

Teoria Leona Chwistka dotycząca wielości rzeczywistości niemal natychmiast spotkała się z krytyką i to nie tylko ze strony logików czy filozofów, ale także artystów i teoretyków estetyki. Wszystkich zainteresowanych tymi polemikami odsyłam do znakomitej pozycji Teresy Kostyrko *Leona Chwistka filozofia sztuki*<sup>1</sup>. Problem do tej pory wiąże się ze specyfiką pojęcia rzeczywistości, które może być różnie definiowane zależnie od przyjętych założeń określonych koncepcji filozoficznych. Ciekawi mnie jednak nieco inny aspekt związany z rozważaniami wielości rzeczywistości, który wpisany jest dość mocno w estetyczne rozmyślenia okresu międzywojennego występujące nie tylko w Polsce, ale i w Europie. Wraz z rozwojem estetyki na podłożu filozofii Hegla i hermeneutyki zaczyna się proces, jeżeli mogą sobie pozwolić na takie pojęcie, „odmaterialnienia” sztuki. Pod tym ostatnim rozumie przejście od pierwiastka materialnego ku światu wyobraźniowemu, od tworzywa i techniki wykonania ku ekspresji myśli i psychologizmowi procesu twórczego. W tym kontekście proponowałabym spojrzeć na pomysł Chwistka nie jako na wielość rzeczywistości, ale wielość możliwości twórczej imaginacji i zestawić je z rozważaniami innego polskiego myśliciela Leona Blausteina.

Dla lepszego zrozumienia obszaru problematycznego, po którym chciałabym się poruszać, proponuję krótkie przypomnienie zarysu Chwistkowej koncepcji wielości rzeczywistości w powiązaniu z prądami artystycznymi. Jak podkreślał bowiem polski filozof: „Różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości”<sup>2</sup>.

Polski intelektualista w swoich pismach teoretycznych wspomina o czterech rzeczywistościach, z którymi mamy do czynienia: popularną, fizyki, psychologów, wizjonerów<sup>3</sup>. Do problematyki tej odwołuje się w kilku rozprawkach powstających w przeciągu kilku lat, z tego powodu terminologia i przyjęta metodologia różnią się nieco, jednak myśl przewodnia jest na tyle wyraźna i jednorodna, że możemy potraktować wszystkie te pisma jako jedną koncepcję.

Rzeczywistość popularna, czy też system popularny, to nic innego jak taki sposób myślenia o rzeczywistości, który jest właściwy większości ludzi. Odpowiada naszemu naturalnemu nastawieniu, swoistemu pierwotnemu i narzucającemu się nam z całą oczywistością powszechnemu sposobowi poznawania świata. Charakteryzuje się, jak zauważa Chwistek, przyjęciem często kryteriów niejasnych, intuicyjnych, a nawet nieświadomym przyjmowaniem danych faktów za pewnik<sup>4</sup>. Na pytanie, czym jest nasza rzeczywistość i dlaczego do niej należą te, a nie inne obiekty, nie zawsze jesteśmy w stanie jasno i logicznie odpowiedzieć. Mimo umiejętności sprecyzowania kryteriów, jakie przyjęliśmy przy uznaniu pewnych zjawisk za rzeczywiste, nie mamy wątpliwości co do istnienia rzeczy. Problemy zaczynają się dopiero wówczas, gdy zaczynamy pytać, dlaczego i kiedy uznajemy np. mitologiczne przedstawienie smoka za rzeczywistość. W zabawie dziecka widzielibyśmy je jako czystą imaginację twórczego myślenia, w sztuce staje się ikonograficzną rzeczywistością, którą możemy badać. Wystarczy chociażby przypomnieć pola zjawisk, jakim Charles Batteux przypisuje kryterium rzeczywistości, kiedy pisze, że sztuka piękna ma za cel naśladowane tego, co rzeczywiste. Pisze

