

Barbara Tatar

Forma jako ideał dzieła sztuki : Witkacy i jego formistyczna teoria jako odpowiedź na problem niewyraźności języka

Acta Humana nr 2, 37-52

2011

Artykuł został 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.

Mgr Barbara Tatar

UMCS Lublin

Forma jako ideał dzieła sztuki. Witkacy i jego formistyczna teoria jako odpowiedź na problem niewyraźności języka

...zasiadam do stawiania znaczków na papierze w nadziei,
że coś wyrażę, umiem na tym spędzać całe dni, ale kiedy
postawię kropkę, widzę, że nie wyraziłem nic.

Czesław Miłosz, *Nieobjęta Ziemia*

Epoka modernizmu była czasem wzrostu świadomości językowej¹. Widoczne było to szczególnie w rozwoju językoznawstwa ogólnego na początku XX wieku. Sprzyjał on dostrzeganiu związków między modernistyczną literaturą a nauką o języku. Aleksander Brückner pisał: „»Młodej Polsce« nie wystarcza słownik dotychczasowy, nie dosyć wyrazisty, nie dosyć urozmaicony; na oddanie wszelkich dreszczów, zawrotów, symbolów szuka się źródeł nowych”². Dlatego właśnie poszukiwano nowych rozwiązań w kwestii zasobu językowego wykorzystywanego w literaturze. Coraz częściej dostrzegano siłę oporu języka w możliwości wyrażenia pragnień podmiotu. Powszechniejsza stała się też świadomość konieczności uwikłania w język. Jak podkreśla Ryszard Nycz, „stał wspólny dla europejskiego modernizmu motyw »niedostateczności mowy«, »brakującego słowa«, itp., którego ekstrapolacją jest właśnie owa »utopia pozakodowej komunikacji«”³.

¹ Problem niewyraźności języka nie był „wynalazkiem” XIX wieku. Już René Descartes wspominał o tym zjawisku. Filozof ten chciał pozbyć się mowy i powrócić do „rajskiego stanu bezpośredniej ekspresji”. Zob. M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 127; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

² A. Brückner, *Dzieje języka polskiego*, Lwów 1906, s. 166, cyt. za: R. Nycz, op. cit., s. 48.

³ R. Nycz, op. cit., s. 53.

Człowiek żyje w języku, który jest dla niego klatką. W języku tkwi też władza fikcji i mistyfikacji, które deformują prawdziwy stan rzeczy. Język jest szablonowy, pełen klisz, stereotypów nacechowanych emocjami i wartościowaniem i to właśnie doprowadziło do kryzysu podstawowych jego funkcji: wyrażania i komunikowania. Mowa układa jedynie „zakrzepłe obrazy świata płynącego”⁴, natomiast istotą nowoczesności jest to, co zmienne, ruchliwe, co nie da się przedstawić ani wyrazić („sens na chwilę”)⁵.

Ryszard Nycz podkreśla, że symbolika stylu młodopolskiego szybko się wyczerpała i przeszła w stan petryfikacji⁶. Zjawisko to zauważyli sami moderniści. Irzykowski pisał: „świat emocji to jakby [...] cementarz różnych skorup i form, niegdyś wypełnionych życiem”⁷. W lepszej sytuacji nie był język pojęciowy, odczuwany jako narzędzie wyobcowania, ponieważ prowadził do klisz językowych, fałszujących rzeczywistość. System pojęć służących do opisu zjawisk świata próbował stworzyć w swej filozofii Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jako spadkobierca Młodej Polski, któremu bliskie były problemy modernistów, starał się stworzyć teorię sztuki nowoczesnej⁸. Jego system estetyczny został oparty na ścisłych założeniach filozoficznych. Teoretykowi nie chodziło jednak o wyrażanie, tylko o nazywanie (pojęcia te miały pomagać w opisie rzeczywistości oraz lepszym jej poznaniu, a nie w wyrażaniu tego, co ukryte w głębi ludzkiej duszy). Jednak wychowany „w atmosferze Młodej Polski [...] ma dużo podobieństw do Przybyszewskiego. Jak dla tamtego »metasłowo« było wykładnikiem »nagiej duszy«, tak dla Witkiewicza »Czysta Forma« jest symbolem »jedności w wielości«”⁹. Przedmiotem wyrażania było uczucie metafizyczne, jakiego doznawał artysta i które starał się spolaryzować w postaci dzieła Czystej Formy.

⁴ E. Mach, *Odczyty popularno-naukowe*, Łódź 1899, s. 12, cyt. za: R. Nycz, op. cit., s. 62.

⁵ Zwrócił na to uwagę Fryderyk Nietzsche, który uważał, że „każda wypowiedź, ze względu na ciągłą przemianę rzeczywistości, nigdy nie jest w stanie jej adekwatnie ująć”. M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 10–12.

⁶ R. Nycz, op. cit., s. 68.

⁷ K. Irzykowski, *Czyn i słowo według wydania Czyn i słowo oraz F. Hebbel jako poeta konieczności, Lemiesz i spada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 404, cyt. za: ibidem.

⁸ Rozpatrując dzieła Witkacego, Michał Paweł Markowski nazywa jego teorię sztuki „pierwszą polską estetyką nowoczesną” (M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków 2007, s. 313). Badacz rozróżnia tutaj formacje modernistyczną i nowoczesną (podział nowoczesności dokonany przez Markowskiego – s. 41), wskazując, iż Witkiewicz „Modernistyczny czy też młodopolski kult sztuki dla sztuki ostatecznie zastępuje nowoczesną refleksją teoretyczną nad egzystencjalnym doświadczeniem” (s. 287), postulując, że pisarz był bardziej teoretykiem niż artystą. I właśnie jako teoretyk sztuki Witkacy próbuje rozprawić się z problemami, które dostrzegali moderniści, chociaż czyni to w nieco odmienny sposób, będąc intelektualistą formującym swój system filozoficzny.

⁹ K. Irzykowski, *Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania (polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem)*, [w:] Idem, *Walka o treść*, Kraków 1976, s. 111.

