

Włodzimierz Bolecki

Witkacy: fatalne terminy : (uwagi wstępne)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (30), 73-81

1976

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.

Włodzimierz Bolecki

**Witkacy: fatalne
terminy
(Uwagi wstępne)**

Wszelki podział sztuki na treść i formę wydaje się równie sztuczny co umowny. Gdzie w istocie kończy się w dziele sztuki treść, a zaczyna forma? Któż mógłby ustanowić taką granicę, bez której cały problem traci swój zasadniczy sens. (...) Wiedzieliśmy więc, że istnieje tu związek, ale nie bardzo wiedzieliśmy między czym a czym ten związek istnieje. I tak jest po dziś dzień, z tą różnicą tylko, że pojawia się coraz więcej prób wykroczenia poza owe «fatalne terminy» i takiego spojrzenia na strukturę dzieła, które nie musiałoby się obciążać zarazem tradycją i ciężarem tej tradycji.

Wstępna
uwaga
Pawła
Beylina

Paweł Beylin.

Jeżeli przedmiot naszych zainteresowań poznawczych jawi nam się jako ontologicznie dwoisty i jeżeli dwoistość ową konstytuującą jakości aksjologicznie niewspółmierne, to wszystkie nasze konstrukcje opisowe zmierzać muszą ku pewnej formule — ukrytej w naszej aksjologii — Jakości

Doskonałej. Jeżeli więc pragniemy dotrzeć do całości a język, jakim rozporządzamy, rozparcelowuje ją na ciało i duszę, materię i ducha, formę i treść, to całość owa jako Jedność okazuje się nieuchronnie nieosiągalna. Zawsze bowiem podążać musimy ku temu, co w całości owej wydaje nam się w sposób oczywisty uprzywilejowane. Skazujemy więc na upodrzednienie to, co już uprzednio obdarzyliśmy znakiem wartościującej podejrzliwości. Zamiast zatem ku Całości, zmierzać już musimy ku temu, co w niej uprzednio — jako jej Fragment — zostało wyodrębnione, a ideą regulatywną naszych przeświadczeń teoretycznych okaże się przekonanie, że ideał Całości zostanie osiągnięty, gdy Fragment, obdarzony przez nas sympatią, utożsamia się z całością tą bez reszty. Tak więc, jeśli byt ludzki rozpada się na ciało i duszę i gdy wiadomo, że albo ciału, albo duszy przyznamy naszą admirację, to nieprzewyciężalnym problemem epistemologicznym okaże się określenie relacji ontologicznej między tymi częściami, które w zgodzie z sobą nie pozostają, a o których wiadomo, iż istnieją o tyle, o ile współkonstytuują jedno. Musimy więc uwikłać się w niebłahą przecież dysputę o tym, co z czego powstało?, co jest przez co określane i dla czego lub po co?, i jak to się dzieje, że Różne z Różnym współistnieje w Tym Samym? Musimy, o ile już w punkcie wyjścia zaakceptujemy dualizm fundamentalny, który *na mocy logiki własnych rozróżnień* zawieść nas może jedynie ku duchowości czystej lub materii niezwykniętej, ku Formie Jedynie Ważnej lub ku Treści Jedynie Istotnej. *Tertium non datur*, albowiem koncepcja *compositum* nie rozwiązuje, lecz utwierdza istnienie ontologicznej dychotomii. Jeżeli więc przedmiotem naszych zainteresowań jest Sztuka i jeśli konstatujemy, że cała tradycja pisania o niej nie ma nic z nią wspólnego, albowiem radykalnie rozdziera się Jedność na Części Partykularne, to pragnąc określić jasno nasze własne stanowisko,

Różne w tym samym

musimy pierwszej określić się wobec *języka*, którym o sztuce się powiada. Sztuka (malarstwo, teatr, literatura, muzyka) — słycać zewsząd — jest odtworzeniem rzeczywistości. Wartość utworu — czytamy — polega na tym, że autor wiernie przedstawił, z dużym prawdopodobieństwem ukazał, krwią serdeczną przeciwstawił się słusznie. Dzieło sztuki tym samym okazuje się zlepkiem cytatów i pouczeń, chaotycznym zbiorem wyizolowanych elementów, z których każdy w Dziele jest dokładnie tym samym, czym jest tam, skąd wprost pochodzi — w Życiu. Pisać o sztuce to tyle, co pisać o jej „treści życiowej”, albowiem między znaczeniami rzeczywistości a znaczeniami Sztuki nie ma żadnej różnicy, a jeśli coś pozostaje, to środki czysto formalne, naturalne i nieistotne. Jednakże wówczas okazuje się, że bycie Artystą przestaje mieć sens, Sztuka nie ma swego *własnego* sensu, gdyż okazuje się bytem niczym nie zróżnicowanym wobec rzeczywistości krzepko ją otaczającej. Artysta, dzieło sztuki, akt komunikacji estetycznej z nieprzypadkowym odbiorcą — nie istnieją, albowiem okazuje się, że żaden z wymienionych elementów nie jest w stanie wykazać własnej, odrębnej swoistości. Tak więc między artystycznymi środkami komunikacji a wszystkimi rzeczami użytkowymi i całą rzeczywistością w ogóle oraz dalej — między komunikującymi się poprzez Sztukę podmiotami a wszystkimi innymi w jakimkolwiek akcie porozumienia — nie ma żadnej ontologicznej różnicy. Jesteśmy w centrum pozytywizmu.

