

Artur Mordka

ORCID: 0000-0003-1565-5053
(Uniwersytet Rzeszowski)

Leona Chwistka oscylacje artystyczne

Celem artykułu jest przedstawienie koncepcji Leona Chwistka oscylacji artystycznych. W pierwszej części artykułu wyjaśnię znaczenie tego pojęcia, a także omówię rodzaje oscylacji. Ponieważ to pojęcie nie ma ściśle artystycznego charakteru, podam raczej jego zastosowania w analizie obrazu. W drugiej części przeprowadzę analizę oscylacji genetycznej. Jest to szczególny rodzaj oscylacji, który umożliwia widzenie w danym obrazie całkiem różnych przedmiotów. Wyłaniają się one z plam barwnych i mogą być identyfikowane przez odbiorcę na różne sposoby. W części trzeciej skupię się na oscylacji między własnościami tego samego przedmiotu.

Słowa kluczowe: Leon Chwistek, oscylacja, malarstwo, realność, przedmiot, forma

I. Uwagi wstępne

Estetyka Leona Chwistka jest taką teorią, która wchodzi w ścisłe relacje nie tylko z innymi dyscyplinami filozoficznymi, lecz także wiąże się bezpośrednio z praktyką artystyczną. Chwistek był wszak filozofem i artystą zarazem, co sprawiało, że jego rozumienie zagadnień estetycznych wspierane było przez źródłowe doświadczenie artystyczne¹, to zaś – jako filozoficznie tematyzowane – ujawniało swą strukturę. Już w tym wypadku można mówić o wielości „rzeczywistości” i szczególnym ruchu wahadłowym między nimi. Nie da się oczywiście jednoznacznie ustalić, jak daleko on sięgał i w jakim sensie pojęcie filozoficzne wnikało w strukturę dzieła sztuki, ta zaś – artystycznie budowana – wypełniała treść pojęcia, niemniej sama obecność tego ruchu

¹ S.I. Witkiewicz uznaje jednak, że dzieła artystyczne Chwistka stanowią wręcz zaprzeczenie jego teorii. „Musimy jeszcze raz stwierdzić – pisze – że prawdziwa przepaść dzieli dzieła Chwistka od jego teorii. Dzieła te są według nas żywym jej zaprzeczeniem”. S.I. Witkiewicz, *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 76. Chwistek nie pozostaje mu dłużny, uznając szkodliwy wpływ teorii na twórczość Witkacego. Zob. L. Chwistek, *Teatr przyszłości (1922)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 120.

wydaje się niepodważalna. Wprawdzie takie wzajemne warunkowanie się teorii i praktyki może stawiać pod znakiem zapytania sens estetycznej aktywności „czystego” filozofa, Chwistek pisze wszak: „Może będzie to z mojej strony okrucieństwem, ale rad bym czystym filozofom odebrać estetykę, tak jak im odebrano logikę i psychologię. Sądzę, że estetykę można uprawiać skutecznie li tylko w ścisłym związku z tworzeniem lub przynajmniej przeżywaniem tworzenia się nowych form artystycznych, na podstawie konkretnych przykładów i eksperymentów”², jednak problematyczne pozostaje, czy taki filozof w ogóle istnieje.

Ta sugestia o ruchu wahadłowym między teorią a praktyką już częściowo wyjaśnia tytuł artykułu. Jednakże podjęte w nim rozważania dotyczą problemu o wiele bardziej szczegółowego, który nawiązując do Chwistka koncepcji wielości rzeczywistości, skupia się na pewnych artystycznych sytuacjach, takich mianowicie, w których przez malarsko zrekonstruowany wygląd jawi się raz za razem ten sam przedmiot, jednak o nieco odmiennym uposażeniu, toteż odbiorca malarskiego dzieła raz widzi przedmiot o danej własności (własnościach), to znów o innej. Podstawowe pytanie sformułowane z pozycji teorii wielości rzeczywistości brzmi następująco: czy za tą odrębnością „materialną” nie kryje się również odrębność egzystencjalna? Czy oscylacja między własnościami nie pociąga za sobą oscylacji między rodzajami rzeczywistości?

Drugi problem, być może mocniej związany z fenomenem oscylacji, jest odmiennego i raczej psychologicznego rodzaju. Jeśli Chwistek – wykorzystując swą wiedzę psychologiczną – stwierdza, że patrząc na kreski widniejące na kartce papieru, widzimy raz orła, to znów mnicha, to ma na uwadze ten szczególny kierunek ruchu oscylacyjnego, który prowadzi od pierwotnych znaków artystycznych do wyższych całości z nich zbudowanych. Również i tu można postawić pytanie natury ontologicznej, czy ta dynamiczna droga nie wiedzie ku przedmiotom należącym do odrębnych rodzajów rzeczywistości? Czy wychylenie od plam barwnych widniejących na płaszczyźnie nie jest także egzystencjalnie wielokierunkowe?

Te dwa rodzaje ruchu oscylacyjnego mają bez wątpienia charakter wzrokowy, gdyż przecież w obrazie nie ma żadnego ruchu. Niemniej muszą być spełnione także przedmiotowe warunki oscylacji i ich rozjaśnienie jest także celem podjętych tu analiz. Przedstawiony zarys problematyki sugeruje już pewne rozumienie samego pojęcia oscylacji. Jednakże dla jasności wyводу korzystne będzie sprecyzowanie znaczenia tego pojęcia i systematyczne ustalenie rodzajów oscylacji.

² L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki (Z powodu książki dra Ingardena „Das literarische Kunstwerk”)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 215.

II. Oscylacja i jej rodzaje

Wedle słownikowej definicji³ oscylacja ma dwa zasadnicze znaczenia: pierwsze podkreśla ruch wahadłowy czy też szczególne falowanie, drugie zaś, przenośne, wskazuje na niezdecydowanie, chwiejność sądu, postawy, nastawienia. Oba znaczenia znajdują zastosowanie w analizach obrazu.

Pierwszy rodzaj oscylacji można odnieść do wskazanej już wyżej sytuacji, w której przedmiot malarsko przedstawiony nie jest jednoznacznie określony ani osadzony w jednym miejscu, lecz znajduje się w „ruchu” wyznaczonym przez granice (bieguny) wychylenia. Charakterystyczne dla tego rodzaju oscylacji jest to, że podmiot odbiorczy widzi w obrazie w określony sposób zrekonstruowany wygląd, jednakże z uwagi na jego schematyczność, przedmiot objawia mu różne własności. Dokładniej – w coraz to nowych aktach doświadczenia estetycznego przedmiot mieni się odmiennymi własnościami. Toteż ten rodzaj oscylacji można nazwać atrybutywnym. Z punktu widzenia sformułowanej przez Chwistka teorii wielości rzeczywistości, ta zmienność własności przedmiotu nie rozbija jego jedności egzystencjalnej i obrazu jako całości. „Możemy mianowicie powiedzieć – pisze Chwistek – że warunkiem koniecznym, żeby obraz był dziełem sztuki, jest to, ażeby przedstawiał jedną określoną rzeczywistość”⁴. Jednakże bliższa analiza teorii wielości rzeczywistości pokazuje wyraźnie, że w tak radykalnej postaci postulat ten jest nie do utrzymania, że zatem granica między rodzajami rzeczywistości jest w istocie płynna, zaś oscylacja dotyczy również sposobu istnienia⁵.

