

KAZIMIERZ PIOTROWSKI

ANTYUNIZM LEONA CHWISTKA – O DEFENSYWNEJ FAZIE AWANGARDY LAT TRZYDZIESTYCH

Myśl Leona Chwistka (1884-1944¹), szczególnie z kryzysowych lat trzydziestych, pozwala dostrzec krytyczny moment w modernistycznej tradycji, której był on jako współtwórca formizmu przedstawicielem, ale później także przenikliwym krytykiem². Dzięki jego poglądom awangardowy dyskurs w międzywojennej Polsce został głęboko zantagonizowany, co umacnia przekonanie o niedostatkach teorii awangardy, o trudnościach *logicznej* translacji problematyki awangardyzmu, która – jak skonstatował niegdyś Stefan Morawski – obnaża deficyt sensu egzystencji pojedynczej i zbiorowej oraz nieprzejrzystość bytu³. Z dzisiejszej perspektywy paradoksalność dyskursu awangardy już nie niepokoi, lecz raczej fascynuje. Dziś fascynuje Chwistka atak na apodyktyczne dys-

¹ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, Kraków 1971.

² Gdy pisałem na początku lat 90. ten rozdział rozprawy doktorskiej *Awangarda w defensywie. Chwistek, Strzebiński, Hiller, Ozenfant i Gleizes w latach 30.* (IS PAN 2000), której promotorem był prof. Stefan Morawski, nie znałem jeszcze pracy Teresy Kostyrko, *Leona Chwistka filozofia sztuki* (Instytut Kultury, Warszawa 1995), w której autorka wskazuje na oryginalne wątki w myśli Chwistka w związku z syndromem *nowoczesności*. Sądzę, że moja perspektywa jest odmienna, ponieważ akcentując złożoność i niebezpieczną karkołomność tego syndromu, tym samym wskazuje na Chwistka jako na krytyka głównej tendencji ekonomii modernizmu, jaką było dążenie do unifikacji. Z tej to właśnie ponowoczesnej perspektywy upatruję w tej krytyce doniosłość myśli Chwistka. Nie stosuję też w tej pracy metody *racjonalnej rekonstrukcji* zakładającej dogmatycznie istnienie sensu do zrekonstruowania, lecz *dekonstrukcję* (czy *schizoidalną analizę*) tekstów Chwistka. Wskazuję w trakcie czytania Chwistka na aporię powikłania *zdrowego rozsądku* i *cichego oblędu*, która to trudność stawia pod znakiem zapytania autonomię metody konstrukcyjnej i prawomocność teorii wielości rzeczywistości, a one to stanowią właśnie główny punkt odniesienia (i atut) w Teresy Kostyrko interpretacji myśli Chwistka.

³ S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, (w:) *Wybory i ryzyka awangardy*, Warszawa-Łódź 1985, s. 7-27,szcz. s. 24.

tynkacje w języku potocznym, także jego ujawnianie trywialności i wulgarności *common sense'u*. Z wielkim zainteresowaniem obserwujemy, w jaki sposób krytyka ta zakłóca *logikę gatunku* dominującą w latach 20. – dążenie określane mianem *esencjalizmu*⁴.

Modernizm powojenny – pisał Chwistek w 1938 roku – był w rzeczywistości ruchem żywiołowym stłumionych impulsów twórczych, domagających się praw do życia, nie zdawał sobie jednak z tego sprawy w dostatecznej mierze. Wyruszył do boju w imię prerafinowania, w imię hasel abstrakcyjnych, wymyślonych przed wojną przez skrajnych indywidualistów. Ten wewnętrzny paradoks stał się przyczyną jego śmierci⁵.

Według Chwistka zasadniczym paradoksem modernizmu, to znaczy lewicowo zorientowanej awangardy, było uwikłanie się w koncepcję sztuki (elitaryzm i kontemplatywizm lub estetyzm) właściwą burżuazyjnemu społeczeństwu z jego klasowymi podziałami, które lewicowi moderniści chcieli rewolucyjnie przewyciężyć. W jego ujęciu powodem szeroko wówczas dyskutowanej, a wywołanej przez Spenglera, problematyki *zmierzchu czy kryzysu* zachodniej kultury, na którą nałożyło się zjawisko awangardowego agonizmu, jest ukierunkowane na pojęciowe wyczerpanie, gatunkowo-klasyfikujące, totalne, metafizyczne, a także idealistyczne myślenie o rzeczywistości, czemu towarzyszy „niebezpieczeństwo zbyt dokładnej i zbyt systematycznej siły pięści”⁶. Artykulacją tego sposobu myślenia i działania była teoria języka, którą nazywał on ironicznie *werbalną metafizyką*. W jego doktrynie krytyka modernizmu, która jest zarazem próbą jego ratowania poprzez oczyszczenie modernistycznego dyskursu z wpływów odnowionego heglizmu, czyli marksistowskiej dialektyki, pragmatyzmu, uniwersalizmu, a szczególnie husserlizmu, łączy się ściśle z destrukcją owej *werbalnej metafizyki* i jej konsekwencji społecznych. Zwłaszcza w połowie lat 30. wraz z postępującą faszyzacją (*werbalistyczna* teoria rasy) i militaryzacją Europy narasta ów moralizatorski ton, który źródło wielu dewiacji społecznych upatruje w irracjonalnym, metafizycznym obłędzie dążącym do unifikacji.

Ta krytyczna względem modernizmu wypowiedź Chwistka nie znalazła jeszcze zadowolającego komentarza. Dotychczas jego doktryna była interpretowana w świetle dość jednostronnie rozumianej i zbyt wy-preparowanej przez formalistyczno-semiotyczną metodę teorii *wielości*

⁴ Pojęcia *esencjalizm* używa m.in. Y.-A. Bois, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge/Mass. 1990, s. 123-155.

⁵ L. Chwistek, *Przeżycie artystyczne*, „Przegląd Współczesny” 1938, R. 17, nr 1, s. 92.

⁶ Idem, *Czy upada kultura Zachodu?*, „Czas” 1938, 16 IV, s. 6.

rzeczywistości. Ale teoria ta jest tylko fragmentem interesującego nas dyskursu. Rolę *Wielości rzeczywistości* określił artysta następująco: „W książce tej nie zajmowałem się filozofią sztuki, ograniczając się do zagadnienia stosunku sztuki do rzeczywistości”⁷. Wiemy, że Chwistek planował napisanie *Estetyki sztuki nowoczesnej*, której fragmentami są rozmaite artykuły pisane zwłaszcza w latach 30. oraz kluczowy tekst *Zagadnienie metody w estetyce* z 1933 roku. Teoria wielości rzeczywistości wydaje się, przynajmniej w początkowej wersji u progu lat 20., radykalną, proracjonalistyczną opcją, mającą w praktyce eliminować rozmaite patologie społeczne, w tym przeciwdziałać konserwatyzmowi estetycznemu – owemu uporczywemu, powtarzającemu się krępowaniu sztuki przez partykularny smak. Dopiero później wiara w zbawienną, pluralistyczną aksjomatyzację pojęcia rzeczywistości, usprawiedliwiająca *-izmy* modernizmu, słabnie, ustępując miejsca defensywnemu myśleniu – racjonalizmowi krytycznemu i filozofii zdrowego rozsądku, wykazującym tęsknotę za systemową hierarchią typów rzeczywistości. Ale ta dojrzała myśl Chwistka w swych konsekwencjach czy presupozycjach popada w repetycję. Graniczne doświadczenie z lat 30. wyłożone w *Granicach nauki* (1935), czyli przekonanie o niemożliwości ostatecznej formalizacji rzeczywistości, a ściślej przekonanie o nieskończoności procesu *schematyzacji*, powoduje w swym odwołaniu się do nieskończoności nie tyle rezygnację i pesymizm, co raczej entuzjazm pokrewny młodszej myśli zapisanej w 1907 roku w niepublikowanym dzienniku, a odwołującej się do komizmu: „Śmieszni są ludzie, którzy chcą wszystko wyjaśniać i w ogóle rozumieć. Nie pamiętają, że wszelkie zrozumienie jest zaprzeczeniem rzeczywistości. Dążenie ich to śmierć problemów; nie pamiętają, że z chorobą wyrwywają życie”⁸. Tak więc dla antyunistycznej myśli Chwistka, poddającej krytyce leżącą u podstaw zachodniej metafizyki intuicję jedności (*hen*), ostatecznie bardziej decydująca jest nie tyle konstrukcja czterech typów rzeczywistości i odpowiadających im typów malarstwa, lecz raczej zapoczątkowana w 1922 roku w konfrontacji z literackim środowiskiem czasopisma „Nowa Sztuka” i pogłębianą w kryzysowych latach 30. krytyka pojęcia *istota sztuki* oraz przekonanie o niemożliwości ostatecznej formalizacji pojęcia rzeczywistości. Kierujemy zatem uwagę na myśl Chwistka dotyczącą niezwykle doniosłej dla problematyki awangardy w latach 30. doktryny *antyunizmu*.

⁷ L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51-52, s. 5.

⁸ Idem, *Pamiętnik* (fragmenty przepisane przez Alinę Dawidowicz – córkę artysty, wł. pryw.).

PROBLEM MOŻLIWOŚCI TEORII SZTUKI – FILOZOFICZNE PRZESŁANKI ANTYUNIZMU

O oryginalności myśli Chwistka stanowi to, że jej wysiłek bardziej koncentrował się wokół problemu możliwości teorii sztuki, aniżeli przedstawienia pełnej, systematycznej wiedzy. Problem możliwości *nauki o sztuce* pojawił się dopiero w drugiej połowie XIX wieku na fali ówczesnego scjentyzmu. Konsekwencje kantowskiego formalizmu i zakorzenionej w tradycji francuskiego romantyzmu normy *l'art pour l'art*, a także pogłębiająca się subiektywizacja kategorii estetyczności i związana z tym pozytywistyczna dewaluacja estetyki jako wiedzy wątpliwej sprawiały, że zagadnienie sztuki, rozpatrywane dotychczas w ramach estetyki, wymagało nowego ujęcia. Próbę rozwiązania tej trudności zaproponował Konrad Fiedler. Wyodrębnił on doświadczenie artystyczne z przebiegu innych przeżyć, także estetycznych, dając mu postkantowską wykładnię. Doświadczenie sztuki pojął jako swoiste poznanie lub produkcję rzeczywistości. Zdaniem Croce'go nikt nie ujawnił lepiej niż on charakteru aktywności artystycznej, porównując ją do funkcji języka⁹. Fiedlerowska idea autonomii sztuki silnie oddziaływała na poglądy historyków i teoretyków sztuki, dając w efekcie wyniki badań szkoły *czystego widzenia*. Rozwinięciem tej idei był projekt odrębnej wobec estetyki dyscypliny badawczej zwanej *ogólną nauką o sztuce* (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) zaproponowany przez Maxa Dessoira¹⁰. Program Dessoira, podjęty również przez Emila Utitza i innych badaczy (w Polsce przez Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa), ukierunkował myśl o sztuce na początku wieku, którą zdominowała reorientacja w kierunku wiedzy systematycznej. Zmiana ta następowała za sprawą antypozytywistycznego przełomu, odejścia w metodologii od jałowej logiki indukcyjnej (np. Fechner) na rzecz ujęć całościowych. Dwa zasadnicze, rozwijające się ekspansywnie nurty – psychoestetyka i formalizm – zwalczające się lub niekiedy uzgadniane (np. Hanslick, Croce, Worringer i inni) przygotowały wystarczająco bazę, aby mogła być podjęta próba komplementarnego (subiektywno-obiektywnego) ujęcia sztuki. Max Dessoir nie zdawał sobie jednak sprawy ze swej naiwności, gdy zakładał, że przedmiot nauki o sztuce jest *wprawdzie wielopostaciowy, jednak jest jednolity*. Celem jej powinno być uchwycenie rozległego zjawiska sztuki w jego wszelkich

⁹ B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte*, Leipzig 1905, s. 401; por. K. Fiedler, *Schriften über Kunst*, München 1914. Ta tradycja rozpatrywania sztuki w ścisłym związku z językiem jest ważna również dla myśli Chwistka.

¹⁰ M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1923 (II wyd.).

uwarunkowaniach. Ambicją *Kunstwissenschaft* było wypracowanie podstaw dla badań prowadzonych z różnych stanowisk: przez artystów, krytyków, socjologów, etnologów, psychologów, historyków czy filozofów. Wynikał stąd postulat, aby system i metodę *Kunstwissenschaft* cechowała niezależność wobec badań historycznych, możliwa dzięki fenomenologicznemu przewyżczeniu różnicy między indukcją i dedukcją w *opisie eidetycznym*. Za fenomenologicznym ugruntowaniem *Kunstwissenschaft* opowiadał się zwłaszcza Utitz (Dessoir wspominał jeszcze w duchu Brentano o *psychologii deskryptywnej*). Cytując Husserla, że nauka nie zna pojęcia *głębokiego sensu*, Utitz wierzył, że sztuka w całości jest dostępna racjonalnemu badaniu, zaś fenomenologia może stanowić metodę, która zagwarantuje tezom nauki o sztuce ogólną ważność¹¹. Taką sytuację w metodologii nauki o sztuce zastał Chwistek, który sformułował jej radykalną krytykę.

W dziejach polskiej myśli o sztuce pozycja Chwistka jest wyjątkowa, ponieważ wystąpił on z koncepcją, której odmienność od zakorzenionych w tradycji polegała na eliminacji z rozważań pojęcia *istota sztuki*. Celem Chwistka był radykalny atak na wszelkie metafizyczne teorie sztuki. Nie dążył on też do ugruntowania wiedzy o sztuce wyłącznie w psychologii, traktując psychoestetykę jako dyscyplinę pomocniczą. Dostrzegał także ograniczenia popularnej i nadużywanej, będącej reakcją na psychologizm analizy formalnej. Rozróżniając za Dessoirem estetykę i naukę o sztuce, zdecydowanie odrzucił próbę oparcia tych dyscyplin na fenomenologii. Problemetyzując w ogóle pojęcie naukowości, zakwestionował on czysto teoretyczny status wiedzy o sztuce, wskazując, że posiada ona raczej charakter praktyczny, czyli służebny wobec sztuki.

Pomocne dla ustalenia metodologicznego statusu teorii sztuki jest Chwistka rozróżnienie filozofii i nauki. Nauka aspiruje do badania wybranych dziedzin rzeczywistości – do stwierdzania jak jest, natomiast filozofia czyni przedmiotem swych zainteresowań nie tylko realny świat, lecz także nasze możliwe (wewnętrznie niesprzeczne) poglądy o świecie, rozpatrując je nie w świetle kryterium prawdy, lecz sensu. Filozofia pełni więc funkcję heurystyczną, przygotowując aparaturę pojęciową wykorzystywaną do konstrukcji teorii naukowych. Taki może być metodologiczny stosunek filozofii sztuki do teorii sztuki. Na początku jednak musimy od razu stwierdzić, że w dyskursie Chwistka wyraźnie jest obecny prymat tego, co sensowne (możliwe lub niesprzeczne), nad tym, co prawdziwe (istniejące).

