

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE (1918)

Pojęcie wielu rzeczywistości, któremu starałem się nadać sens określony w odczycie wygłoszonym w czerwcu br. w krakowskim Towarzystwie Filozoficznym¹, jest, jak miemam, bardzo przydatne do zbudowania systemu zasadniczych typów malarskich. Mam przekonanie, że:

Różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości.

W artykule niniejszym chciałbym wykazać, że teza powyższa jest prawdziwa.

W tym celu scharakteryzuję naprzód zasadnicze typy rzeczywistości, odwołując się w pierwszym rzędzie do intuicji czytelnika. Następnie przedstawię zasadnicze typy malarskie i zestawię je z odpowiadającymi im typami rzeczywistości. W końcu zajmę się prawem konsekwencji jako kryterium poznawczym i artystycznym w zastosowaniu do poruszonych zagadnień.

I. ZASADNICZE TYPY RZECZYWISTOŚCI

§ 1. Kryteria podziału

Zacznijmy od znanego doświadczenia, które polega na obserwowaniu tego samego przedmiotu w różnych warunkach oświetlenia i różnych odległościach. Doświadczenie to, jak wiadomo, prowadzi do stwierdzenia, że to, co widzimy, zmienia się zależnie od warunków oświetlenia i odległości. Konstatujemy mianowicie, że przedmioty obserwowane przybierają coraz to inne barwy, że kontur ich ulega zmianie zależnie od różnych punktów widzenia, w końcu, że nawet ich wielkość przedstawia się rozmaicie w różnych odległościach. Taki jest wynik doświadczenia. Zobaczmy, jakie można wyprowadzić z niego wnioski.

¹ *Pojęcie rzeczywistości*, „Przegląd Filozoficzny”, październik 1917.

1. Jeśli obrazy, jakie obserwuję, są ciągle inne, to nie mam powodu mówić o jakimś przedmiocie, do którego należą, w każdym razie nie zachodzi taka konieczność. Jeśli pomimo to łączę je z pojęciem pewnego przedmiotu, to czynię to jedynie w celach praktycznych, a przedmiot mój jest po prostu fikcją, pozbawioną wszelkiego znaczenia z punktu widzenia teorii. Rzeczywistość składa się tedy z poszczególnych obrazów albo elementów wrażeniowych. Wszystko inne jest fikcją.

Rozmowianie to prowadzi nas, jak widzimy, do pewnej określonej koncepcji rzeczywistości. Rzeczywistość tę nazywać będziemy rzeczywistością elementów wrażeniowych.

2. Rozmowianiu powyższemu można jednak przeciwstawić rozumowanie następujące.

Zmienność elementów wrażeniowych wskazuje, że nie są one bynajmniej własnościami rzeczy, lecz wyrazami ich stosunku do podmiotu patrzącego i do oświetlenia. Niemniej nie zachodzi konieczność odrzucenia pojęcia rzeczy, możemy bowiem przyjąć, że rzeczy mają własności różne od tych, które poznajemy za pomocą wzroku, które jednak możemy poznać, przypuścmy, za pomocą rozumowania. Uwaga ta prowadzi nas do nowej koncepcji rzeczywistości – rzeczywistości rzeczy.

Każda z wymienionych koncepcji może mieć o tyle tylko wartość teoretyczną, o ile da się rozwinąć w system pojęć wolny od wewnętrznej sprzeczności. Otóż, zarówno jedna, jak i druga koncepcja napotyka na niejedną trudność, ale trudności te mają charakter pozorny i ostatecznie dadzą się przewyciężyć. Z punktu widzenia teorii musimy uważać obydwie koncepcje za równouprawnione. Ale także praktyka przystosowuje się po pewnej wprawie z równą łatwością do obydwu koncepcji, jak tego dziś już mamy dosyć dowodów w literaturze i w życiu.

Jeśli przystąpimy do szczegółowego rozbioru wymienionych typów rzeczywistości, zobaczymy, że nie są one bynajmniej jednoznacznie określone.

Rzeczywistość elementów wrażeniowych wyglądać będzie różnie, zależnie od tego, czy zechcemy traktować osobno elementy dane za pośrednictwem zmysłów, a osobno elementy reprodukowane, czy też staniemy na stanowisku równouprawnienia dla kategorii elementów. Teoretycznie obydwie stanowiska są w równym stopniu dopuszczalne. Widzimy więc, że rzeczywistość elementów wrażeniowych rozpada się natychmiast na: rzeczywistość wrażeń zmysłowych, którą będziemy też nazywali rzeczywistością psychologów, i rzeczywistość wrażeń reprodukowanych, czyli rzeczywistość wizjonerów.

Podobnie jak rzeczywistość elementów wrażeniowych, nie jest też jednolita rzeczywistość rzeczy. U założeń systemu rzeczy powstaje natomiast

pytanie, czy rzeczy posiadają barwę, czy też nie. Z doświadczeń podstawowych wynika, że barwy obserwowane nie są własnością rzeczy, ale stąd daleko jeszcze do wniosku, że rzeczy pozbawione są barwy. Popularny pogląd na świat przeczy temu stanowczo. Może być, że barwy pomarańczowej przedstawiają się rozmaicie, jeśli je obserwujemy, ale to nie przeszkadza temu pewnikowi ludzi praktycznych, że pomarańcze są pomarańczowe. Z punktu widzenia teoretycznego konwencja ta wydaje się równie dopuszczalna jak założenie, że rzeczy barw nie posiadają – a uwaga ta prowadzi natychmiast do rozpadnięcia się rzeczywistości rzeczy na rzeczywistość popularną i rzeczywistość fizyki.

W ten sposób uzyskujemy cztery podstawowe typy rzeczywistości: 1. rzeczywistość popularną, 2. rzeczywistość fizyki, 3. rzeczywistość psychologów i 4. rzeczywistość wizjonerów.

Pytanie, czy typy te są jednoznacznie określone, nasuwa się natychmiast. Możemy z góry odpowiedzieć, że nie, zaznaczając jednak, że w artykule tym nie będzie mowy o systematycznej analizie tej kwestii – jakkolwiek nie brakuje pewnych luźnych wskazówek.

§ 2. System popularny

Kryteria poznawcze systemu popularnego opierają się na klasyfikacji specyficznej sądów. System popularny wyróżnia ściśle trzy następujące kategorie sądów:

1. x ma pewną własność,
2. widzę, że x ma pewną własność,
3. wydaje mi się, że x ma pewną własność.

Sądy te są rezultatem zarówno doświadczeń, jak świadomych lub nieświadomych rozumowań, geneza sądów nie ma jednak znaczenia dla systemu popularnego, przeciwnie, kryteria poznania tkwią w *a priori* przyjętym podziale na powyższe trzy kategorie.

