

# Przemysław Czapliński

---

## Powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 79/2, 75-105

---

1988

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

POWIEŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA  
WOBEC TEORII CZYSTEJ FORMY

Zadanie niniejszego artykułu polega na prześledzeniu związków łączących Teorię Czystej Formy ze spuścizną prozatorską autora *Nienasycenia*. Jest to więc niejako praca pisana wbrew intencjom i deklaracjom samego Stanisława Ignacego Witkiewicza, który uważał, iż powieść — ze względu na swą heterogeniczność i ułomność estetycznego oddziaływania — nie należy do sztuki czystej.

Lektura prozy Witkacego, posiłkująca się Teorią Czystej Formy jako tekstem metodologicznym, pozwala jednakże nie tylko na odkrycie niezwykle bogatych związków między estetyką a praktyką powieściopisarską autora *Pożegnania jesieni*, lecz również ukazuje samą Teorię jako niezbywalne światło interpretacyjne dla pełnego odczytania kompozycji, języka czy konstrukcji postaci.

Równocześnie jednak konfrontując Teorię Czystej Formy z prozą należy ciągle pamiętać o równie istotnych układach odniesienia, tzn. o stosunku Stanisława Ignacego Witkiewicza do tradycji powieściowej oraz o jego koncepcji filozoficznej<sup>1</sup>. Dla złożonych twórców, jakimi są powieści Witkacego, istnieją bowiem trzy płaszczyzny odniesienia, trzy wzajem przenikające się konstrukcje teoretyczne: proza ta jest jakby wypadkową prób zespolenia krytycznej lektury powieściowego dziedzictwa z mocą sterującą Teorii Czystej Formy i koncepcją ontologiczną, jako tą substancją ideologiczną, którą Witkacy pragnął przełożyć z dyskursu filozoficznego na dyskurs powieściowy. Niezwykle ważna przy tym okazuje się postawa myślowa Witkacego, zasadniczy charakter operacji umysłowych, który nazwać by można postawą *versus*; oznacza to, iż sa-

<sup>1</sup> Rozważania dotyczące wpływu ontologii S. I. Witkiewicza na konstrukcję świata przedstawionego jego powieści zostają — jako zagadnienie obszerniejsze — celowo pominięte. Problematykę tę podjął w swym modelowym studium K. P. O. mian (*Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia”*). W: *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historyczno-filozoficzne*. Warszawa 1973, s. 145—180).

mookreślenie i polaryzacja koncepcji estetycznej odbywają się głównie poprzez negację. Witkacy — we własnym mniemaniu — znajdował się wobec zamkniętego kodu powieści: on sam stanowił to zamknięcie. Przeświadczenia gatunkowe i przywoływane przez niego nazwiska konkretnych powieściopisarzy świadczą, iż autor *Jedynego wyjścia* dostrzegał powieść niemal wyłącznie w tej postaci, jaką utrwaliły realizm i modernizm, a równocześnie oba te style były dla niego dotknięte głęboką dewaluacją. Oto więc początek paradoksalnego procesu: cokolwiek ma być powiedziane poprzez powieść, musi być powiedziane poprzez realizm i modernizm — musi więc równocześnie podlegać demistyfikacji i połączyć w sobie fabułę z filozofią: „Jestem za skrajnym realizmem w powieści, ale realizmem przepojonym głęboką metafizyką” (BK 281)<sup>2</sup>.

To niezwykle istotna cecha destruktywna postawy *versus*, która odkrycie fałszu utożsamia z wypowiedzeniem prawdy. Zakres operacji twórczych zdominowany myśleniem *versus* w rzeczywistości zawsze zgodny jest z założeniem, iż bezwładność układu odniesienia (zwalczonej tradycji) przekracza tkwiące w nim siły zdolne dynamizować kulturę. Tradycja ta zajmuje poczesne miejsce w dialogu kulturowym z racji wypracowanego przywileju zrozumiałości — który wykształcił się kosztem wartości — nie zaś z racji przenoszonej prawdy. Innymi słowy mówiąc, działania uwarunkowane postawą *versus* obierają za przedmiot swojego ataku przestrzeń wartości o bezwładni o n y c h, przestrzeń uwięzionej prawdy. Ów domysł uspienia wartości jest jako założenie konieczny — bez niego bowiem trudno byłoby wytłumaczyć przyczyny wyboru właśnie tej, a nie innej części dziedzictwa. W jej podjęciu tkwi nieme przekonanie, iż tylko poprzez nią odzyskać można istotny artystycznie i filozoficznie wymiar porozumiewania; w tym samym geście tkwi również niema obawa, iż pominięcie tej — jakkolwiek skonwencjonalizowanej — części dziedzictwa grozi wydziedziczeniem. Bunt jest więc uznaniem zaprzęskiej doniosłości, czasu, w którym słowo krążyło w społecznej przestrzeni, poszukując prawdy za pomocą tego samego typu komunikatów, który obecnie wartości degraduje.

Tak więc cały — dla Stanisława Ignacego Witkiewicza — obszar po-

<sup>2</sup> W ten sposób odsyłam do: S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976. Ponadto stosuję następujące skróty na oznaczenie utworów Witkacego: CF = *Czysta Forma w teatrze*. Wybór, wstęp i noty J. Degler. Warszawa 1977; J = *Jedynego wyjście. Powieść*. Przygotował do druku z rękopisu, posłowiem i notą wydawniczą opatrzył T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1980; N = *Nienasylenie*. Posłowiem napisał M. Misiorny. Wyd. 2. Warszawa 1982; NF = *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Wyboru dokonał oraz słowem wstępnym opatrzył J. Leszczyński. Warszawa 1959; P = *Pożegnanie jesieni. Powieść*. Warszawa 1983; U = 622 *upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Wstępem poprzedziła i opracowała A. Mićńska. Warszawa 1974. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

wieści, czyli realizm i moderna, staje się negatywnym układem odniesienia dla jego prozy; narzędziem negacji, sposobem otwarcia i poszerzenia strategii narracyjnej, które stwarzałyby podstawę dla parodii, a równocześnie dla dialogu o prawdzie, poczynają być tradycja autora kreowanego i autotematyzm<sup>3</sup>.

### Powieść jako znak

Proces degradacji schematów powieściowych, proces odchodzenia od schematyczności w utworach Witkacego odbywa się poprzez zwrócenie uwagi na schemat — przy czym sposobem ześrodkowania uwagi na skonwencjonalizowanych regułach szeregowania jest właśnie degradacja. Tym samym jednak globalny sens utworu budowany jest na sprzeczności pomiędzy informacją a jej dosłownym znaczeniem. Układ dotychczas komplementarny: narrator—fabuła, ulega przeciwstawieniu, przybiera postać antytetyczną, przy czym fabuła zostaje względem narratora upodrzędzona. Specyfika tych działań niszczących została podyktowana myśleniem *versus*, jednakże tym, co przekraczało działania, był cel: chęć uczestnictwa w kulturowym dialogu nowym, niezwykle pojemnym typem komunikatów powieściowych. W sposób nieuchronny nasuwa się przypuszczenie, iż musiało istnieć i to, co przekraczało cele: jakość estetyczna, inaczej pojęte piękno, któremu nieobca będzie prawda, innymi słowy mówiąc — wartość Sztuki Czystej.

Witkacy odmówił powieści prawa wstępu do Sztuki Czystej — odmowa została podyktowana przemyśleniami obejmującymi dotychczasowsy, historyczny dorobek prozy i refleksją teoretyczną (o postaci wnioskowania indukcyjnego), próbującą dociec ostatecznego przesłania powieści, które twórca — wbrew sobie — odnajdywał w przemożnej chęci fabularyzacji świata. O banicji gatunku decydowały: a) brak czynnika zmysłowego (dźwiękowego lub wzrokowego), „bez którego nie może być pełnego, bezpośredniego działania Czystej Formy” (BK 169); b) opisywanie rzeczywistości, czyli nastawienie na denotacyjność; c) zbyt duża obszerność, która uniemożliwia bezpośrednie działania konstrukcji (BK 141). Wyeksponować wobec tego pretekstowość fabuły, zakłócić szyki asocjacyjnego odbioru, w którym następuje proces dodawania cząstek historii, w którym troska odbiorcy obraca się wokół utrzymania chronolo-

<sup>3</sup> O wykorzystaniu autora kreowanego w prozie Witkiewicza pisze K. Jakowska w pracach: *Autor kreowany w polskiej prozie międzywojennej*. W zbiorze: *Autor — podmiot literacki — bohater*. Wrocław 1983; *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*. Wrocław 1983. — O roli autotematyzmu w powieściach Witkiewicza — zob. E. Szary-Matwiecka, *Książka — powieść — autotematyzm. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*. Wrocław 1979.

gii i pełni informacji — wszystko to znaczyło zanegować informacyjną dominantę powieści, zdegradować fabularność. Upodrzędnienie fabuły na rzecz dygresji autora kreowanego burzyło dotychczasową budowę powieści, a tym samym destruowało świat porozumienia łatwego i opartego na konsumpcji fabuły<sup>4</sup>.

Wbrew wyróżnionemu teoretycznie kształtowi powieści Witkacy znalazł drogę do Czystej Formy nie omijając informacyjności, lecz doprowadzając ją do semantycznego paroksyzmu: zniszczenie pojęciowości i informacji poprzez ich nadmiar, nieekonomiczność, niekonsekwencję i sprzeczności prowadziło do Sztuki Czystej metodą pośrednią. Przekaz nie tyle mówił o niespójności kultury, ile sam był niespójnością. Tylko w takim kontekście narrator mógł mówić wprost do odbiorcy: gdy podkreślona została umowność świata fabularnego, gdy sztuka zdemistyfikowała swą sztuczność — wówczas powieść, nie przestając być sobą, zostaje paradoksalnie odniesiona do instancji dyskursu filozoficznego, dialogu o prawdzie. Powieść, która podkreśla swą własną kreacyjność, nie tyle próbuje odpodobnić się od życia, ile przekreśla te kreacje, które do życia w sposób fałszywy się upodobniają. W świecie, w którym nie istnieje żadna niesfałszowana prawda kulturowa, twórca, aby cokolwiek przekazać, musi oczyścić obszary zmistyfikowanego porozumienia, utrudniając komunikację. Do tego celu w sposób ostentacyjny angażuje fabuły powszechnie nadużywane i zużyte — eksperyment byłby bowiem kolejnym fałszującym upodobnieniem do życia (strumień świadomości, monolog wewnętrzny), sugerującym możliwość zaistnienia niesfałszowanego komunikatu fabularnego. Dopuszczalny był więc tylko przekaz z wpisaną weń i ostentacyjnie odbiorcy ujawnianą świadomością fabularnej oraz kulturowej mistyfikacji. Mogło się to odbyć nie poza informacyjnością, lecz właśnie poprzez informacyjność zdegradowaną. Witkacy był świadom tego, iż granice informacyjności są granicami powieści — dlatego teoretycznie nie mogła ona należeć do Czystej Formy. Idealna realizacja zasad Czystej Formy byłaby „czysto artystycznym tworem językowym, który od poezji będzie się różnił tylko brakiem rymów i rytmu” (BK 169). Dlatego autor *Nienasycenia* podejmuje trud niszczącego i oczyszczającego tworzenia światów fabularnych, nie zaś rozpisania „czysto artystycznego tworu językowego”, który, jako eksperyment, potwierdzałby — nie istniejące dla Witkacego — wartości kultury.

