

JÓZEF TARNOWSKI

**DIAGNOZY I PROGNOZY SZTUKI:
WITKACY I POSTMODERNIŚCI (MIĘDZY INNYMI)**

Hegel stworzył trzy wizje losów sztuki: dwie są historiozoficzne, trzecia – zdroworozsądkowa. Według pierwszej duch najpierw przejawia się w sztuce, potem w religii, na koniec w filozofii. Narodziny religii (chrześcijańskiej) to zarazem śmierć sztuki. Według drugiej wizji sztuka jest najpierw symboliczna, potem klasyczna, na koniec romantyczna, czyli chrześcijańska – jej przyszłość jest niezachwiana. Według trzeciej wizji rodzi się właśnie nowa epoka, w której sztuka porzuca tradycję, środki artystyczne stają się treścią sztuki, a nowym celem artystów jest już nie wyrażanie idei, ale ekspresja ich osobowości. Ta nowa ekspresyjna sztuka ma wielką przyszłość. Kontynuatorzy Hegla inspirowali się bądź pierwszą, bądź trzecią koncepcją. „Realidealiści”, a wśród nich estetycy polscy – Józef Kremer (uczeń Hegla) i jego kontynuator Henryk Struve – przejęli koncepcję pierwszą, ale poddali ją teistycznej reinterpretacji. Eugène Véron rozwinął koncepcję trzecią, ekspresyjną. Witkacy połączył koncepcję pierwszą i trzecią, ale poddał je spekulatywnej, materialistyczno-psychologicznej reinterpretacji, w efekcie której diagnozował stan sztuki jako agonalny, ponieważ po pierwsze wyczerpują się możliwości formalne sztuki, a po drugie zanika wrażliwość metafizyczna twórców i odbiorców, która jest źródłem twórczości i jej powodem. Jednakże zdefiniował dzieło sztuki w sposób podobny do tego, jaki potem stał się częścią idei przełomu postmodernistycznego. Nie odegrał roli inspirującej, bo wyprzedził ewolucję sztuki i jej estetyki o pół wieku.

Możliwość orzekania o śmierci sztuki pojawia się wraz z myśleniem historycznym o sztuce. Zapoczątkował je Vico, ale rozwiniętą konceptualizację stworzył dopiero Hegel. Skonceptualizował on atoli nie jedną, lecz trzy wizje sztuki. Pierwsza jest częścią jego historiozofii ducha. Duch absolutny wyraża się kolejno w sztuce, religii i na koniec w filozofii. Sztuka jest więc – zgodnie z tą wizją

– historyczną formą wyrażania się ducha, którą w pewnym momencie historii zastępuje religia, a potem religię zastępuje filozofia. Śmierć sztuki jest warunkiem chwały filozofii. Ta wizja końca sztuki jest z punktu widzenia Hegla wizją radosną, bowiem dzięki zanikowi sztuki (podobnie jak później dzięki zanikowi religii) duch absolutny osiąga pełną samoświadomość w filozofii – w filozofii dziejów samego Hegla, rzecz jasna. Czyż można sobie wyobrazić większą radość filozofa niż radość wzbudzona przekonaniem, że jego własna filozofia ujawnia prawdę absolutną?! Jest to wizja apodyktyczna i dogmatyczna, nie stwarza sposobności dla dyskusji, krytyki, korekty, konfrontacji z faktami. Nazwijmy ją „Hegel 1”.

