

Beatrycze Żukotyńska

"Walka o treść. Studja z literackiej teorii poznania", Karol Irzykowski, Warszawa 1929 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 26/1/4, 742-751

1929

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.

*II. Mes larmes ont coulé ruisselantes et claires
Sur ma douce enfance de sereine gaieté
Et sur ma jeunesse nuageuse altière¹.
Et sur mon âge d'homme déçu désenchanté,
Mes larmes ont coulé ruisselantes et claires...*

(przekład Leonji Knollówny)

Pierwszy z tych przekładów stoi niewąpliwie wyżej pod względem ścisłości formalnej i wirtuozji rymu. Ale czy do drugiego nie przesączyło się więcej tej muzyki wewnętrznej, która stanowi bodaj o istocie poetyckiej tego lirycznego westchnienia Mickiewicza?

Z powyższego pobieżnego przeglądu „rzeczy francuskich“ o Mickiewiczu ogłoszonych drukiem w bezpośrednim lub pośrednim związku z uroczystością odsłonięcia pomnika wieszczą w Paryżu — wynikać się zdaje:

1) że pod względem upowszechnienia wiedzy o Mickiewiczu, a przez Mickiewicza o Polsce, wśród szerokich kół francuskich — uczynione zostało bardzo wiele i z dobrym naogół, choć niedającym się ocenić i wymierzyć skutkiem.

2) że wzniesienie pomnika w Paryżu pobudziło Francuzów raczej do sformułowania swego stosunku do Mickiewicza i do Polski (od banalnych powiedzeń do głębszych wynurzeń) — niż do podjęcia badań naukowo-literackich na tem polu.

3) że, o ile czasopisma francuskie były należycie „obsłużone“ przez autorów bądź Francuzów, bądź Polaków, to wybitniejsi krytycy i oficjalni przedstawiciele literatury francuskiej — prócz kilku cennych wyjątków — byli na święcie mickiewiczowskim świadomie czy przypadkowo (w znaczeniu pisarskim) nieobecni. — Fakt ten — jeśli pominąć okoliczności natury indywidualnej — tłumaczy się w pewnej mierze opóźnieniem działalności przygotowawczej w zakresie literackim. Głębsze bowiem a zwłaszcza bardziej złożone reakcje duchowe wymagają zwykle dłuższego czasu na pisarską realizację.

Należy tedy przypuszczać, iż wydawnictwa, studia i artykuły powstałe na tle uroczystości odsłonięcia pomnika na placu *de l'Alma* nie staną się we Francji „zamknięciem rachunków literackich“ z Mickiewiczem, lecz posłużą za punkt wyjścia dla dalszych pogłębionych badań i prac.

Zygmunt L. Zaleski.

Karol Irzykowski: *Walka o treść. Studja z literackiej teorii poznania.* Warszawa 1929. Nakł. Księg. F. Hoesicka. Str. X, 278, 2 nlb. 8^o

Jak sam tytuł świadczy, książka ma charakter dyskusyjny, obronę zamierającej treści w współczesnej literaturze pięknej na rzecz formy.

¹) Obie tłumaczki przyjęły tekst tradycyjny wiersza, nie uwzględniając poprawki słowa „chmurną“ na „durną“.

Odrzuć jednak zaznaczyć trzeba, że dyskusja sama niezmiernie ciekawa, traci wiele wskutek ustawicznych dygresyj, odstępstw polemicznych od wątku i mieszania wielu rozważań wchodzących raczej w teoretyczne zagadnienia estetyki, co poniekąd usprawiedliwia zresztą podtytuł książki: studja z literackiej teorii poznania. Sprawę zaciemnia także niejasność niektórych pojęć, czy to już przez Witkiewicza użytych i na nowo podjętych, czy to wprowadzonych przez Irzykowskiego, jak np. uczucie metafizyczne, hiperdynamika, a przede wszystkim samo wieloznaczne pojęcie formy.

