

Stefan Konstańczak

Uniwersytet Zielonogórski

Zielona Góra

OD FORMIZMU DO STREFIZMU. EWOLUCJA POGLĄDÓW ESTETYCZNYCH LEONA CHWISTKA

Leon Chwistek, mimo niewątpliwych zasług w dziedzinie filozofii nauki i epistemologii, najbardziej znany jest jako malarz. Niezwykłość jego twórczości polega jednak na tym, że potrafił swoje poglądy filozoficzne przełożyć na język sztuki – i na odwrót. Było to także rezultatem jego edukacji plastycznej w pierwszych latach XX wieku. Zapoczątkowały ją ledwie semestralne studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903/1904), gdzie pobierał lekcje rysunku u samego Józefa Mehoffera. Swoje umiejętności doskonalił podczas pobytów w Wiedniu (1910) i w Paryżu (1913-1914). Zafascynował się tam nie tylko sztuką renesansu włoskiego, ale także twórczością ówczesnej awangardy, a zwłaszcza kubistów. Po powrocie do kraju w 1917 r. wraz z kilkoma innymi artystami plastykami (Tytus Czyżewski, Jan Piotr Hrynkowski, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Romuald Kamil Witkowski, August Zamoyski – w roku następnym do grupy dołączyli Henryk Gotlib i Konrad Winkler), którzy ulegli czarowi europejskiej awangardy, założył w Krakowie ugrupowanie artystów-plastyków pod nazwą Ekspresjoniści Polscy. Wkrótce grupa przemianowała nazwę na Formiści Polscy i rozpoczęła prawdziwą rewolucję w sztukach plastycznych w Polsce. Głównym teoretykiem grupy został Leon Chwistek, który pod wyraźnym wpływem włoskich futurystów, a szczególnie Manifestu Futuryzmu Marinettiego oraz kubistów, starał się opracować oryginalną koncepcję sztuki, która jego zdaniem dotąd całkowicie była uzależniona od świata natury.

Estetyki formizmu opracowanej przez Chwistka nie sposób jednak zrozumieć bez prześledzenia powstawania jego niezwykle oryginalnej

koncepcji wielości rzeczywistości. Początków tej koncepcji należy doszukiwać się jednak jeszcze w czasach, gdy po obronie w 1906 r. doktoratu *O aksjomatach* rozpoczął pracę naukową na seminarium prof. Władysława Heinricha (1869-1957). Przejął wówczas od niego pogląd o równorzędności poznania naukowego i przednaukowego, które kierują się tymi samymi prawami. Była to teza, którą wcześniej głosił empiriokrytycyista Avenarius. Dlatego możliwe jest, aby różni badacze rozmaicie „obrazowali świat” i budowali własne jego „obrazy”. Nie ma także żadnych kryteriów, za pomocą których dałoby się ocenić, które obrazowanie świata jest właściwe i który jego obraz jest prawdziwy. Aby zadośćuczynić wymogom prawdy, wystarczy tylko, aby zachowane były warunki poprawności jego konstruowania. Stąd prędzej czy później każdy obraz świata okaże się niewystarczający, gdyż poszczególne elementy całości nie będą w zgodzie ze sobą choćby z tego powodu, iż zostaną odkryte nowe. Każde nowe doświadczenie oznacza poszerzenie horyzontów poznawczych, a stąd i obrazu całości. Filozofia nie dostarcza wiedzy pozytywnej, a jedynie syntezy całości. Nie jest więc dostarczycielką prawd, bo takowych dostarczają wyłącznie nauki ścisłe. Nie jest również metodą poznania możliwą do zastosowania przez inne nauki. Zadanie filozofii polega tylko na analizowaniu koniecznych warunków dowolnego poznania oraz podstaw teoretycznych dostarczających wsparcia naukom szczegółowym. Aby to zadanie spełnić, filozofia musi szukać wsparcia w psychologii¹.

Chwistek pod wpływem idei swego nauczyciela napisał w 1908 r. tekst *Sur les variations périodiques du contenu des images vues un contour donné*. Jest to rozprawa psychologiczna, w której poddał analizie problemy zmienności postrzegania treści obrazów. Córka autora, Alina, scharakteryzowała to studium następująco: „Jego pierwsza praca [...] dotyczyła podwójnego widzenia. Chodziło konkretnie o kominy w Dolinie Strążyskiej. Patrząc na jeden z nich, możemy ujrzeć orła, ale możemy też zobaczyć mnicha”². Inspiracje do powstania tej pracy nie wypłynęły jednak, jak się zdaje, ze studiów nad poglądami psychologów czy filozofów, lecz były raczej pochodną zmagania Chwistka z rzeczywistością, do której jako artysta miał zawsze określony stosunek emocjonalny. Takie współ-

¹ Zob. W. Heinrich, *Zależność kierunków filozoficznych od metod nauk przyrodniczych*, „Kosmos” 1899, z. 6-8.

² A. z Chwistków Dawidowiczowa, *Zeschnięte liście i kwiat. Wspomnienia*, Kraków 1989, s. 32.

towarzystwie artystycznego odczuwania i filozoficznej refleksji będzie charakterystyczną cechą wszystkich późniejszych jego przemyśleń.

