



**WOJCIECH RUBIŚ**  
UNIwersytet Jagielloński

### **WITKIEWICZ: WIELKI PRZEŁOM**

[Józef Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego 2014]

Historia sztuki jest splotem jednostkowych dzieł sztuki i polemik teoretyczno-filozoficznych prowadzonych przez myślicieli, a historyczne rozumienie dzieł sztuki musi ten kontekst wydobywać i krystalizować, by ukazać w pełni nie tylko możliwą wielowątkowość interpretacji dzieł sztuki, lecz również (choć rzadziej) wskazywać na reguły konstruujące poprawność poszczególnych interpretacji. Być może zdanie to jest oczywiste, ale dopiero solidne i rzetelne podejście do zagadnienia metodologii filozofii sztuki i estetyki daje obraz przeszkód, z jakimi trzeba się zmierzyć, by „profesjonalnie” przystąpić do pisania o sztuce.

W zamierzeniu książka Józefa Tarnowskiego *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* jest pierwszą próbą całościowego opracowania poglądów estetycznych polskiego artysty. Praca badawcza wkomponowana została w tło modernizacyjnego dyskursu i polemik toczących się końcem dziewiętnastego i początkiem dwudziestego wieku w Polsce — jak pokazuje autor książki, publikacje Witkiewicza odegrały w nim bardzo ważną rolę [por. Tarnowski 2014, 44].

Książka, którą przedstawiam, jest jedną z niewielu na współczesnym, polskim rynku publikacji estetycznych, w której autor

podjął bardzo ściśle zagadnienia metody opisu dzieła i filozofii języka. Bez wątpienia, obszerne usystematyzowanie tych zagadnień, które odbywa się na pierwszych stronach *Wielkiego przełomu...*, wpływa na jasność i konsekwencje dalej prowadzonych rozważań. Poruszane są tu, i co ważniejsze, przestrzegane założenia o zasadach racjonalności wywodu w ramach nauk humanistycznych i metody historycznej (a więc kulturowej), w której „interpretacji dokonuje się na podstawie rekonstruowanych reguł kulturowych — ta jakby dany podmiot [tzn. twórca — W.R.] rzeczywiście świadomie je stosował” [por. Tarnowski 2014, 44]. Metoda historyczna zakłada ponadto, że „uwzględniana wiedza ma mieć dla wyjaśnianego obiektu kulturowego charakter rodzimy, innymi słowy, [...] interpretowany obiekt należy ujmować w historycznym kontekście kultury, do której należy” [Tarnowski 2014, 13] (ujęcie takie odróżnia się od interpretacji adaptacyjnej, a podział zgodny jest z terminologią tzw. metodologicznej szkoły poznańskiej). Józef Tarnowski dodaje tu jeszcze, że głównym przedmiotem interpretacji prowadzonych przez historyka estetyki są dyskusje (lub dyskursy, jak napisałby Ricoeur) spisane i opublikowane w wielu miejscach, innymi słowy — nie badamy tu dzieł sztuki, ale wyłącznie wypowiedzi o nich. Czasem też nie odnosimy się wcale do tego, czy dana wypowiedź jest „słuszna” (choć analiza dyskusji i stanowisk wymaga nieraz odniesienia do przedmiotu), gdyż estetykę i teorię sztuki traktujemy raczej jako zbiór twierdzeń normatywnych. Odpowiadamy więc na pytanie o teorię sztuki, a nie o to czy sztuka danego okresu spełniała tą teorię i w jakim zakresie.

