

Jarosław Skowroński

O teorii poezji S. I. Witkiewicza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 128-135

1979

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.

to zapis przeradza się w indeks — tyle że mniej porządnym. Nie mam nic przeciw indeksom — są one przydatne, gdy chcemy coś w tekście znaleźć, mówią nam, gdzie szukać. Mówią jednak pod tym warunkiem, że są kompletne. Adnotacja nie może być jednak indeksem kompletnym — forma jej na to nie pozwala. Trzeba dokonywać wyborów, trzeba rozstrzygać co umieścić, a z czego zrezygnować, wedle jakich kryteriów to robić i ze względu na co. Wydaje się, że odpowiedzieć można dopiero wówczas, gdy wiemy *ad usum* jak pomyślanej nauki i jakiej metody badawczej się to robi. Jedną z możliwych starałem się zaproponować.

Marek Karpiński

O teorii poezji S. I. Witkiewicza

Teoria poezji nie zajmuje — jak wiadomo — pierwszoplanowej pozycji w estetycznym systemie S. I. Witkiewicza. Naszkicowana została w kilku jedynie pracach, pochodzących zresztą z różnych okresów jego pisarstwa¹.

Celem tych uwag będzie: po pierwsze — możliwie wierne przedstawienie poglądów sformułowanych *explicite* w owych tekstach, a po drugie — próba takiej ich analizy, która wykazałaby, że nie są one jedynie zbiorem luźnych refleksji, lecz — do pewnego przynajmniej stopnia — usystematyzowaną teorią, opierającą się na kilku twierdzeniach podstawowych. Twierdzenia te nie są zresztą jednorodne. Na części z nich opiera się cała konstrukcja estetyki Witkiewiczowskiej, inne zaś odnoszą się tylko do poezji. Relacje między nimi bywają różne. Na ogół jednak — jak sądzę — twierdzenia szczegółowe w dość prosty sposób wynikają z tych ogólniejszych. Uzasadnienie powyższej tezy postaram się podać także w trakcie wywodu.

Rozpocznijmy od scharakteryzowania najważniejszych twierdzeń Witkiewicza dotyczących różnic między utworem poetyckim a niepoetyckim. Pozwoli to nam na bliższe określenie jego rozumienia poezji, a także wstępne przedstawienie problemów, które będziemy dalej poruszać.

¹ Najważniejsze z nich to:

Teoria Czystej Formy w poezji. W: *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Kraków 1923; *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*. „Zet” 1932 nr 15, 16, 17, 18; *Twórczość literacka Brunona Schulza*. „Pion” 1935 nr 34, 35; *Aleksander Wat*. W: *Teatr*. Kraków 1923; *Formalne wartości dzieł Tadeusza Micińskiego*. „Wiadomości Literackie” 1925 nr 12.

