

Estetyka Witkacego

Józef Tarnowski

Estetyka Witkacego

w kontekście przełomu
antynaturalistycznego
i możliwych inspiracji



Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego — Gdańsk 2025

Recenzent
Prof. dr hab. Roman Kubicki

Redaktor Wydawnictwa
Katarzyna Jopek

Projekt okładki i stron tytułowych
Kaja Mucha-Król

Na okładce
Fragmenty obrazu Stanisława Ignacego Witkiewicza *Tworzenie świata*,
1921/1922, olej na płótnie, Muzeum Sztuki w Łodzi
(z zasobów Wikimedia Commons, domena publiczna)

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

Publikacja sfinansowana ze środków
Prorektora Uniwersytetu Gdańskiego ds. Badań Naukowych
w ramach Programu Humanistyki Gdańskiej
oraz Instytutu Filozofii Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-778-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp | 7

Rozdział 1. Inspiracje | 13

Rozdział 2. Zwrot naturalistyczny | 33

Rozdział 3. Zwrot antynaturalistyczny | 57

Rozdział 4. *Nowe formy w malarstwie
i wynikające stąd nieporozumienia* | 69

Rozdział 5. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* | 97

Rozdział 6. *Zagadnienie psychofizyczne* | 127

Zakończenie | 135

Summary | 139

Bibliografia | 143

Indeks osób | 151

Wstęp

Rozwój Stanisława Ignacego Witkiewicza szedł trzema splecionymi drogami: artystyczną, estetyczną i filozoficzną. Ojciec jego – Stanisław Witkiewicz – był malarzem, krytykiem i estetykiem. Kształcił syna od jego wczesnych lat na malarza podobnego sobie, czyli naturalistę, w rozumieniu, jakie terminowi temu nadał w swoich tekstach i stosował w obrazach – malarza dążącego do prawdziwego, a zarazem indywidualnego oddania środkami malarskimi wyglądu natury. Czynił wytrwałe wysiłki edukacyjne z wielką nadzieją, że syn jako malarz naturalistyczny osiągnie więcej niż on sam – że będzie tworzył malarskie arcydzieła.

Koncepcja Stanisława Witkiewicza nie była koherentna, gdyż zawierała kilka składników: aleteiczny, ekspresjonistyczny i formalistyczny, podszyty idealizmem (Jellenta 1888), ale edukując syna i prowadząc polemiki, tak ją upraszczał, że prawda natury była zawsze na pierwszym planie. Syn-uczeń początkowo spełniał oczekiwania ojca, ale mając dwadzieścia dwa lata, po obejrzeniu wiedeńskiej wystawy obrazów Paula Gauguina, zaczął wyłamywać się z wyznaczonych przezeń ram, by wreszcie – jednakże już po jego śmierci – całkowicie je porzucić i zwrócić się ku malarstwu antynaturalistycznemu, które uznawał już w owym czasie za jedyne malarstwo „prawdziwie” artystyczne (Żakiewicz 2014, 60).

Witkiewicz junior zainteresował się filozofią wcześniej, jeszcze przed ukończeniem eksternistycznej edukacji w zakresie szkoły średniej. Pierwsze dwie rozprawki filozoficzne napisał, mając siedemnaście lat. Skąd czerpał do nich inspirację? Jedno jest pewne – nie od ojca, albowiem Witkiewicz senior był negatywnie nastawiony do filozofii współczesnej, w każdym razie takiej, jaką znał – a była to filozofia głoszona przez jego

opponenta w dziedzinie estetyki, Henryka Struvego. Struve jako filozof był kontynuatorem zakorzenionego w heglizmie niemieckiego idealizmu. Witkiewicz senior, pokonawszy Struvego na polu estetyki i krytyki artystycznej, uważał się także za pogromcę niemieckiej filozofii w ogóle. Nie była to jednakże jedyna filozofia obecna w kulturze polskiej tamtego czasu. Oprócz neoheglowskiego idealizmu żywa była także filozofia pozytywistyczna – uszła ona jednak uwadze Stanisława Witkiewicza. Junior z pewnością znał w jakimś stopniu przekonania filozoficzne Struvego, bowiem w czasie, kiedy zaczął interesować się filozofią, jego ojciec przygotowywał trzecie, rozszerzone wydanie swej książki *Sztuka i krytyka u nas*, w dużej mierze składającej się właśnie z wydanych już wcześniej polemik ze Struvem (Tarnowski 2014).

Możliwe więc, że Witkiewicz junior sięgnął do filozoficznych tekstów Struvego; mógł też jego główne idee filozoficzne znać z drugiej ręki, np. z książki Juliana Ochorowicza *Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną* (1872). Przemawia za tym silne stylistyczne podobieństwo pomiędzy tą pracą a filozoficznymi juvenaliami Witkiewicza juniora. Styl pisarski Struvego jest ciężki, hermetyczny, zawiły, dogmatyczno-apodyktyczny; styl Ochorowicza – lekki, błyskotliwy, retoryczny, nawet erystyczny. Taki jest również styl pierwszych tekstów filozoficznych młodego Witkiewicza. Styl ów zmienił się w późniejszym okresie – stał się wręcz „nieznośny”, jak go określił Tadeusz Kotarbiński (1957, 13) – aczkolwiek między wielokrotnie złożone, hermetyczne zdania nadal często wtrącał on rozmaite zabawne uwagi i sformułowania.

