

Jan Błoński

Estetyka Witkacego : kilka uwag

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (56), 45-53

1999

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.

Jan BŁOŃSKI

Estetyka Witkacego. Kilka uwag

Jak wszyscy prawie awangardyści, Witkacy lubił teoretyzować: nowa sztuka musiała być poprzedzona myślą nową, jeśli tylko można było – szokującą... Stąd zapewne hasło Czystej Formy, o której w latach dwudziestych rozprawiano może więcej niż o dramatach. Chyba nie tutaj miejsce na zbadanie Witkiewiczowskiej estetyki, która znowu odsyła do filozofii, jaka zaciekawiła (co prawda na krótko) Kotarbińskiego, Ingardena, słowem – najwybitniejszych. Ja ograniczę się – i to z lękiem – do paru refleksji o teorii teatru (dramatu).

Pojawiła się ona u pisarza po teorii poezji, ta zaś po teorii malarstwa. Rozumował zaś Witkacy mniej więcej tak: szukał najpierw, z jakich elementów składa się dzieło tej czy innej sztuki. Jakby chciał wskazać na ową „wielość”, która za sprawą artysty ma się wkrótce przeistoczyć w jedność... Na malarstwo składają się barwy, kształty itp., na poemat dźwięki, znaczenia słów oraz „obrazy” przez te słowa przywołane. Na teatralne przedstawienie: działania, wypowiedzenia, wreszcie „tło”, czyli zazwyczaj – dekoracja. A zatem Witkacy odwołuje się spontanicznie do „warstwowej” ontologii dzieła. Nie ma w tym nic szczególnego. Częstsza była jednak wtedy ontologia oparta na rozróżnieniu treści i formy dzieła, co wskazywało na jej związek z mimetycznymi, naśladowczymi kierunkami w sztuce. Można ją było bowiem rozumieć tak: treścią dzieła jest przedmiot naśladowany, zaś formą – sposób naśladowania. Otóż Witkacy spontanicznie odrzucał taką ontologię. Nie przypadkiem, bo teorię Czystej Formy trudno w niej sformułować... Nie jest to jednak zupełnie niemożliwe, czego dowodem opinia Kleinera. Z Kleinerem Witkacy najpierw się (częściowo) zgadzał, później zaś polemizował: różnica między nimi zasadza się w istocie na różnicy ontologii dzieła. Polemika ta, choć krótka, jest bardzo pouczająca i godna przypomnienia¹.

^{1/} Por.: J. Kleiner *Treść i forma w poezji*, „Przegląd Warszawski” 1922 nr 9, s. 323–333.

Szkice

Ale od początku: w krótkiej wzmiance Kleiner zauważył, że dla Witkacego Czysta Forma jest taką formą, dla której inna treść – prócz „uczucia metafizycznego”, a więc poczucia jedności w wielości... nie istnieje. Witkiewicz odpowiada na to, że „w pewnym znaczeniu” zgadza się z twierdzeniem Kleinera, zarazem jednak uważa pojęcie „treści” za wieloznaczne i woli je ze swojej teorii wyeliminować.

Treść bywa rozmaita: jako treść materialna (zawartość) i w tym znaczeniu bywa często przenoszona w sferę znaczeniową; drugi raz jako treść idealna, czysto znaczeniowa. Uważam, że ani w jednym, ani w drugim znaczeniu nie może być pojęcie to zastosowane ściśle w stosunku do Czystej Formy. Nie mamy tu bowiem stosunku symbolicznego, jaki zachodzi między znakiem a znaczeniem pojęcia, a dalej między znaczeniem [...] a odpowiednikiem [...]. Czysta Forma działa bezpośrednio [...] bez żadnej funkcji symbolicznej poszczególnych elementów. Dlatego [...] pojęcie treści [...] może być wyeliminowane. [NFM, s. 378–379]²

