

Danuta Ulicka

Estetyka a poetyka: literaturoznawcza konkretyzacja koncepcji estetycznej Stanisława Witkiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 17-18, 115-134

1982-1983

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.

Danuta Ulicka

ESTETYKA A POETYKA.

LITERATUROZNAWCZA KONKRETYZACJA KONCEPCJI ESTETYCZNEJ STANISŁAWA WITKIEWICZA

Zawarta w pismach Stanisława Witkiewicza refleksja o sztuce nie wzbudziła, jak dotąd, szczególnego zainteresowania literaturoznawców. Zwykle omawiano ją bądź jako koncepcję krytyki artystycznej, bądź — rzadziej — jako wykład estetyki (głównie teorii malarstwa). Nigdy natomiast nie została podjęta próba jej zinterpretowania w kontekście teoretyczno literackim¹. A sądzić można, że ukazanie rozważań Witkiewicza w świetle problemów nurtujących naukę o literaturze nie będzie trudem bezowocnym. Jego różnorodne (gatunkowo i jakościowo) przemyślenia składają się bowiem na pewną określoną wersję poetyki, zaś treści, które w sobie kryją, z wielu względów wydają się dziś godne wydobywania. Ich wyjawienie pozwoliłoby, po pierwsze, włączyć tę myśl w historyczny szereg polskich wysiłków literaturoznawczych z drugiej połowy XIX w., usytuować ją obok poglądów takich „klasyków” jak Chmielowski, Struve czy Tarnowski, lepiej już rozpoznanych, i skonfrontować z nimi. Rozszerzając dotychczasową wiedzę w tym zakresie, prezentacja ta również powinna rozjaśnić obraz związków, jakie łączą ówczesne rodzime penetracje estetycznoliterackie z myślą zachodnio-europejską i dopełnić opis, którym posługujemy się dotąd, o pewne istotne elementy. Być może nie tylko obraz ten wzbogaci, ale też zmieni nieco jego format.

Te korzyści, nazwijmy je tak, historyczne, nie wyczerpują jeszcze wszystkich efektów, jakie da się osiągnąć, opisując estetykę Witkiewicza z perspektywy teorii literatury. Wydaje się nawet, że nie one przesądzą o jej dzisiejszym znaczeniu — odgrzebywanie wystygłych, martwych projektów nie powinno przecież wyznaczać współczesnemu badaczowi pola penetracji. Estetyka ta warta jest rozpatrzenia przede wszystkim z uwagi na jej żywotność. Podejmuje one takie problemy, które nie zo-

stały jeszcze złożone do lamusa; sądząc po aktualnych dociekaniach, ciągle są one przedmiotem intensywnej uwagi literaturoznawców. I ten właśnie wymiar Witkiewiczowskich rozważań nakazuje zająć się nimi bliżej. Czas ich trwania, w tym świetle, okazuje się niezmiernie długi, a ranga historyczna zdaje się polegać nie tyle na rezonowaniu epoce, w której zostały sformułowane (w tym sensie wszelka myśl, najbardziej nawet banalna, jest historycznie ważna), co na współbrzmieniu z kwestiami, które wciąż należą do dręczących. Specyficzna obecność myśli Witkiewiczą we współczesnym chórze estetyków, filozofów sztuki i literatury stanowi pierwszy warunek podjęcia jej analizy.

Włączenie całokształtu pism autora *Sztuki i krytyki u nas* w obręb dyscypliny nazywanej poetyką, budzić może jednak pewne zastrzeżenia. Nawet zresztą uznanie ich za estetykę wywołuje czasem obiekcje badaczy. Ich niepokój wyraża się w kilku wątpliwościach. Są one tak znamienne dla powszechnych dziś przeświadczeń o tym, co to jest estetyka (poetyka), że warto je wydobyć. Bynajmniej zresztą nie na użytek okazjonalnej polemiki ze znawcami epoki; spór o trafną kwalifikację spuścizny Witkiewicza wydaje się kształcający przede wszystkim z uwagi na ujawniającą się w nim fałszywą, by tak rzec, świadomość badaczy.

Podstawowym kontrargumentem, który wysuwa się przeciw uznaniu rozpraw Witkiewicza za estetykę, jest ich specyficzny, publicystyczny charakter. Rzeczywiście nie przypominają one t r a k t a t u estetycznego. Rodziły się wszak jako wystąpienia dziennikarsko-polemiczne, a ich bezpośrednim adresatem była współczesna sztuka oraz krytyka artystyczna; w gruncie rzeczy stanowiły one przedłużenie aktualnego życia społeczno-kulturalnego i to ich pierwotne przeznaczenie zaciążyło nad sposobem ujęcia kwestii merytorycznych. Właśnie ów odmienny od zwykle spotykanego, żurnalistyczny, a nie teoretyczny kształt estetyki Witkiewicza, nieusystematyzowany tryb prowadzenia wykładu skłaniał często do ujęcia jego dorobku wyłącznie w kategoriach krytyki artystycznej. Zapamiętajmy to pierwsze rozgraniczenie, ściśle wydzielające szacowną, wyniosłą naukę z jednej strony, z drugiej zaś jej ubogą krewną — krytykę.

Warto zauważyć, że w taką ocenę ingeruje wszakże sam Witkiewicz. Niejednokrotnie podkreślał on w swych wypowiedziach, że w rozważaniach o sztuce i krytyce, które prowadził w formie dyskusji z dominującym wówczas typem refleksji (estetyką idealistyczną), zawarta jest określona koncepcja estetyczna. Pisze o tym m. in. w liście do syna, Stanisława Ignacego: „Jeżeli czytasz *Kossaka* i rozumiesz, dobrze czynisz. Są tam różne rzeczy o nauce artysty, o szkicu i obrazie, o pojmowaniu doskonałości kształtu — wreszcie zarys psychologicznej teorii sztuki.” (LS, 217) ²

Dokładniej relację pomiędzy krytyką a estetyką określa w artykule *Malarstwo i krytyka u nas*. Zwraca tu uwagę na dwa znaczenia pojęcia „krytyka artystyczna”, którymi operuje: na znaczenie węższe — jako konkretnej praktyki badawczej i szersze właśnie jako estetyki. „Krytyka w obszerniejszym znaczeniu, jest jej teorią, filozofią” — stwierdza (MK, 39), a postulowaną metodę uprawiania refleksji o sztuce nazywa „nową estetyką”.

Zatem: nie tylko polemika, nie tyle nawet walka o nową sztukę, co raczej świadoma próba sformułowania projektu nowej estetyki, wytyczenia jej obszaru i szlaków. Gdzie więc leżą źródła sporów o to, czy można ten Witkiewiczowski „zarys” traktować zgodnie z intencjami autora? Wydaje się, że tkwią one w zakorzenionych przekonaniach o kształcie estetyki jako nauki, przeświadczeniach na temat wyznaczników „naukowości” danych dociekań. W istocie rzeczy, warunki zostały tu postawione w okresie pozytywizmu, a współczesna refleksja dziedzi czy je w całej rozciągłości. W ich świetle estetyką-nauką jest taka jedynie myśl, która wyraźnie dookreśliła swój przedmiot, zdołała dokonać — zgodnie ze schedą — sprobematyzowania wyznaczonego terenu, odnalazła swoiste narzędzia (metody oraz kategorie opisowo-analityczne) jego uprawiania, a całokształt przemyśleń zawarła w postaci logicznie usystematyzowanego, zamkniętego układu twierdzeń³. Pism Witkiewicza niewątpliwie nie uda się wpisać w ten uładzony schemat; należą one raczej do „myśli nieuczesanych”. Z punktu widzenia wskazanego ideału, faktycznie nie mieszczą się zatem w dziedzinie estetyki.

To, w znacznej mierze wartościujące, wygnanie dociekań Witkiewicza z obszaru naukowej dyscypliny, zwanej estetyką, nie wytrzymuje krytyki. Kryteria, jakimi ono operuje, prowadzą ponadto do drastycznych posunięć redukcyjnych nie tylko w stosunku do tego jednego przypadku. Jeśli bowiem przyjrzeć się wielu koncepcjom estetyczno-filozoficznym i literaturoznawczym — zwłaszcza XX-wiecznym — to okazuje się, że nierzadko nie respektują one tak wąsko rozumianego modelu naukowości. A przecież mimo to *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina traktujemy równie serio jak jego *Tractatus logico-philosophicus*. Schemat pozytywistycznego uprawiania nauki nie jest więc na pewno jedynym obowiązującym i w żadnym przypadku za taki nie można go uznawać.

