwistek w znaczeniu teorii sztuki (1961c, s. 233), wobec czego indywidualny system estetyczny prezentowany przez krytyka to swego rodzaju wykładnia jego teorii sztuki. O ile jeszcze w latach dwudziestych Chwistek starał się uniwersalizować znaczenie teorii wielości rzeczywistości, akcentując jej wyższość nad innymi sposobami interpretacji sztuki, o tyle w *Granicach nauki* objaśnia ją z większym dystansem, co w kontekście rozważań prezentowanych w *Zagadnieniach kultury duchowej* (1961c, s. 198–204) wskazuje, że jej autor pojmował teorię wielości rzeczywistości jako składową swojego systemu indywidualnego. Teoria sztuki w ujęciu Chwistka nie tylko rozszerza rozumienie odbieranych przez widza realizacji, ale także pobudza wyobraźnię artysty i przyspiesza jego ewolucję twórczą. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Literackiej” w 1926 roku Chwistek powiedział: „Wielka, oryginalna sztuka może rozwinąć się tylko na gruncie nowej teorii. [...] [T]eoria, sformułowana jasno i ogólnie, nie hamuje nigdy talentu prawdziwego. Przeciwnie – opór, jaki przeciwstawia, wyzwala indywidualność, uwalniając ją od wpływów podświadomych” (2004d, s. 124). W tym samym wywiadzie przyznał, że diagnozowany przez niego wówczas „upadek” sztuki zagranicznej wynika z „osłabienia wiary w ścisłe zasady”. W jego przekonaniu teoria sztuki powinna więc wytyczać artyście pewien określony z grubsza kierunek rozwoju, wykluczający pełną dowolność i przypadkowość (1961b, s. 96). Dyscyplinę poszukiwań, jak można wyczytać z jego tekstów, pomaga zachować kierowanie się regułami inspirowanymi własnościami logicznymi. Choć już pod koniec lat dwudziestych Chwistek zaczął wycofywać się z realizowanej w czasach formistycznych misji „uściślenia” zasad twórczych, faktem pozostaje, że teoria wielości rzeczywistości i determinowana nią wizja sztuki w znacznym stopniu oddaje ducha wcześniejszego zapału zdradzającego matematyczne zapędy jej autora. Wyjaśniając swoje intencje, Chwistek pisał: „Chodziło mi wówczas o to,

żeby przewyciężyć nałóg mętnego pisania o sztuce i ujęcie w ściśle formuły tego, co ująć się da” (1961c, s. 168–169).

Jednym z kryteriów ścisłości teorii jest według Chwistka warunek niesprzeczności. Teoria wartościowa poznawczo nie może zatem zawierać stwierdzeń wzajemnie się wykluczających (Chwistek, 2004f, s. 3–20). Jak wiadomo, Chwistek w najdojrzałszej wersji swej teorii wyróżnił cztery interpretowane epistemologicznie (a nie ontologicznie) rzeczywistości: rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość fizykalną, rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń, podając jednocześnie ich quasi-formalną aksjomatykę (1961b, s. 55). Ponadto uzasadniał, że układy aksjomatów opisujące trzy pierwsze wymienione rzeczywistości są wewnątrznie niesprzeczne, przy czym niesprzeczność założeń fundujących rzeczywistość wyobrażeń określił jako trudną do ustalenia, lecz nie niemożliwą (Chwistek, 2004f, s. 6–10; 1961b, s. 56). Każda z tych rzeczywistości powiązana jest z pewnym typem sztuki, niezupełnie tożsamym ze zwyczajowo przyjętym w historii sztuki nazewnictwem kierunków artystycznych. Wyliczonym powyżej rzeczywistościom odpowiadają wyszczególnione przez Chwistka typy sztuki, są to kolejno: prymitywizm, realizm, impresjonizm i nowa sztuka (futuryzm). Dzieło sztuki reprezentujące któryś z tych typów jest więc, jak celnie ujęła to Teresa Kostyrko, „funkcją postawy poznawczej zajmowanej przez twórcę danego dzieła” (2004, s. XVIII). W obrębie tak pojętej teorii sztuki możliwe jest, jak twierdzi Chwistek, wartościowanie dzieł artystycznych.