Chwistek, wyjeżdżając do Paryża w 1912 r., zafascynowany był jeszcze włoskim malarstwem renesansowym. Po obejrzeniu paryskiej wystawy kubistów w Salonie Jesiennym zarzucił renesansowy naturalizm, ale kubizmu zaakceptować nie chciał. Nie był do tego gotowy, gdyż jak sam przyznał: „Cézanne’a nie mogłem odczuć do głębi. Nie wiedziałem, o co chodzi”³. Praktycznie zrezygnował z malowania. Znalazł wtedy czas na studiowanie filozofii. Jak sam wspominał, był to „okres wielkiego rozmyślenia pod wpływem Bergsona. [...] Jego dowody nie są przekonywujące, ale nie spotkałem autora, który by tak podniecał do myślenia jak on. Od problemów Bergsona przeszedłem do analizowania indywidualnych różnic w systemach filozofów. Nie wiem, czy o jakim systemie można powiedzieć, że jest bezwzględnie prawdziwy. Wiele jest fałszywych, a mimo to nikt nie odmawia im wielkości. Ten fakt możliwości wielu systemów filozoficznych wydaje mi się ważny bardzo i chciałbym choć trochę przyczynić się do jego wyjaśnienia. To, co dotychczas napisałem, nie jest zbyt obszerne, ale wrośnie znacznie, gdy trzeba będzie myśleć o opracowaniu szczegółów”⁴. Również przeżycia wojenne, które zostawiły w jego psychice trwałe ślady, gdyż wydawały mu się koszmarnym snem, skłoniły go do zracjonalizowania swych poglądów filozoficznych i na naturę sztuki. Biograf Chwistka, Karol Estreicher, przytacza taką jego wypowiedź: „W ciągu samotnych rozmyślań, wśród pustyń wołyńskich, skrytykowały się także pewne myśli o świecie i o myśli ludzkiej, które w formie niejasnej gromadziły się od dawna”⁵. Już wówczas rozpoczął pracę o naturze rzeczywistości, którą zatytułował *Sens i rzeczywistość*.

Z wojny wrócił więc do Krakowa z bagażem wojennych wspomnień i z rękopisem owej rozprawy. Jego powrót z wojny do rzeczywistości, w której koszmar już się skończył, przyczynił się do powstania zrębów późniejszej teorii wielości rzeczywistości. Wojna przecież trwała nadal, ale dla niego przestała już być rzeczywistością. Dodatkowo też wcześniejsze studia z logiki i matematyki dostarczyły mu wielu dowodów na płynność i umowność twierdzeń matematycznych oraz wskazały możliwość zbudowania wielu różnych geometrii nieeuklidesowych. Podobnie

³ L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51-52, s. 5.

⁴ Cyt za: K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, Kraków 1971, s. 109.

⁵ Tamże.

traktował także współistnienie wielu różnych koncepcji filozoficznych. Nic dziwnego, że rękopis rozprawy *Sens i rzeczywistość* rozrósł się do 140 stron maszynopisu. Było to dzieło bardzo trudne w odbiorze, gdyż autor chciał w jednym niewielkim tomiku zawrzeć wszystkie swoje poglądy na naturę rzeczywistości, przemyślenia metafizyczne, estetyczne, psychologiczne, a nadto jeszcze wiele problemów z dziedziny matematyki i logiki. Czym była ta rozprawa dla autora, najlepiej świadczy fragment listu do przyszłej żony, Olgi Steinhaus, w którym sygnalizował: „Zamierzam napisać rozprawę z filozofii życia. Główna myśl jest ta, że należy dążyć do skonstruowania w sobie wielu jaźni i przechodzić do coraz to wyższych stopni. Teoria metempsychozy, przeniesiona do jednego ciała”⁶.

Biografom Chwistka-artysty oraz historykom filozofii umyka najczęściej wydarzenie artystyczne, jakim było namalowanie przez niego słynnego obrazu *Dwie siostry*. Jeszcze raz okazuje się, że jego twórczość artystyczna zmieniała się wraz z jego filozofią. Obraz ten jest syntezą tego, co sądził na temat dzieła malarskiego. Karol Estreicher opisuje ten obraz tak, jakby najważniejszym elementem w nim było przedstawienie najnowszej mody paryskiej⁷. Tymczasem, jak się wydaje, Chwistek podjął próbę wyrażenia idei wielości rzeczywistości. Próby tej później nie uznał za udaną. Obraz ten zawierał jeszcze elementy naturalistyczne oraz pewną wizję artystyczną, którą najłatwiej było odkryć w niezwykle kolorystyce. Choć obraz zrobił ogromne wrażenie w świecie artystycznym, to sam jego twórca potraktował go jako twór przejściowy, etap wiodący do nowych poszukiwań artystycznych. W późniejszych obrazach odszedł już całkowicie od realizmu, od przedstawiania świata fizycznego na rzecz prezentowania wizji. Zapewne oddaje to przekonanie filozofa, że najwyższą formą rzeczywistości jest ta, którą później nazwie rzeczywistością wizjonerów. Niewątpliwie artyści zaliczali się według niego do osób, którym ta rzeczywistość jest dostępna.

Po latach Chwistek starał się ująć swoje ówczesne rozterki artystyczne i filozoficzne w ramy teorii wielości rzeczywistości. Stwierdził wówczas, że: „Z połączenia tendencji abstrakcyjnych z instynktem pierwotnym zrodził się formizm. Myślę, że ten syntetyczny kierunek przeznaczony

⁶ Tamże, s. 128-129.

⁷ Tamże, s. 113. Czarno-białe zdjęcie tego obrazu można podziwiać np. w książce Ireny Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, fot. nr 34.

jest na to, żeby zdecydować o przyszłości”⁸. Widać w tym wyraźny wpływ studiów nad filozofią Bergsona. Nawet przystąpienie Chwistka do awangardowej grupy artystów, którzy zaznaczyli swą obecność, organizując niezależne wystawy, nie było przypadkowe. Bracia Pronaszkwie i Tytus Czyżewski mieli już za sobą udane eksperymenty z kompozycjami barw i kształtów w malarstwie. Przywódcą tej grupy był Zbigniew Pronaszko, który zaczynał od kubizmu, aby następnie przejść do próby geometryzowania podhalańskiej twórczości ludowej. Wykazywał też niemałe talenty organizacyjne. Zabiegał między innymi o zorganizowanie w Krakowie wystawy ilustrującej nowe trendy artystyczne w sztukach plastycznych. Nic dziwnego, że 6 października trafił i do Leona Chwistka, którego zafascynowała osobowość twórcza i artystyczne wizje Pronaszki. Zadeklarował swój udział i specjalnie na tę wystawę namalował dwa płótna: *Perła* i inspirowaną włoskim futuryzmem wizję fantastycznego miasta.