1. Poezja jest jedyną niesceniczną formą ekspresji literackiej zasługującą na miano sztuki. Utwory epickie — pisane zarówno prozą, jak i wierszem — nie są dziełami artystycznymi.
 2. Stwierdzenie, że poezja jest sztuką, pociąga za sobą uznanie jej metafizycznych źródeł i bezpośredniego sposobu odbioru.
 3. Metafizyczny charakter poezji wynika z tego, iż powstaje ona jako bezpośredni, nieintelektualny wyraz tzw. Metafizycznej Tajemnicy Istnienia, czyli poczucia jedności Istnienia jako takiego, a także jedności własnego „ja”.
 4. Utwór poetycki — jak każde dzieło sztuki — ma być modelem uniwersalnej zasady rządzącej Istnieniem — Zasady Jedności w Wielości. Stąd ważna jest jego struktura, relacje dowolnych w zasadzie (oczywiście dowolnych tylko w izolacji, a nie w związkach między sobą) elementów. Wynika stąd twierdzenie, iż jedynie istotną wartością dzieła jest jego konstrukcja, i to konstrukcja odbieralna bezpośrednio, tak jak bezpośrednio dane jest człowiekowi poczucie tożsamości i jedności własnego „ja”.
 5. Utwory epickie — a przede wszystkim powieść — służą do oddania pewnej realnej, empirycznie poznawalnej rzeczywistości. Tych realistycznych założeń nie niweluje nawet niezbędny w nich element fikcji czy fantazji.
 6. Utwory niepoetyckie (których egzemplifikacją są w rozważaniach Witkiewicza przede wszystkim powieści) nie mają z reguły ścisłej organizacji wewnętrznej, a jeśli nawet można w niej takową odnaleźć, to nie może być ona odebrana bezpośrednio.
 7. Tak poezja, jak proza powieściowa operuje elementami trzech rodzajów — dźwiękowymi, znaczeniowymi i obrazowymi. W tej pierwszej najważniejsze są elementy dźwiękowe, a najmniej obrazowe — w powieści sytuacja jest odwrotna.
 8. Istotą poezji jest synteza wymienionych wyżej elementów. Poeta jest porównywany do chemika, łączącego heterogeniczne pierwiastki w związki o nowych właściwościach, niesprowadzalnych do właściwości składników, z których powstały.
 9. Możliwość bezpośredniego odbioru utworu poetyckiego wynikają nie tylko z jego większego zorganizowania i mniejszych rozmiarów, ale przede wszystkim z zupełnie innego sposobu używania przez poetę i odbiorcę samego języka. Sfera znaczeniowa i obrazowa utworu poetyckiego jest odbierana w sposób jemu tylko właściwy, a rola elementu dźwiękowego jest także zmodyfikowana i wzmocniona.
 10. Warunkiem odbioru bezpośredniego jest — jak już wspominaliśmy — krótki okres odczytania utworu, tak by mógł wystąpić efekt „żywości kombinacji jakości aktualnych”. Stosunki między poszczególnymi elementami mają być rozpatrywane w płaszczyźnie synchronicznej.
- Jak widać z powyższego zestawienia, antynomia między poezją (rozumianą jako liryka) a epiką jest u Witkiewicza wielowymiarowa.

Pierwsza różnica jest funkcjonalna. Inne są bowiem ich genezy, cele i sposoby oddziaływania. Różnica druga jest różnicą stopnia. Utwory poetyckie mają ściślejszą konstrukcję, mniejsze jest w nich nastawienie na opis empirycznej rzeczywistości. Patrząc z tego punktu widzenia, różnica między dziełem poetyckim a np. powieściowym trudna jest do ścisłego wytyczenia, mimo że różnią się one — jako formy skrajne — zdecydowanie.

Wreszcie trzecia z tych różnic, wpływająca częściowo z poprzednich. Geneza utworu poetyckiego, a także cechy jego budowy sprawiają, iż pojawia się u twórcy — a przede wszystkim u odbiorcy — odpowiednie nastawienie, zmieniające sposób posługiwania się językiem. Język poetycki staje się dzięki temu „formalnemu” (używając terminu Witkiewicza) nastawieniu przeciwieństwem języka praktycznego. Do „poetyckości” w ujęciu Witkiewicza można by więc odnieść słowa Jakobsona, iż nie jest ona „doczepieniem ornamentu retorycznego do wypowiedzi, lecz pełnym przewartościowaniem wypowiedzi i wszystkich jej komponentów”².

To „przewartościowanie” ma także — oczywiście — miejsce w epice. Jednak jego celem jest tu jedynie odpowiednie wyeksponowanie „nieistotnych treści życiowych”. Nie dokonuje się na taką skalę, by nawet przy odpowiednim nastawieniu można było odbierać tekst czysto „formalnie”. Natomiast w poezji występuje ono na wszelkich płaszczyznach. Podlega mu nie tylko budowa samego dzieła, ale i mechanizm jego odbioru.

Rozpatrzmy te kwestie bardziej szczegółowo, spróbujmy spojrzeć na Witkiewiczowską teorię poezji z dwóch (przenikających się oczywiście) perspektyw: budowy samego dzieła oraz jego funkcjonowania w procesie komunikacji literackiej. Relację nadawca — komunikat — odbiorca ujmuje Witkiewicz w przypadku utworu poetyckiego następująco: artysta tworzy pod wpływem bezpośrednio przeżytego Uczucia Metafizycznego dzieło będące modelem zasady Istnienia (Jedności w Wielości). Jako takie nie ma ono bezpośrednich odniesień do empirycznej rzeczywistości, stanowi jej absolutne uogólnienie. Oczywiście twórca posługuje się elementami dostępnymi jego poznaniu, m. in. znakami językowymi i ich zestawieniami, mającymi także swój unormowany sens w ramach języka naturalnego. Pełnią one jednak tylko funkcję instrumentalną. Ustalone systemowo związki między słowami są przez poetę bądź zachowane, bądź modyfikowane — zawsze jednak ze względu na ogólną, formalną koncepcję dzieła.

