

## Wojciech Sztaba

### Takość Czystej Formy

Mistrz Pchła, tytułowy bohater powieści E.T.A. Hoffmanna, postanowił uleczyć przyjaciela Peregrinusa ze strachu przed ludźmi, dając mu w prezencie miniaturową soczewkę, która zmieniała oko w mikroskop pozwalający na czytanie w myślach rozmówcy. Za jego źrenicą rozpoczynała się podróż przypominająca dzisiejsze animacje komputerowe, kręta droga prowadziła przez gęstwinę komórek nerwowych do myśli w głębi mózgu. Czasem w tej podróży badacz umysłu natrafiał na dodatkową delikatną srebrzystą pajęczynę, tak pogmatwaną, że nawet dla mikroskopu nieczytelną, ale piękną w oglądaniu; widać było zmieniające się obrazy – barwne kwiaty w ludzi, ci zaś w szlachetne, błyszczące kamienie i metale. A między nimi dziwne zwierzęta przemawiały cudowną mową. Były to wszystko myśli zrodzone we śnie. Albo kiedy indziej, obserwując wnętrza ludzi rozprawiających o sztuce, nauce czy wzniosłym życiu, dało się zauważyć, że myśli powstawały jakby tylko na chwilę, by zaraz zaniknąć: były tylko słowami, które nadaremnie chciały stać się myślami.<sup>1</sup>

Gdyby taki cudowny mikroskop jego posiadacz skierował do własnego wnętrza, mógłby dokładnie przypatrzeć się swoim myślom – inaczej mówiąc, dokonać introspekcji. Tą metodą wewnętrznego oglądu posługuje się nauka i literatura, a granica między nimi wydaje się być nieostra. Na przełomie XIX i XX wieku uważano introspekcję za obiecującą metodę badawczą, szczególnie w Niemczech, gdzie Wilhelm Wundt w Lipsku prowadził systematyczne badania w laboratorium psychologii eksperymentalnej, a grupa uczonych ze szkoły wüzburgskiej uważała introspekcję za jedyną metodę badania psychiki<sup>2</sup>. Słuchaczem wykładów z psychologii Wundta był Bronisław Malinowski studiujący w Lipsku w latach 1908-1910 (w czasie szczególnie intensywnej polemiki na temat znaczenia introspekcji w psychologii); wyrazem jego zainteresowania introspekcją są m.in. obserwacje odbioru muzyki zanotowane w uwagach o *Narodzinach tragedii* Nietzschego, a notatki w *Dzienniku*<sup>3</sup> świadczą o tym, że zastosował ją badając własną psychikę, najintymniejsze nawet myśli i stany psychiczne. Również drugi przyjaciel Witkiewicza, Leon Chwistek, zajmował się w

---

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann, *Meister Floh, Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* (1822), (w:) E.T.A. Hoffmann: *Poetische Werke* in sechs Bänden, Band 6, Berlin 1963, Aufbau Verlag.

<sup>2</sup> Introspekcję stosowano na przełomie XIX i XX wieku jako metodę psychologii, a nawet jako podstawę badania zjawisk psychicznych. Krytyka metody introspekcyjnej jako subiektywnej i niesprawdzalnej, doprowadziła do jej zarzucenia przez naukę przez (na) długi czas. Ostatnio jednak introspekcja pojawia się coraz częściej w dyskusji nad znalezieniem odpowiedniej teorii świadomości. Stosowana jest m.in. w grupowym badaniu przeżycia (introspekcja dialogowa). Na temat historii oraz nowych metod introspekcji m.in.: Edwin G. Boring, A History of Introspection, "Psychological Bulletin", Vol. 50, No. 3 May, 1953; Kurt Danziger, The History of Introspection reconsidered, "Journal of the History of the Behavioral Sciences", 16 (1980) 241.262; Sich selbst erkennen. Modelle der Introspektion, hrsg. von Therese Wagner-Simon; Gaetano Benedetti, Göttingen 1982; Paul Ziche (Hrsg), Introspektion. Texte zur Selbstwahrnehmung des Ichs, Wien.New York 1999 (zbiór tekstów z przełomu XIX i XX wieku); Marcin Miłkowski, Heterofenomenologia i introspekcja. "Przegląd filozoficzno-literacki" 4 (6) / 2003; [http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=179&Itemid=52](http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=179&Itemid=52) (dostęp 28.5.2015); Thomas Burkart, Gerhard Kleining & Harald Witt (Hrsg.), Dialogische Introspektion, Wiesbaden 2010

<sup>3</sup> Bronisław Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Wstęp i opracowanie Grażyna Kubica, Kraków 2002, s. 682

tym czasie psychologią eksperymentalną, studiował Macha i prowadził badania. Karol Estreicher cytuje fragmenty z brulionu listu Chwistka, napisanego w 1908 roku, *O zasadniczych problemach z punktu widzenia psychologii doświadczalnej – List do p. St.I. Witkiewicza*<sup>4</sup>, z którego wynika, że o tych problemach przyjaciele dyskutowali niejednokrotnie. Tematem rozmów była też z pewnością praca Chwistka o zmienności obrazów w postrzeganiu<sup>5</sup>, którą wraz z Władysławem Heinrichem opublikował w 1906 roku. Zmienność obrazów w postrzeganiu to zjawisko znane również w sztuce w postaci obrazów ukrytych w innych obrazach. Źródła tej zmienności upatrywał Chwistek w oku: w oscylacji soczewki. Czyli zajmowała go nie tyle funkcja umysłu, mózgu przerabiającego dane zmysłowe i generującego znaczenia, lecz badanie receptorów i ich właściwości, które tworzą wrażenia. Temat ten interesował też Witkacego, ale odpowiedź na teorię Chwistka dał dopiero później w swoich tekstach teoretycznych, uznając problem oscylacji obrazów za nieistotny dla percepcji sztuki: według niego zmienność obrazów przeszkadza w odbiorze wrażenia Czystej Formy, którego nic nie powinno zakłócać – ani anegdoty, ani skojarzenia życiowe, ani ukryte w kompozycji kształty. Miejsca zmienności obrazów szukać należy nie tyle w oku, co w świadomości, w centrum Istnienia Poszczególnego, które odbiera i interpretuje doznania przekazane poprzez receptory, przez, jak to nazywał, *latarnię główną*, co zarazem oświetla, i to, co oświetlone, zauważa.

Trudno ustalić, jaki wpływ miały badania eksperymentalnej psychologii na zainteresowanie Witkiewicza introspekcją. Podejście Wundta było szczegółowe, oparte na planowej obserwacji wewnętrznego postrzegania (*innere Wahrnehmung*), wyższe procesy psychiczne uważał za niedostępne badaniom. Również uczeni ze szkoły würgburskiej nie zajmowali się sprawą dla Witkiewicza podstawową: brali świadomość tylko za scenę dla procesów myślowych<sup>6</sup>. Grunt dla introspekcji Witkiewicza przygotowała już wcześniej filozofia Schopenhauera. W młodszej pracy *Marzenia improduktywa* (1902) pisał: (...) *wielkość Schopenhauera leży w tym, że miał odwagę wszystko do nas samych sprowadzić i że w nas samych, gdzieś w nieskończoności, znajdziemy rozwiązanie wszystkiego*<sup>7</sup>. Droga do rozwiązania wszystkiego w nas samych wiedzie przez introspekcję.

Głównym źródłem wiedzy o psychologii była dla młodego Witkiewicza praca Hansa Corneliusa, *Psychologie als Erfahrungswissenschaft* (1897), którą w tym czasie intensywnie studiował, ku niezadowoleniu ojca, przeciwnemu nowym metodom badania ludzkiej duszy:

---

<sup>4</sup> Karol Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, Kraków 1971, s. 57-58

<sup>5</sup> Władysław Heinrich, Leon Chwistek, *Über das periodische Verschwinden der kleinen Punkte*, „Zeitschrift für Sinnespsychologie”, Lipsk 1906, nr 4, oraz *Sur la variations périodiques du contenu des images dans un contour donné*, Bulletin International de l’Academie des Sciences de Cracovie, 1909, I, s. 394-413. Zob. Karol Estreicher, *dz. cyt.*, s. 53-57

<sup>6</sup> Ze szkoły würgburskiej przejąć mógł jednak stwierdzenie, że psychiczne procesy pozostają obecne w pamięci jeszcze przez pewien czas i można je badać, co rozwiązywało problem niemożności jednoczesnego myślenia i jego obserwacji. Wedle Witkacego przeżycie rozciągniętego w czasie utworu muzycznego możliwe jest dzięki pamięci, w której minione doznania są, jak pisał, „jeszcze ciepłe”. Ziche, *dz. cyt.*, s. 24

<sup>7</sup> S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne [Tom III:] O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia impilkowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*. Zebrał, opracował i przypisami opatrzył Bohdan Michalski, Warszawa 1977, s. 29

radzę Ci, rzuć Corneliusa<sup>8</sup>. Ale Stanisław Ignacy znalazł w tej książce podstawowy materiał dla własnych przemyśleń. Celem Corneliusa kontynuującego doświadczenia Avenariusza, Macha i Jamesa było oparcie psychologii na czysto empirycznej teorii faktów psychicznych (przeżyć, stanów, zjawisk, przedmiotów czy treści świadomości), które są dane jako przedmioty w bezpośrednim doświadczeniu (introspekcji) i stworzenie z psychologii podstawy wszelkiej filozofii. Witkiewicz przejął od Corneliusa m. in. pojęcie *niezauważalnego tła* (*unbemerker Hintergrund*), które w swojej teorii nazwał *tłem zmieszonym*. Własnym, opartym na introspekcji pomysłem Witkacego, podstawą jego filozofii i estetyki było to, że świadomość jest sama dla siebie faktem psychicznym zakotwiczonym w cielesności jednostki. Można powiedzieć: jest wewnętrznym, bezpośrednim odczuciem monady jako monady. Także późniejsze zainteresowanie Witkiewicza fenomenologią Husserla, mimo krytycznego do niej nastawienia, świadczy o znaczeniu, jakie przydawał introspekcji w procesie poznawczym.