1 Kostyrko (1995).

2 Chwistek (1960: 24).

3 Chwistek (1960: 27).

4 Chwistek (1960: 29).

wówczas, o dziwo, także o czterech światach: faktów empirycznych, historycznych (które zdarzyły się, ale są już wspomnieniem), społecznych (jak miłość, zazdrość, mizantropia itp.) oraz mitologicznych. Ponieważ trudno byłoby dzisiaj uzasadnić, że polski artysta i teoretyk inspirował się w jakikolwiek sposób pierwotnymi rozważaniami nad pojęciem sztuk pięknych, nie pozostaje mi nic innego, jak pozostawić czytelnikowi uznanie bądź nie podobieństwa obu teorii. „By móc się wznieść na wyżyny i utrzymać się tam, geniusz potrzebuje oparcia: oparciem tym jest natura. Stworzyć jej nie umie, niszczyć jej nie powinien, może więc jedynie za nią podążać i naśladować ją, a zatem wszystko, co stwarza, nie może być niczym innym jak naśladownictwem (*imitation*). [ . . . ] Chcąc dokładniej rzecz wytłumaczyć, wyróżnić można cztery światy: świat istniejący, to jest aktualny, fizyczny, moralny, społeczny, do którego należymy; świat historyczny, wypełniony wielkimi nazwiskami i sławnymi czynami; świat mitologiczny, który zaludniają zmyśleni bogowie i bohaterowie; wreszcie świat idealny, czyli możliwy, gdzie wszystkie byty istnieją jedynie jako pojęcia ogólne i skąd wyobrażenia może wyprowadzić osoby, które obdarzy istnieniem i nazwiskiem”<sup>5</sup>.

Niezależnie od ewentualnych podobieństw między obu koncepcjami problematyczne pozostaje uznanie racjonalności kryteriów, jakimi posługujemy się przy uznaniu czegoś za rzeczywiste. Generalnie w naturalnym czy też naiwnym nastawieniu nie wnikamy, czy gniew, jaki czujemy, możemy uznać za taką czy inną rzeczywistość, ani też czy odczucie zimna w czasie grypy jest mniej, czy bardziej relatywne. Odczucia i emocje mają to do siebie, że są dla nas realne tak długo, póki je odczuwamy lub choćby o nich wspominamy.

Chwistek nie zawsze posługuje się pojęciem „rzeczywistości popularnej”, czasami zastępuje ją określeniami: „systemu popularnego”, „realizmu”, „podejścia naiwnego” lub „naturalnego” i ten sposób myślenia przypisuje wszelkim prymitywistom, których cechuje intuicyjność, nieświadomość oraz przyzwyczajenie do pewnego rodzaju schematyczności. Pewnego rodzaju, bowiem każdy z prymitywistów może posługiwać się odrębnymi kryteriami budowania rzeczywistości, jednak zawsze w obrębie przyjętych przez epokę, kulturę norm uznania danych zjawisk

za rzeczywiste i istotne dla budowania relacji społecznych. Dlatego też w sztuce prymitywnej, zauważa polski formista, możemy dostrzec największą różnorodność stylów, bowiem za każdym razem podstawą tworzenia jest inaczej postrzegana rzeczywistość<sup>6</sup>.

Z innym sposobem budowania rzeczywistości mamy do czynienia w podejściu racjonalnym lub realizmu. Chwistek chętnie mówi w tym wypadku o rzeczywistości fizyki lub systemie ciał fizycznych. Kryterium uznania czegoś za przynależne do danej rzeczywistości jest tutaj określone racjonalnie, rozumowo, czy wręcz matematycznie, co daje nam kryteria jednoznaczne i obiektywne. „Polega on [realizm], jak wiadomo, na założeniu, że świat składa się z rzeczy takiego typu, jak atomy, a więc bezbarwnych, niewidzialnych, które jednak niemniej posiadają pewną objętość, ciężar itp.”<sup>7</sup>.

Możemy chyba przyjąć nieco szerszą dziedzinę niż tylko fizykę i mówić o rzeczywistości nauk przyrodniczych. Obiektywność kryteriów nie oznacza tutaj ich stałości niezależnie od czasów i systemów naukowych. Wręcz przeciwnie, inne będą kryteria przyjęte przez zwolennika fizyki Newtona, a inne – przez kontynuatora fizyki Einsteina czy badacza teorii kwantowej. Wszystkich ich będzie jednak charakteryzować obiektywne podejście do odkrywanej przez siebie rzeczywistości. W sztuce takie podejście dominowało od renesansu po niemalże kres XVIII wieku, z małymi wyjątkami. Chwistek mówi o realizmie w sztuce i myślę, że z technicznego powodu możemy przyjąć takie określenie, choć nie jest ono do końca zgodne z teoretycznymi rozważaniami o sztuce. To, co charakteryzuje tutaj sztukę i artystę, to poszukiwanie relacji niemal fizycznych między rzeczami a światłem, kolorem czy perspektywą. Istotne są bardziej układ, schemat, kompozycja, kryteria niż to, co subiektywnie się postrzega. Ostatecznie kumuluje się to w niemal kartezjańskim przyjęciu jednego, doskonałego punktu widzenia i zbudowania na jego podstawie siatki perspektywicznej<sup>8</sup>. Istotne jest przede wszystkim wypracowanie idealnego spojrzenia na rzeczywistość i zbudowania takiego schematu, który najlepiej oddawałby świat stworzony przez nasz zobiektywizo-

