

# Przemysław Czapliński

---

## Powieść źle skrojona : o kłopotach aksjologii z prozą Witkacego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/3, 39-63

---

1989

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI

POWIEŚĆ ŹLE SKROJONA  
O KŁOPOTACH AKSJOLOGII Z PROZĄ WITKACEGO

1

Wstępne rozróżnienia: na użytek niniejszej pracy posługiwać się będą sfunkcjonalizowaną terminologią, zgodnie z którą wszelkie osądy, tzn. orzekanie o tym, co być powinno, zostają podzielone na wartościowanie, czyli zdania orzekające, iż dana jakość czyni wartościowym posiadający ją przedmiot, oraz oceny, czyli zdania orzekające, iż dany przedmiot jest wartościowy bądź bezwartościowy<sup>1</sup>. Rozróżnienie dalsze, na wartości estetyczne i artystyczne, zostaje przejęte z refleksji Romana Ingardena:

[wartości artystyczne są] przejawami doskonałości (lub niedoskonałości) samego — jeśli tak można powiedzieć — „rękodziela artystycznego”, techniki artystycznej, po wtóre zaś są pewnym dobozem sprawności, jakie dzieło sztuki posiada dzięki swym takim, a nie innym własnościom czy składnikom.

Wartość estetyczna to — ukonkretniona na podłożu pewnego dzieła sztuki — „wartość zdeterminowana jakością syntetyczną, wyznaczoną przez dobór jakości estetycznie wartościowych występujących w danym dziele”<sup>2</sup>.

Istotniejszy jednak od samej wartości estetycznej jest w tym przypadku związek, jaki zachodzi pomiędzy oboma typami wartości, wyrażany w twierdzeniu, iż wartości estetyczne „istnieją jako kwalifikacje specjalne pewnych przedmiotów dobrze skomponowanych i zharmonizowanych”<sup>3</sup> bądź takich przedmiotów, w których wadliwość artystyczna

<sup>1</sup> Zob. H. Elzenberg, *Wartość i człowiek*. Toruń 1966, s. 34.

<sup>2</sup> R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*. W: *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970, s. 277, 285. Zob. też S. Ossowski, *U podstaw estetyki*. Warszawa 1958, s. 285. — W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*. W zbiorze: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Lublin 1986, s. 36—42.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Dzieło sztuki i jego wartość*. W: *Studia z estetyki*, t. 3, s. 218. Zob. też E. Lucka, *Das Grundproblem der Dichtkunst*. Cyt. za: R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Wyd. 3. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 330: „W nieudanym utworze poetyckim lub powieściowym »fehlt die Identität von Welt und Sprache«”.

jest zamierzona i jej rola jako czynnika aksjologicznie ujemnego „może mimo to w całości dzieła prowadzić ostatecznie do pojawienia się jakiegoś momentu aksjologicznie pozytywnego, a więc do pewnej zalety”<sup>4</sup>. Przytoczenia powyższe nie są przygotowaniem gruntu pod polemikę z Ingardenem, choć niewątpliwie służą podkreśleniu kłopotliwego statusu wartości artystycznych, pozwalają bowiem już wstępnie zaznaczyć możliwość istnienia takiego typu dzieł, w których odnalezienie funkcji złego rzemiosła nie musi — czy nawet: nie powinno — prowadzić ku dowartościowaniu artyzmu<sup>5</sup>.

## 2

Zadanie niniejszych rozważań spełnić się ma w próbie udzielenia podwójnej odpowiedzi na pytania, jakie narzucają się przy analizowaniu aksjologicznej części recepcji prozy Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pytania te dałyby się sprowadzić do dwóch: 1) jak jest możliwe, aby na przestrzeni 60 lat niezmiennie wzrastało pozytywne osądzenie wartości obrazowych, emotywnych, poznawczo-oceniających i postulatycznych<sup>6</sup>, diametralnym zaś zmianom ulegało ocenianie artyzmu, co początkowo znajduje swój wyraz w tak lub inaczej formułowanych zarzutach dotyczących chybionej kompozycji, by później przejść w najwyższe rejestry ocen dodatnich (np. Gerould pisze, iż *Nienasyconie* to jedna z najciekawszych powieści XX wieku); w tym samym pytaniu zawiera się więc równoległa tajemnica: krytyka, która odnajduje nie dostrzegane uprzednio wartości w sferze konstrukcyjnej, nie odwraca wektorów wartościujących artyzmu, lecz zawiesza wartościowanie bądź tworzy zamienniki wartościujące (o czym będzie mowa później); 2) czy (i jak) jest możliwe, aby — mimo aksjologicznych przemian — wszystkie te oceny, które dają się sprowadzić do określenia „zła artystycznie literatura”, były przewrotnie trafne (pomijając ich intencje), jeśli przeniesiemy je z klasy ocen do klasy wartościowań, pojętych jako konteksty interpretacyjne<sup>7</sup>,

<sup>4</sup> Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, s. 281.

<sup>5</sup> Zob. H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*. W: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980, s. 335: gdy kryterium wartości staje się immanentna poetyka, „w takich wypadkach utwór sam siebie zawsze »potwierdzi«, jeśli jest tylko konsekwentny; zresztą i niekonsekwencje dadzą się wytłumaczyć jako zamierzone”. O problemie intencji interpretacyjnej zawartej w tekście zob. też W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1962, s. 34—35 (przypis).

<sup>6</sup> O wartościach swoiście literackich zob. Markiewicz, *op. cit.*, s. 320—332.

<sup>7</sup> Zob. J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 126: „takie wartościowania (przy których i dzieło, i język wartości współtworzą rzeczywistość podległą badaniu) nie są czymś z gruntu odmiennym od zdań dotyczących kontekstowych relatywizacji dzieła. Język wartości — tak,

tn. jeśli akt finalny pewnej lektury (wypowiedź o wartości) przekształcimy w akt inicjalny (pytanie o sens i wartość).

Posługując się niezbyt prawomocnym uproszczeniem można powiedzieć, iż obszar wysokoartystycznego (w tym i arcydzielności) doszukujemy się tam, gdzie odnajdujemy harmonię między sproblematyzowanym istnieniem wartości estetycznych a trudnym doborem jakości artystycznych, tam, gdzie kompozycja dopowiada niezbywalne znaczenia do historii, a historia niejako sama wykształca taką kompozycję, której nie sposób zmienić. Artyzm udany z kolei odnajdujemy tam, gdzie jest on częściowo funkcjonalny, a częściowo obojętny wobec doboru jakości estetycznych — nigdy chybiony, zawsze jednak jakby wymienny. Wyprowadzając dalsze rozważania zasygnalizować można, iż powieść źle skrojona byłaby takim typem praktyki pisarskiej, który wszelki artyzm skazuje na przegraną, a sam akt przekreślenia rzemiosła — nie umotywowany kompozycyjnie — czyni obrazem nieufności zarówno wobec arcydzieła, jak i wobec powieści po prostu udanych. Powieść źle skrojona — i pokrewna jej groteska — osiłą swej fabuły czyni spór wartości: spór ten dotyczy, na każdym poziomie, sprzeczności między autentycznym przeżyciem egzystencjalnej i historycznej prawdy a nieautentycznością powieściowego wyrażania. Dlatego właściwy porządek zdarzeniowy tych utworów — losy wartości — rozgrywa się w komentarzach, które stanowią narracyjne szczeliny. Przez te fabularne rozstępy wysłowiona zostaje świadomość konwencjonalności własnego pisania; one też istnieją jako celowe pęknięcia opowieści, które zapobiec mają wcieleniu negacji w ład kultury. Odkrycie tej prawidłowości pozwala spojrzeć na żywioł komentowania w powieściach Witkacego jako na przejaw świadomości aksjologicznej, nie zaś — gatunkowej. Tak więc nie historia, nie kultura, nie konwencja nawet konstytuują świat przedstawiony tych tekstów, lecz wartość: w a r t o ść j a k o ś w i a t p r e d s t a w i o n y.

Zanim jednak przejdziemy do prezentacji aksjologicznych losów tej prozy, paru słów komentarza wymaga pytanie pierwsze: w samym zjawisku, którego pytanie dotyczy, nie byłoby nic dziwnego, gdyby nie fakt, że przy pogłębiającej się wnikliwości badań, przy angażowaniu coraz pojemniejszych kontekstów, przy reinterpretowaniu obecności Witkacego w kulturze współczesnej trwa dialog dwu opcji: tej, która wartość sztuki sytuuje wobec normy lub historii (odwartościowując za wadliwość bądź dowartościowując za nowatorstwo), i tej, która mówieniem o funkcjonalności sztuki znosi mówienie o jej wartościach.

jak go tu pojmujemy — to nic innego, jak jeden z dających się wyodrębnić kontekstów utworu. Jest usytuowany względem utworu zupełnie analogicznie do innych branych w rachubę kontekstów. [...] Można sądzić, że [oceny] są po prostu jedną z form działania interpretacyjnego [...]’.

Początkowe, długotrwałe zresztą, przekonanie o niekwestionowanej i dysfunkcjonalnej artystycznej wadliwości tych powieści było tak głęboko zadomowione w historii literatury, że gdy Krzysztof Pomian w swej wzorcowej próbie analizy strukturalnej *Nienasycenia* przechodzi od wnikliwej partii analitycznej do wniosków wartościujących, odwołuje się już do pewnego *consensus omnium* stwierdzając: „Bo przecież zgodzimy się chyba, że *Nienasycenie* nie jest arcydziełem”. Interpretacja Pomiana wydobyla złożoność i głęboką spójność myślową tekstu — z pewnym wahaniem można by powiedzieć: spójność systemową; pomostem między interpretacją a ujemną oceną jest pytanie: „Jeśli jest tak dobrze [z koherencją wypowiedzi], to dlaczego jest tak źle [z arcyzmem powieści]”<sup>8</sup>. Jeśli jednak uzmysłowimy sobie, że bibliografia przedmiotowa prozy Witkacego buduje już własną legendę, to wydaje się, iż czas korzystny, by zdanie Pomiana odwrócić i zapytać: jeżeli jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze?

