

Teksty Drugie 1999, 6, s. 139-147



Witkacy Arystotelesem „podszyty”. „Mimesis” i Czysta Forma

Krzysztof Obremski

Krzysztof OBREMSKI

Witkacy Arystotelesem „podszyty” *Mimesis* i Czysta Forma

W filozofii i estetyce stworzenie czegoś kompletnie nowego jest prawie niemożliwym.
Od wieków jedno i to samo zagadnienie jest formułowane w coraz to inny sposób.

(S.I. Witkiewicz *O Czystej Formie*)¹

Gombrowiczowska formuła „podszycia” bynajmniej nie świadczy o intencji pomniejszenia myśli Witkacego, zamknięcia jej w świecie Arystotelesowskiej tradycji, redukcji do intertekstualnego banału, że *nihil novi sub sole*. Nawiasem mówiąc – odwieczny topos skargi na nieuchronną wtórność wszelkiego pisarstwa być może najcelniej został ujęty słowami Terencjusza:

Nic nie zostało powiedziane, co nie było już powiedziane wcześniej.²

Pytanie „Skąd się bierze nieobecność tak ważnych dla czytania dzieła Witkiewicza filozofów jak Arystoteles?”, pytanie sformułowane w projekcie niegdyś zamierzonej sesji „Witkacy wobec Istnienia”, uznaje ową nieobecność za fakt już ustalony, kwestią otwartą pozostałoby tylko wyjaśnienie przyczyn i okoliczności. Być może Leibniz był tym filozofem, który oczom Witkacego przesłonił Arystotelesowską tradycję filozoficzną. Jest ona potrzebna nie tylko w czytaniu Witkacego-Filozofa. Arystoteles jako autor *Poetyki* oraz autor teorii Czystej Formy to nie tylko ważna analogia, pozwalająca określić ich miejsce w dwudziestowiecznej kul-

^{1/} S.I. Witkiewicz *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976, s. 35.

^{2/} Cyt. za: H. Markiewicz *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 200.

Interpretacje

turze, obydwaj bowiem są sobie bliscy swą obecnością w żywej tradycji współczesnej myśli o teatrze. By dojrzeć tę wspólną funkcję tak przecież odległych teoretyków sztuki dramatycznej, przede wszystkim należy wyzwolić *Poetykę* z klasycystycznej tradycji i naturalistycznej mumifikacji.

Wziąwszy do ręki wydane w 1938 r. polskie tłumaczenie *Poetyki*, we wstępie ją poprzedzającym znajdziemy jako główną myśl twierdzenie, że:

[Arystoteles] w nierealności [tworów sztuki – K.O.] widział odtworzenie rzeczywistości, której rozpoznanie w naśladownictwie daje słuchaczowi specjalne zadowolenie.³

To, co w myśli Stagiryty było ujęte wręcz zdawkowo i zostało potraktowane jako kwestia drugo- czy nawet trzeciorzędna, tu staje się naturalistycznym manifestem, przekreślającym istotny sens *Poetyki*.

Kiedy w latach sześćdziesiątych Roman Ingarden spojrzął na nią w świetle badań wówczas współczesnych, podjął problem, który sformułował w pytaniu: czy słuszne jest powoływanie się wszelkiego naturalizmu na Arystotelesa, a w szczególności na jego teorię „naśladowania”? Uzasadniając wyraźnie negatywną odpowiedź, Ingarden stwierdzał: tradycyjne interpretacje „naśladowania” jako tworzenia w sztuce podobizn przedmiotów świata rzeczywistego mogło powstać jedynie przy „bardzo powierzchownym czytaniu rozprawy Arystotelesa”⁴. Zarazem wyjaśnił, dlaczego w latach trzydziestych nie znał *Poetyki* w oryginale:

tradycyjne interpretacje filologów i historyków filozofii przedstawiały mi to dzieło Arystotelesa w takim świetle, że wydawało mi się mało interesujące.⁵