5 Batteux (1997: 235).

6 Chwistek (1960: 34–38).

7 Chwistek (1960: 38).

8 Jay (1998: 319).

wany rozum. Ten typ tworzenia rzeczywistości odpowiada sztuce realizmu, która nie tyle stara się przedstawić rzeczy, ale pokazać je z pewnego, racjonalnego punktu widzenia, przyjmując np. za punkt wyjścia stosunki między źródłem światła a widzem, odległością a zmianami perspektywy, światłocieniem a barwą itp. Jak zauważa Chwistek: „Malarz realista nie liczy się z tym, co on w danym momencie widzi. Jest to dla niego niemożliwym choćby z tego powodu, że nie jest w stanie tego wymalować. Na miejscu siebie stawia schemat obserwatora, podobnie jak świat rzeczy zastępuje schematami fizykalnymi. Schematów tych nie uważa jednak za dane *a priori*, jak to czyni prymityw, lecz stawia je przed sobą jako ideał, do którego systematycznie można się przybliżyć”<sup>9</sup>.

Trzecim rodzajem rzeczywistości jest rzeczywistość psychologów, albo – co lepiej oddaje zamysł autora – rzeczywistość wrażeń zmysłowych. W tym systemie podstawą dla kryterium poznawczego są nasze własne doznania zmysłowe. „Podczas gdy w systemie popularnym pojęcie cudzych obserwacji ma znaczenie podstawowe – w przeciwieństwie do tego, co nam się zdaje – w systemie wrażeń zmysłowych najważniejszym kryterium poznawczym jest nasze własne wrażenie, a cudze obserwacje mają tylko wartość tymczasową, jako coś, co może być ewentualnie sprawdzone”<sup>10</sup>.

Świat w systemie wrażeń zmysłowych jest rzeczywistością, którą budujemy z naszych własnych, indywidualnych, tylko nam właściwych odczuć i spostrzeżeń. W pewien sposób podejście to jest pokrewne nastawieniu naturalnemu, choćby przez subiektywizm stosunku do rzeczywistości. Jednak w nastawieniu popularnym nie zastanawiamy się nad prawdziwością tego, co przeżywamy, doświadczamy, lecz przyjmujemy je po prostu za oczywistość i powszechność dostępną każdemu. Nie myślę o moim gniewie jak o rzeczywistości subiektywnej, przynależnej tylko do mnie, ale jak o czymś, co jest powszechne, oczywiste i w pewnym stopniu dostępne innym. Nie mam wątpliwości, że inni widząc moje zagniewane oblicze, wiedzą dokładnie, co czuję. W przypadku rzeczywistości psychologicznej jest inaczej, w tym wypadku wiem doskonale, że mój gniew to

moje indywidualne odczucie, które inni tylko w przybliżeniu mogą sobie wyobrazić. Ich gniew jest inny niż mój, ich wyobrażenie mojego gniewu okazuje się inne niż to, co ja odczuwam. W ten sposób każdy z nas, choć ma dokładnie określone kryteria, co jest, a co nie jest rzeczywistością, nie ma wątpliwości, że wszystko to, co odbiera jako realność, stanowi tylko jego subiektywne odczucie, a zatem każdy z nas staje się samotną wyspą.

Kiedy realiści tworzyli dzieła sztuki na podstawie jasno określonych zasad kompozycji, proporcji, perspektywy, światłocienia itd., bezwiednie zakładali, że każdy, kto stanie w danym miejscu i ujmie roztaczający się przed nim widok w siatkę perspektywiczną, przedstawi widok w zbliżony sposób. W przypadku impresjonistów wiemy, że jest wręcz odwrotnie, kilka osób malujących ten sam pejzaż przedstawi nam diametralnie różne obrazy pozornie identycznej rzeczywistości. Pozornie, bo w naszym spojrzeniu, wrażeniu, doznaniach za każdym razem tworzy się inny zbiór impresji czy też fenomenów. Impresjonizm jest dla Chwistka najlepszym reprezentantem rzeczywistości psychologicznej przez próbę utrwalenia naszych indywidualnych, subiektywnych wrażeń zmysłowych. „Impresjonista nie zastanawia się nad istotą rzeczy lub jej stosunkiem do obserwowanego przedmiotu. Problemy te nie mają dla niego sensu, podobnie jak dla psychologa. Impresjonista maluje to, co znajduje we wrażeniach zmysłowych, pragnie w obrazie utrwalić moment zapatrzenia się w rzeczywistość”<sup>11</sup>.

