

PIOTR MARTIN
ORCID: 0000-0002-3901-2899
Uniwersytet Wrocławski

Czego nie będziemy wiedzieć o Czystej Formie?

What Will We Not Know About Pure Form?

Abstract: In the article I attempt to specify the uniqueness of the key aesthetics categories. The argument is based on the concept of Pure Form put forward by Stanisław Ignacy Witkiewicz. I provide an argument for a claim that aesthetic terms categories must remain open, and I try to explain how to understand their openness. My attempt is based on my own interpretation of Pure Form as a concept belonging to aesthetic theory and associated not only with the creation of a work of art. I argue that the proposed interpretation may be accepted on the condition that we would never be able fully to understand how an object becomes a masterpiece. Pure Form has a dynamic, living, open, performative nature and thus will never be fully understood.

Keywords: pure form, Stanisław Ignacy Witkiewicz, aesthetic theory, philosophy of art

Filozofia niewiedzy jest bardzo pożyteczna, ale też bardzo trudna,
gdyż musi ona podjąć wyprawę aż do samych źródeł poznania.
I. Kant, *Encyklopedia filozoficzna*

*Rusticus expectat dum defluat amnis; at ille
Labitur et labetur in omne volubilis aevum.*
Horacy, *Epistulae*

Poznanie w dziełach sztuki wynika z ich właściwości: są one takim poznaniem, które nie jest poznaniem przedmiotu. Tego rodzaju paradoksalność jest również paradoksalnością doświadczenia artystycznego. Jego medium stanowi oczywistość tego, co niezrozumiałe.
Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*

Źródła

Zanim przejdę do przedstawienia interpretacji i próby odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule, chciałbym przypomnieć kilka istotnych rozstrzygnięć niezbędnych do jej sformułowania i zrozumienia. Trudność w przedstawianiu niektórych pojęć z zakresu estetyki może polegać zarówno na tym, żeby dobrze uchwycić to, co mają nam do przekazania, jak na tym, żeby nie próbować powiedzieć więcej, niż mają nam one do przekazania. Jeśli mają one pozostać efektywne, muszą działać zgodnie z własną naturą, a ta jest odmienna od pojęć związanych z innymi dyscyplinami i od pewnych pozornie oczywistych cech, do których jesteśmy zazwyczaj przyzwyczajeni. Jedną ze znaczących różnic polega na konstytutywnej, a więc nieusuwalnej otwartości pojęć estetycznych. Konstytutywnej, czyli takiej, która należy do fundamentalnego sensu i dlatego nie należy jej usuwać, nawet gdy ma strukturę, w której brakuje elementu niezbędnego do pełnej i jasnej eksplikacji. To właśnie powody tego braku należy spróbować zrozumieć, aby umożliwić sobie uchwycenie przedmiotu sztuki i nie mylić go z domenami właściwymi innym dyscyplinom. Pojęcie jest wtedy otwarte, kiedy jego dookreślenie nie powoduje poprawy naszego rozumienia, ale je w gruncie rzeczy uniemożliwia — przez to, że zmienia jego sens, najczęściej przez nieświadomą zamianę przedmiotu zainteresowania. Zazwyczaj chodzi o włączenie specyficznie estetycznych cech do dyskursu historycznego, etycznego, politycznego, ideowego. Istnieje stale obecna w historii namysłu nad sztuką pokusa, aby dopełnić semantyczne luki i tym samym pozbawić świat sztuki wielowymiarowości i włączyć ją w jakiś zewnętrzny i obcy sztuce cel, czyli włączyć ją do jakiegoś świata, w którym cel taki jest uchwytny i daje się werbalizować. Jednak owocem tej operacji nie jest uchwycenie przedmiotu estetycznego, ale minięcie się z nim. Specyfiką pojęć estetycznych jest to, że są one w bardzo różnym sensie i w bardzo różny sposób nieoczywiste. Dzieje się tak głównie z tego powodu, że próbują one uchwycić coś, co ze swej natury jest heterogeniczne, niewspółmierne i nie do końca uchwytne za pomocą środków intelektualnych. Od zawsze budzi to albo niechęć części filozofów i krytyków, albo potrzebę szybkiego naprawienia wadliwej — ich zdaniem — sytuacji. Nawet autorzy, którzy powołują do życia niektóre pojęcia z zakresu estetyki w sposób twórczy, intrygujący i celny, nie zawsze do końca zdają sobie sprawę z ich specyfiki oraz tego, że nie należy domykać pojęć estetycznych; innymi słowy: na czym polega *μέθεξις* pojęć związanych ze sztuką w tym, co ciemne. Z jednej strony trzeba serio potraktować wyznanie T.S. Eliota:

Po mojej stronie granicy zajmujemy się rzeczami żywymi, posiadającymi pewne własne prawa rozwoju, które nie zawsze są racjonalne, lecz po prostu muszą być akceptowane przez rozum: rzeczami, których nie sposób starannie zaplanować i uporządkować, tak jak nie da się okiełznać wiatrów, deszczów ani pór roku (Eliot 1987: 320).

Z drugiej — jeśli wydzielamy pewien rodzaj przedmiotów, doświadczeń, przeżyć i uznajemy, że mają charakter estetyczny, to zarazem przyznajemy, że mają jakąś cechę specyficzną, dzięki której tak możemy zrobić, czyli przyznajemy im co najmniej pewną autonomię i odrębność. Ta autonomia nie musi — i w tym przypadku tak właśnie jest — oznaczać jakiejś absolutnej, izolowanej własności, może być nadbudowana na przedmiotach występujących również w innych dziedzinach.

