


**Paweł Polit**

 <https://orcid.org/0000-0002-2982-9213>

Muzeum Sztuki w Łodzi

[polit@mssl.org.pl](mailto:polit@mssl.org.pl)

## „NARKOTYK SZTUKI”. PRZEŻYCIE ARTYSTYCZNE JAKO IMPULS KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ LEONA CHWISTKA

### Abstrakt

Tekst omawia związek sformułowanej przez Leona Chwistka koncepcji przeżycia artystycznego z charakterem ocen dotyczących najnowszych zjawisk w sztuce polskiej sformułowanych przez niego w latach 30. XX w. Ukazuje pokrewieństwo tej koncepcji z pojęciem „całościowego sensu plastycznego dzieła sztuki”, określającym charakter eksperymentów artystycznych dokonywanych w środowisku przedwojennej Grupy Krakowskiej. Ufundowana na założeniach teorii wielości rzeczywistości, koncepcja przeżycia artystycznego podkreśla nierozdzielność doświadczenia odbioru rzeczywistości wyobraźniowej dzieła sztuki z impulsem jej współtworzenia. W zamierzeniu Chwistka koncepcja ta dostarczać mogła ugruntowania teoretycznego sztuki zaangażowanej społecznie. Stanowić miała również fundament dla kreślonego przez Chwistka projektu nominalistycznej estetyki zorientowanego na wypracowanie intersubiektywnych zasad oceny dzieł sztuki, na podstawie poddanych refleksji teoretycznej indywidualnych doświadczeń odbioru, przez wspólnotę osób zaangażowanych w publiczną dyskusję o sztuce. Wypracowane w ramach tego projektu kryteria oceny dzieł sztuki mogły znaleźć zastosowanie w krytyce artystycznej.

### Słowa kluczowe:

formizm, wielość rzeczywistości, rzeczywistość wyobrażeń, Grupa Krakowska

Leon Chwistek przyjmował rolę krytyka sztuki stosunkowo rzadko. W jego pismach publikowanych w latach 20. i 30. XX w. znajdujemy wiele odniesień do bieżących zjawisk artystycznych, jednak niewiele z nich ma charakter szczegółowych komentarzy dotyczących zdarzeń artystycznych lub określonych dzieł. Najczęściej mają one charakter wzmianek podkreślających wysoką jakość osiągnięć lub nowatorstwo postaw obserwowanych przez niego artystów. Te wypowiedzi Chwistka, które można byłoby skojarzyć z pojęciem krytyki artystycznej, stanowią konsekwencje rozstrzygnięć teoretycznych dokonywanych na wyższych piętach refleksji teoretycznej – w dziedzinach ontologii, logiki, semantyki, estetyki, psychologii twórczości czy refleksji społecznej.



Występujące w stosunkowo nielicznej grupie tekstów, publikowanych na łamach czasopism kulturalnych<sup>1</sup>, sytuują się one na przecięciu ciągów argumentacji zmierzających do rozstrzygnięcia ogólniejszych problemów. Są wyrazem postawy światopoglądowej, którą Chwistek określał mianem racjonalizmu krytycznego – postawy z gruntu antymetafizycznej i pluralistycznej.

Nie można pominąć faktu, że owe sądy krytyczne formułowane przez artystę na temat współczesnych mu zjawisk artystycznych nie były wypowiedziane z pozycji bezstronnego obserwatora, ale twórcy dążącego do sformułowania podstaw teoretycznych nurtów, w których uczestniczył. Chwistek-prawodawca ruchu formistycznego to autor świadomy nie tylko najnowszych wątków refleksji filozoficznej – empiriokrytycyzmu i logistyki – ale również przemian sztuki nowoczesnej, których manifestacje mógł obserwować podczas pobytu w Paryżu w latach 1912–1914. Po latach kilkakrotnie przywoływał silne wrażenie, jakie wywarła na nim prezentacja sztuki nowoczesnej, w tym kubizmu, w ramach Salon d'Automne w 1912 roku; opisywał ją emfaticznie w kategoriach „przecucia wielkich możliwości” nowej sztuki (1961, s. 177), „obłąkańczego wybuchu, ryku żywiołów spuszczonego z łańcucha” (2004e, s. 344).

Wypowiedzi Chwistka o sztuce, szczególnie te z lat 30. wyróżnia ów element fascynacji, neutralizowany początkowo w tekstach eksplikujących założenia teorii wielości rzeczywistości, publikowanych na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, następnie dochodzący w pełni do głosu w publikacjach z zakresu teorii kultury, estetyki i krytyki sztuki. W pracach z późniejszego okresu częstokroć podkreślał on nierozdzielność odbioru sztuki i impulsu twórczego; były one dla niego ściśle splecionymi składnikami doświadczenia, które określał mianem przeżycia artystycznego. Zgodnie z tą koncepcją, recepcja dzieła polegać ma na aktywnym przeżywaniu jego wyobrażeniowej rzeczywistości, graniczącym z jej współtworzeniem.

Formułując sądy na temat współczesnych mu zjawisk artystycznych, Chwistek posługiwał się kryterium intensywności generowanych przez nie przeżyć. Zmierzał do ugruntowania teoretycznego owego kryterium w projekcie nominalistycznej estetyki zorientowanym na wypracowanie intersubiektywnych zasad oceny dzieł sztuki, na podstawie poddanych refleksji teoretycznej indywidualnych doświadczeń odbioru, przez wspólnotę osób zaangażowanych w publiczną dyskusję o sztuce. W niniejszym tekście zamierzam ukazać związek rozwijanej przez Chwistka koncepcji przeżycia artystycznego z charakterem ocen dotyczących najnowszych zjawisk w sztuce polskiej formułowanych przez niego w latach 30. Będzie to okazją do ukazania związku tej koncepcji z pojęciem „całościowego sensu plastycznego dzieła sztuki” określającego charakter eksperymentów artystycznych dokonywanych w środowisku przedwojennej Grupy Krakowskiej.

---

<sup>1</sup> Do tekstów Chwistka odpowiadających ściślej formule krytyki artystycznej należy zaliczyć pięć pozycji opublikowanych w prasie codziennej i kulturalnej (1932, 1933, 1936, 1937, 1938).

Rozważając możliwość estetyki opartej na koncepcji przeżycia artystycznego, Chwistek odwołuje się do źródłowych doświadczeń zetknięcia się ze sztuką renesansową, w szczególności z obrazami Tycjana i Tintoretta. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* (1930) przywołuje wynikający z obcowania z tymi dziełami

szał zachwytu. Jakieś upojenie graniczące z obłędem, poczucie rozkoszy prawie fizycznej, a zarazem tęsknoty nieogarnionej, tęsknoty za tym, żeby taki świat był, żeby ta rozkosz żywa, tryskająca z tych płócien nie ustawała nigdy, i jeszcze jedno, żebym ja mógł ją tworzyć do woli, tyle, ile tylko zapagnę (1961, s. 179).