Podczas obiektywizacji pierwotnej wizji utworu w materiale słownym artysta staje się to nadawcą, to odbiorcą własnego tekstu. Sytuacja taka jest, według Witkiewicza, idealnym przypadkiem od-

² R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Kraków 1976, s. 68.

bioru dzieła. Sprawa komplikuje się, gdy zostaje nawiązana łączność z innym odbiorcą. O specyficznym typie percepcji dzieła poetyckiego — koniecznym dla jego należytego przyjęcia — trzeba bowiem czytelnika poinformować. Gdy nie otrzyma on odpowiedniego „impulsu stylistycznego”³, to może wobec utworu poetyckiego zastosować ten sam typ odbioru co wobec każdej innej wypowiedzi językowej. Witkiewicz dostrzega ten problem bardzo wyraźnie. Stwierdza, iż dopiero wtedy, kiedy „zrozumie się formalną stronę dzieł sztuki i nowych i dawnych można zagłębić się w świat ten szukając prawdziwie artystycznych wrażeń”⁴. Właściwości utworu, które mogłyby dawać wspomniany „impuls”, nie są jednak przez niego ściśle określone. Nie muszą być nimi w każdym razie ani forma zapisu tekstu, ani używanie stałych miar wierszowych, które „utrudnia dowolność konstrukcji muzycznego elementu i przez to nie sprzyja zupełnej swobodzie kojarzeń pojęć”⁵. Oczywiście impuls ten nie był potrzebny dawnym odbiorcom sztuki. Dla nich — wedle Witkiewiczowskiej teorii — odpowiednie, a więc formalne nastawienie wobec dzieła było zupełnie naturalne.

Spróbujemy wreszcie scharakteryzować ów wspomniany już parokrotnie „formalny” i „bezpośredni” sposób odbioru tekstu poetyckiego. Konieczne tu będzie odwołanie się do Witkiewiczowskiej koncepcji funkcjonowania znaków językowych. Najpełniej została ona przedstawiona w *Dodatku do Pojęć implikowanych przez pojęcie Istnienia*, zatytułowanym *Teoria pojęć*. Terminem „pojęcie” określa on tu „znak posiadający pewne znaczenie”. Odpowiedzialność między znakiem a tym, co jest znaczone, ma być dana bezpośrednio. Dostrzeganie jej wiąże się z — jak to Witkiewicz określa — „koniecznością wspomnień”, wypływającą z faktu, iż wszelkie jakości wchodzące w skład świadomości człowieka — tak najdawniejsze, jak i aktualnie odbierane — tworzą pewną ciągłość. Między znakiem a tym, co znaczone (a więc wg jego terminologii — odpowiednikiem) istnieje jeszcze ogniwo pośrednie — tzw. „Kompleks Znaczeniowy Prywatny”, który można by określić jako zbiór wszystkich wspomnień związanych z procesem ustalania odpowiedzialności między znakiem a odpowiednikiem, czy też ich grupami. (Mówiąc krótko — uczenia się znaczenia danego znaku). Jest on oczywiście u każdego nieco inny, niemniej pewne cechy wspólne narzucone są przez charakter samego odpowiednika. Jeśli na przykład jest nim jakiś powszechnie używany przedmiot, to podobieństwa między owymi „kompleksami” będą większe niż w przypadku pojęć abstrak-

³ Termin „impuls stylistyczny” zapożyczyłem z pracy Jiri Levy’ego *Teoria informacji a proces komunikacji językowej*. W: *Współczesna teoria...*

⁴ *Teoria Czystej Formy w poezji*. Cyt. wg *Nowe Formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa 1974, s. 269.