Konceptualizując dzieje filozofii jako przeplatanie się dwóch zasadniczych nurtów, idealizmu i realizmu, Ochorowicz inspirował się wydaną cztery lata wcześniej książką Struvego *Wykład systematyczny logiki* (1868). Jednakże o ile Struve usiłował dokonać ich metafizycznej syntezy, Ochorowicz, podążając za Janem Śniadeckim, odrzucił metafizykę i przyjął założenia scjentyistyczne. Witkiewicz junior mógł przejąć tę zasadniczą historyczno-filozoficzną konceptualizację właśnie od Ochorowicza, poszedł

jednak, jak Struve, w kierunku metafizyki, aczkolwiek w przeciwieństwie do niego odrzucił idealizm na rzecz swoistego monadystycznego materializmu, a metafizykę połączył z szerszą, historiozoficzną wizją; w tym ostatnim również mógł inspirować się poglądami Struvego, a nawet jego filozoficznego poprzednika Józefa Kremera. Możliwe też, iż historiozofię neoheglowską znał np. z popularyzatorskich broszur Stanisława Brzozowskiego.

W dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie malarstwa, Witkiewicz junior także był od młodości kształtowany przez ojca, wówczas już niekwestionowanego „prawodawcę” w tym zakresie. Stanisław Witkiewicz wraz z Antonim Sygietyńskim w latach osiemdziesiątych XIX wieku byli koryfeuszami przełomu naturalistycznego w naszej estetyce, przy czym Sygietyński był jego inicjatorem, ale to Witkiewicz jako teoretyk odegrał w nim ważniejszą rolę (Tarnowski 2021). Naturalizm dominował jednak w naszej estetyce przez zaledwie jedno krótkie pokolenie. Rodzące się w Paryżu idee antynaturalistyczne już w 1908 roku zaczęły w naszej prasie popularyzować urodzony w Tarnowie, a mieszkający nad Sekwaną krytyk artystyczny Adolf Basler. Nie były to zresztą idee całkiem nowe. Zaczątków antynaturalistycznego fermentu można się dopatrywać już w poglądzie wyrażonym w wykładach z estetyki przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który zauważył, że w malarstwie współczesnym środki artystyczne stają się treścią dzieła (Hegel 1967, 74). Obserwacją tą, zapewne inspirowaną gloryfikacją przez Denisa Diderota obrazów rodzajowych i martwych natur Jeana Chardina, Hegel popadł w wewnętrzną sprzeczność z generalnie proakademickim nastawieniem aksjonormatywnym swojej estetyki, co jednak uszło uwadze jego zwolenników, antyakademizm zazwyczaj łączących z antyheglizmem.

Kwestia prawdy natury rozumianej jako cel malarstwa stała się problematyczna w związku z wynalezieniem dagerotypu i wkrótce potem fotografii negatywowej. U nas jako pierwszy zabrał w tej sprawie głos wspomniany Józef Kremer, wówczas profesor filozofii na Uniwersytecie

Jagiellońskim oraz profesor estetyki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Bronił on malarstwa akademickiego przed malarstwem „dagerotypowym”, za podstawę filozoficzną przyjmując schrystianizowany, platonizujący neoheglizm (Kremer 1843, 278). Kilkanaście lat później swoim lekkim piórem pomstował na malarstwo realistyczne pozbawione pierwiastka idealnego najbardziej wpływowy krytyk artystyczny swoich czasów Lucjan Siemieński (Zanoziński 1952, 345). Idąc śladami Kremera, „prawicowy” neoheglizm propagował w Warszawie Struve.

W estetyce francuskiej zarówno akademizm, jak i realizm odrzucił z wielką perswazyjną siłą Eugène Véron w książce *L'Esthétique*, wydanej we Francji w 1878 roku, a u nas czternaście lat później w tłumaczeniu Antoniego Sygietyńskiego. Stanowisko naszych dwóch wspomnianych szermierzy naturalizmu było niejednoznaczne, a nawet niespójne. Walczyli o malarstwo prawdziwe wizualnie, ale zarazem wyrażające temperament artysty, i akcentowali autonomiczną, czysto malarską wartość obrazu. Napisany przez Sygietyńskiego przy wsparciu Witkiewicza *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich* kończy się enigmatycznym życzeniowym proroctwem: „Bracia Gierymscy są pierwszymi malarzami w Polsce, których następne pokolenie szanować będzie za malarstwo” (Sygietyński 1886, 79). Nie było to jednak formalistyczne wyznanie wiary, gdyż ich formalizm podporządkowany był naturalizmowi. Wkrótce zaczęło się to jednak zmieniać – u nas w dużej mierze dzięki tekstom Adolfa Baslera.