Jednak nie każdy utwór poetycki mógł być dziełem Czystej Formy, a jedynie ten deklamowany na scenie, ponieważ stanowił syntezę dźwięku, obrazu oraz sensu, jaki niosą ze sobą poszczególne wyrazy lub cały utwór. Deklamacja ta nie może być „bebechowo-wstrząsową manifestacją uczuć lub rytmicznym bełkotaniem bez sensu”¹⁰. Musi zwracać uwagę na „akcentowanie dźwiękowej, bezpośredniej wartości wyrazów samych”¹¹. Witkiewicz podkreślał rangę dźwięku, sensu, jaki wydobywa się za jego pomocą, oraz obrazu, do którego odsyłają nas te kategorie. Większą wagę przykładał do strony formalnej, chodziło bowiem o odpowiednią intonację, barwę oraz tempo deklamacji. Aby jednak mogło do niej dojść, musiał być spełniony warunek formalny, który zawierał się w braku sensu połączeń pojęciowych. Obciążeniem dla poezji były uczucia (treść), które można wyrazić w prozie. Zwracał więc Witkiewicz uwagę na symbolizm słów istotny z punktu widzenia poezji, która wyłamuje się z rygorów sensu z potrzeb czysto formalnych: „Ten rodzaj wyrażania, jaki ma miejsce przy jedności w wielości, wyrażonej w Czystej Formie, nazywamy symbolizmem bezpośrednim”¹². Oprócz symbolizmu podkreślał także bezpośredniość wyrażania. Artyści ówczesni, czując „nienasylenie formą”, zaczynali naginać elementy sztuki do swobody Czystej Formy (co często wiązało się z deformacją).

Zdaniem Witkacego, pojęcie jest znakiem wzrokowym lub dźwiękowym, pewną jakością lub ich kompleksem, istniejącym na „tle zmieszonym”¹³. W szybkiej mowie lub czytaniu można przegapić moment nadawania znakowi znaczenia (czyli definiowania go). Wśród pojęć wyróżnić można: absolutnie abstrakcyjne (czas abstrakcyjny) i realnie abstrakcyjne (cnota). Pojęcia, które odpowiadają jakimś jakościom nazywa pisarz percepcyjnymi (np. czerwone), a odpowiadające kompleksom jakości rzeczywistych – empirycznymi (np. koń). Największą pojemność mają, jego zdaniem, pojęcia realne abstrakcyjne typu: miłość, cnota. Istotne jest, że słowa posiadają wewnętrzne napięcie, które „pęka” w chwili zrozumienia przez kogoś czytającego je lub słuchającego. Przez zestawienia wyrazy zyskują specyficzne znaczenia, silne napięcia wewnętrzne, co powoduje, że stają się elementami artystycznymi pierwszej klasy.

¹⁰ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, [w:] Idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 33. O poezji zob. jeszcze na stronach 43–64.

¹¹ Ibidem, s. 34.

¹² Idem, *Nowe formy w malarstwie*, [w:] Idem, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 25–26. „Symbolizm [...], o ile nie jest programowy i nie narzuca się jako taki, zmuszając widza do odgadywania rebusów, uniemożliwiając bezpośrednie wrażenie artystyczne, nie przeszkadza bynajmniej Czystej Formie” (S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, [w:] Idem, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 70).

¹³ Terminu takiego używa Witkacy na określenie rzeczywistości, która jest zbiorem różnych elementów, „tłem zmieszonym”, na którym jawią się konkretne jakości lub ich kompleksy (jedność w wielości).

Poezja jest sztuką „trójwymiarową” (dźwięk, obraz i znaczenia pojęć). Wszystkie elementy występują w każdym wierszu, tylko z odmiennym natężeniem w różnych jego częściach. Autor *Nowych form w malarstwie* wyróżnił trzy typy wierszy i twórców zarazem: dźwiękowo-rytmiczne, logiczne (pojęciowe) i obrazowe. Trojaka może być również interpretacja wiersza w zależności, na co szczególnie zwrócimy uwagę. Zdaniem Witkacego, przeważnie słyszy się uczuciowe interpretacje wierszy z naciskiem położonym na stronę dźwiękową, dlatego tak istotny był dla niego sposób deklamacji.

Czesław Miłosz w artykule *Granice sztuki* porównuje Bremondowskie *ineffable*¹⁴ z Witkiewiczowską Czystą Formą¹⁵. Poezja czysta rzadko się pojawia, ponieważ:

Jest to błyskawica przelatująca po jednej albo dwóch liniijkach wiersza i nagle gasnąca. Słowa, będąc materiałem dla uzewnętrznienia tajemniczego prądu, są równocześnie przeszkodą. Doskonała poezja zmierza do milczenia, przebywa poza granicami mowy. Jest (niedoskonałym co prawda) stanem mistycznym, obcowaniem, obecnością, jej źródła są takie same, jak źródła modlitwy¹⁶.

Milczenie, do którego zmierza poezja, jest „nienasyceciem formą”, które wyznacza kres sztuki, natomiast mistyczny stan nawiedzenia to Witkiewiczowskie nienasycecie metafizyczne. Widzimy zatem, że Witkacemu nieobcy był problem wyrażalności.

Refleksja nad możliwościami języka zajmowała jedno z głównych miejsc w rozważaniach pisarzy modernistycznych oraz filozofów. Ścisły związek z niewystarczalnością języka miał motyw krzyku i milczenia: „Ten »beznadziejny krzyk dzisiejszej duszy« jest też wyrazem niewystarczalności języka wobec napierającej konieczności ekspresji. [...] krzyk jest ekspresją milczenia”¹⁷, są bowiem takie rzeczy, których język nie jest w stanie wyrazić, ponieważ w momencie ich wypowiedzenia ulatnia się sens, a mowa zaczyna przypominać gaworzenie. Zatem, jak proponuje niemiecki filozof Ludwig Wittgenstein, „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹⁸.

¹⁴ Henri Bremond postulował poezję – rozumianą w sposób platoński – jako czystą i niewykłaną w żadne konteksty.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Granice sztuki (ST.I. Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian)*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca*, red. T. Kotarbiński, J.E. Płomieński, Warszawa 1957, s. 83.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ L. Szaruga, *Milczenie i krzyk: pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997, s. 80.

¹⁸ Teza siódma *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina, cyt. za: K. Gurczyńska, *Metafizyczne tezy „Traktatu logiczno-filozoficznego” Ludwiga Wittgensteina*, Lublin 2000, s. 121.