⁵ *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*. Cyt. wg *Bez kompromisu*. Warszawa 1976, s. 178.

cyjnych. Przy szybkim czytaniu czy myśleniu, nie przerywanym świadomą refleksją, rolę Kompleksu Znaczeniowego Prywatnego przyjąć może sam znak, reprezentujący niejako wszelkie skojarzenia powstałe w czasie posługiwania się nim. Podobną funkcję pełni także — wobec wszelkich jakości z nim związanych — odpowiednik. Można niewątpliwie zdefiniować dość ściśle znaczenie znaku, określając, jakie to kompleksy jakości reprezentuje jego odpowiednik — ograniczając przy tym do minimum subiektywne elementy Kompleksów Znaczeniowych Prywatnych. Do porozumiewania się nie jest to jednak każdorazowo potrzebne, wystarczy tu bezpośrednio (a więc w tym wypadku bezrefleksyjne) zidentyfikowanie odpowiedniości między znakiem a jego odpowiednikiem.

Z powyższych ogólnych założeń wynikają dalsze twierdzenia, określające już bardziej szczegółowo specyficzny charakter języka poetyckiego i sposób, w jaki należy się nim posługiwać. W *Teorii Czystej Formy w poezji* Witkiewicz stwierdza: „Znaczenie artystycznego danego pojęcia zależne będzie od jego pojemności, tj. od bogactwa możliwości, które ono obejmuje”⁶. Stąd też największe znaczenie w poezji będą miały „pojęcia realne abstrakcyjne”, takie jak np. „cnota” czy „miłość”, a także „pojęcia oderwane” i „sprzeczne”. Witkiewicz twierdzi, że wszystkie one mają specjalne „napięcie wewnętrzne”, rozładowujące się w momencie ich zrozumienia. Owo „napięcie” należy — jak myślę — rozumieć jako zdolność do reprezentowania, ale i kształtowania przez znak słowny dużego zasobu skojarzeń z nim związanych. W przypadku pojęć mających realne odpowiedniki będzie tu chodziło przede wszystkim o kontrast między jednostkowością znaku a wielością odpowiedników. Jeśli zaś ich nie ma — np. w tzw. pojęciach sprzecznych czy abstrakcyjnych, to znak nie tylko reprezentuje Kompleks Znaczeniowy Prywatny, ale poprzez swe brzmienie modyfikuje znaczenie danego pojęcia. Podobne — choć w mniejszym nasileniu — zdolności modyfikowania znaczenia ma warstwa brzmieniowa wszelkich wyrazów — nawet najczęściej używanych. Jest to jednak modyfikacja natury przede wszystkim emocjonalnej.

Oczywiście drogą refleksji intelektualnej można w znacznym stopniu ujednolicić rozumienie pojęć, usunąć „szum” wprowadzany przez nie uświadamiane sobie zwykle subiektywne zabarwienie semantyczne brzmienia znaku. Jednak ten sposób odbioru tekstu jest właśnie apoletyki. Podkreślić tu trzeba, że uzależnienie poetyckiej wartości znaku językowego od rozległości zakresu związanych z nim skojarzeń nie służy bynajmniej podkreśleniu ich ważności w lekturze dzieła. Jest tak w utworach powieściowych, w których: „Najistotniejsze jest widzenie w wyobraźni tego co się dzieje jako takiego właśnie, pojmowanie rozmów bohaterów i przejmowanie się ich opisanymi stanami”⁷.

⁶ *Teoria Czystej Formy w poezji...*, s. 271.

⁷ *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej...*, s. 174.

W poezji sytuacja jest odwrotna. „Nie zanalizowane tło” skojarzeń ma wzmacniać rolę samego znaku, na którym powinna się przede wszystkim skupiać uwaga odbiorcy. Znaczenia znaków utworu poetyckiego rozpoznaje się bezpośrednio. W tekście niepoetyckim zrozumiałe są one poprzez refleksję. Cytując E. Benveniste'a, można by powiedzieć, iż jest tu różnica wiążąca się z „dwoma odrębnymi zdolnościami umysłu; z jednej strony postrzeganiem identyczności między tym, co wcześniejsze i tym, co teraźniejsze, a z drugiej strony z postrzeganiem nowego wypowiedzenia w stosunku do innego”⁸.

