

Bogdan Rogatko

"Walka o treść" Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 31-67

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGDAN ROGATKO

„WALKA O TREŚĆ” IRZYKOWSKIEGO
 JAKO POLEMKA Z PROGRAMEM ESTETYCZNYM
 S. I. WITKIEWICZA

1

Dzieje genezy *Walki o treść*¹ są dość skomplikowane. Miała ona ukazać się w druku już w r. 1922, najdalej 1923. Z jakich przyczyn to nie nastąpiło — nie wiadomo. Trudno określić też dokładnie zawartość i cel tej pierwszej redakcji dzieła; w każdym razie różni się ona w sposób zasadniczy od redakcji drugiej. Charakterystyczne, że szkice literackie, które zostały ogłoszone w r. 1922 jako fragmenty *Walki o treść*², weszły później w skład tomu *Słoń wśród porcelany*, wydanego dopiero w 1934, natomiast w drugiej redakcji znajdują się tylko trzy artykuły drukowane wcześniej na łamach czasopism³, z czego wynikałoby, że *Walka* była pomyślana jako pewna całość, nie zaś zbiór szkiców. A zbiorem szkiców na różne tematy literacko-estetyczne miała być chyba pierwsza redakcja książki. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że składałyby się na nią te artykuły, które ukazywały się z początkiem lat dwudziestych, a które później włączył Irzykowski do tomu *Słoń wśród porcelany*.

Jaki był zatem cel *Walki o treść* (a ściślej: *Treści i formy*) wydanej w roku 1929? Na ogół komentatorzy książki Irzykowskiego podkreślali,

¹ K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*. Warszawa 1929. — Dla oznaczenia tej pozycji przyjęto skrót WT. Cyfra obok wskazuje stronicę.

² *Plagiatory charakter przelomów literackich w Polsce* („Kurier Lwowski” 1922, nry 25, 31; „Naprzód” 1922, nry 26, 28; „Robotnik” 1922, nry 29, 31); *Uroki naturalizmu* („Przegląd Warszawski” 1922, nr 5).

³ *Zdobnictwo w poezji* („Museion” 1913, nry 9/10, 12) i *Metaphoritis i złota plomba* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53) — stanowiące właściwie osobną rozprawę, choć luźno związaną z tematem całości, oraz *Twórczość St. Ig. Witkiewicza* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 49) — artykuł będący ostatnim rozdziałem części trzeciej *Treści i formy*.

że była ona przede wszystkim generalną rozprawą z formizmem (pojętym szeroko jako kierunek w nowej sztuce, odznaczający się lekceważeniem treści na rzecz wartości formalnych), podstawowe jej znaczenie upatrując w podjęciu kluczowych problemów z estetyki literatury. Nie pomijali oczywiście sprawy polemiki z Witkacym, ale chyba jedyny Toeplitz zwrócił na nią baczniejszą uwagę, nazywając *Walkę* „arcydziełem literatury polemicznej”⁴ — widział w niej bowiem przede wszystkim próbę realizacji „idei mostów”. Wydaje się, że interpretacja taka nie pozbawiona jest słuszności. Dyskusja z formizmem jako szkodliwym zjawiskiem w kulturze polskiej stanowiła przedmiot licznych artykułów z tomu *Stoń wśród porcelany* — i taki właśnie był prawdopodobnie główny cel pierwszej redakcji *Walki*, która miała ukazać się w roku 1922. Ale w 1929 z a s a d n i c z y cel był już prawdopodobnie inny.

Większości artykułów Irzykowskiego poświęconych sporom wokół problemów filozoficznych i estetycznych przyświecała „idea mostów”, czyli „porozumienia myślicieli”⁵. Bowiem nie wyłącznie polemika, lecz Wielka Dyskusja na istotne tematy była ostatecznym celem kampanii kulturalnych autora *Patuby*. Niestety, ani w okresie młodopolskim, ani też w latach dwudziestych idea jego nie znalazła w środowisku intelektualistów pożądanego rezonansu. Toczyły się co najwyżej pojedyncze potyczki, przybierające często formę ataków personalnych, nie było „ciągłości dyskusji literackiej”. „Jeden mówi do sasa, drugi do lasa; nie wiedzą o sobie wzajemnie, [...] lekceważą się wzajemnie, odkrywają niepotrzebnie Ameryki” — skarżył się Irzykowski i z goryczą konstatował: „Samotność myślicieli w Polsce jest wielka” (WT V). Jeszcze jedną, obliczoną na większą skalę próbą przełamania takiego stanu rzeczy miała być właśnie *Walka*: nie tylko jako poważny głos w dyskusji z Witkacym, ale także jako przykład uczciwej polemiki, której celem nie jest tendencyjne skompromitowanie poglądów przeciwnika, lecz krytyczna ich interpretacja oraz wysunięcie własnych propozycji:

Zaprzagnąłem dać samotnikom zachęcające upomnienie, że nie ma myśli tak osamotnionej, do której by jednak kiedyś druga myśl nie dotarła, aby ją przeświecić, wziąć ze sobą lub odrzucić. [WT VI]

2

Interpretacja poglądów estetycznych Witkacego nasuwała zawsze wiele trudności. Pomijając już fakt, że nie zostały one nigdzie sformułowane

⁴ K. T. Toeplitz, „Dziesiąta muza” K. Irzykowskiego. „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1955, nr 1/2.

⁵ *Ibidem*, s. 209.

w sposób systematyczny, zasadniczym powodem były pewne istotne sprzeczności, z którymi badacze nie umieli sobie poradzić. Dopiero w ostatnich czasach zwrócono uwagę, że sprzeczności te nie płyną z braku konsekwencji, ale stanowią podstawowe antynomie systemu Witkacowskiego, których przyczyn należy szukać poza zagadnieniami estetycznymi⁶. W latach dwudziestych wskazywano, nie wglębiając się w skomplikowany gąszcz rozważań autora *Teatru*, tylko na sprzeczności jego założeń teoretycznych i praktyki dramaturgicznej, co prowadziło do wniosku o wysoce spekulatywnym i nierealnym charakterze teorii Czystej Formy⁷. Pierwszą na większą skalę interpretacją tego systemu była dopiero *Walka*⁸, choć i ona w zasadniczej linii nie odbiegała od dotychczasowych sposobów ujęcia. Niemniej — lekceważona, a nawet wyśmiewana teoria Czystej Formy po raz pierwszy doczekała się tak wnikliwego stosunkowo i obszernego omówienia.

Irzykowski, podobnie jak inni interpretatorzy, nie dostrzegał jej metafizycznego punktu wyjścia. Nie mógł oczywiście widzieć metafizycznego charakteru Witkacowskiej koncepcji sztuki, ale poświęcając mu zbyt mało uwagi, należycie go nie wyjaśnił. Doszedł więc do wniosku, że autor *Nowych form w malarstwie* w toku swych rozważań oddala się od poglądów skrajnie formistycznych, określonych przez Irzykowskiego jako

⁶ Np. J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*. „Dialog” 1959, nr 12; 1960, nr 1. — K. Pużyna, *Witkacy*. Jw., 1961, nr 8. Przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1962. — A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. „Dialog” 1965, nr 12.

⁷ Nieliczni, którzy nawet starali się nie odrzucać z góry koncepcji estetycznych Witkiewicza, wysuwali zarzuty bardziej szczegółowe: J. Kurek (*Przeciwko teorii teatru St. Ign. Witkiewicza*. „Życie Teatru” 1925, nr 38/39), J. Brzękowski (*Teoria Czystej Formy*. „Głos Zakopiański” 1925, nr 29), T. Peiper (*St. Ign. Witkiewicz: „Teatr”*. „Zwrotnica” 1923, nr 6).

⁸ *Walka o treść* nie była jednak pierwszą próbą polemiki Irzykowskiego z Witkacym. Dzieje tej polemiki sięgają artykułu *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej* („Scena Polska” 1923, nry 4—6), gdzie Irzykowski wysunął tezę o tym, że Witkacy „doprowadził do absurdu potencjalny już od dawna formizm polski”. Wywołało to gwałtowną reakcję autora *Teatru* (*Krytyka artykułu K. Irzykowskiego pt. „Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej”*. „Ekran i Scena” 1924, nry 3—6), który podkreślił oryginalność swego systemu estetycznego: „Teoria moja (do której w zasadniczych liniach doszedłem już 20 lat temu w stosunku do malarstwa) mało ma wyznawców między formistami, mimo pewnych podobieństw [...]. Jestem prawie zupełnie osamotniony i nie widzę, czyje to nieokreślone dążenia miałbym skryształizować” (nr 4, s. 8). Z kolei Irzykowski zamieścił w tym samym piśmie (nry 7—9) replikę *W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi*. Pisał tam m. in.: „Wszystkie teoretyczne dzieła Witkacego przeczytałem gruntownie; aby w nie wniknąć, sam próbowałem na ten czas być formistą. Wiem bardzo dobrze, w którym punkcie wałek formizmu Witkacego się kończy, wiem też, gdzie i kiedy poczynił ustępstwa, i znam granicę, przez którą on sam nigdy nie przejdzie” (nr 8/9, s. 9).

„arceksperyment” (polegać on miał na dążeniu do uzyskania doskonałej formy, która powinna być w dziele sztuki jedynym przedmiotem wrażeń estetycznych), gdyż forma miała być dla niego „tylko pseudonimem dla jakiegoś x , generalnego sekretu sztuki w ogóle” (WT 84). Owo x to prawdopodobnie idea formalna, która „ma nadawać ład temu chaosowi [tj. chaosowi elementów konstrukcyjnych] i być jego racją bytu, ona jest głównym sekretem formy” (WT 88—89). Z kolei źródłem tej idei jest „jakieś »uczucie metafizyczne«” (WT 89). Nie wiedział jednak Irzykowski, na czym ma ono polegać.

Fakt, że Witkacy oparł się na metafizyce, wydał się zatem autorowi *Walki* nieudaną próbą nadania teorii Czystej Formy jakiejś racji bytu w celu ominięcia konsekwencji tej teorii, która musiałaby, zgodnie z logiką, doprowadzić do uznania „wrażenia” za „główny” regulator i sens tego eksperymentu [tj. Czystej Formy]⁹.

W istocie sprawa wyglądała zupełnie inaczej: teoria Czystej Formy była próbą podporządkowania estetyki formistycznej — metafizycznej koncepcji sztuki. Ponieważ rzecz ta nie została dotąd należycie wyjaśniona, wypada zająć się nią tu bliżej.

Aby zrozumieć, na czym polega „uczucie metafizyczne”, trzeba zastanowić się najpierw, w jaki sposób określał Witkacy „niepokój metafizyczny”. Mimo braku precyzyjnych definicji można jednak powiedzieć, że płynie on, według Witkacego, z poczucia transcendentnej samotności:

Ogrom świata i on [tj. Genezyp] metafizycznie samotny [...] — bez możliwości porozumienia się [...] — mimo wszystko w poczuciu samotności tej była jakaś bolesna rozkosz. I w tej samej chwili uczuł się małym w nieskończonej płatańcinie wszechświata [...] ¹⁰.

Według sformułowanej przez Witkacego zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej każde wyższe Istnienie (tzn. człowiek) ma świadomość swej tożsamości, czyli że jest sobą i tylko sobą, z czego wynika poczucie jedności w wielości swych stanów psychicznych („jakości występujących w naszym trwaniu”), ale także własnej jedności w wielości Istnień Poszczególnych. Wyższe Istnienie zatem samo dla siebie stanowi wartość, lecz właśnie za cenę swojej samotności. Samotność byłaby więc nieodłącznym atrybutem istnienia człowieka, a uczucie jedności w wielości

⁹ Według Irzykowskiego bowiem twórczość określona jako „eksperyment Czystej Formy, to znaczy formy najsilniejszej, innych motywów nad chęć wywierania mocnych wrażeń mieć nie może i nie powinna” (WT 99). Ale Witkacy, zwolennik arystokratycznego charakteru sztuki, od „polowania na wrażenie” konsekwentnie stronił (zob. WT 80, 81).

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *Nienasylenie*. Cz. 1. Warszawa 1930, s. 57.

swych stanów psychicznych, nazywane przez Witkacego uczuciem metafizycznym, równoznaczne ze świadomością jej konieczności ¹¹.

Tak zawiły wywód filozoficzny można by przedstawić bardziej przejrzysto w formie graficznej, posługując się terminologią Witkacego:

niepokój metafizyczny (uczucie samotności, czyli uczucie swojej jedności w wielości Istnień Poszczególnych)	+uczucie metafizyczne (uczucie jedności w wielości swych stanów psychicznych)	= tajemnica Istnienia (dziwność Istnienia)
---	---	---

Niepokoju metafizycznego nie można więc utożsamiać z uczuciem metafizycznym. Punktem wyjścia twórczości artystycznej jest niepokój metafizyczny — uważał Witkacy — jednak dzieło sztuki, będąc wyrazem uczucia metafizycznego, stanowi manifestację konieczności transcendentnej samotności (nie zaś jej przezwycięzenie).

Twórczość artystyczna jest bezpośrednim potwierdzeniem prawa samotności jako tego, za cenę czego istnienie w ogóle jest możliwe, i to potwierdzeniem nie tylko dla siebie, ale i dla innych Istnień Poszczególnych, tak jak ono samotnych; jest potwierdzeniem Istnienia w jego metafizycznej okropności, a nie usprawiedliwieniem tej okropności przez stworzenie systemu pojęć łagodzących, jak to jest w religii, lub systemu pojęć wskazującego rozumowo konieczność takiego a nie innego stanu rzeczy dla Całości Istnienia, jak to ma miejsce w filozofii. [NF 13—14 ¹²; podkreślenie B. R.]

Nie dziwny się jednak specjalnie Irzykowskiemu, że nie zwrócił na powyższe sprawy uwagi. Sam Witkacy bowiem wprowadzał swych polemistów w błąd. Atakowany za metafizyczne podejście do sztuki (głównie przez formistów, np. Chwistka, który twierdził, że wprowadzanie metafizyki do zagadnień estetycznych jest tylko niepotrzebnym ich komplikowaniem), gotów był iść na kompromis:

¹¹ Podobną, w pewnym stopniu, interpretację filozoficznych poglądów Witkacego przeprowadził po raz pierwszy S. Szuman (*Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce. O twórczości St. I. Witkiewicza*. „Przegląd Współczesny” 1931, nr 110), który nie przedstawiając zresztą i nie wyjaśniając ich dokładnie, określił istotę Witkacowskiej koncepcji jako antytezę panteizmu: „Jażń [według Witkacego] odczuwa przede wszystkim swe pokorne osamotnienie, swą izolację we wszechświecie, a nie harmonię i jedność wszechświata”. Bardziej wnikliwie potraktowana została ta sprawa w jednej z najnowszych prac o filozofii Witkacego: K. Pomian, *Filozofia Witkacego* („Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3), w której autor zwrócił uwagę na podwójny aspekt w ujęciu Witkiewicza problemu istnienia, polegający na spojrzeniu na ten problem od zewnątrz i od wewnątrz. Określają to właśnie, wyodrębnione przez nas, dwa pojęcia: „niepokój metafizyczny” i „uczucie metafizyczne”.