Wystawa doszła do skutku 4 listopada 1917 r. pod nazwą I Wystawa Ekspresjonistów Polskich. Niezależnie od ocen otoczenia i samych twórców, nie tylko odniosła ogromny sukces, ale stała się początkiem nowej epoki w sztuce polskiej. Nawet nazwa nowego ugrupowania nie była nadana przypadkowo. Pierwotnie jej członkowie przymierzali się do nazwy Towarzystwo Skrajnych Modernistów, by ostatecznie obrać tę, pod którą wystąpili na wystawie. Wśród 120 wystawionych prac znalazło się aż 11 obrazów Chwistka. Ekspozycja była wydarzeniem artystycznym i zintegrowała grono artystów. Jej nazwę wybrali świadomie, gdyż nie chcieli, aby ich sztuka kojarzyła się z modnymi wówczas impresjonizmem oraz kubizmem. Nawiązanie do mniej znanych twórców niemieckich oznaczało także sygnał, że nie szukają inspiracji na salonach paryskich i nie mają z nimi nic wspólnego. Chwistek wraz z Pronaszką byli przekonani, że po wojnie dojdzie do swoistego odrodzenia sztuki, która pójdzie zupełnie nowym torem. Chwistek jednak nie zaaprobował nazwania twórczości grupy wystawców ekspresjonizmem. Jak zauważył: „Pomimo różnic dzielących poszczególnych członków grupy, było jasne, że łączy ich wspólny węzeł, jakkolwiek trudno go było wydobyć na wierzch i sformułować. W żadnym razie nie był to ani ekspresjonizm, ani kubizm. Można było spodziewać się, że w tych warunkach powstanie nowy oryginalny kierunek”⁹.

⁸ Cyt. za: K. Estreicher, *Leon Chwistek...*, s. 296.

⁹ Tamże, s. 127.

Do spopularyzowania twórczości krakowskich twórców przyczyniła się także ich współpraca z nowo powstałym tygodnikiem literacko-artystycznym „Maski”. Na łamach tego czasopisma zaczęły pojawiać się także reprodukcje dzieł eksponowanych na tej wystawie. Nic dziwnego, że tu właśnie zamieścił Chwistek swoje studium nie przypadkiem zatytułowane *Wielość rzeczywistości w sztuce*¹⁰. Swoje wywody ilustrował reprodukcjami obrazów Tymona Niesiołowskiego, Jana Hryńkowskiego oraz Jacka Mierzejewskiego, pochodzących z omawianej wystawy. Starał się w swym szkicu także określić filozoficzne podstawy nowego kierunku w sztuce polskiej, który Z. Pronaszko pod wpływem wielogodzinnych dyskusji z nim nazwał „formizmem”. Nazwa ta przyjęła się i została zaakceptowana nawet przez krytyków niechętnych nowej awangardzie. Można tylko przypuszczać, co skłoniło Pronaszkę do użycia takiej właśnie nazwy. W pierwszym numerze „Masek”, datowanym na 1 stycznia 1918 r., opublikował swój artykuł *O ekspresjonizmie*, który musiał powstać przynajmniej częściowo jeszcze przed samą wystawą. W artykule tym stwierdził wręcz, że nazwa „formizm” jest przypadkowa, tak jak wiele innych nazw użytych na określenie kierunków czy ruchów artystycznych. Znajduje się tam jednak wskazówka, która być może spowodowała, że nazwa tak łatwo się przyjęła w środowisku. Pronaszko stwierdza, że „malarstwo nie może być powrotem do natury, malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu. Obrazem zaś jest celowe, logiczne wypełnianie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni, stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm. [...] Formą nazywam konwencję, w jaką ujmę dany kształt. Kształtem wygląd jakiegokolwiek ciała w przestrzeni”¹¹. Stąd bierze się jego próba zdefiniowania formizmu jako świadomego dążenia artystów „do stworzenia nowego stylu w sztuce na zasadzie przewyciężenia treści”¹².

Chwistek, jako teoretyk formizmu i zarazem jako malarz, wypowiadał się w zasadzie tylko na temat malarstwa. Przyznawał co prawda, że „formizm nie stworzył do tej chwili [...] recepty malarskiej, którą można streścić w paru słowach, ale recepta taka nie może być uważana za kryterium prawdziwej sztuki”¹³.

¹⁰ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Maski” 1918, z. 1-4.

¹¹ Cyt. za: J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie formistów. Wokół wystawy 1917 r.*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, z. 4, s. 87.

¹² L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*. W: tenże, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I, Warszawa 1961, s. 91.

¹³ Tenże, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922, s. 1.

Należy jednak podkreślić, iż zdaniem Leona Chwistka formizm zrodził się na tle wielowiekowego sporu pomiędzy teoretykami sztuki spierającymi się o to, co ma być ważniejsze w dziele malarskim: treść czy forma. Nazwa nowego kierunku w malarstwie wzięła się właśnie z tego, że awangardowi twórcy krakowscy ustanowili jednoznacznie prymat formy nad treścią. Dlatego: „Odsuwając się zasadniczo od stylizowania natury i od innych podobnych postulatów t. z. malarstwa dekoracyjnego, ogłosił swoją niezależność od obowiązującej rzeczywistości, tworząc spontanicznie rzeczywistość własną, tę właśnie, która jako taka nieodparcie narzuca się artyście”¹⁴.

