


Monika Murawska

 <https://orcid.org/0000-0003-1975-0330>

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Sztuki Mediów

monika.murawska@cybis.asp.waw.pl

SŁOWA I OBRAZY. PRÓBA KONCYLIACJI NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WITKACEGO*

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest książce Pawła Polita na temat filozofii i malarstwa Witkacego, badającej oba te obszary jego twórczości w świetle rozwijanej przezeń koncepcji „jedności osobowości”. Zgłębiając teorię Witkacego, zawartą także w jego utworach literackich, Polit konfrontuje ją z filozoficznymi źródłami jego myśli, a także z fenomenologią cielesności Merleau-Ponty’ego oraz refleksją Deleuze’a i Derridy dotyczącą malarstwa – jego cielesnego, haptycznego wymiaru. Pojęcie „jedności osobowości” stanowi zdaniem Polita punkt zwrotny myśli Witkacego, nadający spójność jego refleksji estetycznej, mimo jej czasowych zmian. Pojęcie to, poddane odpowiedniej interpretacji, powiązane z teorią nieświadomego tła przeżyć, nieodłącznego od psychofizycznej tożsamości „ja”, staje się też kluczem do odczytania jego malarstwa. Autorka zwraca uwagę na oryginalność ujęcia zaproponowanego w książce Polita, wpisującego się we współczesną refleksję nad związkami sztuki i filozofii, malarstwa i słowa. Omawianą przez Polita praktykę pisarską Witkacego zestawia z innymi przykładami artystów, w których twórczości teksty i dzieła wizualne nawzajem się oświetlają, tworząc wewnętrzny spłot.

Keywords:

malarstwo XX w., filozofia XX w., Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Stanisław Ignacy Witkiewicz

Trzeba przyznać, że Stanisław Ignacy Witkiewicz pozostaje postacią intrygującą, a jego wielowymiarowa twórczość została opisana, wnikliwie przeanalizowana i jest nadal obecna zarówno w polskiej literaturze przedmiotu, jak i w kulturze popularnej. Z racji obfitości istniejących analiz i interpretacji, a także cechującej ją wielodyscyplinowości, spuścizna Witkacego nie jest łatwym tematem opracowania i wydaje się, że z tego właśnie względu można uznać ją

* Tekst jest artykułem recenzyjnym poświęconym książce książki Pawła Polita *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019, ss. 258.



za badawcze wyzwanie. W mojej ocenie książka Pawła Polita sprostала temu wyzwaniu i stanowi doskonale wprowadzenie do filozofii Witkacego, ujętej w powiązaniu z jego oryginalną twórczością malarską. Punktem centralnym i zarazem wątkiem przewodnim recenzowanej książki jest tytułowa jedność osobowości – ciągłość i tożsamość strumienia przeżyć. Autor wyważonym, przemyślanym stylem opisuje filozofię Witkacego, pokazując, że wyrasta ona z założeń empiriokrytycyzmu Richarda Avenariususa i Ernsta Macha oraz z biologicznie ukierunkowanej filozofii przyrody. Filozofia ta zawiera w sobie także wątki zaczerpnięte z metafizyki Artura Schopenhauera i koncepcji Hansa Corneliusa – neokantysty i psychologa. Ważny staje się tu więc również psychologizm i krytycznie ujęta fenomenologia. Polit podkreśla rozbieżności między wczesną i późną teorią Witkacego a jego praktyką artystyczną. Odwołuje się też do paraestetyki Davida Corrolla (1987), próbując podążać jego śladem i analizować teorię przy użyciu środków bliskich tym, które stosowane są w dziedzinie twórczości artystycznej. Jak sam to ujmuję, pragnie w ten sposób zbudować analogię między linearnym porządkiem pojęć a porządkiem przestrzennym prac malarskich, a więc chce znaleźć powiązanie ontologii i sztuki, czasowo-przestrzennej formy istnienia i czystej formy dzieła sztuki (Polit, 2019, s. 11). Chce więc zbudować analogię między słowem a obrazem, dokonując tego zresztą za pomocą słów. Dlatego w tytule tej recenzji „słowa” znajdują się na pierwszym miejscu, a dopiero po nich następują „obrazy”, choć za pomocą słów, jak wiadomo tworzy się też obrazy¹.

Witkacy znakomicie posługuje się słowami, będąc pisarzem, ale także filozofem; zarazem jest też świetnym malarzem i rysownikiem. Słowa i obrazy łączą się w jego twórczości na rozmaite sposoby i właśnie to powiązanie staje się moim zdaniem głównym tematem rozważań Polita. Powiązanie to stanowi przedmiot przemyśleń filozoficznych i było ujmowane na rozmaite sposoby², jednak ja chciałabym odwołać się najpierw do wydanej rok przed publikacją omawianej tu książki pracy Sally Bonn zatytułowanej *Les mots et les oeuvres* (2018), która prezentuje twórczość trzech wybranych artystów, doskonale łączących jej zdaniem tytułowe słowa i dzieła, odnajdując się dobrze w obu tych światach, a zarazem uważając je za nieodzownie ze sobą splątane. Bonn opisywała jednak twórczość artystów aktywnych w drugiej połowie XX wieku: Roberta Morrisa, Daniela Burena i Michelangelo Pistoletto, którzy niewątpliwie wykraczali w swoich działaniach artystycznych poza obszar malarstwa, choć pozostawali z nim związani; zwłaszcza Buren i Pistoletto. Co więcej, nie tworzyli oni filozofii, a ich twórczość pisarska była ograniczona do pola sztuki, podczas gdy ambicją Witkacego było stworzenie własnej ontologii. Patrząc na dzieło Witkacego z tej perspektywy, można by było porównać go raczej do

¹ Ciekawie opisuje ten zabieg Seweryna Wysłouch (1994).

