

ABSTRACT. Sztaba Wojciech, *Próba artykulacji* [An Attempt at Articulation]. „Przestrzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 107-121. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

Witkacy's Pure Form expresses the metaphysical essence of art. On the one side, it symbolizes the structure of the world, the unity in plurality (which is demonstrated in the picture's composition) and, on the other, the notion deals with the processes of creating and perceiving an art work. The moment in which the self feels itself embedded in the wholeness of the world is the moment in which the metaphysical feeling arises, and in which the experience of art is fulfilled. Witkacy provides many examples for situations evoking this feeling. He describes them in his novels, he finds synonyms as *suchness*, *curiosity of existence*, *mystery of being* or *unity of identity*, he switches from scientific to poetic language. And he emphasizes that this feeling, while defying verbalization, is a real, not a supernatural one: a psychophysical phenomenon accessible to introspection, and inseparable from one's cultural and individual background.

Teoria nie może być nigdy zupełnie adekwatna z treścią bezpośrednio daną, nie może być nią samą¹.

...nie będąc artystą w ścisłym znaczeniu tego słowa, mając w dodatku wybitnie nieartystyczną naturę i nieartystyczne nastawienie na dzieła sztuki, zabiera głos jako wyrocznia w tych właśnie kwestiach: jakby kucharz np. mówił o budowie lokomotyw².

Uczucie i teoria

Postawmy od razu pytanie istotne:

„Ale powiedz mi, co myślisz tak naprawdę: jak się ma teoria Czystej Formy Witkacego do jego sztuki i do sztuki w ogóle?”

...Któryś już raz powracam do tego pytania – i znajduję na nie różne odpowiedzi. Przewód zostaje ponownie otwarty, jeszcze raz wypowiadają się świadkowie, od nowa studiuje się materiał dowodowy. Teksty, obrazy, zdarzenia, mniemania, sądy, idee i ideologie zostają przetasowane, inaczej ułożone, bo pojawia się nowy świadek albo nieznan material, albo widzimy sprawę w innym świetle, na innym tle. Ucicha zwolna burzliwa

¹ S.I. Witkiewicz, *O „deformacji” na obrazach*, [w:] tenże, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 10.

² Tenże, *Polemika z krytykami*, cyt. wg: „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 3, s. 310.

kiedyś dyskusja o wyższości nowych form nad tradycyjnymi, abstrakcji nad realizmem, formy nad treścią – dyskusja, do której wciągnęło nas pokolenie Witkacego i która spolaryzowała pole odbioru i krytyki. Również sprawa „wyprzedzania czasu” mniej porusza: czy nie jest tak, że do jego gry ze sztuką pasowało właśnie radykalnie zawężone pojęcie sztuki, a jego „prekursorstwo” pasuje bardziej do naszej niż do jego gry?

Obecne „tło zmieszane” dla sztuki i teorii jest inne: pojawiają się w nim i nowa sztuka, wobec której pytanie o Czystą Formę zdaje się anachronizmem, i kolejna generacja odbiorców, nie „wrzuconych”, jak moja, w jeszcze modernistyczne dyskusje. W postmodernistycznej atmosferze dawne spory teoretyczne tracą na ostrości, politycznie ważniejsze są inne sprawy. A i rozszerzone pojęcie sztuki spowszedniało...

A jednak to pytanie o Czystą Formę, o witkacowską zasadę istotnej sztuki, dochodzące gdzieś z „off” aktualnej sceny sztuki, spoza ekranu, „nie na czasie”, może nawet niechciane, jest próbą nie tyle nowoczesności, co tego, czego się od sztuki oczekuje. (Pytanie z rodzaju tych, które Niemcy nazywają „Gretchen Frage” – Małgorzata pyta Fausta o jego stosunek do religii – jest jak niewygodny rytuał, który przyjęło się, co jakiś czas, z nie całkiem jasnego powodu, spełniać.) Myślę, że powodem jego postawienia nie jest chęć rozwiązania „sprawy” Czystej Formy, jej ostateczna krytyka pod kątem przydatności do ujmowania także dzisiejszych zjawisk w sztuce, tym bardziej że odpowiedź znamy: każda teoria sztuki kształtuje się w swoim czasie. Witkacy formułował swoją przed prawie 100 laty i wiele w obrazie sztuki się zmieniło, choćby samo pojęcie dzieła, które dla niego było ograniczoną przestrzennie konstrukcją formalną. Do Czystej Formy wracam z potrzeby przebywania wśród tematów, które wydają się ważne. Można by też nazwać to pytanie „medytacyjnym”: nie zmierza do celu, lecz zatacza kręgi. Wychodząc z samego centrum witkacowskiej Czystej Formy, tej doświadczanej, odczuwanej w przeżyciu, jeszcze nieujętej w system i w pojęcia – prowadzi do pytań o to, czego w sztuce naprawdę szukamy i jak to coś próbujemy określić, czyli: jak obchodzić się w sztuce z absolutem?

Otóż to: jaki jest sens sztuki? Jeśli ma sens – nie polityczny, nie dydaktyczny – to musi zawierać jakąś podstawową dla mnie wiadomość, która może być dla mnie orientacją w życiu. Czy taki sens zawiera się w pojęciu Czystej Formy? Jak najbardziej – wszystkie pisma teoretyczne Witkacego są gwałtowną obroną sztuki jako doświadczenia istotnego. Ale sensem dla niego nie jest to, co artysta „mówi” nam poprzez swoje dzieło, lecz to, co powstaje, pojawia się w samym postrzeganiu, w oglądaniu sztuki. Witkacy nazywa to uczuciem metafizycznym, a sztukę, która do niego prowadzi – Czystą Formą. To główni protagoniści jego wykładu

o sensie sztuki. „Sztuka prawdziwa jest zobiiektywizowanym wyrazem jedności osobowości”³.