Jako ideolog nowego ruchu czuł się odpowiedzialny za obronę jego teoretycznych podstaw. Nic dziwnego, że w pełnych pasji polemicznej wypowiedziach na łamach różnych czasopism odpowiadał nie tylko krytykom własnej twórczości, ale także wszystkim krytykom formizmu w sztuce oraz jego poszczególnych twórców. Brał w obronę przed atakami krytyków m.in. Tytusa Czyżewskiego, którego niepokojące obrazy były szczególnie chętnie atakowane za zamierzone „deformacje” rzeczywistości. Jednym z najczęściej krytykowanych dzieł tego malarza był słynny *Zbójnik*, namalowany w 1916 r. Przy okazji obrony swojego kolegi Chwistek wskazał na to, czym w istocie jest i na czym polega cała idea formizmu. W swej polemice z krytykami Czyżewskiego zauważył: „Czyżewski, jak każdy prawdziwy artysta, jest najzupełniej szczerzy i maluje zbójnika takiego jak go sobie wyobraża, innemi słowy jakiego spotyka w rzeczywistości. Ale o to właśnie idzie, że rzeczywistość Czyżewskiego jest czymś zupełnie innym niż ta, z którą mają do czynienia ludzie przeciętni. Może nie jest piękna, może nawet jest okropna, ale jest inna”. Jest więc wierny swej koncepcji wielości rzeczywistości, gdyż wyraźnie rozgranicza rzeczywistość popularną (powszechną), dostępną każdemu przeciętnemu człowiekowi, od rzeczywistości wyobraźniowej, dostępnej tylko artystom. Dalej zaś pisał: „O to właśnie chodzi, że artysta, który nie chce poprzestać na tych formach, które są w obowiązującej rzeczywistości – bo to przecież jest jedynym źródłem prawdziwej sztuki – szuka z konieczności form nowych, a szukanie to nie może się odbywać w drodze zimnej kalkulacji, ale musi być wynikiem spontanicznego aktu twórczego. Znalezienie nowej formy nie oznacza oczywiście tego samego, co znalezienie nowego przedmiotu, czego dowodem, że fotografia najzupełniej fantastycznego przedmiotu pozostanie obrazem naturali-

¹⁴ Tamże.

stycznym. Chodzi tu o stworzenie właściwego milieu, polegającego na wzajemnym ustosunkowaniu różnych kształtów barwnych, które są właściwymi elementami obrazu. Ale powstanie tego milieu jest równoznaczne z rzuceniem podstaw pod nową rzeczywistość. Przeprowadzenie tego celu jest pracą obliczoną na daleką metę i jest w zupełności niezależne od mody¹⁵.

W swym szkicu o malarstwie Czyżewskiego zauważył, że: „Dążenie do uproszczenia praw tworzenia jest jednym z najważniejszych postulatów współczesnej sztuki, ale nie może ono być naśladowaniem tego, co już było, bez względu na to, czy chodzi o sztukę swojską czy obcą. Naśladowanie sztuki ludowej nie przestaje być naśladowaniem dlatego, że należy się do danego narodu¹⁶”.

W tym samym szkicu, datowanym na marzec 1922 r., ogłosił: „Stowarzyszenie formistów przestało istnieć”. Nie było to jednak do końca prawdą. Idea formizmu zdążyła zainspirować wielu innych artystów plastyków. Chwistek wspomina o grupie warszawskiej, która co prawda nie współpracowała organizacyjnie z krakowską, ale przejęła jej idee i sposób traktowania sztuki. Formizm krakowski kontynuowali uczniowie i wychowankowie „starych mistrzów”, do grona których zaliczał przede wszystkim Mariana Szczyrbułę, Józefa Jaremeę oraz Zygmunta Waliszewskiego. Jednak formizm kształtowany był nie tylko przez Chwistka. Wśród założycieli Ekspresjonistów Polskich, czyli późniejszych formistów, miał godnego siebie rywala i późniejszego etatowego oponenta Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Początkowo jednak nowa formacja w sztuce spotkała się z obojętnością środowiska artystycznego, a powstanie formizmu przeszło bez echa w prasie i w samym środowisku. Nic dziwnego, że artyści ci nie chcieli później włączyć się do bohemy i stali na uboczu oficjalnego nurtu, zdominowanego ciągle przez twórców związanych z Młodą Polską. Ze swej strony nie szczędzili też kąśliwych uwag twórcom związanym z przeszłością, którzy ich zdaniem zatracili kontakt z nową rzeczywistością.

W artykule na temat wielości rzeczywistości w sztuce, opublikowanym w „Maskach”, Chwistek zarysował estetyczne podstawy nowego kierunku. Czuł się zobligowany do ich stworzenia. Miał przecież doskonałe wykształcenie i możliwości intelektualne, które doceniali nawet jego

¹⁵ Tamże, s. 2.

¹⁶ Tamże, s. 3.

najwięksi oponenti. O potrzebie stworzenia teoretycznych podstaw całego ruchu przekonuje opinia Konrada Winklera, wypowiedziana w dwudziestolecie powstania nowego ruchu artystycznego: „Tworzono prawie instynktownie, puszczając często w obieg szkice, będące raczej osobistymi doświadczeniami, poufnymi zwierzeniami, próbami wreszcie, aniżeli skończonymi dziełami sztuki. Nigdy może słowa »synteza« i »konstrukcja« nie były tak często używane i nadużywane, jak podczas tego królowania szkiców. Owa fragmentaryczność formistycznego tworzywa miała atoli często swe cudowne inspiracje”¹⁷. Próbując sprostać narzucenemu sobie zadaniu, Chwistek łączył swe poglądy na sztukę z przekonaniami o roli filozofii w życiu. Zauważył, że dzieło sztuki jest materialnym wyrazem ducha artysty. Treścią każdego dzieła są jednak elementy rzeczywistości w nim tkwiące. To one pozwalają na ich klasyfikowanie i ocenianie. Dopiero w późniejszej wersji *Wielości rzeczywistości* (z 1921 r.) przeniósł akcent na formę. Zauważył tam też, że „Stałe występowanie treści (w sensie elementów rzeczywistości) w malarstwie, rzeźbie i poezji sprawiło, że teoria tych sztuk zeszała na bezdroża, na których zatraciła poczucie właściwego sobie zadania”¹⁸. Dlatego czuł się zobowiązany do opracowania filozoficznych podstaw nowego ugrupowania. Przede wszystkim starał się uzasadnić wyższość formy nad treścią w dziele malarskim. Pisał więc: „Pojęcie formy jest w zasadzie bez porównania prostsze niż pojęcie treści, ale zdobycie go wymaga o wiele głębszego wżycia się w sztukę. Aby usunąć wszelkie wątpliwości, zwrócę uwagę na następujące elementy formy, które są stosunkowo najłatwiejsze do zrozumienia:

- 1) Kompozycja, tj. wzajemne ustosunkowanie elementów dzieła sztuki, a więc w rzeźbie i w malarstwie; sposób rozmieszczenia użytych kształtów, stosunek ich wielkości, stopnia skomplikowania, kierunku itp.; w poezji: sposób rozmieszczenia akcentów i zgłoszek (rytm, rym), budowa i sposób rozmieszczenia zdań itp.
- 2) Koloryt, tj. jakość i sposób rozmieszczenia barw w malarstwie, rozmieszczenie światła w rzeźbie, jakość użytych dźwięków w poezji.
- 3) Technika, tj. wymiar i kształt płótna, gatunek farb, sposób ich kładzenia w malarstwie, wymiar i gatunek materiału i sposób obróbienia w rzeźbie, tzw. styl w poezji”¹⁹.