Forma i treść a proces tworzenia

Rozważania na temat formistycznej koncepcji budowy dzieła sztuki, jaką przedstawia autor *Teatru*, należałoby zacząć od skonkretyzowania pojęcia formy i treści¹⁹. Zadanie nie należy do łatwych, ponieważ w historii estetyki sposób rozumienia tych pojęć zmieniał się wielokrotnie. Klasyfikację różnych znaczeń przedstawił Roman Ingarden²⁰. Rozróżnienia, które przywołuje, przedstawiają się następująco:

Forma	Materia (treść)
1.a) w filozofii platońskiej – czysta jakość sama w sobie (idea) b) wg Arystotelesa – „określacz jako taki”	1.a) w filozofii platońskiej – przedmiot jednostkowy b) wg Arystotelesa – to, co podlega określeniu
2. to, co niejakościowe, a w czym zawiera się jakościowe wypełnienie	2. to, co jakościowe (czysta jakość), będące wypełnieniem pewnej formy
3. ogół stosunków między częściami jakiejś całości (uporządkowanie części)	3. ogół części tej całości (dobór części)
4. forma jako sposób istnienia („jak”)	4. materia – „co” (np. rzecz)
5. to, co niezmiennie, stałe	5. to, co zmienne
6. prawidłowość czegoś	6. to, co tej prawidłowości podlega
7. to, co postrzeżone zmysłowo	7. to, co wyłącznie pomyślane (domniemane)
8. „to, co zadane”	8. „to, co dane” (szczególnie zmysłowo)
9. wytwór wykonany z jakiegoś surowca; model	9. materiał, surowiec

Wieloznaczność tych pojęć zwiększa jedynie trudności interpretacyjne. Warto jednak zauważyć, że Witkacy odrzucał możliwość przeciwstawiania sobie formy i treści. Istniały dla niego jako jedność, z tym że obowiązkowo z przewagą strony formalnej w dziele sztuki. Pisarz wykluczał także możliwość postrzegania formy jako „naczynia” dla treści (punkt 2).

Tradycyjnie „treść” bywa rozumiana jako „to, co” zawarte w dziele i przedstawione odbiorcy, natomiast „forma” rozumiana jest jako „to, jak” wyrażanie to jest dokonywane. Dlatego też często mówi się o „treści ujętej w artystyczną formę”²¹. Niektórzy estetycy nadają prymat treści, uważając ją za element dominujący

¹⁹ Rozdzielanie dzieła na treść i formę oraz dyskusje w tej kwestii były charakterystycznym rysem czasów Witkacego. On sam także podjął tę kwestię, dlatego przed zaprezentowaniem jego teorii należy nakreślić pewne ramy badań, jakie w owym czasie podejmowano.

²⁰ R. Ingarden, *Esencjalne zagadnienie formy i jej podstawowe pojęcia*, [w:] *Spór o istnienie świata*, t. 2: *Ontologia formalna*, Warszawa 1987, s. 5–59.

²¹ E. Wolicka, *Symbolizm Czystej Formy w pismach estetycznych ST. I. Witkiewicza. Próba analizy*, „Znak” 1969, nr 181–182, s. 947.

w dziele sztuki. Zdania takiego był polemista autora *Nowych form w malarstwie* – Karol Irzykowski. W *Walce o treść* przeciwstawił teorii Witkiewicza swoją koncepcję²². Uważał, że „forma jest w sztuce treścią”²³, że nie da się jej pomyśleć bez treści. Sekret leży nie w samej formie, ale w tym, czym ją wypełnimy: „Forma to wegetariaństwo, to namiastka w czasie głodu, to panowanie ludzi, którzy nie mają do powiedzenia i przeto wciąż powtarzają swoje zabawne: nie »co«, ale »jak«...”²⁴. Dlatego formistą był dla niego każdy, kto lekceważył treść.

W przeciwieństwie do Irzykowskiego, Witkacy przykładał ogromną wagę do formy, spychając w swej teorii pojęcie treści na dalszy plan²⁵:

doszedłem do przekonania, że treść w dziele sztuki jako taka, tzn. jako treść właśnie, jest czymś nieistotnym, [...] szukając tego, co bezpośrednio wyróżnia dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, doszedłem do przekonania, że jest to przewaga ich strony formalnej nad treściową²⁶.

Forma, w której zawierają się cechy naturalne i mimowolne artysty, wyraża bowiem więcej niż treść, która przedstawia jedynie rzeczy zamierzone przez twórcę.

Elżbieta Wolicka zwraca uwagę na redefinicję pojęcia formy i chęć wyeliminowania przez estetyka tradycyjnych jej funkcji: kształtowania oraz ujmowania treści²⁷, czyli żeby, mówiąc językiem Witkiewicza, forma nie stała się naczyniem dla treści. Andrzej Mencwel zauważa, że tradycyjny dualizm treści i formy u Witkacego zmienia się w dualizm przeciwny, czyli że widzi on wartości semantyczne tylko w formie, natomiast treść jest ich zupełnie pozbawiona. Treścią są jedynie napięcia dynamiczne. To w ich relacjach zawiera się główna semantyka utworu²⁸.

W *Szkicach estetycznych* pisarz wskazał na występowanie pojęcia formy w czworakim znaczeniu²⁹. Można to przedstawić następująco:

²² K. Irzykowski, *Treść i forma*, op. cit., s. 88–305.

²³ Ibidem, s. 89.

²⁴ Ibidem, s. 129.

²⁵ Walkę formy z prymatem treści Jan Nepomucen Miller nazywa, za Stanisławem Brzozowskim, „buntem kwiatu przeciw korzeniom”. Zob. J.N. Miller, *Teoria Czystej Formy w teatrze*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Człowiek i twórca*, op. cit., s. 65.

²⁶ S.I. Witkiewicz, *O artystycznym teatrze*, [w:] Idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 373, 374.

²⁷ E. Wolicka, op. cit., s. 949.

²⁸ A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*, „Dialog” 1965, nr 12, s. 94–95.

²⁹ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, [w:] Idem, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1, op. cit., s. 164–172. Zob. K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1972, s. 258–259.

