

Małgorzata Szpakowska

Przemiany w interpretacjach twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/3, 346-362

1972

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.

inny sposób: wyznaczają szlachecką tradycję polskiej inteligencji. Na cenność tej tradycji będzie Żeromski wskazywał wielokrotnie, szukając w niej źródła tych wartości, które inteligencja polska reprezentować powinna: demokratyzmu, bezinteresowności działania, wyższości etycznej, spontanicznego patriotyzmu, świadomości obywatelskiej, ambicji twórczych (w opozycji do „snobistycznych”). Będzie przechodził stale od rozpamiętywania szlacheckich win i zbrodni do mitologii dworu szlacheckiego jako „punktu cywilizacyjnego” i ośrodka polskości, przekazywanej z pokolenia na pokolenie w naturalnym porządku dziedziczenia.

Zbigniew Jarosiński

PRZEMIANY W INTERPRETACJACH TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Zanim dokona się oficjalna kanonizacja — powinny pojawić się legendy. Legend o Witkacym było wiele. W roku 1958 Kazimierz Wyka wyróżnił ich trzy: legendę osobowości, legendę filozoficzności i legendę katastrofizmu¹.

Odziedziczone zostały jeszcze sprzed wojny. Nic dziwnego zresztą, skoro w dwudziestoleciu prawie, dzielącym artykuł Wyki od śmierci Witkiewicza, nic się właściwie w recepcji twórczości autora *Szawców* nie działo. Były wprawdzie już pierwsze sygnały późniejszego gwałtownego rozwoju — ale też tylko sygnały. Sposób odczytywania tekstów Witkacego warunkowały ciągle jeszcze opinie ukształtowane za jego życia. Toteż Wyka czerpać musiał bądź wprost z tamtych opinii, bądź z wydanej w r. 1957 książki, poświęconej pamięci Witkiewicza i stanowiącej tych opinii wierny przekaz². Również na użytek niniejszego szkicu owe legendy, ukształtowane przed wojną, a bardzo żywotne jeszcze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, zostaną przyjęte jako punkt wyjścia.

Legenda o s o b o w o ś c i, biograficzna, zaciążyła nad odczytaniem dzieł Witkiewicza najmocniej i najbardziej może niekorzystnie. Z mnóstwa wspomnień daje się zrekonstruować postać barwna, choć nie zawsze sympatyczna, otoczona aurą towarzyskiego skandalu, domniemaniami narkomanii — bo tak odczytano napisaną w pierwszej osobie *Nikotyne* i tak interpretowano adnotacje na portretach — bohater niezliczonych anegdot, maniak, osobnik niepozycjonalny niemal, dyletant w sztuce i w filozofii, uprawiający obie te dziedziny na najróżniejsze sposoby. Im mniej Witkiewicz mieścił się w kategoriach i przyzwyczajeniach artystycznych i myślowych dwudziestolecia międzywojennego, tym silniejsza okazywała się skłonność do tłumaczenia dziwactwem autora osobliwych miejsc w jego twórczości. Uderzające jest to w przywołanej księdze: oczywiście, jak każdy zbiór wspomnień, naznaczona jest ona intencją hagiograficzną, w tym przypadku jednak szczególnie rzucającą się w oczy wobec znacznej niemocy interpretacyjnej. Niemal wszyscy tam piszący mają o Witkiewiczu do powiedzenia tylko tyle, że mimo wszystko (to, „mimo co”, jest zazwyczaj szeroko rozwinięte) był on zupełnie miły. Nie sposób zresztą inaczej budować pomnika nieboszczykowi. W sumie sprawia to jednak wrażenie takie,

¹ K. Wyka, *Trzy legendy tw. Witkacego*. „Twórczość” 1958, nr 10. Przedruk w: *Wędrując po tematach*. T. 2. Kraków 1971.

² Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Pod redakcją T. Kotarbińskiego i E. Płomińskiego. Warszawa 1957.

jakby trudności interpretacyjne nie ograniczały się do twórczości, lecz obejmowały także osobę autora jako fenomen, z którym nawet przyjaciele nie bardzo mogli sobie poradzić.

Na ową ekscentryczną postać Wyka próbował spojrzeć z szerszej perspektywy: „W kraju i w literaturze, w której nigdy nic nie zostaje dopowiedziane do końca, gdzie wszystko zwisa w pajęczynie ścielącej narodowe kąty, podobna postać jest iak rzadka, że nie potrafi utrzymać siebie w wielkim rygorze. Wielkie obłądy stają się obiektywne, kiedy noszą w sobie ów rygor. Niewiele jest miejsc bardziej renesansowych na globie aniżeli we Florencji plac i pałac Pittich, i właśnie tam, z widokiem na fasadę, która żadnego końca świata nie przyjmie do wiadomości, póki będzie istnieć — Dostojewski napisał *Idiotę*. Witkiewicz kruszył się, pękał, prześwieca on dyletantyzmem, broni się kpina”³. Oczywiście, Wyka ma rację. Samotność Witkacego i towarzyszące mu nieustannie nieporozumienia nie mogły pozostawać bez wpływu na zachowania i sposób bycia pisarza.

Podobnie zresztą widział to Gombrowicz: „Witkiewicz zmarnował się jak Przybyszewski, urzeczony własnym demonizmem, nie umiejąc złączyć anormalnego z normalnym i wskutek tego wydany na pastwę swej ekscentryczności. 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 — i trudno się dziwić, że ci pisarze słabo osadzeni w rzeczywistości, osadzeni raczej w polskiej nierzeczywistości czy też »niedorzeczywistości«, nie umieli się bronić przed przerostem formy. U Kadena maniera była wysiłona i pracowita, jak on. Dla Witkiewicza, jak dla Przybyszewskiego, stała się ona ułatwieniem i rozgrzeszeniem z wysiłku, dlatego forma ich obu jest tyleż pośpieszna co niechlujna. Lecz klęska Witkacego była bardziej inteligentna: demonizm stał mu się zabawką i tragiczny ten pajac umierał w ciągu swego życia, jak Jarry, z wykałaczką w zębach, ze swymi teoriami, czystą formą, dramataми, portretami, z »bebechami« i »wybrzuszeniem«, z pornograficznie makabrycznymi kolekcjami”⁴. Być może Witkacy był „tragicznym pajacem”, być może był ekscentrykiem, na pewno był osobowością niebanalną. Nie zmienia to jednak faktu, że przez szereg lat opowiadaniem biograficznych anegdot starano się zapełnić lukę wynikłą z braku rzetelnego zrozumienia jego twórczości.

Legenda filozoficzności istniała rzeczywiście — i rzeczywiście jako legenda, bo specjalistyczne teksty Witkiewicza po prostu mało kto czytał. Pełniła ona funkcję odwrotną niż poprzednia: o ile opowieści biograficzne obniżały w ostatecznym efekcie rangę twórczości Witkacego, prowadząc to, co w niej było nieschematyczne i odbiegające od przeciętności — do wymiarów towarzyskiego ekscesu, o tyle legenda filozoficzności podnosiła opinię pisarza: wiadomo było, że poza sensacyjną plotką istnieją jeszcze teksty fachowe, że się tymi tekstami zajmują wybitni uczeni, że polemizują z nimi⁵. Ale też legenda filozoficzna istniała najzupełniej oddzielnie od pozostałych, trochę tak, jakby autorem tekstów filozoficznych był w ogóle inny człowiek. Witkacy — to bufon i hochsztapler, a Stanisław Ignacy Witkiewicz od *Pojęć i twierdzeń implikowanych przez pojęcie Istnienia* — to ktoś zupełnie inny, ktoś, z kim i o kim można rozmawiać poważnie. Ta różnica tonu widoczna jest także

³ Wyka, *op. cit.*, s. 124—125.

⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik. 1953—1956*. Paryż 1957, s. 240—241.

⁵ O *Pojęciach i twierdzeniach implikowanych przez pojęcie Istnienia* pisali m. in. T. Kotarbiński („Przegląd Filozoficzny” 1936, z. 2) i J. Metallmann („Ruch Filozoficzny” 1938, z. 1/3).

w przywołanej księdze: artykuły Kotarbińskiego i Leszczyńskiego⁶, referujące filozoficzne poglądy Witkiewicza, odbiegają całkowicie od reszty zamieszczonych tam prac. Ale też rzeczywiście traktują one o innym Witkiewiczu, ograniczają się do filozofii *sensu stricto*, nie starają się nawet stworzyć interpretacji, która pozwalałaby objąć również produkcję artystyczną lub legendę biograficzną. Jeśli Leszczyński sięga poza zakres ontologii — to tylko na teren teorii sztuki, nie praktyki. Jakby granica oddzielająca artystę i teoretyka była nieprzekraczalna. Albo jakby synteza była z góry skazana na niepowodzenie. Mimo że zarówno dramaty jak powieści Witkacego są przepelnione problematyką filozoficzną i mimo że jest to ta sama problematyka co w tekstach dyskursywnych, często nawet wręcz referowana tymi samymi słowami.

