

Bożena Wojnowska

Problem artysty w powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza "622 upadki Bunga"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/3, 39-76

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOŻENA WOJNOWSKA

PROBLEM ARTYSTY
W POWIEŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA
„622 UPADKI BUNGA”

1

Chronologicznie rzecz biorąc, należał Stanisław Ignacy Witkiewicz do pokolenia pisarzy debiutujących tuż po r. 1905 (Zofia Nałkowska, Juliusz Kaden-Bandrowski, Roman Jaworski). W większości było to pokolenie, które zdążyło już wyciągnąć wnioski ze wstrząsu, jakiego doznała formacja modernistyczna pod wpływem rewolucji lat 1905—1907. Zarówno w tym pokoleniu jak i w nieco starszym (Miciński) doszło nie tylko do wymiany poetyki, ale równolegle — do załamania się podstawowej ideologii właściwej początkowej fazie modernizmu. Tendencje ekspresjonistyczne, obecne u nas w tych latach m. in. w twórczości Tadeusza Micińskiego i Tadeusza Nalepińskiego oraz u Berenta, Wyspiańskiego i Staffa, oznaczały nie tylko dewaloryzację nastrojowości i liryzmu, lecz również gorączkowe poszukiwania form mających na nowo określić sposób powiązania artysty ze zbiorowością oraz sztuki z całokształtem ekspansji życiowej człowieka; innymi słowy — oznaczały gwałtowny odwrót od bezwzględного estetyzmu i indywidualizmu lat ubiegłych.

Droga, jaką poszedł ów estetyzm od swych przejawów szczytowych do momentu, kiedy w związku ze zmienioną sytuacją poczynął już tracić rację bytu, jest w tym czasie wielce znamieną. Przypatrzmy się bliżej poszczególnym przypadkom. Los „Chimery” został po r. 1905 przesądzony całkowicie; Miriam milknie i jako poeta, i jako prawodawca określonego smaku artystycznego, i jako teoretyk sztuki. Berent sięgnął raz jeszcze (w *Żywych kamieniach*) do problematyki o parę lat wcześniejszego *Próchna*, by po tym utworze jako powieściopisarz zamilknąć także. Zawarty w ostatniej jego powieści postulat całkowitej autonomii sztuki oraz autonomii wszelkich wartości kulturalnych okazał się dla Berenta — jak widać — po r. 1918 niemożliwy do podtrzymania. Zna-

mienną ewolucję przeszedł Przybyszewski. Niedawny szermierz hasła „sztuka dla sztuki”, ale zarazem także rzecznik metafizycznych treści w sztuce, ujawnia — na łamach „Zdroju” — ekspresjonistyczne podstawy swojej ideologii. Nigdy zresztą dość konsekwentny „czysty” estetyzm Przybyszewskiego przekształca się w tym czasie zdecydowanie w program ideowego zaangażowania i moralnych celów sztuki. Z formuł określających ów program warto przytoczyć postulat brzmiący w kontekście dotychczasowych poglądów pisarza najbardziej bodaj radykalnie:

Tu nie chodzi o fatalną zasadę *pour épater le bourgeois*, ale o mesjanistyczną, jedyną i najwyższą zasadę ekspresjonizmu: podnieść społeczeństwo swoje na wyższy szczebel miłością¹.

Powyższy cytat ilustruje nie tylko interesującą zmianę frontu w postawie samego autora *Confiteor*. W tym samym kierunku — nawrotu do romantycznego mesjanizmu, jego etycznych i spirytualistycznych zasad — podążali wcześniej jeszcze (w latach 1905—1907) tacy wymienieni uprzednio pisarze, jak hołdujący ekspresjonizmowi w jego wersji „komunionistycznej” Tadeusz Miciński i Tadeusz Nalepiński oraz Artur Górski, Maria Komornicka i Stanisław Witkiewicz². W zakresie postawy twórczej oraz wysuwanych postulatów estetyki oznaczało to — zarówno w tym przypadku jak i w innych, podobnie reprezentatywnych dla okresu — zerwanie z dotychczasowym akceptowaniem izolacji artysty jako stanu naturalnego. Górę wzięły tendencje podkreślające w twórczości wagę czynników kolektywnych i aktywistycznych; wzór artysty skłóconego ze światem mieszczańskim oraz odmawiającego udziału w szeroko pojętym życiu zajęła koncepcja indywidualności twórczej będącej emanacją zbiorowości i realizującej się przez służbę dla niej.

Jak na tle naszkicowanego tu przełomu wyglądała ówczesna postawa ideowa i twórcza Witkacego? Odpowiedź, jaką przynosi pierwsza napisana w tym właśnie czasie powieść pisarza, jest w tym kontekście dość zaskakująca. W okresie, kiedy załamaniu ulega młodopolski estetyzm i kiedy zostaje przewyżczony zarówno w tendencjach ekspresjonistycznych jak i w antymodernistycznej satyrze obyczajowej (Boy, Nowaczyński) oraz w płaszczyźnie dyskusji i polemik literackich (Brzozowski),

¹ S. Przybyszewski w liście do J. Hulewicza z 18 V 1918. W: *Listy*. T. 3. Zebrał i przypisami opatrzył S. Helsztyński. Wrocław 1954, s. 68.

² Warto zwrócić uwagę, że w ramach globalnej struktury światopoglądu modernistycznego rozwijana przez wymienionych pisarzy specyficzna utopia moralno-społeczna, wywodząca się z poszukiwań nowej wspólnoty opartej na czynniku „miłości” (pojmowanym niekiedy jako nadrzędny sprawca dziejów), może być uważana za jedną z podstawowych opozycji dla Witkiewiczowskiego indywidualizmu oraz związanych z nim późniejszych formuł katastroficznych.

Witkacy pozostaje nadal przy centralnej problematyce pierwszej fazy modernizmu. Pozostaje, lecz czyni zarazem istotny wyłom w sposobie jej ujęcia. Ironia, elementy parodii i groteski — oto chwytty, dzięki którym temat samookreślenia się artysty, konkretyzujący wspomnianą problematykę, jawi się w niejednoznacznym świetle ni to autorskiego dystansu, ni to identyfikacji. O ile można się zasadnie spierać, czy Berent w *Próchnie* występował z krytyką typowych postaw epoki wcielonych w prezentowane postacie twórców, czy też je aprobował, powieść Witkiewicza nie nastęrcza wątpliwości, że mamy w niej do czynienia z wewnętrzną polemiką, taką jednak, która nie dopuszcza rozwiązań wykraczających poza możliwości, jakie wyznaczał zasięg dyskutowanego wzorca. Groteska, będąca tu wyrazem świadomości pisarza, nie pełni funkcji satyrycznych w stosunku do przejawów modernistycznego mitu artysty, lecz jest, podobnie jak w opowiadaniach Romana Jaworskiego z tomu *Historie maniaków*, symptomem zakłopotania i niepokoju z powodu niemożności wyjścia poza reguły, jakie ustalił ów mit, przy jednoczesnym przekonaniu, że cechuje je w znacznym stopniu wyjałowienie kulturalne. Programowy estetyzm, dominowanie sztuki nad życiem, wyłącznie artystowska postawa wobec rzeczywistości — oto konkretne, najbardziej znamienne cechy aktualizujące wspomniany wzorzec moderny, poddawany w powieści nieustannej weryfikacji.

Jak się już rzekło, omawianą powieść pisał Witkacy w latach 1909—1911. Z wejrzenia w zachowany rękopis³ wynika niezbiecie, że przygo-

³ Przechowywany w zbiorach Ossolineum autograf powieści to potężne 3 tomy *in folio*, oprawione i zawierające ponad 1000 kart zapisanych jednostronnie. Karty numerowane są ręką samego autora (numeracja nieciągła), oprócz tego mają także późniejszą numerację ciągłą, dodaną prawdopodobnie przez bibliotekarza. Tekst posiada ponadto parę wklejek mniejszego formatu, a wygląd ich świadczy o tym, że nie powstały równocześnie z tekstem głównym, prawdopodobnie wcześniej. Zawierają one parodie utworów kilku występujących w powieści postaci. Karty zapisane są atramentem w paru odcieniach, widoczne są także ślady licznych poprawek, skreśleń i uzupełnień, poczynione przez autora zapewne znacznie później niebieskim ołówkiem. Ten sam niebieski ołówek sygnował przedmowę nazwiskiem Genezyp Kapen oraz postawił obok datę: 1919. Karta tytułowa, dodana również później, wygląda, jak następuje: „622 upadki Bunga / czyli / *Demoniczna kobieta* / *Przedmowa* / Część I — *Życie i dialektyka* / Rozdział 1 = *Rozmowy istotne* / Rozdział 2 = *Historia nieznacznego upadku* / Rozdział 3 = *Bal w pałacu Birnam i jego skutki* / Część II — *Demoniczna kobieta* / Rozdział 1 = *Pani Akne* / Rozdział 2 = *Wielka Miłość (przez wielkie W i wielkie M)* / Rozdział 3 = *Marmelada* / Część III — *Za późno!* / Rozdział 1 = *W poszukiwaniu maski* / Rozdział 2 = *Maska, która spada za późno* / *Zakończenie* / Genezyp Kapen / 1911 / *Przedmowa* / Motto: / *Głębia ziewa na powierzchnię, a powierzchnia okazuje się dnem głębi*”.

Na k. 2, zapisanej tym samym atramentem co poprzednia, znajduje się zapowiedziana *Przedmowa*. Ze względu na jej ironiczny i parodijny charakter, odpo-

tował ją ostatecznie do druku około r. 1919 i zamierzał wydać pod pseudonimem Genezyp Kapen. Sens tego pseudonimu rozszyfrował pisarz wiele lat później w *Nienasyceniu*, wyjaśniając genezę imienia i nazwiska głównego bohatera, Genezypa Kapena: „je ne »zipe« qu'à peine”⁴. Dla czego powieść pozostała w końcu nie wydana — nie wiemy. Wspominał o niej Witkiewicz w przedmowie do *Pożegnania jesieni*, gdzie poinformował czytelników, że napisał był jeszcze przed wojną utwór powieściowy, który jednak ze względów od niego niezależnych nie mógł ukazać się w druku⁵. O jakie to względy chodziło, możemy się jedynie domyślać.

W każdym razie wiemy, że już od chwili ukończenia utworu znajdował się Witkacy w rozterce co do jego walorów, nie mógł także zdecydować się, czy powinien powieść wydać. Bliższych szczegółów

wiadający charakterowi tytułu oraz motta, warto ją tu przytoczyć w całości: „Może to nie wypada pisać przedmowy do swej własnej książki treści beletrystycznej, ale trudno. Opisać kobietę »od środka« jest nie sposób. Na tym załamują się największe tytany literatury. Kobietę »od środka« opisać może tylko kobieta. Rzecz dziwna — nigdy tego nie robi. Jedyną próbą w tym kierunku, jakkolwiek niezupełnie doprowadzoną do końca, są genialne powieści nie docenionej, jak sądzę, u nas Zofii Rygier-Nałkowskiej. Poza nią piszące panie oddają się subtelnym omamieniom siebie i innych. Bynajmniej nie znaczy to, że kobieta jest potworem, którego nikt zdemaskować nie może. Prawdziwa kobieta nie jest zła ani dobra, jest kobietą — to wystarcza, a winni są zawsze tylko i jedynie mężczyźni.

Dalej: łatwo jest pobywszy na świecie ciągać swoich bohaterów po wszystkich Paryżach i Londynach czy nawet puszczach Indii i Australii, zależnie od szerokości pola swoich eksploracji. Muszę zaznaczyć, że programowo trzymałem się skromnej podgórskiej okolicy, z wyjątkiem dwóch małych wycieczek, i to w granicach starej Europy. Uważam bowiem, godząc się ze znakomitym kolegą moim, Stendhalem, że nie należy obarczać romansu opisami. Pewna monotonia w opisywaniu dnia codziennego: zasnął, wstał, poszedł, stało się z nim coś okropnego, wrócił, znowu zasnął (lub też nie mógł zasnąć), również jest programowa.

Dalej: unikałem starannie kwestii narodowych i społecznych, czyli że powieść moja jest bez tzw. »tła«*.

Jeżeli książka ta skróci np. komuś nudną i męczącą podróż lub chwile leżenia w łóżku w chorobie albo da moment wypoczynku po zajęciach dnia codziennego lub ważnych wypadkach, cel jej będzie spełniony. / *Genezyp Kapen* / 1919”.

„[Przypis:]* Sądzę, że trzeba czasem odpocząć. Jedynym tłem jest lekko naszkicowany pejzaż, a dążyłem tylko do tego, aby ukazać potworność ludzkich przeżyć na tle piękności natury”.

Karta następna, dawniejsza niż dwie poprzednie, wygląda następująco: „Część I — *Zycie i dialektyka* / Rozdział 1 / *Rozmowy istotne* / Genezyp Kapen / 1910 [pod spodem widoczne: 1909] / Motto: Głębia ziewa na powierzchni, a powierzchnia okazuje się dnem głębi”. Dalej następuje tekst scharakteryzowany uprzednio.

⁴ Zob. S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie. Powieść*. T. 1. Warszawa 1957, s. 188.

⁵ Zob. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1927, s. 9.

dostarcza pochodząca z tego okresu korespondencja pisarza. W paru kartkach pisanych do ojca w czasie pracy nad powieścią czytamy m. in.:

Najdroższy Tato, dziś list napiszę wieczór. Walę moją powieść dniem i nocą
Dziś pisałem od 11 do 5-tej z rana bez przerwy. Całuję bardzo, *Staś*⁶.

Ton podobnego zapału odnajdujemy w listach pisanych do Romana Jaworskiego:

Napisałem przeszło 800 stron, a teraz intensywnie maluję, ażeby wreszcie poprawić swe stanowisko w świecie i moim wszawym wrogom zamknąć mordy⁷.

Nieco później zapał ten stygnie jednak i górę bierze krytyczna samoocena:

Powieść swą ukończyłem, lecz widzę teraz, że nie nadaje się do druku. Może ją jeszcze przerobię. Ale z literaturą skończyłem i przyrzekam Panu nigdy do niej nie wrócić. Może się Pan przeto nie obawiać mej konkurencji na tym polu⁸.

A jednak wiadomo skądinąd, że mimo wszystko czynił Witkacy starania, by powieść tę wydać. „Niech Pani sobie wyobrazi” — czytamy w liście do Heleny Czerwijowskiej ze stycznia roku następnego —

że napisałem powieść (przeszło 1000 kartek conceptowego papieru). Chcę ją wydać po opracowaniu szczegółowym pod pseudonimem Tomasz Błuzden i dedykować ją memu bratu Ignacemu i p. Borkowskiej⁹.