¹² Tak oznaczamy lokalizację cytatów z: S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa 1919. — Oprócz tego zastosowano następujące skróty dla prac Witkacego: SE = *Szkice estetyczne*. Kraków 1922; T = *Teatr*. Kraków 1923. Cyfra przy skrótach wskazuje stronicę.

Jeżelibyśmy zgodzili się na to, że istotą dzieła sztuki jest Czysta Forma, moglibyśmy się nie sprzeczać o filozoficzną [tj. metafizyczną] stronę problemu. Dowodu absolutnego na to, że Sztuka jest wyrazem jedności osobowości, nie ma. [T 195]

A w polemice z Watem dodawał:

Zaznaczam, że stworzyłem system pojęć [...], który opierając się *au fond* o mój pogląd filozoficzny, daje się stosować w praktyce w sposób zupełnie od niego niezależny. [...]

W mojej definicji Czystej Formy jako konstrukcji elementów, działającej bezpośrednio i wywołującej estetyczne zadowolenie, jako scalowanie wielości ich w jedność, nie ma nic „metafizycznego”. [T 270]

W oderwaniu od metafizyki omawiał też pojęcie Czystej Formy Irzykowski. Dziwił się zatem, dlaczego autor *Teatru* kładł nacisk na „czystość” formy, czyli na jej odizolowanie „od życia”, skoro w innym miejscu stwierdzał, że „życie” należy do treści, i skoro dla celów teoretycznych te dwa „czynniki” dzieła od siebie oddzielił. Podobne postawienie sprawy było więc niekonsekwencją. Ustrzegł się tego Croce, również teoretyk formy, który nie wdawał się niepotrzebnie w nieistotny problem czystości formy. Ale Croce miał ambicje teoretyczne — Witkacemu to nie wystarczało: „jako artysta czynny musi czegoś chcieć i nie może wytrzymać w ramiarskiej atmosferze *à la Croce*” (WT 84). Czystą Formę należy więc rozumieć — uważał Irzykowski — jako postulat zdradzający antypatię Witkacego do naturalizmu i w ogóle wszystkich kierunków artystycznych „życiowo” traktujących sztukę.

Zastanówmy się w tym miejscu, w jaki sposób funkcjonuje w systemie estetycznym Witkacego tradycyjna para pojęć „treści” i „formy”. Formę określa Witkacy jako konstrukcję scalającą poszczególne elementy dzieła („forma” ma tu więc znaczenie dodatnie). O ile forma przedmiotów, najogólniej mówiąc, użytkowych służy różnym „życiowym” celom (np. forma obiektu architektonicznego, scalając wielość elementów danego materiału, służy przede wszystkim celom budowlanym), o tyle forma estetyczna, tzn. forma dzieła sztuki, służy stworzeniu „piękna artystycznego” (pięknem natomiast nazywa Witkacy cechę jedności w wielości). Pojęcie zaś Czystej Formy w węższym znaczeniu trzeba rozumieć jako ideał konstrukcji elementów wyabstrahowanych (w granicach możliwości) z „życiowej treści”. W znaczeniu rozszerzonym określa ono schemat jedności elementów w ich wielości, potencjalnie zawarty w dziele. Nie jest to zupełnie ścisłe, gdyż formę definiuje Witkacy jako układ tych elementów, ale, jak niżej stwierdzimy, dzieło sztuki stanowi według niego jedność formy i treści, z prymatem tej pierwszej, więc dla wyraźnego zaznaczenia tego prymatu można schemat jedności treści i formy nazwać Czystą Formą („czystą” — w znaczeniu „idealnej”, tj. nie rzeczowywistej, abstrakcji elementów konstrukcji).

Pojęcia „treść” Witkacy używa czasem wymiennie z pojęciem „idei sztuki”, określanej albo jako uczucie metafizyczne, albo też jako idea „czysto formalna”. Polemizując z Kleinerem na marginesie jego uwag o koncepcji Czystej Formy, uchyla się jednak od położenia znaku równości między pojęciem „treści” dzieła a uczuciem metafizycznym, bowiem: stosunek między Czystą Formą a uczuciem metafizycznym nie jest taki sam jak między znakiem a znaczeniem lub „między znaczeniem [...] a odpowiednikiem (względnie definicją pojęcia w przypadku pojęć oderwanych, nie posiadających rzeczywistych odpowiedników)” (T 203).

Częściej, choć również niezbyt chętnie, używa tego pojęcia na określenie elementów „życiowych” w dziele sztuki, czyli elementów odbijających rzeczywistość realną. (W tym tylko znaczeniu będziemy używać w toku dalszych rozważań pojęcia „treści”.) Tak rozumiana treść jest według Witkacego nieistotna, ale konieczna w dziele sztuki. Dlaczego jest ona jednak konieczna, czyli dlaczego niemożliwa jest „czystość” elementów konstrukcji? Po prostu dlatego, że artysta to człowiek „z krwi i kości”, a nie „czysty duch”, który byłby zdolny sam z siebie tworzyć elementy całkowicie abstrakcyjne (SE 11), wobec czego treść inspirowana przez uczucia życiowe i wyobrażenia autora zawsze w jakiś sposób dotyczy realnej rzeczywistości. Elementy dzieła sztuki nie są istotne jako treść „życiowa”, podkreślał Witkacy, lecz rola ich jest „czysto artystyczna” (a nie estetyczna!), tzn. stanowią konieczne składniki takiej a nie innej konstrukcji. I w tym sensie można mówić o „absolutnej jedności” formy i treści (NF 14), z prymatem, dodajmy, tej pierwszej, jako czynnika scalającego wielość elementów, a więc najbardziej istotnego ze względu na ideę jedności leżącą u podstawy uczucia metafizycznego.

Sprawa treści będzie jednak dopóty niezrozumiała, dopóki nie przyjrzymy się bliżej, w jaki sposób określa Witkacy proces twórczy i proces odbiorczy dzieła sztuki. Warunkiem powstania dzieła sztuki jest, zdaniem Witkacego, intensywność poczucia tożsamości swego „ja” i jednocześnie bogactwo „uczuć życiowych i wyobrażeń”. W wypadku oddziaływania tylko tego pierwszego czynnika „Powstanie coś, co zaledwie dziełem sztuki nazwać będzie można” (NF 18), będzie bowiem ono wyrazem uczucia metafizycznego szcątkowego, jako manifestacja jedności bez wielości. Gdy natomiast zajdzie wypadek odwrotny, dzieło będzie czymś „pozbawionym jednolitości, mimo komplikacji” (NF 18), będzie zatem pozbawione formy. Ubóstwo sfery „uczuć i wyobrażeń” można co prawda „nadrobić” intelektem, tzn. sztucznie niejako stworzyć komplikację elementów „życiowych”.

Jednak zawiłość ta, czyli stopień wielości, która we wrażeniu artystycznym w jedność ma być skalowana, nie będzie przez nas pojęta jako jedność bez-

pośrednio, tylko wprzód intelektualnie zrozumiana i jako taka nie zdoła w nas bezpośrednio wywołać metafizycznego uczucia. [NF 19]

Innymi słowy, będzie to dzieło zrobione nieszczerze, „udana lichota”, „wymyśl na zimno” (SE 109). Pojęcie „bezpośredniości” (z punktu widzenia procesu twórczego) utożsamia się bowiem w teorii Witkacego z pojęciem „szczerości”. Należy je rozumieć jako autentyczność uczuć życiowych i wyobrażeń, których wyrazem w dziele jest treść — uczuć i wyobrażeń właściwych danej osobowości twórczej — oraz jako autentyczne poczucie jedności. W przeciwnym razie mielibyśmy do czynienia z dziełem sprzecznym z istotą Sztuki, będącej manifestacją bogactwa psychiki danej indywidualnej twórczej, świadomej jednocześnie swej tożsamości.

Intelektowi wyznaczył Witkacy „tylko rolę pomocniczą: może [on] kontrolować wykonanie spontanicznie powstałej koncepcji” (NF 36). Proces twórczy składa się bowiem z dwóch zasadniczych etapów: powstania koncepcji oraz powstania samego przedmiotu artystycznego (Witkacy nazywał to „stawaniem się zewnętrznym” koncepcji (NF 31)). Używał też czasem pojęcia „pierwsza koncepcja”; niezależnie od rodzaju sztuki

musi [ona] mieć charakter przestrzenny, ponieważ nie możemy sobie wyobrazić ani pomyśleć wyobrażenia jednoczesnego całego kompleksu czasowego. Chyba że mamy do czynienia z improwizacją, czyli doczepianiem jednych kawałków do drugich. Ale tak powstałe dzieło nie może mieć tego stopnia konstruktywności, co rzecz skonsolidowana z formalnej mgławicy, danej u podstawy jako potencjalna całość¹³.

Chodzi o to, czy akt powstania koncepcji należy utożsamiać z powstaniem „pierwszej koncepcji” jako „koncepcji pierwotnej” (bo i tego pojęcia Witkacy używa), czy też są to dwa różne etapy procesu twórczego. Wydaje się, że pojęcie „koncepcji” w dziele sztuki należy rozumieć jako wizję Czystej Formy, i to w dwóch znaczeniach: 1) jako wstępny i podstawowy etap procesu twórczego; 2) jako tę ostateczną wizję Czystej Formy, zawartą w gotowej już konstrukcji elementów treściowych, którą nazywamy dziełem sztuki. Wizja ostateczna nie zawsze pokrywa się z pierwotną wizją artysty, czyli pierwszą koncepcją; zmianę pierwszej koncepcji w trakcie jej realizacji dokonuje już intelekt artysty, ale spontanicznie powstała pierwsza koncepcja jest podstawowym warunkiem stworzenia dzieła sztuki i dlatego rolę intelektu nazywa autor *Nowych form* rolą pomocniczą.

Jak jednak rozumieć stwierdzenie Witkacego, że „pierwsza koncepcja musi mieć charakter przestrzenny”¹⁴. Chyba właśnie tak, iż jest ona

¹³ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*. [Warszawa] 1932, s. 20.

¹⁴ *Ibidem*.

wizją Czystej Formy, której jako abstrakcyjnego schematu elementów — nie sposób oczywiście wyobrazić sobie inaczej jak przestrzennie. Dodajmy, że wizja ta nie ma charakteru *par excellence* wzrokowego ze względu na abstrakcyjność elementów intencjonalnej konstrukcji, chociaż w *Szkicach* Witkacy stwierdzał, iż proces powstawania dzieła jest jednolity, tzn. wizja Czystej Formy niejako „od razu” przybiera konkretny kształt (SE 84). Koncepcję dzieła sztuki w rozumieniu Witkiewicza można więc nazywać ogólnie wizją Czystej Formy (*resp.* pierwotną wizją artysty).

Autor *Nowych form* główną uwagę przywiązywał właśnie do tego pierwszego etapu powstawania dzieła (etap drugi, niejako rzemieślniczy, to utrwalenie w danym tworzywie koncepcji), gdyż powstawanie koncepcji jest intensywnym przeżywaniem uczucia metafizycznego. Najistotniejszym jednak przeżyciem artystycznym ma być „przeżywanie siebie w jedności ze swoim dziełem”, które w pełni wystąpić może dopiero dzięki percepcji własnego dzieła. „Dlatego, o ile artysta prawdziwie jest zadowolony ze swojej pracy i ma czyste artystyczne sumienie, nie ma szczęśliwszego od niego człowieka” — stwierdzał Witkacy (NF 32). Dzieło bowiem jest dla twórcy zobiektywizowanym (poprzez utrwalenie wizji Czystej Formy w danym tworzywie) potwierdzeniem własnej jedności w wielości swych stanów psychicznych.

Proces odbiorczy określał natomiast Witkacy jako „przeżywanie jedności swojej istoty” pod „wrażeniem artystycznym”, jakie wywiera na nas „obiektywne dzieło” (NF 31). Przebiega on podobnie do procesu twórczego, ale w innym kierunku (od Czystej Formy do uczucia metafizycznego)

i z tą różnicą, że już stworzona jedność elementów jakościowych nie będzie musiała być koniecznie spolaryzowana w ten a nie inny sposób w sferze jego intelektu i uczuć życiowych, tylko może bezpośrednio wywołać w nim metafizyczne uczucie. [NF 18]

Ostatnia wypowiedź nie jest zbyt jasna. Prawdopodobnie należy ją rozumieć w ten sposób, że poprzez percepcję dzieła, które stanowi konstrukcję elementów sprawiającą wrażenie jedności w wielości, „dochodzimy” do wizji Czystej Formy, a ta z kolei wywołuje uczucie metafizyczne, uświadamiając nam jedność w wielości naszych uczuć i wyobrażeń.