Postaram się to rozjaśnić. Witkacy pyta, jak Kleiner rozumie „treść”. Istnieją dwie możliwości. Pierwsza, bardziej tradycyjna, każe rozumieć treść jako „zawartość”. Wtedy treścią dzieła byłoby dla Witkacego „uczucie metafizyczne”. Inaczej: Czysta Forma naśladuje uczucie metafizyczne! Czyli: artysta przedstawia (w słowach, obrazach itp.) międzyludzkie relacje, układy kształtów i tym podobne... takie jednak, które wywołują uczucie metafizyczne. Ale w kim? W postaciach. Stosunek Czystej Formy do owego „uczucia” byłby wówczas stosunkiem mimitycznym, naśladowczym. Najłatwiej to zrozumieć w przypadku dramatu: pisarz unaoczniałby po prostu takie działania, sytuacje itp., które w postaciach budzą poczucie jedności w wielości. Tak też poniekąd jest, albo raczej – bywa: już na pierwszy rzut oka widać, że postacie Witkacego ścigają marę „dziwności istnienia”, czyli dążą do doznania jedności w wielości nawet wtedy, kiedy nie potrafią swoich pragnień zwerbalizować. Ale dla Witkacego ten moment naśladowczy nie jest najważniejszy. Pragnie on przecież doznać jedności w wielości patrząc na scenę, nie zaś współ-czując czy wcielając się w postacie! Dlatego powiada, że tylko „w pewnym znaczeniu” może zgodzić się z Kleinerem, naprawdę zaś wolałby kwestię formułować inaczej.

W istocie Witkacy odrzuca ontologię dzieła opartą na opozycji treści (materialnej) i formy (podawczej, przedstawiającej), ponieważ w takim ujęciu naśladownictwo, wyrzucone drzwiami, powraca oknem, zaś jego dramaty można interpretować jako przedstawiające, naśladowujące pojawianie się uczucia metafizycznego w życiu, poza dziełem. Przypuszczam, że tak właśnie zrozumiał Witkacego Kleiner i nie było to rozumienie całkiem nieoperacyjne. Przeciwnie, pozwalało ono dobrze interpretować teksty Witkacego, chociaż z teorią pisarza zgadzało się tylko „w pewnym znaczeniu”, a więc w nieco mglistym przybliżeniu.

^{2/} NFM – *Nowe formy w malarstwie, szkice estetyczne, teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.

Błoński Estetyka Witkacego. Kilka uwag

A teraz druga możliwość. Można „treść” rozumieć jako „idealną, czysto znaczeniową”. Takie rozumienie treści odsyła do ontologii dzieła, opartej na przeciwstawieniu znaku i znaczenia. Dalej zaś na przeciwstawieniu znaczenia („w postaci kompleksu znaczeniowego prywatnego”) – „odpowiednikowi względnie definicji pojęcia w wypadku pojęć oderwanych, nie posiadających rzeczywistych odpowiedników” (NFM, s. 378). Witkacemu trudno dokładnie wyłożyć swoje przeświadczenia, ponieważ w dostępnym mu polu nie ma do dyspozycji teorii, która tak rozumiałaby dzieło artystyczne (literackie). Takie teorie rozwinęły się później, dając ontologię dzieła literackiego opartą na teorii znaku, szczególnie zaś na opozycji znaczący/ znaczone. Kto wie, może dałoby się sformułować teorię Czystej Formy – pojęcie „literackości”, czyli ukierunkowania znaku na sam znak, albo też uprzywilejowanie – w dziele literackim – znaczącego w stosunku do znaczonego. Można by tak może odsłonić punkty styczne między pomysłami Witkacego a teoriami rosyjskich formalistów czy strukturalistów praskich...