Nieco więcej świadomości na ten temat dostarcza krótki fragment późniejszego o pół roku listu Stanisława Witkiewicza do syna, fragment, z którego wynika, że Witkacy — za namową Tadeusza Micińskiego — rozważał możliwość porozumienia się w sprawie wydania powieści z ówczesnym redaktorem „Krytyki”, Wilhelmem Feldmanem. Stanisław Witkiewicz stanowczo jednak odradzał synowi zaprezentowanie utworu szerszej publiczności, uważając, że jest on zbyt osobisty, by mógł ukazać

⁶ S. I. Witkiewicz do S. Witkiewicza, kartka pocztowa z 12 VII 1910. Fragment innej, późniejszej, z 21 VII 1910: „Skończyłem rozdział I-szy i walę dalej II-gą część. Całuję b., *Staś*” (Archiwum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, rkps nie sygnowany).

⁷ S. I. Witkiewicz w liście do R. Jaworskiego (lato 1910). W: *Listy niemieckie Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich*. „Twórczość” 1959, nr 10, s. 99. W liście tym czytamy jeszcze: „Pragnąłbym chętnie móc się z Panem spotkać, by Panu dowieść, że nie tracę czasu i przecież coś stworzyłem. Pisałem całe lato, a w pracy tej dużą radość sprawiała mi pani S[olska], której wszystko czytałem”.

⁸ *Ibidem*, s. 100 (list z [23 X 1910]).

⁹ S. I. Witkiewicz w liście do H. Czerwijowskiej z [29 I 1911]. W: S. Witkiewicz, *Listy do syna*. Opracowały B. Danek-Wojnowska i A. Micińska. Warszawa 1969, s. 425.

się w druku. Ze słów listu można wnosić, że podobnego zdania był również Witkacy¹⁰.

Zapamiętajmy tę zmianę nastrojów. Zanim wszakże wyciągniemy z niej wnioski, wypadnie przyjrzeć się bliżej samej powieści.

Dla czytelnika, któremu nieobce są koleje życia jej autora w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, nie ulega wątpliwości — jest to powieść autobiograficzna. Na cechę tę nie wskazuje bezpośrednio żaden element konstrukcyjny utworu. Narracja prowadzona jest w trzeciej osobie — przez narratora nie skonkretyzowanego jako postać fikcyjna i reprezentującego stanowisko oraz punkt widzenia autora. Autobiografizm powieści uchwytany jest dopiero przez zestawienie fabuły oraz sfery świata przedstawionego z kolejami i doświadczeniami życiowymi Witkiewicza, znanymi skądinąd¹¹.

Zanim jednak wskażemy na znamiona, które decydują o tym, że jest to utwór autobiograficzny — zwróćmy uwagę, z jakiego rodzaju autobiografizmem mamy w tym wypadku do czynienia. Otóż należy podkreślić, że wspomniana cecha gatunkowa nie jest tu równoznaczna z wpiśnięciem w powieść luźno ze sobą powiązanych, autentycznych szczegółów, które w tym właśnie autentycznym charakterze okazywałyby się następnie, z punktu widzenia zamierzonego przez pisarza sensu utworu, elementami ubocznymi, niewalentnymi. Tak rozumiany autobiografizm był właściwy wielu utworom młodopolskim, dość wymienić — spośród przykładów bardziej znanych — trylogię Żeromskiego *Walka z szatanem* czy powieści Przybyszewskiego, z licznymi echami doświadczeń osobistych pisarza. W przypadkach wymienionych autor wyzyskiwał wprawdzie niektóre wydarzenia z życia własnego lub osób mu znanych, czynił tak jednak dla celów innych niż konstruowanie fabuły na wzór swojej biografii po to, by dokonać zabiegu jej powieściowej interpretacji. Chodziło bądź o przekazanie pewnych ideowych postulatów pod adresem odbiorcy (Żeromski), bądź też o danie wyrazu określonym przekonaniom światopoglądowym (Przybyszewski). W tym ostatnim przypadku powieść zwracała wprawdzie uwagę czytelnika w stronę osoby autora, czyniła

¹⁰ A oto odnośny fragment (S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 501, list z 5 VII 1911): „Co do propozycji Mitasa [T. Micińskiego] — jest ona bezsensowna i najśluszniej w świecie na nią się zapatrujesz. Powieść Twoja ma rzeczywiste zalety literackie, ale jest strasznie osobista i w tym stanie drukowana być nie może. Feldman zaś nie może być w tym wypadku żadnym kryterium”.

¹¹ Do materiałów, które dostarczają odpowiednich w tym zakresie informacji, należą: listy S. Witkiewicza do syna, obejmujące w całości lata 1900—1915 (pozycji 515), 29 listów S. I. Witkiewicza do H. Czerwijowskiej z lat 1911—1913 oraz niewielki pamiętnik Czerwijowskiej odnoszący się do okresu 1908—1911 (pamiętnik ten wraz z listami został częściowo wykorzystany w: S. Witkiewicz, *op. cit.*).

to jednak w ten sposób, że właściwe, zgodne z założeniem rozumienie utworu wymagało skierowania uwagi przede wszystkim ku sferze postaw i wartości reprezentowanych przez pisarza, nie zaś ku określonym wydarzeniom z jego życia potocznego¹².

Inaczej jest w przypadku powieści Witkiewicza. Tutaj autobiografizm organizuje całość zamierzonego znaczenia. Nie tylko dlatego, że większość elementów fabuły i świata przedstawionego daje się odnieść z dużym prawdopodobieństwem do takich czy innych wydarzeń oraz okoliczności związanych z życiem ówczesnego adepta malarstwa i studenta krakowskiej akademii sztuk pięknych. Właściwy charakter autobiografizmu ujawnia się w tym przede wszystkim, że powieść zawiera świadomie przez pisarza skonstruowany zarys biografii przypisanej głównemu bohaterowi i posiadającej cechy, które pozwalają stwierdzić, że wskazuje na autentyczny i spójny fragment biografii autora realnego. Równocześnie, co dla nas ważne, owa przetransponowana w utwór autobiografia odznacza się tym jeszcze, że odzwierciedla jak gdyby pośrednio krąg wartości afirmowanych przez Witkiewicza — twórcę powieści i przedmiot zarazem oddziaływania określonych wzorów i wyobrażeń kulturowych epoki: czyni bowiem widocznymi owe wzory i wartości sposób, w jaki dokonał pisarz powieściowej interpretacji swoich faktycznych kolei życiowych.

Po tych uwagach wróćmy do uzasadnienia autobiograficznego charakteru utworu. Na wstępie podkreślić wypadnie, że jego autobiogra-

¹² O rozmaitych przejawach autobiografizmu w literaturze pisał m. in. K. Irzykowski w artykule *Autobiografizm* (w: *Cieęższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Stawar. Warszawa 1957, s. 571—572). Zwracał w nim uwagę na ważność tej kategorii interpretacyjnej przy ocenie wchodzących tu w grę zjawisk literackich, zwłaszcza z punktu widzenia całości procesów kultury: „W literaturze, wziętej nie jako zbiór akumulatorów wrażeń, lecz jako przekrój kultury, także źródła i charakter tworzyw literackich mają pewne znaczenie, w związku z całym sensem świata i w ogóle życia ludzkiego na ziemi. Trzeba przynajmniej zdać sobie sprawę, co się to dzieje, gdy ktoś przenosi swoje życie z życia na papier, co się wtedy dzieje z tym życiem — jaki to jest proces — metafizyczny czy kosmiczny”. Irzykowski wielokrotnie zresztą podkreślał, że każdy materiał tematyczny wzięty z „życia”, nie tylko o charakterze autobiograficznym, jest już częścią w określony sposób ukształtowanej kultury i pozwala odnosić dzieło do istniejących aktualnie postaw kulturowych. Zob. *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929, s. 248. — Zespołem zagadnień związanych z występującym w powieści młodopolskiej zjawiskiem autobiografizmu zajmowała się ostatnio M. Puchalska w nie opublikowanym odczycie *Zagadnienie autora w młodopolskiej powieści pałubicznej*, wygłoszonym na posiedzeniu naukowym IBL w czerwcu 1964. Odczytowi temu sformułowane tutaj uwagi o autobiografizmie utworu Witkiewicza zawdzięczają wiele istotnych inspiracji.

fizm, w sensie przedstawionym wyżej, został przez autora w znacznym stopniu zamaskowany. Nie na tyle jednak, by określony czytelnik (dodajmy — wchodzący w skład dość wąskiego kręgu osób, mianowicie — znających Witkiewicza osobiście) nie mógł rozszyfrować podstawowych wątków powieści, a także całokształtu świata przedstawionego, jako dokładnie zlokalizowanych w określonej rzeczywistości pozaliterackiej związanej z osobą autora. Akcja powieści toczy się częściowo w nie nazwanej podgórskiej miejscowości, w której z łatwością rozpoznajemy ówczesne Zakopane — miejsce zamieszkania Witkiewicza, częściowo zaś w „prowincjonalno-stołecznym” mieście, którym jest bez wątpienia Kraków, gdzie Witkacy studiował w latach 1904—1906 i 1908—1911. Na część 1 powieści składają się przeważnie przytoczenia z rozmów, jakie prowadzą czterej główni bohaterowie utworu, część 2 zaś i ostatnia to opowiedziana historia romansu tytułowego bohatera z panią Akne, historia rozkwitu i powolnego wygasania miłości. W bohaterach odkrywamy bez trudu — jako owi czytelnicy właśnie, znający pisarza poprzez wspomnianą korespondencję niejako osobiście — ich rzeczywiste wzory: samego Witkacego oraz ówczesnych jego przyjaciół — Bronisława Malinowskiego, Leona Chwistka i Tadeusza Szymberskiego. Modelem dla heroiny romansu zaś jest — Irena Solska.

Choć wymienione osoby ukrywa Witkacy pod zmyślnymi nazwiskami, nie kamufluje bynajmniej prezentowanych perypetii powieściowych jako życiowych perypetii własnych i swoich towarzyszy. A raczej kamufluje je w ten sposób, że dla założonego w powieści czytelnika kamuflaż ów staje się wyrazistą cechą rozpoznawczą zjawisk pozafikcyjnych, które za nim się kryją.

Weźmy jako przykład charakterystyczne nazwania ważniejszych postaci. Oto bohater, którego wzór utożsamiamy z osobą Bronisława Malinowskiego, nosi tytuł i nazwisko księcia Nevermore, Leon Chwistek nazwany jest baronem Brummel de Buffadero Bluff, Tadeusz Szymberski — Tymbeuszem, Miciński zaś występuje początkowo jako Mag Ariaman, później ochrzczony zostaje Magiem Childerykiem. Jeśli zna się niektóre fakty z życia pisarza oraz osób wymienionych, a zakładamy, że Witkacy jako autor *622 upadków Bunga* do czytelnika obdarzonego taką właśnie wiedzą powieść swą adresował, rodzaj tych pseudonimów wskazuje niedwuznacznie, jakie były rzeczywiste intencje czynne przy ich wyborze. Widoczne staje się mianowicie, że użyto ich właśnie po to, aby — niezależnie od funkcji, jakie zostały im przeznaczone wewnątrz utworu — ujawniły czytelnikowi, kim były naprawdę osoby, których powieściowe wcielenia nosiły owe parodystyczno-żartobliwe imiona¹³.

¹³ Przykładem najbardziej wyraziście ujawniającym wskazane intencje jest

Za inny wyrazisty rys rozpoznawczy może być uważana sceneria, w jakiej osadzony został świat powieściowy, ściślej — niektóre charakterystyczne elementy tego świata. Chodzi zaś w tym wypadku nie tylko o podobieństwo motywów do określonej rzeczywistości pozafikcyjnej związanej z życiem autora, lecz także o metodę transpozycji autentycznego materiału „życiowego” na łamy powieści. Choć większość tworzących tło motywów pozwala odnieść się do warunków, w jakich upływała codzienna egzystencja Witkiewicza w okresie powstawania utworu i nieco wcześniejszym, nie mamy tu do czynienia z weryzmem. Realia powieści są w określony sposób zdeformowane. I tak przykładowo: Zakopane przetransponowane na teren fikcji wyposażone jest w pałace, w których zgodnie ze swym arystokratycznym statusem mieszkają bohaterowie. Parodystycznie została zaznaczona atmosfera niesłychanego zbytku, niemal luksusu, znana także z późniejszych utworów pisarza.

Odkrywamy tu podobną konwencję przedstawienia, i to w odniesieniu do analogicznej niemal sfery stosunków i przedmiotów świata rzeczywistego, jak w ulubionej lekturze Witkiewicza, wspomnianej już *Nietocie* Tadeusza Micińskiego. Powieść ta, będąca m. in. czymś w rodzaju portretu utrwalającego ówczesne środowisko zakopiańskie Witkiewicza-ojca, odznaczała się szczególnie silnym stopniem deformacji bezpośredniego wzoru życiowego w kierunku jego z lekka parodystycznie potraktowanego arystokratycznego „uwznioślenia”¹⁴. Równocześnie

niewątpliwie powieściowy pseudonim T. Micińskiego. Wszystkim czytelnikom *Nietoty* znane było imię Ariamana, głównego bohatera powieści, niezmiernie łatwe do utożsamienia w utworze Witkiewicza z osobą jej autora i zarazem przyjaciela Stanisława Ignacego. Rozszyfrowanie innych nazwań bohaterów także nie musiało nastęrczać trudności w najbliższym otoczeniu pisarza. Z korespondencji wiadomo, że młody Witkiewicz, ulegając skłonności do żartobliwej mistyfikacji, często nazywał swoich przyjaciół książętami i lordami, samego zaś B. Malinowskiego — lordem Douglas. A także, iż przejawiał upodobanie do pewnych charakterystycznych igraszek słownych, pozwalających rozpoznać powieściowy pseudonim T. Szymberskiego (anagram: Tymbeusz). — Nawiasem mówiąc, wspomniany zamiar Witkacego dedykowania napisanej przez siebie powieści (opatrzonej nazwiskiem Tomasz Bluzden) — bratu Ignacemu ujawnia motywy podobnej natury jak te, które kierowały wyborem swoistej onomastyki powieści. Ostatecznie i celem tej mistyfikacji nie miało być całkowite zatarcie śladów...

¹⁴ Należy dodać, że środowisko S. Witkiewicza od razu rozpoznało siebie w *Nietocie* (drukowanej w latach 1908—1909 na łamach „Sfinksa” i „Krytyki”), co *nota bene* było jedną z przyczyn głębokiego niezadowolenia autora *Na przełęczy*, wzburzonego zwłaszcza sportretowaniem w niepoehlebnym, jego zdaniem, świetle Z. Abakanowiczówny jako Zolimy *vel* księżniczki Azudem (anagram: Meduza, co rozszyfrował w tekście sam Miciński). Przypomnijmy jako ciekawostkę, że za wzór dla jednej z postaci *Nietoty*, mianowicie dla księcia Huberta, uważał się sam Stanisław Ignacy (zob. K. Czachowski, *Pod piórem*. Kraków 1947, s. 102). Słuszne wszakże wydają się w tym miejscu obiekcje S. Pigonia (*Mile życia*

— podkreślmy — wspomniana konwencja powieści Witkiewiczowskiej posiada odpowiedniki w upodobaniach życiowych pisarza. Ujawnia się ścisła analogia między tym, co daje się uchwycić jako cecha charakterystyczna ówczesnego stylu bycia młodego Witkiewicza, a parodystyczno-kpiącym stosunkiem narratora do określonych elementów fikcji. Uprawiana w stosunkach z przyjaciółmi arystokratyczna mistyfikacja tycząca własnej osoby i osób z najbliższego otoczenia, nie pozbawiona akcentów kpiny, parodii i żartobliwej zabawy, odpowiadała sposobowi, w jaki zostały zaprezentowane na łamach powieści autentyczne realia życiowe.