## 3

Pierwszą z wymienionych powyżej dwu opcji określić można mianem myślenia pozytywnego: odmiany tego myślenia zaświadczają o sprzecznościach aksjologicznych, jakie refleksja literaturoznawcza odnajduje w samej sobie obcując ze sztuką destruktywną. Myśleniem pozytywnym zostaje nazwana postawa poznawcza zdominowana przekonaniem o trwałości kultury i niezbywalności arcyzmu w jej obrębie, jako afirmatywnym świadectwie wystawianym praktyce uzyskiwania czy odzyskiwania indywidualnej tożsamości w gramatykach kulturowego kontekstu, w społecznej roli pisarza/twórcy i w samym efekcie tej roli, czyli totalności sensu dostarczanego przez dzieło, którego struktura wyczerpuje się w wartości jako swej istocie. Myślenie pozytywne jest więc pewnym kulturowym *a priori*, przy czym *a priori* to nie gwarantuje prawdziwości wypowiedzianych osądów, lecz warunkuje, by tak rzec, ich realność. Założeniu wewnątrz kulturowego sfunkcjonalizowania towarzyszy przyporządkowanie całościom (takim jak sztuka czy kultura) siły integrującej części (takie jak dzieło czy osobowość). Powieści Witkacego, wyczerpujące swój arcyzm w działaniach niszczących, w miejsce całościowości i identyczności oferują tylko kulturową sygnalizację istniejących ram odczytywania sensu totalnego: w takim przypadku myślenie pozytywne wytwarza swoiste sprzężenie zwrotne — krytyk zakładając całościowość sensu ocenia ujemnie dzieło, które tego warunku nie spełnia (które podważa swą własną prawdę); z kolei oceniając to dzie-

<sup>8</sup> K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. (Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia”)*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972, s. 28.

ło pozytywnie wymusza na nim artystyczną integralność (nie dysponuje bowiem kategoriami zdolnymi wyodrębnić i docenić negację).

W tym sensie śledzenie recepcji prozy Witkacego dostarcza świadectw poszukiwania częściowych rozwiązań problemu aksjologicznego: polega on na znalezieniu takiej kategorii interpretacyjnej, która nie zintegruje tekstu, a równocześnie nie uczyni z owej dezintegracji podstawy do dowartościowania.

Recepcja ta dostarcza w istocie niemal pełnego przeglądu stanowisk, jakie wykształca myślenie pozytywne w zetknięciu z powieściami niszczącymi.

A. Postawa normatywna. Dla skrótowego zarysowania stanowiska pierwszego posłużyć się można konstruktem trzech norm zbiorczych: normy konsekwencji, selektywności i hierarchizacji funkcjonalnej. Skupiska te wynikają z założeń przyjmowanych zazwyczaj milcząco, a konkretyzowanych dopiero w obliczu tekstów destruujących gatunkowe wymiary sztuki. Fundamentem samych norm jest koncepcja nieciągłości kulturowej komunikacji, wyznaczanie granic, jakie istnieją między sztuką a niesztuką, powieścią a formami pozostałymi oraz powieścią udaną a powieścią wadliwą czy chybioną. Każde ze skupisk posiada swoje konkretne realizacje krytyczne; są to: 1) dla normy konsekwencji: zasada jednolitości konwencji, jednolitości stylistycznej i jednolitości motywacyjnej; 2) dla normy selektywności: jako naczelne — zasada zrozumiałości i ekonomii artystycznej (obok normy leksykalnej i normy odgraniczania fikcji od ekspresji podmiotowej); 3) dla normy hierarchizacji: zasada prymatu całości nad częścią, zasada skończoności dzieła, spełnienie kategorii *totalité* bądź totalności formy<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Pierwsze dwie normy zbiorcze znajdują swoje wyczerpujące omówienie w pracach Boleckiego (*op. cit.*, s. 12—39) i J. Deglera (*Polemika Witkacego z recenzentami „Pożegnania jesieni”*. „Prace Literackie” t. 15 (1973)). Norma trzecia, hierarchizacji funkcjonalnej, omówiona w pracy E. Szary-Matywieckiej *Książka — powieść — autotematyzm. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)* (Wrocław 1979, s. 162—163), destruowana przez dehierarchizujące zabiegi powieści Witkacego, była przyczyną niskich ocen formułowanych przez najwrażliwszych czytelników tej prozy — zob. K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*. Kraków 1976, s. 302: „nie ma [w *Nienasyceniu*] tego, co uważam za najważniejszy warunek: życie *in statu nascendi*. Aktualność ma być korektywem hierarchii; bez hierarchii, co prawda, trudno nawet zaczynać”; W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Wyd. 10. Kraków 1987, s. 33: „nie zapominajcie, że artysta ma instynktowne wycucie hierarchii, wyższości, wykwintu, że sztuka polega na bezwzględny segregowaniu wartości i wybieraniu tego, co wyższe i lepsze, a odrzucaniu, i to pogardliwym, tego, co pospolite i byle jakie”. I ocena wyrażona przez W. Gombrowicza w *Dziennikach 1953—1956* (Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. Kraków 1988, s. 256): „Wszelka maniera wynika z niezdolności przeciwstawienia się formie, pewien sposób bycia udziela się nam, staje się nałogiem, jest, jak to się mówi, mocniejszy od nas [...]. Dla Witkiewicza, jak dla Przybyszewskiego, stała się ona ułatwieniem i rozgrzeszeniem z wysiłku, dlatego

Wszystkie oceny negatywne formułowane w oparciu o normy zdają się sugerować jedno: że trud włożony w odczytanie dzieła okazuje się nieopłacalny z punktu widzenia jego cech warsztatowych — innymi słowy, że powieści te z całą pewnością zachowałyby swoją tożsamość, gdyby były, krótko mówiąc, artystycznie lepsze. W horyzoncie estetycznym wykreślanym przez wymienione normy niemożliwe jest pojawienie się sztuki niszczącej — zwłaszcza norma hierarchizacji dopuszcza raczej kulturowe propozycje antyhierarchii (np. piękno brzydoty, kpina zamiast powagi) niż zabiegi dehierarchizujące, które nie wnoszą nic w miejsce burzonych skal wartości.

B. Stanowisko odmienne — nazwać je można konstruktywnym — zajmują krytycy, którzy dostrzegli niszczący charakter tych powieści: dla Płomińskiego, Pomirowskiego czy Stawara niszczenie jest ułomnym tworzeniem<sup>10</sup>. Ich oceny negatywne wyrastają więc z przekonania

---

forma ich obu jest tyleż pospieszna co niechlujna". Kryterium Cz. Miłosza (*Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Warszawa 1987, s. 72): „Twierdzą, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste. [...] Przy tym w trakcie ciągłych starć pomiędzy dwoma zasadami poeta odkrywa pewien sekret, ten mianowicie, że można być wiernym wobec rzeczy, tylko jeżeli są one ułożone hierarchicznie. W przeciwnym wypadku, jak to dzieje się często we współczesnej prozo-poezji, znajdujemy tylko »stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali«, zbiór fragmentów korzystających z doskonałej równości i nasuwających myśl o niechęci poety do zrobienia wyboru". I ocena Cz. Miłosza zawarta w *Granicach sztuki*. (Stanisław Ignacy Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian) (w zbiorze: Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Cziowiek i twórca*. Księga pamiątkowa. Warszawa 1957, s. 70): „Przepotwornienie« jego powieści sprawia, że trudno je zaliczyć do literatury mającej szanse przetrwania inaczej niż jako dokument, jako treść, jako ładunek myślowy". Jest wielce charakterystyczne, że Gombrowicz, oczekujący od dzieła totalności formy, oceniał powieści Witkacego jako „genialny brulion", natomiast S. I. Witkiewicz (*Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976, s. 168), zakładający, iż tylko fragmenty powieści mogą oddziaływać artystycznie, ocenił *Ferdynurke* jako „kawałki genialne" (obie oceny cyt. za: J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*. Kraków 1987, s. 337—338).

<sup>10</sup> J. E. Płomiński, *Dekadentyzm redivivus*. „Polska Zbrojna" 1928, nr 78. Przedruk w: *Szukanie współczesności*. Warszawa 1934. Krytykuje on *Pożegnanie jesieni* za brak pozytywnego siedliska — brak oparcia dla rozumu po wszystkich negacjach i sceptycyzmach: „Jako ostateczne, nieodparte wrażenie — pozostaje sfałszowana w szczegółach i w sumie ogólnej — zimna buchalteria bankructw i przełomów współczesności. [...] A poza tym doszczętny brak pozytywnego stosunku do zagadnień. [...] Powieść p. Witkiewicza jest chybiona u samych założeń i jako zamysł doświadczalności formy, i jako zagadnienie nowej treści". — L. Pomirowski, „*Pożegnanie jesieni*" *St. I. Witkiewicza*. „Głos Prawdy" 1927, nr 222: „deformacja nie wrasta tu w nową formę, ale przekrzywia dawną. [...] analiza rozszczepiająca na części składowe charakter, zjawisko, stan czy stosunek może być ciekawa tylko jako proces, a nie jako rezultat — a w sztuce chodzi przecież o to drugie. Jeżeli więc rozkład ów nie prowadzi do syntezy, do zorganizowanej jak monolit bryły — pozostanie materiałem laboratoryjnym". Krytyk ten powtórzył

nia, iż przewaga pierwiastka burzącego nad budującym jest sama w sobie naganna. Reprezentatywne dla tej grupy sformułowania Pomirrowskiego, iż „deformacja nie wrasta tu w nową formę”, a „rozkład ów nie prowadzi do syntezy”, nie sugerują pytań, czy deformacja ta miała wrócić w nową formę: powieści niszczące to sztuka niekompletna, pozbawiona pierwiastka konstruktywnego.

C. Kolejna mutacja myślenia pozytywnego przyznaje sztuce niszczącej charakter twórczy: dla badaczy z tej grupy burzące własności prozy Witkacego ustanawiają nową jakość — przyswajalną dla kultury, przejętą przez nią i dającą się obrócić na jej korzyść. Należy jednak zaznaczyć, że myślenie pozytywne, zachowując swą zasadniczą postać, ulega przemianie wewnętrznej: niszczący charakter sztuki nie jest wartością samą dla siebie — jest nią dla przyszłości. Doniosłość tych powieści nie jest już rozpatrywana w kategoriach im przynależnej polemiki z artystem, lecz w relacji do artystycznych następstw: tekstem Witkiewicza zostaje przyznana katartyczna właściwość oddziaływania na sztukę. Akceptacji tego typu praktyki pisarskiej towarzyszy więc milczenie o wartości jej artystycznego kształtu bądź mówienie o nim w kategoriach znoszących tradycyjne wartościowanie (tzn. w kategoriach nowatorstwa, eksperymentu). Badacze z tej grupy (Furmanik, Szuman, Gerould, Jakowska, Gryglewicz<sup>11</sup>) wartościują w sposób charakterystyczny dla hi-

---

swoją negatywną ocenę w pracy *Doktryna a twórczość* (Warszawa 1928, s. 146), gdzie pisze, iż efektem destrukcji jest „przelewająca się treść i najprzeciętniejsza forma powieściowa”. — A. Stawar, *Stanisław Ignacy Witkiewicz i jego „Nienasylenie”*. „*Twórczość*” 1957, z. 2, s. 121: „Jałowy, gdy chodzi o twórczość w ścisłym sensie, odegrał poważną rolę w literaturze dwudziestolecia przez swe gwałtowne zrywy, energię pełną niepokoju, przez brutalne uderzenia w tradycyjny obyczaj literacko-artystyczny. Nie mogąc się poszczycić dziełami artystycznie doskonałymi, niejasny i chaotyczny, działał podważając, stawiając na głowie wartości utarte”. Ocena sformułowana przez Stawara wydaje się kolejnym przykładem myślenia pozytywnego: destrukcja wyrażająca się w atakowaniu wartości zastanych, pozbawiona propozycji afirmowanej, daje w efekcie dzieło niekompletne; Witkiewicz — według Stawara — „nie był artystą większej miary. Doktryner rozprawiający o Czystej Formie, nie tworzył rzeczy formalnie doskonałych” (s. 119).