Nie istniejącej jedności kultury odpowiada — na poziomie organizacji tekstu — niespójność postaci: chęć przewyciężenia dezintegrują-

---

<sup>4</sup> Celem, do którego w tym wypadku mierzył Witkacy, wydaje się *well-made story*: „Prosta tematyka wcielona w sytuację dramatyczną, rozwinięta logicznie, bez przerw i wtretów, aż po nieuniknioną konkluzję — taki był ich ideał powieści” (J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel*, New York 1960. Cyt. za: S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 89).

cej mocy rzeczywistości narzuca przyjęcie określonych ról. W tym systemie powieściowym postać nie posiada zasady integrującej charakter — jej tożsamość charakterologiczna uwidocznia się w całym przebiegu utworów; tłumaczy się to przyjętą zasadą pisania, tworzenia postaci jako zlepku schematów. Podmiotowość postaci zostaje wcielona w ciąg demaskowanego kodu — bohater zostaje zinstrumentalizowany, będąc takim samym jak fabuła pretekstem do dygresji narratorskich. Powieść utożsamia się z informacją o powieści, a wykorzystywanie wielu konwencji kompozycyjnych, ufundowane na uprzedmiotowieniu chwytu, tworzy nowy kształt powieści, nową jakość estetyczną:

Użyłem przedmiotu  
któremu jego  
wyjątkowy utylitaryzm  
daje realność  
natarczywą  
i brutalną  
w pozycji  
urągającej praktyce  
dałem mu ruch  
i funkcję  
w stosunku do jego własnej  
absurdalną  
ale przez to przenieśliem  
go w sferę  
wieloznaczności  
bezinteresowności  
poezji <sup>5</sup>

Słowa te należą do Tadeusza Kantora i choć nie dotyczą sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, mogłyby jednak być wypowiedziane właśnie przez niego jako uniwersalny autokomentarz. Powieściowe postępowanie Witkacego polega bowiem na zestawianiu w kompozycji ogranych schematów fabularnych, „w pozycji urągającej ich praktyce”. Degradacji podlega wówczas nie zespół przeżyć i refleksji przenoszonych fabułą, lecz sposób ich przedstawiania.

Dobitnie zdefiniowany przez Witkiewicza paradygmat sztuki („Już wszystkie permutacje i wariacje są wyczerpane”, N 326) implikuje podkreślanie anachroniczności i niemocy struktur, wydobywanie szwów kompozycyjnych, gdzie wątki i postaci kroczą od schematu do banału. Powieść staje się antologią fabuł i wątków, pojedynczym zbiorem cytatów z dorobku całego gatunku. Dopiero pośród szeregu klisz i pożyczek ukazuje się jedna z niewielu dróg wyjścia — powieść filozoficzna <sup>6</sup>, mówią-

<sup>5</sup> T. Kantor, *Teatr Cricot 2*. Kraków 1963.

<sup>6</sup> Zob. A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. „Dialog” 1965, nr 12, s. 87: „Aby ów świat wartości był dostatecznie uzasadniony, powinien zostać osadzony w bycie samym. Tędy więc wiodła droga do traktatu ontologicznego”.

ca wprost, dezawuująca zarówno schematyczność, jak i semantyczną pustkę wszelkich innowacji kompozycyjnych. Paradoksalnie — negacja powieści jako formy pozwoliła Witkacemu właśnie powieść jako formę oczyścić. Pisze on:

Pojęcie Czystej Formy stosować się może tylko do bezpośrednio działających konstrukcji, a nie tych, których konstrukcyjność może być poznana czysto rozumowo. [...] Dlatego do powieści nie mogą być stosowane zasady Czystej Formy, ponieważ powieść nie działa bezpośrednio jak poemat. [CF 44]

Lecz równocześnie bardzo wyraźnie zastrzega: „Prozą ma prawo mówić tylko ten, co ma coś określonego do powiedzenia” (BK 375), ponieważ „w sztuce nie można próbować — musi się tworzyć, będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik” (CF 203). Dlatego od pierwszej powieści do ostatniej Witkacy toczy pojedynek istotny o możliwość powieściowego mówienia, o niesfalszowany powieściowy przekaz. Jeżeli poszczególne kody (powieści sensacyjnej, awanturniczej, kryminalnej, pornograficznej *etc.*) są zamknięte, a relacje znak—znaczenie zastałe, to jednym z najwyrazistszych sposobów podkreślenia i przekreślenia ich umowności będzie dowolne szeregowanie cząstek kodów wzajemnie sprzecznych.

Tak więc już w *622 upadkach Bunga* ujawnia się pasożytniczy charakter działalności pisarskiej:

daje [on] o sobie znać [...] w świadomym podkreśleniu literackiego charakteru kreowanego modelu egzotyki. [...] Deformacja życiowego autentyku, uchwytna w planie autobiograficznych odniesień powieści, staje się tu zatem także deformacją pewnych rzucających się w oczy środków literackich, które były użytkowane w dokonaniach mogących podpadać ówczesnie pod pojęcie kiczu<sup>7</sup>.

Młodzieńcza powieść okazuje się tworem wielopoziomowym: jako powieść z kluczem jest szczególną postacią zaszyfrowanej prawdy<sup>8</sup> — wyrazistość sygnałów tej mistyfikacji została jednak podporządkowana możliwości łatwego rozszyfrowania<sup>9</sup>; odkrycie klucza personalnego i rzeczywistości biograficznej, stojącej za fikcją przekazu, okazuje się bezużyteczne, mistyfikacji podlegał bowiem przede wszystkim sam sposób przekazywania materii tematycznej. Kolejne odwrócenie semiologiczne-

<sup>7</sup> B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*. Wrocław 1976, s. 19—20.

<sup>8</sup> Zob. D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przełożył I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 55: „622 upadki Bunga są powieścią z kluczem i można nieomal we wszystkich jej bohaterach odnaleźć rzeczywistych ludzi, którzy odgrywali jakąś rolę w życiu Witkiewicza w tym okresie”.

<sup>9</sup> B. Danek-Wojnowska (*Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, T. 2. Warszawa 1965, s. 222) podaje klucz do *622 upadków Bunga*: Bungo — Witkacy, Brummel — Chwistek, książkę Nevermore — Bronisław Malinowski, Tymbeusz — Tadeusz Szymborski, Akne — Irena Solska, Mag Childeryk — Stanisław Witkiewicz (ojciec).

go ciągu sprawiło, iż nie biografia określiła kształt tej powieści, lecz powieść (literacki model biografii artysty) określiła losy konkretnej postaci i jej otoczenia. Oprócz klucza personalnego utwór ten zawarł, na głębszym poziomie, również klucz kompozycyjny *Künstlerroman*, a także charakterystyczne składniki powieści młodopolskiej, tzn. ideał erotyczny, egzotyizm<sup>10</sup>, model artysty<sup>11</sup>, problem Sztuka—Życie<sup>12</sup>, Artysta—Sztuka *etc.* Schematyzm kompozycyjny i fabularny jest konsekwencją dwu dążeń postaci: usilnego pragnienia intensyfikacji życia i chęci odnalezienia wartości integrującej osobowość. Pierwszego dostarcza sztuka — poczynają więc „tworzyć życiem”, drugie przynosi literatura — „tworzą więc życiem” w sposób podpowiadany im przez artystycznie utrwalone wzory<sup>13</sup>.

Jeżeli więc odbiór zatrzyma się na poziomie informacyjnym i zadowoli się rozszyfrowaniem klucza, to powieść okaże się pułapką łatwej komunikacji; dwupoziomowość 622 *upadków Bunga* odkrywa dopiero kompozycja — fakt, iż utwór do pewnego stopnia „pisze się” sam. Jest on dyktowany łańcuchami funkcji liniowego i nieodwracalnego następstwa zdarzeń: pierwsze spotkanie Bunga i Akne — narastanie uczucia — wyznanie — „Wielka Miłość (przez wielkie W i wielkie M)” — maska uczucia, „która spada za późno”<sup>14</sup> — śmierć. Organizują go również typy bohaterów, z których każdy jest przyporządkowany określonym funk-

<sup>10</sup> Zob. Danek - Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm*, s. 20—21: „Najwyrazistszej oznaki parodystycznych intencji pisarza dostarczają winkrustowane w tekst główny powieści rzekome utwory postaci powieściowych. Skarykaturowanie i niebywałe wyolbrzymienie w nich cech egzotyizmu, które pisarz związał z przebiegiem fabuły i skojarzył zwłaszcza z określonym ideałem erotycznym, staje się podstawą toczącej się w utworze jako całości swoistej zabawy, gry literackiej. Będąca jej rezultatem autoparodia pozwala rozpoznać zarówno właściwy stosunek pisarza do przywoływanych pierwowzorów literackich, jak odświeżenie strategię przyjętą w konstruowaniu wskazanych elementów fikcji”.

<sup>11</sup> 622 *upadki Bunga* okazują się słownikiem modelu artysty młodopolskiego, dostarczając skondensowane wizerunki artystów utrwalone w literaturze. W tym znaczeniu świat postaci w tej powieści „wyczerpuje” typologię zarysowaną przez A. Z. Makowieckiego w *Młodopolskim portrecie artysty* (Warszawa 1971, s. 67).

<sup>12</sup> Zob. Gerould, *op. cit.*, s. 55: „Właściwą treścią powieści jest w gruncie rzeczy stosunek sztuki do rzeczywistości, problem artysty i jego ustosunkowanie się do świata oraz zagadnienie sił twórczych i psychologii twórczości”.

<sup>13</sup> Zob. J. Błoński, *Teatr Witkiewicza: forma formy*. „Dialog” 1967, nr 11, s. 73.

<sup>14</sup> Ogniwa łańcucha fabularnego opatrzone cudzysłowem są tytułami rozdziałów: „Wielka Miłość (przez wielkie W i wielkie M)” — rozdział 2 części 2, „Maska, która spada za późno” — rozdział 2 części 3. Ten ostentacyjny komentarz autotematyczny w porządku świata przedstawiającego stanowi podkreślenie zarówno schematyczności rozgrywanych zdarzeń, jak i środków literackich zaangażowanych do ich przedstawienia.



cją, a przyporządkowanie to prowadzi do wyróżnienia kręgów akcji: Bungo — postać poszukująca wartości; Akne — nośnik wartości, otoczony przeszkodami punkt zbiegu wielu dążeń; Mag Childeryk — mędrzec, doradca; Stanisław Ignacy Zdyb — przeciwnik, *etc.* Wreszcie szeregi zdarzeń i otoczenia stwarzane przez postaci wywołują określony repertuar atrybutów literackich, przyporządkowujących sobie charakterystykę miejsc i wyglądu bohaterów.

Równocześnie jednak schematyzm osiąga tak wyraźną postać, że odczytanie powieści skierowane na zysk informacyjny napotyka sprzeczności w porządku kompozycyjnym. Wyrazistość szwów kompozycyjnych, wyeksponowanie reguł składania pełni funkcję demistyfikacyjną i przesmiewczą wobec modelu parodiowanego: wyznaczenie osobiste przybiera postać informacji autotematycznej, a rozpoznanie wzorca gatunkowego staje się warunkiem odczytania powieści. Nawet śmierć Bungo jest w tych wymiarach nieautentyczna (choć szansa odzyskania autentyzmu istniała w fizycznym cierpieniu): autor pozbywa się go, aby zrównać wymiary fabuły z wymiarami tekstu, aby w sposób niejako zbyt doskonały ujednoczyć odbicie ze wzorem. Dzięki podwójnej mistyfikacji (powieść z kluczem i powieść o powieści) obnażeniu podlega przede wszystkim sposób szyfrowania — następuje więc demistyfikacja mistyfikacji:

Konstrukcja przeżyć i działań Bungo — postaci rozpiętej między współuczestnictwem w umownych znakach maski dandysa a afektywnym udziałem w „naturalnym” porządku kosmosu — jest sposobem, w jaki ujawnia się [...] opozycja między normą prawdy, szczerości, autentyzmu i zamaskowanym „kłamstwem” konwencji<sup>15</sup>.

Klucz okazuje się, jako ostateczne odczytanie powieści, nieprzydatny: model losów Bungo i kompozycja utworu są — powierzchwniowo — realizacją pewnego skodyfikowanego scenariusza.