W systemie popularnym patrzenie prowadzi do poznania rzeczy, ale nie każde patrzenie w równym stopniu. Podział spostrzeżeń według ich wartości poznawczej związany jest ściśle z pojęciem normalnych warunków spostrzegania. Pojęcie to, będące wynikiem porównania szeregu obserwacji własnych i cudzych, nie ma wprawdzie granic ściśle określonych, wystarcza jednak najzupełniej dla celów praktycznych, z którymi ma do czynienia system popularny. Względna nieokreśloność granic jest pozornym błędem zasadniczym systemu popularnego, nie trzeba jednak zapominać, że żaden system teoretyczny nie może być od jednego zamachu skonstruowany i że powolny rozwój systemu popularnego może doprowadzić do znacznie ściślejszego skryształizowania jego kryteriów.

Charakterystyczne dla systemu popularnego jest zagadnienie warunków wystarczających do tego, żeby rzecz przestała istnieć.

Żeby zrozumieć istotę rozważań, z jakimi ma się w tym wypadku do czynienia, dość powołać się na problemy, jakie sprowadza restauracja antyków. Pytanie polega na tym, do jakiego stopnia można przedmiot zmodyfikować, ażeby nie przestał być sobą. Zwrócę uwagę na niektóre przykłady:

Ołówek, który spisałem do połowy, nie przestał istnieć, lecz budynek, który się zawalił, nie istnieje, jakkolwiek materiał, z którego był zbudowany, leży na miejscu. Ubranie, które dałem przefarbować, istnieje w dalszym ciągu, to samo można powiedzieć o owocach, które ugotowałem, ale inaczej rzecz się ma z wodą, która zamarza, jakkolwiek mogą się spodziewać, że potrafię spowodować jej istnienie. List, który podarłem na kawalki, zdaje się istnieć, jakkolwiek kawalki są rozrzucone, a nawet w części zgubione. Wenus miłońska bez wątpienia nie jest fragmentem, trudniej rozstrzygnąć sprawę *Nike* Paioniosa. Problemy połączone ze zmienianiem części przedmiotu są jeszcze bardziej skomplikowane. Tak np. nie mogą dociec, czy pierścionek, w którym oprawę miedzianą zastąpiłem podobną oprawą ze złota, jest jeszcze tym samym pierścionkiem, czy nie.

Zagadnienia wymienionego typu stanowią rodzaj wielkiej nauki, którą można by nazwać za Meinongiem² teorią przedmiotów. Rozwój tej nauki byłby decydujący dla odrodzenia systemu popularnego, który pod wpływem rozwoju fizyki i psychologii cofnął się w ostatnim okresie na plan ostatni. Dążenia dwóch szkół niemieckich, a mianowicie szkoły Husserla i szkoły Meinonga mogłyby być uważane za podstawę dla rozwoju systemu popularnego. Trzeba jednak pamiętać, że szkoły te, zamiast oprzeć się na ściśle określonym systemie logicznym, rozpoczęły od rekonstrukcji logiki, posługując się przy tym metodami dość nieokreślonymi. W tych warunkach nie można oczekiwać od nich konkretnych rezultatów.

Problemat wewnętrznej konsekwencji systemu popularnego jest daleki od rozstrzygnięcia, choćby ze względu na to, że, jak już wspomnieliśmy, kryteria systemu popularnego nie są w zupełności skryzalizowane. W każdym razie należy jednak stwierdzić, że różne paradoksy systemu popularnego, znane od czasów Parmenidesa, zostały w części sprowadzone do zakresu logiki i na jej terenie wyjaśnione, w części zaś okazały się pozorne. W obecnych warunkach nie ma powodu przypuszczać, żeby system popularny zawierał jakąś zasadniczą sprzeczność. Argument przeciw systemowi popularnemu, oparty na sztuczności klasyfikacji spostrzeżeń lub na nie-

² Por.: *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig 1904.

jasności pojęć podstawowych, nie może się utrzymać, nie ma bowiem powodu przypuszczać, że rzeczywistość jest jednolita i prosta, jak na to zwrócili już uwagę pragmatyści, a wszystkie pojęcia podstawowe, z jakimi ma do czynienia jakikolwiek system naukowy, nie są wolne od niejasności.

Pytanie, które rzuciliśmy w poprzednim paragrafie, czy cztery zasadnicze typy rzeczywistości dadzą się jeszcze podzielić na typy dalsze, można już z łatwością rozstrzygnąć – odnośnie do rzeczywistości popularnej. Widzimy, że pewna nieokreśloność kryteriów systemu popularnego co do tego, jakie są własności rzeczy, może być usunięta jedynie przez przyjęcie nowego systemu założeń. Każdemu systemowi założeń, który nie będzie prowadził do sprzeczności, będziemy mogli podporządkować nowy typ rzeczywistości, który, po pewnym przyzwyczajeniu, może uzyskać także równouprawnienie praktyczne z innymi typami.

§ 3. System ciał fizykalnych

System ciał fizykalnych jest bez porównania bardziej rozwinięty od systemu popularnego. Polega on, 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. W stosunku do systemu popularnego jest system ciał fizykalnych bardzo ściśle określony, jakkolwiek kryteria jego nie są również bezwzględnie stałe. Możemy jednak przyjąć, że w granicach kryteriów systemu ciał fizykalnych nie może powstać kilka typów rzeczywistości, jakkolwiek bez wątpienia możliwych jest wiele systemów fizyki teoretycznej. Przyczyną tego jest ta okoliczność, że różnice, o których mowa, wysuwają się poza sferę doświadczenia, nie mogłyby więc mieć żadnego znaczenia w praktyce.

W sensie powyższym możemy więc rzeczywistość ciał fizykalnych uważać za typ jednolity. Rzeczywistość ta wyklucza, oczywiście, wszelkie problemy praktyczne co do istoty rzeczy, gdyż problemy te mogą być rozstrzygnięte jedynie w drodze ścisłej analizy. W praktyce przedstawia się rzeczywistość ciał jako szereg stosunków pomiędzy ciałami. W szczególności stosunki zachodzące pomiędzy mną, środkiem światła a rzeczami wyrażają się pod postacią barw, światel i cieni, konturów itp. Teoria tych stosunków jest najtrudniejszym zagadnieniem systematu ciał fizykalnych. Nieco dokładniejsza analiza zmusza nas mianowicie do przyznania tym stosunkom samodzielnego istnienia pod nazwą stanów psychicznych. Widzimy więc, że system ciał fizykalnych jest systemem *par excellence* dualistycznym. Pomimo wszystkich trudności, z jakimi ma do walczenia system ciał fizykalnych, nie ma argumentu decydującego, który by doprowadzał go do *absurdum*, a powodzenia hipotezy atomistycznej wysunęły go znowu na plan pierwszy w dobie ostatniej.