<sup>11</sup> S. Furmanik, rec. *Nienasylenie*. „*Polska Zbrojna*” 1930, nr 188: „Burzenie Witkiewicza jest przygotowaniem gruntu dla nowych kształtów, jakich wymaga wciąż zmienne życie”. — S. Szuman, *Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce. O twórczości St. I. Witkiewicza*. „*Przegląd Współczesny*” 1931, nr 110, s. 351: „Witkiewicz jest dekadentem, ale jest on z tych dekadentów, z tych wielkich postaci zmierzchowych okresów sztuki, których powołaniem jest niszczyć to, co było, zwątpić o tym, co jest, zaprzeczyć ewolucji w demonicznym porywie, a jednak w tej niszczycielskiej pracy bezwiednie, na przekór świadomej negacji, kłaść już podwaliny pod gmach wyższych przeznaczeń. Świadomość jego neguje i niszczy, i nie wie, że buduje”. — D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przełożył I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 405—406: „narrator *Nienasylenia* podaje w wątpliwość dwie podstawy powieści: tradycje literackie i przekaz językowy. Ogłaszając przy tym upadłość wyeksploatowanej linii powieściowego



storii literatury: Witkacy „neguje i niszczy i nie wie, że buduje”, „polski pisarz tworzy nowy wymiar powieściowy”, Witkiewiczowskie „praktykowanie dysharmonii” kreuje „nową, stałą jakość w dziedzinie języka powieści”, groteska Witkacego oczyściła „pole całkowicie nowej sztuce” — wszystkie te osądy oceniają prozę Witkiewicza nie z racji analizowanych jakości artystycznych, lecz jako pewną wartość dla sukcesorów, wzór pewnego krojenia literatury otwierający nowy etap w jej ewolucji<sup>12</sup>.

Rezultatem myślenia pozytywnego było więc swoiste wahadło aksjologiczne: odmawianie dziełu wartości z racji naruszenia normy bądź z racji dostrzeganej w dziele przewagi elementu destruktywnego nad konstruktywnym, ale i postępowanie odwrotne — przypisywanie tej twórczości konstruktywnego wkładu w rozwój sztuki powieściowej. Ten ruch wartości, jak można sądzić na podstawie świadectw lektury<sup>13</sup>, jest każdorazowo próbą sforsowania jednej z poważniejszych barier w recepcji prozy Witkacego — nieuchronności wcielania w język kultury indywidualnego języka wartości. Oznacza to, iż od samego początku czytano te powieści usilnie poszukując finalnego produktu, śladu afirmacji, efektu, który służyłby przynależaniu wartości kultury i potwierdzałby tym samym zgodne w niej istnienie tych tekstów. Warunkiem wintegrowania tej prozy w kulturę była — początkowo nie dostrzegana — narzucana integracja tekstu: czytano *Pożegnanie jesieni* i *Nienasyce* jako powieści biograficzne, psychologiczne, polityczne, katastroficzne czy parodystyczne<sup>14</sup>; z kolei dostrzeżenie i zachowanie ich stanu niekompletności wymuszało tworzenie zamienników wartościujących.

rozwoju, Witkacy przyznaje sobie prawo i zdolność do wykreślenia nowych kierunków w miejsce zwolnionych przez upadek starych form myśli i ekspresji. Polski pisarz tworzy nowy wymiar powieściowy przez wtręty i zastrzeżenia przerywające jego obserwacje i dygresje”. — K. J a k o w s k a (*Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*. Wrocław 1983, s. 43) pisze, iż proza Witkacego to praktykowanie dysharmonii — łączenie poetyk niemożliwych do połączenia, uwolnienie powieści ze wszystkich rygorów powieściowych: „Jak wiadomo, swoboda ta dała nową, stałą jakość w dziedzinie języka powieści”. — T. G r y g l e w i c z, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984, s. 113: „groteska Witkacego oczyściła [...] pole całkowicie nowej sztuce i zupełnie nowemu rozumieniu świata”.

<sup>12</sup> Zob. M a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 336. Podsumowując, można powiedzieć, iż omówione trzy postawy — normatywna, konstruktywna, historyczna — wyczerpują reakcje aksjologiczne myślenia pozytywnego na sztukę destruktywną. Każda z tych postaw jest jednak w pewnym sensie nielojalna wobec ocenianego dzieła: pierwsza, gdyż nie pyta o to, czy dzieło chce realizować normy, druga — gdyż zakłada, że każde dzieło musi przynależać wartości kulturze, trzecia — gdyż odnosi problematykę wartości artystycznych do wniosków o wartościach rozwojowych.

<sup>13</sup> Termin M. G ł o w i ń s k i e g o z pracy *Świadectwa i style odbioru* („Teksty” 1975, nr 3).

<sup>14</sup> Zob. przypisy 9—11.

Sprzeczność, jaka w tym momencie powstaje, nie jest wynikiem wewnętrznego sprzężenia metodologii, która regulując czynności analityczne warunkuje wartościowanie<sup>15</sup>, lecz sprzężenia pomiędzy aksjologią jako humanistycznym orzekaniem o wartościach sztuki i aksjologią jako odczytywaniem znaczeń (innymi słowy: pomiędzy antropologią piękna i ontologią sensu). Warunkiem wartościowania jest skorelowanie obu obszarów (metafizyki i estetyki), jest ono bowiem dopowiadaniem sensu dzieła — i w tym znaczeniu domyka sens nawet wbrew jego niedomknięciu.

W przypadku powieści Witkacego obcujemy z niekompletnym tekstem posługującym się sygnałami gotowych matryc wypowiedzi — stąd ostentacyjnie podkreślana cytatowość świata przedstawionego, ale i zabiegi detrakcyjne zawieszające wypowiedź na znak oczywistości dalszego jej ciągu:

Natura dyszała łagodnym, zamierającym ciepłem i dnie błękitne, wsparte na lotnych żaglach białych obłoków, pędzących na wschód, przelatywały jak płatki kwiatów, obrywanych łagodnym podmuchem — coś mniej więcej takiego w przybliżeniu. [N 365]<sup>16</sup>

Fragment powyższy stanowi *pars pro toto* kompozycji tych powieści. Narracja przechodzi w nich gwałtownie od całościowych form wyrazu (takich, jak poetyka powieści młodopolskiej, konwencja fabularna, styl, a nawet formy podawcze) do zabiegów przekreślających, które — zależnie od stopnia „nasycenia” formy — przybierają postać estetyki nadmiaru<sup>17</sup> bądź estetyki niekompletności. Jeśli więc ocena ujemna jest wnioskiem aksjologicznym z niecałościowości, to ocena dodatnia wymusza na dziele pewną postać całości: czyniąc z gestu niszczącego artystyczną jakość wartościowanie wyznacza kres samemu procesowi degradacji — ocala ono pewną ostateczną formę opresywną, sytuując ją poza zasięgiem kompozycyjnych przekreśleń (czyli odwartościowań). Je-

<sup>15</sup> Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 117—118: „Kategoria kontekstu w działaniach interpretacyjnych jest zawsze skorelowana z kategorią poziomu analizy”. Zob. również tego autora *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)* (w zbiorze: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN, 5—7 listopada 1984 roku*. Wrocław 1987, zwłaszcza s. 54 n.).

<sup>16</sup> W dalszej części tekstu posługuję się następującymi skrótami sygnującymi tytuły powieści S. I. Witkiewicza: PJ = *Pożegnanie jesieni. Powieść*. Posłowie M. Misiorny. Warszawa 1983; N = *Nienasycenie*. Posłowie napisał M. Misiorny. Warszawa 1982; JW = *Jedyne wyjście. Powieść*, przygotował do druku z rękopisu, posłowiem i notą wydawniczą opatrzył T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1980. Liczba po skrócie wskazuje stronicę w cytowanej powieści. Omawiana w niniejszym artykule problematyka znajduje swoje odzwierciedlenie również i w *622 upadkach Bunga*, jednak wykorzystanie tego utworu wymagałoby niepomiernego rozszerzenia interpretacji o zagadnienia „Künstlerroman” bądź pominięcia odrębności istotnych dla tej powieści.

<sup>17</sup> O estetyce bogactwa jako programie stylistycznym powieści Witkacego pisze M. Głowiński w artykule *Witkacy jako pantagruelista* (w zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, zwłaszcza s. 65—76).

żeli, z drugiej strony, badacz dostrzega, iż tekst podważa swą prawdę, czyli sens całościowy, poprzez destrukcję arcyzmu — albowiem twórca właśnie w skończonych formułach wypowiedzi dostrzegł instancję za pośredniczącą prawdę — zawiesza wartościowanie: dysponując narzędziami akceptacji doniosłości estetycznej samego gestu (praktyka badawcza), aby tę akceptację wyrazić, musi odwołać się do kategorii wartości rozwojowej.

Wydaje się bowiem, że warunkiem zbliżonego do prawdy odczytania prozy Witkacego, podobnie jak Rabelais'go, Cervantesa czy Sterne'a, jest rezygnacja z ram pozytywności na rzecz myślenia alternatywnego — hipotezy niecałościowej, ale i nierozwiązywalnej opozycji między sensem a wartością.