Ostatnia rzeczywistość to rzeczywistość wizjonerów<sup>12</sup>. W jej skład wchodzi zjawiska wypływające z przeróżnych źródeł: ze snów, z halucynacji, ekstatycznych wizji, marzeń czy rojeń chorych psychicznie. Wizje te są jednak na tyle silne, że zaczynają grać rolę rzeczywistości i za taką są brane przynajmniej w chwili odczuwania i tworzenia. Powstają w wyniku kontemplacji, ekstatycznych uniesień lub rojeń chorobowych, a zatem rodzą się w sytuacjach wyjątkowych, często niepowtarzalnych. Możemy je przyjąć za rzeczywistość tylko dzięki ich niezwyklej sile sugestii i intensywnej żywotności wywierających przeogromny wpływ na emocje odbiorcy. Zgodnie z koncepcją Chwistka wszystkie tego typu spostrzeżenia i kreacje wyobraźni legły u podstaw

9 Chwistek (1960: 38).

10 Chwistek (1960: 31).

11 Chwistek (1960: 41).

12 Chwistek (1960: 32–33).

stworzenia futuryzmu<sup>13</sup>, choć moglibyśmy dodać, że także surrealizmu i dadaizmu. Według sugestii polskiego filozofa futuryzm o tyle jest kierunkiem przedkładanym nad inne, że preferuje szybkość, dynamizm i zmienność ruchu<sup>14</sup>. W takim wypadku nasza świadomość nie mogąc poradzić sobie z natłokiem bodźców, poddaje się i pozostawia wolne miejsce dla nieświadomości. Swoistego rodzaju wygaszenie zdolności myślenia powoduje także, że nasze odczucie jest mocniej nastawione na siłę sugestii przekazu, a nie na rozumienie jego treści. „Środkiem komunikowania zjawisk rzeczywistości wizjonerów – pisze Chwistek – jest siła sugestii, która jak wiadomo, doprowadza niejednokrotnie do nadzwyczajnych wyników, zwłaszcza w tych wypadkach, gdy nie chodzi o wizje zupełnie oderwane od zjawisk zmysłowych, lecz projekcje wrażeń reprodukowanych na wrażenia zmysłowe (objawy apercepcji)”<sup>15</sup>. Istotne dla polskiego filozofa pozostaje tutaj oderwanie się zarówno od rzeczywistości logicznie konstruowanej przez nasz rozum, jak i od wrażeniowości uchwytnych zmysłami, jednym słowem od zdolności reprodukcyjnej, czy też przedstawieniowej. W konsekwencji zamiast przedstawiać otoczenie takim, jakie jest w sensie materialnym, otrzymujemy świat idei kreowanych przez wyobraźnię minimalnie skrepowaną świadomością mimetyczną. Przejście od materialności do wyobrażenia, od mimetyczności do fantazmatu dokonuje się już na przełomie XIX i XX wieku za sprawą szeroko pojętej sztuki symbolistów.

Problem z koncepcją Chwistka polega moim zdaniem na tym, że pojęcie rzeczywistości z punktu widzenia myślenia zawodowego logika ma nieco inne znaczenie niż wówczas, gdy używa się go potocznie czy w dziedzinie estetyki. Jak wspominałam na początku, w rozmyślaniach nad sztuką piękną, jakie przedstawił w XVIII wieku Charles Batteux, termin ten pojawia się w nieco luźniejszym znaczeniu. Artysta naśladowując rzeczywistość, nie tylko kopiuje otaczające go przedmioty, ale także zdarzenia ze świata psychologii i mitologii poprzednich cywilizacji. Pytanie pozostaje otwarte: na ile to, co stanowi świat naszej imaginacji, jest rzeczywistością? Doskonale zdajemy sobie sprawę, że wymyślone stwory zamieszkujące mitologię mogą być odczuwane

niemalże realnie w kulturach, które je stworzyły. Wystarczy wspomnieć starożytnych Greków, którzy musieli wprowadzić chór do teatru, aby zyskać dystans między tym, co się dzieje na scenie, a tym, co jest rzeczywiste. Połączenie odczucia religijnego z estetycznością w kulturach magicznych wywoływało wyobrażenia potrafiące płynnie przechodzić do świata rzeczywistego. Przyjmijmy zatem za Batteux, że twory naszej wyobraźni także mogą stanowić rzeczywistość. Zatem teoria Chwistka w kontekście klasycznej estetyki nie odbiega od normy i spokojnie możemy założyć, że rzeczywistość wizjonerska też zasługuje na miano rzeczywistości.