Specyfika tych doświadczeń wikła ze sobą określoną optykę estetyczną, określającą kierunek wyborów teoretycznych i artystycznych. Chwistek stwierdził, że w przeżyciach tych nie było

Nic z bezinteresownej kontemplacji Kanta ani ze skojarzeń uczuciowych znanych mi pod wpływem sztuki polskiej. Był to coś raczej pokrewnego z entuzjazmem, wywołanym o wiele przedtem, przez sonaty i symfonie Beethovena, tylko bardziej zmysłowe, bardziej konkretne, przesunięte w kierunku obżerania się jakimiś soczystymi owocami. Od tego czasu jestem pewny, że wiem, co to jest sztuka (1961, s. 179).

Przeżycie artystyczne tożsame jest dla Chwistka z przebywaniem w rzeczywistości określonego dzieła sztuki; przekonanie to wydaje się stanowić istotną motywację jego koncepcji wielości rzeczywistości. W myśleniu Chwistka niesprzeczności aksjomatów określających status ontyczny rzeczywistości danego typu odpowiada kompletność doświadczenia tej rzeczywistości w przeżyciu artystycznym. Wyjaśnia on, że w sztuce wyobrazeniowej, której pełną emanacją był dla niego formizm, „[c]hodzi o stworzenie właściwego *milieu*, polegającego na wzajemnym ustosunkowaniu różnych kształtów barwnych, które są właściwymi elementami obrazu. Ale powstanie takiego *milieu* jest równoznaczne z rzucającym podstaw pod nową rzeczywistość” (2004f, s. 112). Konstrukcja formy staje się tedy tworzeniem autonomicznej dziedziny obrazu stanowiącej „świat odrębny, świat zamknięty w sobie, a wszelkie próby stosowania do niej kryteriów zaczerpniętych z życia lub z nauk przyrodniczych prowadzą natychmiast do zniekształcenia przeżycia artystycznego i rzucają nas na pastwę nudnej i bezcelowej informacji” (Chwistek, 2004e, s. 343).

Rozważając specyfikę rzeczywistości przynależnej dziełu sztuki, Chwistek uwalnia je od relacji odwzorowania określonego desygnatu. Uważa, że w wypadku każdego dzieła „stosunek ten jest w zasadzie zawsze ten sam, a zmienia się tylko rzeczywistość, z którą artysta ma do czynienia”. Nie uważa, by „artysta poddawał deformacjom jakąś obiektywną rzeczywistość. Rzeczywistość jest taka, jaka jest na obrazie” (1961, s. 245). Łączy rzeczywistość dzieła z jego

treścią, którą określa w kategoriach „pewnej analogii ze światem rzeczywistym”. Konstatuje, iż treść jest tym, „co w dziele sztuki jest wspólne z rzeczywistością” (1961, s. 245).

Chwistek dystansuje się wobec pojęcia sztuki bezprzedmiotowej; stwierdza, że we wszystkich „dziełach sztuki mamy do czynienia z rzeczywistością” (1961, s. 245). Kwadraty i romby widoczne w kompozycji geometrycznej są jej rzeczywistością i mają dokładnie ten sam status, co przedmioty z codziennego otoczenia widoczne w kompozycji ukazującej przedmioty czy postacie. Ten sposób rozumienia treści obrazu jest zasadniczą przesłanką jego stanowczej refutacji naturalizmu, szczególnie jego mocno już spóźnionej w dwudziestolecie międzywojennym wersji impresjonistycznej, faworyzowanej przez współczesną Chwistkowi konserwatywną krytykę sztuki. Przeszkadza mu pozorny obiektywizm, receptywność i zdystansowanie malarstwa naturalistycznego, jego podporządkowanie wymogom poznawczym. Twierdzi, że „dzieło sztuki skrajnie naturalistycznej nie tylko nie daje złudzenia rzeczywistości, ale wydaje się od niej nieraz bardziej dalekie niż jakiś prymityw lub szkic impresjonistyczny” (1961, s. 246). Ze szczególną ostrością piętnuje współczesny mu system szkolnictwa artystycznego, oparty o dyrektywę pogłębiania znajomości natury.

Neutralizując funkcję mimetyczną dzieła, Chwistek głosi postulat ścisłego zintegrowania formy i treści obrazu, ustalenia odpowiedniości między nimi, podkreślając zarazem prymat pierwszej. Stwierdza, że

artysta nie ma prawa żądać od widza abstrahowania od treści obrazu, ale musi umieć ująć treść w ten sposób, ażeby nie pochłaniała ona uwagi widza i pozwoliła mu na samorzutne uzyskanie tego stopnia abstrakcji, jaki konieczny jest do przeżycia artystycznego (1961 s. 245).

Jeszcze jako uczestnik i teoretyk ruchu formistycznego przypisuje pracom formistów „rzeczywistość własną” domagającą się nowych sposobów ujęcia. Poszukiwanie formy, zdaniem Chwistka, „nie może odbywać się w drodze zimnej kalkulacji, ale musi być wynikiem spontanicznego aktu twórczego” (2004f, s. 112). Treść jest nieodłączna od formy obrazu; w swojej teorii i praktyce malarskiej postuluje on zasadę nierepresjonowania treści obrazu, gwarantującej skuteczne wydobywanie jego formy, umożliwienie jej działania. Píše, że forma

musi górować nad treścią, ale nie może jej całkowicie zgnieść, bo wtedy treść narzuci się sama, wypłynie z zakamarków naszej świadomości i podstawi się w miejsce formy, pochłaniając całą naszą uwagę, ciągnąc za sobą zjawiska, których żadną miarą z przeżyciem artystycznym pogodzić nie można (1961, s. 250),

Ten sposób ustalenia proporcji treści i formy obrazu koresponduje z koncepcją „sensu plastycznego” motywującą poszukiwania artystów z kręgu Grupy Krakowskiej z lat 30. – poszukiwania, którym Chwistek patronował, i które

wzmiankował, niekiedy szerzej komentował, w pismach teoretycznych i krytycznych. Pokrewieństwa tego nie zakłóca zorientowanie polityczne praktyk wspomnianych artystów; jedna z deklaracji programowych Grupy (1935) głosi, że „kierunek społeczny” dzieła malarskiego bądź rzeźbiarskiego „nie zostaje określony ani tylko przez »temat«, ani tylko przez formę, lecz przez cały sens plastyczny, który oznacza celowe zużytkowanie wszelkich możliwości twórczych” (Stowarzyszenie Plastyków Grupa Krakowska, 1935, s. 3). Artysty Grupy Krakowskiej zmienili nieco proporcję między komponentem treściowym i formalnym dzieła, uznając, że żaden z nich nie jest wyróżniony i że są one nierozdzielne. Zmierzając w kierunku zgodnym z rozstrzygnięciami teoretycznymi Chwistka, sztuka artystów Grupy Krakowskiej programowo nie była wolna od odniesień tematycznych; to otwierało im drogę do podejmowania tematyki społecznej.

Dla Grupy Krakowskiej uprawianie sztuki zaangażowanej, łączącej nowatorskie aspekty formalne z aktualnymi odniesieniami tematycznymi, wymagało maksymalnego wyczerpania na kierunek zmian sztuki nowoczesnej. Zorientowana na stosowanie radykalnej „formy całego sensu plastycznego”, sztuka tego rodzaju programowo nie jest podporządkowana założeniom jednej doktryny artystycznej, natomiast „przetrawia cały dorobek plastyczny po kubizmie i tym sposobem nadaje ciągłość historyczną swoim zagadnieniom” (Stowarzyszenie Plastyków Grupa Krakowska, 1935, s. 3).