Omówione postawy — normatywna, konstruktywna, historyczna — były warunkowane uznaniem zasady wyłączonego środka. Odmawianie prozie Witkacego wartości bądź przyznawanie jej charakteru wartościotwórczego mogło znaleźć swój wyraz tylko w dwóch formułach: „nie-dbały/niszczący arcyzm jest bezwartościowy” albo „nie-dbały/niszczący arcyzm jest wartościotwórczy”. Kłopotliwa czy nawet dyskomfortująca świadomość obcowania z tekstem, w którym prawda pożera piękno, towarzyszy drugiej opcji aksjologicznej: w jej ramach część działań interpretacyjnych ześrodkowuje się na definicyjnym, przenośnym bądź terminologicznym sformułowaniu odpowiednika odsłanianej przez powieść opozycji między sensem a wartością: „obezwartościowanie fikcyjnych założeń i samej realizacji” (Troczyński<sup>18</sup>), „samobójstwo przez parodię” Kijowskiego<sup>19</sup>, „literatura autokompromitacji” Prokopa<sup>20</sup>, sa-

<sup>18</sup> K. Troczyński, *Fastygi powieści*. „Dziennik Poznański” 1930, nr 246. Przedruk w: „Kurier Księgarski” 1930, nr 71. Krytyk ten, konfrontując katastrofizm kulturowy Witkacego z *Nienasyceciem*, traktuje możliwość nowatorstwa jako sprzeczność — likwidację „ideologii schyłkowości autora”; na podstawie analizy zabiegów deziluzyjnych Troczyński wnioskuje, iż *Nienasycecie* jest celowo zdekomponowanym portretem upadającej sztuki: „Nie jest powieścią na serio traktowaną — ma być uświadomieniem fikcyjnych założeń i umów i ich obezwartościowaniem zarazem, bo uświadomienie ich niszczy siłę złudzenia artystycznego i samą realizację. *Nienasycecie* jest świadomym i zamierzonym symptomem upadku sztuki”.

<sup>19</sup> A. Kijowski, *Samobójstwo przez parodię*. „Twórczość” 1960, nr 9. Tytuł eseju Kijowskiego jest wyrazem, po pierwsze, dopuszczenia możliwości istnienia dzieła, które spełnia się poprzez autodegradację, po drugie — usilnego poszukiwania stosownie przewrotnego do tekstu ekwiwalentu terminologicznego, zamykającego w sobie i procesualność efektów tej praktyki pisarskiej, i samozwrotność. Wnioski autora są niezwykle lakoniczne: „Powieść? Raczej bzdura. Filozofia? Raczej antologia współczesnej filozofii. [...] Wizja polityczna? Fałszywa, gdyż pozbawiona jednego zasadniczego elementu, tj. rozwoju techniki. [...] Wszystko to jest nie nie warte, pozostaje tylko to, co zrobił Kocmołuchowicz: pokazać, że się nie ma nic do pokazania. [...] powiedzieć: »nie będzie ani fabuły, ani filozofii, ani jednolitego, bo jednolitość jest niemożliwa, bo nie obejmuje już nowego świata«. [...] I tak właś-

moznosząca się groteska Głowińskiego<sup>21</sup> czy „groteska niemożliwa” Ewy Szary-Matywieckiej<sup>22</sup>. Co łączy wszystkie te propozycje, to dopuszczenie możliwości istnienia tekstu, w którym wadliwy artyzm okaże się funkcjonalny. Założenie to ogranicza pole poszukiwań formuł interpretacyjnych do wariantów związanych z kategoriami groteski i parodii.

A. Niekwestionowanej operatywności interpretacyjnej kategorii „groteska” od samego początku towarzyszą wahania samych badaczy<sup>23</sup>. Negatywność tej konstrukcji determinuje zarówno indywidualne i jednorazowe ustanawianie reguł przez dzieło, jak i zmienność dystansu — nie umotywowane literacko przechodzenie od fikcji do dyskursu, które nie konstytuuje jednorodności tekstu. Jednakże właśnie ta opozycyjność wobec kulturowo utrwalonych obszarów fikcyjnego porozumienia czyni z groteski formę podległą instytucjonalizacji<sup>24</sup>. Tymczasem w przypadku Witkacego ostateczne i nieodwracalne odmówienie kulturze wszelkiej wartości i odwartościowanie jej w powieściowych portretach

---

nie Witkacy kładzie swą sztukę i swą filozofię pod miecz parodii totalnej, samobójczej, aby dać dowód jasnej, bezlitosnej dla samego siebie świadomości końca” (s. 49—50, 53).

<sup>20</sup> J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej 1907—1917*. Wrocław 1970, s. 67: „Jest to literatura negacji przeciwstawiająca wartościom pozytywnym wartości ujemne [...], kompromitująca nawet własne propozycje”.

<sup>21</sup> Jest to terminologiczny wniosek, jaki považam się wyciągnąć z artykułu Głowińskiego *Witkacy jako pantagruelista* (zwłaszcza s. 82). Pisze on, iż ekspresją Witkiewiczowskiej wolności „stała się groteska, a więc ten sposób mówienia, który się zoficjalizować nie daje, po takiej operacji — o czym pisze Bachtin — przestaje być groteską”.

<sup>22</sup> Jest to tytuł jednego z podrozdziałów pracy Szary-Matywieckiej *Książka — powieść — autotematyzm* (s. 171). Dług, jaki zaciagam wobec inspiracyjnej hojności tej rozprawy, może znaleźć bardzo niedoskonałe zadośćuczynienie w niniejszych rozważaniach.

<sup>23</sup> Zob. *ibidem*, s. 177: „Użytkowany przez Witkiewicza repertuar środków służących wytwarzaniu i utrzymaniu dystansu kulturalnego jest tak zróżnicowany, że zawiera środki grotesce właściwe i z groteską sprzeczne. [...] Ramą wyodrębniającą powieść Witkiewicza od kultury, w której miała ona uczestniczyć, jest nieodwracalne pozbawienie tejże kultury wszelkiej pozytywności. Ramy tej nie stanowi groteska, tym bardziej groteska rozumiana i praktykowana jako taki czy inny wzór gatunkowy”. Podobnie Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 82. — R. Rudziński, *Aksjologia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Etyka” 1971, nr 9, s. 88: „sądzimy, że sama działalność pisarska nie mieści się w strukturze świata groteskowego, czyni z groteski narzędzie moralnego protestu”. Zob. też niezwykle ważną pracę W. Szta by *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Kraków 1982, s. 113): „Pojęcia takie, jak groteska, karykatura czy deformacja nie wystarczają. Witkacy zmierza w przeciwnym kierunku, ani w groteskę, ani w deformację, bo te kierują myśl ku rzeczy, choć zniekształconej: sprowadza rzecz przedstawioną do nie-rzeczy, do chaosu, nieuporządkowanej materii [...]”.

<sup>24</sup> Zob. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*. W zbiorze: *Teoretyczno-literackie tematy i problemy*. Wrocław 1986, s. 33.

stanowi próbę wydzielenia tekstu z kultury: o powodzeniu tej próby decyduje taki sposób ataku, który uniemożliwi kulturze wcielenie go w swój obręb, zawłaszczenie jako rzekome dobro własne i zwękslowanie sporu o wartości w odseparowany obszar marginalnych sporów o jakościach powieściowego rzemiosła. Autorowi *Nienasycenia* towarzyszy świadomość, iż portretowany w powieściach typ kultury samosterownych procesów schematyzacji jest doskonale odporny na wszelkie artystyczne działania antykulturowe (przykład oswojonego skandalu czy pokupności „salonu odrzuconych”<sup>25</sup>): wynikało to z jasnego przeświadczenia, iż „hierarchia na skończonych wycinkach czasu jest bezwzględna”, a samozwrotnym celem kultury jest „zachowanie objawów indywidualnych, ale społecznie nieszkodliwych” (N 371). W obrębie wszystkożernej kultury kluczowy efekt groteski — wolność, dezalienacja — okazuje się więc niemożliwy<sup>26</sup>:

Wyczerpały się pozytywne wartości indywidualnych „wybryków” we wszystkich sferach — w obłądnie spełnia się najistotniejsze życie; w perwersji, której granicą jest pierwotny chaos, dopełnia się z boku najistotniejsza twórczość w sztuce. [N 145]

Można powiedzieć, że formuła „powieści groteskowe” konkretyzuje raczej problematykę alienacyjną, wolnościową tych przekazów niż estetyczne (w tym i warsztatowe) konsekwencje tejże problematyki; ponadto — sam termin znosi, czy przynajmniej onieśmiela, wartościowanie: groteska, mierzona własną miarą, zawsze potwierdzi samą siebie — jeśli zatem konsekwencja jest jakością artystyczną, tekst sam siebie oddaje do konsumpcji. Próba wyrażenia sporu o wartości poprzez kategorię groteski okazuje się więc niemożliwa podwójnie: po pierwsze dlatego, że groteska obezwładnia wartościowanie (opiera się bowiem na doborach sprzecznych jakości artystycznych, które mają problematyzować wartości), po drugie dlatego, że użycie tej formuły ma w sobie moc

<sup>25</sup> Zob. M. Zaleski, *O kłopotach, jakie biorą się z nadmiaru czytelników*. W zbiorze: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław 1986, s. 377: „Pochodząca z 1921 roku parodia futurystycznej jednodniówki *Papierek lakmusowy*, autorstwa Witkacego, obnażała konwencjonalność obrazoburczych posunięć, ośmieszała manię nowatorstwa za wszelką cenę, które to zabiegi bardzo szybko zyskały sobie status akceptowanych i wyczekiwanych chwytów literackich”. Zob. też K. Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa*. W: *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*. Przedmowa S. Żółkiewskiego. Warszawa 1978, s. 212: „Niechęć publiczności jest awangardzie potrzebna do życia, dlatego na rozmaite sposoby skandalizowano, epatowano, wyzywano i drażniono pełnego, jak się dalej okaże, dobrych chęci potencjalnego widza, słuchacza czy czytelnika. »Akulturacja«, przyswajanie przez publiczność skandalu jako formy kontaktu ze sztuką czy wspólnej dobrej zabawy była prawie natychmiastowa”.

<sup>26</sup> Zob. Szary-Matywiecka, *op. cit.*, s. 178.

decyzji<sup>27</sup>, odstąpienia od zwady z tekstem (a jej podjęcie jest warunkiem uczestnictwa w sporze o wartości).

