



JACEK ANDRZEJ ROSSAKIEWICZ

## **SZTUKA JAKO WOLNOŚĆ - O ZNACZENIU TEORII CZYSTEJ FORMY W MALARSTWIE, W ROZWOJU ŚWIADOMOŚCI ESTETYCZNEJ**

Niniejsza praca jest prezentacją nowego spojrzenia na dorobek teoretyczny Witkacego w zakresie malarstwa. Celem tej pracy jest przedstawienie tezy, że Witkiewicz zamknął niematerialistyczny etap teorii sztuki, a tym samym otworzył perspektywę dla teorii materialistycznej. Autor jest przekonany, że wyłącznie materialistyczna teoria oparta na analizie znaczenia form i ich kompozycji w dziele, może dać pełny obraz rozwoju sztuki, a tym samym być podstawą dla krytyki artystycznej. Krytyka Teorii Czystej Formy, przeprowadzona z tego punktu widzenia, rozjaśnia wiele istotnych problemów ważkich dla materialistycznej teorii ujmującej sztukę jako wolność.

Zacniemy od cytatu z głównego dzieła teoretycznego Stanisława Ignacego Witkiewicza: *"Celem niniejszej pracy jest stworzenie takiego systemu pojęć, który by umożliwił porozumienie się między artystami a krytykami z jednej strony, a krytykami a publicznością z drugiej, na czym oczywiście mogliby skorzystać i artyści i publiczność. Nie ma sfery, w której zamieszanie pojęć byłoby bardziej jadowitym, jak sfera krytyki malarskiej. Nieokreśloność istoty sztuki w ogóle, względność wszystkich pojęć, brak obiektywnych kryteriów użyteczności*

doprowadza do tego męczącego chaosu, który cechuje wszystkie rozmowy o sztuce i wszystko, co się o niej pisze".

Tak pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz w przedmowie do swojej pracy *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Zamierzeniem Witkacego było stworzenie ogólnej teorii sztuki, która odpowiadałaby na aktualne zapotrzebowanie społeczne. Już w intencjach napisania *Nowych form w malarstwie...* zawarte są najistotniejsze postulaty dotyczące ogólnej teorii sztuki. Powinna ona stwarzać płaszczyznę porozumienia dla artystów, krytyków i publiczności, być teoretyczną podstawą wszelkiej krytyki artystycznej, mającej na celu upowszechnienie kultury i sztuki. Witkacy zmierzał do poprawy niezadowolającego stanu ówczesnej kultury, zlikwidowania rozdzwieniu pomiędzy artystami a publicznością. Pragnął, aby publiczność uczestniczyła w rewolucji formalnej sztuki, przeżywała ją lub przynajmniej była jej świadkiem. Propozycja Witkacego polegała na edukacji najszerzych rzesz społeczeństwa przez krytykę artystyczną opartą na ogólnej teorii sztuki. Swoje stanowisko przeciwstawił dopasowywaniu sztuki i twórczości do poziomu i gustów społeczeństwa. Dopasowywanie sztuki to rezygnacja z twórczości. Oznacza ono chęć utrwalenia zastanej sytuacji.

Rezygnacja z rozwoju sztuki a nawet przeciwdziałanie mu leży w interesie tych, którzy w zastanej sytuacji zajmują najwyższe stopnie hierarchii. Skuteczna za wszelką cenę obrona ich interesów jest zjawiskiem o negatywnym znaczeniu społecznym. Utrudniając rozwój sztuce, utrudniają tym samym rozwój nowej świadomości estetycznej społeczeństwa. Klęska Witkacego, niezrozumienie i programowe odrzucenie jego teorii było wyrazem zwyczajnego wstecznicstwa społecznego. To tak apodyktycznie sformułowane zdanie postaramy się udowodnić w niniejszej pracy. Nie oznacza to oczywiście, że dzisiaj teorię Witkacego należy przyjąć bezkrytycznie. Obecnie uwypukliły się jej braki, ale były one - jak wykażemy - konieczne. Generalnie teoria Witkacego była w swoim czasie najbardziej postępową estetyką.

Zacniemy od kluczowego problemu, który pojawia się przy omawianiu witkacowskiej *Teorii Czystej Formy*. A mianowicie: czy teoria ta jest ogólną teorią sztuki, czy programem? Należy określić wzajemne relacje malarstwa Witkacego i jego teorii. Zamieszanie w tej kwestii wydaje się całkowite, a sprawa ta nie była jasna także dla Witkacego. Pisząc swoją *Teorię Czystej Formy* Witkiewicz zamierzał stworzyć ogólną teorię sztuki: estetykę, tak jak robili to jego poprzednicy: wielu z filozofów. Jako ogólna teoria sztuki, estetyka Witkiewicza nie miała być programem jego twórczości. Jego malarstwo oczywiście mogło być jednym ze zjawisk opisywanych przez ogólną *Teorię Czystej Formy*, ale teoria ta dotyczyła twórczości wielu innych artystów, od czasów najdawniejszych po współczesne i przyszłe. Równocześnie pojawił się nowy typ teorii w sztuce: program. Program najczęściej odżegnywał się od jakichkolwiek związków z tradycją, nie miał za zadanie opisywać całokształtu zjawiska jakim była sztuka. W programie artyści prezentowali swoje cele, formowali zasady, które określać miały ich sztukę. Najczęściej całkowicie odrzucali tradycję. Ich określenia sztuki były

kreacyjne, nastawione na rozszerzanie zakresu sztuki. Niewiele miało to wspólnego z analityczną postawą Witkacego, który chciał dotrzeć do źródła twórczości i określić istotę sztuki. Polemiki Witkacego np. z futurystami były chybione w tym znaczeniu, że strony reprezentowały różne dziedziny. Ich twierdzenia nie były sprzeczne, ale komplementarne - tak jak postawy.

Nowy typ teorii - program - bardziej dynamiczny, nastawiony na ekspansję sztuki w nową rzeczywistość, a także będący poświadczeniem autonomii artystów, wyparł estetykę - tradycyjne poszukiwanie mądrości - i panował od początku XX w. do dzisiaj. Program zawsze proponował ludziom coś nowego, coś co stało lub stać miało, w całkowitej opozycji do tradycji i do nurtów poprzednich. Pomimo, że program swoim nastawieniem na bezwzględność odzwierciedlał naiwne wyobrażenie ludzi o postępie, jego funkcja była pozytywna. Uruchamiał dążenie do opanowania nowych środków wyrazu i zdobycia nowych dziedzin dla sztuki. Artyści wypróbowywali w praktyce swoje założenia i wyciągali z nich wnioski, które służyły do stawiania nowych pytań - formowania nowych programów - często już przez następne pokolenie. Była to burzliwa społeczna rewolucja w sztuce, sprawdzanie założeń estetyki poprzez materializację idei. Obecny zwrot w sztuce od konceptualizmu do malarstwa i obrazu jest zakończeniem tej rewolucji. Jednocześnie otwiera nową epokę w sztuce, epokę społecznej treści, (wrócimy do tego twierdzenia w dalszej części pracy). Ostatecznie możemy stwierdzić, że konsekwentny rozwój sztuki poprzez program spełnił ważną społecznie rolę, określił formalne granice sztuki, (zgodnie z *Teorią Czystej Formy*).

Witkacy nie zdawał sobie sprawy z roli programu, nie odróżniał nawet własnego stanowiska od teorii programowych. Prawdziwe nieporozumienie zaczęło się w momencie, kiedy estetykę Witkiewicza, krytycy mający zazwyczaj do czynienia z programami, także zaczęli traktować jak program. Wówczas twierdzenie teorii Witkiewicza o "*nieistotności treści i uczuć życiowych w sztuce*", przestawało być dla nich obiektywnym twierdzeniem estetyki - uzasadnionym przez fakt istnienia czysto formalnej sztuki np. kubizm, abstrakcja - a stawało się postulatem wprowadzenia "*bezsensu w sztuce*", który należało jak najszybciej zwalczyć. Taki ton krytyki niemalże „obowiązywał”. Niewielu badaczy uświadamiało sobie różnicę pomiędzy ogólną teorią sztuki a programem. Wystarczało to, że Witkacy malował, aby to, co pisał uznać za program. Tymczasem jego teoria była diagnozą ówczesnego! stanu malarstwa. Po epoce, w której panował naturalizm, stwierdzała odrodzenie malarstwa formalnego. Teoria Witkacego, jak każda teoria, była ograniczona, ale dawała jak na owe czasy najdoskonalsze odzwierciedlenie sytuacji w sztuce, w której rzeczywiście nie było "treści" (o czym będzie jeszcze mowa). Zamieszanie pogłębił jeszcze fakt, że niektórzy oponenti Witkacego walcząc z *Teorią Czystej Formy* zaczęli wyłącznie jego malarstwo, traktować jako uzasadnienie teorii, doszukując się w nim zgodności lub jej braku z teorią. Malarstwo Witkacego mogło być traktowane jako ilustracja teorii, ale nie tylko ono. Czystą Formą był cały nurt w malarstwie współczesnym od postimpresjonizmu, przez kubizm, fowizm, do abstrakcji, jako nurt wstępujący, zmierzający do likwidacji przedmiotu w obrazie, a później wiele kierunków odwołujących się do form świata zewnętrznego, ale nie zawierających

*społecznych treści*. Obecnie wielu malarzy tworzy obrazy w Czystej Formie choć przy wadliwej introspekcji, nieznamomości teorii Witkacego i całkowitym braku kryteriów w sztuce, mogą nawet nie zdawać sobie z tego sprawy. (Jak to jest możliwe opiszę w dalszej części pracy).

*Teoria Czystej Formy* pełniła rolę ogólnej estetyki, próbującej dotrzeć do istoty nowej sztuki i odkrywającej zasady w niej obowiązujące. Oczywiście ogólna estetyka także może pełnić rolę programu. Podlega wówczas sprawdzeniu. Takie znaczenie miało m.in. malarstwo Witkacego. Ale generalnie *Teoria Czystej Formy* była diagnozą ówczesnego stanu malarstwa, a nie programem. Cała epoka nastawiona była na programowość i to usprawiedliwia ówczesnych krytyków traktujących witkacowską estetykę jako program. Obecnie wraz z końcem rewolucji formalnej w sztuce zmniejsza się znaczenie programu. Odzyskuje prawa estetyka, tworząca całościowy obraz sztuki i jej miejsca w społeczeństwie.

Programowość *Teorii Czystej Formy*, zaistniała w pełni dopiero w jej zastosowaniu do teatru. Tutaj Witkacy był nowatorem, rozszerzał dziedzinę teatru i dlatego, pomimo kontrowersyjności swojego stanowiska, osiągnął sukces. Nie powinno się jednak zapominać o tym, że *Teoria Czystej Formy* została stworzona na użytek malarstwa. Była ogólną teorią sztuki i miała pełnić doniosłą rolę w upowszechnianiu twórczości.

Ograniczenia tej teorii, widoczne są dzisiaj wyraźnie i nie pozwalają przyjąć jej bezkrytycznie. Teoria ta może służyć natomiast jako szkic przyszłej estetyki - koniecznego do przyjęcia systemu pojęć, opisującego twórczość artystyczną i całokształt zjawiska jakim jest sztuka - a szczególnie malarstwo.

Takie stanowisko teoretyczne nie jest próbą odebrania sztuce jej istoty: twórczości. Ono samo jest twórczością, a związek pomiędzy sztuką i teorią jest – jak pisał Witkiewicz - funkcjonalny.

Obecnie, tak silnie, jak chyba nigdy dotąd ujawniła się potrzeba stworzenia całościowego obrazu sztuki, który pomagałby w jej upowszechnieniu, tak samo jak w upowszechnieniu całościowego obrazu świata, będącego najskuteczniejszą obroną przed społeczną manipulacją.

Powrót awangardy do obrazu, nie jest potępieniem konceptualizmu, czy też innych nietradycyjnych dziedzin sztuki, które w znacznej części powstały, jako konieczna materializacja częściowych problemów estetyki. (Nawet jeżeli twórcy nie byli tego świadomi i przypisywali im inne drugorzędne znaczenia np.: protest przeciwko komercjalizacji.) Powrót do obrazu jest określeniem formalnej istoty malarstwa, a także zwrotem w kierunku jego upowszechnienia. Za malarstwem powinna podążać teoria i krytyka. Upowszechnianie sztuki to jej racja istnienia. Krytyka ma za zadanie przybliżyć szerokiej publiczności osiągnięcia twórców. Powinna być wnikliwa i rzetelna. Jednym z najważniejszych jej zadań jest prezentacja nowych trendów w sztuce. Programowe zwalczanie ich, tak jak było w przypadku teorii i malarstwa Witkacego, dezorganizuje orientację publiczności w sztuce współczesnej

i opóźnia rozwój świadomości estetycznej społeczeństwa. Efekty mogą być takie, że polska sztuka zamiast dążyć do twórczego wpływu na sztukę światową, zacznie zmierzać ku prowincjonalizmowi, z którego żadną siłą nie będzie można jej wydobyć.

Zanim przejdziemy do prezentacji *Teorii Czystej Formy* zajmiemy się krytyką poglądów Witkiewicza zawartych we wstępie filozoficznym do *Nowych form w malarstwie...* Przeprowadzimy je wyłącznie ze względu na potrzeby niniejszej analizy. Nie będzie to więc, pełna, wyczerpująca krytyka filozofii Witkacego, na którą nie ma tutaj miejsca. Postaramy się natomiast umiejscowić filozofię Witkacego w nurcie filozofii światowej.

Ogólnie możemy stwierdzić, że filozofia Witkacego była jedną z prób przezwyciężenia kryzysu ontologii, jaki nastąpił po idealizmie transcendentálním Kanta. Kant doprowadził do ostatecznych konsekwencji stanowisko Kartezjusza wyprowadzenia ontologii z teorii poznania. Kantowska „*rzecz sama w sobie*”: pozostawienie po stronie realnej (rzeczywistości), czegoś zupełnie nieokreślonego, było końcowym efektem stanowiska Kartezjusza, lapidarnie wyrażonego w maksymie „*myślę więc jestem*”. Oznaczało to całkowity upadek dotychczasowej, świeckiej ontologii, wprowadzanej właśnie z epistemologii. Zrodziła się potrzeba stworzenia nowej ontologii, opartej na innych przesłankach, w przeciwnym razie filozofia nadal ograniczałaby swoje znaczenie do uzasadniania dogmatycznej religii.

Nową świecką ontologią, opartą na refleksji o społeczeństwie i ludzkiej praktyce został wkrótce marksowski materializm, (bez względu na zasadność lub brak zasadności zawartych tam twierdzeń) I choć Marks niewiele uwagi poświęcał, tradycyjnie filozoficznym, zagadnieniom ontologicznym, koncentrował się na bardziej wówczas aktualnym programie polepszenia warunków ludzkiej egzystencji, to jednak jego filozofia zawiera w sobie zarys nowej ontologii, wyprowadzonej z pojęcia materii. Dzięki świadomości człowiek poznaje rzeczywistość, w świadomości zachodzi jej odzwierciedlenie. Twierdzenie o materialnym charakterze świadomości, nie oznacza jednostronnego, mechanistycznego determinowania świadomości przez byt, ale zakłada relację dialektycznej wzajemności. Realizacja wytworów świadomości jest wprowadzaniem zmian w rzeczywistości, tworzeniem bytu. Wartości etyczne i teorie estetyczne także mają "naturalną" genezę. Jest to warunkiem ich powstania. (Dzisiaj już dobrze wiadomo gdzie i z jakich powodów Marks się mylił, jego filozofia jednak odegrała w dziejach znaczącą rolę).