² Jednym z przykładów jest choćby książka Gottfrieda Boehme (2014), w której autor zarysowuje różnice między sensem wizualnym, czyli ikonycznym a językowym.

Wolfganga Paalena, surrealistycznego malarza, który, tak jak Witkacy, popełnił samobójstwo, ale już po wojnie, w 1959 roku w Meksyku. Paalen pozostaje także postacią intrygującą, o barwnym życiorysie. Odchodzi ostatecznie od surrealizmu i w 1942 roku zostaje redaktorem pisma DYN wydawanego w Nowym Yorku, w którym ogłasza własną filozoficzną koncepcję. Jego teoria możności czy też możliwości, niewątpliwie mniej wyrafinowana i rozbudowana niż koncepcja Witkacego, łączy się z teorią kwantową, krytyką materializmu dialektycznego, teorią *Gestalt* i różnymi teoriami totemizmu, którym był zafascynowany. Słowa były mu więc tak samo bliskie, jak świat malarstwa, które do końca życia uprawiał i które nieustannie zmienia w jego wydaniu swoje oblicze, oscylując między abstrakcją a figuratywnością, fascynując widzów po dziś dzień (Winter, 2002).

Niemniej jednak, punktem odniesienia dla słów i obrazów Witkacego, zaprezentowanych przez Polita, pozostanie dla mnie książka Bonn. Trzech wybranych przez nią artystów wiele wprawdzie różniło, nie tylko od Witkacego, ale także od siebie nawzajem. W twórczości Burena relacja między tekstem i dziełem plastycznym polega na strategii rozjaśniania i poszerzania pola znaczeń, a tekst towarzyszy działaniom, tłumacząc poszczególne gesty artystyczne, ale także odsłaniając ich krytyczne konteksty. U Morrisa ta relacja odsyła raczej do strategii poszerzenia pola spojrzenia, a tekst podąża za procesem twórczym. U Pistoletto wreszcie, tekst buduje strategię prowadzącą do refleksji, ale też do ujawnienia rozpadu i destrukcji ważnych w jego działaniach artystycznych, pozwalając odzwierciedlić proces tworzenia dzieła plastycznego i stając się też tekstem literackim (Bonn, 2018, s. 12). U Witkacego znajdujemy wszystkie te strategie, a jego działania pisarskie i malarskie ujawniają niezwykle związek między słowem a obrazem, między słowem a dziełem, uwypuklając też oryginalność twórców posługujących się zarówno jednym, jak i drugim; ujawniając ich wyjątkowość, pokazując rezonans, jaki wywołuje powiązanie ze sobą słów i obrazów, gdy są wynikiem działania i twórczości jednego artysty, pozwalając na nieoczywiste i pozostające w stanie fluktuacji nachodzenie na siebie sensów generowanych przez pole wizualne i językowe.

Oczywiście ten rezonans w twórczości Witkacego był także tematem rozważań badaczy (Żakiewicz, 2002), którzy, z jednej strony, analizowali tytuły prac Witkacego oraz ich ewentualne związki z surrealizmem, z drugiej, zaliczali opatrzone napisami rysunki artysty do odrębnego gatunku, dla którego jeden z badaczy proponuje nawet nazwę „rysunek-tekst” albo „gatunek literacko-graficzny”, odnajdując dla nich analogię w kaligramach Guillaume’a Apollinaire’a oraz w rysunkach Sławomira Mrożka (Sokół, 2000). Polit pisze też o językowym aspekcie rysunków Witkacego, gdzie składniki werbalne wzmagają wewnętrzną dynamikę kształtów (Polit, 2019, s. 196). Nie chodzi mu jednak wyłącznie o bezpośrednie umieszczanie słów w obrazach, ale raczej o uwypuklanie tu przeze mnie, pokrewieństwo słów i obrazów ujętych jako materia

twórcza, odniesiona także do filozofii; o ich splot, o relację, która je łączy, pozostając niezgłębiona, tak jak niezgłębiona jest tajemnica naszego zmysłowego powiązania ze światem, zmieszanego, jak chciał tego Merleau-Ponty obecny w książce Politą, z narzucającym się od razu, choć migotliwym, sensem.

Polit dobrze zna polską literaturę przedmiotu, ale w swoich interpretacjach stara się znaleźć własną drogę prowadzącą do filozofii i malarstwa Witkacego, a tym samym powrócić do szczególnie istotnej kwestii wielowątkowości tej twórczości, oscylującej, co podkreślałam, na przecięciu filozofii, sztuk plastycznych i literatury. Właśnie to zawieszenie „pomiędzy” stanowi trudność, bowiem badacz musi znaleźć moment, w którym oderwie się od potoczystego stylu Witkacego i znajdzie meta-poziom, z którego dokona analizy tekstu *stricte* filozoficznego, starając się nie stracić z oczu także swoistego stylu omawianej twórczości. Myślę, że Politowi to zadanie udaje się częściowo, ale jego wywód pozostaje klarowny. Autor wplata w swój tekst cytaty, przypominając czytelnikowi barwny, a zarazem przesycony konsekwentną logiką wywód Witkacego, niekiedy z trudem się od niego odrywając. Tworzy w ten sposób swoisty pejzaż jego filozofii, złożony z teorii ontologicznej i estetyki. W pejzaż ten wpisana zostaje także analiza tekstów literackich i dzieł plastycznych, która stanowi z kolei znakomity przykład solidnego opisu i interpretacji. Jak wiadomo jednak, pejzaż porusza się wraz z jego odbiorcą, który jednocześnie go współtworzy; i tak jest właśnie z czytelniczką lub czytelnikiem omawianej książki, który może skoncentrować się na którymś z omawianych fragmentów, wybierając z przedstawionej całości rozdziały, łączące się ze sobą i uzupełniające wzajemnie, ale które można traktować jako samodzielne analizy.