Nie wiadomo, czy znał prace, które stosowały nowe metody psychologii w teorii sztuki. Szczególnie estetyka niemiecka była w tym czasie bardzo aktywna, pole zdobywały estetyka eksperymentalna i psychologia sztuki, zwracające uwagę bardziej na aspekt formalny, niż treściowy. Był to czas książek o „pojęciach podstawowych”, o kategoriach przeżycia estetycznego, o percepcji obrazu, o elementach budowy dzieła sztuki<sup>9</sup>.

Również artyści odkryli w tym czasie introspekcję jako metodę i interpretację procesu twórczego. Jak Witkacy książkę Corneliusa, tak Paul Klee studiował pracę Ernsta Macha o psychologii postrzegania, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886), o czym wspomina w *Dzienniku* i która zainspirowała wiele jego prac. Na jednym z autoportretów, litografii z 1919 roku *Versunkenheit* (*Zatopienie*), przedstawił się z zamkniętymi oczami, jakby w momencie głębokiej introspekcji<sup>10</sup>. Zamknięte oczy w biały dzień, jak na słynnym obrazie de Chirico, *Mózg dziecka*, wzrok skierowany do wnętrza, to centralny motyw surrealistów, szukających wizji na jawie, wedle zalecenia Caspara Davida Friedricha: *Zamknij cielesne oko, aby duchowym zobaczyć wpierw swój obraz*.<sup>11</sup> Poeta irlandzki W.B. Yates pisał w tym czasie: *the vision of truth in the depths of the mind when the eyes are closed* (*Ideas of Good and Evil, Magic*, 1901) Znane jest

---

<sup>8</sup> Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*, opracowały Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969, s. 349

<sup>9</sup> Tu m.in. Gustava Theodora Fechnera, twórcy psychofizyki, *Wprowadzenie do estetyki* (*Vorschule der Ästhetik*), Adolfa Hildebranda *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), liczne pisma Theodora Lippsa, zwrócone głównie w stronę formalnych problemów; jednym z jego ważnych pojęć było „wczuwanie” (*Einfühlung*), Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), czy Brodera Christiansena „*Philosophie der Kunst*” (1909), już w roku 1911 wydana w tłumaczeniu na rosyjski w Petersburgu, gdzie oddziaływała na rosyjskich formalistów (Wiktor Szklowski, Boris Eichenbaum), a w roku 1914 wydana w Warszawie w tłumaczeniu Zdzisława Milewskiego. Wśród pism z tego czasu znajdziemy też wielokrotnie wznawianą pracę Hansa Corneliusa, późniejszego przyjaciela Witkiewicza, *Elementargesetze der bildenden Kunst* (1908). Znajomości jednej z ważniejszych prac, Konrada Fiedlera, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, (1887) Witkacy zaprzeczył.

<sup>10</sup> Franz Meyer, *Introspektion und bildende Kunst*, Reinhold Hohl, *Paul Klees Zwischenreich*, w: *Sich selbst erkennen*, dz. cyt. s. 135 i 144

<sup>11</sup> Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, C.H.Beck, 2006, s. 153

przedstawienie grupy surrealistów zamieszczone w numerze „La revolution surrealiste” z 1929 roku: na zdjęciach z automatu – wszyscy z zamkniętymi oczami.

Dla Witkiewicza introspekcja miała kluczowe znaczenie dla zrozumienia siebie i świata. Wmontował ją w system filozoficzny, w sam jej początek, jak kamień węgielny – a tym samym w estetykę, teorię Czystej Formy, bo przecież *Nowe Formy w malarstwie* właśnie od filozofii się zaczynają. Tezy filozoficzne i estetyczne mają w introspekcji wspólne źródło – jest nim moment, w którym artysta i filozof obserwuje swoje istnienie.

Zauważa wtedy, że on sam, jego uświadomione istnienie, jest jedynym, najistotniejszym i bezpośrednio mu dostępnym obiektem doświadczenia.<sup>12</sup> Że obserwacja siebie od środka nie jest abstrakcją czy spekulacją rozumu, lecz rzeczywistym odczuciem rejestrującym jednocześnie wszystkie wewnętrzne szmery, myśli, uczucia, wspomnienia, fizycznie odczuwalne wewnątrz ciała, czucia muskularne i skórę - granicę własnego biologicznego istnienia.<sup>13</sup> I zauważa, że ta synteza, ów polifoniczny szum, o którego głosach – szmerach należałoby mówić jednocześnie, w momencie obserwacji układa się w pewną całość, jedność tych wszystkich momentów. A ta jedność odczuta w każdym calu ciała zeskanowanego przez świadomość w introspekcji to nic innego jak odczucie jedności osobowości, niepowtarzalnej tożsamości, „mojności” albo „takości” bycia sobą: *tat twam asi – to jesteś ty*, jak brzmi buddyjska formuła samopoznania, przywoływana przez Schopenhauera. Ta jedność osobowości to podstawa całego systemu filozoficznego Witkiewicza.

Świadomość w czasie introspekcji wędruje w sobie jak po swoim „mieszkanu”, z zamkniętymi oczami, kierując się dotykiem, tym najważniejszym dla Witkiewicza zmysłem, monadolog powinien rodzić się ślepy, pisze, zaprzeczając Arystotelesowi, który dotyk uważał za najmarniejszy ze zmysłów. Dotykiem, także tym wyobrażonym, przewidywanym, rozpoznajemy nasze środowisko, poznajemy przedmiot podchodząc do niego, czując własne kroki, dotykając, biorąc go do ręki.

Zauważa następnie, że to najprostsze, a tak dziwne odczucie własnego istnienia jest bliskie, a może nawet tożsame z uczuciem, jakie mamy wobec niektórych dzieł sztuki: to samo uczucie wywołują formy układające się w jedność, kiedy szum, chaos nagle uporządkowane zostają w całość. Dzieło sztuki, obraz, wydaje się być przedmiotem jakby stworzonym do demonstracji tego wyjątkowego uczucia doznania jedności siebie samego.

\*\*\*

Z tych pierwszych obserwacji Witkacy wyprowadził następne, a z ich opisów podstawowe pojęcia swojej teorii. Stanom świadomości zaobserwowanym w introspekcji nadał nazwy. Odczucie jedności w sobie – Jedność w Wielości, jednostkę ją odczuwającą – Istnienie Poszczególne, a jej realny odpowiednik – Tożsamość Faktyczna Poszczególna. To jakby *dramatis personae* alegorii świata wedle jego systemu, do której napisał alegorezę, czyli

---

<sup>12</sup> Zbiór cytatów z tekstów Witkacego znajduje się w aneksie do niniejszego artykułu.

<sup>13</sup> Zob. Bohdan Michalski, *Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem* (w: ) *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, Wrocław 2004); Tomasz Bocheński, *Witkacy-ciało*, luty 2013, i inne hasła dotyczące cielesności u Witkacego: wszystkich zmysłów, ciała w ogóle i "czuć wewnętrznych"; projekt Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk : *Sensualność w kulturze polskiej* <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/team/user/tomasz.bochenski/> (dostęp 7.8.2015)

wyjaśniający komentarz w formie tekstów teoretycznych. Sam proces introspekcji, który możemy wedle jego opisów śledzić i przeżywać, może się bez tych nazw obejść.

Decyzja, by na introspekcji oprzeć teorię sztuki, była zamierzeniem ryzykownym: odrzucił zewnętrzny punkt widzenia na przedmiot badania (a takim jest np. ujęcie historyczne czy socjologiczne), i przyjął metodę subiektywną, której naukowość choć kwestionowana, odpowiada istocie sztuki. Jeżeli jednak przyjąć, że istnieje coś takiego, jak wyjątkowe uczucie sztuki, coś jak kantowski wewnętrzny zmysł, to można go znaleźć i opisać tylko u źródła: w introspekcji.