Wskazany wyżej prawom rządzącym prezentacją świata przedstawionego podlega w pierwszym rzędzie biografia tytułowego bohatera. Co znaczy — powtórzmy — że jej charakter jako autentycznej biografii autora realnego został tyleż zakamuflowany, co wyeksponowany dzięki ujawnieniu sposobów, za pomocą których dokonano literackiej transpozycji pierwowzoru życiowego. Istnieją wszakże pewne cechy zarysowanych w utworze losów Bunga, o których można powiedzieć, że odnoszą się bezpośrednio do niektórych właściwości i stosunków charakteryzujących ówczesne życie i działalność rzeczywistą pisarza.

Zanim je wskażemy, zwróćmy uwagę, że wewnątrz utworu prezentacja bohatera tak jest przeprowadzona, że upodobia maksymalnie punkt widzenia Bunga do stanowiska narracyjnego medium. Biografia postaci tytułowej ukazywana jest najczęściej z perspektywy samego Bunga lub też z perspektywy obserwatora z zewnątrz, całkowicie wszakże tożsamej z wiedzą i doświadczeniem głównego bohatera, i dopiero

drobiazgi. Pokłosie. Warszawa 1964, s. 439), że postać to w powieści zbyt niedookreślona, by uprawnione było wiązanie jej z jakimś jednym realnym pierwowzorem. Niemniej musiał mieć Stanisław Ignacy powody do takiej identyfikacji, skoro w jednym z listów do Czerwijowskiej podpisał się: „Ignacy Hubert Hrabia Nieczuj z Sanoka y Principe di Patric Duc na Trokach z przyległościami”, w sposób jakże, nawiasem mówiąc, znamienny dla swych autoironicznych mistyfikatorskich skłonności. — Na podobieństwo powieści Witkiewicza do *Nietoty* w związku z występującymi w obydwu utworach elementami autobiografizmu zwracała uwagę A. Micińska („622 upadki Bunga, czyli *Demoniczna kobieta*”. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8). Dodać wszakże należy, że „autobiografizm” *Nietoty* jest nieco innego rodzaju niż omawiana tu cecha *622 upadków Bunga*. W świetle poczynionych wyżej rozróżnień *Nietota* bliższa byłaby wspomnianym powieściom Żeromskiego i Przybyszewskiego, mimo iż zakres korzystania z bezpośredniego wzoru życiowego jest w niej bez porównania rozleglejszy. Brak wyraźnych śladów przeniesienia jakiegoś określonego, spójnego fragmentu biografii autora na losy głównego bohatera (choć niewątpliwie dzieje Ariamana są swoista, powieściową, interpretacją perypetii duchowych pisarza) kwalifikuje *Nietotę* raczej do gatunku „powieści z kluczem”, różniąc ją tym samym od prozy autobiograficznej w ściślejszym sensie.

później — o czym będzie mowa dalej — stosunki te ulegną zakłóceniu.

Wróćmy do wspomnianych znaków życiorysu tytułowego bohatera. A więc — jest Bungo malarzem. Zaprezentowana zaś w utworze charakterystyka jego twórczości wskazuje w sposób uderzająco ścisły na właściwości dominujące w znanym nam skądinąd ówczesnym malarstwie pisarza, tworzy jak gdyby jego opisowy i interpretacyjny korelat. Bohater oscyluje stale między twórczością określoną jako „czysta dekoracja” a malarstwem charakteryzowanym pospołu przez narratora i samego Bunga jako „perwersyjno-demoniczne”. Warto podkreślić, że powyższa ocena posiada pełne pokrycie w dzisiejszym spojrzeniu na tendencje wczesnych prac malarskich Witkiewicza¹⁵; jest jak gdyby odzwierciedleniem optymalnej samowiedzy artysty. Nadto zajmuje się Bungo refleksją teoretyczną, a reprezentowane przez niego poglądy żywo przypominają późniejsze nieco sformułowania związane z pojęciem „czystej formy”. Posłuchajmy relacji narratora:

Według niego [tj. Bunga] sztuką naprawdę była czysta dekoracja. Idea czystego dzieła sztuki musiała być według niego obca wszelkim związkom życiowym i wypływać jedynie z praw rządzących samymi barwami i liniami, których kombinacje i konstrukcje miały dawać świat bezwzględnie zamknięty w sobie i będący [...] bezpośrednim odbiciem transcendentnej jedności bytu. [...] Sztuka była [...] objawem absolutnej jedności bytu w czystej formie. [k. 184—185]

Konsekwencją jak gdyby odzwierciedlenia w losach Bunga życiowego i światopoglądowego położenia podmiotu twórczego jest problematyka powieści. Zagadnienia związane, najogólniej biorąc, z psychologią procesu twórczego i stosunkiem artysty do rzeczywistości kształtują w utworze porządek doświadczeń i perypetii bohatera, zajmują także miejsce centralne w szeroko rozbudowanej warstwie dyskursywnej. Dzieje przyjaźni łączącej Bunga z trójką pozostałych bohaterów, związane z nią zawody i rozczarowania, zostały ukazane w powieści przede wszystkim w aspekcie konfliktu postaw dotyczących stosunku wymienionych postaci do zagadnień sztuki. Należy przy tym zwrócić uwagę, że postaci te, a ściślej — reprezentowane przez nie stanowiska i poglądy,

¹⁵ Zob. T. Dobrowolski, *O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904—1914)*. W zbiorze: *Sztuka współczesna*. T. 2. *Studia i szkice*. Pod redakcją J. Dutkiewicza. Kraków 1966. Tu także liczne reprodukcje. Niektóre oryginały zachowały się w zbiorach prywatnych oraz w muzeach (m. in. w Warszawie i Toruniu). Dodatkowym źródłem informacji o wczesnych pracach malarskich i rysunkowych Witkiewicza są niektóre listy Witkiewicza-ojca, zawierające obszerne charakterystyki nadsyłanych fotokopii.

uczynił narrator całkowicie zależnymi od odbioru postaci tytułowej; są one niemal wyłącznie partnerami w nieustannie podejmowanym przez Bunga dialogu na tematy istotnego sensu życia i twórczości. Podobny charakter relacji, podporządkowanej bez reszty przeżyciom tytułowego bohatera w związku z jego sytuacją jako artysty, posiada wspomniana historia romansu ze śpiewaczką operową, panią Akne. (Dodajmy, że rzeczywistym odniesieniem tego romansu są dzieje miłosego stosunku, który łączył młodego Witkiewicza z Ireną Solską¹⁶.)

Powyższe okoliczności pozwalają stwierdzić, że obok autobiografizmu jako kategorii organizującej sens utworu mamy tu równocześnie do czynienia ze swoistym autotematyzmem, jeżeli zjawisko to rozumieć dostatecznie szeroko, także jako prezentację nieustannej analizy czynności twórczych oraz problemów związanych z tworzeniem i powstawaniem dzieła sztuki. Tak pojęty autotematyzm nakłada się w tym utworze i pokrywa ściśle z autobiografizmem — w tym sensie, że całość kształt skonstruowanej w powieści biografii bohatera odnosi się przede wszystkim do zespołu tych doświadczeń życiowych pisarza, które dostępne są jego świadomości jako artysty. Jednocześnie świadomość ta — dająca się zrekonstruować z dzieła, bo modelująca w określony sposób losy i doświadczenia Bunga — pozwala odnieść się do określonych wyobrażeń zbiorowych dotyczących osoby twórcy oraz istoty i zadań sztuki. System zależności wydaje się podobny jak w zjawisku dobrze znanym badaczowi liryki, a polegającym na znamiennej odpowiedniości między zasadami konstrukcji „ja” lirycznego a indywidualną koncepcją twórczą pisarza i determinującymi ją sposobami rozumienia doli poety oraz funkcji poezji obowiązującymi w danym systemie kultury literackiej.

Nie pora tu, oczywiście, na ogólną typologię zmieniających się historycznie ról artysty. Przypomnieć wszakże należy rzecz dla naszych rozważań istotną, mianowicie, że koncepcja tej roli zmieniała się również w sposób gruntowny wówczas, gdy chodziło o przejawiającą się w danej epoce świadomość stopnia identyfikacji twórcy z jego dziełem. Od anonimowej sztuki średniowiecza uprawianej ku chwale bożej można wykreślić linię coraz to większego zainteresowania osobą kreatora, co w rezultacie uwidoczniło się w poglądach, rozpowszechnionych szeroko w okresie modernizmu, wedle których sztuka winna przynosić chwałę

¹⁶ Echa tego stosunku, trwającego w latach 1909—1911, odnajdziemy we wspomnianych tu już wielokrotnie listach S. Witkiewicza do syna oraz we wzmiankowanym pamiętniku Czerwijowskiej. Tam również bliższe szczegóły dotyczące związków, jakie łączyły Stanisława Ignacego z W. Dunin-Borkowskim i jego żoną Eugenią oraz z innymi osobami z ówczesnego krakowskiego środowiska Witkiewicza, które zostały przetransponowane na karty utworu.

przede wszystkim samemu artyście¹⁷. Chwila, w której sztuka zaczynała samą siebie roztrząsać i badać, kiedy temat artysty, problemy jego twórczości i warsztatu stały się tematem prozy, także zresztą poezji i dramatu, należy uznać za moment największego nasilenia owych tendencji indywidualistycznych w traktowaniu relacji podmiotu twórczego i dzieła. O tym, że moment taki nastąpił właśnie w okresie szeroko pojętego modernizmu, przekonywać długo nie trzeba.

Równolegle jednak owej gloryfikacji dzieła, tej apoteozie indywidualnego gestu kreacji, towarzyszył proces inny. Główny tytuł do chwały — twórczość — przesłonięty zostaje jak gdyby przez samo życie artysty, ustylizowane z kolei zgodnie z przyjętymi powszechnie wyobrażeniami. Granica między życiem a sztuką zaczyna się zacierać, normalny związek przyczynowy wydaje się odwrócony. Oba bowiem czynniki — życie i sztuka — kształtowane są przez tę samą siłę, którą jest zewnętrzny wobec nich, istniejący w świadomości kulturalnej epoki — mit artysty. Dlatego też, jak pisze w cytowanej pracy Victor Erlich — utwór autobiograficzny, zwłaszcza jeśli jego tematem jest proces twórczy, a bohaterami artyści, staje się nie tylko odbiciem tego, co się wydarzyło naprawdę, ale — określoną przez ów mit projekcją zdarzeń, które winny były się stać, swoistym scenariuszem lirycznym, który wienien zostać rozegrany, zrealizowany w życiu.

I tu pora, by zwrócić uwagę, że prezentowany w powieści *622 upadki Bunga* zespół doświadczeń, perypetii i przeżyć Bunga, nie przestając odnosić się w sposób znaczący do rzeczywistej biografii młodego Witkiewicza, odnosi się także, a może nawet przede wszystkim, do akceptowanego przez pisarza i ukształtowanego w świadomości kulturalnej okresu modelu owej biografii, modelu, na który składają się norma biografii i wzór osobowy artysty modernistycznego.

Leżący u podstaw kreacji Bunga przywołany zespół wyobrażeń wymaga jednak dalszych uściśleń. Przyjrzyć się przeto wypadnie bliżej problematyce powieści.

Centralnym zagadnieniem, wokół którego rozgrywa się ta problematyka, jest — jak już wspominaliśmy — szeroko dyskutowana przez głównych bohaterów kwestia wzajemnego stosunku sztuki i życia. Witkacy dokonuje tutaj, zupełnie podobnie jak parę lat wcześniej uczynił to Berent w *Próchnie*, przeglądu rozmaitych typów postaw wobec sztuki. I podobnie jak u Berenta — rozpiętość ukazywanych postaw mieści się całkowicie w szeroko pojętym schemacie modernistycznym. Będzie to

¹⁷ Zob. m. in. A. Hauser, *The Social History of Art*. T. 1—2. London 1952, *passim*. — V. Erlich, *Obraz poety jako problem poetyki*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa 1961. — A. Sandauer, *O ewolucji sztuki narracyjnej w dwudziestym wieku*. W: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966.

więc schemat Wilde'a: traktowanie życia jako dzieła sztuki (reprezentuje ów schemat baron Brummel), artystowski schemat Gottfrieda Benn'a: ucieczka od życia w sferę artystycznej twórczości (to nieustannie weryfikowana postawa Bunga), dalej — ekspresjonistyczne pojmowanie sztuki jako moralnego posłannictwa (Tymbeusz) i wreszcie schemat dający się określić najlepiej nazwiskiem Przybyszewskiego, a więc upatrywanie w sztuce środka do jak najintensywniejszego przeżywania siebie (ks. Nevermore). W przeciwieństwie jednak do Berenta, który poprzestał na obiektywnym przedstawieniu rozmaitych typów ustosunkowań się do zagadnienia artyzmu, Witkacy — poprzez autokreację Bunga — nie tai swej własnej, subiektywnej postawy. Mianowicie przeżywanej sprzeczności pomiędzy dwoma zasadniczymi porządkami, jakie wyznaczał zakres modernistycznego stereotypu twórcy: sprzeczności między sobą jako artystą a sobą jako uczestnikiem życia.

Zanim spróbujemy opisać bardziej szczegółowo ów podstawowy konflikt kreowanego modelu artysty, zwróćmy uwagę, że „życie” w swym obiektywnym, historycznym i społecznym kształcie jest w powieści nieobecne. Narrator nie konfrontuje swych bohaterów z realnym światem społecznym i historią; świata tego tu nie ma. Poddaje natomiast dyskusji wprawdzie nie owo życie realne, ale rozmaite filozoficzne i światopoglądowe koncepcje, mieszczące się w granicach szeroko pojętego modernistycznego rozumienia „życia”. Będzie to więc wspomniana już koncepcja życia traktowanego jako dzieło sztuki (Brummel), jako cel sam w sobie, nietzscheańska siła witalna (Nevermore), jako przedmiot działania ustanawiającego więź moralną z innymi (Tymbeusz), jako wieczne wreszcie poszukiwanie, ciągle doświadczanie samego siebie: życie zawieszony między możliwościami (Bungo). W sferze realnej zaś „życie” to w powieści przede wszystkim — romans Bunga z panią Akne.