Sztuka wymusza jedynie specyficzne ich rozumienie. Jest przecież jednym z „wtórnych systemów modulujących”, a

we wtórnych systemach modelujących będziemy mieli do czynienia również z mnogościowym przekodowywaniem zewnętrznym — zbliżeniem nie dwóch, lecz wielu samodzielnych struktur, przy czym na znak będzie się składać już nie ekwiwalentna para, lecz wiązka wzajemnie równorzędnych elementów różnych systemów (Łotman 1969: 282).

Zagadnienie odrębności i możliwości pewnej suwerenności świata sztuki wymaga ciągle jeszcze wyjaśniania lub choćby przypomnienia wyjaśnień innych. Tak zmagania z tym problemem relacjonuje Hermann Hesse:

Niedawno pewien młody człowiek [...] napisał do mnie list z prośbą, abym odpowiedział na szereg pytań, dotyczących Franza Kafki. Chciał wiedzieć, czy uważam *Zamek* Kafki, jego *Proces*, jego *Prawo* za symbole religijne, czy podzielam poglądy Bubera o stosunku Kafki do swojego żydowskiego pochodzenia [...]. Moja odpowiedź była taka:

„Drogi Panie B., Niestety muszę Pana zupełnie rozczarować, Pańskie pytania, oraz sposób, w jaki odnosi się Pan do twórczości literackiej, nie są dla mnie wprawdzie zaskoczeniem — ma Pan tysiące podobnie myślących kolegów — lecz wszystkie te bez wyjątku nierozwiązywalne kwestie pochodzą z tego samego źródła błędów. Opowiadania Kafki nie są rozprawami na temat problemów religijnych, metafizycznych czy moralnych, lecz utworami literackimi [...]. Kafka nie ma nam nic do powiedzenia ani jako teolog, ani jako filozof, lecz wyłącznie jako pisarz. Za to, że jego wspaniałe dzieła stały się dziś modne, że czytują je ludzie, którzy nie potrafią i nie chcą przyjąć literatury, nie ponosi żadnej winy. Dla mnie [...] żadne z Pańskich pytań nie ma znaczenia. Kafka nie daje na nie odpowiedzi. Przekazuje nam marzenia i wizje swego samotnego ciężkiego życia, parable swoich przeżyć kłopotów i uszczęśliwień; właśnie owych marzeń i wizji powinniśmy u niego szukać i przyjmować je od niego” (Wyduch 1982: 91–92).

Taką autonomię, czyli odnoszącą się nie do przedmiotów, ale do naszych relacji z nimi, można dostrzec też z zupełnie innej perspektywy:

Atoli w rodzinie wyższych władz poznawczych istnieje ogniwo pośrednie między intelektem a rozumem. Jest nim władza sądenia, co do której mamy powód na zasadzie analogii przypuszczać, że mogłaby również zawierać w sobie, jeśli nie swoje własne prawodawstwo, to przecież swą własną, w każdym razie tylko subiektywną, zasadę *a priori* poszukiwania prawa. Zasada ta, choć nie przysługiwało jej żadne pole (*Feld*) przedmiotów jako jej suwerenna dziedzina, może przecież mieć [dla siebie] jakiś teren i jakąś taką jego właściwość, w stosunku do której mogłaby obowiązywać tylko ta właśnie zasada (Kant 1986: 25).

Immanuel Kant podaje trzy możliwe rozumienia pojęcia: pierwsze to określone pojęcie intelektualne, drugie to nieokreślone pojęcie rozumowe, trzecie to niedające się określić pojęcie władzy sądenia. Do sztuki odnosi się oczywiście trzeci rodzaj pojęć.

Kwestie negatywności odgrywają w estetyce bardzo doniosłą rolę, cała ta dziedzina jest domeną negatywności. Już sam przedmiot estetyki bywa określany negatywnie.

Jej przedmiot [to jest estetyki — X.Y.] określa się jako niemożliwy do określenia, negatywny. Dlatego sztuka potrzebuje filozofii, która ją interpretuje, aby powiedzieć to, czego sama powiedzieć nie może, choć to właśnie może powiedzieć tylko sztuka, przez to, że tego nie mówi. Paradoxy estetyki są jej narzucane przez jej przedmiot (Adorno 1994: 134).

Sztuka mówi jednym słowem zawsze o czymś innym, niż wynika to z literalnego odczytania. Jak wiadomo, w świecie sztuki nigdy naprawdę nie chodzi o literalne

znaczenie, odczytanie, odczucie, dlatego centralną figurą tego świata jest metafora, co można wyrazić również tak, jak zrobił to Pablo Picasso: „Nie zrozumiecie sztuki, dopóki nie zrozumiecie, że w sztuce 1+1 może dać każdą liczbę z wyjątkiem 2”.

Nie wolno zapominać również o tym, że fortunne spotkanie ze sztuką nie jest czymś mało zobowiązującym: „Doświadczenie estetyczne nie jest statyczne, lecz dynamiczne właśnie [...]. Doświadczenie estetyczne jest niespokojne, żądne wiedzy, badawcze — jest o wiele bardziej działaniem: tworzeniem i odtwarzaniem niż doświadczeniem” (Goodman 1986: 135).

I ostatnie przypomnienie: w filozofii klasycznej — u Arystotelesa — oddzielone zostają dwie różne aktywności: działanie i tworzenie, przy czym obie, choć różne, uznawane są za racjonalne.

Tworzenie mianowicie i działanie — to dwie rzeczy różne [...], tak że tzw. trwała dyspozycja do opartego na rozumowaniu działania jest czymś różnym od takiejże dyspozycji do opartego na rozumowaniu tworzenia. Dlatego też żadna z nich nie obejmuje drugiej: ani bowiem działanie nie jest tworzeniem, ani tworzenie działaniem [...]. Skoro zaś tworzenie i działanie to rzeczy różne, to z konieczności sztuka popada pod tworzenie, a nie pod działanie [...]. Cel bowiem tworzenia leży poza tworzeniem, przy działaniu zaś jest inaczej: bo tu samo powodzenie w działaniu jest celem (Arystoteles 1982: 210–213).

