



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

O Czystej Formie


wolnelektury.pl



FUNDACJA
nowoczesna
Polska

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

O Czystej Formie

Nie mam zamiaru powiedzieć nic nowego, tylko podać szkic ogólny tak zwanej teorii Czystej Formy. Zarzucano mi w tej materii rozwlekłość i niejasność — otóż chcę się maksymalnie skondensować, przy jednoczesnej maksymalnej popularności ujęcia rzeczy w ten sposób, by nie była implikowana konieczność jakiejś specjalnej wiedzy w celu zrozumienia przedstawionej tu idei.

Uważam, że mimo iż tak zwana nowa sztuka jest czymś przebrzmiałym, a tym bardziej jej teoria, a u nas może teoria sztuki w ogóle niktogo bardzo nie obchodzi poza paroma specjalistami, to jednak ze względu na powtarzające się

uporczywie nieporozumienia u różnych krytyków (jak np. u Irzykowskiego¹, Boya², Piwińskiego³ itd. wmawianie czytelnikowi, że wszystko jest dawno załatwione i przezwyciężone na innej drodze), warto przypomnieć elementy choćby najprostsze idei, która tłumaczy nie tylko zjawiska sztuki najnowszej, ale także i dawnej.

Przede wszystkim muszę z góry oświadczyć, że należyte rozstrzygnięcie wszystkich problemów, które mam zamiar tu poruszyć, jest prawie niemożliwe. Mogę zaledwie naszkicować temat w ogólnym zarysie. Będzie to nie systematyczny wykład, a raczej dywagacja, mogąca tylko pobudzić do myślenia w kierunku moich rozwiązań i dać materiał do dyskusji.

Ci, którzy by chcieli wyjaśnienia zagadnienia nowej sztuki w paru słowach, nie zdają sobie sprawy z trudności problemu. Niepodobna zabrać się do sztuki nowej, nie wyjaśnwszy

¹*Irzykowski, Karol* (1873–1944) — krytyk literacki, autor polemicznej z teorią Witkacego rozprawy pt. *Walka o treść*. [przypis edytorski]

²*Żeleński-Boy, Tadeusz* (1874–1941) — literat, tłumacz, krytyk literacki i teatralny. [przypis edytorski]

³*Piwiński, Leon* (1889–1942) — krytyk literacki i edytor. [przypis edytorski]

przedtem, czym jest sztuka w ogóle. A to jest równoznaczne ze zbudowaniem systemu estetyki. Dodać trzeba, że te teorie, które znam, nie zadowolają mnie i muszę wszystko zaczynać od początku, poruszając się czasem na terenach zupełnie niezbadanych, a często zachwaszczonych gruntownie przez naturalistyczną ideologię, którą zwalczam. Dlatego muszę prosić o pewną wyrozumiałość i dobrą wolę w nastawieniu się na zrozumienie mnie, a nie na programowy opór, z którym się tak często spotykałem. Bo, jak słusznie twierdzi Bertrand Russell⁴, chęć odrzucenia *par force*⁵ poglądów danego autora nie jest najlepszym sposobem zrozumienia jego idei.

Chciałbym możliwie po prostu, nie mieszając do rzeczy żadnych filozoficznych rozważań, a nawet używając jak najmniej mojej własnej terminologii, która zdaje się wielu zniechęcać do mojej teorii sztuki, wyłożyć, o co mi

⁴*Russell, Bertrand* (1872–1970) — brytyjski filozof, logik, matematyk, działacz społeczny i eseista. Uważany za jednego z twórców filozofii analitycznej. [przypis edytorski]

⁵*par force* (fr.) — gwałtem, siłą. [przypis edytorski]

chodzi. Czy osiągam to w praktyce, jest zupełnie inną kwestią. Na ten temat zwierzę się w paru słowach na końcu tego odczytu.

Zarzucono mi zawilość i niejasność w wykładzie mojej teorii. Możliwe, że częściowo zarzut ten jest słuszny. Ale oprócz tego, że sformułowanie się danego autora może być mniej lub więcej doskonałe, jest faktem, że istnieje pewna hierarchia samych tematów. Muszę skonstatować, że problem sztuki należy do najtrudniejszych w ogóle, co nie przeszkadza, że wielka ilość ludzi mówi o nim lekko i bez głębszego namysłu. Przede wszystkim postępują tak krytycy, do których należałoby wychowanie estetyczne publiczności. Ale dalecy są oni od spełniania tego zadania. Przeciwnie, przyzwyczajają wszystkich do zupełnego braku szacunku dla zagadnień artystycznych. Każdy uważa się za wyrocznię w tej sferze, nie przemyślawszy zupełnie zasadniczych trudności.

Dopóki istniał tylko realizm, wszystko było jeszcze dobrze. Każdy mógł mówić o dziełach sztuki, porównując przedstawioną rzeczy-

wistość z tym, co widział i słyszał. „Widzę naturę, widzę, jaką ona jest na obrazie — czemu nie miałbym o tym mówić”. Otóż o tym potrafi mówić każdy: i krytyk, i tzw. laik, który od krytyka różni się przeważnie tylko tym, że nie pisze krytyk.

Tak było w malarstwie i podobnie było i w innych sztukach, z wyjątkiem może jednej muzyki, która na tyle jest szczęśliwszą, że o uczuciach życiowych, które są nieistotną, a jednak konieczną jej treścią, nie można tyle mówić, co o przedmiotach i życiu w związku z malarstwem, poezją i teatrem.

Ale przyszło odrodzenie Czystej Formy — termin ten wyjaśnię, na ile będę mógł, nieco później — i to odrodzenie w formach nieprzypominających form dawnych. Wszystko skiełbasiło się nagle w chaos pozornie nie do wybrnięcia.

Wszyscy zaczęli mówić o sztuce prawdziwej z tą samą lekkomyślnością, którą zdobyli, mówiąc o przedstawionym życiu w stosunku do rzeczywistości. Ci, którzy tak postępują, są

podobni dla mnie do ludzi, mówiących o fizyce *à propos* teorii Einsteina i krytykujących go, podczas gdy wczoraj jeszcze nie wiedzieli prawie o tym, że fizyka istnieje i że przed Einsteinem był Newton i Galileusz.

Zasadniczy problem postawię w sposób następujący: *w jaki sposób odróżnić dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów*. Wprowadzam to rozróżnienie, ponieważ pewne dzieła sztuki trwają w czasie, np. utwory muzyczne, poematy i sztuki teatralne, inne istnieją w przestrzeni, jak np. rzeźby i obrazy⁶ — pierwsze nazywam zjawiskami, drugie przedmiotami. W rzeczywistym życiu mamy również i jeden, i drugi rodzaj istności.

Postawiony tak problem zdaje się dziecinnie łatwy. W rozwiązaniu jednak napotykamy na pozornie nieprzezwyciężone trudności. Za-

⁶*pewne dzieła sztuki trwają w czasie, np. utwory muzyczne, poematy i sztuki teatralne, inne istnieją w przestrzeni, jak np. rzeźby i obrazy* — nawiązanie do koncepcji przedstawionej przez G. E. Lessinga w rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Lessing, opierając się na przykładzie różnych wizerunków krzyczącego Laokoonu znanych z literatury, postulował o odrębność sztuk plastycznych od poezji. [przypis edytorski]

znaczyć muszę, że w estetyce postępować musimy podobnie, jak w innych naukach.

Stawiamy pewne hipotezy i badamy następnie, na ile są one w stanie zdać sprawę z całości kształtu zjawisk, które mamy opisać.

Im większą ilość zjawisk możemy ująć przy pomocy danej hipotezy w sposób jednolity, tym będzie ona doskonalszą. Musimy jednak wyjść z pewnych pojęć zasadniczych, niedających się zdefiniować, i z pewnych założeń pierwotnych, niedających się udowodnić. Tak postępują przyrodnicy i fizycy, a nawet logicy i matematycy. Tym bardziej może postąpić tak estetyk. Wiadomo, że dążenie do zdefiniowania wszystkich pojęć danego systemu prowadzi do kręcenia się w kółko i wiadomo, że nie można zbudować żadnego systemu pojęć bez jednego choćby zasadniczego twierdzenia, które przyjąć trzeba bez dowodu.

