



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Kantowskie inspiracje filozofii sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza

Author: Magdalena Wołek

Citation style: Wołek Magdalena. (2011). Kantowskie inspiracje filozofii sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza. W: D. Bęben, A. J. Noras (red.), "Filozofia Kanta i jej recepcja" (S. 263-269). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Kantowskie inspiracje filozofii sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza

Magdalena Wołek

Związki wielokrotnie omawianej filozofii sztuki Witkiewicza z Kantowską estetyką z trzeciej *Krytyki* nie dają się opisać ani jako zależność, ani jako kontynuacja, ani tym bardziej jako nawiązanie Witkiewicza do Kanta. Krótko mówiąc, przynajmniej na pierwszy rzut oka, na powierzchni obu koncepcji trudno odnaleźć jakiegokolwiek relacje. Niemniej jednak gdy przyjrzyć się wnikliwiej, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że osławiona teoria Czystej Formy Witkacego zawdzięcza swe istnienie lekturze Kanta. Nie oznacza to koniecznie, że Witkacy świadomie korzystał z myśli królewieckiego filozofa, lecz że filozofia Kanta pozwala wyjaśnić i zrozumieć nieprecyzyjną i niejednokrotnie sprzeczną teorię Czystej Formy. Zamieszanie dotyczące związków z Kantowską estetyką wynika między innymi z tego, że Witkiewicz, odpowiadając swym krytykom, wypiera się wszelkich wpływów ze strony „jakichś niemieckich estetyków”¹, natomiast w korespondencji z Ingardenem chwali się: „[...] w r[oku] 17 po Kancie wchłonałem z w[ielkim] zapałem całego Szopcia”². Niezależnie od tego, jak Witkiewicz przedstawiał swoją przygodę z filozofią Kanta, można postawić tezę, że teoria Czystej Formy staje się zrozumiała dopiero wtedy, gdy spojrzeć na nią przez pryzmat niektórych elementów *Krytyki władzy sądzania*. Postaram się pokazać, że cała Witkiewiczowska teoria opiera się na schematach Kantowskiego myślenia o estetyce rozumianej jako krytyka smaku. W ten sposób koncepcja Czystej Formy, nie mając żadnych ekspli-

¹ „Chodzi mi o przywrócenie malarstwu rangi sztuki, którą w epoce realizmu utraciło, o równouprawnienie go z muzyką [...]. Tu leży źródło mojej teorii, a nie w jakichś niemieckich estetykach (których nigdy w tym czasie nie czytałem)”. S.I. Witkiewicz: *„Nowe formy w malarstwie” i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959, s. 354.

² S.I. Witkiewicz, R. Ingarden: *Korespondencja filozoficzna*. Warszawa 2002, s. 67.

cytnych, literalnych związków z estetyką Kanta jest, być może nawet wbrew zamysłom jej twórcy, jednym z modernistycznych wariantów tej estetyki.

Dotychczasowe interpretacje Witkacego filozofii sztuki zawierają w pewnym momencie konstatację fundamentalnej sprzeczności, a co najmniej niekonsekwencji, w jakie popada Witkacy, przedstawiając dzieło sztuki z jednej strony jako formalną, autoteliczną kompozycję, z drugiej zaś – jako wyraz i pobudkę uczuć metafizycznych³. „Kantowska” interpretacja pozwala pogodzić te dwa, pozornie różne wątki, na podstawie wspólnego obu myślicielom pojęcia *formy*, które przekłada się na koncepcję doznania estetycznego. Witkiewiczowski formalizm jest pewną wersją Kantowskiego formalizmu z trzeciej *Krytyki*. „We wszelkiej sztuce pięknej – pisze Kant – moment istotny polega przecież na formie, która dla obserwacji wydawania sądu jest czymś celowym”⁴. U Witkiewicza natomiast znajdziemy wiele fragmentów, w których przewija się myśl, że „forma dzieła sztuki jest jego jedyną treścią istotną”⁵.