W 622 *upadkach Bungo* dodatkowo ujawniła się cecha, która w późniejszych powieściach staje się cechą konstytutywną: głos autora kreowanego. Chwył, który całym sobą intencjonalnie znosi granicę między prawdą a zmyśleniem — wprowadzając autora do tekstu neguje dotychczasowe normy przekazu: rezygnuje z neutralności czy personalności na rzecz strategii narracyjnej, którą wówczas już odczuwano jako anachroniczną; ostentacyjne zastąpienie konwencji „*showing*” — i związanych z tym eksperymentów — przez odtrącaną z definicji „*telling*” samo w sobie stanowiło już prowokację: estetyczną — która uderzała w pojmowanie rozwoju gatunku jako następstwa niepowracających konwencji, komunikacyjną — która zmuszała czytelnika do zmiany zasad porozumiewania się z nadawcą i do sprostanienia konsekwencjom jego bezpośrednich wystąpień w tekście, wreszcie aksjologiczną — która stawiała pod znakiem zapytania stopień szczerości innych powieści bądź powieści czy

<sup>15</sup> Danek - Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm*, s. 36.

przekazu artystycznego w ogóle. Zwłaszcza prowokacja ostatnia zdaje się mieć fundamentalne znaczenie dla prowadzonego przez Witkiewicza dialogu z odbiorcą: dialog ten dotyczył statusu prawdy w sztuce, innymi słowy mówiąc — celu udawania prawdy za wszelką cenę w tekście programowo fikcyjnym. Sens tych działań poczynał być dla Witkacego wątpliwy wówczas, gdy powieść wyczerpywała swe wysiłki w posunięciach obliczonych wyłącznie na podtrzymanie iluzji. Głos autorski, wyraźnie dominujący w hierarchii chóru, równocześnie ujawnia kreacyjny charakter prezentowanego świata i nadaje tekstowi rangę prawdy prywatnej. Autor kreowany, obecny na wszystkich poziomach tekstu, staje się „toposem prawdy, ale nie prawdy fabuły, lecz przenoszonych przez nią znaczeń”<sup>16</sup>.

Według autora *Nienasycenia*:

[powieść] może być wszystkim w uniezależnieniu od praw kompozycji, począwszy od a-psychologicznej awantury, przedstawionej od zewnątrz, do czegoś, co może graniczyć z traktatem filozoficznym lub społecznym. [N 7]

Dzięki temu przekonaniu, w myśl którego zatarte zostają gatunkowe granice powieści, dzięki wprowadzeniu do tekstu głosu autora, dzięki przeświadczeniu o skończoności powieściowego kodu, kulturowy obieg tekstów został nagle wzbogacony (i zakłócony) niezwykłym typem przekazu: paradygmat powieści zostaje rozszerzony do niespotykanych rozmiarów, równych sfabularyzowanemu dyskursowi, a kompozycja zostaje odmieniona przez prawie wszystkie swoje dotychczasowe przypadki. Zmusza to klasyfikującą kulturę do wchłonięcia niejednoznacznych i niejednorodnych komunikatów, które w sposób arbitralny sięgają po anegdoty i struktury przynależne dwóm terytoriom i ich pograniczom: obszarowi dyskursu filozoficznego i obszarowi tekstu narracyjnego. Podstawowym i pierwotnym zabiegiem Witkacego staje się upodrzednienie wszelkich zabiegów kreacyjnych, które mogłyby służyć pogłębieniu bądź utrzymaniu iluzji: następuje zawieszenie sita formalnego, które normalnie, w sposób niemy, z pierwszymi zdaniami powieści, lub wysłowiony, w manifestie, przedmowie, komentarzu, mówiło nie tyle o tym,

<sup>16</sup> Jakowska, *Powrót autora*, s. 211. — O głosie autora w tekście pisał także W. C. Booth w książce *The Rhetoric of Fiction* (Chicago 1961, zwłaszcza s. 169—209). W kontekście tej pracy, dokonującej rehabilitacji *explicit commentary*, ciekawe okazuje się zestawienie — nie wolnych od normatywizmu — poglądów Bootha i Witkiewicza. Pisząc o *Opowieści o dwóch siostrach* A. Bennetta stwierdza Booth (s. 147): „Mimo iż obraz Bennetta wpisany w tę powieść jest mniej przekonujący niż obraz tworzony przez mądrego, ironicznego komentatora, jakim jest autor kreowany u Fieldinga, Austen, Meredith czy nawet u Faulknera, to jednak fragment cytowany (z Bennetta) jest dla mnie najsilniejszy dlatego, że autor komentuje bezpośrednio [...]”. Natomiast Witkacy wśród wyróżnionych przez siebie modeli powieści najwyżej ceni taką powieść, „w której pogląd metafizyczny autora jest przez niego *explicite* wyłożony [...]” (BK 143).

co w powieści pojawić się powinno, lecz o tym, co w niej wystąpić nie może.

Doprowadzając do decentralizowania się i treści, i języka/stylu swojej powieści wbrew strukturalnemu i kulturalnemu zhierarchizowaniu, odsłonił Witkiewicz taki „przekrój” pisarstwa powieściowego, ale i funkcjonowania tego pisarstwa w kulturze, na jaki normalnie ani się ono nie zdobywa, ani tym bardziej nie godzi<sup>17</sup>.

Umieszczenie autora kreowanego w tekście przywołuje tradycję powieści przedrealistycznej, lecz sfunkcjonalizowanie tego posunięcia jest z konieczności bogatsze i bardziej złożone. Niewątpliwie funkcją naczelną jest pastisz, ale równocześnie forma ta arbitralnie narzucała światu wartości, których Witkacy nie znajdował ani w literaturze, ani w rzeczywistości. Autor kreowany ustanawia bowiem sobą wartość dla swego przekazu: jest ufundowany niejako na przekonaniu, iż komunikat jego dotrze do odbiorców i oddziała na nich bezpośrednio, na mocy równie bezpośrednio głoszonych prawd. Wyjściem z tej sprzeczności było podjęcie z czytelnikiem gry narracyjnej — uwikłanie prywatnej prawdy w kulturową prowokację. Wyzwanie to miało kilka wymiarów: gatunkowy — polegający na tworzeniu powieści będących antologiami konwencji; semantyczny — związany z niemożnością określenia globalnego sensu; estetyczny — oparty na równoczesnym i równorzędnym wprowadzaniu motywacji realistycznej i fantastycznej; autotematyczny — ujawniający się w rozbudowanych partiach krytycznoliterackich<sup>18</sup>.

Dialog toczy się więc na wszystkich poziomach z tym odbiorcą, którego oczekiwania/wymagania stwarzały powieść jako zbiór prefabrykatów:

#### 1. Na poziomie motywacji metatekstowych:

Ale o tym potem, mówię — przecie mówię po polsku do cholery! — teraz mamy inne sprawy: teorię przedwstępną tego faktu, która od faktu jest stokrotnie ważniejsza, no. [J 243—244]

(Najstarszy, melancholik, zabił się niedawno, drugi był w dwudziestym pierwszym roku życia ambasadorem Syndykatu Zbawienia w Chinach [nie wiadomo co się z nim działo od roku], trzeci to Scamp — to już było.) [N 116]

#### 2. Na poziomie dygresji:

Po paru miesiącach Bungo przyzwyczaił się do braku jednego oka, pocieszając się tym, że Neipperg miał też jedno oko, a jednak uwiódł Marię Ludwikę. Dokonał nawet (Bungo, nie Neipperg) z czarną klapką na oku paru erotycznych podbojów. Ale wkrótce wystąpiło tak zwane sympatyczne (bardzo) zapalenie oka lewego i Bungo w przystępie rozpaczy poderznął sobie szyję nożem od brzytwy Gillette. [U 489]

<sup>17</sup> Szary - Matywiecka, *op. cit.*, s. 163.

<sup>18</sup> Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 88.

Za to masa [...], zużyta dla poprawienia rasy mongolskiej, cierpiała z początku potępieńczo na temat płciowy. (Ale przecie to takie głupstwo płciowość — kto by tam się długo w tym babrał.) [N 416]

### 3. Na poziomie bezpośrednich zwrotów do odbiorcy:

widać twarz kretynowatego czytelnika, jak zżyma się ze znudzenia i wstrętu. Poczekaj, kotku — może odgłupniesz trochę, może Tobie to kiedyś trochę pomoże, że teraz się przewyciężysz trochę, kochanie głupawe — nie zniechęcaj się przedwcześnie — będzie jeszcze i to, co Ty lubisz, ścierwo zasrane. [J 54]

Dość inteligentny, domyślny i wykształcony czytelnik domyśla się zapewne, że mowa tu o akcie płciowym, i to właśnie Izydora i Rustalki. Żeby uniknąć zarzutu niejasności, wołałem zaznaczyć to *explicite*. [J 63]

Autor kreowany włada poziomem informacyjnym, kompozycyjnym i stylistycznym. Dzięki ujawnieniu swojej osoby zderza trzecioosobową narrację z pierwszoosobowymi dygresjami, sprowadzając całość utworu do poziomu prywatności<sup>19</sup> — jedyne niesfałszowanego wymiaru przekazu, nadając w ten sposób tekstowi gwarancję prawdziwości:

to, co prawdziwe, musiało być wyrażone [...] z miejsca nie wyższego niż miejsce odbiorcy. Aby być prawdopodobne, musiało być czyjąś indywidualną prawdą<sup>20</sup>.

Było to zaangażowanie prywatności pojmowanej jako kolejny element gry: w grze tej obnażeniu ulegają obszary mogące służyć obyczajowej prowokacji. „Szczerość” sięga więc takich rozmiarów, które czytelnika oburza — a więc sprawią, że obdarzy tekst wiarygodnością.

Według Witkiewicza twórca staje przed podwójną barierą: obowiązującej normy odbioru i tworzywa. Pierwszy z tych elementów był przede wszystkim zwalczany zerwaniem iluzji, załamaniem chwytu:

Pozorne załamanie się konstrukcji, podobnie jak pozorne opuszczenie się w wierszach, stają się na tle zrozumienia całości koniecznościami perwersyjnymi w znaczeniu czysto formalnym. [BK 154]

Powieść nie tylko zaczyna spełniać wymogi Czystej Formy — poczynna być tworzona w myśl teoretycznego projektu. Zerwaniu iluzji służy więc pastisz i parodia realizmu oraz schematów fabularnych i kompozycyjnych prozy sensacyjnej, awanturniczej, brukowej *etc.*

U podstaw tej tendencji załamania chwytu leży przekonanie, iż zna-

<sup>19</sup> Było to ujawnieniem naturalnego dla narracji — choć zdradzanego tylko ze względów retorycznych — stanu zanurzenia w prywatność autora. Por. — mimo wszystko dość niecodzienną — deskrypcję aktu narracji B. Hardy (*Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Narrative*. „Novel” 1968, nr 2, s. 5): „narracja to nie tylko estetyczna inwencja zaangażowana przez artystę do kontrolowania, manipulowania i uporządkowania doświadczeń, lecz podstawowy akt umysłu przechodzący od życia samego do sztuki. Bowiem w narracji śnimy, fantazjujemy, pamiętamy, antycypujemy, mamy nadzieję, rozpaczamy, wierzymy, wątpimy, planujemy, krytykujemy, konstruujemy, plotkujemy, uczymy się, nienawidzimy i kochamy”.

<sup>20</sup> J a k o w s k a, *Autor kreowany w polskiej prozie międzywojennej*, s. 213.

czenia powstają poza nadanym komunikatem; zadaniem twórcy musi być analiza samego mechanizmu znakowania artystycznego, odkrywanie jego relacji, tworzenia się i upadków paradygmatów, gry morfemów. Praca artystyczna staje się badaniem sztuki. Każde posunięcie kompozycyjne pisarz wplata w wielopoziomowe relacje, a gra z odbiorcą musi trwać dopóty, dopóki nie zmieni się on z konsumenta w twórcę-odtwórcę znaczeń. Tej grze podporządkowuje się więc cały tekst — zarówno w porządku świata przedstawiającego, jak i przedstawionego. Jednym z najwyrazistszych sygnałów stają się złożenia — konwencji, porządków motywacyjnych, rodzajów — tak, aby struktury składane ujawniły swą nieprzystawalność.

Sygnałem kolejnym, obok zasady złożzeń sprzecznych, są zakończenia: wszystkie one mają podwójną wymowę, będąc z jednej strony spełnieniem (pozornym) czytelniczych oczekiwań, z drugiej — grą estetyczną. Spełnienie tej tendencji (której „koniec” fabularny jest tylko jednym z najwyrazistszych przejawów) nazwać można zasadą nadmiarowości. Jeśli bowiem norma odbioru wymaga, aby dzieje bohatera zostały doprowadzone do końca, to sfera gry powoduje, iż koniec dziejów staje się końcem życia. W ten sposób wymiary tekstu są tożsame z wymiarami fabuły, skoro wymiary fabuły są wymiarami życia: koniec zostaje użyty tak, aby całość — z punktu widzenia zakończeń — stała się pozorem życiowej prawdy, mitu/stereotypu KONCA<sup>21</sup>.