STRUKTURA KSIĄŻKI

Spróbujmy więc, pozostając jednak na pewnym poziomie ogólności, zrekonstruować treść recenzowanego tekstu. Nie będę tu też analizować czy prezentować wykładni poszczególnych kategorii filozoficznych Witkacego, a skoncentruję się na zaprezentowaniu miejsca, jakie zajmują w zrekonstruowanym przez autora, wspomnianym wyżej pejzażu. Pierwszy z czterech rozdziałów zatytułowany *Doświadczenie estetyczne a problem dualizmu* zestawia koncepcję jaźni z wczesnych pism Witkacego z lat 1904–1914 z filozofią Schopenhauera i wykładnię jego malarstwa porównuje z tezami teoretyków francuskiego symbolizmu. Uwypuklone tu zostaje doświadczenie jedności własnej jaźni splecione z okresami rozproszenia w doznaniach świata zewnętrznego. Tak jak u Schopenhauera, sztuka ma zdolność przywracania jedności jaźni, a więc zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Poza wczesnymi pracami *O dualizmie* i *Marzenia improduktywa*. *Dywagacja metafizyczna* Polit analizuje wnikliwie powieść 622

upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta i postaci jej czterech głównych bohaterów: barona Brummela, Bungo, Tymbeusza i księcia Nevermore.

Przeciwnieństwo między życiem a sztuką prowadzi na tym etapie twórczości Witkacego do odnalezienia podstawy różnorodności zjawisk, która okazuje się jednak nicością, swoistą otchłanią, tłem, z którego wszystko się wyłania. Życie potrzebuje sztuki, bowiem tylko ona jest w stanie ujawnić tę otchłań, nie pozwalając jednak w niej utonąć. Nicość powiązana więc zostaje z twórczością artystyczną. Z jednej strony, patronem takiej postawy jest wspomniany już Schopenhauer i jego koncepcja „woli nicości”, a z drugiej, Nietzsche. Ważną częścią tego rozdziału staje się także porównanie opisanej w powieści twórczości Bunga z rysunkami węglem, a także obrazami marynistycznymi samego Witkacego zbliżającymi się w tym czasie do syntetyzmu Gauguina: „Inicjowana w tych pracach – podsumuje opisy pejzaży zimowych Witkacego Polit (2019, s. 51) – oscylacja między głębią a płaskością kompozycji pozostaje w analogii do dialektyki rozpraszania i integracji podmiotu twórczego niejako „wrzuconego” w zmienną grę przypadków losu”.

W drugim rozdziale *Przeżycie jedności osobowości w konstrukcyjnych przestrzeniach ontologii i sztuki* Polit wyklada znaczenie pojęcia jedności osobowości zawarte w pismach ontologicznych i estetycznych okresu międzywojennego i porównuje je z koncepcją Corneliusa, zastanawiając się nad niuansami znaczeniowymi między traktowanymi też jako synonimy wyrażeniami jedności osobowości, uczucia metafizycznego i niepokoju metafizycznego, ale także ujmując jedność osobowości jako powiązane z praktyką artystyczną doznanie źródłowe. Polit pokazuje, w jaki sposób Witkacy przechodzi od pochodzącego z myśli Schopenhauera idealizmu Platońskiego do realizmu wywodzącego się z programu krytyki doświadczenia proponowanej przez psychologizm swojej epoki. Omówione tu zostaje, między innymi, główne dzieło filozoficzne Witkacego *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* oraz powieść *Jedyne wyjście*. Schopenhauerowska koncepcja ciała własnego jako splotu woli i intelektu prowadzi Witkacego do przypisania ważnej roli pojęciu istnienia poszczególnego ujętego jako „psychocieleśny osobnik” (Polit, 2019, s. 61), który powiązany jest zawsze z dwoistą, czyli czasoprzestrzenną formą istnienia. Ostatecznie, nawiązując do teorii transcendentального ja Corneliusa, Witkacy ujmuje jedność osobowości jako ciągłość trwania istnienia poszczególnego, które określone zostaje w kategoriach następstwa przeżyć, objętego jakością formalną całości trwania; proces ten polega na zrównoważeniu relacji między trwaniem a rozciągłością istnienia poszczególnego (Polit, 2019, s. 72). Bezpośredni i źródłowy charakter jedności osobowości oraz bezinteresowność postawy artystycznej obecne w tekstach Witkacego zostają też skonfrontowane przez Politę z koncepcją Henri Bergsona oraz z postawą Umberto Boccioniego wobec sztuki. Przeprowadzone analizy prowadzą do wniosku, że dojrzała estetyka Witkacego przedstawia się

jako rozwinięcie też jego estetyki młodzieńczej przy jednoczesnej modyfikacji niektórych pojęć, związanej z rozwojem jego zainteresowań ontologicznych. Stanowi ona spójną teorię, która mogłaby obyć się bez teoretycznego ugruntowania w ontologii. Malarstwo Witkiewicza mogłoby się z kolei obyć bez teoretycznego ugruntowania w żadnym z tych systemów (Polit, 2019, s. 89).