Jest rzeczą niewątpliwą, iż takie rozumienie formy przez Chwistka

¹⁷ Cyt. za: J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie formistów...*, s. 74.

¹⁸ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości...*, s. 82.

¹⁹ Tamże.

wywarło znaczny wpływ na estetykę polską. Ciekawe wnioski można wyciągnąć, gdy porównuje się teorię warstwowej budowy dzieła sztuki Ingardena z koncepcją formy Chwistka. Podobieństwo jest uderzające, a więc jego poglądy były wnikliwie studiowane nawet przez zwolenników koncepcji filozoficznych, w tym przypadku fenomenologów, które Chwistek zaciekle zwalczał. Jeśli uzupełnimy jego rozważania na temat formy o koncepcję wielości rzeczywistości, to podobieństwo będzie jeszcze głębsze.

Koncepcja wielości rzeczywistości opracowana przez Leona Chwistka zakłada istnienie czterech jej odmian:

- rzeczywistość rzeczy odnoszącą się do naszego otoczenia, którą zwał też popularną;
- rzeczywistość fizyczną opisywaną przez naukę (fizykę), czyli rzeczywistość ciał fizycznych;
- rzeczywistość wrażeniową opartą na bezpośrednich danych zmysłowych, zwaną przez niego rzeczywistością psychologistów bądź rzeczywistością wrażeń;
- rzeczywistość wyobrazeniową, wrażeń reprodukowanych, zwaną przez siebie także rzeczywistością wizjonerów.

Wszystkie te odmiany rzeczywistości dostarczają prawdziwy obraz świata i nie ma sposobu, aby definitywnie rozstrzygnąć, że któraś rzeczywistość jest prawdziwa mniej lub bardziej od innych. Każda z nich jest opisywana i rozumiana inaczej, stąd są one niemożliwe do porównania i hierarchizacji. Nawet rzeczywistość rzeczy czy fizyczna, choć opisywane i przedstawiane za pomocą języka, nie mogą być porównywane choćby z tej racji, że języki potoczny i naukowy zupełnie inaczej przedstawiają świat.

Sz szczególnie interesująca jest próba przeniesienia metafizycznej koncepcji wielości rzeczywistości do estetyki. Odnosiła się ona w zamiarze Chwistka tylko do sztuk plastycznych, ale większość interpretatorów jego twórczości filozoficznej stosuje je do rozważań nad sztuką w ogóle. Sam Chwistek zauważył, że: „Koniecznym warunkiem, żeby dany utwór był dziełem sztuki, jest to, ażeby jego forma zaczerpnięta była z jednej rzeczywistości”²⁰. Rzeczywistości rzeczy, w której człowiek posługuje się zwykłą obserwacją i ujmuje rzeczy takimi, jakimi mu się okazują, odpowiada malarstwo prymitywne, wiernie odtwarzające rzeczywistość. Rzeczywistości wrażeniowej odpowiadają dzieła oddające moment zauroczenia rzeczywistością, czyli impresjonistyczne. Rzeczywistość wyobraże-

²⁰ Tamże, s. 97.

niowa dotyczy natomiast możliwości, a więc powstają futurystyczne (wizyjno-kreacyjne) dzieła sztuki wyrażające stan idealny, doskonały, pożądaný. Rzeczywistość fizyczna, którą poznajemy na sposób naukowy, jest podniętą dla realizmu, w którym artysta nie tyle odtwarza rzeczywistość, ile ją poznaje poprzez proces tworzenia.

Cztery wyróżnione przez Chwistka typy sztuki: prymitywizm, realizm, impresjonizm i futuryzm (sztuka współczesna) nie są kierunkami w sztuce, lecz oddają teoriopoznawczy stosunek tworzącego artysty do rzeczywistości. Formizm oczywiście jest umieszczany w sztuce futurystycznej. Zresztą sam Chwistek nie wypierał się powinowactw z innymi trendami awangardowymi w sztuce europejskiej, skoro w katalogu z wystawy formistów z 1919 r. pisał: „Formizm jest próbą stworzenia nowego stylu na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów”²¹.

Chwistka różniło ze Zbigniewem Pronaszko zapatrywanie na kwestię nowoczesności w sztuce. Uważał bowiem, że nowoczesność sztuki nie polega na zarzucaniu naturalizmu, gdyż zgodnie ze swymi krystalizującymi się poglądami filozoficznymi za atrybut nowoczesności w sztuce uznał aprobatę wielości rzeczywistości. Kilkanaście lat później w odczycie wygłoszonym w Krakowie wskazał, jak wielość rzeczywistości może być wykorzystana przez artystę do stworzenia dzieła, które znajdzie nabywców i odbiorców. Konsekwentnie bowiem uważał, że artyści tworzą dla ludzi i to ich zadaniem jest kreowanie takich dzieł sztuki, które spotkają się z zainteresowaniem otoczenia. Stwierdził wówczas: „Gdybyśmy teoretycznie zastanawiali się nad tym, co dostępne dla ogółu, odpowiedź byłaby bardzo trudna. Pytanie to można rozstrzygnąć o wiele łatwiej przez wczucie się w popularny pogląd na świat, poprzez wyżycie się w to, co kiedyś nazywaliśmy rzeczywistością naturalną. Proces taki jest dla ludzi twórczych, żyjących w świecie abstrakcji albo marzeń, w wyjątkowych tylko razach dostępny. Rezultat ten jest taki, że jednostki takie w wyjątkowych tylko razach są popularne. Na ogół dobrymi popularyzatorami są ci, którzy obracają się w popularnej sferze pojęć, tj. ci, którzy żyją w tej samej rzeczywistości”²². Tak rozumiana wielość rzeczywistości przenosiła się jego zdaniem także na całe społeczeństwo, rozwarstwiając je pod względem kulturowym: „Przyszedłem do przekonania, że człowiek, poruszający się na wy-

²¹ Cyt. za: A. z Chwistków Dawidowiczowa, *Zeschnięte liście i kwiat...*, s. 51.