Ponadto autor operuje niekiedy zbyt niemi skrótami myślowymi, lub etykietkami wynalezionymi przez siebie na pewne zjawiska (sitko Crocego), których klucz nie zawsze jasno da się odgadnąć. O tych pewnych właściwościach „metaforycznych“ (gdyż tak je trzeba nazwać może nawet wbrew Irzykowskiemu) stylu autora świadczą już choćby tytuły poszczególnych rozdziałów jak: *Metaphoritis* i złota plomba, fałszowanie Alrauny, tuczenie Prometeusza, skowronek w cyrku, chwycenie bykołaka za rogi (zajścia w sitku Crocego).

Zresztą sam autor przyznaje „...forma tej książki nie jest taka, jaką sobie obiecywałem. Jest w niej też sporo niezrozumiałstwa, w tym sensie, że człony pośrednie, nie dopowiadane w rozumowaniach autora, są zbyt przywatne, przypadkowe, tak że czytelnik czasem niełatwo się domyśli“.

Jedną jeszcze okoliczność nie może się przyczynić do łatwego śledzenia toku rozprawy, jest nią par excellence analityczny sposób ujmowania zagadnień przez Irzykowskiego. Świetny w analizie i chwytaniu niekonsekwencji oraz słabych stron poszczególnych punktów teorii przeciwnika, Irzykowski nie daje syntetycznego poglądu na całość, ani nie atakuje samych podstaw, zasadniczych dla całej zwalczanej teorii, lecz rozprawia się z nią przez powolne usuwanie pojedynczych składników budowy.

Tak samo rozłożenie materiału pozostawia niejedno do życzenia. Irzykowski powraca niejednokrotnie do tych samych zagadnień, jak: formy, walorów treściowych, konstrukcji formizmu, uczucia metafizycznego, lub znowu dyskutuje o pewnych kwestiach — wyświetlając dopiero później ich założenia. Tak np. pisze wprawo o stosunku treści do formy, a dopiero potem zastanawia się nad tem, co to jest forma. Ten brak hierarchicznego rozłożenia zagadnień obok wymienionych już wyżej cech Irzykowskiego nie wpływa oczywiście na wartość samego dzieła, lecz utrudnia zrozumienie i jest może jednym z powodów nie wywołania należnego echa w dyskusji literackiej, o czem wspomina autor na wstępie. Usprawiedliwić też musi niejedne może braki recenzji w uchwyceniu myśli autora.

Walka o treść skierowana jest głównie przeciw teoriiom i twórczości formistów z Witkiewiczem na czele, oraz przeciw futurystom, dadaistom i pokrewnym kierunkom. Jeśli się jednak weźmie pod uwagę, że główny materiał dyskusji: „Teatr“ Witkiewicza pochodzi

z r. 1922, oraz że futuryzm w różnych swych odmianach został już prawie przewyciężony, tak że dziś już można mówić chyba tylko o epigonach tego kierunku, możnaby poniekąd uważać „Walkę o treść“ za uderzanie w próżnię, pokonywanie fikcyjnego wroga. Usprawiedliwia ją jednak w zupełności to, że przypomina z okazji formizmu wiele ogólnych zasad twórczości i estetyki, niezwykle cennych dla każdego autora i krytyka.

Rzecz samą o stosunku treści i formy poprzedza obszerny artykuł z r. 1913, wraz z uzupełnieniami późniejszymi, o zdobnictwie w poezji. Pozornie rozdział ten łączy się luźno z resztą książki, już tu jednak zaznacza się w głównych liniach stanowisko autora, występującego przeciw staraniu się tylko o piękno czysto formalne.