W filozofii i estetyce stworzenie czegoś kompletnie nowego jest prawie niemożliwym. Od wieków jedno i to samo zagadnienie jest formułowane w coraz to inny sposób. Może szkoła

psychologistów⁷ w filozofii stworzyła względnie nowy pogląd, chociaż według niektórych korzenie jej sięgają już w system Descartes'a, a może dalej.

Problem Istnienia i problem Piękna, na równi z problemem dobra, jest tak stary jak ludzkość myśląca. Chodziłoby o zbudowanie systemu w sposób najdoskonalszy, tj. najbardziej ekonomiczny i najprostszy, przy pomocy jak najmniejszej ilości nowotworów pojęciowych, tworząc pojęcia tylko wtedy, gdy są one konieczne potrzebne i odpowiadają faktycznie jakiejś rzeczywistości.

Dalej chodziłoby o to, aby system taki był płodny, to znaczy, żeby miał zdolność pociągania za sobą dalekich konsekwencji i zdolność opisywania nowo zachodzących zjawisk danej sfery. Mam wrażenie, że system mój ma te właściwości, o ile zgodzimy się na jego założenia podstawowe. Trudność sformułowania dla mnie

⁷szkoła psychologistów — nurt w filozofii XX w. reprezentowany przez Ernsta Macha, Richarda Avenariususa i Hansa Corneliusa. Z częścią poglądów głoszonych przez wspomnianych filozofów Witkacy się zgadzał, z innymi polemizował (np. w artykule *Krytyka psychologizmu* w czasopiśmie „Zet”). [przypis edytorski]

polega na tym, że teorie moje są w ogóle mało znane, a książki przeważnie nieczytane. Dlatego, nie mogąc tutaj poświęcić się jakiemuś zagadnieniu częściowemu, zaczynać muszę wszystko od początku i przedstawiać w streszczeniu całość dość skomplikowanej teorii.

W filozofii i w estetyce mamy do czynienia zwykle z systemami, które można podzielić na dwie zasadnicze grupy, w związku z dwoistością Istnienia i dwoistością Sztuki. Istnienie jest czasowe i przestrzenne i zależnie od tego, na którą ze stron tej dwoistości będzie położony nacisk, będziemy mieli systemy, bardziej materialistyczne i bardziej psychologistyczne i witalistyczne. Zaznaczam, że mówię tu bardzo ogólnikowo i że może istnieć cała gama elementów pośrednich, przy czym monizm psychologiczny Macha⁸, Avenarius⁹ i Corneliusa¹⁰ zajmuje miejsce dość wyjątkowe. W estetyce bę-

⁸*Mach, Ernst* (1838–1916) — fizyk, filozof i historyk nauki, jeden z twórców empiriokrytycyzmu. [przypis edytorski]

⁹*Avenarius, Richard* (1843–1896) — filozof, jeden z twórców empiriokrytycyzmu. [przypis edytorski]

¹⁰*Cornelius, Hans* (1863–1947) — filozof, neokantysta. [przypis edytorski]

dziemy mieli dualizm formy i treści i systemy, w których jeden z tych elementów będzie więcej od drugiego uwzględniany, czyli systemy realistyczne i formistyczne. Ponieważ nie można negocjować żadnego z tych czynników, chodziłoby o stworzenie takiego systemu, który by zdawał sprawę ze stosunku ich obu i wyznaczał im właściwe miejsce w całości zjawiska sztuki. Tak samo powinna według mnie postępować filozofia. Zaznaczam, że mój system będzie formistyczny. Dojdę do tego przez rozważanie poprzedniego pytania: „Co stanowi właściwość wyróżniającą dzieła sztuki od innych przedmiotów i zjawisk, dlaczego istności tak różne jak rzeźby, wiersze, obrazy, utwory muzyczne i sztuki sceniczne, określamy wspólnym mianem sztuki?”. To przyjmujemy na razie jako fakt pierwotny, to znaczy uznajemy, że istności te muszą taką wspólną właściwość posiadać.

Metoda, którą będę się posługiwał, będzie robić wrażenie nieco sztucznej. Będę musiał podać przykłady szeregów przedmiotów i zjawisk,

które będą przedstawiać się na pierwszy rzut oka dość dziko.

Weźmy pod uwagę człowieka, który ryczy z bólu. Będziemy tu mieli pewne następstwo zmiennych dźwięków, wypełniających pewne wycinki czasu. Mamy więc przede wszystkim elementy jakościowe, niesprowadzalne do niczego i niedające się zdefiniować, to jest dźwięki. Następnie mamy wysokości, barwy tonów i ich natężenia. Gdybyśmy mogli zanotować dokładnie czas trwania każdego tonu niezmiennego, dostalibyśmy podział całego wycinka czasu na krótsze i dłuższe wycinki częściowe, wypełnione różnymi dźwiękami o różnych natężeniach. Ten właśnie schemat byłby wyrazem formy ryku człowieka cierpiącego. Wszystkie zjawiska w czasie będą miały swoją formę mniej lub więcej określoną, którą trudniej lub łatwiej będziemy mogli bezpośrednio zaobserwować. Formę w wypadku tym możemy określić jako pewien porządek następstwa w czasie. Będziemy rozróżniać następstwa więcej lub mniej uporządkowane. Możemy według stopnia upo-

rządkowania ułożyć cały szereg zjawisk, teoretycznie przynajmniej zupełnie ciągły. W szeregu tym dwa sąsiednie elementy będą podobniejsze między sobą niż dwa odległe, o ile zrobimy abstrakcję od innych ich właściwości, a będziemy rozpatrywać tylko ich formę. Od ryku cierpiącego człowieka zaczynając, możemy przejść w sposób prawie ciągły do symfonii. Jako pośrednie elementy możemy przyjąć np. różne rodzaje śpiewu od niewyraźnego nucenia, aż do określonej melodii, aż wreszcie skończymy na doskonale skonstruowanym utworze muzycznym. Wszystkie te gatunki zjawisk będą miały elementy jakościowe, dźwięki ujęte w pewne formy: od zupełnej arytmii do rytmu określonego, przy czym forma może się komplikować w ten sposób, że ostatnie elementy szeregu mogą na pierwszy rzut oka, a raczej ucha, robić wrażenie zupełnie bezforemnych.

Oprócz tego kombinacje dźwięków mogą dla nas coś wyrażać, być symbolami innych zjawisk. Wspomniany wyżej ryk będzie dla nas wyrazem bólu, śpiew może wyrażać całą gamę

różnorodnych uczuć, skomplikowana muzyka może pobudzać w nas uczucia zupełnie nie-dające się w inny sposób, jak w muzyce, ująć i przedstawić. To, co dane kombinacje dźwięków wyrażają, będziemy nazywać treścią ich życiową, w przeciwieństwie do formy, którą określimy jako jedynie pewien porządek następstwa w czasie.

W tym sensie możemy powiedzieć, że forma służy dla pomieszczenia pewnej treści. Ponieważ wszystkie te zjawiska posiadają elementy jakościowe, tj. dźwięki, następnie posiadają formę i wyrażają pewną treść, w wypadku muzyki pojmowaną bezpośrednio, nie mamy pozornie żadnych danych do klasyfikacji ich na dzieła sztuki inne, niebędące dziełami sztuki.

