

Ewa Wąchocka

Witkacy na przełomie stuleci

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/4, 243-259

2002

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.

WITKACY NA PRZEŁOMIE STULECI

Wygląda na to, że Witkacy przeniósł się ze sceny na księgarskie i biblioteczne półki. Teatry odnoszą się z jawną rezerwą do jego sztuk, które po roku 1989 straciły atrakcyjność polityczną, a nie zyskały zainteresowania dla zawartej w nich problematyki egzystencjalnej i społecznej. Krytycy i wydawcy jego pism, na szczęście, wprost przeciwnie. W ciągu ostatnich ponad 3 lat ukazało się bodaj 11 książek o Witkacym – jak na tak krótki okres to z pewnością немало, zwłaszcza że poza dwoma ważnymi przypomnieniami odzwierciedlają one najnowszy obraz badań. Niebagatelny w tym udział 60 rocznicy śmierci Witkiewicza, jak w przypadku publikacji dokumentujących dwie konferencje, które odbyły się we wrześniu 1999, w Słupsku i w Szczecinie. Co godne uznania w tej sytuacji – wyraźnie zróżnicowanych tematycznie i problemowo. Konferencję słupską zdominowała twórczość malarska (w tym również zagadnienia związane z konserwacją zbiorów) i fotografia, w Szczecinie w centrum uwagi znalazł się pisarz i filozof, a także recepcja jego dzieła w Polsce i Europie¹. Dodać można również zbiór pism witkacowskich Konstantego Puzyny, wydany zarazem – nieprzypadkowo – w 10 lat po śmierci krytyka². Poniekąd też *Czytanie Witkacego* nosi rocznicowy ślad, tyle że zgromadzone w tomie teksty przygotowane zostały z myślą o konferencji, która, gdyby doszła do skutku, przypadłaby w 110 urodziny autora *Szewców*³.

Urodzaj ten może świadczyć, że w witkacologii, choć jest już dyscypliną okrzeplą, wciąż jeszcze znalazłoby się sporo do zrobienia. Ale właśnie – co to oznacza? Analiza dzieła Witkiewicza stawia dziś inne zadania niż w latach siedemdziesiątych, kiedy wypracowane zostały formuły interpretacyjne mające doniosłe znaczenie dla dalszej recepcji i kiedy przetoczyła się główna fala sporów. Zasadnicze problemy – wspólna podstawa wielości dziedzin, jakimi się zajmował, związki między zainteresowaniami teoretycznymi a dokonaniami artystycznymi, antynomie tak światopoglądowe, jak estetyczne – oczywiście się nie zmieniły, zmienił się potencjalny obraz dzieła, układ odniesienia. Literatura krytyczna o Witkacym zamyka się już nie w setkach pozycji, lecz w pokażnej bibliotece. Tę tradycję badawczą można akceptować, można ją odrzucać, trudno ją ignorować. Jak zawsze, skłania do reinterpretacji i przewartościowań. Istotne jest więc pytanie nie tylko o to, co nowego o Witkacym mówią opublikowane w ostatnich kilku latach teksty, ale także – może nawet przede wszystkim – o style czytania jego twórczości.

Poruszając się wśród tych tekstów można układać rozmaite konfiguracje, zestrzając taki czy inny wielogłos. Szukać po drodze odpowiedzi na inne pytania. Jak Witkacy czyta-

¹ *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci (Słupsk, wrzesień 1999)*. Red. A. Żakiewicz. Słupsk 2000. – *Witkacy w Polsce i na świecie*. Red. M. Skwara. Szczecin 2001. Z okazji sesji w Szczecinie ukazał się także album *Szczecińskie witkacjana* opracowany przez M. Skwarę, zawierający różnorakie materiały z archiwum domowego Jadwigi Witkiewiczowej, które znajdują się w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie.

² K. Puzyna, *Witkacy*. Oprac. i red. J. Dęgle. Warszawa 1999.

³ *Czytanie Witkacego. Studia*. Red. A. Czyż. Siedlce 2001.

ny kilkadziesiąt lat temu spotyka się z Witkacym czytany na przełomie stuleci? Można wyławiać różne wątki. Współczesność pisarza mierzoną albo dystansem w stosunku do macierzystej epoki, albo współbrzmieniem ze zjawiskami charakterystycznymi dla kultury naszych czasów. Śledzić paralelne interpretacje tych samych utworów – i dyskusje o tzw. pryncypiach. Każdy z owych tropów jest równie uzasadniony, wyrazisty i każdy ciekawy. W katalogu biblioteki Witkacego teksty te można ułożyć dla porządku w trzy działy. Ujęcia całościowe, gdzie obok dwuczęściowej monografii Jana Błońskiego⁴ i wznowienia pism Pużyny znalazły się prace najmłodszej generacji: Artura Pastuszka *Metafizyczne grymasy. Czysta Forma Witkacego jako kategoria metafizyki* oraz osobliwa dosyć rozprawka Joanny Trzos *W poszukiwaniu Dziwności Istnienia. Rzecz o dramatach Witkacego*⁵. Przekroje i zbliżenia albo kontynuacje i rozwinięcia – tematów i motywów skądinąd znajomych, lecz słabiej dotąd rozpoznanych lub „na nowo” odkrytych; przyczynki dotyczące biografii i twórczości, interpretacje poszczególnych dramatów i powieści, szkice z dziejów recepcji, słowem, różnorodny materiał wypełniający tomy zbiorowe. Wreszcie trzeci dział, Witkacy i inni, czyli komparatystyka, szczególnie okazała, na którą składają się książki Wiesława Rzońcy, Leszka Gawora, Marty Skwary i Marcela Paiva de Souza⁶.

Kiedy 40 lat temu Konstanty Pużyna opublikował dwa tomy dramatów poprzedzone wyśmienitym wstępem, Witkacy nie był oczywiście twórcą zapoznanym, wciąż jednak żyjącym bardziej w legendzie niż w dziele i rażąco zaniedbanym. Wielki przyrwył zainteresowania krytyki miał się dopiero rozpocząć. Czym stało się w tej recepcji odkrywcze, klarowne wprowadzenie w problematykę światopoglądową i estetyczną, jakim był ów esej, wie każdy, komu kiedykolwiek przyszło bliżej zetknąć się z Witkacym. Pużyna potrafił przedrzeć się tam, gdzie do tej pory krytycy zatrzymywali się bezradnie. Uchwycić wewnętrznie powiązaną i logiczną (choć bynajmniej nie spójną!) strukturę uprawianych przez Witkiewicza dziedzin, poszukując ich wykładni w niejednorodnym właśnie światopoglądzie, a jednocześnie wyrysować mapę – osadzić mocno jego sztukę w tradycji, polskiej i europejskiej, jak też we współczesnym życiu, nie tylko zresztą artystycznym, co wobec powtarzanych beztrzesko opinii o nowatorstwie (albo niezrozumiałstwie) było solidną lekcją argumentacji historycznej. Na Pużynę się powoływano i przejmowano często jego spostrzeżenia jak prawdy, które należą do wiedzy ogólnie uznanej. „Teraz śladami Pużyny mogli pójść inni. Posypały się artykuły, rozprawy, książki. Witkacy stał się jednym z najczęściej interpretowanych autorów polskich. Wstęp Pużyny okazał się programem dla dalszych badań i fundamentem witkacologii” – pisze Janusz Degler w najnowszym wydaniu „witkacjanów” tego krytyka⁷. Programem, w którym równie precyzyjnie jak kontury i swoistość przedmiotu badań wskazane zostały możliwe niebezpieczeństwa, pułapki, miejsca do wypełnienia.

Wstęp, choć stanowić miał przygotowanie do lektury dramatów, wyraźnie uzmysłowił zasadniczy problem w interpretacji całej twórczości Witkacego, leżący w jej antyno-

⁴ J. Błoński: *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1997. *Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. [Cz. 1]; *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000. *Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. [Cz. 2].

⁵ A. Pastuszek, *Metafizyczne grymasy. Czysta Forma Witkacego jako kategoria metafizyki*. Toruń 2000. – J. Trzos, *W poszukiwaniu Dziwności Istnienia. Rzecz o dramatach Witkacego*. Kraków 2000.

⁶ W. Rzońca, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998. – L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Lublin 1998. – M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999. – M. Paiva de Souza, *Teatr niepokoju. Studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade*. Kraków 2001.