Zgodnie ze wskazaniem Chwistka, warunkiem wstępnym do oceny wartości artystycznej danego dzieła sztuki jest jego porównanie z innymi dziełami, ale, co istotne, z dziełami tego samego typu sztuki (2004f, s. 19). Nie ma więc sensu porównywanie między sobą, przykładowo, dzieł typu prymitywnego i realistycznego. Dowolne dwa typy sztuki ukazują bowiem inne rzeczywistości, gromadzące różne zakresy danych poznawczych. Założenie o nieporównywalności dzieł reprezentujących różne typy sztuki przypomina jedno z głównych założeń logicznej teorii typów, mówiące o nieporównywalności obiektów objętych różnymi typami (Murawski, 2013, s. 75). Typy logiczne w teorii Russella i Whiteheada są bowiem uporządkowane na wzór nieskończonej hierarchii, w której każdy z wyższych typów opisuje własności niższego typu. Podobną zasadę stosuje Chwistek w teorii wielości rzeczywistości. Sąd o dziele sztuki wypowiediany jest bowiem w pewnej rzeczywistości zawsze wyższego typu (Chwistek wspominał w tym kontekście o rządach, por. 1961b, s. 34) niż rzeczywistość dzieła. Każdy obraz jest bowiem skarbnicą elementów pewnej rzeczywistości. Jak później Chwistek pisał, w obrazie „[m]amy do czynienia z życiem, ale nie takim życiem, które gdzieś tam się odbywa, ale z życiem tych właśnie osób i rzeczy, które znajdują się na obrazie” (2004c, s. 328). Innymi słowy, obraz jest zakresem pewnych indywiduów, których własności ujawnia sąd krytyczny. Chwistek twierdził, że sądy takie również można uporządkować

w teoretycznie nieskończoną hierarchię, wystrzegając się tym samym antynomii logicznych (1961b, s. 76; 1961c, s. 203). W ten sposób udało mu się, jak wierzył, uściślić zagadnienie referencji sądu krytyczno-artystycznego.

Opierając się na teorii wielości rzeczywistości Chwistek sformułował odważne kryterium oceny dzieła malarskiego: „[d]zieło sztuki musi być zgodne z pewną rzeczywistością” (1960m, s. 68). Postulat zgodności obrazu z którąś z rzeczywistości nie był jednak bezwzględny. Obraz mógł odzwierciedlać elementy wielu rzeczywistości, ale jedna rzeczywistość musiała w nim dominować (Chwistek, 2004f, s. 19). Kryterium to jest warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym dla zakwalifikowania obrazu jako dzieła sztuki (Chwistek, 1961b, s. 97; 2004f, s. 19). Zgodnie z oczekiwaniami Chwistka, obraz musiał być konsekwentnie zbudowaną, zamkniętą w sobie całością (1961b, s. 95), jego forma powinna być jednolita, ale nie jednostajna (1961c, s. 180). Wymaga się od niego, aby był skomponowany, czyli namalowany zgodnie z pewnym prawem rozłożenia kształtów i barw na płaszczyźnie (Chwistek, 1960m, s. 72). Owo prawo nie musi być precyzyjnie sformułowane, musi być jednak czytelne w lekturze wizualnej obrazu (Chwistek, 1961c, s. 175). Kształty na malowidle powinny być jednoznacznie określone, czyli wolne od oscylacji równomiernych, będących wynikiem trudności w rozpoznaniu pochodzącej z rzeczywistości treści kształtu (Chwistek, 1961b, s. 95). Obraz powinien ponadto mieć własność paralelną do logicznie pojętej zupełności, bowiem „[t]wórczość artystyczna posiada sens, gdyż prowadzi do pewnych punktów, poza którymi dalsze poprawki psują wynik [...], nie ma sensu system zasad, który zawsze można uzupełnić nowymi, dowolnie dobranymi zasadami” (Chwistek, 2004e, s. 337), gdyż wówczas obraz traciłby na konsekwencji.