Weźmy inny przykład: pewien moment rzeczywistej bitwy, na którą patrzymy. Porządkiem, czyli formą tego zjawiska będzie rozkład postaci, czyli pewnych kompleksów zabarwionych kształtów w polu widzenia, które przyjmijmy od razu za ograniczone — pomyślmy, że na bitwę patrzymy przez okno. Weźmy dalej

żywy obraz, przedstawiający bitwę, następnie część panoramy bitwy, a jeszcze dalej obraz realistyczny i obraz formistyczny bitwy. W pierwszym wypadku bitwa będzie nam się przedstawiać w całej swej przypadkowości częściowej, mimo że w całości może być pomyślana przez genialnego wodza i wykonana według pomysłu.

Ktoś układający żywy obraz poprzestawiał figury, zgrupował je inaczej, aby obraz bitwy stał się jaśniejszym dla patrzącego. Forma jej stała się dla nas wyraźniejsza. Ktoś malujący obraz, muszący się liczyć z tym, że operuje tylko płaszczyzną, jeszcze większy zaprowadził w tej bitwie porządek. Wódz stoi na pierwszym planie w grupie wojowników, która uwydatnia jeszcze jego postać, sztandary rysują się na tle nieba i tak dalej. Tak na przykład komponował swoje obrazy Juliusz Kossak¹¹. Forma, jakkolwiek służy tylko do lepszego uwydatnienia treści, którą jest sama bitwa jako taka, jest tu jesz-

¹¹*Kossak, Juliusz* (1824–1899) — malarz, znany szczególnie jako autor obrazów o tematyce batalistycznej i historycznej. [przypis edytorski]

cze wyraźniejsza. Formista, którego jak to z nazwy samej widać, obchodzi tylko sama forma, skomponował swoją bitwę zupełnie z punktu widzenia prawdy życiowej dowolnie, jednak pewni ludzie bezpośrednio, inni dopiero po przeczytaniu podpisu, będą widzieli na obrazie bitwę mniej lub więcej zdeformowaną, tak pod względem układu ogólnego, jak i co do jego części — poszczególnych figur.

Mamy znowu szereg zjawisk, a właściwie przedmiotów, w których jest i forma, i treść życiowa, a materiałem ich są elementy jakościowe, tj. barwy. Znowu nie mamy pozornie żadnej właściwości specjalnej, przy pomocy której moglibyśmy przeprowadzić klasyfikację w tym szeregu na dzieła sztuki i na inne przedmioty, niebędące dziełami sztuki.

Podobnie od jakiejś przemowy agitatora na wiecu możemy przejść w sposób ciągły do mówionego wiersza, dodając coraz to nowe właściwości, z których jednak żadna nie określi nam jednoznacznie tego miejsca w szeregu, w którym zaczyna się poezja. Agitator może mówić

coraz piękniej, coraz lepszą formę może mieć jego przemówienie, wpadnie powoli w szal, zacznie mówić prozą rytmiczną, a następnie improwizować w sposób rytmiczny i rymowany. Ale kiedy nastąpiło to przejście, nikt nie będzie w stanie dokładnie oznaczyć. Zupełnie tak samo od pierwszej lepszej awantury życiowej, jakiejś sceny ulicznej czy dramatu pokojowego możemy przejść do sztuki scenicznej. Dla tych, dla których udawanie czegoś jest istotą teatru i którzy twierdzą, że od miejsca, w którym wszyscy zaczną udawać, zacznie się scena, możemy zrobić założenie, że w każdym następnym elemencie szeregu ludzie rzeczywiści, a na razie nie aktorzy, zaczną powoli coraz bardziej udawać i improwizować, dalej grać według planu i tak, przy coraz doskonalszej formie całości zjawiska, dojdziemy do doskonale skonstruowanego dramatu, a dalej do dramatu formistycznego, w którym, jak to nazwa wskazuje, forma ma być rzeczą główną. Ale jeśli przejście ciągle jest możliwe, znowu pozornie

nie możemy określić, gdzie zaczyna się sztuka, a kończy życie. Sytuacja staje się beznadziejna.

Nie zrobiwszy żadnego założenia jako punktu wyjścia, nie będziemy mogli teoretycznie odzielić sztuki od innych zjawisk. Co najwyżej będziemy mogli skonstatować, że wszystkie zjawiska mają treść i formę, określić sztukę, jak wszystko inne, jako pewną treść w pewnej formie i pisząc o sztuce, analizować zawarte w niej treści życiowe, co przeważnie czynią krytycy malarscy i teatralni, mniej krytycy w poezji, a najmniej muzyczni, ponieważ, jak to zauważyłem, o uczuciach wyrażanych przez muzykę, trudno jest mówić w ogóle. A czasem, jak to również czynią krytycy w poprzedniej proporcji, wspomnieć coś o formie jako o naczyniu dla pewnej treści. Wszelkie założenia dodatkowe bez jakiegoś założenia fundamentalnego, np. że sztuka jest wyrazem duszy ludzkiej, że jest chęcią przypodobania się, narzucenia komuś innemu swoich uczuć i myśli, nawet powiedzenie, że jest Pięknością, okazują się niewystarczające. Jest mnóstwo innych istności,

które są wyrazem duszy ludzkiej, które nie są sztuką: narzucamy myśli i uczucia także w sposób zupełnie nieartystyczny i tak samo staramy się komuś przypodobać za pomocą środków nic ze sztuką niemających wspólnego. Nawet pojęcie Piękna niezróżniczkowane¹² okazuje się nieprzydatne, jak i określenie dodatkowe, że sztuka musi być twórczością człowieka. Piękny jest dla nas jakiś widok, kobieta dla mężczyzny i na odwrót, piękny może być koń, krowa, maszyna i inne przedmioty niebędące dziełami sztuki, a twórczością jest technika, nauka i działalność społeczna.

Ale jeśli zróżniczkujemy odpowiednio pojęcie Piękna, może ono się nam początkowo przydać, po czym musi być zastąpione pojęciami ściślejszymi. Pojęcie Piękna implikuje pojęcie podobania się. Podobanie się lub niepodobanie się jest czymś bezpośrednio danym, dającym się opisać, ale nie uzasadnić. Mamy jeden pewnik, że stosunek nasz do sztuki jest

¹²*niezróżniczkowane* (tu daw.) — dziś poza znaczeniem matematycznym: niezróżnicowane. [przypis edytorski]

bezpośredni, to znaczy, że podobanie się lub niepodobanie się nie wynika z pojęciowego zrozumienia, jakkolwiek w przenośni możemy powiedzieć, że podoba się nam traktat filozoficzny lub maszyna, której konstrukcję zrozumieliśmy przez wytłumaczenie.

Ponieważ samo niezróżniczkowane pojęcie Piękna okazuje się nieprzydatnym, musimy przyjąć założenie pierwotne, że *istotą sztuki jest forma*. Pojęcie Piękna różniczkuje się wtedy na pojęcie Piękna życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu lub zjawiska, i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie, czyli konstruktywności przedmiotu czy zjawiska. To będzie piękno w ścisłym znaczeniu artystyczne. Należy zauważyć, że mogą być przedmioty posiadające oba te rodzaje Piękna. Odpowiednio będziemy mieli podobanie się życiowe i podobanie się formalne. Ponieważ jednak wszystkie opisane poprzednio elementy wszystkich szeregów miały formę, wszystkie mogą się nam artystycznie formalnie podobać lub nie podo-

bać. Tak jest oczywiście, ale mogą się mniej lub więcej artystycznie podobać w zależności od proporcji dwóch składników: formalnego i życiowego. O ile składnik formalny przeważa, a życiowe pierwiastki stanowią coś drugorzędnego, będziemy mówić o podobaniu się artystycznym.

Forma jest tym, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom.