Z punktu widzenia procesu twórczego konieczność treści, która, jak wyżej stwierdziliśmy, jest odbiciem autentycznych uczuć i wyobrażeń artysty, nie ulega zatem żadnej wątpliwości; a nawet — im bogatsza będzie zawartość treściowa danego dzieła (przy założeniu, że stanowi ono doskonałą jedność), tym większą będzie posiadało wartość. Oczywiście staje się również istotna rola treści w dziele sztuki: nie jako „znaku” dla rzeczywistości empirycznej, ale jako „materiału” do stworzenia utrwalo-

nej w danym tworzywie Czystej Formy, dzięki której manifestuje artysta bogatą i świadomą swą tożsamością osobowość. Nie ma tu więc owej zarzucanej przez Irzykowskiego niekonsekwencji. Autor *Walki* błędnie bowiem interpretuje wyjaśnione wyżej pojęcie Czystej Formy, uważając, że oznacza ono „realne” wyabstrahowanie formy dzieła możliwie ze wszystkich treści „życiowych”. W rezultacie uchodzi jego uwagi sprawa pierwotnej wizji artysty i dlatego ma poważne kłopoty ze zrozumieniem Witkacowskiej teorii procesu twórczego. Dostrzega w niej znów niekonsekwencję: bo z jednej strony autor *Nowych form* zdaje się postulować konieczność „nastawienia się” twórców na doskonalenie formy, z drugiej strony dowodzi, że akt twórczy nie jest aktem świadomym, ale że dzieło powstaje w natchnieniu pod wpływem szczerego impulsu, tzn. że, jak dowcipnie Irzykowski określa, artysta jest „czymś w rodzaju pszczoły lub jedwabnika”, który w nieświadomości „wypszczela z siebie [czyli: z głębin „swych bebeczków”] formę” (WT 113), lecz jednocześnie będąc sam dla siebie krytykiem, tworzy ją świadomie. Takie postawienie sprawy przez Witkacego uważa oczywiście Irzykowski za absurdalne, ponieważ sprowadza się ono do tego, że w akcie twórczym miałyby powstawać

forma nie zamierzona, [...] wychodząca z intuicji [...], więc ta, o której poeta nic nie wie, która jest mową duchów polaryzującą się przez jego pióro jako przez medium. [WT 114]

Sprawa, jak wyżej wykazaliśmy, przedstawiała się zgoła inaczej. Witkacy podkreślał, że pierwotna wizja artysty musi towarzyszyć całemu procesowi twórczemu; nieświadomione może być chyba tylko metafizyczne źródło owej wizji i metafizyczny charakter sztuki. Tzn. dzieło Czystej Formy może powstać dzięki „głęboko zakorzenionemu w duszach ludzkich instynktowi formalnemu” (T 156), czyli poczuciu własnej jedności, właściwemu zwłaszcza osobnikom o silniejszej indywidualności, mimo naturalistycznych np. założeń twórczych (SE 30). I tylko w tym sensie należy mówić o możliwości nieświadomego stworzenia dzieła sztuki.

Najwięcej kłopotu sprawiała samemu Witkacemu sprawa deformacji. I tu Irzykowski nie był daleki od prawdy, gdy pisał, że autor *Teatru* postuluje „realną” czystość formy w dziele sztuki i że właśnie owemu odizolowanemu od treści „życiowych” mają służyć deformacje. Sprawa ta związana jest z kwestią odbioru sztuki.

W dawnych czasach (tzn. we wczesnej starożytności i wiekach średnich) — twierdził Witkiewicz — „Czysta Forma stanowiła jedność z pochodzącą z wyobrażeń religijnych metafizyczną treścią” (T 25). Inaczej mówiąc, funkcja elementów treściowych jako czynników artystycznych pokrywała się z funkcją tych elementów jako czynników odzwierciedla-

jących metafizyczne uczucia i wyobrażenia artysty. Podobna treść nie odrywała widza czy słuchacza od głównego celu sztuki w sferę czysto „życiowych” problemów; przeciwnie, kierowała jego uwagę ku tajemniczości Istnienia, a więc ku najistotniejszym sprawom bytu, pomagając dostrzec zawartą w dziele jedność w wielości i w rezultacie doprowadzając do podstawowego uczucia — uczucia jedności osobowości. Nawet sztuka renesansowa, przynajmniej w swych początkach (Witkacy miał na myśli obrazy Botticellego i Tycjana), wykazywała jeszcze ową jedność Czystej Formy i treści; wprawdzie treść była już bardziej „życiowa”, ale życie „samo w sobie” przedstawiało się ówczesnym ludziom jako pełne tajemnic. Czy i jak zatem możliwa jest taka jedność w sztuce doby obecnej, kiedy rzeczywistość realna doszczętnie strywializowała się, religia wymarła, a filozofia metafizyczna chyli się ku upadkowi? Za cenę deformacji — odpowiadał autor *Teatru* — bo tylko w ten sposób współczesny artysta może „wyrazić swoje poczucie dziwności Istnienia i w drugich to poczucie wywołać” (T 20). Nie należy oczywiście tłumaczyć zjawiska deformacji jako świadomego (wykalkulowanego) przedsięwzięcia artystów, którzy doszli do wniosku, że inaczej nie stworzą w obecnych czasach dzieła sztuki. Jest ono wyrazem, twierdził Witkacy, skomplikowania się ich psychiki.

Teza ta, zgodnie z metafizyczną koncepcją sztuki i scharakteryzowanym powyżej procesem twórczym jako aktem spontanicznym, prowadzi do wniosku, że deformacje są wyrazem jakichś irracjonalnych uczuć i wyobrażeń artystów, którzy uciekają od strywializowanego z biegiem czasu świata obiektywnego w sferę rzeczywistości, powiedzielibyśmy, nadrealnej (odbiegającej daleko od utartych wyobrażeń o życiu). Witkacy cofa się jednak przed takim postawieniem sprawy — ze sfery treści woli przejść w sferę formy, tłumacząc deformacje jako zabiegi czysto konstrukcyjne, stosowane w celu skomplikowania i urozmaicenia kompozycji¹⁵.

aby nadać, ograniczonej w zakresie komplikacji i przewrotności [...], kompozycji form nowe wartości, musieli oni [tj. artyści] właśnie zwrócić się w kierunku komplikacji i urozmaicenia napięć kierunkowych, która to sfera dawnych mistrzów nie była należycie wyczerpana. [SE 74]

I nieco dalej:

Komplikacja kompozycji [...] może iść tylko do pewnych granic, poza którymi będziemy mieli tylko chaos [...]. Właśnie szukanie sposobów urozmaicenia kompozycji, przy stosunkowo wielkiej prostocie, jest tym, co zmusza do „deformacji” [...]. [SE 75]

¹⁵ Tutaj w sposób bardzo wyraźny rozmija się Witkacy z teoriami ekspresjonistów, a także nadrealistów (zob. M e n c w e l, *op. cit.*, s. 94).

Zatem dążenie do nowości, oryginalności miałyby usprawiedliwiać zjawisko deformacji? Tak jednak rzecz ujmując, zaprzeczałby Witkiewicz postulatowi spontaniczności procesu twórczego — uznawałby bowiem konieczność celowego eksperymentowania.

Trudno odpowiedzieć definitywnie na pytanie, w jakiej mierze uważał Witkacy deformacje za przejaw skomplikowania się psychiki artystów, a w jakiej zaś mierze za celowy eksperyment formalny. Co prawda usiłował te dwie sprawy ze sobą połączyć: skomplikowanej psychice współczesnego człowieka (zarówno twórcy jak i odbiorcy) — twierdził — nie odpowiadają już formy spokojne, „zrównoważone”, zachodzi więc potrzeba maksymalnego ich skomplikowania, które można uzyskać tylko przy pomocy zabiegów deformacyjnych. Podobne postawienie sprawy sugeruje jednak, że w procesie twórczym dużo większą rolę odegrać musi intelekt niż sfera uczuć i wyobrażeń¹⁶ oraz że chodzi tu przede wszystkim o uzyskanie oryginalnych efektów, a nie o jedność w wielości. W każdym razie postulat: „im mniej treści, tym lepiej”, w stosunku do sztuki współczesnej miał oznaczać ucieczkę od treści naturalistycznych, gdyż rozbieżność między trywialnością treści odzwierciedlającej pozbawiony tajemnic świat realny a metafizycznym charakterem sztuki byłaby po prostu zbyt rażąca i utrudniałaby w rezultacie skupienie się na głównym celu sztuki. W przypadku deformacji natomiast musimy nawet mimo woli oddalić się od trywialności „normalnego” życia¹⁷.

Szeroko pojęty antynaturalizm estetycznego programu Witkacego, podkreślany w *Walce*, jest wobec powyższego oczywisty, ale inaczej — jak widzieliśmy — należy go argumentować.

Jednym z centralnych zagadnień każdego systemu estetycznego jest sprawa wartościowania. Witkacy nie poświęca jej jednak zbyt wiele uwagi. Wynika to stąd, że według niego istnienie odbiorcy nie stanowi warunku koniecznego dla istnienia sztuki. Ujmując rzecz skrajnie, można by powiedzieć, że artysta nie tworzy dzieł dla odbiorcy, że wystarczy mu własne zadowolenie towarzyszące powstawaniu dzieła i jego percepcji. Nawet najpełniejsze szczęście doznawane przez odbiorcę nie będzie nigdy równe szczęściu, jakiego doznaje twórca percypujący własny utwór, nigdy bowiem abstrakcyjna jedność w wielkości wyrażona przez dzieło nie

¹⁶ Sprawa godna uwagi, nie tutaj jednak miejsce na jej bliższe zbadanie. Znaczący tylko, że wnikliwy teoretyk formizmu, K. Winkler (*Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*. Kraków 1921, s. 88, 89), zarzucał malarstwu Witkacego zbyt daleko idące wyrafinowanie intelektualne.

¹⁷ Cenna wydaje się tutaj uwaga Kłossowicza (*op. cit.* (1959, nr 12), s. 87), który spostrzegł, że deformacja jest dla Witkiewicza przede wszystkim „elementem niezbędnym dla stworzenia w dramacie nowej meta-rzeczywistości”.

będzie całkowicie tożsama z jednością osobowości odbiorcy, nigdy więc nie może on „przeżyć siebie w jedności ze swym dziełem”. Ideałem byłoby zatem — uważał autor *Nowych form* — aby każdy człowiek mógł zostać artystą; społeczeństwo takie można by uznać za najszczęśliwsze we właściwym tego słowa, metafizycznym sensie.

Z punktu widzenia artysty sprawa wartościowania rzeczywiście wydaje się nieistotna: dzieło powstałe pod wpływem szczerego impulsu twórczego — przy założeniu, iż dany artysta posiada talent — powinno go w pełni zadowolić, niezależnie od tego, czy „podoba się” ono innym ludziom. Pod tym względem miał Irzykowski na pewno dużo racji, gdy stwierdzał dowcipnie: „Tkwiąc w świecie formy zesłanej z metafizycznego nieba, nie chce i nie umie wyjść poza wygodny impresjonistyczny subiektywizm” (WT 100). Uznając za kryterium oceny intensywność zadowolenia metafizycznego, Witkacy rzeczywiście neguje możliwość istnienia jakiegoś obiektywnego kryterium oceny, ponieważ różna jest psychika poszczególnych Istnień, i dzieło, które dla jednego może stanowić zbyt skomplikowaną jedność w wielości, dla drugiego może być jednością w wielości za mało skomplikowaną. Ale dostrzegł także, nie lekceważąc zupełnie sprawy odbiorcy, możliwość ponadindywidualnych kryteriów oceny.

Sztuka była, jest i będzie najbardziej osobistym wytworem ludzkim i może być tylko na podstawie podobieństwa ludzi jednej epoki i sfery [tzn. podobieństwa psychiki] narzucona małym grupom, a następnie przez nie szerszym warstwom społecznym, przy czym w drugim tym procesie istotne zrozumienie dzieł odgrywa często znikomą rolę, głównie zaś działa snobizm [...]. [T 205]

Uznawał zatem możliwość wystąpienia podobnych wrażeń estetycznych u wielu ludzi, widząc rolę krytyki artystycznej w narzucaniu pewnych „gustów estetycznych” szerszym rzeszom publiczności. Zawsze lepsze — zdawał się sądzić Witkacy — nawet sztucznie wytworzone zadowolenie estetyczne niż niewłaściwa reakcja na dzieło sztuki.

3

Irzykowski krytykując teorię Czystej Formy miał oczywiście na myśli przede wszystkim estetykę literatury. Zarzucał więc Witkacemu malarzkie lub muzyczne traktowanie formy utworu literackiego. Było to znów nieporozumienie.

Prawda, że malarstwo stanowiło punkt wyjścia dla teorii Czystej Formy, ale konsekwencje tego były nieco inne, niż myślał autor *Walki*. Wrażenie podobieństwa w traktowaniu konstrukcji malarskiej i literackiej wynikało z tego, że Witkacy zarówno kształty przedmiotów na obrazie jak znaczenia słów np. w wierszu (czy działaniu w teatrze) uważał za

elementy artystyczne, czyli istotną ich rolę upatrywał w stwarzaniu intencjonalnego (w sensie: realnie „niewidocznego”) schematu konstrukcji elementów, który można sobie wyobrazić wyłącznie przestrzennie, ale który przedstawić (poza konkretnym kształtem dzieła) można tylko w dalekim przybliżeniu. Bezpośrednie natomiast oddziaływanie „konstrukcji” utworu poetyckiego czy teatralnego należy rozumieć jako „dochodzenie” odbiorcy — dzięki pojęciowemu ujęciu elementów treściowych (znaczeń słów i dźwięków w utworze literackim lub znaczeń słów, obrazów i znaczeń działań w widowisku teatralnym) determinujących takie a nie inne „napięcia dynamiczne” — do wyobrażenia schematu konstrukcji wyabstrahowanych elementów.

Witkacy bynajmniej nie zaprzeczał asocjatywnemu oddziaływaniu elementów utworu literackiego, jak mniemał Irzykowski; uważał tylko, że służą one, podobnie jak sensorycznie oddziaływające elementy obrazu czy sonaty, do wywołania w odbiorcy wizji Czystej Formy. O ile jednak osiągnięcie takiej wizji w rezultacie percepcji obrazu czy rzeźby można sobie jeszcze wyobrazić (choć z dużą dozą dobrej woli), o tyle podobna wizja w przypadku dłuższego utworu literackiego czy nawet muzycznego (chodzi tu o rozpiętość czasu percepcyjnego) wydaje się niemożliwa: przy końcu utworu bowiem zapominamy o „napięciach dynamicznych mas kompozycyjnych” pojawiających się na jego początku i jeżeli ostatecznie uzyskamy nawet wizję Czystej Formy, będzie ona zawsze niepełna.

Jak jednak owa wizja ma „wyglądać”? Witkacy pewne wskazówki w tej sprawie dał tylko w związku z pierwotną koncepcją dzieła plastycznego; w przypadku natomiast utworu poetyckiego czy teatralnego uznał, że pierwotna koncepcja przedstawia się artyście (a w wyniku percepcji estetycznej — odbiorcy) jako konstrukcja elementów abstrakcyjnych ujęta przestrzennie, która dopiero w trakcie realizacji nabiera konkretnych kształtów. Ale czy możliwa jest taka abstrakcyjna wizja? Wkraczamy tu w dziedzinę zupełnie fantastycznych rozważań, do których Witkacy prowokuje choćby właśnie przez to, że sam cofał się przed podobnymi problemami, poprzestając na gołosłownych wnioskach i przesłankach.