Poza aspektem zgodności obrazu z pewną rzeczywistością, do kolejnych istotnych cech dzieł sztuki malarskiej Chwistek zaliczał właściwości materialne i formalne (1960m, s. 63). Zagadnienie materialne dotyczy powierzchni malarskiej, która jest elementem przestrzennym, podatnym na różnorodne eksperymenty w zakresie podłoża malarskiego i sposobu kładzenia farby (Chwistek, 2018e, s. 189). Forma, nierozzerwalnie powiązana z zagadnieniem rzeczywistości (Chwistek, 1960l, s. 71), obejmuje problemy kompozycji (relacje między elementami dzieła, sposób rozmieszczenia kształtów, stosunek ich wielkości i stopnia skomplikowania), kolorytu (rozmieszczenie barw i światła) i techniki (wymiary dzieła, gatunek materii artystycznych) (Chwistek, 1961b, s. 82).

Znamienny dla teorii Chwistka jest stosunek formy do treści w dziele sztuki. Przez treść rozumie on elementy rzeczywistości obecne w obrazie. Dystansuje się tym samym od treści w sztuce pojmowanej jako anegdota lub wywoływane przez dzieło stany psychiczne (Chwistek, 1961b, s. 81). Forma w sztuce powinna być, zdaniem Chwistka, elementem o wiele bardziej określonym niż treść, która ze swej natury jest płynna i przybliżona (1960f, s. 105). Pod tym względem stosunek formy do treści w sztuce przypomina relację, jaka łączy syntak-

tykę i semantykę w sformułowanej przez Chwistka teorii wyrażań – nazywanej przez niego semantyką elementarną – będącej punktem wyjścia dla jego autorskiego projektu metamatematyki racjonalnej (1963a, s. 53–55; por. Pasenkiewicz, 1961). W ujęciu Chwistka logika i matematyka operuje formalnie zdefiniowanymi wyrażeniami, które można otrzymać bez wnikania w ich treść (1961a, s. 121). Znaki w Chwistkowej teorii wyrażań można bowiem interpretować jako schematy przedmiotów należących do pewnej dziedziny (1963a, s. 211). Szeroki zakres znaczenia jednoznacznie zapisanego znaku w semantyce elementarnej przypomina różnorodność elementów rzeczywistości, mogących się kryć za ukonkretnioną na płótnie formą malarską. Tym samym treść i formę w sztuce łączy, jak można by wywnioskować z pism Chwistka, relacja mająca swoje źródło w nominalistycznych schematach myślenia zaczerpniętych z logiki. Z tej perspektywy wypowiadający się o dziele krytyk sztuki zyskuje nowe zalecenie: oddać w wypowiedzi różnorodność możliwych odniesień do rzeczywistości przy jednoczesnym uściśleniu informacji o formie dzieła.

Powyżej zarysowane rozumienie treści i formy w sztuce zamknęło Chwistkowi drogę do uznania możliwości zaistnienia malarstwa abstrakcyjnego. Chwistek uważał, że sztuka nie może uwolnić się od związku z rzeczywistością. W przeciwnym razie „wysunęłoby się luźne zestawienie plam i linii, właściwe ornamentowi i wykluczające możliwość przedłużonej kontemplacji” (1960m, s. 63). Zagadnienie formy nie może więc prowadzić do „abstrakcyjnej kombinatoryki barw i kształtów” (Chwistek, 1960o, s. 78). Dla Chwistka uznanie sztuki abstrakcyjnej byłoby równoważne z potwierdzeniem istnienia tzw. czystego widzenia, czyli widzenia pozbawionego treści. Nie ma bowiem jakiegś absolutnie obiektywnej „nadrzeczywistości”, z punktu widzenia której można by objąć każdą z rzeczywistości niższego rzędu. Zgodnie z koncepcją Chwistka, widz zawsze obcuje w jednej z wielu rzeczywistości. „Możemy o narzucających się nam treściach nie mówić, możemy starać się o nich zapomnieć, ale nie możemy ich nie widzieć” (Chwistek, 1961c, s. 249). Podążając tym tokiem argumentacji, Chwistek zaprzecza, by dzieła takich artystów jak Kazimierz Malewicz czy Piet Mondrian były dziełami abstrakcyjnymi. „Założenie, że tzw. kształty geometryczne są kształtami abstrakcyjnymi, nie wytrzymuje krytyki, bo wszystkie kształty należą do geometrii” (Chwistek, 1961c, s. 248). Chwistek interpretuje geometrię na wzór egipski, czyli w sposób najprostszy z możliwych – jako naukę doświadczalną, wolną od pitagorejskich naleciałości metafizycznych (1963a, s. 170). Zapewne w odpowiedzi na „uduchowione” koncepcje sztuki wspomnianych malarzy (Piotrowski, 1986, s. 109–129), Chwistek w 1937 roku, mając już za sobą głośną polemikę ze Strzemińskim, przekonywał, że malowane w imię czystej sztuki – jak się wyraził – „prostokąty” są niczym innym jak czynieniem ze sztuki sfery metafizycznej (1937, s. 9). Tak pojęty kierunek rozwoju sztuki nie mieścił się empirycznym światopoglądzie Chwistka.