Legenda katastrofizmu także istniała rzeczywiście; w latach następnych okazała się może najważniejsza. Ale narodziła się później, w ostatecznym kształcie chyba dopiero w czasie wojny, gdy doświadczenie uświadomiło czytelnikom niespodziewaną aktualność pozornie fantastycznych pomysłów Witkacego. Pierwszy bodaj owemu porażeniu realizacją Witkiewiczowskiej wizji dał wyraz Czesław Miłosz w napisanych w 1943 r. *Granicach sztuki*⁷, ale raptowny wzrost zainteresowania tą problematyką nastąpi dopiero po kilkunastu latach. Toteż tę sprawę pozostawić trzeba na razie na boku; jeszcze powróci. Natomiast warto zająć się inną, już nie wymienioną przez Wykę, legendą związaną z Witkiewiczem. Pochodzi ona niewątpliwie z dwudziestolecia, ale i po wojnie miała swoich kontynuatorów i swoje poważne konsekwencje. Można ją nazwać legendą *formistyczną*.

Przesłanek dla jej powstania było kilka. Podstawową oczywiście stanowił fakt przynależności Witkacego do malarskiej grupy formistów, a także to, że w teoretycznych pismach Witkiewicza określenia „forma” i „Czysta Forma” pojawiają się wyjątkowo często. Witkiewicz stworzył teorię Czystej Formy. Witkiewicz uważał formę za istotę dzieła sztuki. Polemice z poglądami Witkiewicza poświęcił Irzykowski całą książkę. Książkę tę nazwał *Walka o treść*⁸. Taka była podstawa legendy — i podstawa nieporozumienia.

W niniejszym szkicu nie zajmuję się poglądami Witkiewicza, lecz pomysłami witkiewiczologów. Prezentacja poglądów Witkacego na zagadnienie formy w dziele sztuki i w szczególności jego rozumienia kategorii Czystej Formy wymagałyby odrębnego wykładu, znacznie wykraczającego poza ramy nakreślone tej pracy. Chyba jednak nawet bez takiej prezentacji można zasygnalizować niecelność wywodów Irzykowskiego, samych w sobie bardzo słusznych, być może, ale — jako polemika z Witkacym — padających w próżnię⁹. Najpierw jednak trzeba się cofnąć wiele lat wstecz.

Forma jest jednym z najbardziej wieloznacznych pojęć używanych w estetyce i w teorii sztuki; tutaj interesujące wydają się zwłaszcza dwa jej znaczenia, te mianowicie, zgodnie z którymi poglądy Witkiewicza najczęściej interpretowano. Pierwsze z nich wywodzi się z modernizmu: w tym przypadku Witkiewiczowska Czysta Forma

⁶ T. Kotarbiński, *Filozofia St. I. Witkiewicza*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz*. — J. Leszczyński, *Filozof metafizycznego niepokoju*. W: jw.

⁷ Cz. Miłosz, *Granice sztuki*. W: jw.

⁸ K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929.

⁹ Zob. B. Rogatko, „Walka o treść” Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2.

rozumiana jest jako odpowiednik młodopolskiej „sztuki czystej”, wolnej od ideologicznych czy jakichkolwiek innych pozaartystycznych celów i przeciwstawianej sztuce służebnej, tendencyjnej, „zaangażowanej”. Na marginesie warto zauważyć, że proklamowanie „sztuki czystej” u schyłku ubiegłego stulecia nie było tak zupełnie wolne od ideologicznych uwikłań. Charakteryzując programy modernistyczne Kazimierz Wyka pisał: „Młoda Polska rozpoczynała od absolutnej negacji haseł pozytywistycznych, od ideologicznego przekreślenia tzw. pracy organicznej jako maski sobkostwa, oportunistu, kompromisu z warunkami kapitalistycznymi”¹⁰.

Ów antypozytywistyczny protest młodopolski jest rzeczą notorycznie znaną, ale właśnie dlatego zapomina się często, że pojawiające się w nim hasło „sztuki czystej” stanowiło zazwyczaj po prostu wezwanie do zmiany jednej ideologii na inną, nie zaś — do wyrzeczenia się wszelkiej w ogóle ideologii. Protest przeciw sztuce naśladowującej życie był wówczas niemal synonimiczny z protestem przeciw życiu samemu wraz z jego układami społecznymi, przeciw mieszczańskiemu rzeczywistości nie tylko w sztuce odwzorowanej, ale przede wszystkim istniejącej realnie. Miriamowski estetyzmy były raczej odosobnione; skądinąd wpisywanie Miriamy w grono poprzedników Witkacego wydaje się znaczną przesadą. Niemniej ponieważ antagoniści programów modernistycznych zarzucali ich autorom m. in. oderwanie się od rzeczywistości, na gruncie sporów młodopolskich opozycja między sztuką „autonomiczną” a „zaangażowaną” ostatecznie się utrwaliła i umocniła, często zresztą w niezgodzie z artystyczną praktyką zwolenników pierwszej z tych tendencji.

Drugie z interesujących tu znaczeń pojęcia formy narodziło się wraz z XX-wiecznymi przemianami w samej sztuce, na skutek pojawienia się malarskiego abstrakcjonizmu przede wszystkim. W znaczeniu tym forma funkcjonuje jako przeciwieństwo treści, przy czym przez tę ostatnią w wersji skrajnej rozumie się wszelkie w ogóle znaczenie przekładalne na język dyskursywny; w takim rozumieniu beztreściową, czysto formalną byłaby jedynie kompozycja geometryczna, nie nasuwająca żadnych skojarzeń z kształtami znanymi z doświadczenia potocznego, albo też kompozycja muzyczna, wystrzegająca się wszelkich efektów dźwiękonaśladowczych czy ekspresyjnych. Takie pojmowanie formy pojawiło się wraz z dziełami „beztreściowymi” i było również żywotne w dwudziestolecu międzywojennym. Umocnił je jeszcze fakt, że ci z artystów, którzy do spraw formalnych przywiązywali dużą wagę — nawet gdy z zawartości semantycznej bynajmniej nie rezygnowali — w swoich teoretycznych wywodach celowo negliżowali treści, zwłaszcza, jak je nazywał Witkacy, „życiowe”, lekceważąco wyrażali się na temat prawdopodobieństwa potocznego lub psychologicznego, deklarowali się z wyższą oceną głowy kapusty niż głowy Chrystusa, jeśli pierwsza byłaby lepiej namalowana. Witkacy, analizując Czystą Formę w teatrze, przytaczał absurdalne i z założenia nic nie znaczące przykłady formalnie pięknych układów scenicznych, których wartość miała realizować się ze względu na nie same, nie ze względu na jakieś tam treści; do tego, że w jego „prawdziwych” dramatach działo się nieco inaczej, jeszcze powrócimy.

W swojej polemice Irzykowski w znacznym stopniu łączył obydwą wyżej wskazane rozumienia formy, w obronie „treści” występując jednocześnie przeciw „bezsensowi” i przeciw sztuce programowo wolnej od pozaartystycznych zaangażowań. Świadom był zresztą, że w młodopolskich manifestach niekoniecznie chodziło o samą formę; hasła formalistyczne pojawiały się równie dobrze wtedy, „gdy przeciw jej

¹⁰ K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 57.

[tj. poezji] konwencjonalnym treściami budził się nieświadomy bunt”¹¹. Ale tej trafnej skądinąd obserwacji do poglądów Witkiewicza nie stosował. Traktując *à la lettre* deklaracje autora — nie odznaczające się, stwierdzić to trzeba, szczególną jasnością — zarzucał mu bądź bezsens, bądź ucieczkę od rzeczywistości, bądź niekonsekwencję, dopatrując się w rzekomo „beztreściowych” tekstach zamierzenia realistycznego — mianowicie próby odtworzenia nielogiczności Istnienia¹². W rezultacie Witkiewiczowskie zniekształcenia rzeczywistości potocznej skłonny był niekiedy uważać po prostu za artystyczne niepowodzenie, za świadectwo niezdolności ukazania tego, co autor ukazać zamierzał.

Polemiczna książka Irzykowskiego miała dla recepcji twórczości Witkiewicza dwojakie konsekwencje. Pierwszą z nich było utrwalenie się rozumienia Witkiewiczowskiej opozycji treść—forma jako opozycji sens—bezsens; w sposób istotny wywarło to wpływ na interpretacje sceniczne. Skoro Witkacy jest taki dziwny i taki absurdalny, można go uczynić jeszcze dziwniejszym i jeszcze absurdalniejszym: stąd owe niesłychane pomysły inscenizacyjne, niczym nie tłumaczące się innowacje i wstawki, czteronogie kobiety i niefrasośliwe zmiany w tekstach, o których pisał Puzyna¹³. W miarę jednak jak interpretatorzy odkrywali ze zdziwieniem, że twórczość Witkiewicza daje się tłumaczyć całkiem racjonalnie, w miarę jak zaczęto na serio odtwarzać rozmaite „treści”, które są tam uwikłane — wówczas wziął górę wątek drugi, również przez Irzykowskiego zapoczątkowany: teza o niekonsekwencji Witkiewicza-artysty w stosunku do Witkiewicza-teoretyka, teza o nieprzystawalności teorii Czystej Formy i praktyki artystycznej Witkacego. Im bardziej dzieła wydawały się znaczące, tym wyraźniej teorię traktowano jako zawadę — proces odwrotny niż ten, którego konsekwencję stanowią udziałnione inscenizacje dramatów. Tezę o takiej nieprzystawalności formułował zresztą jeszcze przed wojną Bolesław Miciński: „Tragiczny konflikt: sprzeczność indywidualnej, własnej twórczości artystycznej z własną teorią sztuki. Witkiewicz jest typowym treściowcem-ekspresjonistą (portret, powieść, teatr)”¹⁴.