Zreformowane z punktu widzenia materializmu dialektycznego stanowisko Kartezjusza brzmi: jestem istotą myślącą, a kantowska "*rzecz sama w sobie*" zmienia funkcję ontologiczną na epistemologiczną. Jest negacją relacji tożsamości pomiędzy przedmiotem a jego odzwierciedleniem: realnie istniejący przedmiot nie jest jednocześnie swoim własnym odzwierciedleniem. Ten naturalny brak tożsamości nie oznacza jednak, iż nasza wiedza ma się nijako do świata.

Witkacy odrzucał stanowisko materialistyczne. W jego polemikach z wielu filozofami; przedstawicielami różnych kierunków brak odniesienia do myśli marksowskiej. Odmienny

charakter filozofii Marksa i jego praktyka rewolucyjna powodowały izolację jego myśli wśród filozofów. Często w ogóle odmawiano jej charakteru filozofii. Konstruowanie obrazu świata z punktu widzenia poznającego podmiotu było nadal tak silnie zakorzenione wśród filozofów, iż tylko tego typu refleksję uważano za filozofię.

Witkacy także wychodził z tego punktu widzenia, ale widział jego niewystarczalność. Zasadna była dla niego tradycyjnie pojmowana, ontologiczna rola poznającego podmiotu (świadomość autonomiczna), ale nie odmawiał racji istnienia także obiektywnej rzeczywistości. Ponieważ jednak zdawał sobie sprawę z tego, że *"istnienie jego jedno i tożsame jest ze sobą"* (St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, s. 5), swoje stanowisko słusznie określił mianem dualizmu. Nie znajdował sposobu na przewyżczenie tego dwoistego punktu wyjścia, jawił mu się on jako konieczny, więc właśnie z niego uczynił główną zasadę swojej filozofii. Odtąd dualizm punktu wyjścia Witkacego, który znalazł swoje filozoficzne odzwierciedlenie w pojęciu *dwoistości istnienia*, funkcjonował w jego filozofii jako niepodważalna zasada: Prawda Absolutna. Prawda Absolutna, czyli dwoistość istnienia stanowiła centralne pojęcie systemu. Mianem dwoistości Witkacy określał wiele cech rzeczywistości. Najważniejsze z nich ze względu na teorię sztuki to Czas i Przestrzeń, część i całość, ograniczoność i nieskończoność. Jedność tych „przeciwstawnych” par elementów, w której one zawsze występują, Witkacy określał mianem *Tajemnicy Istnienia*, ale było to tylko przeniesienie nierozwiązywalnego, a więc tajemniczego stosunku świadomości człowieka, spostrzeganej jako twór całkowicie autonomiczny, do obiektywnej rzeczywistości. Nie rozstrzygnięty problem tej relacji prowadził do skonstruowania obrazu świata, w którym wszechwładnie rządziła *Tajemnica Istnienia*. Tajemnicy tej nie można było wyjaśnić. Można ją było jedynie filozoficznie opisać, dochodząc do Prawdy Absolutnej, czyli do dualizmu. Wszelkie poznanie odnosiło się zawsze tylko do jednej ze stron dwoistości: do świadomego, autonomicznego "ja", albo do istniejącej poza świadomością rzeczywistości. Jako takie rozszerzało wyłącznie zakres *Tajemnicy Istnienia*. *"Systemy pojęć, uwzględniające jedną jedynie stronę dwoistości istnienia i starając się tą jedną stroną całość istnienia opisać, muszą być błędne. Systemy zaś, w których mniej lub więcej dokładnie określone zostaną granice tajemnicy, z uwzględnieniem dwoistości istnienia, będą wyrazami Prawdy Absolutnej, która jest jedna, ale może być, zależnie od ilości, wyboru i porządku implikacji pojęć i twierdzeń, mniej lub więcej doskonale wyrażona."* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 6).

Pojęcie *Tajemnicy Istnienia* miało w filozofii Witkacego taką właśnie, opisaną wyżej genezę, ale nie było to pojęcie jednoznaczne. Witkacy rozumiał pod nim wiele rzeczywistych tajemnic: pytanie o sens istnienia ludzkości i miejsca w niej pojedynczego człowieka, o strukturę wszechświata i materii. Istnienie sprzecznych elementów połączonych w jedność, lub poszczególnych zjawisk stanowiących całość, określał mianem *jedności w wielości*. To także było wyrazem *Tajemnicy Istnienia*. Pisał: *"Tajemnicą istnienia jest jedność w wielości i nieskończoność jego tak w małości, jak i w wielkości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego"*. (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 6).

Człowiek w filozofii Witkacego był istotą samotną - po pierwsze w świecie, jako autonomiczną świadomość - po drugie w społeczeństwie, jako wyłącznie jednostka. Czymś co ludzi łączyło było uczucie metafizyczne. Uczucie metafizyczne to *bezpośrednio dane poczucie jedności osobowości*. Bezpośrednio dane, oznaczało dane tak jak kolory i zapachy. Było to spontaniczne przeżycie, a nie intelektualna spekulacja. Pojawiało się u człowieka w jego relacjach ze światem. Można je było także osiągnąć przez scałkowanie dowolnych jakości (wielości) w jedność. Jedność w wielości to forma przejawiania się *Tajemnicy Istnienia*, a uczucia metafizyczne to sposób jej przeżywania wspólny dla wszystkich ludzi.

Na tym zakończymy tę szkicową krytykę wczesnych poglądów filozoficznych Witkiewicza. Później jego poglądy ewoluowały poprzez monadyzm biologiczny ku realizmowi. Konsekwentnie rozwinięte mogłyby doprowadzić Witkiewicza do materializmu dialektycznego, ale nigdy nie osiągnęły tego stadium. Warto wczytać się w jego filozofię, bowiem widać wówczas (historyczną) potrzebę przyjęcia założeń stanowiska materialistycznego. Materializm dialektyczny jako ontologia jest przewyżczeniem dualizmu ontologiczno-teoriopoznawczego. Jest "odwartościowaniem" *Tajemnicy Istnienia* poprzez odebranie jej charakteru Prawdy Absolutnej, *Tajemnica Istnienia* może wówczas zostać rozpisana na szereg pytań i problemów badawczych, z którymi ludzkość już się uporała lub może się upora. Materializm dialektyczny nie likwiduje tajemniczości, tylko nadaje jej właściwy wymiar.

Brak akceptacji poglądów filozoficznych Witkiewicza nie oznacza generalnego potępienia *Teorii Czystej Formy*. Należy uwzględnić negatywny wpływ jego filozofii na teorię sztuki, ale wartość teorii zależy także od innych czynników. Między innymi od zdolności opisywania konkretnej sfery, której dotyczy. Swoją teorię Witkacy opierał nie tylko na rozważaniach filozoficznych, ale także na własnych doświadczeniach: "*Wychodzimy bowiem przeważnie z introspekcji, opierając się na przypuszczeniu, że osobników czujących podobnie do nas znajdzie się pewna ilość, a nie czującym tak potrafimy może ukazać, zrazu niewdzięczne, drogi nowych przeżyć i doświadczeń.*" (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 16). To właśnie decyduje o znaczeniu *Teorii Czystej Formy*, stanowi drugi, materialistyczny punkt wyjścia. Efekty jego dociekań mogłyby mieć jeszcze większą wartość, gdyby Witkacy reprezentował materialistyczne stanowisko w filozofii. Ale nie było to łatwe, gdyż oprócz problemów epistemologicznych i ontologicznych, Marks poruszał problematykę społeczną i polityczną, a jego teorie na tym gruncie były błędne. Racja istnienia filozofii idealistycznej, a także dualizmu Witkacego polegała na tym, że materialny charakter świadomości człowieka, w myśli marksowskiej, bardziej miał charakter założenia, niż opisu. (Pełny opis był jedynie postulatem, który starali się zrealizować wybitni filozofowie współcześni, np. György Lukács we *Wprowadzeniu do ontologii bytu społecznego*).

Pomimo wszystkich ograniczeń estetyka Witkiewicza jest najdoskonalszą niematerialistyczną teorią sztuki. Zawiera w sobie wiele koniecznych twierdzeń teorii

materialistycznej. Obecnie przejdziemy do krytyki *Teorii Czystej Formy*, przedstawimy ją w dużym skrócie i postaramy się precyzyjnie określić jej znaczenie.

"Zasadniczą cechą dzieł sztuki jest jedność w wielości bez względu na to, jakie są elementy tej wielości i jakim sposobem osiągnięta jest ich jedność". (Nowe formy w malarstwie..., s. 10). Określenie dzieła sztuki w *Teorii Czystej Formy* wypływa z podstawowych założeń filozofii Witkacego. Dzieło sztuki jest zorganizowaną całością, jest konstrukcją dowolnych elementów stworzoną przez artystę pod wpływem silnego uczucia metafizycznego. Uczucie metafizyczne, czyli bezpośrednio dane poczucie jedności osobowości, przyczynia się do takiego zorganizowania elementów, że tworzą one konstrukcję jedności w wielości. Taka konstrukcja jest obiektywizacją jedności osobowości twórcy - jest dziełem sztuki.

Widz odbierając jedność w wielości zawartą w dziele sztuki sam doznaje głębokiego przeżycia estetycznego, tożsamego z uczuciem metafizycznym. Sam przeżywa jedność swojego "ja".

Stworzenie dzieła sztuki, czyli wyrażenie jedności w wielości jest celem samym w sobie, (ponieważ) jest możliwe tylko pod wpływem silnego uczucia metafizycznego.

W tak pojmowanym dziele sztuki treść i forma zostają utożsamione.

Treścią są stosunki form składowych, które tworzą najwyższą wartość jedności w wielości, będącą wyrazem *Tajemnicy Istnienia*. Witkacy pisał: "*forma dzieła sztuki jest jego jedyną treścią istotną - nie ma w nim formy i treści oddzielnej, stanowią one absolutną jedność.*" (Nowe formy w malarstwie..., s. 11).

Ontologiczne założenie dwoistości istnienia w filozofii Witkacego jako Czasu i Przestrzeni jest podstawą wyróżnienia przez Witkiewicza dwóch rodzajów Sztuki Czystej: malarstwa i muzyki. "*Żadne inne sztuki, prócz malarstwa i muzyki, nie posiadają swoistej mowy czystych elementów jakościowych, żadna z nich, w naszym stadium rozwoju, nie potrafi dać nam zobjektywizowanej konstrukcji czystych jakości, niezależnej od żadnej użyteczności ( ... ) oderwanej od naszej i innych osobowości*" (Nowe formy w malarstwie..., s. 16). Jakości czyste, określane przez Witkacego także jako proste, nierozkładalne na czynniki, to dźwięki i plamy barwne. Są to elementy Czystej Formy. Czysta Forma to konstrukcja tych elementów stanowiąca jedność w wielości. Treścią Sztuki Czystej jest Czysta Forma.

Witkacy stworzył uproszczony graficzny model, w celu opisanie zjawiska artystycznej twórczości. Model ten to cztery koncentryczne koła. Środek stanowią Uczucia metafizyczne, dalej umieszczone są uczucia życiowe, intelekt i ostatnie koło - sfera Czystej Formy. Dzieło sztuki zajmuje pewną powierzchnię na obwodzie ostatniego koła. Artysta to taki człowiek, którego silne uczucia metafizyczne - przeżywanie swojej odrębności (fala wychodząca ze wspólnego środka kół), doprowadzają do konieczności obiektywizacji poczucia jedności osobowości w konstrukcji jakości prostych (dzieło sztuki). Uczucia metafizyczne nie

"roztapiają się" w sferze uczuć życiowych, czy też rozważań intelektualnych, ale po polaryzacji w tych dwu dziedzinach psychiki człowieka (co jest konieczne i nieuniknione), zmuszają go do stworzenia dzieła sztuki, obiektywizacji jedności w wielości. Stworzenie dzieła sztuki. wymaga odpowiedniej proporcji tych czterech elementów. Niedobór lub przewaga jednego z nich może zniweczyć wrażenie estetyczne.

Dzieło sztuki jest konstrukcją realnie istniejącą. Dzięki temu jest bezpośrednim łącznikiem pomiędzy twórcą a odbiorcą. Widz może odebrać jedność w wielości zawartą w dziele i sam doznać głębokiego przeżycia metafizycznego: "*Może to brzmieć paradoksalnie, ale twierdzimy, że warunkiem głębokiego, estetycznego zadowolenia jest niemożność pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością.*" (*Nowe formy w malarstwie*, s. 16). "*Zasadniczym momentem głębszego estetycznego zadowolenia jest samo scałkowanie danej wielości w jedność; na tym polega ( ... ) zrozumienie danego dzieła sztuki*" (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 18). (Pozorną sprzeczność obu powyższych cytatów tłumaczą przy okazji omawiania kompozycji i napięć kierunkowych).

Zrozumienie dzieła sztuki przez widza mogło być w określonych przypadkach dokładnie takie jak zakładał autor dzieła. Zależało to od ilości elementów, ich charakteru i konstrukcji. W malarstwie tymi elementami były plamy barwne, stanowiły one materiał do twórczości. Charakter tych plam określony był przez wyobrażenia form świata zewnętrznego. Zaś rodzaj wyobrażeń warunkowały uczucia życiowe zaangażowane w procesie twórczym. Widzimy więc, że elementy tradycyjnie wiązane z treścią sztuki, pełniły doniosłą rolę w teorii Witkacego, bez nich było niemożliwe stworzenie dzieła sztuki, ale ich rola była ograniczona do procesu twórczego. W dziele sztuki były elementami koniecznym, ale nieistotnym. (Proszę zwrócić uwagę na ten moment gdyż tutaj właśnie Witkacy "wyrzuca" treść ze sztuki. Tutaj także można i trzeba tę treść wprowadzić, ale o tym jak to zrobić i jaka to może być treść piszę w dalszej części pracy). Dzięki temu twierdzeniu Witkacy mógł utrzymać tezę, że malarstwo jest Sztuką Czystą i formalny charakter całej teorii. Okrojona ze znaczenia rola uczuć życiowych i wyobrażeń świata zewnętrznego mieściła się całkowicie w jego koncepcji sztuki. Kształty świata zewnętrznego wyznaczały masom kompozycyjnym napięcia kierunkowe. Dzięki swojej naturalnej jednoznaczności ułatwiały takie scałkowanie danej wielości w jedność, jakie zakładał twórca. "Zadaniem artysty jest doprowadzenie nas to tego, abyśmy tę jedność danej wielości tak zrozumieli jak on tego pragnął" (*Nowe formy w malarstwie*, s. 18). Działo się to poprzez grupowanie poszczególnych elementów w większe masy kompozycyjne i nadawanie całości równowagi dynamicznej, którą zakładała kompozycja.