A Witkacy? Na pewno nie zawierzył owym „tradycyjnym interpretacjom filologów i historyków filozofii”, skoro pisał:

Przecie ani malarstwo, ani teatr nie były kiedyś imitacją rzeczywistości i życia. [...] zapomniana??? o dawnych przepisach formalnych, wywodzących się jeszcze od pogardzanego dziś przez logików i pochodnych od nich filozofów, nieprawdopodobnego geniusza Arystotelesa [...].⁶

„Nieprawdopodobny geniusz” – takie określenie to bez wątpienia najwyższe słowa uznania, zapisane w tekście tak ważnym jak *O artystycznym teatrze*, opublikowanym w tymże 1938 roku. Przed badaczami dzieła Witkacego stawiają pytania

^{3/} *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, tłum. i wstęp T. Sinko, Lwów 1938, s. XI.

^{4/} R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 376–377.

^{5/} Tamże, s. 357.

^{6/} S.I. Witkiewicz *O znaczeniu filozofii...*, s. 119.

Obremski Witkacy Arystotelesem „podszyty” ...

o znajomość nie tyle dzieł filozoficznych Stagiryty, co przede wszystkim *Poetyki*. One właśnie pokazują, że analogia „*mimesis, katharsis* – Czysta Forma, Tajemnica Istnienia” także dla samego Witkacego nie byłaby ujmą.

Perspektywa, w której jednym spojrzeniem są objęte postacie tak odległe jak Arystoteles i Witkacy, stanie się przynajmniej już tylko dyskusyjna, jeśli Arystotelesowskie naśladowanie zostanie wyzwolone z Platońskiego kontekstu, klasycystycznej tradycji i z może nawet oczywistej, wręcz niemal powszechnej, jednak dla wiedzy o literaturze nie do przyjęcia postawy, która świat przedstawiony poddaje kryteriom wiarygodności wywodzonym z przeżyć czy wiedzy czytelniczej społeczności. W porównywaniu tych dwóch światów, doświadczonego i przedstawionego, wpisana jest wyraźna hierarchia: to świat doświadczony, realny przeżyciami pojedynczej osoby jak i jednej czy wielu społeczności *a priori* posiada status wzorca, któremu literatura winna się podporządkować. Tym samym najwyższym dla niej wyrazem uznania będzie stwierdzenie: „literatura, a zupełnie jak w życiu”.

Taka „życiowa” postawa wobec poezji w Arystotelesowskiej *Poetyce* jest po prostu nieobecna. Próżno jej tu szukać. Jako najwyższe, acz nie jedyne kryterium oceny funkcjonuje sugestywność wyobrażeń, zaś ich wiarygodność (rozumiana jako „życiowa” prawdziwość przedstawień) pozostaje zagadnieniem drugorzędnym i nie mieści się w głównym nurcie uogólniającej refleksji. Arystotelesowski poeta posiada moc tworzenia takich przedstawień, które wręcz uwodzą czytelnika i jako świat samoistny czymś właściwie bezprzedmiotowym czynią pytanie o wiarygodność zredukowaną do zagadnienia ewentualnej zgodności obydwu światów. Wiarygodność poezji jest funkcją władzy poety nad czytelniczą wyobraźnią: świat przedstawiony zostanie uznany za prawdziwy wówczas, kiedy czytelnik „żyje” w nim niczym w świecie samoistnym. Ta samoistość jest kwestią przede wszystkim dwóch czynników:

1) zdolności poety, by tworzyć wyobrażenia tak sugestywne, że porwawszy czytelnika, jeśli nie przecinają, to przynajmniej zawieszają jego łączność ze światem rzeczywistym,

2) wewnętrznej spójności przedstawionego świata, która jest zarazem wymogiem konstrukcji, jak i zabezpieczeniem przed zbyt wczesnym obudzeniem się uwiedzionej wyobraźni.