Niemniej wszystkie te trzy wymiary: ontologia, estetyka i praktyka artystyczna okazują się ostatecznie ze sobą powiązane, choć trzeba też za autorem podkreślić różnicę, zgodnie z którą, z jednej strony, ontologia ogólna Witkacego wypływa z poglądów: naturalnego, psychologistycznego i fizykalnego, zajmując się opisem istnienia w całości, wyodrębniając jego części składowe i badając zależności między nimi; z drugiej zaś strony, dzieło sztuki działa w sposób bezpośredni, pozapojęciowy, wyrażając jedność osobowości, gdzie istnienia poszczególne przeciwstawiają się całości istnienia.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *W stronę ikonografii ontologicznej*, Polit omawia zasady konstruowania kompozycji malarskiej, opisując je jako „ikonografię ontologiczną” powiązaną z dotykowym wymiarem obrazu, który odczuwa się synestezycznie. Ontologia obrazów Witkacego jest tu utożsamiona z dynamiczną wielością form, jak ujmuje to Polit, manifestującą się w ich namnażaniu mocą kapryśnego, pełnego uskoków i nagłych zwrotów przebiegu linii. Taka retoryka linii, jak nazywa ten zabieg autor, wyznacza każdorazowo inne, ale zgodne z ontologią Witkacego, parametry wewnętrznej czasoprze-strzeni obrazu, określonej przez wypełniające ją kształty. Naznacza ją także swoistą topologią dotyku, wiążącą wewnętrzne fałdowanie się kompozycji malarskiej z nieskończoną podzielnością istnienia, tożsamą z jego zmiennością. Owa retoryka linii prowadzi autora do Jacquesa Derridy, który czyni przecież linię ważną bohaterką swoich rozważań w *Prawdzie w malarstwie* (2003). Można tu także przypomnieć, że o linii pisze Jean-Francois Lyotard (2016), poetycko analizując jej płynne przekształcanie w figurę, czy też słowo.

Polit (2019, s. 111) stwierdza ostatecznie, że Witkacy uprawia fenomenologię formy malarskiej, tworząc ogólne prawa budowy kompozycji i ukazując sposób pojawiania się dzieła malarskiego jako czystej konstrukcji. Można tylko zauważyć raz jeszcze, że sam Witkacy odżegnywał się od fenomenologii, co zresztą autor podkreśla, ale zarazem pohusserlowskie i poheideggerowskie wersje fenomenologii, jak na przykład ważna dla analiz Polita i zaprezentowana w ostatnim rozdziale książki, koncepcja Maurice’a Merleau-Ponty’ego, okazują się jednak na tyle „heretyckie” wobec założeń jej koryfeusza, że określenie Witkacego mianem fenomenologa czystej formy malarskiej wydaje się uzasadnione.

Praktyka malarska Witkacego zestawiona zostaje w tym rozdziale z praktyką artystyczną Boccioniego, ponieważ kontemplacyjny i niemal bezcielesny model odbioru dzieła u Witkacego z tego etapu twórczości, okazuje się opozycyjny

wobec modelu percepcji zaangażowanej postulowanej przez Boccioniego. Zresztą postawa Witkacego zostaje skonfrontowana także z postawą Picassa, który, zgodnie z wykładnią kubizmu proponowaną przez Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera w ich słynnej książce o kubizmie z 1912 roku, reprezentował w malarstwie podejście racjonalistyczne i wspierał konstrukcję obrazu głównie na jednolitej dystrybucji fragmentarycznych widoków przedmiotów.

Polit podkreśla niemniej, że ostatecznie ciało staje się ważne w koncepcjach Witkacego, co widać w jego decyzji przetłumaczenia cielesnego wymiaru percepcji na układ znaków malarskich. Istotne staje się tu także pojęcie podświadomego tła przeżyć pojawiających się w centrum uwagi doświadczającego indywiduum. Kompozycja malarska ujęta zostaje jako diagram przecinania się przestrzeni rzeczywistych istnień poszczególnych. Płaskość obrazu, którą pociąga za sobą wewnętrzna jedność kompozycji powiązana z harmonią kolorów, stanowi kryterium czystej formy dzieła malarskiego. Warunkiem osiągnięcia efektu płaskości staje się neutralizacja pozornej głębi optycznej obrazu osiągnięta dzięki zastąpieniu iluzyjnego porządku form dwuwymiarowych układem form sylwetowych. Z kolei jedność wynika z sytuowania tych form w określonej konfiguracji wobec siebie i wobec granic obrazu. Ważną część tego rozdziału stanowią analizy konkretnych dzieł rysunkowych i malarskich Witkacego, w których istotną rolę odgrywa wspomniana już przeze mnie, opisana poetycko praca linii.