W bardziej lokalnej perspektywie — teorii estetycznej — może to zainspirować do wniosków, że należy odróżniać poziom $\pi\rho\eta\xi\zeta$ od $\pi\acute{o}\lambda\eta\sigma\iota\varsigma$, jeśli chce się zrozumieć sztukę, a w konsekwencji również — jak sądzę — to, jak się coś robi, od tego, jakie może to mieć znaczenie. Należy też odróżniać poziom rzemieślniczy od artystycznego, strategię działania od sensu tworzenia, reguły wytwarzania od rozumienia znaczenia, a nawet poetykę rozumianą jako zespół reguł sprzyjających powoływaniu do życia dzieł sztuki od poetyki rozumianej jako zespół pojęć służących do wyjaśnienia tego fenomenu.

Interpretacja

W 1921 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz pisze krótki artykuł *O Czystej Formie*, który ma być maksymalnie prostym, jasnym i krótkim wykładem tego, co autor rozumie przez to pojęcie. Bez żadnych udziwnień, sztucznych utrudnień. Celem nie jest stwierdzenie czegoś nowego, ale jedynie próba popularyzacji i osiągnięcie maksymalnej dostępnej jasności w sprawie. Bezpośrednio chodzić ma o problemy zrodzone przez sztukę najnowszą, choć — jak postaram się poniżej pokazać — w żaden sposób pojęcia Czystej Formy jedynie do niej nie da się odnieść. Witkacy ma zwyczaj zmieniania perspektywy i punktów, z których dokonuje opisu, nawet jeśli są to punkty konkurencyjne czy sprzeczne, których nie sposób jednocześnie uwzględnić bez popadania w aporię, przy czym niekoniecznie informuje o tym czytelnika, a konsekwencje często podaje jako oczywiste. Swoją cel deklaruje autor jasno:

Chciałbym możliwie po prostu, nie mieszając do rzeczy żadnych filozoficznych rozważań, a nawet używając jak najmniej własnej terminologii, która zdaje się wielu zniechęcać do mojej teorii sztuki, wyłożyć, o co mi chodzi. Czy osiągam to w praktyce, jest zupełnie inną kwestią (Witkiewicz 1997: 32).

Praktyka kolejnych lat pokazała, że pojęcie Czystej Formy nie stało się po opublikowaniu tego artykułu specjalnie jasne i raczej mnożyły się różne konkurencyjne

interpretacje i podejścia do tego zagadnienia, nie brakowało też głosów krytycznych, odmawiających pomysłowi Witkiewicza wszelkiej wartości, choć trzeba dodać od razu, że nie stanowiły one większości. Zazwyczaj uznawano doniosłość pomysłu, a zarzuty skupiały się wokół sposobu, w jaki autor go przedstawił. Po latach tak zrelacjonował tę historię wybitny witkacolog Janusz Degler:

Istotnie, żadna teoria estetyczna nie wywołała u nas tylu sporów i dyskusji, co teoria Czystej Formy Witkiewicza. Wokół żadnej nie narosło tyle nieporozumień, żadna nie była atakowana równie ostro i namiętnie, o żadnej nie napisano takiej ilości rozpraw i artykułów [...], wciąż budzi ona zainteresowanie krytyków, badaczy, ludzi teatru. W ciągu tego czasu zmieniły się sądy o niej i sposoby jej rozumienia, próbowano krańcowo odmiennie interpretować jej sens i podstawowe pojęcia. Dzieje recepcji Witkiewiczowskiej teorii to bez wątpienia jeden z najbardziej pasjonujących rozdziałów polskiej myśli estetycznej XX wieku. Rozdział chyba jeszcze nie zamknięty (Degler 1977: 55–56).

Chyba — a nawet na pewno, jak sądzę — nie z tej prostej przyczyny, że nie można go w ogóle zamknąć i ten, kto zgłasza takie pragnienia i potrzeby, a nie brakowało w historii takich postaci, daje jedynie poznać, że minął się z prawdziwym sensem Witkiewiczowskiego pomysłu i namysłu. Ta teoria musi zostać bowiem rozdziałem nie zamkniętym, ale właśnie otwartym; nie tylko na to, co przyniosą dzieje, ale również na nieskończone — choć nigdy nieaktualizowane w pełni — możliwości samej terażniejszości. Oczywiście Deglerowi chodzi o nieco inny sens zamknięcia: ten związany z recepcją i badaniami, a nie potencjałem teoretycznym wywodzącym się z pewnych filozoficznych założeń. Dwa komentarze do pomysłu Witkiewicza będą miały dla nas teraz szczególne znaczenie.

Pierwszy to artykuł Konstantego Puzyny *Pojęcie Czystej Formy*, w którym autor jako pierwszy badacz zwrócił uwagę na fakt posługiwania się przez Witkiewicza nie jedną, ale dwoma perspektywami jednocześnie, polegającym na odnoszeniu pojęcia Czystej Formy raz do teorii formistycznej, a raz do ekspresjonistycznej. Tę wnikliwą analizę kończy podsumowanie:

obie sprzeczne teorie, które rozwija i łączy, zdają się być dla niego po prostu dwoma różnymi oglądami tego samego dzieła sztuki. Dzieło sztuki jest przecież dwoiste: jest przedmiotem estetycznym, i wyrazem jedności osobowości. I właśnie dlatego może pełnić funkcje mediacyjne [...], że należy do obu tych światów (Puzyna 1999:124).