§ 4. Rzeczywistość wrażeń zmysłowych

System rzeczywistości wrażeń zmysłowych prowadzi do konsekwencji zasadniczo odmiennych od twierdzeń systemu popularnego. Podczas gdy w systemie popularnym problemat istnienia rzeczy i wszechświata w ogóle nie istnieje, gdyż istnienie i rzeczy, i wszechświata jest z góry założone, w systemie wrażeń zmysłowych nie ma w ogóle miejsca dla rzeczy, które, jak widzieliśmy, są tylko pewnymi skrótami, fikcjami, służącymi do szybkiego orientowania się we wszechświecie – którego istnienie jako sumy elementów wrażeń zmysłowych jest jednak nie zakwestionowane. Podczas gdy w systemie popularnym pojęcie cudzych obserwacji ma znaczenie podstawowe – w przeciwieństwie do tego, co nam się zdaje – w systemie wrażeń zmysłowych najwyższym kryterium poznawczym jest nasze własne wrażeńie, a cudze obserwacje mają tylko wartość tymczasową, jako coś, co może być ewentualnie sprawdzone. Istnienie pióra, którym piszę, wieży Eiffel, bieguna północnego i systemów słonecznych Drogi Mlecznej, pojęcia według systemu popularnego bodaj że równorzędne – odgrywają w systemie wrażeń zmysłowych zasadniczo odmienną rolę. Istnienie pióra, którym piszę (jako kompleksu wrażeń), jest bezwzględnie pewne, istnienie wieży Eiffel jest prawdopodobne, istnienie bieguna północnego jest hipotezą, systemy zaś słoneczne Drogi Mlecznej są to tylko czyste fikcje, służące do celów wyłącznie teoretycznych. W praktyce różnice powyższe zacierają się i dlatego psychologię uznają chętnie system popularny (Mach), z chwilą jednak kiedy oddamy się kontemplacji przedmiotów, różnice pomiędzy obu systemami występują bardzo jaskrawo. Inaczej widzi świat psycholog, inaczej człowiek czynu. Pierwszego interesują poszczególnie tony barwne, dla drugiego elementami widzenia są rzeczy, z trudnością dostaje się do jego świadomości gra kolorów. Początkujący malarze widzą kolory drzew w barwie brunatnej, jakkolwiek pejzażysta umie zobaczyć w nich tony błękitne i różowe. Żołnierz widzący na wzgórzu uwijających się nieprzyjaciół nie wątpi, że są to istoty tych samych wymiarów, co on sam, jakkolwiek towarzyszący mu artysta widzi w nich tylko plamki wielkości szpilki. Charakterystyczne pod tym względem jest zdanie impresjonisty Podgórskiego, który spojrzawszy na Paryż z balustrady w St. Cloud miał powiedzieć: Tyle opowiadacie o tym Paryżu, a to jest po prostu jedna szara plama.

Z punktu widzenia wewnętrznej konsekwencji jest system wrażeń zmysłowych najdalej posunięty ze wszystkich. Trudności, z jakimi spotyka się wyjaśnienie zjawisk należących do sfery abstrakcji, odnoszą się tylko do monistycznej interpretacji systemu. Teoria świata widzialnego jest od tych trudności niezależna, a o nią tylko nam chodzi.

§ 5. Rzeczywistość wizjonerów

Wrażenia reprodukowane wykazują tak wielką różnorodność typów, że z góry można powiedzieć, iż ktoś, kto zechce wziąć je za punkt wyjścia systemu rzeczywistości, będzie to mógł uczynić na wiele sposobów. Wystarczy wymienić: rzeczywistość snów, rzeczywistość halucynacji, rzeczywistość ekstaz, wizji i marzeń. Zjawiska tych kategorii wydają się jak najmniej przydatne na podstawie do konsekwentnego (wolnego od sprzeczności) systemu rzeczywistości, a jednak można podać przykłady, wykazujące ich przeważającą siłę zarówno pod względem konsekwencji, jak i wyrazistości w stosunku do wrażeń zmysłowych. Ażeby uniknąć zarzutu fantastyczności, powołam się na pierwszą medytację Kartezjusza, tę właśnie, w której zwątpił, czy to wszystko, co spostrzega, nie jest igraszką szatana. Wyobraźmy sobie, że w podobnej chwili lub po długim okresie takich chwil napotka ktoś na wizje, powtarzające się z konsekwencją i może nawet udzielające się otoczeniu, jakkolwiek dołącza się pełna świadomość, że zjawiska te nie są wrażeniami zmysłowymi; człowiek taki będzie miał niewątpliwą tendencję do zbudowania systemu rzeczywistości opartego na tych wizjach. Z punktu widzenia takiego człowieka wrażenia zmysłowe będą zjawiskami dodatkowymi, takimi właśnie, jak zjawiska hipnozy i telepatii w systemie popularnym. Interpretacja rzeczy, cudzych stanów psychicznych i treści cudzych wypowiedzi jako fikcji jest wspólna systemowi psychologów i systemowi wizjonerów; różnica polega na tym, że wizjonerzy odmawiają tym fikcjom znaczenia praktycznego, a przyznają je tym fikcjom (tzn. istotom nadprzyrodzonym), które są potrzebne do interpretacji wizji. Uwaga ta stosuje się, oczywiście, do wizjonerów, zajmujących się teorią rzeczywistości. Wszyscy oni obejmują świat zmysłów nazwą złudy. Wizjonerzy próci 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 przykładów dostarczyły procesy czarownic³.

Właściwym terenem rzeczywistości wizjonerów jest kontemplacja w najrozmaitszych formach, od tych, z jakimi spotykamy się w *Zamku duszy św. Teresy, aż do Rajów sztucznych* Baudelaire'a. Środkiem komunikowania zjawisk rzeczywistości wizjonerów 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 apercpcji).

³ Por. Perty, *Die mystischen Erscheinungen*, Leipzig 1861.

Mimo wszystko, co można przytoczyć na poparcie rzeczywistości wizjonerów, musimy przyznać, że w dotychczasowych warunkach trudno mówić o rzeczywistości wizjonerów w tym samym sensie, jak o innych rzeczywistościach, a to po prostu z tego powodu, że systemy wizjonerów pojawiają się w wypadkach wyjątkowych i osiągnęły dotąd mały stopień rozwoju; nie należy jednak zapominać, że argument ten ma tylko znaczenie praktyczne.