WITKACY A MYŚL WSPÓŁCZESNA

Czwarty i ostatni rozdział książki zatytułowany został *Czysta forma na przełęczach dwudziestowiecznej filozofii sztuki*. Autor omawia w nim krytykę intencjonalności w ujęciu Witkacego i znaczenie cielesności w procesie tworzenia i odbioru dzieła sztuki na gruncie jego koncepcji. Zostaje więc przez niego wydobyty wprost cielesny wymiar jedności osobowości. Koncepcja Witkacego zostaje też skonfrontowana z ważnymi dla XX wieku teoriami obrazu, a mianowicie z koncepcjami Derridy, Deleuze'a i Merleau-Ponty'ego. Pozwala to inaczej spojrzeć na Witkacego i ująć jego teorię i praktykę artystyczną przez pryzmat narzędzi pojęciowych wypracowanych przez tych trzech filozofów, dla których sztuka stanowiła przecież niezwykle istotny element rozważań. Wykorzystanie tych narzędzi pozwala odświeżyć także nasze spojrzenie i usytuować Witkacego w kontekście pól badawczych wypracowanych już w drugiej połowie XX wieku. Właśnie dlatego uważam ten rozdział za najciekawszy. Doskonale ujawnia on wspomniany tu przeze mnie wielokrotnie rezonans między słowem a obrazem w całej twórczości Witkacego, odsłaniając po raz kolejny oryginalność jego twórczości.

Polit zauważa, że zarówno Witkacy, jak i Merleau-Ponty przypisują malarstwu funkcję metafizyczną. Witkacy łączy malarstwo „z wyrażaniem stanu jedności twórcy” (Polit, 2019, s. 185), podczas gdy dla Merleau-Ponty’ego ujawnia ono sam Byt, tkankę rzeczywistości w procesie jej stawania się na naszych oczach. Dla francuskiego fenomenologa jesteśmy jako ciało częścią tego Bytu ujętego też jako cielesność, jako cielesna tkanka świata – *la chair*. Polit przyjmuje, że Merleau-Ponty uprzywilejowuje aspekt optyczny obrazu, podczas gdy Witkacy faworyzuje dotyk, a fazy ruchu poszczególnych indywidualów doznawane są w jakościach dotykowych. Witkacy podkreśla rolę linearnej struktury kompozycji obrazu, eksponując jego płaskość i konstruując za pomocą linii, jak ujmuje to Polit (2019, s. 192), przestrzeń dotykową. Niemniej jednak, można także interpretować fenomenologię Merleau-Ponty’ego nieco inaczej, uznając widzialność, która staje się ważnym elementem jego późniejszych tekstów, za swoisty odpowiednik synestezyjnej jedności zmysłów. Ostatecznie to ciało jako takie doznaje i tworzy, a widzialne i widzące splatają się z dotykanym i dotykającym. Merleau-Ponty (1996, s. 139) podkreślać będzie, iż „widzenie jest dotykaniami za pomocą wzroku”, a tym, co łączy te doznania, ustanawiając ich strefę kontaktu, jest „gąszcz tkanki cielesnej” (*la chair*). Uznanie więc Merleau-Ponty’ego wyłącznie za filozofa percepcji wzrokowej nie do końca oddaje mu w mojej opinii sprawiedliwość.

Autor przypomina też, że w koncepcji Witkacego ważny okazuje się atomizm psychiczny, a jego koncepcja, jak wspomniałam, staje się polemiczna wobec fenomenologii, co widoczne jest między innymi w korespondencji z Romanem Ingardenem. Odczuwane od środka ciało nie jest więc ciałem własnym w ujęciu Merleau-Ponty’ego. Jak ujmuje to Polit (2019, s. 187), Witkacy zakłada absolutną adekwatność prezentacji ciała istnienia poszczególnego w jakościach dotykowych zewnętrznych określających formę istnienia poszczególnego, a także w jakościach dotykowych wewnętrznych – czuć organów ciała i napięć mięśni. Podmiot charakteryzuje pełna jawność, którą zapewnia właśnie dotyk. Z tej perspektywy okazuje się prawdopodobnie bliższe ciału w koncepcji Sartre’a, gdzie ciało jest narzędziem.

Polit nie odnosi się wprawdzie do tej koncepcji, ale warto wspomnieć, że dla Sartre’a (2007, s. 287) ciało okazuje się „bytem psychicznym”, a więc ostatecznie zlewa się poniekąd ze świadomością w tym sensie, że okazuje się ona wobec niego nadrzędna. To świadomość jako nicość jest konstytutywna dla podmiotu. W *Bycie i nicości* Sartre stwierdza, że powiązanie ciała ze świadomością jako absolutną wewnętrznością okazuje się jednak o tyle problematyczne, o ile w porządku poznania najpierw próbują połączyć swoją świadomość z ciałem innych, z tym ciałem, które znam z podręczników biologii i które zna, na przykład, chirurg, a więc próbują powiązać ją z czymś, co jest wobec niej całkiem zewnętrzne i jej obce. Według Sartre’a mogę ująć moje ciało, na przykład oko, tylko jako organ, nie mogę go „widzieć widzącego”. Moje ciało

jest więc tylko i wyłącznie rzeczą pomiędzy rzeczami lub ewentualnie tym, dzięki czemu rzeczy się przede mną odsłaniają. Ciało jako ciało-dla-siebie jest całkowicie „psychiczne”, ponieważ mogę je ująć jedynie jako intencjonalny przedmiot mojej refleksji (Polit, 2019, s. 392).