Poecie – jednemu i wręcz absolutnemu władcy świata przedstawionego – wolno tak daleko kierować się swą wyobraźnią, jak pozwala mu jego moc skutecznie uwodząca i tym samym podporządkowująca czytelnika. Źródłem tej mocy bynajmniej nie jest wiarygodność utożsamiona z „życiową” prawdziwością, lecz sugestywność przedstawień połączona ze spójnością konstrukcji.

Arystoteles wyraźnie podkreśla „trójkształtność” czytelniczego świata, a każdy z tych kształtów traktuje niczym byty równorzędne w ich przydatności jako materii poetyckich przedstawień:

Skoro zatem poeta jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo

Interpretacje

rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej).⁷

Nie dość, że ów zdawałoby się tak jednoznaczny świat zewnętrzny wobec poezji staje się światem właściwie bez końca dyskusyjnym (bowiem triada „fakt – myśl – ideał” poniekąd gwarantuje niemożność osiągnięcia definitywnych orzeczeń), to jeszcze okazuje się, że należy oddzielić i niekiedy nawet przeciwstawić to, co prawdopodobne, i to, co możliwe. Dla Arystotelesa prawdopodobieństwo i konieczność są wewnętrznymi zagadnieniami świata przedstawionego. Samoistność i niezależność poetyckich przedstawień pozwalają ich twórcy nawet przeciwstawić się tak zwanej życiowej prawdzie:

Jeśli jednak poeta ułoży taką fabułę [tj. fabułę złożoną z elementów sprzecznych z rozumem – K.O.] i sprawi, że dzięki tym elementom stanie się bardziej pomysłowa, można się wówczas zgodzić na niedorzeczność.⁸

Przekonanie o naturalnej wyższości świata „nie-poetyckich” doświadczeń jako kryterium wiarygodności świata poetyckich przedstawień Arystoteles odrzuca, zmierzając w dwu kierunkach: przyznawszy poetyckim działaniom nie tyle autonomię, co wręcz niepodległość, zarazem przywołuje „trójkształtność” rzekomo „jednokształtne” świata realnego i tym samym pozbawia go prawa do rozstrzygnięcia o tym, co prawdopodobne lub możliwe. Co więcej, kwestionuje utożsamienie tego, co możliwe, i tego, co wiarygodne:

Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania.⁹

Dowodząc niepodległości świata poetyckich przedstawień, Arystoteles zarazem podważa raczej zdroworozsądkowe niż naukowo dowiedzione przekonanie o racjonalności świata „nie-poetyckich” doświadczeń – w *Retoryce* przywołuje słowa Agatona:

śmiało można powiedzieć, że prawdopodobne jest to, iż ludziom przydarza się wiele rzeczy nieprawdopodobnych.¹⁰

Aforystyczne twierdzenie w *Fizyce*, że „sztuka naśladowa naturę”, zdaje się przekreślać myśl o wyrwaniu *Poetyki* z kręgu naturalistycznej czy choćby tylko realistycznej interpretacji. Jednakże uważne wczytanie się w tekst Stagiryty pozwala odrzucić wielowiekowe, zakorzenione w platońsko-klasycystycznej tradycji przekonanie, że autor *Poetyki* ma tu na myśli odtwarzanie przez sztukę podobizn wy-

^{7/} Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 362.

^{8/} Tamże, s. 381.

^{9/} Tamże, s. 366.

^{10/} Tamże, s. 455, por. s. 462.