Zarówno filozofia, jak i nauka, muszą być poddane ścisłym rygorom metodologicznym. Doskonaląca się przy udziale wiedzy logiczno-mate-

¹¹ E. Utitz, *Grundlegung des allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1914.

matycznej metodologia (czy epistemologia) Chwistka oceniała intuicję jako wielce zawodne narzędzie poznania. Za dość wiarygodną uznawał Chwistek jedynie intuicję matematyczną, lecz ograniczoną do najprostszych twierdzeń. W intuicji dostrzegał bowiem niebezpieczeństwo, że przystosowuje się ona do wielu twierdzeń, które z punktu widzenia logiki są fałszywe. Ponadto odkrywał w intuicji tendencję do wykraczania poza to, co zrozumiałe – pewna niezrozumiałość była zawsze jej udziałem, zaś rezultatem pojęcia płynne, świadczące o jej nadmiernej plastyczności. Dlatego też definiował intuicję jako *subiektywny sposób przystosowywania się do twierdzeń*¹².

Na miejsce intuicji w metodologii nauk doświadczalnych Chwistek wprowadził właściwą naukom apriorycznym aksjomatyczną metodę budowania teorii. Usiłował zatem metodę analizy i syntezy zastąpić popularną wówczas wśród badaczy pozostających pod wpływem logistyki metodą konstrukcyjną. Zakładał rozróżnienie nauk apriorycznych i aposteriorycznych (doświadczalnych) w sensie metodologicznym, nie zaś genetycznym. Właściwą metodą nauk apriorycznych (logiki i matematyki) jest metoda konstrukcyjna. Służy ona budowaniu systemów dedukcyjnych za pomocą dyrektyw sensu i dyrektyw postępowania na podstawie przyjętych aksjomatów. Dyrektywy sensu określają sposób poprawnego konstruowania wyrażenia systemu w pewnej symbolice. Dzięki nim stwierdzamy, czy dane wyrażenie należy do systemu, czy też nie należy jako wadliwie zbudowane. Dyrektywy postępowania związane są z potrzebą sprawdzania, czy wyrażenie można uznać za twierdzenie systemu. Dyrektywy postępowania służą udowadnianiu twierdzeń systemu na podstawie przyjętych *a priori* aksjomatów. Aksjomaty mogą bowiem, ale nie muszą być unaocznione, dlatego też systemy nauk apriorycznych mają charakter czysto formalny, niezależny od doświadczenia. Systemy te mogą, wedle Chwistka, znaleźć interpretację w określonej dziedzinie rzeczywistości, zyskując cechę prawdopodobieństwa, gdy ustali się odpowiedniość systemu formalnego z doświadczeniem. W ten sposób rozszerza się system nauk apriorycznych o nową aksjomatykę, tworząc system doświadczalny. Na podstawie krytyki pojęć pierwotnych, które stanowią wiedzę przednaukową i zależną od indywidualnego doświadczenia, konstruuje się pojęcia fundamentalne systemu doświadczalnego. Są one dane w postaci *funkcji propozycjonalnych*, których właściwy dobór (układ) stanowi aksjomatykę pojęć fundamentalnych. Aksjomaty systemu doświadczalnego mają status hipotez, cały zaś system ma charakter hipotetyczno-dedukcyjnej teorii empirycznej. Pozwala to na trak-

¹² L. Chwistek, *Sens i rzeczywistość*, Wiedeń 1916 (maszynopis w posiadaniu A. Dawidowiczowej), s. 56.

towanie w nauce jako formalnie równouprawnionych nawet sprzecznych teorii. „Właściwa praca teoretyczna – wedle Chwistka – polegać musi na budowaniu różnych możliwych systemów pojęć i ich zestawianiu”¹³. Jako przykład podaje geometrię Euklidesa i Łobaczewskiego. Metodę konstrukcyjną, która w jego rozumieniu jest jednoczesną krytyką zastanych pojęć (*pierwotnych*) i konstrukcją nowych (*fundamentalnych*), przeciwstawił nie tylko historycznym odmianom intuicji (np. Platona, Kanta, Hegla czy Bergsona), lecz przede wszystkim intuicji fenomenologów. Zdecydowanie odrzucił możliwość *Wesenschau*. Gdy fenomenolodzy, wbrew genetycznemu i atomistycznemu sposobowi stawiania zagadnień, dopuszczali poprawność *pytań esencjalnych*, to Chwistek je wykluczał jako pozbawione sensu.

Chwistka krytyka intuicjonizmu w wersji fenomenologii Husserla (*eidetyzmu*) została oparta na obronie nominalistycznej koncepcji języka, w tym asocjacionistycznej teorii znaczenia¹⁴. Według jego rozważań język jest wielce ułomnym wytworem ludzkiej walki o byt (co oznacza uwikłanie Chwistka koncepcji języka w naturalistyczne presupozycje), a wszelkie idealistyczne teorie języka są fikcją. Iluzją jest zwłaszcza *czysta gramatyka* Husserla oparta na przekonaniu o absolutnym charakterze wewnętrznej struktury języka potocznego.

W języku potocznym – pisał Chwistek – przejście między sensem i nonsensem nie jest ostre. Istnieją różne stopnie sensów, począwszy od twierdzeń elementarnej arytmetyki, a skończywszy na metafizyce w stylu Heideggera i na dadaistycznej poezji. Badania tych zjawisk są godne uwagi, pod warunkiem, że nie opiera się ich na założeniu istnienia apriorycznych praw sensu¹⁵.

Chwistek wskazywał tu na niejasność i mętność procesu semiozy, na relatywizm w posługiwaniu się wyrażeniami języka, na systematyczną, a nie okazjonalną wieloznaczność i niedookreśloność ich sensu. Nazwy nie posiadają ogólnego i idealnego znaczenia. Błędne są próby definiowania wyrażeń *per genus proximum et differentiam specificam*. Nie należy absolutyzować wyrażeń języka – *genus* i *species* są tylko umownymi wyrażeniami, których używamy, aby orientować się w rzeczywistości. Mogą one być z powodzeniem zastąpione przez procedurę wskazywania lub zredukowane do aksjomatyki funkcji propozycjonalnych, czyli do form

¹³ L. Chwistek, *Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania*, „Przegląd Filozoficzny” 1923, R. 26, z. 3 i 4, s. 175-187; Ibidem, 1927, R. 30, z. 4, s. 296-298.

¹⁴ Bibliografię prac Chwistka poświęconych językowi zamieszcza J. J. Jadacki, *O poglądach Leona Chwistka na język*, „Studia Semiotyczne” 1983, XIII, s. 23-33.

¹⁵ L. Chwistek, *Granice nauki. Zarys metodologii nauk ścisłych* (I wyd. 1935); (przedruk w:) Idem, *Pisma filozoficzne i logiczne*, red. K. Pasenkiewicz, t. II, Warszawa 1963, s. 13.

zdaniowych zawierających zmienne i mających tę własność, że zmieniają się w sądy, jeśli zmienne te zastąpimy określonymi przedmiotami należącymi do zakresu tych zmiennych. Nie możemy jednak ustalić ich pełnego zakresu, lecz jedynie wskazywać na przykłady, ponieważ nie posiadają one samodzielnego znaczenia i zyskują je dopiero w stosunku do innych wyrażień¹⁶. Różnica gatunkowa podawana w definicjach nie jest zatem różnicą specyficzną przedmiotu, lecz jest różnicą określoną w stosunku do innego przedmiotu – nie jest cechą absolutną, bowiem ta pozostaje zawsze *pium desiderium*. Klasyczna definicja, będąca pewnego rodzaju poznaniem istoty przedmiotu ogólnego, jest przez Chwistka kwestionowana tu jako taka. Nie był on nominalistą w tym sensie, jak reista Kotarbiński. Swoją nominalistyczną opcję, poza argumentami z zakresu logiki, uzasadniał praktycznie, wskazując na wymóg ekonomii myślenia, zgodnie z którym należy przyjmować możliwie najmniej założeń, mianowicie tylko niezbędne dla uzyskania pożądanego wyniku. Postulat ten, właściwy teorii systemów dedukcyjnych, korespondował z zasadą Ockhama, ale przede wszystkim był zgodny z propagowaną przez Chwistka w latach 30. witalistyczną koncepcją filozofii zdrowego rozsądku i jego zasadą poszukiwania najkrótszej drogi. W tym duchu Chwistek dążył do nominalistycznego ugruntowania logiki i matematyki, propagując ideę semantyki racjonalnej jako teorii operacji na czystych wyrażeniach bez jałowych dociekań, co ostatecznie wyrażenie *znak* oznacza.

Dla Chwistka przeprowadzona przez Husserla krytyka Hume'a asocjacionistycznej teorii znaczenia oparta na teorii intencji znaczeniowej jest właśnie przykładem takich jałowych dociekań¹⁷. Husserl, poprzez dowolne i sztuczne konstruowanie ciągów w nieskończoność, nadmiernie komplikuje proces semiozy, podczas gdy wystarczy poprzestać na założeniu kojarzenia wyobrażenia (przeżycia) z danym wyrażeniem przez podobieństwo lub, dodajmy, przez styczność. Mnożąc bez potrzeby akty intencyjne, teoria Husserla pozornie coś wyjaśnia, zakładając ponadto wątpliwą tezę, że treściowymi, intersubiektywnymi korelatami subiek-

¹⁶ Por. R. Ingardena krytykę tej *formalistycznej* koncepcji prawdziwości i znaczenia: R. Ingarden, *Leon Chwistek. Wielość rzeczywistości...*, „Przegląd Filozoficzny” 1922, R. 25, z. 3, s. 459-466.

¹⁷ L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki*, „Kwartalnik Filozoficzny”, Kraków 1932, t. X, s. 46 -76; (przedruk w:) *Pisma filozoficzne i logiczne*, op. cit., s. 119-142; L. Chwistek, *Granice nauki. Zarys logiki i metodologii nauk ścisłych*, Lwów – Warszawa 1935, s. 1-26. Różnicę pomiędzy teorią asocjacionistyczną i teorią intencji znaczeniowej jasno wyklada T. Czeżowski, *Logika. Podręcznik dla studiujących nauki filozoficzne*, Warszawa 1949, s. 10. Krytykę asocjacionistycznej teorii znaczenia sformułował K. Ajdukiewicz, *O znaczeniu wyrażen* (1931); por. K. Ajdukiewicz, *Język i poznanie*, Warszawa 1985, t. 1, s. 102-174.

tywnych aktów intencyjnych są przedmioty idealne jako znaczenia wyrażań. Wedle Chwistka nie należy wyjaśniać tego, co nie podlega wyjaśnianiu, lecz powinno być przyjęte jako fakt; nie należy dążyć do rozumienia tego niejasnego procesu, lecz poprzestać na schematycznym opisie. Pogląd Chwistka w sprawie powstania semantycznej warstwy języka trudno jednak jednoznacznie określić jako psychologistyczny, nie jest bowiem przecież dlań możliwe uznanie, że znaczenie sytuuje się wyłącznie w sferze psychicznej, lecz przede wszystkim w dziedzinie rzeczywistości¹⁸. Krytykując dotychczasowe próby *irracjonalistów* zbudowania jednolitej teorii rzeczywistości, które muszą prowadzić do sprzeczności, zrezygnował Chwistek z intuicyjnego pojęcia jednolitej rzeczywistości, konstruuąc cztery jej wzajemnie sprzeczne, czyli rozłączne typy: 1) rzeczy, 2) przedmiotów fizykalnych, 3) wrażeń i 4) wyobrażeń¹⁹. Ponieważ w trakcie rozwoju jego poglądów coraz bardziej podkreślał on rolę języka w procesie kształtowania się obrazu świata, dlatego wymienione typy rzeczywistości (które jednak nie wyczerpują pojęcia *rzeczywistości*), skłonny był w końcu interpretować jako *schematy*, które pozwalają nam orientować się w *materii*²⁰. Schematy te, rozpatrywane niezależnie od pojęcia istnienia, są wewnętrznie niesprzeczne, są więc możliwe (sensowne), a o ich absolutnej prawdziwości lub fałszywości nie potrafimy przesądzić.

Jest godne uwagi, że Chwistek w przeciwieństwie do wcześniejszego pluralistycznego i horyzontalnego porządkowania doświadczenia podjął w latach 30. wysiłek hierarchizacji tych schematów. Jednakże teoria wielości rzeczywistości jest doktryną relatywistyczną, zatem kryteria rzeczywistości nie mogą odgrywać decydującej roli w nauce i w życiu. Muszą one być uzupełnione o *kryteria zdrowego rozsądku*, które są niezależne od zmiany (*rewolucji pojęciowej*) schematyzacji rzeczywistości. Skoro kryteria zdrowego rozsądku wykształciły się w ścisłym związku z kryteriami rzeczywistości naturalnej (rzeczy), to jest zrozumiałe, dlaczego dla Chwistka rzeczywistość rzeczy wydaje się uprzywilejowana. Zasada niesprzeczności, stanowiąca naczelne kryterium zdrowego rozsądku,

¹⁸ Na dwoistość znaku i dwojake rozumienie znaczenia wskazuje J. J. Jadacki, *O poglądach Leona Chwistka na język*, op. cit., s. 24. Koncepcję tę należy zaliczyć do denotacyjnych koncepcji znaczenia, jakkolwiek trzeba pamiętać, że w myśli Chwistka rozróżnienie pomiędzy językiem i nie-językiem (rzeczywistością) nie jest jasne.

¹⁹ L. Chwistek, *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia*, „Przegląd Filozoficzny” 1917, R. 20, z. 2, 3, 4, s. 122-151; (przedruk w:) *Pisma filozoficzne i logiczne*, op. cit., s. 3-29; *Wielość rzeczywistości*, Kraków – Jasło 1921, s. 96; (przedruk w:) *Ibidem*, s. 30-105. Nie będę tu referował tej teorii, ponieważ czyniono to już wielokrotnie – por. przypis 38.

²⁰ Idem, *Zagadnienie rzeczywistości*, (w:) *Granice nauki*, op. cit., s. 211-232.

najpełniej realizuje się w schemacie porządkującym doświadczenie wokół kategorii *rzeczy*, ponieważ zasada ta logicznie wiąże się z zasadą tożsamości i wyłączonego środka, będącymi językowym odpowiednikiem ontologicznych zasad jedności i odrębności. Schemat naturalny jest nieunikniony i powraca co pewien czas, tłumiąc, jak Chwistek później zauważy, doświadczenie sztuki.