Metafizyczność jako pojęcie należy do przedempirycznej filozofii, wedle której boski kosmos jest ostateczną strukturą bytu, dostępną zdumionemu jej doskonałością człowiekowi w akcie kontemplacji. Kontemplacja jest pomostem prowadzącym do rozważań o pięknie.

U Witkacego znajdujemy myśl podobną: zasadą świata, którą możemy ująć pojęciowo, jest jedność w wielości. Człowiek zawiera tę zasadę w sobie, potrafi więc poznać ją bezpośrednio, od wewnątrz, podczas kontemplacji. Ale również może doświadczyć jej poprzez sztukę, poprzez uczucie metafizyczne wywołane na jej widok. Ta koncepcja przypomina dawną naukę o mikro- i makrokosmosie: to, co na ziemi, także i w niebie. Wedle Witkacego odnajduję porządek świata w sobie, w sobie go odczuwam, ponieważ jestem mikrokosmosem, powtórzeniem w mojej złożonej jednostkowości tej absolutnej, ostatecznej zasady makrokosmosu. Sztuka spełnia w tym filozoficznym rachunku dwojaką funkcję. Z jednej strony jest symbolem porządku świata, jej konstrukcja formalna wyraża dwoistość istnienia poprzez kolejne pary antynomii: jedność – wielość, stałość – zmienność, ciągłość – przerywalność (pary, które nietrudno odnaleźć wśród zasad kształtowania plastycznego). Z drugiej strony umożliwia nie pojęciowe, lecz bezpośrednie poznanie przez odczucie powstające w oglądzie dzieła sztuki.

Głębokie przeżycie estetyczne nie jest więc zaledwie odczuciem przyjemności, lecz bezpośrednim przeżyciem kondycji istnienia, miejscem pytań ostatecznych na temat końca i nieskończoności, wielości i poszczególności, przeżyciem wynikającym właśnie ze struktury bytu, jest specyficznym, wyjątkowym uczuciem, stanem kontemplacji doświadczanej w danej chwili przez odczuwające siebie w świecie „ja”. Wiąże mnie z całym światem, mówi o mnie i o innych, jak ja przeżywających tajemnicę istnienia. Ta wspólność jest zarazem wymiarem etycznym myśli Witkacego, bo mówi o kondycji człowieka i jej granicach: poznaj samego siebie jest postulatem etycznym.

Stany takie opisuje metafizyka – nie tylko z ciekawości, ale i z niepokojem, gdyż na co dzień uczucie to może wywoływać lęk przed nieskończonością i śmiercią. Sztuka stwarza mu pole wyjątkowe, w którym *to* „potworne w swej istocie uczucie” samotności i jedyności człowieka staje się przedmiotem kontemplacji, *przerwy w trwaniu* – przestrach zmienia się w uspokajające potwierdzenie: tak to właśnie, choć dziwnie, jest. „Dziwność istnienia” to też inne pojęcie używane przez Witkacego na określenie uczucia metafizycznego w sztuce. Mimo sprowadzenia w swojej teorii sztuki uczucia metafizycznego na ziemię, do kategorii doświadczenia psy-

³ S.I. Witkiewicz, *O istocie malarstwa*, [w:] tenże, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 134.

chofizycznego, Witkacy obawiał się, że zostanie odebrane jako „metafizyczna bzdura”⁴. A jednak z tego pojęcia nie zrezygnował – bo pewnie żadne inne nie byłoby tak bogate w konotacje, w obrazy, żadne inne nie przenosiłoby tak myśli i wyobraźni poza siebie samo – a ta poetycka jakość była Witkacemu – nauczycielowi potrzebna.

Obietnica sensu

O ważności uczucia w kontekście sztuki pisze Witkacy już w młodzieńczych pracach filozoficznych – *O dualizmie* i *Marzeniach improduktyniwa* (1902/1903). Kanta i Schopenhauera obiera wtedy za przewodników swoich filozoficznych dociekań, u obu mógł znaleźć rozbudowane pojęcia metafizyki oraz uczucia i jego znaczenia w poznaniu⁵.

To, co wydaje się interesować młodego Witkacego najbardziej, bierze z Schopenhauera, wedle którego w zdumionym swoim istnieniem człowieka rodzi się potrzeba metafizyczna, czyniąca z niego „animal metaphysicum”:

(...) wielkość Schopenhauera leży w tym, że miał odwagę wszystko do nas samych sprowadzić i że w nas samych, gdzieś w nieskończoności, znajdziemy rozwiązanie wszystkiego. (...) Jedyną rzeczą, która rzeczywiście „an für sich” istnieje, jesteśmy my sami w sobie. (...) Po zanalizowaniu naszego „Ja”, widać, że podstawą naszą są zawsze uczucia (...)⁶.

Z nich powstaje sztuka:

Uczucie w swej najczystszej, podmiotowej formie jest niczym. (...) Dopiero zamienione w rzeczywistość, w życie, uczucie zostaje za nami w bezdennej otchłani czasu, jako rzecz niezniszczalna, istotna, rzeczywiście istniejąca⁷.

⁴ Tamże, s. 133.