Szerokie rozważania dotyczące metodologii nauk humanistycznych, które prowadzi Tarnowski, poruszają również zagadnienia przedstawione przez George Kublera w książce *The Shape of Time* (1962). Zaczepnięte z tych wywodów są pojęcia „przedmiotów pierwszych” (*prime objects*), kulminacyjnego wejścia (*climactic entrance*) danego dojrzałego przedmiotu w sferę kultury oraz metafora dziejów kultury jako „wiązki włókien” (*fibrous bundles*). Zdaniem Tarnowskiego, koncepcja Kublera stanowi alternatywę dla dwóch przyjętych i do dzisiaj najbardziej rozpowszechnionych paradygmatów historii sztuki: stylowego (pochodzącego z XIX wieku) i ikonologicznego (por. E. Panofsky). Dla rozważań nad sztuką ważne są też twierdzenia Johna L. Austina, które wprowadza Tarnowski. Chodzi tu o podział na

zdania (a) eksplicytne i implicytne oraz (b) konstatywne i performatywne. Podział ten, stosowany podczas analizy tekstów Witkiewicza, pozwala ocenić jaką moc argumentacyjną oraz funkcje posiadają jego wypowiedzi.

Tu warto jeszcze dodać kilka informacji o metodologii książki. Autor konsekwentnie posługuje się pojęciem estetyki w bardzo szerokim znaczeniu — jej ekstraktem są tezy i ich uzasadnienia, doktryną estetyczną będzie rozbudowana, zwerbalizowana wypowiedź wzbogacona o elementy literackie, perswazyjne i introspekcyjne [por. Tarnowski 2014, 23]. Innymi słowy, jak pisze Tarnowski: „Logiczna budowa koncepcji estetycznych jest taka, że ich fundamentem są przekonania normatywne, zaś przekonania czysto opisowe, jeśli w ogóle takie występują, służą przekonaniom normatywnym za racje wspierające”. Stąd bierze się potrzeba stosowania przez interpretatora kategorii wartościujących i wartościowania — tę kwestię również analizuje Tarnowski.

Próba rekonstrukcji poglądów Stanisława Witkiewicza nie jest w pełni możliwa — analiza jego tekstów daje tylko częściowy obraz teorii, która mogłaby się z nich wyłonić. Witkiewicz nigdy nie napisał dzieła, w którym zawarłby usystematyzowaną myśl o sztuce. Dodatkową przeszkodą jest fakt, że teksty tego filozofa i artysty są mocno perswazyjne, retoryczne, osobiste i emocjonalne, zdarzają się w nich także (co w bardzo ciekawy sposób pokazuje Tarnowski) niekonsekwencje i sprzeczności. To wszystko utrudnia wydobycie jego poglądów na sztukę. Ze względu na obszerność publikacji, w niniejszej recenzji poruszamy tylko dwa wybrane, ale i ważne zagadnienia: spór Stanisława Witkiewicza z Henrykiem Struve oraz okoliczności narodzin tzw. stylu zakopiańskiego.

### **Witkiewicz i Struve**

Witkiewicz nie ukończył żadnych szkół artystycznych, dlatego jego sukces jako teoretyka i propagatora sztuki narodowej trzeba przypisać zaangażowaniu i uporowi. Wiele tekstów opublikował w czasopiśmie *Wędrowiec* (gdzie pracował również jako kierownik literacki), zebrał je później w książce *Sztuka i krytyka u nas* (1891), napisał również kilka

monografii o polskich artystach: Juliuszu Kossaku, Józefie Chełmońskim, Jacku Malczewskim i Janie Matejce [por. Tarnowski 2014, 197]. Celem, który Witkiewicz obrał sobie w swojej pracy była zmiana funkcji, jaką pełni estetyka w społeczeństwie: nie chciał tworzyć zaplecza intelektualnego dla malarstwa akademickiego, które jawnie odrzucał, ale wspierać młode malarstwo, które określał mianem „realistycznego” lub „naturalistycznego”. Akademyzm był natomiast silnie wspierany przez pisma Henryka Struvego, który propagował podejście idealistyczne sztuki.