1. L. Chwistek, *Szermierka*, ok. 1919, olej na tekturze, 70 × 100 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. 155282, fot. Archiwum MNW

Credo epistemologiczne Chwistka nie było więc tożsamy z konwencjonalizmem, któremu przeciwstawił on *racjonalizm krytyczny* jako wyraz filozofii zdrowego rozsądku. Prawda zdrowego rozsądku nie jest metafizyczną *prawdą bezwzględną*, ponieważ ujawnia się w różnicowaniu się *prawd względnych*, dając w wyniku przekonanie, że kryteria jej są niezależne od kryteriów rzeczywistości. Implikuje to przekonanie, że nie istnieje absolutnie pewna i pełna wiedza, ponieważ każda wiedza ma charakter hipotetyczny, będąc zawsze zrelatywizowana do określonych założeń, zaś zasada sprzeczności wyklucza jej pełność. Jednakże wewnętrzna struktura wiedzy ma charakter konieczny, gdyż musi być niesprzeczna, czyli musi respektować formalne reguły wnioskowania.

Teoria sztuki, zdaniem Chwistka, powinna przebudować swe podstawy w nominalistycznym duchu:

Zasadniczym błędem teorii sztuki pisanych przez filozofów jest poszukiwanie tego, co nazywają istotą sztuki. Otóż taki punkt wyjścia, skutkiem swego metafizycznego charakteru, wyklucza a priori ścisłe postawienie zagadnienia, zostawiając autorowi najzupełniejszą swobodę postępowania. W rezultacie uzyskujemy w ten sposób szereg sprzecznych z sobą poglądów, prowadzących rychło do wniosku, że obiektywna teoria sztuki okazuje się w praktyce niemożliwą. W szczególności metafizyczne teorie sztuki zawodzą najzupełniej, ile razy chodzi o wytłumaczenie zjawisk sztuki, tworzącej się w danym momencie, o ile sztuka ta nie jest naśladowaniem tego, co było dotychczas (...). Dzisiaj – odwoływanie się do istoty sztuki jest przeżytkiem na równi z autorytetem tego lub innego artysty. Chodzi tylko o sformułowanie założeń takich, które mogłyby być kontrolowane na przykładach (...). Podobnie jak we wszystkich rodzajach twórczości, powstają i w sztuce dziedziny ciemne (w sztuce niewątpliwie bardziej rozległe niż np. w matematyce) – wobec których każdy system okaże się bezsilnym²¹.

Te poglądy Chwistek rozwinął w tekście *Zagadnienie metody w estetyce* w 1933 roku:

Profesor Sobeski dzieli metody estetyki (empirycznej) na dwa zasadnicze gatunki: metodę subiektywną i obiektywną. 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. Jest z tym tak, jak gdyby ktoś zamiast konstruować systemy liczb starał się analizować pojęcie liczby. Pytania takie są wprawdzie uświęcone tradycją, ale nie posiadają sensu²².

Należy zatem wykluczyć z teorii sztuki pytania o istotę sztuki. Dzieje myśli o sztuce wykazują, że nie udało się dotychczas zdefiniować sztuki w oparciu o definicję klasyczną. Jakkolwiek teoretycy potrafili podać rodzaj najbliższy, to jednak proponowane przez nich różnice gatunkowe okazywały się ledwie kryteriami negatywnymi. Pozwalały one powiedzieć raczej, czym sztuka nie jest, niż czym jest. Definicje te, tworzone w danym momencie historycznym, zazwyczaj nie uwzględniają sztuki najnowszej, przez co są szkodliwe, gdyż tłumią jej dalszy rozwój. Jedynym wyjściem z tych trudności nie jest subiektywizm w teorii sztuki, lecz pogodzenie się z obiektywnym faktem istnienia systematycznej wieloznaczności pojęcia sztuki i niedookreśloności jej sensu. Należy zaakceptować fakt, że chociaż potrafimy tworzyć i przeżywać dzieła, to jednak nasza wiedza o sztuce może być tylko częściowa. Artysta tworzy

²¹ L. Chwistek, *Nowa poezja polska (I. Uwagi metodologiczne)*, „Nowa Sztuka” luty 1922, s. 11-13.

²² Idem, *Zagadnienie metody w estetyce*, (w:) *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933, s. 234; (przedruk w:) *Pisma filozoficzne i logiczne*, op. cit., t. I, s. 249-277.

poza zakresem ścisłego sensu i jasno określonych pojęć. Nie oznacza to, że należy porzucić wszelkie dociekania teoretyczne. Powinny one opierać się na wiedzy zdobywanej w ramach indywidualnej i eksperymentalnej metody. Oznacza to, że wprawdzie nie możemy uzyskać jakiegoś intersubiektywnego doświadczenia sztuki, lecz możemy zebrać sumę wiedzy o indywidualnych doświadczeniach.

W tym duchu pisał Chwistek już w 1916 roku:

W ścisłym tego słowa znaczeniu możemy mówić tylko o doświadczeniach własnych i musimy zgodzić się na wszystkie konsekwencje tego stanowiska, bez względu na ich pozorną nienaturalność. Jest to bardzo ważny punkt. Niedostateczne uwzględnienie go prowadzi do różnych fałszywych teorii doświadczenia²³.

Chwistek doświadczenie sztuki skłonny byłby zredukować więc do doświadczenia psychologicznego, czyli takiego doświadczenia, którego treścią stają się indywidualne przeżycia. Zadaniem teoretyków jest budowanie *indywidualnych systemów*, czyli porządkowanie w obrębie własnej psychologii osobistych, wolnych od cudzej sugestii sądów, ocen i pojęć o sztuce, których celem jest racjonalizacja twórczości artystycznej. Celem tej racjonalizacji nie jest odkrywanie praw psychologicznych, lecz zestawianie i typologizacja tych względnie trwałych systemów, uświadamianie sobie różnorodności kryteriów lub norm charakteryzujących nasz indywidualny stosunek do dzieł. Wiedza ta jest potrzebna praktyce artystycznej. W tym aspekcie teoria sztuki (podobnie jak estetyka) ma charakter praktyczny, będąc podstawą artystycznej samoświadomości i eksperymentów niezbędnych dla rozwoju sztuki. Wiedza, o której wspomina Chwistek, ugruntowana jest w doświadczeniu psychologicznym, te zaś tym różni się od doświadczenia przyrodniczego, że nigdy nie powtarza się. Chwistek wiedział to już w 1916 roku, gdy przytaczał pogląd Bergsona, wedle którego doświadczenia psychologiczne są niepowtarzalne, ponieważ ich treść, czyli przeżycia, różnią się od poprzednich choćby wspomnieniami tego, co od tego czasu zaszło. Chwistek radykalizuje ten pogląd Bergsona, twierdząc, że każde doświadczenie, które może być powtórzone, dopuszcza teoretyczną sprzeczność. Nie wyjaśnia jednak bliżej tego przekonania. Wydaje się, że pojęcie *powtórzenia doświadczeń* zakłada pewną stwierdzaną identyczność ich treści, zaprzeczając tym samym idei *powtórzenia*, która również zakłada różnicę tych treści. Dlatego też wedle Chwistka zawsze trzeba liczyć się z błędem uogólnienia, który od tej sprzeczności między identycznością i różnicą doświadczeń abstrahuje. Jest to bardzo ważne dla Chwistka krytyki pojęcia *istota sztuki*, która zgodnie z utartą opinią ma się powtarzać w każdym konkretnym dziele.

²³ L. Chwistek, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 39.

Chwistka krytyka metafizyki oraz pojęcia *istoty sztuki* była próbą eliminacji wszelkich uprzedmiotawiających i atomistycznych ujęć sztuki, które można przedstawić w postaci zamkniętego systemu. Dlatego też utożsamiał on sztukę głównie z dziedziną *przeżyć artystycznych*²⁴, które jakimkolwiek utożsamieniu przeczyło. „Sztuka – pisał – to jedno z najwyższych przeżyć, jakie można mieć, wiem, że różni się ono od wszystkiego innego, wiem, że zanalizować się nie da”²⁵. Na podstawie obserwacji z zakresu psychologii przeżycia artystycznego doszedł do wniosku, że jest to przeżycie specyficzne, niesprowadzalne do innych przeżyć. Przeżycie to może być poznane częściowo w introspekcji, jakkolwiek doświadczenie wewnętrzne nie może być źródłem wiedzy pełnej:

Otóż jeśli mamy trzymać się zasady sprzeczności, to tego rodzaju rozważania musimy odrzucić jako pozbawione sensu. W szczególności nie należy mówić o tym, że mówimy w chwili, kiedy to właśnie mówimy. Wynika stąd, że podmiot jest niedostępny racjonalnemu badaniu, o czym zresztą wiedziała od dawna filozofia indyjska. O podmiocie możemy mówić dopiero *ex post*, tzn. w chwili, kiedy stanie się on dla nas przedmiotem, ale nie w chwili, kiedy nim samym jesteśmy. Jednym słowem to, co nazywamy terażniejszością, nie może być przedmiotem naszego badania w całości. Dopiero w chwili następnej możemy odróżnić podmiot badania i środki, przy pomocy których badanie było przeprowadzone. Ale w tej chwili występuje nowy badający podmiot, który uchyla się od obiektywnego badania²⁶.

Można zatem podać *genus* przeżycia artystycznego, lecz nie można podać różnicy gatunkowej, bowiem przeżycie artystyczne jako *przeciwstawianie twórczości cudzej twórczości własnej* ciągle indywidualizuje się, zaś indywidualność względnie podmiotowość jest siłą, która nie daje się uprzedmiotowić.

Chwistek mimo to podaje szereg negatywnych i pozytywnych określeń. Przeżycie artystyczne jest rozkoszą połączoną ze specyficzną interesownością; różni się od przeżycia estetycznego, posiada apraktyczny i agnostyczny charakter, chociaż może łączyć się z innymi przeżyciami, jak metafizyczne, informacyjne czy konstrukcyjne; można w nim wyróżnić uczucie dionizyjskiego szału Nietzschego, bezpośrednie pojmowanie Kanta, uświadomienie sobie doskonałości kształtu Ehrenfelsa, a zwłaszcza podkreślane przez Chwistka „upojenie formą” pojawiające się w chwili „przewyciężenia treści przez formę”. To właśnie przeżycie artystyczne jest niewyczerpanym źródłem form artystycznych. Można powie-

²⁴ L. Chwistek, *Przeżycie artystyczne*, op. cit.; J. J. Jadacki, *Leona Chwistka po głędy na sztukę*, „Studia Estetyczne” 1973, t. 10, s. 98-110, szczególnie s. 100.

²⁵ Idem, *Zagadnienia kultury duchowej...*, op. cit., s. 176.

²⁶ Idem, *Granice nauki*, op. cit., s. 17.

dzieć, że to przekonanie o niemożliwości zanalizowania przeżycia artystycznego, a więc sztuki, jest ważnym momentem przesądzającym o defensywności myśli Chwistka w latach 30., który jeszcze w 1916 roku pisał optymistycznie, że „podział doświadczeń na takie, które można wyrazić za pomocą słów i na pozostałe jest iluzoryczny. Co najwyżej można mówić o doświadczeniach, które łatwiej jest opisać i o doświadczeniach do opisanie trudniejszych”²⁷. W przypadku przeżycia artystycznego trudno jednak mówić o doświadczeniu, które posiada jakąś tożsamość określoną przez normy twórczości artystycznej. W ujęciu Chwistka przeżycie artystyczne jest bowiem czystą kreatywnością – jest, powtórzmy, „przeciwstawianiem twórczości cudzej twórczości własnej”. Przeciwstawianie to łączy się z pewną, niemal narkotyczną przyjemnością, która może wywoływać immunizację na pospolite środki odurzające.

Strategia ludyczna nie jest jednak zwykłym dodatkiem do doktryny Chwistka²⁸. Krytykując tezę Husserla o absolutnym charakterze wewnętrznej struktury języka potocznego, kwestionował tym samym optymistyczną wiarę fenomenologów w możliwość optymalnej komunikacji. Dostrzegając daleko posunięty relatywizm i patologię w posługiwaniu się językiem, tym śmieiej podkreślał ograniczenia komunikacyjnej funkcji sztuki. Tezę o schematyczności wyrażen języka przenosił na grunt badań ikonicznych. Było to możliwe, ponieważ uwzględniał on organizującą widzenie funkcję języka. Ograniczenia możliwości komunikacyjnej funkcji sztuki Chwistek nie traktował jako defektu artystycznego języka, lecz usiłował je twórczo wykorzystać. Przyjmował, że schematyczność sensu dzieła stanowi niezbędny warunek przeżycia artystycznego ufundowanego na apercpcji, która znacznie jest utrudniona z jednej strony podczas odbioru *sztuki czystej*, zaś z drugiej *sztuki naturalistycznej*, gdy przeżycie artystyczne zostaje zdominowane przez dość jednorodny ogląd lub przeżycie informacyjne (przeciwieństwem tego przeżycia jest właściwy czystej sztuce czysty ogląd pokrewny dążeniom fenomenologów). W obu przypadkach przeżycie artystyczne jest zakłócanie przez jakieś

²⁷ Idem, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 39 i 43.