§ 6. Podział typów malarskich

Przejdziemy kolejno cztery zasadnicze typy malarskie, odpowiadające czterem zasadniczym typom rzeczywistości, a mianowicie: prymitywizm, realizm, impresjonizm i futurizm.

Rozważania nasze oprzemy na następującym schemacie:

1. Zagadnienie zasadnicze danego typu, 2. środki służące do rozwiązania zagadnienia, 3. typ rzeczywistości, wyrażający się danym typem malarskim, 4. style należące do danego typu.

§ 7. A. Prymitywizm

Ad 1. Zasadnicze zagadnienie prymitywizmu jest:

Jakie są rzeczy?

Pytanie to interesuje malarza, który chce wymalować owoce dla smakosza, portret kobiety dla człowieka zakochanego, lalkę dla dziecka, świętego do wiejskiego kościółka. Smakoszowi obojętne jest, że jabłka umieszczone na białej serwecie odróżniają się od niej błękitnymi konturami lub że cienie rzucone przez nie na serwetę wpadają w ton fioletowy. Interesujące wydaje mu się jedynie to, że jabłka są niezwykle wielkie i bardzo dojrzałe, że mają kształt doskonale zaokrąglony i barwę złocistą, wpadającą miejscami w ton pałowy. Podobnie człowiek zakochany mało będzie dbał o to, że skutkiem przechylenia głowy jeden kącik ust malowanej piękności znajduje się niżej niż drugi, że jedna część twarzy znajduje się w świetle, druga w cieniu. Zajmować go będzie tylko karmin warg, dobrze znany grymas ust, ściągnięcie brwi itp. Dziecko odrzuci lalkę malowaną z przedziwnym realizmem przez doskonałego artystę, przenosząc nad nią kulfona, którego samo sporządzi. Podobnie wieśniak odrzuci arcydzieło nowszej sztuki religijnej, przenosząc nad nie oleodruk starego bizantyńskiego bohema.

Portrety wszystkich wymienionych amatorów malarstwa nie mają nic wspólnego ze sztuką, tzn. nie rozstrzygają wcale o wartości dzieła sztuki, które zostanie wykonane na ich zamówienie i ku ich zadowoleniu. Zagad-

nienia, jakie ludzie ci stawiają przed artystą, mają charakter czysto poznawczy. Chodzi mianowicie o to, żeby przedstawić nam rzeczy nie takimi, jak je widzimy, ani takimi, jakie nam się wydają, ale takimi, jakie są.

Ad 2. Zagadnienie to nie jest jednoznacznie określone przez warunki widzenia. Dowolność, jaka skutkiem tego powstaje, musi być usunięta przez przyjęcie świadome lub nieświadome pewnych założeń, określających bliżej, jakimi rzeczy są. System takich założeń stanowi podstawy twórczości prymitywistycznej. Malowanie z natury w jakiegokolwiek formie jest zasadniczo sprzeczne z prymitywizmem. Wykluczona jest perspektywa, anatomia itp. Natomiast dopuszczone jest opieranie się na gotowych wzorach, zarówno jak na rezultatach obserwacji. Pojęcie naśladowstwa jako cechy poniżającej nie istnieje w prymitywizmie; przeciwnie, z punktu widzenia prymitywizmu godzi się naśladować szablony, przedstawiające rzeczy wraz z ich własnościami, gdyż poprzestając jedynie na obserwacji natury nie moglibyśmy nawet marzyć o dotarciu do nich.

Praktyczne konsekwencje tego stanowiska są znane powszechnie. Wspomnę tylko o wykończeniu figur ostatniego planu w malarstwie średniowiecznym i ścisłym zachowaniu profilu w malarstwie egipskim.

Ad 3. To, co powiedzieliśmy o prymitywizmie, wystarcza do stwierdzenia, że odtwarza on tę rzeczywistość, którą nazwaliśmy rzeczywistością popularną. Rzeczywiście, pojęcie rzeczy i ich własności jako elementów tworzących świat jest punktem wyjścia obu typów. Niezależności typu rzeczywistości popularnej od systemu fizyki odpowiada niezależność prymitywizmu od perspektywy, oświetlenia, czasu itd. Obydwa typy charakteryzują się tym samym kryterium poznawczym, mianowicie przyzwyczajeniem. Przepisanie pewnych własności rzeczom może odbywać się jedynie w sposób nieświadomy, a procesy nieświadome rozwijają się w kierunku najmniejszego oporu, a więc przyzwyczajenia. Wreszcie historyczne okresy przewagi rzeczywistości popularnej idą w parze z przewagą prymitywizmu. Prymitywizm wypełnia starożytność i średniowiecze, cofa się na drugi plan w epoce powstania i rozwoju fizyki lub uzależnia się od realizmu, znika zupełnie w epoce psychologizmu (poza malarstwem ludowym), powracając dopiero w dobie ostatniej, równocześnie niemal z doktrynami rehabilitującymi rzeczywistość popularną (pragmatyzm).

Ad 4. Wieloznaczność pojęcia własności rzeczy i konieczność usunięcia jej za pomocą konwensu jest podstawą rozwoju stylów prymitywizmu. Żaden z typów malarskich nie posiada tak wielkiej zdolności wydawania stylów, jak prymitywizm. Każdy styl jest wyrazem innego systemu założeń o własnościach rzeczy. Zależność kryteriów rzeczywistości popularnej od przyzwyczajenia sprawia, że prymitywizm występujący poza stylem nie ma własności zaspokajania potrzeb widzów, odnoszących się do

reprodukcji rzeczywistości. Okoliczność ta tłumaczy poniekąd ostre przepisy starych szkół malarzkich i bezwzględny ich krytycyzm (występujący do dziś dnia u ludu i w najnowszych szkołach prymitywów) w stosunku do wszystkiego, co wychodzi poza przyjęty szablon.

Style prymitywizmu zaczynają się w malarstwie starożytnego Wschodu i Grecji, obejmują malarstwo średniowieczne, zachowują się w malarstwie chińskim, japońskim i w sztukach ludowych aż do dnia dzisiejszego i odzwierciedlają obecnie pod postacią kubizmu i pokrewnych mu kierunków (malarstwo religijne Pronaszki). Barok, rokoko i *empire* można uważać za prymitywizm rozwinięty na wzorach realizmu.

§ 8. B. Realizm

Ad 1. Te rzeczy, które stanowią rzeczywistość fizykalną, nie są widzialne; to, co widzimy, przedstawia się z punktu widzenia tej rzeczywistości jako stosunek rzeczy i źródła światła do widza. Pytanie, jakie stąd wynika, a mianowicie: Jakie są stosunki pomiędzy rzeczami, źródłami światła i widzem? – jest zasadniczym zagadnieniem realizmu.