Stosunkowo najwięcej uwagi poświęcił Irzykowski Witkacowskiej „teorii pojęć”. Krytyka jego podążała i tu niezupełnie właściwym torem, gdyż analizę przeprowadził w oderwaniu od całościowego ujęcia systemu Witkacego. Podawał np. w wątpliwość możliwość pozasensowego „całkowania” poszczególnych znaczeń słów czy znaczeń działań, które, jego zdaniem, mogą łączyć się tylko dzięki „podspodniej logice ideo-treści utworu” (WT 221), a nie w jakiś „formowy, niby-artystyczny sposób” (WT 220). Witkacy jednak nie twierdził, że ów sposób połączeń elementów treściowych powinien mieć charakter „pozasensowy”. Przeciwnie,

uważał, że pewne zachowanie „życiowego” sensu w łączeniu słów jest nawet konieczne, choć nieistotne, jak konieczne jest na obrazie zachowanie pewnego podobieństwa mas kompozycyjnych do kształtów przedmiotów realnych. W poezji taki sensowy do pewnego stopnia sposób połączenia stanowią według Witkacego stosunki składniowe wypowiedzenia (zob. cytowany przez Irzykowskiego dwuwiersz Witkiewicza (WT 214)).

Co jednak łączy owe poszczególne, uporządkowane składniowo wypowiedzenia w jednolitą całość, jeżeli utwór literacki może być z punktu „życiowego” bezsensowny, jak podkreślał niejednokrotnie Witkacy? Gwarancją podobnej jednolitości — odpowiadał na to — jest silne poczucie własnej tożsamości, które poprzez utwór powinno się również „udzielić” jego czytelnikowi (resp. widzowi). Ale żeby do tego doszło, tzn. żeby czytelnik percypując dane dzieło odebrał je jako jednolitą całość oraz żeby poczucie jedności artysty rzeczywiście uzewnętrzniło się w konstrukcji elementów tworzącej dzieło sztuki, musi owa konstrukcja być realnie, a nie tylko „potencjalnie” jednolita. O tym jednak Witkacy nie wspominał; wskazywał co prawda na „napięcia dynamiczne mas kompozycyjnych”, tworzące w dziele literackim konstrukcję, lecz wyjaśnił je na przykładzie pojedynczego wypowiedzenia, nie omawiając w stosunku do całości dzieła.

Trudno więc nie przyznać słuszności pretensji Irzykowskiego, który stwierdziwszy, że Witkiewicz „podejmuje się zadania niebываłego: pokazać najmniejszą komórkę, w której rodzi się sztuka, artyzm” (WT 207) (chodzi o wyjaśnienie roli znaczeń słów jako elementów artystycznych), dodaje później rozczarowany: „W jaki zaś sposób z owych większych połączeń zrodzi się wrażenie artystyczne, o tym już tym razem nic nie mówi [...]” (WT 219). Co prawda, nie to było celem wykładu o teorii napięć, niemniej jednak brak należytego wyjaśnienia tej sprawy na innym miejscu może budzić różne wątpliwości i jest na pewno słabym punktem teoretycznego wywodu autora *Teatru*.

Nie znaczy to chyba, że Witkacy nie uświadamiał sobie niezbędności jakiegoś innego czynnika, obok potencjalnego (jakim jest poczucie jedności) — czynnika realnego (np. chwytu konstrukcyjnego, choćby rytmu czy rymu), który by zespalał w sposób konkretny poszczególne elementy treściowe (wypowiedzenia) w jednolitą całość. Uważanie poczucia jedności za jedyne i wyłączny czynnik scalający byłoby przecież oczywistym absurdem. Stwierdzając jednak, że utwór literacki może być z „życiowego” punktu bezsensowny i nie precyzując, co to znaczy bezsens „życiowy”, zostawiał komentatorom wolne pole do różnych domysłów¹⁸. Trudno więc określić definitywnie, czy zdawał sobie Witkacy sprawę z konieczności

¹⁸ Zob. Puzyna, wstęp do: Witkiewicz, *Dramaty*, s. 28.

jakiejs dominanty kompozycyjnej w utworze literackim, czy też uznawał możliwość osiągnięcia „realnej” jednolitości elementów treściowych na innej drodze (np. za pomocą czynników tzw. formy zewnętrznej, rytmu, rymu, ukształtowania stylistycznego itp.). Prawdopodobnie był przekonany, że założywszy autentyczność procesu twórczego, rozumie się tym samym, iż powstałe w wyniku podobnego procesu dzieło musi odznaczać się jednolitością (w sensie „realnym”) konstrukcją elementów; w jaki natomiast „techniczny” sposób ta jednolitość zostanie uzyskana, to już go nie obchodzi, gdyż interesowała go przede wszystkim jedność w wielości „sama w sobie” (jak lubił powiadać), czyli schemat konstrukcji abstrakcyjnych elementów, nie zaś jego realny kształt.

Wykazując generalnie nierealność teorii Czystej Formy, uważał widocznie Irzykowski, że nie musi osobno zajmować się poglądami Witkacego dotyczącymi teatru. Tymczasem dokładne ich prześledzenie pozwala określić dodatkowo pewne odchylenia od metafizycznej koncepcji.

Autor *Walki* stwierdził tylko, że „napięcia dynamiczne” w sztuce teatralnej, które „odbywają się według jakiejś tajemniczej logiki formalnej” (WT 221), są fałszywe, gdyż wątpliwe jest ich oddziaływanie na widza. Chodzi jednak o to, jak będziemy rozumieli tę „tajemniczą logikę formalną”. Czy znów jako poczucie jedności? Mielibyśmy więc identyczną sprawę, jak poprzednio, z tą tylko różnicą, że w stosunku do poezji Witkacy próbował chociaż dokładnie przedstawić tworzenie się takich „napieć” przy pomocy znaczeń słów porządkowanych składniowo w wypowiedzenia. W przypadku teatru natomiast ograniczył się zaledwie do stwierdzenia, że czym dla utworu poetyckiego są znaczenia słów, tym dla utworu dramaturgicznego — działania (ich strona obrazowa i znaczeniowa), nie wyjaśniając natomiast, w jaki sposób działania te mają tworzyć „napięcia dynamiczne” i w jaki sposób zostają one scalone w jedność, choć wiedział doskonale, że właśnie w dziele teatralnym uzyskanie jednolitości jest szczególnie trudne.

Witkacy nie ukrywał zresztą trudności, jakie nasuwało zagadnienie Czystej Formy w teatrze, miał nawet poważne wątpliwości, czy jest ona możliwa do zrealizowania w tej dziedzinie sztuki (T 76). Zasadnicza trudność wypływała według niego stąd, że teatr jest sztuką polifoniczną i zespołową. Połączenie różnorodnych elementów (dźwięków i znaczeń słów z obrazami i znaczeniami działań) w jednolitą całość formalną nie byłoby może jeszcze takim problemem, gdyby nie fakt, że ostateczna realizacja widowiska teatralnego nie zależy wyłącznie od dramatopisarza. Jednocześnie jednak nie sposób było autorowi *Nowych form* ukryć, że właśnie ten zespołowy charakter twórczości najbardziej go w teatrze pociągał. Interesowała go możliwość stworzenia w teatrze, dzięki wspólnemu wy-

siłkowi całego zespołu „innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna”, a którego „teatr współczesny we wszystkich swych odmianach nie daje prawie nigdy” (T 30). Jeżeli spektakl teatralny miałby być również przeżywaniem uczucia metafizycznego, to konieczna jest w tym miejscu szersza interpretacja tego pojęcia: nie tylko jedność osobowości, ale poczucie jakiejś jedności nadrzędnej (wyższej), wobec której indywidualne Istnienie byłoby po prostu jednym z elementów jej wielości. Pamiętając, że Witkacy podkreślał samotność wyższych Istnień Poszczególnych, złączonych ze sobą więzią biologiczną, można by uważać widowisko teatralne za pewnego rodzaju przewyciężenie samotności (a nie tylko manifestację jej konieczności), chociaż na tę krótką chwilę trwania spektaklu, dzięki świadomości wspólnego celu w dążeniu każdego z „elementów” zespołu do stworzenia świata niejako w innym wymiarze. Gwarancją „autentyczności” (oczywiście fikcyjnej) tego świata byłaby jego jedność, nazwana przez Witkacego jednocześnie „formalną”, czyli chyba konsekwencja motywacji w ramach przyjętej konwencji, motywacji realistycznej, fantastycznej, symbolicznej itd.

Dodajmy na marginesie, że takie postawienie zagadnienia sprowadzałoby teorię Czystej Formy na grunt estetyki bliskiej współczesnemu rozumieniu istoty sztuki teatralnej, a pojęcie Czystej Formy funkcjonowałoby tu już jako termin umowny¹⁹.

Irzykowski nie poprzestał na krytyce teorii Czystej Formy, ale wysunął jeszcze przeciw Witkacemu dwa generalne zarzuty: „ramiarstwa” i „morlokostwa”.

Pierwszy zarzut oznaczał, że Witkacy przedstawiał tylko ogólnikowe zarysy koncepcji sztuki, obracając się w najwyższych regionach myśli teoretycznej, nie sprawdził natomiast swych założeń na konkretnym materiale, tzn. nie omówił dokładnie możliwości realizacji Czystej Formy w poszczególnych rodzajach sztuki, oraz że nie znalazły te założenia również odpowiedniego oddźwięku w jego własnej twórczości krytycznej i dramaturgicznej.

Trudno odmówić temu zarzutowi racji. Wykazaliśmy już, że Witkacy uchylał się od dokładnego wyjaśnienia sposobu realizacji teorii Czystej Formy w dziełach sztuki. Podobnie wyglądały jego analizy krytyczne konkretnych utworów (mamy tu na myśli utwory literackie, bo ta sprawa zajmuje nas przede wszystkim). W szkicu o twórczości Micińskiego²⁰

¹⁹ Nieprzypadkowo więc te interpretacje teorii Czystej Formy, które zwracały szczególną uwagę na teorię w teatrze — a takich było ostatnio najwięcej — podkreślały niewątpliwie prekursorstwo Witkacego i znaczenie jego dla nowoczesnej estetyki teatru.

²⁰ O szkicu tym Irzykowski nie wspomina. Wskazał on tylko na recenzję

ograniczył się tylko do ogólnikowych twierdzeń o wspaniałej konstrukcji cechującej większość jego dzieł poetyckich i dramatycznych (podziwiał zwłaszcza *Bazyliśkę Teofanu*), co skłaniało Witkacego do przyznania mu rangi „wielkiego poety”. Co prawda krytyk przezornie asekuruje się, podkreślając, że głębsza analiza wychodzi poza ramy jego artykułu²¹. Ale jak wyglądają te „głębsze analizy” utworów poetyckich, możemy przekonać się na przykładzie recenzji o Waciu (T 246) i częściowo na przykładzie szkicu o *Wniebowstąpieniu* (gdy omawiał „artystyczne” fragmenty prozy Rytarda)²². Witkacy nie wychodził w nich poza wyrażenie zachwyty nad poszczególnymi wypowiedziami, posiadającymi według niego wybitne „wartości artystyczne” (w sensie: estetyczne). Zachwycał się więc w rezultacie, jak słusznie zauważył Irzykowski, poszczególnymi metaforami.

Zarzut dotyczący twórczości dramaturgicznej autora *Tumora Mózgowicza* jest powszechny, stawiany prawie przez wszystkich, którzy z nim polemizowali lub krytycznie interpretowali jego poglądy estetyczne. Jest to jednak w pewnym stopniu nieporozumienie. Teoria Czystej Formy nie miała zasadniczo charakteru eksperymentu, lecz stanowiła dla Witkiewicza nieodzowne ogniwo teoretycznego opracowania pochodzenia, celu i istotnych cech sztuki. Każde autentyczne dzieło sztuki musiało być zatem realizacją Czystej Formy, niezależnie od historycznego czasu, w którym powstało. Powyższy zarzut odpierał więc zawsze jedną, nie pozbawioną zresztą z własnego punktu widzenia racji, odpowiedzią: negowanie Czystej Formy w jego dramatach może świadczyć o tym, że nie dostrzegał jej widz (krytyk), podobnie jak nie dostrzegano jej np. w utworach scenicznych Wyspiańskiego czy Micińskiego. Zarzut ten będzie uzasadniony tylko wtedy, gdy rozważając estetyczne poglądy Witkacego w powiązaniu z jego światopoglądem (głównie katastroficzną wizją kultury), potraktujemy teorię Czystej Formy jako zakamuflowaną ideę programową, a twórczość jego (niektóre dramaty czy też tylko niektóre sceny dramatów) jako próbę jej konkretnego zademonstrowania.

„Morłokostwo” w przypadku Witkacego rozumiał Irzykowski przede wszystkim jako odrzucenie literackiego dorobku przeszłości w imię teorii Czystej Formy. Nie można się z tym całkowicie zgodzić, gdyż Witkacy

Wniebowstąpienia J. M. Rytarda, co nie było najszcześniejsze, Witkacy bowiem nie zaliczał powieści do dzieł sztuki (wartość „artystyczną” mogą według niego posiadać tylko jedynie fragmenty powieści, które by trzeba w takim wypadku uważać za poezję w łonie prozy).

²¹ Zob. S. I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*. W: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne. Wyboru dokonał oraz słowem wstępnym i przypisami opatrzył J. Leszczyński. Warszawa 1959, s. 322.

²² S. I. Witkiewicz, „*Wniebowstąpienie*” J. M. Rytarda. W: jw., s. 325.

bynajmniej nie odwracał się od tradycji. Przeciwnie, podkreślał nawet, że dawne dzieła sztuki były przez ludzi im współczesnych odbierane właśnie jako *par excellence* „artystyczne”. Bardziej słuszny jest natomiast zarzut, że Witkacy nie liczył się zupełnie z dotychczasowymi poglądami estetycznymi. Stosunek autora *Teatru* do estetycznego dorobku kilkunastu wieków musi rzeczywiście budzić poważne pretensje. Mocno upraszczał on sprawę, gdy konstatawał, że dotychczasowa estetyka, zrodzona dopiero w w. XVIII, ma charakter naturalistyczny. Ignorancja ta pociągała za sobą nieuwzględnianie w toku wywodu teoretycznego żadnej z myśli poprzedników i przekonanie o samodzielności intelektualnej budowanego systemu estetycznego, który w istocie nie był tak nowy i tak oryginalny, jakim chciałby go widzieć Witkacy (o czym w zakończeniu niniejszej pracy).