Jest rzeczą istotną, że w prezentowanym fragmencie biografii bohatera Bungo jako artysta i teoretyk nie potrafi ustalić równowagi między skłonnością do dwóch diametralnie różnych poetyk i sposobów pojmowania fenomenu artystycznego. Waha się nieustannie między aprobowaniem sztuki „czystej”, mającej być zarazem odzwierciedleniem świata pozaludzkiego, transcendentnego, a upodobaniem w twórczości wyrażającej świadome i podświadome przejawy życia. Z jednej strony głosi znany nam już pogląd, że dzieło winno stanowić układ zamknięty, obcy genetycznie przeżyciom i powiązaniom „życiowym” podmiotu, z drugiej zaś gotów jest usprawiedliwić właśnie dla celów artystycznej twórczości wszelkie swoje „najdemoniczniejsze” i najbardziej wyrafinowane doznania. Rozterka ta ujawnia m. in. wspomniany już, dramatycznie przeżywany przez bohatera, dualizm życia i sztuki. Bungo — rzecznik teorii czystej formy — czuje niejasno, że aby tworzyć, musi mieć w sobie pod-

niety, które wykraczałyby poza doświadczenie o charakterze wyłącznie artystowskim. Przeżywa dojmująco problemy niemocy twórczej. Jałowego spalania się w kręgu samych tylko zagadnień formalnych. Dręczy go nieustannie brak treści dla zadośćuczynienia autentycznym potrzebom instynktu twórczego. Instynktu spętanego przez założenia teorii. A jednak mimo wszystko odmawia sobie konsekwentnie prawa do czerpania twórczych inspiracji ze złóż życia realnego. Skłonny jest co najwyżej apróbować sytuacje stanowiące rezultat świadomie przedsięwziętych zabiegów kreacyjnych. Przytakiwać formule życia jako fenomenu estetycznego. Fenomenowi będącego gwarantem pełni i intensywności doznań osobistych. „Sztuka dla mnie nic wspólnego z życiem nie ma, tak jak odwrotnie, życie artysty z jego twórczością” (k. 307) — stwierdzi, przyjmując za zasadę postulat, znany nam z późniejszych wystąpień Witkacego i apróbowany tu także przez narratora, o koniecznej izolacji obu sfer: rzeczywistości i sztuki.

Warto zauważyć, że w celu uwidocznienia tej centralnej dla szeroko pojętego modernizmu problematyki Witkacy nie używa bynajmniej ogranych i wytartych już motywów fabularnych, wątków oraz tematów, które tak natrętnie powtarzały się w prozie Przybyszewskiego chociażby. Zarówno w wynajdywaniu zagadnień związanych z tą problematyką jak i w poszukiwaniu dla niej coraz to nowych racji i uzasadnień — jest Witkacy niezmiernie świeży i oryginalny. W przeciwieństwie do takiego Przybyszewskiego np., który w swych powieściach nie wychodził na ogół poza skonwencjonalizowaną już w tych latach tematykę konfliktu artysty ze społeczeństwem, Witkacy śmiało sięga do tak różnorodnych zagadnień psychologicznych i filozoficznych, jak problematyka wewnętrznej prawdy i kłamstwa, szczerości i maski oraz związanych z tym kwestii dotyczących — najogólniej biorąc — psychologii stosunków międzyludzkich.

Znika w jego powieści czarna peleryna cygana, na jej zaś miejsce pojawia się wytworny strój dandysa. Witkacy jest pierwszym w naszym modernizmie i bodaj również ostatnim jego przedstawicielem, który do galerii rozmaitych postaci, mających uosabiać różnorakie cechy buntu estetycznego moderny, dorzucił także owego „pozytywnego” buntownika — przerwiniowanego i wykwinanego *dandy*. Dandyzm odczytać się tu daje — podobnie jak u najgłośniejszych piewców tej postawy duchowej: Baudelaire’a i Wilde’a — jako wyraz zdecydowanego sprzeciwu artystycznej i subtelnej natury wobec szarzyzny i nudy zdemokratyzowanego życia. Stanowić miał nadto — co widoczne jest w postawie wszystkich niemal głównych bohaterów (wskażmy, że nazwisko jednego z nich odwołuje się wprost do pierwowzoru modernistycznego *dandy*, żyjącego w okresie romantyzmu, angielskiego dyplomaty George’a Brummela),

w postawie zaś Bunga przede wszystkim — jeszcze jeden dowód możliwości osiągnięcia całkowitego zwycięstwa sztuki nad życiem. W stylu bycia *dandy* bohater (a z nim i narrator) dostrzega bowiem podobną szansę, jaką w innym wymiarze przedstawiała sztuka: możliwość ucieczki, szansę schronienia się w sferę absolutnych i czystych form. Zbliżoną do dandyzmu funkcję odgrywa rola, jaką przyznaje Witkacy erotyzmowi i — zgodnie z utrwalonymi wzorami moderny — alkoholowi i narkotykowi. Na równi z dandyzmem oba te czynniki służą dążeniom eskapistycznym. Ucieczka w sztuczną rzeczywistość, czy to na drodze upojenia alkoholowego, czy poprzez programowo realizowany erotyzm, czy wreszcie w określonym stylu bycia: w postawie wyrafinowanego *dandy* — oto dalsze przejawy konsekwentnie artystowskiej, estetyzującej postawy kreowanego tu typu i modelu artysty.

W toku jego prezentacji nadchodzi jednak moment, kiedy narrator zaczyna porzucać punkt widzenia zajmowany przez bohatera. Staje się to widoczne począwszy mniej więcej od tego zwrotu fabularnego, który stanowi jak gdyby wykładnik przekonania Bunga o tym, że życie „sztuczne”, komponowana przez niego rzeczywistość „sztucznych, artystycznych przeżyć”, przestaje mu wystarczać. Przestaje mianowicie wystarczać w tym, co uważa on za najistotniejsze — jako żywotne źródło inspiracji twórczej. Odtąd rozwiązaniem gnębiących Bunga sprzeczności ma stać się życie „prawdziwe” — romans z panią Akne.

Historia tego romansu to dzieje rozwiewania się złudzeń Bunga co do możliwości zaanektowania tego nowego obszaru doświadczeń dla celów sztuki. Istotę owych złudzeń, z rosnącym dystansem demaskowanych w toku opowiadania, ukazuje dobitnie następujący fragment relacji, będący charakterystyką przełomu duchowego bohatera:

Była ona [tj. Akne] dla niego tylko artystyczną wizją nie znanego mu świata, a jednak czuł, że stoi na jakiejś granicy swego istnienia, [...] czuł możliwość stworzenia zupełnie innego życia [...], życia opartego na bezwzględnym związku ze sztuką, bez żadnych kompromisów i dualizmów. Poczul się teraz dopiero artystą naprawdę i życie przedstawiło mu się jako rozwiązany problem przez rozwiązanie siebie jako artysty. [k. 293—294]

I dalej:

Wszystko jedno, przez co poznałem siebie, czy to była Akne, czy Dolfio Montecalfi [tj. mąż Akne], czy oboje razem [...]. Zobaczyłem drogę moją własną, nie maszynę księcia, nie widmowy idealizm Tymbeusza, nie bezwładne toczenie się pod górę Brummela. Teraz wiem wszystko i muszę raz zacząć być naprawdę sobą. [...] Tak będę żył, jak będzie tego wymagać moja sztuka. I tam znajdę tę dziwność życia, którą utraciłem. [k. 295]

Zrazu związek z Akne spełnia nadzieje bohatera. W fazie rozkwitu romansu pisarz ukazuje Bunga jako artystę, który zdołał osiągnąć har-

monię między twórczością a zaaplikowanym mu przez narratora „życiem”. Jednakże miłość, będąca w pojmowaniu Bunga przede wszystkim poznaniem samego siebie i harmonijnym dopełnieniem celów postulowanej, „prawdziwej” twórczości, zostaje z tych samych powodów skompromitowana. Rzeczywiste poznanie siebie w miłosnym związku dwojga ludzi — zdaje się mówić pisarz obrazujący losy Bunga i pani Akne — jest niemożliwe. Nieustanna dialektyka prawdy i kłamstwa, szczerości i maski, która tworzy się między uczestnikami romansu, skazuje z góry na niepowodzenie próby dotarcia do wiedzy o sobie samym i o swym partnerze. Witkacy z wielką przenikliwością psychologiczną, kontynuując tu najlepsze osiągnięcia Irzykowskiego, a wyprzedzając m. in. Prousta oraz Gide’a, pokazuje, w jaki sposób pomiędzy dwojgiem związanych z sobą ludzi tworzy się ów mechanizm narastających wzajemnych kłamstw, wzajemnego kabotyństwa i nieszczerości, uniemożliwiający w rezultacie prawdziwe poznanie.

Te zadziwiająco dojrzałe narzędzia psychologicznej analizy służą tu autorowi do zadokumentowania raz jeszcze — tym razem w planie fabuły — słuszności postawy artystowskiej. Perypetie wewnętrzne bohatera, które związał z przebiegiem romansu, zdają się bowiem sugerować błędny wybór podniet i inspiracji twórczych. Błędny wybór drogi życiowej artysty. Poniosło klęskę jego dążenie do powiązania twórczości ze sferą realnych doświadczeń. A jednocześnie niemożliwy okazuje się powrót na pozycje wyjściowe: powieść kończy się całkowitą — artystyczną i życiową, kompromitacją bohatera. Narrator, który w finale demonstruje zupełny już dystans wobec kreowanej przez siebie postaci, każe jej zginąć w okolicznościach groteskowych. Nie wierząc w słuszność własnych teorii życiowych i artystycznych, niezdolny do dalszej twórczości — Bungo w rezultacie ostrej depresji odbiera sobie życie. Próba pojednania życia i twórczości nie powiodła się. Pisarz szydzi tutaj z Bunga, ale sam nie potrafi wyjść poza horyzonty swego bohatera. Najpierw pozwolił mu zwątpić w możliwość stworzenia dzieła, które realizowałoby postulaty sztuki „czystej”, jego dążenie zaś do wyzyskania życiowych doświadczeń dla celów twórczości skazał na niepowodzenie. W końcu wykpił, ośmieszył jego postawę, ale umiał mu tylko przeciwstawić świat, który w ramach tej właśnie postawy daje się wytłumaczyć. Innego świata tu nie ma. Rzeczywistość traktowana jako teren użycia bądź przedmiot poznania: ekstatyczny hedonizm lub programowy intelektualizm, wreszcie, co najistotniejsze, przejawiający się w życiu i sztuce estetyzm — oto krąg wartości obecny w świadomości narratora i jednocześnie określony przez tę samą kreację zbiorową, która posłużyła za wzór skompromitowanej postaci powieściowej.

Pisarz przeprowadza z tym wzorem polemikę, to prawda. Ale jest to

polemika, która pozostaje wewnątrz zawartego w nim zespołu wartości. Ginie Bungo — ośmieszony jako nieudane wcielenie estetyzującego, modernistycznego modelu twórcy, i ginie także Tymbeusz, skompromitowany jako reprezentant ekspresjonistycznej idei zbawienia świata przez sztukę. Kierunek natomiast wyboru właściwego zdaje się zarysowywać w utworze ten zespół motywacji, który realizują baron Brummel i księżę Nevermore. Pierwszy, bo dla swojej idei tworzenia sztuki „czystej” znalazł oparcie w abstrakcyjnej sferze logiki i matematyki. Drugi, bo sztukę traktował li tylko jako środek do spotęgowania własnych sił życiowych, pomnożenia nietzscheańskiej „woli mocy”. A zatem — ideał bezcielesnej inteligencji lub pełni życia; abstrakcyjny intelektualizm i równie abstrakcjonistyczny estetyzm lub witalizm — takie oto postawy oraz motywująca je sfera wartości ostają się w fabularnym rozwiązaniu utworu.

Jednakże w warstwie stylistycznej (a mam tu na myśli głównie parodystyczno-groteskową onomastykę utworu) oraz w wyniku pewnej groteskowej stylizacji świata przedstawionego i one również zostają co najmniej podane w wątpliwość. Witkiewicz aprobeuje tu określone wartości i zarazem je dezawuuje. Parodiując pewne schematy literatury modernistycznej, zarówno artystyczne jak i pochodzące z repertuaru wysuwanych przez nią wzorów życia i sztuki, kompromituje wszelkie rozwiązania, nawet własne propozycje. I z tej gry sprzeczności rodzi się groteska. Groteska jako specyficzna struktura światopoglądowa, wyraz świadomości pisarza¹⁸. Splatając się ściśle z autobiografizmem i autotematyką, sugeruje sposób widzenia własnych problemów życia i twórczości. Jednocześnie zaś ujawnia stosunek pisarza do podstawowych zagadnień światopoglądu i modelu kulturalnego moderny.

Tak pojmowana groteska jest zatem ekspresją modernistycznego światopoglądu pisarza i zarazem symptomem przekonania o historycznym tego światopoglądu impasie. Stanowi wyraz przeżycia sytuacji, gdy niemożliwe staje się zrezygnowanie z uznawanych i głęboko uwewnętrznionych wartości, a jednocześnie z całą siłą narzuca się przeświadczenie, że wartości te nie mają szans realizacji w świecie współczesnym. W tym sensie groteska zarysowuje w utworze perspektywę skrajnie nihilistyczną.

¹⁸ W sprawie pojęcia groteski jako swoistej kategorii estetyczno-ideowej zob. W. K a y s e r, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg 1957. — Interpretacyjne propozycje Kaysera usiłowali ostatnio zastosować dla celów konkretnej analizy historycznoliterackiej (modyfikując je w oparciu o metodę badań z zakresu historii idei) A. M e n c w e l (*Antygroteska Gombrowicza*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, T. 2. Warszawa 1965) oraz Cz. S a m o j l i k (*Groteska — pisarstwo wszechstronnie banalne*. W: jw.).

Jest jak gdyby radykalną negacją optymistycznej wizji rozwoju kulturalnego.

Wolno zatem dopatrywać się w groteskowej strukturze powieści Witkiewicza swoistej antycypacji późniejszych sformułowań katastroficznych. Tych mianowicie, które wychodziły ze stwierdzeń o postępującej komercjalizacji i degradacji społecznej roli sztuki oraz narastania symptomów społeczeństwa masowego i masowej kultury. Mamy tu do czynienia jak gdyby ze swoistą obroną wobec tak uświadamianej sytuacji kulturalnej, z wynikiem swoistego napięcia, nierozwiązywalnej sprzeczności pomiędzy światopoglądem pisarza a jego świadomością. Napięcia, które powtarzało, reprodukowało niejako, zasadniczą dwoistość postaw i świadomości kulturalnej moderny. Polegała zaś ta dwoistość na przekonaniu, które moderniści wyrażali na różne sposoby i z większym lub mniejszym stopniem uświadomienia, mianowicie, że postulowany przez nich wzorzec kultury podlega nieustannemu zagrożeniu ze strony procesów niezależnych od ich woli. Groteska jest więc tu także oznaką pewnego typu świadomości zbiorowej. Tej mianowicie świadomości, która adekwatny i skryzalizowany wyraz znalazła w rozwinięciu podstawowych tez katastrofizmu Witkiewicza. W jego przekonaniu, że współczesność w swym obiektywnym, historycznym i społecznym, kształcie niszczy bezpowrotnie pewien zespół powszechnie cenionych wartości kulturalnych.