Pod wpływem recepcji unizmu w latach trzydziestych Chwistek zrewidował swoją koncepcję jednolitości kompozycji malarskiej. W pierwszej połowie poprzedniej dekady, formułując zasady strefizmu, twierdził, że podział obrazu na przenikające się strefy pozwoli uzyskać wizerunek jednolity, unifikujący różnorodność kształtów i barw w czytelny schemat kompozycyjny (1960m, s. 73; 1960h, s. 180). Obrazy unistyczne Strzemińskiego uświadomiły Chwistkowi, że jednolitość postulowana w strefizmie może doprowadzić, jak jego zdaniem stało się w unizmie, do przeintelektualizowanej skrajności, niewywołującej już w widzu przeżycia artystycznego (Chwistek, 2004b, s. 246). Postulat jedności kompozycji uznał Chwistek za stary przesąd (2004a, s. 249). Odrzucenie zasady jednolitości nie musi jednak prowadzić do chaosu (Chwistek, 2004a, s. 259). Wystarczy, że zachowa się streficzne prawo schematyzacji, oparte na intuicyjnej i płynnej geometryzacji, a nie wyrozumowanej kalkulacji. Ten wątek w refleksji nad powinnością dzieła sztuki wyraźnie ujawnia oparte na rozgraniczeniach modernistyczne podejście Chwistka do spraw sztuki. Sztuka bowiem kończy się dla niego tam, gdzie zaczyna się pełnoprawna nauka.

WARTOŚCIOWANIE POSTAWY TWÓRCZEJ

Z obszarem inżynierii i matematyki Chwistek łączył kategorię przeżycia konstrukcyjnego, będącego w nauce odpowiednikiem przeżycia artystycznego (2004c, s. 336). Przeżycie konstrukcyjne powiązane jest z satysfakcją, jaką odczuwa uczony rozwiązując metodycznie pewne problemy teoretyczne lub praktyczne. Obrazy unistyczne, będąc niemal idealnie uporządkowane i bezczasowe, są według Chwistka wolne od czynnika irracjonalnego, znamionującego w jego ocenie „wielką sztukę”.

Chwistek wielokrotnie krytykował postawę intelektualną w sztuce. Uważał, że pomieszanie elementu naukowego z artystycznym jest groźne zarówno dla sztuki, jak i nauki (1960i, s. 130). W sztuce pomieszanie to prowadzi bowiem m.in. do umocnienia naturalistycznego kryterium oceny twórczości, odmawiającego uznania formalnych osiągnięć awangardy (Chwistek, 2004c, s. 127–28). W nauce zaś element artystyczny prowadzi do nieścisłości, kierując tym samym prowadzone w jej obrębie rozważania na manowce irracjonalizmu (Chwistek, 2004c, s. 130). Już w jednym ze swoich najwcześniejszych szkiców, datowanym na około 1910 rok, Chwistek przyznawał, że istota sztuki tkwi w jej treści zmysłowej, a wszelkie koncepcje intelektualne są elementami wtórnymi (2018d, s. 204). W poglądzie tym wytrwał do lat ostatnich, przeciwstawiając postawie intelektualnej postawę intuicyjną w sztuce.