⁷ J. Degler, *Pużyna i „kłębowisko zwane Witkacym”*. W: Pużyna, *op. cit.*, s. 14.

miach. Puzyna nie pierwszy dostrzegł trudność pogodzenia sprzeczności (dość wspomnieć Irzykowskiego wytykającego niezgodność teorii i dramaturgii), pierwszy jednak zdołał je nazwać, prześledzić, wydobyć ich daleko idące konsekwencje – i na tym także w wielkiej mierze polega znaczenie jego pionierskiego tekstu. Podobną rolę odegrał niewielki artykuł *Pojęcie Czystej Formy*, przedstawiony najpierw na „klasycyzującej” Witkacego konferencji w Instytucie Badań Literackich PAN w 1970 roku. Zaskakujący w pierwszej chwili zwrot w stronę lekceważonej wcześniej teorii miał się okazać przysłowiową kropką nad „i”. Puzyna poprzednio zdecydowanie oddzielał twórczość sceniczną od programu artystycznego, doktrynę estetyczną uważał za sztucznie narzucony gorset, który dramaty systematycznie rozsadzają. Teraz postanowił więc sprawdzić, gdzie kryje się źródło antagonizmu, ale, jak sam mówi, trzeba było „podjąć tę czarna robotę, bez niej bowiem całe duże kompleksy Witkiewiczowskiej problematyki będą musiały nadal pozostać nietknięte albo rodzić interpretacje mniej lub bardziej fałszywe”⁸. Nie wycofując tezy o usidleniu przez teorię, wyłuskał cztery znaczenia określenia „forma” w pismach Witkacego, by w kluczowej kategorii Czystej Formy odsłonić znaczące rozwarstwienie. Połączenie właściwie dwóch teorii artystycznych: formistycznej i ekspresjonistycznej, z których jedna kładzie nacisk na wartości estetyczne, druga – na metafizyczne uczucie. Była to widoczna modyfikacja w stosunku do komentatorów-polemistów Witkacego. Prawdziwy sens Czystej Formy upatrywał bowiem Puzyna nie w tym, co ma związek z konstrukcyjnością dzieła i co mogło się kojarzyć z formizmem czy kubizmem, ale w obiektywizacji treści metafizycznej. Sztuka pełni w ten sposób funkcję mediacyjną między jednostką a światem, „ja” a „nie-ja” – do wód, że estetykę Witkiewicza łączy głęboki związek z jego poglądami filozoficznymi.

Ustępstwo na rzecz teorii, poza pożytkiem egzegezy, było więc właściwie pośrednim potwierdzeniem wniosków sformułowanych kilka lat wcześniej. Puzyna bowiem uparcie przekonywał, że do zrozumienia Witkiewiczowskiego teatru ważniejsza od estetyki jest historiozofia czy teoria kultury. Nieusuwalne jądro dyskursu prezentowanego w pismach teoretycznych i w twórczości artystycznej. Już w 1957 roku podczas rozmowy w redakcji „Dialogu” krytyk w samej teorii teatralnej oddzielał część ogólną – historiozoficzną koncepcję postępującego upadku sztuki – od szczegółowych propozycji ocalenia sztuki współczesnej poprzez Czystą Formę, odpowiadających za fałszywą świadomość Witkiewicza i będących właśnie przyczyną nieporozumień. To przekuwane w fabuły idee dotyczące rozwoju społecznego decydują ostatecznie o formie, jaką przyjmują dramaty. Struktury dramatyczne, łamiąc szablony teatru naturalistycznego, uobecniają prawidłowości tego procesu, w sztukach jest „pe-wien rytm, który sprawia, że konflikty to narastają, to rozmywają się nagle”⁹.

Z tej perspektywy Puzyna będzie obserwował perypetie teatralne Witkacego, a bilans, sporządzony w momencie rosnącej popularności jego dramaturgii, okaże się druzgocący. Poza *Janem Maciejem Karolem Wścieklicą* w reżyserii Macieja Prusa oraz *Szewcami* w studenckim Kalamburze, chwalonymi za umiar i rzetelność intelektualną, bezmyślne rozwiązania inscenizacyjne w imię opacznie pojętej awangardowości lub taniej aktualizacji – barwnie opisane w szkicu *Na przełęczach bezsensu* – ilustrują w istocie ten sam konflikt. Przeniesiony tym razem na płaszczyznę recepcji: konflikt między fałszywą wiarą reżyserów i scenografów zapatrzonych w Czystą Formę, płytko w dodatku odczytywaną, a projektowanym przez dzieło wykonaniem, treściami zawartymi w sztukach, które „zdają się dziś o wiele ciekawsze, głębsze i bardziej współczesne”¹⁰ niż owa teoria. Historiozofię miał również eksponować nie ukończony doktorat o rewolucji. Puzyna, jak wiadomo, przywiązywał najwyższą wagę do rosyjskiego okresu Witkiewicza i doświadczenia rewolucji w kształtowaniu jego poglądów filozoficzno-społecznych, odgrywającego, jak sądził (nie on jeden), rolę swego

⁸ Puzyna, *op. cit.*, s. 114.

⁹ *Ibidem*, s. 216.

¹⁰ *Ibidem*, s. 101.

katalizatora. Zapewne, dwa rozdziały obejmujące wpisane w szerokie tło historii XX wieku analizy *Gyubala Wahazara* nie dają odpowiedzi na tę dręczącą zagadkę, lecz czytając je trudno uwolnić się od pytania, czym mogłaby się stać tak zaplanowana całość. Tym bardziej że mimo ujawnienia nowych faktów biograficznych „syndrom” rosyjski w życiu Witkiewicza nadal pozostaje sprawą otwartą, a temat rewolucji wymaga jeszcze dokładnego opracowania.

Witkacy Puzyny ma już swoje oddzielne miejsce w historii literatury i funkcjonuje, można powiedzieć, na podobnych prawach jak niegdyś Słowacki Ignacego Matuszewskiego albo Wyspiański Stanisława Brzozowskiego. Puzyna niejako ponownie odkrywa Witkacego, a odkrywając demitologizuje przy okazji wizerunek, jaki zdołał się utrwalić w polskiej świadomości, ten wizerunek, który w 1958 roku, z wyodrębnieniem nakładających się wzajemnie wersji, odmalował Kazimierz Wyka¹¹. W porównaniu z wymienionymi i nie wymienionymi przez Wykę legendami najbardziej uderza weryfikacja awangardowości oraz w pewnej mierze katastrofizmu. Witkacy jest więc awangardystą, wielorako kontaktuje się z nowymi ruchami w sztuce europejskiej, jednak awangardowość jego dramaturgii polega głównie na burzeniu konwencji zastanego teatru; w warstwie problemowej sprzymierza się z wartościami dawnej kultury. Jest również realistą – realizm ten, rzecz jasna, odnosi się bardziej do możliwości poznawczych sztuki niż do poetyki czy struktury świadomości i, podobnie, konsekwentnie wyłamuje się z historycznie ukształtowanych zasad przedstawiania świata w formach obiektywnych, społecznie zasymilowanych. I profetą, owszem, ale mocno stąpającym po ziemi, którego przepowiednie miały oparcie w twardej diagnozie współczesnej rzeczywistości, dojrzewały wraz z przenikliwą obserwacją zachodzących przemian politycznych. W ostatnich utworach, *Szewcach* i *Nienasyceniu*, „jest to największy Witkacy, ten, którego przeoczą nasi »nowocześni«, szukający recept na awangardowość formalną: Witkacy z podniesioną przyłbicą, jedyny polski ekspresjonista »drugiej fazy«, dorównujący swoim europejskim rówieśnikom drapieżnością widzenia, a przewyższający ich perspektywą filozoficzną i świadomością procesów socjologicznych i politycznych, które nastąpią za lat kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt”¹².

Mało kto będzie z taką finezją opisywał tę drapieżność, mroczny, nieokielznany żywioł pisarstwa Witkacego, który Puzyna jednoznacznie wiązał z ekspresjonizmem. Może Błoński, ale Błońskiemu bliższe są inne strony tego pisarstwa, problematyka egzystencjalna i sztuka, zarówno w wymiarze wewnątrz warsztatowym, jak i na płaszczyźnie tematyzowanej. Dobrym przykładem może być sprawa rewolucji. Błoński chce ją widzieć tyleż w kategoriach doświadczenia historycznego, co – bardziej nawet – jako problem literackiej kreacji. W *Pożegnaniu jesieni* o sile oddziaływania obrazu rewolucji przesądzają referencje historyczne, jawne lub zamaskowane aluzje do międzywojennej Polski. Powieść, udo-bitnia krytyk, „wyobraża polski maj 1926 roku, który skończyłby się rosyjskim październikiem roku 1917”¹³. Ale w dramatach przewrót stanowi logiczny wyraz zobiektywizowanych w świecie przedstawionym prawdy, dlatego nie ma znaczenia poszukiwanie tego rodzaju bezpośrednich odniesień. Dla Błońskiego bowiem rewolucja jest przejawem, krańcowym, konfliktu etyki (rozumianej jako obowiązek społeczny) i estetyki (związanej z uczuciem metafizycznym), czyli procesu wypierania cywilizacji jednostek (w tym sztuki) przez egalitarną większość – jak wszelkie postacie życia zbiorowego, także rodzinnego, czy jak doświadczenie dekadencji. I łatwo się zorientować, że szczególnie interesuje go ten skazany na zagładę świat i jego wymierający przedstawiciele.