²⁸ Idem, *Zabawa i sztuka bawienia się*, (w:) *Zagadnienia kultury duchowej...*, op. cit., s. 254-277. W pominiętej tu części piszę o Chwistka reakcji w 1912 roku na dzieła Picabii. Tego typu ludyczna infiltracja myśli Chwistka mogła nasilić się u kresu formizmu w latach 1921/22, kiedy związał się on z literackim środowiskiem „Nowej Sztuki”. Była to kontynuacja doświadczeń krakowskich – z klubu „Galka Muszkatułowa” z 1918 roku. Nieprzypadkowo to właśnie w „Nowej Sztuce” Chwistek opublikował swą krytykę pojęcia *istota sztuki* w kontekście rozważań nad nową poezją polską. Wedle Andrzeja Turowskiego dadaizm w Polsce został urzeczywistniony w futurystycznej problematyce – w jej ludycznym aspekcie – por. A. Turowski, *Dada Polen*, (w:) *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977, s. 3/100-102.

jednoznaczne przeżycie. Dopiero dzięki niedookreśloności sensu dzieła jest możliwe wyzwolenie u odbiorcy właściwych mu potrzeb i dążeń. Postulowany przez Chwistka styl odbioru nie miał więc wyłącznie charakteru receptywnego, a więc nie reprezentował interesów dyskursu teoretycznego czy naukowego, lecz zalecał aktywną postawę wobec dzieła. Dopiero taki kontakt, ignorujący informację czy czysty ogląd, umożliwiał pojawienie się przeżycia artystycznego, czyli produkcję przez odbiorcę sensu różnego niż ewokowany przez dzieło. Dążenia te legły u podstaw Chwistka krytyki Ingardenowskiej koncepcji dzieła i jego rozumienia²⁹. Ingardena koncepcja *przedmiotu intencjonalnego* jest, zdaniem Chwistka, oparta na tradycyjnej koncepcji dzieła jako zamkniętego, harmonijnego układu. Fenomenolog nie uwzględnia nowych tendencji w sztuce, a w szczególności postulatu twórczego, że dziełu powinna przysługiwać pewna strukturalna schematyczność dopuszczająca rozmaite interpretacje. Wprawdzie Ingarden dostrzegał tę strukturalną cechę dzieła sztuki jako przedmiotu heterogenicznego, czyli nieredukowalnego ani do przedmiotów realnych, ani idealnych, ale traktował ją raczej jako konieczną własność języka związaną z jego ogólnością przesądzającą, że dzieło sztuki, szczególnie utwór literacki, jest przedmiotem intencjonalnym, w którego ontologicznej charakterystyce zawieszają się prawa wyłączonego środka. Chwistek natomiast, stojąc na gruncie nominalistycznej koncepcji języka, niedookreśloność tę wyjaśniał zupełnie inaczej. Nie postrzegał jej jako puste miejsce przeznaczone do wypełnienia (*konkretyzacji*) respektującego intersubiektywny (obiektywny) sens dzieła, lecz jako strukturalny warunek przeżycia artystycznego wzmagającego indywidualne przeżycie własnej kreatywności, a będące właściwym, niekomunikowalnym przesłaniem sztuki. Dzięki temu można przejść od stwierdzenia, jakie dzieło *jest*, do projekcji własnego sensu, czyli określenia, jakie dzieło *być może*³⁰. Preferowany przez Chwistka stosunek do dzieła jest dlań czymś pośrednim pomiędzy poznaniem i tworzeniem –

²⁹ L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki*, op. cit.

³⁰ *Gdyby dr Ingarden potrafił posunąć się w swojej analizie jeszcze o jeden krok naprzód i zdał sobie sprawę z różnicy, jaka zachodzi pomiędzy tym, co jest, a tym, co chcemy, że będzie, to książka jego byłaby naprawdę ważnym krokiem naprzód.* Wypowiedź ta ma ekwiwokacyjny charakter: 1. jest naganą, która zarzuca badaniom fenomenologicznym absolutyzowanie własnych upodobań; 2. postuluje uwzględnienie dążenia do tworzenia formy otwartej, co Chwistek sformułował także w polemice ze Strzebińskim, przeciwstawiając unizmowi antyunizm: *Odrzucenie jedności kompozycyjnej nie jest identyczne z chaosem. Tam gdzie są prawa schematyzacji, prawa strefy, tzw. dominanta barwy i dominanta kształtu, tam nie może być mowy o chaosie. Chodzi przecież o to, żeby obraz zawierał więcej niż jest w rzeczywistości, żeby nie dawał tego, co jest, tylko to, co chcemy, żeby było* – por. L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki*, op. cit., s. 141; *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzebiński*, „Forma” 1935, nr 3, s. 9.

jest prowadzoną wobec dzieła swobodną, kompensacyjną grą wyobraźni. Chwistek był tu wyrazicielem rozwijanej równolegle doktryny strefizmu względnie antyunizmu.



2. L. Chwistek, *Motyle*, ok. 1920, olej na płótnie, 48 × 72 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1159, fot. S. Sobkowicz

Przedstawiona powyżej Chwistka krytyka pojęcia *istota sztuki* przeniknęła również do jego morfologii, która nie miała wiele wspólnego z pozbawionym napięcia, kontemplatywnym przeżyciem esencji sztuki. We wczesnej twórczości Chwistek nie poświęcał większej uwagi zagadnieniu formy, zajmując się kwestią rzeczywistości w sztuce. Później, pod wpływem krytyki Witkacego, zaczął dowartościowywać formalny aspekt dzieła, twierdząc, że *forma była i jest istotą wszelkiej sztuki*³¹, przy czym nie uznawał teorii czystego widzenia, ponieważ widzenie zawsze jest widzeniem czegoś. Twierdził, że nie można formy rozpatrywać niezależnie od treści, lecz jedynie uświadomić sobie jej istnienie przez uznanie różnych rzeczywistości, które presuponują różne systemy (style) formalne. Rezultatem tej reorientacji, już po rozpadzie formistów, było stwo-

³¹ L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, „Nowa Sztuka” 1921, z. 1; (przedruk w:) Idem, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher, Warszawa 1960, s. 77.

rzenie systemu formalnego zwanego *strefizmem* lub *antyunizmem*³², który łączył się z hipotezą *schematu wrodzonego*³³. Ostatnią fazą była próba ostatecznego przewyciężenia formalizmu (tezy o autonomii formy, zwłaszcza Witkacego i Strzezińskiego) na rzecz *motywizmu*³⁴. Z braku miejsca pozostawimy ważną skądinąd ekspozycję założeń i rozwoju Chwistkowej morfologii, przechodząc do jej dekonstrukcji.

APORIA ANTYUNIZMU

– ANTAGONIZM ZDROWEGO ROZSĄDKU I CICHEGO OBŁĘDU

Śledząc przemiany doktryny Chwistka – od formizmu poprzez strefizm względnie antyunizm do motywizmu – w świetle jego krytyki dociekań *esencjalnych*, można przypuścić, że w jego myśli zawarta jest sprzeczność. Oto, postulując eliminację wyrażenia *istoty sztuki* jako pojęcia metafizycznego i niezgodnego ze zdrowym rozsądkiem, artysta zarazem posługiwał się nim. W 1921 roku pisał wszak, że *forma była i jest istotą wszelkiej sztuki*³⁵, zaś w 1937 roku o niszczeniu przez zdrowy rozsądek rzeczywistości, w której *obraca się sztuka*, a więc o *jawnym zaprzeczeniu istoty sztuki*³⁶. Rozwój poglądów Chwistka nie jest jednak prostym przejściem od umiarkowanego formalizmu do jego negacji, lecz przede wszystkim ujawnia defensywny moment polskiego modernizmu, czyli zmierzch jego formistycznej czy formalistycznej fazy. W przypadku myśli Chwistka defensywa ta nie dokonywała się w opozycji teza/antyteza, ponieważ od początku unikał on absolutystycznych rozwiązań w teorii sztuki. Jako zorientowany nominalistycznie teoretyk uznawał cechy danego przedmiotu za *istotne* w sensie względnym. Nawiązując do klasycznego rozróżnienia elementów istotnych i przypadkowych, od

³² L. Chwistek, *Teatr przyszłości. I. Krytyka metody genetycznej; 2. Problematyka formy*, „Zwrotnica” 1922, nr 1-2; (przedruk w:) *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, op. cit., s. 171-182; *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1924, nr 24; (przedruk w:) *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, op. cit., s. 51-73; *Moja walka o nową formę...*, op. cit.; *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzeziński*, op. cit.; *Zagadnienie wiedzy w malarstwie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 59, nr 176, s. 29-42; *Elementy streficzne sztuki wyobrażeniowej*, „Sprawozdania Tow. Naukowego we Lwowie”, t. XVIII, z. 2, s. 165-166.

³³ L. Chwistek, *Moja walka o nową formę...*, op. cit.; *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzeziński*, op. cit.; *Instykt stłumiony*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 39, s. 8; *Elementy twórcze sztuki dziecka*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 42, s. 8.

³⁴ I. Fik, *Rozmowa z prof. L. Chwistkiem*, „Nasz Wyraz” 1937, nr 8, s. 11-12; *Sukces sztuki wyobrażeniowej*, „Czas” 1937, nr 86, s. 9.

³⁵ L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, op. cit., s. 11.

³⁶ Idem, *Sukces sztuki wyobrażeniowej*, op. cit.

dawna wskazywał, że próba sprecyzowania ich roli napotyka niezmiernie trudności, ponieważ bardzo często jedne podstawiają się na miejsce drugich ze względu na istnienie różnych systemów wiedzy³⁷. Dlatego warto wykazać raczej zamiast sprzeczności – że w pewnym momencie lat 20. myśl Chwistka bardziej koncentrowała się wokół pojęcia *formy*, ulegając presji ówczesnego formalizmu. Był to okres ofensywnego modernizmu wołającego o porządek, którego ważnym przejawem był formizm, a później strefizm Chwistka. Lecz w latach 30. strategia formalizmu okazała się niewystarczająca. Chwistek nie chciał już sankcjonować hierarchii forma/treść, eliminując tę opozycję na rzecz *motywu*. W relatywistycznej doktrynie Chwistka trudno więc mówić o sprzeczności, lecz raczej o narastaniu problematykacji tej antynomii aż do uświadomienia sobie, że pojęcie *formy* może w dziejach sztuki zyskiwać status cechy istotnej lub też akcydentalnej. Na tym właśnie polega defensywność tej myśli, której nie wolno jednak interpretować jako represyjnej opozycji – jako sprzeczności różnych faz dyskursu. Z intencji relatywistyczny dyskurs Chwistka uchyla się od takiej krytyki. Nie wydaje się jednak również, aby można było poprzestać na wykładni tej myśli jako zdolnej zachować swą relatywistyczną perspektywę. Dyskurs Chwistka nie jest bowiem wyłącznie zdroworozsądkowym, racjonalno-krytycznym, monologicznym dyskursem. Symultaniczne zwalczanie i używanie wyrażenia *istota sztuki* nie tyle wskazuje na niezamierzoną sprzeczność w tej myśli, którą można rozwiązać przez relatywistyczną perspektywę, lecz raczej ujawnia w substrukturze tego dyskursu zasadniczy konflikt – aporię pomiędzy wzajemnie zwalczającymi się logiczną (konstatującą) i retoryczną (performatywną) funkcją języka, nad którym to konfliktem Chwistek nie potrafi, jak my wszyscy może, zapanować.

Zasadniczym polem tego konfliktu jest teoria wielości rzeczywistości, której implikacje odnaleźliśmy w antyunistycznej doktrynie. Istnieją rozmaite wykładnie tej teorii – od ontologicznej do teorio-modelowej, w której typy rzeczywistości eksplikuje się jako *modele semantyczne*, relatywizując pojęcie prawdy do danego modelu – systemu wiedzy i jego dziedziny interpretacji (nośnika)³⁸. Dotychczasowa interpretacja ograni-

³⁷ L. Chwistek, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 119.

³⁸ Por. wybrane pozycje: 1. R. Ingarden, *Leon Chwistek. Wielość rzeczywistości...*, „Przegląd Filozoficzny” 1922, R. 25, z. 3, s. 451-468 (por. L. Chwistek, *Krótką rozprawa z panem Romanem Ingardenem, doktorem uniwersytetu fryburskiego*, ibidem, z. 4, s. 541-544; oraz R. Ingarden, *Uwagi do „Krótkiej rozprawy itd.”*, ibidem, 1923, R. 26, s. 100-104; 2. K. Pasenkiewicz, *Analiza i krytyka teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka*, „Studia Filozoficzne” 1962, R. 28, nr 1, s. 65-93; 3. T. Kostyrko, *Interpretacja koncepcji „Wielości rzeczywistości” Leona Chwistka*, „Studia Metodologiczne” 1968, nr 4, s. 89-103; 4. J. J. Jadacki, *O poglądach filozoficznych Leona Chwistka*, „Studia i mate-

czała się bądź do krytyki pluralizmu i relatywizmu Chwistka (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Roman Ingarden) i jego redukcji do jednej rzeczywistości (Kazimierz Pasenkiewicz), bądź do akceptacji tego pluralizmu i relatywistycznej koncepcji prawdy (Teresa Kostyrko) czy polischematyzmu (Jacek Juliusz Jadacki). Istnieje więc problem nadinterpretacji doktryny Chwistka, z którym wypada się uporać.

Trzeba przede wszystkim stwierdzić, że dyskursu Chwistka nie można i nie należy ograniczać jedynie do wyróżnienia wzajemnie sprzecznych modeli semantycznych i kwestii ich ewentualnej interpretacji (jak chciała Teresa Kostyrko, posługująca się metodą *racjonalnej rekonstrukcji* relatywistycznej intencji Chwistka). Nie można też absolutyzować jego późniejszej intencji z lat 30., kiedy Chwistek preferował filozofię zdrowego rozsądku i podkreślał szczególną siłę rzeczywistości naturalnej (co uczynił Kazimierz Pasenkiewicz), a równocześnie łagodził swoją pluralistyczną opcję, wprowadzając pojęcie *schematyzacji* jako zwolennik polischematyzmu (na tym poprzestaje Jacek Juliusz Jadacki). Wszystkie te interpretacje porządkuje alternatywa, wedle której Chwistek musiał albo dążyć do uznania wielości rzeczywistości, albo do rozwiązania tej wielości przez jakąś jedną rzeczywistość. Trwa spór o jednoznaczność – pluralistyczną albo monistyczną – interpretację myśli Chwistka, która jednak takiej interpretacji nie poddaje się. Jesteśmy zdezorientowani terminologiczną innowacją Chwistka, który w latach 20. skłonny jest ontologicznie interpretować teorię wielości rzeczywistości, natomiast w latach 30. zaczyna mówić o *schematach rzeczywistości*, a więc raczej w supozycji epistemologicznej czy metodologicznej. Dopiero w tej nadinterpretacji ujawnia się skomplikowana tkanka myśli Chwistka, której poszczególne interpretacje nie są w stanie ująć. Wzięte z osobna, są one bowiem niekompletne i tym samym redukcjonistyczne, optując bądź za relatywistyczną i pluralistyczną, bądź za absolutystyczną i monistyczną wykładnią. Nie dostrzegają one nieredukowalnej aporii w dyskursie Chwistka. A przecież dyskurs ten od początku miał charakter aporetyczny, ponieważ pozostawała w nim nieredukowalna trudność metanarracji, czyli *głosu*, który w ramach teorii wielości rzeczywistości mówi o niesprzeczności różnych systemów rzeczywistości i zarazem uznaje ich sprzeczność względem siebie. Jaki jest status tej wypowiedzi – logiczny czy retoryczny? W jakim medium ta wypowiedź się odbywa i skąd ten głos się wydobywa? Dotychczas przeważnie ignorowano tę aporię, to znaczy, że obok dążenia do wyróżnienia wzajemnie sprzecz-

nych systemów pozostaje nieredukowalna przeciwstawna temu dążeniu tendencja do anulowania tej różnicy pomiędzy systemami rzeczywistości, czego rezultatem jest dyskurs o sztuce – *strefizm*.