Formy sylwetowe (płaskie) – przy patrzeniu jednoocnym	Formy trójwymiarowe (rzeczywiste) – przy patrzeniu dwuocnym	Tzw. ujęcie formy	Forma estetyczna, czyli Czysta Forma (konstrukcja, kompozycja)
Efektem jest rzeczywistość dwuwymiarowa. W sytuacji takiej nie interesuje nas, jak płaszczyzna przedstawiona na obrazie wygląda w rzeczywistości.	Są to formy rzeczywiste, związane z formami dotykowymi. Odróżnienie form sylwetowych od rzeczywistych prowadzi do odróżnienia sztuki malarskiej od rzeźbiarskiej.	Ujęcie formy to tyle, co kanciastość, pierzastość, miękkość, płynność. Mowa tu o formach na obrazie, a „ujęcie” oznacza indywidualny styl artysty.	Witkacy ma tu na myśli oderwane konstrukcje elementów prostych i złożonych. Jest to pewna jedność wielości.

Najważniejszym z tych czterech „rodzajów” formy była oczywiście Czysta Forma (forma w znaczeniu estetycznym), czyli pewien system relacji pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła sztuki. Pojęcie Czystej Formy sformułował pisarz (na początku) w powiązaniu z malarstwem, ponieważ uważał, że w rzeźbie i malarstwie nastąpiło odrodzenie Czystej Formy. Pojawiło się ono w znaczeniu „kompozycji form sylwetowych w danej zamkniętej przestrzeni”³⁰. Należało przy tym pamiętać, że treścią współczesnego malarstwa była tylko forma, a przedmioty realne czy fantastyczne, występujące na obrazach, były pretekstem do stworzenia tej formy i nie miały z nią bezpośredniego związku. Pojęciem Czystej Formy (w związku z teatrem) określał również pewną konstrukcję „dowolnych elementów, a więc dźwięków, barw, słów lub działań, połączonych z wypowiedzeniami”³¹. Czysta Forma to też konstrukcyjność dzieła sama w sobie, niezależna i wolna od użytkowości, to pewna jedność, całość zbudowana z wielu elementów, „jedność wielości”, która oprócz funkcji integrującej wielość elementów, posiadała również funkcję modyfikującą, ponieważ nadawała tym elementom nowe znaczenia³². Było to pojęcie graniczne, ponieważ żadne dzieło nigdy nie będzie absolutnie Czystą Formą, gdyż jest tworem jakiegoś indywidualium, którego treści uczuciowe i wyobrazeniowe czynią ją „brudną”.

Kolejne znaczenie terminu Czysta Forma odsyła do koncepcji formy jako czegoś, co jest, w mniemaniu estetyka, najważniejsze – bezpośredniego wyrazu

³⁰ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 166.

³¹ Idem, *Odczyt o Czystej Formie w teatrze zawierający część polemiki z Fallkiem, Rostrowskim i prof. Szykowskim (Warszawa 29 XII 1921 r.)*, [w:] Idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 111.

³² Na funkcje Czystej Formy wskazuje E. Wolicka (op. cit., s. 949).

uczuc metafizycznych twórcy. Była ona także środkiem do wzbudzenia podobnych uczuć u odbiorcy. Wskazuje na to ostatnia z wyszukanych przeze mnie definicji pojęcia Czystej Formy, która pokrywa się z definicją innego pojęcia z systemu Witkiewicza – z pojęciem uczucia metafizycznego:

Czysta Forma – jest to raczej środek przeżywania głębszego, nie czysto zmysłowego, estetycznego zadowolenia przez zróżniczkowanie ogólnej koncepcji u twórczego i przez scałkowanie części u widza i słuchacza. [podkr. – B. T.] A środkiem jedynie dla stworzenia Czystej Formy, czymś nadającym napięcie kierunkowe i dynamiczne i (w poezji i teatrze) zabarwienia jakościowe jest treść życiowa i pojęciowa³³.

Funkcją Czystej Formy było więc także wyrażanie „jedności w wielości”, „Tajemnicy Istnienia” oraz „uczucia metafizycznego”. Wyrażone znaczyło u Witkacego tyle, co ujęte w formę znaku naturalnego (symptomu i symbolu) oraz znaku formalnego³⁴.

W tym momencie można wskazać na sprzeczność w definiowaniu pojęcia Czystej Formy³⁵. Z jednej strony chodzi bowiem o wartości estetyczne – jest to więc koncepcja dzieła jako formy, z drugiej – o uczucie metafizyczne, zatem jest to koncepcja dzieła jako wyrazu. Pierwsza teoria jest teorią formistyczną, druga – ekspresjonistyczną³⁶. Pomimo stworzenia przez siebie teorii ekspresjonistycznej, pisarz krytykował ekspresjonizm. W *Szkicach estetycznych* pisał bowiem, że błędem jest, jeżeli „formę [...] traktuje się tylko jako środek ekspresji, a nie

³³ S.I. Witkiewicz, *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego pt. „Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej (z powodu artykułu Karola Irzykowskiego w „Scenie Polskiej”, zeszyt 4–5–6 1923)*, [w:] Idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 297.

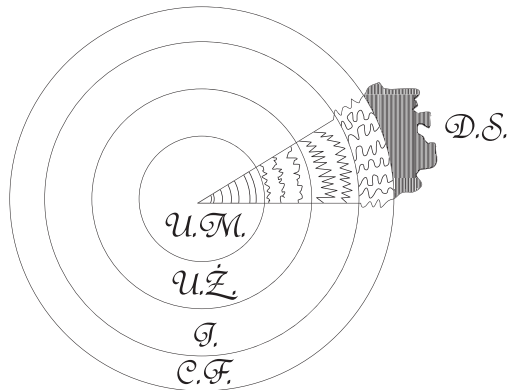
³⁴ E. Wolicka, op. cit., s. 955–956.

³⁵ Piotr Kapczuk (*O problemie sprzeczności w ontologii i estetyce Witkiewicza*, „Dialog” 1980, nr 9, s. 141), wskazując na różne rozumienie pojęcia Czystej Formy przez Witkacego, nie mówi o sprzeczności, lecz o dualizmie poglądów.