Basler tak perswazyjnie wypowiadał się w swoich pracach na rzecz antynaturalizmu, iż wielu młodych malarzy uległo jego przekonaniom – szczególnie że przyjął on na siebie rolę emisariusza nowych prądów w malarstwie francuskim, a Paryż nadal postrzegany był jako centrum malarstwa światowego. W estetyce naturalistycznej prawdzie wizualnej podporządkowana była zarówno ekspresja twórcy, jaki i forma dzieła. W nurtach antynaturalistycznych prawda wizualna została odrzucona, a główną wartością stały się inne ujarzmione wcześniej przez prawdę wartości. W estetyce ekspresjonistycznej był to wyraz twórcy w dziele – tak było

np. w poglądach wyrażanych przez ekspresjonistyczną, niemiecko-rosyjską formację malarską *Der Blaue Reiter*; wydany w 1912 roku almanach tej grupy mógł być Witkacemu znany. Natomiast w formalizmie autonomizacji uległa forma dzieła – najklarowniej doktrynę tę wyłożył Clive Bell w wydanym w 1914 roku dziele *Art*, które Witkiewicz junior również mógł znać. W ostatnich latach poprzedzających I wojnę światową antynaturalizm stał się w estetyce europejskiej nurtem dominującym. Witkacy nie zabierał jednak jeszcze wtedy publicznie głosu w dziedzinie myśli o sztuce – po raz pierwszy miało to miejsce dopiero po wojnie. W 1919 roku opublikował swoje estetyczne *opus magnum*, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Potem swą estetykę rozszerzył na teatr i trzymał się jej do końca życia. Wątki filozoficzne zawarte w tej pracy rozwijał w późniejszych tekstach, z których najważniejsze to wydana w 1935 roku nakładem autora rozprawa *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* oraz wydane pośmiertnie *Zagadnienie psychofizyczne*.

W odniesieniu do owej trójtorowości twórczej Witkacego można postawić następujące pytania: Co jest w niej najważniejsze? Co jest podporządkowane czemu? Co jest częścią czego? Witkiewicz junior najwcześniej – bo w wieku, gdy inni zaczynają dopiero studia artystyczne – osiągnął dojrzałość jako malarz naturalistyczny. Kilka lat później, jak wspominałem, zaczął wyłamywać się z naturalizmu i szukać filozoficznego uzasadnienia dla malarstwa antynaturalistycznego. Swoich zainteresowań filozoficznych nie potrafił początkowo wykorzystać na rzecz estetyki, ale po kilkunastu latach owe wczesne filozoficzne „odkrycia” włączył do rozprawy *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Dzieło to stanowi monumentalne uzasadnienie dla sztuki zrywającej z naturalizmem, a zawarte w nim rozmaite wątki filozoficzne pozwalają domyślać się inspirującego wpływu różnych lektur.

Przyjęte wcześniej podstawowe założenie o dwoistości bytu i jej filozoficznych implikacjach, włączone do tego dzieła jako wprowadzenie do poglądów o sztuce, Witkacy rozwinął w kolejnych pracach filozoficznych.

Raz powziętych poglądów ani już potem nie odrzucał, ani nawet nie korygował, co najwyżej trochę je rozszerzał i uzupełniał o aktualne sprawy, nie zawsze dbając o koherencję. Jeśli straci się z oczu ów pierwotny kontekst – to, że założenia filozoficzne są częścią estetyki uzasadniającej sztukę antynaturalistyczną – można odnieść wrażenie, że późne prace filozoficzne Witkacego z estetyką nie mają żadnego związku; jeśli się jednak o tym pamięta, ów związek staje się widoczny.

Moją opowieść zacznę więc od rekonstrukcji rozpoznania sytuacji problemowej w estetyce i filozofii dostępnych w czasie, gdy przyszły Witkacy dojrzywał intelektualnie. Nie mam przy tym pewności, że były mu one znane, ale – jak wykażę – zbieżności między nimi a jego późniejszą twórczością intelektualną jest tak wiele, iż trudno oprzeć się wrażeniu, że znał je i przetworzył, na ich fundamencie budując swe własne poglądy. Następnie analizuję jego główne dokonania z zakresu szeroko rozumianej estetyki, przy założeniu, że prace swe pisał jako artysta, aby uzasadnić swoje artystyczne preferencje, w szczególności uprawianą przez siebie sztukę – to właśnie dlatego w tytule niniejszej książki występuje „Witkacy”, a nie „Stanisław Ignacy Witkiewicz”. Estetykę traktuję jako część sztuki uprawianej przez artystę Witkacego. Ponieważ jednak pseudonim ów pojawia się najwcześniej na obrazach tworzonych w okresie rosyjskim, a więc kiedy pracował on nad swoimi dziełami estetycznymi, w odniesieniu do okresu wcześniejszego nie używam jego artystycznego pseudonimu. W pracy tej ograniczam się do rekonstrukcji i krytycznej analizy fundamentalnych przekonań Witkacego, pomijam natomiast wątki poboczne, mimo że mogą być one ciekawsze i bardziej inspirujące niż ów twardy, metafizyczny rdzeń.