Obremski Witkacy Arystotelesem „podszyty” ...

tworów natury. Dawna filologia czyniła Arystotelesa autorytetem sztuki zapatrzonej w naturę i jej poddanej – dziś nie ma już wątpliwości, że było to nieporozumienie:

Nie chodzi tu [sztuka naśladuje naturę – K.O.] bynajmniej, jak często w oderwaniu od kontekstu się interpretuje, o odtwarzanie przez sztukę podobizn wytworów natury, lecz o stosunek analogii, według której sztuka (*techne*) na płaszczyźnie ludzkiej jawi się jako taki sam proces stwarzania przedmiotów rzeczywistości, jaki znajdujemy u podstaw wszystkiego, co stwarza natura. [...] natura (*physis*) dla Arystotelesa nie jest światem istniejących przedmiotów rzeczywistości, lecz siłą stwarzającą oraz zasadą kierującą powstaniem i rozwojem świata.¹¹

W *Przedmowie do Nowych form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień* Witkacy przedstawia cel owej książki:

stworzenie takiego systemu pojęć, który by umożliwił porozumienie się między artystami a krytykami z jednej strony, a krytykami i publicznością z drugiej [...]

po czym dodaje:

Aby system taki choć w przybliżeniu naszkicować, musimy podać w sposób nieco dogmatyczny parę zasadniczych twierdzeń filozoficznych.¹²

Autor *Poetyki* o podobnej konieczności nie wspomina, jest jednak czymś oczywistym, że jej lektura bezwzględnie domaga się kontekstu w postaci tak *Retoryki*, jak i dzieł filozoficznych Stagiryty. One właśnie na przykład pozwalają odrzucić naturalistyczne interpretacje twierdzenia „sztuka naśladuje naturę”, one też ułatwiają zrozumienie Arystotelesowskiej metodologii badań poezji greckiej.

Właśnie metodologia odśladania najogólniejsze, a istotne więzi pokrewieństwa. Obydwaj, Arystoteles i Witkacy, przyjmują postawę, którą można nazwać pre-strukturalizmem. Nie wnikając w materię sporów toczonych o sam strukturalizm (materię spotęgowaną kłopotami z poststrukturalizmem), poprzestańmy tu na przyjęciu najszerzej perspektywy: jest on czymś w rodzaju czujności nastawionej na chwywanie współzależności i współdziałania części w ramach pewnej całości¹³. Tę znamiennej czujność znajdziemy w tekstach tak Arystotelesa jak Witkacego. Dość tu powiedzieć, że autor wstępu do polskiego tłumaczenia *Poetyki* (1983) pisze wręcz o „strukturalistycznie ukierunkowanej postawie badawczej pierwszego teoretyka literatury” i o tym, że problem struktury jest centralnym problemem *Poetyki*¹⁴. O podobnej postawie twórcy teorii Czystej Formy dostatecznie wymownie przekonuje sama jej definicja („konstrukcja jakości stanowiąca jed-

^{11/} H. Podbielski *Wstęp do: Arystoteles Poetyka*, Wrocław 1983, s. LIII–LIV.

^{12/} S.I. Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 3.

^{13/} J. Starobinsky *Uwagi o strukturalizmie*, „Pamiętnik Literacki” 1974 nr 3, s. 272.

^{14/} H. Podbielski *Wstęp*, s. XXXIII–XXXIV.

Interpretacje

ność w wielości”¹⁵), jak i związana z aksjologią: jedyną miarą dzieła sztuki jest „jednolitość konstrukcji czystych elementów formalnych”¹⁶. Co więcej, w teatrze greckim tego okresu jego rozwoju, kiedy zachowywał swą religijną tożsamość nie uległą procesom demokratyzacji społeczeństwa i tym samym był miejscem rozwoju uczuć metafizycznych, Witkacy widzi „pewien rodzaj Czystej Formy w teatrze, który miał niezmiernie krótką chwilę trwania”¹⁷. Antyczne antecendencje awangardowej teorii nie powinny brzmieć niczym gołosłowne twierdzenie, bowiem posiadają przekonująco uprawomocnienie piórem samego Witkacego:

W czasach greckich nie chodziło o treść, którą wszyscy znali z mitów; samo stawianie się czegoś na scenie, podobnie jak to jest w muzyce, dawało nowy wymiar przeżyciom patrzących, przenosiło ich w inny świat metafizycznych przeżyć, daleki od wszelkiej rzeczywistości.¹⁸