W filozofii pokantowskiej trudno szukać świata, który nie byłby fenomenem. Przyjmujemy co prawda świat *no-umenów*, istniejących „na zewnątrz” nas, poza naszym procesem poznawczym, jednak nie mamy do nich dostępu, są one założeniem, o którym nic powiedzieć nie możemy. To, o czym rozmawiamy i co badamy, też w sensie naukowym, jest produktem naszego umysłu, sposobu myślenia i metodologii zadawania pytań. O tym, czym jest kawałek kredy, może nam odpowiedzieć wiele nauk i odpowiedzi będą różne. Czym innym będzie on dla geologa, czym innym dla botanika, co innego usłyszymy od chemika czy fizyka. Każda nauka tworzy własną systematykę i tylko wewnątrz niej może się poruszać. W ten sposób tworzy, jeżeli mogą tak powiedzieć, własną rzeczywistość. W każdej z nich istnieją inne własności, które konstytuują tę samą rzecz dostrzeżaną przez zmysły i nazwaną kawałkiem kredy. W *Źródłowym sensie pojęcia estetyki* Żelazny zauważa, że przyrodą, czy też rzeczywistością, nazwiemy wszystko to, co zostało uporządkowane przez nasz rozum<sup>16</sup>. Odwołuje się przy tym ciekawie do myśli Friedricha Nietzschego. Przywołajmy słowa niemieckiego filozofa zawarte w książce *Ludzkie, arcyłudzkie*: „Jeżeli Kant mówi »rozum«, czerpie swe prawa nie z przyrody, lecz przypisuje je jej, to jest to prawdziwe w stosunku do »pojęcia przyrody«, które musimy z nią łączyć (przyroda – świat jako wyobrażenie, to znaczy błąd), a które jest jednak podsumowaniem mnóstwa błędów. Do świata, który nie jest naszym wyobrażeniem, prawa liczb się nie stosują, mają one kurs tylko w świecie człowieczym”<sup>17</sup>.

13 Chwistek (1960: 42–45).

14 Chwistek (1960: 43).

15 Chwistek (1960: 34).

16 Żelazny (1994: 102).

17 Nietzsche (1907: 38).



Proponowałabym zatem złagodzenie stanowiska polskiego logika i przyjęcie określenia „rzeczywistości wyobrażeniowej” oraz uznanie jej za równie realną co wytwory systematyki nauki przynajmniej na potrzeby estetyki i teorii sztuki. Każda z czterech rzeczywistości ma swoją realność tylko w porządkującej projekcji naszej wyobraźni. Celowo użyłam tutaj terminu „rzeczywistość wyobrażeniowa” – przywołuje on bowiem na myśl koncepcję innego polskiego filozofa powstałą w tym samym czasie i podejmującą podobną problematykę.

Szczególnie bliskie myśleniu Chwistka są rozważania Leopolda Blausteina. Powstały one na gruncie filozofii polskiej i łączyły z sobą zainteresowania filozoficzne i estetyczne. Koncepcja ta nie jest już „zamieszana” w logikę, ale stanowi spojrzenie fenomenologa oraz psychologa i zawarta została w krótkim eseju zatytułowanym *O imaginatywnym świecie sztuki*<sup>18</sup>. Co ważniejsze, Blaustein proponuje wyraźne rozdzielanie odbioru świata rzeczywistego od zdolności imaginatywnej. Podkreśla przy tym poczucie „oderwania się od świata rzeczywistego przy rozkoszowaniu się dziełami sztuki”<sup>19</sup>, rzecz znaną nam wszystkim, a prowadzącą do trudności z oderwaniem się od zajmującej książki, zamykania oczu przy słuchaniu koncertu czy potrzebie duchowego pozostania w świecie wyobraźni jeszcze po wyjściu z kina. Kontemplując dzieło sztuki, nie analizujemy poszczególnych elementów, ale niejako wchodzimy w świat tego dzieła, czy też raczej pozwalamy dziełu wpleść się w nasze myśli i emocje. Najsilniej dostrzegamy to chyba na przykładzie muzyki, kiedy nasze emocje zmieniają się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Choć zawsze mogę podejść do sztuki z nastawieniem znawcy i wtedy analiza warsztatu artysty zachwieje czystą kontemplacją. Blaustein stwierdza, że wówczas „zmierzam myślą do przedmiotu odtworzeniowego”, nie do imaginatywnego. Zdolność tworzenia świata fantastycznego zostaje zawieszona, a w to miejsce wchodzi odtwórcza zdolność czystej analizy. Warto zwrócić uwagę na to, że u polskiego fenomenologa te dwa sposoby rozumienia świata nigdy nie występują razem, ale zawsze jeden wyklucza możliwość istnienia drugiego. Różnica między światem imaginatywnym a odtworzeniowym w największym