²² L. Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*. W: tenże, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I..., s. 157.

żynach kultury w naszych czasach, żyje z konieczności w innej rzeczywistości niż przedstawiciele kultury średniej. Świat rzeczy i orientowanie się w nim jest już terenem dokładnie opanowanym. Dalszy rozwój możliwy jest tylko przez sięgnięcie do rzeczywistości głębszej, do świata wyobrażeń, niesłusznie identyfikowanego ze światem złudy. Opanowanie tego świata jest rzeczą przyszłości, na razie jest to dziedzina nieuchwytna dla przeciętnego człowieka²³. Logiczną konsekwencją tego przekonania jest filozoficzne uzasadnienie posłannictwa klasy reprezentującej rzeczywistość wyobrażeniową, czyli kulturę wyższą. Jak zauważa autor: „Do tego, żebyśmy mogli korzystać z życia w całym tego słowa znaczeniu, potrzebne jest, żeby pewna grupa ludzi znajdowała się poza życiem. Prócz zwykłego życia musi być i jest inne życie – życie w świecie marzeń i abstrakcji. Prócz zdobywania życia musi być zdobywanie coraz to nowszych terenów w tym tajemniczym, a tak bardzo nieuchwytnym świecie²⁴”. Tego typu przekonanie doprowadziło go do postawienia tezy, którą do dziś chętnie posługują się wszyscy krytycy cywilizacji, że intelekt zniszczył w Europie sztukę, a co za tym idzie, kultura europejska jest w okresie stagnacji, a zatem zaniku. Być może mimowolnie Chwistek zafascynował się katastroficznymi tezami głoszonymi przez swego wielkiego antagonistę S.I. Witkiewicza.

Gdy Chwistek w pierwszym zdaniu rozprawy o twórczości Tytusa Czyżewskiego ogłaszał koniec formizmu, nie oznaczało to oczywiście końca ruchu, a raczej własne odizolowanie się od całej formacji. To tylko grupa formistów przestała istnieć, a sam Tytus Czyżewski jesienią 1922 r. wyjechał z kraju do Paryża. Inni byli formiści zasilili pozostałe ugrupowania polskiej awangardy lat dwudziestych. Gdy w 1927 r. w Warszawie organizowano dwie wystawy malarzy formistów, w tym jedną w samej Zachęcie, Chwistek w nich w ogóle nie uczestniczył. W tym samym roku formiści wystawiali swe prace w Skandynawii na wystawach sztuki polskiej w Helsinkach i Sztokholmie. Tym razem uczestniczył w nich także Leon Chwistek, ale już jako przedstawiciel innego kierunku²⁵. Formizm miał też swego własnego historyka, którym został Konrad Winkler, po latach z goryczą zarzucający polskim krytykom sztuki, że zupełnie nie dostrzegli przełomu, jakiego w sztukach pięknych dokonali formiści²⁶. Te żale, spory i pretensje odbywały się już bez udziału Chwistka. On wcześ-

²³ Tamże, s. 158.

²⁴ Tamże, s. 163.

²⁵ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 7-8.

²⁶ Tamże, s. 10-11.

niej obrał samodzielną drogę rozwoju artystycznego, choć wielu krytyków nadal umieszczało go wśród formistów.

Leona Chwistka uznaje się za twórcę oryginalnej koncepcji filozofii sztuki, tzw. strefizmu. Motywy, które doprowadziły go podjęcia próby sformułowania nowej koncepcji sztuki, były zróżnicowane. Zapewne nie małą rolę odgrywał wielki zawód, jaki pozostali formiści sprawili filozofowi, dość niechętnie godząc się na jego intelektualne przewrocenie całego ruchu, a te opory podsycaly nieustanne spory z Witkiewiczem. Chwistek po prostu nie chciał już firmować tego intelektualnego chaosu, jaki zaistniał po niewątpliwym sukcesie artystycznym całego ugrupowania. Na temat tego, czym jest formizm, wypowiedali się nie tylko Witkiewicz czy Pronaszko, ale także Konrad Winkler czy Tytus Czyżewski. Każdy z nich starał się jednak przemycić do ruchu idee zapożyczone z awangardowych kierunków w sztuce zachodnioeuropejskiej, on zaś chciał stworzyć rodzimą (narodową) awangardę, która nikogo i niczego nie naśladowuje. Jego odejście od formizmu było zatem nieuniknione. Dla Chwistka sztuka była bowiem rodzajem buntu przeciwko trywialnej prostocie. Nic dziwnego, że aprobował opinię wyłożoną w liście napisanym do niego przez znawcę twórczości Wyspiańskiego i znanego bibliofila Przeclawa Smolika: „sztuka – to i wszystko dziś, co zostało nam, ludziom cywilizowanym, z dawnej siły instynktów pierwotnych przodków naszych i z ich niefrasobliwej radości życia. Wszystko bowiem Europejczyk zmechanizował, spospolitował, ułożył w system, zesześcił i strawił błagą, jak ogniem i żelazem. Wszystko zdeprawował. Tylko w sztuce dochodzi czasem do głosu, buntuje się krzywda jego zdławionych instynktów²⁷. Do słów tych dodał swój komentarz: „Sztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów i kodeksów. [...] Można by bowiem powiedzieć, że źle użyty intelekt jest równie szkodliwy w nauce i sztuce. I tu, i tam wytwarza się szablon nader szybko, i z wielkiego rozpędu górskiego potoku robi się zatęchłe, bagniste jezioro²⁷”. Niewątpliwie miał na myśli sytuację, jaka zaistniała wśród ugrupowania formistów.