Prestrukturalistyczne postawy badawcze i podobne, acz o nieporównywalnym zakresie spojrzenie na teatr znajdują dopełnienie w teleologicznym nastawieniu. Tak prawdopodobnie dla Arystotelesa jak i bezdyskusyjnie dla Witkacego teatr swój najwyższy sens znajduje w wymiarze metafizycznym. Grecka tragedia jako mimetyczne (w Arystotelesowskim sensie!) przedstawienie akcji „przez litość i trwogę osiągnące *katharsis*” oraz twórczość artystyczna jako potwierdzenie „metafizycznej okropności istnienia” – to dwie koncepcje chronologicznie i kontekstowo dalekie, w aspekcie teleologicznym zaś bliskie.

Wspólny obszar myśli obydwu teoretyków sztuki dramatycznej poszerzy swe granice, kiedy zapytamy o ontologiczny status świata przedstawionego i jego relacje ze światem realnych faktów, przeżyć czy wyobrażeń. Zgodnie odrzucają taki status świata realnego, który pozwala zeń uczynić kryterium artystycznej prawdy. Arystoteles ów rzekomo jednoznaczny przedmiot naśladowania widzi jako trójczłonową alternatywę (rzeczywistość realna, pomyślana oraz idealna) i zarazem odmawia mu prawa do rozstrzygnięcia o tym, co jeszcze jest prawdopodobne, a co już nie. W *Poetyce* te dwa światy (realnie//myślnie//idealnie istniejący i ów powoływany do istnienia mocą poety) są sobie dalsze i bardziej niezależne niż w tekstach Witkacego. Autor teorii Czystej Formy jest silniej zaangażowany w wyzwanie Sztuki spod panowania Życia, wyzwolenie, które dla Arystotelesa jest już kwestią rozstrzygniętą i tym samym właściwie zamkniętą. Rzecz znamienna: acz autor *Poetyki* odrzuca Platonską teorię naśladowania, to jednak nie podejmuje bezpośredniej polemiki z Tym, Od Którego Prawda Bliższym Przyjacielem. Ta nieobecność odrzuconej tradycji Platonskiej, czyli odtwórczego naśladowania, dowodzi faktu uwolnienia się od presji zanegowanej teorii. Natomiast Witkacy cę-

^{15/} S.I. Witkiewicz *Nowe formy...*, s. 16.

^{16/} Tamże, s. 135.

^{17/} Tamże, s. 143.

^{18/} Tamże.

Obremski Witkacy Arystotelesem „podszyty” ...

żarem naturalistycznej presji czuje się wręcz przytłoczony, a może nawet w pewnym stopniu zniewolony. Dlatego poważną część swego wysiłku musi przeznaczyć na polemikę. Od tej konieczności Arystoteles pozostaje wolny.

Zdaniem Witkacego wyzwolenie Sztuki spod panowania Życia wyraża się prawnym wykorzystywaniem

możliwości zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją [...].¹⁹

„Deformowanie” – tym słowem Witkacy ukazuje współczesną mu zależność Sztuki od Życia. Zależność ta jest wyraźnie obecna w *mimesis* Platona, lecz próżno jej szukać w *Poetyce*. Arystoteles Platońską koncepcję odtwórczego naśladowania jako nie akceptowaną przez się tradycję po prostu pomija milczeniem. Inaczej Witkacy – rozpaczliwie walczy o sztukę uwolnioną od życiowych uwikłań, podejmuje krytyczną i sceniczną ofensywę. Przecistawiając się naturalistycznej tradycji, jest jednocześnie nią w pewnym stopniu ograniczony i poniżony poziomem myśli, do jakiego sprowadza go naturalizm. Wyrывая Czystą Formę z wszechwładzy Życia, z zazdrością mógłby pomyśleć o Arystotelesie. Jeśli także zaniechanie psychogenetycznych pytań uznać za miarę współczesności estetycznej refleksji, wówczas okaże się, że w o b y d w u punktach Arystoteles staje się bliższy końcowi XX wieku niż Witkacy. Bowiern to autor *Poetyki* mocniej oparł się Platońskiej redukcji Sztuki do kwestii wierności Życiu i to on właśnie nie włączył intencji poety w zakres krytycznej refleksji. W jego myśli poezja dramatyczna istnieje jako przedmiot badań nie poddany psychogenetycznym dociekaniam. Na takim tle Witkacy jawi się jako teoretyk Sztuki uwikłanej w Życie, teorię Czystej Formy „brudzi” walką o prawo do deformowania i podjęciem zagadnienia tak dziś anachronicznego, jak stopień skomplikowania psychiki artysty²⁰.