⁵ Pojęcie uczucia często występuje w niemieckiej estetyce około roku 1900, dla przykładu mało znany autor: wiedeński architekt, publicysta, filozof, psycholog i pisarz, m.in. redaktor czasopisma „Der Architekt” (może czytał je Stanisław Witkiewicz?) Ferdinand von Feldegg, który uczuciu poświęcił całą pracę pod znamienym tytułem *Gefühl als Fundament der Weltordnung*, 1890 (Uczucie jako fundament porządku świata). W ramach swojej filozofii przyznawał uczuciu centralną rolę łącznika między subiektywnym i obiektywnym. Rzecz sama w sobie to uczucie, w którym subiektywne i obiektywne łączą się w całość. „(...) uczuciowe ujęcie wewnętrznej istoty zewnętrznych obiektów (...) przedstawia najistotniejszy warunek wszelakiego i głębokiego poznania świata i z tego właśnie powodu jest uczucie fundamentem naszej całościowej etycznej, intelektualnej i artystycznej konstytucji” (przeł. W.S. wg R. Eisler, *Philosophen-Lexikon*, Berlin 1912, s. 168).

⁶ S.I. Witkiewicz, *Marzenia improduktyniwa*, [w:] tenże, *O idealizmie i realizmie*, oprac. B. Michalski, Warszawa 1977, s. 27-29.

⁷ Tamże, s. 24.

Witkacy wypróbował tu pojęcia, które – rozbudowane i uściślone – wejdą w skład jego przyszłego systemu: „ja”, świat, metafizyka, uczucie, sztuka i ciągle obecna dwoistość istnienia.

*

W powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* pisanej w latach 1910–1911 rozwija szerzej temat szczególnego uczucia towarzyszącego sztuce; tym razem uczucie to opisuje nie młody filozof, ale malarz Bungo – czyli *alter ego* samego Witkacego – szczególnie ważny, bo chodzi o świadectwo z pierwszej ręki, świadectwo praktyka. Uczucie to otrzymuje teraz funkcję, przestaje być *niczym*, czyli zaledwie gotowością spełniającą się w rzeczywistości oraz zostaje nazwane: – „wyrażenie jedności bytu”. Doświadcza go Bungo przed obrazami, najpewniej Picassa, widzianymi w Paryżu.

To jest wyrażenie samej walki z niemożliwością... absolutna odwrotność wszelkiego realizmu. Realistyczny malarz robi z płótna złudzenie przestrzeni, dekoracyjny znajduje się na płaszczyźnie. Tam jest miara. Ten chce być z tą perspektywą odwrotną, odwrotną nawet do dekoracyjnej płaszczyzny, która jest punktem zerowym na tej samej płaszczyźnie. Czy ja wiem, jak to wyrazić. To jest sama w sobie transcendentna jedność w samej swojej niemożliwości. To jest zbliżanie się po asymptocie⁸.

W tych paru pełnych emocji zdaniach potrafi Bungo-Witkacy dać celny opis formy – jeszcze nienazwanej Czystą Formą – kubistycznego obrazu i wywołanego przez nią uczucia, jeszcze nienazwanego tu „metafizycznym”: słowa dotykają granic własnych możliwości, porównania kierują i pomagają wyobraźni. Z niemożności opisu (to jeden z toposów w witkacowskiej twórczości zapowiadany już w młodzieńczych rozprawach⁹), a nawet jakby dzięki niej, rodzi się chwila zrozumienia, poza pojęciami, bezpośrednio doznana. Jest to opis w gruncie rzeczy poetycki, próbujący słowami ująć żywe doświadczenie sztuki, z żarliwością, której nawet ton groteski panujący w prozie Witkacego nie może osłabić.

*

Podobnie w czasie lektury przeszło 20 lat później pisanej powieści *Jedyne wyjście* groteska nie powinna czytelnikowi przesłonić poważnego zamiaru: Witkacy pisze tu o malarstwie, o sztuce prawdziwej, pisze

⁸ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1974.

⁹ „[metafizyka] Łączy tylko na jedno mgnienie oka dwoistość wszechrzeczy po to tylko, by wykazać niemożność ich złączenia”. Tenże, *O idealizmie i realizmie*, dz. cyt., s. 23.

o tym, co mu szczególnie bliskie. Nieskrępowany wymogami systemu teoretycznego i jego pojęć, używa języka literackiego, poetyckiego, który bardziej odpowiedni jest temu, co niewypowiadalne. Opis malowania obrazu przez Kiziora-Buciewicza jest dramatycznym występem Czystej Formy na „metafizycznie wyodrębnionym kawałku materii”. Krąży wokół obrazu i jego powstawania, w ciągle nowych zbliżeniach, „niewyraźalnemu” przychodzą z pomocą metafory, często oksymoron oddaje równoczesność przeciwieństw.

W obu powieściach obraz sztuki, opis jej tworzenia i przeżywania graniczą z niespotykanym w pismach teoretycznych patosem: pojawianie się obrazu, tak w głowie artysty, jak na płótnie w trakcie malowania lub w oczach widzów, inscenizuje Witkacy jako odkrycie, objawienie tajemnicy.

Coś nieskończenie twardego i sprężystego, a jednocześnie subtelnego jak puszek, jak mgiełka – tam było zawarte bez „albości” jak w pojęciach (twardość albo subtelność), tylko razem z dwiema tymi przeciwnymi, nie do pogodzenia właściwościami jednocześnie w tym samym miejscu przestrzeni, wyjętym z niej jakby przez swą niedosiężność z zizolowanym w innym również nieskończonym medium X. A jednak było to przestrzennym – przestrzeń krzyczała w tym swą nieskończonością na całe gardło, gardło, którego nie było, które było punktem matematycznym rozdartym w amorficznej nieograniczonej rozciągłości na wsze strony całego wszechświata – a stron tych była nieskończoność. A jednocześnie takież, a nie inność tego zaczarowanego czworoboku, równorzędna z takością tu oto obok stojącego twórcy, który trzęsąc się z nieludzkiego wewnętrznego zimna zaciskał zgrzytając zęby¹⁰.