Drugi rodzaj oscylacji jest o wiele bardziej rozbudowany. Chodzi w nim nie o ruch między przedmiotami i ich wyglądami, lecz o ruch między tym, co można określić mianem pierwotnych znaków artystycznych, a jawiącymi się przez nie całościami przedmiotowymi. Oscylację tę można nazwać genetyczną z racji tego, że sięga do artystycznego źródła przedmiotów, do pierwotnego tworzywa, z którego się one wyłaniają. W tym wypadku biegunem oscylacji

³ „**Oscylacja** [...] «drżanie, falowanie, ruch wahadłowy, drgający»: Oscylacje elektronów, gwiazd. *Przen.* «chwianie się w wyborze między dwoma możliwościami; skłanianie się raz w jedną, raz w drugą stronę». *Słownik języka polskiego*, t. 2: *L–P*, red. nauk. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 547.

⁴ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce (1918)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 19.

⁵ Kostyrko uznaje, że także dla Chwistka postulat ten w tak radykalnej postaci był nie do utrzymania. Chodziło raczej o dominację jednego rodzaju rzeczywistości. „Chwistek powraca w tym kontekście także do postulatu przestrzegania jednorodności elementów rzeczywistości. Komentując jednak teraz ów postulat, stara się pokazać na przykładach, że nie chodzi bynajmniej o całkowite wyeliminowanie z utworu elementów różnych rzeczywistości, ale o taki ich dobór, by tylko jedna z rzeczywistości stanowiła dominantę w danym dziele”. T. Kostyrko, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 125.

jest z jednej strony zbiór kresek lub plam barwnych, z drugiej zaś pewne całości przedmiotowe z nich utworzone.

Do istoty tego rodzaju oscylacji należy zwrotność. W doświadczeniu estetycznym możemy bowiem wrócić od przedstawionego świata przedmiotowego do pierwotnej rzeczywistości artystycznej. Ta zwrotność nie jest przy tym ograniczana rodzajem rzeczywistości ani rodzajem wyglądu. Nawet przy najbardziej realistycznym i naturalistycznym przedstawieniu malarskim możliwy jest powrót do czystego zestawienia kolorystycznego.

Chwistek analizuje ten rodzaj oscylacji, jednakże skupia się przede wszystkim na samych przedmiotach, które jawią się podmiotowi. Interesuje go bardziej skok oscylacyjny od przedmiotu do przedmiotu niż od przedmiotu do jego artystycznego źródła – plam barwnych i kresek. Zajmuje się zatem przedmiotowym biegunem oscylacji, pomijając jakże istotną z artystycznego punktu widzenia zwrotność ku pierwotnej materii malarskiej lub rysunkowej. Jest to spowodowane tym, że chodzi mu o rodzaj rzeczywistości, do której należy przedmiot, nie zaś o artystyczne materie, które go konstruują. Niemniej, opisując swe doświadczenie z wizyty w Muzeum Ukraińskim przy ulicy Mochnackiego we Lwowie, podkreśla właśnie obecność koloru, który buduje rzeczywistość ikon⁶.

Te dwa rodzaje oscylacji różnią się radykalnie tym, że w pierwszym przypadku widzimy już gotowy obraz z obecnymi na jego płaszczyźnie przedmiotami i ich wyglądami, w drugim natomiast prezentują się nam jedynie pewne plamy barwne czy też zbiory kresek, z których mają wyłonić się przedmioty. Toteż i radykalnie odmienna jest chwiejność doświadczenia estetycznego (a nawet prostego postrzeżenia wzrokowego), które w pierwszym przypadku nie może się zdecydować na wybór określonych własności przedmiotu, w drugim zaś – na wybór określonego rodzaju przedmiotu.

III. Oscylacja genetyczna

Warunkiem wystąpienia tego rodzaju oscylacji jest obecność szczególnej relacji między czymś, co zostało artystycznie określone na płaszczyźnie ma-

⁶ „Nikommu nie przychodzi na myśl, że we Lwowie można żyć wielką sztuką, doznawać wzruszeń najwyższych, nie mniejszych od tych, jakich dostarcza Luwr i Florencja. Wystarczy wybrać się do Muzeum Ukraińskiego przy ulicy Mochnackiego [...]. Otóż, poszedłem tam i doznałem najwyższego zachwyty i upojenia artystycznego. Ikony czerwone, złote i czarne. Harmonie narkotyzujące jak opium”. L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 224. Chwistek przeniósł się do Lwowa w roku 1930, gdzie na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza otrzymał katedrę logiki matematycznej. Zob. T. Kostyrko, *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego* [w:] L. Chwistek, *Wybór...*, s. XIII.

larskiej lub naturalnie ukształtowane na powierzchni rzeczy i zaprezentowane nawet w prostym akcie spostrzegania, a towarzyszącą mu wielokierunkową nieokreślonością, która domaga się konkretyzacji. Sam ruch oscylacyjny w porządku genetycznym można przeto rozumieć jako przemieszczanie się od tego, co określone, przez to, co nieokreślone (przedmiotowo wielokierunkowe), które ostatecznie przyjmuje formę konkretnego (konkretów-przedmiotów). By właściwie zrozumieć tę dialektykę przemieszczania, trzeba zatem wykazać, jakiego rodzaju jest ta pierwotna określoność, dlaczego generuje ona wielokierunkowość i co ostatecznie sprawia, że przybiera postać raz jednego, to znów innego przedmiotu.

Tę pierwotną określoność dobrze pokazuje przytoczony przez Chwistka przykład zaczerpnięty z *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci, a dotyczący plam barwnych widniejących na murze⁷, w których zobaczyć można rozmaite rzeczy: krajobraz, ludzkie głowy, bitwy, morza skały itd. Tworzą ją widzialne znaki artystyczne, rozpoznawalne w swej jakości i w tym sensie określone co do rodzaju. Można oczywiście kwestionować stopień tej określoności, wszak widniejące na murze plamy barwne nie są widziane w swej jednoznacznej jasności i nasyceniu, jednakże raczej nie podlega dyskusji to, że są postrzegane jako brązowe, czerwone, niebieskie itd.