Chwistek twierdził, że „[s]ztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów i kodeksów” (1961c, s. 178). Powinna być obszarem wolności twórczej i mieścić w sobie zagadkę czło-

wieczeństwa. Postulat ten jest możliwy do realizacji, zdaniem Chwistka, dzięki przyjęciu przez artystę tzw. schematu wrodzonego (pierwotnego), którego wzorzec dostrzec można w sztuce „ludzi pierwotnych, dzieci i ludzi obłąkanych” (1960k, s. 120). Schemat pierwotny odkrywa artysta w „rzeczywistości danej nam we własnym organizmie” (Chwistek, 1961c, s. 120), w naszej podświadomości (Chwistek, 2018c, s. 201). Dzięki właściwej mu naiwności i świeżości spojrzenia na świat, artysta jest w stanie uchronić się przed racjonalizmem i mechanizacją współczesności (Chwistek, 1960k, s. 122). Obrazy namalowane zgodnie ze schematem pierwotnym odzwierciedlają rzeczywistość wyobrażeń (Chwistek, 2018c, s. 200), czyli tę rzeczywistość, której rozwój, zdaniem Chwistka, zadecyduje o kształcie sztuki przyszłości (2004f, s. 17).

Na dowartościowaniu schematu wrodzonego, twierdził Chwistek, powinna opierać się nowoczesna edukacja artystyczna. Akademie realizujące program ufundowany na kulcie warsztatu i umiejętności naśladowania wyglądu natury kształcą, według Chwistka, niesamodzielne jednostki twórcze (1960i, s. 129). Zamiast zachęcać do eksperymentów twórczych, utwierdzają adepta w przekonaniu, że dogmatycznie wpojone zasady wykonawstwa przedmiotów artystycznych prowadzą do „wielkiej sztuki”. Chwistek uważał, że wielu ludzi rodzi się artystami, ale przestaje nimi być wraz z wtłoczeniem w system szkolnictwa (2004g, s. 318). Dlatego podkreślał, że często nadmiar wiedzy szkodzi, gdyż wiedza nadmiernie uczy pokory, która najczęściej tłumi odwagę twórcy do nowatorskich manifestacji artystycznych (1961c, s. 183).

Oparcie edukacji w szkołach i akademiach na schemacie pierwotnym miało dawać sztuce jeszcze jedną, równie istotną szansę. Tworzone przez artystów dzieła, jak twierdził Chwistek, byłyby bardziej zrozumiałe dla publiczności; sztuka w swoich początkach miała być bowiem powszechnie dostępna i jasna w swych zamiarach (1960b, s. 206). Chociaż w obliczu wielowiekowej tradycji historyczno-artystycznej nawrót do prymitywizmu jest niemożliwy, należy, zdaniem Chwistka, powrócić do charakteryzującej ją szczerości, wykluczającej wszelkie mitotwórcze mistyfikacje poży artystowskiej (1961c, s. 259).

Ideał tak pojętej sztuki prymitywnej ucieleśniają, jak wierzył Chwistek, dzieła formistów. „Formiści malowali tak, jak czuli. Byli to ludzie czujący po prostu, pełni fantazji i naiwności zaiste dziecięcej” (Chwistek, 1960k, s. 121). Spośród dzieł formistycznych Chwistek szczególnie cenił prace Tytusa Czyżewskiego (*Zbójnik, Madonna*), Zbigniewa Pronaszki (pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie), Andrzeja Pronaszki (*Św. Franciszek*) i Jana Hrynkowskiego (*Zongler*) (Chwistek, 1960k, s. 112; 1960j, s. 121; 2018a, s. 186). Widział w nich nie tylko szczerą wypowiedź artystyczną, ale także załączek nowej odslony narodowego stylu, mającego swe źródło, jak sądził, w polskim malarstwie cechowym XVII wieku (Chwistek, 1960j, s. 121). Kontynuatorów formistycznej wrażliwości dopatrywał się w artystach I Grupy Krakowskiej, a zwłaszcza w Stanisławie Osostowiczu, Saszy Blonderze, Leopoldzie Lewickim i Henryku

Wicińskim. Pisał o dziełach Osostowicza i Blondera, że ujawniają one wrodzony schemat rzeczywistości w najczystszej formie. Omawiając jedną z wystaw Grupy Krakowskiej z 1937 roku, szczegółowo opisał obraz *Niedziela* Osostowicza, dopatrując się w nim śladów strefizmu. „Jest [tu] prymitywny spokój i powaga, która płynie z zagłębienia się w tajemnicę istnienia” (1937, s. 9). Szczerłość i autentyczność poszukiwań młodych polskich twórców Chwistek przeciwstawiał sztucznej – w swojej ocenie – manierze, jaką miało reprezentować wielu ówczesnie działających modernistów i awangardzistów.