Irzykowski obawia się dla poezji polskiej zagubienia w ornamentyce i drobiazgach, zbytniego przerafinowania stylowego, które może być zwyczajnem nadużywaniem dobrej wiary, „przemycaniem licnej treści w formie bombastycznych przenośni“. Z dzisiejszej manji metaforycznej znajduje kompromisowe wyjście. Chciałby ją mianowicie skierować na inne pole, do czego ma mu dopomóc pewien monizm metaforyczny. Na podstawie tożsamości działania mechanizmu psychicznego w różnych efektach jak i w metaforze, pisarz uogólnia ją, wciągając w jej zakres całe nowe dziedziny. Tak więc wartość metafory może mieć patos życia codziennego, trafna charakterystyka osób, a nawet całe zręby, czy gatunki literackie. Uważając za obniżanie poezji używanie drobnych efektów, Irzykowski chciałby widzieć metaforę w wielkich wymiarach, a organizując ją równocześnie od strony źródła-treści, chciałby uniknąć jej zbanalizowania.

Stanowisko takie mało przekonywujące wydałby się musiało nieco naciągnięte, gdyż przecież przy tak wielkiem rozszerzeniu zagubiłby się musiała cała niespodzianka i pointe'a myślowa metafory, którą sam autor trafnie nazywa „poezją skoncentrowaną w krótkim ekstrakcie“, gdyby nie dyktowała go troska o walory wewnętrzne poezji, oraz gdyby autor nie dopuszczał umiarkowanego używania drobnych metafor. Życzyłby sobie tylko należało zachowania pewnej miary i proporcji członów metafor, gdyż przy dzisiejszem ich zestawianiu zatracą się często ich znaczenie, tak że schodzą nieraz tylko do bezsensownych kombinacji słownych.

Ponieważ trudno w krótkiej recenzji wdawać się w szczegółowy rozbiór poruszonych zagadnień, wymagających każde z osobna szerszego opracowania, przeto ograniczymy się tylko do zaznaczenia ważniejszych punktów wielce pouczającej dyskusji. Podkreślimy tu silniej pewne momenty, podważające założenia formizmu, a zbyt ogólnikowo przez Irzykowskiego potraktowane, co stanowi słabą stronę jego studjum, jako dzieła polemicznego. Irzykowski sądzi, że formie robi się dziś za wielką reklamę, z braku wielkich treści. Wskutek tego nastąpiło panowanie ludzi, którzy nie mają nic do powiedzenia i dlatego powtarzają wciąż jak, a nie co. Obalenie tych fałszywych wielkości przy pomocy całego aparatu psychologiczno-estetycznego można uważać za cel autora. Okazuje on przy tej

sposobności wielką erudycję cytując i powołując się nieustannie na cały szereg powag naukowych i świata literackiego, w którym główna rola przypada Hebblowi i Brzozowskiemu.

Spór sam o stosunek treści do formy i życia do sztuki, nie jest ni nowy, ni oryginalny, jednak w odniesieniu do niektórych prądów współczesnych przynosi wiele ciekawych rozświetleń i szczegółów.

Zasadnicza część książki stara się wykazać niekonsekwencje i błędność kierunku formistycznego. Dla Irzykowskiego formistą jest każdy, kto z jakichkolwiek motywów lekceważy treść na rzecz innych czynników sztuki, lub jest dla treści obojętnym. Pod jedną więc rubrykę podciąga Irzykowski futurystów i formistów, mimo żądań szczeroci oraz wewnętrznej konieczności dla poszukiwań formalnych ze strony Witkiewicza, oraz mimo jego protestów przeciw mechanicznemu eksperymentowaniu futurystów.

Trudno jednak rzeczywiście uchwycić różnicę między dwoma kierunkami, gdyż często wewnętrzny sprawdzian Witkiewicza, różniący go od futurystów, nie uznaje kryterjum rzeczowego, lecz opiera się na jakimś nieokreślonym uczuciu metafizycznym i niesprawdzalnej konieczności formalnej, musi więc pozostać fikcją. Witkiewicz nie zawsze operuje znaczeniami pojęć i często stwarza sztucznie wyrazy, którym dopiero ich sąsiedztwo nadaje znaczenie; podobnie i futuryści nie zawsze operują tylko dźwiękami słownymi, tak że właściwie zachodzi tu tylko różnica stopnia, gdyż niemożliwością byłoby sprawdzić konieczność artystyczną danego słowa, lub napięcia.