Ten rodzaj określoności ma zatem źródło w materii barwnej i nawet jeśli nie jest ona dana we wszystkich swych własnościach, to można ją uznać za jakościową determinację. Tyle że jest to właśnie determinacja wewnętrzna, która nie przesądza o widzeniu określonego przedmiotu, lecz przeciwnie, pozwala postrzegać ich różne rodzaje. Chwistek wymienia za jednym zamachem

⁷ O tym fenomenie traktują wyraźnie dwa fragmenty *Traktatu o malarstwie*: 1. „Mawiał nasz Botticelli, że studiowanie to nie jest potrzebne, gdyż wystarczy rzucić o mur gąbką pełną różnych farb, a zostawi ona na murze plamę, w której zobaczyć można piękny krajobraz. Prawdą jest, że w takiej plamie dopatrzeć się można rozmaitych rzeczy, zależnie od tego, czego się w niej chce szukać: głowy ludzkie, rozmaite zwierzęta, bitwy, skały, morza, lasy i inne podobne rzeczy. Jest to jak dźwięk dzwonów, w którym można usłyszeć, co się zechce. Ale choć owe plamy podsuną ci pomysły, nie nauczą cię wykończenia żadnego szczegółu. I malarz taki będzie robił bardzo niedobre pejzaże”. Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła M. Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1961, s. 40; 2. „Mianowicie jeśli wpatrzysz się w mury pokryte rozmaitymi plamami lub w kamienie rozmaicie pomieszane i chcesz sobie wyobrazić jakąś scenę, możesz tam zobaczyć podobieństwa rozmaitych krajobrazów zdobionych górami, rzeki, skały, drzewa, wielkie równiny, doliny i różnokształtne pagórki. Możesz także zobaczyć różne bitwy i gwałtowne ruchy dziwnych postaci, wyrazy twarzy, ubiory i nieskończoną ilość rzeczy, które będziesz mógł doprowadzić do pełnej dobrej formy. Z takimi ścianami o bezładnych plamach bywa jak z głosem dzwonów – w ich dźwiękach odnajdujesz każde imię i słowo, które przywołasz wyobraźnią”. Tamże, s. 42. Chwistek odwołuje się do tego drugiego fragmentu w tłumaczeniu Staffa (Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, tłum. L. Staff, t. II: *O malarstwie*, Warszawa–Kraków 1913, s. 265). Zob. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości (1921)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 60.

przedmioty pierwotnie indywidualne: człowieka, rzeczy, a także przedmioty wyższego rzędu i całości sumatywne: pejzaże, bitwy, lasy, skały itd. Oznacza to, że ruch oscylacyjny od postrzeżonych barw do przedmiotów i ich wyglądów jest wielokierunkowy. W skrajnym ujęciu jest to ruch w dowolną stronę. Zostaje zatem zakwestionowana prowadząca czy też kierunkująca funkcja zestawienia kolorystycznego (zestawienia plam barwnych widniejących na murze), a to, że w ogóle widzimy przedmioty, jest zasługą podmiotu, który w swym oglądzie organizuje plamy barwne w wyższe całości. Są one niejako na jego łasce.

Te wyższe całości przedmiotowe mogą należeć do różnych rodzajów rzeczywistości. Tu właśnie można zastosować wypracowane przez Chwistka cztery zasadnicze pojęcia rzeczywistości. Oscylacja bowiem może prowadzić ku przedmiotowi należącemu do rzeczywistości prymitywnej, realistycznej, impresjonistycznej i futurystycznej. Zaznaczona wyżej wielokierunkowość formalna wiąże się zatem z wielokierunkowością egzystencjalną: z określonością plam barwnych widniejących na murze wyłania się (może się wyłonić) realny przedmiot: ludzka postać, skała itd. Zarazem przedmiot ten może mieć charakter prymitywy lub też przebrać futurystyczny kształt.

Pozostaje jednak pytanie, czy wszystkie rodzaje przedmiotów będące końcem ruchu oscylacyjnego są równoprawne, czy też określony rodzaj rzeczywistości dominuje? Innymi słowy, czy w ruchu oscylacyjnym od plam barwnych do przedmiotu nie jest preferowany określony kierunek? Z logicznego punktu widzenia (z punktu widzenia czystej możliwości) taka preferencja nie ma przedmiotowego ugruntowania. Z artystycznego punktu widzenia można przyjąć, że preferowany będzie przedmiot należący do rzeczywistości rodzaju impresjonistycznego, gdyż sama materia ma charakter wrażeniowy, toteż przejście do tego rodzaju rzeczywistości jest najbardziej naturalne. Jednak najistotniejsza w nadawaniu kierunku wydaje się sama skłonność do wyobrażeniowego tworzenia z plam barwnych przedmiotów należących do wielu rodzajów rzeczywistości. Nic nie stoi na przeszkodzie, by podmiot w tych plamach barwnych zobaczył raz realistyczne góry, to znów impresjonistyczne czy nawet prymitywne wzniesienia. Dopiero estetyczny nawyk podmiotu, kulturowe przyzwyczajenie, a nawet subiektywna skłonność ku jednemu rodzajowi rzeczywistości, a więc czynniki raczej natury psychologicznej i socjologicznej niż estetycznej, ograniczają dynamikę tego ruchu. Prawo konsekwencji przedmiotowej rozumiane w tym wypadku jako prawo widzenia przedmiotu należącego do jednej rzeczywistości miałyby zatem jedynie socjologiczne lub psychologiczne ugruntowanie.

Najistotniejszy z estetycznego punktu widzenia jest zwrotny charakter ruchu oscylacyjnego. Nie chodzi przy tym jedynie o to, że podmiot odbior-

czy widzi raz przedmiot, to znów plamy barwne, lecz o konstytutywny dla wszelkiego przeżycia estetycznego moment zwrotu od przedmiotowej treści obrazu do jego pierwotnego tworzywa: koloru. Ta zwrotność nie osłabia znaczenia przedmiotu, lecz jedynie ujawnia jego stronę czysto malarską, czyniąc spór o możliwy stosunek przedstawienia do rzeczywistości zewnętrznej czymś drugorzędnym⁸, przy czym zwrotność ruchu oscylacyjnego nie jest już wielokierunkowa, lecz jednoznacznie ukierunkowana ku temu właśnie, a nie innemu zestawieniu kolorystycznemu. Oznacza to, że odbiorca *musi* zobaczyć to zestawienie i wniknąć w jego jakości. Jest to niezwykle ważne dla przebiegu doświadczenia estetycznego, które tym samym musi rozpoznać walory czysto malarskie obrazu, nie zaś skupiać się jedynie na jego aspekcie treściowym.