Widać więc, że terminologia, jaką posługuje się Sartre, byłaby bliższa Witkacemu. Byłaby mu też bliższe Sartre’owskie ujęcie ciała, choć ta ostatnia teza wymagałaby dokładniejszego zbadania. Z kolei koncepcja sztuki Merleau-Ponty’ego okazuje się zbliżać do koncepcji Witkacego. Polit (2019, s. 193) zestawia świat ujęty przez Merleau-Ponty’ego jako otwartą syntezę horyzontów percepcji z Witkiewiczowskim „Związkiem Wszystkiego ze Wszystkim”, zakładającym, że percepcje różnych indywiduów współtworzą całościowy obraz świata przez usytuowanie przeżyć kompleksów jakości w tych samych miejscach obiektywnej przestrzeni. Jednak, co autor uwypukla, ontologia Witkacego to raczej efekt połączenia filozoficznego empiryzmu, wywodzącego się od Davida Hume’a, z podejściem spekulatywnym właściwym dla metafizyki przedkantowskiej. W systemie Witkacego kompleksy jakości zewnętrznych wobec istnienia poszczególnego postrzeganego od środka mają swój ściśle obiektywny wymiar wynikający z założonego przez niego w punkcie wyjścia rozważań filozoficznych dualizmu jaźni i świata zewnętrznego oraz związanej z tym konieczności uwzględnienia dwóch sposobów istnienia, które ujmować można od strony trwania indywiduum i od strony całości istnienia. Zgodnie z tym drugim sposobem rozpatrywania postrzegane w otoczeniu inne indywidua nabierają statusu biologicznych organizmów złożonych z ograniczonej liczby innych indywiduów (Polit, 2019, s. 195).

Niezwykle ciekawym zabiegiem wydaje się w omawianym rozdziale zestawienie poglądów Witkacego z koncepcją ślepoty w ujęciu Derridy. Autor podkreśla, jak ważny dla Witkacego był „stan cielesny niezaplugiawiony wzrokiem” i przypomina rozważania Derridy z *Pamiętnika ślepcy*, w którym Derrida (1990) pisze wprost, że, kiedy rysownik zaznacza pierwszą kreskę, nic do niego nie należy. Postępuje „na ślepo”. Tylko pozornie spogląda na kartkę papieru czy też płótno, w istocie jego wzrok spoczywa na przedmiocie, który chce przedstawić. Prowadzą go ręce, a nie wzrok, tak jak prowadzą ślepcy, poruszającego się po omacku i rękoma szukającego drogi, którą mógłby bezpiecznie podążać. W tym właśnie sensie, by rysować, trzeba stracić wzrok. Artysta okazuje się w istocie ślepcem, ponieważ, żeby tworzyć, ale także żeby widzieć inaczej, musi oślepnąć na to, co jest. W ten sposób zarówno Witkacy, jak i Derrida należeliby do myślicieli krytykujących wzrokocentryczność filozofii Zachodu. Warto podkreślić, że już Martin Jay (1993) pokazał, że podejrzenie rzucone na zmysł wzroku staje się udziałem myśli francuskiej w całym XX wieku. W ten sposób „śmierć widzenia” okazuje się przewodnim tematem choćby dla takich myślicieli, jak Maurice Blanchot czy Georges Bataille. Można też przypomnieć w tym miejscu inną książkę Derridy, a mianowicie

Le toucher, Jean-Luc Nancy (2000), poświęconą dotykowi, czy też „fantomowemu dotykowi”, jak pisał jeden z komentatorów (Schollenberger, 2018). To ujęcie można by także zestawić z ideami Witkacego, poddając namysłowi tym razem nie tyle wzrokocentryzm zachodniej filozofii, co jej haptocentryzm. Jednak książka Polita stałaby się wtedy zapewne inną książką.

Autor odwołuje się w tym rozdziale także do koncepcji Gillesa Deleuze’a, porównując wirtualne wydarzenia z koncepcji Deleuze’a z fragmentarycznymi przeżyciami odkładającymi się w cylindrycznej przestrzeni tła opisywanego przez Witkacego. To, co wirtualne, należąc do przeszłości, stanowi w ujęciu Deleuze’a warunek stawania się. Zarówno wydarzenia wirtualne, jak i wydarzenia aktualne mają tu status zdarzeń realnych. To wiąże je z elementami tła zmieszanego przeżyć w koncepcji Witkiewicza – nie można im bowiem odmówić specyficznej realności ze względu na ich przestrzenny charakter. W tle kompleksy jakości cielesnych stale zachowują charakter aktualności (Polit, 2019, s. 223). Przypomnijmy tylko raz jeszcze, co autor skrupulatnie analizuje, że kluczową rolę w koncepcji procesu twórczego odgrywa, według Witkacego interpretowanego przez Polita (2019, s. 19), właśnie ontologiczne pojęcie podświadomego tła dla przeżyć pojawiających się w centrum uwagi doświadczającego indywiduum. Tło ma stanowić rezerwuar elementów składowych dzieła malarskiego lub literackiego utrzymanego w czystej formie.

Polit (2019, s. 229) podkreśla też ostatecznie, że podstawowa różnica między Deleuzem a Witkacym polega na tym, że tam, gdzie Witkacy widział koniec rozważań filozoficznych, a więc moment przekroczenia granicy refleksji pojęciowej i wkroczenie w obszar „kompleksów znaczeniowych prywatnych”, Deleuze widział dopiero jej początek. Niemniej jednak jego analizy obrazów Francisca Bacona z *Logiki wrażeń* zostają zestawione z obrazami Witkacego i jego koncepcją napięcia kierunkowego, odkrywając nowe aspekty, a tym samym możliwości interpretowania złożonej Witkiewiczowskiej twórczości.