Metodologicznie rzecz ujmując, przyczynowy ciąg zdarzeń fabularnych zostaje podporządkowany finalizmowi, „który powoduje, że wartość ideowo-poznawcza poszczególnych ogniw toku fabularnego ma w jakimś stopniu charakter względny i uzyskuje wagę bezwzględną dopiero z perspektywy punktu docelowego”<sup>22</sup>. Jeśli jednak porządek przyczynowy narzuciło równocześnie wiele spożytkowanych konwencji, a zakończenie samo — ustanawiając nową perspektywę — nie przynosi ani niespodzianki, ani, co gorsza, długo oczekiwanej podstawy eksplikacyjnej, to koniec okazuje się zbieżny nie z wymogami porządku finalistycznego, lecz z arbitralnie sterowanym przypadkiem. Materiału do tego sterowania dostarcza paradygmat konwencji: „żyli długo i szczęśliwie”, „wybrał samotność i do końca pozostał odludkiem”, „zmarł/zginął/popełnił samobójstwo”, „po tym, co przeżył, nigdy się już nie podniósł”. „Nigdy się już nie podniósł” Genezyp Kapen z *Nienasyceńia*, samobójstwo popełnia Bungo, zabici zostają Atanazy Bazakbal z *Pożegnania jesieni* i Izydor Smogorzewicz-Wędziejewski z *Jedynego wyjścia*. Śmierć bohatera jest więc aktualizacją schematu, lecz wieloznaczność tej aktualizacji za-

<sup>21</sup> Jak pisze F. Kermode (*The Sense of an Ending*. London 1967, s. 47), „jest to jedna z najbardziej zdradzieckich tendencji współczesnej literatury — obrócić w mit to, co może być rozpatrywane jako fikcja”.

<sup>22</sup> Eile, *op. cit.*, s. 211.

wiera się właśnie w jej upodrzednieniu wobec całości retorycznej: ostatnie słowo należy do wszechwładnego autora, nie zaś do konającego bohaterera. Oto fragmenty narracji, które następują po psychicznej bądź fizycznej śmierci postaci pierwszoplanowych:

Życie płynęło dalej swą tajemniczą i mętłą koleją. [U 491]

Zypcio „zezwykłał” zupełnie. [...] Wszystko rozwiało się w coś w polskich terminach niewyraźnego. Może jakiś uczony, bardzo chiński duchowo „czink”, ujrawszy to nie po chińsku, mógłby to następnie opisać po angielsku. Ale i to jest wątpliwe. [N 416—417]

A jednak dobrze jest, wszystko jest dobrze. Co? — może nie? Dobrze jest, psiakrew, a kto powie, że nie, to go w mordę! [P 287]

Wszystko weszło w ten sposób w zupełnie nową fazę, w zupełnie nowy wymiar. [J 246]

Druga strona zakończeń to — wspomniany już — aspekt gry estetycznej związanej z Czystą Formą:

Możliwe, że powieść powinna się tak kończyć, jak sztuka sceniczna w Czystej Formie: aby ludzie będący tylko formalnymi motywami kończyli się dla nas z chwilą zapadnięcia kurtyny. Ale do powieści nie można stosować zasad Czystej Formy — ona wyłamuje się spod wszelkich absolutnych zasad i szablonów. [BK 147]

Po raz kolejny w powieściach zostaje spełniony warunek stawiany Czystej Formie, „aby zakończenie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości”: śledząc losy tych postaci nie możemy „pomyśleć sobie innych związków formalnych” niż te, które zostały użyte (CF 79).

Podobnie — na zasadzie nadmiarowości — funkcjonują wszelkie opisy; w konsekwencji przyjętych założeń epistemologicznych jednym z głównych źródeł poznania i przyswajania rzeczywistości jest wzrok — za jego pośrednictwem świat mógłby podlegać ekspresjonistycznej deformacji: „Genezyp pożerał oczami (i całym ciałem przez oczy) tę scenkę nie z tego, jak mu się zdawało, świata” (N 173). Wszystkie opisy jednak zawierają informacje o kształcie, kolorach, wyglądzie; wszystkie one rozdarte są między ujawnianą pożyczką literacką a chęcią rzeczywistego zarysowania cielesności:

Zosia była prawie lnianą blondynką [...]. Zosia była prześliczną, szczególnie dla wysmukłych brunetów. Oczy jej zielone, trochę ukośne, [...] miały w sobie dziewczynkowatą kotkowatość na tle bestyjkowato-lubieżnawym przy jednoczesnej głębi, zresztą chwiejnej, i mądrym, zimnym zamyśleniu. Pełne, bardzo świeże i czerwone, trochę niekształtne w rysunku usta, rozedrgane i niespokojne, stanowiły kontrast ze zwracającym uwagę klasyczną pięknnością, prostym i cienkim nosem. Była wysoka i w miarę pełna. Ręce i nogi cienkie w przegubach i długie, wrzecionowate palce. Koniec. [P 40]

Atanazy Bazakbal, bardzo niezamożny, dwudziestokilkoletni, świetnie zbudowany i niezwykle przystojny brunet, ubierał się pośpiesznie, a jednak starannie. Jego jasnozielone oczy, nos prosty i dość dumne, łukowate usta koloru surowej wątroby stanowiły względnie sympatyczną grupę widzialnych organów jego ciała. [P 9]

Pasożytniczość tych charakterystyk ujawnia się zarówno we wszelkiego rodzaju uwagach metatekstowych („Informacja”, „Koniec”), jak i poprzez angażowanie określeń — pochodnych obiegowych przekonań o pięknie — które przywołują kontekst sztuki, nie zaś rzeczywistości: „Był to w ogóle wspaniały, rasowy dryblas, zbudowany jak grecka rzeźba” (P 36). Z kolei ich sprzeczność Witkacy uzyskuje dodając do wyczerpującego opisu zewnątrz, rodem z realizmu, głębinową analizę „duży”, o proveniencji modernistycznej. Twórca *Jedynego wyjścia* wykorzystuje więc nie tylko własną koncepcję epistemologiczną, lecz również skonwencjonalizowane cząstki prozy: na konwencję kompozycyjną (umieszczania opisów w ogóle) nakłada się schemat informacyjny — encyklopedyczny zestaw cech z realizmu i ich młodopolska subiektywizacja. Paradoksalnie — poglądy Witkiewicza dyktowały wykreślenie charakterystyk postaci i opisów przyrody z powieści:

Uważam [...], godząc się ze znakomitym kolegą moim Stendhalem, że nie należy obarczać romansu opisami. [U 47, *Przedmowa*]

Dosyć tych przeklętych pejzażowych nastrojów zapługawiających naszą literaturę. Nie można z tła robić istoty rzeczy i przy pomocy sentymentalnych widoczków wymigać się z zawilej psychologii. [N 274]

Przewrotne umieszczanie opisów, wraz ze specyficzną nadmiarowością, przestaje więc być tym stopniem komplikacji, który stanowi wyzwanie dla czytelniczego wysiłku racjonalizacji: spiętrzenie zapożyczeń i sprzeczności ma pełnić funkcję poznawczej *katharsis* — takiego doświadczenia, które oczyści postrzeganie świata. Stworzona przez Witkacego metoda powieściowa ukazuje rzeczywistość zestandaryzowaną przez sztukę, widzianą poprzez powielane obrazowanie literackie, które narzucając klisze epistemologiczne dodaje do nich obiegowe mitologie Natury, Człowieka, Psychiki, Miłości *etc.* Dlatego powieści Witkiewicza anektują tę rzeczywistość — ukazują ją jako już obrobioną przez cudze, anonimowe widzenie; jest to postrzeganie zapośredniczone, niejako z drugiej ręki, w którym rzeczywistość zostaje przyrządzona przez literaturę i podana do łatwego i natychmiastowego spożycia. Istnieją, co prawda, fragmenty, w których przeciwieństwo Natury i Człowieka buduje pewną harmonijną całość<sup>23</sup>, jednak regułą jest współwystępowanie *quasi-cy-*

<sup>23</sup> Pisze o tym J. Speina w pracy *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura* (Toruń 1965, s. 124). Nie jest jednak prawdą, że w powieściach Witkacego „przyroda jest jedyną rzeczywistością nie poddaną deformacji”. Opisy przyrody w tych utworach są albo elementami dyskursu filozoficznego, albo

tatów struktur<sup>24</sup> i klisz epistemologicznych. Opis staje się więc pojedynkiem estetycznym i światopoglądowym: odpowiedniość Natury i Człowieka zakłada bowiem predestynację elementu późniejszego<sup>25</sup> bądź niemożność przeniknięcia bytu przez podmiot, który poznaje w bycie to, co sam weń uprzednio włożył. Obie postawy są dla Witkacego niemożliwe do przyjęcia: świadczą o tym zarówno *explicite* wykładane w powieściach filozoficzne poglądy, jak i metodologia tych utworów, w których „nastrój” postaci wywołuje „nastrój” pejzażu — nigdy zaś odwrotnie.

Zerwanie iluzji nastrojowości poprzez podkreślenie literackiego charakteru pejzażu („zachód był tego dnia tak piękny, jak w *Panu Tadeuszu*”) służy rozerwaniu kolejnego łańcucha, w którym przyporządkowanie pejzażu nastrojowi postaci upodrzędniało obie strony równania. Istotny stawał się wymiar analogii (rozpacz w duszy bohatera — burza z piorunami; szczęście we dwoje — słoneczna pogoda w wiosennym krajobrazie, etc.) — pozbawiona znaczenia zostaje zawartość analogii, sam fakt przywołania pejzażu dla ilustracji nastroju bohatera. Podobnemu znaczeniowemu wymazaniu ulega wartość poznawcza: skonwencjonalizowanie porozumienia autora z czytelnikiem osiągnęło ten poziom, na którym ujawnienie jednego elementu aktualizuje całą jego macierzystą sekwencję.

Witkiewicz zdawał sobie sprawę z tego, że pewne sceny — sekwencje czasoprzestrzenne — nabierają sensu dzięki mistyfikacji dokonanej za pośrednictwem struktur narracyjnych, które wymagają jakiegoś rozwinięcia momentów ekspozycyjnych, uporządkowanych konkluzji, zakończenia spraw rozpoczętych, a nie zgadzają się na początek bez końca. Ciągi kompozycyjne są wtedy pewnym mechanizmem samonapędowym: jeśli tylko powiedziane zostało „A”, reszta alfabetu struktur wyniknie

---

przywołaniem stereotypu narracyjnego: „Pustka stawała się coraz okropniejsza, a cała natura coraz bardziej przybierała charakter groźnej, nieubłaganej potęgi i coraz mniej miał z nią wspólnego biedny, wycieńczony Bungo [...]” (U 355) — to przykład tendencji pierwszej; ilustracja zasady drugiej: „Przypomniał sobie tę noc miesięczną w dzikiej dolinie wśród kwiatów obrastających olbrzymie głązy, kiedy wpatrzony w tarczę księżyca w pełni i wsłuchany w przytłumiony szum dalekiego wodospadu [...]” (U 355). Wbrew poglądom Speiny opisy przyrody w prozie Witkiewicza zawsze podlegają funkcjonalizacji. O opisie przyrody jako narracyjnym prefabrykacie pisze Bolecki (*op. cit.*, s. 78).

<sup>24</sup> Termin D. Danek (*O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1957, s. 91 n.).

<sup>25</sup> Zob. rozważania A. Robbe-Grilleta (*Snapshots and Towards a New Novel*. London — New York 1965, s. 80): „jeśli pomieszam mój własny smutek ze smutkiem, który dodam pejzażowi, to w ten sposób rozpoznaję, że moje obecne życie jest w pewnej mierze predestynowane. Pejzaż istniał przede mną; jeśli jest tak naprawdę, iż jest on smutny, był smutny, zanim ja byłem, a związek, jaki czuję dziś pomiędzy jego postacią a moim nastrojem, czekał na mnie długo przed moim urodzeniem; zawsze więc byłem przeznaczony temu pejzażowi [...]”.



sama, na zasadzie przetartych lekturowymi przyzwyczajeniami mechanizmów tworzenia.