Roszczenia wysuwane ze strony zwolenników pozytywistycznej koncepcji naukowości godzą nie tylko w zawartość myśli Witkiewicza, ale także i w jej „stan skupienia”. Za estetykę uznają oni z reguły takie przemyślenia, które tę etykietę noszą niejako same z siebie, na mocy sankcji autora lub autorytetu tradycji. Trudno zgodzić się z tym stanowiskiem. Zewnętrzne wyznaczniki charakteru danej refleksji są wszak

często niezgodne z jej faktyczną zawartością. Nie sposób nie brać tego pod uwagę. Ponadto postępowanie wychodzące ze wskazanych założeń znacznie ograniczałoby historyczną dziedzinę estetyki. W ich świetle *Wykłady paryskie* Mickiewicza byłyby tylko kursem literatur słowiańskich, merytorycznie zresztą chybionym, korespondencja Z. Krasińskiego — jedynie wyrazem osobowości autora, a myśl estetyczna Arystotelesa wyczerpywałaby się w wykładzie *Poetyki* — niestety niepełnym. Wydaje się jednak, że rekonstrukcji historycznej koncepcji estetycznej nie można dokonywać jedynie na materiale, który z dzisiejszego punktu widzenia nie budzi wątpliwości co do swego estetyczno-naukowego charakteru.

Właśnie w myśl takich restrykcyjnych posunięć interpretowano jednak pisma Witkiewicza. Ich estetyczną (jeśli już ją konstатовano) treść miały wyczerpywać wyłącznie wystąpienia spójne i integralne, a co najwyżej — teksty krytyczno-polemiczne. Inne, czy też inaczej przez autora zatytułowane składowiki jego spuścizny uznawano, za nazewnictwem samego twórcy, bądź to za „monografie artystyczne”, bądź też za „publicystykę i moralistykę społeczno-polityczną”, a pozostałą część jego dorobku włączano do „utworów literackich i korespondencji”⁴. A przecież Witkiewiczowskiej koncepcji estetyki (krytyki artystycznej) nie sposób zamykać w rozważaniach bezpośrednio, imiennie tę dziedzinę przyzywających. Niejednokrotnie należy jej poszukiwać właśnie w pismach „społecznych” i „rozproszonych”. Bezcennego wręcz materiału dostarczają tu też listy⁵, liczne uwagi, pomysły, a nawet pogłębione analizy zawarte są w „monografiach” poświęconych m. in. Matejce, Gierymskiemu, Kossakowi i Malczewskiemu. Także „utwory literackie” nie mogą być w tym rachunku w żaden sposób pominięte. Dopiero całość dobiegać Witkiewicza pozwala na możliwie dokładną prezentację jego koncepcji estetycznej, ujawnienie podstaw, na których opiera się ona, wydobyć tych wątków, które w pracach „estetycznych” (krytycznych) nie zawsze ujawniają się wystarczająco wyraźnie, a nawet bywają przez autora udrugorzedniane.

Takie podejście daje przy tym szanse nie tylko nowego odczytania dobrze już jakoby rozpoznanych i spetryfikowanych treści rozważań estetycznych Witkiewicza; stanowi ono zarazem, jak się wydaje, dowodny przyczynek do apelu o rewizję rozpowszechnionego dziś pojmowania poetyki⁶. Warto na pewno spróbować inaczej opisać historię tej dyscypliny, posługując się materiałem pomijanym, apriorycznie skazywanym na wyłączenie z pola uwagi badacza i zapomnienie. Tak np. pisma religijne Towiańskiego czy Cieszkowskiego, publicystyka Wielkiej Emigracji — otwierają takie perspektywy ujęcia estetyki romantycznej, jakiego

próżno by oczekiwać po materiale dotychczas pod tym kątem przebadanym. Podobnie ma się rzecz z refleksją Witkiewicza.

*
* *

W świetle powyższych zastrzeżeń, a także uwag i opinii samego Witkiewicza można się więc zgodzić na prawomocność ujęcia jego dociekań jako teorii sztuki — estetyki. Bezowocne byłoby jednak poszukiwanie w jego pracach podobnej sankcji dla określenia ich jako wykładu teorii literatury. Aby uzasadnić to podejście, pożądane wydaje się prześledzenie, jak w historii rozwoju myśli estetycznej kształtowała się wzajemna relacja między obu dziedzinami. Może ono dopomóc w zrozumieniu racji, dla których chcemy zaprezentować koncepcję Witkiewicza jako pewną wersję poetyki.

Najbardziej rozpowszechnionym w badaniach nad sztuką modelem powiązań estetyki i poetyki, a także filozofii, jest model hierarchiczny, „zstępujący”. Za jego reprezentatywną realizację służyć może m. in. teoria R. Ingardena, w której ogólne twierdzenia filozoficzne są punktem wyjścia dla rozważań o dziele sztuki, te ostatnie zaś konkretyzują się w koncepcję utworu literackiego. Nadrzędną wobec ujęcia literatury płaszczyzną odniesienia jest tu więc filozofia, następnie zaś estetyka. W wyniku takiego podejścia zależności między poszczególnymi twierdzeniami przybierają postać: ogólne — szczegółowe. Tak więc pierwotnym zamierzeniem autora co do zawartej w *O dziele literackim* koncepcji utworu jako przedmiotu intencjonalnego była polemika z ontologią Husserla. Teoria przedmiotów intencjonalnych, rozszerzona następnie na cały obszar zjawisk świadomościowych, miała służyć jako argument w sporze o istnienie świata. W późniejszych rozważaniach Ingardena dziedzina refleksji ogólnoestetycznej i specyficznie literaturoznawczej znacznie się wprawdzie usamodzielniała, niemniej jednak jej początkowe osadzenie w filozofii pozostało. Poetyka służy nadal estetyce (np. rozważania o wartościach artystycznych języka *Pana Tadeusza* dawały podstawy dla ogólnej koncepcji wartości artystycznych w ramach estetyki aksjologicznej), ta ostatnia zaś — filozofii (dociekania o języku utworu literackiego krystalizowały się, z drugiej strony, w ogólną filozofię języka)⁷.

Model Ingardenowski, jakkolwiek dominujący, nie jest jednak w historii estetyki jedyny. Przykładem odmiennym, w pewnym sensie konkurencyjnym, służą pisma W. Diltheya. Estetyka nie stanowi w nich prymarnego układu odniesienia dla teorii określonego rodzaju sztuki, lecz odwrotnie — wywodzi się z niej. Ośrodkiem, wokół którego kon-

centrują się rozważania filozofa, jest mianowicie literatura, głównie poezja, a sam Dilthey nazwał je po prostu poetyką. Ze względu jednak na treść i zakres dają one wykład estetyki ogólnej. W odniesieniu do Diltheya zatem termin „poetyka” obsługuje zarówno „poetykę” właściwą, jak i dziedzinę estetyki⁸.

Refleksja Witkiewicza bliższa jest niewątpliwie Diltheyowskiej niż Ingardenowskiej. Pokrewieństwo między nimi polega na stopniu ogólności twierdzeń, różnica zaś na wyborze gatunku sztuki, do którego odnoszą się one bezpośrednio. Jak powiedziano, teoria Diltheya skupia się na materiale literackim, podczas gdy Witkiewicz odnosi ją do sztuk plastycznych, w szczególności malarstwa. W pierwszym przypadku do estetyki przechodzimy zatem od poetyki, w drugim zwracamy się ku niej od strony dzieł malarskich. Obie koncepcje operują przy tym kategoriami i twierdzeniami na tyle generalnymi, że bez przeszkód dadzą się zastosować do wszelkiej sztuki.

A jeśli tak, to uszczegółowieniem teorii Witkiewicza może być równie dobrze twórczość plastyczna, jak literacka. Zmienia się wtedy jedynie kierunek jej konkretyzowania, ale treść formuł pozostaje zasadniczo ta sama. Podobne postępowanie można by sobie wyobrazić w odniesieniu do estetyki Diltheya, gdyby chciał traktować ją jako, dajmy na to, koncepcję muzyki. Należy podkreślić, że w obu tych hipotetycznych zabiegach nie chodzi bynajmniej o przejście z poziomu wyższego rozważań na niższy (jak było w przypadku Ingardena), lecz tylko o inną ich egzemplifikację.