Tu też znajduje się negatywny punkt wyjścia Witkacowskiej estetyki¹. Wkracza więc Witkacy na zapoczątkowany przez Diltheya szlak poszukiwawczy odrębności: sztuki — w jej swoistości ontologicznej;

Nie istnieją
bez swoistości

¹ Rozpoczęte tu rozważania kontynuuję w artykule *Dlaczego pan mnie nie rozumie (Nie tylko o Witkacym)*. „Nowy Wyraz” 1975 nr 11.

twórcy (i odbiorcy) — w jego psychologii; twórcy i odbiorcy — w akcie ich komunikacji — tj. w rozmaicie dookreślonym *przeżyciu*. Jeżeli nie jesteśmy w stanie podać wyznaczników Sztuki pośród innych obszarów rzeczywistości, to nie potrafimy opisywać Sztuki jako sztuki w *jej historii*, albowiem już to historia taka nie istnieje, już to nie potrafimy wskazać podstawy porównania sztuki różnych epok. Aby wyodrębnić sztukę — twierdzi Witkacy — trzeba odkryć to, co dla niej absolutnie swoiste i niepowtarzalne gdziekolwiek indziej. Niech jej *istotą* będzie — a założenia tego nie sposób udowodnić, albowiem jest to *crédo* twórcy systemu — Czysta Forma. Aby mówić o sztuce — twierdzi dalej — należy stworzyć adekwatny system pojęć opisowych — niech będzie nią „estetyka ejdetyczna” lub inaczej ogólna teoria sztuki.

Forma i forma

Znaleźliśmy się w punkcie, w którym ontologiczne, metodologiczne i postulatywne konstatacje Witkacego oznaczają radykalną krytykę estetyki zastanej, ale znaleźliśmy się w nim ponownie, ponieważ *nowy* system estetyczny określany zostaje przez *absorbcję* podstawowej terminologii poprzednio odrzuconej. Nie przyjmuję do wiadomości znaczeń „forma” i „treść” — powiada Witkacy. Istotą dzieła sztuki — dodaje — jest tylko i wyłącznie Forma, którą nazywam Czystą. Przyjrzyjmy się więc *Formie*, która z formą jest nie tożsama.

Obserwacja pierwsza, jaka nasuwa się nieuchronnie, dotyczy niemożności definicyjnego opisanie tej fundamentalnej Witkacowskiej kategorii. Nie dlatego jednak, by sam Witkacy wystrzegął się jej sformułowania — wręcz przeciwnie: definiował ją wielokrotnie — ale dlatego, że w systemie Witkacego jest to kategoria operacyjna, spełniająca różne *funkcje* w zależności od użycia i — co najważniejsze — wprowadzana w różne opozycje semantyczne.

Nie ma znaczenia, od której opozycji wyjdziemy,

wszak — jak twierdził wbrew Husserlowi Witkacy — początek wszelkiego systemu jest zawsze arbitralny: wierz lub nie wierz, ale udowodnić Pierwszego Założenia nie potrafię...