³⁶ K. Puzyna, op. cit., s. 264. Na związku Witkiewiczowskiego formalizmu z ekspresjonizmem i emocjonalizmem zwraca uwagę również Bohdan Dziemidok (*Poglądy estetyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] S.I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976, s. 575). Ciekawą koncepcję interpretacji założeń estetyki Witkiewicza przedstawia także Maciej Sojn (*Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 117–163). Nawiązując do podziału Puzyny na teorię formistyczną i ekspresjonistyczną, twierdzi, że estetyka Witkacego nie została oparta na zasadzie sprzeczności. Sojn dokonuje podziału jego koncepcji na teorię ogólną i doktrynę artystyczną (będącą konkretyzacją teorii ogólnej i odpowiadającą za „formizm” Witkiewicza), które zajmują się odpowiednio kwestiami metafizycznymi (ekspresjonistycznymi) oraz formistycznymi. Są one też związane odpowiednio z teorią kultury oraz rozważaniami czysto estetycznymi. Rozdźwięk między treścią a formą nie jest bowiem „dowodem na antynomiczność jego teorii sztuki, gdyż z takim dowodem mielibyśmy do czynienia, jeśli »formalizm« Witkiewicza wykluczałby rozumienie dzieła jako »ekspresji«” (Ibidem, s. 130). W związku z tym, że pisarz nie wyklucza treści, a jedynie ją redukuje, możliwe jest podwójne odczytanie dzieła sztuki. Dlatego badacz uważa, że opozycja formalizm – ekspresjonizm nie jest słuszną metodą opisu teorii Witkacego.

cel sam w sobie. Na tym polega błąd teorii ekspresjonizmu, co nie przeszkadza, że między przedstawicielami tego kierunku znajdują się genialni twórcy Czystej Formy³⁷. W drugiej części zdania znajdujemy jednak aprobatę dla niektórych dzieł ekspresjonistycznych. Estetyka Witkacego (podobnie jak system ontologiczny) zbudowana jest na zasadzie sprzeczności.

Proces twórczy według teorii Witkacego odbywa się w psychice jednostki. Przemiana uczucia metafizycznego zachodzi w określony sposób. Najlepiej zjawisko to zilustrować za pomocą schematu, którym posłużył się sam pisarz³⁸.



W *Szkicach estetycznych* opisał ten proces następująco: „Dzieło sztuki powstaje jako wyraz jedności danego osobnika, jedności panującej w całym Istnieniu, spolaryzowanej, zamienionej w wielość, przez całą psychikę tego osobnika i w ten sposób zindywidualizowanej w swoim bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma³⁹. Uczucie metafizyczne musi się więc spolaryzować, czyli zróżnicować, z jedności zmienić w wielość w psychice artysty (sfera uczuć życiowych i intelektu). Gdyby pominąć te sfery, którymi ludzie różnią się między sobą, uczucie metafizyczne wywoływałoby zawsze ten sam układ form, czyli takie same wytwory. Ważny jest więc składnik indywidualności⁴⁰. W tym przypadku mamy do czynienia z Czystą Formą jako wyrazem uczucia metafizycznego (teoria ekspresjonistyczna).

³⁷ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 194. W eseju *Dalszy ciąg polemiki z Leonem Chwistkiem* ([w:] Idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 255) autor pisze, że ekspresjonizm z „koniecznością formułowania nieuchwytnych stanów i zdarzeń wewnętrznych [...] nie ma nic wspólnego z teorią formy”. Skoro tak jest, to na jakiej podstawie między przedstawicielami ekspresjonizmu znajduje „genialnych twórców Czystej Formy”?

³⁸ Schemat został zaczerpnięty z *Nowych form w malarstwie*, op. cit., s. 13. Skróty: U. M. – uczucie metafizyczne, U. Ż. – uczucia życiowe i wyobrażenia, I. – intelekt, C. F. – sfera Czystej Formy, D. S. – dzieło sztuki.

³⁹ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 174.

⁴⁰ Por. K. Kowalik, *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Studia Estetyczne”, t. X, Warszawa 1973, s. 122.

Charakteryzując w *Teatrze* proces twórczy jako efekt działania uczucia metafizycznego, podał Witkacy „zobiektywizowaną, oderwaną konstrukcję Czystej Formy”⁴¹ (teoria formistyczna).

W miejscu tym rozważyć trzeba, czym jest uczucie metafizyczne, które twórca ma wyrazić w dziele sztuki. Z racji wieloznaczności tego pojęcia można wskazać na jego podobieństwo do innych terminów pojawiających się w estetyce Witkiewicza w zakresie wywoływania podobnego efektu. Można pod tym względem upodobnić je do niepokoju metafizycznego oraz Tajemnicy Istnienia⁴², która nawiedza człowieka w rzadkich momentach jego życia. Jest ona uczuciem zdziwienia wobec własnej egzystencji. Oprócz tego Witkacy posługiwał się również pojęciem niepokoju metafizycznego, definiowanym jako poczucie własnej jedności w wielości oraz odrębności i związanego z nimi osamotnienia. Najważniejsze jednak, żeby artysta, tworząc dzieło sztuki, nie czynił tego „na zimno”. Sztuka może powstać u artysty jedynie jako naturalna konieczność. Gdyby była programowym zamysłem, stworzonym sztucznie, nie wzbudziłaby uczucia metafizycznego, ponieważ „Artysta nie jest maszyną automatycznie składającą kolory i formy w jedność, tylko człowiekiem mającym cały świat wyobrażeń i uczuć i dlatego najczystsza nawet sztuka musi być w pewnym sensie brudna”⁴³. Oprócz tego, że w trakcie procesu tworzenia dzieło sztuki musi być w jakiejś mierze „ubrudzone” treścią życiową, musi też zostać zdeformowane⁴⁴. W dawnych czasach powstawały dzieła w Czystej Formie, które nie potrzebowały deformacji. Jednakże współcześnie „odrodzenie Czystej Formy, będące rozpaczliwym wysiłkiem przeciw zalewającej świat fali szarzyzny i mechanizacji, nie może już [...] obejść się bez operowania deformacją świata i bezsensem”⁴⁵. Dla osiągnięcia wrażeń estetycznych można deformować życie bez ograniczeń (ale nie programowo, lecz ze względów kompozycyjnych). Nie było to jednak koniecznością.

Innym sposobem komponowania dzieła mogła być perwersja artystyczna. W malarstwie polegała ona na przedstawieniu niepokojących kształtów, ich nierównowadze, nagromadzeniu kształtów o nieprzyjemnym charakterze, po których usunięciu kompozycja traci swój sens. Taką konstrukcję nazwał Witkacy przewrotną, czyli perwersyjną⁴⁶.

⁴¹ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 24.

⁴² Na tożsamość pojęć: jedność w wielości, uczucie metafizyczne oraz Tajemnica Istnienia wskazuje Elżbieta Wolicka (op. cit., s. 955).