Drugi to praca Pawła Dybla *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza*, w której autor stara się łagodzić sprzeczności wykryte przez Puzynę, wskazując słusznie, że może jednak chodzić o jedną teorię, która jedynie potrzebowałaby odrębnego aparatu argumentacji:

Myślę, że, po pierwsze, zamiast z dwiema odrębnymi koncepcjami dzieła Czystej Formy w pismach estetycznych Witkacego mamy do czynienia z jedną koncepcją, na którą składają się dwa wyróżnione przez niego poziomy doświadczenia tego dzieła: konstrukcyjnoformalny i metafizyczny. Te dwa poziomy tutaj implikują się wzajemnie, tak że jeden jest nie do pomyślenia bez drugiego. Inna sprawa, że autor *Nowych form w malarstwie* nie jest w stanie pojęciowo oddać tego przejścia (Dybel 2020: 270–271).

Uważam, że o tyle, o ile jest to możliwe w krótkim artykule, zarysowałem podstawowe okoliczności oraz wskazałem na główne miejsca zadłużenia. Ostatnie wyjaśnienie: Witkiewicz mówi o Czystej Formie w co najmniej trzech różnych kontekstach. Po pierwsze, jako elemencie teorii estetycznej, czymś, co jest związane ze wszystkimi

dzielami sztuki — i to znaczenie będzie dla nas w dalszym ciągu najważniejsze; po drugie, jako specyficznej cesze niektórych dzieł sztuki, która może być dodatkowo stopniowalna; po trzecie, jako o sposobie ich wytwarzania. Sam nie do końca i nie zawsze odróżnia te trzy zupełnie różne zastosowania i w pewnym sensie staje się ofiarą tego nieporozumienia. To właśnie z tego powodu Karol Irzykowski nazwie go „genialnym grafomanem”, a Witold Gombrowicz powie o jego dramatach, że są „idealnym brudnopisem”. Tak więc zakładamy, że z Czystą Formą mamy do czynienia zawsze, kiedy staramy się zrozumieć, czyli nawiązać pewną relację z dziełem sztuki. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy używamy, czy też nie używamy tej nazwy. W żadnym wypadku nie jest to cecha specyficzna dla twórczości Witkacego ani nawet jakiegoś konkretnego kierunku w sztuce, na przykład formizmu. Jest to coś, dzięki czemu możemy uchwycić specyfikę świata sztuki, jego odrębność, ale do tego konieczny jest również kontekst subiektywny, podmiotowy, a także światowy, przedmiotowy. Wszystkie te światy przeplatają się ze sobą i dopiero w ten sposób powstaje ów „wtórny system modulujący”, czyli fortunny splot tego, co światowe, co subiektywne i co artystyczne, zwany przez Witkiewicza Czystą Formą.

Konstrukcja taka odzwierciedlała bardziej skomplikowane widzenie struktury rzeczywistości. Poglądy, że rzeczywistość jest tym, co dostępne zwykłemu pospolitemu spojrzeniu, przekształca się w inny; rzeczywistość to wzajemne przecięcie się różnych punktów widzenia, pozwalające na przekroczenie ograniczoności każdego z nich (Łotman 1969: 288).

Istotą tego doświadczenia jest właśnie sama forma przekroczenia, którą wytwarzamy, kształtując tak poszczególne elementy, aby sprawdzić, czy da się uzyskać jakąkolwiek zbieżność, ład, harmonię, porządek, sens, czy też nie. Ta druga odpowiedź pojawia się znacznie częściej, ale nie zawsze. Wyniki pewnych spontanicznych operacji, w żaden sposób niewymuszonych na jakimkolwiek obiekcie, dają czasem — rzadko — pewien nieprzewidywalny pozytywny efekt: otwierają drzwi do nowych światów. Nie jest to jednak nigdy operacja jednotorowa, jednostronna ani jednofazowa i pochodzi z tego samego świata co kantowska „celowość bez celu”:

Wiadomo już, że aby zatrzymać się w procesie postrzeżeniowym na etapie czystych percepcji — niezbędne jest ujawnienie, a następnie zawieszenie nastawienia na działanie, przestrzennego sposobu poznania, który sprawia, że spostrzegamy rzeczywistość jako nieciągłą. Niezbędne jest więc w tym przypadku uwolnienie się od przyzwyczajaję in tel ektu (Walerich 2022: 164).

Jeśli chodzi o racjonalność twórczą, maksyma działania brzmi: „O czym nie można milczeć, o tym trzeba choć spróbować coś powiedzieć, nawet jeśli istnieje duże prawdopodobieństwo, że to się nie uda”, a nie jak w przypadku racjonalności teoretycznej: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” — sam autor tego ostatniego sformułowania wykorzystywał często również pierwszą maksymę, bo ich całkowite oddzielenie nie wydaje się możliwe, czyli — zapożyczając się w jego lekcyse — jest kaczkozajęc (Wittgenstein 2000: 271). („Man kann ihn als Hasenkopf, oder als Entenkopf sehen. Und ich muss zwischen dem »stetigen Sehen« eines Aspekts und dem »Aufleuchten« eines Aspekts unterscheiden”).

Na pewno sam Witkacy nie twierdzi, że chodzi mu wyłącznie o formę dzieła i że w taki sposób można zbudować jasne kryteria ujęcia specyfiki dzieł sztuki i odkryć Czystą Formę. Jak pisze:

Taka teoria sztuki [oparta na artystycznej formie — P.M.] nie doprowadza do zdelimitowania jej dziedziny w sposób jednoznaczny i nie daje żadnych względnie subiektywnych — bo obiektywnych w sferze tej nie ma wcale — kryteriów do odróżnienia dzieł sztuki od innych istności: bowiem na tle czasoprzestrzenności Istnienia wszędzie, gdzie nie ruszymy, jest jakaś treść w jakiejś formie. Dlatego to, szukając tego, co bezsprzecznie wyróżnia dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, doszedłem do przekonania, że jest to ich strony formalnej nad treściową. Forma jako taka działa na nas poprzez treść, nadając swoiste zabarwienie i napięcia poszczególnych częściom całości, nie zaś odwrotnie, jak to sądzą realisci czyści i połowiczni, na wpół formalni, że treść jest rzeczą główną, a forma tylko takim lub innym jej ujęciem, potęgującym ją w pewien specyficzny sposób (Witkiewicz 1977: 190).