Rzecz jasna, zakres dociekań nad zjawiskami malarskimi nie pokrywa się całkowicie z domeną literatury. Niezależnie od dążeń uniwersalistycznych, Witkiewicz nie mógł całkowicie abstrahować od specyfiki materiału w poszczególnych dziedzinach twórczości artystycznej. Jednakże na najwyższym pięttrze jego rozważań, gdzie „estetyka” oznacza zarówno teorię sztuk plastycznych, jak i poetykę, ich treści są identyczne. I w tym właśnie sensie można je odczytywać jako teorię literatury (poetykę).

Ambicje stworzenia estetyki ogólnej wpłynęły niewątpliwie na wartość refleksji Witkiewicza. Pozycję szczególnie uprzywilejowaną zajmują w niej rozważania o istocie wszelkiej sztuki i jej funkcjach w życiu człowieka. Interesują go zwłaszcza zagadnienia powstawania dzieł, ich ewolucja, zmiany i uwarunkowanie tych zmian oraz sprawa miejsca przedmiotów artystycznych wśród innych wytworów działalności człowieka. We wszystkich tych kwestiach estetyk dąży do sformułowania pewnych praw: obiektywnych i naukowych, które obejmowałyby najbardziej ogólne właściwości sztuki. Ogólność, naukowość i obiektywność — to główne cele, jakie stawia

przed swą teorią. Ich osiągnięcie zapewnić ma postulowana metoda badawcza: przedmiotowe badanie o charakterze historyczno-porównawczym. Witkiewicz przeciwstawia ją wszelkim dociekaniom metafizycznym, oderwanym od konkretnego materiału i uznaje za jedyną słuszną drogę postępowania. Pisze: „Wielki już czas, żeby estetycy spróbowali przystąpić do sztuki bez... kija, żeby spróbowali zapytać ją: ko ona jest? — zamiast z góry krzyżyć na nią, jaką być powinna i według jakiej recepty ma istnieć.” (JK, 205)

Tylko tak wypracowana refleksja o sztuce może, jego zdaniem, doprowadzić do trafnych i prawdziwych twierdzeń. Wzorem zaś dla tej opisowej estetyki winna być — zgodnie z myśleniem ówczesnie dominującym — psychologia. Jej właśnie przypisuje Witkiewicz rolę dyscypliny-bazy, zdecydowanie odrzucając konteksty innych nauk:

„Wszystkie dotychczasowe próby rozstrzygnięcia pytania: co to jest sztuka? na drodze stosowania różnych zasad [moralności, nauki, stanu ekonomicznego, patriotyzmu, trójcy dawniejszej estetyki — piękna, dobra i prawdy — *D.U.*] nie doprowadziły i nie doprowadzą do żadnego rezultatu. [...] Na pytanie: co to jest sztuka? nie może dać odpowiedzi żadna estetyka, żadna oderwana spekulacja myślowa, jak nie dadzą również odpowiedzi chwilowe teorie powstające jako teoretyczne uzasadnienie pewnych chwilowych kierunków twórczości. Odpowiedzi na to pytanie zupełnie jasnej może udzielić tylko psychologia i jedynie przy jej pomocy możemy zbliżyć się ku poznaniu praw rządzących twórczością, a tym samym ku rzeczywistemu rozwiązaniu pytania.” (K, 251 - 253)

Tak zarysowany model nie oznacza jednak, że za ideał ścisłości naukowej, mający zastosowanie w humanistyce, Witkiewicz uznaje nauki matematyczno-przyrodnicze. W swej koncepcji niejednokrotnie podkreśla odmiennosc zjawisk artystycznych od przedmiotów przyrodznawstwa i ograniczoną tylko stosowalność teorii przyrodniczych w odniesieniu do dzieł sztuki, a także specyfikę obcowania ze zjawiskami artystycznymi, całkowicie odmiennego od sposobu, w jaki są nam dane poznawczo zjawiska naturalne. Według jego projektu krytyka artystyczna ma być „[...] pływaniem pomiędzy nauką a sztuką. Analiza dzieła sztuki musi odbywać się drogą możliwie zbliżoną do metod naukowego poznawania wszelkich zjawisk; objaśnienie czy opowiedzenie procesu poznawania dzieła sztuki, przy czym rozpada się ono na pierwotne przyczyny i pierwiastki, musi być ściśle, logiczne i pozbawione subiektywnego zabarwienia. [...] Zarazem jednak koniecznością umysłu jest syntetyczne odbudowanie tak rozebranego dzieła, wywołanie na powrót całkowitego wrażenia, jakie ono w założeniu miało wywołać. Tu wchodzi w grę inne czynniki psychiczne, pobudliwość wyobraźni, zdolność współodczuwania, identyfikowania się a artystą, odgadywania jego myśli i uczuć i przeniesienia ich do duszy czytelnika-widza.” (MD, 237)

Jest tu Witkiewicz szermierzem myślenia w znacznej mierze wykraczającego poza dominujące trendy swej epoki, bliższego raczej estetyce kształtującej się pod wpływem przełomu antypozytywistycznego niż filozofii pozytywnej. Zarysowujący się w przytoczonym fragmencie projekt

tw. estetyki wczucia i imitacji, rozwinięty i pogłębiony w innych jego pismach, ma wprowadzić starszy rodowód (wiąże się bezpośrednio z romantyczną teorią percepcji), ale do refleksji o sztuce trafił tak naprawdę dopiero dzięki Diltheyowi, T. Lippsowi i J. Volkeltowi. Przyrodoznawczo zorientowana estetyka połowy XIX w. podejście to raczej odrzucała. Znakiem niezgody Witkiewicza na propozycje estetyki pozytywistycznej są także liczne polemiki z H. Taine'm i taine'izmem oraz negatywna ocena organicznej koncepcji dzieła sztuki⁹.

Mając już pewien wgląd w Witkiewiczowską teorię estetyki, warto teraz zastanowić się nad pytaniami, jakie należałoby jej postawić, jeśli ma się ona zaprezentować jako teoria literatury. Wykład o zakresie, charakterze i metodach estetyki można bowiem uznać wprost za metodologiczny projekt poetyki. Z tej racji nie wymaga on jakiegoś szczególnego nasświetlenia, najbardziej właściwego dla wydobycia zawartych w nim treści teoretycznoliterackich. Także i rozważania traktujące o pierwiastkach konstytutywnych dzieła sztuki, o jego istocie, dają się bezpośrednio reformułować na twierdzenia o dziele literackim. Jednakże bardziej szczegółowe dociekania Witkiewicza koncentrują się zwykle na pewnych przykładach — obrazach malarskich czy rzeźbach — ich uznanie za wykład teorii literatury bez względu na macierzysty kontekst nie byłoby więc właściwe. Takie odczytanie jest jednak dopuszczalne — pod warunkiem problematyzacji całokształtu refleksji Witkiewiczowskiej wokół pytań, które bezsprzecznie uznaje się za specyficzne dla poetyki. Oczywiście, nie wnika ona w szereg konkretnych problemów, które podejmuje wyłącznie poetyka, a tym samym treści poetyki nie wyczerpuje. Niemniej jednak liczne z poruszanych w niej wątków składają się na integralną propozycję pojmowania dzieła sztuki słowa oraz sposobów jego badania.

*

*

*

Zagadnienia, które porusza w swych pismach Witkiewicz, po reformułowaniu na język teorii literatury, brzmiałyby następująco: 1. istota sztuki; 2. koncepcja dzieła sztuki; 3. zagadnienie prawdy w sztuce; 4. wartość przedmiotu artystycznego i 5. kryteria jego oceny. Przyjrzyjmy się im bliżej, pamiętając, że pojęcie dzieła sztuki oznaczać będzie w konkretnym przypadku dzieło sztuki literackiej.

Odpowiadając na pytanie: „co to jest sztuka?”, Witkiewicz skupia się na dwóch przede wszystkim sprawach. Z jednej strony określa dziedzinę zjawisk artystycznych w kategoriach antropologicznych: uznaje je za wytwór działalności swoiście ludzkiej, aktywność warunkującą człowieczeństwo w sposób tak samo konieczny jak posługiwanie się językiem.