Osobista krytyka kilku tendencji sztuki nowoczesnej nie szła u Chwistka w parze z deprecjacją ich znaczenia dla historii sztuki. Artysta nie przepadał za ekspresjonistyczną deformacją i tematycznymi preferencjami malarstwa ekspresjonistycznego. Krytykował na przykład Chaima Soutine’a za „spotęgowanie realistycznego wrażenia” (1960i, s. 139), nie wahał się jednak przyznać ekspresjonizmowi poczesnego miejsca w genealogii formizmu (1960k, s. 115). Podobnie dwutorową ocenę wyrażał Chwistek w odniesieniu do Picassa, bezapelacyjnie potwierdzając wartość jego malarstwa w okresie kubistycznym (1960k, s. 121), ale jednocześnie wyrażając sprzeciw wobec tendencji klasycyzujących w jego pracach z początku lat dwudziestych (1960i, s. 107). W kontekście kubizmu jednoznacznie pozytywnie wypowiadał się na temat prac Braque’a i Légera (1960i, s. 109). Chociaż nie cenił eksperymentów w dziedzinie kolażu i abstrakcji, nie odmawiał im prawa do istnienia (1961c, s. 248). Najczęściej wartościował pozytywnie poszukiwania futurystów włoskich. Doceniał zaproponowane przez nich rozwiązania dotyczące ukazywania dynamiki czasoprzestrzennej, sam zresztą czerpiąc z nich w swoim malarstwie (1960m, s. 90; 1960k, s. 115). Podziwiał obecny w obrazach Celnika Rousseau „dreszcz niepokoju”, ganił konwencjonalizm przedstawień u Puvisa de Chavannesa (1960i, s. 141). Wyrażał się niepocholebnie o secesji i symbolizmie (1960a, s. 94, 96), a obrazy Jacka Malczewskiego odbierał jako „mdłe i bezbarwne” (1960i, s. 146). Choć Chwistek wypowiadał ambiwalentne opinie na temat impresjonizmu, jego ulubionym malarzem tego kierunku był Renoir (1960i, s. 138).

Chwistek nie był oczywiście niezmienny w swych poglądach krytyczno-artystycznych. Pod wpływem ewolucji twórczej i rozwoju teorii sztuki zmieniały się jego wartościowania. Krytyka artystyczna w ujęciu Chwistka jest bowiem działalnością stymulowaną przeżyciami artystycznymi, a wytwarzane dzięki nim indywidualne „muzea wyobraźni” nieustannie zmieniają swój kształt pod wpływem kolejnych spotkań z dziełami sztuki. Poglądy Chwistka na krytykę, mimo postulowanego przez koncepcję indywidualnych systemów estetycznych pluralizmu, są niezwykle wyraziste. Stanowią konkretyzację światopoglądu filozoficznego ich autora, pozostając w nierozzerwalnym związku z teorią wielości rzeczywistości i racjonalizmem krytycznym. Ich wielowymiarowość, w tym także ich podskórny związek z prowadzonymi przez Chwistka badaniami naukowymi, stanowi, jak sądzę, o ich unikalności.