2

Ze znanych nam wydarzeń życia i działalności pisarza, przypadających na okres powstawania omawianej powieści, warto, jak się wydaje, jeden zwłaszcza fakt wziąć pod rozwagę. Ważny dla naświetlenia dalszych cech charakteryzujących postawę Witkiewicza jako twórcy powieści i zarazem osobowości uczestniczącej w światopoglądowej oraz kulturalnej problematyce epoki.

Otóż niewątpliwie godna uwagi wydać się musi okoliczność, że Stanisław Ignacy — człowiek metrykalnie w pełni już wówczas dojrzały, o różnorodnych przy tym i ujawnionych talentach, na rynku artystycznym był jednocześnie niemal nieobecny¹⁹. Dziś wiemy, że nie tylko ma-

¹⁹ Jako malarz zaprezentował się Witkiewicz publiczności zaledwie trzykrotnie, jeśli nie liczyć wystawienia kilku jego obrazów na zbiorowej wystawie w Zakopanem (1901). W roku 1913 wystawiał mianowicie kilkadziesiąt swoich prac wspólnie z innymi malarzami w ramach stałej ekspozycji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Krakowie, w poprzednich zaś latach — w Towarzystwie Zachęty w Warszawie (1912) i Krakowie (1908).

lował i pisał, lecz również zajmował się filozofią²⁰. Listy Stanisława Witkiewicza do syna dorzucają nadto nowe szczegóły dotyczące uprawianej przez niego ówczesnie twórczości. Odnotujemy więc powstałe wówczas parodie utworów Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego²¹, a także znane z powieści *622 upadki Bunga* parodystyczne trawestacje utworów Leona Chwistka, Tadeusza Szymberskiego i Tadeusza Nalepińskiego²². Równocześnie wymienione listy dostarczają informacji o tym, że Witkiewicz nader niechętnie myślał o udostępnieniu swych prac malarskich szerszej publiczności. To ojciec musiał go nakłaniać, a czynił to niezwykle uporczywie, by syn zechciał zakrzętnąć się wokół udziału w wystawach i zaprezentował się publicznie jako malarz. Pamiętamy także, jak bardzo niezdecydowany był Witkacy, gdy w grę wchodziło wydanie pierwszej powieści. (Rozprawkę *Marzenia inproduktywa* odbił był wprawdzie na powielaczu, ale rozdawał tylko znajomym, podobnie jak liczne swoje obrazy.) Nic nie wskazuje również, by wspomniane przed chwilą parodie literackie, a także wzmiankowaną w korespondencji nowelę²³ zamierzał spożytkować w druku.

Fakty te zyskują dodatkowe naświetlenie, jeśli zważyć, że podstawą materialnej egzystencji Witkiewicza i zarazem fundamentem jego pozycji społecznej mogła była stać się w tym czasie jedynie uprawiana profesjonalnie działalność twórcza. Należy bowiem uzmysłwić rzecz z punktu widzenia „życiowego” może trywialną, ale mającą istotne znaczenie dla kierunku proponowanej interpretacji, mianowicie, że Stanisław Ignacy aż do wybuchu wojny, tzn. aż do 29 roku życia, był materialnie niesamodzielny i właściwie pozbawiony jakiegokolwiek określonego społecznie stanowiska. Zdawał sobie zresztą z tego sprawę i sam Witkacy, zapewne m. in. pod wpływem dyskretnych napomnień ojca,

²⁰ Zob. S. I. Witkiewicz, *Marzenia inproduktywa. (Dywagacja metafizyczna)*. Zakopane 1904 (autograf powielony). Bibl. Jagiellońska, rkps 9075/III.

²¹ W liście z 20 XI 1905 znajdujemy wzmiankę S. Witkiewicza o utworach syna, zatytułowanych *Kwaśko* i *Walgierz*, a będących w relacji piszącego parodiami utworów wymienionych pisarzy. Parodie te nie dochowały się, natomiast w niektórych wydanych dramatach Witkacego znajdujemy liczne wierszowane wstawki, posiadające wyraźne cechy parodiowania twórczości obu pisarzy. Być może, powstały one wcześniej niż same dramaty. Dwa z nich noszą zresztą daty: 1906 (*Prolog do Nowego Wyzwolenia*) oraz 1911 (wiersz zawarty w tekście *Małego dworku*).

²² Trawestacje te noszą następujące tytuły: *Początek powieści barona Brumme-la de Buffadero-Bluff pt. „Kardynał Xylotet”* (k. 883—888), *Zakończenie dramatu Tymbeusza pt. „Hadassa”* (k. 779—784) oraz *Utwór Buhaja „Hamadria”* (k. 730—749).

²³ Niewielka wzmianka o napisanym przez Stanisława Ignacego utworze-noweli znajduje się w liście z 21 VII 1912 (S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 553).

który gorąco pragnął, aby syn usamodzielniał się i dokonał wyboru własnej drogi życiowej²⁴. W roku 1910 pisał Stanisław Ignacy do Ireny Solskiej:

Mam wrażenie, że jak wrócisz z Warszawy, zmieni się nasz stosunek. Ze mną stanowczo coś się stało [...]. Jak pomyślę, że jestem tak potwornie stary, zimno mi się robi. Teraz wszystko robię z tą myślą, żeby jak najprędzej mieć niezależne stanowisko²⁵.

Ten sam motyw powtarza się także w cytowanych już listach Witkiewicza do Romana Jaworskiego²⁶.

Różnie można sobie tłumaczyć tę uderzającą niechęć Witkiewicza — mimo pewnych wysiłków w tym kierunku — do przyjęcia społecznej roli artysty. Mogły tu odegrać rolę motywy psychologiczne: niechęć do konkutowania ze sławą ojca i prowokowania niekorzystnych może, we własnym mniemaniu, ocen i porównań. Ale jest także do pomyślenia interpretacja inna, taka mianowicie, która biorąc pod uwagę wpływ owych czynników osobistych uwzględniłaby jako podstawę obiektywne zjawisko z dziedziny ówczesnej świadomości kulturalnej: zasłużony w modernistycznym modelu kultury — wzór osobowości potencjalnej²⁷, zwłaszcza narzucony przez ten model sposób pojmowania sztuki.

Tajemnica Proteusza na tym właśnie polegała, że nie istniał on wcale: on się tylko wydawał. Swoboda wyboru!... To nieokreśloność tylko. [...] Nie jest się niczym, więc może się być wszystkim — co za swoboda, moc!²⁸

— pisał Brzozowski, podchwytując trafnie to, co leżało u podstaw przywołanego wzoru osobowościowego. I gdzie indziej jeszcze:

Niewolą przecież jest każda zależność,
A zależnością każde określenie.
Być Polakiem!
Dlaczegoż proszę nie Hellenem?
Lub spadkobiercą starej mądrości Egiptu,
Albo braminem w ciszę zasłuchanym,
Jaka się tworzy, kiedy dusza gardzi
Chaosem zdarzeń,
[.]
To jest współczesność —

²⁴ Liczne uwagi na ten temat zawarte są w cytowanej korespondencji; pojawiają się obficie zwłaszcza w listach z lat 1912—1913.

²⁵ S. I. Witkiewicz do I. Solskiej, list z 20 II 1910. W: S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 424.

²⁶ Zob. przypis 7.

²⁷ Termin Sandauera (*op. cit.*).

²⁸ S. Brzozowski, *Miriam* (1904). W: *Kultura i życie. Zagadnienie sztuki i twórczości w walce o światopogląd*. Lwów 1907, s. 43.

Czym chcę, tym będę,
 Skoro pragnąć raczę
 [.]
 Być czymś! — To nędza,
 Zachować trzeba niepokalaną swobodę wyboru,
 Być chmurą tylko, w której sto piorunów błyska,
 A żaden nie pada²⁹.

Autor *Legendy* poprzestał tu na ogólnej, lapidarno-poetyckiej charakterystyce „potencjalizmu” jako kategorii myślenia modernistycznego, rezygnując z rozbudowanej analizy filozoficznej i psychologicznej³⁰. Jego intencją zasadniczą było bowiem zwrócenie uwagi na ten wskazany uprzednio charakter omawianej kategorii, który wyznaczał jej funkcję jako podłoża pewnych zachowań społecznych. Pewnego, jak byśmy to dziś powiedzieli, rzeczywistego i kreowanego wzoru osobowego. Wzoru, który — dodajmy — mógł oddziaływać na zachowanie jednostek, wkraczających aktualnie w życie społeczne.

Jakie zatem były znamiona owego wzoru i jakie konkretne wartości leżały u jego podstaw?

Lukács we wspomnianym wyżej szkicu wskazuje, że kategoria możliwości — abstrakcyjnej w przeciwieństwie do konkretnej, już zrealizowanej w życiu, równoznaczna ze zjawiskiem „potencjalizmu” w ujęciu Brzozowskiego — posiadała ścisły związek z prądem modernistycznego subiektywizmu, który w pozornym bogactwie nie spełnionych możliwości dopatrywał się pełni duszy ludzkiej. Dokonanie wyboru, podjęcie decyzji, działanie — pisze dalej Lukács — jest nawiązaniem kontaktu jednostki z rzeczywistością zewnętrzną i tym samym eliminacją jednych możliwości na rzecz innych. Tymczasem odcięcie się od owej rzeczywistości, pozostawanie wyłącznie na gruncie podmiotu wydaje się ocalać w tym stylu myślenia wartości, które subiektywizm uznawał za najistotniejsze — bogactwo stanów ducha indywiduum, nieograniczone obszary jego życia wewnętrznego³¹.

Jak się wydaje, w zreferowanych wyżej wywodach opierał się Lu-

²⁹ S. Brzozowski, *Koniec legendy* (1906). W: jw., s. 199—200.

³⁰ Analizę taką, odwołującą się do utworów z kręgu szeroko pojętego modernizmu zachodnioeuropejskiego, przedstawił G. Lukács w szkicu *Ideologiczne podstawy awangardyzmu*. „Zeszyty Teoretyczno-Polityczne” 1957, nr 9/10. — Zob. też Sandauer, *op. cit.*

³¹ „Sam stan ducha, choćby najgłębszy i najszczerzej odczuwany, nie dostarcza realnych determinantów życia. Osobowość determinują, ogólnie biorąc, wrodzone postawy, ich rozrost lub atrofia w dotychczasowym życiu, zewnętrzne i wewnętrzne losy” — pisze Lukács (*op. cit.*, s. 45), krytycznie oceniając charakteryzowane przez siebie zjawisko. Zaznaczmy na marginesie, że kierunek krytyki Lukácsa zbiega się w interesujący i znamieny sposób z niektórymi analizami Brzozowskiego, dotyczącymi przerostów subiektywizmu młodopolskiego.

kács głównie na przejawach Schopenhauerowskiej wersji subiektywizmu. Stąd akcentowanie przede wszystkim aktów wewnętrznej kontemplacji, biernego stosunku wobec własnych stanów duchowych, zaniechania wszelkiej działalności. Jednakże — co należy podkreślić — zjawisko modernistycznego „potencjalizmu” zawierało także — obok tych, które zauważył Lukács — pewne inne jeszcze elementy, niejednokrotnie wobec tamtych antagonistyczne. Co nie oznaczało bynajmniej dekompozycji wzoru. Igranie własnymi możliwościami, rozmiłowanie w nieograniczonym bogactwie życia wewnętrznego, troska wreszcie, by nic z tego bogactwa nie uronić w zetknięciu z realnym światem zewnętrznym, wyrastały mianowicie także z interpretowanej w określony sposób doktryny Nietzschego.

Polski głosiciel „potencjalizmu” i wielbiciel zarazem Nietzscheńskiej „woli mocy” tak pisał w jednym z wierszy z tomu *Sny o potęgę* (1901):

Dusza moja to puchar, co złoto swej treści
Przelewa rozpienionym, wezbranym nadmiarem.
Dusza moja to wulkan, co ledwo pomieści
Lawę pracą swą uwięź pożarnym oparem.
Boska to gra — żywioły trzymać na obroży,
Rozhukanych szaleństwem rumaków być panem.
Chwycić burzę za włosy, spętać — niech się korzy! —
I władać jak igraszką grzmiącym oceanem!

Tylko słaby doświadcza czynem swego władztwa.
Zbyt wielka jest potęga ma i me bogactwa!
Dla ogromu mej mocy w czynie ujścia nie ma!

A oto inny jeszcze przykład tej samej postawy:

Odsuń mi, Panie, na jesień żywota
Dzień mego czynu... Oto stoję w wiosnie,
A karmią wiosny jest dzieła tęsknota...
Niech widzę, jako krzew mój bujnie rośnie,
Jak się w rozkoszy rozwoju szamota
Z wichrem, gdy burza go swym tchem ochłodzi...
Odsuń na jesień życia cel mój, Panie!
Wszakże rozkoszą wiosny dojrzewanie...
[.]
Duch mój jest drogą do celu, pochodem,
Ciągłym dążeniem wprzód nieustającym...
Nie bierz mi, Panie, w życiu moim młodem
Rozkoszy ruchu i pędu... Stojącym
Jeziorem kres jest i spoczynku chłodem...
Nie daj, bym życia cel przed życia końcem
Osiągnął; abym był jak spustoszałe
Drzewo, co plonów swych przeżyło chwałę...
Niedokonany czyn śpi jeszcze we mnie,
Cudnym zapasem jest moich spichlerzy,

Wypełnia sobą moich skarbców ciemnię,
 Jest siłą, która cicho we mnie leży...
 Spełnione dzieło ucieka tajemnie
 Z mojego ducha, między ludzi bieży,
 Staje się złotym owocem z jabłoni
 Strząśniętym, skarbem jasnym cudzej dłoni...³²

Dorzućmy jeszcze jedno znamienne świadectwo z epoki:

Każdy czyn pali za sobą mosty, na jego dnie spoczywa sto pomordowanych możliwości. On wybrał, rozstrzygnął. Musi za wszelką cenę wiedzieć, mieć pewność, stąpać po linii prostej. Stąd jego naturalne dążenie do namacalnego dowodu.

Dzisiejszy Hamlet. [...] Obejmuje on wyobraźnią coraz większe mnóstwo możliwości, a przy tym czuje coraz silniej wagę każdego czynu.