Pytanie to ma charakter czysto teoretyczny. Gdybyśmy znali dokładnie konstrukcję ciał fizykalnych i powietrza oraz prawa emisji światła, jak również barwy odpowiadające różnym typom promieniowania, moglibyśmy wykonywać obrazy na podstawie ścisłych reguł, których typ stanowi nauka perspektywy i anatomii malarzkiej. Malarz realista nie liczy się z tym, co on w danym momencie widzi. Jest to dla niego niemożliwe 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 przybliżać. Istnienie takiego ideału nie jest bezwzględnie pewne, rozwój malarstwa realistycznego czyni je jednak dosyć prawdopodobnym.

Ad 2. Metody realizmu są w praktyce zasadniczo różne od tych, jakie wskazuje teoria. Nie posiadamy tego rodzaju wiedzy o ciałach fizykalnych, która mogłaby nam zastąpić obserwację. To, co o nich wiemy, może służyć do kontrolowania doświadczeń, do kierowania nimi, nie może jednak zastąpić ich w zupełności. Toteż realista maluje albo na podstawie długich obserwacji z natury, albo wprost z modelu. Jest dobrze zauważyć, że nawet w tym drugim wypadku nie może być mowy o malowaniu tego, co się widzi. Wynika to z tego prostego faktu, że w warunkach widzenia w ciągu kilku długotrwałych posiedzeń, jakie są niewątpliwie konieczne do od-

tworzenia wszystkich stosunków świetlnych, które zachodzą pomiędzy

widzem a poszczególnymi częściami modelu, muszą zachodzić zasadnicze zmiany, wykluczające się wzajemnie, tak że ostateczny rezultat nie może przedstawiać żadnego z momentów obserwacji, lecz ich wypadkową. Chcąc malować to, co widzimy, musimy ograniczyć się do szybkich, najwyżej półgodzinnych szkiców z natury, które jednak należą już do impresjonizmu, jako jego punktu wyjścia. Widzimy więc, że realizm jest stanowiskiem niejako wyjątkowym i bardzo ograniczonym, co zresztą zgadza się w zupełności z tym, że w historii sztuki zajmuje stosunkowo bardzo szczupłe miejsce. Z tego stanu rzeczy nie można nic wnioskować o wartości artystycznej realizmu. Nasuwające się wnioski ujemne zostałyby z łatwością odparte przez powołanie się na takich geniuszów, jak Tycjan i Tintoretto, którzy bez wątpienia do typu realistycznego należą. Nie należy jednak zapominać, że kryteria nasze nic wspólnego nie mają z kryteriami artystycznymi. Z punktu widzenia sztuki każdy z typów malarzkich jest zdolny do wydawania dzieł poważnych – realizacja zależy tylko od większego lub mniejszego talentu twórcy.

Ad 3. Ścisły związek realizmu z fizykalnym typem rzeczywistości nie jest już chyba po tym, cośmy widzieli, rzeczą wątpliwą. Wystarczy wziąć jakikolwiek traktat o malarstwie, których realizm wydał osobliwie dużo (począwszy od słynnego *Traktatu* Leonarda da Vinci), aby się o tym przekonać. Rozwój teorii malarzkich idzie ściśle w parze z rozwojem fizyki. Zaczyna się u jej kolebki, dochodzi do rozkwitu równocześnie z nią w wieku XIX. Zejściu fizykalnego poglądu na świat na plan drugi w dobie ostatniej towarzyszy upadek realizmu.

Argumentem decydującym wydaje mi się następujący: Rzeczy fizyczne proste i łatwe do zrozumienia są też proste i łatwe do malowania z punktu widzenia realizmu. Przeciwnie, to, co jest fizycznie zawile, jest trudne, jeśli nie zupełnie niedostępne dla malarza realisty. Dość powiedzieć, że Leonardo da Vinci nie radzi w ogóle malować mas liści w słońcu itp., podczas gdy dla malarzy japońskich, podobnie jak i dla impresjonistów, zagadnienia takie nie przedstawiają najmniejszej trudności, że tylko wspomnę gałązkę wiśni w słońcu, malowaną dwiema tylko barwami (białą i złotą), którą widziałem, jeśli się nie mylę, w Musée Guimet, lub liście Cézanne'a, które, niestety, znam tylko z opowiadania.

Ad 4. Idea realizmu wyklucza pojęcie stylu. W praktyce występują przede wszystkim różnice indywidualne, które są wyraźnym dowodem, że ideał jednolitych stosunków wzrokowych może być tylko w przybliżeniu osiągnięty. Fotografia wpłynęła bardzo silnie na zniwelowanie indywidualności realistycznych, prowadząc zarazem do niezwykłego obniżenia ich poziomu artystycznego. Poza główną linią realizmu można jednak wykazać style bardzo silnie odgraniczone – a mianowicie barok, rokoko

i *empire*. Style te nie mogą być zaliczane do realizmu, jak na to już wskazałem, gdyż to właśnie, że są stylami, zawdzięczają konwenansowi artystycznemu, który jest w całości własnością prymitywizmu. Pozorna ich przynależność do realizmu polega na tym, że wyszły z naśladowania gotowych dzieł realistycznych, dziedzicząc po nich światłocień, perspektywę itd. Te twory dwoiste należałoby zaliczyć może do osobnego typu malarskiego, będącego przejściem od realizmu do prymitywizmu. Takie typy przejściowe można by wykazać także pomiędzy innymi typami zasadniczymi. 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.

§ 9. C. Impresjonizm

Ad 1. Zasadniczy problemat impresjonizmu jest niezależny od wszelkiej teorii. Impresjonista nie zastanawia się nad istotą rzeczy lub jej stosunkiem do obserwowanego przedmiotu. Problemy te nie mają dla niego sensu, podobnie jak dla psychologisty. Impresjonista maluje to, co znajduje we wrażeniach zmysłowych, pragnie w obrazie utrwalić moment zapamiętania się w rzeczywistość. Tendencja ta stawia przed impresjonistą niezmiernie zawyły problemat:

Jak zanotować to, co widzę w danym momencie? Chodzi o oddanie farbami: blasku barw naturalnych, przezroczystości wody, żaru promieni słonecznych, drgania powietrza na ciele ludzkim itd. Widzimy, że jest to problemat czysto techniczny. Teoretycznie zadanie impresjonisty jest określone w zupełności; w praktyce przedstawia niezmiernie bogactwo dróg i sposobów.