UWAGI KOŃCOWE

Podsumowując powyższe rozważania można stwierdzić, że krytyka sztuki w ujęciu Chwistka jawi się jako heterogeniczny obszar refleksji, współkształtowany przez myśli, idee i metody pośrednio lub wprost zaczerpnięte z dwóch sfer wiedzy – naukowej i artystycznej – oraz wzbogacany przez odpowiadające im kategorie poznawcze – rozum i instynkt twórczy. Chwistkowy model krytyki artystycznej jest więc niejako zawieszony między dwoma biegunami – czynnikiem racjonalnym a irracjonalnym, metodycznym a intuicyjnym, dyscyplinującym a ekspresyjnym. Co prawda obszary nauki i sztuki były dla Chwistka ściśle rozgraniczone, tym samym światopoglądowo nie wykroczył on poza ramy modernistycznego sposobu myślenia, operującego retoryką dualizmów, niemniej jednak całościowo pojęta koncepcja krytyki sztuki autora teorii wielości rzeczywistości zdaje się niejako podważać jego stanowcze deklaracje o odrębności działalności artystycznej i naukowej. Przyjmowana bowiem przez niego kategoria doświadczenia łączy w sobie cechy obiektywizmu i subiektywizmu, koncepcja indywidualnych systemów estetycznych zdradza inspiracje logiczne i psychologiczne, natomiast przyjęte przez malarza kryteria wartościowania są w jednych miejscach poparte naukowym uzasadnieniem, w innych pobrzmiwa w nich duma artystycznej arbitralności. W ten sposób Chwistkowa koncepcja krytyki sztuki stanowi niejako zapowiedź późniejszych przemian polskiej krytyki artystycznej, która w następnych dekadach dokonała się za sprawą takich indywidualności jak Mieczysław Porębski czy Jerzy Ludwiński.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarz, G. (2017). Analiza krytyczna podstaw teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Estetyka i Krytyka*, 1, s. 25–38.
- Bednarz, G. (2018). Leona Chwistka teoria wielości rzeczywistości w sztuce. *Studia Humanistyczne AGH*, 1, s. 21–36.
- Bożek, H. (2014). Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka. Rys krytyczny. *Argument*, 2, s. 405–424.
- Chrobak, K. (2004). *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse.
- Chwistek, L. (1909). Sur les variations periodiques du contenu des images vues dans un contour conné. *Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie. Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles*, 3, s. 394–413.
- Chwistek, L. (1937). Sukces sztuki wyobraźniowej. *Czas*, 27.03., s. 9.
- Chwistek, L. (1960). *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik.
- Chwistek, L. (1960a). Formizm (1919). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 94–99.
- Chwistek, L. (1960b). Formizm (1920). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 100–104.

- Chwistek, L. (1960c). Kult geniuszów. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 203–221.
- Chwistek, L. (1960d). Myśli o odrodzeniu kultury duchowej. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 161–167.
- Chwistek, L. (1960e). Niewola duchowa. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 154–160.
- Chwistek, L. (1960f). Obrońca myśli wyzwolonej. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 191–197.
- Chwistek, L. (1960g). Poezje formistyczne Czyżewskiego. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 105–106.
- Chwistek, L. (1960h). Teatr przyszłości. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 171–182.
- Chwistek, L. (1960i). Tragedia naturalizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 127–146.
- Chwistek, L. (1960j). Troska o wielkość sztuk. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 147–153.
- Chwistek, L. (1960k). Twórcza siła formizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 113–124.
- Chwistek, L. (1960l). Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 107–112.
- Chwistek, L. (1960m). Wielość rzeczywistości w sztuce (1924). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 51–73.
- Chwistek, L. (1960n). Wrogowie formizmu i ich psychologia. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 89–93.
- Chwistek, L. (1960o). Zagadnienia współczesnej architektury. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 77–88.
- Chwistek, L. (1961). *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chwistek, L. (1961a). Tragedia werbalnej metafizyki. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 118–142.
- Chwistek, L. (1961b). Wielość rzeczywistości. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 30–105.
- Chwistek, L. (1961c). Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 149–277.
- Chwistek, L. (1963). *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. II, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chwistek, L. (1963a). Granice nauki. Zarys logiki i metodologii nauk ścisłych. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. II, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 1–232.
- Chwistek, L. (2004). *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Chwistek, L. (2004a). Dyskusja Leon Chwistek – Władysław Strzemiński (1935). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 249–260.
- Chwistek, L. (2004b). Moja walka o nową formę w sztuce (1935). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, s. 239–247.
- Chwistek, L. (2004c). Przeżycia artystyczne. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 321–240;