⁴³ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 27.

⁴⁴ „Pojęcie deformacji wyraża, że coś, co ma pewną w jakikolwiek sposób uświęconą formę, zostało zniekształcone, nie tracąc jednak całkowicie podobieństwa z kształtem pierwotnym.” S.I. Witkiewicz, *O „deformacji” na obrazach*, [w:] Idem, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, op. cit., s. 7.

⁴⁵ Idem, *Teatr*, op. cit., s. 115.

⁴⁶ Warto w tym miejscu zauważyć, że przyczyną powstawania kompozycji perwersyjnych jest tzw. nienasycenie formą. Por. K. Kowalik, op. cit., s. 127.

Proces odbioru dzieła – uczucie metafizyczne a zadowolenie estetyczne

Dzieło Czystej Formy, skonstruowane przez deformację lub ujęcie perwersyjne, powinno wywoływać uczucie metafizyczne u odbiorcy. Proces odbioru dzieła sztuki jest procesem bezpośrednim, przebiegającym w kierunku przeciwnym do procesu tworzenia. Ówczesnie proces ten postrzegano jako oddzielony od momentu religijnego, co nie miało miejsca w dawnych czasach, kiedy religia i sztuka były bardziej zwarte. Człowiekowi trudno było zrozumieć tożsamość dzieła samego ze sobą, ponieważ przyzwyczał się do tego, że sztuka jest przedstawieniem świata rzeczywistego (lub fantastycznego). Innymi słowy – człowiek przywykł do realizmu w sztuce, którego Witkiewicz nie uznawał. Właściwym sposobem oddziaływania na odbiorcę było działanie przez Czystą Formę, przy czym „Działanie dzieła może być dwojakie: istotne i nieistotne, tj. z punktu widzenia Czystej Formy i z punktu widzenia przedmiotów jako takich”⁴⁷.

W *Teatrze* Witkacy opisał działanie formy na ludzi, odwołując się do przedstawień teatralnych w starożytnej Grecji. Tamtejsi ludzie znali treść sztuk, ponieważ dotyczyły one mitów, dlatego też „przebieg akcji był tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego”⁴⁸. Ukazywane uczucia nie stanowiły głównej treści przedstawienia, były jedynie pretekstem dla związków formalnych.

Artystyczny punkt widzenia polegał u Witkacego na tym, że utwór artystyczny odbierało się jako całość elementów połączonych w nierozzerwalną jedność, a nie na szukaniu związków życiowych i jedynie zmysłowego zadowolenia. Najważniejsze dla Witkiewicza było, aby sądy i podobać się odnosiły się do prawdziwej wartości artystycznej. W swojej koncepcji przedstawił dwa rodzaje podobać się: podobać się wprost – suma elementów przyjemnych daje ogólne wrażenie przyjemne, oraz podobać się perwersyjne (przewrotne) – suma elementów nieprzyjemnych daje ogólne wrażenie przyjemne. Oprócz tego trzeba jeszcze „odróżnić upodobanie w elementach ogólnie uznanych za nieprzyjemne”⁴⁹. Zauważyć jednak trzeba, że elementy brzydkie w sztuce (np. ordynarne słowa) w całości dzieła znikną wobec jego konstrukcyjnej jedności.

O tym, czy wrażenie odbiorcy będzie artystyczne (czyli wywołane przez Czystą Formę), czy życiowe decyduje to, jak zostały użyte „przedmioty”⁵⁰. Zadowolenie może pochodzić jedynie od kompleksów elementów (nie od pojedynczych części) związanych w całości. Aby więc doszło do przeżycia zadowolenia estetycznego przez odbiorcę, musi on dokonać „scałkowania” wielości elementów dzieła

⁴⁷ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 194.

⁴⁸ Idem, *Teatr*, op. cit., s. 18.

⁴⁹ Idem, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 156.

⁵⁰ Teoretyk stara się rozróżnić wrażenia artystyczne i estetyczne. Dokładny opis, dokonany na podstawie malarstwa, zawarł Witkiewicz w *Skicach estetycznych* (op. cit., s. 181).

w jedność. „Najprostszym elementem wywołującym wrażenie jedności absolutnej jest dla malarstwa kółko zapełnione jednym tylko kolorem.”⁵¹ Intelkt pełni tutaj jedynie rolę pomocniczą w rozbiciu jedności na wiele elementów i ponownym jej „scalkowaniu”. Proces ten nie jest tożsamy z rozumową analizą. Przeżycie estetyczne posiadało u autora *Szkiców estetycznych* charakter irracjonalny.

Warto podkreślić, że w teorii Witkacego, w fazie percepcji dzieła sztuki, należy rozróżnić między sobą dwa skutki tego procesu: uczucie metafizyczne oraz zadowolenie artystyczne⁵². Postulowane uczucie metafizyczne czytelnika (widza, słuchacza) miało być wywołane bezpośrednio od Czystej Formy, natomiast wrażenie estetyczne dopiero po przejściu przez sferę intelektu (polaryzacja i „scalkowanie” wielości w jedność). Badacze literatury w różny sposób ujmują te dwa uczucia, lokując je w odmiennych etapach procesu odbioru dzieła⁵³. Bohdan Dziemidok na poparcie swojej tezy przytacza słowa Witkacego, dowodzące, że pisarz umieszczał przeżycie metafizyczne w momencie „całkowania”: „Czysta Forma działa bezpośrednio, wywołując w nas w chwili całkowania wielości elementów w jedność spotęgowane »uczucie metafizyczne«”⁵⁴. Takie potraktowanie jednej z wielu wypowiedzi pisarza na temat uczucia metafizycznego zakłada sprzeczność w jego poglądach, która, moim zdaniem, w tym zakresie nie istnieje. Rozwiązanie problemu wydaje się tkwić w szczegółach. W przytoczonym cytacie autor *Pożegnania jesieni* pisał o „spotęgowanym” uczuciu metafizycznym, czyli o wzmożonym doznaniu tego uczucia. Możliwe więc, że odbiorca doświadcza go wcześniej, ale w słabszym stopniu (mogłoby to mieć miejsce w fazie pierwszej). Z racji tego, że było ono „powierzchowne”, w procesie odbioru musiało dojść do polaryzacji i „scalkowania”, żeby efekt końcowy, jakim jest zadowolenie artystyczne, mógł być wzmożony. Ujmując rzecz w ten sposób, nie zatracamy bezpośredniości doznania przeżycia metafizycznego, którego nie utożsamiałabym z zadowoleniem estetycznym. Uczucie metafizyczne jest bowiem wyrazem niepokoju egzystencjalnego, samotności, dziwności i okropności istnienia; jego doznanie jest pewnym wstrząsem dla odbiorcy. Dzięki temu jest czymś innym niż przeżycie estetyczne,

⁵¹ Ibidem, s. 165.