Wieloznaczny termin *forma* w odniesieniu do kategorii piękna, zarówno w estetyce Kantowskiej, jak i w koncepcji Witkacego, odnosi się właściwie do pojęcia *celu*. Dla Kanta „piękno jest formą celowości danego przedmiotu, o ile zostaje ona w nim spostrzeżona bez wyobrażenia jakiegoś celu”⁶. Z kolei kluczowe pojęcie *czystej formy* oznacza przede wszystkim formę oczyszczoną z doraźnych celów przedstawiania. Ważne jest zatem to, **że i jak** się przedstawia, a nie to, **co** się przedstawia. W jednym i drugim wypadku najogólniejszym schematem ujmowania piękna jest forma celowości bez celu, uzależniona od sposobu patrzenia na określoną rzecz w abstrakcji od jej przeznaczenia. Różnica polega na tym, że Kant, wzorując piękno sztuki na pięknie przyrody⁷, pod przeznaczeniem rozumie jakikolwiek określony cel (na przykład kwiat, który służy do rozmnażania rośliny). Witkiewicz zaś, skupiający się wyłącznie na zagadnieniu piękna sztuki, za jego przeznaczenie uznałby przedstawianie jakichś życiowych treści: „[...] malarz, o ile nie maluje obrazu o treści przedmiotowej, posiadającej sens życiowy, może namalować wszystko jedno co – łydkę czy butelkę – bo jego obraz zawsze będzie pozbawiony sensu z powodu tego, że przecież chodzi o »plamy«, a nie o przedmiot”⁸.

Stąd nazwa Czysta Forma oznacza formę każdego przedstawienia wziętą ze względu na nią samą, a więc bez jej przeznaczenia, jakim jest

³ M. S o i n: *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 2002, s. 112–113.

⁴ *Ibidem*, s. 260.

⁵ S.I. Witkiewicz: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne..., s. 21.

⁶ I. K a n t: *Krytyka władzy sądenia*. Przeł. J. G a ł e c k i. Warszawa 1982, s. 117.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 229–230.

⁸ S.I. Witkiewicz: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne..., s. 272.

formowanie bądź „przenoszenie” jakichkolwiek treści; oznacza formę bez tego, co mogłaby ona przedstawiać. Witkiewiczowa Czysta Forma jest dokładnie tym samym, co Kant referuje jako formę pięknego przedstawienia, która ma być niezależna zarówno od przedstawionego przedmiotu, jak i związanych z nim życiowych uczuć. „Właściwym przedmiotem czystego sądu smaku jest w pierwszym wypadku [powabu barw malarstwa – M.W.] rysunek, w drugim wypadku [przyjemnych tonów muzyki – M.W.] kompozycja; to zaś, że czystość zarówno barw jak i dźwięków czy też ich różnorodność i kontrast zdają się przyczyniać do piękna, nie znaczy wcale, że stanowią one jakby jakiś równorzędny dodatek (*gleichartigen Zusatz*) do upodobania w formie dlatego, iż same dla siebie są przyjemne, lecz dlatego, że formę tę tylko dokładniej, dobitniej i w pełniejszy sposób unaoczniają”⁹.

To pozwala zrozumieć, dlaczego Witkiewicz, niejako radykalizując tę uwagę Kanta, odmawia miana sztuki malarstwu realistycznemu, którego podstawowym zadaniem (przeznaczeniem) jest jak najwierniejsze odwzorowanie rzeczywistości. Realizm i wszelki mimetyzm nie mogą być nazwane sztuką, ponieważ ich cel wyznaczony jest przez wierność wobec zewnętrznego przedmiotu przedstawienia i sam ten przedmiot stanowiący referencyjne odniesienie. Nie chodzi więc tu o walkę z twórcami realizmu, ale o negację teoretycznych założeń sztuki mimetycznej, która na wstępie jasno określa swój cel, przez co przeczy istocie piękna, to znaczy jego autonomiczności.

Witkiewicz, podobnie jak Kant, uzależnia rozkoszowanie się pięknem od podmiotowych warunków, a dokładniej – od sposobu oglądania dzieła sztuki, które zawiesza jego życiową treść. Z tego względu fakt realistycznego przedstawienia nie wyklucza możliwości formalnego oglądu dzieła, lecz znacznie je utrudnia przez swoje ewidentne skojarzenia¹⁰. Kant każe patrzeć nam na dzieła sztuki tak, jakby były wytworami przyrody, na przyrodę zaś tak, jakby była dziełem sztuki¹¹, wskutek czego sąd smaku zostaje zdeterminowany nastawieniem patrzącego. Ten sam wątek u Wit-

⁹ I. K a n t: *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 99.