Przykład z plamami barwnymi widniejącymi na murze siłą rzeczy podkreśla wagę doświadczenia estetycznego w dynamizowaniu ruchu oscylacyjnego i preferencję podmiotu w nadawaniu kierunku. Czy waga ta jest utrzymana również wtedy, gdy plamy barwne albo zbiory kresek są intencjonalnie wytworzone?

Chwistek opisuje taki artystyczny stan rzeczy, w którym „przez” kilka kresek widzimy raz orła, to znów mnicha, raz motyw, to znów tło. Mając na uwadze okresy widzenia danego przedmiotu wyróżnia dwa rodzaje oscylacji: równomierne i nierównomierne. „Jak wiadomo, w ornamentyce istnieje problem odróżnienia motywu od tła. Chodzi o to, że jeśli wykonam np. czarny deseń na białym tle, mogę z równą słusnością stwierdzić, że mam przed sobą deseń biały na tle czarnym. Uważniejsza obserwacja prowadzi do wniosku, że żadne z tych stanowisk nie da się utrzymać, występują bowiem niebawem oscylacje o charakterze równomiernym, które pozwalają nam widzieć kolejno i jedno, i drugie zjawisko [...]: okresy widzenia orła i mnicha przy swobodnym patrzeniu są mniej więcej równe. Jeśli usiłujemy widzieć orła, okresy widzenia mnicha nie znikają, ale stają się stosunkowo krótsze. Jeśli w rysunku dodamy kilka szczegółów podkreślających własności orła, okresy widzenia orła nie zanikną, ale będą na ogół tym krótsze, im więcej będzie owych szczegółów. Te same fakty stwierdzamy, zamieniając rolę mnicha i orła”⁹. Dynamika równomiernego ruchu oscylacyjnego zdaje się najpierw zupełnie niezależna od upo-

⁸ Z tego punktu widzenia nawet forma dzieła sztuki nie jest determinowana rodzajem przedstawianej rzeczywistości. „Forma jest to – pisze Kostyrko – sposób przedstawienia kształtów rzeczywistych. W stosunku do treści bywa ona bardziej zróżnicowana, ponieważ w ramach jednego typu mogą zmieniać się takie jej własności jak styl, kompozycja, kolor, technika. Są to cechy utworu, których występowanie nie jest determinowane typem rzeczywistości, a na które istotny wpływ ma talent, temperament, pomysłowość artysty i jego umiejętności techniczne”. T. Kostyrko, *Poglądy estetyczne Leona Chwistka*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 211.

⁹ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości (1921)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 60.

sażania tego, co zobaczone, toteż równoprawny jest ogląd dwóch lub więcej zjawisk w ich różnych funkcjach (motywu i tła). Co więcej, równoprawny jest ogląd dwóch zasadniczo różnych przedmiotów (orła i mnicha)¹⁰. Ta równoprawność i możliwość swobodnego skoku od przedmiotu do przedmiotu jest niejako naturalna, gdyż nic po stronie uposażania tego, co pierwotnie ujrzone, nie zmusza do wyboru jednej z opcji. W tym sensie układ kilku kresek widniejących na kartce, choć jest pewną intencjonalnie wytworzoną określonością, nie ma w sobie mocy prowadzenia postrzeżenia i kierowania go ku danemu przedmiotowi. Konkretyzacja tych kresek musi zatem leżeć wyłącznie po stronie podmiotu, który narzucając określone formy, widzi mnicha lub orła, tło lub motyw.

Niemniej ta swoboda ruchu oscylacyjnego generowanego przez podmiot jest możliwa jedynie przy pewnych już artystycznych założeniach. Nie zostały one uchwycone przez Chwistka, choć ich waga jest znacząca. Pierwsze założenie dotyczy ujmowania tych kresek w funkcji konturu. Jedynie wtedy możliwe jest tworzenie całości przedmiotowych, gdy kreski są pojmowane jako kontur, który przechodzi w wyraźny obrys przedmiotu, wyodrębniając go i oddzielając od reszty płaszczyzny. Innymi słowy, postrzeżenie tych kresek nie ma charakteru wyłącznie zmysłowego, lecz obecne jest w nim artystyczne ujęcie, które przesądza o widzeniu konturu. Bez tej wyraźnej nakładki „oglądowej” na postrzeżenie ruch oscylacyjny ku jakiemukolwiek przedmiotowi nie mógłby się w ogóle rozpocząć. Po drugie, sama powierzchnia, na której widnieją te kreski, nie jest już postrzegana jako fizyczna rzecz, lecz raczej jako swoisty, potencjalny byt artystyczny – płaszczyzna. Biorąc pod uwagę te dwa założenia, można uznać, że kreski stanowią już antycypację konturu, zaś powierzchnia, na której są obecne – antycypację płaszczyzny. Ruch oscylacyjny zatem dokonuje się między biegunami „artystycznymi”.

Ten ruch może zostać odpowiednio ukierunkowany przez treściowe i formalne bogacenie się tego, co pierwotnie ujrzone. Kilka kresek widniejących na papierze może zostać uzupełnione o następne, i to tak powiązane ze sobą, że odbiorca będzie widział raczej orła niż mnicha. Dokładniej to ujmując, okres widzenia orła będzie dłuższy od okresu widzenia mnicha. Ta nierównomierna oscylacja jest powodowana kierującą funkcją określoności rysunkowej, która prowadzi widzenie ku danemu przedmiotowi, choć zachowuje jeszcze pewne wahanie i może zwrócić się ku innemu. Jest to zrozumiałe, gdyż wraz z bogaceniem się tej pierwotnej określoności zmniejsza się jej „negatywność”, a tym samym ruch oscylacyjny staje się bardziej ukierunkowany.

¹⁰ „Oscylacje równomierne wytwarzane są przez przedmioty, które mają wysoce nieokreśloną strukturę, dlatego pozwalają się „wypełnić” w stosunkowo szerokich granicach”. J.J. Jadacki, *Leona Chwistka poglądy na sztukę*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X, s. 101.