⁵² Wydaje mi się, że doznanie uczucia metafizycznego przez odbiorcę jest tym, co wspólnie traktujemy jako zadowolenie estetyczne, natomiast zadowolenie artystyczne, nazywane czasem przez Witkacego przeżyciem/wrażeniem estetycznym, zadowoleniem wyższego stopnia – artystycznym. Artysta używa jednak różnych pojęć i często je miesza. Kwestia ta zasługuje na szersze rozważenie.

⁵³ Krystyna Kowalik (op. cit., s. 129) doznanie uczucia metafizycznego umieszcza w fazie ostatniej, po doznaniu wrażenia estetycznego. Bohdan Dziemidok (op. cit., s. 577) natomiast utożsamia uczucie metafizyczne z „metafizycznym zadowoleniem estetycznym” (op. cit., s. 576), umieszczając obydwa uczucia w fazie „całkowania”.

⁵⁴ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 198–199.

które powinno wywoływać „doznania przyjemne i wartościowe”⁵⁵. Jak podaje *Słownik terminów literackich*, przeżycie to nie jest całkowicie odrębne od innych przeżyć, np. satysfakcji poznawczych, metafizycznych wtajemniczeń, wstrząsów emocjonalnych, itp., dlatego też uczucie metafizyczne zaliczyłabym do „odrębnych uczuć” wzmagających samo przeżycie estetyczne⁵⁶. Jednocześnie zadowolenie estetyczne może w nas pobudzać i utrwalać uczucie metafizyczne, którego doznaliśmy w bezpośrednim zetknięciu z dziełem sztuki⁵⁷.

Pomimo wielu kryteriów przebiegu procesu percepcji dzieła sztuki Witkacy nie zastrzegął istnienia tylko jednego sposobu jego interpretacji, co przypisuje mu Elżbieta Wolicka⁵⁸. W *Teatrze*, w związku z odczytywaniem sensu dramatów, estetyk pisał:

Każdy bowiem utwór [...] ma pewną tylko, ograniczoną ilość interpretacji [podkr. – B. T.], poza których granicą przestaje być tym, czym został przez autora stworzony. Miary jednak obiektywnej na to nie posiadamy. [...] Pozostanie zawsze możność mniejszego lub większego akcentowania treści życiowej, nieunikniona brudność każdego dzieła sztuki, nawet najczystsze⁵⁹.

Możliwa jest wobec tego „ograniczona ilość” interpretacji, co nie oznacza, że dopuszczalna jest tylko jedna wykładnia dzieła. Sformułowanie to zdecydowanie implikuje więcej niż jedną możliwość. Bardzo istotnym kryterium percepcji dzieła sztuki jest jego rozmiar. Warunku tego nie realizuje powieść, dlatego Witkiewicz wykluczył ją spośród dzieł sztuki. Autor *Teatru* uważał, że twórcom powieści nie chodzi o formę dzieła jako taką, ale o rzeczywistość przedstawioną przy pomocy tej formy. Powieści są też zbyt długie i nie można ich przeżywać bezpośrednio, a jedynie odtworzyć pośrednio za pomocą pojęć. Odpowiednią długością dla dzieła sztuki jest czas trwania symfonii, sonaty czy sztuki teatralnej w Czystej Formie⁶⁰.

⁵⁵ A. Okopień-Sławińska, *Przeżycie estetyczne*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 450.

⁵⁶ Na zależność uczucia metafizycznego i przeżycia estetycznego zwraca uwagę również Maciej Soin (op. cit., s. 141–142). Uważa on, że przeżycie estetyczne zawiera w sobie uczucie metafizyczne, a niekiedy również niepokój metafizyczny, który jest u niego kategorią rozróżniającą dwie wykładnie: psychologiczną i metafizyczną. Wywołują one odmienne skutki: w metafizycznej odbiorca doznaje niepokoju metafizycznego, w psychologicznej – uczucia jedności osobowości. Badacz zaznacza, że wykładnie te muszą być sprzeczne, ponieważ Witkiewicz w swych wypowiedziach sugeruje, że metafizyczny niepokój jest reakcją na przeżycie jedności osobowości (zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 9).

⁵⁷ W *Nowych formach w malarstwie* Witkiewicz pisze, że głębokie zadowolenie estetyczne „daje nam poczucie jedności w wielości jako takiej, pobudzając w nas uczucie metafizyczne” (op. cit., s. 10).

⁵⁸ E. Wolicka, op. cit., s. 951: „Nie istnieje więc według niego wielość sposobów rozumienia, tj. wielość sposobów interpretacji artystycznego sensu dzieła”.

⁵⁹ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 79.

⁶⁰ Idem, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, [w:] Idem, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 174.

Ważne jest też, aby usłyszeć utwór od razu, bez przerw lub z niewielkimi pauzami. Umożliwia nam to zachowanie w pamięci części poprzednich, które stanowią niejako tło dla następnych fragmentów dzieła⁶¹. Poza wymienionymi defektami, powieści brak również „żywości” kombinacji, której nie posiadają opisane w niej wspomnienia lub wyobrażenia.

Dokonawszy charakterystyki procesu twórczego i procesu percepcji dzieła sztuki, należałoby zastanowić się, jak powinno być zbudowane dzieło, które powstało jako efekt doznania uczucia metafizycznego przez twórcę. Pomimo ciągłego powtarzania przez pisarza, że nie ma obiektywnych kryteriów w wyznaczaniu, co jest dziełem sztuki, sam, konstruując swą estetykę, jasno określił, jak powinien być zbudowany utwór artystyczny:

Dlatego to, szukając tego, co bezpośrednio wyróżnia dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, doszedłem do przekonania, że jest to przewaga ich strony formalnej nad treściową. [podkr. – B. T.] Forma jako taka działa na nas poprzez treść, nadającą swoiste zabarwienia i napięcia poszczególnym częściom całości, nie zaś odwrotnie⁶².