Ujęcie malarstwa przez Witkiewicza było najgłębszym uzasadnieniem sztuki abstrakcyjnej. Jakości proste; plamy barwne to właśnie materiał malarstwa abstrakcyjnego. Ale Witkacy zdawał sobie sprawę z ograniczeń abstrakcji. Doceniając rolę form świata zewnętrznego w malarstwie nie tyle nie nadążał za abstrakcjonistami, którzy skłaniali się ku eliminacji przedmiotu, co wyprzedzał ich teoretycznie. Stwierdzał nieistotność ich dążenia.

Trafnie scharakteryzował jego przewidywany koniec: „*Pomimo całej nieistotności przedmiotów wydaje się nam nie na miejscu programowe usuwanie takowych, ( ... ) Oprócz tego, że wszelka programowość wyklucza szczerłość, która jest najistotniejszym elementem wszelkiej twórczości, wykluczanie przedmiotów, np. figur, z kompozycji, pozbawia masy kształtów tego, co nazywamy napięciem kierunkowym. Oczywiście może być jeden, dwóch, trzech ludzi, którzy tego nie potrzebują i stworzyć mogą przy tym rzeczy genialne; chodzi nam tylko o programowość tego wyrzeczenia się, obdzieranie bowiem sztucznie pierwotnej wizji z cech prawdopodobieństwa do takich lub innych przedmiotów, musi być połączone z czysto rozumową robotą, co albo świadczy o niedostatecznej sile tej wizji, albo o nadmiarze pierwiastka intelektualnego u danego artysty. (...) Ostatecznie kierunek powyższy musi dojść do obmyślonej na zimno ornamentyki*”. (Nowe formy w malarstwie..., s. 79). Tą obmyśloną na zimno ornamentyką został wkrótce abstrakcjonizm geometryczny. Podpieranie abstrakcji malarskiej czymś skądinąd znanym: geometrią, było wyrazem słabnącej inwencji twórczej, początkiem upadku.

Zastrzeżenia wobec abstrakcjonizmu w sztuce były epizodem w polemikach Witkiewicza. Abstrakcja była dobitnym wyrazem przemian w sztuce. W większym stopniu niż malarstwo Witkacego była poświadczeniem formalnego charakteru ówczesnej sztuki. Społeczne znaczenie abstrakcji polegało na dosłownej materializacji w konkretnych dziełach, idei formalnego malarstwa. Witkacy nie rozumiał konieczności takiej materializacji, bowiem sam dobrze zdawał sobie sprawę z formalnego charakteru sztuki. Jednak dla upowszechnienia idei niezbędna jest jej materializacja, umożliwiającą społeczny odbiór.

Znacznie większe znaczenie miały dla Witkacego polemiki z naturalizmem, którego w ogóle nie uważał za sztukę. "Nie odmawiając użytkowego znaczenia naturalistycznemu malarstwu, wobec jeszcze niezupełnie udoskonalonej fotografii, możemy tylko stwierdzić, że nic ono nie ma wspólnego ze sztuką ( ... ), i że może ktoś być malarzem (i to dobrym), a nie być zupełnie artystą" (Nowe formy w malarstwie..., s. 34). Negatywny wpływ naturalizmu na sztukę, polegał wg Witkacego na tym, że artyści dążąc do wiernego oddania natury rezygnowali ze świadomości formy. Zamiast traktować naturę jako inspirację do tworzenia dzieł sztuki, w których główną rolę pełniłyby harmonie kolorystyczne, kompozycja i indywidualne "ujęcie formy", co mieściło się w ramach Czystej Formy, starali się wiernie odtworzyć naturę z całą jej przypadkowością i chaosem. Naturalizm prowadził do unifikacji "ujęcia formy", które niesłusznie stawało się wówczas "techniką", czyli zbiorem ogólnie obowiązujących zasad, "szeregiem sztuczek, mających imitować różnorodność materii świata zewnętrznego", zamiast być "sposobem oddzielania i łączenia form i kolorów właściwym danemu artyście, zdobytym przez niego w jego własnym zmaganiu się z materiałem" (Nowe formy w malarstwie..., s. 35). Witkacy podkreślał, że naturalistyczna iluzja zakłada sztukę, która zawsze będzie czymś niedoskonałym, czymś ze swej istoty wtórnym i odtwórczym. Naśladowanie natury jest konieczne jedynie w procesie nauki, ale później w sztuce jest rezygnacją z twórczości.

Twórczością jest przetwarzanie natury w autonomiczną formę dzieła Sztuki Czystej. Stopień tego przetworzenia jest inny u każdego artysty, ale można zauważyć też pewne trendy w ogólnym rozwoju sztuki. Dopóki forma dzieła sztuki nie odbiega zanadto od form świata widzialnego, dla niewykształconej artystycznie publiczności wszystko wydaje się zrozumiałe. W momencie kiedy dzieło dobiega znacznie od naturalizmu pojawiają się nieporozumienia dotyczące zasad twórczości, istoty sztuki, roli artysty w społeczeństwie. Można powiedzieć, że dopiero wówczas pojawia się twórczość. Twórczość jest zawsze naruszeniem istniejącego stanu rzeczy. Taka funkcja zawarta jest już w samej jej nazwie. Spór z naturalizmem był dla Witkacego sporem o istnienie sztuki i twórczości. Kryterium decydującym o tym, czy obraz można było uznać za dzieło sztuki, czy też nie, nie był stopień podobieństwa do przedmiotów świata realnego, ale *autonomiczna wartość kompozycji: jedność w wielości*. To tłumaczy fakt, że do Czystej Formy Witkacy zaliczał nie tylko obrazy Picassa, ale także Gauguina, Cezanne'a, Wyspiańskiego, Botticellego, czy Paola Ucello. Kryterium pomocniczym dla odróżnienia dzieł sztuki od wytworów malarstwa naturalistycznego była według Witkacego *płaskość*: "*poza wszelką jednością kompozycji, (...) jedynym kryterium do ocenienia, czy dane dzieło zbliża się do definicji dzieła Czystej Sztuki, jest w malarstwie jego płaskość*" (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 35). Płaskość miała zabezpieczać przed niwelującym wpływem perspektywy na kompozycję i harmonię kolorów (perspektywa powietrzna). Witkacy, podobnie jak Kandinsky, uwalniając się artystycznie i teoretycznie od niewolnictwa perspektywy, nie skazywał się na inne niewolnictwo: przywiązanie do płaszczyzny. Płaskość w jego ujęciu była pojęciem względnym, można było do niej dążyć lub pojawiała się ona samorzutnie. Efekt był wypadkową wielu sił towarzyszących twórcy w trakcie pracy. Obraz mógł zawierać nowe koncepcje przestrzeni. Tak np. Witkacy charakteryzuje przestrzeń kubistyczną: "*Może zająć wypadek, że dany artysta dla stworzenia kompozycji płaskiej może się posługiwać Czystą Formą w przestrzeni trójwymiarowej, jak geometra wykreślający posługuje się liniami pomocniczymi, i wtedy stworzona na płaszczyźnie konstrukcja będzie, albo zupełnie płaska, mimo udziału w jej powstaniu Czystej Formy rzeźbiarskiej, albo wejdzie w nią Czysta Forma bryły w postaci jej rzutu jako takiego. Zatrzymaliśmy się na tym przykładzie trochę dłużej, ponieważ do typu pierwszego zaliczają się według nas prace ostatniego (3) okresu Picassa, którego prywatne laboratorium odsłonięte w ten sposób w jego dziełach, dało powód do powstania szkoły kubistów, przy jednoczesnym fałszywym uogólnieniu czysto osobistych sposobów tworzenia konstrukcji do nowych praw, mających w ogóle kierować twórczością malarską*" (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 36).

Witkacy wyróżniał "*trzy główne elementy dzieła sztuki malarskiej, stanowiące w idealnym dziele jedność i będące czystymi abstrakcjami stworzonymi dla ułatwienia orientacji, a mianowicie: kompozycję, harmonię kolorów i element ujęcia formy, który [zwykle, lecz niesłusznie przyp. m. - J. R.] zaliczany bywa do tzw. techniki.*" (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 31). Każdemu z tych elementów poświęcił osobną część *Nowych form w malarstwie...*, w której zanalizował je dokładnie. Opis tych elementów to opis swoistego świata dzieł sztuki malarskiej, koniecznego do przyjęcia dla każdej estetyki.

W kompozycji, ze względu na ich znaczenie dla całości, wyróżniał formy główne, poboczne, szczegóły obu rodzajów tych form, oraz tło z jego szczegółami. Tematy kompozycyjne, to masy form łączące się ze sobą ze względu na kolor. W obrazie może być jeden temat główny lub więcej, aż do takiego związania tematów, że nie można ich rozdzielić (np. malarstwo Pollocka). Funkcję tematów kompozycyjnych a także rodzaje kompozycji: normalną i przewrotną tłumaczył Witkacy na przykładach zawartych w tablicach poglądowych, umieszczonych w tekście. Podobnie wyjaśniał rolę form świata widzialnego: *"Znaczenie mas pewnych i tematów zależy też do tego, którą z możliwych osi danej masy uważamy za główną: z którego do którego miejsca pojmujemy kierunek, w którym jest zwrócona, lub też które jej miejsce uważamy za początek lub koniec. Jest to element, który nazwiemy napięciem kierunkowym danej masy: jest on zależny od charakteru całej masy i jej szczegółów, które zmuszają nas do wodzenia po niej wzrokiem w określonym kierunku lub pojmowania jej jako nieruchomej, lecz jakby idącej np. z lewej strony ku prawej, albo w dół lub w górę. Dlatego to figury odgrywają w kompozycjach tak ważną rolę, że masy, które je przypominają, od razu sugestionują nam swoje napięcie kierunkowe w sposób jednoznaczny".* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 50). *"Przewrotnym napięciem kierunkowym będziemy nazywali takie, które, wprowadzają rozbieżność w grupowaniu się mas, jest mimo to elementem zjednoczenia całości"* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 50). Przykłady dotyczące obu cytowanych fragmentów znaleźć można na tablicach umieszczonych w tekście *Nowych form w malarstwie....* Są one namacalnym przykładem tego, że wrażenia estetyczne mają swoją logikę i że można je zrozumieć. (Pojawia się konieczność wprowadzenia pojęcia *wzroku malarskiego*, analogicznie do pojęcia *słuchu muzycznego*.) Faktem jest natomiast, że nie sposób narzucić komuś *pojęciowo* konieczności uznania takiego właśnie a nie innego sposobu rozumienia całości kompozycji za piękno. Wartości estetyczne istnieją dla człowieka tylko za jego zgodą. Realizują się tylko przy *zachowaniu ludzkiej autonomii*. Nikt nikogo nie może zmusić do zachwytu nad dziełem. Zachwyt innych ludzi może być wskazówką dla odbiorcy i udzielić mu się, ale musi być szczerzy. Natomiast konformistycznie deklarowanych pochwał uznawanego dzieła sztuki, nie można utożsamiać z przeżyciem estetycznym.

Nie będziemy szczegółowo opisywać roli koloru w obrazie, jego związku z kompozycją, rodzaju harmonii kolorystycznych: naturalnych i przewrotnych, które to problemy porusza Witkacy w 3 rozdziale III-ej części *Nowych form w malarstwie....* Zainteresowanych odsyłamy wprost do oryginału, gdzie zawartych jest wiele przykładów. Opis ich, najlepiej świadczy o absolutnym *wzroku malarskim* Witkacego, którego dał zresztą dowód w wielu obrazach i portretach. Niektórzy krytycy odmawiają mu tego *wzroku*, nic na to poradzić nie można. Jeżeli ktoś sam sobie odbiera estetyczną przyjemność podziwiania malarstwa Witkacego, to żadna siła go do tego nie zmusi. Jedną rzeczą jaką można zrobić dla tych ludzi, to pokazać im na własnym przykładzie, że obrazami Witkacego zachwycać się można.

Trzeci element dzieła sztuki malarskiej rozpatrywany przez Witkacego to *ujęcie formy*, czyli właściwy danemu artyście sposób nakładania farby na płótno: łączenia i oddzielania

form i kolorów, zdobyty przez niego we własnym zmaganiu się z materiałem, czyli w dążeniu do oddania wizji malarskiej środkami formalnymi. Określenie to dotyczy stworzonego już obrazu. Umiejętności artysty możemy określić mianem indywidualnego warsztatu. Zaś technika malarska to rodzaj farb używanych przez artystę, środków do ich rozpuszczania, rodzaje gruntów i podłoża. Witkacy słusznie protestował przeciwko włączaniu *ujęcia formy* do techniki, co najczęściej sugerowało konieczność takiego a nie innego sposobu ujęcia formy. Dotyczyło to zwłaszcza malarstwa naturalistycznego, w którym funkcjonowały określone sposoby odtwarzania natury i które przyszli adepci sztuki mieli zgłębiać po to, aby zostać artystami. Taka postawa prowadziła do braku autentyzmu, niepotrzebnego przymusu w sztuce, a w efekcie do braku ekspresji na obrazie. Witkacy oprócz własnych przemyśleń, obserwował indywidualizację elementu ujęcia formy: od Van Gogha, który czasami wyciskał farbę z tuby prosto na płótno, do Picassa, którego ujęcie formy *"jest tylko w swej dyskrecji i prostocie bezpretensjonalnym zamazaniem płaszczyzn"* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 68). Różnorodność *ujęcia formy* była najbardziej dobitnym przykładem indywidualizacji sztuki. Dzisiaj nie powinien razić postulat, żeby pojęcie to wprowadzić na stałe do krytyki artystycznej, podobnie jak twierdzenia dotyczące kompozycji i koloru. Są one pełnym i mającym ogólne znaczenie opisem formy dzieła sztuki malarskiej, jego struktury.

Witkacy obserwował zjawisko, które nazwał *"nienasyceciem formą"* i które prowadziło do perwersji w sztuce. Przez perwersję artystyczną rozumiał *"składanie całości z elementów samych w sobie nieprzyjemnych i przewagę ich w danym dziele ( ... ) 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."* (St. I. Witkiewicz, *O czystej formie*). *"... w dysharmonii kolorów i nierównowadze kompozycji możemy widzieć to, co nazwaliśmy zjawiskami artystycznie przewrotnymi, które można określić ogólnie jako tworzenie z nieprzyjemnych, oddzielnie wziętych elementów jako takich, konstrukcji artystycznie jednolitych i jako takich koniecznych w tej właśnie przewrotności."* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 83).