Istotę sztuki definiuje tu z perspektywy aktu twórczego, ze względu na odniesienie dzieła do autora oraz rzeczywistości zewnętrznej. Stwierdza:

„Twórczość artystyczna nie może być wydzielona i wyjęta z powszechnego ruchu umysłowego, gdyż jest jedną z jego organicznych części, ściśle związaną ze wszystkimi innymi zagadnieniami życia” (P) „Każdy objaw życia znajduje w dziełach sztuki swój wyraz. Ludzkość nie zna innego środka materializowania, objawienia swych uczuć prócz sztuki”. (SZ) Wtórzy temu przekonanie, że „Konieczność tworzenia sztuki i doznawania od niej wrażeń uwarunkowana jest bezwzględnie [...] koniecznymi potrzebami tego, co nazywamy ludzką duszą. Żadna siła nie jest w stanie usunąć sztuki z życia ludzkiego, dopóki człowiek jest i będzie sobą, istotą z pewnymi niezmiennymi i podstawowymi przymiotami.” (MD, 195)

Określenie przedmiotu artystycznego jako rezultatu konstytutywnej dla człowieka potrzeby ekspresji i naśladowania natury nie wyczerpuje jeszcze specyfiki tego przedmiotu tak, jak go ujmuje Witkiewicz. Z drugiej bowiem strony o istocie wszelkiego tworu mającego charakter estetyczny stanowi — jego zdaniem — relacja, jaka zawiązuje się w procesie percepcji między danym towarem a jego odbiorcą. Według niego „Całkowite zjawisko sztuki składa się z dwóch czynności ludzkiej duszy: z tworzenia sztuki i odbierania od niej wrażeń” (K, 254). Akt odbioru jest dla dzieła tak samo niezbywalny jak akt tworzenia. Odbiór — to konstytutywny pierwiastek sztuki.

Jeśli w pierwszym układzie odniesienia definicja dzieła sztuki wpisana w rozważania Witkiewicza zbliżałaby się do teorii ekspresyjnych (szczególnie do estetyki Crocego)¹⁰ oraz koncepcji dzieła jako wyrazu „ducha narodu”, a zarazem ujęć mimetycznych (*mimesis* w znaczeniu aktywnego tworzenia, nie zaś biernego dublowania), to w drugim przypadku należałoby, zgodnie z jego ujęciem, określić dzieło jako czyn, jako sferę działania i oddziaływania. W pismach Witkiewicza znajdziemy liczne potwierdzenia takiego ujęcia. W formie dydaktycznych zaleceń wyraża je w listach do syna.

„Sztuka, która z jednej strony służy do zużycia nagromadzonej energii, z drugiej jest tym środkiem, który pobudza do ruchu, doprowadza do uświadomienia te stany, do których jesteśmy zdolni i których odczuwanie jest konieczną potrzebą naszej duszy. Sztuka jest czynem — nie kontemplacją.” (LS, 194)

W *Dziwnym człowieku* podobna refleksja jest już uogólnieniem pewnej praktyki twórczej:

„W świecie ludzkim nie ma większej potęgi nad myśl. Lecz żeby myśl była żywą i zdolną do ogarnięcia dusz, musi ją ująć sztuka, ona to bowiem nadaje martwym symbolom słów ich treść istotną, nadaje im siłę rozbudzania uczuć, zapalania wyobraźni, siłę wykrzesywania czynu.” (CD, 99)

Najsilniej chyba akcentuje tę sprawę w monografii Kossaka. Pisze tu wręcz:

„Wszystkie istoty stworzone przez sztukę, przechodząc kolejno przez myśli i uczucia ludzkie, zostawiają w niej trochę własnej duszy, zaszczipiają pewną ilość pojęć, uświadamiają i potęgują pewne stany uczuciowe. Taką jest potęga

sztuki. Świat przez nią stworzony jest dopełnieniem, spotęgowaniem świata rzeczywistego. Myśl ludzka, która zawsze idzie daleko naprzód przed ludzkim czynem, staje się przez sztukę rzeczywistością, czynem materialnym i dotykalnym zjawiskiem, którego skutki są nieobliczalne i całkiem niespodziewane pod względem zakresu oddziaływania.” (K, 262)

Warunki możliwości tego aktywnego funkcjonowania dzieła wśród odbiorców Witkiewicz przedstawia w rozważaniach z zakresu ontologii sztuki. Twierdzi, że utwór jest przedmiotem żywego odbioru wtedy i tylko wtedy, gdy da się traktować jako swoista rzeczywistość, fantazyjna i nie istniejąca, jako pewna — nazwijmy to tak — quasi-rzeczywistość. Szczegółowo omawia tę kwestię w związku z kompozycją dzieła jako naśladowania natury oraz jako przejawu indywidualności autora. Kompozycję definiuje zarówno jako domenę ekspresji („W kompozycji właśnie, w sposobie użycia wszystkich innych środków, musi się najdobitniej wyrazić indywidualność artysty”, OM, 336), jak i z punktu widzenia Arystotelesowskiej kategorii *mimesis* („Prawda w sztuce nie polega na prawdziwości przedmiotów, lecz na prawdzie ich przedstawienia”, JK, 175).

Określa ją zarazem w perspektywie oddziaływania:

„I to wszystko, co nazywamy kompozycją, jest właśnie umiejętnością użycia środków artystycznych w pewien sposób właściwy i zgodny z tym, co obraz ma z duszy artysty wyrazić i jak ma oddziaływać na widza. Wszystko, co jest w obrazie, musi być w ścisłej zgodzie z tymi założeniami i współdziałać do osiągnięcia pewnego wrażenia, będącego ostateczną syntezą wszystkich kompozycyjnych czynników.” (MD, 286)

Traktując kompozycję jako skupienie trzech podstawowych pierwiastków sztuki: naśladowania, indywidualności i oddziaływania, w rozważaniach o niej Witkiewicz spaja główne ogniwa swej koncepcji.

Z ujęciem sztuki jako czynu oraz jako ekspresji wiąże się bezpośrednio Witkiewiczowska koncepcja języka. Dla literaturoznawcy jest ona może najbardziej interesującym składnikiem jego estetyki, choć zarazem składnikiem najgłębiej w niej ukrytym. W gruncie rzeczy nie występuje jako gotowa, wprost wyłożona teoria; jej elementy są raczej zawarte w szeregu pojedynczych uwag, rozsianych po wielu pracach. Niezależnie od takiego trybu jej uobecniania się, prezentując wykład estetyki Witkiewicza jako swoistą wersję poetyki, nie można tej sprawy pominąć.

Jednym z podstawowych warunków oddziaływania dzieła sztuki jest, według Witkiewicza, obrazowość, malarskość tego dzieła. Twierdzenie to odnosi się u niego zarówno do sztuk plastycznych, jak i literatury. W przypadku tej ostatniej pojęcie, a raczej postulat obrazowości dotyczy przede wszystkim warstwy językowej. Oznacza, że język, którym operuje utwór, winien być szczególnie ekspresywny, naturalny i żywy.

Słowo — Witkiewicz chciałby widzieć jak obraz, nie zaś tylko rozumieć je jako martwy, abstrakcyjny znak przedmiotu. Nośność wyobrazeniowa języka utworu literackiego stanowi bowiem o sile oddziaływania tego utworu.

Najbardziej bodajże obszerny wykład teorii języka literatury pięknej jako żywego mówienia stanowią te rozważania estetyka, w których porusza on problem gwary ludowej oraz jej stosunku do języka literackiego. Język rozpatruje w nich jako podstawowe tworzywo dzieła, gwarantujące mu wartość energetyczną.

Przypomnijmy najpierw, że Witkiewicz jest autorem przekładu dokonanego w gwarze góralskiej jednego z opowiadań Lwa Tołstoja. W liście do pisarza następująco usprawiedliwia ten zabieg:

„Ośmieliłem się przetłumaczyć Pański utwór *Czym ludzie żyją?* na język polski, nie na współczesny język literacki, lecz na gwara ludową, którą posługują się górale polscy w Tatrach. Gwara ta, z uwagi na swą surową, pełną wdzięku naturalność, najbardziej odpowiada charakterowi Pańskiego opowiadania.” (LT)

Także i w innych uwagach na temat języka ogólnego i gwary ludowej Witkiewicz podkreśla artystyczno-literackie i energetyczne walory tej ostatniej. Składają się na nie właśnie malarska plastyczność, indywidualność i żywość. Ze względu na te wartości, powołując się na przykład *Boskiej komedii* Dantego, postuluje on uznanie ustnej literatury ludowej za literaturę artystyczną, nie zaś, jak ją dotychczas traktowano, za źródło do badania legend lub materiał dociekań nad ewolucją języka.