Inspirując się rozpoznaniem Witkiewicza, doszedłem do przekonania, że to, co specyficzne, unikatowe, wyjątkowe, jedyne, swoista *differentia specifica* dla tej formy, czyli ekwiwalent nazwy *Czysta*, jest zawsze wynikiem nieokreślenia z góry jej zakresu, czyli zgodą na pewien element chaosu. „Trzeba mieć chaos w sobie, by porodzić gwiazdę tańczącą” (Nietzsche 1991: 12) — zauważył Fryderyk Nietzsche. Pina Bausch tak zwróciła się do osób obserwujących próbę baletu w jej teatrze: „To wszystko sprawia wrażenie chaosu, ale ma sens”. Przy czym nie wystarczy mieć w sobie chaos, aby porodzić gwiazdę tańczącą czy być kreatorem nowoczesnego tańca. Chaos nie jest tu celem, ale jedynie elementem niezbędnym do uruchomienia pewnego procesu, i z tego Witkiewicz zdawał sobie w pełni sprawę: „Jestem największym przeciwnikiem bezsensu dla bezsensu, a zwolennikiem rozszerzenia kompozycyjnych możliwości” (Witkiewicz 1977: 210). Niemniej konieczna jest też zgoda na spontaniczność pewnego ruchu, który musi pojawić się bez wysiłku i nie może zostać wymuszony ani nauczony. Podobnie jak w Gadamerowskim opisie gry cechą charakterystyczną tego ruchu jest to, że odbywa się on „bez celu i zamysłu, ale także bez wysiłku. Odbywa się jakby sam z siebie” (Gadamer 1994: 124). Chodzi o zrozumienie sensu słów autora *Prawdy i metody*, że „wszelkie granie polega na byciu granym” (Gadamer 1994: 125), bez tego nie uda nam się zrozumieć świata, który nas teraz absorbuje. Tym razem nie chodzi bowiem o określone pole semantyczne, ale o pole, w którym jest miejsce na to, co nowe, nieprzewidywalne, chodzi o uwalnianie, a nie uchwytywanie pojęć, aprobatę i obserwację pewnego chaotycznego — lub tylko pozornie chaotycznego — ruchu bardzo różnorodnych elementów, które mogą w ten sposób ujawnić swoje własne prawidłowości, „sposoby bycia”, sensory — czyli o uwzględnienie przede wszystkim jego otwartości, czystości. Tu trzeba wykonać operację, która zarówno w świecie teorii, jak i praktyki może uchodzić jedynie za błędną, ale inaczej jest, jeśli mówimy o racjonalności związanej z tworzeniem. Tu przecież „Cel tworzenia leży poza tworzeniem”, a więc tym razem nie ma chodzić o natężenie uwagi, ale o jej rozluźnienie, o uwolnienie, a nie ujęcie; otwarcie, a nie zamknięcie; „rozszczelnienie”, a nie „uszczelnienie”; niepodobieństwo, a nie podobieństwo; „brak wysiłku”, a nie jego wystąpienie... Chodzić ma o uwzględnienie tego, co w przypadku innej działalności poznawczej jest zazwyczaj pomijane, czyli o próbę przyjrzenia się temu, co bywa artykułowane na przykład w taki sposób: Jan Twardowski: „gdy sensu już nie ma, to sens się zaczyna” (Twardowski 2001: 171); John Ashbery (o twórczości Elizabeth Bishop): „wszechświat nieustannie rozwija się w olbrzymie uogólnienia, które w każdej chwili mogą zapłonąć znaczeniem” (Ashbery 1994: 248); Wallace Stevens: „Wiersz stąd wypływa, że żyjemy w miejscu, które nie jest nasze” (Ashbery 1994: 248); Bułat Okudźawa w *Piosence o Mozarcie*: „Mozart

ojczyzny dla strun nie wybiera” (Okudźawa 1984: 249). To wszystko to oczywiście jedynie werbalne ekwiwalenty, które można by jeszcze długo mnożyć, lecz więcej nie będzie oznaczało jaśniej. Gdyby tak mogło być, forma przestałaby być *Czysta* w tym sensie, jaki nadaje temu słowu autor *Pożegnania jesieni*. Natomiast *genus proximum* jest oczywiście taki sam:

Nie należy zapominać, że różne systemy kształtowania się znaczeń w realnych wtórnych systemach modelujących teoretycznie często współlistnieją: w tym samym systemie możemy wyodrębnić, na przykład, znaczenia powstające w wyniku przekodowywania zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego (Łotman 1969: 284–285).