3. L. Chwistek, *Miasta fabryczne*, ok. 1920-21, olej na tekturze, 81 × 65 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1157, fot. S. Sobkowicz

Postformistyczny okres twórczości Chwistka rozpoczął się wraz z 1922 rokiem. Wówczas Chwistek, odsuwając na bok zagadnienie jednolitości kompozycji, usiłował rozwiązać problem polegający na zbudowaniu „takiej zasady komponowania, która by pozostawiała artyście zupełną swobodę w wyborze wizji rzeczywistości i w sposobie ujmowania w schemat kształtów rzeczywistych, a jednak była na tyle silna, żeby

wycisnąć na dziele sztuki piętno, nadające mu specyficzny charakter”³⁹. Nowością była próba zbudowania zupełnego systemu wobec wszystkich schematów rzeczywistości. Ponieważ każdy schemat implikuje właściwości formalne, czyli o ile realizują się w nim prawa tożsamości i wyłącznego środka, system ten można nazwać systemem formalnym drugiego rzędu lub metasyystemem, którego fundamentalnym pojęciem jest pojęcie *strefy* stanowiące też podstawową zasadę kompozycyjną⁴⁰. Najbardziej ustrukturalizowana jest rzeczywistość rzeczy – w sobie i dla siebie, najmniej zaś rzeczywistość wyobrażeń, która ze względu na swą płynność (chimeryczność) jest najbardziej formalnie mobilna.

Strefizm nie tylko uwzględniał zasadę jedności i odrębności poprzez porządkowanie analogicznych form i barw w strefy, lecz także objął przeciwstawną tym prawom logikę zmiany, dopuszczającą możliwość płynnego przechodzenia jednej strefy w drugą. Ten nowy system formalny Peiper określił mianem *strefizmu*. W jego pierwszej fazie Chwistek preferował jednolitość kompozycji. Ale stawało się jasne, że strefizm, ze względu na konieczność uzgodnienia z rzeczywistością wyobrażeń, nie może podporządkować się organicznej koncepcji dzieła. Obraz jest przedstawieniem danej rzeczywistości, ale także do jakiejś rzeczywistości należy. Henologiczna koncepcja obrazu była absolutyzowana przez Witkacego i Strzebińskiego, będąc sloganem modernizmu lat 20. To właśnie skrajność koncepcji *Czystej Formy* i *unizmu* wywołała gwałtowną reakcję Chwistka, który w latach 30. odrzucił dogmat formy zamkniętej i wycofał się na bardziej umiarkowane w stosunku do założeń formizmu, defensywne pozycje. Z kolei Witkacy przenikliwie krytykował: „Czy Bóg, stwarzając świat, był też pod wpływem »nakazu« zasady Chwistka, czy był »strefistą«, jest pytaniem, którego nie śmiem tu rozstrzygać”⁴¹. Tym samym Chwistek został pozbawiony satysfakcji stworzenia odrębnego kierunku w sztuce. Witkacy, niwecząc aspiracje strefizmu do stania się nowoczesnym kierunkiem malarskim poprzez wskazanie na zbytnią ogólnikowość czy wręcz transcendentalność zasady streficznego porządkowania, uderzył tym samym w najboleśniejszy punkt. Zasugerował, że zasada *strefy* może mieć metafizyczną wykładnię, że ona sama wymaga jakiegoś ontologicznego ugruntowania. A tego za wszelką cenę uniknąć chciał Chwistek, który głosił wówczas autonomię metody konstrukcyjnej. Pojęcie strefy, podobnie jak pojęć logicznych, miało charakteryzować się formalną czystością.

³⁹ L. Chwistek, *Moja walka o nową formę...*, op. cit.

⁴⁰ Pojęcie *strefy* omawiane jest dalej.

⁴¹ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 423.

Tak więc już Witkacy wysunął podejrzenie, że strefizm jest sublimacją metafizyki. Ta krytyczna uwaga wobec strefizmu może być tu rozwinięta i potwierdzona. Otóż Chwistek nie był w stanie wyzbyć się całkowicie metafizycznych czy ontologicznych presupozycji w swej doktrynie strefizmu. Strefizm wyrastał przecież z poszukiwania zasady formalnej ogólniejszej od różnych systemów formalnych presuponujących wzajemnie sprzeczne systemy rzeczywistości. Jest paradoksem, że Chwistek, zwalczając metafizykę, czyli błąd irracjonalnego mieszania odmiennych kryteriów rzeczywistości, a więc dążąc do rozdzielenia tychże kryteriów, uporczywie powraca do semantycznych dewiacji. Nie poprzestaje on bowiem na aczasowym, formalistycznym, synchronicznym, pluralistycznym czy relatywistycznym ujęciu rzeczywistości jako stabilnej wielości światów czy modeli semantycznych, lecz uwzględnia problem czasu, ruchu, zmiany, transformacji czy genezy, a więc wyłaniania się jednej rzeczywistości z drugiej czy tworzenia wyższych rzędów rzeczywistości na podstawie istniejących już typów. A zatem czyż nie można powiedzieć, że zwalczając metafizyczną dewiację, czyli intuicyjne pomieszanie różnych rzeczywistości, ponownie to czyni, tym razem na terenie sztuki i pod pozorną kontrolą metody konstrukcyjnej? Chwistek wprawdzie dociera tu do źródła irracjonalizmu metafizyki, odsłania jej złowrogie konsekwencje społeczne (na przykład palenie czarownic spowodowane pomieszaniem rzeczywistości rzeczy względnie osób i rzeczywistości wyobrażeń), lecz radykalnie tej dewiacji wykorzenić nie jest w stanie wbrew głoszonemu programowi formalizacji i relatywizacji pojęcia rzeczywistości. Na tym właśnie polega aporia głosu w jego dyskursie, której nie można wyeliminować, ponieważ głos jest presuponowany przez funkcję propozycjonalną *x jest dane*, na podstawie której Chwistek próbował formalizować pojęcie rzeczywistości.

Dyskurs Chwistka, który stawia w centrum uwagi w punkcie wyjścia pewne osobliwości czy anomalie doświadczenia, presuponuje pytanie – jak możliwe jest mówienie o wzajemnie sprzecznych rzeczywistościach, czyli jak możliwa jest konstatacja zmiany (*oscylacji* w terminologii Chwistka lub *podstawiania* czy *substytucji*, a więc *semantycznych dewiacji*) polegającej na przechodzeniu głosu od jednej rzeczywistości do drugiej czy wyłaniania się jednej rzeczywistości z drugiej lub patologicznego mieszania się tych rzeczywistości? Aporia głosu nie tylko pojawia się w pytaniu, gdzie znajduje się głos, gdy mówi jednocześnie o *wielości rzeczywistości?*, co dawno już zauważyli krytycy Chwistkowej teorii, a co artysta usiłował wyjaśnić przez teorię typów logicznych i możliwość nieskończonego mnożenia wyższych typów czy rzędów rzeczywistości, lecz przede wszystkim w pytaniu – co jest dane i komu jest dane w chwili, gdy rzeczywistość wyłania się z innej (sprzecznej względem niej) rzeczywistości lub gdy głos przechodzi od jednej rzeczywistości do drugiej? Na

czym polega owe przewyższanie ontologicznej czy logicznej dyskontynuacji (sprzeczności) pomiędzy rzeczywistościami czy schematami rzeczywistości? Czyż ten moment przewyższania lub pomieszczenia wielości rzeczywistości nie jest chwilą zamilknięcia głosu i jego retorycznej ślepoty czy obłądu? Dyskurs Chwistka ujawnia, że logiczna, relatywistyczna czy zdroworozsądkowa metanarracja jest zrywana czy zakłócana przez retoryczną dewiację. Są to momenty, gdy zdroworozsądkowa konstrukcja okazuje się bezsilna, a jej miejsce musi zająć niechciana przez Chwistka i niebezpieczna dla życia społecznego *intuicja* jednocząca czy przekształcająca to, co propagowany przez Chwistka zdrowy rozsądek nie może zjednoczyć. Tę ambiwalencję głosu – antagonizm *zdrowego rozsądku* i *cichego obłądu* – trzeba teraz w tekście Chwistka ukazać.

Aporia głosu po raz pierwszy pojawiła się jako wynik psychofizjologicznych badań Chwistka nad procesem widzenia, przeprowadzonych w pracowni Władysława Heinricha, a opublikowanych w 1906 i 1909 roku. W artykule *Sur les variations periodique du contenu des images vues dans un contour donne* (1909) Chwistek rozważał zjawisko regularnych oscylacji występujących podczas percepcji schematycznych rysunków, które ze względu na swój schematyzm mogą przedstawiać na przykład bądź orła, bądź czarnoksiężnika. Zagadnienie to nie jest oczywiście nowe, ważne jest natomiast stwierdzenie Chwistka, że istnieje kategoria obrazów, które wywołują periodyczne zmiany, a zmiany te „nie są zależne od woli obserwatora”⁴². Wniosek ten Chwistek uzupełnił później o założenie, wedle którego jeżeli coś jest niezależne od naszej woli, to tym samym zyskuje walor obiektywności⁴³. Tym stwierdzeniem otwierał sobie twórca drogę do problematyzacji nie tylko procesu widzenia, lecz do destabilizacji doświadczenia w ogóle, a zwłaszcza doświadczenia metafizycznego. Chwistek nie chce już bowiem mówić o konturze różnych obrazów, lecz jest skłonny rozważać oscylację obrazów w obrębie jakiegoś schematycznego konturu jako oscylację pomiędzy *własnościami rzeczy* w ramach tego schematu⁴⁴. Dzięki temu zastąpieniu ciężącej ku subiektywności i anormalności kategorii *obrazu* przez *własność rzeczy*, doświadczenie to zyskuje na obiektywności, produkując aporię tożsamości rzeczy, czyli periodyczną zmianę jej różnych własności.

⁴² L. Chwistek, *Sur les variations periodiques du contenu des images vues dans un contour donne*, „Bulletin International de l'Academie des Sciences de Cracovie: Classe des Sciences Mathematiques et Naturelles” 1909, I, s. 394-413; (fragment) *Zmienność treści w obrazach*, (w:) L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, op. cit., s. 21-23.

⁴³ L. Chwistek, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 56.

⁴⁴ Ibidem, s. 56-57.

Przemieszczenie to generuje w dyskursie Chwistka konflikt pomiędzy doświadczeniem empirycznym i metafizycznym – pomiędzy obrazem i rzeczą. Chwistek ekstrapoluje osobliwości doświadczenia empirycznego na doświadczenie metafizyczne, poszukując wyjaśnienia tych anomalii w szerszym kontekście. To wyjaśnienie pozostaje jednak pozorne, ponieważ w teorii wielości rzeczywistości właściwą zmysłowemu doświadczeniu dynamiką rozbija on tylko tradycyjną monolityczność doświadczenia metafizycznego, a tym samym ukazuje jego sprzeczność. Sprzeczność doświadczenia metafizycznego polega na dążeniu do zintegrowania w jednolite znaczenie wieloznacznego doświadczenia empirycznego, w tym przestrzeni, której aksjomatycznym ujęciem jest wielość systemów geometrii, gdzie występuje zasadnicza różnica pomiędzy euklidesowym i nie-euklidesowym pojęciem linii prostej i pojawia się problem istnienia *gatunku* tych różnych pojęć linii. Tak, jak w percepcji schematycznych obrazów nie ma stałego punktu widzenia, który byłby *a priori* uprzywilejowany, podobnie nie ma hierarchii doświadczeń, która byłaby podstawą hierarchii metafizycznej.

Również w tej wielości różnych, sprzecznych doświadczeń ujawnia się bezwolność obserwatora, który jeśli tylko zdecyduje się wybrać jedno z doświadczeń jako rozstrzygające, to konkurencyjne doświadczenie narzuca się ze zdwojoną siłą⁴⁵, wywołując jego dezorientację. Stwierdzenie to pozwala zlekceważyć genetyczne łączenie pewnego typu doświadczeń z określoną dyspozycją psychiczną (co nazbyt kategorycznie podkreślano w interpretacji myśli Chwistka), ponieważ głos nie jest w stanie utożsamiać się z określonym systemem wiedzy. Konsekwencją tego jest nie tylko uznanie komplikacji na terenie wiedzy, a bogactwo w dziedzinie sztuki, lecz przede wszystkim uznanie paradoksu, że podmiot konstatający tę komplikację i bogactwo musi zarazem uznać problematyzację swej podmiotowości (wolności obserwatora) jako uprzywilejowanej kategorii. Chwistek bardzo interesował się problematyzacją kategorii *podmiotowości*, uwzględniając anomalie życia duchowego podające w wątpliwość spoistość i autonomiczność psychiki, jaźni etc. Medycyna, mistyka czy poezja dostarczały mu bogatego materiału problematyzującego pojmowanie podmiotu jako stabilnej organizacji – rozdwojenie lub rozszerzenie jaźni, umiejscowienie własnej jaźni w cudzym ciele lub lokalizacja cudzej jaźni w obrębie własnego ciała (*głos wewnętrzny*) etc.⁴⁶ Czy taki dyskurs może jeszcze pozostać racjonalny (czy może podlegać *racjonalnej rekonstrukcji*?), jeśli to nie obserwator panuje nad doświadczeniem, lecz doświadczenie zaczyna panować nad obserwatorem?

⁴⁵ Ibidem, s. 10.

⁴⁶ Ibidem, s. 42-44.

Chwistek, chcąc zachować racjonalizm dyskursu, usiłował opanować występujące w doświadczeniu anomalie (na przykład pomieszanie snu z jawą czy obrazu z rzeczą). Niepublikowana i mało znana praca Chwistka *Sens i rzeczywistość*, której maszynopis przepisany w Wiedniu datowany jest na wiosnę 1916 roku, a częściowo już tu referowana, jest wyraźnym świadectwem systematycznego opracowywania tego zagadnienia. Autor przeciwstawia w niej *sens* i *rzeczywistość*, czy też refleksję nad sensem traktuje jako poprzedzającą namysł nad rzeczywistością. To przeciwstawienie jest dlań operacyjnym przeciwstawieniem, wiążąc się z jego radykalnym krytycyzmem. Chce on bowiem uwzględnić w punkcie wyjścia opinię typową dla zwolenników *pojęć płynnych* (Hegel, Nietzsche, Bergson), że „zawsze można twierdzić, że dążenie do sensu jak najbardziej określonego oddala nas od prawdy, zamiast do niej przybliżyć (...). Celem naszym jest zorientowanie się w naturze sensu”⁴⁷. Ten krytycyzm sprawia, że trzeba zacząć od bezwzględnej swobody w pojęciu sensu, zbadać stopnie sensu od najbardziej (logistyka) do najmniej określonego (sztuka). Problem sensu zaczyna się dopiero wówczas, gdy stawia się pytanie – „czy istnieją jakieś względy, które każą nam zrzec się tej swobody i dążyć do określoności jak najdalej idącej?”⁴⁸. Jest to pytanie o motyw wyboru między dość ogólnym pojmowaniem sądu, które nie uwzględnia zasady sprzeczności, oraz respektem dla tej zasady. Teoria wielości rzeczywistości w swej wczesnej fazie jest mało sproblematyzowaną, można rzec, dogmatyczną propagandą zasady niesprzeczności. Dopiero w latach 30. racjonalizm Chwistka staje się krytyczny, a zagadnienie sensu ponownie odsłaniało się w swej całej ambiwalencji.