Jeśli dla Puzyny kluczem do Witkiewicza była teoria rozwoju społecznego, to Błońskiemu bliższe są, można sądzić, wątki antropologiczne czy antropologicznie ukierunkowana teoria kultury. Podstawowa myśl tej antropologii skonkretyzowana swoiście w uję-

¹¹ K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*. „Twórczość” 1958, nr 10.

¹² Puzyna, *op. cit.*, s. 55.

¹³ Błoński, *Witkacy*, s. 278.

ciu, jakie krytyk sugestywnie narzucił, zyskała sobie bodaj największe uznanie. Bohaterowie Witkacego poszukują metafizycznego uczucia, które pozwoliłoby im w pełni doznać siebie i świat, a nie mogąc wskutek postępującej racjonalizacji życia osiągnąć owego stanu „jedności w wielości”, inscenizują niezmordowanie „gry o Tajemnicę”. Od swoich pierwszych publikacji Błoński cierpliwie krąży wokół tej myśli o egzystencjalnym rozdarciu postaci, powiązaniem zarazem z nieautentycznością ich działań. Dodaje, rozwija, uzupełnia... Jego *Witkacy* w znacznej części składa się z tekstów drukowanych od lat siedemdziesiątych po dziewięćdziesiąte – okres wystarczająco długi, by to ogólne twierdzenie nabrało stosownej wymowy w analizie kolejnych utworów i rozwinęło się w coś w rodzaju indywidualnej teorii interpretacji. Tak chyba jest rzeczywiście, skoro filozofię, mentalną i psychiczną substancję, klimat światów artystycznych Witkiewicza, sytuację jednostek potrafi Błoński zawrzeć w jednym właściwie, ale jakże celnym pytaniu: jak ujawnia się ten rozdźwięk między pierwotnym poczuciem tajemnicy a nieuchronnością niespełnienia? To samoograniczenie postaci, dążących nawet nie tyle do metafizycznych doznań, ile do uchylecia „nieznośnej czczości”, którą przyniosła automatyzacja ludzkich zachowań; także estetyczne kształtowanie życia – pogoń za „formą” poprzez odwrotność, znieskształcanie zwykłych działań życiowych („sztuczne życie”, „sztuczna jaźń”); również brak uczuć religijnych, brak *sacrum*, wreszcie nuda i fundamentalna niewystarczalność rzeczywistości. Błoński subtelnie wgryza się w teksty, demistyfikuje to, co na pierwszy rzut oka może wydać się jasne i oczywiste, wyważa akcenty. Jak nikt inny potrafi wejrzeć do „wnętrza” postaci, wydobyć na wierzch ich motywy, będące niejednokrotnie motywami samego pisarza. Niezamierzonym przeciwnikiem okazuje się tylko kompozycja książki. Zebrane w *Witkacym* artykuły przedrukowane zostały w zasadzie w niezmiennym kształcie, co siłą rzeczy nie pozwoliło uniknąć powtórzeń i autoparafraz, a także pewnych niekonsekwencji.

Niezwykłe zachowania Witkacowskich bohaterów opisuje Błoński konsekwentnie w terminach gry, teatralności, dosadniej – metafizycznej awantury. Również szaleństwa rewolucji. W *Pożegnaniu jesieni* rewolucja jest apokalipsą, ale i widowiskiem zarazem, w *Bezimiennym dziele* – „syntetyczną fantazją” o wydarzeniach lat 1917–1919 w Piotrogradzie, ukazanych poprzez losy i poczynania artystów, a Gyubal Wahazar będzie jeszcze jednym artystą, którego obłąkańcza dyktatura do złudzenia przypomina komponowanie przedstawienia. Inaczej niż Puzyna, Błoński zamyka świat dramatów w teatrze. Puzynę żywo zajmowała teatralność Witkacego, tyle że w zetknięciu z praktyką inscenizacyjną: jak wystawiać jego sztuki, jak godzić zawartość myślową z bezspornymi walorami scenicznymi. Błoński pokazuje na różne sposoby teatralność przedstawionego świata: rzeczywistością teatralną jest tylko to, co dzieje się na scenie. Prezentowane zdarzenia bronią się przed odczytaniem w zgodzie z kryteriami referencjalności, czy to na zasadzie odwzorowania, paraboli, czy symbolu, dlatego „właśnie doskonałość widowiska-zabawy uniemożliwia realistyczną lekturę (a tym bardziej inscenizację) dramatów Witkacego”¹⁴.

Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk jest drugą częścią monografii. Tym, co może najwyraźniej łączy obie części, wydaje się mocno wyeksponowana perspektywa autora w interpretacji literackich tekstów. Podkreśla ją nie tylko podobieństwo (choć nie tożsamość) poglądów wypowiedzianych przez postacie z poglądami pisarza. Demonstracja ma ją również osobliwa paralela psychiczna, powinowactwo osobowości, które sprawia, że „bohaterami poruszają te same potrzeby co pisarzem”¹⁵. To natręctwo autoekspresji, jak styl i jak jednorodność problemów, nadaje – zdaniem Błońskiego – spoistość literackiej twórczości.

Ciekawie rysuje się zwłaszcza rekonstrukcja poczynania autora w dramacie, gatunku, w którym z natury rzeczy twórca ma mniejsze możliwości samoprezentacji. Witkacy jest tu niekwestionowanym „duchem sprawczym” swojego teatru, niepodzielnym gospodarzem

¹⁴ *Ibidem*, s. 121.

¹⁵ *Ibidem*, s. 52.

– dostawcą tekstów, biegłym w teatralnym rzemiośle reżyserem, bywa, że i krytykiem, sytuując się jednocześnie w jego wnętrzu i na zewnątrz. W tym teatrze chce zobiektywizować nurtujące go problemy artystycznej i osobistej (jak w *Kurce Wodnej*) natury, ale również rozegrać w scenicznym działaniu – więc sztucznie, metodą symulacji – konflikty i prognozy, które wyrażały jego światopogląd. Wymagania sztuki wiodą do nietypowych rozwiązań w sferze poetyki, a znów złowrogi sens opisywanych procesów dotykających jednostkę i społeczeństwo może się dobitniej objawić w jaskrawo zhiperbolizowanej bądź zniekształconej projekcji „świata”. Jedno i drugie ustanawia w efekcie rzeczywistość odzracającą pozór autentyku, świadomą swej teatralności. Autor w tym teatrze jest nie tylko ukrytym projektodawcą znaczeń i konstruktorem całości. Rezerwuje sobie byt bez mała osobowy, przybierając niejako status implikowanej postaci. Na wymyślone, teatralne zachowania postaci nakładają się nacechowane teatralnie gesty autora. Czy tylko po to, aby pokazać permanentną inscenizację, udanie? Obnażyć grę bohaterów?

To z pewnością jeszcze jedna nić łącząca pisarza z twórcami własnej wyobraźni. W powieściach tę integrującą i demaskującą jednocześnie rolę przejmują narrator, czyli Witkacy, którego „duszoznawcza” przenikliwość ma coś z autoanalizy. Błoński niezmiennie wyraża przekonanie, że ton tej całości nadaje postać Witkiewicza-artysty, który maluje, pisze dramaty i powieści, obserwuje własne dokonania i stan współczesnej sztuki, teatru, buduje teorię. Witkacy przynależy jeszcze zapewne do formacji artystów w dawnym stylu, bez reszty oddanych sztuce. Ale ten rodzaj aktywności wskazuje już zjawisko rodzące się właśnie w jego czasach, polegające na przesunięciu akcentu z dzieła na osobę artysty (związane też niewątpliwie z zamazaniem się pojęcia sztuki). Jest to autorskie, angażujące całą osobowość artysty działanie, wykraczające zdecydowanie poza ramy dotychczasowych klasyfikacji, które najpierw dojdzie do głosu w sztukach plastycznych, ale wkrótce odcisnie się także w literaturze, dramacie nie wyłączając. Silny ślad autorski, podobnie jak, z innych względów, życiowa autokreacja pozwalają – już poza przeprowadzonymi w książce analizami – widzieć w Witkacym współinicjatora tego zjawiska. Sugestywny obraz podmiotowości dzieła, warto zauważyć, jest jednak w tym wypadku niemalą zasługą krytyka. Wielowymiarową obecność Witkacego we własnym piśmarstwie w szczególności sposób wydatnia metoda Błońskiego – osobisty, podmiotowy stosunek tak do twórczości, jak do samego pisarza, przypominający o starej Diltheyowskiej zasadzie humanistyki, która rozumienie traktowała jako proces duchowego zbliżania się do badanego przedmiotu. Co nie znaczy, że Błoński pozostaje wobec tego przedmiotu bezkrytyczny.