Witkacy był artystą, który introspekcję stosował, w swoim mniemaniu, naukowo, jako analizę *przeżyć aż do ostateczności*. A jednak przeniknięta była ona sztuką, tak w formie, jak i w treści<sup>14</sup>. Opisując odczucia wewnętrzne dopełnił je serią gargantuicznych neologizmów: *podłoczuj, niby-ból, wnętrzostek, złościągót, wątpiociąg, wątpiomrok, niedobrowątp, niedobrownętrz*. Czasem w tekstach filozoficznych odwoływał się do pojęć swojej teorii sztuki, jak np. do odczuwania rzeźby<sup>15</sup>, czy problemu spraw koniecznych, ale nieistotnych<sup>16</sup>, albo kiedy różnicę między zjawiskiem a przedmiotem wyjaśniał poprzez obecność lub brak konturu<sup>17</sup>. Również zwraca uwagę „malarskie” podejście do postrzegania przedmiotu, podobne w tekstach filozoficznych i estetycznych: przedmiot oglądany wpierw jednym okiem to po prostu zespół plam barwnych, nawet w dwuocznym widzeniu mamy *tylko plamy barwne*<sup>18</sup>. Widzenie świata poprzez plamy barwne zalecała szkoła modernistycznego, płaskiego malarstwa. Przede wszystkim jednak sposób odbioru świata poprzez odczucie, „feeling”, jest najistotniejszym momentem artystycznego filtra Witkacowskiej introspekcji. Cieleśność odczuwania formy to zasada jego estetyki, percepcji sztuki. W postrzeganiu przedmiotu (a więc także dzieła sztuki), *nasze ciało – jako przedmiot bezpośrednio dany w całości (...) odgrywa rolę zasadniczą przez zaznaczone ruchy i lokalizację w fantazji uczuć tego naszego ciała (...) w przestrzeni dookolnej*<sup>19</sup>. Bliskość ze sztuką to nie zarzut, lecz określenie właściwości jego metody zagładania w siebie, ważnych w momencie, w którym podążamy jego śladem.

---

<sup>14</sup> Irena Górska pisała o aspekcie literackim w dziełach teoretycznych Witkacego: *świat teorii jest zbudowany z literatury*. Irena Górska, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz - Witkacy - Kantor*. Poznań 2013, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 123. Także Tomasz Bocheński zauważa dopełnienie problemu cieleśności przedstawionego w filozofii przez motyw odrazy, częsty w jego powieściach: T. Bocheński, *dz. cyt.*

<sup>15</sup> (...) *tworzymy sobie pojęcia innych przedmiotów „wcielając się” w nie niejako przy pomocy projekcji (w fantazji oczywiście) naszych czuć muskularnych, organów wewnętrznych i tzw. „zaznaczonych ruchów”*. (i przypis\*:) *Na tym polega też bezpośrednio odczuwanie rzeźby – dla którego (...) obraz wzrokowy, w którym nie można zawrzeć całości wrażenia, jest tylko pretekstem*. (S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 15:] *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*. Opracowali Maciej Dombrowski i Magdalena Bizior-Dombrowska, Warszawa 2014, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 135) W tym miejscu Witkacy właściwie opisuje znaną obecnie z neuropsychologii pracę lustrzanych neuronów.

<sup>16</sup> (...) *bo jednak chodzi tu o znaczenie, a nie o sposób podania, który jakkolwiek nieistotny, jest konieczny (...)* (i przypis\*:) *Jest to podobna kwestia jak problem nieistotności a konieczności np. świata zewnętrznego i uczuć życiowych w malarstwie i muzyce*. (J.w., s. 141)

<sup>17</sup> J.w., s. 114

<sup>18</sup> J.w., s. 64

<sup>19</sup> J.w., s. 147

Tekstu opartego na introspekcji nie wystarczy zrozumieć, trzeba podjąć z nim dialog, „sprawdzić” na sobie, odtworzyć stany, momenty bezpośrednie, które relacjonuje – a przynajmniej spróbować je w sobie odnaleźć. Jak psychoanalityk, który zacząć musi od własnej analizy, tak czytelnik introspekcyjnego sprawozdania zacząć musi od własnej introspekcji danego przedmiotu. Introspekcja jest z pewnością cennym, może niezbędnym źródłem dla opisu świadomości, ale wymaga współdziałania czytelnika, jego zewnętrznego punktu widzenia, gdyż nieuchronnie zawiera w sobie nieświadome, subiektywnie odbierane jako słuszne, zabarwienia, manipulacje, profile obserwatora. Introspekcja jest stronnicza: tak, jak mylimy się co do innych, mylimy się w ocenie własnej osoby.

Introspekcja, jaką przeprowadzamy oglądając obraz, czy jakikolwiek przedmiot sztuki, koncentruje się na jednym, przeżywanym momencie, ale przecież ten moment zawiera w sobie całe doświadczenie, jakie dotąd zebraliśmy. Próba opowiedzenia o historii tego doświadczenia bliższa jest narracji literackiej aniżeli protokołowi naukowego eksperymentu. Czy Witkiewicz był świadomy niebezpieczeństwa subiektywności własnych obserwacji introspekcyjnych, uznawanych przez siebie za uniwersalne? Myślę, że nie w pełni. Wprawdzie wiedział o znaczeniu nastawienia w percepcji (*przedmiot konstytuuje się na tle doświadczeń: pamięci i oczekiwań*<sup>20</sup>), ale wyłączał (własną) introspekcję spod jego wpływu. Swoim oponentom wytykał „niedokładną”, „wadliwą introspekcję”, uważał więc, że istnieje możliwość introspekcja poprawnej, *uczciwej, niezachmionej z góry powziętymi ideami*<sup>21</sup> ... tzn. taka, jak jego, która miałaby posiadać moc dowodu. O tym należy pamiętać badając pojęcia teoretyczne Witkiewicza wyrosłe na bazie introspekcji, nie całkiem im ufać, poddać je próbie dialogu pomiędzy autorem i czytelnikiem.

\*\*\*

Wiele z tych pojęć Witkiewicz opisał na tyle dokładnie, że można je w sobie odtworzyć i sprawdzić. Odnoszą się do wewnętrznego, w ciele i w świadomości, psychofizycznie doświadczanego uczucia jedności osobowości, które odzywa się echem w momencie postrzegania form dzieła sztuki. Do nich należą takie pojęcia jak napięcie kierunkowe, napięcie dynamiczne, węzły dramatyczne czy całkowanie kompozycji - istotne „wynałazki” estetyki Witkacego, opisujące stany, które, jeśli pojmovane tylko rozumowo, znikają, jak uśmiech kota z Cheshire. Napięcie kierunkowe, termin dotyczący kompozycji dzieła sztuki, to coś więcej niż wektor, to ładunek energii zawarty i odczuwany w przedmiotach czy formach będących elementami dzieła.

Zjawisko całkowania kompozycji, które Witkacy często przywołuje w swojej teorii, można też bez trudu potwierdzić we własnej introspekcji – to znana przyjemność doświadczenia wyważonej konstrukcji, równowagi elementów, sposobu ich zharmonizowania. Całkowanie wprawia w ruch nieruchome dzieło sztuki, widz, oglądając, podąża śladem artysty. Do tego ukrytego w obrazie czasu odnosi się znane powiedzenie Paula Klee, że do oglądania potrzebne jest krzesło.

Odbiór całego dzieła jest jakby rozbudowanym napięciem kierunkowym, w którym biorą udział różnorakie elementy: formy, barwy, znaczenia, idee, dźwięki, ruchy, także słowa i pojęcia. Elementy te, znane z codziennego użytku, nabierają innego, niecodziennego

---

<sup>20</sup> J.w., s. 147

<sup>21</sup> J.w., s. 148

charakteru, otrzymują nową siłę, która „trzyma” całą kompozycję. Także „treści życiowe”, czyli to, „o czym jest dzieło sztuki”, wszelkie historie i znaczenia, są przede wszystkim nośnikiem odczuwanego napięcia.

\*\*\*

Zrozumiałe, że introspekcja procesu twórczego zajmuje w teorii Witkacego wiele miejsca. Jak inaczej dotrzeć do tego, w jaki sposób dzieło sztuki staje się wyrazem jedności osobowości? W jaki sposób malarz przenosi wewnątrznie odczuta jedność na powierzchnię płótna? Tym pytaniom poświęcił dużą część powieści *Jedyne wyjście*, w której czytelnik towarzyszy powstaniu obrazu *Samozapępiające się gnębity* malowanego przez Marcelego Kiziora Buciewicza – od mglistej koncepcji aż po chwilę, w której malarz odkłada pędzel<sup>22</sup>. Opis procesu twórczego nie wydaje się jednak w pełni możliwy, przyznaje Witkacy. To, co się dzieje w artyście, kiedy maluje obraz, może odczuwać on sam, ale nie jest w stanie opisać całej złożoności tego procesu. A jednak Witkacy próbuje. Przedstawia dwa etapy. Pierwszy to właściwie tylko odczucie, przed-odczucie, w którym (mowa o malarstwie) kompozycja pojawia się w świadomości artysty, ale bez konkretnych kształtów, konturów – te nadejdą potem.