Podobny rozdzźwięk dostrzegał Puzyna, podkreślając „niezgodność jego [tj. Witkiewicza] teorii sztuki z praktyką artystyczną, głównie zaś niezgodność dramatów i teorii teatru”¹⁵. Na to samo zjawisko zwracała uwagę Alina Grabowska¹⁶. Wyjątkowo mocno niespójność Witkiewiczowskiej teorii i praktyki podkreślona została w redakcyjnej dyskusji w „Dialogu” w 1957 roku¹⁷. Również w tekstach późniejszych owo odczucie nieadekwatności teorii i twórczości artystycznej Witkacego bywa niekiedy artykułowane.

Istnieje jednak i koncepcja odmienna. Łączy się ona z całościową zmianą w rozumieniu twórczości Witkacego, o czym szerzej za chwilę. Nie wdając się na razie w szczegóły, można powiedzieć tylko tyle, że jest to zmiana zmierzająca w kierunku likwidacji ostrych przedziałów, w kierunku ujednoczenia tego, co dotychczas nazywane było niespójnością czy niekonsekwencją. W przedmiocie tu omawianym wymaga to znacznej reinterpretacji opozycji między formą a treścią. Rezygnację wręcz

¹¹ Irzykowski, *op. cit.*, s. 110.

¹² *Ibidem*, s. 154.

¹³ K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.

¹⁴ B. Miciński, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Plan odczytu*. W: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970, s. 199.

¹⁵ K. Puzyna, *Porachunki z Witkacym*. „Twórczość” 1949, nr 7, s. 100.

¹⁶ A. Grabowska, *O dramaturgii Witkiewicza*. „Dialog” 1957, nr 1.

¹⁷ *Witkiewicza teoria i teatr*. Jw.

z tej opozycji, przynajmniej w sensie tradycyjnym, zalecał Andrzej Mencwel, proponując, by dla lepszego zrozumienia teorii Witkiewicza i dla powiązania jej z jego twórczością artystyczną — pod pojęcie formy podstawiać po prostu całość dzieła¹⁸. Ze zbliżoną, jak można sądzić, intencją pisał dużo wcześniej Włodzimierz Pietrzak: „Wołanie o Czystą Formę rozumiem jako głód wewnętrznej problematyki w literaturze, jako chęć skomplikowania tej problematyki poprzez technikę pisarską, jako środek pozwalający wykluczyć grafomanów z towarzystwa”¹⁹.

W najnowszej witkacologii ubolewania nad nieadekwatnością teorii i praktyki pisarskiej Witkiewicza słabną, rozważania zaś nad jego formizmem biegną przede wszystkim dwoma torami: są to bądź szczegółowe analizy pojęcia Czystej Formy jako pewnej kategorii filozoficznej czy estetycznej²⁰, dla interpretacji całości poglądów Witkiewicza nader ważnej, bądź analizy dokonywanych przez Witkacego deformacji i powstających w ten sposób nowych znaczeń²¹.

Sprawa formizmu Witkiewicza i związanych z tym sporów wydawała się warta zaprezentowania. Zaprowadziła ona nas jednak daleko w przyszłość, poza granice okresu, który w legendy szczególnie obfitował. Legendy przez Wykę wymienione miały swe korzenie w czasach międzywojennych, lub — jak katastroficzna — ukształtowały się podczas wojny. Legenda formistyczna czy formalistyczna również wywodzi się z lat dwudziestych, jako ukształtowana głównie w polemice z Irzykowskim. Przedwojenną recepcję twórczości Witkiewicza charakteryzuje właśnie wielotorowość, istnienie wielu nieprzekładalnych interpretacji, nie dających się połączyć w spójną całość. Oddzielnie człowiek, oddzielnie filozof, oddzielnie teoretyk, oddzielnie artysta. Jak i tematycznie tak chronologicznie recepcja ta zresztą nie jest jednolita. Po okresie wielkiej — chociaż powierzchownej i przede wszystkim aurą sensacji towarzyskiej otoczonej — popularności w latach dwudziestych następuje dziesięciolecie, w którym o Witkiewiczu pisze się bardzo mało lub wcale, dziesięciolecie, z jednej strony, rezygnacji z twórczości artystycznej i zwrotu do filozofii, ale też, z drugiej strony — zwykłych kłopotów z wydawcami i poczucia klęski wobec powszechnego niezrozumienia, na które Witkacy tak często się uskarżał. Zanim zainteresowanie Witkiewiczem powróci — musi jeszcze upłynąć wiele lat. Widział to jasno już przed wojną Bolesław Miciński, wyjątkowo na owe czasy przenikliwy czytelnik Witkacego: „Witkacy należą do tych twórców, którzy mimo znacznej nawet popularności za życia, muszą być zapomniani i odnalezieni ponownie po wielu latach, bo popularność Witkacego związana była raczej z jego dziwactwami życiowymi i z tym, co w jego twórczości było najmniej wartościowe — a nie z trwałymi osiągnięciami w zakresie pojęć i twórczości artystycznej”²².

Proroctwo Micińskiego spełniło się w całości: Witkiewicz istotnie został na nowo odkryty i istotnie długo trzeba było na to czekać. Okres do 1956 r. zaznaczył się — poza *Granicami sztuki* Miłosza — niemal zupełną martwością. Przyczyn tego stanu rzeczy było wiele; nie najbagatelniejszą z nich — niedostępność tekstów Witkiewicza i brak nowych edycji. Toteż prawdziwym przełomem w witkacologii stały się lata 1957—1962, kiedy wydano prawie wszystkie (wyjąwszy ciągle jeszcze ogłaszane w róż-

¹⁸ A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. Jw., 1965, nr 12.

¹⁹ W. Pietrzak, *Alchemia St. I. Witkiewicza*. W: *Rachunek z dwudziestolecia*. Warszawa 1955, s. 203.

²⁰ K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*. „Twórczość” 1971, nr 4.

²¹ J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S. I. Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8.

²² Miciński, *op. cit.*, s. 197.

nych czasopismach fragmenty korespondencji oraz wydrukowane po raz pierwszy w 1963 r. *Jedynę wyjście*) dostępne dzisiaj dzieła Witkiewicza i kiedy ponownie rozpoczęła się tryumfalna wędrówka sztuk Witkacego przez sceny polskie.

Nowy etap w recepcji twórczości Witkiewicza był jednak od przedwojennego całkowicie odmienny. W Witkiewiczu dostrzeżono przede wszystkim to, co dostrzegać nauczyło dopiero doświadczenie: jego zdolności profetyczne. Zapoczątkowane przez Miłosza odczytanie katastroficzne świeciło w tym okresie największe sukcesy. Witkacy był tym, który przewidział. Przewidział koniec II Rzeczypospolitej, przewidział koszmar hitlerowskiej dyktatury i okropności państwa totalitarnego, przewidział komplikacje i trudności, jakie pociąga za sobą rozwój społeczny i narodziny kultury masowej. Taka interpretacja tekstów Witkacego przed wojną była ze zrozumiałych przyczyn niemożliwa: dopiero historia mogła zweryfikować słuszność proroczych wizji.

Po wojnie — i w tym klimacie emocjonalnym, w jakim Witkiewicza ponownie zaczęto odczytywać — było zupełnie naturalne, że w twórcy przez wiele lat nie wydawanym i skazanym na zapomnienie dostrzeżono to przede wszystkim, co go czyniło nadal aktualnym. Gdy po raz pierwszy Kantor w 1956 r. wystawił w krakowskim teatrze „Cricot II” *Mątwę*, Jan Józef Lipski, omawiając ten spektakl pisał o Witkacym jako o tym właśnie, „który najlepiej rozumiał naszą epokę” i „który wyprzedzał swój czas jak mało kto z jego współczesnych”²³. Sprawy formy, adekwatności teorii i praktyki, dziwactwa i nowoczesności — poszły w ką; na plan pierwszy wysunął się „światopogląd hyrkaniczny”, treści ideologiczne czy wprost polityczne, słowem — sfera znaczeniowa. Pisarz, któremu niegdyś zarzucano lekceważenie rzeczywistości i brak zaangażowania, przekształcił się w autora uderzających swą aktualnością dramatów. Tak przynajmniej go wówczas rozumiano, podobny wątek pojawia się w przywoływanym już tutaj artykule Grabowskiej i w redakcyjnej dyskusji w „Dialogu”, choć w tym ostatnim przypadku entuzjazm połączony jest z pewną rezerwą. Zwłaszcza na wypowiedziach Stawara zdaje się ciążyć przedwojenna pamięć o Witkiewiczu jako skandalizującym dziwaku i formalisście; stąd zapewne, niezdolny przestawić się na nowe, aktualizujące i „treściowe” właśnie odczytanie dramatów Witkiewicza, Stawar radzi ostatecznie, by je, owszem, wystawiać — ale w teatrze marionetek.