- Chwistek, L. (2004d). Rozmowa z Leonem Chwistkiem (1926). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 123–125.
- Chwistek, L. (2004e). Sens i rzeczywistość. W: Chrobak K., *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse, s. 317–476.
- Chwistek, L. (2004f). Wielość rzeczywistości w sztuce (1918). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 3–20.
- Chwistek, L. (2004g). Zagadnienie wiedzy w malarstwie (1936). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 311–320.
- Chwistek, L. (2018). *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.
- Chwistek, L. (2018a). Formiści. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 186–188.
- Chwistek, L. (2018b). Innego rodzaju arystokracja. Komentarz do dyskusji z Władysławem Strzebińskim. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 222–223.
- Chwistek, L. (2018c). Sztuka dziecka. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 200–202.
- Chwistek, L. (2018d). O zasadniczych problemach sztuki z punktu widzenia psychologii doświadczalnej. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 203–208.
- Chwistek, L. (2018e). Pojęcie strefy. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 189–191.
- Estreicher, K. (1971), *Leon Chwistek. Biografia artysty*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Femiak T. (2005). O poglądach Leona Chwistka ze szczególnym uwzględnieniem teorii wielości rzeczywistości (w 120-tą rocznicę urodzin i 60-tą rocznicę śmierci Leona Chwistka). *Doctrina. Studia społeczno-polityczne*, 2, s. 353–376.
- Jadacki, J. J. (1983). O poglądach Leona Chwistka na język. *Studia Semiotyczne*, XIII, s. 23–33.
- Jadacki, J. J. (1998). *Pluralistyczna wizja Leona Chwistka*. W: Jadacki J. J., *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*. Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, s. 211–259.
- Kostyrko, T. (1968). Interpretacja koncepcji „wielości rzeczywistości” Leona Chwistka. *Studia Metodologiczne*, 4, s. 89–105.
- Kostyrko, T. (1995). *Leon Chwistka filozofia sztuki*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Kostyrko, T. (2004). *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego*. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. IX–LXIV.
- Mudyń, K. (2003). O wielości rzeczywistości w koncepcji Leona Chwistka. *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, 1, s. 101–112.
- Murawski, R. (2013). *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Pasenkiewicz, K. (1961). Pierwsze systemy semantyki Leona Chwistka. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i Studia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pasenkiewicz, K. (1962). Analiza i krytyka teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Studia Filozoficzne*, 1, s. 65–93.
- Piotrowski, P. (1986). Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy. *Artium Quaestiones*, 3, s. 109–129.

- Słomski, W. (2008). Leona Chwistka teoria wielości rzeczywistości. *Lumen Poloniae*, 2, s. 57–80.
- Surma, P. (2013). Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Rocznik Historii Filozofii Polskiej*, 6, s. 81–126.
- Szczepańska-Pabiszczak, B. (1999). Leona Chwistka relatywizm ontologiczny. *Studia Metodologiczne*, 29, s. 177–196.
- Woleński, J. (2018). Leon Chwistek. Filozofia, logika i sztuka. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 9–26.

BETWEEN REASON AND CREATIVE INSTINCT LEON CHWISTEK'S APPROACH TO ART CRITICISM

Abstract

Leon Chwistek was one of the most important thinkers in the inter-war Poland. As a philosopher, logician, artist and art theorist, he frequently commented on historical and contemporary aspects of artistic life, formulating his distinct ideas concerning art criticism. The aim of this article is to synthetically discuss these ideas and to outline the cultural and artistic context that shaped them. In order to achieve this goal, the author of the article refers to both the art theoretical output of Chwistek and his philosophy as well as scientific research. Having employed a descriptive method, the author presents the main questions of art criticism discussed by Chwistek in his various texts. The following aspects are examined: the role of art critics in society, experience as a basis of critical opinion, methodology of art critic's work, criteria for evaluation of works of art and creative attitudes. In his writings Chwistek emphasized the importance of theory for artistic practice, but even more strongly he stressed the illuminating power of experience, which is able to undermine aesthetic dogmas and which should remain the basic determinant of critic's activity.

Keywords:

Leon Chwistek, art criticism, the notion of the work of art, assessment criteria, creative attitude