Jednak Chwistek pojmuje oscylację przede wszystkim jako wahadłowy ruch między przedmiotami oraz jako wahanie się podmiotu w wyborze jednego z nich. Widzimy raz orła, raz mnicha i nie możemy się zdecydować, by niejako utrwalić spojrzenie. Nawet jeśli skłaniamy się bardziej ku danemu przedmiotowi, to zawsze istnieje możliwość zmiany tego nastawienia. Niemniej niejako za tym ruchem, jako względem niego pierwotny i stanowiący warunek jego możliwości, kryje się inny, o wiele bardziej estetycznie doniosły, który można określić jako zwrotny, taki zatem, który prowadzi od przedmiotu do uporządkowanego zbioru kresek i pierwotnego zestawienia kolorystycznego (stężenia plam barwnych), prowadzi zatem do pierwotnej określoności artystycznej¹¹. Widzenie może bowiem niejako znużyć się nieustannym wędrowaniem od przedmiotu do przedmiotu, zaś podmiot zirytować ciągłym stanem wahania i niezdecydowania. Wraca wówczas do tego, od czego wyszło, znajdując tam pierwotne jakości artystyczne¹². Rysunkowa kreska grupuje bowiem te jakości, których oglądanie może przynosić prawdziwą artystyczną rozkosz. Podobnie zestawienie kolorystyczne. Jednakże w tym zwrotnym ruchu zniesiona zostaje forma przedmiotowa i zanikają wszelkie rodzaje rzeczywistości, a pozostaje sama kreska i kolor¹³. Tego jednak Chwistek zdaje się nie akceptować. Jego koncepcja wielości rzeczywistości uwzględnia bowiem tylko ten stan rzeczy, w którym w dziele sztuki zawarte są przedmiotowe elementy świata prymitywnego, realnego (fizycznego), impresjonistycznego bądź futurystycznego.

¹¹ Tak postrzega obraz Rembrandta Bacon. „W autoportrecie Rembrandta (*Autoportret*, około 1659) doszło do stężenia abstrakcyjnych plam. Doprowadziło to do powstania tego znakomitego obrazu. Oczywiście tylko niektóre z tych plam są przypadkowe. Wrażliwość Rembrandta potrafiła ocalić te nieracjonalne gesty. Ekspresjonizm abstrakcyjny został stworzony przez niego”. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przekł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997, s. 58.

¹² Ten rodzaj oscylacji ma również związek z ideą strefizmu Chwistka. „Widz bowiem, dzięki podzieleniu obrazu na strefy, mógł postrzegać go na dwa zasadniczo różne sposoby: z jednej strony – wiedzieć w nim realistyczne przedstawienie, z drugiej zaś abstrakcyjne nagromadzenie barw i form skoncentrowanych w kontrastujących ze sobą obszarach”. K. Chrobak, *Leon Chwistek. Artysta wielowymiarowy* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018, s. 44. Związek ten podkreśla również Jakimowicz. Zob. I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Wyd. Arkady, Warszawa 1978, s. 57.

¹³ Być może ta „rzeczywistość” kreski i koloru jest właśnie taką, która znosi wielość nie przez przekreślenie, lecz połączenie, góruje nad partykularnymi rodzajami i jest dana w specyficznym doświadczeniu metafizycznym. „Poszczególne rodzaje rzeczywistości – pisze Woleński – winny być traktowane równorzędnie. Niemniej jednak w miarę rozwoju omawianej koncepcji Chwistek był coraz bardziej skłonny podkreślać ich odmienność, aczkolwiek cały czas dopuszczał doświadczenie, które nazwał metafizycznym, jako pomost między nimi”. J. Woleński, *Leon Chwistek. Filozofia, logika, sztuka* [w:] *Leon Chwistek. Nowe...*, s. 22.

IV. Oscylacja atrybutywna

Ruch oscylacyjny w porządku atrybutywnym można rozumieć dwojako: po pierwsze, jako przemieszczanie się od tego, co jest schematem wyglądu przedmiotowego, ku jego konkretyzacji; po drugie, jako estetyczny „skok” między wieloma konkretyzacjami. Struktura ruchu oscylacyjnego jest zatem taka sama jak w poprzednim wypadku, tyle że określoną nie są teraz plamy barwne ani kreski, lecz malarsko przedstawiony wygląd lub jego konkretyzacja. Pomocna w ich opisie jest teoria i historia sztuki, a także estetyka fenomenologiczna. Każde opracowanie tego, co można nazwać stylem malarskim, podaje te własności przedmiotu i jego wyglądu, które muszą być uwzględnione, by należał on do jednego z wyróżnionych rodzajów rzeczywistości. Chwistek omawia je ogólnie nie tylko dlatego, że z zadania tego wywiązuje się teoria i historia sztuki, lecz także dlatego, że odbiorca, patrząc na obraz, może sam naocznie doświadczyć jego jedności. Widzi, że przedmiot impresjonistyczny jest pozbawiony „obiektywnych” własności i przełamuje schemat prymitywizmu. Jego „rzeczywista” jedność jest mu zatem fenomenalnie dana, zaś nauki o sztuce służą jedynie jej zrozumieniu.

Ten rodzaj oscylacji występuje w każdym przedmiocie niezależnie od jego typu, gdyż każdy przedmiot jawi się przez schematyczny wygląd, wymaga zatem twórczego uzupełnienia w procesie odbioru. Właśnie z uwagi na to uzupełnianie przedmiot jest za każdym razem inny, nie tracąc jednak swej tożsamości. Nie jest bowiem tak, że raz widzimy orła, to znów mnicha, lecz jedynie, że stale widzimy mnicha, choć o odmiennych własnościach. Toteż ten rodzaj oscylacji można nazwać oscylacją wewnętrzną (występującą w granicach uposażania przedmiotu malarsko przedstawionego). Wspomniane przez Chwistka prawo konsekwencji i spójności obowiązuje tu w sposób naturalny, gdyż sam schemat wyglądowny przedmiotu gwarantuje mu tożsamość. W tym sensie oscylacja ta ma charakter akcydentalny, to znaczy w swym najwyższym wychyleniu nie rozbija jedności przedmiotu.

Wyrazistym przykładem tego rodzaju oscylacji jest przedmiot malarsko przedstawiony o rzeczywistości fizycznej. Własności dla niego charakterystyczne mają „obiektywny” charakter, ustalony przez naukę¹⁴ i uzmienniają się jedynie w niewielkim stopniu. Są raczej już „gotowe” i jako takie podlegają jedynie niewielkim ruchom oscylacyjnym. Zwrotność tej oscylacji jest również znikoma, gdyż jej bieguny są bardzo do siebie podobne. Z uwagi na osadzenie przedmiotu w rzeczywistości, trudno również przejść od niego do plam

¹⁴ „Rzeczywistość fizyczna to świat, który nie jest nam bezpośrednio dany, jest on konstruowany lub rekonstruowany przez naukę”. J. Karpiński, *Kultura i wielość rzeczywistości*, „Twórczość” 1975 (wrzesień), nr 9, s. 122.

barwnych stanowiących malarską podbudowę, Niemniej przy pewnym wysiłku możliwy jest ów skok oscylacyjny od wyglądu do samej kompozycji kolorystycznej.