Ad 2. W braku jakichkolwiek reguł, na których nie zbywa prymitywizmowi i realizmowi, oddaje się impresjonista systematycznej obserwacji natury, połączonej z nieustannymi wysiłkami uchwycenia na płótnie tego, co ma przed oczyma. Obserwacja impresjonisty jest, jak to już mówiłem, niezależna od wszystkiego, co wiemy o rzeczach, ich stosunkach itd. Impresjonista zajmuje się tylko plamami barwnymi i stosunkami, jakie pomiędzy nimi zachodzą. Aparat malarski realisty: manekiny, akcesoria, cyrkle, podręczniki sztuki malarskiej – wszystko to znika z pracowni impresjonisty. Długie seanse z modelem schodzą na plan drugi, miejsce ich zajmują *croquis* półgodzinne, a nawet pięciominutowe. Szkoły malarskie i akademie stają się instytucją przestarzałą, z której korzysta się jedynie z powodów ubocznych; indywidualność artysty staje się kryterium decydującym.

Ad 3. Widzimy, że założenia impresjonizmu i jego metody związane są ściśle z rzeczywistością psychologisty. Pozostaje zwrócić uwagę na historyczny związek obu stanowisk. Jest on uderzająco silny. Rozkwit impresjonizmu wypełnia krótką epokę, w której psychologizm panował niepodzielnie niemal w nauce. Zwrot antypsychologiczny, jaki pojawił się w początku XX wieku, połączył się w uderzający sposób z upadkiem impresjonizmu, który częścią przeformował się w oficjalny pseudoimpresjonizm, będący zamaskowanym realizmem, ustępując zresztą miejsca futuryzmowi i prymitywizmowi. Ponadto jest dobrze zwrócić na to uwagę, że teorie impresjonistów wykazują nieraz całkiem świadomy wpływ Milla, Taine'a itp. Sprawa ta mogłaby być tematem osobnego interesującego studium.

Ad 4. Z natury impresjonizmu wynika, że nie może być mowy o stylach impresjonistycznych w tym sensie, jak to ma miejsce w prymitywizmie. Pomimo to możemy dzielić impresjonistów na zasadnicze klasy według metod technicznych, jakimi się posługują. Metody te umiał impresjonizm wydoskonalić niejednokrotnie aż do granic szablonu, że tylko wspomnę najbardziej może charakterystyczną: pointylyzm. Szablony tego rodzaju prowadzą z konieczności do tworzenia się nowych stylów, które jednak wkraczają znowu w granice prymitywizmu. W ten sposób powstał typ dwoisty, stojący na pograniczu prymitywizmu i impresjonizmu, który objęto nazwą neoimpresjonizmu.

§ 10. D. Futurizm

Ad 1. W przeciwieństwie do impresjonizmu jest punkt wyjścia futuryzmu czysto teoretyczny. Najszerzej postawione zagadnienie futuryzmu może być sformułowane, jak następuje:

Jak wybrać spośród ogółu wrażeń reprodukowanych lub zmysłowych te wrażenia, które stanowią w przeciwieństwie do pozostałych zasadnicze elementy rzeczywistości?

Widzimy, że zagadnienie to jest bardzo ogólne i samo przez się nie posiada określonego sensu, nie wiadomo bowiem, jakie są kryteria podziału elementów wrażeńowych na elementy zasadnicze i dodatkowe. Należy jednak pamiętać o tej rozsądnej uwadze Bergsona, że człowiek, który by chciał zamiast pływać rozważać teoretycznie, czy pływanie jest możliwe, przyszedłby niewątpliwie do przeświadczenia o niepodobieństwie utrzymania się na powierzchni wody. Podobnie uzasadnienie teoretyczne futuryzmu byłoby z pewnością niemożliwe, gdyby praktyka nie przychodziła z pomocą przez dostarczenie przykładów. Praktyka wykazuje, że niezależnie od pojęcia rzeczy i pojęcia zmysłów posiadamy kryteria bezpośredniego podziału elementów wrażeńowych na zasadnicze i dodatkowe.

Istnienie tych kryteriów czyni problemat futuryzmu uzasadnionym w zupełności.

Ad 2. Pod względem środków jest futurysta w podobnym położeniu, co impresjonista. I on musi notować to, co znajduje we wrażeniach, z tą tylko różnicą, że materiał jego może zmieniać się w czasie, podczas gdy materiał impresjonisty jest względnie stały.

Rzeczywistość wrażeń reprodukowanych, z jaką ma do czynienia futurysta, posiada nieraz tak szybką zmienność, że artysta zmuszony jest zrezygnować z wydobycia z niej jednego charakterystycznego momentu, godząc się na projekcję w przestrzeni dłuższego odcinka czasu. Ewentualność ta nie jest jednak konieczna, bywają bowiem wizje o charakterze tak trwałym, że można je bez trudu malować z natury. Problemy futurysty polegają bowiem przede wszystkim na wywołaniu wizji. Wynika stąd, że życie futurysty staje się przeciwieństwem życia impresjonisty. Prostota tego ostatniego ustępuje miejsca pogłębieniu wewnętrznemu, odcięciu się od życia codziennego, w wielu wypadkach oddania się narkotykom itd.

Ad 3. Rzeczywistość futurysty jest identyczna z rzeczywistością wizjonera. Wynika to z zasadniczych założeń obu typów. Równoczesność w występowaniu historycznym jest trudniejsza do skonstatowania, gdyż nie zawsze chcieli artyści oddawać swoje wizje zgodnie z ich właściwym kształtem, lecz modyfikowali je raczej zgodnie z koncepcją rzeczywistości popularnej. Toteż w przeszłości malarstwo tzw. fantastyczne nie ma najczęściej nic wspólnego z futuryzmem i musi być zaliczone w całości do prymitywizmu. Jedynie może sztuka indyjska i chińska mogłaby dostarczyć przykładów typu przejściowego pomiędzy futuryzmem a prymitywizmem. Tzw. symbolizm, występujący na gruncie realizmu, który wydał, jak wiadomo, rezultaty oplakane, wydaje mi się pomysłem zasadniczo chybnym, jakkolwiek nie przeczę, że istnieją wyjątki, z którymi trzeba się liczyć (Goya). Jest to typ przejściowy pomiędzy futuryzmem a realizmem. O futuryzmie świadomym celu można mówić dopiero w dobie ostatniej. Wystąpienie to jest niemal równoczesne z rozpowszechnieniem się filozofii Bergsona.