Kilkanaście lat wcześniej podobny rodzaj syntezy widział Chwistek w pracach formistów. W 1919 roku, podkreślał znaczenie „ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu” dla kształtowania się nowej koncepcji obrazu. Pisał, że „[p]rądy te osiągnęły niezmiernie ważny rezultat eksperymentalny, rozszerzając w niebywały sposób granice przedstawiania świata rzeczywistego i w tej sposób otwierając niezmiernie pole dla dążeń czysto artystycznych” (2004a, s. 94–95). Antycypując sposób myślenia artystów z Grupy Krakowskiej, Chwistek zarzuca optykę linearnego rozwoju sztuki nowoczesnej, sugerując, że wątki jej rozwoju zbiegają się i doznają zapętlenia w eksperymentach formistów. Konstatuje, że formizm, korzystając z doświadczeń poprzedników, „posługuje się rozszerzoną koncepcją obrazu świata rzeczywistego” (Chwistek, 2004e, s. 346).

Impulsem dla wsparcia przez Chwistka postaw artystów młodszej generacji w latach 30. była sformułowana przez niego diagnoza wygaszenia publicznej dyskusji o sztuce, które nastąpiło wraz ze stłumieniem ruchu formistycznego przez konserwatywną krytykę w pierwszej połowie lat 20. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* napisał on, że dawni pogromcy formistycznego przewrotu „wrócili do zdawkowej pracy lat ubiegłych”, skupiając się na komentowaniu zjawisk wtórnych artystycznie. Podtrzymują oni „atmosferę spokoju i ładu”, konsekwentnie ignorując próby nowatorstwa artystycznego (Chwistek, 1961, s. 182). Utrwalają konwencję naturalizmu, którego główną wadą jest to, że kształtuje odbiorcę pasywnego, zdystansowanego wobec

podejmowanej przez dzieło tematyki. To spadek młodopolskiego estetyzmu i symbolizmu, od którego Chwistek stanowczo się odcina. Konstatuje, że

schemat naturalistyczny nie ma patentu na rzeczywistość i posiada w gruncie rzeczy tę jedną tylko zaletę, że banalizuje rzeczywistość, czyni ją niezajmującą i skutkiem tego uwalnia widza zajętego innymi sprawami od niepokojenia się życiem obrazu. Otóż formiści pomimo całej dobroduszości niepokoiłi widzów i skutkiem tego wywoływali zamieszanie na froncie naturalistycznej drzemki (2004e, s. 345–346).

W swoich publikacjach z lat 30. Chwistek zapowiada wielki renesans sztuki z ducha formizmu; jego zapowiedź dostrzega w propozycjach artystów młodego pokolenia – głównie Grupy Krakowskiej i lwowskiego „Artesu”. „Gra jeszcze nie jest skończona” – zapowiada w *Zagadnieniach*. „Spokój i cisza grobowa są pozorne. Taki stan nie może trwać wiecznie. Odrodzenie przyjsć musi, a źródłem jego musi się stać praca krytyczna i doświadczalna, dokonana przez formizm” (Chwistek, 1961, s. 182). Swoją prognozę oraz późniejszą pozytywną ewaluację dokonań młodych artystów opiera na rozważaniach dotyczących nie tylko logiki rozwoju formy artystycznej, ale również na dociekaniach z zakresu psychologii twórczości. W kolejnej części tekstu zajmę się pojęciem przeżycia artystycznego stanowiącego centralną kategorię refleksji estetycznej Chwistka.

W publikacjach z lat 30. Chwistek często podkreśla aspekt emotywny oddziaływania dzieła sztuki, deprecjonując jego funkcję mimetyczną. Przynależna dziełu rzeczywistość nie może, jego zdaniem, ograniczać się do pobudzania u odbiorcy postawy pasywnej kontemplacji lub sprowadzać się do dostarczania informacji o charakterze poznawczym. Powinna być wyposażona w znamiona kreacji, być rodzajem emergencji będącej efektem spontanicznego zespolenia się treści i formy, nie zakłóconego działaniem intelektu. Już w *Wielości rzeczywistości w sztuce* (1918) Chwistek określa ten rodzaj kreacji jako „rzeczywistość wizjonerów”, potem określaną jako rzeczywistość wyobrażeń i wizji – dziedzinę kształtów antycypowanych raczej, niż rejestrowanych, z którą kojarzy praktyki artystyczne formistów, w tym swoją własną.

Chwistek zdaje się wyposażać dzieło sztuki w zdolność obycia się bez określonego desygnatu; rzeczywistość dzieła aktualizowałaby się w samym odniesieniu do desygnatu, sposobie jego ujęcia. Naprowadza nas na taką interpretację w swoim późnym tekście *Przeżycia artystyczne* (1938), porównując tytułowe doświadczenia do przeżyć estetycznych opisywanych przez Romana Ingardena<sup>2</sup>. Omawiając zaproponowane przez Ingardena rozróżnienie między fazami przeżycia estetycznego: „emocji wstępnej”, „podobania się” i wytworzenia przedmiotu estetycznego, Chwistek stwierdza, że

---

<sup>2</sup> Polemizując z Ingardenem, Chwistek powołuje się w tekście *Przeżycia artystyczne* na rozprawę Ingardena *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937).

[z]asadnicze różnice między obu typami przeżyć występują w fazie drugiej i trzeciej. (...) Przeżycie estetyczne zbliża nas do swego przedmiotu i prowadzi do zagłębienia się w nim już to przez naśladowanie, już to przez poznanie. Przeżycie artystyczne prowadzi do przeciwstawienia się przedmiotowi, do zlikwidowania go i do przeciwstawienia mu twórczości własnej, albo też wizji, która zastępuje je w zupełności (2004b, s. 325).

Uwzględniając ściśle subiektywny wymiar przeżycia artystycznego, Chwistek przedstawia trudność zbudowania ufundowanej na nim teorii estetycznej. Doświadczenie takie jest całkowicie niepowtarzalne, niepodległe utrwalonym normom estetycznym, irracjonalne. Nie posiada przeto statusu substratu pojęciowych uogólnień. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* stwierdza, że

tak długo nic o malarstwie nie wiemy, dopóki nie zobaczymy jakiegoś obrazu, który nami wstrząśnie do głębi. Na czym polega istota takiego wstrząsu, sformułować niepodobna. Na pewno będzie w nim Nietzscheański element wizji, będzie i kantowskie bezpośrednie pojmowanie, będzie metafizyczny niepokój Witkiewicza i uświadomienie sobie doskonałości formy Ehrenfelsa – ale nad tym wszystkim górować będzie uczucie specyficznej rozkoszy, nie tak zupełnie bezinteresownej, jak chce Kant, bo często nawet połączonej z pożądaniem, tylko zupełnie innym niż to, które ma miejsce w życiu codziennym (1961, s. 238).