Psychologicznym punktem wyjścia dla całej teorii Witkiewicza było skonstatowanie, że ze sztuką dzisiejszą źle się dzieje. Witkiewicz chciałby zatem spróbować zupełnie nowych dróg, w nadzieji, że o ile nie będzie lepiej, to i nie gorzej. Lepiej zresztą według niego zginąć po bohatersku, niż umrzeć z nudów. Witkiewicz, enfant terrible literatury współczesnej, sprawił też niemało kłopotów krytyce, zanim zdążyła się z nim uporać.

Na pozór nowa i oryginalna doktryna Witkiewicza, przypomina w istocie silnie poglądy młodej Polski i przybyszewszczyzny wraz z hasłem: l'art pour l'art. U podstaw jej estetyki leży pogląd, że „sztuka jest wyrazem metafizycznego uczucia, czyli wyrazem bezpośrednio danej jedności osobowości w konstrukcjach formalnych jakichkolwiek elementów (złożonych lub prostych) i to w konstrukcjach, działających bezpośrednio, a nie przez rozumowe ich poznanie“.

Definicja dość niejasna, z której wynikają dwie konsekwencje charakterystyczne dla Witkiewicza: 1) pozytywna — propagowanie konstrukcyj formalnych, działających same przez się, a nie przez ich treść wewnętrzną, 2) negatywna — zwalczanie realizmu jako podstawy sztuki dzisiejszej.

Wbrew Witkiewiczowi, Irzykowski w swej książce staje właśnie w obronie treści organizującej całokształt dzieła sztuki. Dla Irzy-

kowskiego proces estetyczny tkwi także w formie, takiej jednak, dla której treść jest pretekstem, nie uznaje więc formy czystej o którą walczy Witkiewicz. Irzykowski powołuje się na estetykę Crocego, który uznając także piękno wyrazu przyjmuje je jednak bez względu na pochodzenie, podczas gdy Witkiewicz okazuje się stronnicy i ze szczególną zaciekłością zwalcza wszelkie realistyczne, życiowe i „bebechowe“ pochodzenie sztuki.

Podstawą konstrukcji formistów ma być idea formalna, słusznie jednak Irzykowski podchwycił słaby punkt teorii Witkiewicza, mianowicie, że nie mówi jak ma wyglądać konstrukcja formalna, co przez ideę formalną rozumie. Trzebaby tu jednak w związku z tem rozpatrzeć także kwestję kryterjum sztuki w formiźmie, gdyż mówiąc o konieczności wewnętrznej artysty, Witkiewicz nie mówi jak sprawdzić niezbędność danego słowa lub napięcia. Zasłanianie się brakiem kryterjów w sztuce wogóle jest już poniekąd kapitulacją, gdyż pewne ogólne kryteria jako podstawa sztuki istnieć muszą. Tak np. nie wykluczając dowolności kombinacji, w sferze sztuki realistycznej ostatecznym kryterjum będzie pewna logiczna ciągłość wrażeń estetycznych dodatnich lub ujemnych, opartych na sferze rzeczywistej możliwości.

Witkiewicz, który jest w równej, jeśli nie w większej mierze malarzem niż pisarzem, zapożycza ideę konstrukcji formalnej z malarstwa i muzyki, i chce by konstrukcja jego działała nie rozumowo, lecz bezpośrednio, jak w tamtych sztukach. Popęłnia więc znowu wielki błąd, wywodząc formę z pierwiastków sensorycznych, a nie asocjatywnych. Wbrew niemu, Irzykowski dowodzi wciąż, że „właściwe i najważniejsze problemy formy pojawiają się dopiero w stosunku do treści, do życia, do materiału; bez treści forma nie da się pomyśleć“.