Ad 4. Wspólność z rzeczywistością, a raczej rzeczywistościami wizjonerów wskazuje nam drogę podziału dzieł futurystycznych. Jest jeden realizm i jeden impresjonizm pomimo ich różnych typów technicznych; nie może być natomiast jednego futuryzmu. Jak prymitywizm rozpada się na style, z których każdy odpowiada inaczej pojętej rzeczywistości popularnej, podobnie futurysta dzieli się na tyle zasadniczo różnych typów, ile rodzajów rzeczywistości wizjonerskiej możemy sobie wyobrazić. Rzeczywistość wizjonerów jednak jest zbyt mało jeszcze rozwinięta, żeby można przewidzieć, czy nie wyda ona z siebie typów równorzędnych z typami

zasadniczymi, takimi jak system popularny czy realistyczny. Biologicznie można by wyjaśnić ten stan rzeczy tą okolicznością, że rzeczywistość wrażeń reprodukowanych wytwarzać się może w obecnych warunkach tylko wyjątkowo, nie ma więc za sobą nawet pierwszych etapów rozwoju. Malarstwo zorganizowane w dzisiejszą szkołę futurystów jest niezaprzeczenie jednym z wyrazów futuryzmu takiego, jak go tu pojęliśmy. Z równego tytułu trzeba zaliczyć do tego typu malarstwa ostatni okres Matisse'a, wielopłaszczyznowe obrazy Czyżewskiego itd., wszystko to jednak nie wyczerpuje bynajmniej futurystycznych możliwości. Jest to sprawa okresów przyszłych i dlatego właśnie nazwa futuryzmu dla tego rozpoczynającego się dopiero typu malarskiego jest może najstosowniejsza.

II. PRAWO KONSEKWENCJI

§ 11. Systemy wolne od sprzeczności w teorii

Cała powyższa teoria jest w zupełności zależna od założenia, że warunkiem istnienia danej rzeczywistości jest jej wewnętrzna konsekwencja. Innymi słowami, warunkiem koniecznym istnienia pewnej rzeczywistości jest wykluczający sprzeczność system aksjomatów, definiujących jej elementy. Założenie to nazywam prawem konsekwencji. Poza tym kryterium pojęcie wielu rzeczywistości, podobnie jak pojęcie wielu światów, staje się frazesem, z którym bodaj czy nie pierwsi wystąpili pragmatyści, że pominię milczeniem tego rodzaju koncepcje spotykane w literaturze. Tak np. jeśli ktoś będzie mówił o świecie Słowackiego lub Mickiewicza, lub choćby świecie Danta, to popadnie stanowczo w błąd, na który wskazuję: z równym bowiem prawem można by mówić o innej rzeczywistości, jeśli się przejdzie z jednego pokoju do drugiego, jak to dowcipnie zauważył jeden z filozofów.

Jak głęboko sięga związek rzeczywistości z konsekwencją, wskazują na to reakcje, występujące wobec pojawiających się sprzeczności. Każdorazowe wystąpienie sprzeczności budzi tendencję do przeniesienia się w inną rzeczywistość, a zarazem występują wątpliwości w wartość kryteriów bezpośrednich (tendencje do przebudzenia się, do uwierzenia w cud, do uznania świata za złudę itp. w chwili pojawienia się sprzeczności). Wynika stąd, że potrzeba konsekwentnego systemu rzeczywistości wysuwa się na pierwszy plan w stosunku do kryteriów bezpośrednich.

Dochodzimy więc do następującego rezultatu: to, co jest rzeczywiste, może nam przedstawić się jako luźne zjawisko lub jako część systemu konsekwentnego. Dopóki mamy do czynienia z luźnymi zjawiskami, nie jest

pewne, czy potrafimy skonstruować taki system zjawisk, oparty na prawie konsekwencji, który by objął te zjawiska.

Ten stan rzeczy zmusza nas do poprzestania na tym, co jest dane bezpośrednio, a rezygnowania z jakiegokolwiek myślowego rozszerzenia zakresu odnośnego przeżycia. W praktyce objawia się to zupełną niemożnością rozstrzygnięcia, czy zjawisko ma miejsce na jawie, czy we śnie, czy w halucynacji itp., w sztuce brakiem kontrastu, który jest, jak się zdaje, koniecznie potrzebny do zaspokojenia artystycznego. Systemy konsekwentne nie zależą wcale od przyszłych doświadczeń, które z nimi ewentualnie nie dadzą się pogodzić. System mechaniki Newtona nie da się pogodzić z doświadczeniami, wskazującymi na niezależność zjawisk elektromagnetycznych od układów, poruszających się względem siebie z szybkością stałą. Wiadomo, że system fizyki, oparty na zasadzie względności, prowadzi do nowej mechaniki, która, co prawda, różni się od newtonowskiej tylko poza granicami doświadczeń. System Newtona nie jest skutkiem tego bynajmniej mniej obiektywny. Można by nawet twierdzić coś przeciwnego, jeśli się zwróci uwagę na jego wielką łatwość przystosowania się do poglądu popularnego. Dochodzimy w ten sposób do następującego rezultatu: obiektywność systemu wzrasta z ilością objętych nim zjawisk tylko do pewnego punktu; poza tą granicą system nie może już zyskać na obiektywności, staje się utworem zamkniętym i doskonałym i jest trudno nie traktować go na równi z systemem logiki. Zwracałem już uwagę na to, że nie posiadamy żadnego systemu rzeczywistości, który by osiągnął tego rodzaju stan nasycenia. Z punktu widzenia takiego ideału wszystkie rozporządalne systemy są niemal równouprawnione. Mówię wyraźnie: niemal, gdyż różnice pomiędzy stopniami rozwoju różnych systemów rzeczywistości nie dadzą się, jak widzieliśmy, przekreślić. Ponadto odgrywa bardzo ważną rolę przyzwyczajenie. W większości wypadków przesunięcie się do innego typu rzeczywistości jest niezmiernie trudne.

§ 12. Systemy wolne od sprzeczności w praktyce

Znaczenie systemów konsekwentnych dla obiektywizacji zjawisk jest równie wielkie dla wszystkich dziedzin twórczości. Poszczególne utwory zawierają stale elementy budzące wątpliwość co do ich obiektywnego charakteru.

Udana próba ze spadochronem nie mogłaby służyć za dowód, że spadochron jest przyrządem odpowiadającym swemu celowi, gdyż zdarzają się upadki z wysokich rusztowań połączone z obrażeniami ciała znikomo małymi. Dopiero systematycznie wykonane próby z różnymi spadochronami rozstrzygają sprawę definitywnie. W rezultacie chodzi więc nie o ten

właśnie spadochron, który mam przed sobą, ale o system budowania spadochronów, który niezależnie od czasu i przestrzeni prowadzi do tych samych rezultatów. Podobnie ma się rzecz z dziełem sztuki. Krytyka osobnionego dzieła sztuki jest niezmiernie trudna i wątpliwa, nie mamy bowiem sposobów oderwania się od różnych wpływów ubocznych, asocjacji itp. Dopiero porównanie z innymi dziełami, a w szczególności z dziełami należącymi do tego samego typu malarskiego, może stanowić podstawę krytyki obiektywnej. Gdybyśmy chcieli usunąć ograniczenie co do typu, doszlibyśmy rychło do absurdu, że tylko wymienię *Skrzypce* Picassa i *Madonnę Sykstyńską*. Byłoby to zjawisko analogiczne, jak gdyby ktoś chciał wystąpić z pretensją o dług wygrany w karty we śnie albo powoływać się w dyskusji o aeroplanach na wznoszenie się w powietrze magów chaldejskich.