Tak więc Istnienie w ogóle zakłada radykalny dualizm między sferą Istnienia Poszczególnego, jakim jest podmiot, a tym wszystkim, co podmiotem nie jest — dookolnym światem, który konstytuować mogą także fenomeny ludzkiej działalności i jej wytwory. Opozycja między Bytem a Podmiotem — nie różni się ten stały Witkacowski wątek od poszukiwań filozofów egzystencji — stanowi centrum, wokół którego rozwijają się rozważania autora *Nowych form...* Sens ludzkiego bytowania w świecie polega na dotarciu do fenomenu Istnienia, na przeżyciu go, na doznaniu własnej podmiotowej tożsamości wobec tego, co jest i co pozostać musi Wieczną Tajemnicą, ale bez przeżycia czego ludzka kondycja traci wymiary człowieczości. Ale jak doznać owego Istnienia, jak przeżyć ową niewytłumaczalną Grozę Bytu, skoro i w nim samym, i w podmiocie jako takim brak tego, co przeżycie owo mogłoby wywołać? Szuka więc Witkacy czegoś, czego nie znajduje ani w rzeczywistości jako takiej, ani w codziennym istnieniu człowieka jako człowieka — szuka Transcendencji. Jakże jednak do niej dotrzeć, skoro podmiot nie może sam z siebie, bezpośrednio, w momentalnym akcie doznania i rozpoznania, nawiązać z nią komunikacji? Oto jeden z wielu paradoksów Witkacowskich poszukiwań. Imperatywem egzystencjalnym okazuje się dotarcie do Transcendencji, bezpośrednio zgłębienie Tajemnicy Istnienia, ale jednocześnie przecież wprost do niej dotrzeć niepodobna. Trzeba więc znaleźć taki byt, który wypełniłby tę lukę ludzkiego istnienia rozdartego między elementarną człowieczą powinnością a elementarną człowieczą niemożnością. Bytem owym — jak dla wszystkich Modernistów — będzie oczywiście sztuka.

Jak dotrzeć
do
Transcenden-
cji?

Jeżeli więc sztuka ma być owym medium niezwy-
czajnym, które podmiotowi zapewnia bytowanie *in*
spe bytowania Jedynie-Sensownego, a zarazem ta-
kim, przez które podmiot dociera do czegoś radykal-
nie wyższego niż dookolna rzeczywistość faktyczna,
to sztuki zredukować nie podobna ani do odbijania
rzeczywistości, ani do jej naśladowego przybliżenia,
ani też do głoszenia poglądów ujmujących.

To więc, co potocznie nazywa się sztuką, Sztuką
z natury rzeczy być nie może, albowiem nie spełnia
elementarnych wymagań, jakie stawia przed nią
podmiot myślący o istnieniu. Ale „to” nie jest sztuka
także dlatego, albowiem w niczym nie wyodręb-
nia się z ponurej pragmatyki chwilotrwałych utyli-
tariów. Problemem tedy staje się rozpoznanie esencji
Sztuki w Sztuce, określenie jej autonomii pośród in-
nych tworów człowieka i postulowanie takiej, która
mogłaby być jedyną sztuką nowych czasów i nowe-
go człowieka.

Jak wszyscy
awangardziści

Wątek ten muszę chwilowo zawiesić, jednakże jest
oczywiste, że i Witkacy — jak wszyscy awangar-
dziści w Historii — formułuje program „uścisku
z terażniejszością”.

Pierwszą z relacji, w jakiej pojawi się — za Witka-
cym — kategoria Czystej Formy, niechaj będzie ta,
która ustala radykalną odrębność dzieła sztuki i rze-
czywistości w ogóle oraz dzieła sztuki i tych wszyst-
kich człowieczych wytworów, które sztuką jako ży-
wo nie są. W relacji tej kategoria Czystej Formy to
owa różnica ontologiczna sztuki jedynie sztuką będą-
ca, a więc Sztuki Czystej. Otóż tym, co konstytuuje
Sztukę jako Sztukę (literaturę jako literaturę itp.),
jest to, iż jest ona *tożsama sama z sobą*, a znaczy to,
że nie jest wyrazem czegoś od niej różnego, czegoś
wobec niej zewnętrznego, do czego musimy się od-
wołać, aby *zrozumieć* ją i jej wartość. Nie jest więc
redukowalna do — obojętnie jak rozumianej — rze-

czywistości albo inaczej nieco do tzw. treści życiowych. Tym samym więc odmawia Witkacy jakichkolwiek wartości estetyce mimetycznej właśnie za to, że podstawą wszystkich jej operacji poznawczo-oceniających jest afirmacja wzajemnej sprowadzalności „treści sztuki” i „treści życiowych”. Estetyka mimityczna — twierdzi Witkacy — pozbawia dzieło sztuki jego ontologicznej tożsamości, rozdzierając je na „formę”, której przyznaje wartości artystycznie podejrzane, i na „treść”, której status ontologiczny i artystyczny jest nijaki. Tymczasem dzieło sztuki jest według Witkacego Jednością całkowicie z sobą identyczną; jest samotożsamością doskonałą. Jak Absolut filozofów.