Jak już sygnalizowano wyżej, lata 1957—1962 były szczególnie doniosłe z punktu widzenia edytorskiego. W roku 1957 wznowiono *Nienasycenie*; w 1959 — Jan Leszczyński przygotował do druku „*Nowe formy w malarstwie*” i *inne pisma estetyczne*, tom obejmujący podstawowy zestaw tekstów teoretycznych Witkiewicza; w 1962 wreszcie Konstanty Puzyna wydał dwa tomy *Dramatów*. Ta ostatnia data jest dla dziejów witkacologii niezmiernie ważna. Po pierwsze — czytelnikom i reżyserom teatralnym udostępniono zespół tekstów po większej części nie drukowanych, rozproszonych i bądź wcale nie znanych, bądź znanych tylko z teatralnych legend inscenizacyjnych; twórczość dramatopisarska zaś stanowi w końcu — choćby z przyczyn ilościowych tylko — podstawową część spuścizny Witkiewicza. Po drugie zaś — i to wydaje się sprawą zasadniczą — edycja *Dramatów* poprzedzona została wstępem Puzyny²⁴, który dla dalszego rozwoju wiedzy o Witkiewiczu ma znaczenie fundamentalne.

²³ J. J. Lipski, *Umysł drapieżny*. „Po prostu” 1956, nr 27.

²⁴ K. Puzyna, *Witkacy*. W: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Opracował [...] K. Puzyna. T. 1. Warszawa 1962. (Tekst wstępu przedrukowany z „Dialogu” 1961, nr 8.)

Esej Puzyny jest pierwszą właściwie próbą całościowego ujęcia Witkiewiczowskiej problematyki. Warto więc przedstawić szczegółowo jego główne tezy. Przede wszystkim dokonuje tam Puzyna wpisania Witkiewicza w historię literatury polskiej, odnajduje stosowne dla niego miejsce na mapie rozmaitych kierunków artystycznych; dopatruje się w Witkacym głównie kontynuatora modernizmu; podkreśla jego — wielekroć wprost deklarowane — zafascynowanie Tadeuszem Micińskim; analizuje związki z Wyspiańskim, na temat którego wprawdzie Witkacy często ironizował (jako przykład wystarczy chociażby epizod z „dziwką bosą, tymczasowo tylko obutą” w *Szewcach*), ale którego był — jedynym — twórczym kontynuatorem w płaszczyźnie formalnej; wskazuje wreszcie podobieństwo do Przybyszewskiego, wyrażające się nie tylko we właściwej obydwu pisarzom grandilokwencji erotycznej i rozmaitych prachuciach, ale zwłaszcza w sygnalizowanej już przez Irzykowskiego wspólnej „filozofii raj utraconego”, w myśl której sztuka ma stanowić jedyny, choć niedostateczny, ratunek wobec odczuwanego boleśnie kryzysu dotychczasowej kultury.

Wśród zagranicznych antenatów Witkiewicza wskazuje Puzyna dwóch przede wszystkim: Franka Wedekinda i Alfreda Jarry. Z Wedekindem łączy Witkiewicza pojawiająca się często w jego twórczości postać *femme fatale*, a zwłaszcza — pomysł „nadmakabretu”, które to miano można z powodzeniem do większości dramatów Witkacego zastosować. Na podobnej zasadzie opiera się pokrewieństwo z Jarrym jako z twórcą nie tylko „nadmakabretu”, ale w dodatku „nadmakabretu” politycznego.

Usytuowanie Witkiewicza na pograniczu modernizmu i ekspresjonizmu, wskazanie, że nie był on jakąś nie dającą się nigdzie przyporządkować osobliwością, lecz że jego twórczość stanowiła po prostu pewien etap w rozwoju literatury, stwarza oczywiste ułatwienie dla dalszych interpretacji. Puzyna w dążeniu do „unormalnienia” Witkacego na tym nie poprzestaje. Abstrahuje od wszelkich formalizmów, stara się spojrzeć na Witkiewicza przez pryzmat współczesnych mu warunków historycznych i społecznych. I to spojrzenie okazuje się niezwykle pouczające. Osobliwością polskiej sytuacji tłumaczy Puzyna nieobecność w naszej literaturze naturalizmu i wczesne narodziny ekspresjonizmu; dramaty Wyspiańskiego i Micińskiego, *Róża Żeromskiego* — przygotowały glebę, z której potem wyrosnąć mógł Witkacy. Natomiast druga faza ekspresjonizmu, ta, która w Europie, zwłaszcza w Niemczech, stanowiła konsekwencję doświadczeń wojennych — w Polsce się właściwie nie pojawiła. Na tle literatury mu współczesnej Witkiewicz był zjawiskiem dość niezwykłym i odosobnionym. Jego samotność wynikała z odmiennych doświadczeń: przede wszystkim stąd, że — bardzo głęboko przeżywszy rewolucję w Rosji — swoje lęki, obsesje i przeczucia demonstrował w kraju do katastroficznych przewidywań nieskłonny i konstruktywnie upojonym świeżo odzyskaną niepodległością. Dzięki swemu pesymizmowi Witkacy mógł być bardziej przenikliwy; stąd też — rzekomy formalista — dał we własnej twórczości nader wierny obraz swoich czasów. Zarazem też dla przerażającej go wizji nieuchronnej zagłady znalazł uzasadnienie teoretyczne. Puzyna pisze: „rewolucja staje się dla Witkiewicza czymś nieuchronnym, więcej: koniecznym — a równocześnie katastrofalnym, bo przyspieszającym mechanizację społeczną, kres wielkich indywidualności. Przyspieszającym, a nie powodującym — to warto podkreślić: diagnoza Witkiewicza sięga głębiej, rewolucja stanowi dlań tylko ogniwo w znacznie ogólniejszych procesach”²⁵.

Dokonane przez Puzynę scalenie różnorodnych i pozornie nieprzystających do siebie wątków stało się możliwe dzięki uwzględnieniu perspektywy, jakiej dostarcza

²⁵ *Ibidem*, s. 21.

rekonstrukcja Witkiewiczowskiej teorii kultury: tylko przy takim ujęciu pozwalają się pogodzić estetyka i katastrofizm, koncepcja osobowości i wyobrażenie o biegu dziejów, nawet teoria i praktyka artystyczna, choć w tym ostatnim przedmiocie Puzyna żywi niejakię wątpliwość. Utrzymuje mianowicie, że „Witkacowskie teorie formistyczne wydają się być dyscypliną sztucznie narzuconą samemu sobie przez artystę, którego spontaniczne i żywiołowe tęsknoty mają zgoła inny kierunek”. W ostatecznym rezultacie „jego własne sztuki mają znacznie więcej »życiowego« sensu, niż przypuszczał”²⁶.

To ostatnie — istotne — stwierdzenie otwiera drogę „normalnym” interpretacjom utworów scenicznych Witkacego, opartym na ścisłym trzymaniu się litery tekstu, nie zaś — na dowolnych spekulacjach. A raczej rozpoczyna trwającą po dziś dzień kampanię Puzyny o rzetelność w inscenizacji dramatów Witkiewicza, bowiem skierowane pod adresem reżyserów wezwanie, by starali się raczej rozumieć wystawiane sztuki niż dywagować na temat Czystej Formy, w wielu przypadkach pozostaje nadal nie spełnione. Tymczasem klucz do zrozumienia twórczości scenicznej (i nie tylko scenicznej) Witkiewicza znajduje się — zdaniem Puzyny — bynajmniej nie w jego wypowiedziach programowych, ale przede wszystkim w teorii kultury, w teorii rozwoju społecznego, w stosunku do których charakterystyki sytuacji indywidualum i zbiorowości, ukazane w utworach dramatycznych, stanowią jedynie pochodną²⁷.

Esej Puzyny zapoczątkował epckę syntezę. Nie żeby każdy z licznie pojawiających się od tego czasu artykułów musiał koniecznie zawierać jakąś całościową koncepcję twórczości Witkiewicza; to było oczywiście niemożliwe. Jednak istnienie pewnego kompleksowego ujęcia pozwoliło na opracowywanie poszczególnych fragmentów czy problemów właśnie jako fragmentów, nie jako całości izolowanych. A następne dziesięciolecie dostarczyło tych opracowań rzeczywiście bardzo wiele. Wydany w trzydziestolecie śmierci Witkiewicza numer „Pamiętnika Teatralnego” przynosi również przegląd powojennych publikacji poświęconych Witkacemu²⁸. Otóż z wykazu tego wynika, że gdy w okresie 1945—1961 (czyli do ukazania się omówionego wyżej artykułu Puzyny i *Dramatów* Witkiewicza, przyjętych jako cezura) publikacji takich było, wraz z tekstami drukowanymi w programach teatralnych, wszystkiego jedenaście — to w ciągu kolejnych ośmiu lat można się doliczyć czterdziestu sześciu pozycji.