*

Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia wydane w 1919 roku tworzą kanon witkacowskiej teorii. Bezpośrednie przeżycie sztuki i jego podstawa, konstrukcja formalna, otrzymały tu swoje nazwy i zostały szczegółowo opisane jako „uczucie metafizyczne” oraz „Czysta Forma”.

Pojęcie Czystej Formy znajduje stosunkowo jasny wyraz w teorii Witkacego, mimo iż używa go w kilku znaczeniach, zależnie od spełnianej funkcji: czy jako kształt dzieła sztuki i narzędzie teorii obrazu, właściwość istotnej sztuki, kategoria niemal stylistyczna czy wreszcie jako formalna zasada istnienia sztuki, łącząca ją z zasadą bytu:

Ta strukturalność, to składanie się z części stanowiących całość, jest ogólną zasadą całego istnienia i sztuka (...) jest najistotniejszym, bezpośrednim, w przeciwieństwie do pojęciowego, wyrazem tego zasadniczego prawa Istnienia¹¹.

¹⁰ Tenże, *Jedyne wyjście*, Warszawa 1968, s. 213 f.

¹¹ Tenże, *O istocie malarstwa*, dz. cyt., s. 133.

Jeżeli Czysta Forma jest modelem sztuki, mówi o jej kształcie, o jej strukturalności, to uczucie metafizyczne jest jej treścią, trybem przeżywania, tym, w czym się realizuje – i zawsze poza pojęciami. Dlatego jest ono tak trudne do przetłumaczenia na język teorii, w ogóle trudne do wytłumaczenia. Opisane ma być przecież uczucie, i to takie, które nie jest żadnym ze znanych uczuć codziennych, życiowych. Mieści się nie w pojęciu, spełnia się nie w opisie, lecz w bezpośrednim przeżyciu, a szukać go trzeba pośród osobistych, zapamiętanych doświadczeń.

Rozważając teorię sztuki Witkacego, najpierw należy pomyśleć o malarzu, który dla swego doświadczenia szuka słów – choć wie, że nie są w stanie go oddać. Nawet najprecyzyjniej i jasno skonstruowana teoria sztuki jest zaledwie obietnicą sensu. „Teoria nie może być nigdy zupełnie adekwatna z treścią bezpośrednio daną, nie może być nią samą”¹². To, co teoria i jej pojęcia mogą, to prowadzić nas za rękę w kierunku bezpośredniego przeżycia dzieła sztuki i próbować, ciągle na nowo, „okrążyć” je słowami.

Oto jedna z pierwszych, z roku 1919, prób Witkacego zdefiniowania uczucia metafizycznego:

To poczucie jedności naszego „ja”, bezpośrednio dane, które nazwiemy jakością jedności i które musimy uznać za istniejące zawsze w „tle zmieszonym” innych jakości, leży u podstawy uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religia, filozofia i sztuka (...) ¹³.

I jedna z ostatnich, z roku 1938:

Według mnie Sztuka prawdziwa jest właśnie zbiektywizowanym przez naszą twórczość wyrazem tej jedności osobowości, którą nazwałem, w przeciwieństwie do różnych określonych uczuć życiowych: miłości, gniewu, zazdrości i tym podobnych, uczuciem metafizycznym, dlatego, że jest ono związane z przeżywaniem bezpośrednim Tajemnicy Istnienia (...) ¹⁴.

Czy jest to zrozumiałe? I tak, i nie. Definicje, jeśli nie mają pozostać tylko zdaniem na papierze, trzeba koniecznie „otworzyć”. Tak, by obietnica sensu zawarta w teorii spełniła się w doświadczeniu. Witkacy nie poprzestaje więc na precyzowaniu definicji. Odwołuje się do doświadczenia i to dwojakiego.

Z jednej strony uzasadnia bezpośrednie przeżycie sztuki własną teorią obrazu: konstrukcja kompozycji Czystej Formy nakierowana jest przecież na wywołanie wrażenia jedności w wielości. Witkacy przedsta-

¹² Tenże, *O „deformacji” na obrazach*, dz. cyt., s. 10.

¹³ Tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 6.

¹⁴ Tenże, *O istocie malarstwa*, dz. cyt., s. 134.

wia modelowe kompozycje i na ich podstawie przeprowadza lekcję widzenia: uczy czytelnika rozpoznawać, śledzić i odczuwać zasady kompozycji, rozmaitość i współgranie części składowych, ich wirtualny ruch i dynamizm, układ barw, po to, by zobaczyć właściwy obraz w obrazie. Szkoła widzenia prowadzona przez Witkacego bazuje na analizie percepcji i na psychologii odbioru. Ćwiczenia z aktywnego odbioru sztuki ostrzą, przygotowują zmysły do istotnego przeżycia sztuki.

Drugim polecanym doświadczeniem jest introspekcja, „nasza codzienna introspekcja”¹⁵, świadoma – na ile to możliwe – obserwacja własnego przeżycia. Tu wchodzimy na teren bez pojęć i dowodów, teren dla wielu nienaukowy, niesprawdzalny, o którym trudno mówić. Ale mówić trzeba, powiedzialby Witkacy, przeciwny pozostawianiu doświadczeń w mgłę niedomówień. Dostarcza czytelnikowi „materiału wyjściowego”, podaje przykłady swojego rozumienia uczucia metafizycznego.

Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? W tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? W tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? Dlaczego w ogóle istnieję?¹⁶ Metafizyczny niepokój w stanie czystym następuje czasem jedynie w chwili zasypiania lub budzenia się, kiedy jeszcze żadne z gotowych wyobrażeń przyszłego dnia (...) nie wtargnęło do tajemniczych gąszczy naszej świadomości, można jeszcze wywołać to zjawisko (...) np. wmyślając się w nieskończoność przestrzeni w związku z astronomią (...)¹⁷.

Tylko należy pamiętać, po tej lekcji widzenia i „całkowania” obrazu i po codziennej introspekcji, żeby nie mylić zwykłych uczuć z metafizycznymi, gdyż „życiowe” emocje są pojedyncze, mają jedną mocną treść, która przesłania całe tło. Odczucie siebie, „ja” wobec całego świata, nie nastąpi. A także nie zapomnieć o tym, że nie wszystkie metafizyczne uczucia, jakich dostarcza

(...) samo życie: rozstanie z kochanką, katastrofa kolejowa, dziwny sen, skazanie na śmierć, piękny widok górski (...) będą artystycznym zadowoleniem. (...) Tu chodzi o uczucie to wywołane bezpośrednio przez Czystą Formę¹⁸.

*

Raz ustanowione i nazwane pojęcia Czystej Formy i uczuć metafizycznych pozostają stałą częścią systemu teoretycznego Witkacego – aż do ostatniego artykułu *O istocie malarstwa* z 1938 roku. Cytowane będą

¹⁵ Tenże, *Nowe formy...*, dz. cyt., s. 7.

¹⁶ Tamże, s. 7.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ S.I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce*, [w:] tenże, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 106.

nie tylko w artykułach, polemikach i kolejnych teoretycznych pismach, ale również w powieściach i dramatach, a także w sztuce, jak w wyjątkowych przypadkach Czystej Sztuki w ramach Firmy Portretowej.

Istotne uzupełnienia tych pojęć przeprowadza Witkacy nie w ramach teorii sztuki, a na terenie filozofii. Bohdan Michalski¹⁹ zwraca uwagę na aspekt filozofii Witkacego, który dla teorii Czystej Formy ma duże znaczenie. Chodzi mianowicie o „psychofizyczność”²⁰, pojęcie pojawiające się w tytule pracy uzupełniającej główne dzieło filozoficzne Witkacego: *Zagadnienie psychofizyczne*²¹. Mówi tu o szczególnej roli ciała łączącego świadomość z tym, co wobec niej zewnętrzne. Jak dotykamy przedmiotów znajdujących się na zewnątrz nas, tak i własne ciało „dotykamy” od wewnątrz. Jeśli odnieść te spostrzeżenia na teren odbioru i tworzenia sztuki, to wyraźnie widać, że właśnie w odczuciu związku psychiki i ciała powstaje Czysta Forma i rodzi się uczucie metafizyczne. Nie jest ono abstrakcyjnym, wykoncypowanym pojęciem, lecz scala w sobie i myśli, i odczucia, jest kategorią stosowaną, przypomnijmy, przez artystę, przez

¹⁹ B. Michalski, *Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem*, [w:] *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, red. A. Juzwenko, J. Miodek, Wrocław 2004.

²⁰ Autorem podstaw psychofizyki był niemiecki fizyk i filozof Gustav Theodor Fechner (*Elemente der Psychophysik*, 1860, gdzie psychofizyka określona jest jako „(...) eine exakte Lehre von der Beziehungen zwischen Leib und Seele”). Koncepty Fechnera wspomina Witkacy kilka razy w swoich pismach, ale nie w estetycznych, chociaż może było mu wiadome, że Fechner ogłosił również ważną pracę i w tej dziedzinie: *Vorschule der Ästhetik*, 1876, w której stworzył podstawy estetyki eksperymentalnej: wychodząc od badania percepcji i jej warunków próbował wyciągać wnioski o ogólnych prawach przeżyć estetycznych. Metoda wprawdzie po części odwrotna do witkacowskiej, bo postępująca „od dołu” „ku górze”, podczas gdy dla Witkacego to właśnie ogólna zasada Istnienia określa strukturę sztuki, ale była to metoda badająca to, czym sam się zajmował: co się dzieje w ludziach, kiedy spotykają się z estetycznymi zjawiskami. Podejście Fechnera do sztuki było formalistyczne, interesowały go nie treści, a przede wszystkim forma badanych zjawisk estetycznych, jak np. zasada jednolitego połączenia ze sobą różnorodności czy badanie intensywności odczucia (Empfindungsintensität). Bliska myśli estetycznej Witkacego jest np. sformułowana przez Fechnera zasada jednolitego połączenia wielości (Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen), gdzie jest mowa o ludzkiej potrzebie zmiany i o konieczności zwiększania różnorodności, by zapobiec uczuciu znużenia. Witkacy ujmuje ją tak: „Zasadniczym prawem sfery sztuki (...) jest nie tyle w ścisłym znaczeniu tego słowa postęp, ile ciągła zmiana form (...) ze sztuką jest jak z narkotykiem: wymagane są coraz silniejsze dawki” (*O istocie malarstwa*, dz. cyt., s. 147). W innym miejscu tej pracy pisze: „Jednym z praw zasadniczych naszej świadomości jest to, że dwa różne wrażenia czy jakiegokolwiek w ogóle jej treści nie mogą istnieć w niej jednocześnie z równą wyrazistością (...)” (tamże, s. 139), powtarzając zasadę różnicy progowej Fechnera (das Prinzip der Unterschiedsschwelle).