¹⁰ „Przedmioty, o ile są zaakcentowane na obrazach jako takie, występują dlatego, że dzieło sztuki nie powstaje jako coś wymyślonego na zimno [...]. Chodzi tylko o proporcję tych danych, o to, aby treść życiowa nie wysuwała się jako taka na plan pierwszy. Zwykle też naturalny rozwój artysty idzie w ten sposób, że zaczynając od kopiowania natury [...], w miarę dalszego postępu życiowe treści ulegają systematycznej eliminacji na korzyść elementów formalnych”. S. I. W i t k i e w i c z: *„Nowe formy w malarstwie” i inne pisma estetyczne...*, s. 178.

¹¹ „Przyroda była [dla nas] piękną, gdy wyglądała zarazem jak sztuka; sztuka zaś może tylko wtedy być nazwana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje się nam przyrodą”. I. K a n t: *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 230.

kiewicza przyjmuje nieco inną postać. Autor *Nowych form w malarstwie* twierdzi, że obcuując z dziełami sztuki, należy abstrahować nie tylko od tego, że są one wytworami rzemiosła, lecz także od przedstawionych treści. To właśnie ze względu na nie pojawia się w koncepcji Witkiewicza nieznanymi Kantowi wątek historycznych uwarunkowań oglądającego. Czysta Forma, będąca odpowiednikiem piękna wolnego (o tym niżej), podlega prawom swoistej ewolucji. Witkacy adaptuje do własnych potrzeb Hegłowską triadę rozwoju ducha (który tu przybiera postać uczucia metafizycznego) – od religii przez filozofię po sztukę. Każdej z tych faz odpowiada pewien stopień komplikacji form. Odbiorcy potrzebują coraz większej dawki formalnej. Dlatego rozwój sztuki staje się rozwojem polegającym na komplikacji i natężeniu pierwiastka formalnego. Dzieła epok wcześniejszych przyzwyczajają do pewnej dawki form, którą z biegiem czasu należy coraz bardziej zwiększać. Konsekwencjami tego są: swego rodzaju narkotyczny schemat rozwoju sztuki oraz śmierć wpisana w ten rozwój, śmierć, która jest momentem komplikacji formalnej niemożliwej do uchwycenia, czy jak by powiedział Witkacy, scałkowania w świadomości oglądającego. Ostatnim podrygiem sztuki przed jej „złotym strzałem” jest okres panowania Czystej Formy¹².

Uczucie metafizyczne obiektywizujące się w religii, filozofii i sztuce określone zostaje jako przeżycie jedności w wielości samego siebie i jedności w różnorodnym, wielorakim świecie. Źródłem uczucia metafizycznego, podobnie jak ciekawości czy trwogi, jest obcowanie z tajemnicą, niezrozumiałością istnienia. Odpowiedzią religii i filozofii na owo doświadczenie jest próba uzasadnienia i wyjaśnienia świata i naszego w nim bycia. Sztuka natomiast w okresie osłabienia i schyłku uczuć metafizycznych już nie tylko wyrasta z „Tajemnicy Istnienia”, ale musi „sztucznie” ją podtrzymywać¹³. Uczucie metafizyczne w sztuce staje się jej *alfą* i *omegą*, ponieważ stanowi zawsze źródło artystycznej inspiracji (przy wąsko rozumianym ujęciu artyzmu u Witkiewicza) oraz efekt kontaktu ze sztuką.

Uczucie metafizyczne, choć wywołuje na przykład w filozofii „racjonalizatorskie odruchy” i może pobudzać do rozważań, jest z istoty swej nieracjonalne. Przeżycie tajemnicy istnienia w sztuce może być rozumiane jako Kantowskie upodobanie w tym, co piękne ze względu na swój irracjonalny, niepojęciowy czy – jak powiedziałaby Kant – niepoznawczy charakter. Niepoznawczy charakter czystych sądów smaku i Witkiewiczow-

¹² Dlatego teoria Czystej Formy często uznawana była za jeden z modernistyczno-awangardowych manifestów, które triumfalne obwieszczenie swego panowania zwykle poprzedzały jakimś szkicem historii rozwoju sztuki.

¹³ Zob. S.I. Witkiewicz: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne..., s. 21.

skiego przeżycia estetycznego polega na tym, że nie tylko nie rozszerzamy naszej wiedzy, obcując z tym, co piękne, ale nawet nie możemy poznać prawideł i reguł owego przeżycia¹⁴. Niemniej jednak same Witkiewiczowskie opisy przeżycia tajemnicy istnienia bardzo, by nie rzec: do złudzenia, przypominają nie tyle Kantowskie analizy piękna, ile opisy wzniosłości. U Witkiewicza, w przeżyciu metafizycznym związanym ze sztuką, Kantowskie piękno i wzniosłość właściwie nakładają się na siebie w ten sposób, że uczucie metafizyczne ma strukturę upodobania w pięknie, ale przedstawione zostaje analogicznie do wzniosłości. Niepokój metafizyczny niesie w sobie charakterystyczną dla wzniosłości „sprzeczność”, którą Lyotard opisuje jako jednoczesne uczucie przyjemności i bólu, radości i trwogi, egzaltacji i depresji¹⁵.