B. Podobnie rozpatrzeć można kwestię parodystyczności (czy auto-parodystyczności) tych powieści: argumentem świadczącym za taką nominalizacją byłaby ostentacyjna intertekstualność, pasożytnictwo, które uwidoczni się w typie praktyki pisarskiej zamieniającej świat przedstawiony w konwencję przedstawioną oraz w „komizmie przesadzonej formy”<sup>28</sup>. Jednakże równie wiele świadczy przeciwko takiej decyzji interpretacyjnej: po pierwsze, wzorce angażowane w utworach nie stoją w hierarchii stylów wyżej od utworu parodiującego, trudno bowiem wykreślić taką drabinę, na której powieść metafizyczna stałaby poniżej powieści brukowej, sensacyjnej czy szpiegowskiej<sup>29</sup>; po wtóre, brak parodystycznego nastawienia do tematu, jakim jest uczucie metafizyczne<sup>30</sup>. Dalej, wspólna parodii i powieściom Witkacego jest strategia „gry ze sztuką”<sup>31</sup>. Bierze się ta strategia z konstruktywnego projektu zaświadczenia o własnej tożsamości poprzez autentyczne wyrażenie Tajemnicy Istnienia, które może znaleźć swoje upostaciowienie wyłącznie w dziele sztuki; jednakże, po trzecie, projektowi temu towarzyszy świadomość kulturowego pośrednictwa w autentyzmie: owocuje to niewybiórczym niszczeniem reprezentatywnych — tak wysokich, jak i niskich — modeli nieautentycznego wyrażania i dehierarchizacją kultury, w której obrębie transfer fabuły jest utożsamiany z transferem wartości (sam proces utożsamiania kultura czyni prawomocnym i automatycz-

<sup>27</sup> Słowa „decyzja” używam tu w znaczeniu, jakie mu nadaje J. Derrida (*Cogito i historia szaleństwa*. Przełożył T. Komendant. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 162).

<sup>28</sup> Określenie J. Speiny (*Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965, s. 99).

<sup>29</sup> O podstawowym warunku parodii zob. J. Ziomek, *Komizm — parodia — trawestacja*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966.

<sup>30</sup> Zob. J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, s. 97: „Dla Witkacego żaloszne i śmieszne mogły być daremne i niewłaściwe sposoby osiągnięcia uczuć metafizycznych — daremność narkotyku, władzy, miłości, sztuki nawet — sam jednakże problem w tym temacie sformułowany był najzupełniej poważny”.

<sup>31</sup> Zob. Sztaba, *op. cit.*, s. 9—10: „Jego osobliwy, teoretyczno-praktyczny dyskurs dotyczy bowiem języka sztuki, miejsca sztuki, prawomocności pojęcia sztuki rozpatrywanych w środowisku, w którym problemy te pojawiły się po raz pierwszy, w środowisku określonym przez schyłek tradycji sztuki. Sposób, w jaki prowadzi ów dyskurs, określić można jako swoistą grę ze sztuką [...]. Gra oscyluje pomiędzy dwoma biegunami. Jeden to absolutny wymiar sztuki, jej najistotniejsza postać, miejsce odczucia metafizycznego [...]. Drugi biegun to konwencje i style, historia sztuki i jej społeczne przeznaczenia, w którym sztuka oto się zamyka”; zob. też fragmenty na s. 113 n. tejże pracy, gdzie Sztaba pisze o zabawie w Firmie Portretową jako równoczesnej parodii sztuki niskich gustów i sztuki wysokiej, która skwapliwie „użycza swego warsztatu” tej pierwszej.

nym). Dlatego powieści te, jak teatrzyk Kwintofrona Wieczorowicza, są „zaprzeczeniem wszelkiego artyzmu” (N 266).

Dehierarchizacja nie podnosi sztuki trywialnej do poziomu wysokoartystycznego ani też nie degradowuje „sztuki kanonicznej” do wymiaru „sztuki foralnej”<sup>32</sup>: raczej burzy wszelką skalę wartości. Pożądanym, acz nieosiągalnym centrum tego świata jest nie piękno, lecz prawda: kultura postrzegana jako święto głupoty prowokuje do niszczenia hierarchii, albowiem „wobec rozumu lub głupoty naprawdę znikają wszelkie różnice stanów i stanowisk” (JW 210). Ponadto — nie zostaje spełniony inny podstawowy wymóg parodii, a mianowicie prześmiewanie konkretnych wzorców literackich wypowiedzi, Witkacy bowiem portretuje raczej mechanizmy kulturowe, odsłania drogi stereotypizacji indywidualnej ekspresji przez świadomość zbiorową. Zarówno parodia, jak i działania Witkacego posługują się tą samą przesłanką logiczną *versus*: jednakże określenie „powieści (auto)parodystyczne”, pojęte jako ujawnienie spójnych i wyczerpujących reguł komponowania, które odsyłają dzieło wyłącznie do relacji inter- i intratekstualnych, wydaje się niewystarczające właśnie dlatego, że zabiegi Witkacego skierowane są nie przeciwko reprezentantom pośrednictwa (czyli konwencjom), lecz przeciwko instancjom pośredniczenia (czyli mechanizmom konwencjonalizacji). Tak więc mamy w tych tekstach do czynienia nie z metakrytyką powieści (parodią), ale z metakrytyką artyzmu (powieścią źle skrojoną): parodia to wynik zainteresowania konwencją, Witkacy zaś jest zainteresowany zdaniem, jakie z konwencji można zbudować. W efekcie powstaje powieść o budowie analogicznej do konstrukcji postaci: „coś oczywiście nieudanego i niedociągniętego, ale w pewnym znaczeniu identycznego przynajmniej ze samym sobą” (PJ 26).

Okazuje się więc, że oba terminy („groteska”, „parodia”) odnalazły wyłączony środek i dysponują narzędziami zdolnymi wyrazić zarówno to, że wadliwy artyzm tych powieści nie jest bezwartościowy, jak i to, że nie jest on wartościotwórczy. Jednakże istotę sporu o wartości oba terminy wyrażają w kategoriach funkcjonalności (w przypadku parodii funkcją jest prześmiewczość, w przypadku groteski — dezalienacja).

Kluczowy, jak się wydaje, problem interpretacji tych powieści polega więc na sformułowaniu takiej kategorii, która przywróci dyskursowi badawczemu możliwość mówienia o wartościach, która pozwoli na powtórne wkorzenie dialogu metafizycznego w estetyczny, która potrak-

<sup>32</sup> Pojęcia te, wprowadzone przez M. Porębskiego (*Miejsce Witkacego. W: Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku.* Warszawa 1975, s. 234), pozwałam sobie wykorzystać ze względu na ich operatywność, choć nie zgadzam się z wnioskiem autora, iż dzięki odwołaniu się do sztuki foralnej Witkacy „okazał się prawdziwie awangardowy”. Nie było chyba nic bardziej obcego Witkacemu niż awangardowa wizja społeczeństwa i człowieka, koncepcja sztuki funkcjonalnej i abstrakcyjnej, która dehumanizuje jednostkę.

tuje sprzeczności artystyczne jako niedyskursywne domknięcie fabuły aksjologicznej. Innymi słowy, chodzi o dopuszczenie możliwości istnienia tekstu, w którym funkcją wadliwego arcyzmu będzie odwartościowanie właśnie samego arcyzmu. Dzieje się tak wówczas, gdy powieść traktuje konwencjonalne typy piśmienniczego/narracyjnego uczestnictwa w kulturze na tych samych prawach artystycznych, co stwarzaną konwencję własną — i w konsekwencji na tych samych zasadach je demistyfikuje i degraduje. Parodia czy powieść metafizyczna, powieść katastroficzna czy psychologiczna są tym samym typem całościowych formuł kompozycyjnych, które uzyskują tożsamość gatunkową na mocy przestrzeganych reguł konstruowania sensu totalnego<sup>33</sup>. Konsekwentne negowanie arcyzmu nie wyczerpuje się w deziluzji — ta bowiem może równie dobrze spełnić się w spójnej i artystycznie sprawnej powieści parodystycznej: negacja prowadzi więc do odwartościowania samej realizacji. Powieści te nie mówią o rozkładzie sztuki, są — by tak rzec — samym tym rozkładem: nie jest to więc forma opresywna, ocalająca w powieści metafizycznej jedyny niezmediatyzowany kształt piękna, lecz raczej forma represywna, która odwartościowuje model dobrego krojenia literatury tak samo, jak model workowatości.

## 4

Intencją Witkacego było napisanie „powieści metafizycznej” — zamiar ten, jako swoiste wyzwanie, był *explicite* formułowany w każdej powieści:

Wobec niespełnienia obietnic zawartych w przedmowie pierwszej, to jest napisania tego, co nazywam „powieścią metafizyczną”, piszę drugą [...]. [PJ 7]

Będę pisał powieści, kiedy już w sztuce, prawdziwej sztuce nic do zrobienia nie ma — ale powieści me-t-a-fi-zy-czne! Rozumiecie? Dostyc już tego parszywego „znawstwa życia” — zostawiam to wyprutym z talentu podglądaczom miernoty i odtwarzającym ją z lubością. [N 29]

Pretensja Lechonia do mnie, że „moi ludzie” mówią jednakowym językiem, jest niemądra. Ja nie zniżam się do opisywania życiowych kawałków, tylko staram się (może bezskutecznie) wytworzyć typ powieści intelektualnej, i to filozoficznej — taką powieść chciałbym sam czytać, a nie ma jej, dlatego piszę, a nie dla floty i uznania [...]. [JW 186]

<sup>33</sup> Zob. E. Balcerzan, *Witkacego „powieść metafizyczna”*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 89. Autor pisze tam o upodrzedzeniu motywu katastroficznego wobec spraw metafizyki. Dodać jednak należy, iż nadrzędność metafizyki funkcjonuje nie dzięki eksperymentalnemu statusowi powieści, lecz dzięki wkorzenieniu sporu o wartości metafizyczne w dezintegrowany arcyzm. Zob. też: W. Krzysztośzek, *Schematy fabularne prozy katastroficznej*. W zbiorze: *Fabuła utworu literackiego*. Toruń 1987, s. 94. Według autora cechą fabuł „katastrofy spełnionej” jest „negacja horyzontu aksjologicznego stereotypu i dążenie do jego zdeformowania”.



Można powiedzieć, że powieść źle skrojona powstaje niejako w drodze do powieści metafizycznej — estetyka niekompletności tkwiła immanentnie w samym fakcie podjęcia przez Witkacego próby wysłowienia prawdy poprzez sztukę narracji. Równało się to bowiem chęci wyrażenia treści indywidualnych poprzez znaki należące do zbiorowości, do języka, w którym znaczenia odczytuje się niezależnie od intencji twórcy. Tekst musi więc zawrzeć komentarz niszczący na każdym poziomie — w dodatku tak, aby destrukcja nie ustanowiła nowej, spójnej, bo opartej na wyborach, konwencji. Destrukcji podlega słowo, ponieważ „przeszło być twórcze” (PJ 81; N 250), styl — ponieważ tylko w ostentacyjnej nieufności do niego tkwi szansa ekspresji indywidualnej, konwencja — ponieważ mediatyzuje prawdę, którą można wyrazić tylko za cenę systemowej niefrasobliwości. Dlatego powieści te oddają się „tworzeniu nieodpowiedzialnych wobec jakiegoś wielkiego systemu częściowych rozwiązań różnych filozoficznych »ciekawostek«” (PJ 171). W efekcie powstaje słowo-synteza stylów („burdeleska”, „filozofaster”, „bujdogenerator”, „psychoportki”) i styl-synteza słownika (dający przekrój od scjentyzmu do wulgarności), a w konsekwencji ostateczny wytwór to powieść-antologia konwencji i tekst logograficzny — deziluzja pisma, które chce udawać głos<sup>34</sup>.