Takie pokrewieństwo istnieje na pewno. Aby je jednak rozjaśnić, potrzebna byłaby rozbudowana teoria znaku literackiego, która dopiero rodziła się w chwili, kiedy Witkacy zabierał się do głoszenia swoich pomysłów. W opozycji znak/ znaczenie dostrzegał on przede wszystkim opozycję *signe/réferent*, a więc związek symboliczny, łączący znak (przede wszystkim słowny) z jego niewerbalnymi odpowiednikami. Nie zaś – przekonanie, że znak znaczy zawsze w systemie znaków. Krótko mówiąc, był Witkacym, nie de Saussure’em. Jeśli zaś Witkacy odruchowo odrzucał możliwość zbudowania ontologii dzieła na teorii znaku, to przede wszystkim dlatego, że – w jego rozumieniu – prowadziła ona z powrotem do stosunku naśladownictwa, przynajmniej w ostatecznym wyniku. Nie dostrzegał możliwości, tkwiących potencjalnie (dla teorii sztuki) w przyszłych teoriach znaku, szczególnie językowego, które by odsłoniły całe bogactwo możliwych relacji, powstających wewnątrz systemów znakowych...

W tej sytuacji Witkacemu nie pozostawało nic innego, jak uprościć czy radykalizować całą problematykę znaczenia i oprzeć się na – rudymenarnej nieco, przynajmniej – opozycji materiału i formy, stanowiącej ontologiczną podstawę jego wywodów. Podkreślał z kozim uporem, że „konstrukcja formalna, Czysta Forma, działa bezpośrednio, wywołując w nas w chwili całkowania wielości elementów w jedność, spotegowane «uczucie metafizyczne», czyli powoduje wystąpienie jakości jedności” (NFM, s. 379). Dlatego też – zdaniem Witkacego – działanie Czystej Formy obywa się bez uruchomienia „funkcji symbolicznej”, czyli w zupełnym oderwaniu od jakiegokolwiek naśladownictwa.

Ontologia dzieła literackiego, jaką *implicite* zakłada Witkacy, przynajmniej w teorii – opiera się po prostu na rozróżnieniu materiału i jego uporządkowania. Materiał jest (względnie) obojętny, aczkolwiek konieczny. Ścisłe: jest obojętny, jeśli mieć na oku właściwe cele dzieła sztuki. Nie całkiem obojętny, jeśli wziąć pod uwagę proces twórczy artysty, któremu „jakość jedności” może objawiać się łatwiej lub trudniej, zależnie od materiału, jakim się posługuje. Tak więc sakralna „treść”

Szkice

obrazów dawnych mistrzów sprzyjała, ze względu na ogólną sytuację kulturalną, budowaniu Czystej Formy, co dziś jest o wiele trudniejsze, zważywszy wygaśnięcie uczuć religijnych i praktyczny hedonizm. Istotne jest naprawdę tylko uporządkowanie owego materiału, bo jeśli ono jest udatne, w odbiorcy ujawni się „uczucie metafizyczne”. Oczywiście, materiały można dzielić i klasyfikować, rozróżniać kształt i barwę, dźwięki i rytmy, znaczenia i obrazy, albo nawet działania (gesty), wypowiedzenia i tła plastyczne w teatrze: istnieją bowiem sztuki proste (materiałowo) i złożone, jak teatr. Ma to jednak znaczenie tylko ze względu na proces twórczy i analizę krytyczną dzieła. Co do samego efektu (estetycznego), jest on zawsze w istocie swej tożsamy i „analogia z muzyką i malarstwem utrzymuje się w sile”, mimo „materialnej” odmienności poezji czy dramatu (NFM, s. 379).

Tak więc Witkacy szuka najpierw – w materiale danej sztuki – tej „wielkości”, którą winien scałkować geniusz artysty. Wielość składników musi następnie wyróżnić i sklasyfikować, co prowadzi go z konieczności do podziału na „warstwy”, podobne choć zapewne nieidentyczne z Ingardenowskimi. W gruncie rzeczy Witkacego nie interesuje naprawdę sposób istnienia dzieła artystycznego. Stara się po prostu odróżnić odmiany materiału, jakie ma pod ręką artysta. Te odmiany określa ze względu na dane fizjologiczne niejako, na doświadczenie oka, ucha... oraz ze względu na tradycję: tak się stało, że ambicją malarzy stało się wymalowanie obrazu, pisarzy – napisanie dramatu i tak dalej. Materiał jest w istocie obojętny estetycznie. Niesie rozmaite możliwości, ale nie określa nijak efektu estetycznego. Ten efekt jest zawsze ze sobą tożsamy (uczucie metafizyczne albo jego brak) i zależy wyłącznie od uporządkowania. Głównym problemem krytyki staje się zatem opis tego uporządkowania, czyli klasyfikacja sposobów, jakimi artysta układa ów materiał.