Kompozycja powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza staje się wobec tego drugim — obok paroksyzmu informacyjnego — wielkim składnikiem dialogu: naruszenie reguł powieści realistycznej i młodopolskiej było naruszeniem zasad komunikacji. Witkacy wprowadzał w ten sposób do obiegu kultury teksty, których nie można było odczytać oddzielnymi językami zhierarchizowanej kultury bądź których warunkiem odczytania było zburzenie zhierarchizowanego systemu<sup>26</sup>. Właśnie temu zostało podporządkowane: zniesienie hierarchii w układach elementów, stworzenie nowego typu ciągu kompozycyjno-fabularnego, w którym występowanie struktur i informacji tuż po sobie podlegało wykorzystaniu sprzecznych schematów albo arbitralnej decyzji autora, i wreszcie — stworzenie fabuły akulminacyjnej i pozornie finalistycznej<sup>27</sup>.

Zawarte pomiędzy anachronizmem (narrator autorski, dygresje) a nowatorstwem, mieszające realizm, fantastykę, kracjonizm oraz schematy fabularne, zacierające granice między dyskursem a fikcją — powieści te budowały nowy typ przekazu artystycznego. Na poziomie kompozycyjnym jakością, która tę nowość buduje, jest synkretyzm:

a) rodzajowy — związany z mieszaniem w powieściach struktur przynależnych liryce (wiersze, poematy, przyśpiewki) i dramatowi (dialogi w zapisie scenicznym, didaskalia) na równych prawach z formami podawczymi prozy (list, pamiętnik czy szkatułkowo wkomponowane opowiadanie obok monologu, dialogu bądź narracji);

b) gatunkowy — wywołany takim budowaniem fabuły, aby powieści stawały się antologiami konwencji;

c) komunikacyjny — związany z równoczesnym angażowaniem fabuły i wtretów publicystycznych, dyskursu filozoficznego i rozpisywanych publicznie porachunków osobistych, uwag historycznych i komentarzy autotematycznych.

Jeśli więc istniało jakieś sito formalne dla tych powieści, to mogło być nim tylko ograniczenie stwarzane przez możliwości budowania komunikatów piśmienniczych bądź obrazów języka mówionego w przekazach pisanych. Samą czynność pisania, praktykę pisarską Witkacego można by więc nazwać logografią: jest to taka działalność, która złożonej i wzajem przenikającej się strukturze rzeczywistości próbuje sprostać pisaniem składającym wszystko, co można powiedzieć pisząc; innymi słowy mówiąc, metoda polegała na równoczesnym aktualizowaniu wszystkich dostępnych formuł zapisu języka. Wytwory tej działalności należałoby nazwać logografemami — antologia-

<sup>26</sup> Zob. Bolecki, *op. cit.*, s. 52.

<sup>27</sup> Zob. *ibidem*, s. 20.

mi cytatów z uniwersum językowego. W ten sposób powieści stają się „pewną konstrukcją dowolnych elementów”<sup>28</sup>, przy czym dowolność ta jest ograniczana kryteriami sensowności i poprawności językowej oraz zakresem kombinowania — łączenia i przekształcania — konwencji zapisu słowa. Powieści te z jednej strony mają uczestniczyć w kulturowej komunikacji, z drugiej — stworzyć antologię kultury piśmienniczego porozumiewania: antologia ta staje się równocześnie metaforą jej sfalszowanego charakteru i rezultatu jej sfalszowania — czyli niemożności porozumienia i zagubionego autentyzmu językowego wyznania.

### Powieść jako język

Warunkiem fundamentalnym językowego odczytania powieści jest możliwość wskazania tego miejsca poza nią, z którego pochodzą słowa — w przypadku przeciwnym powieść zostaje pozbawiona mocy sądenia świata. Jest bowiem tak, iż musi ona ustanowić hierarchię wartości przenoszonych językiem: aby możliwe było przedstawienie bądź osądzenie jakiegokolwiek części rzeczywistości, konieczne okazuje się stworzenie językowych ekwiwalentów sytuacji. Chcąc uobecnić zdegradowaną i sfalszowaną kulturę, powieść musi użyć zdegradowanego i sfalszowanego języka.

Negacja podstaw pewnego świata — pojmowanego przede wszystkim jako uniwersum słowa — powoduje w sposób nieuchronny próbę opanowania i przewyciężenia przynależnego mu języka, jak pisze Magdalena Nowotny-Szybistowa o zabiegach Witkiewicza:

Silne przekonanie o zużyciu się składników dotychczasowej kultury, a w tym również elementów języka, jest punktem wyjścia jego operacji semantycznych<sup>29</sup>.

Witkacy postrzegał kulturę jako absurdalną konstrukcję — pozbawioną wartości, a zachowującą hierarchie. Zgodnie z tym próbował w swoich powieściach opisać i ocenić rzeczywistość dwoma komplementarnymi sposobami. Pierwszy sposób — za pomocą wielości języków nieprzystających do sytuacji prezentowanego świata, dehierarchizujących rzeczywistość w rozpaczliwym poszukiwaniu wartości. Zbliża to powieść do Czystej Formy poprzez konstrukcję podporządkowaną logice dzieła,

---

<sup>28</sup> Owa dowolność i nadmiarowość — dająca w efekcie komunikaty nasycone elementami niezbornymi i niedoskonale spełniającymi zamierzenia kompozycyjne — stanowi najczęstszą przyczynę sądów nisko ceniących poziom artystyczny powieści Witkiewicza. Pisze np. W. Gombrowicz (*Dziennik. 1953—1956*. Paryż 1957, s. 240): „Wszelka maniera wynika z niezdolności przeciwstawienia się formie [...]. Dla Witkiewicza jak i dla Przybyszewskiego stała się ona ułatwieniem i rozgrzeszeniem z wysiłku, dlatego forma ich obu jest tyleż pośpieszna, co niechlujna”.

<sup>29</sup> M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 12.

nie zaś logice rzeczywistości. Wytracone z bezwładu zostają poznawcze działania czytelnika, który dostrzega cień podejrzenia rzucony na tworzywo językowe i bezradną śmieszność wyrwanych z kontekstu zmitologizowanych portretów rzeczywistości dostarczanych przez parodiowane konwencje.

Sposób drugi przejawiał się w wyrażanych *explicite* sądach i mniemaniach, w częstym wypisywaniu obelg, pogroźek, wyzwisk i bezpośrednich, imiennych ataków. Zabieg ten również — choć pośrednio — zbliża powieść do Czystej Formy, jako że ogół tych sądów zwiększa entropię powieści; tą metodą broni się ona przed racjonalizującym odbiorem, przełamując bariery skonwencjonalizowanej lektury:

Podstawą tej estetyki jest wiara w niewyczerpalność języka, wiara, która wiązać się może z dwoma różnymi — a nawet przeciwstawnymi — przekonaniami: zarówno z zaufaniem do słowa, z przeświadczeniem, że nowe słowa odkrywają nowe rzeczy, z radością nazywania świata, jak i z niewiarą w możliwości języka, z mniemaniem, że żadne słowo nie jest odpowiednie, a więc mnożenie wyrazów jest próbą wyartykułowania czegoś, próbą podejmowaną nieustannie od nowa i nigdy nie kończącą się pełnym sukcesem<sup>30</sup>.

Paradoksalność sytuacji polega na tym, że u podstaw stylistyki Witkacego stała chęć skonstruowania języka adekwatnego do rzeczywistości. Cel ten osiągnąć można właśnie poprzez uniezwyklenie języka prozy — język adekwatny nie oznacza bowiem języka denotującego wprost; słowa mają nie tylko nazywać świat, lecz przede wszystkim być nim właśnie. Język staje się funkcją kompozycji, nie zaś postaci nim się posługujących: słowo zostaje bezpośrednio odniesione do konstrukcji tekstu, a funkcję poetycką poczyną spełniać nie słowo, lecz kompozycja.

Słowo w powieści Witkiewicza zdaje się mieć dwa porządki<sup>31</sup>. Porządek pierwszy to nieunikniona dla powieści denotacyjność, przywoływanie rzeczy za pomocą słów. W porządku tym Witkacy zderza zmitologizowany w języku obiegowym sens słowa z prowokacyjnym („perwersyjnym”) kontekstem. Powołanie słowa w funkcji denotacyjnej służy ujawnieniu jego poznawczej niemocy: pojawia się lista synonimów, cudzysłów, komentarz. Dzięki destrukcji jednoznaczności już na poziomie pojedynczego słowa powieść zdąża ku Czystej Formie.

<sup>30</sup> M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972, s. 65—66.

<sup>31</sup> Zob. N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 73—74: „Podczas każdej lektury nasza uwaga porusza się równocześnie w dwu kierunkach. Pierwszy — zewnętrzny lub odśrodkowy — to taki, w którym podążamy za procesem czytania od pojedynczych słów do rzeczy przez nie oznaczanych czy też — w rzeczywistości — do zapamiętanych przez nas utartych skojarzeń między nimi. Drugi kierunek — wewnętrzny czy też dośrodkowy, to ten, w którym próbujemy odkryć w słowach sens szerszego językowego wzoru przez nie tworzonego. [...] We wszystkich literackich kompozycjach ostatecznym kierunkiem znaczeniowym jest ten drugi”.

Porządek drugi wyraża się w nadmiarze, redundancji słów samych, jak i sensów im nadawanych; sprawia to, iż słowo staje się wartością autonomiczną, lecz i wartością odzyskiwaną. Synkretyzmowi kompozycyjnemu, który aktualizował prawie wszystkie gatunki prozy i formuły dialogu pisanego, paroksyzmowi informacyjnemu, odpowiada słowo — synteza stylów. Łączenie w jedno słowo naukowości, fizjologiczności i wulgarności („pierdofon”, „pierdoletka”, „atonia jelit ducha”, „metafizyczny pępek”, „nadmajtki”) stanowi nie tylko jeszcze jeden istotny moment znoszenia hierarchii kulturowych, lecz również kolejny wykładnik Czystej Formy. Słowo — zakotwiczone w istniejącym języku — poprzez grę swych składników staje się konstrukcją złożoną, „symbolem bezpośrednim” jedności „ja” twórcy i jedności struktury samego bytu, a równocześnie logarytmem struktury tej całości („wielości”), w której słowo to wystąpiło: reguły złożenia słowa okazują się skondensowanymi regułami składania dzieła. Częstka odsyła do kompozycji, stwarzając wyzwanie nie dla sił poznawczych odbiorcy, obliczonych na zysk informacyjny, lecz dla umiejętności jednoczenia konstrukcji, „scalkowania danej wielości w jedność; na tym polega [...] zrozumienie danego dzieła sztuki” (NF 28).

Niwecząc reguły komponowania powieściowego Witkacy odwracał dotychczasowe reguły zachowania językowego postaci:

— Jaśnie pan starszy odwalił kitę dziś o szóstej — szepnął mu w ucho lokaj zdejmując z niego zaśnieżone futro. (Był to Joe, stary pryk, w którym ceniono oryginalność wypowiedzeń.) (Tym razem jednak przesolił.)