W poglądach Chwistka przeblýskują także sentymenty romantyczne, a nawet mesjanistyczne, które nakazują mu czynić ze sztuki posłannictwo. To posłannictwo ma dwa wymiary: pierwszy intelektualny, czyli tworzyć i wnieść w naród sztukę wysoką, drugi zaś sprowadza się do przekonania o wyjątkowości naszej nacji i jej zdolności do dokonywania rzeczy niezwykłych, niedostępnych innym narodom. Nie jest celem pre-

²⁷ L. Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej...*, s. 178.

zentowanego szkicu analizowanie wszystkich wątków przejawiających się w twórczości krakowskiego filozofa ani wskazywanie źródeł jego poglądów, niemniej jednak należy zasygnalizować ten problem, gdyż ma on niebagatelny wpływ na jego poglądy estetyczne. Gdy Chwistek pisał: „Wiele cech wskazuje na to, że przyszłość należy do nas. Jesteśmy narodem zdrowym, umiejącym pracować i niewątpliwie bardzo uzdolnionym. Brak nam tylko charakteru, brak nam sprawiedliwości w ocenianiu siebie i drugih, a przede wszystkim brak nam wiary we własne siły. Mam głębokie przekonanie, że gdyby tę wiarę udało się u nas zaszczerpić, potrafilibyśmy wznieść się na wyżyny, o których dziś nie śmiemy nawet marzyć”²⁸, to brzmią w tym tezy głoszone wcześniej przez polskich neomejsjanistów ze Stanisławem Szczepanowskim na czele. Nie szukał więc inspiracji na zewnątrz, poza granicami Polski. W swej nigdy nieopublikowanej powieści *Palace Boga* zawarł następującą opinię: „Tylko rzewnej duszy słowiańskiej dostępne jest metafizyczne jądro gór wysokich”²⁹. Dlatego nie szukał inspiracji gdzieś indziej.

Gdy rozpoczął studia nad teorią strefizmu, uwzględnił nie tylko swoje doświadczenia związane z pracą nad koncepcją wielości rzeczywistości, ale także doświadczenia malarskie. Nowa teoria była w istocie rozwinięciem jego wcześniejszych poglądów estetycznych, sformułowanych w trakcie formistycznego epizodu artystycznego. Rozpoczął wówczas studia nad strefizmem, czyli podziałem płaszczyzny obrazu malarskiego na strefy rysunkowo-geometryczne i strefy barwne. Budując podstawy nowej teorii, Chwistek zwracał uwagę na istotną rolę, jaką odgrywa sztuka, mająca przedstawić nowy stan cywilizacji, która najpierw wyłania się w artystycznych wizjach, a potem staje rzeczywistością. Wyповідаł się więc na przekór wszystkim zwolennikom „sztuki czystej” czy też „sztuki dla sztuki”. Sam wspomina ten moment następująco: „Z wiosną 1922 roku rozpocząłem pracę nad zbudowaniem takiej zasady komponowania, która by pozostawiła 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”³⁰.

Eksperymenty artystyczne i szukanie podstaw filozoficznych własnej koncepcji zajęły Chwistkowi ponad 10 lat. W tym czasie, w marcu 1924 r.

²⁸ Tamże, s. 166.

²⁹ Cyt. za: L.B. Grzeniewski, *Leona Chwistka Palace Boga*, Warszawa 1979, s. 41.

³⁰ L. Chwistek, *Moja walka...*, s. 5.

w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych została otwarta wystawa prac Chwistka, którą poprzedził odczyt dla studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, wygłoszony 15 lutego 1924 r., w którym artysta wyłożył podstawy nowej koncepcji. Początkowo był pełen optymizmu, gdyż w swym odczycie stwierdził: „Właściwa teoria malarska rozwinąć będzie się mogła dopiero z chwilą, kiedy powstaną systemy zupełnie jasno sformułowanych zasad i szkoły pracujące w imię tych systemów. Takim systemem zasad jest nasz strefizm, który niechybnie rozwinie się z czasem w samodzielną szkołę malarską”³¹. Jego nowa koncepcja zakładała opracowanie schematu obrazu jako kompozycji barw i kształtów. Sądził, że jest to możliwe w odniesieniu do sztuk plastycznych niezależnie od epoki czy stylu. Chciał wprowadzić do sztuki, która wydaje się dziedziną zupełnego bezładu, jakiś porządek. Było to jego nigdy nieziszczonym marzeniem. Nie ustawał jednak w poszukiwaniach i w jednym ze szkiców starał się w prosty sposób wyłożyć całą istotę swej koncepcji: „Zwróćmy uwagę na jakikolwiek kształt, np. kształt kobiety, kształt ten może przez schematyzację stać się kształtem elementarnym, takim np. jak koło, może jednak pojęty być jako kształt złożony. W tym drugim przypadku nasuwa się pytanie, jaki jest stosunek kształtu złożonego do kształtów elementarnych. Niech tymi elementami będzie elipsa i trapez. Spróbujmy zbudować kształt kobiety z elips, z trapezów i z trapezów i elips. Okaże się, że z pewnym przybliżeniem zadanie te możemy wykonać. Spróbujmy teraz podzielić obraz na strefę elips i strefę trapezów. W strefie elips kobiety zbudowane będą z elips, w strefie trapezów z trapezów, na pograniczu – z trapezów i z elips. Jeśli pojmiemy kształt kobiety jako elementarny, to na odwrót, będziemy mogli budować trapezy i elipsy z kobiet, jak to się robi w sztukach dekoracyjnych i w balecie. Najprostszy podział streficzny opiera się na kontraście: linia prosta – linia krzywa, ale oczywiście są tu nieograniczone możliwości. Jest jasne, że analogicznie postępować możemy z barwami”³². Uważał także, że pomiędzy strefami barw i kształtów nie muszą istnieć wspólne granice. Rozróżniał także warianty strefizmu: łagodny i radykalny, z których pierwszy zachowywał łatwo dostrzegalne podobieństwo rzeczy przedstawionych do naturalnych odpowiedników.