W tomie pierwszym monografii, zatytułowanym *Od Stasia do Witkacego*, ujawnianie autora podąża otwarcie tropem biograficznym. Ale też pokusa wyjątkowa: 622 *upadki Bunga*, wokół których ogniskuje się na poły beletryzowana opowieść, do tego rodzaju deszyfracji i odniesień wręcz zapraszają. Dzieje burzliwego romansu z Solską, wpływ młodopolskiej dekadencji i estetyzmu, echa zmagania z ojcem, z jego teorią sztuki i programem etycznym, dążenie do samookreślenia, osobiste rozterki i poczucie porażki – wszystko to odnajduje Błoński w 622 *upadkach*, mających być dla młodego Witkiewicza rodzajem obrachunku i terapii. Odnajduje w nich, co więcej, zarys przyszłej „Witkacji” – świata, jaki wyobrażają powieści (a czasem sztuki) – wraz z prototypami zaludniających ją bohaterów. Tyle że poza realizacją modelu powieści z kluczem, a także powieści z tezą, dla Błońskiego, inaczej niż dla poprzedników, np. Anny Micińskiej, 622 *upadki Bunga* są przede wszystkim ciekawym świadectwem kształtowania warsztatu pisarskiego, dokumentem szukania stylu, wypróbowywania literackich konwencji. Przebrana w literacką fikcję historia nieudanego artysty – przypiecztowaniem narodzin artysty: Witkacego. Wyśmiewając emocjonalną manierę młodzieńczego utworu, Błoński nie pozostawia wątpliwości co do znaczenia przedstawionych w nim zagadnień. Jak z gęsto splecionej tkaniny wyciąga kolejno nitki – sprzeczności intelektualne epoki, i zapowiedź Czystej Formy, i zakorzenienie sztuki w metafizyce, i katastroficzne proroctwo, i dojrzewanie wiedzy Witkiewicza o człowieku.

W ostatnim rozdziale, wybiegając niejako w przyszłość, zatrzymuje się nad filozofią, której Witkiewicz poświęcił się, jak wiadomo, w latach trzydziestych i wówczas ostatecznie nadał jej postać systemu. Chodzi, dokładniej mówiąc, o określenie jej znaczenia wobec innych dziedzin twórczości. Błoński najwyraźniej nie ceni zbyt filozofii Witkiewicza, uznając, że nie tylko nie doprowadziła do odkrycia jakiejś obiektywnej prawdy, ale także – jak uważał i Krzysztof Pomian – że nie jest czymś nadrzędnym w stosunku do pozostałych dyscyplin; stoi o b o k powieści, sztuk czy obrazów autora. Podobnie jak nie ma najlepszego zdania o Witkacym – teoretyku sztuki, podając w wątpliwość jego kwalifikacje do analizowania zjawisk z punktu widzenia estetyki (*Uwagi do teorii poezji*), czy jak dezawuuje jego fascynację Kretschmerem; w ogóle, zdaje się, z dystansem traktuje gust intelektualny pisarza. Ale bardziej jeszcze odstręcza (a raczej rozbraja) Błońskiego styl tego filozofowania – ostentacyjna trudność i dziwaczność języka – który zniechęcił już wielu, a który jemu, i w tym sedno, przypomina grę artystyczną, zabawę lub błazenadę. Aranżowaną z myślą o odbiorcy, którego ma zaszokować, olśnić, choć zarazem podszytą niepewnością i niepowagą („Leibniz-dadaista”!).

W tej sytuacji nie można się dziwić krytycznej polemice, jaką odpowiedział na tę książkę Bohdan Michalski. W swej rozprawie zamieszczonej w tomie *Witkacy w Polsce i na świecie* wskazał on mianowicie na aspekty naukowe bagatelizowanej przez Błońskiego (za Kotarbińskim) ontologii, powołując się na odkrycia współczesnej fizyki cząstek elementarnych¹⁶. Nie wchodząc w szczegóły sporu, warto zauważyć, że reaktywuje on trwającą od lat dyskusję nad możliwością uzgodnienia filozofii ścisłej z teorią sztuki Witkacego i twórczością artystyczną. Można by go nawet – pospiesznie – widzieć jako dość symptomatyczny „konflikt interesów”. Dla Błońskiego Witkacy jest przede wszystkim artystą, Michalski opowiada się po stronie „filozoficzności”, upodrzedniając znowu miejsce sztuki w jego poglądach. Cóż, kiedy wśród filozofów właśnie filozoficzna działalność Witkiewicza wywoływała (jeszcze przed wojną) i wywołuje nadal kontrowersyjne opinie. Józef Tarnowski, w tym samym tomie, odsyła jego system monadologiczny w rejony „fantastyki ontologicznej”, „intelektualnego żartu”, proponując w dodatku – czy nie podobnie jak Błoński? – by rozprawy filozoficzne czytać w kontekście nie filozofii profesjonalnej, lecz literatury pięknej¹⁷.

Spór o wartość filozofii przywołuje w istocie stare pytanie. Czy wszystkie dziedziny twórczości Witkiewicza traktować jako pochodne od siebie bądź sobie podporządkowane, czy też raczej jako równoległe? Wiąże się z tym właśnie pytanie o rolę filozofii jako systemowego zwornika: jedni mocno akcentują jej funkcję integrującą, inni (mniej liczni) to znaczenie negują. Przyjmując założenie o całościowym charakterze twórczości, wpisanej w plan filozofii, należy się wszakże liczyć z tym, że szuka się odbicia tez filozoficznych w strukturach określonych przez odmienne formy wypowiedzi. Nie kryła tego Małgorzata Szpakowska, kiedy w omówieniu recepcji Witkiewicza do roku 1970 sygnalizowała potrzebę odnalezienia filozoficznego znaczenia utworów literackich¹⁸. Wiedzą też coś o tym ci, którzy podejmowali tego typu interpretacje powieści – Krzysztof Pomian i Jerzy Speina. Rzecz jasna, że przy takim podejściu wyłania się istotna trudność: osadzenia (a zarazem relatywizacji) idei wyrażonych językiem dyskursywnym w nowym otoczeniu, w utworach podlegających prawom fikcji literackiej, do których również bezceremonialnie wdziiera się język dyskursywny, gdzie jednak tworzenie znaczeń warunkują inne zasady. Takie chociażby, jak narracja i jej poziomy w powieści, a w dramacie autonomia wypowiedzi

¹⁶ B. M i c h a l s k i, *Jeszcze raz o znaczeniu filozofii w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*.

¹⁷ J. T a r n o w s k i, *Filozofia Witkacego – intelektualny żart?* W zb.: *ju*.

¹⁸ M. S z p a k o w s k a, *Przemiany w interpretacjach twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.

postaci i ich korelacja z „głosem” autora. Są to z pewnością trudności innego rodzaju niż te, które rodziły się z przekonania o rozdzielności filozofii, teorii i praktyki artystycznej, także dlatego, że ich rozwikłanie otwarcie wymaga podejścia interdyscyplinarnego.

Do ujęć opartych na podobnej formule zaliczyć można książkę Artura Pastuszka oraz – z największymi zastrzeżeniami – Joanny Trzos. Oboje wierzą, że kluczem do literatury może być filozofia, o ile jednak Pastuszek stara się tę filozofię metodycznie po swojemu spenetrować, o tyle Trzos zadawała się żonglowaniem pojęciami – jednością w wielości, zasadą tożsamości i centralną dla niej dziwnością (tajemnicą) istnienia. Pastuszek proponuje przyjrzeć się sztuce Witkiewicza z jednolitej perspektywy, jaką gwarantować ma Czysta Forma. Naturalnie, Czysta Forma jest w tym wypadku mniej kategorią formalną, o wiele bardziej, a nawet przede wszystkim – metafizyczną, uplątaną w cały ciąg przesłanek i twierdzeń Witkiewiczowskiej ontologii i teorii poznania. Zarysowanie tak szerokiej wykładni pozwala kłopotliwą tylekroć życiową treść utworów wkomponować w ramy ogólnej refleksji teoretycznej. To, co Irzykowski, Pużyna, Błoński i inni rozdzielali – teorię i twórczość artystyczną – Pastuszek, podobnie jak wcześniej próbował to robić Andrzej Mencwel¹⁹, usiłuje scalić, zakładając tym samym, że dramaty istotnie realizują Czystą Formę.