— Milczeć, Joe — krzyknął młody dziedzic i odtrącił „drżące, pomarszczone łapy wiernego sługi”. [N 126]

Klisza kompozycyjna (sytuacja rodem z powieści obyczajowej o życiu wyższych sfer, z charakterystycznym zestawem atrybutów zima—zamięć, dziedzic—futro, sługa—wierność, stary sługa — drżące i pomarszczone ręce) oraz skonwencjonalizowana część fabularna (powrót dziedzica do domu — rytuał zdejmowania futra — informacja szeptana na ucho) zostają nasycone kliszą językową („jaśnie pan starszy”, „młody dziedzic”, „zaśnieżone futro”). Pierwszy sygnał może być więc mylący — niezrozumiała jednak dla odbiorcy pozostaje przyczyna odsłonięcia tego fragmentu, skoro przesłanki ekspozycyjne nie uzyskują rozwiązania. Scena ta jest informacyjnie zbędna — jej ukazanie ma przyczynę ukazania samo w sobie: uwyrażeniu tej funkcji „czystej sceny” służy zarówno cudzysłów, jak i owa nieszczęsna „kita”, wreszcie z obcego Genezypowi języka wzięte „Milczeć, Joe”. Sprzeczne złożenie języka powieści obyczajowej z życia wyższych sfer i języka powieściowego westernu narusza zasadę stosowności mowy bohatera do jego charakteru i charakteru sytuacji — zerwanie iluzji odrywa powieściowe dzianie się od *mimesis*; powieść ukazuje swój czysto-formalny wymiar na poziomie stylistyki:

Możemy założyć, że właśnie wypowiedzenia osób niezgodne z ich charakterystyką ubraniową, lub przynależnością klasową, będą miały wartość formalną, tzn. będą ważne nie same przez się, ani jako część mniej lub więcej prawdopodobnej historii życiowej, tylko w odniesieniu do całości sztuki, jako pewnej jedności kompozycyjnej w uniezależnieniu od życia. [CF 122]

Poza działaniami słowotwórczymi zabiegi językowe w powieściach Witkacego polegają więc na dowolnym — sprzecznym ze wzorem — użyciu kliszy. Ciągi fabularne są w ten sposób rozrywane nałożeniem komentarzy, dygresji bądź języków z różnych porządków powieściowych. Wypowiedzenia postaci, oprócz funkcji autotelicznej, spełniają również fundamentalną dla Witkiewicza zasadę ontologiczną funkcjonowania bohatera w powieści i istnienia człowieka we wszechświecie: „Wszystko, co istnieje, zaprzecza tej zasadzie, według której istnieje” (U 122). Cytat ten jest wyłożeniem *explicite* Tajemnicy Istnienia — użycie języka sprzeczne z umiejscowieniem postaci w świecie przedstawionym staje się konstrukcyjnym ekwiwalentem tej Tajemnicy. Tylko bowiem zdumienie może wytrącić z bezwładu istnienia, z perspektywy przyzwyczajenia, która osłabia bądź niweluje przytomność bycia.

Przemyślenie wszelkich konsekwencji płynących z przesłanek filozoficznych tych powieści wymagało pewnej odwagi filozofa, lecz nagle, natychmiastowe pojęcie ich zasady konstrukcyjnej i przedarcie się do metafizyki samotnej w cierpieniu monady wymagało gotowości poznawczej, otwartości na istnienie. Dlatego możliwość spełnienia oczekiwań odbiorcy zostaje sprowadzona do zera — niespodzianka słowna okazuje się nieodłączną towarzyszką banału informacyjnego bądź schematu kompozycyjnego. Lub inaczej: spełnienie oczekiwań w którymkolwiek z trzech wymiarów powieści łączy się automatycznie z zerwaniem iluzji w wymiarach pozostałych; jeśli wykorzystana zostaje klisza kompozycyjna, to sprzeczność wyniknie albo z informacji, albo ze stylistyki. Trzeba przy tym pamiętać, iż chwyt estetyczny każdorazowo zostaje odniesiony do instancji filozoficznej: spotkanie Witkacego z czytelnikiem odbywa się właśnie na zasadzie rozbijania jego przyzwyczajzeń poznawczych. Zgodnie z refleksją teoretyczną autora *Pożegnania jesieni* powieść mediatyzuje istnienie, lecz równocześnie jest miejscem spotkania najliczniejszej rzeszy czytelników. Dostarczenie części konwencji, hasła wywoławczego z obszaru oswojonego istnienia, stanowiło zawsze nie porozumienia i pułapkę, której odkrycie miało budzić zdumienie.

Jest to jedno z niewielu miejsc w metodzie powieściowej Witkacego, któremu zarzucić można niespójność: prawdopodobna jest bowiem taka postawa czytelnicza, która — nie zestawiając tych fabuł z życiem — zadowolony się odnajdywaniem prześmiewanych konwencji i ustali dla utworów konwencję parodystyczną. Wysiłki filozofa, do których cały czas zmusza Witkacy, wyczerpałyby się wówczas w rozstrzygnięciach estetycznych. Pułapka jest zbyt szybko ujawniana — niemal z pierw-

szym zdaniem każdej powieści; początek dostarcza zbyt małej części utrwalonego sposobu powieściowego porozumiewania się, aby wywołać metafizyczne zdumienie — permanentne załamanie chwytu staje się chwytem i wytwarza postawę lekturową oczekującą konwencji łamania konwencji. Pożądane z punktu widzenia Teorii Czystej Formy mogło okazać się niestosowne z perspektywy nadrzędnej, czyli ontologii. Szansa tkwiła w pozarozumowym, momentalnym pojęciu relacji tożsamości między strukturą tych przekazów a strukturą bytu i sytuacją jednostki: istnienie wymykające się wszelkim porządkom, w upartym poszukiwaniu swej tożsamości i niesfałszowanych dróg dążenia do prawdy. Wymagało to jednak porzucenia tego balastu operacji rozumowych, do których skłaniała erudycyjna i pełna kontekstowych odniesień lektura. Początkowy dystans do odczytywanych i prześmiewanych konwencji mógłby zamienić się w dystans do samego siebie, zdumienie samym sobą. Należałoby wówczas odrzucić to, co według wszelkich znaków powieściowych miało być ostatecznym zyskiem dialogu z tymi tekstami; należałoby wówczas odtrącić dystans do formy, czyli do wszelkiej konwencji, czyli do wszelkiej iluzji mediatyzującej istnienie — wszystko to w imię pojęcia transcendentnej jedności bytu (U 122).

To, co Witkacy proponuje, jest więc lekturą przeciw lekturze, czy nawet lekturą przeciw sztuce. Dlatego właśnie ostatnie akordy tych powieści są nasycone sprzecznościami o największej sile, oscylującymi wokół diady: śmierć i kpina. Drugi element tej diady miał przywrócić czytelnika rzeczywistości (Istnieniu), odesłać go bezpośrednio (pozarozumowo) do dziwnego momentu życia, w którym się znajduje — narażony na przypadkową i bezsensowną śmierć bądź nieuchronną historycznie automatyzację. Element pierwszy, czyli obraz śmierci bohatera, będący zwieńczeniem wizji śmierci człowieczeństwa (poczucia dziwności istnienia), jest tą częścią iluzji, której przyznano rangę metafizycznego wstrząsu — jest przeżyciem nieistnienia, fundamentem filozofii Witkacego:

Czemu ja jestem tym właśnie a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość, niewyobrażalna nawet w postaci pustej przestrzeni, bo przestrzeń jest tylko jedną z dwóch stron dwoistej formy Istnienia, a nie Nicości? jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem? [NF 17]

Autor kreowany ustanawia sobą bardzo wyraźną hierarchię autorytatywności, na czele której staje on sam: można powiedzieć, że im niżej w tej hierarchii (im głębiej w iluzję), tym silniejszy musiał być efekt deziluzji, by wywołać w czytelniku pojęcie całości konstrukcji, jako metafory bytu, i w konsekwencji postawić go przed hipotezą nieistnienia, jako początkiem perspektywy zdumienia, podstawą wszelkiej

filozofii. Wówczas mógłby on zadać sobie pytanie pełne niepokoju: „jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem?”

Sygnal dystansujący musi być więc umieszczany już na najniższym poziomie komunikacyjnej hierarchii — nośnik schematu (konwencja fabularna bądź kompozycyjna) zostaje zderzona ze sprzecznym użyciem języka. Oto przykładowe zerwanie fabularnej konwencji powieści nurtu chłopomańskiego w *Pożegnaniu jesieni*. Zgodnie z konwencją przyjazd arystokracji do wsi góralskiej wywołuje zetknięcie „wyższej sfery” z ludem, nawrót idei czystości, prostoty i nadziei na samorealizację (nasylenie) w góralskich objęciach, wreszcie uczy „bratające”:

— Tak — zawył Jędrak Łohoyski, obejmując dwóch pozostałych parobków. [...] Wszyscy równi na kawałku ziemi. Każdy sobie z jednym przyjacielem chłopem — tak się porównamy, że nikt nas nie odróżni — jedno będziemy, jak chłop z babą, albo więcej..

[...]

— Ziemie równom, haj — ale co byś wiedział, kany mój zadek się zacyno, a twój końcy — mówił pijany Jaś Baraniec.

— Zbudź się — szeptął mu drugi, Wojtek Burdyga. Ani wis, kie on ci te stuke wykona. [P 211]

Wśród haseł programowych (i wplecionych aluzji homoseksualnych) w gwarze nagle pojawia się otwarcie „zadek” i „ta stuka”: za jednym posunięciem podkreśleniu i przekreśleniu ulegają motyw fabularny, łańcuch kompozycyjny oraz ujęcie językowe. Parodii przy tym poddana zostaje nie gwara góralska, lecz jej stereotypowe ujęcie z „tatrzańskiego” nurtu Młodej Polski:

Zamknijcie w krystały  
Wase krwawe pały,  
W wariackie głosicki  
Wase złe dusycki [P 211]

Jamburowy statek, jamburowe syćko  
Ino nie z jamburu mojej Jagny cycko!  
Jamburowe dziwki, kiebyście wy były,  
Tobyście z jamburu chuicki lubiły!... Ecoop!! [P 275]

Intensyfikacji tego zderzenia, które rozgrywa się ciągle na kartach powieści Witkacego, sprzyja dodatkowo składnia tych utworów: wielokrotnie złożone zdania o budowie hipotaktycznej, z olbrzymią ilością wtrąceń, uwag nawiasowych i rozbudowaną sferą dodatkowych wyznaczników zdania. To pseudonaukowe opakowanie zawierało w sobie antyreferencyjność na wszystkich poziomach: słowa, frazeologizmu, zdania, całego stylu. Literacko utrwalona przyległość znaczonego i znaczącego zostaje świadomie naruszona — słowo mogłoby uzyskać status poetycki, gdyby nie niepokój odczuwany w obliczu pustego miejsca po jego skreśleniu.

Witkacy przesuwa akcent stylizatorski z mowy postaci na wypowiedź

narratora<sup>32</sup> — raz jeszcze jego pozycja okazuje się kluczowa dla tych powieści. Narracja wchłania wszystkie formy pozostałe, a dyskurs, któremu podporządkowane zostaje powieściowe dzianie się, uzyskuje rangę naczelną<sup>33</sup>. Nie oznacza to, by mowa postaci była uboższa od narratorskiej — przeciwnie, posługuje się ona tym samym bogactwem stylistycznym<sup>34</sup>. Jednakże tylko narratorowi dane jest wyrazić swój dystans do języka. Ujawnienie groźby mediatyzacji istnienia, tkwiącej w języku (pojedynczym słowie), odbywa się poprzez *g r a f e m* (cudzysłów, znak zapytania, wykrzyknik *etc.*), komentarz niszczący bądź listę synonimów:

a) cudzysłów:

Przypomniała się Atanazemu książka Arrheniusa *Losy planet* — zniechęcenie nie metafizyczne już, ale geologiczno-astronomiczne załamało go na chwilę zupełnie. A więc kompletny „aprenuledełuzym”? [P 11]

b) cudzysłów i komentarz niszczący:

W tej chwili myślał o Heli z niezmierną czułością (*tendresse* — czułość wstrętne słowo) [...]. [P 187]

Czy krystaliczne, „intuicyjne” (o, jakże nienawidził tego słowa!) jasnowidzenia, te „ajnzychty” (*Einsicht*) w niedozwolone przez modne pseudonaukowe kierunki światy koniecznych wymysłów, nie zmieniają się w ostatecznym ujęciu w pojęciowo niezartykułowny bełkot [...]. [J 11—12]

c) cudzysłów, komentarz niszczący i lista synonimów:

Poczucie tego „pecha” (znowu nie ma polskiego słowa — wgniot, kłapzder, niechód, wypsnek, wygwizd, nieud, chlust, gwajdlak, kierdas, rypcio, gwajdluk, potknianka, wypsnianka, spelzek(zka), wyślizg, niedochwyt, przedznak, lośnik, fatalik, spędk, zwiej(ka), chłapniak, zwichniak, chwist, zgnojek — dosyć — wszystko brzmi jak ze złodziejskiego słownika wyjęte — co u diabła? Czyż u nas nie można mieć dystygowanego pecha?) [...]. [N 315]

Witkacy broni się więc przed wszystkimi elementami wtórnymi, przed zastarzałymi wiązaniami semantyki literackiej grymasem stylistycznym, żartem, dowcipem i autoironią, odgradzając się nimi od nieuniknionej mimo wszystko (z jego punktu widzenia) pospolitości języka<sup>35</sup>.