Czas na krótkie podsumowanie. Metafizyczna koncepcja sztuki została według Irzykowskiego niejako sztucznie dodana do teorii Czystej Formy, pojętej jako „arcyeksperyment”, w celu jej uzasadnienia. Już sam ten fakt wskazuje na niekonsekwencję Witkacowskiego systemu estetycznego. Ale, co więcej — uważał Irzykowski — autor *Teatru* nie zdołał wyjaśnić, na czym ów metafizyczny charakter sztuki ma polegać, ograniczając się tylko do ogólnikowych i niejasnych twierdzeń, podobnie jak nie przedstawił dokładnie możliwości realizacji Czystej Formy w utworach literackich.

Tezę Irzykowskiego, jakoby sednem „formistycznej” teorii Witkacego była sprawa lapidarnie nazwana „arcyeksperymentem”, a metafizyczna koncepcja sztuki stanowiła przyczynę sprzeczności w systemie estetycznym Witkacego (odbieganie od zasady „arcyeksperymentu”), trzeba sformułować właśnie na odwrót: nie metafizyczna koncepcja sztuki, którą obrał autor *Nowych form* za punkt wyjścia, ale pewne konsekwencje przyjętej estetyki „formistycznej” odsłaniają czasem sprzeczności w jego systemie estetycznym (np. zagadnienie deformacji). Natomiast istotną słabością teoretycznego wykładu Witkacego była rzeczywiście ogólnikowość i abstrakcyjność wielu twierdzeń: dotyczy to zwłaszcza przedstawienia problemu jedności elementów w utworze poetyckim i teatralnym oraz nie wyjaśnionej w sposób jednoznaczny sprawy wizji Czystej Formy (koncepcji dzieła sztuki). Co gorsza, twierdzenia te, konsekwentnie uzupełniane i pogłębiane, prowadzą — jak wyżej wykazaliśmy — albo w sferę rozważań zgoła fantastycznych, albo też ujawniają niespójność owego systemu estetycznego.

Ogólne wnioski dotyczące teorii sztuki Witkacego, które stawia autor *Walki* nie są więc pozbawione racji. Z tym jednak zastrzeżeniem, że Irzykowski zbyt pobieżnie potraktował metafizyczną koncepcję sztuki. Niemniej — spośród ówczesnych polemik z Witkacym była *Walka o treść*

najbardziej lojalna wobec autora *Nowych form*. Nic dziwnego. Miała przecież realizować wzór idealnej polemiki, której punktem wyjścia musi być rzetelna i trafna interpretacja poglądów przeciwnika. Jak widzieliśmy, Irzykowski już u samego początku tego ambitnego zadania napotkał poważne trudności i mimo zapewnienia, że przedstawił „całą teorię Witkiewicza tak dokładnie, że po kilku rozdziałach nawet niewtajemniczony otrzymuje dostateczny materiał do rozsądzenia sprawy” (WT 74), nie udało mu się ująć teorii Czystej Formy w rzeczywistym jej kształcie²³.

4

Następny etap idealnej polemiki powinien mieć już charakter pozytywny. A więc przedstawienie własnych propozycji — w tym wypadku teoretycznych — w miejsce zakwestionowanych poglądów.

Punktem wyjścia dla określenia własnego stanowiska estetycznego jest w *Walce* sprawa wrażenia jako sprawdzianu wartości literackiej. W przeciwieństwie do koncepcji nazwanej przez Irzykowskiego „arcyksperymentem Czystej Formy” oraz wbrew poglądom Witkacego, który poszukiwał „jakiegoś” metafizycznego kryterium oceny, a w gruncie rzeczy utknął na impresjonistycznym subiektywizmie, autor *Walki* jedyne wyjście widział w znalezieniu miary wartości dzieła literackiego (bo literatura jest głównym przedmiotem rozważań w *Walce*) w sferze treści. Poszukiwanie takich wartości, które mogłyby być wartościami obiektywnymi, to *meritum* rozważań teoretycznych Irzykowskiego.

Podobnie jak u Witkacego, centralne dla systemu estetycznego nakreślonego w *Walce* jest zagadnienie „treści i formy”.

Zbadajmy zatem, jak Irzykowski definiuje te dwa podstawowe pojęcia.

²³ Witkacowskiej teorii Czystej Formy w jej rzeczywistym kształcie nie ujęli też — jak się wydaje — współcześni komentatorzy jego twórczości teoretycznej i artystycznej: Kłossowicz, Puzyna, Mencwel (zob. poprzednio cytowane ich pozycje), a także J. Błoński (*Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” St. I. Witkiewicza*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8; *Teatr Witkiewicza: forma formy*, „Dialog” 1967, nr 12; *Witkiewicz: przeżycie tajemnicy*, „Odra” 1968, nr 1). Chcąc widocznie ominąć irrealistyczne punkty dojścia tej teorii, zatrzymali się na twierdzeniach ogólnikowych, aby następnie próbować zinterpretować je z perspektywy współczesnej wiedzy estetycznej. Innymi słowy, spojrzeli oni na Witkiewiczowski program estetyczny ze stanowiska przede wszystkim aktualizującego, nie zaś historycznego, więcej zwracając uwagi na jego powiązania z estetyką współczesną niż modernistyczną i nieco późniejszą — ekspresjonistyczną oraz formistyczną. Dlatego też konieczna okazała się tak dokładna analiza teorii Czystej Formy, analiza immanentna, dążąca do rekonstrukcji — o ile to w ogóle możliwe — toku myślowego jej twórcy; tym bardziej że właśnie podobna analiza była celem Irzykowskiego — i teoretycznie mógł tego dokonać.

Zachowując dość rozpowszechnioną tezę o stosunku formy do treści jako „obróbki” do materiału, wysunął jednak drugie, zasadnicze pojęcie treści — treść jako materiał już przerobiony, sformowany:

musimy ogólnikowe pojęcie treści nieco zróżniczkować. Jako *terminus a quo* umieszczamy materiał nie przerobiony, życie statyczne, pełne nieokreślonych początków, zapłodnień i potrzeb. W środku umieszczamy formę w znaczeniu czynnej transformacji owej bryły życia, czyli że formą jest życie w chwili przemiany naprawdę czynnej i twórczej; *terminus ad quem* to będzie rezultat, nowa treść uzyskana w ten sposób, życie prześwietlone i przetworzone — sformowane. [WT 176]

Cóż to jest jednak ów materiał nie przerobiony, a jak należy rozumieć pojęcie materiału już sformowanego?

Utożsamiając niekiedy „materiał” z „tematem” (WT 117), używał jednocześnie tego ostatniego pojęcia w dwóch znaczeniach (WT 240): w znaczeniu węższym — jako ograniczony materiał „życiowy”, czyli jako jakieś wybrane zjawisko rzeczywistości (mniej czy bardziej realne) lub przedmiot (zatem „materiał tematyczny”); w znaczeniu szerszym — jako koncepcję ideowo-tematyczną (czyli jako przedmiot, najogólniej mówiąc, ideowo zinterpretowany). To ostatnie pojęcie tematu oznaczymy jako Treść I. Prawdopodobnie tę treść miał na myśli Irzykowski, gdyż bronił tendencji w sztuce: rozszerzył bowiem pojęcie tendencji, wskazując, że nie należy jej utożsamiać wyłącznie z wulgarną dydaktyką polityczną²⁴.

Z przyjęcia Treści I jako naczelnej, konstytuującej idei utworu wynika teza o jedności strukturalnej (*resp.* organicznej) dzieła sztuki. Nie jest ona obca Irzykowskiemu, choć dokładnie jej nie formułuje²⁵. Wystarczy

²⁴ Zob. rozdz. pt. *Tendencja i dydaktyka a forma* w WT oraz „*Walka o treść*” w: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*. Warszawa 1934.

²⁵ Irzykowski powyższego zagadnienia nie przedstawił tak precyzyjnie, jak np. J. Kleiner (*Treść i forma*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925), chociaż w określeniu pojęć treści i formy poszedł podobnym tokiem myślowym, wychodząc również od procesu twórczego (zob. cytaty w WT 176). Celem Irzykowskiego nie było jednak ścisłe ustalenie pojęć pomocnych w analizie dzieła literackiego, a taki cel przyświecał rozprawie Kleinera, jak i późniejszej pracy R. Ingardena *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (w: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1958). Dlatego też w dalszym toku naszej analizy Irzykowskiego teorii treści i formy nie będziemy opierali się na skądinąd cennych propozycjach poprzednio wymienionych teoretyków. Dotyczy to zwłaszcza bardzo sumiennych badań autora *Studiów estetycznych*, gdyż świadomość teoretyczna Ingardena odbiegała daleko od estetycznego stanowiska Irzykowskiego (mam na myśli przede wszystkim koncepcję wielowarstwowej budowy dzieła literackiego, stanowiącej punkt wyjścia w uporządkowaniu zagadnienia treści i formy). Ze współczesnych polskich teoretyków literatury stosunkowo bliska świadomości estetycznej Irzykowskiego jest np. S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*) czy autorzy

jednak przyjrzeć się pod tym kątem rozważaniom nad zagadnieniem metafory, gdy krytyk postuluje zwrócenie uwagi na „metafory większe”, stanowiące nieraz zasadę konstrukcyjną całego dzieła (np. konstrukcja dramatów Hebbła, którą przyrównywał do epigramów). Ucieczka artystów od metafory na większą skalę do obfitego stosowania „drobnych efektów” (tropów stylistycznych) świadczy według Irzykowskiego o niemożności zdobycia się na jakiś „większy cel”, który by przyświecał całemu utworowi (jakąś ideę naczelną), wskutek czego np. wiersz liryczny zamienia się w mozaikę luźno powiązanych metafor (zob. *Zdobnictwo w poezji* (WT; zwłaszcza s. 54)). Nieco wyraźniej zarysowany pogląd o jedności strukturalnej znajdujemy w stwierdzeniu, że poszczególne „napięcia dynamiczne” (o których mówił Witkacy) mogą zostać powiązane w jedność poprzez „logikę ideo-treści utworu”. Niemniej traktując o treści jako o „tendencji” nie uwypuklił Irzykowski konieczności rozróżnienia treści świadomości autora od treści immanentnej dzieła literackiego, czyli koncepcji ideowo-tematycznej, którą określamy na podstawie jego percepcji, innymi słowy: rozróżnienia tendencji intencjonalnej od tendencji dzieła (oznaczymy ją jako Treść II). Dodajmy, że stosunek między tymi treściami jest stosunkiem odbicia — nie zawsze jednak on zachodzi, gdy intencjonalna koncepcja ideowa, do pewnego stopnia uformowana w świadomości twórcy artysty, w zetknięciu z realizacją w konkretnym tworzywie (w wypadku dzieła literackiego — w tworzywie językowym) ulega dalszym przekształceniom i precyzacji²⁶.

Przyporządkowując tym pojęciom treści odpowiednie pojęcia formy, trzeba by w zasadzie jako Formę I określić całość materiału ukształtowanego (a raczej kształtującego się) w świadomości artysty, a jako Formę II — całość materiału ukształtowanego i utrwalonego w tworzywie językowym²⁷. To miał chyba na myśli Irzykowski, gdy stwierdzał, że formą jest „czynna transformacja” materiału, a treścią materiał uformowany, z tą tylko różnicą, że przedstawiając w istocie proces powstawania dzieła, uwypuklił Formę I oraz Formę II („życie przeświecone i przetworzone”) łącznie z Treścią II, nie podkreślił natomiast konieczności istnienia Treści I.

Oczywiście przedstawione wyżej pojęcia treści i formy są wyjątkowo

Zarysu teorii literatury, w związku z czym bardziej celowe wydaje się uzupełnienie pozbawionych precyzji i mało przejrzystych wywodów Irzykowskiego pojęciami i propozycjami terminologicznymi przejętymi z ich prac.

²⁶ Zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 1 (Warszawa 1954), s. 216.

²⁷ Stoimy tu na stanowisku analogii dzieła literackiego do potocznej wypowiedzi, uważając, że treścią jest to, o czym się w niej mówi, formą to, jak się wypowiedziało, czyli „zawartość wypowiedzi i jej kształt” (zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Wyd. 1. Warszawa 1962, s. 228).

ogólne. Przede wszystkim zakres pojęć Formy I i Formy II obejmuje pojęcie materiału i jego organizacji (sposobu ukształtowania). W przypadku analizy konkretnego dzieła mówimy o formie jako zespole środków i sposobów, dzięki którym materiał został ukształtowany, o treści zaś jako o poszczególnych elementach kształtowanego materiału, zorganizowanych w mniejsze lub większe „cząstki-fazy”. Zatem obok Form I i II trzeba by jeszcze wysunąć pojęcie Formy III, jako zespołu środków i sposobów formalnych, czyli ogólnie: wybór i układ materiału, a obok Treści I i II — Treść III, rozumianą jako sfera elementów treściowych, czyli materiał treściowy (pojęcie to nie jest równoznaczne z „materiałem tematycznym”) ²⁸.

Podobne właśnie pojęcie treści znajdujemy w *Walce*. Już samo objęcie tym terminem z jednej strony materiału nie przerobionego, z drugiej — przerobionego wskazuje, że w dziele sztuki widział Irzykowski przede wszystkim treść jako emanację materiału, czyli odbicie rzeczywistości empirycznej. W toku polemiki z Witkacowską teorią napięć dynamicznych stwierdzał:

tylko treść jest tym, co dynamikę wywołuje i mierzy, treść czerpana z tego źródła, które wszystkim istotom znane jest z własnego, przyjemnego lub straszego doświadczenia: z życia. [WT 227]

Ale pamiętajmy, że Witkacy nie mógł w końcu temu zaprzeczyć i podkreślał konieczność elementów treściowych (odbijających rzeczywistość realną) w dziele sztuki, choć uważał je za nieistotne.