Nie należy bowiem nie doceniać tego momentu w myśli Chwistka, co czyniła dotychczasowa wykładnia koncentrująca się na jej polischematyzmie i późniejszej preferencji zdrowego rozsądku, gdy mówi on, że schemat naturalny został wyłoniony pod wpływem działania kryteriów zdrowego rozsądku z prymitywnego typu rzeczywistości wyobrażeń, w którym artysta odkrywa aktywność apriorycznego (w sensie biologicznym) schematu porządkowania rzeczywistości w *strefy*. Czyż nie jest tak, że Chwistek dekonstruuje tę uprzywilejowaną pozycję zdrowego rozsądku, wskazując, że centralnej pozycji w języku domaga się również wrodzony schemat? Schemat ten sprawia, że gramatyczna kategoria nazwy (*strefy*), a więc także *niesprzeczności* czy *zdrowego rozsądku*, których ewentualnymi nośnikami byłyby ontologiczne kategorie *rzeczy* czy *osoby* (podmiotu) jest uprzywilejowana. Jest to najbardziej fascynujący moment w myśli Chwistka, który od pluralistycznej i relatywistycznej

⁴⁷ Ibidem, s. 3.

⁴⁸ Ibidem, s. 4.



4. L. Chwistek, *Akt kobiecy*, ok. 1919, olej na płótnie, 55 × 45 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1158, fot. S. Sobkowicz

wykładni pojęcia rzeczywistości lat 20. usiłuje przejść do integrującego (hierarchicznego) ujęcia, a przecież wiadomo, że te dwie presupozycje dyskursu wzajemnie się anulują. Wytwarza to dyskontynuację w myśli Chwistka porządkującej początkowo typy rzeczywistości w sposób horyzontalny, później zaś wertykalny. Pojawia się więc w jego dyskursie różnica pomiędzy funkcją konstatającą i performatywną. Zasada niesprzeczności czy zdrowego rozsądku może być bowiem uznana za indukcyjny fakt, to znaczy, że wszystkie schematy rzeczywistości dają się zapisać w postaci niesprzecznej aksjomatyki. Ale zarazem pojawia się wątpliwość, czy aksjomatyka rzeczywistości wyobrażeń jest aksjomatyką adekwatną? Tę trudność zauważył już Roman Ingarden, gdy pisał, że niesprzeczność układu aksjomatów rzeczywistości wyobrażeń *pozostawia*

*autor na boku*⁴⁹. Chodzi o to, czy substytucja wyrażenia *wyobrażenie* pod wyrażenie *x* w funkcji propozycjonalnej *x jest dane* jest uzasadniona, jeśli bywa tak, że wyobrażenie jest dane i zarazem nie jest dane, podlegając nieustannej zmianie?; jeśli wyobrażeniu często towarzyszy kryzys jego tożsamości ze względu na jego hybrydalność i niedookreśloność? Pytanie to nie jest marginalne i nazbyt pedantyczne, ponieważ sam Chwistek sugeruje, że w ewentualnej dziedzinie rzeczywistości wyobrażeń zasada niesprzeczności nie obowiązuje – *w rzeczywistości wyobrażeń prawda i fałsz są równouprawnione*⁵⁰. W pewnym momencie Chwistek pisze, że artystyczna wyobraźnia jest represjonowana przez zdrowy rozsądek⁵¹, którego naczelnym kryterium, jak wiemy, jest właśnie zasada niesprzeczności.

Pojawia się tu trudność wynikająca z wątpliwości co do zakresu stosowalności logiki, ponieważ pojęcie *systemu logiki* nie jest wolne od naturalistycznych (zdroworozsądkowych) presupozycji. Pojęcie *systemu logiki* nie uwalnia się od intuicji tradycyjnej hierarchii, zakładając rozróżnienie *transformacji istotnych* i *transformacji przypadkowych*. Chwistek nie potrafi opisać czysto formalnego charakteru dyskursu logicznego bez odwołania się do nazbyt intuicyjnego rozumienia formy czy systemu. Formalizm zakłada tu autonomię metody konstrukcyjnej (symbolicznej), o której nie ma sensu mówić, jeśli się nie przyjmie, że istnieją czynności, z których jedno mogą zakłócać, a inne zaś nie mogą zagrażać poprawności formalnej rozumowań, czyli decydować o jego sensowności lub niesprzeczności. Zgodnie z ideą *semantyki racjonalnej*, podyktowanej Chwistka idiosynkrazją wobec idealizmu, operacje logiczne należy zredukować do operacji na czystych wyrażeniach (symbolach). Z drugiej strony obok koniecznych (poprawnych) czynności przekształcania wyrażen istnieją operacje nieistotne, jak na przykład zmiana porządku zasad logicznych czy zmiana symboliki itp. „Pojęcie transformacji istotnych i przypadkowych – pisał Chwistek w 1916 roku – możemy stosować także do systemów zasadniczo różnych od systemu logiki, takich np. jak przyrządy do liczenia, maszyny, organy zwierząt i roślin itd. Transformacja istotna prowadzi do modyfikacji lub usunięcia działania aparatu, każda inna operacja jest przypadkowa”⁵². Widzimy więc, że Chwistka określenie formy logicznej presuponuje naturalistyczny schemat rzeczywistości. Świadczy to, że forma logiczna w ujęciu Chwistka presuponuje również pojęcie *organiczności*, a więc pojęcie *rzeczywistości rzeczy*, którego nie chciałby on przecież mieszać z pojęciem *rzeczywistości wyobrażeń*.

⁴⁹ R. Ingarden, *Leon Chwistek. Wielość rzeczywistości...*, op. cit., s. 452.

⁵⁰ L. Chwistek, *Granice nauki*, op. cit., s. 228.

⁵¹ Idem, *Sukces sztuki wyobrazeniowej*, op. cit.

⁵² Idem, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 1-2.

W przypadku aksjomatyzacji rzeczywistości wyobrażeń mielibyśmy do czynienia z pomieszaniem kryteriów rzeczywistości, czego Chwistek chciał za wszelką cenę uniknąć.



5. L. Chwistek, *Kąpiące się*, olej na tekturze, 28 × 25 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1160, fot. H. Romanowski

Musimy więc przyznać, że Chwistka wybór *zasady niesprzeczności* lub *zdrowego rozsądku* ma ograniczoną podstawę teoretyczną. Wiarygodność zasady niesprzeczności nie jest indukcyjnym faktem, jeśli myśli się tu o indukcji zupełnej, ponieważ istnieje rzeczywistość wyobrażeń, w której ta zasada nie obowiązuje. Wybór tej zasady musi więc być wzmocniony retorycznym aktem, ponieważ zasada *zdrowia*, skoro mówimy tu o zdrowym rozsądku, dotyczy tylko niektórych typów rzeczywistości. Uprowadzając dalsze rozważania, można powiedzieć, że uniwersał-

ność kryterium niesprzeczności jako naczelnej zasady zdrowego rozsądku jest wątpliwa, ponieważ kryterium tego nie możemy stosować w rzeczywistości wyobrażeń, w której Chwistek odkrywa właśnie działanie *cichego obłądu*. Aktywnością działania *cichego obłądu* jest magazynowanie rzeczywistości w *strefy*. Tymi strefami mogą też być niewątpliwie strefy rzeczy, przedmiotów fizycznych, wrażeń i wyobrażeń, a więc kluczowe kategorie Chwistka teorii wielości rzeczywistości.

Przekonanie, że Chwistka podział rzeczywistości, uchodzący za zdroworozsądkowy i ontycznie ugruntowany, ma charakter retoryczny, zaś kryterium niesprzeczności i zdrowy rozsądek jest produktem strefocentrycznego dyskursu, pogłębia fakt, że Chwistek nie potrafi wytłumaczyć, dlaczego proces widzenia nie jest bezkolizyjnym, zdroworozsądkowym aktem, lecz właśnie *skomplikowanym* ze względu na istnienie siły przeciwstawnej zdroworozsądkowemu dzieleniu i klasyfikowaniu materii doświadczenia? Istnieje destabilizująca zdrowy rozsądek siła integrująca wrażenia i wyobrażenia w anormalną całość.

Trzeba pamiętać – pisze Chwistek – że patrzenie jest czynnością bardzo skomplikowaną, w której oprócz wrażeń zmysłowych odgrywają ogromną rolę wyobrażenia. Dzięki wyobrażeniom dokonujemy bardzo szybko uzupełnień wrażeń wzrokowych, które sprawiają, że nieraz drobna część przedmiotu zastępuje nam jego całość⁵³.

To właśnie zdrowy rozsądek poddaje krytyce *pojęcia pierwotne* niejasnego, aspirującego do pełni, a więc używającego zwrotów *wszystkie sądy czy mówię, że mówię*, a tym samym wewnętrznie sprzecznego *common sense'u* lub języka potocznego, które wspólnota spontanicznie kreuje, zaś metafizyczny obłąd absolutyzuje, aby je zrekonstruować w postaci *pojęć fundamentalnych* nauki. Dopiero po uwzględnieniu tego patologicznego źródła procesu semiozy zaczynamy rozumieć powiedzenie Chwistka, że wszystkie pojęcia fundamentalne są *skrótami*, przy czym niepodobna powiedzieć, co właściwie zostało w nich skrócone⁵⁴. Tym samym dochodzimy do radykalnie paradoksalnej sytuacji, czyli do stwierdzenia takiej koncepcji *zdrowego rozsądku*, która nieuchronnie odnosi do koncepcji *cichego obłądu*. Jest to właśnie ów krytyczny moment w doktrynie *krytycznego racjonalizmu* Chwistka, który nie jest racjonalistą typu klasycznego (Arystotelesowskiego). Zdrowy rozsądek i jego naczelna zasada niesprzeczności nie jest niewinną koncepcją daną w biernym (receptywnym) akcie poznania, a więc nie jest sformułowana w supozycji realizmu epistemologicznego.

⁵³ L. Chwistek, *Zagadnienie wiedzy w malarstwie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 59, nr 176, s. 30.

⁵⁴ Idem, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 82.

Dogmatyczny charakter racjonalizmu Arystotelesa najpełniej ujawnia się w stroniczości jego wyobraźni, która aporię opisuje za pomocą metafory *węzła* czy analogii do *człowieka skrępowanego*⁵⁵. Wiadomo, że taka metafora czy analogia presuponuje pojęcie *prostoty*, która została *zawiązana*, lecz w rzeczywistości istnieje. Natomiast Chwistek jest racjonalistą krytycznym, ponieważ nie twierdzi, że rzeczywistość jest racjonalna, lecz że nie ma podstaw do twierdzenia, że jest irracjonalna. Jeżeli uznamy, że w jego dyskursie ujawnia się antagonizm *zdrowego rozsądku* i *cichego obłądu*, że tych terminów nie można od siebie oddzielić, ponieważ są one w ścisłym związku genetycznym i funkcjonalnym, zdeterminowanym przez przemożną siłę streficznego porządkowania jakiejś bliżej nieokreślonej *materii*, wówczas musimy uznać radykalną dominację pierwotnego schematu działającego w rzeczywistości wyobrażeń. Chwistek nie rozwinął jednak dostatecznie tej binarnej – patologiczno/zdroworozsądkowej – koncepcji języka, której nie możemy jednoznacznie nazwać psychologisticzną, ponieważ kategoria osoby (jaźni, psychiki) pozostaje tylko jednym ze schematów. Raczej mamy tu do czynienia z aporią głosu w jego filozofii języka, która zachowuje w charakterystyce procesu semiozy pojęcie *streficznego schematyzowania* rzeczywistości, a więc uznaje w nim zjawisko nieredukowalnego odkształcenia czy nieadekwatności. To, co najbardziej fascynuje dziś w myśli Chwistka, to jej antymetafizyczny i hiperrefleksyjny charakter oparty na teorii typów logicznych oraz na założeniu, że proces schematyzacji (semiozy) przeciąga się *ad infinitum*. Ciągłe bowiem można tworzyć wyższe typy (rzędy) schematyzacji. Rzeczywistość zatem daje się formalizować (racjonalna funkcja zdrowego rozsądku), a zarazem nie daje się sformalizować (krytyczny moment racjonalizmu Chwistka i kreatywna funkcja cichego obłądu):

Wnosić stąd, że rzeczywistość jest irracjonalna, a my możemy tylko częściowo ją racjonalizować, jak to uczynił Meyerson, do tego nie ma wcale podstawy. Nie ma powodu sądzić, że rzeczywistość jest irracjonalna, ale po prostu musimy stwierdzić, że rzeczywistość nigdy nie jest nam dana jako coś gotowego, a to, z czym mamy do czynienia, są tylko schematy rzeczywistości. Do każdego schematu znajdziemy odpowiednik; im dalej będziemy posuwali się w procesie schematyzacji, tym bardziej będzie komplikował się nasz system, ale ostatecznie zawsze

⁵⁵ Dogmatyczny charakter racjonalizmu Arystotelesa presuponuje ta oto metafora określająca aporię: *Otóż trudności, jakie napotyka nasza myśl, wskazują na istnienie takiego „węzła” w przedmiocie. Natrafić zaś na trudności to dla naszej myśli tyle, co znaleźć się w stanie podobnym do człowieka skrępowanego*; por. *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 47. Chwistek uważał Arystotelesa za fundatora racjonalizmu, czyli odkrywcę zasady niesprzeczności, lecz zarazem jako nominalista odrzucał ontologiczne podstawy sylogistyki, preferując logikę zdań.

potrafimy przystosować go do nowych schematów. Idzie tylko o to, że ten proces nigdy nie będzie skończony⁵⁶.