Kluczowe jest tu właściwe rozumienie autonomii. Celowo do jej naświetlenia posługuję się tekstami pochodzącymi zupełnie spoza kręgu Witkiewicza. Sądzę, że dzięki temu można lepiej zrozumieć to, o co w rzeczywistości mogło mu chodzić: jeśli chcemy próbować uchwycić to, co specyficzne dla dzieła sztuki, nie możemy już na wstępie zgodzić się, że jest to tylko pewien rodzaj, zazwyczaj nie najlepszy, wyrażenia rzeczy, które zostały już znacznie lepiej wyrażone w innych dziedzinach, a dzięki sztuce zyskują co najwyżej większą popularność, skuteczność społecznego oddziaływania czy też wartość ekonomiczną. Zgodnie z teorią Witkiewicza owe „marzenia i wizje” Kafki mogą do nas trafić w sposób właściwy, niezdegenerowany, źródłowy, prawdziwy tylko dzięki Czystej Formie, czyli takiej, która potrafi połączyć nasze zainteresowanie treściami życiowymi z treściami artystycznymi oraz naszą własną indywidualnością — tylko razem tworzą specyficzny, oryginalny splot nieco inny dla każdego Istnienia Poszczególnego. Nie są to marzenia i wizje o charakterze wyłącznie psychologicznym, ale — w tym konkretnym przypadku — „parabole”, czyli pewne subiektywne przeżycia wpisane w uniwersalny kontekst ludzkiej egzystencji z jednej strony, i literackiej formy z drugiej, które dopiero razem tworzą nierozdzielny, organiczny stop. To właśnie ten stop, a nie sama forma literacka, malarska, dramatyczna może nas doprowadzić do Czystej Formy. Ta pierwsza jest zawsze jednowymiarowa, a ta druga wielowymiarowa. Ontologia świata sztuki jest inna niż ontologia dzieła sztuki: pierwsza jest dynamiczna, druga statyczna; pierwsza otwarta, druga zamknięta. Czysta Forma jest wypadkową, ogniskową tych trzech światów, jest zapośredniczona w każdym z nich, ale żaden nie determinuje jej w pełni; powtórzenie dotyczy bowiem jedynie reguł, a nie sensu, ani zwłaszcza — w kontekście interesującego nas teraz pojęcia — efektywnego, fortunnego, odpowiedniego, owocnego, płodnego, produktywnego, twórczego, innowacyjnego zestawienia. *Duo cum faciunt idem, non est idem*. Nie przebiega w sposób stały, statyczny między nimi, ale jest miejscem wyróżnionym dla możliwości uzyskania pełnego, ostrego, jedyne-go w swoim rodzaju obrazu połączenia tych światów w fortunny sposób. Nie da się wprawdzie określić, co konkretnie miałyby to znaczyć, można jedynie stwierdzić, że musi zachodzić — albo lepiej wy-DAR-zyć się, cokolwiek miałyby to znaczyć. Zazwyczaj chodzi o taki splot, który umożliwia uruchomienie naszych możliwości twórczych zarówno po stronie autora, jak i odbiorcy. Nie jest to obraz stabilny, jest to przeżycie temporalne o prawdopodobnie niespecjalnie długim czasie trwania. Dlatego jest bardzo ważnym, choć niedającym się określić pojęciem, co w świecie teorii estetycznej albo zastosowania władzy sądenia nie jest czymś wyjątkowym. Może jest też rodzajem obietnicy? Dotrzymanej? Niedotrzymanej? Patrząc oczami

naukowca, można pewnie powiedzieć, że podczas zachodzenia zjawiska „obraz” jest zbyt niestabilny, żeby można było ryzykować jakiś opis, a do tego przeżycie to nie jest nigdy długie i nie powtarza się w żadnych dających się rejestrować interwałach czasowych i co być może najtrudniejsze z tego punktu widzenia do opisania: uświadamiamy sobie, że mieliśmy z nim do czynienia, dopiero po jego wygaśnięciu. W zetknięciu z Czystą Formą nie poznajemy żadnych konkretnych faktów czy praw, nie jest to poznanie żadnego przedmiotu, ale wykrywanie nowych możliwości świata: zarówno tego przedmiotowego, jak i podmiotowego i formalnego (w sensie immanentnego świata dzieła). Nakierowanie na konkretny, poszczególny element jest różne w różnych kierunkach: jedni stawiają na podróż po świecie, inni na podróż w głąb siebie, jeszcze inni na biegłość wytwarzania, ale zawsze, o ile ta podróż ma przemienić się w dzieło sztuki, muszą uczestniczyć w niej wszystkie te elementy, otwarte na nieskończone sposoby zestawiania, z których tylko nieliczne daje się złożyć w taki sposób, aby uzyskać to, co nazywa się Czystą Formą. Tylko nieliczne wyprawy stają się przygodą — kończą spotkaniem z opisywanym w tym artykule efektem. Nie jest to nigdy efekt konieczny nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z dziełem powszechnie uchodzącym — słusznie — za genialne. Świat sztuki jest bowiem nieustannym przypominaniem, żeby nie spodziewać się po sztuce tego, czego nie można spodziewać się po sobie, i że sztuka może nam bardzo pomóc, ale nie może nas wyręczyć ani zastąpić. Nasz autentyczny współudział w jej tworzeniu (chodzi mi zarówno o stronę autora, jak i odbiorcy) jest niezbędny. Jest to ten właśnie powód, dla którego uznaje się, że dobrą książkę jest równie trudno napisać, jak dobrze przeczytać, ale sytuacja taka zachodzi tylko wtedy, gdy mówimy o książce jako o dziele sztuki — zupełnie inaczej jest w przypadku traktatu naukowego. Punkt naszego wejścia w dzieło nie jest nigdy z góry określony ani nawet przesądzony, ale jest zawsze zależny od naszej niepowtarzalnej próby dotarcia do niego. „Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy oderwanej od jakiegokolwiek osobnika” (Witkiewicz 1974: 28).

Podsumuję tę część. Świat sztuki jest autonomiczny, ale nie jest samowystarczalny. Nie mógłby w ogóle zaistnieć sam w sobie i dla siebie. Sztuka jest antymonadą w tym sensie, że nie tylko ma okna, ale wręcz jest oknem i dlatego, po pierwsze, jak zauważa John Dewey, „Po to, aby zrozumieć znaczenie wytworów artystycznych, trzeba na pewien czas o nich zapomnieć, odwrócić się od nich i odwołać się do zwykłych sił napędowych i warunków doświadczenia, których zwykle nie uważamy za estetyczne. Do teorii sztuki trzeba dochodzić okrężną drogą” (Dewey 1975: 6), po drugie zaś, jak zauważa Nelson Goodman, „fazy wyraźnie estetycznej całości mogą być wyraźnie nieestetyczne” (Goodman 1986: 144), po trzecie, jak deklaruje w rozmowie telewizyjnej Henryk Mikołaj Górecki, „mocowanie się z materią pozamuzyczną jest najtrudniejszą i najważniejszą częścią tworzenia”, po czwarte, dlatego że sztuka, która jest tylko sztuką, nie jest sztuką. (Jeden z aforyzmów Hugona Steinhausa brzmi: „Dowcip, który jest tylko dowcipem, nie jest dowcipem” [Steinhaus 2003: 67]).