Na czym zatem polega różnica między stanowiskiem estetycznym Irzykowskiego a Witkacego? Czyżby można było spór ten sprowadzić do nieporozumień natury terminologicznej (do czego mogłoby skłonić twierdzenie autora *Walki*, że treścią dla Witkacego jest Czysta Forma, a formą dobieranie napięć dynamicznych)? Bynajmniej. *Meritum* zagadnienia leży bowiem w problemie „oddawania”, jak określał Irzykowski, rzeczywistości realnej przez sztukę:

A jednak śledzę w naszej krytyce — i obcej — już od wielu lat, jak wymija się słówko „oddawać” albo jak mimo woli, naiwnie się w nie wpada. Dawniej „oddawało” się rzeczywistość wyraźną, namacalną, potem nastroje, stany duchowe [...], wreszcie kompleksy podświadome, freudowskie (surrealizm). [WT 153]

Sztuka więc, według Irzykowskiego, zawsze dążyła i będzie dążyć do odbicia rzeczywistości empirycznej, choć odbija różne aspekty tej rzeczywistości i w rozmaity sposób. Przy czym świat fikcji literackiej zawsze musi powstać jako wyraz określonego stosunku artysty do rzeczywistości, gdyż zawsze

²⁸ *Ibidem*, s. 232.

zachodzi między autorem a „modelem” stosunek wyboru, gustu, kradzieży, pokusy, lęku, zdrady, humoru, przyświadczenia — w każdym razie stosunek nie-obojętny. [WT 155]

Mówiąc zatem ogólnie o treści jako o istocie dzieła literackiego miał Irzykowski na myśli te jego „elementy”, które w jakiś sposób odbijają rzeczywistość empiryczną i ukazują stosunek twórcy do tej rzeczywistości. Treścią tak pojętą jest też „idea” dzieła, czyli jego koncepcja ideowo-tematyczna. Może być ona koncepcją wyrażającą „kult rzeczywistości żytej” (WT 151), może stanowić jakąś bliżej określoną tendencję, którą chcemy światu narzucić (rozd. *Tendencja i dydaktyka a forma* (WT)), może wyrażać pragnienia *par excellence* „reformatorskie”, pragnienia przekształcenia rzeczywistości (np. koncepcja utworów Womeli (WT 152)), może przejawiać się jako odkrywanie nowych, peryferyjnych treści życiowych (WT 250), może w sposób jawny odzwierciedlać chęć ucieczki od rzeczywistości realnej w sferę zupełnej „autonomii ducha” poprzez budowanie fikcji irrealnej (np. „ekspresjonizm” (WT 86); *nb.* określeniu temu bardziej odpowiada „nadrealizm”), może wreszcie sugerować jako zasadniczy cel dzieła sztuki — eksperyment formalny, traktując materiał treściowy jako pretekst (formizm, w szerokim tego słowa znaczeniu (WT 110)). Zawsze jednak koncepcja ideowa jest w jakiś sposób odbiciem rzeczywistości „życiowej”, gdyż wyraża stosunek artysty do „świata”. W ostatnim przypadku ucieczka w stronę eksperymentu formalnego oznacza powrót do rzeczywistości „życiowej” *à rebours*, dając świadectwo postawie ignorancji („obojętności lub niezrozumienia”) wobec niej.

Stawiając sprawę w ten sposób, Irzykowski musiał uznać pierwotność materiału (w znaczeniu: „materiału tematycznego”) w stosunku do Treści I, tzn. uznać, że koncepcja ideowo-tematyczna rodzi się pod wpływem zetknięcia się świadomości artysty z rzeczywistością empiryczną, wbrew przekonaniu Witkacego, który uważał, że pierwotna jest idea autonomiczna wobec rzeczywistości, a materiał, pojęty jako elementy treści, służy tylko do jej wyrażania.

Obraz takiej rzeczywistości (ściślej: obraz pewnego wycinka rzeczywistości, który znajduje się w obrębie obserwacji artysty) jest już zawsze w pewien sposób sformowany, tzn. zdeterminowany społecznie. Dostrzegął to Irzykowski, pisząc, iż rzeczywistość „w wizji poetyckiej jest już składnikiem poniekąd gotowym, stałym, starym, coś, od czego dusza odpycha się lub w czym posiada tajny swój regulator” (WT 155). *Par excellence* twórczy natomiast stosunek do rzeczywistości empirycznej polegać będzie na odkrywaniu w niej nie znanych dotąd (nie zobiiektywizowanych jeszcze lub zobiiektywizowanych w małym stopniu) prawidłowości czy też nowych jej aspektów, bowiem „życie statyczne pełne [jest jednak] nieokreślonych początków, zapłodnień i potrzeb”.

Podobne postawienie sprawy wynikało z przyjętej przez Irzykowskiego „zasady komplikacji”, według której rzeczywistość (jej obraz w naszej świadomości) nigdy nie jest całkowicie ukształtowana, zawierając możliwość nowych odkryć i przewartościowań, a statyczność jej jest pozorna. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że Irzykowski miał na myśli materiał literatury, a więc rzeczywistość humanistyczną, której syntetyczny obraz ujęty jest jako pewna hierarchia wartości — i właśnie ta hierarchia wartości znajduje się w „stanie płynnym” ze względu na nieustanny proces intelektualnego rozwoju człowieka oraz ze względu na fakt, powiedzmy, rozpiętości czasowej ludzkiego życia, który powoduje, że pewne sprawy absorbujące naszą świadomość są dla nas w danym momencie najważniejsze. Irzykowski nazwał te sprawy aktualiami, czyli „absolutnymi wartościami chwil” (WT 243).

Badając stosunek treści do formy i rolę tej formy w dziele literackim, podkreślił Irzykowski zależność formy od treści, czyli możliwość głębszego uzasadnienia formy w danym dziele. „Niedomagania artystyczne są w ostatniej instancji niedomaganiem ideowym” (WT 138). Stwierdzenie to było konsekwencją przedstawionych wyżej założeń.

Zdarza się czasem, wskazywał Irzykowski, że tendencja utworu (wyrażona w nim chyba *expressis verbis*, a w każdym razie nie posiadająca korelatów w całości przedstawionego świata fikcji literackiej — zob. przykład dramatu Kiedrzyńskiego *Wino, kobieta i dancing* (WT 142)) jest dla czytelnika niemożliwa do przyjęcia (gdy odzwierciedla obcy mu światopogląd), a mimo to przyznaje on utworowi wysoką rangę artystyczną (WT 248, 249), albo też utwór bliski ideowo przekonaniom odbiorcy nie zadowala jednak, „coś w nim [tj. w utworze] razi, wydaje on się nam sfalszowany, płytki, ubogi, martwy”, wobec czego krytykujemy go za „liche właściwości »formy«” (WT 250). W obydwu przypadkach sprzeczność ta ma swoje przyczyny właśnie „w samej treści, w jej wewnętrznych relacjach” (WT 137), tzn. jest ona wynikiem sprzeczności w treści świadomości autora.

Spróbujmy wyjaśnić tę sprawę nieco bliżej. Żaden utwór literacki nie jest abstrakcyjnie ujętą jakąś myślą, morałem itp. — główny temat, zinterpretowany ideowo, zostaje wyposażony zawsze w pewną ilość spraw ważnych (z punktu widzenia koncepcji zasadniczej), które albo go dokumentują, albo też utrudniają jego uwypuklenie czy wręcz mu zaprzeczają. Zarówno temat (w ścisłym tego słowa znaczeniu) jak i owe poszczególne elementy materiału treściowego są odbiciem empirycznej rzeczywistości, której obraz w świadomości człowieka (tak twórcy jak i odbiorcy) przed-

stawia się jako hierarchia niezliczonej ilości spraw różnowartościowych ze względu na światopogląd danego podmiotu.

Temat główny należy — twierdził Irzykowski — przeważnie do świata hierarchii, elementy treściowe zaś do aktualiiów (znajdujących się bliżej lub dalej „osi pionowej”); jeżeli więc elementy treściowe nie uwypuklają dostatecznie tematu, który uznaliśmy za główny (na podstawie analizy sfery wyższych układów znaczeniowych, ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi odautorskich), wówczas mamy do czynienia z inwazją świata aktualiiów sprzecznych lub luźno związanych z tym tematem.

Mogą być różne tego powody: albo temat, który daje się w dziele wyodrębnić, jest celowo zastosowanym pretekstem do wyrażenia (*resp.* przedstawienia) czegoś innego (łatwiej dostrzec to na przykładzie sztuk przedstawiających <WT 240>), albo też na ów temat autor „nie ma wiele do powiedzenia”, czyli dająca się odczytać z dzieła koncepcja ideowo-tematyczna, którą przyjął z tych lub innych względów, nie jest w dostatecznym stopniu wyrazem jego własnych myśli, uczuć czy wyobrażeń, wobec czego nie znajduje on odpowiednich elementów treściowych dla jej zadokumentowania, wypełniając utwór nie związanymi z nią zjawiskami i przedmiotami, których wybór i ukształtowanie również zależy od takich a nie innych treści świadomości autora.

Tak zwana sprzeczność między formą a treścią jest zatem przede wszystkim sprzecznością w obrębie Treści III, wynikającą z niejedności koncepcji ideowo-tematycznej. Podkreślmy, że sprzeczność ta jest tym wyraźniejsza, im mocniej została uwypuklona zasadnicza (w autor-
skim zamierzeniu) „tendencja”, przy jednoczesnej obecności treści nie związanych z nią lub wręcz sprzecznych — czyli im bardziej „widoczne” jest rozbitcie idealnej jedności strukturalnej dzieła.

Przyznając utworowi walor artyzmu, oceniamy — twierdził Irzykowski — wartościowe dla nas z jakichś „życiowych” względów treści, w które „wyposażona” została koncepcja ideowo-tematyczna (mówiąc językiem Irzykowskiego: treści, dzięki którym koncepcja ta została zaktualizowana). Gdy więc dzieło wydaje się nieartystyczne, to przyczyna tego leży w koncepcji ideowo-tematycznej, której nie udało się zaktualizować w sposób przekonywający („wyposażyć” wartościowymi dla nas treściami). Koncepcja ta jest wyrazem określonych idei artysty, wobec czego można powiedzieć, że „Ukryte braki niejednego programu politycznego czy kulturalnego w ten sposób się zdradzają” (WT 250) — niezależnie od stopnia jego zgodności z naszym światopoglądem. Przekonywające natomiast zaktualizowanie jakiejś tezy, skądinąd niesłusznej albo banalnej, „podbija nas, zmusza nas stanąć »na jego platformie«, reaktywuje ją dla nas, jeśliśmy ją już dawniej zlikwidowali — platforma żyje życiem aktualności” (WT 249).

Rola formy w dziele literackim jest tylko pomocnicza. Bierze ona co prawda udział w przekształcaniu materiału tematycznego w materiał treściowy (cytat z WT 176) i jako taka podyktowana jest przez treść świadomości autora (stąd można mówić o „głębszym” uzasadnieniu formy w dziele), ostatecznie jednak oceniamy nie same („czyste”) środki czy schematy formalne, ale sformowane przy ich pomocy treści. Dla ścisłości dodajmy, że obok tej formy istotnej (*resp.* wewnętrznej), zależnej od koncepcji ideowo-tematycznej, wyróżnił Irzykowski formę techniczną (*resp.* zewnętrzną), którym to pojęciem obejmował, najogólniej mówiąc, sprawy związane ze sposobem utrwalania w tworzywie językowym ukształtowanych elementów treściowych. Te ostatnie zależą przede wszystkim od talentu w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale nie są one — uważał autor *Walki* — podstawą artyzmu dzieła, choć mogą go bardziej uwypuklić.

Takie przedstawienie tezy o zależności formy od treści ideowych miało wyjaśnić liczne nieporozumienia wokół sprawy artyzmu dzieła literackiego. Artyzm pojmowany był w istocie, twierdził Irzykowski, jako bogactwo elementów treściowych, odpowiednio ukształtowanych (czyli jako przekonywające ukonkretnienie koncepcji ideowo-tematycznej), tylko że nazywając te sprawy artystycznymi lub formalnymi, nie widziało się ich ścisłej łączności z treściami ideowymi, inspirującymi powstanie takiego a nie innego kształtu dzieła, tzn. że „formę” dzieła utożsamiano milcząco z pojęciem Formy II.

Dostrzegając więc w wielu utworach, zwłaszcza ostatniej doby, „artyzm” przy jednoczesnym kryzysie „tendencji”, od której stroniło się jawnie, stosując ją w dziele tylko jako pretekst, czy też rzekomo zupełnie ją pomijając, lub skrycie, wysuwało się poglądy, jakoby istotą dzieła literackiego była właśnie forma. Tymczasem ucieczka od „tendencji” jest właściwie ucieczką w stronę aktualistów, do których, twierdził Irzykowski, przywiązywało się w jego czasach dużą wagę, tzn. ze spraw uważanych dotąd albo za nieistotne (co najwyżej „pomocnicze” w stosunku do „treści głównej”), albo za zupełnie nie nadające się do ich eksponowania (ewentualnie jeszcze nie „odkryte”) czyni się w rezultacie nowe tendencje.

Ten proces przewartościowywania literackich tematów, posiadający swe korelacje w zmieniającej się w kulturalnym rozwoju obrazie rzeczywistości empirycznej, jest zatem błędnie uznawany za ucieczkę ku formie, jest to bowiem tylko „wołanie sobie na pomoc treści dalszych, spod peryferii” (WT 254). Można go zaobserwować zarówno w prozie (i dramacie) jak w poezji (liryce), z tą tylko różnicą, że w powieściach (i formach im zbliżonych) odbywa się on przeważnie „wewnątrz” dzieła (ekspansja elementów treściowych wobec „treści głównej,

która rozgrywa się w pobliżu hierarchii lub wewnątrz niej” (WT 254)) albo też uwypuklająca się jednoznacznie (i konsekwentnie) tendencja należy do aktualiów niezbyt odległych od oficjalnej hierarchii; natomiast w liryce, której przedmiotem były zawsze aktualia (dawniej zresztą dość bliskie hierarchii) odbywa się to w sposób na pozór bardziej radykalny, gdyż sięga się po aktualia coraz dalsze, coraz bardziej „peryferyjne”.

Wszystko to miało Irzykowskiego doprowadzić do postawienia tezy o „monizmie treści”, którą przeciwstawia tezie o „Czystej Formie”. Teza Irzykowskiego, podobnie jak Witkacowska, oddaje oczywiście tylko w przybliżeniu istotę jego poglądów estetycznych. W przybliżeniu — bo przecież autor *Walki* nie twierdził, jakoby „wszystko” w dziele literackim było treścią, jak nie uważał Witkacy, że „wszystko” jest formą. Zarówno jeden jak i drugi stali na stanowisku organicznej jedności treści i formy. „Forma — pisał Irzykowski — jest jedynym życiem treści”, ale nie ma również formy bez treści. Podkreślał on jednak, najogólniej mówiąc, prymat treści nad formą. Witkacy natomiast, uznając konieczność elementów treściowych w dziele, negował istnienie Treści I i II, a wysuwał na to miejsce ideę metafizyczną, zrodzoną niezależnie od rzeczywistości empirycznej, której wyrazem w dziele miała być forma (pojęta jako konstrukcja), jednocząca elementy treściowe²⁹.