Polemizując z koncepcjami wymienionych myślicieli, Chwistek odcina się od zastosowanych przez nich sposobów uchwycenia natury doświadczenia artystycznego oraz istoty sztuki (2004c, s. 224). Własne przeżycia artystyczne opisuje za pomocą określeń zaczerpniętych z języka potocznego – w kategoriach zachwyту, upojenia, namiętności czy tęsknoty – przeżyć, które nie mają „nic wspólnego z kantowską bezinteresowną kontemplacją”. Ehrenfelsowi, Nietzschemu i Witkacemu zarzuca błąd w definiowaniu istoty sztuki – wskazują oni jej „*genus* i *species*, ale nie dają nam tzw. *differentia specifica*” (1961, s. 236).

Konstatując niepodatność przeżyć artystycznych na próby definiowania i klasyfikacji, Chwistek formułuje program badań przewidujący konstruowanie „indywidualnych systemów estetycznych” (w analogii do wypracowanego przez siebie programu konstruowania „indywidualnych systemów filozoficznych”), służący jednostkowym podmiotom w wypracowaniu własnych kryteriów oceny dzieł sztuki. Program ten przewiduje stosowanie „metody indywidualnej” opartej na introspekcji:

Niech wszyscy ci, co chcą zajmować się nauką o sztuce, przedstawiają przede wszystkim materiał doświadczalny, którym rozporządzają, tj. niech opiszą te wszystkie przeżycia artystyczne, które uważają za najwyższe, niech wymienią dzieła uznawane przez innych za źródło wielkich rozkoszy, a które na nich nie działają zupełnie, niech wreszcie wymienią dzieła uznane za wielkie, które ich po prostu nudzą (Chwistek, 1961, s. 239).

Zgromadzenie takiego materiału służyć ma uświadomieniu sobie przez podmioty przeżyć artystycznych spójności stosowanych przez nie kryteriów oceny dzieł oraz stymulować kształtowanie się zdolności dokonywania ich analizy krytycznej. Ten odbiorca sztuki, który „nagromadził cały zapas doświadczeń i stwierdził, że pewne doświadczenia powtarzają się systematycznie (...) posiada (...) *indywidualny system estetyki*” będący podstawą do wydawania ocen i klasyfikacji dzieł (Chwistek, 1961, s. 243). Tworzenie systemów tego rodzaju jest warunkiem stworzenia przestrzeni dyskusji publicznej, która dotyczyłaby istoty sztuki, specyfiki doświadczenia artystycznego i wartości dzieł (Chwistek, 1961, s. 247).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ambiwalentny stosunek artysty do poglądów estetycznych Friedricha Nietzschego. Chwistek (2004b, s. 321) ocenia Nietzschego krytycznie jako postać emblematyczną dla młodopolskiego indywidualizmu, pod wpływem której „krzewiła się pogarda dla szarego człowieka, a artyści uważali się za jednostki wybrane, obracające się w sferze uczuć osobliwych, im tylko dostępnych”. Z drugiej strony, celebrowany przez Nietzschego żywioł procesu tworzenia bliski jest jego własnej koncepcji sztuki wyprowadzonej ze źródłowych – w jego przypadku – doświadczeń sztuki renesansowej. W snutej przez Chwistka narracji dotyczącej rozwoju naturalizmu napotyka my na stwierdzenie, zgodnie z którym

[s]posób w jaki odnoszono się do nauki w renesansie, nie był jeszcze niebezpieczny dla dionizyjskiego szalu, stanowiącego istotę sztuki. Nie trzeba zapominać, że nauka Leonarda, to jest jeszcze typowa *gaia scienza*, ta sama właśnie, o której pisał Nietzsche (Chwistek, 2004c, s. 225).

Najwyraźniej aspekt dionizyjski procesu tworzenia nie musi z konieczności kolidować z postulowanym przez Chwistka egalitaryzmem nowej sztuki; wydaje się on zwalczać Nietzschego z pozycji filozofa-racjonalisty, doceniając jednocześnie jego rozstrzygnięcia estetyczne z perspektywy artysty<sup>3</sup>. Zgodnie z nimi podkreśla twórczy aspekt procesu odbioru sztuki; uważa, że „estetykę można uprawiać li tylko w ścisłym związku z tworzeniem lub przynajmniej z przeżywaniem tworzenia się nowych form artystycznych na podstawie konkretnych przykładów i eksperymentów” (Chwistek, 2004d, s. 215).

W innym miejscu napisał w tonie bliskim retoryce Nietzschego, że „[s]ztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów, kodeksów. Nie trzeba jednak myśleć, że ten proces ma się dokonywać niezależnie od wielkiej kultury duchowej” (Chwistek, 1961, s. 178).

<sup>3</sup> Warto zauważyć, że opisany w *Narodzinach tragedii* żywioł dionizyjski, wbrew piętnowanej przez Chwistka młodopolskiej recepcji poglądów Nietzschego, miał charakter wspólnotowy i egalitarny: „Teraz, wobec ewangelii harmonii światów, czuję się każdy z bliźnim swym nie tylko zjednoczonym, pojedyńczym, stopionym, lecz jednością” (Nietzsche, 1907, s. 26).



Oparta na instynkcie i intuicji praktyka artystyczna nie może obejść się bez odniesień do tradycji artystycznej, ani tym bardziej funkcjonować niezależnie od refleksji teoretycznej. Chwistek pisze o wzajemnym napięciu między utwalonymi kulturowo normami artystycznymi i praktyką artystyczną, o ich wzajemnej stymulacji. Nowa sztuka jest według niego wymierzona przeciw obowiązującemu kanonowi, a zarazem przyczynia się do ustanowienia nowego; zasady tegoż muszą być w niej czytelne. Refleksja nad sztuką ma przyczyniać się do kształtowania się nowych postaw, działać przez „krytyczną analizę pojęć zakorzenionych i ustalenie pewnych teoretycznych zasad, według których w sztuce postępować należy” (Chwistek, 2004h, s. 124).

Postrzegane z perspektywy post-nietzscheańskiej sztuka i poezja jawią się jako „narkotyki potężny, działający nieraz o wiele silniej niż opium lub kokaina” (Chwistek, 2004d, s. 212). Związane z nimi przeżycia zauroczenia, zachwyty czy entuzjazmu nie są przy tym zastrzeżone dla grona wybranych – elity koneserów doświadczających dzięki sztuce, jak chciałby tego Witkacy, własnej wyjątkowości. Mogą stać się udziałem wszystkich, bez względu na pochodzenie społeczne, wykształcenie i wiek.

W latach 30. Chwistek przedkłada problematykę przeżywania sztuki w aktach jej tworzenia czy odbioru nad drażnienie jej zagadnień formalnych, głosi program zintegrowania życia i sztuki, niejako życia-w-sztuce, stwierdza, że

[n]ie możemy mówić o kształtach i o barwach, równowadze i o »napięciach kierunkowych«, o harmoniach i o kontrastach w chwili, kiedy duszę naszą ogarnia narkotyki sztuki, który pochłania całe nasze życie wewnętrzne i wyzwala z nas ogrom bogactwa utajonych tęsknot i pożądań (2004b, s. 327).