Dyskusja na łamach prasy, jaką prowadzili ze sobą Witkiewicz i Struve, i którą rekonstruuje Józef Tarnowski, była najostrzejszą w historii estetyki polskiej [por. Tarnowski 2014, 12]. Kiedy spór ten rozgorzał, Henryk Struve był już niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie sztuki i profesorem na Uniwersytecie Warszawskim, Witkiewicz zaś nieznanym, młodym malarzem po trzech latach gimnazjum i krótkiej przygodzie z malarstwem w akademii petersburskiej i monachijskiej. W ciągu kilku lat wpływy na polskie dziewiętnastowieczne środowiska akademickie i twórcze tak bardzo się zmieniły, że bez przesady można stwierdzić: Witkiewicz zdyskredytował Struvego (niekoniecznie dzięki argumentom merytorycznym).

Spór między Witkiewiczem a Struvelm dotyczył wielu zagadnień sztuki, zaczął się od spraw bardzo ogólnych, między innymi od ustalenia różnic między akademizmem a sztuką nową. Witkiewicz bardzo krytycznie wypowiadał się na temat kręgów akademickich, w których „pokutują prawa i prawidełka”, które są „rozsadnikami komunałów” i działają w nich „epigonowie”. Choć Witkiewicz odwołuje się do pojęcia prawdy, to jednak — co warto zauważyć — skoro sprzeciwia się akademizmowi i postuluje subiektywizm w sztuce, sam wytrąca sobie z ręki argument prawdy absolutnej. Problem ten pojawia się już na samym początku jego drogi pisarskiej w artykule poświęconym Arnoldowi Böcklinowi — tu próbuje Witkiewicz systematyzować pojęcie prawdy malarskiej, pod którą podstawia prawa perspektywy, harmonii barw i światłocień. Trudno te prawa pogodzić z teoriami subiektywistycznymi. Tu i w innych pracach Witkiewiczowi pozostaje perswazja i intuicja, po które faktycznie bardzo często sięga.

W ramach tego subiektywizmu pojawiają się także tezy psychologiczne, które mówią, że dzieło sztuki stanowi wyraz własności psychologicznych artysty [por. Tarnowski 2014, 201–202]. W pracach Witkiewicza pojawiają się trzy zasadnicze defekty, które punktuje Tarnowski: (1) spekulatywny psychologizm (błędne koło eksplanacyjne), (2) tradycyjne pojęcie prawdy, które próbował przystosować do obiektów fantastycznych, oraz (3) jawny subiektywizm pomimo deklarowanego obiektywizmu.

Główne dzieło Witkiewicza, w którym kulminuje spór z Struvem to *Malarstwo i krytyka u nas* (1884). Pierwotnie ukazało się ono w dziewięciu częściach w czasopiśmie *Wędrowiec*. „Głównym celem tego «szturmu» — jak pisze Józef Tarnowski — była estetyka Henryka Struvego, pobocznym zaś — podzielająca przekonania Struvego — warszawska krytyka artystyczna” [Tarnowski 2014, 203]. Witkiewicz podkreślał, że rolą krytyka jest wykazywanie znaczenia kierunków w sztuce i talentów, krytyka ma także świadomie przeciwdziałać manierowaniu się sztuki, wspierać jej rozwój. Poza Struvem, Witkiewicz oskarżył również Matejkę o krępowanie żywotności sztuki w akademickich kręgach krakowskich. Niemniej, w pismach Witkiewicza istnieją fragmenty, w których zgadza się on z postawą Struvego (np. postulat mówiący o konieczności badań estetycznych, historycznych, etycznych i psychologicznych w ramach krytyki sztuki). Dla nas ważne jest jednak to, że pomimo wielkiego sukcesu *Malarstwa i krytyki u nas*, w książce znajduje się wiele błędów i nieścisłości merytorycznych, które mogą okazać się ważne dla badaczy. Język perswazyjny sprawia, że wielokrotnie nie zauważamy, iż Witkiewicz nie przeprowadza konsekwentnych przemyśleń, jego dowody nie trafiają w punkt, a zamiast prowadzić rzetelną dyskusję, próbuje ośmieszyć i zdyskredytować oponenta [por. Tarnowski 2014, 205]. Do tak prowizorycznie podjętych zagadnień należy między innymi sprawa akademickiego podziału hierarchii wartości malarstwa (mian. historycznego, pejzażowego, religijnego itd.) — znacznie upraszczając tradycyjne podejście do malarstwa, Witkiewicz stwierdza, że dzieło sztuki jest fragmentem świata widzianego przez pryzmat artysty, a dla wartości dzieła sztuki nie ma znaczenia jego przedmiot.