Na przeciwległym biegunie znajduje się przedmiot osadzony w rzeczywistości impresjonistycznej. Z uwagi na jego nieustannie pulsujący wygląd możliwe są ruchy oscylacyjne o znacznym wychyleniu, i to nawet takim, które zagraża idyntyeczności przedmiotu¹⁵. Dekonstrukcja przedmiotu przez kolorystyczne impresje sprawia, że jego ponowne ustanowienie jest wielokierunkowe. Ponadto zakłada ono znaczący udział podmiotu odbiorczego, którego konkretyzacje mogą mieć charakter „graniczny”, taki zatem, który uniemożliwia jednoznaczną identyfikację. Również zwrotność oscylacji rozumiana jako wychylenie ku plamom barwnym jest w tym wypadku bardzo wyraźna.

Trudno się nie zgodzić z opisywanym wyżej stanem rzeczy. Nawet odbiorca, któremu obca jest nie tylko filozoficzna teoria rzeczywistości Chwistka, lecz także historia i teoria sztuki, dostrzeże zasadnicze różnice w konstrukcji wyglądu przedmiotu. Odczuje również wyraźny zgrzyt estetyczny, gdy w realistycznie przedstawionej postaci znajdzie wymieszane własności impresjonistyczne, prymitywne i futurystyczne. Wszystko to wyda mu się chaosem pozbawionym estetycznej wartości. Jednak tak negatywna ocena jest wtedy słuszna, gdy własności te są właśnie wymieszane, nie zaś kompozycyjnie poukładane, gdy zatem dzieło sztuki jest pod względem formalnym nieudane. Samo wprowadzanie do obrazu, a nawet do samego przedmiotu malarsko przedstawionego elementów należących do różnych rzeczywistości nie kłóci się z jego równowagą formalną, toteż słuszna jest uwaga Witkacego, że o obecności wszelkich elementów decyduje założona przez malarza forma, nie zaś rodzaj rzeczywistości i oscylowanie przedmiotu między wieloma rzeczywistościami¹⁶. Jeśli forma ta jest udana, mogą one z powodzeniem zostać użyte w konstrukcji obrazu.

¹⁵ „U impresjonistów przedmiot przejawiający się przez wygląd jest, w pewnej mierze przynajmniej, tylko potencjalnie ukonstytuowany. Dostarczone przez malowidło podłoże wrażeniowe wyglądu ustala, jeśli tak można powiedzieć, jedynie drogi, na których ostateczna konstytucja przedmiotu ma się dokonać, a do dokonania i dopełnienia tej konstytucji powołany jest w tym wypadku widz, który tego wprawdzie nie może robić dowolnie, lecz pod naciskiem i zgodnie ze wskazówkami zmysłowego podłoża, jednak granice swobody są mu pozostawione”. R. Ingarden, *O budowie obrazu* [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 48.

¹⁶ „Bowiemy jeśli w teorii sztuki nie będziemy mówić o kompozycji, czyli konstrukcji form, nie mamy kryterium do odróżnienia dzieła sztuki od kupy śmieci lub plamy na obrusie, które to przedmioty mogą oscylować w ich dalszej interpretacji, wywołując, periodycznie lub nie, wrażenie Raju Mahometa czy Pustyni Gobi i diabli wiedzą czego jeszcze. Dopatrzeć się w tydce gąsienicy lub odwrotnie, można przy dobrej woli zawsze, ale z formalną treścią dzieła sztuki nie ma to nic wspólnego” S.I. Witkiewicz, *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka...* [w:] L. Chwistek, *Wybór...*, s. 72.

Paradoksalnie, takie jest również stanowisko formisty Chwistka, tyle że postuluje on konieczną obecność przedmiotu w obrazie, czego Witkacy z przyczyn raczej „metafizycznych” zaakceptować nie może. Postuluje nie tylko z powodów historycznych, wszak znakomita większość historii sztuki to historia obrazowania przedmiotu, lecz także aksjologicznych. Oscylacja prowadząca do skoku między wieloma rodzajami rzeczywistości ożywia bowiem obraz¹⁷, nadaje mu dynamikę, czyni aktualnym i sprawia radość, zaś jej brak nadmiernie usztywnia dzieło. Nie może więc dziwić, że mając to na uwadze, Chwistek negatywnie wartościuje oscylację równomierną¹⁸. „Nawet obrazy naturalistyczne przedstawiające określone zdarzenia – pisze – mogą w swych częściach dawać podstawę do odnajdywania różnych nowych postaci i scen, jak to jest powszechnie wiadome. Otóż wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z tego rodzaju zjawiskiem, oscylacje treści obrazów są nieuniknione, przy czym posiadać mogą charakter rozmaity, nieraz bardzo skomplikowany. Jest rzeczą stwierdzoną, że równomierność oscylacji jest tym słabsza, im większa ilość szczegółów wpływa na to, żeby w danym konturze widzieć pewien określony przedmiot. Otóż, jeśli zupełny brak tego rodzaju oscylacji czyni obraz niezmiernie sztywnym i martwym, a nadmierna ich równomierność prowadzi do deprymującej nudy – umiejętne wyzyskanie tychże stanowi jedną z zasadniczych przyczyn radości, jakiej dostarcza nam sztuka. Tego celu nie możemy, oczywiście, osiągnąć przez zerwanie wszelkiej łączności z rzeczywistością, które pociąga równomierność oscylacji, ani przez ścisły naturalizm, który je zupełnie niemal wyklucza, i skutkiem tego musimy przedstawić to, co jest rzeczywiste, i przedstawić je w pewien osobliwy sposób, który odnaleźć jest rzeczą prawdziwego artysty”¹⁹. Za takim wartościowaniem stoi nie tylko „sąd oka”, lecz także określona racja natury teoretycznej. Żadne dzieło sztuki (a także żaden system filozoficzny) nie może bowiem osiągnąć pełnego nasycenia daną rzeczywistością, każde zatem zawiera w sobie nieokreśloność²⁰, która napędza oscylację. Jeśli artysta żyje taką ułudą ostatecznego nasycenia, jego dzieła rozplývają się bez reszty w martwym schemacie prymitywizmu, w szczegółowym i obiektywnym obrazie świata realnego (rea-

¹⁷ Zob. K. Chrobak, *Leon Chwistek. Artysta...*, s. 40

¹⁸ „Oscylacje równomierne na ogół nie prowadzą do przeżyć artystycznych, nie pozwalają bowiem na dłuższe obcowanie z przedmiotami, które je wywołują”. J.J. Jadacki, *Leona Chwistka poglądy...*, s. 101.

¹⁹ L. Chwistek, *Formizm (1919)* [w:] tegoż, *Wybór...* s. 94.