Postulowany przez niego pluralizm estetyczny zorientowany jest przy tym na demokratyzację recepcji tradycji artystycznej i sztuki najnowszej. „Chcę – napisał – żeby sztuka była czymś zrozumiałym dla prostego robotnika i czymś zabawnym, co by dawało mu rozrywkę i wypoczynek” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 249).

Dysponując takimi założeniami, w 1932 roku Chwistek styka się z pierwszymi manifestacjami Grupy Krakowskiej. Ukształtowanego już artystę i myśliciela, niedawno nominowanego na stanowisko profesora logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, przyciągają idee „sztuki żywej” głoszone przez młodych artystów, sztuki powstającej niejako w procesie intensywnego doświadczania rzeczywistości – niemal jej artystycznego współtworzenia – we wszystkich jej aspektach: potocznym, społecznym i politycznym. Dla Chwistka istotna jest manifestująca się w ich pracach zdolność spontanicznej rejestracji bieżących doświadczeń, stymulowanych – jak stwierdził Stanisław

Osostowicz (1978, s. 210), w mowie wygłoszonej podczas otwarcia wystawy inicjującej działalność Grupy<sup>4</sup> – przez „zjawiska, które nas otaczają i atakują nieskończonością wiecznie żywych obrazów”.

Echa tych spotkań wybrzmiewają już we wczesnej fazie działalności Grupy Krakowskiej, po raz pierwszy w recenzji wspomnianej wystawy, w której Chwistek (1932, s. 128; Osostowicz, 1978, s. 27–28) zachwycał się „prawdziwą, prostą i brutalną sztuką, prymitywem najszczerzego gatunku” manifestującym się w prezentowanych pracach. Miały one znamionować się „niesamowitą bujnością temperamentów i grozą wielkiej, nieobliczalnej w swych skutkach twórczości”. W wydanych dwa lata wcześniej *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* Chwistek wydaje się antycypować odkrycie twórczości młodych Krakowian, krytykując kultywowany w Polsce konserwatywny model sztuki posiłkującej się tradycjami kultury ludowej:

Artysta prawdziwy nie maluje tego, co jest. Maluje to, co chce, żeby było. Tak robią ludy pierwotne i dzieci. (...) U nas mało jest ludzi mających odwagę powiedzieć, czego chcą i o czym marzą, bo boją się śmieszności. (...) Mamy takich ludzi i dzisiaj, mamy ich w Krakowie, i dlatego nie powinniśmy patrzeć w przyszłość pesymistycznie. Trzeba tylko dodać im otuchy, kultywować ich marzenie, cieszyć się nim i być z niego dumnym, a nie lecieć na oślep za politowania godnymi hasłami sztuki rodzimej (1961, s. 188).

Wszechstronne wsparcie udzielone przez Chwistka Grupie Krakowskie<sup>5</sup> wynika z jego rozstrzygnięć teoretycznych – opiera się na wypracowanej przez niego w drugiej dekadzie XX wieku, i rozwijanej w latach 20. teorii wielości rzeczywistości, a ściślej: na pojęciu rzeczywistości wyobrażeń, na rozwiniętej w latach 30. koncepcji przeżycia artystycznego oraz skorelowanej z nim koncepcji schematu pierwotnego, którym zajmę się w kolejnej części tekstu. Z opisanej powyżej metody indywidualnej w estetyce, zastosowanej do własnych doświadczeń artystycznych, Chwistek wyprowadza własne kryteria oceny dzieł sztuki, które w swoich tekstach krytycznych przykłada do twórczości artystów Grupy Krakowskiej. W stosunkowo nielicznym zbiorze tekstów publicystycznych, które ukazały się w latach 30., formułuje wysoce emocjonalne sądy na temat tej twórczości, niekiedy rozwijając je w interpretacje poszczególnych dzieł. Jawnie subiektywny charakter tych komentarzy odróżnia je od jego wypowiedzi,

dotyczących na przykład twórczości Tytusa Czyżewskiego, z okresu zaangażowania

<sup>4</sup> Wystawa, otwarta 13.11.1932 r. w krakowskiej siedzibie Związku Polskich Artystów Plastyków, prezentowała twórczość Franciszka Jaźwieckiego, Leopolda Lewickiego i Stanisława Osostowicza – trzech zawieszonych studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Sobieraj, 1979, s. 53–54).

<sup>5</sup> Por. kalendarium działalności grupy (Sobieraj, 1979). Na temat współpracy i związków ideowych Chwistka z Grupą Krakowską pisała również Irena Jakimowicz (Osostowicz, 1978) i Barbara Ilkosz (2019).

dotyczących na przykład twórczości Tytusa Czyżewskiego, z okresu zaangażowania Chwistka w ruch formistycznym – te mają charakter raczej neutralny emocjonalnie i analityczny (Chwistek, 2004f).

Mówiąc ogólnie, Chwistek postrzega w artystach Grupy Krakowskiej kontynuatorów formizmu, dzięki którym dokona się renesans sztuki polskiej. Pomny negatywnych doświadczeń tego nurtu, który „nie miał (...) najważniejszej podstawy rozwoju, jaką jest długotrwała, wyężona i konsekwentna praca nie poszczególnych jednostek, ale zwartej rzeszy całego pokolenia artystów” (1961, s. 181), postuluje, by renesans ten stał się efektem zbiorowego wysiłku środowiska artystycznego. Swoją działalność jako krytyka sztuki kojarzy z misją zorganizowania „frontu artystów obliczonego na powolną i świadomą celu edukację elity artystycznej, zdolnej do przeżywania otchłani tajemniczych wielkiej sztuki” (1933, s. 6). Liczy na aktywizację postępowych środowisk twórczych w Polsce, do których zalicza również twórców z grupy „Artes”. „Postanowiłem – wyznaje – nie dopuścić za żadną cenę do tego, żeby powiedziano kiedyś o Polsce naszych czasów, że była jak zawsze oazą reakcji kulturalnej i zaściankiem artystycznym” (1933, s. 6).

Trudno jest ściśle przeprowadzić granicę między rozważaniami teoretycznymi Chwistka a jego komentarzami na temat sztuki najnowszej kojarzącymi się z formułą krytyki artystycznej. Te drugie wyróżniają tym, że ujęcie teoretyczne zespala się w nich z subiektywizmem formułowanych ocen. Wydaje się, w jego zamierzeniu wypowiedzi te miały pełnić funkcję performatywną – wyposażać sztukę w rolę czynnika stymulującego przekształcenie życia społecznego.

Omawiając w swoich pismach z lat 30. rozwój sztuki nowoczesnej, Chwistek wskazuje na zaznaczającą się w niej tendencję do upraszczania kształtów – ujmowania wielości i złożoności danych wrażeniowych w syntetyczne struktury linearne. Ten następujący po fazie impresjonizmu zwrot w stronę abstrakcji kojarzy z pojęciem schematu obrazowania, nazywanego przezeń „schematem pierwotnym”, który „narzucił się artystom (...) w drugiej połowie XIX wieku (Gauguin)”. Powodem tego był „przesyt wywołany kanonem naturalistycznym i związanym z nim zimnym, estetyzującym stosunkiem do dzieła sztuki” (Chwistek, 1936). Z późniejszymi innowacjami formalnymi kubistów Chwistek kojarzył „budowanie obrazu z form prymitywnych i grubych”; byli oni tymi, którzy „odkryli rzeczywistość wyobrażeń wyższego typu, tę samą, z którą spotykamy się u ludów najbardziej prymitywnych i u małych dzieci w jej typach najniższych” (2004e, s. 344).