Nie tylko dramaty. Zmierzając do całościowej interpretacji – niejako w ślad za Witkiewiczem, który dążył do zbudowania jednorodnego systemu – również powieść, już wbrew niemu, umieszcza Pastuszek w obrębie tej estetyki. Faktycznie bowiem, w usiłowaniu odnalezienia syntetycznego obrazu dzieła, stara się łagodzić wszelkie niespójności myśli, sprzeczności i niekonsekwencje. Znowu w pewnej opozycji do tych dotychczasowych ustaleń – m.in. Szpakowskiej, Pomiana, Janusza Deglera, Stefana Morawskiego, a ostatnio Macieja Soina – które wskazywały na dualistyczne rozstrzygnięcia kwestii filozoficznych czy estetycznych. Owa integrująca zasada „jedności”, przeniesiona z obszaru zagadnień estetycznych i rozważana w planie dyskursu filozoficznego, staje się tym, co umożliwić ma połączenie wielości wypowiedzi artystycznej Witkacego w jedną kompleksową formę. Z kolei w odniesieniu do filozofii jawi się jako swoista estetyzacja. Rezygnacja z Czystej Formy (porzucenie dramatu, malarstwa, powieści) jest dla Pastuszka argumentem na rzecz tezy, że filozofia spekulatywna, ujęta w system ontologii ogólnej, który jedynie ujawnił nieprzewidywalne trudności, mogła pełnić podobną do estetycznej formalną funkcję. Rezultatem takiego skorelowania jest, z jednej strony, spojrzenie na filozofię wpisana w utwory literackie na poziomie wypowiedzi i na poziomie konstrukcji świata przedstawionego, z drugiej – postulowana możliwość spojrzenia na filozofię Witkacego z perspektywy form literackich, jakimi posługiwał się w swojej twórczości powieściowej i dramatycznej. W konsekwencji – jak wolno się domyślać – zatarcie granicy między literaturą a filozofią.

Pomysł, aby strukturę dzieła literackiego rozpatrywać jako sposób stawiania pytań filozoficznych, choć nienowy w badaniach literackich (także w witkacologii), otwiera w tym wypadku szlak dotąd mało uczęszczany. Wszelako książka Pastuszka to zamierzenie spełnia i nie spełnia zarazem. Porzucając wąsko rozumianą Czystą Formę, autor może uchylić problem naśladowania rzeczywistości i jej zniekształcenia, wierności bądź niewierności formistycznym dyrektywom: świat przedstawiony w swym odrealnieniu i fantastyczności postaci nie może już być, naturalnie, kopią rzeczywistości, staje się modelem świata w rozpadzie. Osadzając natomiast interpretację w kontekście koncepcji filozoficznych Witkiewicza oraz jego teorii kultury, przekonująco uczytelnia tragiczną wizję świata, która ujawnia się w sferze aksjologii (niemożność pogodzenia wartości indywidualnych i społecznych), lecz której źródło tkwi już w samej strukturze ontycznej świata. Ale pozostaje też pewien niedosyt, gdyż, paradoksalnie, obrana metoda zwraca się niekiedy jakby przeciwko sobie samej. W analizie zwłaszcza dramatów stale przewijają się podobne wątki, opisy monotonii, nudy, degeneracji, które bohaterowie próbują przewyciężyć takimi antydotami-

¹⁹ A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. „Dialog” 1965, nr 12.

mi, jak alkohol, narkotyki, erotyka, słowem: pospolite „obrazy życia” – i do tego chwilami problematyka utworów zaczyna się niebezpiecznie sprowadzać. Oszczędniejszy i słabiej podbudowany dramaturgicznie jest tymczasem właśnie opis formy, poprzez którą ujawniają się filozoficzne treści dramatów, rekonstrukcja filozofii jako korelat badawczy „konstrukcji artystycznych światów”. Przejście między metodologicznym konstruktem a jego zastosowaniem w analizie okazuje się cokolwiek chwiejne. Interesujące w takim sprobematyzowaniu kreacji literackiego świata mogłoby być również coś jeszcze – Czysta Forma jako kwestia autotematyczna, pozwalająca wejrzeć, by tak rzec, w dyskusję autora z samym sobą (np. w sztuce *Oni*), co zupełnie zostało przemilczane. Choć, tak czy inaczej, głęboko prawdziwe jest przecież końcowe stwierdzenie Artura Pastuszka: „Forma utworu byłaby więc podstawową płaszczyzną, na której dochodziłoby do konstatacji problematyczności istnienia”²⁰.

Również Joanna Trzos w swojej książce *W poszukiwaniu Dziwności Istnienia* przyjmuje *a priori*, że dramaty Witkacego ucieleśniają Czystą Formę. Nie byłoby w tym nic osobliwego – tendencja integrująca, jak pokazuje przykład Pastuszka, niedawne reinterpretacje Deglera czy Miłosławy Bukowskiej-Schiellmann niewątpliwie umacnia – gdyby nie to, iż rozważania badaczki dają znikome podstawy do formułowania podobnej opinii i już po lekturze pierwszych kilkunastu stron budzą nieufność. Książka aż roi się od błędów w pisowni nazwisk i tytułów, od błędów rzeczowych i językowych; razi niezręcznościami stylistycznymi, nonszalancją w posługiwaniu się terminami teoretycznoliterackimi i krytycznymi (pastisz, parodia, groteska, absurd itp.)²¹. Trudno kwestionować, oczywiście, punkt wyjścia autorki: wyprowadzenie Czystej Formy z filozoficznej zasady „jedności w wielości” – zasady wyrażającej napięcia i sprzeczności, która ukonkretnia się wielorako w sferze problemowej i jednocześnie strukturalizuje formę dramatu. Podobnie jak transpozycję „jedności w wielości” występującej w sztukach na kategorię gry. Uznanie gry – w znaczeniu nieautentyczności, udania oraz gry teatralnej – za jeden z najważniejszych elementów decydujących o swoistości Witkiewiczowskiej dramaturgii, za Janem Błońskim i Danielem Ch. Gerouldem zresztą, których odmienne w tej mierze zapatrywania Joanna Trzos próbuje łączyć. Inscenizacyjne zabiegi postaci w obrębie świata przedstawionego to sposób maskowania poczucia utraty tożsamości, będącej skutkiem rozpadu tradycyjnych wartości. Z kolei konstrukcja zdarzeń i postaci eksponująca płaszczyznę gry teatralnej, a więc teatralny status owego świata, jest czymś, co uniezależnia sztukę od życiowego prawdopodobieństwa i zapewnia jej tak znaczącą dla Czystej Formy autonomiczność. Dyskusyjny, by nie powiedzieć: wąty i bałamutny, okazuje się natomiast model, właściwie schemat interpretacyjny, jakiemu te założenia posłużyły.

Dramaty Witkacego są w gruncie rzeczy podobne do siebie, rozwijają w kilku wariantach te same problemy, będące odbiciem wyborów światopoglądowych autora. Krytycy dawno to dostrzegli. Dopiero jednak opis prawidłowości w planie wyrażania dał możliwość uchwycenia tak znaczącej ciągłości problematyki, pokazując jednorodność Witkacowskiego teatru – pomimo wewnętrznych sprzeczności, i „osobność” – pomimo bogactwa intertekstualnych nawiązań. Skatalogowano typy postaci, stałe zdarzeniowców sytuacje i motywy, usystematyzowano chwytły dramaturgiczne, zbadany został język i jego osobli-

²⁰ Pastuszek, *op. cit.*, s. 167.