Powstaje tu od razu trudność. Witkacy, z jednej strony, przyznaje, że niełatwo badać dzieła tak, jak on sobie życzyłby, to znaczy ze względu i tylko ze względu na odmiany uporządkowania. A zatem, jak mówi, z punktu widzenia formy. Z drugiej jednak strony, nieustannie się tej umiejętności od krytyków domaga, obrzucając biedaków najstraszniejszymi obelgami. Krytyka w Polsce – a zapewne i w świecie – niemal nie istnieje! Zajmuje się ona wszystkim, tylko nie badaniem formalnej (jedynie ważnej) zawartości dzieła! Te skargi i pouczenia pojawiają się pod piórem Witkacego tak często, że trudno opędzić się od podejrzania, że on sam chciałby, aby go owi nieszczęśni krytycy jakoś wyręczyli, wzbogacając ubogi raczej zasób narzędzi, jakimi rozporządza... W istocie bowiem Witkacy nie ma prawie kryteriów czy sposobów, którymi dałoby się – z formalnego punktu widzenia – opisać dzieło sztuki. Nie może też powołać się na majstrów przeszłości, na mitycznych cudzoziemców, którzy by umieli zmajstrować to, co nad Wisłą nieznanne... W końcu – zmuszony koniecznością – zabiera się sam do roboty.

Wolno też chyba zauważyć, że – wychodząc od doświadczenia malarskiego – Witkacy nie od razu zauważył trudność. Będąc bowiem malarzem doświadczonym, posiadał rzemieślniczą znajomość warsztatu, którą mógł zamaskować ubóstwo środków formalnego opisu... W *Nowych formach w malarstwie* znaleźć można

Błoński Estetyka Witkacego. Kilka uwag

kilka rozdziałów, poświęconych szczegółowej analizie kompozycji, symetrii, asymetrii, relacjom „mas” na płaszczyźnie obrazu i zwłaszcza – kolorowi. Czytamy zatem o kolorach prostych i złożonych, pośrednich i dopełniających, nasyconych i pochodnych od nasyconych, o harmoniach zamkniętych i otwartych, kolorach rozwiązujących itd. Wszystko to jest naturalnie ciekawe, nie tworzy jednak żadnego systemu estetycznego. Chyba że za twierdzenia estetyczne uznać „twierdzenia” w rodzaju: „fiolet harmonizuje we wszystkich swoich pochodnych [...] ze wszystkimi kolorami, z wyjątkiem pewnych białych, swoich pochodnych, nie harmonizujących z ciemnym zielonym D 11” (NFM, s. 61). Dlaczego nie tworzy? Takich twierdzeń nie można oczywiście zastosować do żadnej sztuki – prócz malarstwa... A trudno także przypuścić, że harmonizacja fioletu wyływa z jakichś „metafizycznych” zasad, równie ogólnych, jak twierdzenia Witkacego o istnieniu, wielości itd. Malarskie mniemania Witkacego są czysto empiryczne – płyną z obserwacji malarskich wyborów i zwyczajów – a na dodatek kapryśne, czemuż to bowiem fiolet i cytrynowa żółć zajmują na malarskiej palecie tak szczególne miejsce, że trzeba im poświęcać osobne twierdzenia? Rozsądniej przypuścić, że wynikają one z osobistych upodobań artysty, tym bardziej że kilka stron dalej pisze Witkacy o kompozycjach kolorystycznych przewrotnych i perwersyjnych...