Zadowoleniem estetycznym, w odróżnieniu od innych przyjemności czysto życiowych, nazywam właśnie pojmowanie tej jedności, i to bezpośrednio, nieprzepuszczone przez żadne kombinacje pojęciowe. Określam to inaczej jako scałkowanie wielości elementów w jedność. Określiwszy tak Piękno Artystyczne, możemy teraz powiedzieć, w których miejscach wymienionych szeregów będą granice, od których będziemy liczyć dzieła sztuki. Będą to te miejsca, w których we wrażeniu doznawanym od odpowiednich im przedmiotów i zjawisk, zacznie się przewaga samej formy nad treścią, nastąpi całkowanie wielości w jedność bez żadnych

ubocznych względów, a jedynie na tle czysto formalnej, bezpośrednio działającej konstrukcji tych przedmiotów i zjawisk. Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny. W abstrakcji możemy na każdy przedmiot i każde zjawisko patrzeć z punktu widzenia jego formy. Ale nam nie chodzi tu o abstrakcję, tylko o bezpośrednie działanie i tylko bezpośrednio działającą tzn. odczuwaną, formę nazywam Czystą Formą.

Jaka teraz będzie rola elementów życiowych zanieczyszczających najbardziej nawet abstrakcyjną Czystą Formę. W muzyce elementami życiowymi są uczucia. Muzyka może być albo środkiem do ich wyrażenia, albo też mogą one być tylko pretekstem do pewnego napięcia dynamicznego i zabarwienia jakościowego części składających muzyczny utwór. W ostatnim wypadku mamy do czynienia z Czystą Formą

w muzyce. W malarstwie podobieństwo części kompozycji do pewnych przedmiotów będzie nadawać im napięcia kierunkowe. Przy pomocy tego pojęcia możemy wyeliminować pojęcie przedmiotu i jego deformacji z estetyki, pojęcie, które implikuje pojęcie imitacji tego przedmiotu, a dalej pojęcie rzeczywistości w ogóle, które tak zaciemnia prosty pogląd na sztukę. Z chwilą, kiedy mamy kompozycję malarzką, składającą się z poszczególnych kształtów w zamkniętej przestrzeni, nie jest obojętnym dla całości to, gdzie np. dany kształt częściowy zaczyna się i kończy, w którą stronę uważamy, że jest skierowany. Właśnie podobieństwo do przedmiotów wyznacza w sposób jednoznaczny te kierunki, nadające im napięcia kierunkowe. Oczywiście podobnie jak uczucie w muzyce stopione jest w jedność z danym tematem, tak samo w powstającej w wyobraźni malarza kompozycji kształty powstają razem z ich napięciami kierunkowym. Proces twórczy jest jednorodny: tylko opisując go musimy

wyszczególnić w nim składowe jego momenty niesamodzielne.

Przechodząc do poezji i teatru, muszę zauważyć, że sytuacja w sferach tych jest daleko bardziej skomplikowana. Nie mamy tu do czynienia z elementami jakościowymi prostymi, jak w malarstwie i muzyce, tj. z barwami ujętymi w formy częściowe i dźwiękami ujętymi w rytmy, tylko z elementami złożonymi. Do dźwiękowej wartości słowa dołącza się jego znaczenie i obraz wyobrazeniowy, który ono wywołuje. Nie każde słowo w równym stopniu wywołuje obrazy. Czasami kompleks znaczeniowy prywatny, czyli suma tego, co jest związane z danym znakiem i co powoduje, że znak ten nie jest pustym dźwiękiem, ale właśnie pojęciem o pewnym znaczeniu, może składać się ze wspomnień najrozmaitszych innych jakości: dotykowych, smakowych, czuć mięśniowych i wewnętrznych.

Nowością mojej teorii jest właśnie to, że uznałem znaczeniowy element słowa za element artystyczny. W ten sposób tylko, według mnie,

daje się utrzymać teoria Czystej Formy w sztukach złożonych i mam wrażenie, że zdaje ona dokładnie sprawę z rzeczywistości. Elementy treści są jednocześnie elementami artystycznymi. Cała rzecz polega na tym, że stopione w jedno z elementami dźwiękowymi i wyobrażeniami obrazów, dają nowe złożone elementy, których konstrukcją jest Czysta Forma w poezji. Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne. Nazywam tę nową jakość *jakością poetycką*. Dobrym poetą będzie ten, który przez użycie wspomnianych trzech elementów w powstającej w nim formalnej poetyckiej koncepcji potrafi uczynić z nich absolutną jedność, jak chemik łączący pierwiastki w nowe połączenie chemiczne, niepodobne do żadnego z nich z osobna wziętego. Na tym polega dziwne działanie dobrych wierszy. Słuchając ich, nie wiemy właściwie w jakim jesteśmy świecie: obrazów, dźwięków czy znaczeń słów. Pojmujemy bezpośrednio ich amalgamat w ogólnej konstrukcji poematu, a kiedy wiersz

się skończy, budzimy się jakby ze snu, jakbyśmy byli w jakimś nieznanym wymiarze. Dlatego to najtrudniej chyba nauczyć się być dobrym poetą, nie mając tej tajemniczej zdolności wytwarzania amalgamatów pozornie heterogenicznych pierwiastków. Można nauczyć się co najwyżej pisać poprawnie wypracowania w rymowanej formie na zadany temat myślowy lub uczuciowy. Zrekonstruowanie w pamięci wrażenia ze słyszanej poezji jest prawie niemożliwym, podobnie jak zrekonstruowanie pewnych dziwaczności sennych.

Jeszcze trudniejsza rzecz jest z teatrem, gdzie dołącza się czwarty element: działanie, mające również pierwiastek znaczeniowy, jak słowo. Działanie zaś jest częścią zmiennego obrazu realnego, z którym łączą się obrazy zasugestionowane przez słowa. Przy tym zaś jeszcze kombinacje dźwiękowe mogą być niezmiernie urozmaicone, poza dźwiękami samych słów. Połączenie tych różnorodnych pierwiastków w kompleksy amalgamatów, tworzących całość konstrukcji, jest zadaniem formistycznego drama-

turga, reżysera, aktorów i dekoratora. Właściwie autor daje tylko pretekst dla twórczości wyżej wymienionych artystów. Oni stwarzają istotną sztukę na scenie. Tę nową jakość, powstającą ze zamalgamowania się wymienionych pierwiastków, nazywam *jakością teatralną*. O ile nowa poezja zrealizowała swoją Czystą Formę, o tyle teatr formistyczny jest jeszcze w zawiązku i nie wiadomo, jakie horyzonty mogą się przed nim jeszcze otworzyć. Może to wpłynąć też na wystawienie zupełnie inne od dotychczasowego dzieł dawnych mistrzów, np. u nas Słowackiego, których gra się i wystawia przeważnie realistycznie, zatracając wartości formalne ich dzieł. U nas za prekursorów formizmu w teatrze należy uważać Wyspiańskiego i Micińskiego¹³. U pierwszego przeważa element obrazowy, u drugiego mamy idealną równowagę wszystkich pierwiastków.

¹³Miciński, Tadeusz (1873–1918) — pisarz i poeta polski okresu Młodej Polski. Jeden z czołowych pisarzy polskiego ekspresjonizmu, prekursor surrealizmu. Przyjaciel i autorytet Witkacego. [przypis edytorski]

Jeszcze jedno dodatkowe określenie dzieła sztuki: jakkolwiek wykonanie jego i opracowanie może być czynem w pewnych wypadkach zbiorowym, sam pomysł, mgławica formalna, z której ono się konsoliduje, musi powstać u jednego indywiduum. Twierdzę, że nawet w sztukach, których dzieła stają się w czasie: w muzyce, poezji i teatrze, pierwsza koncepcja musi mieć charakter przestrzenny, ponieważ nie możemy sobie wyobrazić ani pomyśleć wyobrażenia jednoczesnego całego kompleksu czasowego. Chyba że mamy do czynienia z improwizacją, czyli z doczepianiem jednych kawałków do drugich. Ale tak powstałe dzieło nic może mieć tego stopnia konstruktywności, co rzecz skonsolidowana z formalnej mgławicy, danej u podstawy jako potencjalna całość.