Przyrost był nie tylko ilościowy. W artykułach ogłaszanych w latach sześćdziesiątych inaczej także przedstawiana jest ranga pisarza. W przywoływanej tu już dyskusji w redakcji „Dialogu” rozmówcy — co z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieco zabawne — sprawiali wrażenie jakby trochę zawstydzonych, że zajmują się zjawiskiem tak w gruncie rzeczy marginesowym i nieistotnym jak teatr Witkiewicza (wyjątek stanowił wówczas Puzyna, którego stanowisko wobec Witkacego od początku było jednoznaczne); w późniejszym okresie ten rodzaj zażenowań jest właściwie nie do pomyślenia. Miejsce Witkiewicza w historii literatury polskiej jest już niekwestionowane; sądząc ze sposobu, w jaki się o tym autorze pisze, przypada ono bezdyskusyjnie — wśród najwybitniejszych. Festiwal sztuk Witkacego trwa na scenach polskich nieprzerwanie — z bardzo różnymi efektami zresztą. Witkiewicz jest jednym z najpopularniejszych pisarzy, a w każdym razie — jednym z najpopularniejszych przedmiotów badania.

Przy okazji omawiania eseju Puzyny pojawiło się sformułowanie: „interpretacja

²⁶ *Ibidem*, s. 24, 33.

²⁷ Zob. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*.

²⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz. 1945—1969. *Przegląd publikacji*. Opracował L. Sokół. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.

całościowa". Tym rzeczywiście była propozycja Puzyny na tle stanu ówczesnej witkacologii; wszystkiego jednak objąć nie zdołała. Poza jej granicami pozostała specjalistyczna problematyka filozoficzna, stanowiąc po dawnemu przedmiot zainteresowania jedynie profesjonalistów. Istotnie, filozoficzne spekulacje Witkiewicza mogą być dość pozornym problemem dla historyków literatury, przede wszystkim przez swoje pozorne sformalizowanie, będące w rzeczywistości prawie wyłącznie sztafajem. Symbolika literowa znakomicie unieczystnia i tak wystarczająco zawile teksty. Mogło się przy tym wydawać, że analiza rozważań ontologicznych niezbyt wiele wniesie do zrozumienia tekstów Witkiewicza-pisarza i teoretyka sztuki. Z drugiej jednak strony pojawiła się uzasadniona potrzeba odszukania filozoficznego znaczenia samych utworów literackich: interpretacja całościowa skłaniała do poszukiwania ich wykładni ostatecznej. Otóż taką filozofię odnaleziono, ale — początkowo przynajmniej — wcale nie w tekstach Witkiewicza. Wniesiono ją z zewnątrz.

Egzystencjalistyczna interpretacja twórczości Witkiewicza stanowi źródło wielu nieporozumień. Za pierwszego, który zwrócił uwagę na ewentualne pokrewieństwo Witkiewicza z Heideggerem, uznaje się Romana Ingardena. W przypisie do jego wspomnienia o Witkiewiczu czytamy: „Był [Witkacy] w tym wszystkim, w zasadniczej swej postawie, egzystencjalistą na wiele lat przed ukazaniem się tego kierunku we Francji, a prawdopodobnie współcześnie z wystąpieniem Heideggera. Lecz Heideggera, o ile mi wiadomo, nigdy nie czytał. Z fenomenologów znał tylko *Logische Untersuchungen* Husserla, ale zagadnienia filozoficznych podstaw logiki nigdy nie należały do zagadnień dlań istotnych, nie miał przy tym zrozumienia dla analiz fenomenologicznych. Od egzystencjalistów francuskich zaś miał też w sobie — mimo swego głębokiego pesymizmu — więcej żywiołowego dynamizmu i pierwotnej samorodności, filozoficznie zaś miał dalej niż u nich idące ambicje stworzenia pełnego systemu metafizycznego”²⁹.

Tyle Ingarden. Warto przy tym podkreślić, że powyższą wzmiankę autor wspomnienia odnosił nie do filozoficznej twórczości Witkiewicza, ale do jego postawy życiowej; na temat tej pierwszej natomiast się nie wypowiadał. Niemniej pomysł Ingardena trafił na podatny grunt. Złożyło się na to wiele czynników, częściowo tylko mających coś wspólnego z filozofią. Egzystencjalizm z twórczości Witkacego nie wywiedziono. Odbyło się to nieco inaczej. Po prostu w tym samym czasie pojawiły się dwa fenomeny, wprawdzie oba spóźnione, ale na gruncie polskim nowe: Witkiewicz i egzystencjalizm. Zaczęto więc sprawdzać, czy przypadkiem do siebie nie pasują. Pasowały — przynajmniej do pewnego stopnia. Tak Witkiewicz został egzystencjalistą.

O racjach uprawomocniających taką interpretację będzie jeszcze mowa. Ale początkowo dokonano jej bez szczegółowych uzasadnień, raczej na oko. Bo chociaż Heideggera cytowano, nie do niego przecież sięgano, gdy w twórczości Witkiewicza dopatrywano się zbieżności z wątkami egzystencjalistycznymi. Chodziło przede wszystkim o ogólny nastrój, o aurę, o wyczucie na pewien typ problemów; systematyczne rozwiązania odegrały tu znacznie mniejszą rolę. Puzyna pisał ostrożnie: „Zbyt rzadko zwraca się uwagę na to, jak bliska egzystencjalizmowi jest aura filozoficzna ekspresjonizmu”³⁰. Inni jednak związki te ustanawiali bez mediacji i bardziej kategorycznie. Przy tym egzystencjalizm, do którego się odwoływali, był dość swoisty, z pewnością bardziej literacki niż filozoficzny. Odnosi się czasem wrażenie,

²⁹ R. Ingarden, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, s. 175, przypis.

³⁰ Puzyna, *Witkacy*, s. 40.

że egzystencjalistyczne odczytanie Witkiewicza jest w przypadkach lepszych oparte głównie na lekturze *Człowieka zbuntowanego* i na dramatach Sartre'a, w przypadkach gorszych — na *Outsiderze* Colina Wilsona. Dla zbudowania filozoficznej interpretacji twórczości Witkiewicza — człowieka, który sam miał się za filozofa i był nim istotnie — sięgano nie do jego własnych prac filozoficznych, lecz posługiwano się egzystencjalizmem z drugiej ręki. Niekiedy prowadziło to do efektów dość niezwykłych. Jeden z autorów, zasygnalizowawszy zbieżność Witkacego z egzystencjalizmem, pisał np.: „Tutaj pozornie odsunął się [Witkacy] od egzystencjalizmu. Zamiast dualistycznej koncepcji bytu (*en soi i pour soi*), dał koncepcję monistyczną. Jednak w rozumieniu stanowiska człowieka w świecie zbliżył się ponownie do Heideggera”.

Otóż każdy, kto kiedykolwiek miał w rękę jakikolwiek tekst filozoficzny Witkiewicza, musi wiedzieć, że Witkiewicz był zdeklarowanym dualistą ontologicznym — choćby stąd, że to na każdej niemal stronie *expressis verbis* powtarzał; co więcej, punktem zbieżnym ontologii Witkiewiczowskiej i egzystencjalistycznej jest właśnie ów metafizyczny dualizm, u Witkiewicza przebiegający prawie że identycznie jak u egzystencjalistów: między Istnieniem Poszczególnym „od wewnątrz” i „od zewnątrz”, czyli, w terminologii Witkacego, między trwaniem a rozciągłością. A więc wszystko odwrotnie niż w przytoczonym cytacie.

Pozwolę sobie nie ujawniać jego adresu bibliograficznego. Przywołałam go tylko po to, by pokazać, jak jaskrawe nieporozumienia wynikać mogły z przyklejenia Witkiewiczowi etykiety egzystencjalistycznej. Bo sama intencja bynajmniej bezsensowna nie jest. Analogia Witkiewicza z egzystencjalizmem wydaje się całkiem tentująca, choć niewątpliwie jeśli był on choć trochę egzystencjalistą, to *avant la lettre* i mimowiednie. Nawet gdy się rezygnuje z interpretowania filozoficznych poglądów samego Witkiewicza, zestawienie niektórych jego pomysłów z egzystencjalizmem może przynieść interesujące rezultaty. Byłe nie posuwać się za daleko. Puzyna, sygnalizując egzystencjalistyczny charakter pewnych wątków w twórczości Witkacego, jako materiał porównawczy przywoływał utwory Ionesco, Becketta, Sartre'a-dramaturga, nie filozofię egzystencjalną *sensu stricto*; zbieżności w ujęciu zjawisk alienacji, ludzkiej samotności i obrzydzenia wywołanego samym faktem istnienia — są na tym gruncie niezaprzecalne. Podobne obserwacje czynił również Wiesław Paweł Szymański: „egzystencjalny nalot w dramatach Witkiewicza to sama ich kompozycja, to ten właśnie bełkot bohaterów, trudna do uchwycenia, bo chyba najczęściej alogiczna, motywacja działania”³¹.