²⁰ „Żywotność sztuki związana jest z nieokreślonością danej rzeczywistości: jej siła tkwi w tym, że potrafi torować drogę nowym schematom rzeczywistości, ale pójsie dalej, próba całkowitego opanowania przyjętego schematu, kończy się nieuchronnie paraliżem instynktu artystycznego”. J.J. Jadacki, *Ścisłe myślenie i wyobrażenia twórcza (O filozofii kultury Leona Chwistka)*, „Miesięcznik Literacki” 1973 (październik), nr 10 (86), s. 50.

lizm) lub w chmurach czystych wrażeń (impresjonizm). Być może jedynie futuryzm, który ze swej natury nie grzeszy pychą rozpoznania samej rzeczywistości, unika tego błędu.

Toteż wyróżnienie typów rzeczywistości oraz przeprowadzony podział typów malarskich nie osłabia, lecz wręcz prowokuje pytanie o warunki możliwości istnienia takiej przedmiotowej treści obrazu, w której występują oscylacje między wieloma rodzajami rzeczywistości, przy czym to oscylowanie jest nie tyle wadą konstrukcyjną obrazu, ile właśnie jego zaletą. Prowokacyjny charakter tego pytania znacząco wzmacnia się z uwagi na jednoznacznie sformułowaną przez Chwistka zasadę spójności czy też prawo konsekwencji zabraniające mieszania w dziele malarskim wielu rodzajów rzeczywistości, a nakazujące malarską konstrukcję jednej *określonej* rzeczywistości. Radykalne postrzeganie tego prawa nie znosi wprawdzie fenomenu oscylowania, lecz jedynie wyznacza mu granice w obrębie danej rzeczywistości, niemniej estetycznie interesujące jest właśnie przekroczenie tej granicy przy zachowaniu spójności dzieła malarskiego jako całości.

Stanowisko Chwistka w tym względzie nie jest jasne. Z jednej strony stwierdza, że gdy wizjoner, a więc przedstawiciel rzeczywistości futurystycznej, miesza aspekty tej rzeczywistości ze światem zmysłów, to choć takie mieszanie może przynieść chwilowy efekt w postaci ożywienia dzieła, to jednak okazuje się niewłaściwie²¹. Dzieło jest wówczas pozbawione jedności, skoki oscylacyjne są na tyle gwałtowne, że przełamują granicę egzystencjalną, odbiorca jest zdezorientowany²², zaś sama oscylacja nie tyle ożywia dzieło, ile wprowadza zamęt. Z drugiej strony, Chwistek dostrzega, że „Takie właśnie przenikanie się różnych rzeczywistości cechuje najbardziej twórcze epoki, płynąc ze wspomnianej wyżej nieokreśloności nieskrystalizowanych jeszcze pojęć. Tak np. w realizmie Tintoretta lub Tycjana odnajdujemy wiele elementów prymitywizmu, podobnie zresztą jak w rzeźbie greckiej. Wpływ realizmu na pierwszych impresjonistów (Manet, Renoir), a prymitywizmu na tzw. neoimpresjonistów jest równie widoczny, jak wpływ impresjonizmu względnie prymitywizmu lub realizmu na dzisiejszych formistów. Elementy tego rodzaju

²¹ „Wizjonerzy prości natomiast mieszają niejednokrotnie świat wizji ze światem zmysłów, co musi prędzej czy później doprowadzić do sprzeczności, choćby nawet początkowe sukcesy miały być tak wielkie, jak te, których przykład dostarczyły procesy czarownicy”. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce (1918)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 8.

²² Jego dezorientacja wynika również z tego, że psychologicznie akceptuje jedynie określony rodzaj rzeczywistości. „Przyjmując taką a nie inną postawę psychiczną, charakterystyczną dla danej rzeczywistości, przyjmuje się właściwe jej kryteria uznawania przedmiotów i zjawisk za rzeczywiste, natomiast nie akceptuje się tych charakterystycznych dla innych rzeczywistości”. T. Kostyrko, *Interpretacja koncepcji „Wielości rzeczywistości” Leona Chwistka*, „Studia Metodologiczne” 1968, nr 4, s. 97.

odgrywają rolę *sui generis* dysonansów, które w stosownym zakresie użyte nie tylko nie obniżają wartości dzieła, ale w wysokim stopniu ją podnoszą²³. To przełamywanie granic i wprowadzenie elementów należących do różnych rodzajów rzeczywistości jest szczególnie wyraźne tam, gdzie dana rzeczywistość powoli wyczerpuje swą mocą determinującą rękę i oko artysty, zaś nadchodząca zaczyna dopiero na niego wpływać, choć jej kształt nie jest jeszcze określony. Te peryferia rzeczywistości rodzą nowe możliwości i potęgują wolność artystyczną, toteż również za jej sprawą powstają dzieła scalające elementy pochodzące z różnych rodzajów rzeczywistości²⁴. Można zaryzykować tezę, że artysta przełamuje jej granice i sięga ku temu, co jej obce, a nawet z nią niezgodne, także tam, gdzie dany rodzaj rzeczywistości niemal bez reszty panuje. Wolność artystyczna nie jest bowiem ograniczona bez reszty rzeczywistą treścią, lecz przede wszystkim formą, ta zaś pozwala na różne rodzaje zestawień, także takie, których elementy są egzystencjalnie odmienne. Przedmiot przedstawiony w takim dziele zostaje niejako poluzowany²⁵.

Związek między rzeczywistością zewnętrzną a malarską nie polega bowiem – wedle Chwistka – na prostym przeniesieniu wyglądu przedmiotu ani naśladowaniu rozumianym jako zwykle kopiowanie. Takie niewolnicze powiązanie jest dla sztuki zabójcze, krępuje wolność artysty i uniemożliwia tworzenie nowych form w malarstwie. Wydaje się, że można mówić jedynie o zapośredniczeniu treściowym, a nawet do pewnego stopnia i formalnym obrazu w rzeczywistości, że właśnie za pośrednictwem jej kształtów artysta obrazuje treść i wiąże ją z życiem. Każdy z typów malarskich czyni to w różny sposób, stałe natomiast jest samo to zapośredniczenie. Ogólność typu sprawia, że możliwe są w jego obrębie rozmaite wariacje, które z punktu widzenia problematyki podejmowanej w tym artykule można określić jako oscylacje.

²³ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości (1921)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 65.

²⁴ „Tak np. Cézanne byłby może przejściem od impresjonizmu do futuryzmu, Manet przejściem od realizmu do impresjonizmu, Tycjana można by wówczas zaliczyć do typu przejściowego od prymitywizmu do realizmu, nowożytny Salon paryski byłby typem przejściowym od impresjonizmu do realizmu itd.”. Tenże, *Wielość rzeczywistości w sztuce (1918)* [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 14. Takie scalanie tworzyłoby wielość egzystencjalnie różnych „obrazów” w obrębie jednego przedstawienia. „Artystyczna droga Chwistka polegała na uleganiu instynktom i fascynacjom oraz nadawaniu formy grającej wielością obrazów w obrębie jednego przedstawienia. Chwistek pragnął, aby jego sztuka wyносиła wyobrażenie ponad rzeczywistość”. M.A. Potocka, *Wielość Leona Chwistka – malarz, filozof, logik, pisarz, lewicowiec, mężczyzna* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018, s. 34.