Nowy monolog Hamleta. Chwilo, w której duch zawisa ponad możliwościami, wszystkie swoje skarby przeglądając, chwilo dziwnego bogactwa i sprawiedliwości — kto kiedy wykosztował do dna Twój czar. Jedyny momencie, w którym największe sprzeczności stapiają się w jeden cudowny kryształ, mieniący się w słońcu — jakże Cię zohydzono! Ciebie przychodzi stwierdzić czynem — niestosunkowo mała zapłata ³³.

Istotę wspomnianej interpretacji filozofii Nietzschego, interpretacji, na której podłożu kształtowała się rozważana przez nas odmiana modernistycznego „potencjalizmu” (widoczna zwłaszcza w dwóch pierwszych przykładowo wybranych tekstach), wyłożył najlepiej — i krytycznie — Stanisław Brzozowski. W szkicu *Fryderyk Nietzsche* (1907) tak określił on subiektywizm filozofii autora *Poza dobrem i złem*:

Filozofia Nietzschego jest [...] filozofią śmiałości. Mówi ona człowiekowi: śmieć żyć, śmieć walczyć o swoje życie. Gdy chodzi o określenie walki, jest bardziej skąpa, walczyć ze wszystkim, co ci nakazuje posłuszeństwo, z tym wszystkim [...], co chce nad tobą sprawować władzę. [...] Cała jego filozofia oparta jest istotnie tylko na woli potęgi. Potęgi — jakiej? Czy słucha jej, ulega jej coś w pozaludzkiem świecie? ³⁴

Uchwycił tu Brzozowski rys niezmiernie ważny tych fragmentów doktryny Nietzschego, które stały się podstawą wzoru osobowości „potencjalnej”, przynosząc jako jeden z głównych wyznaczników wzoru — nakaz czynu „wewnętrzny”. Kreacja „ja” lirycznego w obydwu przytoczonych tu wierszach Staffa do koncepcji takiego właśnie czynu się odwołuje.

³² L. Staff: *Nadmiar*. W: *Sny o potędze*. Warszawa 1901, s. 138; *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*. Lwów 1902, s. 97—99.

³³ K. Irzykowski, *Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie*. W: *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Lwów 1913, s. 47, 48.

³⁴ S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 4. Warszawa 1936, s. 404, 411.

Jest więc „osobowość potencjalna” w tym wydaniu, o jakim mowa, ciągłym igraniem z nieskończonymi możliwościami własnej sprawności i siły. Sprawności i siły, które kulminują w akcie działania całkowicie zinterioryzowanego, nie nawiązującego żadnego kontaktu między podmiotem a zewnętrznym światem przedmiotowym.

„Rozróżniamy dwa rodzaje obiektywacji” — pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz w dziełku *Marzenia inproduktywa*.

Jedne pomimo swej przedmiotowości dążą do przedstawienia stanu podmiotowego jako takiego, zachowując w sobie pewną energię niezniszczoną tego stanu, charakter jedności, całości i wystarczenia, które to własności cechują stany podmiotowe, syntetyczne. Nie są one obiektywacją stanu zupełną, tylko go wyrażają bezpośrednio, syntetycznie [...]. Drugie zaś, rezygnując z możliwości utrzymania stanu podmiotowego jako takiego, całą energię, tj. konieczność obiektywacji, zużywają na uprzedmiotowanie całkowitego stanu podmiotowego, przy czym raz na zawsze rezygnuje się z jedności i całości, cechującej poprzedni rodzaj obiektywacji, zostawiając jednak za sobą rzecz bezwzględnie realną.

W pierwszym więc wypadku dla osiągnięcia jedności w przedmiocie, niemożliwej do osiągnięcia, rezygnuje się z konkretnej wartości obiektywacji, w drugim — dla osiągnięcia konkretnej wartości, mającej stopniowo prowadzić do jedności, co również jest niemożliwym, rezygnuje się z jedności i zupełności w podmiocie. Pierwszy rodzaj obiektywacji nazywamy sztuką, drugi czynem. [...]

Uczucie w swej najczystszej, podmiotowej formie jest niczym. Nabiera ono wartości jedynie, kiedy staje się obiektywnym, konkretnym czynem. Jednak tu leży tragedia.

Gdy bowiem z tego uczucia tworzy się czyn — wywodzi dalej Stanisław Ignacy — i obiektywizuje się go, zabija się tę nieskończoność, jaka w nim jest zawarta. Ale z drugiej strony samo to uczucie nie zo-biektywizowane jest niczym.

Dziela się dokonało i zniszczyło się w sobie tę prawdę, dla której się dokonało. [...] Sztuka obejmuje całość, ale nic konkretnego za sobą nie zostawia. Oddaje tylko wolę twórczą i na to oddanie w czystym podmiotowym stanie całą siłę obiektywacji zużywa. [...] Czyn daje wartości niezniszczalne, ale tym, że są one rzeczywiste, są tym samym ciasne. Dlatego po epokach czynu przychodzą czasy sztuki, które są tęsknotą do nowych uczuć i czynów.

Ruch jest tylko wtedy, gdy jest dwoistość: wszelka jedność jest nicością i martwością. Dlatego olbrzymi prąd wypadków, idący z tajemniczego źródła wszechrzeczy, waha się między strasznymi przeciwnościami życia i sztuki.

Ciągła niewystarczalność uczucia i dążność do czynu, niewystarczalność konkretnej i ciasnej rzeczywistości i powrót do pustki nieskończonej czystego uczucia ³⁵.

Zacytowałam prawie cały fragment *Marzeń inproduktywa* zatytułowany *O dualizmie w życiu* (1903), zdaje się on bowiem wskazywać

³⁵ S. I. Witkiewicz, *Marzenia inproduktywa*, s. 16—19.

w przynajmniej paru istotnych punktach na związek rozważanego aspektu postawy Witkiewicza ze wzorem „osobowości potencjalnej”. W tym mianowicie zakresie, w jakim wzór ten wyznaczał interpretację istoty i zadań sztuki, a w konsekwencji — określoną postawę twórczą.

Sztuka obejmuje całość, ale nie konkretnego za sobą nie zostawia. [...] Czyn daje wartości niezniszczalne, ale tym, że są one rzeczywiste, są tym samym ciasne.

Sztuka przeto nie jest w ujęciu Witkiewicza nawiązywaniem więzi między artystą a społeczeństwem, nie jest zjawiskiem społecznym. Jest misterium, które rozgrywa się w duszy jedynie samego artysty, środkiem, który pozwala mu ocalić nieograniczone bogactwo życia wewnętrznego.

Z tą chwilą jesteśmy na gruncie problematyki modernistycznego mitu twórcy — kreacji zatem, która przenikała wszystkie znane nam przejawy ówczesnej, szeroko rozumianej, osobowości kulturalnej Witkiewicza. Także — ten rodzaj jej aktywności, który wyrażał się w sposobie przeżywania, dramatyzowania jak gdyby w życiu samym empirycznie danej biografii. Toteż mówić można w tym wypadku o zaistnieniu sytuacji, o jakiej pisał cytowany uprzednio Victor Erlich, sytuacji mianowicie, w której zarówno życie artysty jak i jego dzieło podlegało wpływom tej samej siły zewnętrznej, tego samego mitu, głęboko interioryzującego podsuwane wartości kulturalne. Modelowana przez ową siłę biografia twórcy i jego dorobek literacki spływały w tym czasie w jeden strumień, by razem rozegrać dramatyczne misterium o poecie — pisał autor przywołanej przed chwilą rozprawy o opisaney sytuacji w kulturze artystycznej moderny.

Jakie zatem były cechy owego mitu-misterium w jego obydwu wiążących się ze sobą częściach składowych?

Powiedzieć należałoby przede wszystkim, że mit ten uogólniał i podnosił do rangi obowiązujących nakazów postępowania konsekwencje rzeczywistego rozdźwięku, jaki istniał w tym czasie między twórcą a rzeczywistością społeczną. Umacniał i mediatyzował ów konflikt. W rezultacie stwarzał podstawy do działań w pewnym sensie bezrefleksyjnych, bardziej lub mniej oderwanych od pierwotnych motywacji społecznych. Dzięki zatem istnieniu mitu twórca ówczesny, realnie wyobcowany z rzeczywistości i zbuntowany, mógł przeżywać swoją egzystencję — niezależnie od tego, czy i w jakim stopniu uświadamiał sobie utajone społeczne przesłanki swego postępowania — na zewnątrz usankcjonowanej wówczas praktyki społecznej. Mógł przeżywać ją nie w powiązaniu ze społeczeństwem, którym gardził, lecz wyłącznie w kategoriach sztuki, którą z kolei zgodnie z zaleceniami mitu pojmował jako teren rozmaicie rozumianej afirmacji własnego „ja” bądź jako pokaz

sprawności, nie zaś jako akt społecznego porozumienia z odbiorcą. Znakomitą analizą tego stanu rzeczy są dalsze partie dokonanej przez Brzozowskiego charakterystyki modernistycznej świadomości kulturalnej.

Świadomość i życie jednostki są rozdarte. Życie to obowiązek, literatura — zwiernym marzeniem, ozdobą. [...] Artysta musi brać udział w tym życiu — stwierdza dalej Brzozowski — bo musi skądś czerpać środki utrzymania. Zdobyć ich to sfera obowiązku. W twórczości zaś jest swobodny; głosi zatem gloryfikację twórczości, którą w kolejnych stadiach tego procesu traktuje jako: ozdobę życia, wyzwalające marzenie, nieskrępowane życie duszy, wyższą prawdę, istotne poznanie, obcowanie z bytem, absolut³⁶.

Jean-Paul Sartre pisał w eseju *Czym jest literatura?*:

[Artysta] Chętnie mówi o swej samotności i zamiast przyznać się do odbiorcy, którego milcząco wybrał, wymyśla sobie koncepcję, według której pisze się tylko dla siebie i dla Boga, robi z pisania czynność metafizyczną, modlitwę, rachunek sumienia — wszystko, tylko nie porozumiewanie się.

jego protest jest tylko stanem duchowym, pozbawionym jakichkolwiek konsekwencji [...].

Poza sztuką w trzech tylko dziedzinach znajduje coś ze szlachectwa. Przede wszystkim w miłości [...]. Ponadto w podróżowaniu [...]. Czasem także w wojnie [...].

Nierzadko własne życie traktuje jak narzędzie do psucia; przy wszelkich okazjach wystawia je na ryzyko i usiłuje je przegrać: utopić w alkoholu, zamrozić narkotykami. Doskonałość w nieużyteczności — to, oczywiście, piękno. [...] sztuka jest najwyższą formą czystej konsumpcji. O niczym nie poucza, nie odbija żadnej ideologii, a nade wszystko nie chce być moralizatorska.

Majaczy w tym marzenie o twórczości absolutnej, kwintesencji luksusu i rozrzutności, która jest bezużyteczna w tym świecie, albowiem nie jest z tego świata i do niczego w nim nie jest podobna. Wyobraźnia jest pojmowana jako nieuwarunkowana zdolność negowania tego, co rzeczywiste, a przedmiot sztuki budowany jest na ruinach wszechświata. Mamy więc rozpaczliwe artystowstwo Des Esseintes'a, systematyczne rozprężenie zmysłów i wreszcie zamyśloną destrukcję języka. A także milczenie, owo lodowate milczenie — dzieło Mallarmégo. Lub pana Teste, dla którego wszelkie porozumiewanie się jest nieczyste. [...]

Zanegować lub zużyć świat — taki jest cel. Zanegować go przez zużycie³⁷.

Charakterystyka powyższa przynosi dalsze rysy istotne interesującego nas mitu. Oto życie artysty, takie, jakie zostało dane świadomości-

³⁶ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Warszawa 1937, s. 112.

³⁷ J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? W: Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatarakiewicz. Przełożył J. Lalewicz. Wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 258, 259, 261—262, 263—264.

ci przez mit, a więc życie „sztuczne”, wypreparowane z powiązań społecznych: sfera realizowanego programowo erotyzmu, narkotyków i perversji, odczuwane jest w ramach mitu jako coś niesamoistnego, coś, co winno być poświęcone jedynie samej sztuce. W postawie czołowych przedstawicieli szeroko pojętego modernizmu widać realizację tej dyrektywy bardzo wyraźnie. W myśl poglądów takich pisarzy i poetów, jak, przykładowo — Rimbaud, Błok, Miciński, Przybyszewski, bez wciągnięcia całego człowieka w proces twórczy nie ma wielkiego dzieła. Rimbaud głosił, że aby być prawdziwym artystą, trzeba dokonać na sobie samym szeregu eksperymentów, których celem jest zniszczenie osobowości na rzecz sztuki (zob. *Lettre du Voyant*). Błok w liście do matki stwierdzał, iż „rzemiosło i życie autentyczne nie dają się pogodzić”, zaś w *Listach o poezji* uzupełnił to wyznanie znamienym oświadczeniem: „Tylko to dzieło, któremu autor poświęcił się bez reszty, może osiągnąć wielkość”³⁸.

Ujawniająca się tu swoista alienacja życia i osobowości artysty, będąca jak gdyby kolejnym etapem we wspomnianym procesie mediatyzowania się konfliktu pomiędzy autentyczną potrzebą twórczą a możliwościami, jakie dla jej zaspokojenia oferowało społeczeństwo mieszczańskie, prowadziła nieuchronnie uczestnika mitu do przeżywania siebie nie tylko w kategoriach sztuki (tworzone przez niego życie „sztuczne”), lecz wręcz na terenie sztuki. Prowadziła do rzutowania siebie, swojej osobowości, przeżyć, doznań i wrażeń w granice samego dzieła. Do nasylenia go, w różny zresztą sposób, problemami życia wewnętrznego. Flaubert dla rozrachunku z samym sobą potrzebował jeszcze realistycznej anegdoty, choć anegdota ta miała w jego przekonaniu znaczenie podrzędne. W wyniku realizacji zawartego w micie nakazu wyrażenia w dziele własnej indywidualności anegdota upodrzędniała się coraz bardziej³⁹. Powstanie prozy autotematycznej oraz powieści, której cechą znaczącą stawał się w określony sposób rozumiany *autobiografizm*, to dalsze fazy procesu, zanim tendencja, o której mowa, nie wyda w szczytowym momencie swego rozwoju poetyki ekspresjonistycznej.

W świadomości samego artysty (mowa oczywiście o konstruowanym przez nas wzorcu), w formułowanej przez niego teorii sztuki, proces ten przebiegał jeszcze nieco inaczej. Przypomnijmy kolejne etapy tego procesu, tak jak wnikliwie uchwycił je był Brzozowski. A więc kontynuując romantyczne odwrócenie się od praktyk społeczeństwa mieszczańskiego, zbuntowany przeciwko więzom własnej pozycji socjalnej,

³⁸ Cyt. za: Erlich, *op. cit.*, s. 715.