Wszelkie zabiegi niszczące obracają się zarówno przeciwko kulturze, jak i samemu pisarzowi, zarówno przeciwko literaturze w ogóle, jak i powieści własnej. Osądzanie takich zabiegów jako artystycznie wartościowych musi okazać się wewnątrznie sprzeczne, skoro funkcją tych spiętrzeń jest „zaprzeczenie wszelkiego artyzmu”; równocześnie osądzenie owych powieści jako artystycznie nieudanych stanowi wynik niezrozumienia funkcji autodegradacji, przeoczenia, że dzieło — jak „kalamarapaksa” — zostaje przykładowo wprzęgnięte w dialog o wartościach artyzmu, gdzie „sam przykład rozmyślnie, z całą świadomością podawany był dla skompromitowania go jako specymen oryginalnej »twórczości«” (JW 148). Podobnej demistyfikacji zostaje poddana sama próba zachowania indywidualności przy wpisywaniu się w obręb oficjalizującej kultury; prowadzi to do portretowania efektów własnej praktyki pisarskiej na zasadach analogicznych do portretowania literatury trzeciorzędnej:

<sup>34</sup> Zob. Szary-Matywiecka, *op. cit.*, s. 76—94, zwłaszcza główna teza pracy, iż „typ tekstu graficznego jest materialną i ideologiczną podstawą powieści autotematycznych” (s. 91). Zob. też: K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, zwłaszcza rozdz. *Formacje wypowiedzeniowe i progi logosfery*. — P. Czaplinski, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec Teorii Czystej Formy*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2 (praktyka pisarska Witkacego jest tam nazwana „logografią”, aktualizowaniem wszystkich dostępnych formuł zapisu języka).

doniosły dziś dzienniki, że nareszcie papież opuścił boso zbiedniały Watykan i wyszedł na ulicę. Ale dziś nie zrobiło to na nikim już wrażenia. Tyle poświęcono temu miejsca, co wiadomości, że Ryfka Zweinos ugryzła boleśnie swego narzeczonego z powodu ukradzenia zardzewiałej agrafki. [N 273]

Fragment ten jest krytycznym przedłużeniem wątku z *Pożegnania jesieni*:

A gdyby tak papież wyszedł z Watykanu w świat, bosi, w jakiejś jednej szmacie i stał się nagle takim, jak dawni chrześcijanie? Czy nie jest już za późno nawet na to? [PJ 61]

Degradacja tej idei księdza Wyprztyka wyraża się nie tylko w ulepieniu jej z tandetnych, acz spektakularnych obrazów „zbawienia świata”, lecz również w szczególnym wyobcowaniu: powrotny ruch idei (od rzeczywistości do powieści) zostaje przefiltrowany przez środki masowego przekazu, miksujące w beztroski sposób nierównowarte części historii w równowymierne obrazy kultury<sup>35</sup>.

Powieść źle skrojona jest więc odpowiedzią na cywilizacyjne wyzwanie, obrazem krytycznego punktu w dziejach wartości, kiedy to Dobro, napędzane Pięknem, pożera Prawdę. Innymi słowy: na drodze do demokracji i dobrobytu stoją Głód, Samowładca i Samotność wobec Śmierci; tylko dwie pierwsze przeszkody mogą być trwale zniesione (możność pomyślenia własnego nieistnienia jest pierwiastkiem swoiście ludzkim), jednak Sztuka mediatyzuje Tajemnicę, dostarcza bowiem społeczeństwu formuł przeżywania samotności. Jeżeli jest właśnie tak, to należy w obieg kultury wprowadzić tekst, który będzie metaforą owego samopożerania. Powieść-Katoblepas (ta postać z mitologii pojawia się w *Nienasyce*, 110), aby wyrazić prawdę, musi przekreślić swój artyzm — tylko to jest gwarancją, że nie przymnoży wartości kulturze, a tym samym nie przyspieszy historii. Powieść metafizyczna, jako projekt, to „antydot na mechanizację” — jej zadanie polega na tym, by „zmienić kierunek kultury, nie zmieniając jej pędu” (PJ 281); *Nienasyce* z kolei określa się jako świadome potknięcie, wywichnięcie regularności, które nie ma ujawnić niesprawności systemu, lecz jego sprawność zabójczą:

---

<sup>35</sup> Witkacy, konstruując przewrotny dialog międzypowieściowy, sportretował w ten sposób istotę społecznego transferu informacji i wartości. Ruch historii odbywa się jakby po spirali zstępującej: idea zaproponowana przez powieść (*Pożegnanie jesieni*) przechodzi do prasy i w tej postaci utrwała ją znowu powieść (*Nienasyce*), po czym znowu idea „ześlizguje” się i zostaje zawłaszczona przez stereotyp i plotkę — w tej stężonej formie powraca do powieści; w *Jedynym wyjściu* mowa o „zboleszewizowanym papieżu”, który „nareszcie w jesienny dzień wyszedł boso z Watykanu, ubrany w zgrzebną koszulę nieco przykrótką i na luksusowym jachcie księcia Wont-Falcone opuścił »słoneczną«, ale obmierzoną mu do szczytu Italii, aby »przełożyć« nad nią szare istnienie na skałach »mglistego Albionu«. Tak pisały gazety o tym błahym już w tych czasach fakcie. Trzeba było się pospieszyć w porę” (JW 150).

— Jak wszystko dokładnie włązi na swoje miejsce we właściwym czasie, to całość robi wrażenie bloku — nie odczuwa się wtedy ani tarć, ani wewnętrznych szybkości. Na błędach i nieregularnościach można zaobserwować dopiero ten szalony wir (nie ciąg) wzrastającej kultury, którego rozpęd coraz większy grozi przez przekomplikowanie życia zupełną zagładą ludzkości. [N 380—381]

Jednakże w przeczuciu mediatyzacji projekt powieści metafizycznej zmienia się wraz z pierwszym napisanym zdaniem: rozpęd kompozycyjny, swoista energia artykulacyjna przekształca intencję eksperymentatorską w totalną destrukcję. Problem poczyną więc tkwić w takim wykorzystaniu negacji, które nie osiągnie stopnia czy stanu konstrukcji — dlatego w powieściach tych „przeciwnie elementy zniosły się jak dwie liczby o odwrotnych znakach: wynik był równy zeru” (PJ 16). W konsekwencji artystyczne wybory ześrodkowują się wokół różnego typu wypowiedzi przewrotnych<sup>36</sup>, kiedy „nawet mówiąc to samo, identycznie to samo, jesteśmy na przeciwnych diametralnie punktach” (N 155).

Taki celowo niefortunny akt illokucji posługuje się retorycznym dwugłosem: znaczenie wydobywane jest drogą negacji głosu pierwszego, jednakże całościowość sensu jest niemożliwa, skoro głos drugi (prześmiewczy) nigdy nie może zakładać, iż osiągnął stan retorycznej czystości — krytyka powieści/kultury odbywa się przecież na obszarze powieści/kultury; w efekcie, jak myśli Atanazy Bazakbal, „była w tym jakaś sprzeczność i niejasność, ale też coś zrozumiałego narzucało mu się z bezwzględną koniecznością” (PJ 280). Dlatego też zróżnicowanym treściami (np. powieści obyczajowej i metafizycznej) odpowiada tożsamość zabiegów niszczących, które degradują filozoficzny dyskurs do poziomu chwytu artystycznego, odwartościowanie artyzmu zaś rozgrywają w praktyce złego krojenia literatury:

to, co tu napisane, to nie żadna dudława, bezsensowna, hipostazyczna metafizyka, tylko staranie się opisanego stanu bezpośredniego trudno wyrażalnego — to nie idee, tylko pseudoartystyczne „tricki”. [J 222]

Kultura, jako obszar pośredniczący między jednostką a bytem, jest dla Witkacego niezbywalnym elementem człowieczeństwa: tylko w obrębie kultury można zaświadczyć o własnym przeżyciu Tajemnicy Istnienia. Za tym idealnym punktem wyjścia do eksperymentalnej powieści metafizycznej ujawnia się nierozwiązywalna sprzeczność: w społecznym odbiorze indywidualny idiom zamienia się we frazeologizm, a prawda wyrażania w prawdę fikcji (którą rozpatruje się już tylko w kategoriach fortunności bądź niefortunności). Wszelka autentyczna ekspresja musi przejść przez filtr kultury — „fałszerni wartości” (J 88): cokol-

<sup>36</sup> W tym fragmencie rozważań opieram się na — wielce inspirującym — artykule P. Stasińskiego *O „wypowiedzi przewrotnej” — wstępnie* (w zbiorze: *Problemy wiedzy o kulturze*).

wiek zostanie powiedziane przeciwko niej (skandal, parodia, groteska), kultura obróci w dobro własne zarówno dlatego, że z istoty swej dysponuje narzędziami wcielania negacji, jak i dlatego, że wszelkie przekreślone części mowy artystycznej twórca czerpie z muzeum słowa. W tym sensie niemożliwe jest u Witkacego obmycie człowieka z kultury; oczyszczenie z jej przynależnych mediacji albo może osiągnąć stan uświadomienia nieczystości, albo prowadzi do automatyzacji: „Dziwnie świat się zamaskował sam przed sobą [...] — ...tę maskę trzeba zerwać, choćby razem z twarzą, a może i głową. W tym wypadku i z nami koniec” (N 247). Powieściowe postaci nigdy nie docierają do czystego doznania podmiotowego — kresem samopoznania jest właśnie osobowość widziana jako kulturowy zlepek. Umysły bohaterów, podobnie jak same powieści, okazują się „miejscem skrzyżowania wszystkich możliwych systemów” (PJ 227); charakterystyką kompozycyjną tych utworów są artystyczne opisy łączy metafizycznych doznań postaci: „wielorakość, zmienność, płynność, zacieranie granic osób i rzeczy [...] niepodobne do żadnych najdziwszych fantazji europejskich literatników” (PJ 251); „beforemne obrazy, szkice i »obłomki« jakichś przyszłych koncepcji, znajdujących się w stanie załączkowym”.