Kantowskie rozumienie przyjemności, wiążące ją z zainteresowaniem w istnieniu przedmiotu, u Witkiewicza określone zostaje szerszym mianem uczuć życiowych. Zarówno uczucia życiowe, jak i zainteresowanie istnieniem przedmiotu przyjemności przeciwstawiają się pięknu wolnemu u Kanta i uczuciu metafizycznemu u Witkiewicza, które charakteryzują się nie tylko celowością bez celu, ale i bezinteresownością. Witkiewicz wszystkie kategorie w swoich rozważaniach wiąże z pojęciem istnienia, w szczególnym wypadku jednak, jakim jest obcowanie z dziełem sztuki, istnienie przedmiotu przedstawionego nie ma żadnego znaczenia. Dlatego Kantowska bezinteresowność staje się dobrym kryterium wyróżnienia tworców Czystej Formy. Choć, za Kantem, mówimy tu o niezainteresowaniu istnieniem, to przecież nie chodzi o brak jakichkolwiek związków z istnieniem, lecz o „odcięcie” dzieła sztuki od sfery życia i jednostkowości¹⁶.

Kant rozróżnia dwa rodzaje piękna – wolne i zależne, oraz analogicznie dwa typy sądów estetycznych – czyste i empiryczne¹⁷. Piękno wolne

¹⁴ „Nie może istnieć żadne obiektywne prawidło smaku, które za pomocą pojęć określałoby, co jest piękne”. I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia...*, s. 109; „Mimo że mówimy o Pięknie przez wielkie (P), piękno jest subiektywne”. S.I. Witkiewicz: *„Nowe formy w malarstwie” i inne pisma estetyczne...*, s. 222–224

¹⁵ Por. J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 176.

¹⁶ „Každy więc twór żywy, každy przedmiot oddzielony lub kompleks takowych, można rozpatrywać jako coś, czego widok sprawia nam przyjemność (względnie przykreść) i jako taki podoba się nam, czyli jest dla nas piękny z pewnych powodów dających się sprowadzić do elementów czysto życiowych (użyteczności, celowości, strachu, który wzbudza, lub uspokojenia, które daje), albo też podoba się nam *niezależnie* od wszelkich tego rodzaju przyczyn, sam przez się, bez żadnych życiowych asocjacji, przez samą swoją czystą formę jako taką. Ten ostatni sposób podobania się nazywamy podobaniem się artystycznym, a rzeczy obdarzone zdolnością wywoływania w nas tego rodzaju bezprzyczynowego z punktu widzenia życia zachwyty – nazywamy artystycznie pięknymi”. S.I. Witkiewicz: *„Nowe formy w malarstwie” i inne pisma estetyczne...*, s. 177.

¹⁷ Zob. I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia...*, s. 105–107.

wyznaczone jest przez subiektywną bezinteresowność, natomiast piękno zależne, w którym na podstawie uczucia przyjemności wydajemy sąd smaku, zależy od uczuć życiowych. Podział ten pokrywa się dokładnie z Witkiewiczowską charakterystyką piękna czystego (formalnego, abstrakcyjnego, artystycznego) i życiowego (przyjemnościowego, użytkowego)¹⁸. O ile piękno wolne/czyste oznaczone zostaje mianem rozkoszy, o tyle piękno zależne/zyciowe łączy się z uczuciem przyjemności i pozostaje kwestią gustu. Piękno wolne, piękno Czystej Formy udziela się niezależnie od upodobań, które są sprawą indywidualną, lecz wysuwa roszczenie powszechnej obowiązywalności. „Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy – pisze Witkiewicz – oderwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna, a im bardziej jest ona indywidualna, tym bardziej będzie abstrakcyjną i powszechną i narzuci się drugim w sposób konieczny”¹⁹. Podstawą powszechności przeżycia piękna czystego jest w ujęciu Kanta *sensus communis*, który pozwala jednostkowym sądom zyskać wagę obiektywną. Witkiewicza zdaniem natomiast, rolę tę trzeba przypisać nieokreślonymu, co do swej genezy i wspólnemu wszystkim uczuciu metafizycznemu.