Ponieważ wszystko, co istnieje, a więc: my sami i psychicznie, i fizycznie, wielkie kompleksy zjawisk w naturze i przedmioty — mają tę cechę zasadniczą, że stanowią w mniejszym lub większym stopniu pewne całości i jedno-

ści, a składają się z części w tę jedność związanych, czyli stanowią jedność w wielości lub na odwrót, prawo to uważam za zasadnicze prawo istnienia. Dlatego twierdzę, że sztuka wyraża zawsze jedno i to samo, to jedyne prawo, w sposób bezpośredni, nieuwarunkowany żadnymi względami ubocznymi, życiowymi, użytkowymi i rozumowymi. To uczucie jedności w wielości jest nam bezpośrednio dane w postaci jedności naszych osobowości, naszych „ja” i dlatego nazwałem sztukę wyrazem jedności osobowości. Ponieważ uczucie to jest podstawowe, nazwałem je uczuciem metafizycznym, w przeciwieństwie do innych i stąd wypływa mnóstwo nieporozumień między mną a moimi oponentami. Możliwe, że termin ten był nieszczęśliwie wybrany. Ale jeśli się przeciw pewnemu terminowi występuje, trzeba zawsze pamiętać o tym, w jakim znaczeniu dany autor go używa, trzeba w ogóle pamiętać definicje wprowadzonych pojęć. Inaczej dyskusja nie ma żadnego sensu. Nie będę wchodził tu dalej w filozoficzne uzasadnienie tych twier-

dzeń. Chodzi mi o zaznaczenie tego, że jakkolwiek możemy stworzyć teorię Czystej Formy, nie wprowadzając filozofii, to jednak głębsze uzasadnienie tej teorii musi mieć podstawę w zasadniczych prawach istnienia w ogóle, czyli w prawach Ogólnej Ontologii.

Ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki, jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych, stworzoną przez indywidualum jako wyraz jedności jego osobowości i działającą w sposób bezpośredni przez samą konstruktywność.

Jest również charakterystyczne dla dzieł sztuki, że elementy jako takie nieprzyjemne: przykre zestawienia barw, dysonanse muzyczne, dziwaczne, nieprzyjemne i niepokojące, a nawet wstrętne jako takie kombinacje słów i działań, mogą w sumie, w całości danego dzieła być koniecznymi elementami jego jedności, czyli artystycznego piękna. To właśnie składnie całości z elementów samych w sobie nieprzyjemnych i przewagę ich w danym dziele nazywam *artystyczną perwersją*. O ile dawniej możliwym

było powstawanie dzieł sztuki bez użycia środków perwersyjnych, o tyle dziś, na tle gorączkowego tempa życia, społecznej mechanizacji, wyczerpania wszystkich środków działania i artystycznego zblazowania, koniecznym się stało używanie środków perwersyjnych. W dawnych spokojnych, prostych formach nie mogą się przeżywać tworzący artyści ani nie mogą od tych form doznać wrażeń dzisiejsi widzowie i słuchacze, oczywiście ci, którzy artystycznych wrażeń doznać pragną, a nie ci, którzy szukają w sztuce spotęgowanej, a nawet niespotęgowanej rzeczywistości.

Zdegenerowane formy dawne wydały realizm jako przejaw chwilowego upadku. Realizm przeżywa obecnie kryzys, pochodzący z zupełnego wyczerpania, a objawiający się w teatrze gorączkowym poszukiwaniem nowych tematów. Typowymi objawami tego procesu, i to objawami dekadencji w pełnej sile swego wy-

razu, są dla mnie Bernard Shaw¹⁴, Pirandello¹⁵ i do pewnego stopnia Jewreinow¹⁶. Jakkolwiek koniec pewnych procesów może mieć podobieństwo do początków zupełnie innego rzędu zjawisk, nie widzę w wymienionych autorach — mimo całego dla dwóch pierwszych uznania — początku nowej twórczości, tylko ostatni potężny jeszcze podryg konania dawnej. Dziwności Shawa i Pirendella, ściśle naturalistycznie lub symbolicznie usprawiedliwione, mają silny posmak dekadencji, bezwyjściowości, jakiegoś beznadziejnego *impasse'u*.

Po dalsze wyjaśnienia — z mojego punktu widzenia — tego procesu, który doprowadził do obecnego stanu, muszę odesłać zainteresowanych do IV części książki mojej pt. *No-*

¹⁴*Shaw, Bernard* (1856–1950) — dramaturg i prozaik, przedstawiciel dramatu realistycznego. [przypis edytorski]

¹⁵*Pirandello, Luigi* (1867–1936) — dramaturg, pisarz, włoski laureat literackiej Nagrody Nobla. [przypis edytorski]

¹⁶*Jewreinow, Nikolaj* (1879–1953) — dramaturg, reżyser, historyk teatru, dyrektor Starożytnego Teatru w Petersburgu. [przypis edytorski]

*we formy w malarstwie*¹⁷, *Szkiców estetycznych*¹⁸ i książki o teatrze¹⁹. To właśnie, co stanowi najwyższy szczyt sztuki naszej epoki, w czym pośrednio wyraża się bez obłudy stan współczesnego człowieka, musi być z konieczności zawiłe, względnie sztucznie uproszczone, artystycznie perwersyjne i niespokojne, a dawny spokój z bardzo nielicznymi wyjątkami może być tylko w postaci reprodukcji dawnych, umarłych już stylów, a nie w tworzeniu nowych wartości formalnych, a o to właśnie w sztuce zawsze chodzi, o tę nową, nigdy niebyłą formę, w której tworzeniu musi istotnie i szczerze przeżywać się artysta i która może nas na nowo pobudzić do estetycznego zadowolenia, po przesyleniu się formami dawnymi. Poza tym reprodukowaniem przeszłości, odtwarzaniem rzeczywistości zajmują się ludzie niezdolni do artystycznej twórczości, a mający dziwną, niczym

¹⁷*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* — wydana w 1919 r. rozprawa Witkacego. Jej IV część to *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*. [przypis edytorski]

¹⁸*Szkice estetyczne* — wydana w 1922 r. rozprawa Witkacego. [przypis edytorski]

¹⁹*Teatr* — wydana w 1923 r. rozprawa Witkacego. [przypis edytorski]

niewytłumaczoną chęć a nawet konieczność malowania i pisania. „Widzę świat, wiem coś o życiu, dlaczegoż bym nie miał świata odmalować, a życia opisać?” — myślą sobie i pokrywają tysiące płócien i foliały papieru. Ale stają się oni coraz mniej potrzebni w miarę wzrastania artystycznej kultury i powoli zanikną, może jednocześnie z istotną twórczością i tąże artystyczną kulturą, która po przejściu pewnego apogeum też stanie się niepotrzebna, w miarę społecznej mechanizacji i związanego z nią zaniku osobowości. Takim jest według mnie nieubłagane prawo społecznego rozwoju. Tworzy on pewne rzeczy wspaniałe, głębokie i piękne, aby je następnie zniszczyć w bezlitosny sposób dla jednego celu: uszczęśliwienia równomiernego całej ludzkości w wymiarach bardziej materialnych.

W ten sposób zamrze kiedyś religia, filozofia i sztuka, płynące z jednego źródła: Tajemnicy Istnienia, której odczuwanie i pojmowanie stanie się niewygodne dla społecznie doskonałego, zmechanizowanego człowieka. Za-

znaczam jeszcze dodatkowo w związku z tym, co mówiłem o realizmie, że od wymagań formalnych zwalniam w moim systemie powieść, która do czystej sztuki nie należy.