²¹ Autorka pisze np., że w *Nadobnisiach i kockodanach* „po zażyciu [...] »zielonej pigułki« [...] Tarkwiniusz uwodzi Pandeusza” (s. 86), całkiem na odwrót, niż to jest u Witkacego, poza tym Pandeusz, owszem, umiera „w najwyższej rozkoszy”, ale uwiedziony przez Zofię. Albo że Plazmonik (*Bezimiennie dzieło*) bierze pieniądze od Klaudestyny (s. 48), bierze – lecz od Róży. Międzywojenny teatr Cricot zamienił się w Cricot 2, zakopiańskie Towarzystwo Teatru Niezależnego to Towarzystwo Miłośników Teatru (s. 7), Ionesco – Jonesco, Prince zamiast Price; trafiają się nawet tak zabawne lapsusy, jak teatr „poza pojęciami tragizmu i komunizmu” (s. 105). A to jedynie drobna próbka!

wości. Joanna Trzos sądzi nawet na tej podstawie, że można by skonstruować dramat modelowy, złożony z takich właśnie typowych rozwiązań. Dała się zwieść pozornej prostocie i łatwości unieruchomienia owych regularności, co szczególnie kaleczy postacie – nie są to zwyczajnie tylko stereotypy, choć ulepione zostały z różnych literackich półfabrykatów, lecz powtarzające się stale osobowości, będące znakami pewnych treści i kulturowych skojarzeń. W rezultacie musiało to pociągnąć za sobą banalizację obrazu, w jakim zamknięty został temat tej pracy. Sytuacja, miejsce, los sztuki i artyści w świecie dewaluujących się wartości.

Z jednej strony bowiem jest twórczość wyzbywająca się właściwego sobie estetyczno--metafizycznego powołania, wplątana w nieartystyczne zgoła, życiowe przygody i cele; przez samych artystów skazana na klęskę. Z drugiej – absolutyzujące ujęcie sztuki jako *quasi*-artystycznego środka wykorzystywanego do dowartościowania czy też uniezwykleńnięcia egzystencji; wszyscy usiłujący posmakować dziwności istnienia bohaterowie Witkacego są artystami. Kłopot w tym, że między sztuką (w sensie produkowania określonych wytworów, czyli dzieł) a „twórczością życiową” postawiony został znak równości. Witkacemu, mimo że był świadom zagrożeń sztuki i że doskonale zdawał sobie sprawę z płynności kryteriów estetycznych, daleko jednak jeszcze do eksperymentatorów drugiej połowy XX wieku, likwidujących granicę między sztuką a życiem. Wskutek sprasowania obu tych płaszczyzn zagadnienie artysty w dramatach, cała jego dwuznaczność, dramatyczno-błażeńskie zabarwienie, zawęży się do demaskacji zaniku indywidualności, nieautentyczności, braku sensu istnienia. W dodatku zatracą rys katastroficzny z powodu całkowitego niemal odsunięcia perspektywy historyzoficznej, tj. prognozy dotyczącej sztuki w przyszłym demokratycznym społeczeństwie – jak w *Bezimiennym dziele* czy *Gyubalu Wahazarze*. Najbardziej jednak zlekceważenie refleksji społecznej Witkiewicza uderza w wypadku *Szewców*, gdyż w takim odczytaniu jest to jedynie sztuka o nieodwracalnej materializacji, „pustce ideowej” i wyczerpaniu. Niestety, na „witkacodromie” – jak wyraził się kiedyś Stefan Morawski – zdarzają się i takie niefortunne niespodzianki. Witkacy, choć pisarz przecieź niełatwy, kusi niezwykłością, oryginalnością, filozoficzną głębią, barwnością wyobraźni i pewnie wieloma jeszcze urokami, co mniej zaprawionych może zaprowadzić na manowce.

Czy fiasko tej „syntetycznej” lektury nie uświadamia jednak czegoś jeszcze? Czy o Witkiewicza nie trzeba dziś może pytać inaczej niż 40, a nawet 20, 15 lat temu? Kanon wiedzy o nim i obraz jego twórczości są już dobrze ugruntowane, pewne zagadnienia ostatecznie (chyba) rozwikłane. Niewątpliwie słusznie pisał Michał Głowiński: „Historyk literatury, gdy przystępuje do pisania o Witkiewiczu [...], nie może się uwolnić od mniemania, że wszystko, co miałyby do powiedzenia, zostało już powiedziane, że jego twórczość została już w zasadzie zinterpretowana. I trudno myśleć inaczej po książkach Geroulda, van Crugtena, Sokoła, Szpakowskiej, Michalskiego, po kilku publikacjach zbiorowych i licznych studiach Błońskiego, Ziomka, Pomiana, Puzyny, Deglera”²². Uwagą tą poprzedził Głowiński swoją świetną interpretację *Nowego Wyzwolenia*, wpisującą się w stosunkowo mało jeszcze wówczas, w 1985 roku, wyeksploatowany nurt badań intertekstualnych. Ale jednocześnie, nie da się zaprzeczyć, niemało jest jeszcze obiecujących tras i zakątków (zagadek również), są sporne zawsze kwestie, o czym świadczyć mogą nie wygasające dyskusje, a i spuścizna Witkacego nie jest raz na zawsze zamknięta. Kolejne znaleziska, zwłaszcza w dziedzinie twórczości malarskiej (pisze o tym m.in. Anna Żakiewicz²³), pozwalają w każdym razie żywić taką nadzieję. Witkacego wciąż można – i warto – odkrywać. Jeśli witkacologia będzie się rozwijać, to nie inaczej, jak tylko dzięki formułowaniu nowych problemów, studiowaniu „nowych” tematów

²² M. G ł o w i ń s k i, *Ryszard III i Prometeusz. O „Nowym Wyzwoleniu” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4. Cyt. z: *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*. Kraków 1990, s. 217.

²³ A. Ż a k i e w i c z, *Tajemnicza kolekcja*. W zb.: *Witkacy. Materiały sesji [...]*.

i motywów, stawianiu innych pytań. Również dzięki wprowadzaniu nowych metod, wbrew temu, co utrzymywał wówczas Głowiński, iż na rewizję wypracowanego przez specjalistów sposobu mówienia o Witkiewiczu jest jeszcze zbyt wcześnie.

Coraz wyraźniej zaznacza się poszukiwanie innych możliwości opisu poetyki dramatów. Nie w kategoriach groteski czy usprawiedliwionej względami Czystej Formy swobody kreacji, gry konwencjami, lecz np. przez zestawienie z poetyką Arystotelesa. Programowa deformacja rzeczywistości znacznie „łagodzi” swój wyrotowy charakter, jeśli przyłożyć do niej zasadę *mimesis*, na co zwrócił uwagę Krzysztof Obremski w artykule opublikowanym w „Tekstach Drugich”²⁴. Pozornie sprzeczne cechy sztuk Witkacego z powodzeniem dają się tłumaczyć – przekonuje Anna Krajewska – gdy odnieść je do stworzonych 2500 lat temu pojęć, jako ich przemieszczenie bądź odwrócenie²⁵. Drogą do modyfikacji opisu poetyki staje się badanie motywów, pozwala bowiem nieraz wydobyć jakości i elementy czy to dotąd nie zauważane, spychane na margines, czy to postrzegane zgodnie z regułami, do jakich nas przyzwyczały utrwalone ujęcia. Dla Miłostawy Bukowskiej-Schiellmann sen w *Kurce Wodnej* nie jest tylko motywem występującym w ramach świata przedstawionego, lecz podobnie jak dla Geroulda – konstrukcją, na której opiera się cała struktura dramatu²⁶. To odzworowanie struktury snu według Bukowskiej wszakże ma znaczenie dalej idące konsekwencje: dzięki temu Witkacy mógł wypowiedzieć się na temat samej sztuki, skazanej na konieczność odzwierciedlania zastanych wzorców. *Kurka Wodna* w jej odczytaniu pozostaje na uboczu dotychczasowych interpretacji (dramat rodzinny, dramat subiektywny), jak również w opozycji do prób motywowania snem fantastyczności – i okazuje się utworem nade wszystko metateatralnym, poddającym badaniu relacje między teatrem a rzeczywistością. Z kolei oniryczna poetyka *Pragmatystów* – w interpretacji Antoniego Czyży – będzie konstrukcją nośną służącą prezentacji treści filozoficznych („*Pragmatyści* brzmią jak wykład: utwór najdosłowniej filozoficzny”²⁷).