Chwistek określa, dość nieoczekiwanie, obrazowany w dziełach sztuki nowoczesnej schemat pierwotny jako „wrodzony”, co kontrastuje z antymetafizyczną orientacją jego filozofii. W istocie, koncepcja schematu pierwotnego funkcjonuje w jego refleksji estetycznej jako rodzaj hipotezy założonej na podstawie opisanych naukowo faktów świadczących o właściwej przedstawicielom gatunku ludzkiego „instynktownej” zdolności wykonywania rysunków „według

ściślego kanonu, znanego od dawna etnologom” (2004e, s. 347). Syntetyczny charakter tego typu przedstawięń kojarzy je ze sztuką nowoczesną: w inspirowanych rozwiązaniach kubistycznymi praktykach formistów „górował schemat wrodzony, wyzwolony z naturalistycznego konwenansu” (2004e, s. 348). Manifestuje się on również „z wielką siłą w sztuce Strenga i Hahna, Lewickiego, Blondera, Osostowicza i u wielu członków Grupy Krakowskiej” (Chwistek, 1936)<sup>6</sup>. Eksperymenty artystyczne zarejestrowane przez Chwistka w 1938 roku, zgodnie z tytułem jednego z jego tekstów krytycznych, dają mu powody do optymizmu:

W pracowniach młodych artystów grupy krakowskiej dzieją się od lat dziwne rzeczy. Osostowicz, Lewicki, Blonder, Wiciński. W lecie widziałem w Zakopanem rysunki i rzeźby Wicińskiego. Wróciłem właśnie z Paryża, z odwiecznego źródła naszych artystycznych natchnień. Stałem wobec zjawiska zgoła nieoczekiwanego. Własna forma i własny styl, wyrwany z łona surrealizmu, jakimś niesamowitym, niezmiernie prostym i naturalnym chwytem. Od jednego zamału odpadło przerafinowanie i perwersja. Zostały proste, spracowane ręce polskiego robotnika (1938, s. 7).

W publicystyce artystycznej Chwistka dominuje ton perswazyjny; zwięzłość, czy nawet lapidarność, jego relacji ze spotkań ze sztuką najnowszą idzie w parze z subiektywizmem ocen:

Blonder jest obok Osostowicza i Lewickiego takim właśnie malarzem, jakich chciałbym widzieć w Polsce na pierwszym miejscu. Gdybyśmy tych ludzi potrafili zrozumieć i ocenić (...) na pewno powstałaby u nas skryształizowana wizja sztuki, oparta na zbyt wcześnie złamanej tradycji formizmu i naszego małomiasteczkowego genialnego „chamskiego” malarstwa (1938, s. 7).

Swoją działalnością krytyczną Chwistek stara się podtrzymać ciągłość tradycji formistycznej, kojarząc ją z praktykami artystów Grupy Krakowskiej; służy mu do tego pojęcie schematu pierwotnego. W latach 30. dokonuje znaczących przesunięć akcentów w swojej wykładni formizmu, odwołując się do wypracowanej przez siebie w latach 20. formuły malarstwa streficznego. Poszukuje takiego sposobu realizacji zasad strefizmu, aby „nie narzucał się [on] jako wymuszony i naciągany szablon, ale żeby działał bezpośrednio i podświadomie” (1961, s. 252–253). Ewolucję strefizmu wiąże z pojęciem motywu, będącego malarskim odpowiednikiem pojęcia schematu pierwotnego; motyw to wyróżniony element kompozycji malarskiej, streszczający prawdę określonego doświadczenia rzeczywistości, wyrażający jego intensywność<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Poza artystami zrzeszonymi w Grupie Krakowskiej i grupie „Artes”, Chwistek pozytywnie ocenia w swoich tekstach publicystycznych takich twórców jak Józef Czapski, Rafał Malczewski, Zofia Stryjeńska, Teresa Tyszkiewicz.

<sup>7</sup> Na temat pojęcia motywu w refleksji teoretycznej zob. Polit, 2021, s. 28–30, a także Chrobak 2004, s. 226; 2018, s. 44.



Fot. 1. Leon Chwistek, *Karuzela*, 1936, olej na desce, 99 x 120 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.  
Fot. CC0.

Podobnie jak w twórczości artystów Grupy Krakowskiej, w teorii i praktyce malarskiej Chwistka dochodzi w latach 30. do rewindykacji treści obrazu; strefy jego kompozycji, zamiast ograniczać się do wyliczenia kształtów geometrycznych danego typu, zaczynają wiązać ze sobą odniesienia do rzeczywistości potocznej, częstokroć do życia ulicy, na przykład w jego obrazach z lat 30. ukazujących sceny z życia Lwowa, w którym mieszkał, tj. *Karuzela* (1936) i *Przemarsz artylerii przez miasto* (1937). Te późne prace Chwistka (fot. 1) nadal odpowiadają postulatowi sztuki wyobraźniowej, zgodnie z którymi wykreślone na obrazie schematyczne kształty mają być uzupełnianie w procesie odbioru materiałem byłych danych wrażeń. Rozwiązania te wydaje się uzasadniać wyróżniony przez niego mechanizm kojarzenia; pisze on, że „[d]zięki wyobrażeniom dokonujemy (...) uzupełnień wrażeń wzrokowych, które sprawiają, że nieraz drobna część przedmiotu zastępuje nam jego całość” (2004g, s. 312). Koresponduje to z postulatem schematyzacji ożywiającej obraz, odmiennej od geometryzacji; wiąże się to z „operowaniem kształtem żywym jako elementem nierozzerwalnym” (2004g, s. 316).

Realizacja założeń motywizmu, określanego przez Chwistka również jako antyunizm, ma swoją cenę; jest nią porzucenie jednolitości kompozycji, o którą chodziło jeszcze we wczesnej fazie strefizmu. W polemice z Władysławem Strzemińskim Chwistek deklaruje: „rozwijam strefizm w antyunizm, tzn. nie tylko nie staram się maskować stref, ale silnie podkreślam tak, że obraz rozpada się na pozór na kilka części” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 249). Przy tym

[o]drzucenie jedności kompozycji nie jest identyczne z chaosem. Tam, gdzie są prawa schematyzacji, prawa strefy, tzw. dominanta barwy i dominanta kształtu, nie może być mowy o chaosie. Chodzi o przecież o to, żeby obraz zawierał więcej, niż jest w rzeczywistości, żeby nie dawał tego co jest, tylko to, co chcemy, żeby było (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 259).