„Bezpośredniość” odbioru tekstu poetyckiego ma w ujęciu Witkiewicza jeszcze inne aspekty — sygnalizowane już na wstępie. Chodzi tu o wyjątkową rolę samego brzmienia słowa, a także ograniczoną rozmiarów dzieła. O semantycznym oddziaływaniu fonicznej warstwy wyrazu izolowanego już wspominaliśmy. W przypadku niektórych wyrazów efekt ten będzie się jeszcze nasilał. Brzmienie znaku ma jednak dla Witkiewicza jeszcze jedno, bardzo doniosłe znaczenie. Działa ono bowiem bezpośrednio (tak jak muzyka) na zmysły słuchu i dotyku (przy recytacji, ale i w pewnym stopniu przy słuchaniu) odbiorcy. Dlatego też „Poezja czytana po cichu nie jest jeszcze sobą, jest tylko zaznaczeniem możliwości wykonania”⁹. Odczytanie słowa na głos (tak zresztą, jak jego szeroki i nie zanalizowany w literaturze zakres) niweczy w znacznym stopniu jego znakową „przezroczystość”. Jest czynnikiem zwracającym uwagę czytelnika na sam wyraz. Problem rozmiarów dzieła ma dla Witkiewicza także podwójne znaczenie. Z jednej bowiem strony chodzi o czas, w którym odbiorca zdolny jest przyjmować tekst „bezrefleksyjnie”, a z drugiej — o możliwość odczuwania różnorodnych związków między jego elementami. Warunkiem doznania artystycznego wrażenia jest — jak pisze — posłyszenie utworu „od razu z małymi przerwami lub bez przerw między częściami, których żywe wspomnienie jeszcze «ciepłe» (...) daje jako tło bezpośrednio, nie przegrodzone innymi wrażeniami, zupełnie inne zabarwienie następującym częściom utworu (...)”¹⁰.

Można by więc powiedzieć, iż stosunek między poszczególnym słowem (czy też jego częścią) a całością tekstu jest przez Witkiewicza ujęty na podobieństwo stosunku między jakościami odbieranymi jako aktualne w danej chwili przez człowieka a wszelkimi „jakościami byłymi” tworzącymi jego świadomość. W ten sposób uzasadnia on jakby — powszechnie przyjęte — twierdzenie o wzajemnym silnym oddziaływaniu elementów wiersza, potwierdza konieczność takiego oddziaływania, a zarazem wskazuje, że jest to stan w poezji naturalny i konieczny — uprawomocniony właściwościami naszego poznania.

⁸ E. Benveniste: *Semiologia języka*. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977, s. 34.

⁹ *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej...*, s. 173.

¹⁰ *Ibidem*, s. 174.

Niestety, uwagi Witkiewicza na temat funkcjonowania owych relacji są dość ogólnikowe. Ich podstawą jest twierdzenie, iż wszystkie trzy warstwy dzieła tworzą w utworze poetyckim spójną całość, kształtując się wzajemnie. Warstwy: brzmieniowa i znaczeniowa uznawane są przez niego za istotniejsze niż obrazowa, dadzą się bowiem ściślej podporządkować pierwotnej wizji autorskiej. Identyfikowanie związków między znakiem a znaczeniem jest szybsze i pewniejsze niż kojarzenie ich z wyobrażeniami wzrokowymi. Nadto wyobrażenia owe nie są koniecznym warunkiem odebrania tekstu, są raczej pochodną pojęć w nim występujących. Z drugiej strony warstwa obrazowa pełni w utworze poetyckim funkcję bardzo ważną. Dzieje się tak — w ujęciu Witkiewicza — z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, wyobrażenia wizualne wpływają bezpośrednio na sferę znaczeniową, modyfikując Kompleksy Znaczeniowe Prywatne słów, a zwłaszcza ich grup. (Mamy tu do czynienia ze — swojego rodzaju — „bezwładnością” obrazu). Po drugie, stanowią one „tło” dla elementów pozostałych warstw — tak jak cały tekst (bez podziału na warstwy) jest nim dla pojedynczego wyrazu.