Zdefiniowanie istoty artyzmu języka literackiego w kategoriach malarskich to tylko jeden aspekt rozważań Witkiewicza o miejscu i roli językowego tworzywa dzieła. Uwagę autora przyciąga także kwestia, czy określenie języka jako *ś r o d k a* sztuki literackiej wyczerpuje jego funkcje. Dociekania na ten temat formułuje w postaci bezapelacyjnej krytyki dotychczasowego traktowania w literaturze bohatera chłopskiego. Interesujące są zwłaszcza te fragmenty jego dyskusji, w których zarzuca współczesnym pisarzom niewłaściwe podejście do języka postaci literackich, tzn. uznawanie gwary jedynie za narzędzie ich prezentacji, nie zaś *s a m o d z i e l n y p r e d m i o t p r e d s t a w i e n i a*. Literatura, zdaniem Witkiewicza, przyswoiła sobie wprawdzie mowę ludu, niemniej traktuje ją ciągle jako ornament, okrasę czy też „uzupełnienie obrazu lub [...] fakt, dowód, potwierdzający pewne społeczne dążenia” (ON, 69). Wychodząc poza właściwy teren polemiki Witkiewicza, można odczytać tę krytykę jako formułę postulatywną, generalne żądanie zmiany stosunku do języka w dziele literackim. Zdaniem autora, funkcja języka nie sprowadza się do roli *ś r o d k a*, umożliwiającego pracę pisarza, język jest bowiem także *s a m o i s t n y m*, posiadającym *o d r ę b n e w a r t o ś c i* elementem utworu.

Wyeksponowanie w interpretacji estetyki Witkiewiczowskiej wątku traktującego o sztuce w kategoriach oddziaływania, gdzie nośnikiem energii dzieła jest jego język, w pełni usprawiedliwia zawartość jedynej jego rozprawy w całości poświęconej literaturze, pracy *Mickiewicz jako kolorysta*. Dokonana w niej analiza *Pana Tadeusza* potwierdza zreferowaną na podstawie innych pism koncepcję języka i ujęcie sztuki literackiej z perspektywy odbioru, jej potraktowanie jako zgromadzonej potencji zdolnej do oddziaływania na odbiorcę. Szczególnie silnie podkreśla się tu także ogólny malarski charakter poezji, co w innych dociekaniach o literaturze nie stanowiło jeszcze mimo wszystko pierwszoplanowego przedmiotu uwagi autora. Obecnie Witkiewicz uznaje ten moment dzieła za jego najważniejszą, najwyższą wartość. Traktując poemat Mickiewicza w całości z punktu widzenia jakości plastycznych, porusza takie m. in. kwestie jak impresjonistyczny sposób operowania światłem i kolorem, wykorzystanie przez poetę praw perspektywy malarskiej dla oddania odległości między opisywanymi przedmiotami (dziś powiedzielibyśmy: zasady punktów widzenia narratora) oraz rzeźbiarskiego modelowania ich kształtów przed oczami czytelnika.

Dla teoretyka literatury są to wątki niezwykle istotne. Stanowią one rzeczywisty łącznik koncepcji estetyka z klasycznymi rozprawami o poetyce. W rozważaniach o malarskich wartościach języka Mickiewicza Witkiewicz zdaje się restytuować dawną Horacjańską zasadę *ut pictura poesis*, całkiem, jak by się wydawało, zarzuconą czy też zapomnianą w drugiej połowie XIX w. Przyczyny takiego opisywania dzieła sztuki leżą chyba nie tylko w ogólnej malarskiej predylekcji jego teorii. Na podstawie wielu innych uwag można sądzić, że zasada Horacego i polemiki, jakie się wokół niej toczyły na przestrzeni wieków, nie były mu obce, a formuła „aby poezja była jak malarstwo” pojawia się w jego rozważaniach nieprzypadkowo. W istocie to na niej właśnie funduje się energetyczna koncepcja dzieła.

Wyraźnie ujawnia to analiza fragmentu poematu, podnosząca jednocześnie obie te kwestie — kolorystyki obrazów i ich potencjalnego oddziaływania. Oddajmy tu głos samemu Witkiewiczowi:

„Mickiewicz opisał nieprawdziwie bociana, aby wywołać prawdziwe wrażenie w umyśle czytelnika:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny
I rozpiął skrzydła białe, wczesny sztandar wiosny.

Nieprawda! bocian ma skrzydła czarne, lecz ogólne wrażenie, jakie robi cały ptak, jest: plamy białej. Czarne skrzydła połyskującego pierza giną w tle łąki lub ciemnego igliwia sosen, a biały kadłub i szyja świecą się z takiej oddali, na jaką tylko okiem sięgnąć można. W przenośnej mowie ludu i poetów mówi się zawsze

c czarnym skrzydle kruka i w ogóle barwą skrzydeł wyraża się barwę ptaka. Gdyby Mickiewicz dla prawdy zoologicznej napisał:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny
I rozpiął skrzydła c z a r n e, wczesny sztandar wiosny,

to w umyśle czytelnika zjawiłby się obraz czarnego ptaka, a kojarzące się z tym pojęciem obrazy zaćmiłyby jasne wrażenie wiosny. Lecz odrzucając nawet te dalsze następstwa, dla kolorystycznej prawdy obrazu trzeba było tak napisać." (Mic., 281 - 282)

Formuła Horacego stanowi tu, jak już powiedziano, ogniwo spajające Witkiewiczowską teorię sztuk plastycznych z projektem teorii literatury w uniwersalną estetykę ogólną. Należy jednak pamiętać, że postulat malarstwa utworu poetyckiego jest w niej tylko konkretyzacją ujęcia sztuki w kategoriach czynu i oddziaływania; jego odczytanie jako propozycji zrównania obu rodzajów sztuk byłoby całkowicie chybione. Poza tym zakresem estetyk zdecydowanie odróżnia utwór słowny od obrazu. Stosuje przy tym kryterium podobne do tego, jakim niegdyś Lessing posługiwał się w swym *Laokoonie*: określa mianowicie malarstwo jako sztukę operującą rozpiętością przestrzenną, w przeciwieństwie do czasowości literatury. Wprawdzie także na poziomie niektórych kategorii analitycznych można dostrzec pewne elementy łączenia malarstwa i literatury (np. ornamentu), ale w refleksjach Witkiewicza są to pojęcia raczej z zakresu techniki artystycznej niż istoty sztuki i jako takie nie naruszają ich zasadniczych treści.

Rozprawa *Mickiewicz jako kolorysta* zajmuje w dociekaniach Witkiewicza pozycję wyjątkową nie tylko z punktu widzenia zainteresowań historyka teorii literatury. Będąc przekrojem przez całokształt jego rozważań o sztuce, skupiając jak soczewka wszystkie nieomal wątki, jakie się w nich pojawiły, zawiera przy tym obszerny — w porównaniu z innymi pismami — i uszczegółowiony wykład na temat prawdy w sztuce. Współczesna estetyka dowodzi, jak trudne to i ważne zagadnienie. Być może zatem, propozycja jego rozwikłania, pozostawiona przez myśliciela XIX-wiecznego godna jest rozpatrzenia.

Należy zaznaczyć, że kwestia prawdziwości dzieła sztuki jest w pracach Witkiewicza wyjątkowo rozbudowana, ale też zarazem niezwykle zawikłana. Jej obraz gmatwa przede wszystkim wielość kontekstów, w których estetyk ją przedstawiał. Nieustannie drążąc problem, czym jest prawda w sztuce, omawiając go na coraz to innej płaszczyźnie, sformułował on w rezultacie szereg definicji zasadniczo różnych, a niejednokrotnie nawet wykluczających się. Mimo te trudności, dla zrozumienia faktycznej treści Witkiewiczowskich analiz dzieła sztuki (literatury) rozpoznanie najważniejszych przynajmniej pojęć prawdy, które się w

niej pojawiają i rozważenie, do którego z nich skłaniał się sam estetyk, wydaje się konieczne.