Widzimy więc, że rezonans między słowami i obrazami w twórczości Witkacego zostaje przez Pawła Polita wydobyty, a relacja między nimi wydaje się stosunkowo bezkonfliktowa, choć autor akcentuje względną niezależność analizowanych przez siebie ontologii i estetyki, a tym samym praktyki artystycznej. Można jednak dostrzec tu pewien rodzaj harmonii, którą wyraża zresztą, cytowany przez Bonn, Robert Morris, zadając pytanie, czym właściwie jego praca jako artysty wizualnego różni się od pracy pisarza, i odpowiadając: niczym. Artysta wizualny, który pisze, bada bowiem odwrotną stronę rzeczy, jakby ich podszewkę. Zna się na wytwarzaniu form i obrazów, a zarazem manipuluje słowami i ideami, tak samo jak kolorami i materiałami. Sam wkracza

w skonstruowane przez siebie labirynty obrazów, ale także słów, przemierzając je i kształtując tkankę języka, nieustannie drążąc (Bonn, 2018, s. 11) w niej jakby korytarze, także korytarze znaczeń, które prowadzą niekiedy w nieznaną. Dobrze pokazuje to zresztą tytułowe pojęcie jedności osobowości w twórczości Witkacego, które okazuje się ostatecznie wieloznaczne i zmienia się w zależności od okresu twórczości, który rozpatrujemy i punktu odniesienia, który przyjmujemy: estetyka, teoria lub praktyka. Polit (2019, s. 239) podsumowuje:

pojęcie jedności osobowości pełni odmienne funkcje w przestrzeniach teoretycznych ontologii i estetyki. W tej pierwszej jest ono jednym z najważniejszych, a zarazem jednym z wielu powiązanych logicznie elementów struktury pojęć opisujących istnienie ujmowane w jego całości, w tej drugiej rola jego znacznie wzrasta – jest ono fundamentem rozstrzygnięć dotyczących natury przeżycia estetycznego i struktury dzieła sztuki. Właśnie pojęcie jedności osobowości, opisywane przez Witkiewicza we względnej separacji od szczegółowych pojęć i twierdzeń wyjaśniających prawa istnienia, nadaje spójność poglądom estetycznym [...].

Poza tym teorie sztuki przywołanych w ostatnim rozdziale książki Polita filozofów współczesnych są nie tylko ciekawym kontekstem dla twórczości autora *622 upadków Bunga*, ale wyznaczają kierunki rozważań i pojęcia kluczowe dla panoramy teorii estetycznej XX wieku, pozwalając skonfrontować z nimi z gruntu modernistyczną myśl i malarstwo Witkacego. Pracując z materiałem słowa i wykorzystując nietransparentność języka, Witkacy ujawnia też pokrewieństwo między, jak ująłby to Merleau-Ponty (1999, s. 237), niemym malarstwem a mową poetycką, zanurzoną w zastanym języku, ale rozrywającą jego szwy, zmieniającą jego reguły i porządek. Malarstwo i mowa, zwłaszcza literatura, dają się bowiem ze sobą porównać, „mowa w zasadzie działa tak jak malarstwo” – pisze Merleau-Ponty (1999, s. 223). Bowiem tak

jak ciało odnajduje się pośród rzeczy i obcuje z nimi pod warunkiem, że przestaniemy je analizować, a zaczniemy się nim posługiwać, tak język literacki mówi nam rzeczy nowe, o ile sprzymierzymy się z nim, przestaniemy go badać i podążymy za jego uchem; o ile pozwolimy wyrazom, wszystkim pisarskim środkom ekspresji otoczyć się tą mgiełką znaczeniową, jaką zawdzięczają swemu szczególnemu układowi, a wszelkiej rzeczy pisanej obrosnąć w drugą warstwę sensu, pokrewnemu milczącemu promieniowaniu malarstwa. Podobnie jak w malarstwie, sens każdego dzieła sztuki jest przede wszystkim uchwytny jako spoista deformacja narzucona rzeczom widzialnym (Merleau-Ponty, 1999, s. 225).

Polit szeroko omawia właśnie spoistą deformację obecną w tekstach i obrazach Witkacego, ujawniając ich teoretyczny potencjał. Zresztą Witkacy wprost pisze także o pokrewieństwie sztuk złożonych, jakimi są w jego ujęciu poezja czy teatr i malarstwo. Spontaniczne widzenie malarza uważa on za równoległe

do spontanicznego myślenia poety. Nie proponuje jednak szczegółowych wyjaśnień odnoszących się do tego, w jaki sposób pojęcia bezsensowne w poezji i ich mgliste nieokreślone znaczenie przekładałoby się na deformację kształtów w obrazach, co przecież postuluje, ale, co autor podkreśla, można uznać, że owa nieokreśloność znaczeń słów wiązałaby się z dynamiką form i rodzajem skumulowanej w nich energii uzyskanej dzięki właściwie dobranym napięciom kierunkowym (Polit, 2019, s. 197). Przekaznikami tych energii byłyby praca linii, która wyznaczona by była przez określone zasady. Stąd tak ważna rola, jaką odgrywa linia zarówno w pracach Witkacego, jak i w komentarzu Polita.