Wobec kulturalnego dziedzictwa antycznej Grecji Witkacy zajmuje ambiwalentną postawę. Zachwycony „nieprawdopodobnym geniuszem Arystotelesesa” i jeszcze nie oddzieloną od religijnych misteriów tragedią grecką, zarazem nie kryje swej dezaprobaty dla tragedii i rzeźby w drugim etapie ich przemian, kiedy jako sztuki już samoistne dowodzą zaniku uczuć metafizycznych, a w konsekwencji – upadku sztuki. Wyłaniający się z religijnych misteriów teatr grecki stał się „czystym odtworzeniem życia”. Jednak nim do tego doszło:

W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń niż my. Oni treść sztuk znali dobrze, bo treść ta była tylko wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznym dla dziania się na scenie, wszystko, co

^{19/} Tamże, s. 261.

^{20/} Tamże, s. 257, por. 284. „Dzieło sztuki powstaje jako wyraz jedności danego osobnika, jedności panującej w całym Istnieniu, spolaryzowanej, zamienionej w wielość, przez całą psychikę tego osobnika i w ten sposób zindywidualizowanej w swoim bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma” (tamże, s. 174).

Interpretacje

się działo, cały przebieg akcji, było tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczęli ludzie spotykać. Uczucia ludzkie, jako takie, były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiedzianych zdań.²¹

Podobnie jak grecka tragedia, tak i rzeźba uległa przemianom dowodzącym upadku sztuki jako konsekwencji zaniku uczuć metafizycznych wywołanego rozwojem społecznym. W oczach Witkacego faktem najsilniej obciążającym grecką rzeźbę jest to, że jej odrodzenie

wydało cały naturalizm, który dziś dopiero [tj. w 1919 r. – K.O.] kona powoli wśród powrotu do czystej, ale już niespokojnej i rozwydrzonej Formy [...].²²

Acz można wątpić, czy w Arystotelesowskiej definicji tragedii pojęcie *katharsis* pozostaje w ścisłym związku z pojęciem *mimesis*, jednak jako rzecz bezdyskusyjną należy przyjąć, że teoria Czystej Formy współlistnieje z Witkiewiczowską filozofią i jej Tajemnicą Istnienia. Teorii tej daleko do tych wszystkich nie tylko filologicznych pułapek, które czyhają na badaczy Arystotelesowskiej tragedii, jednak i ona skłania do poznawczej pokory, acz bardziej filozoficznej niż filologicznej. Unaoczenie analogii między *katharsis* a Tajemnicą Istnienia pozostaje przedsięwzięciem bezkresnie dyskusyjnym głównie z tego powodu, że właściwie wszystkie analizy Arystotelesowskiej funkcji tragedii pozostają w sferze interpretacyjnego prawdopodobieństwa. Niedookreśloności *katharsis* w pewnym stopniu odpowiada lakoniczność, z jaką Witkacy pisze o Tajemnicy Istnienia. Rzecz znamienita, że przedstawiając grecki teatr jako antyczny etap teatru Czystej Formy, już w następnym akapicie stwierdza:

Zadaniem teatru jest według nas to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy [...], stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia.²³