„Naturalną” harmonię kolorów wyjaśnia Witkacy czysto przyrodniczymi przyczynami. Przyzwyczajenie sprawia – powiada – że za piękne uważamy harmonie, pojawiające się często w naturze. Pojawiają się zaś dlatego, że „żyjemy w trój[...]wymiarowej przestrzeni, że jesteśmy na planecie już ochłodzonej, że przyświeca Słońce, które jest gwiazdą II klasy, o blasku trochę żółtawym [...] że oczy nasze, pochodzące jeszcze od jakichś jurajskich jaszczurów czy innych diabłów, są wychowane [...] na pewnej ograniczonej skali drgań eteru” (NFM, s. 71). Słowem, „naturalna” harmonia kolorów opiera się po prostu na przyzwyczajeniu. Czemu jednak podobają się nam także zestawienia „przewrotne i perwersyjne”? Bo naruszają, łamią przyzwyczajenia... Wszystko to dla przypomnienia, że także Witkacy miał wielkie trudności z opisem i oceną „czysto formalnych” – a więc jedynie ważnych – wartości dzieła sztuki.

Odwoływał się też stale do jednego pojęcia, na pewno niebłahego, skoro dostrzegał jego obecność niemal wszędzie. Myślę oczywiście o osławionych „napięciach”: „napięcie kierunkowe – pisał – stanowi jeden z głównych elementów jedności” (NFM, s. 50) w kompozycji obrazu. Ale pojawia się ono także w teorii poezji. Rodzą je – mówi – „pojęcia sprzeczne”... może raczej sprzeczne, paradoksalne wyrażenia? Także w teorii dramatu pojawiają się „napięcia dynamiczne”, które porządkują czas sceniczny i pozwalają sterować uwagą publiczności. Może właśnie z tych „napięć” uda się wyluskać jakieś ciekawsze nauki? Może pozwolą nam odpowiedzieć na pytanie, co właściwie uważał Witkacy za istotne w estetycznym uporządkowaniu artystycznego tworzywa?

Co właściwie znaczy słowo „napięcie”?

I ono także pochodzi u Witkacego z doświadczeń malarzy. Mówił, że „do niedawna wydawało się publiczności, że nie ma języka do wypowiedania opinii

Szkice

o „pięknie” formalnym, ale wydawało się tak tylko „publiczności, bo malarze (artyści) między sobą dawali sobie radę, wiedząc dobrze, o co im chodzi, gdy mówili o swoich obrazach” (NFM, s. 349). Język malarzy bardzo trudno filistrowi odtworzyć. Ale każdy, kto miał przyjemność obcować z malarzami, dobrze wie, że składa się on ze skrótów, okrzyków, gestów, przekleństw i rysunkowych przykładów... Witkacy ma rację, twierdząc, że można się nim całkiem dobrze porozumieć, zwłaszcza gdy mowa o warsztatowej, rzemieślniczej stronie twórczości. Spróbuję więc. Malarze powiadają, że obraz „przewraca się”, „ucieka” w lewo, prawo lub nawet „w głąb”: zdarza mu się nawet „rozsypywać”. Plama barwna – powiedzmy, błękitna – „gubi się” na płótnie albo przeciwnie, „ciągnie” purpurową. Postacie „przewracają się” (choć laik dałby głowę, że stoją prosto), zaś niebo „siada” albo – o zgrozo – „wypływa” za ramę. Co te skróty czy przenośnie oznaczają? Stosunki, jakie zachodzą między elementami obrazu. Stosunki te ujmowane są dynamicznie, jakby elementy obdarzone były własnym życiem i nie przestawały się zmieniać lub zgoła przepoczwaczać... Co więcej, malarze tak określają błędy, usterki czy niedoskonałości obrazu, jakby zakładali, że kiedy ów „ruch” elementów ustanie, obraz zostanie poprawiony i skończony. Z chwilą, gdy wszystkie będą dobrze „siedzieć” w płaszczyźnie obrazu, ten będzie nareszcie gotowy. Powie się wtedy o malowidle, że „trzyma się” razem, że błękit „zgadza się” z purpurą, czerni figurek „powtarza się” w szarości okien, zaś jaskrawa kropka dziecinnego pomponika „podkreśla” (ale jak, pyta naiwnie laik) buchające z przeciwległego rogu strumienie wieczornego światła.