Jest to więc walka z kulturą na poziomie klisz językowych, walka z bierną zgodą na kulturę dziedziczną, z akceptacją przyporządkowa-

<sup>32</sup> Hierarchicznie najwyższym poziomem dyskursu w powieści z autorem kreowanym jest słowo narratora — jedynym sposobem pozbycia się autorytatywności i odwrócenia uwagi od wartości znaczeniowej na rzecz budowy samego przekazu staje się spiętrzenie: „Horyzont wkleśał — wszystko zapadało się w nieskończoność bezdni czterowymiarowej przestrzeni: bezpośrednio przeżywał koncepcję Minkowskiego à la Whitehead jadąc *ventre à terre* na punktochwili, w której skupiały się koordynaty czterowymiarowego kontinuum o heterogenicznych mimo wszystko elementach” (J 143).

<sup>33</sup> Zob. Jakowska, *Powrót autora*, s. 52.

<sup>34</sup> Na tej podstawie Jakowska (*ibidem*, s. 48) pisze o stylistycznej homofonii powieści Witkiewicza.

<sup>35</sup> Nowotny-Szybistowa, *op. cit.*, s. 24.



nia wartości kulturowych odmianom i użyciom języka. Pojedyncze słowo — postawione w stan podejrzenia — spełnia więc wieloraką funkcję: w porządku wewnątrzpowieściowym dystansuje do konwencji, w porządku metodologicznym (Teoria Czystej Formy) sprzyja całkowaniu konstrukcji (Wielości w Jedność) i wreszcie w porządku metafizycznym zmusza do refleksji nad nieuchronnie zapośredniczonym charakterem porozumienia językowego. Punktem wyjścia staje się przeświadczenie, że język nigdy nie jest niewinnym narzędziem mowy. Rozbicie tego języka atomizuje powieść — dezintegruje pozorną jedność fabuły/kultury, rzucając wyzwanie czytelniczym poszukiwaniom rzeczywistej zasady jednoczącej strukturę tekstu/bytu <sup>36</sup>.

Porządkowi destrukcyjnemu odpowiadają działania konstruktywne:

Nadać nową wartość wyrazom — gdyby mógł to uczynić, mówiłby tak właśnie na granicy bezsensu [...]. Rezygnacja z logiki na rzecz bezpośredniego, artystycznego = działającego formą i niezwykle zestawieniami słów, wypowiedzenia. Intuicja [...] zawsze jest upadkiem w stosunku do sensu. Ale poza pewnymi, ograniczonymi co do ilości, sprzecznościami sens w znaczeniu pozytywnym jest bezsilny — trzeba bredzić, aby wyrazić bezpośrednio metafizyczną dziwność bytu i jej pochodne. [N 249]

Upodrzedzenie powieści jako fabuły pozwoliło zdominować ją przez dyskurs, lecz równocześnie uprzedmiotowienie fabuły dało możliwość — na każdym poziomie — zbliżenia powieści do Czystej Formy: „Do dźwiękowej wartości słowa dołącza się jego znaczenie i obraz wyobrazeniowy, który ono wywołuje” (CF 40).

Językowa gra znaczeń i lekturowa deziluzja rozpoczyna się już na poziomie fonetycznym: aktualizacji ulega płaszczyzna do tej pory w powieściach przezroczysta — odbiór nastawiony na stylistyczną przyległość języka do świata przedstawionego zostaje rozbity, a odbiorca jest zmuszony do dekodowania strukturalnego (czysto-formalnego), tzn. takiego odczytywania tekstu, które zasad konstrukcyjnych komunikatu poszukuje w jego części, a odnalezioną zgodność i odszyfrowaną zasadę odnosi do instancji filozoficznej:

<sup>36</sup> Operacje językowe Witkacego charakteryzują się podobieństwem do metody Joyce'a — o czym pisze A. Grabowska (*O dramaturgii Witkiewicza*. „Dialog” 1957, nr 1, s. 132): „[Dla Witkiewicza] walor poezji polega na operowaniu ewentualnymi zestawami asocjacji towarzyszących słowu. Chwila »pojęcia« (rozumienia) pojęcia będzie momentem wybuchu »napięcia dynamicznego«, przysługującego każdemu słowu. Przy takich założeniach nie ma dla Witkiewicza słów ni dźwięków asemantycznych. Tego typu eksperymentów dokonywał Joyce w *Przebudzeniu Fin-nigana*”. Dodać można, iż Witkiewicza z Joyce'em łączy nie tylko metoda, lecz również sposób widzenia języka: „jedną z głównych operacji dokonywanych przez Joyce'a na języku była dezintegracja — Joyce postrzegał język nie jako sterylny przyrząd chirurgiczny, lecz jako stertę różnorodnych śmieci” (R. M. Adams, *After Joyce. Studies in Fiction after „Ulysses”*. New York 1977, s. 62).

Nikt nie zmusi mnie, abym pięknie brzmiące słowo dwusylabowe „tryumf” drukował „tryumf”. [P 8, *Przedmowa*]

Po niej mam to spokojne usposobienie, które cię tak drażni — (przez ż naumyślnie) [...]. [N 305]

On sam, nędzna kalika, był najzdrowszym z nich wszystkich [...]. [N 163]

Powieść, której Witkacy odmówił wstępu do Czystej Formy, okazuje się nagle podatna na spełnienie teorii:

Każde wypowiedziane lub napisane słowo jest czymś, posiadającym jakby wewnętrzne napięcie, jest jakby pociskiem, który może pęknąć. [CF 88]

Powieść zmuszająca czytelnika do cofnięcia się na poziom fonetyczny zakłóca dotychczasową strategię czytania w ogóle, a czytelniczego odbioru powieści w szczególności — dźwięk i/lub obraz graficzny stają się autonomicznymi elementami struktury semantycznej. „Napięcie wewnętrzne” słowa to niewątpliwie jego funkcja autoteliczna — Witkacy konkretyzuje to pojęcie, ograniczając jednak jego zasięg do poezji i prozy rytmicznej:

Będziemy więc każdy wiersz, względnie zbliżoną do niego prozę, uważali za pewien prąd, składający się ze splątanego pęku różnych prądów. Pierwszą wartością tego prądu będą wartości dźwiękowo-rytmiczne, następnie pojęciowe jako takie [...], a następnie obrazowe, jako uboczny skutek rozumienia znaczeń pojęć lub całych zdań. [CF 91]

Dzieło sztuki — według Witkacego — to konstrukcja działająca w sposób bezpośredni swoją konstrukcyjnością [CF 43]. Powieść nie działa bezpośrednio ze względu na swą obszerność, która obezwładnia czytelnice działania całkujące. Lecz również elementy powieści nie działają bezpośrednio, ponieważ ich zasadą konstrukcyjną jest pojęciowość — „brak czynnika zmysłowego (dźwiękowego lub wzrokowego), bez którego nie może być pełnego, bezpośredniego działania Czystej Formy” (CF 72). Tymczasem — wbrew swoim twierdzeniom — Witkacy dostarcza powieści zarówno dźwięku, jak i obrazu; pierwsze wynika z aktualizacji poziomu fonetycznego:

— [...] Transcendentna jedność zróżniczkowana, ale już nie jako życie, tylko jako pokusa samego stawania się w jedności.

— Jako pokusa, tylko jako POKUSA. Czy pan to rozumie, panie Brummel? He, he — pytał Tymbeusz. [U 62]

to całe „CHABELE, CHIBELE” (akcent na pierwszych sylabach) [...]. [P 91]

To jedno, powiedzmy sobie otwarcie, jest *unanalysable* = ananalajzbl. [N 175]

Nazwanie praktyki pisarskiej Witkacego logografią nabiera w tym momencie dodatkowych znaczeń — jest to takie działanie, które ujawniając granice dublowania dźwięków znakami pisanymi u z m y s ł a w i a

powiązanie języka mówionego z zapisem graficznym słów<sup>37</sup>. W ten sposób słowo w imieniu wypowiadającego/piszącego je człowieka poszukuje nowego sensu i oczekuje głosu, który to znaczenie wydobędzie:

Trzeba by tego istotnego wejrzenia w wiersze [...] jako w skondensowane formuły wiecznych praw Bytu, w tajniki, w których kryje się i żąda wydobycia się w głosie wielka Tajemnica Istnienia. [CF 75]

Słowo takie, przywołując pamięć ambiwalencji słowa zapisanego w obliczu monowalentności słowa wypowiedzanego, stawia odbiorcę przed koniecznością wyboru interpretacji głosowej: bezpośrednio narzucając konstruktywność tekstu spełni ona funkcję autoteliczną, a zmuszając do uzasadnienia wyboru skieruje ku Tajemnicy:

Każdy wiersz posiada prawdopodobnie tylko jeden lub chyba w wyjątkowych wypadkach bardzo nieliczne (dwa, trzy) najidealniejsze sposoby wypowiedzenia, zawarte w intencji swego twórcy. [CF 76]

Inaczej mówiąc, w wybranych momentach lektury czytelnik staje się słuchaczem samego siebie, czerpiąc z powieści wrażenia dźwiękowe. Tak oto pojawia się konieczność zmysłowego odbioru logografemu. Przy tym powołanie dźwiękowego wymiaru prozy jest często równoczesne z jej wizualizacją: obraz — jakość wzrokowa — powstaje poprzez wytrącenie poziomu graficznego powieści ze zwykłego jej bezwładu. Ciągłe zmiany czcionki, wykrzykniki i znaki zapytania pozbawione komentarza zmuszają odbiorcę do ustawicznej zmiany optyki odbioru. Znaczenia niesie więc już materialna tkanka tekstu — lecz jest to ten typ piśmienicznego znakowania, przy którym racjonalizacja okazuje się bezsilna:

Baronowi mignęła przed oczyma olbrzymia całka (f), a pod nią zawył symbol matematyczny i nagle wezbrała w nim wściekłość. [U 62]

Dużo by dał, aby dowiedzieć się teraz, jaki jest jego własny procent (‰) narodowości. [N 234]

Aż się ujemnie (znak —) spiętrzył cały [...]. [N 171]

ale co ją to mogło obchodzić — miała życie [...]. [N 140]

— „Więc tak będzie ciągle, więc tak będzie zawsze, więc tak będzie do końca — to niemożliwe, nie-możliwe, nie-mo-żliwe — — —”. [J 119]

Językowa metoda w powieściach Witkiewicza przebiega więc od założeń Czystej Formy i koncepcji ontologicznej do wykładania ich zawartości *explicite* bądź do tworzenia zmysłowych czy pojęciowych ekwiwalentów obu konstruktów teoretycznych. Obawa przed utożsamieniem słowa z przynależnym mu wzorem albo też narzuceniem słowu znaczeń niepożądanych wiedzie do ostentacyjnego ujawniania zapożyczeń lub nieufności: oto kolejna niespójność systemowa, budowana przez użycie skażonych narzędzi kulturowych do zabiegu oczyszczania kultury. Po-

<sup>37</sup> Inspirację teoretyczną — dotyczącą ambiwalencji słowa pisanego — zawdzięczam pracy E. Szary-Matywieckiej *Pismo i głos — przyczynek do teorii powieści* (Poznań 1971, s. 23).

wieści Witkacego są samonapędowym mechanizmem zapisywania słów o zapisywaniu słów. Jest bowiem tak, iż użycie nieautentycznego, sfalszowanego produktu wymaga zaszyfrowania dystansu. Jeśli jednak cała kultura jest sfalszowana, to i chwyt dystansujący podlega sfalszowaniu — wówczas powstaje komentarz do komentarza (dygresja obok cudzysłowu), uwaga do komentarza komentującego (dygresja do listy synonimów komentujących słowo cudze) itd. Dlatego zasada nadmiarowości jest dla metodologii tej prozy zasadą nadrzędną — jej efekt to przewaga zabiegów autodeszyfrujących nad szyfrowaniem.