Analiza sporu między Witkiewiczem i Struve, którą przeprowadza Tarnowski, ujawnia konieczny, normatywny charakter wszelkich koncepcji estetycznych. Obaj estetycy wypowiadali swoje uwagi na temat sztuki w formie autorytatywnej, dzięki której wzmacniali siłę perswazyjną swoich wypowiedzi. Jeśli chodzi o Struvego to dodatkowo borykał się on z praktykowanym, ale utajonym platonizmem (w epoce, w której tworzył uważało się powszechnie, że Veron obalił postulaty platonizmu — jak się później okazało, nieskutecznie).

Spory wokół sztuki i wartości przez nią urzeczywistnianych kulminują w dyskusji dotyczącej dzieła *Bitwa pod Grunwaldem*, jako przykładu malarstwa historycznego [por. Struve 1879 oraz por. Witkiewicz 1884–1885]. Struve powtarza swoje uwagi na temat malarstwa historycznego, które uważał za „najwyższy” rodzaj malarstwa, co potwierdzać ma duża zawartość idei, temat, doniosłość... Następnie, jak pisze Tarnowski, Struve twierdzi, iż „obraz taki [...] jest podobny do książki, trzeba go «czytać», czyli interpretować kawałek po kawałku, by zrozumieć jego ideę główną. Kluczową rolę w zrozumieniu dzieła odgrywa ekspresja przedstawionych postaci oraz «symbolika linii i barw», która ukierunkowuje percepcję dzieła” [Tarnowski 2014, 212]. W książce *Wielki przełom* znajdziemy szczegółową analizę wszystkich rozważań wypowiedzianych zarówno przez Struvego, jak i Witkiewicza, analiza ta jest także krytyką filozoficzną, gdyż ujawnia błędy i braki metodologiczne prowadzonej przez filozofów dyskusji. W ujęciu ogólnym chodzi tu najczęściej o swobodne przeskakiwanie między koncepcjami obiektywistycznymi i subiektywistycznymi zgodnie z potrzebą promowanej tezy, jak również niekonsekwencję w użyciu poszczególnych, ważnych dla dyskursu pojęć, jak na przykład stosowanego przez Struvego pojęcia „prawdziwego dzieła sztuki”. Błędy takie odnajduje Józef Tarnowski zarówno po stronie Struvego, jak i Witkiewicza. Do nich prześmiewcze opinie Witkiewicza na temat autorytetu i kompetencji naukowych Struvego; jego – mająca przecież mocne uzasadnienie interpretacji dzieła Matejki zostaje podsumowana komentarzem: „Jeżeli by tu wszystko było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zważyć by przyszło o jego stanie normalnym” [cyt. za: Tarnowski 2014, 215].

We wspólnym sporze zarówno Witkiewicz, jak i Struve pozostali konsekwentnie na swoich stanowiskach: „estetyka Struvego wspierała malarstwo akademickie, historyczne i religijne. Estetyka Witkiewicza wspierała malarstwo pejzażowe i rodzajowe, a więc rodzaje przez akademizm uważane za podrzędne...” [por. Tarnowski 2014, 2018]. Szkoda, że spór między Struvela a Witkiewiczem nie dotknął problemów metafizycznych sztuki, gdyż ich rozważania w tej dziedzinie mogłyby wnieść wiele do polskiej refleksji nad sztuką, mimo to ich myśl rodząca się w konflikcie jest nie do przecenienia.