Chwistek uważa jednolitość kompozycji za przesąd; jej idealna jedność osiągnana jest kosztem życia obrazu. Kojarzy ją z indywidualizmem i arystokratyzmem dawnej sztuki; w przytaczanej polemice ze Strzemińskim stwierdza, że „[c]zysta sztuka i czysta forma jest burżuazyjnym przesądem. Tylko żywa sztuka i żywa forma jest wielka. Chodzi o to, żeby forma była silniejsza od myśli, od życia” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 253). Forma tego rodzaju rodzi się, zdaniem Chwistka, w trakcie intensywnego przeżywania, w którym doznanie rzeczywistości jest nierozdzielnie splecione z twórczą reakcją. Powstająca w tym procesie sztuka byłaby w stanie zmieniać rzeczywistość, a tworzenie jej nie byłoby zarezerwowane dla wybranych. Z tej perspektywy badania laboratoryjne postulowane przez Strzemińskiego wydają się Chwistkowi martwe i restrykcyjne; w nie publikowanym za życia komentarzu do swojej dyskusji ze Strzemińskim stwierdza, że ten chce

odebrać szerokim masom sztukę, nie wierząc w to, że mogłyby ją zrozumieć, ale nie myśli rezerwować jej dla klasy wybranych. Chce ją po prostu unicestwić. (...) Idzie tu (...) o podporządkowanie piękna idei dobra, to samo, o którym marzył Platon. Jest troska o odrodzenie ludzkości sprowadzonej na bezdroża przez nadmierny rozrost kultu życia (Chwistek, 2018, s. 222).

Omawiając metodę malarstwa spod znaku strefizmu Chwistek uznaje skromnie, że jest ona „jedną z wielu zasad komponowania” i że zbadanie możliwości związanych z jej stosowaniem „wymaga czasu i wielkiego zbiorowego wysiłku”. Wyraża przekonanie, „że jest to droga, na której moglibyśmy dotrzeć do odrodzenia sztuki i odrodzenia badań nad jej podstawami” (Chwistek, 1961, s. 253). W jednym z tekstów publicystycznych, *Elementy twórcze sztuki dziecka* (1936), wskazuje typowy dla strefizmu zabieg „powtarzania form zbliżonych do siebie” jako jedno z ogniw wiążących sztukę artystów Grupy Krakowskiej z programem strefizmu; jako jej przykład wymienia (i reprodukuje jako ilustrację) akwafortę Leopolda Lewickiego *Fabryka* (1932). Dodaje, że „[t]endencja

do tworzenia stref (...) występuje z ogromną siłą zarówno u dzieci i dyletantów, jak i u rasowych artystów” (Chwistek, 1936). Jako inną metodę budowania kompozycji, typową dla twórczości dzieci, przytacza w omawianym tekście „wprowadzenie perspektywy odniesionej do widza umieszczonego na obrazie”, tłumaczące również dysproporcje kształtów w jego własnych obrazach z okresu lwowskiego. Wymienione metody są dla niego symptomatyczne dla nieuprzedzonego i spontanicznego podejścia do rzeczywistości, dzięki któremu możliwe byłoby odrodzenie formizmu. Z perspektywy własnych praktyk malarskich i zjawisk artystycznych z lat 30. Chwistek postrzega formizm jako nurt w sztuce, który zrodził się z „połączenia tendencji abstrakcyjnych z instynktem pierwotnym”.

Anonsując w 1937 roku „sukces sztuki wyobraźniowej” w twórczości artystów Grupy Krakowskiej, w tekście napisanym z okazji wspólnej wystawy Osostowicza i Lewickiego w sali Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków (fot. 2.), Chwistek diagnozuje dookreślenie się w ich twórczości nowej formuły malarstwa opartej na pierwotnym schemacie obrazowania:

Niektórzy z nich (Lewicki, poniekąd i Wiciński) walczą jeszcze z przerafinowanym narzucaniem przez kubizm i konstruktywizm [przerafinowaniem narzucanym przez kubizm(?) – przyp. red.]. Ale u Osostowicza i u Blöndera występuje w najczystszej formie wrodzony schemat rzeczywistości zbudowany z tych właśnie pierwiastków, jakie występują w sztuce dziecka (1937, s. 9).

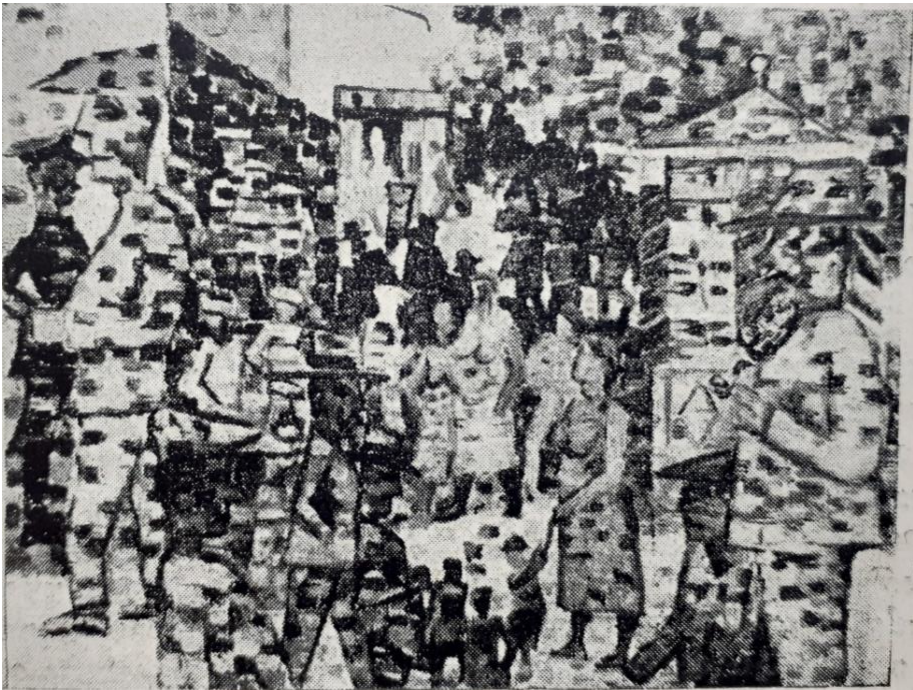
Buduje swoją argumentację osadzając pokazywane na wystawie prace w określonym kontekście cywilizacyjnym – banalizacji i schematyzacji życia społecznego warunkowanej mechanizmami ekonomicznymi. Przywołując zaginioną kompozycję Osostowicza *Niedziela* (fot. 3), należąca do grupy jego obrazów olejnych obrazujących życie Krzemieńca (Polit, 2021, s. 33–34), stwierdza, że w niej

zagadnienie prymitywu zostało rozwiązane niemal bez wysiłku przez odwołania się do własnego instynktu twórczego i odrzucenie pretensji do popisów technicznych. Nie ma tam mowy o poszukiwaniu przesubtelnień barwnych, ale za to jest koloryt świeży i radosny, porywający prostotą i powagą. Nie można go nazwać ściśle streficznym, ale jest tam strefizmu na tyle, że nie ma mowy o przypadkowości pochodzącej z zewnątrz. Barwy Osostowicza rodzą się na płótnie i nim żyją i na nim prowadzą ze sobą walkę o prawo do istnienia. To jest istotna przyczyna ich siły ożywczej. Z nich właśnie rodzi się wizja małego miasteczka i ludzi naprawdę nieudanych i marnych, którzy jedynie dlatego, że są, że stanowią element składowy jakiegoś tajemniczego i niedocieczonego przeobrażenia się materii, budzą w nas twórczy niepokój i uwalniają nas od bolesnego konwenansu codzienności (Chwistek, 1937, s. 9).