Dzięki tej pierwszej funkcji „nawet słowa nie oznaczające barw zdają się ich nabierać i potęgować ich przestrzenność”¹¹, dzięki drugiej (choć nie tylko) — utwór zachowuje swą jednolitość i ciągłość. Obrazowość poetycka różni się jednak od tej, która występuje np. w powieści. Nie powinna być rozwijana w refleksji czytelnika, ma się raczej ujawniać poprzez oddziaływanie na inne warstwy utworu. Mimo tak dużego znaczenia warstwa obrazowa pozostaje jednak wyraźnie w cieniu dźwiękowych i muzycznych walorów utworu. W ujęciu Witkiewicza brzmienie słowa czy szeregu słów jest fundamentem dzieła nie tylko dlatego, że działa bezpośrednio, że bardziej zmienia i modyfikuje, niż samo jest modyfikowane. Oddziałując na znaczenie i wyobrażenie wizualne, nie traci ono nic ze swej intensywności w odbiorze, a wręcz przeciwnie, im wyraźniej odbierane jest jako znaczenie i obraz, tym silniej zwraca uwagę czytelnika na swoją własną formę.

Wszechstronne związki między poszczególnymi elementami utworu (nie tylko między jego warstwami, ale także wszystkimi składnikami szeregów wierszowych) mają dla Witkiewicza jeszcze jedną ważną konsekwencję. W swej *Teorii Czystej Formy w poezji* stwierdza: „W zdaniu (...) wpływ wzajemny słów zmienia nawet słowa składniad znane w zupełnie inne, nieznanne i pełne nowego znaczenia”. Słowa tracą co prawda w tych związkach część swojej nieokreśloności, „ale to zmniejszenie nieokreśloności zakresu dzieje się w wypadku tym nie tak, jak w określeniu się słowa, czyli oznaczaniu jego zakresu, tylko inaczej, przy jednoczesnym zwiększaniu się jego wewnętrznej prężności, co nadaje mu właśnie specjalną

¹¹ «Wniebowstąpienie» J. M. Rytarda. W: *Bez kompromisu...*, s. 148.

wartość jako elementowi czystej formy”¹². Interpretacja tych słów powinna być bardzo ostrożna. Pokusa wykazania ich zbieżności w późniejszym — o prawie półwiecze — ostatnim rozdziale Łotmanowskich *Wykładów z poetyki strukturalnej* jest znaczna. „Strukturalizm” Witkiewiczowski jest jednak zupełnie inny niż Łotmanowski, inny niż wszelki strukturalizm literatoroznawczy wywodzący się z tradycji formalizmu czy Koła Praskiego. Jest bowiem konsekwencją założeń czysto filozoficznych.

Koncepcja budowy utworu poetyckiego, jaką starałem się tu zreferować, sprowadza się właściwie do próby wymodelowania w dziele sztuki ich podstawowych tez. Naczelną z nich jest oczywiście zasada „Jedności w Wielości”, która rządzić ma budową utworu, drugą — oddanie w procesie percepcji dzieła najbardziej „bepośredniej” formy operowania przez człowieka pojęciami.

Zdanie Łotmana, iż „utwór poetycki stanowi mnogość stosunków między elementami i stosunków między stosunkami”¹³, mogłoby się z powodzeniem znaleźć w tekście Witkiewicza i być świetnym komentarzem do przytoczonego wyżej fragmentu *Teorii Czystej Formy w poezji*. Jednak konsekwencje owego poglądu są u obu autorów zupełnie różne. Łotman stwierdza: „Gdy nauczymy się w ścisły sposób mierzyć redundancję, otrzymamy obiektywne kryterium wartości artystycznej”¹⁴. Dla Witkiewicza obiektywnych kryteriów w sztuce nie ma, „bepośrednie” i formalne podejście do dzieła bynajmniej ich nie dostarcza. Obiektywnie dadzą się oceniać tylko motywacje zachwyty lub potępień — ale nigdy one same.

Myśl Witkiewicza, tak często zbliżając się do innych teorii filozoficznych, estetycznych czy socjologicznych, nigdy się jednak z nimi nie spotyka ostatecznie. Dlatego — być może — nawet wtedy, gdy zawiera pewne luki czy sprzeczności, nie przestaje nas interesować — choćby tylko przez swą oryginalność. Dzieje się tak — jak sądzę — także w przypadku jego teorii poezji.

Jarostaw Skowroński

¹² *Teoria Czystej Formy w poezji...*, s. 278.

¹³ J. Łotman: *Wykłady z poetyki strukturalnej*. Cyt. wg *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, s. 170.

¹⁴ *Ibidem*, s. 166.