Dotychczasowe rozważania wykazały, że postulowana przez Chwistka autonomia zdrowego rozsądku i metody konstrukcyjnej (symbolicznej) jest problematyczna. W dalszym ciągu trzeba pogłębić to przekonanie, że dyskurs Chwistka o sztuce (*strefizm*) jest dywersją wobec filozofii



6. L. Chwistek, *Uczta*, olej na płótnie, ok. 1925, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1161, fot. H. Romanowski

zdrowego rozsądku, który usiłuje rozsądzić to, co metafizyczna intuicja miesza, produkując sprzeczność. Okazuje się bowiem, że strefizm jest niekonsekwentną sublimacją zwalczanej przez zdrowy rozsądek metafizyki, będąc próbą przewyciężenia kryzysu metanarracji spowodowanego postulatem logicznej i ontycznej dyskontynuacji w teorii wielości rzeczywistości. Jest to właśnie aporia głosu – antagonizm racjonalizacyjnych zabiegów *zdrowego rozsądku* i irracjonalizującej (unifikującej) produktywności *cichego obłądu*. Właściwie trudno już dalej mówić o jakiejś jednoznacznej interpretacji myśli Chwistka. Raczej pozostaje zdziwienie, jakie wiąże się z obserwacją owej zdolności autora, który podstawiając

⁵⁶ L. Chwistek, *Granice nauki*, op. cit., s. 212.

cichy obłąd naiwnej sztuki w miejsce zgubnego dla życia społecznego obłądu metafizyki, usiłuje tym samym uniknąć skomplikowanych realiów życia w wielu rzeczywistościach. Autor niekiedy wydaje się być wyraźnie zawiedziony zdrowym rozsądkiem, który jako wędrujący jest pozbawiony zadomowienia w określonej rzeczywistości. Jego przesiadywanie w rzeczywistości naturalistycznej okazuje się nazbyt banalne i nudne. Dlatego też strefizm, będąc metasystemem różnych systemów formalnych w sztuce presuponujących różne typy rzeczywistości, jest dywersją wobec zdrowego rozsądku. Strefizm poszukuje bowiem wspólnej zasady formalnej tam, gdzie występować może jedynie heterogenia form. Strefizm jest więc maską czy metaforą metafizyki i jej sprzecznościowego doświadczenia, które w czasach rozkwitu logistyki było coraz mocniej spychane na margines kultury jako tabu.

Konflikt *zdrowego rozsądku* i *cichego obłądu* ujawnia się w modyfikacji strefizmu w antyunizm i motywizm. Początkowo strefizm był wyraźnie rozpatrywany jako przejaw analizy wzrokowej (formalnej, geometrycznej czy gatunkowej). W okresie formistycznym analiza wzrokowa, chociaż nie popadła w skrajności *czystego widzenia*, była najważniejszą strategią Chwistka, podobnie jak i innych modernistów. Jednakże w latach 30. Chwistek tej strategii „wiedzy w malarstwie” przeciwstawił strategię „odruchu nieświadomego”, uznając, że stanowią one dwa zasadnicze źródła twórczości. Łatwo zauważyć, że ustanawia on w tekście *Zagadnienie wiedzy w malarstwie* (1936) opozycję widzenie/niewidzenie, którą w równym stopniu realizuje strefizm. Dlatego też na zakończenie trzeba podsumować owe dotychczasowe aporetyczne czytanie dyskursu Chwistka, które ujawnia defensywny moment modernizmu typowy dla lat trzydziestych.

Otóż sposób wyznaczania zasad strefizmu początkowo wykazuje duże podobieństwo z propagowaną przez Chwistka w latach 20. metodą konstrukcyjną. Metoda konstrukcyjna, przypomnijmy, jest zdroworozsądkową krytyką pierwotnych pojęć *common sense'u* i ich konstrukcją w postaci aksjomatyki pojęć fundamentalnych teorii. Również strefizm wykazuje ten sposób postępowania, będąc metasystemem funkcjonujących od dawna w praktyce artystycznej systemów formalnych presuponujących różne systemy rzeczywistości – począwszy od prymitywizmu, poprzez realizm i impresjonizm do futuryzmu, a opartych na prawie kontrastu lub zgodności. „Szło mi o to – komentował w 1935 roku Chwistek swe wysiłki – żeby do obrazu wprowadzić kontrasty gwałtowne i niepokojące, a jednak zestawić je w ten sposób, żeby powstała z tego jednolita całość”⁵⁷. Strefizm, jak już wspomniano, łączył zasadę unifikacji, która obowiązywała w obrębie strefy grupującej analogiczne formy i barwy,

⁵⁷ L. Chwistek, *Moja walka o nową formę...*, op. cit.



7. L. Chwistek, *Szkló*, 1932-37, olej na desce, 65 × 50 cm, wł. prywatna, Kraków, fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz zasadę kontrastu realizującą się w zestawianiu różnych stref. Konstrukcja pojęcia *strefy* i zasad strefizmu miała na celu początkowo elementaryzację języka plastycznego poprzez zdefiniowanie podstawowej jednostki kompozycyjnej oraz wypracowanie szerszej niż system unifikacji i system kontrastów (odpowiednio realizujących się w różnych stylach czy systemach rzeczywistości) zasady kształtowania. Oto jak definiował Chwistek to pojęcie:

Przez strefę rozumiem część płótna ograniczoną w ten sposób, że dwa dowolne jej punkty można połączyć nie wychodząc poza nią. Każdy kształt i każda zasadnicza barwa (biała, czarna i sześć barw tęczy) posiadać może tylko jedną strefę. Nadto istnieją osobne strefy dla kształtów drobnych, dla kształtów gru-

bych, dla światła (barwy jasne), dla cienia (barwy ciemne), wreszcie mamy osobną strefę wklęsłą i wypukłą⁵⁸.

Ale pojęcie *strefy* jako narzędzie analizy wzrokowej ma zgodnie z definicją tyleż charakter geometryczny, co antropomorficzny czy organiczny. Strefa jest bowiem uogólnieniem podstawowych figur geometrycznych (koło, trójkąt, kwadrat, romb etc.), czyli tylko takich, których dowolne punkty można połączyć, nie wychodząc poza ograniczenie, ale zarazem denotuje nie tylko zbiór podstawowych figur geometrycznych, lecz także inną przestrzeń. Analiza wzrokowa, jako bezpośrednie widzenie jasno określonych stref (figur geometrycznych etc.), zatracą swój intuicyjny charakter i jest wspomagana przez metodę konstrukcyjną, która już jednak od tej naoczności ma być rzekomo wolna. Ma być ona pomocą w ustaleniu definicji strefy jako strefy. Jeśli tak, to musi również obejmować swym zasięgiem pole widzenia, które spełnia definicyjny postulat strefy, jakkolwiek nie posiada ostrego konturu i jest schematyczne. Ostatecznie analiza wzrokowa wspomagana przez metodę konstrukcyjną dochodzi do punktu, w którym musi uznać swój schematyczny charakter. Istnieje szczególnie przypadek strefy, jakim jest naturalne pole widzenia, której w żaden sposób nie można precyzyjnie wyznaczyć, gdyż ten akt musi dokonywać się ponownie w tymże polu widzenie *ad infinitum*. Pojęcie *strefy* uzupełnione przez pojęcie *domeny* (strefy czegoś) jest modelem wszelkich pierwotnych pojęć, które są równie schematyczne, tworzone na podstawie dość luźnych, niekiedy bardzo patologicznie odczuwanych relacji podobieństwa i różnicy. Chwistek w pełni zdaje sobie sprawę z nadużycia, jakim jest abstrakcja, gdy podaje przykład schematyzacji rzeczywistości:

Idzie tu o najprostszy, automatycznie dokonujący się proces schematyzacji rzeczywistości, ten właśnie, który sprawia, że dwa różne egzemplarze litery *a* identyfikujemy z sobą w granicach semantyki⁵⁹.

Semioza obarczona jest więc błędem, który wiąże się z automatycznym ignorowaniem czy zapominaniem o różnicy oraz wątpliwą świadomością idyntityczności. Widzieliśmy, że strefizm, który miał być metasystemem różnych systemów formalnych czy rzeczywistości, był właśnie takim schematycznym ujęciem. Strefizm zapomina o nieprzezwycięzonej sprzeczności między różnymi systemami rzeczywistości, których własności formalne ma zintegrować pojęcie *strefy*. Docieramy tu do wspomnianego paradoksu oscylacji *zdrowego rozsądku* i *cichego obłądu*, w którym zalecana prawomocność metody konstrukcyjnej jest anulowana przez automatyzm streficznego porządkowania *materii*. Jest to Chwistka na-

⁵⁸ K. Estreicher, *Leon Chwistek...*, op. cit., s. 226.

⁵⁹ L. Chwistek, *Granice nauki*, op. cit., s. 200 i 208.

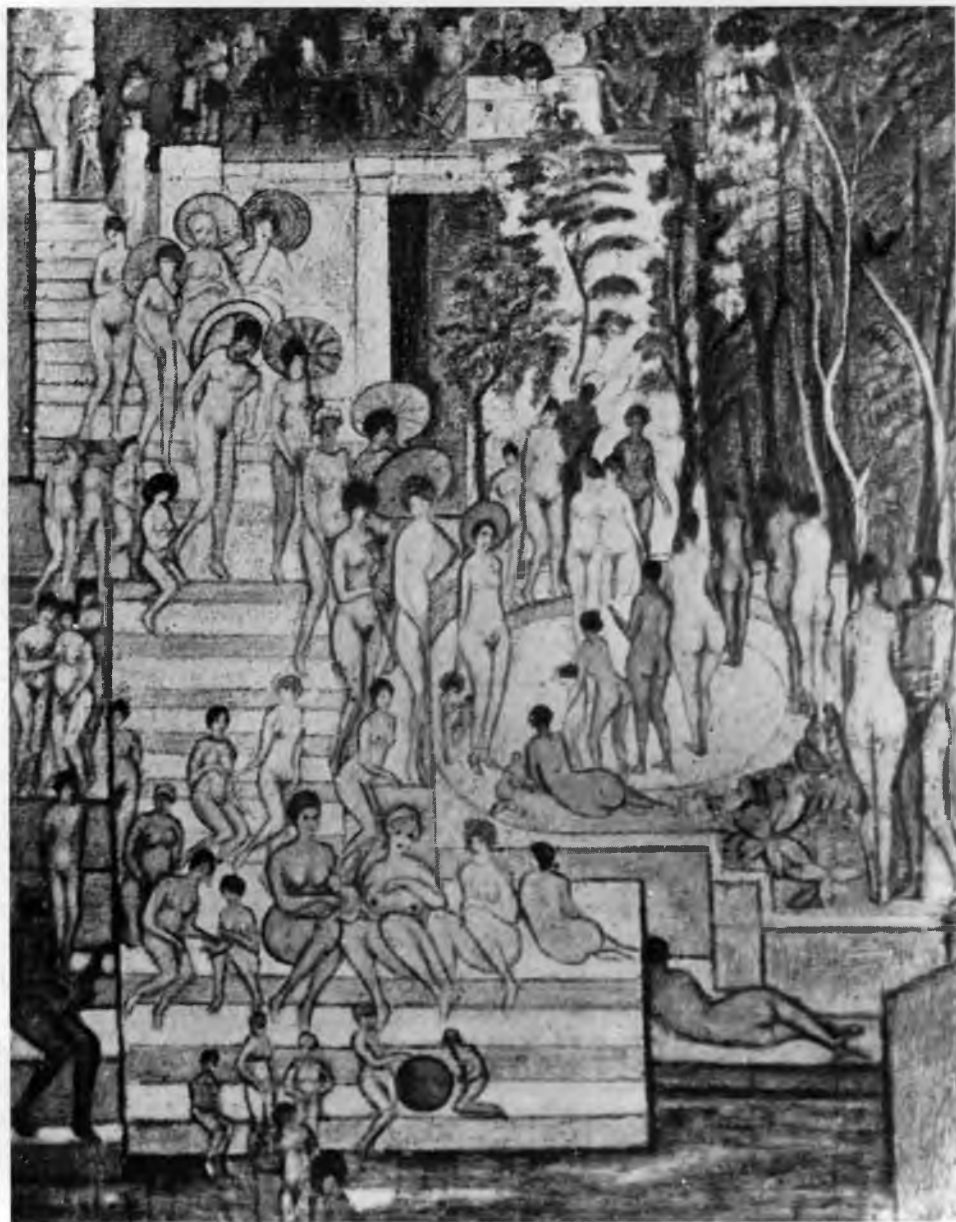
wiązanie do Macha opozycji poznania i błędu, która leży u podstaw Chwistka refleksji nad zagadnieniem sensu. Żaden bowiem sens nie może ukonstytuować się bez identyfikacji, która jest produktem kryteriów działających automatycznie, będąc podyktowana raczej imperatywem biologicznej doniosłości, niż kryteriami prawdy i fałszu.

Oto dlaczego strefizm zyskuje w końcowej fazie dyskursu interpretację biologiczną jako motywizm, zaś zasada *strefy* staje się *schematem wrodzonym*. Definiowanie *per genus proximum et differentiam specificam* byłoby *uczoną* eksplikacją tego streficznego schematu porządkowania – łączenia danych doświadczenia w rodzaje i gatunki na tle niezbyt wyraźnie określonej przestrzeni naturalnego pola widzenia. Wedle Chwistka klasyczna definicja zawsze pozostaje jedynie schematyzacją. Zabsolutyzowana staje się ona źródłem retorycznych nadużyć lub zbędną, idealistyczną fikcją. Schemat pierwotny, którego przejawami są różne postacie antropomorfizmu (totemiczna identyfikacja lub emocjonalna perspektywa) jest niewyczerpanym źródłem metaforyzacji (choć Chwistek nie używa explicite pojęcia *metafory*), która jako prymitywne, dziecięce czy uwikłane w cichy obłąd doświadczenie językowe posiada podstawę w funkcji nazywania, a więc porządkowania rzeczywistości w *strefy*⁶⁰. Ta ambiwalencja strefizmu, jako integrującego widzenie i niewidzenie czy zdrowy rozsądek i cichy obłąd, dyskurs logiczny i retoryczny, musi prowadzić do wzajemnej dywersji wiedzy i sztuki, ponieważ nie można ich radykalnie od siebie oddzielić. Także Chwistkowi, który usiłował wyseparować *zdrowy rozsądek* i *cichy obłąd*, rzeczywistość naturalistyczną i rzeczywistość wyobrażeń jako odrębne dziedziny, nie udaje się ta próba. Można powiedzieć, że strefizm jako narzędzie analizy wzrokowej wspomaganą przez zdroworoządkową metodę konstrukcyjną neguje strefizm jako wyraz nieświadomego instynktu twórczego, czyli cichego obłądu, ponieważ usiłuje go podporządkować zbanalizowanej i odbarwionej rzeczywistości naturalistycznej. Chwistek zdawał się pamiętać o tej wzajemnej dywersji zdrowego rozsądku i cichego obłądu, gdy pisał:

Trzeba jednak pamiętać, że to wszystko jest jawnym zaprzeczeniem istoty sztuki. Sztuka jest bezpardonowym załatwieniem się z rzeczywistością. Sztuka polega na urojonym tworzeniu tego, czego w rzeczywistości stworzyć nie możemy. Sztuka obraca się w tej właśnie dziedzinie rzeczywistości, która przez zdrowy rozsądek jest systematycznie niszczone lub krępowana. Nie idzie tu wcale o indywidualistyczne pomysły. Idzie o pierwotny, powszechny stosunek do rzeczywistości, z jakim ma do czynienia każdy człowiek przed treningiem narzuconym przez walkę o byt i o pozycję w społeczeństwie⁶¹.