Nieregularności dramatów Witkacego, ostentacyjne odstępstwa od kanonów realizmu mogą być podobnie interesująco oświetlone, gdy przedmiotem obserwacji uczyni się lęk i szaleństwo, motywy, którymi zajęły się Ewa Szkudlarek i Marta Skwara²⁸. Lęk, obłąd, w ogóle stany patologiczne są, jak doskonale wiadomo, obficie reprezentowane w jego twórczości, a granica między nimi krucha, toteż w jednym i drugim przypadku chodzi o bardzo zbliżony zespół zjawisk, inaczej nieraz po prostu nazywanych. I wnioski, do jakich zmierzają obie analizy, nie różnią się zbytnio, choć inaczej zostały rozłożone akcenty. Destrukcyjność, w jakiej pogrąża Witkacy swoich bohaterów, jest szczególnie wymownym symptomem kryzysu kultury. O ile jednak lęk i związane z nim cierpienie, nie zaś bezskuteczne poszukiwanie metafizycznych uczuć, mają być najważniejszym doznaniem tłumaczącym teatralne zachowania postaci, o tyle szaleństwo (w interpretacji Skwary), również niepozbawione znamion teatralności, jest właśnie reakcją na brak metafizyki.

Marta Skwara w swojej książce porównuje literackie obrazy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Pesymistyczne widzenie rozwoju kultury przez obu pisarzy nie tylko zdaje się usprawiedliwiać, ba! podnosić artystyczną użyteczność tego rodzaju doświadczenia, ale również decyduje o bliskości symbolicznych konotacji motywu. Szaleństwo jednostek jest odpowiedzią na chorobę świata – cywilizacji, która w bezwzględny dąże-

²⁴ K. Obremski, *Witkacy Arystotelesem „podszyty”*. *Mimesis i Czysta Forma*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

²⁵ A. Krajewska, *Style czytania Witkacego*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*.

²⁶ M. Bukowska-Schiellmann, *Iluzja snu. O poziomach „mimesis” w „Kurce Wodnej”*. W zb.: *Czytanie Witkacego*.

²⁷ A. Czyży, *Czytanie „Pragmatystów”*. W zb.: jw., s. 144.

²⁸ E. Szkudlarek, *Lękowe istnienie w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*. – Skwara, op. cit.

niu do opanowania utylitarnej strony życia zagubiła istotne wartości. Jest zarazem – można by dopowiedzieć – prefiguracją katastrofy, ku której zmierza świat. Szaleńcy, obłąkani dlatego tyleż są ofiarami tego procesu, co jednocześnie – jak często bywa w literaturze – noszą w sobie jego tragiczną świadomość. Odkrycie wspólnego obu twórcom kodu wskazuje więc, zdaniem Skwary, iż ten element obrazowy odgrywa dominującą rolę w ich ocenie rzeczywistości: szaleni są nie tylko ludzie, szalony, głupi i zły jest świat. Szaleństwo miłości, nieobliczalny władca czy obłąkany artysta, tak samo jak szaleństwo wojny, rewolucji, tropików stają się składnikami ponurej diagnozy cywilizacji. Z perspektywy antropologicznej jest to również, jak udowadnia Skwara, wyraz antyutopii, podważającej mit niewinności pierwotnych kultur i upatrującej immanentnej natury zła w odwiecznych ludzkich namiętnościach i instynktach.

Witkacy w tej konfrontacji nie różni się od Conrada światopoglądowo, ale jego wyobrażenie szaleństwa jest jaskrawsze i bardziej wielowymiarowe. Bogatszy o krwawe doświadczenie XX-wiecznej historii, o lekcję awangard, uruchamia grę znaczeń, mocno nasyconą ironią. Istota różnicy tkwi jednak głównie w tym, że Witkacego wizja szaleństwa ma solidną podstawę w jego filozofii, w koncepcji nienasycenia, mogącego prostą drogą prowadzić do obłądzenia. Rozszczepia się w dodatku na szaleństwo prawdziwe, które rodzi się z nadmiaru przeżyć niemożliwych do zobiektywizowania we właściwych formach („nienasycenie formą”), i szaleństwo fałszywe, wymyślone po to, aby sztucznie zrekompensować pustkę. Skwara ciekawie pokazuje, iż to właśnie zmiana cierpienia prawdziwego w udanie, będąca źródłem nieuchronnych napięć, znaczących odwróceń, paradoksów, stanowi dla Witkacego swoisty instrument diagnostyczny – stąd twórca ten mnoży w powieściach i dramatach niezliczone sytuacje pozwalające opisywać według własnych zasad terażniejszość i przyszłość kultury. Przedstawienie tej zmiany wiąże się np. z obnażeniem literackiego stereotypu szaleńca romantycznego i modernistycznego, a także szalonego dziecka. Rozwijany tak szeroko motyw kształtuje więc odpowiednio poetykę Witkacego czy, jak należałoby raczej powiedzieć, cechy tej poetyki zyskują taką, a nie inną kwalifikację ze względu na obrany przez interpretatora punkt widzenia, chociaż ten aspekt znalazł się tutaj na dalszym planie. Motyw szaleństwa pełni funkcję aksjologiczną, estetyczną zaś o tyle, że jest „»pretekstem formalnym«, użytym w celu ukazania kondycji współczesnego człowieka”²⁹. Czytając pasjonującą książkę Skwary nie sposób jednak mimo to nie pamiętać o charakterystyce sztuki teatralnej zawartej w słynnym zdaniu o mózgu wariata na scenie.

Poszukiwanie języka opisu literackiej twórczości Witkacego niezmiennie łączy się z pytaniem o korelację dyskursu ze sposobem wypowiedzania zależnym od środków konstrukcyjno-obrazowych. W tym tkwi nieraz poważna trudność, nie każdy język takie możliwości operacyjne oferuje w jednakowym stopniu. Pokrewieństwo technik artystycznych z chwytami postmodernizmu, pozorna łatwość zaadaptowania przyjętych na jego potrzeby pojęć i określeń nie świadczą jeszcze, że Witkacego można nazywać postmodernistą, przed czym przestrzegał Włodzimierz Bolecki³⁰. Interpretacja wątków historiozoficznych przy użyciu narzędzi krytyki tematycznej może być doskonałym przykładem łączenia obu tych planów. Książkę Skwary dobrze więc czytać w sąsiedztwie pracy Leszka Gawora *Katastrofizm konsekwentny*, mieszczącej się w kręgu badania idei. Uchylającej zatem kwestie przedstawiania, „literackość” utworów na rzecz prezentacji poglądów, jakie z owych utworów oraz z pism filozoficznych dają się wywieść. Różnica ogromna.

Gawor zestawia katastroficzną wizję dziejów u Witkiewicza z profetycznymi wątkami myśli Mariana Zdziechowskiego – pomysł zapożycza, być może, u Szpakowskiej, która pisząc o światopoglądzie autora *Nienasycenia* kilkakrotnie nawiązywała do socjologiczno-politycznej refleksji wileńskiego profesora. W rekonstrukcji, jakiej dokonuje Gawor, Witkacy

²⁹ Skwara, *op. cit.*, s. 235.

³⁰ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce). I inne szkice*. Kraków 1999.

istotnie ukazany został jako katastrofista konsekwentny. Przedstawił dzieje rodzaju ludzkiego zgodnie z obiektywnymi, tj. szczególnie doniosłymi dla niego prawidłowościami rozwoju społecznego; wyznaczył kres kultury europejskiej na początek XX wieku, a świata w niedalekiej przyszłości; przewidział „nowy, wspaniały świat” – kształt cywilizacji po mentalnej i technologicznej metamorfozie. Konsekwentny więc, ale i jakoś uładowany. W klarownym wykładzie Gawora idee historiozoficzne, antropologiczne, aksjologia układają się, owszem, w spójną i logiczną całość – cokolwiek zatarły się niemożliwe do pogodzenia sprzeczności, rys tragiczny myśli Witkacego, będący znakiem jego własnej tragedii. On sam, choć całkowicie sprzymierzony z ginącą kulturą indywidualistyczną, wydaje się tu pogodzony z procesem historycznym, przebiegającym w zgodzie z prawem gatunkowego samodoskonalenia się, procesem, któremu nadawał i „ontologiczną konieczność”, i „moralne uzasadnienie”. Chyba głównie analiza owych praw społecznych przystąpiła nieco i pomniejszyła wartości indywidualne. Sztuka w tym świetle, tak jak twórczość filozoficzna i religia, ma charakter „posłannictwa”, usiłuje bowiem „przybliżyć czy wręcz wskazać Tajemnicę Istnienia szerokim masom”³¹. To trochę mało, Witkacy wszak mocno akcentował indywidualny sens twórczości, w przeżyciu metafizycznym wyróżniał także aspekt psychologiczny, a przede wszystkim mówił o głębokiej wewnętrznej potrzebie jednostki – rozładowania i obiektywizacji metafizycznego niepokoju. Gdy się to pominie, zmierzch sztuki, owszem, podporządkowany jest nieuchronności dziejowych przemian, ale nie wiąże się w sposób dostatecznie wyraźny z zanikiem jej jedynej w swoim rodzaju wartości – dla jednostek właśnie.