Stan pierwotny, jeszcze nieokreślony, mglisty – czyż nie jest postacią odczucia jedności osobowości, można by powiedzieć: jego formą bez formy? Ma już szczególną, nie rozumową, lecz wewnętrzną, „bebechową” postać postrzeganego szumu, dotykalnego na ślepo. Jest jakby negatywem odczucia siebie samego, praformą, załączkiem, momentem inicjalnym kształtu, który dopiero na zewnątrz stanie się obrazem, pozytywem, a którego nazwą jest Czysta Forma. Odczuwamy ją w sobie – poprzez siebie – poprzez instrument „Ja” – złożony i jedyny instrument osobowości. Dużo zależy od tego, jak instrument ten jest zbudowany, jaki ma dźwięk, jak jest nastrojony, jak się na nim gra – ale najistotniejsze, że ten instrument sam siebie słucha, odczuwa od środka, od wewnątrz, swoją jedność i złożoność. Odczucie tej praformy jest w świadomości artysty gotowością do twórczości, momentem przygotowania.

Przecucie formy jest w introspekcji Witkacego przestrzenne, nawet w dziełach sztuk czasowych, jak muzyka. Artysta, instrument swojej psychofizycznej jedności, jest wypełniony sztuką, cała potencja dzieła jest w nim zamknięta. Można to rozumieć jako metaforę, ale w świetle introspekcji staje się ona całkiem konkretna. W dramacie *Sonata Belzebuba*, a więc nie w tekście teoretycznym, formułuje Witkacy tę myśl ustami Istvana, który czuje, że całe dzieło już jest w nim i może się jak wachlarz rozwinąć. Przychodzą w tym momencie na myśl Leibnizowskie fałdy, jak wachlarz czy skrzydła motyla wydobywającego się z kokonu, jak harmonijki lepoprella, w których zakodowana jest w monadzie informacja o świetle<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 4:] *Jedyne wyjście*. Opracowała Anna Micińska, Warszawa 1993. Zob. też Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 233-257

<sup>23</sup> Zob. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988 (Gilles Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, Warszawa 2014 PWN) i Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Akademie Verlag, Berlin 2004. O wpływie Leibniza na Witkiewicza: Bohdan Michalski, *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Warszawa 1979, s. 18-19. Michalski zwraca uwagę na pierwszą książkę filozoficzną czytaną przez Witkiewicza: Emile Boirac, *Zasady filozofii*, w przekładzie Adolfa Dygasińskiego, wydana w 1891 roku. W tekście Boiraca o Leibnizu znajduje się istotny pasaż o mocy, sile, w którym to pojęciu zawiera się zdaniem autora cała jego filozofia. Ta moc jest samym bytem (przypomina to Schopenhauerowską wolę), w niej jednoczą się jedność i wielość, możliwe i rzeczywiste. Ta siła jest niematerialna, tylko nasza dusza może dać nam jej ideę, pokazując przez rozum, jak jedność może w sobie

Francuskie słowo *falda - le pli*, pochodzi z łacińskiego słowa *plicare* - składać. Z niego wywodzą się takie terminy jak *multiplikacja, komplikacja, eksplikacja*, czy ważne w tekstach Witkacego słowo *implikacja*. W języku niemieckim *falda* znajduje się w słowach takich, jak *Vielfalt* – *wiełość*, czy *entfalten* – *rozkladać, otwierać jak wachlarz*. Obrazy, które wywołują te pojęcia, pochodzą z samego centrum Witkacowskiej filozofii, przejęte być może z bogatej w wyobrażenia introspekcji. Znajdziemy je także w jego sztuce, w obrazach i portretach w postaci form przypominających fałdy czy rozwijające się wachlarze.

Jaki kształt przybierze niejasna, mglista forma, jakie obrazy ukryte są w fałdach złożonego wachlarza zależy od tego, w którym momencie i czym spowodowane będzie jego otwarcie, spotkanie ze światem na zewnątrz. To będzie drugi etap, początek krystalizacji, która zaczyna się od jakiegokolwiek impulsu, od usłyszanego dźwięku, jakiegoś akordu, zobaczonej postaci, od słowa – pojęcia, a może od całej kompozycji w zarysie. To, co nieświadome, dopiero nabierając kształtu, staje się świadome. Kształtująca energia pochodzi z wnętrza artysty. Nic dziwnego, że Witkacy pisząc o procesie twórczym często sięga po metaforę wulkanu, erupcji form.

\*\*\*

Kolejna grupa pojęć wynikających z inicjalnego odczucia jedności osobowości posiada dodatkowy wymiar: symboliczny. Gdy Witkacy pisze: *jedyność i jedność każdej absolutnie samotnej, jako trwanie przez drugie trwanie nieprzenikalnej, osobowości*, to już interpretuje stan tej osobowości. Mógł przecież znaleźć pojęcie neutralne, jak *odrębna, sama w sobie* – ale *samotna?* – to już nadbudowa, smutek i melancholia, wizja świata, urządnego jakoś nie tak. Uczucie metafizyczne, niepokój metafizyczny – te słowa zawierają w sobie dramatyczny komentarz, wywołują uczucia i myśli – samotność, niepokój, przerażenie bytem i Tajemnicą Istnienia. Niepokój metafizyczny to obawa przed znalezieniem się poza jednością, przed zagubieniem w nieskończoności Istnienia, strach przed końcem czasu – i dotkliwe poczucie samotności, które zarazem jest ciężarem, dramatem, ale i prawem jednostki do odrębności. Z drugiej strony uczucie metafizyczne obiecuje wyjątkową intensywność przeżycia siebie w stanie złączenia ze światem, w momencie przeżycia podstawowego wedle Witkacego dualizmu: nie ducha i materii, ale „mojności” i reszty świata. Opis wszystkich odcieni tego uczucia składa się na opowieść o kondycji człowieka żyjącego samotnie w świecie. Opowieść posiada wymiar filozoficzny, społeczny, historyczny – a przede wszystkim całkiem konkretnie osobisty, odsłaniającej się przed nami na chwilę „takości” S.I. Witkiewicza. W tej postaci, a nie jako definicja, zostaje to uczucie potwierdzone w naszej introspekcji – albo może być odrzucone (jak to jest w ogóle możliwe, zastanawiał się Witkiewicz, że ktoś może odbierać przeze niego stworzoną sztukę?<sup>24</sup>). Poruszamy się tu na obszarze literatury, figur poetyckich (uczucie metafizyczne jest opowieścią niedaleką od opisu magdalenek w powieści Prousta) – ale obszar ten nie jest fikcją. Czy nie chodzi tu o rodzaj życiowej, rzeczywistej energii, doświadczanej w introspekcji? Czy miał ją na myśli Hölderlin, pisząc, że człowiek poetycko mieszka na ziemi, a Kafka, że żyjemy w metaforach? John Berger wyznał, że

---

zawrzeć (zapakować, envelopper) wiełość, a poprzez wolę, jak to, co rzeczywiste może w sobie zawrzeć (zapakować) możliwe. E. Boirac, *Cours élémentaire de philosophie*, wyd. 3, 1891, s.558

<sup>24</sup> (...) *wprost przerażającym musi się wydać ten fakt, że dany obraz może się komuś jeszcze, oprócz jego twórcy, podobać*. S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Opracowali Janusz Degler i Lech Sokół. Warszawa 2002, s. 280



odwiedza muzea po to, żeby nie czuć się samotnym. Oczywiście, jedność „mojności” jest samotna. Na zewnątrz, w świecie, szuka innej jedności, szuka obrazu, formy. Sztuka jest podmianą jedności odczuwanej w samotności na jedność odnalezioną w świecie. Dlatego może tworzymy i odbieramy sztukę, aby ciągle, i na nowo doznawać tego dziwnego stanu takości, urzeczywistniać go, potwierdzać nie tylko w sobie: sztuka jest narkotykiem, napisał Witkacy.

\*\*\*

Witkacowska introspekcja ma swoją dramaturgię, jej przebieg ma początek i koniec, jak w sztuce teatralnej, jak w powieści. I posiada też swój ton, nastrój. Zaczyna się od odczucia osobowości, kiedy świadomość postrzega swą wewnętrzną na scenie, którą jest ciało, kiedy czuje jedność wszystkich doznawanych wrażeń – i spostrzega zewnętrzną, świat, nie-ja, który jest też miejscem sztuki. Wynikiem tej dramatycznej konfrontacji jest uczucie metafizyczne, pełna refleksji, symboli i emocji reakcja świadomości na swoją kosmiczną i ludzką kondycję. W podobnym tonie opisana jest introspekcja procesu twórczego, odczucie praformy, która szuka na zewnątrz, w świecie, kształtu dla swoich przeżyć - w słowach, przedmiotach, obrazach, zdarzeniach i dźwiękach. Niemal z niczego, z samego odczucia Jedności w Wielości, wyłania się kompozycja, dzieło sztuki, i to wraz ze środkami jego realizacji, z napięciami kierunkowymi i węzłami dramatycznymi kompozycji. Równie dramatycznie przebiega proces odwrotny, odbioru sztuki, postępujący od zewnętrznego wobec widza dzieła, do jego świadomości, do wnętrza, w którym spełnia się Jedność w Wielości.