Wracając do opisanych powyżej szeregów zjawisk i przedmiotów, musimy skonstatować, że wskutek tego, iż są one prawie ciągłe i że przejścia od jednego do drugiego elementu są *nieznaczne*, niemożliwe jest obiektywne ścisłe odgraniczenie realizmu od formizmu. Dla każdego indywiduum granica ta może leżeć w innym miejscu szeregu, mimo, że dość oddalone elementy będziemy mogli na pewno określić jedne jako realistyczne, inne jako formistyczne. Dla jednego obrazu Gauguina²⁰ będą jeszcze za realistyczne, aby mógł on odczuć ich Czystą Formę, i granica zaczynać się będzie np. od prac Deraina²¹ czy Picassa. Inny będzie odczuwał je już jako Czystą Formę, przy czym u tego samego indywiduum granica bę-

²⁰*Gauguin, Paul* (1849–1903) — malarz, przedstawiciel postimpresjonizmu. [przypis edytorski]

²¹*Derain, André* (1880–1954) — malarz, grafik, rzeźbiarz i scenograf, jeden z założycieli fowizmu. [przypis edytorski]

dzie przesuwalna, zależnie od zmiennego stanu artystycznego zblazowania i innych warunków wewnętrznych. Tak samo będzie z kwestią uczuć w muzyce i poezji i z przedstawieniem życia w teatrze.

Następnie elementy o jednakowym miejscu z punktu widzenia Czystości Formy będą zawsze podlegały podobaniu się lub niepodobaniu się. W zoologii mamy również gatunki przedmiotów uszeregowane według pewnych właściwości i ktoś może lubić np. płazy więcej od ssaków i owadów. Ale opis zoologiczny danego gatunku będzie obiektywny. Niezależnie od sympatii lub antypatii do pewnych zwierząt będziemy musieli przyjąć ten opis w sposób do pewnego stopnia konieczny. Mogę się bać i mieć wstręt do nosorożca, ale z chwilą kiedy zoolog opíše mi jego konstrukcję i funkcje, i wzajemne związki jego organów, będę musiał przyjąć ten opis. Żadne opisanie i wytłumaczenie związku wzajemnego części danej kompozycji nie będzie w stanie zmusić mnie do uznania za piękne dzieła sztuki, które mi się bezpo-

średnio nie podoba. Mogę je co najwyżej uznać rozumowo za posiadające pewną konstrukcję, ale bezpośrednio nie da mi ono estetycznego zadowolenia, oczywiście w danej chwili. Bo w ogóle musimy uznać, że przystosowanie się do nowych form w sztuce jest faktem niezaprzeczonym. Widać z tego, że obiektywna ocena dzieł sztuki i ich krytyka jest absolutną niemożliwością, ponieważ istotny do nich stosunek opiera się na subiektywizmie. Krytyk powinien tylko wiedzieć, kim jest, czy patrzy na daną rzecz z punktu widzenia treści czy formy, a następnie zdać sprawę ze swoich subiektywnych wrażeń artystycznych przy pomocy systemu jednoznacznych pojęć. Ale nawet to skromne wymaganie nie jest przez krytyków wypełniane. Mówią oni przeważnie tylko o stronie życiowej dzieł sztuki, a co do swych systemów pojęć, są chyba najbardziej nieuchwytnymi stworzeniami na naszej planecie.

Naturalizm zostawił po sobie złudę obiektywnych kryteriów w postaci rzeczywistości, z którą można porównywać jej odtworzenie w sztuce.

ce. Jak złudne jest to kryterium dowodzi systematyczne przewyższanie krytyki i publiczności przez nowe indywidualności w sztuce. Ani publiczność, ani krytyka nie zastanawiają się przeważnie nad istotą sztuki i żądają od niej przedstawienia życia, którego powinni naprawdę mieć dosyć w przebiegu codziennych, a nawet świątecznych dni. Dla doznania takich wrażeń nie trzeba zupełnie chodzić do teatru — można je znaleźć, może nie w stanie takiej kondensacji jak w teatrze, w domu, na ulicy lub w kawiarni. Jest to wpływ długiego ucisku naturalistycznej produkcji, która wyparła w XIX stuleciu prawdziwą sztukę, i wpływ związanej z tą produkcją naturalistycznej ideologii, którą tak samo trudno teraz przewyżżyć. Od artystów mają ludzie wymagania nieprawdopodobne, tak jakby ludzie ci byli maszynami, a nie żywymi istotami. Żąda się od nich konsekwencji, zgodności z daną teorią, którą mógłby mieć co najmniej spokojnie pracujący uczonec, a nie ktoś zdany na pastwę szarpiących go sprzeczności formy i treści, które zawarte są

w samej istocie sztuki. Zawsze znajdzie dany krytyk powód, aby się do danego artysty, jak to mówią „przyczepić”, i to zawsze z nieistotnych powodów.

Niechby krytykował go za jego błędy formalne, wszystko znieść by wtedy można. Ale te ciągle pretensje o brak konsekwencji uczuć, nieprawdopodobne sytuacje, brak prawdy życiowej, nienaturalne kolory, bezsensowne logicznie i życiowo zdania i tym podobne rzeczy mogą przyprawić o zupełne zniechęcenie do nauczania kogokolwiek bądź. Kiedy nareszcie się to skończy.

Zrozumieć trzeba, że proces powstawania dzieł sztuki i rozwój artysty polega na tym, że najpierw zdobywa on swoją formę wyrazu, wyrażając uczucia i myśli i przedstawiając swoje wyobrażenia. Jest to stadium pierwotne, na którym zatrzymują się czasem ludzie nawet utalentowani, a następnie popadają w naturalizm, nie mogąc dobrać do sfery Czystej Formy

Następnie, przewyciężając materiał życiowy, czyni artysta z niego tylko pretekst do na-

pięć kierunkowych i dynamicznych i dla za-
barwień jakościowych, tworząc oderwane kon-
strukcje formalne. Oczywiście rozwój ten musi
być osiągnięty w sposób naturalny, a nie pro-
gramowy. O ile dany osobnik nie tworzy stylu
swego *par force*, proces ten postępuje bardzo
powoli i może podlegać znacznym wahaniom.
Walka z życiową treścią w sztuce jest histo-
rią zawiłą i ciężką i czasami nie można wyma-
gać od danego artysty zupełnej ciągłości roz-
woju i konsekwencji w stosunku do jego teo-
retycznych, a nawet nieujętych pojęciowo za-
łożeń, które z prac jego poprzednich wyde-
dukować by można. Jednak należy wymagać
od widzów i słuchaczy pewnego nastawienia
na przyjmowanie formalnych, a nie życiowych
wartości dzieł sztuki. Można to w dzisiejszych
czasach presji naturalistycznej ideologii osią-
gnąć przez pouczanie ich o tym, na czym pole-
ga istota sztuki w ogóle, o czym wskutek wy-
chowania życia w atmosferze naturalizmu za-
pomnieli lub nie wiedzieli wcale. Oczywiście
nikt nie może mieć pretensji do nikogo o to,

te dany utwór mu się nie podoba. Chodzi o to tylko, aby podobanie się lub niepodobanie się oparte było na prawdziwej zasadzie.

Trudność nastawienia się na przyjęcie wartości formalnych największa jest oczywiście w teatrze, ale nie jest to bynajmniej niemożliwe, nawet u najbardziej zatwardziałych naturalistów, jak to nieraz już udało mi się skonstatować.