Z jednej strony Witkiewicz ujmował kwestię prawdy sztuki z perspektywy aktu twórczego. Uszczegółowił ją wtedy jako zagadnienie relacji autor - świat zewnętrzny oraz dzieło - rzeczywistość. Rozgraniczał przy tym dwa wypadki, dwa pojęcia prawdy. Pierwsze — gdy utożsamiał utwór z odtworzeniem świata realnego (prawda artystyczna była wówczas tożsama z prawdą naukową) i drugie, wpisane w formuły postulatywne, w których żądał przekraczania natury w sztuce, wymagał, by dzieło było nie odbiciem rzeczywistości, lecz wyrazem jej rozumiejącego przeżycia.

„Ktoś powiedział, że sztuka jest to człowiek dodany do natury. Życiem sztuki jest właśnie wieczne dążenie do wyrażania się ludzkiej duszy, czy to będą jej stany podmiotowe, czy też załamanie się w niej wrażeń zewnętrznych, ale jedno i drugie, jak jest prawdą w naturze, musi być prawdą w sztuce” — pisał (JK, 183).

Operował tu zatem pojęciem prawdy bądź jako kategorią ekspresywną („prawda” jako „szczerłość wyrażania się” autora w dziele), bądź artystyczną, bliską jej rozumienia jako wewnętrznej koherencji dzieła. W ostatnim znaczeniu służyła mu ona też niekiedy jako kryterium wartości przedmiotów artystycznych. Tak właśnie ujmuje tę sprawę w polemice o malarstwo Chełmońskiego:

„Astronomowie twierdzą, że takich konstelacji, jakie są w obrazie [*Noc gwiazdzista*] nie ma na niebie rzeczywistym, że są to na chybił trafił rzucone punkciki — jest to zarzut nie dotyczący wartości artystycznej obrazu. Niebo Chełmońskiego, z całym swoim nieporządkiem astronomicznym, jest najzupełniej prawdziwe” (JC, 426),

a także w obronie impresjonizmu:

„Można drwić sobie z praw społecznych, zwyczajów i obyczajów towarzyskich czy narodowych, właściwości etnograficznych, zależności od natury ziemi; można nie dbać o prawa ciężenia ciał, o drogi nakreślone planetom i słońcom; [...] można zburzyć, zniszczyć, przemieszczać całą loikę świata żyjącego, rzeczywistego i być pomimo to krańcowym realistą [...] pod warunkiem: zachowania loiki światłocienia, harmonii barw i ścisłości kształtu, kształtu nie tylko w znaczeniu powtórzenia form rzeczy znanych, lecz również w utrzymaniu prawdy stosunku jakiegokolwiek danej bryły do oświetlającego ją światła.” (OM, 356)

„Prawdziwe” oznacza więc teraz „prawdziwe dzieło sztuki”, twór cenny ze względu na swe estetyczne walory.

Pojęcie prawdy uzyskuje w rozważaniach Witkiewicza sens całkowicie odmienny, gdy estetyk analizuje utwór literacki z punktu widzenia odbiorcy. „Prawdą” określa wtedy Arystotelesowskie „prawdopodobieństwo”, tzn. taką kompozycję i sposób przedstawienia przedmiotu, który polega nie tyle na zgodności tego przedmiotu z rzeczywistym obiektem, lecz raczej spełnia warunek prawdziwości dla adresata, mogącego uznać ów przedmiot za prawdziwy. W tę definicję ingerują zresztą niekiedy

rozważania ontologiczne: pojęcie „prawdziwy dla odbiercy” graniczy z przypisaniem przedmiotowi przedstawionemu w dziele cech quasi-realności.

Jak wynika z pism Witkiewicza, uznawał on wszystkie wymienione tu znaczenia „prawdy” i „prawdziwości”, choć w każdym poszczególnym przypadku rozróżniał zakres ich stosowalności. Można jednak zauważyć, że preferował tę charakterystykę, w której kategoria ta ma sens bardziej filozoficzny i artystyczny niż naukowy. Skłonność tę potwierdzałyby doświadczenia na temat oceny dzieła. W estetyce Witkiewicza kategoria prawdy jest bowiem nie tylko konstytutywną cechą dzieła, nie tylko wyznacznikiem ewolucji sztuki, lecz stanowi także jeden z podstawowych mierników wartości dzieła.

Kwestię wartości utworu artystycznego Witkiewicz stawia na gruncie założeń estetyki obiektywnej i przedmiotowej. Wyklucza takie kryteria jej wyznaczania, które nie miałyby pokrycia w tym, co rzeczywiście jest w dziele. Tylko te składniki, które faktycznie można w nim wskazać, a więc elementy dające się intersubiektywnie zweryfikować, mogą, jego zdaniem, stanowić podstawę sądu oceniającego. Tworzą one podstawowe kategorie artystyczne, ze względu na które dziełu przyznaje się wartość artystyczną bądź też odmawia się jej. Należą do nich:

„Jeżeli chodzi o malarstwo, to harmonia barw i loika światłocienia, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości kształtu; jeżeli o rzeźbę, to tylko ta doskonałość kształtu; jeżeli o literaturę, to loika myślenia i doskonałość mowy, a we wszystkich tych trzech odłamach sztuki, o ile one wyrażają rzeczywistego człowieka i świat rzeczywisty — ścisła prawda w ich przedstawieniu.” (PSiK, 31 - 32)

Kryteria te odznaczają się nie tylko obiektywnością; jako podstawowe, konstytutywne składniki sztuki, cechuje je ponadto stałość oraz historyczna niezmiennność. Należy podkreślić, że Witkiewicz, stawiając wymóg sprawdzalności wobec ocen artystycznych, negował takie ich mierniki, które byłyby zależne od subiektywnych, chwilowych upodobań badacza lub od gustów właściwych jakiejś jednej epoce w dziejach kultury (a więc smak). Te ostatnie mogą służyć, jak pisze, jedynie określeniu względnej wartości dzieła sztuki.

Witkiewiczowska koncepcja wartości artystycznej dzieła sztuki wywołała bodajże najwięcej sprzeciwów ze strony estetyków współczesnych. Jej autorowi zarzucano formalizm, sprowadzenie artyzmu do czystego rzemiosła, a piękna do sprawności wykonania, degradację treści oraz idei w sztuce¹¹. Polemiki te nie były w pełni uzasadnione. Winę za takie ich ukierunkowanie ponosi zresztą częściowo sam Witkiewicz, który wyostrzał często na użytek dyskusji z estetyką idealistyczną treść swych rozważań. Z drugiej jednak strony, niewątpliwie i sami dyskutanci odczytywali je w sposób nieobiektywny, skupiając się jedynie na tych

momentach, które — z ich punktu widzenia — były nie do przyjęcia i na nie tylko ukierunkowując ataki. Bezsprzecznie, estetyk domagał się uznania istotnej roli kryteriów formalnych przy ocenie dzieła, co nie znaczy przecież, że kwestionował tym samym ideowe, etyczne czy społeczne jego wartości. Od „idei”, pomysłu domagał się jednak nie tylko głębokiej zawartości intelektualnej, ale i doskonałego wykonania¹². Kwęstia artyzmu była dlań kwestią moralności. Wyraźnie przy tym rozgraniczał *t e c h n i k ę* oraz *a r t y z m* w sztuce, podkreślając, że tylko strona artystyczna, nigdy zaś sprawność techniczna, decyduje o wartości dzieła:

„Teoria cieni, światła i ruchów to nie strona techniczna obrazu. Stroną techniczną jest: olej, siccativ, farba, płótno, pędzel. Ale: barwy, światła, cienie, kształty, tj. ruchy, wyraz i charakter rzeczy, pojedyncze tony i ich harmonia, loiłka światłocienia — są to wszystko środki artystyczne.” (WG, 745)

Rozróżnienia te, dodajmy, przypominają dobrze znane w poetyce rozgraniczenie tzw. formy zewnętrznej i wewnętrznej dzieła.

Polemiki z reguły jednak abstrahowały od tych twierdzeń. W rezultacie, jak pisze Witkiewicz, toczyły się „właściwie nie ze mną, tylko z jakimś idealnym panem Witkiewiczem, który powstał pod wpływem pewnych szczególnych stanów umysłowych i psychicznych moich przeciwników” (JK, 169).