²⁵ „Chwistek [...] zalecał «rozluźnienie granic przedmiotu». Sądził bowiem, że niemożliwość osiągnięcia stanu «czystego widzenia» bierze się z przyczyn analogicznych do tych, jakie wywołują zjawisko oscylacji wzrokowych”. T. Kostyrko, *Leon Chwistek jako filozof sztuki...*, s. LV.

V. Uwagi końcowe

W koncepcji Chwistka wielości rzeczywistości są słyszane dwa głosy. Pierwszy to głos teoretyka sztuki, estetyka, a nawet logika, dla którego system twierdzeń, w tym wypadku twierdzeń o sztuce, musi być skończony, zupełny, niesprzeczny i konsekwentny. Drugi to głos samego artysty, który doskonale wyczuwa, że rzeczywistość artystyczna ma swoje własne prawa, które nie-rzadko różnią się z prawami logicznymi i realnymi. Ten dwugłos waży w ocenie oscylacji między rodzajami rzeczywistości i w obrębie danej rzeczywistości. Jeśli wsłuchamy się w głos pierwszy, znajdujemy radykalne sformułowanie, że w dziele sztuki obowiązują prawa jednej, jedynej rzeczywistości, zaś wszelkie wychylenie oscylacyjne ku drugiej jest już ich mieszanym, które niczego dobrego dziełu przynieść nie może. Radykalny charakter tego aksjomatu przekreśla sens rozważań o oscylacji między rodzajami rzeczywistości, gdyż ich po prostu nie ma i być nie powinno. Nie tylko przedmiot malarsko zrekonstruowany, lecz także inne elementy dzieła podpadają pod artystycznie zinterpretowaną zasadę wyłączonego środka.

Głos drugi to głos artysty, dla którego granice rzeczywistości nie są żadną przeszkodą. Komponując dzieło, swobodnie je przekracza. Może tak czynić nie tylko mocą swej wolności artystycznej, lecz także determinowany wartością estetyczną, która ma źródło w dysonansie egzystencjalnym²⁶. Nie może więc dziwić, że odbiorca raz dostrzega przedmiot o przewadze własności prymitywnych, innym razem jawi mu się ten o wyraźnych własnościach impresjonistycznych. Nie da się podać ogólnej reguły, wedle której należałoby ważyć proporcję między poszczególnymi rodzajami rzeczywistości. Czasem nawet minimalna domieszka wrażeń pozwala „impresjonistycznie” widzieć obrazy przeszłości, które Chwistek określa jako realne, a nawet naturalistyczne. Dzieło sztuki jedna w sobie różnorodność, za nic mając teoretycznie ustalone granice i społecznie akceptowane treści. Fenomen oscylacji wyraźnie to potwierdza.

W swych analizach Chwistek skupia się przede wszystkim na przedmiotowym aspekcie tego fenomenu, co jest zrozumiałe z punktu widzenia zawsze przez niego akcentowanej wagi przedmiotu w dziele sztuki. Jednakże istotny jest również zwrotny charakter oscylacji: odbiorca w swym oglądzie może

²⁶ „Ale równocześnie w swoich koncepcjach i praktykach streficznych Chwistek uwalnia dzieło sztuki od tak rygorystycznych zobowiązań, rozbijając kompozycję i pozwalając na jej «wielorzeczywistość». W tej konfrontacji teorii z praktyką – gdzie ostatecznie słowo przyznawane jest praktyce – można dostrzec próby uwalniania dzieła z więzienia zamkniętego przedmiotu. M.A. Potocka, *Współczesne spojrzenia na poglądy Leona Chwistka na sztukę* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki...*, s. 74.

wrócić od przedmiotu i wyglądu do pierwotnej materii artystycznej – koloru i jego zestawienia, kreski i ich układu. Nie gubiąc przedmiotu ani nie degradując go do prostej treści obrazu, widzi wówczas rzeczywistość ściśle malarską, wspólną dla prymitywizmu, realizmu, impresjonizmu i futuryzmu.

Bibliografia

- Chrobak K., *Leon Chwistek. Artysta wielowymiarowy* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018.
- Chwistek L., *Formizm (1919)* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Chwistek L., *Teatr przyszłości (1922)* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Chwistek L., *Tragedia naturalizmu* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Chwistek L., *Tragedia werbalnej metafizyki (Z powodu książki dra Ingardena Das literarische Kunstwerk)* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości (1921)* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce (1918)* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Ingarden R., *O budowie obrazu* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Jadacki J.J., *Leona Chwistka poglądy na sztukę*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X.
- Jadacki J.J., *Ścisłe myślenie i wyobraźnia twórcza (O filozofii kultury Leona Chwistka)*, „Miesięcznik Literacki” 1973 (październik), nr 10 (86).
- Jakimowicz I., *Witkacy. Chwistek, Strzebiński, Myśli i obrazy*, Wyd. Arkady, Warszawa 1978.
- Karpiński J., *Kultura i wielość rzeczywistości*, „Twórczość” 1975 (wrzesień), nr 9.
- Kostyrko T., *Interpretacja koncepcji „Wielości rzeczywistości” Leona Chwistka*, „Studia Metodologiczne” 1968, nr 4.
- Kostyrko T., *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Kostyrko T., *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
- Kostyrko T., *Poglądy estetyczne Leona Chwistka*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła M. Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1961.
- Potocka M.A., *Wielość Leona Chwistka – malarz, filozof, logik, pisarz, lewicowiec, mężczyzna* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018.
- Potocka M.A., *Współczesne spojrzenia na poglądy Leona Chwistka na sztukę* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018.
- Słownik języka polskiego*, t. 2: L–P, red. nauk. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.

- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przekł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997.
- Witkiewicz S.I., *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Woleński J., *Leon Chwistek. Filozofia, logika, sztuka* [w:] *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018.

Leon Chwistek's artistic oscillations

Summary

The aim of the article is to introduce Leon Chwistek's concept of artistic oscillations (variations). The explanation of a notion of oscillation and their kinds will be presented in the first part of article. Because this notion is not artistic one in its strict sense I will provide reasons for applying it in the analysis of a painting. In the second part of article the genetic oscillation will be taken into consideration (a special kind of oscillation which allows noticing different objects in a given painting). They emerge from an artful blob of paint and can be identified by an addressee in different ways. In the third part I will focus on the oscillation between attributes of the same object.

Key words: Chwistek Leon, oscillation, painting, reality, object, form