Jako logik starał się też jasno precyzować zasadnicze terminy używane w swej teorii. Takiego wyjaśnienia wymagał przede wszystkim sam termin „strefa”. Chwistek wyjaśniał go następująco: „Przez strefę rozumiem część

³¹ Cyt za: K. Estreicher, *Leon Chwistek...*, s. 144.

³² L. Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej...*, s. 251-152.

plótna ograniczoną w ten sposób, że dwa dowolne punkty można połączyć nie wychodząc poza nią. Każdy kształt, każda zasadnicza barwa (biała, czarna i sześć barw tęczy) posiadać może tylko jedną strefę. Nadto istnieją osobne strefy: dla kształtów drobnych, dla kształtów grubych, dla światła (barwy jasne), dla cienia (barwy ciemne), wreszcie mamy osobną strefę wklęsłą i strefę wypukłą³³. Nie oznacza to jednak, że strefizm był czymś zupełnie nowym w estetyce Chwistka. Sam wielokrotnie podkreślał, że jest to rozwinięcie formizmu, gdyż zasadniczym zadaniem każdego artysty pozostaje znalezienie własnej formy, a więc właściwej sobie kompozycji dzieła oraz związanego z tym „własnego ujęcia rzeczywistości”. W 1927 r. urządził swą wystawę w krakowskim Salonie Niezależnych, na której zaprezentował te płótna, które powstały w zgodzie z teorią strefizmu. Płócien było ponad dwadzieścia, a przedstawiały wyłącznie portrety. Postać człowieka wypełniająca większość płótna stwarzała bowiem większe możliwości zastosowania w praktyce jego teorii niż dzieła wieloelementowe.

Sam artysta zdawał sobie sprawę, że strefizm jest teorią niemożliwą do realizacji w dziele sztuki. Sprzeczność była bowiem natury logicznej, gdyż kompozycja dzieła zawsze jest wyrazem jakiejś zgody artysty na określony obraz rzeczywistości, a strefy występujące w dziełach sztuki są zaprzeczeniem jedności. Obrazy streficzne są z konieczności jakimś ukłonem w stronę realizmu bądź pozostają pełne sprzeczności wewnętrznych. Taką sprzecznością był niewątpliwie brak głębi w obrazie, spowodowany jednowymiarowością poszczególnych stref. Zauważyli to nie tylko krytycy, ale i sam Chwistek, który w swym artykule zamieszczonym w „Przeglądzie Współczesnym” napisał: „Strefy rozbijają obraz na kawałki i jest w ogóle wątpliwe, czy idealną jedność można w tym przypadku osiągnąć. Doświadczenie uczy, że jest to możliwe, dokonuje się jednak kosztem życia obrazu”. Chodziło tu o to, że każdy obraz rzeczywistości, jakkolwiek by był, jest pewną całością. Zwykła rzeczywistość jest bowiem równie pełna, jak rzeczywistość wizjonerów. Artysta nie tracił jednak optymizmu i zamierzał swe poszukiwania kontynuować. Pisał: „Niemniej należy się zapytać, czy jednolitość kompozycji nie jest jednym z przesądów narzuconych przez klasyczną estetykę. Jestem pewien, że tak jest rzeczywiście. Złożenie obrazu z luźnych części jest niezmiernie trudne, jeśli jednak się uda, działa bardzo silnie i naprawdę doprowadzić może do bardzo silnych wzruszeń artystycznych”³⁴.

³³ Cyt. za: K. Estreicher, *Leon Chwistek...*, s. 226.

³⁴ Tamże, s. 233-234.

W latach późniejszych Chwistek, atakowany ze wszystkich stron i osamotniony w tej walce, szukał argumentów na obronę strefizmu. Nie przypadkiem wskazywane przez niego argumenty świadczyły na rzecz nie tylko strefizmu, ale także koncepcji wielości rzeczywistości. Uzyskał je tym razem poza granicami kraju – w pracach Russella, angielskiego fizyka Eddingtona czy Carnapa³⁵. W kraju nie znajdował jednak zrozumienia. Krytykowali go zarówno Zbigniew Pronaszko, jak i wieczny oponent Stanisław Ignacy Witkiewicz. Niezależnie od tych ocen strefizm jest jedną z niewielu w pełni oryginalnych koncepcji artystycznych, które zrodziły się w sztuce polskiej i zyskały solidne wsparcie teoretyczne. Sam twórca strefizmu nazywał go trochę na wyrost teorią. Wydaje się, że teorią mógł się stać, gdyby został ściślej powiązany z koncepcją wielości rzeczywistości. Na to jednak zabrakło czasu, gdyż zaangażowanie w pracę dydaktyczną oraz zmiana w 1930 r. środowiska krakowskiego na Lwów spowodowały koncentrację uwagi Chwistka na innych problemach. Mniej interesował się twórczością artystyczną, a bardziej samą filozofią. Niemniej jednak w swej sztuce strefizmowi pozostał wierny do końca.

From formism to zoning? The evolution of Leon Chwistek's aesthetics views

Leon Chwistek (1884-1944) is well known in a philosophy for his works ranged of logic and epistemology, but in fact he is more famous as an author of excellent painting works. His vivid works has been created according to his own aesthetic conceptions. Chwistek's aesthetics considerations are known especially in the history of art, where they make a base for two original specializations in Polish art: formism and zoning (*strefizm*). Whereas in the history of philosophy he became famous as a creator of multitude realities conception. He distinguished four equal kinds of reality: physical, objective, impresses and images. Those kinds of realities are a source for different types of art. The four art types distinguished by Chwistek are: primitiveness, realism, impressionism and futurism (modern art), they are not art specializations but they express the epistemological relation between the creating artist to reality. The Cracovian philosopher thinks also that every nation art fulfils the mission, which aim is to improve the intellectual level of society and emphasized the diversity of his spirit from the other nations.

³⁵ Na ten temat patrz: interesujące rozważania Teresy Kostyrko, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995, s. 14-17.