W efekcie wyeksponowania formalnych treści dociekań estetycznych Witkiewicza, tak przez samego autora, jak i jego przeciwników, badacze rozróżniali zazwyczaj dwa etapy ewolucji jego myśli: pierwszy — nazwany okresem walki o naturalistyczny formalizm i drugi, w którym zwyciężać ma ujęcie sztuki z punktu widzenia etyczno-narodowego. Ten drugi etap był przy tym zaliczany do nurtu polskiego modernizmu zaangażowanego, reprezentowanego m. in. przez Żeromskiego i Abramowskiego i przeciwstawianego modernizmowi estetyzującemu spod znaku Przybyszewskiego. Ujęcia te nie wydają się słuszne. Jeśli prześledzić poglądy Witkiewicza w toku ich rozwoju, wówczas okazuje się, że tworzą one raczej system twierdzeń komplementarnych, nie zaś wykluczających się. Niewątpliwie, w poszczególnych rozprawach rozkład akcentów jest nieco inny, niemniej jednak nie ma między nimi zasadniczych sprzeczności. Zarówno w „pierwszym”, jak i w „drugim” okresie Witkiewicz wydobywa i rolę tzw. formy, i treści w sztuce, traktując oba pierwiastki za równie istotne dla dzieła. W tej samej mierze stanowią one bowiem o jego *s e m a n t y c e* i *o d d z i a ł y w a n i u*. Wydaje się też, że właśnie na płaszczyźnie zawartej w jego koncepcji teorii sztuki jako czynu można je uzgodnić. Nie biorąc jej pod uwagę, trudno sprawiedliwie ocenić myśl estetyka. Sam on także broni się przed niesprawiedliwą, niepełną oceną swych rozważań. W związku z uwagami na temat pożądanego rozumienia idei w sztuce pisze np.: „Czy można bez popełnie-

nia wielkiej niesłuszności zarzucać książce (*Sztuka i krytyka u nas — D.U.*) [...] formalizm?" (JK, 180)

*

*

*

Ujmując teorię Witkiewicza na tle prądów epoki, należałoby teraz zastanowić się nad związkami jej z realizmem, naturalizmem i modernizmem, określić stosunki, jakie łączą ją z niektórymi ważniejszymi koncepcjami obcymi (estetyką Taine'a, Ruskina, Hennequina, Guyau) oraz prześledzić, jak oddziaływały na nią dyskusje prowadzone ówczesnie w środowisku krytyków warszawskich. Jednakże zagadnienia te, jakkolwiek niezwykle istotne z historycznego punktu widzenia, nie są pierwszoplanowe dla ukazania myśli Witkiewicza w horyzoncie teoretycznoliterackim. Przy jej prezentacji jako oferty dla poetyki ważniejsze wydawało się wydobyć tych treści, które można uznać za cenne, godne rozważenia w perspektywie dzisiejszych dociekań w obrębie nauki o literaturze. W tym ujęciu o randze propozycji Witkiewicza stanowi, podsumujmy: sformułowanie antropologicznej definicji sztuki, postulat ścisłości w badaniach nad nią, oparcie analiz na rzeczywiście obiektywnych, weryfikowalnych podstawach, określenie zasadniczych metod i narzędzi oraz kategorii postulowanej estetyki, a jednocześnie zachowanie humanistycznego wymiaru projektowanych dociekań, koniecznego z uwagi na specyfikę ich przedmiotu oraz powiązanie aspektu przedmiotowego i podmiotowego w dziedzinie zjawisk artystycznych.

W refleksji Witkiewicza najpełniejszą artykulacją tych kwestii są rozważania nad prawdą i prawdziwością w sztuce i jej wartością. Są one ogniwem wiążącym ujęcie dzieła jako tworu obiektywnie istniejącego, historycznie niezmiennego, a zarazem jako sfery napięć między artystą a światem zewnętrznym oraz utworem i jego odbiorcą. W tej ostatniej perspektywie utwór zyskuje już właściwy sobie status przedmiotu historycznego. Dyrektywa integracji obu otoczeń dzieła: czasowego i absolutnego wydaje się jedną z ważniejszych w refleksji Witkiewiczowskiej.

Przypisy

¹ Z nowszych prac na szczególną uwagę zasługują wnikliwe studia W. Nowakowskiej, *Koncepcja krytyki artystycznej Stanisława Witkiewicza*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1963, nr 5, oraz *Stanisław Witkiewicz — teoretyk sztuki*. Wrocław 1970. Podejmują one — bodajże jako jedyne w literaturze przedmiotu — próbę prezentacji całości pism Witkie-

wicza właśnie w kontekście estetyki. Jako koncepcję krytyki artystycznej ukazywali publicystykę Witkiewiczowską m. in. A. Porebska, *Warszawska krytyka artystyczna 1875-1890 w: Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. Warszawa 1961, t. 2; H. Morawska, *Z zagadnień estetyzmu w Polsce w latach 1880-1920*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 1; J. Starzyński, *O realizmie w polskiej krytyce artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951, nr 6. W wymienionych pracach interesująca nas tu kwestia relacji oraz przejść między generalną refleksją estetyczną i jej literaturoznawczym uszczegółowieniem nie była jednak poruszana. Nie to stanowiło zresztą ich cel. Niekiedy wprawdzie, na marginesie innych dociekań, pojawiają się uwagi na temat poglądów Witkiewicza na literaturę, niemniej jednak nie są one wyczerpujące. Mimo więc że horyzont problemów, jakie stawia sobie niniejsza praca, będzie się niejednokrotnie pokrywał z zakresem istniejących już studiów (dotyczy to np. kwestii prawdy w sztuce, szczegółowo, także w ujęciu komparatystycznym, rozważanej przez W. Nowakowską), to jednak jej profil uzasadnia celowość ponownego odczytania poglądów estetyka.

² Wszystkie cytaty sygnujemy skrótem literowym, oznaczającym tytuł utworu, z którego zostały zaczerpnięte (klucz do rozszyfrowania tytułów podano na końcu). Cyfry oznaczają numer strony, na której znajdują się przytaczane słowa.

³ Godnym uwagi wyjątkiem są tu prace W. Tatarkiewicza: *Historia estetyki*. Wrocław 1960, t. 1 — *Estetyka starożytna*, t. 2 — *Estetyka średniowieczna*; Wrocław 1967, t. 3 — *Estetyka nowożytna*; *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975; *Parerga*. Warszawa 1978. Nie ograniczają one obszaru estetyki do sfery pism estetycznych. Doświadczenia te warto byłoby wykorzystać przy określaniu także i historycznego pola literaturoznawstwa polskiego.

⁴ Taki układ łatwo zidentyfikować w ostatniej edycji rozpraw Witkiewicza. Jej redaktorzy (J. Z. Jakubowski i M. Olszaniecka) podzielili całość dorobku Witkiewiczowskiego na „pisma estetyczne”, które złożyły się na tom *Sztuka i krytyka u nas*, „pisma społeczne i rozproszone” oraz „monografie artystyczne”, pozostałe zaś umieścili — kierując się prawdopodobnie względami tematycznymi — w tomie *Z Tatr*.

⁵ Korespondencję do syna zebrały i opracowały A. Micińska i B. Danek-Wojnowska. Kilka listów z rękopiśmiennej spuścizny Witkiewicza przytacza W. Nowakowska we wspomnianej pracy *Stanisław Witkiewicz — teoretyk sztuki*, a ważny list do Lwa Tołstoja opublikował w „Przeglądzie Humanistycznym” 1951, nr 4 B. Białokozowicz.

⁶ Por. zwłaszcza E. Czaplejewicz, wstęp do antologii *Koncepcje teoretycznoliterackie w Polsce w XIX w.*, pod red. E. Czaplejewicza i K. Rutkowskiego. Warszawa 1982.

⁷ Por. S. Skwarczyńska, *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznych Romana Ingardena w: Fenomenologia Romana Ingardena*. Warszawa 1972.

⁸ Por. Z. Kuderowicz, *Dilthey*. Warszawa 1967; tenże, *Historia i uniwersalność w estetyce Diltheya*. „Studia Estetyczne” 1967; tenże, *Dilthey a wartość historii w: Historyka. Studia metodologiczne*. Warszawa 1967, t. 1.