Eksploracji problematyki egzystencjalistycznej w twórczości Witkiewicza (najczęściej zresztą z pominięciem samego terminu egzystencjalizm) poświęcone są w znacznej mierze artykuły Jana Błońskiego³². Temat, który wysuwa się tam na pierwszy plan, to skrajna nieautentyczność bohaterów, zarówno dramatycznych jak

³¹ W. P. Szymański, *Uczta skazanych*. „Twórczość” 1966, nr 1, s. 92.

³² *Nota bene*, nawet J. Błońskiemu też przytrafił się *lapsus*, gdy próbował scharakteryzować poglądy filozoficzne Witkiewicza — poza tekstami. W *Powrocie Witkacego* („Dialog” 1963, nr 9, s. 73) napisał mianowicie: „także w filozofii, przypuszczam, mniej interesowała go prawda niż umysłowe upojenie, jakie może przynieść zonglowanie pojęciami”. Błońskiego ratuje tutaj w pewnym stopniu słówko „przypuszczam”. Swoją drogą, biedny Witkiewicz, który znaczną część swoich polemik filozoficznych poświęcił walce z pragmatyzmem, relatywizmem, intuicjonizmem, logiką formalną i innymi kierunkami, odwodzającymi — jego zdaniem — filozofię od jej właściwego zadania, jakim miało być poszukiwanie Prawdy Absolutnej.

powieściowych; nieustannie odgrywana komedia złej wiary, której celem jest odzyskanie poczucia dziwności istnienia i — w konsekwencji — zdolności do przeżyć metafizycznych. Ta dążność jest właśnie nieautentyczna, z gruntu skłamana: w przeszłości, gdy panował prawdziwy indywidualizm, przeżycia metafizyczne wynikały z bezpośredniego kontaktu z dziwnością istnienia, ale nie z dziwnością tworzoną na zamówienie, lecz po prostu daną. Teraz natomiast, gdy poczucie owej dziwności zatracono, wszelkie szamotania się mające na celu jej reaktywowanie są od początku do końca fałszywe. „Wszyscy [bohaterowie Witkacego] chcą być kimś innym, niż są, wykrzesać z jałowości własnego życia intensywność doznawania, rozdymając psychiczne możliwości, które w sobie odczuwają”³³. Wszyscy oni tego pragną — ale nic im z tego wyjść nie może; pozostaje jedynie uczucie rozpaczliwej nudy i obrzydzenia. Również Witkiewiczowskie „nienasycenie” daje się, jak sądzi Błoński, przełożyć na kategorie egzystencjalistyczne. Nienasycenie jest mianowicie „głodem transcendencji, którą dają wartości”³⁴. Jedynym sposobem usensownienia własnego życia — a więc jedyną drogą do jakości tam rozumianego szczęścia po prostu — jest transcendencja, wykroczenie poza siebie w imię wartości; jednak w pozbawionym wartości świecie Witkacego taka transcendencja jest niemożliwa. Pozostaje poczucie jałowości i próżni lub „metafizyczny happening”³⁵, polegający na bezowocnych próbach przekształcenia życia w sztukę.

„Metafizyczny happening” tłumaczy nie tylko zachowania Witkiewiczowskich postaci; pozwala również lepiej zrozumieć zasadę rządzącą dramaturgią Witkacego. Według Błońskiego bowiem „Sztuki Witkiewicza rozjaśniają się łatwo, jeżeli przyjąć, że bohaterami poruszają te same potrzeby co pisarzem”. „Metafizycznym happeningiem” są nie tylko, prezentowane przez postacie sceniczne, usiłowania, by z własnego życia uczynić dzieła sztuki; „metafizycznym happeningiem” jest w jakimś stopniu również twórczość samego autora, jeżeli zwątpi on o możliwości osiągnięcia na tej drodze — absolutu. Zasadniczą treścią dramatów Witkiewicza jest „pojedynek artysty z artystą życia, dziwności autentycznej z życiową”. Witkiewiczowska teoria sztuki oscyluje między dwiema możliwościami: albo uczucia estetyczne są samoistne, albo też są wobec życia służebne, choćby w taki sposób, że nadają mu sens. Witkiewicz opowiada się ostatecznie za pierwszą z tych możliwości: „artyści życia” zostają skompromitowani, ich działania uznane za nieautentyczne. „Demaskowanie, redukcja i cynizm zmierzają do ośmieszenia każdej postawy i każdego programu, które by nie opierały się o doktrynę Sztuki jako odblasku Tajemnicy”³⁶.

Taka problematyka u Witkiewicza jest niezaprzeczalnie obecna, nie jest ona jednak wyłączna ani nie pozwala zrozumieć całości jego poglądów. Wydaje się przecież na tyle ważna, że chciałoby się ją w całość interpretacji twórczości Witkiewicza wmontować na zasadzie innej niż tylko pewnych zewnętrznych analogii. W artykułach Błońskiego jest ona zresztą zazwyczaj powiązana z pesymistyczną historiozofią, z Witkiewiczowskim katastrofizmem; na sposób egzystencjalistyczny analizowana sytuacja bohaterów stanowi konsekwencję momentu historycznego, w jakim przyszło im żyć: okresu poprzedzającego zupełny rozpad kultury. Aby jednak nastąpiło ostateczne uprawomocnienie tej problematyki jako logicznie powiązanej z całością poglądów Witkiewicza, trzeba sięgnąć jeszcze głębiej: do jego własnej filozofii.

³³ J. Błoński, *Teatr Witkiewicza: forma Formy*. „Dialog” 1967, nr 12.

³⁴ Błoński, *Powrót Witkacego*, s. 73.

³⁵ J. Błoński, *U źródeł teatru Witkacego*. „Dialog” 1970, nr 5, s. 82.

³⁶ *Ibidem*, s. 81, 83, 89.

W roku akademickim 1967/68 odbywało się na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego seminarium monograficzne poświęcone Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi³⁷. Seminarium to prowadził Krzysztof Pomian. Tematem była wszakże nie tylko metafizyka Witkiewicza, taka jaką odczytać można z *Pojęć i twierdzeń*; główny nacisk położono na interpretację całości poglądów Witkacego: ontologicznych, estetycznych, antropologicznych, historiozoficznych; i tych, które wyrażone zostały w rozprawach i artykułach teoretycznych, i tych, które wydobyć dopiero trzeba z tekstów literackich. Zamykał to seminarium referat Pomiana. Wydaje się, że warto szczegółowo streścić ten artykuł, pozwala on bowiem oprzeć całościowe ujęcie poglądów Witkiewicza nie tylko na pewnych intuicyjnie uchwytnych analogiach ze znanymi skądinąd systemami filozoficznymi, ale po prostu na pewnych przesłankach zawartych w jego metafizyce.

Punkt wyjścia filozofii Witkiewicza stanowi, według Pomiana, Istnienie traktowane jako całość. Taka interpretacja możliwa jest tylko wtedy, „gdy rozpatruje się w nierozłącznym powiązaniu przedmiot i podmiot, realność i poglądy na nią, wiedzę i samowiedzę”³⁸, innymi słowy, gdy w analizie poznania uwzględnia się zarazem Istnienie i perspektywę tego, który je poznaje. Takie ujęcie poznania zawarte jest zresztą w potocznym „poglądzie życiowym”, na który się Witkiewicz chętnie powołuje; ale zawarte jest tam w sposób niejako bezwiedny, bezrefleksyjny. Filozofia natomiast winna te przesłanki „poglądu życiowego” pojęciowo wyartykułować, winna stanowiąc przejście od naiwności do samowiedzy.

Filozofia przy tym nie musi bynajmniej być jakimś uogólnieniem nauk szczegółowych. Jest ona wiedzą całkowicie samoistną i autonomiczną. Synteza nauk wobec nieuchronnej ich partykularności w ujmowaniu świata i pomijania przez nie osobowości obserwatora — jest zresztą w ogóle przedsięwzięciem nie do zrealizowania, żądanie zaś od filozofii, by łączyła te rozbieżne perspektywy w jedną całość, jest absurdalne. To stanowisko Witkiewicza porównuje Pomian z analogicznym poglądem Heideggera na temat miejsca filozofii; zdaniem autora artykułu: „w obu przypadkach mamy do czynienia z próbą uprawomocnienia filozofii jako wiedzy autonomicznej, przynajmniej w stosunku do nauki [...]”³⁹.