²¹ S.I. Witkiewicz, *Zagadnienie psychofizyczne*, oprac. B. Michalski, Warszawa 1978.

praktyka. Wyobraźmy sobie malarza, który dąży do namalowania obrazu w duchu Czystej Formy. Przedmiot, który będzie malował, nie interesuje go jako obiekt, lecz jako przez niego samego odczuty, „dotknięty” wewnątrz ciała, zobaczony w świadomości i w oku – obraz. I ten właśnie obraz, z całym kompleksem towarzyszących mu przeżyć, wrażeń zmysłowych i myślowych, będzie znajdował swą formę na obrazie – poprzez oko i rękę malarza, poprzez dotyk pędzla. Ludzie, którzy sami rysują i malują, wiedzą, że formę odczuwa się w sobie, całym ciałem, w oku i w palcach. Doświadczenie formy to swoiste, silne doznanie psychofizyczne. Uzupełnia, czy też jest bliskie temu, co Witkacy nazywał metafizycznym?

Lekcja takości

Jeśli myśleć dalej o Czystej Formie i o uczuciu metafizycznym, to przyjdzie samemu spróbować tego doświadczenia, posłużyć się lekcjami Witkacego, jego przykładami i opisami. Bez gwarancji, że uczucia na podstawie lekcji będą tymi, których doświadczał Witkacy.

To prawda, przy oglądaniu obrazów pojawia się swoiste uczucie bliskie postulatowi Witkacego, w którym przedmiotowość, anegdotyczność nie grają głównej roli. Doświadczony odbiorca obrazów prawdopodobnie je zna (prawdopodobnie, bo o tym doświadczeniu można właściwie mówić tylko w pierwszej osobie). Również uczucie metafizyczne, tak jak Witkacy o nim mówi w odniesieniu do rzeczy ostatecznych, można „sprawdzić” w doświadczeniu, w introspekcji, wedle podanych przez niego przykładów. Niektóre, jak myśl o nieskończoności, wywołują uczucie podobne do wzniosłości, pojawiające się wobec zjawisk przekraczających naszą wyobraźnię. Wzniosłość często towarzyszy sztuce. Mówi się o niej m.in. w kontekście obrazów przedstawiających dramatyczne pejzaże i przerażające ludzki wymiar żywioły natury, na które nie znajdujemy słów – na przykład obrazu Kaspera Davida Friedricha. Jest też wzniosłość w sensie postmodernistycznym, mówiąca o niewymierności dzieła sztuki. Ale Witkacemu nie chodziło ani o jakieś szczególne uczucie, ani o odczucie niewyraźności, ani o przedstawienie uczucia na obrazie, lecz o bezpośrednie, wywołane poprzez oglądanie obrazu, przeżycie, o odczucie „ja” wobec i w związku z niewymiernością.

Czy uczucie, jakie mam przy oglądaniu obrazu, jest uczuciem metafizycznym? I czy w ogóle analogia: „struktura świata – struktura sztuki” jest uprawniona? Czy przeżyta dwoistość świata odpowiada w doświadczeniu, a nie tylko jako teoretyczne równanie, przeżyciu Czystej Formy? Niepokoi skok ilościowy tej analogii. Gwiazdziste niebo, nawet nie bezpo-

średnio widziane, lecz jako symbol na obrazie czy na ekranie filmowym, nawet jako pojęcie, może wywołać we mnie uczucie, o którym mówi Witkacy. Ale konstrukcja formalna na obrazie? Wydaje się, że potrzebuję do tego dodatkowego przekonania, nastawienia, ukierunkowania świadomości, decyzji przekazanej do centrum sterowania uczuciami.

Jak działa na nas i kiedy powstaje uczucie metafizyczne, a jak działa na nas dzieło sztuki? Czy uczucie jedności „ja” istnieje w nas przez cały czas, utajone, w gotowości, jakby w „metafizycznym podnieceniu”? Czy wymaga bodźca, czy nastawienia, aby się ujawnić?

Witkacy twierdzi, że do tego uczucia można być bardziej lub mniej zdolnym albo też niezdolnym, że jego intensywność graniczyć może ze stanem ekstazy, o czym donoszą bohaterowie jego powieści i dramatów – ale czy przepowiadany zanik uczuć metafizycznych da się, inaczej niż polemicznie, potwierdzić? Jak stawiać prognozę rozwoju czy zaniku jakiegoś uczucia, sposobu odczuwania? Czy można uprawiać jego historię? W jaki sposób badać jego społeczny wymiar, jak zmierzyć zmiany zachodzące w odczuciu jedności Istnienia?

Czy obraz, powtarzając zasadę jedności w wielości, którą *per se* wyraża każda kompozycja, jest tylko jej symbolem (czyli asocjacją znaczeń w intelekcie), czy rzeczywiście miniaturą Bytu i jego przeżycia? Czy patrząc na obraz Picassa, można powiedzieć, że to „dziwne” uczucie, jakie we mnie zachodzi na jego widok, a zachodzi niewątpliwie, podobne jest, czy takie samo, jak uczucie metafizyczne i wypływa też z tego samego co ono źródła?

Oto oglądam jakiś obraz, ów „metafizycznie wyodrębniony kawałek materii”: czy przeżywam w czasie oglądania stan uczuciowy, niepokój podobny temu, jaki nachodzi mnie przy myśleniu o „wiecznej ciszy nieskończonych przestrzeni” Pascala? Nie mogę podobnego uczucia wykluczyć. Ale nie da się jednak go tak określić, jak wtedy, kiedy czuję radość czy smutek, kiedy wiem, że to odczucie radości czy smutku.