Hegel nie poprzestał na tej wizji. Gdy zajął się dziejami sztuki, dostrzegł w nich fazy ciągłości i fazy przełomów. Dzieje sztuki rozpadły mu się – zgodnie z aprioryczną triadyczną logiką – na trzy fazy: symboliczną, klasyczną i romantyczną. Pierwszą jest sztuka przedgrecka – polega na symbolizowaniu treści przez formę; druga to sztuka grecko-rzymska – polega na harmonijnym połączeniu treści i formy; trzecią zaś jest sztuka chrześcijańska – polega na prymacie treści ideowej nad formą. Znowu dogmat wziął prymat nad faktami. Hegel zignorował to, że nowożytna świecka sztuka, korzystająca z klasycznego dziedzictwa, nastąpiła po rozkwicie sztuki chrześcijańskiej w okresie średniowiecza i równoległe z nowożytną sztuką chrześcijańską. Ukute w jego czasach pojęcie romantyzmu Hegel rozciągnął wstecz o kilkanaście wieków, do początków sztuki chrześcijańskiej. A co jeszcze gorsze dla spójności jego przekonań, wizja ta – nazwijmy ją „Hegel 2” – jest sprzeczna z poprzednią, bo sztuka romantyczna, czyli chrześcijańska, rozwija się nie po religii, ale równoległe z religią chrześcijańską. Ta wizja jest, podobnie jak poprzednia, apodyktyczna, dogmatyczna i nie liczy się z faktami historycznymi. Ten ostatni argument Heglowi nie wydawał się zapewne groźny, bo przecież nie ma gołych faktów, fakty są faktami tylko w świetle teorii. Jednakże historiozofia Hegla nie była przecież jedyną teorią pozwalającą na interpretacje dziejów sztuki, a w kulturze funkcjonowały już od starożytności, o czym Hegel dobrze wiedział, takie interpretacje (na niskim poziomie uteoretycznienia – na poziomie ikonograficznym w sensie Panofsky’ego), co do których panowała i panuje nadal powszechna zgoda, bez względu na wszelkie głębsze różnice. Na przykład nikt by nigdy nie kwestionował, że obraz *Narodziny Wenus* Botticellego odwołuje się do tradycji klasycznej, a *Ostatnia wieczerza* Leonarda jest dziełem chrześcijańskim i że sztuka chrześcijańska rozkwitła w czasach nowożytnych, kiedy religia chrześcijańska była w pełni ukształtowana, ale nie miała już pozycji monopolistycznej (jak w średniowieczu), lecz towarzyszyła jej sztuka klasycystyczna, w dużej mierze będąca sztuką świecką, bo przecież wierzenia, do których się odwoływała, były już od kilkunastu wieków martwe. Żadne kontradycje nie przeszkadzały jednak

Heglowi w rozwijaniu swojej wizji. Filozoficzny dogmat tryumfował nad rzeczywistością. Sztuka w tej wizji – w odróżnieniu od poprzedniej – nie umarła i nie umrze, lecz trwa i będzie trwać nadal, ale przy założeniu, że „prawdziwą” sztuką jest tylko ta wyrażająca idee chrześcijańskie. Koncepcja ta jest zamknięta na wszelką inną twórczość artystyczną – odmawia jej rangi sztuki.

Atoli Hegel na tym nie poprzestał. W *Wykładach o estetyce* jest wiele rozrzuconych przeblysków zupełnie innej estetyki. Ukazuje się w nich całkowicie odmienny Hegel – wrażliwy i błyskotliwy miłośnik wszelkiej sztuki, rozmiłowany także w rodzajowym malarstwie holenderskim XVII i XVIII wieku i akceptujący zmiany, jakie dostrzega w malarstwie swojego czasu. W sobie współczesnej sztuce za najważniejszą uznaje Hegel zmianę polegającą na tym, że środki artystyczne zyskują samodzielne znaczenie, stają się celami, a „temat może być dla artysty obojętny, byleby tylko nie sprzeciwiał się ogólnej zasadzie, że powinien być w ogóle piękny, i nadawać się do artystycznego opracowania”¹. Skupiając się na środkach artystycznych, artysta nowoczesny wyraża swoją duszę. Celem sztuki nie jest już więc wyrażanie idei religijnych ani nawet ogólnoludzkich, ale ekspresja duchowego wnętrza artysty.

Im bardziej blahe w stosunku do tematów religijnych są przedmioty, którymi malarstwo na rozpatrywanym teraz szczeblu się zajmuje, tym bardziej jako centralny punkt zainteresowania wysuwa się sama artystyczna twórczość, sposób patrzenia artysty, jego koncepcja, jego wżycie się w całkowicie indywidualny krąg zadań, uczucie oraz żywa miłość, z jaką dzieło wykonuje, przy czym wszystko to staje się również elementem do treści należącym.