Ludzie oburzający się na deformację rzeczywistości w sztuce dowodzą, że artystycznie nie rozumieją tak sztuki dawnej, jak i dzisiejszej. Rozumieją oni niezdeformowaną przedstawioną rzeczywistość na dawnych obrazach i w dawnych sztukach, uczuciowo pojmują względnie nieskomplikowaną dawną muzykę, pojmują treść pojęciową dawnej poezji. Dlatego jeśli się im pokaże tę rzeczywistość w pewnej transformacji, dokonanej dla celów artystycznych, tzn. dla całości konstrukcji i poszczególnych napięć, nie mogą oni pojąć, że coś tak ładnego, jak świat widzialny, uczucia i sens życiowy, można tak bezlitośnie przetwarzać, wykrzywiać i karykaturować. Piękno rzeczywisto-

ści i piękno w sztuce są to dwie zupełnie odrębne dziedziny. Gdy ludzie nauczą się patrzeć i słuchać, przestaną się zajmować rzeczywistością w ogóle i wejdą w zamknięty dla nich dotąd świat wrażeń od Czystej Formy, i może kiedyś będą jeszcze wdzięczni, że świat ten został przed nimi odkryty. Ciekawym jest fakt, że wskutek działania atmosfery epoki nawet ludzie niezblazowani wrażeniami w danej sferze sztuki stosunkowo dość łatwo przyjmują dzieła nowych artystów i dopiero na tle ich zrozumienia zaczynają inaczej pojmować i dawną sztukę, której przedtem istotnie nie rozumieli, a realizm, którym się zachwycali, zaczyna ich nudzić i męczyć. Atmosfera otaczającego życia działa w ten sposób, że np. ludzie, którzy nigdy nie rysowali, albo dzieci wyrażają się w formach zupełnie nowoczesnych, i to częstokroć zupełnie oryginalnych. Możliwym jest, że style artystów dzisiejszych łatwiejsze są do zimitowania niż dawne, możliwe nawet, że na tle ogólnego formalnego rozwydrzenia łatwiej jest dziś zostać artystą niż dawniej w związku ze

zdemokratyzowaniem sztuki w ogóle. Ale na pewnej wysokości artyzmu problemy te stają się nieistotne i Picasso nie jest wcale mniej zaskakującym zjawiskiem niż Tycjan²² lub Boticelli²³.

Wracając do kwestii nastawienia się na wrażenia formalne, zauważyć można, że na cały obraz, względnie na pewną część jego, np. na jakąś postać, patrzeć można właśnie jako na postać albo też w abstrakcji od rzeczywistości można widzieć w niej tylko pewną masę związaną z innymi w konstrukcyjną całość i posiadającą określone napięcie kierunkowe, wyrażone właśnie przez podobieństwo jej do pewnej postaci.

Jeśli jednak postać ta wykonana będzie realistycznie z imitacją plastyki rzeczywistego przedmiotu w danym oświetleniu, to nikt nawet przy najlepszej dobrej woli, nie będzie widział w tej części obrazu nic oprócz wyobrazonej rzeczy i wrażenie to rozbije mu tylko całość obrazu,

²²Tycjan (zm. 1576) — malarz, czołowy przedstawiciel włoskiego malarstwa renesansowego. [przypis edytorski]

²³Boticelli, Sandro (zm. 1510) — malarz, czołowy przedstawiciel włoskiego malarstwa renesansowego. [przypis edytorski]

mogącego nawet poza tym stanowić pewną konstrukcję. Ale na określenie tego, gdzie zaczyna się wykonanie, uniemożliwiające wrażenie od Czystej Formy, nie mamy żadnego kryterium. Jest to przekleństwem całej sfery sztuki, że kryteria obiektywne w niej nie istnieją i jeśli ktoś dozna od obrazu Chełmońskiego²⁴ lub sztuki Grubińskiego²⁵ wrażenia czysto formalnego lub jeśli ktoś będzie twierdził, że obraz Picassa lub sztuka Szekspira są dla niego za realistyczne, nic na to nie będzie można poradzić. W wypadku sztuk scenicznych dołącza się jeszcze kwestia wystawienia. Jednak tak, jak obwodząc konturami kształty i niszcząc ich modelację, nikt nie zrobi ze źle skomponowanego obrazu Czystej Formy w malarstwie, tak samo żadne wystawienie nie uczyni z realistycznej sztuki Czystej Formy na scenie, ponieważ sam punkt wyjścia tych rzeczy i proces ich powstania był zupełnie różny niż

²⁴*Chełmoński, Józef* (1849–1914) — malarz, reprezentant realizmu. [przypis edytorski]

²⁵*Grubiński, Wacław* (1883–1973) — dramaturg, krytyk teatralny, przedstawiciel realizmu w teatrze. [przypis edytorski]

dział Sztuki Czystej. Natomiast modelując odpowiednio kształty formistycznego obrazu i wystawiając realistycznie utwór formalny, można zepsuć ich istotę i uniemożliwić widzowi doznanie czysto estetycznego wrażenia.

Jest pewna nieprzekraczalna granica identyczności dzieła ze samym sobą, której nie może przekraczać interpretacja. Jeśli dana sztuka, czy np. utwór muzyczny traci na wartości w ogóle przez realistyczną lub sentymentalną interpretację, nie stając się czymś dobrym w tych właśnie wymiarach, dowodzi, że przeważa w nim element formalny i na odwrót. Interpretując nieodpowiednio, można z doskonałej rzeczy formalnej zrobić realistyczną bujdę bez wartości, jak i dobry realistyczny dramat zamienić w formalny nonsens. Szczęśliwe są rzeźby i obrazy, bo zależą jut tylko od nastawienia widza, ale z wierszami, utworami muzycznymi i sztukami można wyrabiać rzeczy wprost potworne, niszcząc całą ich wartość, a do tego jeszcze dołącza się problem stosunku do nich widzów i słuchaczy. Jeśli więc ktoś

gwałtem będzie chciał widzieć w malarstwie zdeformowany lub niezdeformowany świat zewnętrzny jako taki, a w teatrze wiernie odbitą lub groteskową i karykaturalną rzeczywistość, ten nigdy nic dozna estetycznego zadowolenia.

Jest jeszcze jeden gatunek ludzi, którym nic nie wystarcza i jak twierdzą, nic wystarczyć nie może. Podobnie jak ci, którzy nie są zdolni do przewyciężenia rzeczywistości w sztuce, nie mogą oni doznać artystycznych wrażeń. Są to ci, którzy nie rozumiejąc Czystej Formy, na równi z realistami szukają w sztuce właśnie zdeformowanej rzeczywistości. Są to realiści *à rebours*²⁶. Takimi byli w teorii, a na szczęście nie zawsze w praktyce nasi futuryści. A więc patrząc na obrazy Picassa mówią, że za wiele widzą w nich normalnej natury i że za mało jest ona dziwaczną. Słuchając formistycznych wierszy, żałują, że nie słyszą ryku jakichś niewyobrażalnych, metafizycznych bestii, a oglądając sztuki sceniczne dość już dla innych życiowo nienormalne, nudzą się, ponieważ akto-

²⁶*à rebours* (fr.) — na opak, na odwrót. [przypis edytorski]

rzy nie są abstrakcyjnymi trójkątami albo nie zjadają w oczach widzów pancerników i nie wkręcają się w stalowe płyty jak korkociągi. Tych zadowolić jest równie trudno, jak realistów normalnych. Oba te gatunki ludzi nie szukają wrażeń artystycznych, tylko normalnych lub nie-normalnych wrażeń życiowych. O ile nie zadowoli ich cyrk, połykacze węzów i inni sztukmi-strze, muszą oni pozostać nienasyceń. Może nasycą się kiedyś we śnie, o ile los pozwoli im przyśnić zadowalającą potworność.