Kwestja stosunku malarstwa i muzyki do twórczości literackiej wymagałaby znowu szerszego rozważenia niż u Irzykowskiego, gdyż błędna analogia daje fałszywe podstawy całej teorii Witkiewicza. Zaznaczyć więc trzeba, że w odróżnieniu od tamtych sztuk, twórczość literacka działa nie zmysłowo, lecz pojęciowo. Nie jest ona wprawdzie jednolitą i obok wartości treściowo-pojęciowych łączy także wartości dźwiękowe i wzrokowe, ta różnorodność elementów musi jednak mieć jakąś wewnętrzną organizację, jak symfonia dźwięków w orkiestrze, którą nadaje sens wewnętrzny, myślowy.

Element pojęciowy jest więc charakterystyczny dla dzieł literackich i wskutek innych założeń niż w malarstwie i muzyce odczuwanie przyjemności sztuki poza jej treścią jest mocno problematyczne. W każdym razie przyjemność estetyczna w tym wypadku nie będzie płynęła z cech właściwych poezji lub prozie, lecz z cech zapożyczonych z malarstwa lub muzyki.

Ignorując te założenia twórczości Witkiewicza albo zatem chybia celu, albo nie wchodzi w dziedzinę czystej literatury, lecz stoi na pograniczu strefy malarstwa, muzyki i poezji.

U Irzykowskiego głównym terenem ścierania się z Witkiewi-

czem jest stosunek treści do formy. Mimo różnych definicji Irzykowski uważa, że pojęcie formy jako naczynia na treść nie jest wcale przestarzałe. Inne definicje są zdaniem jego tylko artystycznymi wykrętami. Irzykowski dopuszcza jednak także stosunek odwrotny, w którym treścią byłaby forma. U Witkiewicza np. treścią byłaby Czysta Forma, a formą dobieranie napięć dynamicznych. Przy takim jednakowoż postawieniu sprawy różnica między Witkiewiczem a Irzykowskim staje się czysto nominalna i cały spór nierealny.

Irzykowski stara się udowodnić na licznych przykładach, że formy rodzą się pod wpływem treści, i że dopiero głęboka treść uzasadnia i akcentuje formę. Samo istnienie kombinacji „formalnej“ nie stanowi jeszcze o wartości utworu; forma ma z powrotem zbliżyć do życia, być transformacją oryginalną, przerabiać materiał życiowy w nowy sposób.

Konsekwencją życiowego pojmowania sztuki przez Witkiewicza jest walka z tendencyjnością. Za degradację sztuki i nabieranie widza, względnie czytelnika, uważa on opowiadanie o cudzym życiu lub swych poglądach; w tym ostatnim wypadku doradza raczej napisanie broszurki. Coprawda i on sam niezawsze jest konsekwentny, jak to przypomina Irzykowski, gdyż wbrew teorii dopuszcza w swych dziełach liczne dygresje, rezonerstwo i rozważania filozoficzne.

Irzykowski chce zwalczyć antyrealizm Witkiewicza najpierw od strony treści, potem formy zewnętrznej. Zdaniem jego niedomagania artystyczne sztuk o celach życiowych opierają się na niedomaganiach ideowych, błędnej treści, płytkim moralizatorstwie, ale nie na samej tendencyjności. Chce jednak, aby tendencja mogła być wyczuta jako czysta forma, wzmacniając w ten sposób efekt artystyczny. Tak samo realizm powinien być podkreślony jako forma twórcza, a nie opierać się tylko na samem konstataowaniu lub eksploatowaniu interesującego materiału, a wtedy miałyby prawdziwą wartość artystyczną.

Stając w obronie realizmu i życiowości, które jako transformacja życia nie powinny być źle zrozumianem kopjowaniem, Irzykowski nie porusza jednak dostatecznie niezrozumienia podstaw sztuki przez Witkiewicza. Podkreślić by należało, że jednym z celów sztuki jest właśnie wzruszenie i danie możliwości osobistych przeżyć widzowi czy czytelnikowi, wyzwalenie ich od pewnych uczuć i problemów. Katharxis arystotelesowska oparta na niezbędnym elemencie życiowości i tak znienawidzonego „bebechizmu“ pozostanie zawsze głównym elementem wrażenia artystycznego.