Coś nowego dochodzi jednak do tych zwyczajnych przedmiotów; jest tym mianowicie miłość, sens i duch – dusza artysty, z której czerpie on tematy, przyswajając je sobie i wlewając w ten sposób w to, co tworzy, swe twórcze natchnienie jako ich nowe życie².

Ta wizja implikuje chwałę przyszłej sztuki, bowiem sztuka będąca ekspresją duszy artysty jest sztuką bez końca. Nazwijmy tę koncepcję „Hegel 3”.

Są więc u Hegla, trzy niezgodne ze sobą wizje. „Hegel 1” to wizja sztuki, która kiedyś pełniła swą esencjalną rolę – wyrażania ducha absolutnego – ale przestała ją pełnić, gdyż duch absolutny przeniósł się najpierw do religii, a potem do filozofii. A zatem sztuka istniejąca później, to sztuka po końcu sztuki, czyli właściwie nie-sztuka. „Hegel 2” to wizja sztuki zmieniającej swą postać wedle triadycznego schematu, a współcześnie przybierającej postać sztuki ro-

¹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 2 J. Grabowski i A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 284.

² Tamże, s. 74.

mantycznej, czyli chrześcijańskiej. Wizja ta w izolacji od poprzedniej implikuje proroctwo dalszego nieprzerwanego trwania sztuki w jej dotychczasowej postaci. „Hegel 3” to wizja sztuki porzucającej tematy religijne i skupionej na środkach artystycznych traktowanych jako medium ekspresji duszy artystów. Taka sztuka może trwać w nieskończoność, przybierając coraz to inne, nowe formy. Jest sztuką rodzącą się nowej epoki – epoki nowoczesności³.

Tych trzech wizji nie da się połączyć w spójną całość. Następcy Hegla czerpali inspirację z różnych fragmentów jego estetyki, żaden ze wszystkich. Kontynuatorzy Hegla należący do tzw. prawicy neohegłowskiej poddali jego historiozofię teistycznej reinterpretacji. Do tego nurtu filozofii należeli kolejni dwaj najwięksi prawodawcy estetyki polskiej: uczeń Hegla Józef Kremer, potem profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaś w następnym pokoleniu wykształcony na niemieckich uniwersytetach Henryk Struve, potem profesor w warszawskiej Szkole Głównej, a później w utworzonym w jego miejsce *Impieratorskim Warszawskim Uniwersytecie*. Kremer połączył estetykę oznaczoną powyżej jako „Hegel 2”, ale uwolnioną od jej sztywnej dialektycznej dogmatyczności, ze zmodyfikowaną koncepcją określoną jako „Hegel 1”. Modyfikacja polegała po pierwsze: na przestawieniu miejscami religii i filozofii w hegłowskim triadycznym schemacie, po drugie: na osłabieniu jego dialektycznego charakteru, zaś po trzecie: na zastąpieniu hegłowskiego ducha absolutnego Bogiem religii chrześcijańskiej. Ujmując rzecz lakonicznie: do schematu hegłowskiego włączył Kremer przekonanie, iż religia chrześcijańska jest najpełniejszym objawieniem prawdy, prawda ma charakter prawdy Boskiej, a ponadto – że sztuka chrześcijańska jest najwartościowszym nurtem w sztuce przeszłości i współczesności. Takie rozumienie sztuki pozwala na optymistyczną wiarę w jej przyszły rozwój, jednak za cenę ignorowania malarstwa romantycznego i realistycznego, traktowanych albo jako sztuka podrzędna, o ile jest nośnikiem jakichś uznanych za ważne idee, albo wręcz nie-sztuka, jeśli idei w nich nie widać i jeśli dzieła są tylko dagerotypami jakiegoś fragmentu rzeczywistości realnie istniejącej⁴.