Ta dramaturgia załamuje się w epilogu: w momencie, kiedy Witkacy opisuje właściwości dzieła sztuki, podaje definicje, oddziela sztukę od nie-sztuki, dokonuje klasyfikacji. Zastępuje ją inną dramaturgią – legitymizacji, kodyfikowania, uwierzytelniania upodobań, preferencji, ideologii. Introspekcja występuje w roli świadka dostarczającego dowody. Pozarozumowe uczucie, intuicja jedności, dramatyczność uczucia metafizycznego, budują teraz system, który dąży do ścisłości, do porządkowania. Niejasne doświadczenia, na które brak słów, zostają przetłumaczone na pojęcia, na te, co są pod ręką, jak np. treść i forma. Idea Jedności w Wielości, łatwa do wyobrażenia jako kompozycja obrazu, zdobywa przewagę nad niejasnym odczuciem, nabiera własnej dynamiki, prowadzi do kolejnych ustaleń, wyjaśnień, spekulacji, z którymi niełatwo już nawiązać dialog, nie mówiąc o możliwości ich sprawdzenia we własnej introspekcji.

Natomiast łatwo rozpocząć dyskusje i polemiki, które do dnia dzisiejszego gromadzą się wokół teorii Czystej Formy. Witkacy wciąga w wątpliwą dyskusję, reaktywuje dawną grę retoryków w porównywanie ze sobą sztuk – w Paragone: która lepsza. Poszukuje uniwersalnej miary dla sztuki, cechy zasadniczej, swoistego *uczucia sztuki*, mającego być papierkiem lakmusowym dla oceny różnych gatunków produkcji artystycznej. Zbiera argumenty przeciwko sztukom, które, jego zdaniem, nie są tą prawdziwą.

Przykładem może być sprawa powieści, której odmawiał rangi sztuki. Już prosta introspekcja, pisał, wykazuje różnicę między odczuciem Czystej Formy a wrażeniami artystycznymi, jakich dostarczyć może powieść. Jego introspekcja nie była jednak „prosta”, ale uprzedzona, ideowo „zajęta”. Nastawieniem Witkacego był antynaturalizm, obiegowe hasło całej nowej sztuki. Powieść, malarstwo realistyczne i fotografia opowiadają o życiu, a to, wedle niego, blokuje dostęp do właściwego odczucia sztuki poprzez formę, poprzez formalne napięcia.

Wrażenie – odczucie sztuki – jest jedno i niepodzielne. Był to argument przejęty przez Witkiewicza z psychologii badającej pojemność świadomości (*Umfang des Bewusstseins*, temat poruszany przez Wilhelma Wundta w jego *Grundriss der Psychologie*, który odnotował też Malinowski w *Dzienniku* (1909): *Do problemu „Umfang d. Bewusstseins”*: *nie można równocześnie doznawać większej ilości doznań, jak jedno*<sup>25</sup>. Przeczytać o tym mógł Witkiewicz także u Corneliusa: *w jednej chwili postrzegana jest jedna lub inna część wrażenia, podczas gdy reszta tworzy dla tej spostrzeganej części rodzaj tła, którego obecność mamy w pamięci, ale o jego właściwościach w danym momencie nie możemy nic bliższego powiedzieć*.<sup>26</sup> Ale czy to spostrzeżenie pochodzące z eksperymentalnej psychologii, ważny świadek w procesie Witkacego przeciw naturalizmowi, zachowuje ważność w kontekście sztuki? Czy nie wymaga dalszej introspekcji? Jakie znaczenie dla przeżycia estetycznego ma fakt, że w danym momencie jedno wrażenie wyklucza inne? Czy nie jest tak, że przeżycie estetyczne dzieła sztuki może obejmować nie jeden, lecz wielość momentów. To, co w danej chwili jest tylko tłem, może być w następnej głównym aktorem. Jedna scena w filmie czy w teatrze, jak fragment obrazu, niesamodzielny, bo należący do całości, może nabrać, choć na chwilę, samodzielności, może stać się na moment całością. Całości może być wiele, mniej lub bardziej samodzielnych, które pojawiają się i znikają. Ich wielość wymyka się regule „objętości świadomości”.

Ale nie chodzi o to, by odrzucać argumenty Witkacego i dać się wciągnąć w dyskusję – ważne jest, by wśród jego spekulacji odnaleźć ślady pierwotnej introspekcji, z którą można nawiązać dialog.

Czysta Forma, wyraz Jedności w Wielości, jest wedle Witkiewicza beczasowa i możliwa do ogarnięcia jednym spojrzeniem. Przestrzeń, a nie czas, istotna jest w sztuce, piękno jest nieruchome, przestrzenne i wolne od stawiania się i przemijania. W intensywnym przeżyciu estetycznym, gdy świadomość bliska jest zaniknięcia, następuje przerwa w czasie, cisza. Tak odczutej chwili jedności bardziej odpowiada płaska powierzchnia obrazu, z której wszelka czasowość została w miarę możliwości usunięta, także dwuoczne, przestrzenne widzenie, gdyż stereoskopia wiąże się z ruchem oczu. Istnienie obrazu spełnia się całkowicie w obrębie ramy izolującej jego powierzchnię od reszty świata. To hipnotyczne trwanie ma miejsce poza czasem: *czysta forma pewnych wypadków, zastygłych w nieskończoności istnienia*.<sup>27</sup>

Sprawa się komplikuje, kiedy Witkacy przenosi zasadę nieruchomości na sztuki dziejące się w czasie. Próbuje chwilę estetycznej, ponadczasowej ekstazy odczuwanej przed obrazem uzgodnić z bliskimi mu muzyką i teatrem – ale jest to szukanie kwadratury koła<sup>28</sup>. Muzyka, świat czystych dźwięków, wzór dla Czystej Formy w malarstwie, dla trójdzwięków kolorów,

---

<sup>25</sup> Malinowski, *dz.cyt.*, s. 86

<sup>26</sup> Hans Cornelius, *Psychologie als Erfahrungswissenschaft*, Leipzig 1897, s. 35

<sup>27</sup> S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 7:] *Dramaty III*. Warszawa 2004, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 227

<sup>28</sup> Artykuł Lecha Sokola o Konstantym Regameyu i Witkacym wydobywa dramatyczne węzły problemu czasowości i jedności utworu muzycznego: Lech Sokół: *Muzyka jako Sztuka Czysta: Witkacy i Regamey* (w:) *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17-19 września 2009*, pod redakcją Janusza Deglera. Słupsk 2013, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, s. 333 W swojej teorii muzyki Konstanty Regamey prowadził dalej myśl Witkacego, czy nawet próbował wyprowadzić ją z antynomii ruchu i nieruchomości.

harmonii form – musi w jego systemie uznać wyższość malarstwa. Jej rytmiczność zbyt jest życiowa, zbyt bliska zwykłym odczuciom, nieporównywalnym z „obojętną nieruchomością malarstwa”. Ale jak pochwycić w jedną całość, w jeden moment melodię, która jednak rozwija się w czasie, niszcząc ową „obojętną nieruchomość”? Linię melodii tworzy słyszany aktualnie ton, a ten występuje na tle tonów przeszłych, zapisanych w pamięci – to rozwiązanie Witkiewicza. Czy tak powstaje całość, idąc tyłem do przodu? A co z tonami, który dopiero nadejdą, których się spodziewamy, albo które nas zaskoczą? Najlepiej byłoby w takim razie odczekać do końca utworu, kiedy będziemy go mieć w sobie, w pamięci, wreszcie w całości. Takich pytań Witkacy nie zadaje.

Podobnie pojmował z początku rzeźbę. Nie brał pod uwagę możliwości obejścia figury dookoła, spostrzegania jej w zmiennym widoku, zbliżając się i oddalając – wybrał pojedyncze sylwety widziane z jednego, nieruchomego punktu, które można oglądać jak obraz. To przekonanie Witkacego o istocie rzeźby jest niemal cytatem z Baudelaire’a, który w *Salonie 1946* wykładał, dlaczego uważa rzeźbę za nudną<sup>29</sup>.

Czasowość Czystej Formy realizuje się wedle Witkacego jako wspomnienie o czasie, jako retrospekcja, suma nieruchomych momentów, już *zastygłych w nieskończoności istnienia*. Żadnej ze sztuk nie ujmuje w jej czasowym rozwoju, w żadnej nie oczekuje na niewiadome – na kolejne formy, dźwięki i znaczenia. Unika czasu. Jakby w przeżyciu dzieła sztuki chciał ukryć paradoks Zenona z Elei o podzielonym czasie: o strzale wypuszczonej z łuku, która nigdy nie doleci do celu.