Perwersja artystyczna była ówczasie (według Witkacego) elementem koniecznym, warunkiem istnienia sztuki. Artysta mógł stworzyć dzieło wyłącznie pod wpływem silnego przeżycia, które znajdowało wyraz w formach coraz to nowych. *"Sztuka nie może się zahamować w swej zmienności"* (St. I. Witkiewicz, *O istocie malarstwa*). Ciągły rozwój formalny, którego nieuchronność zakładała Teoria Czystej Formy, prowadził do perwersji, a w efekcie do upadku sztuki. *"Ograniczoność środków działania jest tak nieomal istotnym prawem sfery sztuki, jak prawo ciężenia, (...) Musi ono doprowadzić do zupełnego wyczerpania wszystkich możliwości, do powtarzania dawnych stylów, do wymuszonej prostoty, na tle prawa ograniczoności rządzącego wszechwładnie w istnieniu."* (St. I. Witkiewicz, *O istocie malarstwa*). Była to tylko jedna z przyczyn nieuchronnego upadku sztuki, który przepowiadał Witkacy. Inne przyczyny wiązały się przede wszystkim z zanikiem

uczuć metafizycznych w związku z rozwojem (demokratyzacją) społeczeństwa, ale analiza tych problemów, bardzo ciekawych zresztą, przekracza dziedzinę niniejszej pracy.

Pozostaje problem kryteriów oceny dzieł sztuki jakie sformułowane zostały w *Teorii Czystej Formy*. Kryteria te najkrócej określone, to kryteria dobrego rysunku i dobrego obrazu. W pierwszej kwestii Witkacy określił dwie definicje. Pierwsza dotyczyła rysunku naturalistycznego: *"rzecz dana jest dobrze narysowana, jeżeli rysunek odpowiada rzutowi tej rzeczy w trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę z uwzględnieniem perspektywy."* Druga definicja wychodząca ze stanowiska Czystej Formy brzmiała: *"dobry rysunek jest wtedy w obrazie, kiedy artysta, który go stworzył, jest zadowolony i ma czyste sumienie."* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 83-84). Ta druga definicja może się wydawać paradoksalna, nie precyzuje bowiem "obiektywnych" kryteriów, ale właśnie w sztuce takich kryteriów nie ma. Wartości estetyczne istnieją tylko subiektywnie. Chcąc określić dobry rysunek odwołuje się Witkacy do wartości etycznych, które są w większym stopniu "naturalne" niż wartości estetyczne. "Czyste sumienie" odnosi się do uczciwości człowieka przed samym sobą, do poczucia tego, czy to co zrobił było szczere, czy było wyrazem autentycznego wzruszenia i konieczności w nim zawartej, czy też tylko zimną spekulacją. Uczuciowość i zaangażowanie to też kryteria etyczne. Zadowolenie to naturalna reakcja na pomyślnie uwieńczenie podjętego trudu. Trudu związanego z urzeczywistnieniem wizji, bowiem *"każdy artysta musi dobrze rysować, to znaczy musi umieć zrobić to, co chce, a nie to co mu samo przypadkowo wyjdzie."* (*Nowe formy w malarstwie*, s. 85).

Zdolność oddania wizji malarskiej, a także autentyzm w operowaniu środkami formalnymi prowadzi do tego, że dzieło emanuje swoją siłą, siłą uczuć metafizycznych w nim zawartych. Dlatego sprawdzianem dla dobrego obrazu jest reakcja odbiorcy: *"Dobry obraz jest to obraz, który choćby w jednym człowieku obudzi metafizyczne uczucie przez swoją Czystą Formę. Jest to niestety jedyna możliwa definicja."* (*Nowe formy w malarstwie...*, s. 88). Na tym zakończmy to krótkie przedstawienie teorii Witkiewicza. Zainteresowanych odsyłamy do oryginału, w którym oprócz też zawartych w niniejszym opracowaniu, znajduje się wiele przykładów i który aż kipi od polemicznego charakteru rozważań. Witkacy miał "umysł drapieżny" i wiele osób nie mogło mu tego wybaczyć, ale dzisiaj nie musi nas zrażać apodyktyczny ton jego wypowiedzi. Witkacy miał wiele racji, a nowatorski i doniosły charakter tych racji - jak to wykażemy poniżej - w pełni usprawiedliwiał taki rodzaj wypowiedzi.

Pierwsze co uderza w teorii Witkacego to nieobecność w niej tradycyjnie pojętej "treści". Już sama nazwa; *Teoria Czystej Formy*, zakładała brak takiej treści i prowokowała zarzuty tego typu. Zarzuty te były całkowicie uzasadnione, bowiem *Teoria Czystej Formy* powstała właśnie jako zaprzeczenie tradycyjnej estetyki i jej tezy o prymacie treści w sztuce. Takie zadanie świadomie postawił sobie Witkacy i takie znaczenie w obiektywnym rozwoju estetyki, teoria ta miała. To, że nie zyskała powszechnej aprobaty u współczesnych, nie oznacza, że nie była zjawiskiem doniosłym. Świadczy to raczej, o niskim stopniu

przenikliwości reprezentantów ówczesnej kultury i o słabo wykształconej świadomości estetycznej ogółu. Na usprawiedliwienie wielu krytyków *Teorii Czystej Formy*, można powiedzieć tylko tyle, że jej nowatorskie tezy miały charakter "przełomu kopernikańskiego" w estetyce: były antytezą dla tez tradycyjnej estetyki. Ale z kolei brakiem usprawiedliwienia będzie stwierdzenie, że właśnie estetyka Witkacego, najlepiej odzwierciedlała nowoczesny nurt sztuki.

Witkacy wyprzedził o siedemdziesiąt lat świadomość estetyczną polskiego społeczeństwa i nadal będzie nieosiągalny, o ile ludzie nie będą chcieli poznać jego teorii. Lekceważenie *Teorii Czystej Formy* nie jest jej pojęciowym przewyższeniem, a brak upowszechnienia może się przyczynić jedynie do tego, że teoria ta przyswojona przez jednostki, będzie funkcjonowała w społeczeństwie jako "wiedza tajemna", zamiast służyć jak najszerzej liczbie ludzi. Po tych gołosłownych zachwytach przejdziemy do udowodnienia powyższych tez.

Kwestią najważniejszą jest analiza opozycji treść-forma w dziele sztuki. Rozróżnienie to zostało odziedziczone po tradycyjnej estetyce, a obecnie jest już abstrakcyjne. Rozróżnienie to ma charakter historyczny, a jego genetyczny rodowód sięga początków podziału pracy. Pojawiło się wraz z przejściem ludzkości ze wspólnoty pierwotnej do feudalizmu, czyli do społeczeństwa klasowego. Wówczas to po raz pierwszy zaistniał mecenas, który stworzył rzeczywisty, obiektywnie istniejący podział w sztuce na treść i formę. O sztuce decydował mecenas, czyli przedstawiciel klasy rządzącej; władca lub duchowny, który dostarczał idei, reprezentował "treść" w sztuce i miał środki na realizację dzieła. Artysta, (początkowo w ogóle nie występowało to określenie, artystami byli rzemieślnicy) reprezentował formę, czyli pracę. Mecenas dążył do tego, aby z punktu widzenia idei (treści) określić formę dzieła. Była ona wypadkową jego zaleceń i umiejętności rzemieślnika. Oczywiście w tego typu sytuacji społecznej, za istotę sztuki mogła być uważana tylko idea (treść), a jej konieczne, materialne odzwierciedlenie, było uważane za sprawę wtórną. Swoich wytworów artyści - rzemieślnicy nawet nie podpisywali. Sztuka była anonimowa. Prymat treści był oczywisty, jej religijny lub historyczny charakter (np: upamiętnienie wielkich bitew, wizerunki królów), był dla wszystkich zrozumiały i ogólnie nie zmieniał się przez wieki. Zmiany formalne dokonywały się powoli, bowiem generalnie obowiązywały pewne wzorce, do których należało się artystycznie zastosować. Wpływ na rozwój sztuki mieli artyści o silnej indywidualności twórczej, którzy potrafili zaproponować mecenasowi coś nowego, ale musiało to być przez niego zaakceptowane z punktu widzenia idei. W ten sposób sztuka rozwijała się w całkowitej "jedności treści i formy", choć oczywiście treść była uprzywilejowana, tak jak mecenas, natomiast forma i artyści podporządkowani, tak jak reszta społeczeństwa. Tego typu naturalną genezę miało w tradycyjnej, idealistycznej estetyce pojmowanie formy jako naczynia dla treści. Później sytuacja artystów poprawiła się, zyskali sobie względną autonomię, a zjawiska tego typu jak malarstwo Boscha, Bruegla, czy Goyi były pierwszymi przełomami nowego podejścia do sztuki. Ówczesnie stanowiły one jednak wyjątki i nie

mogą świadczyć o ogólnej sytuacji. Artyści dysponując pewną niezależnością, wciąż służyli klasie panującej.

Znaczący przełom w wyzwoleniu sztuki dokonał się dopiero pod koniec XIX w. i na początku XX w. Znalazło to swój wyraz w przewyżczeniu ograniczeń formalnych sztuki, a powstanie całkowicie formalnego malarstwa i jego społeczny sukces, były tego najlepszym przykładem. (Całkowite wyzwolenie artystów i sztuki może nastąpić tylko w ramach wyzwolenia całej ludzkości). Forma dzieła sztuki została uznana za autonomiczną wartość. Sukces malarstwa abstrakcyjnego - malarstwa, które nie zawierało społecznej treści poza ekspresją indywidualnie wyznawanych estetycznych wartości, jest tego namacalnym dowodem. *Teoria Czystej Formy* określała to zjawisko pojęciowo i była propozycją nowej, adekwatnej do sytuacji i możliwej do przyjęcia estetyki. Świadomość społeczna posiada jednak swoją bezwładność, a poglądy ludzi są często najtrwalszą zaporą. Siłę bezwładności świadomości społecznej Witkacy odczuł na sobie i nie ma znaczenia, że nie zwyciężył za życia. *"Miarą znaczenia danej jednostki mogą być również spory, prowadzone z nią lub o nią"*. Tak pisano o György Lukácsie, ale zdanie to można zastosować także do Witkacego.

Estetyka Witkacego wychodziła z pojęcia formy, tak jak dawne estetyki z pojęcia treści. Była odwróceniem sytuacji, przewrotem kopernikańskim w dosłownym tego słowa znaczeniu. Twierdziła, że nie treść a forma jest istotą sztuki, oraz że treści życiowe służą powstaniu całkowicie formalnego dzieła. Treść kręciła się dookoła formy, a nie odwrotnie: forma dookoła treści - jak to się działo w tradycyjnej estetyce.

Zerwanie z formą jako naczyniem dla treści nastąpiło w sztuce, w impresjonizmie. W malarstwie tym nieistotny był temat, a obrazy impresjonistyczne nie zawierają w sobie ogólnospołecznych treści. Impresjonistom chodziło wyłącznie o oddanie swojego wrażenia przy oglądaniu wycinka rzeczywistości. Wychodząc z odkryć fizjologii widzenia, chcieli stworzyć prawdziwie naturalistyczne malarstwo. Ich osiągnięcia doprowadziły nie tylko do wyeliminowania treści, ale także do rozbicia formy w malarstwie. Postimpresjoniści dążyli do odbudowania autonomicznej formy malarskiej. Malarstwo Gauguina i Van Gogha było osiągnięciem nowej, choć ciągle jeszcze nawiązującej do form naturalnych, autonomicznej formy. A w swej perfekcji było także zamknięciem tej drogi. Nowe perspektywy dla formalnego malarstwa otwierała sztuka Cezanne'a. Cezanne był w pełni świadomy nieistotności tematu w sztuce i wielokrotnie to podkreślał. Ze zderzenia jego osiągnięć w zakresie ujęcia formy i odkryć antropologów, którzy udostępnili Europie maski i rzeźby afrykańskie, powstał kubizm. Kubizm także był całkowicie formalnym kierunkiem w sztuce. Naśladownictwo sztuki prymitywnej nie było powrotem do jej magicznych treści, a tylko zauroczeniem jej formami, które na gruncie europejskim były objawieniem dla artystów. Kubizm prowadził do „odnaturalistycznienia” formy malarskiej. To samo znaczenie, ale realizowane w inny sposób, miały dokonania fowistów, którzy swoje poszukiwania opierali na kolorze. Wkrótce powstało malarstwo abstrakcyjne, które było ukoronowaniem drogi do całkowicie formalnego malarstwa. Wspólną cechą wymienionych nurtów była nieobecność

w ich dziełach społecznych treści. *Znaczenie społeczne miał rozwój formy, prowadzący do uświadomienia wartości wrażenia estetycznego wywoływanego przez formę dzieła sztuki.* Z tego właśnie zdawał sobie sprawę Witkacy i protestował kiedy pomijało się wartości formalne w krytyce na rzecz nieistotnych wówczas treści.

Witkacy w swojej estetyce w pełni dowartościował formę, która tradycyjnie w świadomości ludzi była - a często jest nadal - sprawą drugorzędną. Oczekiwał, że krytyka artystyczna zrozumie wagę problemu, ale generalnie stało się inaczej. Nie zmienia to faktu, że teoria Witkacego była najbardziej postępową estetyką w ówczesnym czasie. Witkacy uświadomił sobie formalną istotę sztuki już w momencie postimpresjonizmu. Kubizm był dla niego jej konkretnym potwierdzeniem: indywidualną koncepcją Picassa. Witkacy nie zdawał sobie sprawy z dialektycznej natury rozwoju zjawisk społecznych, dlatego nie rozumiał zasadności malarstwa abstrakcyjnego. Jednakże idea, aby zostać upowszechniona musi być zmaterializowana. Odwoływanie się jedynie do świadomości ludzi najczęściej jest bezskuteczne. Dopiero nowa rzeczywistość (nowy byt) zmienia świadomość ogółu społeczeństwa. Sukces malarstwa abstrakcyjnego to sukces czystej formy w sztuce. Publiczność przystosowała się do nowej sztuki, ale "nie chciała" zaakceptować jej czysto formalnego charakteru. Uniemożliwiała to odczuwana potrzeba treści w sztuce. Znalazło to wyraz w odrzuceniu *Teorii Czystej Formy* i w obstawaniu przy tradycyjnej estetyce. Pełne i dobrze wyartykułowane formy ludzkiej świadomości mają olbrzymią bezwładność i utrzymują się długo po przeminięciu zjawiska, którego były odzwierciedleniem. Faktem jest także, że nowa estetyka nie była jeszcze gotowa. Nie uwzględniała pojęcia treści w jej szerokim znaczeniu. (Teoria Czystej Formy to pierwszy szkic nowej estetyki).

Odrzucenie tradycyjnej estetyki i opanowanie treści stało się głęboko ukrytym, postulatem dalszego rozwoju sztuki. Artyści po opanowaniu formy musieli opanować sferę idei, aby w pełni wyzwolić sztukę. Ten etap w rewolucji formalnej często bywa określany mianem "antyszuki", ale jest to bardziej wyrazem negatywnego stosunku emocjonalnego do tej twórczości, niż zrozumieniem jej przyczyn i koniecznego charakteru. Narodziny wolności nigdy nie są czymś łatwym i przyjemnym.

W rewolucji formalnej, zostały poprzez ostateczne rozwinięcie i materializację idei w dziełach, sprawdzone założenia tradycyjnej estetyki. Skoro forma jest jedynie naczyniem dla treści, nie trzeba jej tworzyć - wystarczy znaleźć. Gotowy przedmiot wyjęty z kontekstu codzienności i umieszczony w galerii zostaje podniesiony do rangi dzieła sztuki. O jego artystycznym charakterze decyduje twórca, który go z punktu widzenia *własnej koncepcji* (dawna idea mecenas), za dzieło sztuki uważa.