Zalążki te pełżyły koncentrycznie ku jakiemuś, na razie urojonomu centralnemu punktowi, co dawało pozory potencjalnej struktury całości, a niewykończoność systemu męczyła wprost okropnie — ale to strasznie. Tak by się chciało, aby tanim kosztem wszystko było takie doskonałe, uporządkowane, bez zarzutu — a tu nic: chaos, bezład, zamieszanie, kłótnia poszczególnych części między sobą, awantura. [N 198]

Zlepkowość psychiki postaci jest obrazem „fabuły świata” — niezbornej antologii cytatów obezwładniającej autentyczność: w powieściach tych obowiązuje zasada „*nihil est in capitali dramatis persona quod non prior fuerit in cultura*”; ta parafraza formuły Hopensztanda<sup>37</sup> tłumaczy zarówno brak jednolitej motywacji psychologicznej bohaterów, jak i szczególny rodzaj niespójności tekstu — brak obszaru mediacji między światem przedstawionym a dyskursem. Odpowiednio też powieść jest budowana jako analogiczny kompozycyjny wolapik, „taniec sprzeczności, nudny w swej beznadziejnej prawidłowości” (PJ 92), „pseudokonstruktywna, improwizacyjna kupa” (N 238), „konglomerat usystematyzowanych sprzeczności” (N 256): to, co się autorowi „w duszy gra» i gra w podwieczorkowej porze, to bynajmniej nie »twórczość« przez wielkie O, tylko nagranie muzyką całego świata, zmieszany poszum wszystkich kompozytorów” (JW 106).

<sup>37</sup> D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937.

Kolejną z przesłanek wiodących do uzasadnienia terminu „powieść źle skrojona” jest sposób istnienia kultury masowej w tych utworach. Skróceniowo rzecz ujmując można powiedzieć, że kultura ta pełni w powieściach Witkacego trojako funkcję.

Pierwszą jest funkcja języka, który odgrywałby rolę analogiczną do mitu w społecznościach starożytnych<sup>38</sup>: w świecie, w którym mit został wyparty przez stereotyp, warstwę oddzielającą człowieka od samotności wobec śmierci, zaangażowanie schematu jest gwarancją porozumienia wstępnego. Wyobcowanie tego schematu służyć ma nadbudowaniu sensów pożądaných: budzenie poczucia dziwności istnienia (cel powieści metafizycznej) wymaga jednak zaufania do artyzmu, przezroczyści samego rzemiosła; przekonanie o podatności na kulturowe wchłonięcie właśnie za sprawą warsztatu popycha do złego krojenia literatury. Skazuje ono artyzm tych powieści na niekompletność — aby wytwór nie upodobił się do dzieł udanych: „ta techniczna nędza sztuki, nawet najwyższej — to prestidigitatorskie błazenstwo, to metafizyczne żonglerstwo, ta *lawkost' ruk*, a nawet ducha” (N 163). W ten sposób powieść źle skrojona, podkreślająca nieprzezroczyść techniki literackiej, daje twórcy szansę odzyskania autentycznego wymiaru mówienia, nie — przekazywania prawdy, ale bycia prawdziwym. Dla Witkacego problemem nie jest zmyślenie przynależne sztuce. Fałszywość nie tkwi w fikcji, lecz w braku każdorazowego poszukiwania wyrazu dla niej, w ustawicznym powielaniu języka, który w jednostkowym dziele powstaje jako indywidualne świadectwo przeżycia samotności wobec śmierci — kłamstwo tkwi więc w kulturowej zamianie wypowiedzi w konwencję, w przekształcaniu indywidualnej formy przeżycia na zbiorową formułę przeżywania:

Nie „kłamstwo sztuki” oburzało go — (To problemat durniów i estetycznych nieuków.) — sztuka jest prawdą, ale zaklętą w przypadek takiego, a nie innego utworu [...]. [N 163]

Po drugie, kultura masowa służy zobrazowaniu spełniającego się proctwa — katastrofy nijakości. W tym celu Witkacy zakłada Firmę Powieściową, spółkę z ograniczoną odpowiedzialnością, której motta brzmią: „bawmy się w rzeczy nieoczekiwane” (PJ 110), „najistotniejsza rozkosz istnienia: beztroska zmian” (PJ 280), „cały urok życia polegał właśnie na wytrzymaniu w nieokreśloności” (PJ 38). Zamiast artysty pojawia się producent, zamiast dzieł sztuki — narracyjne prefabrykaty. Firma powstaje jako świadectwo śmierci sztuki: dzieło czyste bądź udane byłoby świadectwem piękna żyjącego, niezagrożonego — nie zaś konają-

<sup>38</sup> Zob. S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*. Wybór, wstęp i noty J. Degler. Warszawa 1977, s. 21.

cego. Transformacja Tajemnicy w składną iluzję jest największym fałszerstwem:

stamtąd płynęła przeciw ohydna komedia sztuki, tworzenia formalnych konstrukcyjek, w których straszność zresorbowana była w poczuciu bezpieczeństwa jak w dziecinnej strasznej bajce. [...] Pod pancierzem sztuki tajemnica traciła swoją prozę. [JW 133]

Dezintegrując powieściowe języki Witkacy ukazał zarówno składość iluzji (w produkcji dzieła sztuki — na zamówienie społeczności odbiorców — konwencjonalne części łączy się w spójne i oczekiwane całości: powieści kryminalnej, psychologicznej, obyczajowej, pornograficznej *etc.*), jak i iluzję składni (komunikacyjna umowa pozwala przetwarzać niezborne w istocie elementy w potoczny komunikat). Przewidywana i obrazowana katastrofa nie polega więc na tandetności tego języka, lecz na społecznej gotowości przyjmowania każdego przekazu, który spełnia warunek nieindywidualnej sprawności komunikacyjnej. Nijakość tkwi w narzuconym sztuce obowiązku artystycznej fachowości, który zwalnia ją z metafizycznych (indywidualnych) zobowiązań — ich podjęcie było możliwe tylko za cenę niesprawności.

Po trzecie, powieść źle skrojona jest szczególnym aksjologicznym odpowiednikiem kultury źle krojącej: cywilizacji, która miksuje elementy heterogeniczne, bez troski zestawia różne warstwy tradycji, bez uwzględniania następstw i bez troski o wybiórczość, odpowiada praktyka nieskładnego zderzania rozmaitych sposobów „społecznego mówienia”<sup>39</sup>, nieselektywne sięganie po wzory i postaci zarówno z klasyki, jak i literatury wagonowej.

Aby przekrój kultury masowej mógł te funkcje spełnić, kulturowe mechanizmy musiały zadziałać niesprawnie, a konwencje musiały trafić do powieści w stanie surowym, nie poddanym obróbce: molekuła Witkacowskiego cytatu struktur<sup>40</sup> składa się więc z „dosłownego” przytoczenia, które zostaje ucięte (detrakcja jest funkcją estetyki niekompletności), wzbogacone o komentarz (adiekcja jest funkcją estetyki nadmiaru) bądź które spotyka się z innym przytoczeniem (permutacja jest funkcją estetyki *colage*'u)<sup>41</sup>. Twórca w obliczu kultury „słów gotowych” może stać się *bricoleur*'em, którego obowiązuje wyłącznie znajomość przymusów i zakazów łączliwości elementów: zrzeczność majsterkowicza owo-

<sup>39</sup> Określenie Rudzińskiej (*op. cit.*, s. 207).

<sup>40</sup> Termin D. Danek (*O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, zwłaszcza rozdz. *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*).

<sup>41</sup> O spiętrzeniach terminologicznych, do jakich zmusza złożoność zabiegów artystycznych Witkacego, świadczyć może definicyjne ich ujęcie przez Ziomka (*Personalne dossier dramatów Witkacego*, s. 92): „o stereotypach postaci możemy powiedzieć, że są to *quasi*-cytaty, które spotykają się ze sobą wedle reguł centonu i często pełnią funkcję kontrafakturowej zmiany stylu”.

cuje wówczas groteską<sup>42</sup>. Witkacego jednak należałoby nazwać *debricoleur*'em — jego dzieła artystyczne są „zrobione jakby z surowego mięsa, różowej gutaperki i sztucznych włosów” (PJ 38): postępowanie to łączy w sobie znanstwo inżyniera z niefrasobliwością majsterkowicza. Jego praktyka pisarska (*debricolage*) nie jest ponawianiem czy odnawianiem sensu w residuach znaczeń, nie jest również zgodą na tworzenie się znaczeń poza zasięgiem twórcy; dla *bricoleur*'a tradycja trwa zawsze w stanie masy praktycznej, dla *debricoleur*'a osiągnęła stan masy krytycznej, kiedy to wyczerpały się wszelkie formy pełnych znaczeń, całościowego wyrazu. Dlatego twórca *Pożegnania jesieni* to nie majster-klepka, a raczej majster-popsuj, który niedbałymi posunięciami demontuje precyzyjną konstrukcję wymiany fabuł rzekomo tożsamej z wymianą wartości. Przelamywanie zasad komunikacji to próba ucieczki z „biblioteki-muzeum słowa” w dialog prywatny; jednakże prywatność osiągnąć można tylko poprzez zwichnięcie składności iluzji. Język autentyczny okazuje się więc odwartościowanym językiem kultury: te same części (konwencje, wątki, postaci), tożsame reguły składniowe; o zamierzonej niezborności decyduje dopiero „piekielna »frajda« nieodpowiedzialności” (N 36) w stosowaniu reguł do łączenia elementów, nieudolny artyzm zbliżający wypowiedzi do prywatnego (autentycznego) aktu mowy, którego „wartość istotna to nie opracowanie, tylko błyskawica nieznanej myśli na czarnej nicości przyszłych zdarzeń i szarego ogona rzeczy dokonanych” (JW 18).