Powracamy więc do kategorii, którymi Witkiewicz często się posługiwał – treści i formy. W dziele sztuki chodziło o stosunek treści formalnej i życiowej, od którego zależało, jakie utwór wywoła wrażenie. Jeżeli dominowały w nim treści życiowe, mieliśmy wówczas do czynienia z dziełem realistycznym, którego teoretyk nie uważał za artystyczne. Zdaniem Witkacego, powinniśmy rozumieć z dzieła samą jego formę, która występuje jako „jedność czysto formalna, wiążąca dane elementy w nierozzerwalną całość”⁶³. „Trzeba właśnie tej jednej formalnej idei, która by z pozornie marnego materiału stworzyła ten cud, który nazywamy dziełem Sztuki.”⁶⁴

Formułując teorię malarstwa, Witkiewicz zaznaczył, że tak jak treści życiowej, tak nie można się pozbyć przedmiotów na obrazach, ponieważ nadają one masom kompozycyjnym bogactwo napięć kierunkowych.

Napięcie kierunkowe jednak, oprócz paru zaledwie bardzo prostych wypadków [...], daje się wyrazić tylko w ten sposób, że dane masy zbliżone są w swojej formie, choćby minimalnie, do pewnych przedmiotów martwych lub żywych stworzeń, o których wiemy, że tam się zaczynają lub kończą, że idą właśnie stąd dotąd, a nie odwrotnie, z punktu widzenia ich życiowego znaczenia, i mają skłonność do ruchu w tę właśnie, a nie inną stronę.⁶⁵

⁶¹ Jan Leszczyński (*Filozof metafizycznego niepokoju*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, op. cit., s. 117–118) zwraca uwagę na fakt, że skoro jesteśmy w stanie utrzymywać wspomnienia w tle świadomości (nie wiadomo, jak długo – Witkacy dokładnie tego nie określa), to co powoduje, że pisarz ogranicza czas odbioru dzieła? Wyjaśnienia dopatruje się w opisowości powieści, w tym, że przeważa w niej treść, a nie forma.

⁶² S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 374.

⁶³ Ibidem, s. 16.

⁶⁴ Idem, *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 209.

⁶⁵ Ibidem, s. 190.

Napięcia kierunkowe są odkryciem Witkacego wśród czynników formalnych obrazów. Składnik kompozycji będzie odmiennie widziany w zależności od tego, jaki przedmiot rzeczywisty go przypomina. Jan Leszczyński, podając przykłady, wyjaśnia, na czym one polegają⁶⁶. Każdy przedmiot ma swój „aspekt dynamiczny”, który wyznacza kierunek jego „podążania”, np. koń w biegu, strzała, wzrok ludzki, itp. Zawsze podążamy wzrokiem od tułowia zwierzęcia w stronę jego głowy, od końca strzały do jej grotu, itd. Napięcia te mogą się równoważyć, odpychać. Analogicznie do napięć kierunkowych w malarstwie, w teatrze (utworze literackim) mamy do czynienia z napięciami dynamicznymi.

Kończąc rozważania o sztuce, należałoby odpowiedzieć na pytanie, czym ona właściwie była dla Witkacego. Z pewnością stanowiła szansę na uchronienie świata od upadku kultury, ponieważ była nośnikiem wartości⁶⁷. Nie każdy rodzaj sztuki jednak spełnia to zadanie. Witkacy uważał, że „sztuka realistyczna jest zawsze mniej lub więcej dobrym udaniem czegoś”⁶⁸. Twórca – jako „dziecko modernizmu” – pozostawał w kręgu oddziaływań idei parnasizmu, któremu bliskie było hasło „sztuki dla sztuki”.

Autor *Nienasyceńca* był modernistą, przetwarzającym „dyrektywy zawarte w hasle »sztuki dla sztuki« na język reguł budowy dzieła artystycznego”⁶⁹. Poza tym nie zerwał z indywidualizmem oraz podejściem estetyzującym. Na opisane przeze mnie koncepcje Witkacego trudno znaleźć jednoznaczne określenie. Bohdan Dziemidok proponuje nazwać te teorie mianem „ekspresjonistyczno-metafizycznego formalizmu lub formalistyczno-metafizycznego ekspresjonizmu”⁷⁰.

Borykanie się z problemem niewyraźności obecnym w myśli modernistów skutkowało poszukiwaniem nowych rozwiązań. Badania te, jak widać, często dotyczyły strony formalnej dzieł sztuki. Poczucie uwięzienia w słowie, w szablonach językowych prowadziło do snucia rozważań oraz podejmowania eksperymentów natury filologicznej, co w znacznie szerszym zakresie czynili przedstawiciele późniejszej awangardy literackiej.

⁶⁶ J. Leszczyński, *Filozof metafizycznego niepokoju*, op. cit., s. 116.

⁶⁷ Por. A. Mencwel, op. cit., s. 93. Nie chodzi tu o wartości użytkowe, moralne. „Modelem idealnym [...] jest sztuka [...], która będzie tożsama ze swoją czystą esencją, czyli ze stosunkiem do wartości.” Ibidem, s. 93.

⁶⁸ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, op. cit., s. 126.

⁶⁹ B. Wojnowska, *Między modernizmem a awangardą. Sztuka i osobowość w „Nowych formach w malarstwie” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Ruch Literacki” 1971, z. 4, s. 215.

⁷⁰ B. Dziemidok, op. cit., s. 581.

Summary

The Form as the Ideal of a Work of Art. Witkacy and His Formist Theory as a Solution to the Problem of Language Inexpressiveness

The growth of language awareness at the end of the 19th century contributed to searching new linguistic solutions in literature. Common consciousness of being involved in conventional, full of stereotypes and emotions language, brought to light the issue of language inexpressiveness. Stanisław Ignacy Witkiewicz was one of those who tried to find a solution of that problem. In his art theory he dealt with the problem of form and content, pointing to the major meaning of the former one. He distinguished between four kinds of form. The most important of them is the Pure Form – an aesthetic form, some unity of multiplicity. Witkacy accepted deformation while creating the work of art in the Pure Form, which led directly to grotesque. Such perverted presentation of reality would liberate an artist from language convention and the spectator would feel a metaphysical anxiety. In that theory we see an attempt to deal with the problem of language inexpressiveness and a way of looking for a satisfying solution.