Powtórzmy więc, że omawiana tu książka jest solidnym wprowadzeniem w świat spoistej deformacji stworzony przez Witkacego, gdzie współgrają ze sobą słowa i obrazy, gdzie pojęcia odzwierciedlają układ świata i jego ontologiczną składnię, a obrazy, literatura i filozofia pokazują jego złożoność i niezwykłość. Jak ujmuje to Autor, obrazy Witkacego stanowią wizualizację narracji ontologicznej. Tutaj linia przekształca się w literę, a słowa i obrazy Witkacego wchodzą ze sobą w rezonans.

Na zakończenie chciałabym zacytować fragment rozważań Frederico Ferrariego i Jeana-Luc Nancy'ego, którzy w swojej książce *Ikonografia autora* opisują wizerunki wybranych przez siebie pisarzy³ i problematyzują tym samym status autora, zadając przy tym następujące pytanie:

oczywistość obrazu i sens tekstu – czy para ta przybiera formę opozycji? Czy może czegoś jeszcze innego, niekończącej się oscylacji, która mogłaby jednocześnie znieść wszystkie powyższe pojęcia i zawrzeć w swym drgającym paradoksie wszystkie ich znaczenia (Ferrari, Nancy, 2020, s. 24).

Wydaje się, że książka Polita próbuje właśnie ujawnić niezgłębioną głębię formy, jaką przybiera ta para: tekst i obraz, słowo i obraz, a tym samym ukazać je jako niekończącą się oscylację, zawierającą w swym drgającym paradoksie wszystkie złożone labirynty sensów, jakie się z nimi wiążą. Czyż słowa i obrazy stworzone przez Witkacego nie przyjmują bowiem formy niekończącej się oscylacji, nieustająco odsyłając do siebie, a zarazem paradoksalnie zachowując autonomię? Dzieło filozoficzne, w tym dzieło filozoficzne Witkacego, jest bowiem ostateczne dziełem sztuki w sensie, jaki ujawnił Paul Valéry, kiedy pisał:

Co pozostałoby z tych arcydzieł niesprawdzalnej dyscypliny bez owej cichej umowy, którą przyjmujemy przez umiłowanie trudnej rozkoszy? Czyż więc nie zostanie ze zdumiewających konstrukcji myślowych, powiedzmy Platona czy Spinozy, jeśli udowodnimy ich błędność? Tak, nie zostanie z nich absolutnie nic, jeśli nie pozostanie dzieło sztuki (Valéry, 1971, s. 88).

³ Można postawić sobie tu dodatkowe pytanie o to, jak wyglądałaby analiza wizerunków Witkacego dokonana przez obu autorów, zważywszy na wyjątkowość tych fotografii.

BIBLIOGRAFIA

- Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Bonn, S. (2018). *Les mots et les œuvres*. Paris: Seuil.
- Carroll, D. (1987). *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Methuen.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, J. (2003). *Prawda w malarstwie. Eseje o sztuce*. Tłum. M. Kwietniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ferrari, F. i Nancy J.-L. (2020). *Ikonografia autora*. Tłum. P. Tarasewicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lyotard, J.-F. (2016). *Co malować?* Tłum. M. Murawska, P. Schollenberger. Warszawa: PWN.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Proza świata. Eseje o mowie*. Tłum. S. Cichowicz i in. Warszawa: Czytelnik.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Widzialne i niewidzialne*. Tłum. M. Kowalska i in. Warszawa: Aletheia.
- Polit, P. (2019). *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Sartre, J. P. (2007). *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Tłum. J. Kiełbasa i in., Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Schollenberger, P. (2018). Fantomowy dotyk. Derrida i egzorcyzmy autoafekcji. W: Bielik-Robson, A. i Sadzik P. (red.), *Widma Derridy*. Warszawa: IBL PAN, ss. 407–425.
- Sokół, L. (2000). Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii. W: Żakiewicz, A. (red.), *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, ss. 121–139.
- Valéry, P. (1971). *Estetyka słowa*. Tłum. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa: PIW.
- Winter, A. (2002). *Wolfgang Paalen. Artist and Theorist of the Avant-Garde*. Santa Barbara: Praeger.
- Wysłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN.
- Żakiewicz, A. (2002). Język obrazów i rysunków Witkacego. *Pamiętnik Literacki*, 93 (4), ss. 173–181.

WORDS AND IMAGES. AN ATTEMPT AT CONSILIENCE ON THE EXAMPLE
OF WITKACY'S WORKS

Abstract

The article discusses Paweł Polit's book on the philosophy and painterly oeuvre of S. I. Witkiewicz that relates both areas of Witkiewicz's work based on his idea of "unity of personality." Exploring Witkacy's theory, also contained in his literary works, Polit confronts it with the philosophical sources of his thought, as well as with Merleau-Ponty's phenomenology and Deleuze's and Derrida's reflections on painting that bring to the fore its corporeal, haptic dimension. The idea of the "unity of personality" is, according to Polit, a keystone of Witkacy's thought, giving coherence to his aesthetic reflection, despite of its changes. Subjected to an appropriate interpretation, i.e. connected with the theory of the unconscious background of experiences,

inseparable from the psychophysical identity of an individual, the idea of “unity of personality” becomes also the interpretative key to Witkacy’s painting. The author draws attention to the originality of Polit’s approach to Witkiewicz which situates itself within a broader contemporary discussion on the relationships between art and philosophy, painting and writing. She juxtaposes Witkacy’s case discussed by Polit with other examples of artists in whose oeuvre writing and visual work illuminate each other and intertwine.

Keywords:

XXth century painting, XXth century philosophy, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Stanisław Ignacy Witkiewicz