Tymczasem błędem współczesnej filozofii jest zarówno zbytnia uległość wobec nauki jak i nieuwzględnianie osobowości, pomijanie nieusuwalnej obecności podmiotu postrzegającego wraz z jego wewnętrznymi przeżyciami. Żaden z trzech wyróżnionych przez Witkiewicza nurtów filozoficznych nie wydaje mu się pod tym względem zadowolający. Fizykalizmowi Witkiewicz zarzuca redukowanie materii żywej do martwej i przekonanie o ostatecznej rozkładalności każdej całości na części, innymi słowy — uznawanie całości za prostą sumę elementów. W psychologizmie krytykuje redukowanie całej rzeczywistości do przeżyć i podobne jak w fizykalizmie przekonanie o ostatecznej rozkładalności przeżyć na proste elementy wrażeniowe. „Psychologizm, jak go rozumie Witkiewicz, stanowi dopełnienie fizykalizmu, inną odmianę doktryny pozytywistycznej z charakterystycznym dla niej przekonaniem o nieograniczonej stosowalności metod analitycznych”⁴⁰. Z dwójga złego jednak —

³⁷ Referatami wygłoszonymi na tym seminarium były m. in. artykuły: K. Pomiana *Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki* („Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3), M. Króla *Witkiewicza kłopoty z przyszłością* („Dialog” 1969, nr 9) i M. Szpakowskiej *Witkiewiczowska teoria kultury* (jw., 1968, nr 10).

³⁸ Pomian, *op. cit.*, s. 266.

³⁹ *Ibidem*, s. 269.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 270.

psychologizm jest lepszy od fizykalizmu, bo twierdzenia tego ostatniego dają się sformułować w języku psychologistycznym, podczas gdy przekład w stronę przeciwną jest niemożliwy. Wreszcie trzecim odrzuconym przez Witkiewicza kierunkiem jest „logistyka”: logika formalna, konwencjonalizm; tym orientacjom zarzuca on zupełną ontologiczną dowolność. Dla niego tymczasem kategorie logiczne bynajmniej dowolne nie są; są one narzucone przez strukturę rzeczywistości. Jak zauważa Pomian, w tych próbach ukonstytuowania jedynej i pewnej logiki Witkiewicz bliski jest Husserlowi⁴¹.

Ostatecznie więc zarówno fizykalizm i psychologizm jak logika formalna zostają zdyskwalifikowane. Są one jedynie cząstkowymi ujęciami, podczas gdy zadaniem, jakie Witkiewicz stawia przed ontologią ogólną, jest uchwycenie całości. Zarazem jednak i fizykalizm, i psychologizm wywodzą się z poglądu życiowego. Psychologizm zaś, jak pamiętamy, zawiera w sobie przeczcucie prawdy absolutnej, aczkolwiek pytania filozoficzne nie są w nim ostatecznie sformułowane; pogląd życiowy stanowi domenę prerefleksji, a jednocześnie jest stanowiskiem, jakie osobowość zajmuje wobec rzeczywistości — łączy zatem te obydwa elementy, których sztuczne rozdzielanie jest źródłem większości filozoficznych nieporozumień. Przed filozofią więc pojawia się pytanie o stosunek poglądu życiowego do psychologizmu i fizykalizmu oraz o stosunek obu tych stanowisk do siebie. W tłumaczeniu na język Witkiewiczowskiej ontologii jest to zarazem „pytanie o stosunek Istnienia Poszczególnego do Istnienia oraz pytanie o stosunek trwania i przepływu jakości w dowolnym Istnieniu Poszczególnym”⁴².

Założenia Witkiewiczowskiej ontologii dają się przedstawić w najogólniejszym zarysie w sposób następujący. Istnienie jest pewną jednością, którą zawdzięcza jednej i jedynej Formie Istnienia; Istnienie jednak jest zarazem wielością (co związane jest chociażby z koniecznością wprowadzenia obserwatora, jako tego, który Istnienie postrzega i o nim mówi). Forma Istnienia unifikuje wielość Istnień Poszczególnych. Można tę Formę Istnienia rozumieć po prostu jako czasoprzestrzeń; Istnienia Poszczególne istniałyby wówczas jako czasoprzestrzenne. Takimi właśnie opisuje je fizykalizm; jest to jednak, jak sygnalizowano wyżej, pogląd, zdaniem Witkiewicza, niewystarczający. Istnienia Poszczególne istnieją bowiem również jako „same dla siebie” i ten ich aspekt musi być przez ontologię uwzględniony. Niemniej połączenie obydwu perspektyw jest niemożliwe. Istnienia Poszczególne są dwoiste: wprawdzie rozciągłość daje się ostatecznie sprowadzić do trwania, jeśli rozumie się przez nią przepływ jakości (na tym właśnie polega przekładalność terminów fizykalistycznych na język psychologizmu), jednak nawet po dokonaniu takiego zabiegu, nie można wyjaśnić tego, co w filozofii określa się jako problem transcendentalnej jedności apercpcji: mianowicie wewnętrznej i bezpośrednio danej jedności i tożsamości każdego Istnienia Poszczególnego. W tym punkcie psychologizm okazuje się, jak sądzi Witkiewicz, bezsilny; wymaga wprowadzenia „metafizycznej poprawki”, czyli uznania bezpośrednio danej jedności osobowości. Pogodzenie tych dwóch nie przystających do siebie elementów stanowi nieprzekraczalną Tajemnicę Istnienia.

Tak zrekonstruowaną filozofię Witkiewicza uważa Pomian za przedsięwzięcie z góry skazane na niepowodzenie. Widzi w nim bowiem próbę uzgodnienia dwóch

⁴¹ Pomian (*ibidem*, s. 271) pisze dalej: „Różni się jednak [Witkiewicz] od Husserla, gdyż fundamentu powszechnej prawomocności logiki szuka w samym bycie, nie w strukturach świadomości transcendentalnej”. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Pomian stosunek Witkiewicza do Husserla ujmuje zupełnie inaczej niż Ingarden (*op. cit.*, s. 175, przypis).

⁴² Pomian, *op. cit.*, s. 274.

stanowisk, które z natury rzeczy uzgodnić się nie dają. Pierwsze z nich głosi prymat całości, nieredukowalnej do sumy składników, zawiera przekonanie o autonomii filozofii wobec nauki i odrzuca pozytywizm razem z jego negacją zdań syntetycznych *a priori* i bezwzględną wiarą w słuszność metod analitycznych. Drugie natomiast jest dokładnym przeciwieństwem pierwszego: odrzucone poprzednio metody analityczne próbuje zastosować do badania ludzkiej psychiki, w tej dziedzinie przyjmując pełną rozkładalność całości na części i w wyniku tego dochodząc do niewątpliwego absurdu, jakim jest psychologizm „uzupełniony” o bezpośrednio daną jedność osobowości. W rezultacie, jak pisze Pomian, filozofię Witkiewicza cechuje „niezapośredniczone, współistnienie myślenia analitycznego i syntetycznego, idei prymatu części i prymatu całości, przekonanie o konieczności liczenia się z rezultatami nauk również na terenie filozofii i program nienaukowej metafizyki [...]”⁴³. Innymi słowy, filozofię Witkiewicza cechuje po prostu sprzeczność.

Ale ta sprzeczność okazuje się wyjątkowo pouczająca w odniesieniu do badań nad całością twórczości Witkiewicza. Uświadomienie sobie jej istnienia pozwala bowiem zrozumieć równą właściwie prawomocność całkowicie odmiennych z filozoficznego punktu widzenia odczytań jego poglądów. Dlatego przytoczenie całości wywodu Pomiana wydawało się niezbędne: pozwoliło ono mianowicie pokazać, jak u Witkiewicza łączą się — nielogicznie, zapewne, niemniej faktycznie — wątki najzupełniej rozbieżne. Dwoistość Witkacego — nieważne, że wyrażaną w jeszcze innej terminologii — dostrzegał zresztą także Bolesław Miciński: „Witkacy urodził się i kształtował na skrzyżowaniu dwóch przeciwstawnych sobie prądów — pozytywizmu i secesji. Pozytywizm warszawski zaszczipiony przez ojca i secesja Krakowa, w którym spędził młodość. Rozdwojenie psychiczne, którego był tragiczną ofiarą, pogłębione było przez ścieranie się tych dwóch prądów. Zacięcie pozytywistyczne zachował jako filozof (Mach, Avenarius, Cornelius) — secesja zaważyła na jego twórczości artystycznej”⁴⁴. Jeżeli pod pojęcie secesji podstawić tu antypozytywistyczne prądy początków naszego stulecia — obraz nakreślony przez Micińskiego nie na wiele będzie odbiegał od charakterystyki dokonanej przez Pomiana. Co więcej — obydwaj ową dwoistość uważają za niejako osobistą tragedię Witkiewicza. Pomian pisze wprost: „kto wie, czy nie jako jedyny filozof naszego czasu przeżył on sprzeczność dwóch tendencji dwudziestowiecznego myślenia jako dramat osobisty, jako wewnętrzne rozdarcie, na które nie umiał znaleźć żadnego skutecznego lekarstwa”⁴⁵.

Wskazana sprzeczność tkwiąca w metafizyce Witkacego usprawiedliwia obie wersje interpretacyjne: „egzystencjalistyczną” z jednej strony i „pozytywistyczną” czy „naturalistyczną” z drugiej. Usprawiedliwia o tyle oczywiście, o ile wyznawcy jednej lub drugiej pamiętają, że dysponują perspektywą z konieczności cząstkową. Pierwszy z tych sposobów patrzenia na problematykę Witkiewicza scharakteryzowany został z okazji artykułów Błońskiego; drugi podejmuje niektóre prace dotyczące katastroficznej historiozofii Witkacego.