Poglądy estetyczne przejął od Kremera Struve, mając już – zgodny z nimi – „realidealystyczny” podkład filozoficzny, zdobyty na studiach u Fichtego juniora i u innych niemieckich idealistycznych filozofów. Przez dwie dekady głosił te poglądy *ex cathedra*, nie napotykając większego oporu. Przyszedł jednak czas, kiedy Struve zepchnięty został do defensywy. Najpierw z powodu Witkiewicza, który walczył z nim orężem zaczerpniętym częściowo z estetyki francuskiego realizmu (szczególnie Thore-Bürgera), a częściowo estetyki ekspresjonistycznej

³ Przebłysk tej idei zwerbalizował Hegel w przedmowie do *Fenomenologii ducha*: „Nietrudno zresztą dostrzec, że nasze czasy są czasami narodzin nowej epoki i przechodzenia do niej”. G. W. F. Hegel *Fenomenologia ducha* t. 1 A. Landman (tł.) Warszawa 2010 s. XIII.

⁴ J. Kremer *Listy z Krakowa* t. 1 Kraków 1843 s. 278.

Vérona. Batację z Witkiewiczem Struve przegrał i z poglądów idealistycznych częściowo począł się pod koniec życia wycofywać. Drugim ciosem dla jego idealistycznej estetyki były zmiany zachodzące w ówczesnej sztuce. Ze smutkiem konstatował zanik malarstwa religijnego, a nawet malarstwa zawierającego jakieś ważne ogólnoludzkie idee i pryncypialnie krytykował całe współczesne malarstwo.

Gdy [...] obecnie ustala się przekonanie, że publiczność przesyca się utworami [...] naturalizmu [...] talent niepodległy, niekierujący się żadnymi [...] wskazówkami estetyki [...] goni [...] za zwodniczymi marami, bałamuci siebie i innych wymuszonymi utworami samowoli, skazanymi z góry na efemeryczne istnienie. Świadczą o tym adepci intuicjonizmu, symbolizmu, dekadentyzmu, impresjonizmu, wibryzmu i tyłu innych kierunków współczesnej poezji i sztuki szukający nowych dróg, aby tylko nie iść po utworowanym gościńcu, aby uchodzić koniecznie za oryginalnych, jak gdyby oryginalność nie była już możliwa w granicach dotychczasowej kultury artystycznej⁵.

Ratunek widział Struve w powrocie do tradycji idealistycznej i przepowiadał nieuchronny upadek sztuki, jeśli pójdzie ona dalej drogą realizmu lub zrywającego z idealistyczną tradycją ekspresjonizmu. Pisał to przeciwko Witkiewiczowi i zarazem przeciwko Véronowi. Obydwaj widzieli przyszłość sztuki optymistycznie, ale z różnych powodów. Véron negował jako sztukę „prawdziwą”, czyli wartościową, zarówno fotograficzny realizm, jak i reprodukujący *status quo ante* sztuki akademizm. Prawdziwą sztuką była dla niego sztuka uwolniona od tradycji i mechanicznej reprodukcji, sztuka wyrażająca duszę artysty. Inspiracją koncepcją określoną wyżej jako „Hegel 3” jest w tym poglądzie oczywista. Véron poszedł jednak dalej niż Hegel - porzucił jego zastrzeżenie, że trzeba się w tym kierować pięknem. Idealne piękno dla Vérona to pojęcie bez treści, hybryda, marzenie metafizyków, mieszanina „zasadniczych fantazji i transcendentálnych tajemnic”⁶. Pojęcie idealnego piękna to fundament „urzędowej estetyki”, służącej akademiom za narzędzie zniewalania artystów. Uwolnienie się od tego jarzma otwiera sztuce szerokie perspektywy twórczości będącej wolnym wyrazem indywidualności twórcy. Véron nakłada tylko jeden warunek na nową twórczość: ma być ona absolutnie szczerą⁷. Jednakże w rozważaniach szczegółowych nie jest tak radykalny jak w deklaracjach ogólnych i na przykład wcale nie neguje ani roli idei w dziele sztuki, ani nawet hierarchii ważności rodzajów, jednak nie czyni tego warunkiem normatywnym dzieła sztuki⁸. Wartość środ-

⁵ H. Struve *Wybór pism estetycznych* J. Sztachelska (red.) Kraków 2010 s. 319.

⁶ E. Véron *Estetyka* A. Lange (tł.) Warszawa 1892 s. 1.