Czysta Forma jest więc przede wszystkim tworem heterogenicznym, składającym się z kilku warstw mogących poza światem sztuki mieć zupełnie inne i niezależne istnienie, ale przywalane w nim przekształcają swoje sensory i oddziałują właśnie

dzięki temu przekształceniu. Tworzą nowy, alternatywny świat, który wprawdzie jest zapośredniczony w tym realnym i wpływa na nas, ale nie jest nigdy kopią, tylko mniejszą lub większą transpozycją. W tym sensie świat sztuki nigdy nie staje się realny, ale nigdy też nie jest nierealny. Picasso pisze: „Sztuka to kłamstwo, które pozwala uświadomić sobie prawdę”. Nie każde kłamstwo otwiera tę możliwość, większość nie. Nie jest więc po prostu fałszem, iluzją, mrzonką, ale „możliwym światem”, modelem, „prawdziwym zmysleniem”/αληθής δόξα — dzięki któremu staramy się dotrzeć do miejsca, z którego da się performować, stwarzać, rodzić, ujawniać drogę do Realnego. Jest to operacja dynamiczna, ryzykowna, pełna ślepych uliczek, labiryntów i polega na budowaniu wszelkiego rodzaju mostów, mediacji, eksperymentowaniu, performowaniu. W tym sensie, który przede wszystkim umknął Witkiewiczowi, Czysta Forma jest czymś, co się współtworzy, a nie odkrywa czy ulega, bo „Cel tworzenia leży poza tworzeniem”, więc nie da się go nigdy w pełni przewidzieć i zaplanować. Nastawimy się na odkrycie czegoś nowego, a nie poznanie starego czy zrealizowanie znanego. Nie chodzi o racjonalne nastawienie na poznanie ani na realizację jakiejś normy, ale o racjonalne podejście do możliwości twórczych, a to z góry wyklucza zarówno przewidywalność, jak i powtarzalność. Te same warunki, te same powtórzenia mogą przynosić kompletnie odmienne efekty pod tym względem. Z perspektywy socjologii sztuki można to ująć tak: „Wszelka sztuka jest społecznie uwarunkowana, ale nie wszystko można ująć w kategoriach socjologicznych. Przede wszystkim nie da się ująć w ten sposób doskonałości artystycznej, nie posiada ona ekwiwalentu socjologicznego. Te same warunki społeczne mogą doprowadzić do powstania dzieł zarówno wartościowych, jak i całkowicie bezwartościowych” (Hauser 1970: 19). Przy czym wszelkie inne uwarunkowania oprócz „doskonałości estetycznej”, której wyrazem jest teraz Czysta Forma, mają tę samą, uchwyconą przez Arnolda Hausera właściwość — niebycia warunkiem wystarczającym do pojawienia się interesującego nas teraz fenomenu.

Wnioski

Docieranie do tego rodzaju doświadczenia wymaga pewnego szczególnego zaangażowania oraz umiejętności przejęcia się na serio propozycją zawartą w tym spotkaniu, bez tego mijamy się z propozycją złożoną przez świat sztuki, inaczej nie da się nawiązać istotnej relacji od-tworzenia jedności, „w ogóle nie można zrozumieć sztuki z pozycji wczuwającego się i pełnego zrozumienia widza” (Adorno 1994: 610). Niezbędne jest — niewymagane w innych dziedzinach — zanurzenie, imersja. Dopiero ze środka można w ogóle zauważyć i odczuć w pełni istnienie Czystej Formy. Można to w końcu rozumieć jako pewną specyficzną grę: „Udział w grze tylko wtedy wypełnia swój cel, gdy grający całkowicie oddaje się grze. Fakt, że gra jest w pełni grą, nie wynika z zewnętrznego odniesienia gry do powagi, lecz tylko z powagi podczas gry” (Gadamer 1993: 122). W języku Witkacego brzmiałoby to tak: „W sztuce nie można próbować — musi się tworzyć, będąc zapiętym, że tak powiem, na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszelkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być dokonany do ostatka” (Witkiewicz 1995: 389). W tym świecie nie da się być obserwatorem ani świadkiem, jest się zawsze uczestnikiem, tylko ten status