Być może dokonałby pewnych korektur w introspekcji przeżycia estetycznego. Pod wpływem Augusta Zamoyskiego nauczył się, jak przyznawał, oglądać rzeźbę: porzucił zasadę nieruchomej sylwety na rzecz „bryły jednolitej w swej różnorodności” (formuła, w której rozpoznajemy lekko zmodyfikowane pojęcie Jedności w Wielości!). Zaś jego uznanie dla prozy Bruno Schulza mogło być początkiem zmiany jego nastawienia do literatury. Być może z czasem zaakceptowałby możliwość występowania w powieści wielu momentów Czystej Formy, niezależnych od całości utworu. Klucz do wyjścia z koncepcji beczasowego, nieruchomego dzieła miał przecież w ręce, w teorii teatru, w której, zmuszony do opisu złożonego dzieła sztuki, stworzył otwartą, nowoczesną teorię Czystej Formy.

Ale czy naprawdę gotów byłby poświęcić nieporównywalny wedle niego moment zawieszenia, nieruchomości, znalezienia się poprzez sztukę poza trwaniem? Moment, który był punktem absolutnym w jego odczuciu sztuki? Ten moment miał zapewne na myśli pisząc: *Jedynym naszym zaświatem, tak realnym jak samo życie, jest Sztuka*.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> „Rzeźba ma wiele ujemnych stron, które są nieuniknionym następstwem używanych przez nią środków. Brutalna i rzeczywista jak przyroda, jest zarazem nieokreślona i nieuchwytna, ponieważ ze zbyt wielu stron ukazuje na raz. Na próżno rzeźbiarz usiłuje patrzeć z jednego punktu widzenia; widz, obchodząc wokół posąg, może wybrać sto innych prócz właściwego i zdarza się często, co jest upokarzające dla artysty, że przypadkowe światło czy odbłask lampy pozwala dostrzec piękno, o którym nie pomyślał autor. Obraz jest tym tylko, czego pragnął malarz; nie ma sposobu oglądać go inaczej niż w jego własnym świetle. Malarstwo ma tylko jeden punkt widzenia, jest wyłączone i despotyczne; toteż ekspresja malarza jest daleko potężniejsza.” Charles Baudelaire; *Dlaczego rzeźba jest nudna*, w: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła Joanna Guze, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 69

<sup>30</sup> *Nowe formy w malarstwie ...*, s. 44

W rozważaniach Witkacego poświęconych rzeźbie napotykamy na ideę pół żartem, pół serio, jakby pochodzącą z powieści fantastyczno-naukowej. Najlepiej byłoby, pisze, otoczyć rzeźbę sobą, jakąś dziwną galaretowatą substancją zmysłową, by w ten sposób, na raz, jednocześnie, zachowując nieruchomość, odczuć w sobie jej pełny, trójwymiarowy kształt. Czyli „otorbić” ją sobą całym, połknąć, „jak anakonda królika”, i wtedy mieć ją w swoim wnętrzu, wnętrzu monady, która w sobie, na ślepo, przez wewnętrzny dotyk ogląda obrazy świata. Monada nie musi się ruszać, obrazy przychodzą do niej, przesuwały się jak na ekranie, rozwijają, jak fałdy wachlarza czy leporella. Przypominają się protokoły Witkacego z wizji peyotlowych, które uważał za źródło dawnych wielkich stylów sztuki, i które należą zapewne do jego najbardziej autentycznych chwil introspekcji sztuki. Peyotlowe wizje były świętem monady, momentami ekstazy. Nic nie mogło konkurować z ich bogactwem i bolesną czasem intensywnością form, feerią barw. Wizje przychodzą z innego świata, ich czas to dziwny, piękny ale i okrutny miejscami sen, spektakl teatralny dziejący się we wnętrzu monady, za zamkniętymi oczami, na oświetlonej w ciemnej sali pudełkowej scenie, która także nie ma przecież prawdziwych okien i drzwi. Akcję spina tu klamra węzłów dramatycznych, ma wyraźne napięcia, ale właściwie nie rozwija się, przerywa raz po raz, zbudowana z momentów, epizodów, których powiązanie w jakąś jednorodną historię nie wydaje się istotne. Czy peyotlową introspekcję Witkacego możemy przenieść na jego sztukę, zobaczyć ją tak, jak ją chciał widzieć i jak próbował o niej opowiedzieć? Byłby to świat ekstatyczny, barwny, zawirowany, jak jego malarstwo i teatr, rządzący się własnymi prawami czasu i przestrzeni.

\*\*\*

Powyższy tekst jest próbą opisu teorii Czystej Formy w momencie jej powstawania, a zarazem zachętą do zastosowania perspektywy introspekcji podczas czytania. Protokoły introspekcji Witkiewicza są fragmentaryczne, trzeba odczytywać je między wierszami w tekstach estetycznych i filozoficznych. Zostały przeze mnie dopowiedziane „własnymi słowami”, do oryginalnego „protokołu” dodałem drugi głos, drugi protokół tworzący dialog z głosem sprzed niemal stu lat. Dopowiedziane zostało m.in. pojęcie *szumu*, które ukonkretnia moment percepcji wewnętrznej, a także pojęcie *praformy* jako bezkształtnej a jednak w pewien sposób odczuwanej Jedności w Wielości, co może wyjaśnić Witkiewiczowskie ujęcie procesu twórczego.

Teoria Czystej Formy nie jest teorią uniwersalną. Związana jest ze swoim autorem, należy do jego *takości*, do jego niepowtarzalnego psychofizycznego charakteru Istnienia Poszczególne. Wpisane jest w nią całe „tło zmieszane”, preferencje autora i kształt sztuki i teorii tego czasu. Teoria Czystej Formy jest tekstem-workiem, nie tylko estetycznym traktatem, ale źródłem historycznym, i również, a może przede wszystkim, dziełem literackim, esejem o sztuce. Włączona w jej konstrukcję introspekcja zwraca się także do dzisiejszego czytelnika, przypomina o bezpośredniości przeżycia sztuki, i o radykalnym sposobie uprawiania refleksji o sztuce - *aż do ostateczności*.

Introspekcja pojawia się jeszcze w innym miejscu estetyki Witkacego - w jego teorii krytyki artystycznej. Witkacy wielokrotnie zaprzeczał istnieniu kryteriów oceny dzieła sztuki: to, czy coś jest, lub nie jest dziełem sztuki, i dlaczego, musi być każdorazowo rozważone, opisane, przedstawione – choć nigdy nie będzie to decyzją ostateczną. Odpowiedzialnym jest każdy odbiorca, a szczególnie krytyk sztuki, od którego Witkacy wymaga, by jeszcze przed analizą dzieła sztuki określił swoją pozycję teoretyczną: jakie ma nastawienie do sztuki, jak ją rozumie, czego w niej szuka. Wypowiedź krytyka powinna przypominać udostępniony

protokół introspekcji, zawierający parametry doświadczenia (znaczkę na portretach Firmy Portretowej!). Każdy akt postrzegania sztuki, każda wypowiedź krytyczna przechodzi tu proces weryfikacji, wpraw w doświadczeniu krytyka, a następnie jego słuchaczy.

Perspektywa introspekcji ukazuje w innym świetle podkreślaną przez badaczy antynomię subiektywności i obiektywności teorii Czystej Formy<sup>31</sup>. Witkacy stara się wyjść poza tę sprzeczność, świadczy o tym już wspomniana powyżej rola krytyka, któremu Witkacy nakazuje przedstawić (zobiektywizować) swoje wewnętrzne (subiektywne) preferencje. Introspekcja ukazuje krytyczny moment uzgadniania doświadczeń i pojęć, przejścia między „żywą” materią introspekcji a jej spekulatywnym wykładem w teorii. Jest to proces przypominający adaptację, w której jedno medium zostaje zastąpione drugim, opowiadającym to samo zdarzenie w inny sposób. Protokoły przebiegu introspekcji zostają ujęte w reguły teorii sztuki, gdzie odczucie zostaje retorycznie wyjaśnione. I, dopowiedzmy, przestaje być odczuciem.