⁷ Tamże, s. 3.

⁸ Tamże, s. 60.

ków artystycznych wyżej jednak stawia od wartości tematu: „Niewątpliwie talerz ostryg dobrze namalowany może pod względem rozkoszy estetycznej mieć daleko wyższą wartość niż źle oddana wielka scena historyczna”⁹. Jest to w zasadzie przetworzona myśl Diderota, potem wykorzystana przez Thore-Bürgera w *Salonie 1863*¹⁰, teraz postawiona przez Vérona z nową siłą. Skorzystał z tej myśli potem Stanisław Witkiewicz, pisząc: „Czy to będzie Zamoyski pod Byczyną, czy Kaśka obierająca rzepę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeśli będą o tej samej porze dnia oglądani”¹¹.

Witkiewicz w ślad za francuskim realizmem propagował sztukę oddającą „prawdę natury” i bronił jej. Po zwycięstwie nad Struvernem – a było to zwycięstwo nie tylko osobiste, ale i ideowe: zwycięstwo estetyki realistycznej nad idealistyczną – przyszłość sztuki widział optymistycznie, bowiem sztuka dążąca do oddania życia zawsze będzie miała nowy materiał do przetworzeń, bo życie się ciągle zmienia¹². Estetyka Stanisława Witkiewicza nie jest jednak monistyczna. Realizm jest w niej dominantą, ale zawarte są w niej także inne elementy, akcentowane w miarę potrzeb: formalizm, wyrażający się we Flaubertowskim haśle „nie co, lecz jak” (muśnięty, jak wskazałem wcześniej, już przez Hegla), oraz emotywizm, zawarty w przejętym przez artystów polskiej kolonii przy monachijskiej akademii sztuk pięknych od malarzy i zarazem nauczycieli niemieckich dezyderacie „sztymowania” obrazu, czyli nadania mu wyraźnego minorowego zabarwienia emocjonalnego¹³.

Witkiewicz junior, przyszyły Witkacy, początkowo szedł w ślady ojca, osiągając w młodym wieku wyżyny kunsztu jako malarz naturalistyczny, ale gdy miał lat 26, podczas pobytu u Ślewińskiego porzucił naturalizm na rzecz konstrukttywizmu formalnego. Równocześnie ze zmianą sposobu malowania tworzył nową teorię sztuki. Relację swojej estetyki do estetyki ojca opisał po latach następująco:

⁹ Tamże, s. 63.

¹⁰ Zob. H. Morawska *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876 tom 1: W poszukiwaniu nowoczesności* Warszawa 1977 s. 97.

¹¹ S. Witkiewicz *Pisma zebrane t. 1: Sztuka i krytyka u nas* J. Z. Jakubowski i M. Olszaniecka (red.) Kraków 1971 s. 52.

¹² O batalii Witkiewicza ze Struvernem piszę we wprowadzeniu do: S. Witkiewicz *Wybór pism estetycznych* J. Tarnowski (oprac.) Kraków 2009.

¹³ Ten motyw też występuje już u Hegla: w *Wykładach o estetyce* pisze, że celem pejzażu powinno być nie proste naśladowanie przyrody ale ukazaniem zgodności jej „stanów z pewnymi określonymi nastrojami duszy”. G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* wyd. cyt. s. 67.

Muszę przede wszystkim zaznaczyć, że teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy, byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku tysięc dziewięćset drugiego (1902). Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusjach z moim Ojcem, który był przedstawicielem realizmu w malarstwie, mimo że pod koniec życia o tyle zmodyfikował swe poglądy, że konsekwentnie rozwinięte dalej musiałyby go zaprowadzić do uznania Czystej Formy jako takiej¹⁴.