Jest to samorozwiązanie się twórczości, sztuki i estetyki. Skoro wszystko może być dziełem sztuki, może być nim świat, także człowiek, (co miało już miejsce w galeriach). Jeżeli wszystko jest sztuką, to równie dobrze może wcale jej nie być. Do takiego wniosku prowadzą także doświadczenia konceptualizmu. Są one tam wyartykułowane w pełni, ale powszechna alienacja sztuki i artystów uniemożliwia im wyciągnięcie wniosków: "*Jeżeli ktoś nazwał coś*

*sztuką, to to nią jest*" - Donald Judd, " ... sztuka istnieje jedynie w sposób pojęciowy", *"Sztuka jest definicją sztuki"* - Joseph Kosuth.

Takie są konsekwencje obstawania przy tradycyjnej estetyce w społeczeństwie demokratycznym. Twórca z pozycji artysty-rzemieślnika, awansuje do poziomu mecenasa, ale zachowując jego estetykę, lekceważy formę, wówczas nie ma kto tworzyć dzieł sztuki. Konceptualizm jako "sztuka niemożliwa", był ostatnią materializacją estetycznego twierdzenia o primacie treści w sztuce. Rewolucja formalna doprowadziła do konieczności uznania istotności, materialnej formy dzieła sztuki. Z cenę istnienia sztuki! W przeciwnym razie sztuka mogłaby istnieć tylko pojęciowo, jak np. filozofia. Dlatego Kosuth ostrzegał przed *"samorozwiązaniem się sztuki jako filozofii"*. Konceptualizm rzeczywiście oddzielił mity od prawdy, ale prawda jest taka, że istota dzieła sztuki zwarta jest w jego formie. Konceptualiści nieświadomie udowodnili to twierdzenie, tak samo jak "opanowali" dziedzinę idei, treścią w sztuce była jej koncepcja - jest to oczywiście pozorna treść, ale w konceptualizmie, rzeczywiście pełniła rolę idei dawnego mecenasa. Taka "treść" była w sztuce zjawiskiem przejściowym; była konieczna jedynie jako zasygnalizowanie, że artyści wyzwolili także ten obszar i zdobyli go dla siebie. Obecnie konieczne jest przewyższenie tej "treści" wówczas będzie mogła się pojawić rzeczywista treść zawarta *przez artystę* w dziele sztuki i odnosząca się do społecznej rzeczywistości. Zostanie odbudowane znaczenie sztuki w życiu społeczeństwa.

Sztuka to wartość estetyczna zawarta w materialnych, istniejących poprzez swoją konieczną, autonomiczną formę, dziełach sztuki. Powrót artystów awangardy (transawangarda) do obrazu, jest materializacją tego zjawiska w rzeczywistości. Jest jednocześnie początkiem rzeczywistej treści w sztuce.

Witkacy zdawał sobie sprawę z tego, że forma dzieła sztuki jest tym, co rzeczywiście, materialnie istnieje i co wyznacza swoistość świata dzieła sztuki. W czym zawarta jest wartość estetyczna. Widz odbierając sztukę doznaje wzruszenia estetycznego, właśnie dzięki formie. Może sobie nawet z tego nie zdawać sprawy, przy braku właściwej introspekcji, ale to z czym ma kontakt to forma. Nie poznaje myśli ani uczuć twórcy, poznaje tylko ich materialne odzwierciedlenie, oczywiście, o ile obraz był malowany pod wpływem wzruszenia.

Witkacy nie uznawał istnienia treści w dziele sztuki, ale było to tylko "idealizacją" cech ówczesnej sztuki, bardziej wynikało z jej charakteru, niż było błędem Witkacego. Nie oznacza to, że treści w dziele sztuki nie ma i być nie może.

Teoria Witkacego była antytezą koncepcji formy jako naczynia dla treści. Stąd wynikał jej radykalny charakter, ale także ograniczone znaczenie. Obecnie współczesna ogólna teoria sztuki musi dokonać syntezy: połączyć tezę o istnieniu treści w sztuce, bez odwoływania się do odwartościowania formy (tradycyjna estetyka), z antytezą o primacie formy w dziele sztuki: wyeliminowanie treści z dzieła sztuki w sferę twórczych przeżyć artysty (*Teoria Czystej*

*Formy*). Jest to konieczne, bowiem materialnie istniejąca i działająca na ludzi poprzez formę sztuka, zawiera coraz częściej w dziełach społeczne treści. Warunkiem istnienia treści w sztuce jest jej społeczność, czyli realizm. Każda inna treść prowadzi do stworzenia dzieła w Czystej Formie, nawet wbrew intencjom autora. Stąd czerpała swą zasadność *Teoria Czystej Formy* jako ogólna teoria sztuki. Obecnie rola społecznych treści w sztuce jest ważką i będzie wzrastać, nie może jednak negować (za cenę istnienia sztuki) wartości estetycznych zawartych w jedności formalnej dzieła.

Obecnie przejdziemy do omówienia ograniczeń obrazu sztuki zawartego w estetyce Witkacego z punktu widzenia założeń materialistycznej teorii sztuki. Braki estetyki Witkacego zawarte są w jej podstawach filozoficznych, które uniemożliwiły mu reformowanie teorii wraz z rozwojem sztuki. Wynikają także z braku metody, który skazywał Witkacego na przypadek w doborze materiału i określeniu punktu wyjścia. Obecnie teoria ta została częściowo zdezaktualizowana po prostu przez rozwój społeczeństwa i sztuki, o co trudno mieć pretensję do autora *Teorii Czystej Formy*. Nowe zjawiska w sztuce, między innymi pojawienie się w niej społecznych treści, domagają się artykulacji w ogólnej teorii.

Zacniemy od podstaw filozoficznych. Dualizm filozoficzny Witkacego zapożyczał wiele cech filozofii idealistycznej. Głosił istnienie Prawdy Absolutnej i określał ją jako ideał. Przyjęcie zasady ideału prowadziło Witkacego do stworzenia statycznego obrazu sztuki w estetyce: ideał musiał być trwały. Sztuka co najwyżej mogła zbliżać się do niego lub oddalać, a to groziło jej całkowitym upadkiem. Witkacy nie przyjmował możliwości zmian dotyczących ideału. Nie spostrzegał zmiennego charakteru istoty sztuki, jedynie zmienność form. Toteż ideał skonstruowany na podstawie ówczesnej sytuacji w sztuce, rozciągnięty był na przeszłość i przyszłość. Takie stanowisko było z gruntu niesłuszne, a dodatkowo uniemożliwiło Witkacemu reformowanie swojej estetyki w miarę rozwoju sztuki. Oczywiście niektóre tezy Witkiewicza, znalazły całkowite potwierdzenie w dalszym rozwoju sztuki, np. upadek malarstwa abstrakcyjnego, zwiększania roli perwersji w sztuce, rozwój i perwersja w zakresie *ujęcia formy* i w efekcie upadek znaczenia malarstwa formalnego. Ale teoria Witkacego nie tłumaczyła wprowadzenia treści do sztuki, które pojawiło się już przed i po II-iej wojnie światowej, a obecnie odgrywa coraz większą rolę.

Przyczyny nieobecności treści w estetyce Witkiewicza są dwojakie.

Po pierwsze filozoficzne: dualizm stanowiska ontologicznego Witkacego uniemożliwiał mu uznanie uczuć, czy też poglądów życiowych człowieka za ważką społecznie treść, a więc także treść sztuki. Uczucia życiowe są wynikiem relacji człowieka ze światem zewnętrznym. Poznanie natomiast zachodzi w świadomości, która jest według Witkacego tworem autonomicznym. Relacja obu tych sfer, jak pisaliśmy w charakterystyce poglądów filozoficznych Witkacego, była dla niego niejasna i stanowiła punkt wyjścia pojęcia *Tajemnicy Istnienia*. Nie było wg Witkacego żadnej pewności, czy treść świadomości dotyczy realnej rzeczywistości, więc tak rozumiana treść nie mogła być ważką społecznie. Sztuka mogła być wyłącznie formalnym wyrazem *Tajemnicy Istnienia*, ale nie mogła zawierać w sobie treści, ani

być przewyciężeniem tej tajemnicy. Tego samego typu ograniczenie można dostrzec w koncepcji reakcji widza na dzieło sztuki. Obraz, czyli materialnie istniejący przedmiot, część rzeczywistości, nie mógł w myśl estetyki Witkiewicza przekazywać konkretnej treści oglądającemu go człowiekowi, bowiem nie zachodziła relacja odpowiedniości pomiędzy świadomością a bytem materialnym. Człowiek mógł doznać uczucia metafizycznego, oglądając całościową konstrukcję obrazu: jedność w wielości, ale nie miał kontaktu z treściami zawartymi w dziele - ideami człowieka, który go namalował.

To co było niemożliwe z treścią w sztuce Witkacy realizował z jej formą. Widz mógł odebrać jedność formalną i zrozumieć ją, tak jak zakładał autor. Treść była dla nich obu nieosiągalna. Jest to oczywiście sprzeczność wynikająca z przyjętej filozofii, ale potwierdzona przez ówczesną sytuację w sztuce: niedojrzałość lub alienacja artystów.

Ograniczenia filozofii Witkacego były tylko jedną z przyczyn stworzenia całkowicie formalnej estetyki i to nie najważniejszą. Uzasadnienie filozoficzne *Teorii Czystej Formy* kreowało malarstwo jako Sztukę Czystą, bowiem taki właśnie ideał dla malarstwa został przez Witkacego wcześniej założony - w pewnym sensie na zasadzie przypadku. Stanowi to drugą przyczynę, zapewne bardziej ważką: *"Muszę przede wszystkim zaznaczyć, że wyznawcą Teorii Czystej Formy, byłem od 16-go roku życia. Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusji z moim Ojcem, który był przedstawicielem realizmu w malarstwie (...) Chodziło mi o przywrócenie malarstwu rangi sztuki, którą w epoce realizmu utraciło, o równouprawnienie go z muzyką, o której "wyższości" nad realistycznym malarstwem mówiło się wtedy między muzykami. Tu leży źródło mojej teorii."* (St. I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*). Motywacją do stworzenia *Teorii Czystej Formy* były emocje wywołane obserwacją wywyższania muzyki ponad malarstwo. Teoria ta wyrównywała "różnice" pomiędzy muzyką i malarstwem, likwidowała nieprzyjemne poczucie niższości, jakie - być może - odczuwał w młodości Witkacy. Jest to naturalny rodzaj motywacji i w niczym nie uwłacza zamierzeniu, które finalnie może mieć olbrzymie znaczenie społeczne. Chodzi natomiast o to, aby motywacyjne emocje towarzyszące pracy koncepcyjnej, nie niszczyły obiektywnej metody, nie zaburzały logicznego wyводу. Prowadzi to bowiem do fałszywych wniosków, do sprzeczności i w najlepszym wypadku do niezrozumienia treści przez czytelników. Gdyby Witkacy nie ulegał zbytnio pragnieniu, aby uczynić malarstwo Sztuką Czystą, musiałby zadać sobie pytanie, czy wprowadzanie form świata zewnętrznego, może w ogólnej teorii sztuki, pełnić rolę wyłącznie *wzbogacenia kompozycji*. Odwrócenie uwagi od znaczeń form, było jednak warunkiem zaangażowania się w opis ich funkcji formalnych w obrazie. Prowadziło to do *odkrycia* (a nie arbitralnej kreacji, jak było zazwyczaj w programach artystycznych) *formalnych prawidłowości* zawartych w dziele sztuki i w *jego konstrukcji* - do stworzenia koncepcji Czystej Formy. Obecnie wprowadzając treść do estetyki i do obrazu, nie będziemy negować *prawidłowości Czystej Formy*, które są opisem *swoistego świata dzieła sztuki*, tylko pojmowanie malarstwa jako Sztuki Czystej.

Od momentu przesilenia się nurtu malarstwa formalnego w abstrakcji, wprowadzanie form świata zewnętrznego do obrazu jest wprowadzaniem do niego także znaczeń. Twierdzenie to jest zasadne jako twierdzenie ogólnej estetyki. Oczywiście malarz nie musi przywiązywać wagi do znaczeń form świata zewnętrznego, ale jest to wówczas jego indywidualna postawa o marginalnym znaczeniu. Nie przywiązywanie wagi do znaczeń form świata zewnętrznego umieszczanych na obrazie prowadzi artystę do malarstwa w Czystej Formie. Występuje wówczas sprzeczność pomiędzy intencją artysty, a obiektywnymi prawidłowościami w sztuce. Ale człowiek jest w stanie negocjować obiektywne prawidłowości. Władza wątpienia jest zdolnością typowo ludzką i oznacza naturalną niezależność świadomości. Jednak człowiek wątpiący w daną prawidłowość także jej podlega: na tym polegało nieporozumienie wokół malarstwa Witkacego.

### **Sztuka jako Wolność**

Przyjęcie materialistycznego stanowiska, wraz z jego określeniem genezy i funkcji świadomości, warunkuje twierdzenie o możliwości istnienia treści w życiu człowieka i w dziele sztuki. Wyjaśnia sposób w jaki człowiek zdobywa treść i w jaki może ją przekazać innym (także w dziele sztuki).

Twierdzenie o dialektycznym rozwoju zjawisk umożliwia przewyżczenie tezy o nienaruszalności ideału sztuki w estetyce Witkiewicza. Umożliwia wprowadzenie twierdzenia o istnieniu treści w dziełach sztuki do jego estetyki.

Treść jest odzwierciedleniem rzeczywistości, informacją o niej, efektem świadomości. Istnieje zawsze w swojej materialnej postaci - w formie, (choćby nawet była to energia procesów pobudzania i hamowania w mózgu człowieka). Treść nie jest nikomu wcześniej znana (tradycyjna estetyka), bowiem dokonuje się: powstaje w człowieku (artyście), który także - i tylko on - materializuje ją w dziele sztuki. Forma dzieła sztuki jest wówczas materialną postacią odzwierciedlenia rzeczywistości - i to w sposób dosłowny. Sztuka współczesna nie ma charakteru ilustracji wcześniej istniejących lub zlecanych przez mecenasa treści (tradycyjna estetyka). W szczątkowej postaci występuje to wyłącznie w sztuce użytkowej: ilustracji i plakacie. Dzisiejszy człowiek sam potrafi - można powiedzieć, że jest to jego obowiązek, od którego zależy jego człowieczeństwo - wyrobić sobie obraz świata, odtworzyć w świadomości relacje w nim zachodzące. Ciągłość tego procesu jest rzeczą możliwą i konieczną, bowiem świat się ciągle zmienia. Przekazywanie komuś obrazu świata zakłada autonomię i własną aktywność odbiorcy. Doktrynerstwo to utrata kontaktu ze zmienną rzeczywistością. Zdolność do samodzielnego budowania obrazu świata określa współczesny poziom rozwoju sił wytwórczych. Społeczeństwo zmierza ku *zbiorowości autonomicznych jednostek*, realizujących się we współpracy ze sobą i w tworzeniu nowego społecznego bytu.