⁹ Witkiewicz zapoznał się z pracami Taine’a stosunkowo wcześniej, bo jeszcze w latach studiów akademickich, a poglądom ukształtowanym w tym okresie pozostał wierny we wszystkich późniejszych, bardzo zresztą licznych, uwagach o teorii estetyki socjologicznej autora *Filozofii sztuki*. Cenił Taine’a za naukowość, zdyscyplinowanie sądów o sztuce oraz wytyczenie dróg badawczych dla krytyki posługującej się dotąd kryteriami niesprawdzalnymi, dyktowanymi przez estetykę

idealistyczną. Krytykował go natomiast z racji niedoceniań, jak sądził, indywidualności twórcy i zbyt rygorystyczne wyznaczenie determinant zewnętrznych, które miały określać artystę w sposób bezwyjątkowy i nieuchronny. Por. następujące uwagi:

„Krytyka usiłująca zrozumieć istotę twórczości danego artysty szuka zwykle wyjaśnienia tych kwestii we wpływach zewnętrznych i warunkach życia — w środowisku, wśród którego artysta rodzi się i tworzy” (MM, 126); „Jakkolwiek estetyczne teorie Taine'a wychodzą z bardzo słusznego założenia o zależności zjawisk artystycznych od współczesnego im charakteru wszelkich innych objawów życiowych, grzeszą jednostronnością — nieuwzględnieniem wielu bardzo ważnych czynników twórczości artystycznej. Taine w społeczeństwie otaczającym artystę widzi jedyną prawie przyczynę warunkującą nie tylko charakter jego dzieła, ale nawet jego wartość” (OM, 296); „Teoria ta, tak nęcająca swoją wspólnotą z ogólnymi podstawami przyrodniczego poznawania zjawisk życia przeoczała fakt, że jakkolwiek silnym i nieuchronnym jest ciśnienie środowiska na jednostkę, odczuwa je ona tylko w pewien sposób, odpowiednio do swojej własnej, szczególnej psychicznej organizacji. Z drugiej strony, samo odnalezienie tego, co z życia społecznego wpływa i jak wpływa na sam fakt powstania ruchu artystycznego i na ocenę twórczości różnych artystów nie da się zredukować do tych czynników, które wskazywali najwięksi przedstawiciele teorii środowiska” (MD, 201).

¹⁰ Mamy tu na myśli te zwłaszcza rozważania Crocego, w których podejmował on sprawę relacji między dziełem jako ekspresją wewnętrzną a jej zobiektywizowaniem w postaci fizycznego, intersubiektywnego przedmiotu. Croce podkreślał w nich szczególnie rozróżnienie pomiędzy intuicją wewnętrzną a jej eksteryoryzacją, czyli materialną postacią dzieła. Ma on wynikać m. in. z oporności materiału artystycznego, ograniczonej zdolności tego materiału do ucieleśniania przeżyć psychicznych oraz niedostatków sprawności technicznej, rzemiosła twórcy. Por. B. Croce, *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Warszawa 1961. Indentywnie stawia tę sprawę Witkiewicz. Także i w jego rozważaniach sztuka pojmowana jest przede wszystkim jako ekspresja wewnętrzna; dzieło jest tylko nieadekwatnym, zdevaluowanym jej zobiektywizowaniem. Formuluje to m. in. następująco:

„Stanowczym momentem roboty artysty jest przystosowanie obrazu, jaki odbił się w jego umyśle, do płaszczyzny płótna, jest zamienienie rzeczywistych przestrzeni, naturalnego stosunku barw, światła i kształtów na fikcyjne przestrzenie, formy, światła i kształty, które przy pomocy sztucznych środków mają dawać wrażenie natury” (EM, 550); „I na tym właśnie punkcie następuje zwykle skrepowanie tak dobrze oddzielnego artysty, jak całych okresów rozwoju sztuki” (ZW, 647); „Żadne dzieło sztuki ani żaden czyn społeczny nie zawiera w sobie całej sumy energii psychicznej, która je wywołała. Opór materii, jak opór społecznej energii, zużywa część tego zapasu sił duchowych, który dąży do zmaterializowania się przez czyn zewnętrzny” (MM, 175); „Faktem po niezliczoną ilość razy obserwowanym jest to, że między artystą a jego dziełem istnieje pewien rozbrat — nieproporcjonalność pomiędzy tym, co artysta czuje i myśli, a tym, co jest w stanie wykonać jego ręka” (K, 25); „Każdy twórca ma często do zwalczania niepokonaną oporność, niepodatność, ociężałość, niezdarność wszystkich znanych nam środków uzewnętrzniania się ludzkiego ducha” (K, 67).

Warto zauważyć, że wątek o dewaluacyjnym charakterze dzieła w stosunku do wewnętrznych przeżyć artysty zbliża też estetykę Witkiewicza do przemyśleń Bergsona, zwłaszcza do jego uwag o naturze języka.

¹¹ Najostrzej sformułował je ks. M. Morawski w artykułach: *Prawda w sztuce*, *Twórczość w sztuce* i *Piękno w sztuce* („Przegląd Powszechny” 1892, nr 97, 99, 100). Witkiewicz odpowiedział na tę polemikę artykułem *Jeszcze o krytyce*, opublikowanym w II wydaniu *Sztuki i krytyki u nas*. Jest on zarazem odpowiedzią na recenzję S. Tarnowskiego z I edycji książki (zamieszczoną w „Przeglądzie Polskim” 1891, t. 2 i „Tygodniku Ilustrowanym” 1891, nr 97 - 101).

¹² Por. także np. sformułowanie Witkiewicza:

„Czy z tego, co powiedziałem, wynika, że artysta powinien starać się, żeby w jego dziele nic z «tendencji ubocznych» nie było? Bynajmniej. Zwłaszcza, że w żadnej mierze dokonać by tego nie mógł. Sztuka jest jednym ze sposobów wyrażania się ludz-

kiego ja, więc muszą się w niej znaleźć wszystkie pierwiastki, składające człowieka. Ze dzieło sztuki wywoływać może i wywołuje obok wrażeń artystycznych i inne, nie ulega wątpliwości, lecz nie należy utożsamiać tego z artyzmem" (MK, 60); a także: „Jeżeli bezsensowne było czczenie Matejki za to, że idea wołała z jego obrazów, z pominięciem wartości jego talentu, to również bezsensowne byłoby negowanie jej" (R, 7-8); „Idea musi się przejawiać w najdoskonalszej z nią formie, gdyż oddzielić się od niej nie da. Jak myśl bez wyrazów, tak obraz bez kształtów i barw nie daje się wyobrazić" (JK, 182).

Objaśnienia skrótów

- DC — *Dziwny człowiek*. Lwów 1903.
EM — E. Meissonier w: *Sztuka i krytyka u nas*. Oprac. M. Olszaniecka. Kraków 1971.
I — *Impresjonizm*, jw.
JC — *Józef Chełmoński*, jw.
JK — *Jeszcze o krytyce*, jw.
K — *Juliusz Kossak w: Monografie artystyczne*. Kraków 1974, t. 1.
LS — *Listy do syna*. Oprac. A. Micińska i B. Danek-Wojnowska. Warszawa 1969.
LT — *List do Lwa Tołstoja*. „Przegląd Humanistyczny” 1951, nr 4.
Mic. — *Mickiewicz jako kolorysta w: Sztuka i krytyka u nas*.
MD — *Matejko (tzw. duży) w: Monografie artystyczne*. Kraków 1974, t. 2.
MK — *Malarstwo i krytyka u nas w: Sztuka i krytyka u nas*.
MM — *Matejko (tzw. mały) w: Sztuka i krytyka u nas*.
OM — „*Największy*” obraz *Matejki*, jw.
ON — *Ojciec Nędza w: Z Tatr*. Lwów 1907.
P — *Policja a sztuka*. „Krytyka” 1908, t. 2.
R — *Rozdział IV książki o Matejce*. „Krytyka” 1908, t. 2.
PSiK — *Przedmowa do Sztuka i krytyka u nas*, jw.
SZ — *Sztuka i życie*. „Życie” 1900, nr 1.
WG — *W imię godności (?) w: Sztuka i krytyka u nas*.
ZW — *Z wystawy sztuki w Berlinie*, jw.