Sprawa jest wszakże dużo bardziej skomplikowana. Po pierwsze dlatego, że formizm Witkiewicza seniora jest zasadniczo różny od formizmu Witkiewicza juniora. Formizm ojca wiąże się z realizmem; syna – jest spekulatywną teorią Czystej Formy. Po drugie pierwiastek formistyczny w estetyce seniora jest nie-metafizyczny, zaś formizm juniora jest wpleciony w rozbudowaną koncepcję metafizyczną. Elementy tej koncepcji wziął Witkacy z różnych źródeł i złożył z nich eklektyczną całość. Czysta Forma jest jednością w wielości elementów formalnych dzieła konstytuowaną dzięki napięciom kierunkowym generowanym przez skojarzenia z przedmiotami rzeczywistymi. Jest więc z konieczności „zabrudzona treścią”. Ideę napięć kierunkowych wziął Witkacy od Struvego, ale nadbudował nad nią koncepcję jedności w wielości¹⁵. Czysta Forma dzieła jest ekspresją przeżycia twórczego artysty. Idea ekspresji osobowości artysty w dziele jest heglowska, ale – jak sądzę – wziął ją od Vérona i nadał jej spekulatywny, własny charakter. Przeżycie twórcze, zwane przezeń „wstrząsem metafizycznym”, charakteryzuje się jednością w wielości elementów przeżyciowych. Struktura przeżycia twórczego jest homologiczna ze strukturą dzieła, które jest wyrazem przeżycia na poziomie abstraktu formalnego. Na tym się jednak koncepcja Witkacego nie kończy, jedność w wielości przeżycia twórczego jest odzwierciedleniem jedności w wielości wszechbytu. Czysta Forma jest wyrazem wstrząsu metafizycznego twórcy i źródłem analogicznego wstrząsu metafizycznego odbiorcy. Atoli wrażliwość metafizyczna ludzkości w toku ewolucji społecznej spada, bo jest odwrotnie proporcjonalna do uspołecznienia i zaspokojenia potrzeb biologicznych. W obecnych czasach przeżycie metafizyczne artysty nie może się już wyrażać w dziełach realistycznych ani dzieła realistyczne nie mogą już wywołać takichże doznań u odbiorców. Spadek wrażliwości metafizycznej determinuje pogłębiające się „nienasycenie formą”: Czysta Forma staje się z konieczności coraz bardziej skomplikowana, „rozwydrzona”. Jednakże możliwości kombinatoryczne wyczerpują się. Twórczość Witkacego to „ultimos podrigos” artysty dążącego do wyrażenia przeżyć metafizycznych. Przyszłość

¹⁴ S. I. Witkiewicz *Bilans formizmu* [w:] *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne* J. Leszczyński (oprac.) Warszawa 1976 s. 140.

¹⁵ H. Struve *Obraz Matejki* Bitwa pod Grunwaldem [w:] *Wybór pism estetycznych* J. Sztachelska (oprac.) Kraków 2010 s. 220–230.

sztuki jest przesądzona: nie będzie miał kto i dla kogo tworzyć. Miejsce sztuki zajmie rozrywka. Spośród form kultury – za Heglem – wyodrębnią trzy, ale w innej kolejności diachronicznej: najpierw religia, potem sztuka, na koniec filozofia. Po zaniku sztuki żywa pozostanie tylko filozofia, ale i ona także w przyszłości zaniknie, jednak zanim to nastąpi, wyda system prawdy absolutnej, określający granice Tajemnicy Istnienia. Jego własna filozofia – monadyzm biologiczny – wskazuje drogę, jaką podąży filozofia by osiągnąć granicę poznania.

Witkacy do swojej koncepcji włącza także historyczne proroctwo, które jednak nie ma związku teoretycznego z jego historiozofią. Jest fenomenalistyczne i zarazem katastroficzne: rewolucje typu sowieckiego ogarną świat i zmienią go na podobieństwo Związku Sowieckiego.

Nawet negatywne wyniki „pietiletki”, ilość ludzi zabitych i storturowanych w imię zaprowadzenia szczęśliwości ostatecznej dla wszystkich i ścisnienie życia indywidualnego i bezwzględność w wyssaniu jednostki poprzez nadmiernie natężoną pracę w tych rozmiarach, jak to jest zdaje się obecnie w Rosji, nie może wstrzymać warstw robotniczych innych krajów od myśli, że może pewnie nieudanie się i pewnie niedociągnięcia bolszewizmu rosyjskiego, natężenie cierpień osobistych i ilość strat w ludzkich mózgach i zdobyczach kultury jest wynikiem specjalnych warunków, w jakich znajduje się Rosja i jej bezpośredniej przeszłości, tak różnej od przeszłości innych krajów, i że w innych warunkach i na innym poziomie swego „point de déclanchement” bolszewizm mógłby wydać daleko lepsze, a może idealne rezultaty¹⁶.