Przy sposobności można załatwić jeszcze jedno nieporozumienie. Skonstatowaliśmy, że dzieło sztuki musi powstać w związku z całością psychiki tworzącego, że wszystkie jego myśli, uczucia i wyobrażenia wchodzą w skład dzieła jako element jako taki nieistotny, ale konieczny. Związek treści życiowych z Czystą Formą jest daleko ściślejszy w poezji i teatrze niż w innych sztukach, ponieważ w sferach tych elementy uczuciowe nie są podane w formie nie-określonej, jak w muzyce, a treść znaczeniowa daleko silniej akcentuje pierwiastki życiowe niż

np. kształty wyobrażane na obrazach. Następnie wskutek tego, że na tle nienasycenia formą rzeczywistość deformuje się dla celów kompozycyjnych, deformacja ta daleko silniej rzuca się w oczy w poezji i w teatrze jako logiczne i życiowo niezwykle, a nawet bezsensowne kombinacje słów i sytuacji niż np. dziwność uczuć w muzyce, a nawet deformacja w malarstwie. Oczywiście w teatrze, gdzie perwersja artystyczna jest tak ściśle związana z życiową, przewyciężenie stanowiska życiowego jest najtrudniejsze. Jeśli tam, gdzie zwykliśmy oglądać najnormalniejsze życie, zobaczymy coś, co choćby trochę od niego odbiega, a nie jest usprawiedliwione rzucającym się w oczy symbolizmem łatwym do odgadnięcia, zaczyna większość palić się świętym ogniem oburzenia, mimo że na scenie nie dzieje się nic bardziej zdziwnego niż w setkach sztuk realistycznych. Ale jeśli weźmiemy pod uwagę, jak potworne wprost bezceństwa dzieją się w każdej prawie farsie francuskiej, którą wszyscy trawią z miłym uśmiechem, nie oburzając się wcale, musimy dojść

do przekonania, że nawet pewna lekka życiowa deformacja np. w moich sztukach, jest niewinną igraszką w porównaniu z tym, co się dzieje w realistycznych wymiarach w normalnym teatrze i że oburzenie widzów pochodzi ze złego nastawienia się i uprzedzenia. Przeciętny widz może znieść wiele, byle potworność życia przedstawionego nie odbiegała zbyt od potworności codziennego dnia i pod warunkiem, że winni zostaną ukarani i że nie będzie tak zwanej apoteozy zbrodni lub niemoralności. Ale w jak wielu sztukach normalnych pod bardzo cienką przykrywką niby-sprawiedliwości ostatecznej, według której grzech jest karany, a cnota nagrodzona, dzieją się po prostu świństwa, dla obserwacji których chodzą do teatru oburzający się na deformację moralności. Jestem przekonany, że poziom moralny moich sztuk nie jest wcale niższy od przeciętnego poziomu teatru dzisiejszego. Ale pewna kategoria ludzi przychodzi na nie z gotowym uprzedzeniem. Uprzedzenie to doprowadza do tego, że zupełnie niewinne zdania są rozumia-

ne kompletnie na wywrót, a szlachetne wypowiedzenia bohaterów przekręcane co do sensu. Jeśli z ust którego z nich padnie słowo „Bóg”, to samo już z góry uważa się za blasfemię²⁷, co uniemożliwia zrozumienie najprostszycich stosunkowo myśli, nie zawierających żadnego świętokradztwa, a nawet będących jego przeciwieństwem. Siła uprzedzenia i nastawienie się z góry na nieprzyzwoitość i ohydę doprowadziła do tego, że pewni ludzie w zupełnie niewinnych słowach słyszeli podobne do nich słowa nieprzyzwoite i ordynarne. To samo jest z tak zwanym programowym nonsensem. Ponieważ w procesie powstawania nawet najbardziej abstrakcyjnej Czystej Formy muszą wejść uczucia i myśli danego poety i dramaturga, o ile nie wymyśla on swoich utworów na zimno, tylko tworzy pod nakazem pierwotnej, nieokreślonej z początku koncepcji formalnej, każdy utwór będzie zawierał część choćby jego poglądu na świat, będzie do pewnego stopnia podświadomie symboliczny, podobnie jak każdy, nawet

²⁷*blasfemia* (daw.) — bluźnierstwo. [przypis edytorski]

pozornie najbezsensowniejszy sen, według teorii Freuda. Symbolizm ten, o ile nie jest programowy i nie narzuca się jako taki, zmuszając widza do odgadywania rebusów, uniemożliwiając bezpośrednio wrażenie artystyczne, nie przeszkadza bynajmniej Czystej Formie. Realizm w tekście i w wystawieniu, narzucający się bezpośrednio w chwili stawania się na scenie, wyklucza jednoczesne pojmowanie artystycznej konstrukcji na tej zasadzie, że nie mogą dwie różne rzeczy być treścią naszego trwania w jednym i tym samym punkcie czasu.

O treści symbolicznej można pomyśleć po ukończeniu spektaklu, kiedy nie przeszkadza ona odbieraniu wrażeń.

Podjęmę się opowiedzieć każdą moją sztukę, jak to mówią „własnymi słowami” i wyjaśnić związek jej z całością moich przekonań życiowych, społecznych i artystycznych.

Kiedyś w Warszawie u Szyfmana²⁸ grana była moja jednoaktówka pt. *Nowe Wyzwolenie*²⁹.

A propos tego, wytłumaczyłem komuś sztukę tę co do treści życiowej po raz pierwszy, w siedem lat po jej napisaniu. Na drugi dzień usłyszałem prawie identyczną interpretację od osoby, którą widziałem po raz pierwszy w życiu. Ale nawet, gdy interpretacje będą różne, zależnie od treści psychicznych danego indywiduum, nic to nie ubliża Czystej Formie danego utworu. Każdy tłumaczy daną rzecz, niezupełnie jednoznacznie w swej treści, według własnego światopoglądu, według tych pierwiastków, które w nim przeważają.

Ponieważ twierdzę, że tworzący artysta nie powinien krępować się sensem logicznym i życiowym w konstruowaniu swego dzieła, jestem posądzony od razu o programowy nonsens jako taki, co zwalnia nawet widza ze skontrolowania czy jego twierdzenie jest słuszne.

²⁸Szyfman, Arnold (1882–1967) — dramaturg, reżyser teatralny, założyciel warszawskiego Teatru Polskiego. [przypis edytorski]

²⁹*Nowe Wyzwolenie* — dramat Witkacego z 1926 r. [przypis edytorski]

Z nieartystycznego nastawienia widzów pochodzą głównie te nieporozumienia, a także może z tego, że sztuki moje są na razie bardzo jeszcze obciążone treścią życiową i symboliczną i dalekie są od tej abstrakcyjności formy, którą chciałbym osiągnąć. Zależy to oczywiście i od wystawienia, które nie zawsze tak jest wystylizowane, aby pierwiastki życiowe mogły być całkowicie wchłonięte we wrażenie artystyczne od całości konstrukcji. Przypuszczam, że względne powodzenie sztuki pt. *Jan Maciej Karol Wścieklica*³⁰ polega to na różnych drugorzędnych nieporozumieniach. Pomijam to, że jest ona stosunkowo najbardziej ze wszystkich moich rzeczy życiowo obciążona, czyli z mojego punktu widzenia najmniej może udana w samym wykonaniu. Jednak nie była ona pisana kompromisowo z obliczeniem na powodzenie, o co niektórzy wrogowie mnie posądżają. Jakkolwiek dopuszczam kompromis w malarstwie, robiąc prawie naturalistyczne portre-

³⁰*Jan Maciej Karol Wścieklica* — dramat Witkacego z 1925 r. odczytywany jako satyra na Wincentego Witosa, co znacznie wpłynęło na jego popularność. [przypis edytorski]

ty, co jednak nie jest bez korzyści ze względu na umiejętność rysunku i może utrzymywać w „formie” w znaczeniu sportowym, to jednak kompromis ten uważam za nieporównanie słabszy od kompromisu w teatrze, który musiałbym zakwalifikować jako czyn społecznie nieuczciwy.

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur.

Ten utwór jest w domenie publicznej.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na Licencji Wolnej Sztuki 1.3.

Fundacja Nowoczesna Polska zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony:
<http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/witkacy-o-czystej-formie>

Tekst opracowany na podstawie: S. I. Witkiewicz, O czystej formie, Biblioteka Zet, Warszawa [1932].

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Kopeć-Gryz, Aleksandra Sekuła, Aneta Bienkowska, Ilona Kalamon, Paulina Choromańska, Wojciech Kotwica.

Okładka na podstawie: Autoportret, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), domena publiczna

ISBN 978-83-288-6643-0

Wesprzyj Wolne Lektury!

Wolne Lektury to projekt fundacji Nowoczesna Polska – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

Jak możesz pomóc?

Przekaż 1% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Nowoczesna Polska, KRS 0000070056.

Dołącz do Towarzystwa Przyjaciół Wolnych Lektur i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: szczegóły na stronie Fundacji.