Dochodzimy więc do rezultatu następującego: Każda teoria malarstwa musi zacząć od wyróżnienia zasadniczych typów malarskich, zgodnych z sobą co do założeń. Wyróżnienie takich typów nie może być dziełem przypadku lub fantazji, lecz musi być oparte na analizie konsekwencji, wynikających z założeń danego typu, przy czym natrafienie na pewne *a priori* za arcydzieła uznane obrazy sprzeczne z konsekwencjami danego typu, jakkolwiek spełniające jego założenia, należałoby uważać za kryterium odrzucenia danego typu. Widzimy od razu, że tego rodzaju poszukiwania byłyby z góry skazane na niepowodzenie ze względu na nadmierny stopień skomplikowania przedmiotu, gdybyśmy nie odnaleźli gotowych już wzorów w pewnych poprzednio ustalonych systemach. Jak widzieliśmy, wzorami takimi dla malarstwa są różne systemy rzeczywistości, których istnienie jest zależne w zupełności od prawa konsekwencji. Wynika stąd, że prawo konsekwencji może być uważane za punkt wyjścia teorii malarskich. Możemy mianowicie powiedzieć, że warunkiem koniecznym, żeby obraz był dziełem sztuki, jest to, ażeby przedstawiał jedną określoną rzeczywistość. Warunek ten nie będzie, oczywiście, warunkiem wystarczającym, w zakresie bowiem każdej rzeczywistości możemy wyobrazić sobie arcydzieła i bohemy; ale z góry możemy być przekonani, że obraz, który przedstawiać będzie w części rzeczywistość jednego typu, w innej zaś części rzeczywistość typu odmiennego, nie będzie dziełem sztuki. Jako rażący przykład przytoczę głowę utrzymaną w stylu Rafała na tle impresjonistycznym.

Przynależność do danego typu rzeczywistości nie decyduje bynajmniej o tym, że z obrazu wykluczone być muszą wszystkie wpływy innych rzeczywistości. Świadczą o tym przejściowe typy malarskie, do których mieliśmy sposobność zaliczyć największych geniuszów. Sprawa ta przedstawia się podobnie do zagadnienia dysonansu w muzyce. Podanie jakichkolwiek

reguł w tym kierunku wydaje mi się w tej chwili niemożliwością. W każdym razie nie mogłyby to być reguły ściśle określone.

Na zakończenie chciałbym zauważyć, co następuje. Widzieliśmy, że prawo konsekwencji może być uważane za kryterium klasyfikacji typów malarskich, a zarazem za pierwszą elementarną regułą teorii sztuki. Z tego bynajmniej nie wynika, żebyśmy wykazali, że teoria powyższa jest jedynie możliwa. Zadanie takie nie da się, moim zdaniem, rozwiązać. Przeciwnie, możemy sobie z łatwością wyobrazić różne stanowiska niezgodne z prawem konsekwencji. Zamiłowanie do sprzeczności jest własnością nie tylko wielu krytyków sztuki, ale nawet wielu filozofów. Wykorzystać je przez krytykę jest niepodobieństwem, gdyż krytykować teorie tych panów można by jedynie w imię konsekwencji, którą oni odrzucają *a limine*. Jedyna rzecz, jaka pozostaje, jest: wykazać, że prawo konsekwencji jest punktem wyjścia dostatecznie twórczym, ażeby opierając się na nim ująć w systemy te zjawiska, które nas zajmują. Zadanie to wydaje mi się tak niezmiernie ważne, że wszystkie wysiłki w tym kierunku, choćby nawet nie osiągnęły swego celu w zupełności, uważam za potrzebne.

L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*,
Warszawa 1960, s. 24-50

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI (1921)

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI

Ażeby rozważania rozdziału poprzedniego zastosować do pojęcia rzeczywistości, zwróćmy się naprzód do pojęcia istnienia, które jest bez porównania ogólniejsze. Nie będą tu zajmował się dyskusjami, które na ten temat prowadzili filozofowie, i nie będę poruszał sprawy wszystkich możliwych rozstrzygnięć. Wystarczy zatrzymać się przy tym pojęciu istnienia, które znajduje się w dziele Whiteheada i Russella. Autorowie ci stoją na stanowisku, że istnieć jest to samo, co być przedmiotem. Wynika stąd, że wszystkie przedmioty rzeczywiste istnieją, a nie wszystko to, co istnieje, musi być rzeczywiste. Jest łatwo zobaczyć, że powyższe pojęcie istnienia nie jest jednoznacznie określone.

Przyczyna tego jest następująca: posiadamy szereg twierdzeń prawdopodobnych, a jednak niemożliwych do udowodnienia, które nazwać można aksjomatami istnienia. Takim aksjomatem jest np. twierdzenie, że istnieje nieskończenie wiele liczb całkowitych, czyli tzw. zasada nieskończoności, twierdzenie, że do każdej funkcji należy przynajmniej jedna równoważna jej funkcja możliwie najniższego typu, czyli tzw. zasada sprzeczności, itp. Otóż decyzja co do przyjęcia lub odrzucenia jednego z takich aksjomatów jest zawsze do pewnego stopnia rzeczą dowolną. Możemy np. stanąć na stanowisku odrzucenia wszelkich aksjomatów istnienia. Uzyskamy wówczas pojęcie istnienia, które można nazwać nominalistycznym. Jeśli przyjmiemy jakiś aksjomat istnienia, staniemy na stanowisku realizmu. W każdym z tych wypadków będziemy mieli do czynienia z innym pojęciem istnienia, mniej lub więcej zgodnym z intuicją. Z punktu widzenia formalnego będzie oczywiście stał najwyższym systemem wykluczający aksjomaty istnienia, będzie bowiem zawierał najmniejszą liczbę twierdzeń zasadniczych.

System taki odgrywać będzie w logice rolę analogiczną jak system geometrii rzutowej w geometrii. Niemniej systemy oparte na aksjomatach istnienia mogą być interesujące ze względu na wysoki stosunkowo stopień prostoty. Takim właśnie systemem jest system Whiteheada i Russella, opar-