Kiedy pod koniec 1921 r. Waław Grubiński w swoim „konfesjonale” wysłuchał odczytu *Czysta Forma w teatrze*, po czym przeniósł się do sali teatralnej, by zobaczyć premierę *Pragmatystów*, artystyczne sumienie Witkacego obarczył grzechem eklektyczności: „niewypowiedzenie ani jednej nowej myśli, mimo używania nowej (własnej) terminologii”²⁴. Przywołał właśnie Arystotelesa jako tego, który twierdzeniami o nierozdzielności „kształtu i materii” dowiódł by niemożności osiągnięcia Czystej Formy. W *Pierwszej odpowiedzi recenzentom „Pragmatystów”* Witkacy nie tyle przyznał się do winy, co dołączył do tych wszystkich głosów, które wskazują nieuchronną wtórność wszelkiej twórczości:

21/ Tamże, s. 248–249.

22/ Tamże, s. 134–135.

23/ Tamże, s. 249.

24/ W. Grubiński *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925, s. 213.

Obremski Witkacy Arystotelesem „podszyty” ...

Są pewne sfery myśli ludzkiej, np. Filozofia i Estetyka, gdzie absolutne nowalio są niemożliwe. [...] Nie ubliża to nic teorii elektronów Lorenza lub teorii kwantów Plancka, że źródła ich możemy się już doszukiwać w ideach atomistów greckich, podobnie nie ubliża mojej teorii Czystej Formy fakt, że już Arystoteles zajmował się kwestią formy w teatrze. Pewno, że pojęcie jedności w wielości jest starym jak świat, ale rozwinięcie teorii Formy, do tego stopnia jak u mnie, jest postępem na drodze zbliżania się do prawdy. Właśnie tu jest jądro kwestii: nie idzie o nowość jako taką, tylko o Prawdę, do której droga jest ciężka i daleka.²⁵

W swej wędrówce do prawdy Witkacy wyraźnie odstąpił od kierunku wytyczonego myślą Stagiryty. Punktem, w którym ich drogi się rozeszły, jest prawdopodobieństwo. Dla Arystotelesa istnieje ono przede wszystkim jako problem konstrukcji świata przedstawionego, Witkacy zaś pojmuje je jako zagadnienie i zewnętrzne (świat przedstawiony jest „prześwietlany” światem doświadczeń nie-dramatycznych), i wewnętrzne (spójność świata przedstawionego to konstrukcja prawdopodobna dzięki logice dramatycznych przesłanek i konsekwencji). Prawdopodobieństwo w trybie nieuniknionym przywołuje nieprawdopodobieństwo. Dla Arystotelesa konstrukcja fabuły dramatycznej jest zagadnieniem wyłącznie prawdopodobieństwa, jedynie epizody pozwalają pozorować prawdopodobieństwo tam, gdzie go nie ma²⁶:

Nie powinien natomiast [poeta – K.O.] układać fabuły z elementów sprzecznych z rozumem, i o ile to możliwe, nie wprowadzać ich w ogóle, a jeśli już, to poza właściwą fabułą.²⁷

W tej materii zdanie Witkacego jest wprost przeciwne: teoria Czystej Formy nakazuje konstruować fabułę demonstracyjnie irracjonalną. Dla Arystotelesa nieprawdopodobieństwo jest ułomnością dopuszczalną tylko na obrzeżu sztuki dramatycznej i życia. Witkacy w swoim teatrze owego uniezależnienia dowodzi absurdem, który przeciwstawia go Temu, Którym Jest „Podszyty”.

Myśl o Witkacym Arystotelesem „podszytym” wymaga cudzysłowu z dwóch powodów – by podkreślić względność związków między teoretykami bliskimi sobie wbrew kulturowej odległości dzielącej starożytną Grecję i Polskę pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku oraz by uciec przed banałem: teoria Witkacego jako miejsce współlistnienia antycznej tradycji i dwudziestowiecznej awangardy.

^{25/} S.I. Witkiewicz *Nowe formy...*, s. 249.

^{26/} D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 33.

^{27/} Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, s. 361.