Fot. 2. (z lewej)  
Leopold Lewicki, *Nosiwoda*,  
lata 30. XX w., akwaforta, papier.  
Źródło reprodukcji: *Sygnaly*,  
1.03.1937, s. 7.

Fot. 3. (poniżej)  
Stanisław Osostowicz, *Niedziela*,  
1936 (?), olej na płótnie, obraz  
zaginiony.  
Źródło reprodukcji: *Sygnaly*,  
1.03.1937, s. 7.





Obraz *Niedziela* Osostowicza to jedyne bodaj dzieło z kręgów młodej sztuki lat 30., które Chwistek skomentował obszerniej. Przywołał je jako przykład twórczej transformacji zasad strefizmu zmierzającej do wypracowania modelu twórczości angażującej widzów w sposób maksymalnie skuteczny – stymulującej zajmowanie przez nich określonych postaw. Zgodnie z jego wykładnią, zastosowane przez Osostowicza środki (streficzne zasady kompozycji) artysta uzupełnia w obrazach z Krzemieńca bogatym zakresem efektów fakturowych (Polit, 2021, s. 33–34) służą swoistemu spotęgowaniu małomiasteczkowej rzeczywistości, wyeksponowaniu mechanicznej monotonii jej funkcjonowania oraz pobudzać mogą u odbiorcy pragnienie wyzwolenia się od niej. Chwistek pisze, że

[n]ie ma w tym śladu upiększania ani idealizowania właściwego sztuce tradycyjnej, ani też ekspresjonistycznego podkreślenia elementów niepokojących. (...) [Odbiorca, który] potrafi dać się porwać takiej sztuce, uzyska zdolność przezwycięzania nudy płynącej z przedziałów kolejowych i poczekalni urzędów. Wytworzy w sobie psychologię wprost przeciwną tej, jaka narzuca się zwolennikom bridża i przedstawień kinowych. Zamiast bierności i bezwładu, który rzuca nas na pastwę beznadziejnej rozpacz, zrodzi się w nim twórczy stosunek do życia, który potrafi wydobyć z chwil najbardziej szarych czar upajający i odradzający (1937, s. 9).

Interpretacja Chwistka kojarzy sztukę spod znaku odnowionego strefizmu, posługującej się „wrodzonymi” schematami obrazowania, z rodzajem homeopatii – posługując się elementami codzienności, ma ona działać jako odtrutka na rutynę codzienności. W jego opinii wzmocnienie rzeczywistości za pomocą środków malarskich powodować ma ten rodzaj stymulacji widza, który prowokować go będzie do aktywnego uczestnictwa w procesach codzienności. Siłą rzeczy, sztuka tego rodzaju wyposażona jest w pewien wymiar polityczny: proponowana przez nią terapia społeczna stymulować ma odbiorców do współtworzenia i transformacji środowiska ich życia.

## BIBLIOGRAFIA

- Chrobak, K. (2004). *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse.
- Chrobak, K. (2018). Leon Chwistek. Artysta wielowymiarowy. W: Chrobak K., *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*. Kraków: MOCAK, s. 37–48.
- Chwistek, L. (1932). Sztuka żyje! *Głos Plastyków*, 9–10, s. 128.
- Chwistek, L. (1933). Tęsknota za elitą artystyczną. *Słowo Polskie*, 355., s. 6.
- Chwistek, L. (1936). Elementy twórcze sztuki dziecka. *Wiadomości Literackie*, 42, s. 7–8.
- Chwistek, L. (1937). Sukces sztuki wyobraźniowej. *Czas*, 86, s. 9.
- Chwistek, L. (1938). Fala optymizmu. *Czas*, 36, s. 7.

- Chwistek, L. (1961), Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I., red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 147–277.
- Chwistek, L. (2004a). Formizm. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 93–96.
- Chwistek, L. (2004b). Przeżycia artystyczne. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 321–340.
- Chwistek, L. (2004c). Tragedia naturalizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 221–234.
- Chwistek, L. (2004d). Tragedia werbalnej metafizyki. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 195–219.
- Chwistek, L. (2004e). Twórcza siła formizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 343–350.
- Chwistek, L. (2004f). Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 111–114.
- Chwistek, L. (2004g). Zagadnienie wiedzy w malarstwie. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 311–320.
- Chwistek, L. (2000h). Rozmowa z Leonem Chwistkiem, wywiad z W. Z[echenterem] (1926). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 123–125.
- Chwistek, L. (2018). Innego rodzaju arystokracizm. Komentarz do dyskusji z Władysławem Strzemińskim. W: *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*. Kraków: MOCAK, s. 222–223.
- Chwistek, L., Strzemiński, W. (2004). Dyskusja Leon Chwistek – Władysław Strzemiński. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 249–260.
- Ilkosz, B. (2019). Historia i twórczość Grupy Krakowskiej. W: Ilkosz B., *Grupa Krakowska 1932–1937*. Wrocław: Muzeum Narodowe, s. 60–161.
- Nietzsche F. (1907). *Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff. Warszawa: Jakób Mortkowicz.
- Osostowicz, S. (1978). *Listy*. Opracowanie I. Jakimowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Polit, P. (2021). „Zbudzić społeczeństwo ze śpiączki”. Postulat odnowy percepcji w twórczości artystów Grupy Krakowskiej. W: Karpowicz A., Kornhauser J. i Wójtowicz A (red.), *Polityki awangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 23–37.
- Sobieraj, M. (1979). Kalendarium Grupy Krakowskiej. W: Chrobak J. i Potocka M. A. (red.) *Awangarda artystyczna z kręgu KPP – wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937*, cz. I. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk.
- Stowarzyszenie plastyków Grupa Krakowska (1935). Margines naszej orientacji plastycznej. *Tygodnik Artystów*, 19, s. 3.

---

**“THE NARCOTIC OF ART.” ARTISTIC EXPERIENCE AS AN IMPULSE  
FOR LEON CHWISTEK’S ART CRITICISM**

**Abstract**

This text discusses the way in which the conception of artistic experience worked out by Leon Chwistek corresponds with his assessments of the most recent artistic phenomena in Polish art formulated by him in the 1930s. It reveals the affinity of this conception with the notion of the „complete plastic sense” describing the special character of the artistic experiments conducted within the milieu of the pre-war Grupa Krakowska [Cracow Group]. Founded upon the premises of Chwistek’s theory of multiple realities, the conception of artistic experience underscores the concomitance of the reception of imaginary reality of an artwork and the impulse to co-create this reality. According to Chwistek, this conception could provide a theoretical grounding for socially engaged art. It was also supposed to serve as a foundation for the project of nominalist aesthetics delineated by Chwistek, the project aimed at working out the intersubjective principles of the assessment of artworks, based on individual acts of reception, by the community of receivers engaged in a public discussion of art. The criteria for assessment of artworks worked out within the framework of this project could be applied in art criticism.

**Keywords:** Formism, multiplicity of realities, imaginary reality, Grupa Krakowska [Cracow Group]