Struve zakończył swoje rozważania, określając postawę oponenta „anarchizmem ducha” [Struve 1899]. Witkiewicz, jak pisze Tarnowski, podważył doniosłe tezy akademików, twierdząc, że a) malarstwo historyczne i religijne nie funkcjonują jako osobny typ malarstwa (nie istnieją cechy wyróżniające), b) idea obrazu nie tkwi w samym dziele, lecz jest do niej filozoficznie i krytycznie dodawana, a ponadto c) idealistyczna koncepcja estetyki Struvego nie broni malarstwa historycznego przed niską nieraz oceną jego wartości artystycznych. Chociaż spór nie był systematycznie kontynuowany przez zwolenników obu opcji, wpisał się mocno w historię polskiej estetyki. Tarnowski podsumowuje historię sporu następująco: „Estetyczno-perswazyjne zwycięstwo Witkiewicza nad Struvela spowodowało przewartościowanie hierarchii wartości malarstwa w polskiej kulturze artystycznej. Obniżyła się ranga malarstwa historycznego i religijnego, w efekcie czego te rodzaje zaczęły zanikać, a wzrosła ranga malarstwa rodzajowego i pejzażowego i one stały się na kilkanaście lat dominujące. Jednakże niektóre defekty estetyki i krytyki Witkiewicza zostały przez kompetentnych czytelników zauważone, co znalazło wyraz w wystąpieniach polemicznych przeciwko Witkiewiczowi, i co zmusiło go do zmiany z ofensywnej na defensywną” [Tarnowski 2014, 236].

### **Kilka słów o historii stylu zakopiańskiego**

Pomysł na powołanie stylu zakopiańskiego pojawił się z inspiracji Charlesa Balsa, burmistrza Brukseli, który w 1882 roku wizytował w Zakopanym. Myśl tę podchwycił Stanisław Witkiewicz, który nowy styl zakopiański połączył z ideą sztuki wysokiej, patriotycznej (tj.

narodowej) i nowym typem formy architektonicznej. Kontekst wielu wypowiedzi Witkiewicza „jednoznacznie wskazuje na to, że góralszczyzna jest dla Witkiewicza właśnie tą tradycją, w której przetrwały jakieś ślady form narodowych” [Tarnowski 2014, 303].

Swoje rozważania rozpoczął Witkiewicz od szczegółów chaty góralskiej — zajmował się jej drzwiami, wykończeniem wnętrza, dachem. Na ten temat napisał kilka ważnych artykułów, które szczegółowo analizuje Józef Tarnowski. Sam Witkiewicz snuł różne domniemane historie związane z powstaniem i migracją stylu zakopiańskiego, którą ostatecznie miała przechować i rozpowszechnić „C.K. Szkoła zawodowa przemysłu drzewnego w Zakopanem” (od 1878) [por. Tarnowski 2014, 306]. Co do jej pracy dydaktycznej Witkiewicz miał oczywiście wiele zastrzeżeń — zarzucał brak rozróżnienia między stylem zakopiańskim (typowo polskim) a stylem góralskim (inspirowanym Tyrolem), brak czystości w ornamentyce, mieszanie stylów, brak znajomości historii architektury zakopiańskiej...

Witkiewicz chciał ze stylu zakopiańskiego uczynić styl ogólnopolski, dlatego postulował, iż typowe dla tego stylu formy wykorzystać można nie tylko w drewnie, ale także w kamieniu i cegle. Zasady stylu zakopiańskiego określał artysta jeszcze w 1900 w artykule „Góralska gwara” (w: *Przegląd Zakopiański*) — w tekście tym Witkiewicz wprost utożsamia polskość z góralszczyzną [por. Tarnowski 2014, 318]. W związku z działalnością artystyczno-patriotyczną Witkiewicza pozostawały dwie ważne polskie pozycje książkowe: Kazimierza Mokłowskiego *Sztuka ludowa w Polsce* oraz Ludwika Puszcza *Studia nad polskim budownictwem drewnianym* — chociaż obaj autorzy życzliwie odnosili się do koncepcji Witkiewicza, w żadnej z tych książek nie znajdziemy zdecydowanego dla nich poparcia [por. Tarnowski 2014, 328 i nast.].