Przed obrazem doznaje się wielu uczuć, także „powszednich”, jak smutek czy radość. Przypuszczam, że jedno z nich bliskie jest temu, które miał na myśli Witkacy. To uczucie, choć nieokreślone, i jeszcze bez nazwy, pojawia się rzeczywiście: uczucie obecności, oczywistości obrazu poprzez jego kształt, formy, barwy, także przedstawienia, bez względu na rodzaj, od abstrakcji po fotografię i instalację (pasuje do niego pojęcie *takości*, którego używa w *Jedynym wyjściu*²²). Tego uczucia nie doświadczam przed każdym obrazem, także nie przed każdym obrazem Witkace-

²² „To uczucie jednakowe u wszystkich indywidualizuje się, polaryzuje się i stwarza daną formę swego wyrazu taką a nie inną: stąd »takość a nie inność«, jak mówi Izio, każdego dzieła sztuki”. Tenże, *Jedyny wyjście*, dz. cyt., s. 193. Por. też przypis 10.

go, za to wiele jego fotografii, których sam do sztuki nie zaliczał, właśnie je we mnie wywołuje. To doświadczenie ma miejsce na granicy rozumienia, między odczuwaniem a wyjaśnianiem, tak, jakby w tym odczuciu zawierało się jakieś przesłanie, może ważne, może błahe, jak zapieczętowany list, którego nie otwieram, bo obawiam się, że treść, sens znikną w interpretacji.

Pewne jest, że to uczucie wywodzi się z postrzegania, z ogarniania całości, z kontemplacji kompozycji, jej części, sposobów, jej wyjątkowości, niepowtarzalności – tak, jak pisał o nim Witkacy. Nie kieruje nim myśl – to raczej odzywa się echo obrazu w świadomości, jego echo w zmysłach, w „czuciach wewnętrznych” ciała. Jakby słyszało się bezdźwięczną pracę lustrzanych neuronów... Jest to doświadczenie wyjątkowe i Witkacy ma rację, że bez niego nie sposób rozumieć sztuki.

Dlaczego nie jestem jednak pewien analogii między uczuciem metafizycznym na widok gwiazdnych konstelacji a uczuciem metafizycznym wobec konstrukcji formalnej dzieła sztuki? Pewnie dlatego, że „konstrukcja formalna” nie jest przykładem doświadczenia, nie jest też w stanie, jako pojęcie, pomieścić wszystkich moich przeżyć ze sztuką – „konstrukcja formalna” to abstrakcja, coś, co może być, ale teraz nie jest. Uczucie natomiast jest konkretyzacją, zawsze. Odpowiedź na pytanie, czy analogia jest uprawniona, przychodzi zawsze i tylko jako odczucie przed obrazem. Albo wspomnienie o takim odczuciu przed innymi obrazami. Albo metafora, parafraza tego przeżycia w wierszu, opowiadaniu²³. Albo w tym, że poświęca mu się całą teorię.

Przed obrazem

Napięcie, uczucie przed obrazami Witkacego jest nieporównywalne z odczuciami przed obrazami na przykład Kandinskiego, Picassa czy Mondriana, przy czym nie chodzi tu o różnice stylistyczne badane w ramach warsztatu historii sztuki. Aby nazwać, opisać to uczucie, trzeba je do siebie dopuścić, przekroczyć szkolny sposób widzenia obrazu jako diagramu z gęszcem linii i strzałek, pozwolić „napięciom kierunkowym” poruszać się w głowie, w odczuciu. A następnie trzeba jeszcze przekroczyć

²³ Np. w powieści J.M. Coetzee, *Elisabeth Costello*, London 1999, s. 76: „All of us have such moments, particularly as we grow older. The knowledge we have is not abstract – ‘human beings are mortal, I am a human being, therefore I am mortal’ – but embodied. For a moment we are the knowledge. We live the impossible: we live beyond our death, look back on it, yet look back as only a dead self can. (...) For an instant, before my whole structure of knowledge collapses in panic, I am alive inside that contradiction, dead and alive at the same time.”

inny próg, inną przeszkodę: lekcję Witkacego o „treściach życiowych”. Jeśli wyniosło się z niej nakaz ignorowania znaczeń, to może to skutecznie hamować dostęp do jego obrazów. Treści są po to, powtarza ciągle Witkacy, by kierować uczuciem, odbiorem, postrzeganiem, co nie znaczy, by się nimi szczegółowo, w oderwaniu od obrazu, zajmować.

Przedmiot i treść na obrazie i poza nim to dwie różne sprawy, na tej różnicy zbudowane jest pojęcie autonomii sztuki, z którym nie ma tylu nieporozumień, co z tezą Witkacego. Do tego kręgu nieporozumień należy też jego definicja dzieła sztuki jako konstrukcji formalnej. Witkacy nie jest formalistą, nie jest konstruktywistą, dla niego nawet abstrakcyjne formy mają zawartość znaczeniową, jeśli odrzuca abstrakcję, to nie tyle jako rodzaj sztuki, co jej rozumienie jako konstrukcji form bezznaczeniowych – nie ma takich, i każdy, kto zaobserwował na sobie, jak zmysłowe jakości uzupełniane są w postrzeganiu, wie to dobrze.

Przede wszystkim nie ma kształtów zupełnie abstrakcyjnych, które by nas nie naprowadzały na jakieś dalekie choćby asocjacje z rzeczami świata poza nami [nimi?]. Nawet podział na dwie części przypomina nam ścianę czy pudełko (...) ²⁴.