Ale to już inna historia o teorii Czystej Formy.

sierpień 2015

## Wypisy

JW. - S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 4:] *Jedyne wyjście*. Opracowała Anna Micińska. Warszawa 1993, Państwowy Instytut Wydawniczy

OCF – S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 10:] *"O Czystej Formie" i inne pisma o sztuce*. Opracował Janusz Degler. Warszawa 2003, Państwowy Instytut Wydawniczy

N - S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 12:] *Narkotyki. Niemyte dusze*. Opracowała Anna Micińska. Warszawa 2004, Państwowy Instytut Wydawniczy

Nienasylenie - S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 3:] *Nienasylenie*. Opracowali Janusz Degler i Lech Sokół. Notą wydawniczą opatrzył Janusz Degler. Warszawa 1992, Państwowy Instytut Wydawniczy

Nfm – S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Opracowali Janusz Degler i Lech Sokół. Notami wydawniczymi opatrzył Janusz Degler. Warszawa 2002, Państwowy Instytut Wydawniczy

Nś – S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 15:] *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*. Opracowali Maciej Dombrowski i Magdalena Bizior-Dombrowska, Warszawa 2014, Państwowy Instytut Wydawniczy

Pisma 3 – S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne* [Tom III:] *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*. Zebrał, opracował i przypisami opatrzył Bohdan Michalski. Warszawa 1977, Państwowe Wydawnictwo Naukowe

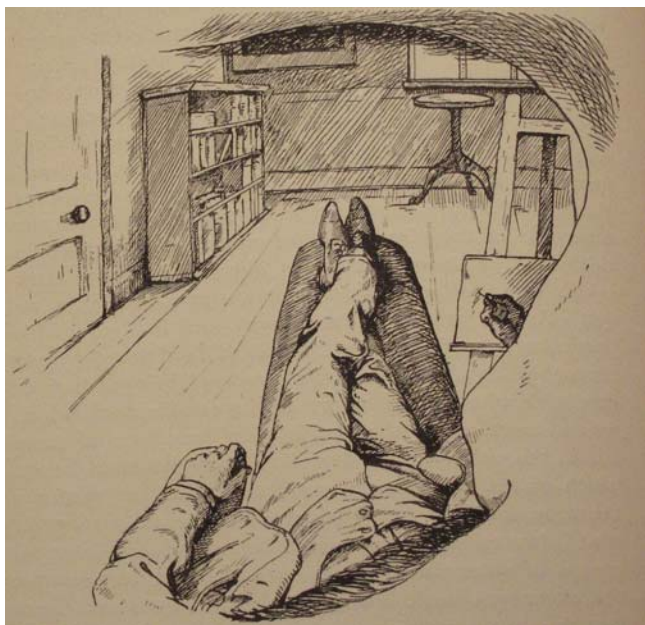
---

<sup>31</sup> Por. najobszerniejsze dotychczas opracowanie tego tematu: Maciej Sojn, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 2002

PJ - S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 2:] *Pożegnanie jesieni*. Opracowała Anna Micińska, Warszawa 1992, Państwowy Instytut Wydawniczy

Pk – S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 11:] *Pisma krytyczne i filozoficzne*. Opracował Janusz Degler. Warszawa 2015, Państwowy Instytut Wydawniczy

SB – *Sonata Belzebuba*, w: S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 7:] *Dramaty III*. Warszawa 2004, Państwowy Instytut Wydawniczy



Rysunek w: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886

## Introspekcja

(...) na podstawie naszej codziennej introspekcji (...) Nfm 12

Nie analizując przeżyć aż do ostateczności, nic o nich powiedzieć nie możemy (...) Nś 113

Wychodzimy bowiem przeważnie z introspekcji, opierając się na przypuszczeniu, że osobników czujących podobnie do nas znajdzie się pewna ilość (...) Nfm 24

(...) „świadomość” ciała, czyli rudymenarnych czuć dotykowych (...) Pisma 3.128

(...) to jest rzeczywiste, co jest dotykalne, namacalne; Nś 524 (...) jeśli weźmiemy pod uwagę wzrokową wizję świata, z której przeważnie wychodzą filozofowie (filozof monadystyczno-cielesny powinien być od urodzenia ślepy i dotykać tylko ciał i przedmiotów, i zagłębiać się w swoje czucia bebechowe), to w tym wzrokowym wypatrzeniu na świat (podobnie jak oko, które samo siebie nie widzi) zatracamy siebie jako takich (czujących się od środka) Nś 518

Dotyk (...) to istnienie nasze jedyne (bo drugiej przestrzeni nie ma, a ta jest jak byk realna) – sprawdzian wszystkich jakości (...) Nś 525 (...) po odrzuceniu świata zewnętrznego poza granicę ciała, wyodrębnia się specjalnie ciało, na razie przez swoją „mojość” (...) wszystkich składających je czuć dotyku wewnętrznego i graniczno-zewnętrznego (...) Nś 526

Np. porównanie jednolitego, nieokreślonego (bez dotykania jakiejś rzeczy) poczucia ręki w stosunku do potwornej ilości pracujących w niej komórek. Nś 506

(...) aby doznać następstw jakości dotykowych od przedmiotu muszą doń podejść i wziąć go w rękę. Podejście i wzięcie w rękę będzie też następstwem kompleksów jakościowych w moim trwaniu: będą to następstwa innych czuć dotykowych – dotknięcia nóg do podłogi, następstwa czuć mięśniowych i wewnętrznych. (...) Pisma 3.95

Staram się opis monady „od środka” sprowadzić do pojęć bezwzględnie koniecznych i niesprowadzalnych. Nś 520

Procesy myślowe – wszystko w ogóle, co się w nas dzieje, wszystkie „przeżycia” – wyrazić można w postaci przesuwania się „w świadomości” obrazów w najszerszym tego słowa znaczeniu, tzn. z obrazów niekoniecznie złożonych z jakości wzrokowych (...) Pisma 3.128

(...) „płynna rzeczywistość stawania się” zupełnie adekwatnie wyrazić się nie da. Płynną rzeczywistość wyrażać może tylko inna płynna rzeczywistość. Pisma 3.89

(...) krytycy (...) mają wadliwą introspekcję (...) Pk 266

### **Praforma i proces twórczy**

Tangier: Ona (sztuka) jest tajemnicą bytu oglądaną jak dzik na półmisku, jako coś dotykającego – rozumiesz – a nie jako system pojęć. Nienasycenie 74

Sam proces powstawania dzieła sztuki jest tak wieloraki (...) że prześledzenie i jednoznaczne opisanie całej tej gmatwaniny jest prawie niepodobieństwem. Zdawałoby się, że zwierzenia bardzo szczerego i przy tym zdolnego do samoanalizy artysty mogłoby rzucić na ten proces nieco światła. (...) wskutek niedokładnej analizy, wielkiej ilości procesów podświadomych trwania (...) wskutek intelektualnego niedokszałcenia artystów, wypowiedzenia ich mogą być bardzo mylne i mylące. Nfm 40

(...) odgadnąć proces twórczy. (...) stan pierwotny, inicjalny, może trwać dość długo (...) Nfm 43

Kłęb dziwnego stanu, samego w sobie, nieobjawionego jeszcze zabarwieniem żadnego rzeczywistego kompleksu, wybuchał jakby z samego dna istoty osobowości i chwiał się w nieokreślonym bliżej wymiarze ducha, zanim spadł na jakiś inny stan konkretny lub na coś dziejącego się w zewnętrznym świecie. PJ 56

Teraz dopiero metafizyczny centr jego istoty zaczął nawiązywać łączność z zaczętymi kompozycjami poprzez przesuwające się kompleksy czuć mięśniowych i czuć organów wewnętrznych, tego wewnętrznego dotyku, który stanowi jedyny materiał pierwotnej, jednokomórkowej jaźni (...) JW 137

Dzieło sztuki musi powstać (...) z samych najistotniejszych bebechów danego indywiduum, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie bebechowości. Nfm 42

Jest on szczęśliwy, jeśli czuje, że tworząc, przeżywa siebie do dna w każdym dziele, że wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia i całego świata w żelaznych klamrach jedności (...) Nfm 208

[widz nie posiada] ostrego uczucia łączenia się wielości form w nierozzerwalną całość (...) Nfm 212

Na naszej psychofizycznej strukturze polega to, że możemy tę bezpośrednio daną jedność naszej osobowości zobiektywizować w konstrukcjach formalnych (...) OCF 134

Muzyk może stworzyć rzecz genialną, zaczawszy od tego, że uderzy, przypadkowo pozornie, jeden lub dwa akordy (...) Malarz może ujrzeć talerz z jabłkami lub mieć bezprzedmiotową wizję, która mu się potem w figury powoli zamieni (...) OCF 65

### **Malarstwo, powieść, muzyka, i czasowość sztuki**

Wzrastanie intensywności metafizycznego estetycznego zadowolenia jest bezpośrednio dane (...) maksymalne natężenie będzie to w granicy zniknięcia świadomości, czyli przerwy w trwaniu (...) Nfm 17

Zapomnieć o życiu, choćby było najgorsze lub najwspanialsze, i trwać choć jedną sekundę w pojmowaniu nieruchomego, wolnego od wszelkiego stawania się w Czasie Przestrzennego Piękną. OCF 15

Twierdzę, że nawet w sztukach, których dzieła stają się w czasie: w muzyce, poezji i teatrze, pierwsza koncepcja musi mieć charakter przestrzenny, ponieważ nie możemy sobie wyobrazić ani pomyśleć wyobrażenia jednoczesnego całego kompleksu czasowego. OCF 59

Istvan: Czuję w sobie przestrzenno-słuchową wizję tonów, której nie mogę ująć w trwaniu. Jakbym wachlarz zwinięty trzymał w rękach bezsilnych i nie mógł go rozwinąć i ujrzeć obrazu, który jest gotów w kawałkach na każdej z jego części. SB 241 (...) Teraz już wiem, czym jest przestrzenna koncepcja formalna w muzyce. Cała sonata Belzebuba jest we mnie poza czasem. Rozwinę ją jak wachlarz – największe dzieło od początku świata. SB 283