5

Konieczne było dokładne zbadanie Irzykowskiego teorii treści, gdyż jest ona (podobnie jak u Witkacego teoria Czystej Formy) fundamentem

²⁹ Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o sugestjach A. Kumor a, autora jednej z najpoważniejszych ostatnio prac o estetyce Irzykowskiego (*Karol Irzykowski teoretyk filmu*, Warszawa 1965), w której omawia m. in. teorię treści i formy zawartą w *Walce o treść*. Otóż streszczając, dość zresztą ogólnikowo, polemikę Irzykowskiego z Witkacym, doszedł Kumor do wniosku, że „wielki spór o formę i treść między Irzykowskim i Witkiewiczem można uznać za bezprzedmiotowy” (s. 70), bowiem łączyła ich bardzo ściśle „troska o najdalej idącą autonomię ducha” (s. 69). Tę troskę o autonomię ducha w przypadku Irzykowskiego rozumiał Kumor w ten sposób, że autor *Walki* miał ponoć stać na straży ustalonej z góry hierarchii treści, zaliczając do wartościowych te treści, które były przejawem wyzwajającego się z realnej rzeczywistości ducha. Nie miejsce tu na dokładniejszą polemikę z tą tezą. Polemika ta zawarta jest zresztą *implicite* w wyżej przedstawionych rozważaniach. Podkreśliśmy tylko wyraźnie, że Irzykowski był jak najdalszy od trzymania się sztywnej hierarchii treści. Wskazywał on właśnie na stały proces przewartościowywania hierarchii i na stałą inwazję świata aktualiów, przypisując owemu procesowi istotne znaczenie w rozwoju sztuki. Podobnie nie uciekał też od rzeczywistości empirycznej i — w przeciwieństwie do Witkacego — nie uważał materiału tematycznego, czyli „życiowych elementów” dzieła za zło konieczne — stał przecież na stanowisku, że utwór literacki był, jest i będzie zawsze odbiciem tejże rzeczywistości (choć oczywiście nie jej kopią).

jego systemu estetycznego. Niestety, system ten nie został w pełni rozwinięty na kartach *Walki*, a ponieważ ona jest przedmiotem naszych rozważań, zwróćmy uwagę jeszcze tylko na te kluczowe zagadnienia, które można z niej odczytać.

Tezy o odbijaniu przez sztukę rzeczywistości empirycznej nie pozostawił Irzykowski bez bliższego wyjaśnienia. Podkreślił, że stosunek między autorem a „modelem” jest zawsze „stosunkiem wyboru” (WT 155), czyli po prostu artysta, sięgając po taki a nie inny materiał i odpowiednio go formując, nawet najbardziej oczywistą, banalną „prawdę” czyni prawdą własną. Ale równocześnie dzieło sztuki jest zawsze skierowane w stronę rzeczywistości: tzn. że twórczość artystyczna jest zawsze „dążeniem [...] do narzucania światu swojej prawdy i uczynieniem jej [dzięki temu] prawdą obiektywną” (WT 235). U podstawy sztuki leży bowiem według Irzykowskiego utylitaryzm, szeroko pojęty: zaspokajanie ludzkich potrzeb, które można by określić najogólniej jako dążenie człowieka do opanowywania rzeczywistości empirycznej. Dzieło sztuki zatem to subiektywna wizja tejże rzeczywistości, stanowiąca wyraz dążenia artysty do jej opanowania i narzucona (*resp.* przekazana) świadomości społeczeństwa (świadomości odbiorcy) jako odzwierciedlenie jego „idealnych” (w sensie: nie materialnych) potrzeb. Powyższa definicja podkreśla z jednej strony subiektywny charakter procesu twórczego (stwarzanie własnej wizji), z drugiej strony — społeczny aspekt twórczości artystycznej (zobiektywizowanie indywidualnej wizji).

Ostatnia sprawa (społeczny aspekt twórczości) nie została w *Walce* rozwinięta, chociaż to jeden z zasadniczych punktów, w którym rozmija się Irzykowski z Witkacym (tyle tylko, że w sposób chyba niezupełnie świadomy). Nie będziemy jej więc tu, zgodnie z założeniami niniejszej rozprawy, omawiać. Wskażmy tylko, że z rozważań nad tym zagadnieniem w artykułach *Niezrozumialcy* i *Niezrozumialstwo*³⁰ wynika niedwuznacznie teza o poznawczym charakterze twórczości literackiej. Nawiązał do tego Irzykowski w *Walce*. Chcąc określić swoistość literatury w opozycji do piśmiennictwa nieartystycznego i przeciwstawić się tym samym prowokującemu zdaniu Witkacego, że w przypadku przekazywania jakiejś myśli „lepiej napisać traktat, broszurkę lub skromny aforyzm” (WT 139), wskazywał na „formę problemową” wypowiedzi literackiej, tzn. że „myśl” (koncepcja ideowo-tematyczna) pokazana jest w utworze „*in statu nascendi*”, „od życia ku wnioskom” (WT 141, 142). Oznaczało to, że dzieło literackie jako subiektywna wizja rzeczywistości narzucona czytelnikowi nie może być nigdy sprowadzone

³⁰ K. Irzykowski: *Niezrozumialcy*. W: *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Lwów 1913; *Niezrozumialstwo*. W: *Słoń wśród porcelany*.

do abstrakcyjnej tezy czy idei, tkwiącej u podłoża tej wizji — cechą charakterystyczną dzieła sztuki jest więc nie Treść II jako odbicie Treści I, ale Treść III (zaktualizowana idea), dająca się uogólnić w mniej lub bardziej wyraźnie określoną koncepcję ideowo-tematyczną. W związku z tym zaznaczał Irzykowski: „dzieła myślowe czy tendencyjne są narażone zawsze na to, że prędzej czy później można je zredukować do trywialności” (WT 142). Twierdził, iż bardzo często artysta mimo pełnego uświadomienia sobie koncepcji ideowej nie potrafi jej przedstawić w sposób abstrakcyjny, w języku dyskursywnym. W tym tylko znaczeniu można powiedzieć, że Irzykowski przyjął za Crocem tezę o intuitywnym charakterze poezji jako aktu poznawczego — tzn. że twórca może posiadać świadomość jeszcze nie „zreflektowaną”, nie dającą się wyrazić w ściśle abstrakcyjnych pojęciach (WT 194).

W przeciwieństwie do Witkacego — Irzykowski nie traktował jednak zagadnienia swoistości sztuki jako sprawy pierwszoplanowej dla estetyki. Ważniejsze było dla niego podkreślenie związku sztuki z innymi formami świadomej działalności ludzkiej, a więc tego związku z „życiem”, który autor *Teatru* uważał za nieistotny, jeżeli nie wręcz szkodliwy. Niemniej zacytowane wyżej wypowiedzi, a przede wszystkim szeroko omówiona teoria treści pozwalają określić, co według Irzykowskiego wyróżnia literaturę od innych form działalności. W dotychczasowych teoriach sztuki dominowało przekonanie, że elementem swoistości sztuki (*resp.* literatury) jest forma — i w niej przeważnie widziano wartości estetyczne, z tą tylko różnicą, że nie wszyscy uznawali formę za najistotniejszą w dziele. Zdecydowanie przeciwstawia się temu Irzykowski, wysuwając tezę o monizmie treści — starał się on udowodnić, przypomnijmy, że wszelkie wrażenia estetyczne płyną tylko z treści odpowiednio ukształtowanych, a artyzm dzieła jest właśnie ukazaniem tych treści, które są dla nas w jakiś sposób wartościowe.

Ostatecznie więc można powiedzieć, że tym, co wyróżnia np. dzieło literackie od dzieła naukowego, jest według Irzykowskiego charakter przekazywanych treści: treści *par excellence* indywidualnych (lub zindywidualizowanych), chociaż wskazywanie na formę jako na element wyróżniający nie jest oczywiście pozbawione racji (bo dane treści wybierają odpowiadający im kształt).

Uznając literaturę za jedną z form świadomej działalności ludzkiej i podkreślając jej poznawczą funkcję — wysunął Irzykowski, w przeciwieństwie do Witkacego, tezę o intelektualnym charakterze procesu twórczego. Podstawowy etap procesu twórczego (kształtowanie się koncepcji dzieła) jest w rozumieniu krytyka intuitywnym aktem poznawczym. Ale „intuicja — podkreślał — dopiero wtedy odzyskuje prawdzi-

we znaczenie, gdy świadomość jest napięta do najwyższego stopnia” (WT 199). Przestrzegając jednak zaraz, że świadomości procesu twórczego nie należy utożsamiać z rzemieślniczym jego charakterem, gdyż rezultat utrwalonej w danym tworzywie koncepcji nie zawsze można w całości przewidzieć — i nie to stanowi główny cel artysty. Utrwalanie w tworzywie jest już etapem końcowym procesu twórczego. Zatem pogląd utożsamiający proces twórczy z pracą rzemieślnika, a sztukę z rzemiosłem to grube nieporozumienie (miał tu na myśli głównie Pomirovskiego).

Rzemiosło musi mieć we własnej swojej strukturze [...] związek z żywą treścią, inaczej będzie tylko wiarą w matematykę — i znowu w „kombinacje z elementów” [...]. [WT 198]

Teza o rzemieślniczym charakterze twórczości artystycznej daje się w rezultacie sprowadzić do poglądów formistycznych, gdyż zakłada ona, że

Poeta [...] ma służyć społeczeństwu nie jako „wieszcz”, lecz tylko jako porządny dostarciciel emocyj, podobnie jak chirurg, prawnik, kowal spełniają swoją robotę społeczną [...]. [WT 198]

Nie treść więc, ale ostateczne wykonanie dzieła, czyli forma techniczna, byłaby tu zasadniczym celem twórczości.

Przeciwstawienie Witkacowskiemu systemowi estetycznemu teorii treści miało udowodnić, że istnieje obiektywne kryterium oceny dzieła literackiego. Kryterium to stanowią owe „ludzkie potrzeby”, których wyrazem jest subiektywna wizja rzeczywistości zawarta w dziele literackim.

Powyższe stwierdzenie jest ogólnikowe i wieloznaczne. Można by je sprecyzować bliżej, sięgając do różnych, spoza *Walki*, wypowiedzi teoretycznych Irzykowskiego. Dowiedzielibyśmy się np., że świadomi wartości takiej tendencji mogą być przede wszystkim krytycy, reprezentujący stosunkowo najlepiej swą epokę kulturalną dzięki twórczemu (aktywnemu intelektualnie) stosunkowi do zastanej rzeczywistości. Zatem fakt, iż jedno dzieło może być przez odbiorców różnie przyjmowane, nie świadczy o niemożliwości wyjścia poza subiektywizm w ocenie, lecz o tym, że nie wszyscy odbiorcy bywają kompetentni do wydawania właściwej oceny. Istotą percepcji, twierdził Irzykowski, nie jest jednak formułowanie ostatecznego sądu o dziele, gdyż inspiruje ono czytelnika — wskutek zeknięcia się jego świadomości ze świadomością artysty — do własnej twórczości, której najpierwotniejszą formą jest pośredni dialog odbiorcy z autorem oraz odbiorcy z innymi czytelnikami. Podobna dyskusja, podjęta na szerszą skalę — to właśnie krytyka artystyczna, którą Irzykowski uważał zresztą za jedną z form sztuki.

Poświęciliśmy tej sprawie trochę więcej miejsca, ponieważ, po pierwsze, wymagała ona bliższego wyjaśnienia, po drugie — doskonale widać na tym przykładzie, ile cennych zagadnień pozostało poza tekstem *Walki*.

6

Miał do pewnego stopnia rację Adamczewski, gdy w lapidarnej recenzji *Walki o treść* pisał: „Toczy się dyskusja jak gdyby w kloszu zamkniętym o rozrzedzonej atmosferze, w jakiejś niby próżni ponadaddziejowej, w regionach czystej myśli literackiej, poetyki czystej”³¹. Podstawową bowiem wadą polemiki z autorem *Teatru* była analiza jego programu estetycznego w oderwaniu od kontekstu spraw światopoglądowych. Warto na koniec poświęcić im nieco uwagi, by i nasza analiza nie zawisła w „próżni ponadaddziejowej”.

Katastrofizm Witkacego — jak słusznie pisał Piechal³² — to wynik przemyślenia pewnych spraw do końca. Było bowiem dla Witkacego oczywiste, że przemiany społeczne są nieuniknione, przerażały go jednak perspektywą zmechanizowanej cywilizacji i ideą kultu społecznej zbiorowości, ograniczającą wolność jednostki. Kryzys kultury łączył się z kryzysem dawnego systemu wartości, czyli z dominowaniem w życiu człowieka spraw związanych z jego biologiczną i społeczną egzystencją. Miało to prowadzić do zaniku poczucia własnej osobowości. Wszelkie próby zatrzymania ludzkości w pochodzie cywilizacyjnym były dla Witkacego utopią. Jedyłą szansę ocalenia (ale tymczasowego) przez wybitne jednostki autentyczności ich osobowości widział w sztuce, która powinna izolować człowieka od jego spraw „życiowych”. Miała więc ona stanowić tylko *antidotum* na świadomość nieuchronnego postępu „materializacji” świata, rodzaj szlachetnego narkotyku, pozwalającego choć na jakiś czas zapomnieć o koszmarnej przyszłości. Najbardziej skutecznym takim narkotykiem mógłby stać się teatr — jako forma zespołowej psychozy — i stąd owe zainteresowania Witkacego tą dziedziną sztuki.

Stanowisko jego było w latach dwudziestych zjawiskiem wyjątkowym — rozpowszechniło się ono dopiero pod koniec okresu międzywojennego, gdy w atmosferze faszycyzacji życia społecznego wzmożyły się tendencje katastroficzne. Nie znaczy to jednak, by wcześniej nie istniały w polskiej kulturze podobne tendencje. Poglądy autora *Szewców* są bowiem tylko rozwinięciem i doprowadzeniem do skrajności stanowiska Przybyszew-

³¹ S. Adamczewski, „Walka o treść”. „Pamiętnik Warszawski” 1929, nr 2, s. 216.

³² M. Piechal, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako powieściopisarz*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Pod redakcją T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego. Warszawa 1957.

skiego (z okresu „Życia”), które zostało oparte również na tragicznej koncepcji rozwoju ludzkości.