jest brany pod uwagę, ponieważ jedynie on może spowodować właściwą reakcję. Ta reakcja pojawia się dopiero wtedy, kiedy wykrywamy jedność przenikającą całe doświadczenie, choć nie potrafimy sobie tego wytłumaczyć. To dla wielu jest paradoksalne, nawet dla autora tego pojęcia: „Może to brzmieć paradoksalnie, ale twierdzimy, że warunkiem głębokiego estetycznego zadowolenia jest niemożliwość pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością” (Witkiewicz 1974: 16). Spoiwem Czystej Formy, czymś, dzięki czemu możemy doświadczyć jedności, o której pisze Witkiewicz, nie jest rozum, intelekt ani fakt, ale wyobraźnia i emocje, czyli materiał, z którego buduje się ten świat. Jeśli możemy zdać sobie sprawę, to mamy do czynienia z nauką, ewentualnie filozofią, ale nie ze sztuką. Czysta Forma, czyli taka, która nie odmawia możliwości połączenia, zintegrowania różnorodnych elementów. To, że owa nieosiągalna w innych dziedzinach jedność różnorodności jest zawsze jej cechą charakterystyczną, nie oznacza wcale, że dowolna różnorodność może zostać w ten sposób efektywnie połączona. Kluczem jest tu rozpoznanie Witkiewicza mówiące: „Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą zadowolenie estetyczne, nazywam Czystą Formą” (Witkiewicz 1977: 39). Jest to „działająca forma”, czyli taka, z której da się wygenerować pewną jedność, czyli odczuć punkt scalający różne nieprzystające do siebie światy w sposób harmoniczny lub w ogóle doświadczyć jakiegoś połączenia, również tego opartego na dysharmonii, o ile słowo to nie stanie się synonimem zlepku, czyli niepowiązanego zestawienia elementów przypadkowych, epizodycznych, których nie potrafimy w żaden sposób połączyć, zjednoczyć, mieszanką elementów nienadających się do użycia. Jest czysta, ponieważ nie określa ani nie determinuje żadnych elementów pojawiających się w jej polu, i jest formą, ponieważ elementy materialnie i treściowe, czy też semantycznie, muszą być różnorodne, odległe od siebie, niedające się scalić — w różnym tego słowa znaczeniu. Jest możliwością pojawienia się pewnej specyficznej jedności, która we wszelkich innych światach musi jawić się jako wielość, różnorodność, niewspółmierność, i dzieje się tak nie dzięki własnościom przedmiotu, ale przez naszą reakcję na kontekst — estetyczny/twórczy — pojawienia się owego przedmiotu. Dzieło sztuki, u Witkiewicza twór charakteryzujący się występowaniem Czystej Formy, nie odmawia udziału żadnemu innemu światu, ale też żaden inny świat nie przesądza o jego artystycznie udanym bądź nieudanym charakterze. Znaczenie tego, co subiektywne, nie jest tu jedynie zbędnym naddatkiem, ale tym, co konieczne, aby móc doświadczyć działania Czystej Formy, a właśnie to doświadczenie jest kluczowe dla możliwości odnalezienia Czystej Formy, czyli punktu scalającego wielość i heterogeniczność elementów w jedno. Nie jest to przy tym ani logiczne, ani metafizyczne jedno, ale właśnie jedno estetyczne, czyli takie, które nie czerpie — i nie powinno tego robić — swojej zasady integrowania ani z rozumowego, ani z empirycznego świata.

Trzeba postarać się zrozumieć to, co jest niezrozumiałe, a przynajmniej zauważyć i uszanować. Niezrozumiałość, estetyczne *je ne sais quoi* należy tutaj do stałych, nieprzemijających cech. Tak przynajmniej rozumieją zadanie filozofii sztuki niektórzy filozofowie: „Zadaniem filozofii sztuki jest nie tylko [...] usunięcie momentu niezrozumiałości, ale zrozumienie samej niezrozumiałości. Niezrozumiałość należy tutaj do natury rzeczy; jedynie to obroni filozofię sztuki przed dokonaniem na

niej gwałtu” (Adorno 1994: 633). Być może od zdolności kultury do uwzględniania tej niewymierności, twórczości, ewolucyjności, emergencji świata zależą nasze dalsze losy. Również tych, którzy rzeczy niewymierne i niestabilne uznają za nadające się do likwidacji w pierwszym rzędzie. Niewątpliwie mamy coraz większy problem ze zrozumieniem tego, że: „Kultura jest stanem, który wyklucza próby mierzenia go. Kultura pomierzona jest już czymś całkiem innym” (Adorno 1990: 26). Witkacy był przekonany, że liczba osób zdolnych zrozumieć to przesłanie Adorna będzie stale malała, aż osiągnie stan, by użyć jego słownictwa, „powszechnego zbydłęcia ludzkości”. Być może się mylił.

Bibliografia

- Adorno Th. W. (1990), *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wyb. wstęp. K. Sauerland, Warszawa.
- Adorno Th.W. (1994), *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa.
- Arystoteles (1982), *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa.
- Ashbery J. (1994), *Druga prezentacja Elizabeth Bishop*, tłum. T. Pióro, „Literatura na Świecie” nr 3, s. 249–250.
- Degler J. (1977), *Witkacego teoria teatru*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa.
- Dewey J. (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław.
- Dybel P. (2020), *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza*, Kraków.
- Eliot T.S. (1987), *Społeczna funkcja poezji*, tłum. M. Konikowska, „Literatura na Świecie” nr 1 (186).
- Gadamer H.G. (1993), *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków.
- Goodman N. (1986), *Sztuka i poznanie*, tłum. A. Nowak [w:] *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), t. 2, Kraków.
- Hauser A. (1970), *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa.
- Kant I. (1986), *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałeczki, Warszawa.
- Łotman J.M. (1969) *O znaczeniach we wtórnych systemach modulujących*, „Pamiętnik Literacki” 60 (1), s. 274–293.
- Nietzsche F. (1991), *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Gdynia.
- Okudźawa B. (1984), *Zamek nadziei*, tłum. W. Dąbrowski *et al.*, Wrocław.
- Puzyna K. (1999), *Pojęcie Czystej Formy*, [w:] K. Puzyna, *Witkacy*, Warszawa.
- Steinhaus H. (2003), *Słownik racjonalny*, Wrocław.
- Twardowski J. (2001), *Jesteś*, [w:] J. Twardowski, *Przezroczyść*, Kraków.
- Walerich E. (2022), *Trwanie i utrwalanie*, Kęty.
- Witkiewicz S.I. (1977), *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I. (1974), *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I. (1995), *O artystycznym teatrze*, [w:] *Dziela zebrane*, t. 9. *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa.
- Wittgenstein L. (2000), *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa.
- Wydmuch M. (1982), *Franz Kafka*, Warszawa.