Są to przekonania inteligentnego i pesymistycznego obserwatora rzeczywistości politycznej, a nie Witkacego-historiozofa, jednakże włączone są do jego konstrukcji historiozoficznej jako jej heterogeniczny, ale integralny składnik.

Negatywny stosunek do rewolucji sytuuje Witkacego w pozycji osobnej w stosunku do całej prorocejskiej, antytradycjonalistycznej awangardy artystycznej. Witkacy wierzył w dziejową konieczność globalnych zmian rewolucyjnych, które dla sztuki w dotychczasowej postaci są zabójcze, a zarazem nie akceptował ich, chociaż sam sztukę tradycyjną był odrzucił.

Przewidywana przez Witkacego śmierć sztuki ma więc dwie przyczyny. Jedną jest zewnętrzna – rewolucja światowa zapoczątkowana w Rosji, która niszczy stary świat, a wraz z nim sztukę, każdą sztukę¹⁷. Druga ma charakter wewnętrzny – wyczerpanie sztuki. Ma ono dwa wymiary: jeden ekspresyjny, drugi formalny. Witkacy przejął od Véroona ideę, że prawdziwa ekspresja to ekspresja

¹⁶ S. I Witkiewicz *Odpowiedź i spowiedź* „Linia” Kraków 1931 nr 3 s. 77.

¹⁷ Szerzej piszę o tym w artykule: *Witkacy, Fukuyama i koniec historii* [w:] *Witkacy – życie i twórczość* J. Degler (red.) Wrocław 1996.

bezpośrednia i szczerą. Myśl tę zreinterpretował po swojemu, czyli tak: prawdziwa ekspresja to bezpośrednia i szczerą ekspresja przeżycia metafizycznego twórcy. A ponieważ wrażliwość metafizyczna u ludzi współczesnych zanika, to taka ekspresja jest coraz mniej możliwa, a kombinowanie form na zimno prawdziwą ekspresją nie jest. Świadectwem upadku współczesnej sztuki jest wymyślanie nowych „-izmów”.

Każdy może tworzyć byle co i ma prawo być z tego zadowolonym, byleby nie był w swojej pracy szczerym i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nie uznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotynizm, fałszyzm, solipsoedryzm, mistyficyzm, nabierizm, fiktobydlętyzm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błażnizm, nieszczerizm, w-pole-wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na-kawalizm, wmówizm, co-ślina-na-język-przyniesizm, zawraco-głowizm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Błagi. Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydną BLAGA!. O BLAGO, Czysta Błago – któż cię przelicytuje?!¹⁸

Czy można mieć pewność, że własnej teorii Czystej Formy nie miał na myśli także jako składnika nowoczesnej błagi? Gdyby nawet tak było, to nie pozostawił na to dowodów. Jeśli przyjmując jego poglądy i decyzje artystyczne z wiarą, że myślał naprawdę to, co głosił, to sam ustawił się w roli podwójnej: obserwatora procesu agonii sztuki, a zarazem tego procesu uczestnika. A w pewnym momencie – mając lat 39 – wyłączył się w swoim mniemaniu bezpowrotnie z procesu agonii sztuki, porzucił malarstwo uznawane przez siebie za artystyczne i dalej malował już tylko komercyjnie – w ramach Firmy Portretowej. Kluczowe jest przeto pytanie, czym jest malarstwo artystyczne, które w mniemaniu Witkacego przeżywa konwulsje przedśmiertne? Odpowiadał na nie Witkacy negatywnie i pozytywnie. Pierwsza odpowiedź negatywna brzmi: nie może być naturalistyczne; druga odpowiedź negatywna: nie może być wtórne, a wyczerpuje się zakres możliwych przekształceń i kombinacji formalnych. Odpowiedzi pozytywne też są dwie: jedna jest bardziej spekulatywna, druga – bardziej konkretna. Spekulatywna brzmi – powtórzmy – malarstwo artystyczne jest malarstwem w Czystej Formie, a Czysta Forma jest wyrazem przeżycia metafizycznego artysty – takie ujęcie nie daje się przełożyć na opis analityczny obrazu. Jest jednak i druga odpowiedź: Czysta Forma jest jednością w wielości stworzoną przez