Powieści Witkacego są rozpisywane jako permanentne zakłócanie odbioru, ustawiczne wytrącanie z rąk odbiorcy wszelkiego porządku, jaki mógłby dla tych utworów ustalić; jest on zmuszany do równoczesnej percepcji obrazowej, dźwiękowej, pojęciowej, fabularnej, informacyjnej i wreszcie kompozycyjnej. Scalkowanie tej wielości w jedność było zadaniem narzucanym przez Teorię Czystej Formy, odniesienie tej jedności do jedności bytu wynikało z koncepcji ontologicznej. W porządku estetycznym dzieło sztuki miało zawrzeć minimum elementów zaczerpniętych z rzeczywistości, minimum konieczne do ekspresji „ja” twórcy — tak, aby budowa dzieła mogła być podporządkowana regułom kompozycyjnym, „a nie wymaganiami konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń” (CF 77). Równocześnie to samo dzieło, wplecione w porządek filozoficzny, miało zarazem objawiać dziwność istnienia i łagodzić — płynący z kontaktu z Tajemnicą Istnienia — niepokój metafizyczny.

Przy potraktowaniu Teorii Czystej Formy jako estetyki sformułowanej nie tylko dramatu, lecz również powieści, kluczowe zasady konstrukcyjne prozy Witkacego okazują się pochodnymi Teorii. Są to: w zakresie kompozycji — zasada zerwania chwytu warunkująca zasadę nadmiarowości i regułę sprzecznych złożeń; w zakresie fabuły — doprowadzanie biografii postaci powieściowych do przewrotnego końca, rozrywanie ciągów fabularnych; w zakresie języka — portrety stylistyczne postaci i konstrukcja słowa jako nośnika wartości dźwiękowo-znaczeniowych oraz czynników zmysłowych (dźwiękowych i wzrokowych)<sup>38</sup>. Równie

<sup>38</sup> Istnienie zgodności myśli estetycznej i praktyki Witkacego stwierdza J. Kłosowicz (*Samotność i uniwersalizm Witkacego*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 194). Natomiast brak tej spójności dostrzegają: B. Daneek-Wojnowska (*Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*. W zbiorze: *iw.*, s. 214); B. Michalski (*Filozofia ontologicznego pluralizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: S. I. Witkiewicz, *Zagadnienie psychofizyczne*. Warszawa 1978, s. 440), który, powołując się na rozmowę z J. Deglerem, pisze: „najwcześniej w myśli Witkiewicza puściły spoiny łączące teorię estetyczną Czystej Formy z praktyką artystyczną. Sprawdziła się ona znakomicie w indywidualnym malarstwie, ale nie dawała się już zastosować w »zbiorowym« teatrze oraz powieści”; K. Puzyna (wstęp w: S. I. Witkiewicz,

niewątpliwe jednak jest i to, że zachowanie powieściowej tożsamości przez utwory Witkacego warunkowane było cechami, których Teoria Czystej Formy nie uwzględniała bądź których nie potrafiła przetworzyć: spójność fabuły (oparta na losach postaci głównej), psychologiczna motywacja działań bohaterów, logika reguł sterujących komponowaniem zarówno wątku, jak i całości (ekspozycja, rozwinięcie, zakończenie i niezrządka koda), i wreszcie najważniejsze — powieść nie jako konstrukcja dowolnych elementów, lecz elementów określonych przez zbiór parodiowanych konwencji (i reguł ich kombinacji) oraz ograniczonych przez możliwości zapisu słowa.

Zastanawiająca okazuje się więc zarówno rozległa zgodność estetyki i techniki, jak też istnienie obszarów powieściowych, którym teoria nie sprostała. Ta rozbieżność była spowodowana tym, że — jak się wydaje — Teoria Czystej Formy stanowiła dla Witkacego nieprzekraczalny horyzont myśli estetycznej. Dlatego też było w tych powieściach coś, co nie tyle Teorii przeczyło, ile właśnie ją przekraczało.

### Zakończenie

Spróbujmy raz jeszcze sięgnąć do źródeł:

Ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych, stworzoną przez indywiduum jako wyraz jedności jego osobowości i działającą w sposób bezpośredni samą swoją konstruktywnością. [CF 43]

Abstrahując od tego, czy powieści były dla Witkacego jednością konstrukcyjną, czy też nie, należy stwierdzić, że — z perspektywy badawczej — utwory te niewątpliwie taką jednością konstrukcyjną stanowią. Normy konstrukcyjności, ujmowane jako różne, szeroko pojęte formuły, zostały wyznaczone przez same powieści: poetycki model prozy, powieści

---

*Dramaty*. Warszawa 1962, s. 25), który stwierdza, iż Witkacy na terenie powieści „Teorię Czystej Formy [...] po prostu wymija”, i dodaje: „Nie przychodzi mu do głowy, że można napisać krótką powieść, nie dłuższą od sztuki”. Nie sposób pominąć tego ostatniego poglądu bez zauważenia, iż Puzyna myli się podwójnie: po pierwsze dlatego, że związki między Teorią a powieściami są — co starało się wykazać niniejsze studium — niezwykle głębokie, po drugie dlatego, że Witkacy przewidział możliwość krótkiej powieści, i to zarówno teoretycznie, jak i praktycznie: „np. nowela w recytacji mogłaby działać przez swoją Czystą Formę”; „możemy założyć wypadek, że dana powieść składać się będzie z kawałków dających się recytować i działających bezpośrednio jako Czysta Forma” (BK 142). Spełnieniem refleksji teoretycznej były *Utwór Bunga* i *Utwór Buhaja z 622 upadków Bunga*. Dalej — o „totalnej negacji powieści jako formy” jako podstawie „twórczości powieściowej Witkiewicza” pisze Speina (op. cit., s. 131). Gerould rozdział poświęcony powieściom tytułuje: *Porzucenie Czystej Formy: pojemne worki i gargantyczne dysproporcje* (op. cit., s. 335).

dygresyjne, powieści filozoficzne, powieści parodystyczne, czy wreszcie, zaproponowane w niniejszych rozważaniach, logografemy. Wszystko to są próby uchwycenia reguł kompozycyjnych. Okazuje się jednak — by powrócić do oddziaływania konstruktywnością — że i powieść miała takie cząstki kompozycyjne, którym dane było oddziaływać bezpośrednio: dostępny jej był — na poziomie zapisu słowa — zarówno obraz graficzny, jak i dźwięk, płynący z aktualizowanej warstwy fonetycznej. Atutów tych nie miała jednak ani fabuła, ani kompozycja.

Informacja fabularna jest przede wszystkim ciągiem sprzecznych założeń literackich — dzięki temu odbiorca nie musi (nie może) widzieć „w wyobraźni tego, co się dzieje, jako takiego właśnie” (BK 169); przeciwnie, sytuacja zmusza go do ustawicznego odnoszenia przełamanych konwencji do nadrzędnej zasady kompozycyjnej, co byłoby niemożliwe w powieści realistycznej<sup>39</sup>. Upodrzednienie fabuły posuwa się tak daleko, że dzieje Bunga są znane odbiorcy już wówczas, gdy zestawia on podtytuł *Demoniczna kobieta* z konwencją młodopolskiego romansu i *Künstlerroman*. Podobnie ma się sprawa z *dossier* personalnym: Witkacy wyróżnił trzy typy postaci powieściowych (manekin, artysta, rewolucjonista), krytykując w ten sposób *emploi* współczesnej sobie prozy. A mimo to Bungo jest artystą, Atanazy to niedoszły rewolucjonista, a Geneczyp zostaje manekinem w mundurze wojskowym. Dzieje głównych postaci w znacznej mierze potwierdzają hipotezy stawiane w trakcie lektury — jednak do nieuniknionego końca droga wiedzie poprzez świat sprzecznych bądź nieprzystających do siebie cząstek. Autonomizacja chwytu językowego, fabularnego i kompozycyjnego staje się dla odbiorcy swoistą epifanią powieściową, dostrzeżeniem homologicznej budowy chwytu i struktury całości.

Powieściowe stawanie się jest w poważnym stopniu tożsame ze stereotypami, które wyparły mit. Świat powieściowy został uorganizowany tak, aby odbiorca zwrócił uwagę na uorganizowanie, by rozpoznał za pośrednictwem, lecz również tak, by dotarł on do jądra fabuły — splotu okoliczności, które ją wyznaczyły. Dzięki temu ujawnia się głęboko kulturowa funkcja tych powieści: rozciągnięte pomiędzy kreatywną siłą wyobraźni i skrajnym schematyzmem konwencji gatunkowych, oferują one podróz w stronę odzyskania mitu:

Pytanie nasze można sformułować w sposób następujący: Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógł-

---

<sup>39</sup> Zob. CF 51: „Realizm w tekście i w wystawieniu, narzucający się bezpośrednio w chwili stawania się na scenie, wyklucza jednocześnie pojmowanie artystycznej konstrukcji na tej zasadzie, że nie mogą dwie różne rzeczy być treścią naszego trwania w jednym i tym samym punkcie czasu”.

by niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny je przeżywał w związku z tymi mitami i wierzeniami? [CF 57—58]

Pod stertą kulturowych śmieci ujawnić się powinna Sytuacja Prawdziwa, ukazując z jednej strony swe zużycie w społecznej komunikacji, z drugiej — swą funkcję katartyczną (oczyszczającą poznanie) i metafizyczną (stawiającą człowieka wobec dziwności istnienia). Witkacy nie chciał zaakceptować takiego przesłania powieści, które wyrażało się pragnieniem fabularyzacji świata. Upodrzedniając fabułę wobec dyskursu mógł sięgnąć po historię trójkąta małżeńskiego lub opowieść o aferze szpiegowskiej — jako absurdalnie nieprzystającą do komentarza ilustrację wykładanych poglądów. Przekreśliłby wówczas parodystycznie, jak Sterne, ową tendencję fabularyzatorską; dodatkowo przekreśliłby ją dużo skuteczniej, niż stało się to w rzeczywistości. Nie zrobił tego jednak: stworzył rozbudowane fabuły, których ośrodek stanowiły, zgodne z jego poglądami, ponadczasowe sytuacje graniczne, a przestrzeń fabularną wypełnił współczesnością, która go niepokoiła, i przyszłością, która go przerażała.

Chodzi o to, czy czytając rzecz daną widzimy ludzi [...] wplątanych w okrutne i bezwzględne tryby maszyny społecznej, która dając zewnętrzny porządek życia i jego bezpieczeństwo wraz z pewną równością w granicy, żąda największej ofiary osobowości [...]. [BK 281]

Dlatego w powieściach swych Witkacy zawarł fabuły miłości, która nie może być spełniona, porozumienia, którego nie można osiągnąć, i walki, której nie można wygrać. Fabuły te wplątał w wojny domowe, permanentną rewolucję, zagładę europejskości i historię automatyzacji jednostki, która wyzbyła się metafizycznych uczuć. Jest więc tak, jakby Witkacy wpisał w swe powieści łże-czytelnika<sup>40</sup>: konsumenta fabuły, absolutnie odpornego na wszelkie deziluzje i filozoficzne dygresje. Uświadomienie sobie właściwej postawy wobec lektury i cząstkę poczucia wyższości czytelnik wirtualny czerpie z ironicznego dystansu wobec owego łże-odbiorcy. Wówczas, po skończonej lekturze, napotyka kształt historii, w którą jest zanurzony, i własne istnienie, uwikłane w tajemnicę.

Metafizyczna dziwność istnienia jest niewyrażalna wprost — odpowiedzią na nią jest bełkot albo milczenie: pomiędzy nimi sytuuje się konstrukcja, kompozycyjna metafora olśnienia. Czym jednak wypełnić tę konstrukcję, skoro narzędzia kultury są sfalszowane, a porozumiewanie się możliwe jest tylko na obszarze istnienia oswojonego — zmediatyzowanego wytworami tych narzędzi? To, jak się wydaje, już ostatnia nierozwiązywalna antynomia tego świata powieściowego. Czy nie jest bowiem tak, że pierwsze słowo każdej z tych powieści i kropka po słowie

<sup>40</sup> Terminu „*mock-reader*” używa w swej pracy Booth (*op. cit.*, s. 138—139).

ostatnim były sprzeczne z przekonaniem o niewyraźności Tajemnicy? Czy nie jest i tak, że pierwotnym, choć niezwykle kłopotliwym wyjaśnieniem antynomii tego świata jest stwierdzenie, iż doznanie dziwności istnienia to *p r a w d a a f a b u l a r n a*, tzn. taka, której nie da się przełożyć na żaden dyskurs powieściowy?

Logografia jest właśnie niekończącą się czynnością zapisywania słów w obronie mówienia, które chce wypowiedzieć milczenie nieistnienia.