Cóż jednak — poza filozoficzną opalizacją — znaczy owa konstatacja? Jakie sensy opisowe nadaje Witkacy twierdzeniu o totalnej Jedności, Tożsamości i Identyczności wsobnej dzieła sztuki? Pytania te odsyłają do kolejnej relacji, w jakiej funkcjonuje Witkacowska Czysta Forma. O ile relacja poprzednia ustanawiała radykalną opozycję między Sztuką a Rzeczywistością oraz Sztuką a Nie-Sztuką, krótko: między „artystycznym” a „nieartystycznym”, to obecnie relacja ta dotyczy ontologicznego statusu dzieła sztuki jako takiego, a ściślej — kategoria Czystej Formy opisuje relacje między „formą” a „treścią” rozumianymi jako elementy immanencji każdego utworu. Wszystkie wiążące się z tym wypowiedzi Witkacy sprowadzał do jednej formuły: w teoretycznie rozpatrywanym dziele sztuki „treść” i „forma” stanowią jedność absolutną i nie sposób — prawomocnie — mówić albo o „treści”, albo o „formie”, albowiem Jedność utworu znaczy tu tyle, że opozycja ta nie ma żadnego sensu. By mówić więc o Sztuce, o jej ontologicznej swoistości, należy ową opozycję odrzucić łącznie z tradycyjną estetyką mimityczną, która ją fundowała. Krótko mówiąc, twierdzenie, że dzieło sztuki jest Czystą Formą, oznacza w języku Witka-

Jedność
absolutna

cego przekonanie o odmiennym — niż w estetyce tradycyjnej — statusie ontologicznym utworów artystycznych. Spór z polemistami o relacje „treści” i „formy” okaże się później sporem dwóch języków, w których tym samym kategoriom nadano odmienne znaczenia i sensy teoretyczne.

Odrzuciwszy kategorie „treści” i „formy”, będzie Witkacy posługiwał się określeniem „treść formalna” w opozycji do „treści życiowej”. Rozróżnienie to miało podkreślić odrębność Witkacowskich kategorii teoretycznych. W języku estetyki mimetycznej — twierdzi Witkacy — kategorii „treści” używa się w takim samym znaczeniu, gdy mowa o treściach otaczającej nas rzeczywistości, jak i o swoistych sensach dzieł sztuki. Różnica jednakże jest tak fundamentalna, że należy raz na zawsze oddzielić „estetykę życia” od estetyki utworów artystycznych. Tym samym Witkacowska „treść formalna” (i pojęcie pochodne) miała wskazywać na ciągle zapoznaną ontologiczną swoistość przedmiotów artystycznych, na konieczność nowego sposobu stawiania pytań o Jedność dzieł sztuki. Zapytany o *sposób istnienia* owej jedności „formy” i „treści”, Witkacy odpowiada jednoznacznie: chodzi o konstrukcję (kompozycję, by uniknąć konotacji technicystycznych, sic!), o pewien porządek następstwa i relacje elementów każdego utworu, o sens całości, który nie da się wyprowadzić z wyizolowanych elementów. W tym wypadku stara się więc Witkacy opisać przy pomocy jednej kategorii teoretycznej (Czysta Forma) skomplikowaną problematykę *poetyki* utworu artystycznego. „Czysta Forma” — antycypuję tu późniejsze uwagi — podobnie jak kategoria „formy” we wczesnych artykułach rosyjskich formalistów, obejmuje łącznie różne porządki dzieła sztuki: morfologiczny, syntaktyczny, semantyczny itp. Pełny opis teorii Czystej Formy musi uwzględniać ten oto fakt, że jest ona przede wszystkim całościową *teorią* zjawisk artystycznych,

Zapowiedź
formy
formalistów

zmierzającą ku opisaniu ich wielowymiarowej złożoności. W tym kontekście problemowym kategoria Czystej Formy jest także synonimem *całości* skonstruowanej w opozycji do elementów prostych, które ją konstytuują.

Teoria Czystej Formy pełni jeszcze inne funkcje: opisuje relacje między autorem a odbiorcą utworu, dotyczy więc sytuacji komunikacyjnej między podmiotami komunikującymi się niebezpośrednio. Opisuje też proces twórczy, dzieło sztuki, akt komunikacji, proces odbioru i samą rzeczywistość, a wszystko to czyni w jednym języku teoretycznym. Nic dziwnego, że jest wewnętrznie rozdarta między immanentnym opisem strukturalnym dzieła a interpodmiotową komunikacją poprzez dzieło z bytem. Jest teorią analizy i rozumienia gotowych faktów artystycznych i zarazem formułą powinności filozoficznej artysty i odbiorcy. Z jakiegokolwiek strony ją interpretować, zawsze domaga się dopełnień: estetyka odсылa do ontologii, ontologia do antropologii, ta zaś do historiozofii. Ale zarazem już nie w wyjściowej dychotomii, lecz w różnorodności pełnionych przez „czystą formę” funkcji należy szukać jej — ciągle intrygującej — swoistości.

Wewnętrzne
rozdarcie