A raczej — jego teorii kultury. Sam katastrofizm bowiem tak daleko sięgających uzasadnień nie wymaga i diagnoza głosząca rychły koniec świata — przynajmniej świata tych wartości, których Witkiewicz był wyznawcą — może się obywać bez filozofii. O powodach kariery Witkacego-katastrofisty była już mowa poprzednio; niezależnie jednak od tego, że się w takiej właśnie postaci objawił po raz pierwszy w recepcji powojennej, temat ten stale cieszy się znaczną popularnością. Jako przy-

⁴³ *Ibidem*, s. 279.

⁴⁴ Miciński, *op. cit.*, s. 198.

⁴⁵ Pomian, *op. cit.*, s. 279.

kłady można tu wymienić artykuły Bożeny Danek-Wojnowskiej lub Mieczysława Jastruna⁴⁶. Tam natomiast, gdzie interpretacja przepowiedni katastroficznych ogranicza się jedynie do diagnozy sytuacji zastanej, gdzie nie zostają one wpisane w całość teorii kultury — rzecz sprowadza się zazwyczaj do wysławiania zdolności proroczych autora. Dobrym przykładem takiego stanowiska może być książka Jerzego Speiny⁴⁷; katastrofizm Witkiewicza jest tam wprawdzie zreferowany i bardzo starannie obudowany rozmaitymi pokrewnymi pomysłami, jakie współcześnie rozdziły się w Europie (od Spenglera poczynając, na Znanieckim kończąc), brakuje jednak próby odniesienia go do własnej teorii kultury Witkacego, tłumaczącej pesymizm pisarza z pewnością lepiej niż wszystkie domniemane i rzeczywiste wpływy zewnętrzne. Co więcej, izolowane ujęcie proroczego katastrofizmu Witkiewicza prowadzi niekiedy po prostu do nieporozumień. Jeżeli się go bowiem uznaje za wizjonera, trudno oprzeć się pokusie, by w jego twórczości nie doszukiwać się wszystkich elementów współczesnej cywilizacji, których Witkiewicz, siłą rzeczy, znać nie mógł, ale które — trzeba to stwierdzić — w niemałym stopniu potrafił przewidzieć. Zaczyna się w nim wówczas po prostu upatrywać diagnostę współczesnego społeczeństwa przemysłowego, wraz z jego rozmaitymi lękami i zagrożeniami; imputuje się Witkacemu, że np. dostrzegał niebezpieczeństwa postępu technicznego i możliwość pojawienia się broni masowej zagłady⁴⁸, gdy dla Witkiewicza to właśnie jest znamienne, że w jego przyszłościowej wizji brak jakichkolwiek elementów *science-fiction*, brak wyobraźni technologicznej; groźba „mechanizacji” ma charakter jedynie socjologiczny, dotyczy społeczeństwa mrowiskowego, zautomatyzowanego i pod żadnym względem nie wiąże się z niekorzystnymi dla ludzkości konsekwencjami postępu technicznego.

Rozpatrywanie Witkiewiczowskiego katastrofizmu na tle jego teorii kultury — pozwala uniknąć takich (i innych) nieporozumień. Pozwala także na coś więcej: stwarza wspólną płaszczyznę, w której łączyć się zaczynają jednostka i zbiorowość, historia i antropologia. Rozumiał to Puzyna, gdy dzięki tej właśnie metodzie zbudował pierwsze całościowe ujęcie problematyki Witkiewicza; rozumiał to również Błoński, gdy na Witkacowski katastrofizm zalecał patrzeć z perspektywy antropologicznej⁴⁹, doceniając tym samym potrzebę wprowadzenia kategorii gatunku ludzkiego i spojrzenia z tego aspektu na przewidywany przez Witkiewicza schyłek wartości indywidualnych i zagładę osobowości. Wizję katastrofy w perspektywie teorii kultury — czyni przedmiotem swych rozważań także Marcin Król⁵⁰. W sumie więc takie spojrzenie wydaje się już dominujące.

Wskazane wyżej dwie perspektywy, tematycznie odnoszące się do przeżyć jednostki z jednej strony, a z drugiej — do relacji między jednostką a zbiorowością, nie wyczerpują oczywiście wszystkich tematów, które się w związku z twórczością Witkiewicza mogą nasunąć. Jak pisał kiedyś Puzyna, „Witkacy wyżywi jeszcze kilka pokoleń badaczy”⁵¹. Owe perspektywy stwarzają jednak pewną ramę wyznaczającą

⁴⁶ B. Danek-Wojnowska, *Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965. — M. Jastrun, *Witkacy*. „Dialog” 1967, nr 12.

⁴⁷ J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Toruń 1965.

⁴⁸ Jastrun, *op. cit.* — M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*. „Dialog” 1967, nr 12.

⁴⁹ Zob. Puzyna, *Witkacy*. — Błoński, *Powrót Witkacego*.

⁵⁰ Król, *op. cit.*

⁵¹ Puzyna, *Witkacy*, s. 22.

pole analiz. Jeśli dziś podejmuje się jakiś, choćby najbardziej szczegółowy, problem związany z twórczością Witkacego, jest to zawsze wpisaniem się w pewną całość, o której — przynajmniej w najogólniejszym zarysie — wiadomo, czym jest. Uroki działalności pionierskiej przepadły już chyba bezpowrotnie. Dobrym świadectwem tego stanu rzeczy była zorganizowana w grudniu 1970 przez Pracownię Poetyki Historycznej IBL sesja naukowa poświęcona Witkiewiczowi. Tematy referatów były oczywiście bardzo różne: Michał Głowiński mówił o pokrewieństwach z językiem Rabelais'go, Krzysztof Pomian — o możliwości traktowania powieści jako wypowiedzi filozoficznej, Jan Błoński — o psychologii bohaterów powieściowych, Konstanty Puzyna — o pojęciu Czystej Formy⁵²; różnorodność poruszanych problemów nie jest tu jednak ważna. Bardziej interesujące było bowiem to, że właśnie ta różnorodność daje się w jakimś sensie uporządkować, że istnieją pewne mniej więcej ustalone już kategorie pozwalające — choć w części — dokonywać wzajemnego przekładu poszczególnych wypowiedzi interpretacyjnych. Gdyby się ktoś bardzo uparł, mógłby nawet dla nich stworzyć mniej więcej jednorodną terminologię. Teren badania jest określony; pozostaje eksplorować: żmudna praca nad tym, co już znane, a jeszcze niezupełnie znane.

Małgorzatu Szpakowska

Mieczysław Giergielewicz, INTRODUCTION TO POLISH VERSIFICATION. Philadelphia 1970. University of Pennsylvania Press, ss. X, 210.

Cudzoziemiec interesujący się w ogólnym zakresie polską wersyfikacją, a nie znający naszego języka miał do niedawna bardzo skromne możliwości zaspokojenia tych zainteresowań. Ze zrozumiałych względów struktura polskiego wiersza nie jest przedmiotem tak wielu opracowań różnojęzycznych, jak np. wersyfikacja rosyjska. Czasem do zagadnień budowy i dziejów polskiego wiersza sięgnie obcy autor pracy komparatystycznej dla doraźnych porównań i zestawień. Niektóre polskie studia wersologiczne publikuje się w obcych wydawnictwach. Ale są to z reguły wypowiedzi poświęcone szczegółowym problemom wersyfikacji, przeznaczone dla specjalistów. Jedynym miejscem, gdzie można było dotychczas znaleźć ogólną, choć oczywiście ogromnie skrótową (zajmującą kilkadziesiąt linijek) charakterystykę budowy polskiego wiersza, jest *Encyclopedia of Poetry and Poetics* Premingera¹.

Książka Mieczysława Giergielewicza stanowi więc pozycję bardzo potrzebną. Ma ona być, jak głosi pierwsze zdanie wstępu, przygotowaniem do badań nad wierszem polskim. Autor starał się wobec tego podać zarówno opis istotnych cech struk-

⁵² Zob. sprawozdania z tej sesji w „*Twórczości*” (1971, nr 3) i „*Pamiętniku Literackim*” (1971, z. 2).

¹ Charakterystyka ta mieści się w ramach hasła „*Slavic Prosody*”, pióra E. Stankiewicza. Przy okazji zauważyć trzeba, że artykuł ten zawiera poważny błąd dotyczący genezy polskiego sylabotonizmu. Stankiewicz pisze: „Bodźcem dla wersyfikacji sylabotonicznej były przede wszystkim naśladownictwa metryki klasycznej, iloczynowej oraz wzorce obce (rosyjskie)”. Tymczasem najważniejszym źródłem dla polskiego sylabotonizmu była poezja niemiecka, której wzorce wprowadzał m. in. Brodziński w tłumaczeniach i oryginalnych utworach; adaptował je również Mickiewicz. *Nb.* omawiana książka Giergielewicza również nie uwzględnia niemieckich źródeł sylabotonizmu polskiego (ale nie zastępuje ich rosyjskimi).