³⁹ Zob. Sandauer, *op. cit.*

modernistyczny twórca ogłasza sztukę najpierw ozdobą życia (parnasizm), wyzwalającym, biernym i kontemplacyjnym marzeniem (impresjonizm), nieskrępowanym życiem duszy (kierunki ekspresjonistyczne), wreszcie — istotnym poznaniem (symbolizm). Posiada jednak jasną intuicję faktu, że skoro ma tworzyć sztukę z własnych potrzeb, pragnień i doznań, z pokładów własnej osobowości, musi skądś czerpać owe doznania i na czymś ugruntować swoją osobowość. I oto, ponieważ nie znalazł inspiracji ani w życiu społecznym, ani możliwości samopoznania w nim, próbuje ustalić bezpośredni związek pomiędzy swoim „ja” a czymś ponad i poza społeczeństwem, pomiędzy swoją indywidualnością a bytem. Tą drogą rodzi się w ramach mitu pragnienie sztuki „czystej”, sztuki, której ostatecznym punktem dojścia jest nicłość, abstrakcja. Niemniej, ponieważ równocześnie nie rezygnuje się z nieustannych prób jątrzenia osobowości i potęgowania przeżyć, najbardziej nawet skrajne poglądy, wedle których sztukę należy sytuować w sferze odartej z wszelkich zależności życiowych — w sferze absolutu mogą swobodnie sąsiadować z postawami wcielającymi dyrektywy poetyki ekspresjonistycznej, wyrosłe w obrębie mitu.

Zarówno przeto w realizacji wskazanego wyżej indywidualizmu i subiektywizmu jak i estetyzmu metafizycznego rolą artysty, usankcjonowaną i podniesioną przez mit do godności obowiązującego wzoru, jest rola określana najogólniej w terminach wewnętrznych cech samej sztuki, potwierdzająca wszechstronną izolację podmiotu twórczego, nie zaś funkcja determinowana przez społeczne zachowanie się artysty w życiu.

Ze względu zatem na tak pojętą rolę — pomijam w tej chwili czynniki inne — twórcy modernistycznego nie obchodzi uznanie współczesnego mu audytorium, rad by ograniczyć się do jak najmniejszego grona odbiorców, a jedyna społeczność, którą skłonny jest uznawać, to grono jemu podobnych artystów.

Samotność artysty jest podwójnym szachrajstwem, gdyż ukrywa nie tylko rzeczywiste powiązanie z szerszą publicznością, lecz nadto tworzenie się znowu publiczności specjalistów. [...] Odbiorcą Stendhala jest Balzac, odbiorcą Baudelaire’a — Barbey d’Aureville, Baudelaire z kolei stanowi publiczność Poego. [...] Powstaje nawet coś na kształt obcowania świętych: ponad wiekami wyciąga się rękę do Cervantesa, Rabelais’go, Dantego i wstępuje się do owej klasztornej społeczności⁴⁰.

⁴⁰ Sartre, *op. cit.*, s. 260. — Przypomina się w tym miejscu znana formuła Brzozowskiego (*Legenda Młodej Polski*, s. 90): „Kultura jest wciąż jeszcze klerykatą, obrzędem odprawianym ponad niewypowiedzianie rzeczywistym życiem”.

Nie brak podstaw do wysunięcia wniosku, że opisana tu kreacja zbiorowa, będąca podłożem zaprezentowanego w powieści 622 *upadki Bunga* modelu artysty, przedmiotem nieustannej autorskiej polemiki, determinowała równocześnie w sposób jednoznaczny charakter indywidualnego „ja” twórczego Witkiewicza, szerzej — cechy jego osobowości kulturalnej.

Jest taki fragment omawianej powieści, w którym dochodzi do bezpośredniego starcia racji reprezentowanych przez głównego bohatera ze stanowiskiem wykraczającym poza horyzonty wyznaczone przez artystowski mit moderny. To rozmowa Bunga z Magiem Childerykiem. Uderza w niej nie tylko to, że jest ona jedynym epizodem w powieści, w którym pojawia się problem społeczny, nieobecny poza tym w jakimkolwiek innym miejscu strukturalnym utworu. Czytelnika listów Stanisława Witkiewicza do syna uderzyć musi przede wszystkim fakt odpowiedniości istniejącej pomiędzy zawartymi w tych listach radami i napomnieniami ojca a argumentami przytaczanymi w powieści przez Maga. I tu, i tam zderzenie stanowisk — w korespondencji domyślnych, jeśli chodzi o Stanisława Ignacego, w powieści wyraźnie obustronnie określonych — to przede wszystkim starcie dwóch diametralnie różnych koncepcji roli i znaczenia społecznego artysty.

Co Ty myślisz mówiąc, że nigdy nie będziesz patrzył na siebie z punktu społeczeństwa? Jeżeli to znaczy, że nie będziesz się mierzył miarą dzisiejszego, faktycznego stanu społeczeństwa — masz zupełną rację, jeżeli zaś odrzucasz ideę uspołecznienia, w takim razie mówisz jak człowiek, który nic nie wie, jakimi drogami ludzkość wyszła z mroków zwierzęcego bytu [...].

To, że Ty tak możesz się czuć niezależnym od ciśnienia masowego życia, że możesz taką teorię swoich stosunków stawiać, wynika z uspołecznienia sfery, w której żyjesz. Wyrzuć ze stosunków Twoich uspołecznienie, wyobraź sobie rozpełtanie wszystkich instynktów pierwotnych, ich żarcie się, walkę — a zrozumiesz, że nie miałbyś wtedy czasu na rozważanie subtelnych zmian zachodzących w Twojej duszy [...]. To, że możesz sobie powiedzieć: Nie obchodzą mnie rzeczy społeczne, i żyć poza społeczeństwem w swoim świecie indywidualnych psychicznych potrzeb, jest tylko dlatego możliwe, że inni są za siebie i za Ciebie uspołecznieni, że dźwigają te masy społecznego ciśnienia na siebie.

— pisał Stanisław Witkiewicz w liście z dnia 16 maja 1906. I dalej w następnym, z 17 maja:

Ja nie namawiam Ciebie do pogodzenia się z dzisiejszym społecznym ustrojem, z dzisiejszym przeciętnym typem ludzkim, ja tylko chcę, żeby w Tobie było społeczne czucie i żebyś zrozumiał społeczne idee, których wcielenie się w życie leży daleko przed nami. Odspołecznić się, pokryć się kolcami [...] — cóż to za ideał życia! Na czym by ono schodziło, na co by się marnowała energia psychiczna i do jakiego zacieśnienia, zubożenia doszłaby wewnętrzna treść ludzkiej istoty. Twoje odrodzenie musi być odrodzeniem uczuć — bez

tego nie ma życia. Dlatego radzę Ci, rzuć Corneliusa [...]. Wolałbym, żebyś czytał literaturę twórczą, artystyczną, żebyś wszedł w historię, w żywą ludzką duszę, w samo życie.

I wreszcie w liście z 18 maja:

Wracając jeszcze do kwestii Twego stosunku do zagadnień społecznych, ja nie twierdzę, że ten stosunek ułożył się pod jakimś wpływem. Może w literaturze lub u innych ludzi znajdowałeś formułę na to, co w Tobie było, ale punktem wyjścia był Twój własny stan: skurczenie się duszy, zwężenie łożyska życia ⁴¹.

A oto obszernie fragmenty ze wspomnianego epizodu powieści:

Mówiąc ogólnie, wy wszyscy [tj. Bungo i jego przyjaciele] robicie na mnie wrażenie ludzi zupełnie nieuspołecznionych. Wy życie zawieszani w zupełnej próżni.

— powiada Mag. Jako odpowiedź pada zaś ze strony Bungo znamienne wyznanie:

Mam wrażenie, że jestem urodzonym artystą i nic poza tym... [...] Niech pan pamięta, że u nas artysta to człowiek, który musi być na czele ⁴², musi być tym, który prowadzi.

— replikuje Childeryk. A Bungo:

Najgorszą rzeczą właśnie jest to, że u nas wszyscy czują obowiązek zajmowania się losem narodu. Zajmują się tym ludzie najbardziej niepowołani. Każdy poeta obowiązany jest być wieszczem i bełkotać coś niezrozumiałego dla siebie samego tylko dlatego, że był czas, w którym ludzie musieli tworzyć mistyczne teorie, aby przetrzymać pewną epokę upadku. Mag: Ale pan nie widzi, jak pan w ten sposób chce zubożyć swoje wewnętrzne życie. Człowiek, który pojmuje siebie bez żadnego związku ze społeczeństwem, w którym żyje, z konieczności odejmuje sobie całą olbrzymią sferę przeżywania rzeczy naprawdę wielkich. Życie redukuje się do obserwowania drobnych wewnętrznych wahań, a jeżeli tych nie ma, wytwarza się w sobie sztuczną mieszaninę, aby mieć czym się bawić. Powstaje całe sztuczne życie, a prawdziwe problemy tracą swoją wartość.

I wówczas pada ze strony Bungo najbardziej decydująca wypowiedź:

Uważam, że poza stosunkiem swoim do społeczeństwa człowiek ma siebie samego dla siebie samego i o te najistotniejsze wartości powinno mu przede wszystkim chodzić. [k. 1042—1049]

⁴¹ S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 346—347, 349, 350.

⁴² W artykule *Formalne wartości dzieł Micińskiego* (1925. Przedruk w: „*Nowe formy w malarstwie*” i *inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959, s. 324) napisał S. I. Witkiewicz o Micińskim: „Zgubiła go szczytna dawniej zasada, że artysta w Polsce musi być »pieredowej czelowiek« (po rosyjsku powiedział to kiedyś sam Miciński)”.

Wydaje się uzasadnione przypuszczenie, że powyższe wypowiedzi Bunga odzwierciedlają w dużym stopniu ówczesne przekonania samego Witkiewicza. Te, które mogły znaleźć się w niedostępnych już dzisiaj, prawdopodobnie zaginionych listach pisanych do ojca. Ażeby usunąć wątpliwości, zacytujmy znamienne oświadczenie pisarza z zachowanego listu do znajomej panny, Heleny Czerwijowskiej. W odpowiedzi na czynione przez tę osobę projekty małżeńskie Stanisław Ignacy tak motywował swoje negatywne stanowisko: „Pani byłaby nieszczęśliwa, ja byłbym tylko artystą, tj. właściwie czymś, czym jedynie byłem i jestem”. I jeszcze:

Pani kochała mnie bez zastrzeżeń, człowieka pełnego perwersji i zastawek zastaniających rzeczy prawdziwie wielkie. Ale to jest to, co jest w najistotniejszym związku z moją sztuką. Dla mnie życie jest i będzie potworne, a każdy fakt mego życia za tym przemawia⁴³.

Cytowany fragment zdaje się nie pozostawiać wątpliwości, jaki typ i wzór artysty był Stanisławowi Ignacemu najbliższy. O tym zaś, że nie była to stylizacja wyłącznie jednorazowa, podyktowana wymogami chwili, świadczy dowodnie cała dostępna dziś korespondencja związana z osobą pisarza. Wskazuje ona, że Stanisław Ignacy identyfikował się w sposób trwały z wzorcem artysty modernistycznego i zgodnie z charakterem tej identyfikacji realizował swoją osobowość i rolę społeczną w kategoriach, jakich dostarczał mu zarysowany uprzednio artystowski mit moderny. Mit, który — co należy podkreślić — zdołał się już w tym czasie, historycznie rzecz biorąc, poważnie u nas skompromitować.

Powstaje oczywiście pytanie, jakie były indywidualne racje, które skłoniły Witkiewicza do przyjęcia wskazanego mitu w szerokim sensie za podstawę twórczego działania. Uważna lektura korespondencji, a także analiza omawianej powieści nasuwają wnioski, że zarówno w praktyce twórczej jak i w sposobie stylizacji własnej biografii zabrakło w przypadku Stanisława Ignacego tych bezpośrednich motywacji społecznych, które w sferze praktyki mitu towarzyszyły Przybyszewskiemu np. Motywacje te pojawiają się dopiero później. Na razie uderza przede wszystkim jak gdyby gwałtowna chęć przeciwstawienia się tej historycznie ukształtowanej, moralnej i twórczej postawie, którą reprezentował Stanisław Witkiewicz. Nie sposób — wydaje się — przecenić roli, jaką odegrał ten wybitny ideolog w procesie kształtowania się postaw i światopoglądu syna. Wprawdzie analiza tego zagadnienia wykracza poza ramy niniejszej pracy, niemniej bez pobieżnego choćby zarysowania kierunku oddziaływania ojca na syna trudno byłoby, jak sądzę, zrozumieć historię osobistą

⁴³ S. I. Witkiewicz do H. Czerwijowskiej, list z 5 V 1912. W: S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 19.

pisarza — jego drogę do przyjęcia i zaakceptowania mitu. Klucz zdaje się tkwić w specyficznym sposobie wychowania. Jeśli zgodzić się, że istnieje ścisły związek pomiędzy rodzajem socjalizacji jednostki a przejawiającymi się w jej późniejszym życiu preferencjami światopoglądowymi, trudno nie zwrócić uwagi na znaczenie, jakie bardzo swoiste, systematyczne i planowe praktyki wychowawcze Witkiewicza-ojca mogły odegrać w uwarunkowaniach interesującego nas tu wyboru kulturalnego. Mówiąc najbardziej ogólnie — sposób, w jaki Stanisław Ignacy został wprowadzony w życie społeczne, a także ciężący nad nim osobisty i społeczny autorytet ojca wydają się stanowić ten uchwytny zespół determinant, o którym można powiedzieć, że dostarczył motywów i ukształtował niejako dyspozycje do przyjęcia światopoglądu tym się odznaczającego, że stawiał programowo na osobowość ukształtowaną w kręgu wartości wyłącznie podmiotowych.