Należy podkreślić, że sukces Witkiewicza w promowaniu stylu zakopiańskiego ma związek z jego sukcesem w sporze z Henrykiem Struve — chodzi tu o postawę, o wielkie zaangażowanie osobiste i autorytatywne wypowiedziane sądy, które doprowadziło do dogmatyzacji koncepcji stylu zakopiańskiego. Określenie stylu zakopiańskiego stylem ogólnopolskim posiada silny komponent



ideologiczny. Tarnowski stwierdza nawet, iż „apodyktyczność, kontradiktoryczność i spekulatywność koncepcji stylu zakopiańskiego utrudniały jej przyjęcie nawet zwolennikom Witkiewicza, dzielającym w pełni jego patriotyczne zapatrywania” [Tarnowski 2014, 334].

Podsumowując, o stylu zakopiańskim powiedzieć można za Józefem Tarnowskim, iż (a) „jest to estetyka deskryptywna podhalańskiej architektury wernakularnej”, (b) „ledwie zarysowana estetyka ogólna architektury”, (c) „estetyka normatywna nowej architektury bazującej na wernakularnej architekturze podhalańskiej”, (d) kolejno „jest to załączek estetyki normatywnej stylu zakopiańskiego w murze”, (e) następnie „estetyka deskryptywna góralskiego sprzętarstwa i ornamentyki” [Tarnowski 2014, 395]. Analizując ten wkład Stanisława Witkiewicza w polską sztukę ludową, Tarnowski proponuje szczegółową typologizację zjawiska architektury występującej na Podhalu: 1) wernakularyzm podhalański prymarny, 2) neowernakularyzm podhalański prymarny (w drewnie), 3) neowernakularyzm podhalański sekundarny (w murze), oraz 4) wernakularyzm podhalański sekundarny, a także 5) neowernakularyzm podhalański tercjalny (w murze) oraz 6) neowernakularyzm podhalański postmodernistyczny.

## **Zakończenie**

Wybór Stanisława Witkiewicza, jako głównego bohatera książki jest nieprzypadkowy z filozoficznego, szerszego punktu widzenia, był on bowiem głównym sprawcą wielkiego przełomu (w przekonaniu autora książki — największego) w dziejach polskiej estetyki. Szczegółowa analiza tekstów Witkiewicza we wszystkich relewantnych kulturowych kontekstach pozwala na pokazanie, na czym ten przełom w estetyce polegał. Jak pokazuje książka, „wielki przełom” był bardziej skomplikowany i wieloaspektowy, niż sądzili wcześniejsi badacze. We wstępie do książki Józef Tarnowski przedstawia bardzo szczegółowo metodologiczne podstawy nowej, autorskiej koncepcji estetyki, nie pozostawiając wątpliwości, że uprawia estetykę analityczną i zarazem „kulturalistyczną” (a nie metafizyczną). Autora interesują dyskursy estetyczne traktowane jako obiekty kulturowe, nastawione na

interpretację humanistyczną (w sensie Kmity i Nowaka), dla których teoretyczne dzieło Witkiewicza jest znakomitą ilustracją. Do tego celu Tarnowski używa instrumentów analitycznych: bada, analizuje, interpretuje dyskursy (teksty) pisane. W przekonaniu autora książki nowa metoda filozoficzna oparta na dokonaniach szkoły poznańskiej oraz tradycji szkoły lwowsko-warszawskiej, a także inspirowana brytyjską filozofią analityczną, daje maksimum naukowości, jakim może dysponować estetyka.

## **BIBLIOGRAFIA**

Struve, Henryk, 1879, „Obraz Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*”, [w:] *Kłosa*, nr 712–718.

Tarnowski, Józef, 2014, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Witkiewicz, Stanisław, 1884–1885, „Malarstwo i krytyka u nas”, [w:] *Wędrowiec*, nr 52, 5–9, 12, 16, 17.