skrócie polega na zerwaniu sensów czasowych i przestrzennych. Oglądając dramat *Cezar i Kleopatra*, mogę skupić się na zrozumieniu historycznym postaci albo na wczuciu się w rozgrywaną tragedię. Artysta może popełniać celowe „błędy” w warstwie historycznej, ważne jest jednak, aby wszystkie elementy sztuki były ze sobą sensownie powiązane. Zdolność odtworzeniowa i imaginatywna mają zatem swoją własną, zindywidualizowaną czasoprzestrzeń. Kiedy oglądam realny krajobraz, relacje przestrzenne odnoszę do własnego ciała, do jego wielkości i usytuowania, zauważa Blaustein. Inaczej dzieje się jednak, kiedy oglądam obraz: domy, drzewa i ludzie tworzą relację między sobą nawzajem i mają się nijak do mojej własnej cielesności. „Przedemną jest co prawda fotografia, a więc papier posiadający takie a takie barwy, ale plamy barwne, na nim się znajdujące, leżą obok siebie, nic nie jest bliższe ani dalsze, nic nie jest rzeką, brzegiem lub wiatrakiem. Znajduję się zaiste w trudnej sytuacji, gdyż przecież widzę przed sobą rzekę, brzeg i wiatrak. Z tej sytuacji znajduję jednak wyjście, uświadamiając sobie, że domy, rzeka, brzeg, łódzie grupują się wprawdzie przed moim ciałem, ale nie przed tym oto, siedzącym na krześle przy biurku, lecz jak gdyby rzutowanym w ów świat, który odsłania mi się przy patrzeniu na obraz. Jestem tam, chociaż niewidoczny. Mogę nawet określić miejsce, w którym siebie rzutuję”<sup>20</sup>.

W ten sposób przestrzeń, którą zajmuję jako osoba kontemplująca dzieło, jest inna niż przedstawiona na obrazie czy fotografii. Oglądając, bezwiednie wrzucam siebie w środek dzieła sztuki, sytuuję się w miejscu, w którym stał malarz lub fotograf tworzący wizerunek, i „zmniejszam” swoje ciało tak, by mogło znaleźć relacje z przedmiotami przedstawionymi przez artystę. Nie znajduję się już w przestrzeni realnej, mojego pokoju, krzesła, na którym siedzę, i biurka, na którym leży reprodukcja, ale w wyobraźni zostaję przeniesiona w nowy świat, z własną czasowością i relacjami przestrzennymi. Dlatego, według Blausteina, aby ułatwić widzom przejście do świata imaginatywnego, rzeźbiarze ustawiają posągi na postumentach, malarze umieszczają obrazy w ramach, a w teatrze i kinie zostaje wprowadzona kurtyna. „Podnoszenie się bowiem kurtyny symbolizuje w doskonały sposób przechodzenie naszego nastawienia na

18 Blaustein (2005: 128–135).

19 Blaustein (2005: 128).

20 Blaustein (2005: 129).

świat rzeczywisty w nastawienie na świat imaginatywny. Dowodem tego, iż pomiędzy przedmiotami imaginatywnymi, a światem przestrzennym, w którym przebywamy, odczuwamy przepaść, jest również fakt, iż dąży się niekiedy świadomie i przy pomocy specjalnych środków do usunięcia tej przepaści, do wstawienia przemocą przedmiotów imaginatywnych w świat rzeczywisty, czyli do zniszczenia naszego mniej lub więcej uświadomionego poczucia granic obu światów. Jako przykład przytoczyć można pozbawione fundamentów figury woskowe w panoramach i panoramy w ogólności<sup>21</sup>.

Polski fenomenolog analogicznie odnosi się do relacji czasowych. W sztukach plastycznych, gdzie wszystko w podejściu odtworzeniowym jest jakby zastygnięte w jednym okamgnieniu, bezczasowe, zawieszony w pewnej fazie, jednocześnie imaginacja podpowiada nam, że ta chwila brzemienista to jednak przyszłość, która za moment otworzy się i potoczy zgodnie ze swoim rozumieniem czasu. W literaturze, filmie i muzyce czas może przyspieszać i zwalniać, przeskakiwać oraz cofać się według zamierzeń twórcy. I nikt z nas nie ma wątpliwości, że czas w tych sztukach rządzi się własnymi prawami, tak odmiennymi od czasowości realnej.

Blaustein uświadamia nam, że relacje w świecie sztuki są *quasi*-czasowe i *quasi*-przestrzenne i choć często mogą być łądząco podobne do czasoprzestrzeni odbieranej w rzeczywistości odtworzeniowej, to nigdy ich ze sobą nie mylimy, nawet w sztuce skrajnego realizmu.