## 6

W obliczu zbliżających się konkluzji, dla przekroczenia perspektywy jednostkowej, można by zaproponować nieprzyzwoicie aż rozległą listę cytatów, przechodząc od *Garagantui i Pantagruela*, *Don Kichota*, *Tristrama Shandy* do *Pałuby*, *Gór nad czarnym morzem* czy nawet „kryminału krytycznego” i krytycznej powieści *science-fiction*. Wspólnym ele-

<sup>42</sup> Określenie „*bricoleur*” do twórczości Witkacego stosują: J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8. — K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973, s. 116. — R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 110. Jednakże C. Lévi-Strauss (*Myśl nieoswojona*. Tłumaczył A. Zajaczkowski. Warszawa 1969, s. 32—34) pisze, iż *bricoleur* pytanie o znaczenie (czyli funkcję) zadaje samemu zespołowi przedmiotów — a więc przeciwnie niż Witkacy, który pytanie to kieruje ku regułom łączenia elementów (wytwarzania znaczeń). Dodatkowo — zarówno Lévi-Strauss, jak i F. Jacob (*Gry możliwości. Esej o różnorodności życia*. Przełożył M. Kunicki-Goldfinger. Wstępem opatrzył W. J. H. Kunicki-Goldfinger. Warszawa 1987, s. 56) piszą o niekwestionowalnej użyteczności wytworu *bricoleur*'a. Obok podobieństwa obu postaw (ludyczne wykorzystanie fachowości) pojawia się więc znaczna różnica (demonstracyjna bezpożyteczność).

mentem tych powieści byłby stematyzowany dystans wobec ramy, jaką stwarza konwencja, czyli system rządzący grą różnic<sup>43</sup> — technika skrojenia literatury opiera się w takich przypadkach na autonomizacji chwytu, na ujawnianiu instancji zapośredniczających sens. Można powiedzieć, że każdy z tych utworów jest do pewnego stopnia powieścią źle skrojoną, spełnia bowiem jej warunek konieczny: każdy z nich rozpoczyna się od przekreślenia pewnego arcyzmu, jakiegoś sposobu robienia literatury. Na tym jednak podobieństwo się kończy, ponieważ na tym obszarze samoświadomości literatury następuje wyraźna parcelacja regulowana sposobami odzyskiwania wiarygodności dla sensów i wartości dla arcyzmu. Wszystkie te powieści docierają do logicznego i artystycznego dylematu: jak napisać powieść, która w obrębie konwencji nie podzieli losu szeregowych realizacji konwencjonalnych, czyli w jakich doborach kompozycyjnych ową świadomość dystansu (groźbę mediatyzacji) rozstrzygnąć na korzyść wyodrębnienia utworu z ramy konwencji. Dylemat ten rozwiązywany jest w różnych wariantach retoryki odpodobnienia i retoryki autentyczności, co polega na przechodzeniu — stematyzowanym i/bądź implikowanym — od *dissuasio* do *persuasio* (np. „kryminał”, który odradza czytelnikom wiarę w inne „kryminały” i doradza obdarzenie wiarygodnością jego samego). Jednakże im szersza jest zakwestionowana podstawa (od konwencji fabularnej po konwencję piśmienniczego porozumiewania się w literaturze), tym mniejsze szanse ma konsekwentnie rozpisany tekst na utrzymanie się w obrębie literatury udanej, choć paradoksalnie wiąże się to z równoczesnym odsłonięciem proporcjonalnie rozleglejszego obszaru literackości. Konwencja naturalności<sup>44</sup>, parodia, antyfraza, polemiczna powieść dygresyjna to zróżnicowane typy retorycznego uzgadniania relacji członu negowanego do członu afirmowanego<sup>45</sup>.

Podstawa podziału na oba te człony zostaje w powieści źle skrojonej zniesiona: kwestionując normy wszelkiej literackości powieść taka podważa równocześnie artystyczną zasadność ustanawiania nowej konwencji czy nowych reguł spójności; jak czytamy w *Jedynym wyjściu*:

cała literatura wszechświata [...] jest jednym wielkim zakłamaniem. Dajmy pokój sztukom pięknym, które naprawdę zdechły na naszych oczach, i stwórzmy nie sztukę = literaturę prawdziwą, która by była podstawą życia przyszłych pokoleń. [J 128]

Ramą, z której Witkacy chce wyodrębnić powieść źle skrojoną — szczególnym obiektem ataku — jest kultura opowiadania, fabularyzacja świata oparta na wielopoziomowej iluzji: kompozycyjnej, która su-

<sup>43</sup> Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 150.

<sup>44</sup> Określenie Cullera (*op. cit.*, s. 173).

<sup>45</sup> Zob. Szary-Matywiecka, *op. cit.*, s. 21.



geruje tożsamość reguł następstwa fabularnego i ontologicznego; językowej, która w stylistyce sugeruje wyczerpywalność i adekwatność opisu rzeczy; informacyjnej, która nierównowartość zdarzeń i sensów oddaje za pomocą wymierności; piśmienniczej wreszcie, która sugeruje tożsamość realizacji graficznej z fonetyczną. Jednakże właściwym narzędziem ataku okazuje się nie deziluzja konwencji, lecz właśnie swoista deziluzja artystyzmu — degradacja techniki krojenia sensu. W efekcie powstaje „forma, która musi się zdeformować sama, aby sobie wystarczyć” (N 58).

Samoprzekreślanie to ustanawia sytuację aksjologicznego dyskomfortu, opozycję między rozumieniem a możliwościami formułowania osądów: orzekanie, iż dane jakości artystyczne przyporządkowują powieściom wartości dodatnie, jest sprzeczne z praktyką autodegradacyjną tychże powieści; orzekanie, iż zespoły jakości artystycznych (niekonsekwencja, nieselektywność, ahierarchiczność) czynią tekst bezwartościowym, jest również sprzeczne, powieści te bowiem zostały zbudowane na niekonsekwencji, nieselektywności, ahierarchiczności; z kolei interpretowanie tych powieści jako groteskowych znosi wartościowanie, czyni prawomocnym przesunięcie problematyki wartości artystycznych w obszar wartości egzystencjalnych, kiedy to orzekamy, iż dobery sprzecznych jakości artystycznych wyrażają wolność twórcy<sup>46</sup>. Odnalezienie retorycznego punktu wyjścia powieści źle skrojonych czyni zasadnym poszukiwanie interpretacyjnego odpowiednika — terminologicznego świadectwa aksjologicznej przewrotności tekstu. „Powieść źle skrojona” wydaje się jedną z takich propozycji: jako określenie prozy Witkacego stwarza interpretacyjny przymus wydobycia na jaw sporu o wartości rozgrywanego w tych powieściach na przykładzie i kosztem artystyzmu. Termin ten, sugerując związek z *well-made story*, kieruje jednak nie ku negacji tej właśnie konwencji, lecz ku pojmowaniu powieści źle skrojonej jako samokrytycznego domknięcia narracyjności. W tym sensie jest to oferta, nie formuła interpretacyjna. Rozpoczyna się ona w momencie uświadomienia podstawowej przewrotności tych powieści: oto obcuje my z tekstem, który z istoty swej będąc właściwym obnażeniem mechanizmów narracyjności (dyskursywnej czy fabulacyjnej) i głębokim dialogiem o wartościach sztuki powieściowej obezwładnia wartościowanie.

<sup>46</sup> Zob. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 82: „Można powiedzieć, że w znoszeniu granic pomiędzy stylami czy w igraniu wyobrażeniami opierającymi się na zdrowym rozsądku wyrażała się Witkiewiczowska wolność”. Zob. też R. K. Przybylski, *Autor i jego sobowtór*. Wrocław 1987, s. 36: „[...] Witkacy nie podejmuje wprost funkcjonujących sposobów artystycznej artykulacji i nie stara się tworzyć nowych rozwiązań w tym zakresie, lecz burzy skalę stylów i tym samym obnaża ich sztuczność. [...] Stawiając pytanie, kim jest autor 622 *upadków*, możemy jedynie odpowiedzieć, że nie jest z pewnością Bungiem, nie jest też narratorem powieści. Ową charakterystykę przez brak nazwać przyjdzie drugim wymiarem wolności — wolności człowieka”.

Jeśli akceptujemy artyzm powieści źle skrojonej (tzn. rozumiemy funkcję jego wadliwości), czynimy to ze świadomością, iż nie powinien on być akceptowany (tzn. dowartościowany z racji odnalezionej funkcji) — powieść źle skrojona to tekst, który przenosi problematykę iluzji z relacji sztuka — rzeczywistość do relacji sztuka — wartości.

## 7

Przedłożone odczytanie prozy Witkacego było próbą odsłonięcia konsekwencji tkwiących w tezie o wartościowaniu jako jednym z kontekstów interpretacyjnych utworu<sup>47</sup>, próbą nie w znaczeniu weryfikacji jej prawdziwości, lecz będącą dopowiedzeniem jej dalszego ciągu. Wydobywanie retorycznych związków sensu i wartości w tekstach, w których metafizyka bierze rozbrat z estetyką<sup>48</sup>, i traktowanie ich jako reguł jednostkowej eksplikacji obdarza tekst — choćby cząstkową — samosterowną siłą kierowania procesem rozumienia swoich znaczeń. Tym samym więc pozwala sformułować hipotezę obrazu wartości wpisanego w dzieło: byłby to stematyzowany i/bądź implikowany zespół wskazówek aksjologicznych, zgodnie z którymi dzieło chce być wartościowane, lub — w przypadku reprezentacji krytycznych<sup>49</sup> — sugerujący obszar wartości artystycznych, z którego dzieło chce się wyodrębnić. Ten projekt wartościowania dyryguje procesem ustawicznego odnoszenia intencji aksjologicznych do jakości artystycznych, wiązanych przez nie i związanych z nimi znaczeń rozumianych jako wypowiedź o wartościach. Literatura, sztuka słowa, miejsce spotkania retoryki prawdy z retoryką piękna ujawniałaby więc szczególny aspekt swej samoświadomości — nakierowujący uwagę odbiorcy na komunikat nie tylko jako swoisty przekaz o literackości, lecz również jako szczególny sposób mówienia o wartościach.

<sup>47</sup> Zob. przypis 7.

<sup>48</sup> Pisze o tym J. Błoński (*Kilka myśli co nie nowe*. Kraków 1985, s. 26—32). Zob. też M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1976, s. 206—207, gdzie czytamy, iż idealnym dziełem sztuki dla Witkacego byłyby czyste wartości estetyczne nie zakotwiczone w strukturze dzieła. O pogardzie dla rzemiosła, jaka towarzyszy praktykowaniu tragifarsy w wariacie Witkacowskim, pisze Z. Łapiński w pracy „*Ja, Ferdynand*”. *Gombrowicza świat interakcji* (Lublin 1985, s. 63).

<sup>49</sup> Termin R. Nycza zastosowany w artykule *Tezy o mimetyczności* (w zbiorze: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, s. 60). Cechą wspólną dla wszystkich „reprezentacji krytycznych” wydaje się wytwarzana przez nie opozycja rozumienia i wartościowania (sensu i wartości). Antynomia taka jest następstwem konfliktu aksjologicznego, jaki rozgrywa się w obrębie tych utworów.