Forma u Irzykowskiego musi legitymować się sytuacją, gdyż efekty formalne występują według niego tylko w związku z treścią. Forma nie może ograniczać się zatem do mechanicznego łączenia metafor, jak to się dzieje z „czystą formą“, która schodzi wkońcu do eksperymentu efektów i ramiarstwa, oznaczającego według Irzykowskiego: „tworzenie ram i perspektyw bez poczucia konkretności“.

Cheąc działać przez asocjacje chaotycznych wrażeń, Witkie-

wicz kombinuje atomy dźwiękowo-wyobrażeniowe w symfonje i desenie poetyckie. Irzykowski nazywa konstrukcję Witkiewicza mozaikową wskutek atomizacji treści, podobnie jak formistów tapicerami i malarzami pokojowymi, którym się uroiło, że są budowniczymi. Ustawiczne „wygniatanie“ metafor pociąga jednak za sobą, zdaniem jego tylko ogłupienie.

Dramat Witkiewicza, według Irzykowskiego, to dywan o dziwnym deseniu, pogmatwany od strony życia i treści, którego właściwem obliczem jest forma zwrócona ku metafizyce. Do budowy służyć mają najmniejsze komórki, elementy wrażenia artystycznego, które Witkiewicz nazywa napięciami dynamicznymi. Owe elementy napięcia dynamiczne mają własne wartości wewnętrzne, z których składa się konstrukcję formalne, bez względu na treść życiową. Słusznie jednak zwraca uwagę Irzykowski, że nie każde zestawienie ma znaczenie artystyczne i że czysto mechaniczne połączenia gramatyczne nie są w stanie zmobilizować wyobraźni, tworząc zamiast sztuki „salceson słownikowy“. Autor dowodzi także na przykładach czerpanych z dzieł Witkiewicza, że efekty formalne osiąga się także za pomocą treści, i że nawet kombinacjom rzekomo bezsensownym u Witkiewicza, dopiero odpowiednik treściowy nadaje życie.

Samo abstrahowanie od życiowego sensu nie da jeszcze wrażeń formalnych, a Witkiewicz nie powiada nigdzie jak z kombinacji elementów ma się zrodzić wrażenie artystyczne. Nie mówi także nigdzie jak ma powstać uczucie metafizyczne całkowania wielości elementów w jedność, lub uczucie dziwności istnienia. Irzykowski uważa, że uczucia te mogą być tylko konsekwencją elementu znaczeniowego, a nie formowo-artystycznego. Cel zatem Witkiewicza nie dałby się osiągnąć jego środkami.

Posługiwanie się zatowizowanymi znaczeniami jako elementami konstrukcyjnymi doprowadza Witkiewicza do deformacji rzeczywistości wbrew zasadom realistycznym. I tu znowu nasuwa się cały szereg uwag. Deformacje Witkiewicza są zbyt mało uzasadnione tak teoretycznie, jak i praktycznie. Na str. 93 „Teatru“ Witkiewicz mówi:

„Teoretycznie rzecz biorąc i my moglibyśmy tworzyć Czystą Formę, nie wychodząc poza t. zw. „normalny światopogląd“ (dawni mistrzowie łączyli czystą formę z brakiem deformacji i bezsensów), „ale praktycznie, wskutek zmian w naszej psychice, jest to niemożliwym... Dawne formy zdegenerowały się w odtworzenie życia... a to co jest istotnego, treść czysto formalna i wyrażone przez nią uczucie metafizyczne i jedność osobowości może się wyrazić jedynie za cenę deformacji życia“ (dlaczego?). A dalej na str. 112 przyznaje Witkiewicz „konieczności teoretycznej wprowadzenia deformacji i odstępstwa od sensu niema“... „Odrodzenie Czystej Formy, będąc rozpaczyliwym wysiłkiem przeciw zalewającej świat fali szarzyzny i mechanizacji, nie może już i w naszych warunkach obejść się bez operowania deformacją świata i bezsensu“... i t. d.