Człowiek współczesny może przekazać zdobytą treść innym ludziom za pomocą środków formalnych: w przypadku malarza za pomocą obrazu. Może ją przekazać ponieważ jest to

treść realistyczna, odwołująca się do rzeczywistości (wspólnego bytu). Treść taka ma znaczenie społeczne, kiedy dotyczy tych problemów jednostki, w których zawarte są sprzeczności (problemy) całego społeczeństwa np. życie codzienne lub wydarzenia dotyczące ogółu. Ta indywidualna, autentycznie *przeżyta* treść, właśnie poprzez swój ładunek emocjonalny, domagający się odreagowania, *zmusza* artystę do jej obiektywizacji w realnie istniejącym dziele. Treść ta zawarta jest w formie dzieła sztuki.

Witkacy nie zdawał sobie nawet sprawy z tego, że dążąc do pełnej analizy formalnej malarstwa *stworzył podstawy nowego*, całkowicie materialistycznego ułożenia treści w *dziele sztuki*. Fakt, że odżegnywał się w ogóle od treści, nie zmienia niczego w logicznym rozwinięciu jego założeń, które prowadzą do nowego ukonstytuowania treści w estetyce i w dziele sztuki.

Zacznijmy od *filozoficznego* pojęcia czystej formy. Według Marksa czysta forma to "*negacja wszelkiej relatywności, wszelkiego odniesienia do innego bytu*". Według tej definicji malarstwem w czystej formie może być tylko malarstwo abstrakcyjne, bowiem właściwe malarstwu środki: jakości proste - plamy barwne, nie mogą odnosić się wówczas do jakiegokolwiek innego bytu - bez względu na to czy będą to przedmioty, postacie, czy geometria - zasadą organizacyjną takich form może być abstrakcyjna zasada estetyczna. Witkacemu to nie wystarczało, stwierdzał, że brak przedmiotów prowadzi do zubożenia kompozycji, która jest wówczas pozbawiona napięć kierunkowych sugerowanych przez jednoznacznie odbierane formy przedmiotów i postaci. Stwierdzał ponadto, że człowiek ma wrodzoną, naturalną intuicję dopatrywania się form świata zewnętrznego nawet w kształtach z założenia abstrakcyjnych. To jego zdaniem stwarzało konieczność i potrzebę wprowadzania form świata zewnętrznego. Takie stanowisko jest słuszne, ale prowadzi do zaprzeczenia twierdzenia, iż malarstwo jest Sztuką Czystą. Jeżeli zgodzimy się na formalną rolę wyobrażeń form świata zewnętrznego na obrazie - której potrzebę Witkacy doskonale rozumiał i za brak której krytykował abstrakcjonistów - nie sposób nie zgodzić się na ich rolę znaczeniową, która narzuca się automatycznie publiczności, nawet jeżeli twórca nie miał takich zamierzeń. (Zgodnie z naturalną intuicją, na którą Witkacy także się powoływał). Trzeba wówczas przyjąć do wiadomości, że obrazy zaczynają coś znaczyć. Pojawia się w nich treść. Odwołując się do "innego bytu" nie możemy bezkarnie brać wyłącznie jego form, a rezygnować ze znaczeń. Formy świata widzialnego pełnią na obrazie rolę nie tylko jednoznacznych napięć kierunkowych, ale także rolę form znaczących. *Forma znacząca* to forma nawiązująca do rzeczywistości i czerpiąca swoje znaczenie, właśnie z roli jaką tam pełni. Jest to źródło jednoznacznych treści w dziele sztuki. Zasadą organizacyjną takiego malarstwa są uczucia człowieka, powstające w nim w trakcie jego relacji ze społeczeństwem oraz wrażliwość estetyczna. Mamy wówczas do czynienia z jednością w wielości, ale elementami tej wielości są nie tylko formy abstrakcyjne, ale także znaczące. Jest to zgodne z twierdzeniem Witkacego, iż jedność w wielości jest zasadniczą cechą dzieł sztuki, "*bez względu na to, jakie są elementy tej wielości*".

Zachodzi wówczas rzeczywista jedność treści i formy w dziele sztuki!

W teorii Witkiewicza została określona wyłącznie jedność formalna. Jedność treści i formy jest zawarta w jedności formalnej. Wielką zasługą Witkacego jest to, że opisał prawidłowości określające tę jedność. Umożliwia ona wprowadzenie pojęcia treści do nowej estetyki i sposób jej rozumienia w *dziele sztuki* (a nie poza nim jak było dotychczas). Znaczenia są nową jakością w kompozycji. Wzbogacają możliwości kreacji jedności w wielości. Dostarczają inspiracji bardziej ważkiej niż (wyłącznie) kształty i kolory. Treść rozszerza zakres oddziaływania sztuki, ale jest możliwa tylko w przypadku kiedy twórca nie jest wyalienowany, bowiem forma, w której treść jest zawarta musi odwoływać się do form bytu społecznego, autentycznie przeżywanego przez artystę. Jednoznaczność określona jest przez społeczną rzeczywistość. Alienacja prowadzi do twórczości w Czystej Formie. Taki sam efekt uzyskuje twórca, który przeżywane treści obiektywizuje w formie hermetycznej. Jest to alienacja procesu komunikacji. Hermetyczność to nadawanie znaczeń formom, które obiektywnie (w społeczeństwie) ich nie mają. Znaczenie tych form jest zrozumiałe, najczęściej tylko dla ich twórcy. (Hermetyczność należy jednak odróżnić, od kształtowania nowego języka artystycznego) Jeżeli obraz jest szczerze przeżyty, ale jest nieczytelny, możemy go uznać za dzieło w Czystej Formie, bowiem jeżeli treść jest nieczytelna, z punktu widzenia zbiorowości jest nieistotna. Tak oto są możliwe obrazy w Czystej Formie i rzeczywiście jest ich wiele, choć artyści często sobie tego nie uświadamiają.

W momencie, kiedy wprowadzamy treść do estetyki, zostaje z niej wyeliminowane twierdzenie, że malarstwo jest Sztuką Czystą. Upada także ontologiczna konstrukcja Witkacego, wyprowadzająca czystość malarstwa z koncepcji Przestrzeni (jedna z dwu postaci dwoistości istnienia), ale właśnie to filozoficzne uzasadnienie było, jak już pisaliśmy wcześniej błędem Witkacego. Odpowiednikiem przestrzeni w sztuce bardziej może być rzeźba, niż malarstwo. Tak właśnie rozstrzygał ten problem Schelling w *Filozofii sztuki*). Chęć wyrównania różnic pomiędzy malarstwem i muzyką, była wyłącznie subiektywnym stanowiskiem Witkacego.

Określenie Czysta Forma to synonim *swoistego świata dzieła sztuki*, którym rządzi jedność w wielości. W momencie, kiedy jedność w wielości budujemy z form znaczących, pojęcie Czystej Formy musimy zastąpić pojęciem swoistości świata dzieł sztuki, chociaż *nie negujemy prawidłowości formalnych* opisanych przez Witkacego. Zrobimy tak, bowiem inaczej zachodziłaby sprzeczność pojęć: forma znacząca - czysta forma. Pojęcie swoistości świata dzieła sztuki, oparte na pojęciu jedności w wielości (a zapożyczone od Lukácsa), traktujemy po prostu jako *bardziej ogólne*. Tak zreformowaną estetykę Witkiewicza możemy nazwać Teorią Jedności w Wielości lub po prostu Teorią Sztuki. Jest to *uaktualnienie* estetyki Witkiewicza. Postępujemy zgodnie z twierdzeniem Witkacego o nieistotności rodzaju elementów użytych do stworzenia jedności w wielości. Czysta forma i sztuka czysta to wówczas szczegółowe kategorie, określające niektóre tylko dzieła sztuki. Przejście od *malarstwa w czystej formie do malarstwa jednoznacznych komunikatów*, malarstwa

opartego na formach znaczących, jest wówczas płynne i obejmuje cały zakres sztuki. Jest to krok w kierunku stworzenia całościowego obrazu sztuki!

Oprócz rozpoznania prymatu formy w ówczesnej sztuce, estetyka Witkacego trafnie umiejscawiała sztukę we wszystkich jej aspektach. Sztuka w koncepcji Witkacego, to zbiór materialnie istniejących dzieł. Istniejących poprzez swoją konieczną formę. Nie ma sztuki bez formy. Powrót do obrazu to powrót do materialnej, autonomicznej formy. Powrót do formy nie przypadkowej - w myśl estetyki Witkacego - ale intencjonalnej, tworzonej przez artystę realizującego swoje zamierzenie. Zamierzeniem artysty jest zaś *oddanie wizji malarskiej*, która mu się spontanicznie narzuca. Wizja ta wypływa z najistotniejszej dziedziny dla człowieka, z jego kontaktów ze światem zewnętrznym. Uczucie metafizyczne jako poczucie odrębności indywiduum od społeczeństwa *warunkuje przeżywanie kontaktu* jednostki ze społeczeństwem. Bez poczucia tożsamości - jedności osobowości - człowiek nie może w pełni przeżywać, ani uświadomić sobie swoich relacji ze światem zewnętrznym, może im tylko nieświadomie ulegać. Zdobyć i zachować wewnętrzną autonomię jest warunkiem poznania świata i społeczeństwa. Warunkiem umożliwiającym twórczy wpływ na otoczenie. Poczucie odrębności - jedności osobowości, to uwieńczenie procesu kształtowania się świadomości u człowieka. Określenie przez Witkacego poczucia jedności osobowości - uczuciem metafizycznym - było trafną intuicją, bowiem rzeczywiście, dopiero dzięki poczuciu swojej odrębności od reszty bytu, człowiek zdobywa swoje człowieczeństwo: możliwość kreacji siebie i rzeczywistości. *Potencjał twórczy umiejscowiony jest w autonomicznej jednostce.*

Jedność w mnogości to ogólne prawo określające tworzenie całości z elementów składowych. Dotyczy ono nie tylko sztuki, ale także innych dziedzin: techniki, światopoglądu, filozofii. Oznacza, iż wytwór nie jest zlepkiem przypadkowych elementów, złożonych bez określonej zasady, ale że jest *celową konstrukcją* stworzoną pod wpływem silnej potrzeby. Sztuka tym różni się od innych wytworów, że jedność w mnogości zawarta w dziele stworzona jest z *potrzeby serca*, a nie dla zaspokojenia wymogów użyteczności, jak np. technika czy ideologia. Obecnie wraz z wyzwaniem się ludzkości i samostanowieniem artystów, użyteczność w sztuce traci swój negatywny charakter, jaki miała w dobie, kiedy użytecznym było to, co służyło klasie panującej. Sprzeciw wobec postulatów użyteczności, jaki deklarowali np: moderniści (*sztuka dla sztuki*) miał właśnie taki charakter. Artyści nie byli wówczas jeszcze gotowi, aby zaproponować jakikolwiek program zmian społeczeństwa. Gotowość ta rosła wraz z ogólnym wzrostem poziomu sił twórczych społeczeństwa, np. surrealiści w swoim czasie, deklarowali poparcie dla partii komunistycznej. Obecnie rozpoczyna się w sztuce epoka społecznej treści: artyści na podstawie własnych doświadczeń z życia codziennego, sami występują z krytyką zastanej sytuacji. Jest to pełne przezwyciężenie alienacji. (Poczucia jedności osobowości nie należy utożsamiać z alienacją. Jest ono "bezpośrednio dane", jest warunkiem przeżywania kontaktu jednostki ze społeczeństwem. Dopiero ono stwarza możliwość alienacji lub zaangażowania.) Określając zło w swoich dziełach, poprzez materializację idei, artyści komunikują konieczność zmian

w rzeczywistości. To co nazwane szybciej może stać się przeszłością. Nowa świadomość domaga się realizacji w świecie (bycie, rzeczywistości). Świadomość to potencjalna twórczość. Dzieło będące materializacją idei jest nośnikiem potencjalnej energii twórczej.

Twierdzenie Witkiewicza, iż *"zadaniem artysty jest doprowadzenie nas do tego, abyśmy (...) jedność danej wielości tak zrozumieli, jak on tego pragnął"* jest postulatem pełnej komunikacji pomiędzy artystą i publicznością, od której artysta nie powinien się uchylać. Jest ono także uwieńczeniem schematu komunikacji w sztuce; artysta - dzieło - odbiorca, w którym komunikat może zostać odebrany zgodnie z intencją nadawcy. Dzieło tym samym realizuje się. Przyczyniając się do zmiany świadomości drugiego człowieka, przyczynia się do wprowadzenia zmian w rzeczywistości. Dlatego kryterium dobrego obrazu, jakie podaje Witkacy, to kryterium trafnego odbioru choćby przez jednego człowieka.

Jednoznaczność określeń jest możliwa tylko w przypadku, kiedy formy znaczące odwołują się od bytu społecznego, czyli od społecznej rzeczywistości, w której żyje zarówno autor jak i odbiorca. Treść dzieła sztuki może być zrozumiała tylko wtedy i właśnie dlatego, że określa wspólne doświadczenia autora i widza. Jest to treść realistyczna. Realizm treści jest warunkiem możliwości jej przekazania. Warunkiem jej istotności w dziele sztuki. Realistyczna treść wyznaczająca jednoznaczność i charakter form znaczących, częściowo likwiduje zjawisko nienasycenia formą, opisywane przez Witkacego. Wizja malarska jest jednością formalno-treściową, a znaczenie nadaje jej względną trwałość. Perwersja artystyczna może być traktowana, jako formalne określenie sytuacji człowieka w społeczeństwie, np. jego poniżenia (ekspresjonizm).

Jeżeli formy świata zewnętrznego umieszczone na obrazie nie odwołują się do społecznej rzeczywistości, ich znaczenie jest nieistotne - jest bowiem nieczytelne. Mogą wywoływać wówczas przeżycie emocjonalne - o ile powstały pod wpływem emocji. Treść jest w nich głęboko ukryta, najczęściej jest to treść podświadoma: metaforyczna. Od stopnia tej nieświadomości zależy to, czy dane dzieło będzie się bardziej zbliżało do czystej formy, czy do jednoznacznego komunikatu. W czystej formie, formy świata widzialnego są wyłącznie elementami porządkującymi kompozycję.

Malarstwo, w którym treść jest głęboko ukryta lub malarstwo w czystej formie, także posiada społeczną wartość. Decyduje szczerść przeżycia i doniosłość konstrukcji jedności w wielości. Czasami właśnie forma dzieła, jest tym, co określa jego rangę. Nowa autonomiczna forma jest przecuciem lub wyrazem zmian w społeczeństwie. Ważne jest jednak, aby prymat formy traktować jako zjawisko przejściowe, nie tracić z oczu postulatu życiowych treści w sztuce. Dopiero świadome odcięcie się od znaczeń, prowadzi do braku inspiracji, do wyjąłowania sztuki i w efekcie do zarzucenia praktyki twórczej. Na tym polegał dramat Witkacego - malarza, który walcząc o swoją teorię poświęcił malarstwo.