W tym kontekście warto przypomnieć szeroką definicję Czystej Formy Witkacego:

Rozumiem pod tym słowem konstrukcję przestrzenną lub czasową jakichkolwiek elementów prostych lub złożonych: barw, dźwięków i kombinacji dźwięków, wyobrażeń; znaczeń słów (poezja) i tychże elementów plus działania osób na tle dowolnego, skomponowanego odp(owiednio?) wycinka świata, konstrukcją działającą samą sobą bezpośrednio, której treści życiowe: uczucia „muzyka”, rzeczy „malarstwo” itp. mają tylko znaczenie stopniowania napięć dynamicznych i kierunkowych całego dzieła ²⁵.

Wiedza o tym, w jaki sposób Witkacy rozumie pojęcia swojego systemu, jest przed jego obrazami potrzebna, może nawet nieodzowna. Nie dlatego, że dostarcza klucza do interpretacji, ale dlatego, że proponuje pewien sposób widzenia sztuki, inny od interpretacji, coś w rodzaju „oglądania” obrazu jako swoistej kompozycji muzycznej czy choreografii – to tak, jakby można było obraz „zatańczyć”...

Stojąc przed obrazem Witkacego, należy się w nim „zanurzyć” oczami, podążać za formami i kolorami, wędrować od szczegółu do całości i z powrotem. Dać się prowadzić przez treści (sic!) i przedstawienia, postaci, przedmioty, fragmenty krajobrazu czy inne rodzaje „opowieści”, jak wszechobecne w jego twórczości groteska, karykatura czy erotyzm, które

²⁴ S.I. Witkiewicz, *O istocie malarstwa*, dz. cyt., s. 136.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *O Linkem*, [w:] tenże, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 129 (tekst zrekonstruowany przez J. Deglera).

na sposób barwnego filtra w szczególny sposób nadają kierunek patrzeniu i odczuwaniu. A wtedy, w tej kontemplacji, także swojego własnego oglądania, może nastąpić to, co Witkacy jako własne doświadczenie opisuje: moment zatrzymania, zawieszenia, przerwy w czasie:

Zapomnieć o życiu, choćby było najgorsze i najwspanialsze, i trwać choć jedną sekundę w pojmowaniu nieruchomego, wolnego od wszelkiego stawania się (...) Piękna²⁶.

Jakkolwiek by to powstające w czasie oglądania uczucie nazwać – może metafizyczne – to jako doświadczenie obrazu, sztuki, jest ono czymś więcej niż nic niemówiącą systematyką kompozycji i porównywaniem z innymi obrazami innych artystów. Ale wymaga decyzji oglądającego, odwagi nawet, bo to doświadczenie możliwe jest tylko wtedy, kiedy jest moje własne, przeze mnie odczute, niepodpowiedziane przez przewodnika czy przez komentarz w słuchawkach w muzeum. Patetycznie mówiąc: spotkanie ze sobą i ze światem to sens sztuki wedle Witkacego.

Jeśli teorię Czystej Formy zobaczyć w jej szerokim znaczeniu jako konstrukcję formalną wszelakimi środkami, więc nie tylko jako teorię obrazu, to pocujemy się w niej od razu swobodniej z naszym doświadczeniem sztuki bez wyraźnych granic, sztuki między teatrem, filmem, przestrzenią, tekstem, obrazem i myślą. Wtedy odczucie Czystej Formy może być pojęciem, nazwą na wiele zjawisk w sztuce i oświetla ich znaczenie, ich mikrokosmiczny wymiar. Czyż nie jest opisem uczucia metafizycznego opowiadanie *List* Hugona von Hofmannsthal, w którym Lord Chandos pisze do filozofa Francisa Bacona o tym, jak rzeczy banalne, polewaczka, brona porzucona na polu, pies wylegujący się w słońcu, stają się nagle przedmiotami nagłego zdziwienia i dostojeństwa?

Wszystko, co jeno żyje, wszystko, co mieszka w mej pamięci, wszystko, czego się ima najzawilsza myśl moja, zda mi się nie być bez znaczenia. A zgoła własna moja o ciężałość, owa tępota panująca w mym mózgu, ma dla mnie walor; czuję nieskończone wprost przeciwieństwo w sobie i wokół siebie, które wprawia mię w zachwyty – a pośród owych ścierających się wzajem materij nie ma ni jednej, w którą nie pragnąłbym się wcielić. Zda mi się wówczas, jakoby ciało moje złożone było z samych cyfr otwierających mi wszystko. Lub też doznając uczucia, jakbyśmy byli zdolni wejść w nowy, pełen przeczuć stosunek do całego bytu, zaczęwszy myśleć sercem²⁷.

Tak myśli się przy japońskim haiku albo wideo Billa Viola, albo fotografiach Jeffa Walla, albo preparowanych fortepianach i *Ciszy* Johna

²⁶ S.I. Witkiewicz, *Formista o formizmie*, [w:] tenże, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 15.

²⁷ H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] tenże, *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. I. Wiśniewska, Warszawa 1975.

Cage'a... Teraz otworzyć się może wielka parada Czystej Formy, z wielkimi i małymi objawieniami, nawet pełnymi „treści życiowych”, ale nie w tym rzecz, bo najistotniejsze przeżycie dokonuje się w tej jednej chwili dziwnej wymiany między czasem i materią, odczuciem własnego życia i życia świata.

Jeśli Czysta Forma jest alegorią istnienia, to teoria jest jej alegorezą, jej instrukcją obsługi, przydatną tak dla widza, jak i krytyka, który na niej, wedle Witkacego, powinien analizę dzieła oprzeć. Po przestudiowaniu teorii można (trzeba) udać się na „drugą stronę”, gdzie nie ma słów i pojęć, ale jest za to nieustająca chęć, aby o tym sobie i innym opowiedzieć.

listopad 2009