Witkiewicz używa więc deformacji tylko celem „rozszerzenia możliwości kontrukcyjnych... i skomplikowania środków formalnego tworzenia“... Nie mając jednak kryterjum kompozycyjnego czystej formy nie można stwierdzić, czy piękno czyste, formalne, według recepty Witkiewicza nie dałoby się pogodzić z sensem wewnętrznym i realistycznym punktem widzenia, zwłaszcza, że uniknięcie szaryzmy i mechanizacji może nastąpić tylko od strony treści organizującej formę, a nie od strony czysto zewnętrznej. Środek stosowany przez Witkiewicza odwraca tylko uwagę od treści, nie na to miejsce nie dając.

Witkiewicz nie objaśnia wcale dlaczego pewne zmiany w psychice wymagają deformacji i dlaczego uczucie metafizyczne nie mogłoby się inaczej wyrazić.

Zbyt mało stosunkowo miejsca poświęcając uzasadnieniu deformacji u Witkiewicza, słusznie jednak zaznacza Irzykowski, że futurizm i formizm dały tylko mechaniczne deformacje, nie wpływające z potrzeb treści i życia, tymczasem nowa forma zewnętrzna powinna dobierać nową treść do nowych form i używać deformacji dla jej wyzwolenia.

Cała zresztą konstrukcja Witkiewicza polega na nieporozumieniu. Dynamika jej opiera się na tem założeniu, że elementy znaczeniowe słów, zdań, działań, mają wartość artystyczną taką samą jak barwa i dźwięk. Irzykowski stwierdza jednak, że dynamikę napięć wywołuje tylko treść — czerpana z życia, gdyż wrażenia w wypadku nawet najbardziej formistycznych kombinacji rodzą się z formy normalnego zdania, a więc z resztek życia. Witkiewicz chce jednak ominąć słowo „treść“, zastępując je „znaczeniem“, które uważa za źródło napięć dynamicznych. Treść definiuje jako kombinacje „elementów znaczeniowych słów i działań“. Przyznając więc wartość znaczeniową nawet najdrobniejszym elementom, popełnia jednak błąd, atomizując je zbytnio, rozbijając a przez to fałszując napięcia. Znaczeń poetyckich nie można przecież rozbijać, gdyż jak to wskazuje Irzykowski, one rozwijają się i tworzą organicznie, występując dopiero w większych całościach. Formę Witkiewicza charakteryzuje Irzykowski jako rozkładanie starych elementów i tasowanie ich na nowo, przyczem skutek przypadkowości zatracza się i sens i forma. Irzykowski jest przeciwny treściowemu rozdrobieniu sztuki, zamiast posługiwania się większymi całościami. Zaznacza też, że mimo krzyku o konstrukcję, formiści, ci „wierszyciarze“ rozbijają mowę, wyobrażenia na elementy i jak z klocków budują nową składankę „formalną“.

Objasniając najdrobniejsze elementy i napięcia dynamiczne Witkiewicza od strony treści, Irzykowski sprowadza w ten sposób różnorodność elementów konstrukcyjnych do pewnego monizmu treści. Jak pisząc o metaforze Irzykowski chciał uniknąć przeładowania drobnymi efektami stylistycznymi, sprowadzając metaforę do większych form literackich, tak samo by uniknąć zbytniego rozbijania treści, wskazuje na jej walory w większych całościach lite-

rackich jak np. realizmie, tendencyjności, autentyzmie, noweli i t. d. Ten dość ryzykowny system uogólniania, a przez to zamieniania jednych wartości na drugie na podstawie pewnych podobieństw, pozwala mu sprowadzić nawet najdrobniejsze atomy formalne do treściowych. Ułatwia to Irzykowskiemu ciekawa teoria hierarchji tematów.