Sztuka ma swój swoisty świat. Światem tym jest jej forma i zależności pomiędzy formą a jej znaczeniami. Artysta nie może utracić kontaktu z żadną z tych dziedzin. Przedstawienie

najbardziej ważkiej treści, nie prowadzi do stworzenia dzieła sztuki, o ile jego forma nie będzie posiadała autonomicznej wartości. Treść musi zostać "roztopiona" w jedności formalnej dzieła sztuki, dopiero wówczas dzieło sztuki jak jedność formalno-treściowa dostarczy widzowi przeżycia estetycznego. Jeżeli ktoś ma coś bardzo ważnego do przekazania, ale nie jest artystą, czyli nie czuje formalnej jedności sztuki, lepiej aby komunikował się w inny sposób ze społeczeństwem, niż poprzez środki właściwe twórczości artystycznej. Prymat treści w sztuce to tendencyjność, a jak pisał Dostojewski; "*tendencyjność w sztuce jest wyrazem wsteczności społecznej*". Twierdzenie o możliwości treści w sztuce nie może być wykorzystywane do odwartościowania jego formy, prowadzi to bowiem do braku wartości estetycznej, która polega na wzajemnych zależnościach treści i formy, a nie na prostej relacji wynikania, jak w koncepcji *formy jako naczynia dla treści*. Estetyka Witkacego to opis jedności formalnej, jedność treści musi się do niej "stosować". Dialektyczny związek polega na tym, że to właśnie przeżywanie treści jest inspiracją do twórczości i wyznacza schemat kompozycyjny jedności formalnej. Forma dzieła sztuki to swoisty, autonomiczny świat, którym rządzą inne prawa niż w rzeczywistości - skąd pochodzi treść. Wartość estetyczna to przeżycie współistnienia tych dwu światów, wykreowanego przez artystę.

Aby przedstawić treść w obrazie trzeba przeżywać tę treść i umieć ją oddać w kolorze i kompozycji. Wówczas dopiero dzieło jako jedność treści i formy dostarczy widzowi silnego przeżycia estetycznego. Odgórne zalecenia dotyczące treści lub formy są w sztuce niemożliwe i bezużyteczne, prowadzą wyłącznie do nieporozumień: sprzeczność pomiędzy obecnym poziomem rozwoju sił wytwórczych, a zewnętrznym ulokowaniem ośrodka decyzji - taka była m.in. przyczyna upadku socrealizmu. Wrażenie estetyczne, jakiego dostarczyć może dzieło sztuki, zależy od rzeczywistego przeżywania problemów społecznych przez artystę. Malarstwo zawierające idee jest wyrazem troski i zaangażowania, wyrazem pozytywnej postawy twórczej zmierzającej do poprawy niezadowolającego stanu społeczeństwa. Treść w sztuce to jeden z sposobów komunikowania się ludzi między sobą. Sztuka jest wówczas wprowadzaniem zmian w świadomości człowieka, ale nie tylko poprzez treść (pogłębianie obrazu świata), także poprzez formę. Forma dzieła sztuki daje okazję człowiekowi przeżycia swojej wolności. Po pierwsze artyście, który od czasu formalnego wyzwolenia sztuki, może realizować dzieło w formie naturalnie z niego wypływającej - bez przytłaczającego wpływu zewnętrznej, wymuszonej koncepcji. Po drugie odbiorcy, który w przeżyciu takiej formy dzieła sztuki, może odnaleźć swoją indywidualność. (Nie chodzi tutaj o to, aby różnorodność formalną podnosić do rangi ideału lub celu w sztuce. Sztuka ma ważniejsze cele. Chodzi o to, że nikt nie może decydować za artystę w sprawach formy, bowiem uniemożliwia to osiągnięcie celu w sztuce: ekspresji dzieła poprzez jedność formalno-treściową.)

Wartość estetyczna realizuje się w człowieku tylko przy zachowaniu jego autonomii. *Przeżycie estetyczne jest dla człowieka przeżyciem swojej wolności* a zdolność do takich przeżyć poświadczeniem jego autonomii. Tak ujmowane przeżycie estetyczne

jest przesłanką traktowania *sztuki jako wolności*. Z tego powodu każdy totalitarny system stara się spętać sztukę, Apokalipsa indywiduum, którą opisywał Witkacy, rzeczywiście nastąpiła. Ten kto traktuje pesymizm Witkacego jego nieuzasadniony katastrofizm, ulega "przyjemnemu złudzeniu". Nazizm przed rozprawieniem się z Chryścjanami i Żydami, niszczył indywiduum, kulturę i sztukę. Potępiał malarstwo nowoczesne, niszczył jego dzieła, mordował twórców. Artystom nie posiadającym specjalnych uprawnień, zabraniał tworzenia dzieł pod karą śmierci lub obozu koncentracyjnego. Miało to zapewnić całkowitą kontrolę nad sztuką. To, że proces ten po wojnie uległ przesileniu, nie oznacza, że jego niebezpieczeństwo jest wszędzie zażegnane. Można wysunąć twierdzenie, że poziom wolności formalnej w sztuce jest wskaźnikiem poziomu wolności indywiduum w państwie. Wszelkie ograniczenia stawiane sztuce, bez względu na uzasadnienie, są wyrazem chęci podporządkowania sobie społeczeństwa przez grupę rządzącą. Wolność formalna, której rolę opisałem powyżej, nie jest sprzeczna z postulatem istnienia treści w sztuce. Treść w sztuce (obecnie) także istnieje wyłącznie na zasadzie autonomii człowieka. Jest uwarunkowana szczerością przeżycia i zaangażowaniem twórcy. Realizuje się w jedności formalnej dzieła.

Treść w obrazie wyznaczona jest przez znaczenia form i ich relacje w kompozycji całości z uwzględnieniem koloru. Innej treści w obrazie nie ma. Znaczenie form jest tym bardziej precyzyjne, im bardziej wyeksponowane są szczegóły, które sugerują jednoznaczność określeń. Formy znaczące, które właśnie poprzez swoją powszechność są łatwo rozpoznawalne w obrazie, stanowią najczęściej główne tematy kompozycyjne. Jest to naturalna tendencja malarza, bowiem właśnie z przeżywania kontaktów międzyludzkich rodzi się potrzeba stworzenia dzieła sztuki. Ponieważ to właśnie człowiek jest celem dzieła sztuki, w wielkiej sztuce zawsze umieszczone są postacie ludzkie. Zanalizujmy pewien abstrakcyjny przykład: na obrazie, w równej odległości od jego środka, po obu stronach umieszczamy po jednej postaci ludzkiej. Taki temat kompozycyjny wyznacza także ogólny schemat treści. Schemat ten możemy konkretyzować poprzez napięcia kierunkowe: postacie mogą być do siebie zwrócone przodem lub tyłem, ułożenie ciała może sugerować czy są nieruchome, czy też zbliżają się lub oddalają od siebie. Szczegóły tych głównych form: jednoznaczne formy znaczące nadają im konkretne treści: może to być wyobrażenie mężczyzny i kobiety, człowieka dorosłego i dziecka, milicjanta i księdza. Wzbogacenie kompozycji, układu napięć kierunkowych, prowadzi do jeszcze większej konkretyzacji treści. Postacie te mogą wchodzić ze sobą w różne akcje: mogą się dotykać, całować, bić, odpychać, lub wchodzić w relacje przy użyciu przedmiotów - drugorzędnych form znaczących. Wielkość form także wyznacza treść. Celowe zwiększanie jednej postaci prowadzi do określenia jej dominacji nad mniejszą. Jednakowe wymiary są materializacją idei równości. Kolor odgrywa w budowaniu jedności formalno-treściowej olbrzymią rolę. Polega ona nie tylko na przypisywaniu znaczenia danemu kolorowi, ale także na jego zdolności wyznaczania poszczególnych tematów kompozycyjnych. Jeżeli mamy trzy postacie i dwie z nich będą miały jednakowy kolor, a trzecia inny, to te dwie będziemy łączyć ze sobą i przeciwstawiać trzeciej. (Zakłada to konieczność nienaturalnego koloru, gdyż w innym przypadku, mielibyśmy do czynienia wyłącznie z przedstawieniem konfliktu ras). Treść zawarta jest także

w zróżnicowaniu ujęcia formy w danym obrazie. Jej kontrast w poszczególnych formach jest wydobywaniem form znaczących z tła. Rozwijany do pewnej granicy, służy wrażeniu pełni formalnej danego dzieła, które odzwierciedla pełnię przedstawionej treści. Pełnia treści, albo jedność treści, to treść która może funkcjonować w oderwaniu od dzieła, na zasadzie kompleksu znaczeń, jako całościowy pogląd (część światopoglądu). Jest to jedność w wielości zastosowana do treści - konstrukcja znaczeń - może być także wyartykułowana pojęciowo. Jedność treści właśnie poprzez swoją całościowość (pełnię) ułatwia odebranie i zrozumienie komunikatu; znacznie łatwiej z tła zmieszanego jest wyróżnić kształt pewnej całości niż kształt fragmentaryczny.

Treść rodzi się w podświadomości człowieka i dlatego wywołuje emocje, (człowiek ją przeżywa), ale naturalną konsekwencją przeżycia jest świadomość, która poprzedza lub towarzyszy pracy twórczej. Dzięki świadomości twórcy może zdecydować, czy to co go porusza „warte jest” dzieła sztuki, które ma w założeniu szeroki zasięg społeczny. Świadomość pozwala także artyście kontrolować znaczenia zawarte w spontanicznie przeżytej wizji malarskiej. Wówczas nie jest on skazany na przypadkowość znaczeń, jak w *automatyzmie psychicznym* (surrealizm), czy też, przy preferowaniu *treści podświadomych* (surrealizm, ekspresjonizm). Obecnie większe znaczenie ma konieczność społeczna uświadamiana sobie przez artystę, niż konieczność nieświadomości twórczej; która pełniła ogromną rolę w rewolucji formalnej, ponieważ służyła właśnie obaleniu tych zdezaktualizowanych, świadomych artykulacji (w tym tradycyjnej estetyki).

Treść jest wynikiem przeżywania życiowych sytuacji. Jest określaniem ich znaczeń i nadawaniem im adekwatnej formy. W obrazie jest wyrażona poprzez konstrukcję form znaczących. Ale tak jak artykulacja treści w życiu jest konstrukcją jedności w wielości, której elementami są pojęcia, tak na obrazie musi zostać zawarta w jedności formalnej - konstrukcji plam barwnych; właściwych dla sztuki elementów jedności w wielości. Dopiero taka podwójna jedność formalno-treściowa jest cechą dzieł sztuki i wyznacza wartość estetyczną. Treść przedstawiona bez jedności formalnej uniemożliwia wrażenie estetyczne. Jest zresztą często nieczytelna. Intelktualne kombinowanie form nie zawiera naturalnej energii, umożliwiającej scalenie ich w jedność, co zachodzi przy autentycznym przeżyciu (emocji opartej na poczuciu jedności osobowości). Konieczność emocji w sztuce zabezpiecza ją przed skostnieniem i doktrynerstwem. Ideologia w sztuce jest niemożliwa, tak jak propaganda. Ludzie reprezentujący obie te dziedziny chcieliby oczywiście wykorzystywać sztukę do swoich celów, ale sztuka właśnie poprzez swoją istotę uniemożliwia im to. Sztuka w ich rękach przestaje istnieć. Abstrakcyjnej wolności nie da się ujarzmić, ani wykorzystać niezgodnie z jej istotą.

Pozbawienie obrazu jednoznacznych form znaczących, (odwołujących się do realiów społeczeństwa), nawet przy nawiązywaniu do form świata zewnętrznego, prowadzi do malarstwa w Czystej Formie. Taka jest znakomita większość twórczości Picassa. Obrazy Picassa czerpały swoje znaczenie (oprócz rozszerzania dziedziny sztuki) z kontekstu

społecznego w jakim funkcjonowały, ale same w sobie nie zawierały treści, np. *Panny z Avignon*, *Guernica*. Nie można zachwycać się twórczością Picassa i jednocześnie negować *Teorię Czystej Formy*.

Formy znaczące wzbogacają kompozycję poprzez swoje treści. Kompozycja staje się obrazem. Witkacy dostrzegł rolę treści w dziele: "*Otóż cechą każdej Sztuki jest to, że dzieła jej stanowią pewnego rodzaju konstrukcje formalne, które w uniezależnieniu od wypełniających treści, a raczej poprzez te treści właśnie jako konieczne elementy całości, nadające poszczególnym częściom specjalne charaktery, działają na widza lub słuchacza bezpośrednio samą swą konstrukcyjnością.*" (St. I. Witkiewicz, *O istocie malarstwa*), ale nie mógł przebudować całej teorii; musiałby naruszyć jej podstawy, poza tym było na to *za wcześnie*.

Materializacja idei w dziele zakłada konieczność eksponowania form znaczących, a pomijania lub upraszczania reszty, koniecznych lecz nieistotnych form składowych. Prowadzi to do spotęgowania wrażenia treści a jednocześnie umożliwia konstruowanie jedności formalnej. Treść w życiu i w sztuce jest budowana poprzez eliminację wątków nieistotnych i podkreślanie momentów istotnych. György Lukács pisał: "*trzeba nieodzwrotnie z odzwierciedlanego estetycznie ukierunkowanego na intensywną totalność odbicia rzeczywistości odrzucić wszystkie przypadkowe, peryferyjne, ulotne związki (...) Dopiero wspólna gra tego podkreślenia i tego pomijania może sprawić, że z formalnie i treściowo izolowanego tworu estetycznego powstaje "świat" (...) powstaje system z momentów wyłącznie istotnych, coś, co w samym życiu z zasady nie może występować - a co przecież mówi o życiu coś najbardziej istotnego*". Teoria Lukácsa jest doniosłym i genialnym uzasadnieniem koncepcji jedności w wielości w zastosowaniu do formy i treści dzieła sztuki.

Eksponowanie i pomijanie pewnych form polega na wprowadzaniu nienaturalnych wymiarów, zwiększaniu całej postaci, lub pewnych jej części, zgodnie z wymogami jedności formalnej i formalno-treściowej. Oznacza ono konieczność *deformacji* (z punktu widzenia naturalizmu), konieczność wyeliminowania niwelującego wpływu perspektywy, zróżnicowania ujęcia formy, którego kontrast w poszczególnych formach służy ekspresji treści. Jest to wszystko zaprzeczeniem naturalizmu, który rzeczywiście niewiele ma wspólnego ze sztuką.