Wychodząc od koncepcji estetycznej Blausteina, rozważania Chwistka można przewartościować w ten sposób, aby zejść z gruntu myślenia logicznego w stronę psychologii odbiorcy sztuki.

Wielość rzeczywistości w sztuce to nic innego jak różne sposoby tworzenia świata imaginatywnego przez artystę. Rzeczywistość popularna, czy też naiwna, jest próbą stworzenia pozorów, że artysta skupia się na wiernym naśladowaniu rzeczywistości odtworzeniowej, a odbiorca stwarza pozory, iż wierzy w realizm przedstawieniowy. Posługując się pojęciami Blausteina, moglibyśmy powiedzieć, że w tym wypadku istnieje silna zbieżność pomiędzy zdolnością odtworzeniową a imaginatywną. Podobieństwo między oboma zdolnościami jest tak dalekie, że ulegamy złudzeniu od-

tworzenia rzeczywistości tak, jakby obraz był oknem, przez które patrzymy na świat, a powieść wierną relacją z rzeczywistych zdarzeń. Z każdą kolejną rzeczywistością przedstawianą przez Chwistka wzrasta odległość między percepcją realności a zdolnością do imaginacji. Rzeczywistość fizyki charakteryzuje się zdolnością do tworzenia wyidealizowanych wzorów, z którą mamy zazwyczaj do czynienia w nauce. Stworzenie perspektywy centralnej przypomina ideę ruchu jednostajnie przyspieszonego z fizyki Newtonowskiej. Nigdzie w naturze nie spotykamy się z tego typu ruchem, jest on tylko ideą, wzorem potrzebnym do teoretycznego wyjaśnienia praw fizycznych. Tak samo dzieje się z zasadą stosowania perspektywy zbieżnej, która jest tylko wytworem pochodzącym z geometrii, a nie z dynamicznego „rzucania okiem”, związanego z naturalnym postrzeganiem<sup>22</sup>. Rzeczywistość odczuć, emocji i stanów psychicznych trudno już jednoznacznie przypisać do zdolności odtworzeniowej albo też imaginatywnej. W chwili gdy konfrontujemy nasze własne wspomnienia i emocje z drugą osobą będącą świadkiem tego samego zdarzenia, zdajemy sobie sprawę, jak odmienne mogą być nasze stany psychiczne i jak wiele z nich powstaje na podstawie subiektywnych doznań i wcześniejszych doświadczeń. W końcu sami nie jesteśmy w stanie orzec, ile w naszych odczuciach jest prawdy, a ile nadinterpretacji, albo wręcz czystej wyobraźni. Świat stanów psychicznych nie jest też jednak do końca oparty na samej imaginacji, zdajemy sobie sprawę z tego, że mieszają się w nim obie rzeczywistości, lecz nie umiemy przypisać jednoznacznie, jakie elementy do której z nich należą. Dopiero rzeczywistość wizjonerska uwalnia nas z tych wątpliwości, świat stworzony przez nią jest celowo jak najdalszy od zdolności odtworzeniowej.

Nie mam wątpliwości co do tego, że Chwistek broniłby logicznych podstaw swojej koncepcji wielości rzeczywistości i nie chciałby się zgodzić na przewartościowanie jej w kierunku fenomenologii i psychologizmu Blausteina. Nie mam też jednak wątpliwości, że taka nadinterpretacja byłaby jednak bardziej owocna dla koncepcji polskiego logika i zdecydowanie bardziej zdroworoządkowa, co uchroniłoby jej autora od wielu zarzutów. Mam wrażenie, że Chwistek uparcie broni swojej teorii, stojąc na gruncie klasycznego

21 Blaustein (2005: 131).

22 Jay (1998: 295–330).

myślenia o sztuce, jako pewnego rodzaju mimesis. Mimo że zauważa, iż świat sztuki tworzy odrębną rzeczywistość, czy raczej odrębne rzeczywistości, to przez porównanie ich do świata natury, fizyki, psychologii czy halucynacji sprowadza dzieło sztuki z powrotem na grunt mimetyzmu, choć oczywiście nie tak rygorystycznego, jak jeszcze w XVIII wieku. Gdyby uznał je za wytwory wyobraźni zdolnej do tworzenia różnorodnych obrazów, wówczas zbliżyłby się do koncepcji Blausteina i pozbyłby szeregu problemów metodologicznych.