¹⁸ S. I. Witkiewicz *Najnowsza artystyczna nowalia – piórblagizm. Teoria czystej błagi – najlepsze utwory piórblagistów*. [w:] *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki A. Micińska i U. Kenar (oprac.) Kraków 1977 s. 13.

napięcia kierunkowe, zawdzięczające swoje ukierunkowanie i siłę przedmiotom rzeczywistym, z którymi w percepcji odbiorcy się kojarzą. Jeśli pominiemy ową „jedność w wielości” jako kategorię zbyt subiektywną, pozostanie nam pojęcie napięcia kierunkowego jako elementu z konieczności zabrudzonego treścią skojarzeniową z czymś, co jest transcendentne wobec dzieła malarskiego. Co to może być? Na przykład elementy tradycji malarskiej. W jaki sposób przetworzone? W sposób nienaturalistyczny. Własna twórczość malarska Witkacego ukazuje, jak przetwarzał tradycję: pastisz, parodia, sprowadzenie do absurdu. A są to typowe strategie twórcze późniejszej o pół wieku twórczości postmodernistycznej. Dzieła Witkacego wykonane wedle jego estetyki normatywnej uznane by były z perspektywy postmodernistycznej za „podwójnie kodowane”¹⁹, czyli typowo postmodernistyczne. Nic przeto dziwnego, że Daniel Gerould uznał Witkacego za prekursora postmodernizmu²⁰. Byłby nim w znacznie większym stopniu, gdyby w swojej sztuce – i jej podobnej – widział symptom nie wyczerpania, ale odrodzenia sztuki. Jednak na to było za wcześnie o pół wieku²¹.

Diagnoses and Forecasts of Art: Hegel, Witkacy, Postmodernists and Others

Hegel made three visions of future art. According to the first one, spirit first expresses itself in art, then in religion and finally in philosophy. Thus, the birth of religion means the death of art, and the birth of philosophy means the death of religion. According to the second vision, art is symbolic in the beginning, then it is classical, and in the end, it is romantic, that is Christian. Hence, art never dies. According to the third vision, a brand new epoch is emerging, in which modern art rejects tradition. For modern artists, artistic means are artistic aims. A modern work of art is no longer a vehicle for ideas, its aim is to show the artist's personality. The future of the new expressionist art is safe. Hegel's followers were inspired by his first and third visions. So called Real Idealists, shared Hegel's first vision, but they reinterpreted the original pan-spiritual vision in terms of Christian theism. Józef Kremer, who was Hegel's pupil, and Henryk Struve, both Polish philosophers and aestheticians, were among them. Eugène Véron adopted the third, expressionist, vision. Witkacy, Polish artist and aesthetician,

¹⁹ O kategorii podwójnego kodowania: W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna* R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Warszawa 1998 r. 1: „Postmoderna” – genealogia wyrażenia.

²⁰ D. C. Gerould *Witkacy jako postmodernista* „Dialog” 1990 nr 3.

²¹ Rzeczy takiej dokonał dopiero J. Barth w artykułach *Literatura wyczerpania* [w:] *Nowa proza amerykańska* Z. Lewicki (red.) Warszawa 1983 i *Postmodernizm. Literatura odnowy* „Literatura na Świecie” 1982 nr 56. Zob. też *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* M. Giżycki (red.) Warszawa 1988.

combined both visions, but interpreted them in a speculative, materialistic and psychological way. In his opinion, art was in its 'death throes', because, on the one hand the repertoire of artistic forms had been depleted, and on the other hand human "metaphysical sensuality" had disappeared. His first argument was fundamental of the postmodern self-consciousness of art fifty years later.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@ug.edu.pl