Słowem, formy czy plamy zaopatrzone zostały jakby w zdolność do swego rodzaju ruchu... Zwraca się on ku innym plamom czy formom. Ta właśnie zdolność, drżająca jakby w obrazie, skądinąd całkiem nieruchomym – odczuwana jest jako „napięcie”. Poznać to najlepiej na obrazie dobrym, ale jeszcze nie skończonym, domagającym się poprawek czy uzupełnień. Czerwień „musi” być tam jeszcze rozświetlona, dom „wyciągnięty” ku przodowi, arabeska chmur „przedłużona” w prawo albo „powtórzona” w linii żywoplotu. Jasna rzecz, że malarze sięgają w takich rozmowach po skróty i zastępniki: mówią o przedmiotach, myśląc o liniach czy plamach. Posługują się – powiada Witkacy – „terminami żywymi”, ale tak, aby rozmówca wiedział, że „nie o babę i jej fartuch jako takie [...] chodzi, tylko o wartość kompozycyjną” czy kolorystyczną (NFM, s. 349). Celem nie jest „przedstawienie” chmur, baby czy żywoplotu, ale uaoacznienie składników dzieła. Jeśli baba „wali się” w prawo, to nie dlatego, że – źle narysowana – straciła równowagę, ale dlatego, że bura plama, z jakiej się składa, jest za wielka w stosunku do plamy zielonej, która wyobraża krzaki...

W tym sensie w babie tkwi jakieś „napięcie dynamiczne”, zdaje się ona oddalać od krzaków. Związki kompozycyjne przedstawione zostają jako proces, który znajdzie swój koniec wtedy, gdy obraz zostanie ukończony. Podobnie bywa przy „odczytywaniu” czy kontemplowaniu obrazu. Wpatrując się w płótno, odbiorca rozbija je – z konieczności – na elementy, doszukując się między nimi związków. Objawiają mu się one jako *sui generis* procesy dynamiczne. Spływające z nieba anioła

Błoński Estetyka Witkacego. Kilka uwag

„zatrzymują” uginające się obłoki albo nawet półkuliście rozstawione wazony z kwiatami... Czynią to jednak niewidocznie, samą swoją błękitną lub zieloną obecnością, łagodzącą purpurową energię anielskich szat...

Co więc w końcu Witkacy rozumie przez napięcie, kierunkowe czy dynamiczne? Otóż to, że w dziele sztuki, w stosunkach części między sobą i w stosunku części do całości... tkwi zagadkowy *quasi*-dynamizm. Dokładniej: części same jakby porządkują się w szeregi podobne lub niepodobne. Najczęściej zaś – podobne pod pewnym względem, niepodobne pod innym, układając się w niezmiernie urozmaicone konfiguracje. Zaś w stosunku do całości zmierzają do podporządkowania (upodobnienia), ale przy zachowaniu własnej odrębności (więc odpodobnienia). Sposoby, dzięki którym przez odpodobnienie (wielość!) dochodzi się jednak do upodobnienia (jedność!) są i chyba zawsze pozostaną nieprzeliczalne.

Słowem, to, co Witkacy nazywa „napięciem” – nie jest niczym innym, jak dynamicznym aspektem stosunku części do całości! Części „zmierzają” do rozplynięcia się w całości, ale także całość „pragnie” rozdzielić się na części... Że jest w tym jakaś tajemnica – chętnie przyznam. Czemu nie możemy pomyśleć absolutnej całości? Czemu rozdziela się nam ona zawsze na części? I czemu części składają się znowu w całości? Ale przecież... ale przecież jużśmy to słyszeli! „Istnienie jest jedno i tożsame jest ze sobą. Pojęcie Istnienia implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną. Wielość Istnień Poszczególnych jest zasadniczym prawem istnienia...” (NFM, s. 5). Tak estetyka całkiem bezpośrednio odsyła do metafizyki. Od swoich pierwotnych pytań Witkacy nie może uciec nawet na chwilę. Wszystkie tradycyjne pojęcia estetyczne odsyłają go na powrót do tajemniczego centrum. Posługuje się, owszem, tradycyjnymi conceptami symetrii, harmonii i równowagi. W praktycznej analizie powraca jednak zawsze do relacji całości i części. Tak więc wylicza przykłady „przewrotnej kompozycji” malarskiej:

- a) wśród ogólnej symetrii głównych tematów, silna asymetria w rozłożeniu pobocznych,
- b) wśród ogólnej asymetrii symetryczność pewnych kształtów z dala od środka geometrycznego lub głównych osi obrazu [...]
- c) wśród układu centralnego silnie uderzające oko kształty rozmieszczone na malej stosunkowo przestrzeni. [NFM, s. 48]

– i tak dalej. A w przykładzie? Na perwersyjnie skomponowanym portrecie Cranacha

ciemna masa tła, odsłaniająca pejzaż trójkątny o jednym boku sferycznym [...] przecięta jest rondem kapelusza o czerwonym konturze, bez którego nie do zniesienia byłaby jasna masa nieba, tracąca momentalnie związek z całością, przemieniająca się w dziurę z chwilą zakrycia tego kapelusza. [NFM, s. 48]

Tak to jeden kapelusz, jak Samson, podtrzymuje jedność wielkiego dzieła sztuki... A jak teraz z kolorami? Pojęciem porządkującym jest tutaj harmonia. W tradycji malarskiej ustaliły się zasady uzgadniania (harmonizacji) barw, które Witka-

Szkice

cy zna dobrze i z lubością przypomina. Istnieją więc harmonie dwu- i trójkolorowe, otwarte i zamknięte, dopełniające lub pół-dopełniające... „Dlaczego pewne kombinacje kolorów jako takie, tzn. niezależnie od ich znaczenia w danym dziele sztuki, są przyjemne dla oka lub nie, pozostaje na razie do pewnego stopnia tajemnicą” (NFM, s. 60). Może sprawiły to warunki życia na naszej planecie? – zastanawia się Witkacy, bądź co bądź biologiczny monadysta...

Dzisiaj jednak malarstwo stara się złamać swe estetyczne przyzwyczajenia, podobnie jak muzyka opuszcza zasady harmonii. Gdzie kończy się prawo do artystycznej samowoli? Właściwie nie wiadomo, w tym bowiem geniusz artysty, że może on nas zmusić „do przyjęcia konieczności tej właśnie, a nie innej kombinacji, abyśmy bez niej właśnie nie mogli danej wielości jako jedności scalkować” (NFM, s. 67). Stąd wahania i eksperymenty: ktoś nie widział, jak na wystawie znawca (prawdziwy lub fałszywy, dodam od siebie) zakrywa na obrazie miejsca, które mu utrudniają widzenie „wielości wszystkich kolorów jako jednej, koniecznie w jedność związanej całości” (NFM, s. 67). Możliwe jest nawet oparcie całego obrazu na dysharmonii barwnej. Tak stało się na pewnych portretach Picassa, tam jednak „rozmieszczenie” kolorów – skądinąd „ponurych, zimnych, tępych i jadowito-kwaśnych” – sprawiło, że „tracą wszystkie swoje własności dysharmonii jako takiej i dają całość jednolitą i potężną” (NFM, s. 68).

Jako zastępnik „jedności” funkcjonować może także „równowaga”: „nierównowagi mas kompozycji lub wielkich różnic ich charakteru nie możemy uznać za błąd [...] tylko musimy właśnie te niepokojące kształty lub ich nierównowagę uznać za konieczny element jedności w całości obrazu” (NFM, s. 48), o ile, oczywiście, poczucie jedności wystąpi w odbiorze. Nierównowaga w sensie słabym jest zatem cechą kompozycji perwersyjnej; w sensie silnym wskazuje na brak koniecznej jedności.