Ale i teoria Czystej Formy ma wiele wspólnego z estetyką autora *Confiteor*, a ściślej — z jego teorią „metasłowa”. Obydwie bowiem teorie ujmowały dzieło sztuki jako bezpośredni wyraz uczuć artysty. Dla Witkacego oznaczało to, że uczucie (określone jednoznacznie jako metafizyczne) zostaje uzewnętrznione poprzez pewien układ elementów treściowych, według Przybyszewskiego zaś uzewnętrzniało się ono w dźwięku, najpierwotniejszej formie wyrazu (słowo w sztuce posiadało dla niego wartość tylko ekspresywną, a nie symboliczną), przy czym dla obydwóch zarówno wyrażane w dziele sztuki uczucia jak i sposób ich wyrażania miały charakter archetypiczny. Ale twórca *Confiteor*, operując ogólnikami i nie rozbudowując bardziej szczegółowo swej estetyki, uniknął tych sprzeczności, jakich nie mógł już wyminąć Witkiewicz. Przybyszewski uznając za prawdziwą sztukę tylko „sztukę Jedynego dla Jedynego”³³, twierdził, że jest ona potrzebna przede wszystkim samemu twórcy, jako naturalna konieczność uzewnętrznienia swych uczuć. Dla autora *Nowych form* natomiast, stojącego na podobnym stanowisku, istotna jednak była również sprawa odbiorcy, na co już w modernizmie zwracali uwagę przedstawiciele symbolizmu.

Nieprzypadkowo więc teoria Czystej Formy zbliżona jest najbardziej do teorii „nagiej duszy” w interpretacji Żuławskiego, który podkreślał, że sztuka ma polegać na tworzeniu nie nowych jakości, lecz nowych kombinacji stałych jakości, w oparciu o zasadę jedności wszystkich elementów (czyli jedności w wielości)³⁴.

Sądził on, iż Przybyszewskiemu, wysuwającemu postulat nowości wyrażanych uczuć, nie chodziło o „szczegółowe treści”, gdyż prowadziłoby to do ekshibicjonizmu („bebechowości”, jak by powiedział autor *Tumora Mózgowicza*, czyli po prostu do naturalizmu psychologicznego), ale o „formę istotną”, jedyny w dziele składnik estetycznie wartościowy.

Tak ujęta teoria „nagiej duszy” stała się podstawą formizmu w latach dwudziestych, którego jednym z twórców był Witkiewicz. Wyjątkowość jednak jego programu estetycznego w stosunku np. do estetyki Chwistka i grupy Formistów Polskich czy też programu Bloku polega na tym, że stanowi on na wskroś oryginalne połączenie ekspresjonizmu Przybyszewskiego z symbolistyczną interpretacją teorii „nagiej duszy”, przy czym zarówno metafizyczna koncepcja sztuki jak i koncepcja formistyczna zostały — o czym mogliśmy się przekonać w trakcie analizy — odpowiednio

³³ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 132.

³⁴ J. Żuławski, *Teoria „nagiej duszy”*. W: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 95.

rozbudowane i przetworzone. Uwydatnione przez nas antynomie Witkacowskiego systemu (sprawa społecznego charakteru sztuki, sprawa deformacji i związany z nią problem spontanicznego procesu twórczego) wynikają z dążenia do połączenia w jedną całość owych dwóch różnych koncepcji sztuki.

Irzykowski formalistyczne tendencje w estetyce atakował już w okresie Młodej Polski³⁵, uznając za reprezentatywną w tej mierze właśnie wypowiedź Żuławskiego, który ostateczny cel sztuki upatrywał w wywoływaniu wrażeń, powstających tylko dzięki formie dzieła (treść spełnia bowiem w dziele rolę koniecznego, lecz nieistotnego materiału). Irzykowski uważał, że realizacja podobnych założeń musiała prowadzić do świadomego ograniczenia treści, czyli do sprzecznych z istotą poezji eksperymentów, polegających na próbie wywołania wrażeń „za pomocą samych tylko kombinacji słów i głosek”³⁶. W *Walce o treść* za to samo atakował Witkacego, tyle tylko, że w sposób bardziej szczegółowy i rozległy.

Estetyka Irzykowskiego ukształtowała się jeszcze z początkiem w. XX, stanowiąc pośredni człon między programem estetycznym modernistów a estetyką Brzozowskiego i polskich marksistów. Autor *Czynu i słowa* pragnął połączyć ze sobą dwie przeciwstawne, jeżeli chodzi o stosunek do rzeczywistości empirycznej, koncepcje sztuki: „sztukę dla sztuki” i „sztukę dla życia”, dowodząc, że postulat autonomii twórczości artystycznej jest ściśle związany z postulatem społecznej jej roli. Za istotne dla sztuki uważał, podobnie jak młody Brzozowski, treści o indywidualnym i intymnym charakterze. Irzykowski reprezentował bowiem konsekwentny indywidualizm — bardziej nawet konsekwentny niż indywidualizm Przybyszewskiego, a co za tym idzie — i Witkacego. Wprawdzie autor *Nowych form* wskazywał na absolutną we wszechświecie i w społeczeństwie samotność człowieka, który jednak wyrażając siebie, swoje metafizyczne uczucie jedności w wielości, wyraża jednocześnie ogólną, jedynie istotną ontologicznie prawdę (uczucie metafizyczne w filozoficznym systemie Witkiewicza spełniało tę samą rolę co „naga dusza” u Przybyszewskiego).

Tymczasem według Irzykowskiego — przekazywane przez artystę najbardziej indywidualne treści posiadają wartość społeczną właśnie dzięki swemu indywidualnemu charakterowi (było to oczywiste przeciwstawienie się stanowisku Brzozowskiego), gdyż rozszerzają naszą wiedzę o drugim człowieku, czyli treści te mogą dopiero stać się dobrem ogólnym; przekazywane natomiast przez artystę — są jeszcze tylko i wyłącznie treściami indywidualnymi. Powstają one w zetknięciu się intelektu czło-

³⁵ K. Irzykowski, *Świat pracy a świat emocji*. W: *Czyn i słowo*.

³⁶ *Ibidem*, s. 181.

wieka z rzeczywistością empiryczną, są więc wynikiem aktu poznawczego, który ma jednocześnie charakter twórczy, ponieważ poznając rzeczywistość, dąży się jednocześnie do jej przekształcenia, do „narzucenia jej swej woli”.

Wszystko — uważał Irzykowski — zależy od ludzi, muszą oni jednak mieć świadomość swej potencjalnej władzy nad światem. Dotychczas na ogół poddawali się władzy własnych wytworów, przede wszystkim stosunków polityczno-ekonomicznych stwarzanych przez siebie, choć najczęściej wbrew sobie, ale sytuacja taka może ulec zmianie. Człowiek bowiem dzięki intelektowi, który jest przejawem ducha dążącego do opanowania materii (jest to podstawowa teza filozofii Irzykowskiego, nazwana przez Toeplitza „monizmem idealistycznym”³⁷), sam wyznacza sobie zadania do realizacji. Ideologia zatem nie powstaje jako wytwór określonych stosunków ekonomiczno-społecznych, ale rodzi się z „niezależnej twórczości ducha”³⁸.

Podobne postawienie sprawy prowadziło Irzykowskiego do ideału „klerka” — jednostki niezależnej od „przyziemnych” rozgrywek politycznych, która służy tylko prawdzie. Ideałem duchowego współzycia byłoby więc „trwałe przymierze dusz” klerków (elity kulturalnej), powstające dzięki dyskusjom intelektualnym, których jedną z podstawowych form jest właśnie literatura. Działalność klerków zmierzać miała w konsekwencji do stwarzania coraz doskonalszych stosunków międzyludzkich, opartych na realizacji najbardziej indywidualnych potrzeb człowieka — czyli do socjalizmu. Ale — jak słusznie zauważył Fryde — „osobliwy to socjalizm. Mniej go obchodzi sprawiedliwy rozdział dóbr itp., a więcej przyszła sytuacja człowieka, jego sprawy prywatne”³⁹.

Według Irzykowskiego zatem — w przeciwieństwie do deterministycznej postawy Witkacego — istniała realna szansa zmiany dotychczasowych stosunków społecznych i powstrzymania rzekomo nieuchronnej „materializacji” świata. Szansą tą była „dyktatura” klerków, prowadząca do stworzenia apolitycznego społeczeństwa, opartego na intelektualnym porozumieniu, a sztuka miała być jednym z podstawowych czynników budowy takiego „idealnego” społeczeństwa.

Jeżeli więc Irzykowski wskazywał na treść w dziele sztuki jako odbicie rzeczywistości empirycznej, to fakt ten posiada podwójne znaczenie: z jednej bowiem strony przeciwstawiał się postulatowi fałszywej autonomii sztuki, płynącym z przekonania o możliwości „niezależnej twórczości ducha” w oderwaniu od rzeczywistości, które znalazły wyraz głównie w for-

³⁷ Zob. Toeplitz, *op. cit.*, s. 231.

³⁸ K. Irzykowski, *Walka z mechanizmem*. W: *Czyn i słowo*, s. 204.

³⁹ L. Fryde, *Utopia Irzykowskiego*. „Droga” 1934, nr 9, s. 919.

mistycznych teoriach, z drugiej — naturalistycznym tendencjom w estetyce, podkreślając, jak wyżej zaznaczyliśmy, że dzieło sztuki, odbijając tę rzeczywistość, zawsze w jakiś sposób ją przekształca, bo „między autorem a modelem zawsze zachodzi stosunek wyboru”. Zrozumiałe jednak, że w *Walce*, która stanowiła polemikę przede wszystkim z Czystą Formą, szczególnie silnie został uwypuklony pierwszy aspekt tej sprawy. Na innym natomiast miejscu, np. w polemice z Brzozowskim, wskazywał głównie na antycypacyjną rolę sztuki w stosunku do rzeczywistości.

Program estetyczny Irzykowskiego w swym antyformistycznym i zarazem antynaturalistycznym nastawieniu był więc w okresie międzywojennym zjawiskiem również wyjątkowym, choć wiele jego założeń estetycznych można było znaleźć u innych przedstawicieli tego okresu, zwłaszcza wśród młodej generacji krytyków, nawet u niektórych marksistów⁴⁰. Powstał on przede wszystkim w opozycji do estetyki autora *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* i teorii symbolistów. Szczególnie płodna okazała się polemika z Brzozowskim — dlatego już w *Czynie i słowie* zawarł Irzykowski najważniejsze dla swego programu estetycznego myśli. *Walka o treść* niewiele wniosła nowych elementów do tego programu. Poza tym chcąc z niej uczynić przykład polemiki idealnej w swej lojalności wobec przeciwnika, Irzykowski zbyt wiele uwagi poświęcił sprawom szczegółowym — i w gruncie rzeczy mało istotnym (analizując tekst *Walki* nie mogliśmy ich jednak pominąć), wśród których utonęły kwestie donioślejsze. A przecież polemika z Witkacym powinna toczyć się rzeczywiście w „najwyższych rejonach ducha”, czyli być walką o pryncypia! Irzykowski zdawał sobie chyba z tego sprawę. Wskazywał przecież na podobieństwo poglądów Witkacego i Przybyszewskiego dotyczących metafizycznej koncepcji sztuki (czyli jej absolutnej autonomii w stosunku do rzeczywistości empirycznej):

Obaj uprawiają to, co nazywam filozofią raj u utraconego [...]. Obaj tkwią paru korzeniami w filozofii Schopenhauera. Przybyszewski ukuł nawet poemat z dwóch słów: „godzina cudu”, i hipnoza jego trwa do dziś. [WT 93—94]

Dostrzegał nawet analogię między ich poglądami a teorią „formy wewnętrznej” Schillera, wyrosłą na określonym podłożu politycznym:

Schiller mówił o tym, że forma powinna zniszczyć materiał [...], to znaczy zneutralizować, rozpuścić go w sobie. Schiller pisał to w dobie rewolucji francuskiej. Zaczął się wtedy lęk przed czymś, co nadciąga. [WT 94]

⁴⁰ Por. np. I. Fika *Rzeczywistość sztuki, Obrona tendencji, Granice irracjonalnego w poezji* (w: *Wybór pism krytycznych*. Opracował i wstępem opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961). — Ciekawe i pożyteczne byłoby szczegółowe przesłedzenie podobieństw i różnic między poglądami obydwu krytyków.

Charakterystyczna też jest ostateczna konkluzja:

Mnie chodziło tylko o konduktę tej Czystej Formy, z której miałyby się narodzić Alrauna; zdaje mi się jednak, że to łono ma jednak jakoweś flirty z życiem, i to od stron nieprzewidywanych. Jest krzykiem duszy, która chce być koniecznie „schyłkową”. [WT 95]

Autor *Walki* nie rozwinął jednak tej ciekawej i istotnej sprawy. Dlatego nie bez racji postawił Przyboś zarzut Irzykowskiemu, że walcząc o treść, nie określił, o jaką treść mu chodziło⁴¹. Irzykowski uważał, że należy najpierw usunąć z estetyki błędne przeświadczenie, iż jedynie estetycznie wartościowa w sztuce jest forma, i udowodnić, że nie forma, ale właśnie treść jest podstawowym elementem dzieła, i dopiero na takim gruncie stawiać postulaty oraz dokładniej określać charakter akceptowanych treści. Tylko że teoretykiem Irzykowski nie był, czując się najlepiej w publicystycznej formie wypowiedzi, dlatego też teoretyczna wartość *Walki o treść*, jak wynika z naszej analizy, jest problematyczna. Sam zresztą to dostrzegął, pisząc w przedmowie:

Gdy teraz obejmuję okiem całość tej książki, widzę, że wymaga ona wielu poprawek, objaśnień i uzupełnień [...]. [WT X]

W rezultacie więc *Walka o treść* nie spełniła zasadniczych swych założeń. Pozbawiona istotnej problematyki światopoglądowej, nie stworzyła koniecznych warunków dla Wielkiej Dyskusji. Była zbyt drobiazgowa w analizie poglądów Witkacego, za mało natomiast pryncypialna, choć i w omówieniu spraw szczegółowych Irzykowski nierzadko szedł fałszywym tropem. Nie stanowiła też przekonującego ataku na tendencje formistyczne w sztuce, gdyż ujmowała je schematycznie i ogólnikowo, a program jedyne konkretnego przeciwnika — Witkacego — był właściwie dla nich nietypowy.

⁴¹ J. Przyboś, *Terminus a quo...* „L'Art Contemporain” 1930, nr 2, s. 78.