Proces homogenizacji w estetycznej koncepcji odzwierciedlenia rzeczywistości, opisany przez Lukácsa, znajduje swój odpowiednik w płaskości dzieła sztuki postulowanej przez Witkacego. Treść dzieła (idea) powinna być realistyczna, ale forma tylko od pewnego stopnia. Realistyczna treść jest konstrukcją idei (jedność treści). W dziele sztuki musi ona znaleźć wyraz w konstrukcji form znaczących (jedność formalna), a nie w naśladowaniu wycinka rzeczywistości, co jest banalnym naturalizmem. Perspektywa dla przedstawienia idei nie zawsze jest konieczna, odrzucenie jej jest wówczas odrzuceniem przypadkowego, peryferyjnego elementu, a tym samym jest ono krokiem w kierunku intensywności dzieła sztuki. Jednym z wyjątków jest malarstwo Salvadora Dali, w którym

właśnie nierzeczywista przestrzeń (podświadomość) jest elementem intensywności. Realizm formalny polega na nawiązywaniu do form świata zewnętrznego i form społecznej rzeczywistości (formy znaczące), a nie na ich wiernym odzwierciedlaniu; zgodnie z wymogami naturalizmu. Treść w sztuce, jak i cała sztuka, czerpie swą rację istnienia, z tego że nie tworzy banalnego (naturalistycznego) obrazu świata, ale obraz ważki i głęboki. Dopiero taki obraz, *poprzez swoją odrębność* od wszystkiego dookoła, prowadzi do przeżycia estetycznego, może wywołać według Lukácsa *katharsis*: "*W katharsis powstaje więc zburzenie powszedniego obrazu świata, zwyczajnego reagowania uczuciowego i myślenia o człowieku, jego losie, poruszających go motywacjach; zburzenie wszakże, które prowadzi w świat lepiej rozumiany, do głębiej i trafniej uchwyconej rzeczywistości tego świata. Dlatego katharsis styka się tak blisko z etycznymi kategoriami ludzkiej przemiany i doskonalenia*".

Odebranie dzieła sztuki, to nie tylko intelektualne odebranie treści, to także przeżycie jego formy. Dopiero połączenie obu sfer; intelektualnej i emocjonalnej, umożliwia powstanie i realizację wartości estetycznej (poczucia wolności). Rozróżnienie to jest bardzo ważne w przypadku, gdy treść dzieła dotyczy negatywnych zjawisk społecznych. Jeżeli forma tego dzieła nie jest przewyższeniem opisywanego zła, ale jest przez to zło *zdeteminowana*, wówczas widz nie może odebrać energii twórczej zawartej w dziele, bo jej tam nie ma. Jest to przeciwieństwo przeżycia *katharsis*, wartości estetycznej, która jest przeżyciem wolności człowieka. Taka sztuka może rozszerzać zakres świadomości odbiorcy, ale może to być jednocześnie poszerzaniem poczucia zagubienia, pesymizmu lub poczucia zniewolenia. Stworzenie nowej, autonomicznej formy jest wówczas czymś znacznie bardziej radykalnym i rewolucyjnym - nawet jeżeli jest to Czysta Forma. Jest to ostateczne uzasadnienie formalnej potęgi sztuki!

Symboliczna realizacja wolności w sztuce, powinna prowadzić ku rzeczywistej realizacji wolności w świecie. Na tym m.in. polega rola krytyki. Dlatego także artyści często angażują się w rewolucyjne ruchy społeczne. Sztuka jest *budowaniem człowieka przez człowieka w jedyny możliwy sposób: bez naruszania jego wolności*. Ale odbiór sztuki nie polega na biernej konsumpcji. Zakłada konieczność autonomicznej *gotowości odbiorcy* (widza), który dopiero wówczas może doświadczyć estetycznego przeżycia. Wartość estetyczna to wartość zrealizowana: "*jedynie sztuka jest ową formą obiektywizacji, w której pragnienie wartości i urzeczywistnianie wartości są zawsze pokrywającymi się wielkościami*" (György Lukács). Twierdzenie to dotyczy artysty, który aby urzeczywistnić wartość estetyczną, musi zrealizować ją w dziele - sam zamysł nigdy nie jest estetyczny. Dotyczy także odbiorcy, który powinien wywołać w sobie gotowość do odbioru dzieła, a nie odrzucać je, ponieważ np.: nie potwierdza jego doświadczeń lub nie spełnia wyobrażeń o sztuce. Widz nie powinien czekać, aż sztuka poprzez swoje najczęściej skrajnie perwersyjne środki; "*przy obecnym rozwydrzeniu form*" - jak pisał Witkacy, zaszokuje go całkowicie. Później najczęściej, odbiorca taki odwraca się od owego dzieła ze wstrętem. Szokowanie nie jest zadaniem sztuki. Przeżycie wartości estetycznej dzieła sztuki, jest dla widza przeżyciem jego autonomii i indywidualności, jest także wzbogaceniem obrazu świata, który każde prawdziwe dzieło zawiera w sobie.

Potencjalna zdolność dzieła sztuki wywoływania *katharsis* u wielu ludzi jest tym, co najlepiej określa kryteria w sztuce. Tłumaczy to także fakt, że pomimo braku obiektywnych kryteriów, spotykamy się z powszechnymi sądami o wartości danego dzieła. Fragment estetyki György Lukácsa jaki poniżej przytoczę, zawiera opis dzieł sztuki, wartościujący je ze względu na zdolność wywoływania *katharsis*. Jest to jednocześnie ważki postulat dla krytyki. *"Drogi wielkich artystów z powołania dzieli od dróg tych pomniejszych to przede wszystkim, że ci pierwsi w narzucającym się im materiale życia z bezbłędną pewnością rozpoznają treści rzetelne, ich pokrewieństwo z określonymi formami i - jeśli trzeba - konieczność ich konkretnego odnowienia, co też czynią, podczas gdy artyści pomniejsi błędzą tu mniej lub bardziej niepewnie, a w spotkaniu z prawdziwie rzetelnymi treściami wielokrotnie skazani są na przypadek. Jeśli tego rodzaju spotkanie treści i formy nie dochodzi do skutku - mówimy tutaj o rzeczywistych artystach - powstaje coś, co w literaturze zwykło się całkiem słusznie nazywać samą beletrystyką; podobne zjawiska można oczywiście obserwować również w sztukach plastycznych i w muzyce. Ta beletrystyka może pod względem czysto formalnym - stylu, kompozycji, psychologii itd. - stać się znacznym poziomem, nie wychodzi jednak nigdy pod względem trwałości oddziaływania poza samo fascynowanie lub rozrywkę, ewentualnie poza nie rozładowane napięcie; często robi przyjemne wrażenie, ponieważ potwierdza już istniejące doświadczenia odbiorcy lub też dzięki nowości tworzywa ilościowo je wzbogaca, nie przynosi jednak owego prawdziwego rozszerzenia i pogłębienia kręgu ludzkiego widzenia, które właśnie możemy obserwować w przeżyciu *katharsis*".*

Punktem wyjścia wszelkiej estetyki powinno być dzieło sztuki, zgodnie z tym co postulował Lukács. A w dziele sztuki punktem wyjścia dla krytyki jest forma, co jasno widział Witkiewicz. Krytyka, aby miała wartość kształtowania wrażliwości estetycznej społeczeństwa musi pomagać publiczności przeżywać i rozumieć formę obrazu. Jest to możliwe, jeżeli krytyk będzie miał wzrok malarski, będzie wrażliwy i zaangażowany. Wówczas jeżeli opisze swoje doznania, co jest możliwe, ale wymaga właściwej introspekcji, pomoże tej części publiczności, która nie potrafi określić swojego stanowiska wobec danego dzieła. Krytyka to przede wszystkim opis jedności formalnej i formalno-treściowej dzieła sztuki. Krytyk, który ma wizję rozwoju sztuki i społeczeństwa może także wartościować dzieła, z punktu widzenia swoich przekonań, ale postawa taka jest zasadna tylko w *społeczeństwie demokratycznym*. Przy zachowaniu demokracji każdy ma prawo starać się ukierunkować rozwój społeczeństwa. Faworyzowanie jednych a pomijanie drugich nie jest wówczas niesprawiedliwością społeczną. Krytyka powinna opierać się na formie dzieła sztuki. W przeciwnym wypadku grożą jej całkowite nieporozumienia: niekompetencja, zupełna dowolność interpretacji, hermetyczność, plotkarstwo - bowiem wychodzenie od faktów z życia artysty jest przywilejem biografów reprezentującego historię sztuki a nie krytyka, np.: nijako do treści obrazu Leona Chwistka *Szermierka*, którego cała warstwa treściowa wyczerpuje się w tytule; i który ma kompozycję opartą na dwóch formach znaczących: dwie bardzo uproszczone sylwetki ludzkie, umieszczone na przeciwko siebie, trzymające niemal niewidoczne szpady, na tle abstrakcyjnej architektury (jedynie formy znaczące) - ma się informacja, że obraz ten Chwistek stworzył jako reminiscencję ze swojego pojedynku o narzeczoną, jaki stoczył

podobno w Wenecji. Na obrazie nie wiemy, czy to właśnie jego autor walczy, nie wiemy też czy to ćwiczenie, czy pojedynek, a jeżeli pojedynek to o kogo, bo nigdzie nie widać żywej duszy poza walczącymi, nie ma też narzeczonej, ani Wenecji. To wszystko jest plotką, może nawet prawdziwą, ale nie ma nic wspólnego z treścią obrazu. Być może to właśnie pojedynek był tym przeżyciem, który wywołał w Chwistku potrzebę namalowania takiego obrazu, (zagrożenie życia będące przyczyną niepokoju to naturalna geneza uczuć metafizycznych), ale nie zawarł on w swoim dziele autobiograficznej treści, i słusznie bowiem, pomimo wszystko, byłaby to treść zbyt błaha. Obraz ten słusznie był uważany przez Witkacego za dzieło w Czystej Formie i nie z powodu braku głębszej treści, ale z powodu idealnie skomponowanej całości, ogólnego wrażenia jedności, pomimo rozbieżności mas kompozycyjnych i ich różnorodnych napięć kierunkowych, scalonych przez harmonie kolorystyczne i jednolite ujęcie formy.

Treść w sztuce to treść społeczna, mająca znaczenie dla całej zbiorowości. Dzieło sztuki, które nie zawiera treści, ale rozszerza horyzonty człowieka poprzez swoją nową, odkrywczą formę także jest dziełem o doniosłym znaczeniu, Znaczenie ma właśnie jego forma, Człowiek swoją refleksją obejmuje nie tylko świat, ale także własne procesy poznawcze (samoświadomość). Treść nie zawiera się wyłącznie w "co", ale także w "jak". "Jak" oznacza metodę, która materializowana w dziełach sztuki ma znaczenie dwojakie: po pierwsze - jako konieczne odbudowywanie metody przez każdego artystę i każde pokolenie, odbudowywanie, w którym odtwarza się ją zgodnie z jednostkowymi predyspozycjami: *indywidualna koncepcja piękna* i potrzebami społecznymi, po drugie - jako obiektywne rozszerzenie zakresu metody; *zwiększenie zakresu wolności*. Stworzenie dzieła "jak" nie jest kwestią ani przypadku, ani zbędnej kokieterii, jest wyrazem konieczności. Na tę konieczność składa się wiele okoliczności np. konieczność objęcia przez sztukę nowych dziedzin życia, w tym nowych technologii, dostęp do nowych źródeł inspiracji, czy wreszcie utrata wrażliwości na powtarzające się, jednakowe bodźce, uwarunkowana fizjologią człowieka. To m. in. warunkuje formalny rozwój sztuki. Taki charakter miała także formalna rewolucja w sztuce. Obrazy bez "treści" mają doniosłe znaczenie dla rozwoju sztuki i wzbogacania świadomości człowieka. Z całą pewnością dostarczają mu wrażeń estetycznych. Obrazy takie są jednak małą częścią w całokształcie sztuki, która generalnie koncentruje się na tym "co" i niesie w sobie konkretne treści (w jedności z ich formą).

Wprowadzenie treści do estetyki Witkacego nie może być przesłanką odrzucenia prawdziwości Czystej Formy. Byłby to krok wstecz zamiast naprzód. Pragnę to podkreślić, bowiem odkrycia Witkacego były do tej pory, właśnie w Polsce, najczęściej lekceważone, a obecne wprowadzenie treści do niniejszej teorii, może być niesłusznie uważane za odrzucenie jego koncepcji - tymczasem jest ono rozwinięciem i aktualizacją teorii Witkacego; poprzez uogólnienie zasady *jedności w wielości* z abstrakcyjnie pojmowanych plam barwnych, poprzez formy znaczące, na treść dzieła. Nasz sprzeciw wobec *pojęcia* czysta forma, ma charakter jedynie kosmetyki terminologii, bowiem Witkacy wprowadzając to pojęcie bardziej miał na uwadze autonomiczność konstrukcji formalnej obrazu względem

wymagań naturalizmu, niż wobec zawartości ideowej. Dzieło sztuki w koncepcji Witkacego to także komunikat; przesłanie o jedności osobowości swego twórcy, o przeżyciu przez niego uczucia metafizycznego. Wprowadzenie treści do dzieła sztuki w niniejszej koncepcji estetycznej jest ukonkretnieniem tego komunikatu; treść polega na opisie relacji jednostki ze społeczeństwem, które wywołują uczucie jedności osobowości. Relacjami tymi są na przykład negatywne zjawiska społeczne, prowadzące do niepokoju egzystencjalnego poprzez trudności w zaspokojeniu potrzeb. Sztuka jest wówczas przejawem konieczności poprawienia istniejącego stanu rzeczy i wyrazem gotowości ludzi do osiągnięcia *nowej wolności* - pełnego zaspokojenia potrzeb całego społeczeństwa.

Demokratyzacja sztuki, wzrastanie liczby ludzi zajmujących się twórczością, nie jest zjawiskiem negatywnym. Świadczy o ogólnym rozwoju społeczeństwa i wzroście poziomu jego poszczególnych reprezentantów. Zjawisko to nie musi oznaczać obniżenia się ogólnego poziomu sztuki. Przeciwnie stwarza możliwości pojawienia się nowych indywidualności w sztuce. *"Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy oderwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna, a im bardziej jest ona indywidualną, tym bardziej będzie abstrakcyjną i powszechną i narzuci się drugim w sposób konieczny."* (St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, s. 28).

*Jedność w wielości* to autonomiczna konstrukcja formalna. Jeżeli artysta tworzy konstrukcję m. in. z form znaczących, wprowadza wówczas do dzieła treść. Tak pojęta konstrukcja formalna jest istotą sztuki. Rozumiejąc w tym duchu pojęcie konstrukcji formalnej, trzeba przyznać rację Witkacemu, iż *"istotą malarstwa było i jest tworzenie formalnych konstrukcji, a nie naśladowanie wycinka zewnętrznego świata, w jego przypadkowości i chaosie."* (St. I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*).

Konieczna ortodoksyjność *Teorii Czystej Formy*, ówczesny brak istotnych treści w sztuce, a także trudne do przewyżczenia ograniczenia filozofii, uniemożliwiły Witkacemu stworzenie pełnej, ogólnej teorii sztuki, jakiej potrzebę tak wyraźnie dostrzegął. Mam nadzieję, że niniejszy szkic spełnił chociaż częściowo zadanie postawione estetyce przez Witkacego, a także wykazał konieczność przyjęcia materialistycznej teorii opartej na istniejącym dziele sztuki i jego formie. Pojawia się konieczność dokładnego opisu materialistycznej estetyki, pojmującej sztukę jako wolność, gdyż niniejsza praca jest tylko jej szkicem, określającym znaczenie stanowiska Witkacego w jej powstaniu. Twierdzenia *Teorii Czystej Formy*, (choć nie wszystkie), są konieczne do przyjęcia, a ich doniosły i nowatorski charakter świadczy o geniuszu Stanisława Ignacego Witkiewicza.