Jeśli więc czytałem Witkacego uważnie, Czysta Forma jest w istocie pojęciem bardzo tradycyjnym. Odsyła do tradycyjnych określeń piękna jako *coadunatio adversorum*, *unitas varietatum*, czyli jedności w różnaitości, odmienności, wielości wreszcie. Witkiewiczowska formułka wchodziła od bardzo dawna w skład definicji piękna i właściwie niczego nie można jej zarzucić... jest bowiem prawdziwa, tyle że niezbyt operacyjna. Ale także w nowszych czasach artyści, pisarze czuli i powtarzali, że cecha jedności nadaje rzeczom i dziełom piękno. Cóż innego mówił Proust, kiedy dowodził, że wielki artysta, Vermeer czy Stendhal, we wszystkich swoich dziełach jest niezwykle do siebie podobny. Że nieustannie dąży do jednego jakby celu, starając się osiągnąć tożsamość czy jedność... choć zarazem ogarnia nieograniczoną jakby różnaitość i wielorakość. Pozwoli mu to – sądził Proust – osiągnąć to, co jest poza przypadkowością miejsca i czasu, to, co zawsze tożsame, istotne, esencjalne³. Co może zdziwić, podobną myśl wyraża Artaud, kiedy mówi, że wielka sztuka sięga w swoim rozwoju do tych mitycznych głębi, gdzie „wielkie zasady, niczym potwory morskie, wychylają swój leb z głębi pier-

^{3/} Por.: J. Błoński *Widzieć jasno w zachwyceniu*, wyd. 2, Kraków 1985, s. 114–115.

wotnej jedności”⁴. Te wielkie i groźne zasady to nic innego dla Artauda, jak części, odłączające się od całości w kosmogonicznym procesie tworzenia... A więc raz jeszcze: „Istnienie implikuje wielość” (NFM, s. 5)!

Choć prawdziwe, rozumienie piękna jako jedności w wielości nie przynosi nam jednak satysfakcji. Intelktualne uchwycenie związku i przyporządkowania składników dzieła, niezliczonych relacji, które między nimi powstają – okazuje się niezmiernie trudne. Ale nawet wtedy, kiedy umiemy je wskazać, ogarnia nas rozczarowanie, ponieważ tracą one często blask tajemniczości, spowijający rzeczy piękne. Zaś św. Tomasz – ośmielię się przypomnieć – bardzo słusznie dodawał do definicji piękna blask... Jeśli nawet dawne rzeczy zachowują, mówiąc słowami Witkacego, „dziwny, niezgłębiony urok piękna, taki sam, jaki mają drzewa, kwiaty i zwierzęta, no i dawni ludzie: piękni i potężni” (NFM, s. 71) – nie możemy powtórzyć artystycznych osiągnięć przeszłości inaczej niż schematycznie. Jedyne, co nam pozostało, to iść uparcie naprzód.

Poznaliśmy tak bardziej tradycyjną stronę estetyki Witkacego. Podsumować można takim oto wnioskiem: Witkiewicz nie proponuje bynajmniej nowego piękna, jak to czynili na przykład nadrealiści. Proponuje – przeciwnie – piękno dokładnie takie samo jak to, którym racyli nas Botticelli i Szekspir, Monteverdi i El Greco. Nie ma nic jakościowo nowego w propozycjach nowej sztuki. Jeśli ona tak nas zaskakuje, to raczej dlatego, że powraca do postawy estetycznej bardziej świadomej i niejako „oczyszczonej” niż postawa naszych ojców i dziadków. Witkacy wielokrotnie powtarzał, że mamy do czynienia z „ostatnim podrygiem” czystej sztuki na naszej planecie, nie zaś – z nowym rozumieniem piękna. Awangarda nie otwiera żadnych możliwości inaczej niż przez świadomy powrót do wielkich zasad przeszłości, od których odszedł realizm czy naturalizm. Czy historia będzie tak życzliwa, że pozwoli na ten ostatni – jak mówił Witkacy – „podryg”... to już inna sprawa.

⁴/ A. Artaud *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 1978, s. 69.