Próbując zrozumieć główną myśl zawartą w koncepcji Czystej Formy bez pomocy „zewnątrznych” narzędzi interpretacyjnych, nieuchronnie popadniemy w konfuzję, prowadzącą albo do zwątpienia we własne intelektualne zdolności, albo do wyliczania sprzeczności, niekonsekwencji i nie-domówień Witkiewiczowskich rozważań. Dopiero daleko idąca próba uporządkowania głównych kategorii filozofii sztuki Witkacego i określenie – przynajmniej w przybliżeniu – ich treści i funkcji pozwalają wyjść poza zakłęty krąg jałowych interpretacyjnych dywagacji. Takim interpretacyjnym narzędziem, które pozwala na stworzenie jakiejś spójnej wizji teorii Czystej Formy, są Kantowskie schematy myślenia z trzeciej *Krytyki*. Dają one podstawy do możliwych różnych ujęć koncepcji Witkiewicza omijających fundamentalne sprzeczności i niekonsekwencje.

Pojęcia Witkiewicza charakteryzują się tak dużą wieloznacznością i ogólnością, że niezbędne wydaje się ich zróżnicowanie, choćby ze względu na konteksty, w których przybierają rozmaite znaczenia. Samo pojęcie czystej formy daje się zrozumieć i eksplikować tylko wówczas, gdy nałożymy na nie warunki, jakie stawiane są w *Krytyce władzy sądenia* czystym sądom smaku. Kantowski czysty sąd smaku orzeka o pięknie wolnym, pięknie Czystej Formy, gdy zostają spełnione trzy warunki: celowości bez celu, bezinteresowności i powszechnej ważności. Analogicznie

¹⁸ Zob. S.I. Witkiewicz: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne..., s. 179.

¹⁹ Ibidem, s. 38.

jest w przypadku Witkiewiczowskiego przeżycia sztuki, choć warunki te nie są wprost i jasno stawiane.

Ale najciekawszym problemem, jaki wiąże się z „kantowską” interpretacją, czy raczej uporządkowaniem myśli Witkiewicza, jest kwestia rodzaju zależności obu teoretyków. Nie mamy tu do czynienia z kontynuacją, nawiązaniem czy uszczegóławiającym zastosowaniem idei Kanta, ani nawet z jakimiś mniej lub bardziej ewidentnymi analogiami czy podobieństwami. Relacja ta, jak z pewnością wiele innych, dotyczy tego, co można by nazwać podskórną recepcją i przyswojeniem Kantowskiej estetyki, i to przyswojeniem tak silnym, że to, co przyswojone, zdaje się oryginalną treścią koncepcji, która przedstawia się jako nowa, i to nie tylko w rozumieniu interpretatorów, ale i samego autora. Swoisty paradoks owego przyswojenia polega na tym, że znajdujemy w rozmaitych ideach ukryte ich założenia, które charakteryzują się tym, że są tak „oczywiste”, iż niedostrzegane przez samych autorów tych idei. Co więcej, z punktu widzenia kogoś zajmującego się takimi związkami wszystko, co wykracza poza stwierdzenia analogii i podobieństw, zdaje się nadinterpretacją ze względu na brak literalnych podstaw (na przykład odwołań w tekście, deklaracji autorskich) do wyjścia poza konstatację podobieństw. Rozwiązaniem tego problemu, choć niewiele wnoszącym, byłoby stwierdzenie, że przyswojenie niektórych schematów Kantowskiego myślenia dokonało się w takim stopniu, że nie rozpoznajemy już tych schematów jako Kantowskich właśnie. W tym kontekście szczególne znaczenie zyskuje fragment *Krytyki czystego rozumu*, który można uznać za założycielski dla współczesnej hermeneutyki, w którym Kant zauważa, że „nie jest niczym niezwykłym, zarówno w prostej rozmowie, jak i w pismach, dzięki porównaniu myśli, które pewien autor wypowiada o swym przedmiocie, rozumieć go nawet lepiej, niż on sam siebie rozumiał, nie określiwszy dostatecznie swego pojęcia i wskutek tego czasami mówiąc, a także myśląc coś wbrew własnej intencji”²⁰.

²⁰ I. Kant: *Krytyka czystego rozumu*. T. 2. Przeł. R. Ingarden. Warszawa 1957, s. 23.