(...) podział dźwięku na rytm, któremu odpowiada rytmiczność funkcji wewnętrznych i ruchów naszego ciała, przez co potęguje się jego uczuciowa wartość w porównaniu z nieruchomą obojętnością dzieła sztuki malarskiej (...) czyni to, że dla wyrażenia metafizycznych uczuć bardziej odpowiednim (teoretycznie) jest malarstwo. Nfm 33

(...) utwór muzyczny trwa w czasie, dzieje się, na wzór naszego wewnętrznego życia w jego zmienności uczuciowych stanów, podczas gdy dzieło sztuki malarskiej trwa niezmiennie w przestrzeni: jest dokładniejszym symbolem abstrakcyjnej jedności w swej niezmienności (...) Nfm 34

Dana melodia nie jest dana w danym momencie cała, tylko w postaci występowania kolejnych tonów, na tle wspomnień tonów poprzednich – tak, że w rezultacie całość rysunku melodii, jej „jakość postaciowa” jest zawsze tylko we wspomnieniu. Pisma 3.87

(...) proceder komplikacji i coraz więcej obejmujących części ma też swoje granice, poza którymi bezpośrednio (...) rozumienie całości (...) jest wykluczone. (...) Tematu składającego się z siedemdziesięciu dwóch na przykład taktów nie scałkuje go słuchając go, żeby pękl nawet, sam Karol Szymanowski (...) PK 270

Jeśli zamkniemy jedno oko i będziemy patrzeć nieruchomo przed siebie, starając się zupełnie nie ruszać całym ciałem (zaledwie oddychać) (...) dostaniemy pole widzenia zupełnie płaskie



(...) Z takiego to płaskiego pola widzenia zdaje sprawę malarz (artysta), tworząc na niej wielość płaskich form, ujętych w nierozzerwalną całość. Nfm 49

Jest w rzeźbie Czysta Forma w trzech wymiarach, której jednak bezpośrednio nie możemy jako jedność pojmować, chyba żebyśmy, jak to czyni protoplazma z rzeczami, które pochłania, mogli otoczyć całą rzeźbę naszym ciałem i zrozumieć ją dotykowo. Możemy jednak pomyśleć jeden z rzutów na daną płaszczyznę (czyli profil, jak mówią rzeźbiarze) z danym światłocieniem. Ten jeden profil może być rzutem przedmiotu tylko lub może dzielić daną płaszczyznę w ten sposób, że całość stanowi kompozycję Czystej Formy. Nfm 53

Rzeźby jego są faktycznie szczytem doskonałości trójwymiarowości w Czystej Formie. Nie mają w istocie swej tzw. "profilu": są idealnie jednolitymi w swej różnorodności bryłami: z którejkolwiek strony na nie patrzymy, mają tę wewnętrzną trójwymiarowość, a nie konstrukcję danego oddzielnego rzutu. OCF 14 (*Formista o formizmie*, 1921)

(...) sam czytałem powieści i przeżywałem niesłychanie silnie jako opisy życia i jego problemów, ale nigdy artystycznie. Na odwrót doznałem wielu czysto artystycznych, zupełnie specyficznych wzruszeń od obrazów, poezji, dramatów (...) a nawet rzeźby (czego nie miałem dawniej, ograniczając się do płaszczyzny, i czego nauczył mnie już po wojnie August Zamojski) Pk 266

(...) wiem, na mocy łatwej introspekcji, że wrażenia realistyczne, artystycznie spotęgowane wrażenia od sztuki to dwa niewspółmierne światy. Pk 266

Powieść taka, jaką jest obecna powieść (...) jest przeznaczona do cichego czytania i wyobrażania sobie realnie przedstawionych w niej rzeczy, a nie do wywoływania artystycznych wzruszeń przez kombinację aktualnych żywych jakości dźwiękowych i poprzez rytm odczuwany całym ciałem jakości: czuć mięśniowych i czuć organów wewnętrznych (...) W powieści zaś to jest najistotniejsze: widzenie w wyobraźni tego, co się dzieje, jako takiego właśnie, i pojmowanie rozmów bohaterów (...) Pk 268

Gdzie tu może być miejsce na Czystą Sztukę, rozumianą w myśl mojej teorii. Pokażcie inną teorię, to pogadamy. Pk 269

Owszem – powieść można przeczytać głośno, ale warunkiem doznania artystycznego wrażenia (...) jest posłyszenie tej rzeczy od razu z małymi przerwami lub bez przerw (...) Otóż gdyby nawet powieść chciał ktoś w ten właśnie, a nie inny sposób bezpośrednio rozumieć, to by po prostu nie wytrzymał tego technicznie (...) Pk 269

... treść sztuki jest jedna i ta sama ... Nfm 34

Sztuka jest w pewnym sensie narkotykiem (...) Se 278

Kiedy otwieram oczy – bo trzeba nadmienić, że rzadko widzi się coś przy oczach otwartych – świat jest prawie normalny. N 80

Wszystko, co działo się dotąd, odbywało się jakby przed jakąś kurtyną. (...) ale wtedy nie wiedziałem jeszcze, że kurtyna odsłoni się. N 80

Obrazy łączą się w dziwne sploty z uczuciami mięśniowymi, z uczuciami wewnętrznych organów i tak powstaje niedająca się rozplątać całość, o niesłychanie subtelnym nastroju ogólnym, który wymyka się wszelkiej analizie i rozsypuje się w gruzy, w nieokreślony chaos przy najmniejszym wysiłku w celu jej skonsolidowania. N 78

(...) z ulgą wraca się do „świata zamkniętych oczu” (...) N 81

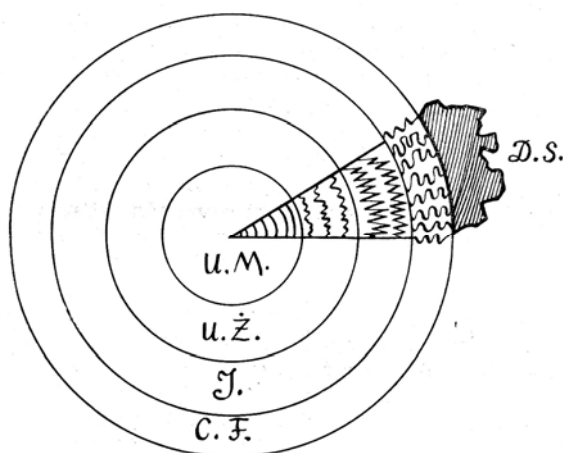
(...) jak złudna jest ocena trwania podczas peyotlowych wizji. Nazwałem to w „peyotlowym języku” – „spuchnięciem czasu”. N 83

I dobra jest przy tym ta aż dźwięcząca sobą cisza wizji stwarzanych przez azteckiego Boga Światła – cisza spotęgowana niewiarygodnym korowodem zdarzeń, który w jej objęciach przepływa przed nami w nicość. (...) pewien bezpośredni sposób widzenia siebie (...) N 89

Rzeczywistość zdawała się puchnąć aż w nieskończoność, przerastając chwilę terażniejszości o biliony lat wstecz i naprzód. Czas zniknął i świat zdawał się stać w miejscu mimo zmienności, był aktualnie wiecznym. (...) PJ 102

Musimy odróżnić samą osobowość jako taką, tzn. taką a nie inną, różną u każdego (IP), tj. to, co nazywamy „charakterem psychofizycznym” danego indywidualium, jego „takość a nie inność”, od jedności osobowości (...) Ns 108

(...) opis monady „od środka” (...) Ns 520



[dzieło sztuki] oznaczmy jako pewną wypukłość, D.S., na ostatnim kole (...) Nfm 21

Jak zwykle Peregrinus ujrzał za źrenicą dziwny splot nerwów i żył sięgających w głąb mózgu. Ale przez ten splot przewijały się lśniące srebrne nitki, chyba stokroć cieńsze niż najcieńsza pajęczna nić, i w te właśnie, zdawałoby się niekończące się, nitki, wyrastające jak pędy bluszczu z mózgu i tworzące jakieś coś, nie do rozpoznania nawet przez mikroskopowe oko, wpłatały się myśli subtelniejszej natury, inne od tamtych, łatwiejszych do uchwycenia. Peregrinus ujrzał mnóstwo barwnych kwiatów, które formowały się w ludzi, a którzy potem rozplywali się w ziemi i w niej błyszczeli jako kamienie i metale. A pomiędzy tym poruszały się rozmaite dziwne zwierzęta, które bez końca przemieniały się i mówiły cudownymi językami. Żadne z tych zjawisk nie pasowało do drugiego, i w dźwięczącej w powietrzu trwożnej skardze rozdzierającego serce smutku zdawał się wyrażać dysonans tych postaci. Lecz właśnie ten dysonans upiększał jeszcze bardziej głębką harmonię, która przeważała i jednoczyła wszystko w wiecznej, bezimiennej rozkoszy.

"Niech to pana nie dziwi", zaszeptał Mistrz Pchła, „dobry panie Peregrinusie, to, co pan ogląda, to myśli snu."

E.T.A. Hoffmann, *Meister Floh, Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* (1822), (w:) E.T.A. Hoffmann: *Poetische Werke*, Band 6, Berlin 1963, s. 101 (tłum. W. Sztaba)