⁶⁰ Czymże jest bowiem dla Chwistka kategoria *nazwy*, jeśli poddaje on krytyce nawet nominalistyczną koncepcję znaczenia Tadeusza Kotarbińskiego, która uchodzi za *konotacyjną*?

⁶¹ L. Chwistek, *Sukces sztuki wyobraźniowej*, op. cit.



8. L. Chwistek, *Baigneuses. Kąpiel albo rzeka kobiet*, 1937, olej na płótnie, 120 × 80 cm, wł. prywatna, Kraków, fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

Otóż widzieliśmy, jak głos w imieniu zdrowego rozsądku postulował eliminację metafizycznego wyrażenia *istota sztuki* jako bezproduktywnego i niezgodnego ze sztuką jako twórczością polegającą na kultywowaniu przeżycia artystycznego, czyli przeciwstawianiu twórczości cudzej twórczości własnej, gdy w końcu tenże sam głos oskarża zdrowy rozsądek o systematyczne niszczenie i krępowanie sztuki, a więc jawne zaprzeczenie istoty sztuki. Czyim więc adwokatem jest w końcu ten kapryśny głos – zdrowego rozsądku czy cichego obłądu? Czyżby to zdrowy rozsądek, rozdzielając porządek teoretyczny i artystyczny, oskarżał w końcu sam siebie, czy też jest to oskarżenie wypowiedane przez cichy obłąd, który pod maską zdrowego rozsądku rości sobie pretensję do argumentacji zabezpieczającej jego interesy? Nie potrafimy dalej czytać dyskursu Chwistka, ponieważ docieramy w tej dekonstrukcji (czy schizoidalnej analizie) do aporii głosu, który nie może wybrać pomiędzy interesami zdrowego rozsądku i cichego obłądu. Racjonalna argumentacja i retoryczna perswazja splatają się tu w trudną do rozwikłania całość, a argumentów nie można rozpatrywać niezależnie od wyobraźni, która pozwala te argumenty wyartykułować. Odczytany literalnie głos mówi, że istotą sztuki jest brak istoty czy też uchylanie się od teoretycznego ujęcia, co wszak jest już substytutem takiego ujęcia.

Mimo tej ambiwalencji tekstu pozostaje jednak po tej diakrytycznej lekturze poczucie, że w dyskursie Chwistka dominuje krytyka zasadniczej strategii modernizmu lat 10. i 20., kiedy to awangarda forsowała program analitycznego badania istoty czy specyfiki poszczególnych gatunków artystycznych, czego ekstremalną postacią był unizm Strzebińskiego. A przecież „potrzeba jednolitości jest pewnym stanem psychicznym wytwarzającym się w korzystnych dla siebie warunkach, ale stosunkowo dość rzadkich i nie lepszych od innych. Wymaganie rozwiązania natychmiastowego wszystkich pytań i usunięcie wszystkich dwuznaczności jest równie niestosowne we wszystkich w ogóle naukach”⁶².

Antyunistyczny model sztuki Chwistka, zwalczający komiczną pretensję *Kunstwissenschaft* do zredukowania sztuki do tego, co – jak powiedziałby Ingarden – stanowi proste *quale*⁶³, zachowywał jako nieprzezwyciężoną dywersję między sensem i nonsensem, między przeżywaną,

⁶² Idem, *Sens i rzeczywistość*, op. cit., s. 60.

⁶³ „Stosunek między idealnym przedmiotem, a będącym jego ucieleśnieniem przedmiotem realnym (o ile ten może istnieć i istnieje *de facto*) jest ten, że zakres cech przedmiotu realnego odpowiadających cechom idealnego przedmiotu stanowi istotę pierwszego. Przez istotę zaś pewnego realnego przedmiotu rozumiem ten zespół jego bezwzględnych własności, które względem siebie wzajemnie niesamoistne, tworzą razem pewne proste *quale*, sprawiając, że przedmiot jest właśnie takim przedmiotem i bez których takim by nie był” – por.: R. Ingarden, *Dążenia fenomenologów*, „Przegląd Filozoficzny” 1919/22 (dokończenie, s. 323).

niekomunikowalną, różnorodną i zindywidualizowaną twórczością artystyczną i konstruowaną schematyczną, teoretyczną jednością sztuki, między indukcją i dedukcją, między *cichym obłędem* jako nieuświadomionym i automatycznym instynktem twórczym a kontrolującym go *zdrowym rozsądkiem* – różnicę, która dla nas dzisiaj jest szczególnie ważna. Chwistek swoim antyunizmem uderzał w fundamentalną zasadę modernistycznej ekonomii – dążenie do unifikacji i związane z nim utrajenia lat trzydziestych, kiedy to awangarda weszła w fazę defensywną.

LEON CHWISTEK'S ANTI-UNISM.

ON THE DEFENSIVE PHASE OF THE AVANT-GARDE IN THE 1930s

Summary

The thought of Leon Chwistek (1884-1944) – philosopher, logician, art theorist, and avant-gardist, particularly in the crisis decade of the 1930s revealed a critical moment in the modernist tradition which he represented as the founder of formism, and then aptly criticized. From today's point of view, one may be fascinated with Chwistek attack on one of the leading strategies of modernism which was an effort to unify different spheres of life. An extreme case in this respect as regards art theory was in the mid-1920s Strzemiński's unism, which he propagated also in the 1930s as a model of social organization, pointing to similar social trends abroad. The anti-unist critique by Chwistek, who endorsed ontological and aesthetic pluralism, opposed the modernist tendency toward unification since the early 1920s. In the history of art theory his position is quite unique, as his conception, against the grain of tradition, eliminated from the aesthetic debate the term *essence of art*. Chwistek was one of the precursors of *antiessentialism* which later became characteristic of many Anglo-American aestheticians of the nominalist persuasion. He rejected the *logic of the genre* and *verbal metaphysics* which in his times, mainly due to the influence of Husserl's phenomenology, dominated in aesthetics and in the general theory of art (e.g., Utitz, Ingarden). As a *critical rationalist*, he opposed the *Wesenanschau* method, as well as all the intuitionist approaches in philosophy and science, which he proposed to replace with a constructionist method inspired by modern logic. Chwistek rejected metaphysics in all its varieties, from the so-called theory of pure form developed by Stanisław Ignacy Witkiewicz to unacknowledged assumptions inherent in everyday speech, because he considered *metaphysical folly*, including the effort to express art in ideas, the main cause of the modernist agonism and social evil (such as the Nazi theory of race). As an antidote, he propagated a philosophy of common sense, but his common sense was different from the self-contradictory and vulgar Christian or fascist bigotry, often instigating violence in social life. Contrary to common beliefs, Chwistek claimed that there is no unified reality, as such a thing would be self-contradictory. As a proponent of the theory of plural reality, which was relativistic, hypothetical-deductive, and based on axioms, throughout both decades between the world wars he insisted that according to the principle of noncontradic-

tion, various types of reality should be constructed and distinguished one from another according to specific criteria, contrary to the henological metaphysics and common prejudice. For instance, individuals must not be naively replaced with our ideas of them, since this may lead to social evil (e.g. burning witches at the stake). That point was particularly important in the era of growing antisemitism and various totalitarian, pseudo-scientific illusions. Distinguishing between the criteria of reality and avoiding ominous semantic substitutions was, in Chwistek's opinion, the main foundation and economy of common sense, and, by the same token, the ultimate instance of a just social order based upon the principle of consequence.

However, deconstruction of Chwistek's texts and biography (unfortunately, his philosophy of common sense did not save him, a leftist intellectual, from a naive belief in the good intentions of the Soviet communism after Poland's defeat in 1939) demonstrates that he did not always practice what he preached. The best evidence of his fault is his artistic doctrine of *zonism* (Pol. *strefizm*), which seems to be continuously oscillating between *common sense* and *quiet folly*. In the 1930s Chwistek discovered the latter to be the main source of artistic creation. As it turned out, his radical program from the 1920s, when he endorsed the theory of plural reality and its plural formalization (stylization) in art, gradually turned more and more difficult to put into practice. What proved most troublesome was an inevitable problem of metanarration and the question of the status of voice, which simultaneously argues for keeping many separate realities apart, to make the concept of reality noncontradictory, and allows them to mix (sic!), which brings into being new realities, implying a creative moment, but also pointing to a danger of contradiction. Chwistek conceived his *zonism* as a kind of metasystem encompassing various formalizations (stylizations) of reality in art. By the same token, it could not eliminate contradictions among different systems of reality, the formal properties of which were supposed to be integrated by the key concept of *zone*. In Chwistek's doctrine, this concept is related to building any kind of order. In the first place, zones help us gain some orientation in the *matter* of the still indefinite reality. They derive from the primary schema which operates in the reality of imagination, and the very principle of zone ordering is undoubtedly the basis for primary ideas of the self-contradictory everyday speech, which must be criticized and constructed by the *common sense*, introducing *fundamental* hypothetical-deductive concepts of the theory of knowledge.

This is how we reach the aforementioned paradox of the irreducible oscillation of common sense and quiet folly in which the recommended legitimacy of the constructionist method of common sense, the basis of Chwistek's theory of the plural reality, is cancelled by the automatism of the zone ordering of matter. Assuming, according to the practice of deconstruction, the problematic status of metalanguage, one may ask a question concerning the location of the voice when it speaks about various types of reality (or perhaps only of its zones?), such as (1) things and persons, (2) physical objects, (3) impressions, and (4) imaginings whose axiomatic versions as systems of propositions (the so-called propositional functions) are contradictory, since such is, after all, the rationale of the theory of plural reality. Following deconstruction, one must ask a question about the status of this voice – is it logical or rhetorical? Does it produce constative or performative statements? A deconstruction of Chwistek's theory indicates that even though he attempted to separate com-

mon sense, which he located in the naturalistic reality of persons and things, from quiet folly by creating zones in the reality of imagination, the results of his effort in this respect remained rather problematic. One might say that zonism, as an instrument of visual analysis (grouping together similar forms and colors in the space limited in such a way that any two points in it can be connected without reaching beyond its limits), supported by the common sense method of construction is negated by zonism as a substitute of metaphysics, i.e. an example of metasystemic unification in which the central concept is precisely that of the zone. The zone itself is an expression of an operating inborn schema and a manifestation of an unconscious creative instinct, i.e. a quiet folly which operates in the reality of imagination and which common sense tries to submit to the banalized and unified naturalistic reality. The latter became more and more important in Chwistek's thought. At first, he believed that there was no single reality but many of them, yet already in the 1930s he tended to claim that the naturalistic reality (just like common sense) is in a sense particularly privileged and keeps returning to us in everyday life. At that moment, he replaced his ontological pluralism with polyschematism, reformulating his theory of the plural reality with an epistemological (i.e. no longer ontological) bias, according to a claim that reality cannot be formalized. This did not mean, however, that reality became irrational (contradictory), but only that the process of formalization cannot be finished. By the same token, Chwistek might have supposed that perhaps there is some indefinite single reality, although it always manifests itself as a number of different schemas. This issue will never be resolved, revealing a defensive moment in the avant-garde thought of Chwistek, who in the 1930s made his program of the pluralization and formalization of reality less radical.

What is particularly significant in this aporetic reading of Chwistek's thought today is his awareness of the mutual subversion of common sense and quiet folly. He wrote: "One must, however, remember that all this is a clear negation of the essence of art. Art is relentlessly coming to grips with reality. Art consists of an illusory creating of what actually cannot be created. Art operates in that particular domain of reality which has been systematically destroyed or constrained by the common sense. This has nothing to do with individual ideas, but with the primary, common approach to reality, characteristic of everyone before he or she is trained how to struggle for survival or position in society." Thus one may realize that the voice, on behalf of common sense, postulates the elimination of such metaphysical terms as *uniform* reality and the *essence of art* as counterproductive and contradictory, contrary to the experience of the diverse and changeable reality of art, yet on the other hand, the same voice accuses common sense of systematically destroying and restraining of art, which is a clear negation of its essence. What, then, is this voice speaking for – common sense or the quiet folly? Is it the common sense itself which, distinguishing the theoretical order from the artistic one, accuses itself of those repressive measures, or is it the quiet folly which, under the cloak of the common sense, develops a commonsensical argument to secure its vested interests? We cannot continue reading Chwistek's discourse, since in the course of deconstruction (or schizoid analysis) we have reached the aporia of the voice, which is unable to choose either the common sense, or the quiet folly. Rational argument and rhetorical persuasion intertwine here in an aporetic whole which cannot be unraveled, for arguments

must not be considered regardless of the imagination which lets them be articulated. Read literally, the voice says that the essence of art is the lack of any essence or dodging any theoretical grasp in holistic (essentialist) terms, since according to Chwistek, the experience of art consists in pleasure derived from opposing one's own creation to the creation of someone else, and this becomes a substitute of such a theoretical approach.

In spite of this ambivalence and overdetermination in Chwistek's text, the reader realizes that what dominates in it is a critique of the basic strategy of modernism in the 1910s and 1920s, when the avant-garde favored a program of analytical examination and purification of the essence of particular artistic genres, which resulted in the extreme formalism and unism of Strzemiński. Chwistek wrote: "The need for unification is a certain state of mind that appears under favorable conditions which, however, are relatively rare and by no means superior to others. The requirement of immediately solving all problems and removing all ambiguities is out of place in any kind of research." Chwistek's anti-unist model of art, opposing the effort of the *Kunstwissenschaft* to reduce it to its *essence*, to something simple – as Ingarden would say, to the simple *quale* – maintained as unabolished the contradiction between sense and nonsense; between the experienced but inaffable, diverse, and individualized artistic creation and the continuously constructed, schematic, and theoretical unity of art; between induction and deduction; between quiet folly as an unconscious and automatic creative instinct and common sense which wants to take it under control. All these differences are particularly important for us today. With his anti-unism, Chwistek attacked the main principle of the modernist economy – the tendency to unification and all the related discontents of the 1930s.