Irzykowski sądzi, że obok hierarchji pewnych wątków wyznaczonych przez bieżącą politykę, grupują się aktualja „absolutne wartości chwil“, które im bardziej ku peryferjom, tem więcej tracają siłę wyobrazeniową, tworzą treściowy pył, schodząc wkońcu do czystych elementów, atomów formalnych Witkiewicza. To co się uważa za formę, jest zwykle tylko treścią dalszą, z pod peryferji, podrzędną w porównaniu z treścią główną. Złudzenie powoduje zwykle brak członów pośrednich. Wskutek narastającej banalności w „twórczości współczesnej, obserwuje Irzykowski kierunek decentral zacyjny, indyferentyzmu wobec treści i dążenie ku peryferjom. Kierunek ten uważa Irzykowski za niezdrowy, gdyż aktualja powinny dążyć przeciwie do hierarchji, przyrostu treści.

Odmienne pojęcie celów sztuki każe Witkiewiczowi wysunąć cały szereg postulatów pod adresem krytyków, którzy zdaniem jego powinni zarzucić praktykowane dotychczas analizy życiowe i stosować w ocenie kryterja formalne (ale jakie?)

Irzykowski broni na końcu swej książki roli krytyka przeciw uroszczeniom formistów i występuje przeciw bagatelizowaniu treści.

Badając stosunki napięć, krytyka musi równocześnie badać stosunki treściowe, nie tylko elektrotechniczne, gdyż napięcia mają swą treść. Mówiąc o treści można jednocześnie mówić o formie, często jest ona jednak banalna i nieciekawa, przeciwie niż stosunki treściowe, dlatego też nie zasługuje na szczególniejsze uwzględnienie. Zdaniem Irzykowskiego krytyka ma za zadanie zajmowanie się kompozycją dzieła, a nie określanie psychologii autora, odnajdywanie „logarytmu organizacji twórczej, formuły inżynierskiej jego aparatu twórczego“, do czego chciałby sprowadzić ją Witkiewicz. Zresztą i Witkiewicz sam, jak mu to zarzuca Irzykowski, zajmuje się często w swych krytykach nietylko socjologją słów, ale także dywagacjami życiowymi i stroną ideową, a pomija natomiast zupełnie samą konstrukcją formalną.

Choć zgodzić się trzeba z poglądami autora na rolę krytyki, jednak nie da się zaprzeczyć, że zasługą Witkiewicza jest zwrócenie znowu baczniejszej uwagi krytyków na stronę estetyczną dzieł.

Jakgdyby na ironję poświęca Irzykowski ostatni rozdział swego dzieła świetnej charakterystyce twórczości Witkiewicza. Na podstawie jego dorobku literackiego dowodzi, że Witkiewicz, ponosząc klęskę jako teoretyk i eksperymentator, odnosi jednak pełny tryumf jako artysta, jednak tylko — dzięki rozdzwiękowi jaki panuje między jego teorją a twórczością.

U źródeł różnych poglądów Irzykowskiego i Witkiewicza leży różnica temperamentów i odczucia artystycznego. Racjonalnie na-

stawiony Irzykowski wrażliwy jest przede wszystkim na kombinacje pojęciowe i treściowe; Witkiewicza wykształconego na malarstwie i muzyce, uderza przede wszystkim kształt, zmysłowe oddziaływanie dzieła.

Choć dyskusja prowadzona przez Irzykowskiego zdradza niekiedy ton zniecierpliwienia z powodu posługiwania się nieuchwytnymi kategorjami pojęciowymi przez Witkiewicza, przynosi jednak cały szereg niezwykle ważnych wniosków rzeczowych. Rezultatem jej jest: 1 Wskazanie braków i niekonsekwencji całego ruchu formistycznego i futurystycznego, który przez to nie da się dłużej utrzymać, 2 przewyciężenie niebezpiecznej dziś sugestji błyskotliwej formy kosztem wartości wewnętrznych, 3 wskazanie na niezbedność istnienia treści, która stosownie do swych potrzeb organizuje formę dzieł literackich.

Beatrycze Żukotyńska.