Stanisław Witkiewicz jako wychowawca i ideolog wierzył, że człowiek jest z istoty swej dobry, a zatem wszelkie oddziaływanie społeczne winno sprowadzać się wyłącznie do troskliwego ochraniać możliwości, jakie tkwią w swobodnym rozwoju twórczym każdej jednostki. To nie wartości i narzucone z zewnątrz cele miały decydować, w myśl jego poglądów (pozostających pod wpływem spencerowskiej i nietzscheańskiej pedagogiki „życia”), o kształtowaniu się osobowości dziecka. Warunkować tę osobowość miały istniejące w nim same siły i potrzeby, odsłaniane bądź w samoczynnym procesie wzrostu, bądź w spontanicznym akcie twórczości, nie mającej żadnego innego celu poza samą sobą. W zastosowaniu do konkretnej praktyki wychowawczej poglądy te oznaczały, że Stanisław Witkiewicz — jak świadczą o tym dowodnie zachowane przekazy biograficzne — dbał przede wszystkim o pełny, nie skrzepowany niczym rozwój indywidualności syna, nie narzucał mu natomiast żadnych rygorów, które nosiłyby charakter społecznego obowiązku. Zadania i problemy, które podsuwał synowi, traktował wyłącznie jako podniety do zaspokajania indywidualnych potrzeb podmiotowych, nie zaś jako potencjalne źródło wartości, celów i wymagań społecznych. W sumie odnosi się wrażenie, że proces wdrażania przyszłego pisarza w świat ludzi dorosłych, odbywający się całkowicie niemal pod kontrolą ojca, odbywał się bez kształtowania właściwości, które mogłyby okazać się przydatne w wypełnianiu obowiązków, jakich wymagały istniejące aktualnie instytucje i ugrupowania społeczne. Co więcej, nie był to proces nakierowany na przygotowanie pisarza do zaakceptowania — w płaszczyźnie światopoglądowej — racjonalności jakichkolwiek układów, które określałyby jednostkę z zewnątrz i próbowały podporządkować wartości indywidualne zobiektywizowanym wytworom świata społecznego i historii. Sam Witkiewicz sądził zresztą, że poczucie uspołecznienia i współ-

noty moralnej z innymi jako cecha postawy praktycznej rozwinie się w synu spontanicznie, w sposób właściwy każdemu ludzkiemu indywidualium. Niemniej, wbrew własnym poglądom, chciał być autorytetem dla syna, chciał wpoić mu te wartości, które sam wyznawał. I tu, jak się zdaje, tkwi dodatkowa przyczyna, dla której tak atrakcyjny okazał się dla Stanisława Ignacego mit artystowski moderny. Stanisław Ignacy pragnął być artystą, ale pragnął być innym artystą niż ojciec. Nadzór i kontrola, jakie roztaczał nad nim otoczony sławą i społecznym poważaniem Witkiewicz-senior, wywoływały — jak tego dowodzi cytowana korespondencja — bunt i bardziej lub mniej sprecyzowane tęsknoty do zmanifestowania własnej niezależności. Wyrazem zaś tej niezależności mogło stać się świadome przyjęcie postawy maksymalnie odległej od wzoru, który reprezentował i próbował narzucić mu ojciec⁴⁴.

Wśród licznych przejawów, świadczących o występowaniu wskazanej motywacji postępowania, warto wymienić — widoczną dobrze w zachowanych przekazach — stałą dążność do odcinania się od patriotycznego środowiska, jakie otaczało Stanisława Witkiewicza. Środowisku temu, hołdującemu ideałom zbliżonym do poglądów autora *Na przełęczy*, przeciwstawiał Stanisław Ignacy z powodzeniem udział we własnym gronie rówieśników, scementowanym przeżywaniem świata w aspekcie egzystencjalnym i metafizycznym, w programowym zaś oderwaniu od zagadnień życia społecznego i historii. Jak sądzić można na podstawie lektury przywoływanej korespondencji (która jest tu podstawowym materiałem), grupa towarzyszy Witkacego, do której, co się już rzekło, należeli w latach 1905—1914 — Bronisław Malinowski, Leon Chwistek, Tadeusz Szymberski, Władysław i Eugenia Dunin-Borkowscy oraz inne, bardziej luźno związane z nią, osoby, stanowiła jak gdyby powtórzenie, choć w innej tonacji uczuciowej, cyganerii Przybyszewskiego.

Łączyła ją z tym ugrupowaniem wspólnota zainteresowań i podobny styl życia — ta sama atmosfera immoralizmu, mająca źródło w kulcie indywidualności i sztuki, ta sama egzaltacja wewnętrznego przeżycia, wynikająca z dążenia do spotęgowania osobowości poza granice wyznaczone przez społeczne normy i konwencje. W odróżnieniu jednak od środowiska autora *Confiteor* cechowało ją w miejsce patosu — upodobanie do kpiny, błazenady i żartobliwej, nieobowiązującej mistyfikacji. W miejsce cy-

⁴⁴ Inna rzecz, że w sferze poglądów estetycznych Stanisław Ignacy kontynuować będzie niektóre wątki myśli ojcowskiej. Te mianowicie wątki, bliskie ujęciom XX-wiecznym, które wprowadzały rozumienie dzieła sztuki malarzkiej jako swobodnego i samoistnego znaku artystycznego. Witkacy był zresztą tej swojej zależności świadom i parokrotnie podkreślał, ile zawdzięczał tradycji domowej (zob. m. in. *Bilans formizmu* (1938). W: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne, s. 354).

ganeryjnego rozwichrzenia — wzoru *poète maudit* w pelerynie i dziurawych butach, wprowadzała, nieco przekornie, kult arystokratycznych manier i stylizację na wytwornego, angielskiego *dandy*⁴⁵. Skądinąd jednak — co może najbardziej uderza i najbardziej różni obydwu ugrupowania — brak tu wyraźnego uświadomienia sobie tych pierwotnych motywacji społecznych, które towarzyszyły narodzinom mitu i które, jak wiadomo, odgrywały ogromną rolę w środowisku Przybyszewskiego właśnie. Zamiast obyczajowej prowokacji wymierzonej bezpośrednio w mieszczańskie zakłamanie i obrazoburczej wobec filistra znajdujemy tu odcięcie się od jakichkolwiek uchwytnych intencji, wyrastających z potrzeby społecznego buntu, i zamknięcie się w rozumianym po wilde'owsku życiu „sztucznym”.

Jeśli idzie o rolę tego środowiska w biografii społecznej i kulturalnej młodego Witkiewicza, podkreślić należy, że identyfikując się z tym środowiskiem zyskiwał Stanisław Ignacy niezmiernie ważne źródło oparcia się wpływowi społecznego autorytetu ojca i zarazem teren, na którym rozgrywać mógł indywidualny wariant opisanego wyżej mitu artysty.

W dzisiejszym Twoim liście piszesz: „Robię różne doświadczenia życiowe co do metody syntetycznej, którą powziąłem, i gnębienia siebie na każdym kroku, które przeżyłem”. [...] Pamiętam dobrze, na ile mi to wykladałeś tej teorii gnębienia siebie, zacieśniania duszy, obcinania różnych ludzkich przymiotów, którą uzasadniałeś dowodami branymi z Nietzschego, a która prowadziła do pewnych stanów wewnętrznych i do pewnych objawów zewnętrznych. [...] Jednym z argumentów było też i to, że pod wpływem wszystkich tych odrzuconych stanów duszy i czynów rozkładają się i niszczą elementarne, wielkie, podstawowe, „istotne” siły ludzkiej istoty. [...] [Chodziło Ci o] „zubożenie siebie, żeby się zjeść w jednej pigule” [...].⁴⁶

— pisał Stanisław Witkiewicz w liście z dnia 5 maja 1906. Ideałem, który stawiał pisarz przed synem, był ideał aktywistycznej i heroicznej postawy moralnej. Było takie pojmowanie życia, w którym cały wysiłek twórczy jednostki, całe jej wewnętrzne życie duchowe miało być nakierowane w ostatecznej perspektywie na radykalne przeobrażenie człowie-

⁴⁵ Warto tu przypomnieć jeszcze jednego *dandy* w naszym modernizmie — W. Wojtkiewicza. Wojtkiewicz nie był wprawdzie związany z grupą, o której mowa, niemniej znał się z Witkacym (za pośrednictwem R. Jaworskiego) i mógł na niego oddziałać swoją postawą. — O związkach Wojtkiewicza z Jaworskim i Witkacym oraz o jego dandyzmie zob. W. Juszcza k, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965, s. 123—125, 160. — Ważne tu jest także i to (o czym pisze Juszcza k), że dandysowska stylizacja osobowości znalazła odzwierciedlenie także w twórczości Wojtkiewicza, stanowiąc swoisty do niej komentarz. Skądinąd warto podkreślić uderzające podobieństwo tej twórczości (tyczy to zwłaszcza cyklu *Szkice tragikomiczne*) do realizacji malarskich młodego Witkiewicza (pisałam o tym szerzej we wstępie do: S. Witkiewicz, *op. cit.*; zob. też Dobrowolski, *op. cit.*).

⁴⁶ S. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 341—342.

ka i świata. Wzór zaś, który realizował Stanisław Ignacy, wprowadzał w to miejsce postulat zubożenia, a nawet zniszczenia osobowości na rzecz sztuki. Wprowadzał, zamiast społecznych i moralnych powinności, nakaz twórczości abstrakcyjnej, żądnej absolutu, zmierzającej do nicości i pustki.

Czy to nie jest to, że właściwie wielka sztuka powstaje w zupełnej pustce, tam, gdzie życie już nie dochodzi. Tam musi panować pod pewnymi względami absolutna nuda i pustka. [k. 336]

— powiada w powieści Bungo do Tymbeusza.

Wydaje się, że w perspektywie takiego rozumienia sztuki łatwiej pojąć niezwykle zgęszczoną atmosferę demonizmu i perwersji, jaką z takim upodobaniem rozciągał wokół siebie Stanisław Ignacy. Atmosferę, która — jak się zdaje — m. in. doprowadziła do tragicznej, samobójczej śmierci narzeczonej pisarza, Jadwigi Janczewskiej. Stanowiły ów demonizm i perwersja niejako wyzwanie rzucone naturalnemu porządkowi rzeczy, bunt wobec zmienności i bogactwa życia ludzkiego. Oczywiście, w konkretnych poczynaniach więcej było poży i eksperymentów „na próbę” niż zupełnie serio uprawianej działalności *à rebours*. Niemniej i to doświadczanie siebie w sferze możliwości, które stwarzały immoralizm i perwersja, mieściło się w granicach rozgrywanego mitu — mianowicie w tej mierze, w jakiej był ten mit powiązany z opisanym wyżej wzorem osobowości „potencjalnej”.

W tej samej perspektywie artystowskiego mitu moderny zdaje się także rysować odpowiedź na pytanie postawione u progu niniejszych rozważań — o powody wstrzeźliwości Witkacego w dążeniu do wyjścia na rynek. Oto, jak sądzić można na podstawie analizy ówczesnego dorobku oraz przekonań estetycznych pisarza, Stanisław Ignacy nie odczuwał swego powołania jako roli społecznej. Mówiąc inaczej — nie był skłonny do spełnienia oczekiwań, jakie żywiło wobec niego patriotyczne środowisko Stanisława Witkiewicza. Jedynym liczącym się w jego świecie kręgiem publiczności literackiej było wspomniane grono przyjaciół, tworzące jak gdyby podstawowy układ odniesienia, w ramach którego dokonywała się realizacja najgłębszych potrzeb osobowościowych, tożsama z praktyką mitu.

Zgodnie z założeniami przywołanej kreacji zbiorowej Stanisław Ignacy nie odczuwał potrzeby odwoływania się do jakiegoś szerszego grona odbiorców. W konkretnej praktyce twórczej sposób rozumienia swego powołania realizował różnie, ale zawsze zgodnie z zawartą w micie normą ogólną. I tak powołanie to było dlań bądź nieskrępowaną ekspresją osobowości, zwłaszcza ekspresją stanów uczuciowych związanych z przeżywaniem demonizmu i perwersji, bądź nieustannym wysiłkiem skierowanym ku osiągnięciu sztuki „czystej” — wyrażenia „jedności

bytu w czystej formie”. Pamiętając zaś o powstałych w tym czasie parodiach literackich oraz parodystycznym charakterze *622 upadków Bunga*, należałoby dodać, że dzieło sztuki pojmował Witkiewicz również jako element gry literackiej, w której audytorium musiało być siłą rzeczy elitarne. Wreszcie z podjęcia tematu powieści — losów artysty potraktowanych autobiograficznie — przyjdzie wyciągnąć wniosek, że twórczość była dla pisarza także terenem rozrachunku z samym sobą, dziedziną, w której uwolniony od konieczności społecznego samookreślenia mógł przeżywać jak gdyby potencjalnie dzieje własnej biografii.

Ta ostatnia sprawa naświetla dalszy istotny element postawy twórczej Witkiewicza.

Zasadniczym ewenementem będzie dla mnie teraz moja nowa powieść. Metafizyka czynnego bezwładu i ujęcie i przemyślenie pewnych rzeczy, których bez papieru i atramentu przemyśleć nie jestem w stanie.

— pisał Witkiewicz do Heleny Czerwijowskiej o swojej nowej, planowanej powieści (list nie datowany z 1912 roku). Czy powieść ta została kiedyś napisana, czy miała ujrzeć światło dzienne? ⁴⁷ Tego nie wiemy. Zapewne nie zależało Witkiewiczowi, by ją ukończyć i wydać, bo nie dbał o szersze niż grono przyjaciół audytorium. Skrajny indywidualizm widoczny w takiej koncepcji twórczości manifestuje tu jawnie swą obecność. Czynniki praktykuje się tu wzór nie ograniczonej niczym, nie skrepowanej zwłaszcza społecznymi obowiązkami indywidualności twórcy. Osoba artysty staje się, zgodnie z założeniami mitu, wartością naczelną. Ale w micie tym — co rychło okazać się musi oczywiste dla jego realizatorów — zawarte jest błędne koło. Artysta bowiem, pozbawiony więzów społecznych, przeżywający życie wyłącznie w kategoriach sztuki, skazany zostaje nieuchronnie na wyjąłowanie. A jednak mimo to nie przestaje ogłaszać siebie, własnego świata wewnętrznego za ostateczną i jedyną instancję sztuki właśnie. W micie zawarte są logicznie dwie możliwości wyjścia z tego błędnego koła: albo przez destrukcję osobowości, albo przez unicestwienie sztuki. W *622 upadkach Bunga* pokazana jest fabularnie pierwsza możliwość podpowiadana przez mit, możliwość natomiast druga — destrukcja sztuki — występuje jak gdyby w utajeniu i jest implikacją jedynie logiczną; wcielenie swoje znajdzie w okresie późniejszym jako jedna z zasadniczych tez katastrofizmu pisarza. Będzie to mianowicie teza o wewnętrznym wyczerpywaniu się twórczości artystycznej, a w konsekwencji — jej nieuchronnym końcu.

⁴⁷ W kolejnych listach do Czerwijowskiej tak relacjonował Witkiewicz pracę nad ową powieścią: „Pisanie powieści przerwałem, ale myślę o niej ciągle. Może coś z tego będzie” (list z 24 X 1912). „Na razie jeszcze obłędu nie ma. Trzymam się wściekle i pracuję. Zrobiłem 4 potworne portrety własne i zacząłem na nowo pisać powieść” (list z 26 IV 1913).

Przeprowadzony przez autora na łamach powieści rozrachunek z samym sobą, z estetyzującą postawą wobec życia i teorią sztuki, z abstrakcyjną, intelektualną postawą poznawczą i tendencją do ekstatycznego, witalistycznego hedonizmu jest w utworze także polemiką z kategorią indywidualizmu. Przez zniszczenie Bunga, pokazanie destrukcji osobowości artysty, indywidualizm ten, manifestujący się w temacie powieści, przeradza się w utworze we własne przeciwieństwo. Jest dialektyczną siłą, zmieniającą swój kierunek i kwestionującą, podobnie jak to się dzieje w przypadkach innych akceptowanych przez pisarza wartości, własną słuszność.