W tym samym czasie, w 1936 roku, we Francji ukazuje się *Wyobrażenie* Sartre'a z kluczową dla estetyki współczesnej kategorią *analogonu*<sup>23</sup>. Francuski filozof zauważa, że mylnie nazywamy dziełem sztuki przedmiot materialny, jaki mamy przed sobą. Błąd nasz wynika po części z założenia, że artysta – kiedy tworzy – nadaje swojej idei rzeczywistą formę, podczas gdy idea zawsze pozostanie niedoścignionym, wyobrażonym wzorem, którego nie można przenieść w świat materialny. Możemy co najwyżej mówić o obiektywizacji idei, a nie o nadaniu jej formy zmysłowej. To, co przyzwyczailiśmy się nazywać dziełem sztuki, jest tylko materialnym analogonem dla idei, która pojawia się w głowie artysty, a później w umyśle odbiorcy. Słuchając muzyki, najmocniej zdajemy sobie sprawę z tego, że na zewnątrz nas są tylko dźwięki następujące po sobie, które musimy złożyć w melodię. To od naszej zdolności lub też wyuczenia scalania dźwięków zależy, czy usłyszymy muzykę, czy tylko kakofonię. Idąc tym tropem, łatwo zrozumieć, że to samo dzieje się w literaturze, gdzie musimy nauczyć się przekładać litery na słowa, a słowa na obrazy powstające w naszej wyobraźni. Analogicznie jest ze sztuką plastyczną, choć tutaj proces powstania dzieła poprzez jego zrozumienie jest najmniej widoczny. Choć i w tym wypadku zdajemy sobie sprawę z tego, że przedmiotami materialnymi są np. płótno i farby, a wyobrażenie puchatego dywanu istnieje tylko w naszej imaginacji.

Bardzo silny podział na przedmiotowy analogon i niematerialne dzieło sztuki tłumaczy Sartre na gruncie współczesnej sobie psychologii. To, co Blaustein nazywa formą odtworzeniową, u francuskiego estetyka dotyczy zmysłowej formy analogonu. Zdolność imaginatywna polskiego filozo-

fa i świadomość wyobrażeniowa Sartre'a tworzy w naszym umyśle prawdziwe dzieło sztuki. Takie odmaterialnienie dzieła sztuki, które dokonuje się zwłaszcza w koncepcji francuskiego noblisty, choć znakomicie pasuje do sztuki współczesnej, następcza szereg problemów metodologicznych. Niezależnie jednak od karkołomności filozoficznych teorii wyobrażeniowości i imaginatywności sztuki stanowią one znakomity punkt wyjścia dla rozumienia teorii Chwistka z nieco innego punktu widzenia. Jeżeli przyjąć, że owa wielość rzeczywistości opisana przez polskiego logika należy jedynie do świata naszych wyobrażeń, stanowiącego odmienny sposób działania naszej świadomości, wówczas słowo „rzeczywistość” nabrałoby znaczenia jedynie metaforycznego i przyjęcie go jako zjawiska psychologicznego rodziłoby mniejsze problemy metodologiczne.

## Bibliografia

- Batteux 1997 = Batteux Charles, *Zasady literatury*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, red. Teresa Kostkiewicz, Zbigniew Goliński, Warszawa 1997, s. 232–265.
- Blaustein 2005 = Blaustein Leopold, *O imaginatywnym świecie sztuki*, [w:] Leopold Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
- Chwistek 1960 = Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960.
- Jay 1998 = Jay Martin, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. Jarosław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 295–330.
- Kostyrko 1995 = Kostyrko Teresa, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995.
- Nietzsche 1907 = Nietzsche Fryderyk, *Ludzkie, arcyłudzkie*, Warszawa 1907.
- Sartre 1970 = Sartre Jean-Paul, *Wyobrażenie: fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Warszawa 1970.
- Żelazny 1994 = Żelazny Mirosław, *Źródłowy sens pojęcia estetyka*, Toruń 1994.

23 Sartre (1970).

## **Multiplicity of Reality Concept by Leon Chwistek vs Imaginative World of Art by Leon Blaustein** (summary)

The topic of the article is present the concept of reality by Leon Chwistek juxtaposed with a theory by another Polish aesthetician, Leopold Blaustein. The both concepts were developed in the same historical period; they both consider the world of a work of art, but from different points of view. The theory by Chwistek, based on his own project, constitutes an attempt to explain the specificity of various fields of art. Blaustein's idea was raised on the

basis of psychological and phenomenological thinking. It also concerns the capability of imaginative thinking which is essential when developing and understanding a work of art. Although the two concepts result from different methodological backgrounds, they fully complement each other. In the following article, I will make an attempt to show that the shift of multiplicity of reality which is basically logical to psychology would allow Chwistek to create a more modern theory of art that would present an approach to understanding a work of art as an analogon, similarly to the one formulated by Jean-Paul Sartre in France in the same period of time.