Katastrofizm Witkacego, wpisany w ciąg XX-wiecznych profecji katastroficznych, nie ma ponadto żadnego oparcia w rzeczywistym doświadczeniu historii, idealnie niemal od niego odcięty. Nie zmienia to oczywiście sensu ani wymowy przewidywań pisarza, osłabia jednak nośność utworów literackich, w których tak wyabstrahowane – przypominają raczej futurologiczną spekulację. Dość przywołać dla porównania socjologizujące, mocno przy tym aktualizujące prorocstwo Witkacego, interpretacje Michela Petersona oraz Kevina Hayesa, by przekonać się, jak dalece obrane procedury kształtują sam przedmiot badań³². Obserwacja procesu przestawienia wartości prowadzi Petersona do odkrycia w *Nienasyce* „nowej formy” społeczności, związków jednostki i społeczeństwa po końcu historii, rozważana przez Hayesa wizja mechanizacji w dramatach – do aplikacji pojęć „bolszewizacja”, „*homo sovieticus*”. W pracy Gawora literackie obrazy apokalipsy siłą rzeczy są tylko egzemplifikacją ogólnych prawidłowości, pozbawione odniesień do zjawisk i wydarzeń, w których te prawidłowości przybrały zatrwająco realny kształt.

Jeszcze innego rodzaju trudności stwarza poszukiwanie formuły interpretacyjnej (i języka zatem) pozwalającej objąć twórczość literacką i malarstwo Witkacego – przemienić fragmentaryczność dzieła w tak drogą wielu witkacologom całość. Zależności między tymi dziedzinami są widoczne i krytycy oraz historycy literatury od dawna je podchwycili (Boy był bodaj pierwszy), ale w praktyce problem okazuje się bardziej złożony. Anna Żakiewicz od lat upomina się o podjęcie zintegrowanych badań na tym polu, ze zrozumiałym u historyka sztuki przekonaniem forsując tezę, iż większość pomysłów literackich Witkacego rodziła się pierwotnie w wyobraźni malarza. To prawda, badań takich nie prowadzono dotąd na szerszą skalę, a prezentowane przez Żakiewicz analizy motywów ograniczają się, z konieczności, do kilku przykładów³³. O treściach literackich w obrazach, również tre-

³¹ Gawor, *op. cit.*, s. 83–84.

³² M. Peterson, *Witkacy's „Insatiability”: Toward's a New Topology of the Social Body*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*. – K. Hayes, *The Vision of Homo Sovieticus as It Appears in the Dramas of Stanisław Ignacy Witkiewicz*. W zb.: jw.

³³ A. Żakiewicz: *Czytać obraz jak książkę, czyli rozprawa o metodzie*. W zb.: jw.; *Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarzkiej twórczości Witkacego*. W zb.: *Witkacy. Życie i twórczość*. Red. J. Degler. Wrocław 1996.

ściach filozoficznych i o szczególnej teatralności malarstwa Witkacego pisał w swojej książce Wojciech Sztaba; motywy zwierzęce, występujące obficie w każdym z rodzajów twórczości artystycznej autora *Mątwy*, porównywała przed laty Giovanna Tomassucci³⁴. Osobną sprawą są zresztą nawiązania literackie w ogóle (nimi przede wszystkim zajmuje się Sztaba), a nieco inną związki wewnętrzne.

Najwyraźniej problem polega na braku metody umożliwiającej wyjście poza łatwo wyczuwalne podobieństwo ekspresji i stylu, co chyba jednak też nie stanowi zadowalającego wytłumaczenia, gdyż z pomocą mógłby przyjść któryś z istniejących instrumentów – ikonologia, przekład intersemiotyczny czy teoria obrazu. Do tej ostatniej powrócił ostatnio Lech Sokół, korzystając z sugestii Daniela Ch. Geroulda³⁵. Oczywiście, obraz ujmowany jest tu w bardzo szerokim rozumieniu – sensualnym, pojęciowym, psychologicznym: jako odmalowywanie, wyobrażenie, podobieństwo, naśladowanie, odbicie, porównanie. Obejmuje zarówno literackie, jak i nieliterackie sposoby postrzegania. Może być niezmiernie przydatny, jak sądzi Sokół, przy odczytywaniu tak charakterystycznych dla rysunków Witkacego kombinacji wyobrażenia plastycznego ze słowem (rysunek–tekst) czy połączeń kompozycji malarskiej ze sfabularyzowanym tytułem. Umożliwia również dekodowanie sposobów przedstawiania i wyrażania w malarstwie, dramacie, powieści; dotarcie do zachodzących między tymi sposobami zbieżności, do głębokiej jedności wyobraźni – i tym, myślę, badanie obrazu różniłoby się od badania jedynie korespondencji motywów.

Niewątpliwie, taka formuła interpretacyjna to zarazem szansa, aby odnaleźć miejsce Witkacego w rodzinie pokrewnych mu artystów parających się kilkoma dyscyplinami sztuki. Wyodrębnia się w ten sposób jeszcze jeden typ badań – porównawczych, a porównania o charakterze jednocześnie interdyscyplinarnym, w powijkach, jak na razie, mogą stanowić ich niebagatelną część. Projekt komparatystyki od lat przewija się w pracach krytyków, w głównych zarysach niemal gotowy. Szekspir, Poe, Conrad, Wedekind, Miciński... Lukę tę wypełniała częściowo krytyka intertekstualna, wydobywająca oryginalność teatru i powieści Witkacego poprzez zakorzenianie w świecie literatury, zwłaszcza drugorzędnej. Jej kierunek wskazali Michał Masłowski i Jerzy Ziomek, rozwinęli – Błoński, Głowiński, Degler (nie dawno także w charakterystyce Witkacowskich listów-palimpsestów³⁶). Teraz postulaty dotyczące badań komparatystycznych przybierają realną postać. Po książce Sokoła *Witkacy i Strindberg. Dalecy i bliscy* wyraźnie wzrosło zainteresowanie tropieniem różnego rodzaju skojarzeń. Obok powinowactw oczywistych, bardziej lub mniej czytelnych, ujawniane są związki mniej oczywiste, gdzie o bezpośrednich zależnościach nie może być mowy. Rzec by można, że po rozważeniu źródeł myśli i estetyki Witkiewicza przyszła pora, aby się przyrzec relacjom synchronicznym, różnym przypadkowym/nieprzypadkowym podobieństwom, a także (ewentualnemu) oddziaływaniu na potomnych (na Gombrowiczu, Mrożku, Różewiczu ślad zresztą chyba się urywa). Niekiedy on sam wydaje się raczej tylko pretekstem do przybliżenia jakiegoś zjawiska (Witkacy a Klub Konstrukcjonalistów, poezja konkretystów a teoria poezji Witkacego). Do kręgu powinowactw z wyboru włączeni więc zostali teraz Kierkegaard (ironia) i Gertruda Stein (wątek faustyczny); grono krewnych wzbogacili Schulz (przeżycie Tajemnicy Istnienia, groteska – arabeska) i Miłosz, który czyta Witkacego³⁷.

³⁴ W. S z t a b a, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1982. – G. T o m a s s u c c i, *Bestiarium Witkiewicza*. „Dialog” 1986, nr 8.

³⁵ L. S o k ó ł, *Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii*. W zb.: *Witkacy. Materiały sesji [...]*.

³⁶ J. D e g l e r, *Listopisanie Witkacego*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*.

³⁷ Zob. B. P o l a n o w s k a, *The Crisis of Civilisation in the Work of Stanisław Ignacy Witkiewicz as Seen from Kierkegaardian Perspective*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*. – A. W i r t h, *Gertrude Stein and Stanisław Ignacy Witkiewicz*. W zb.: jw. – M. S k w a r a: *Szulz i Witkacy*. W zb.: *Czytanie Witkacego; Witkacy Miłosza*. W zb.: *Witkacy w Polsce i na świecie*.

Dzisiejsza komparatystyka niewiele, naturalnie, ma wspólnego z tradycyjnym wyszukiwaniem wpływów, staje się konsekwentnie porównywaniem dzieł. Portret Witkacego, jaki wyłania się z tych zestawień, może nieraz zaskakiwać, nie może jednak nie skłaniać do refleksji nad elastycznością zjawisk literackich poddawanych literaturoznawczym procedurom. Nic bardziej nie umacnia takiej opinii, jak wydane w ostatnich latach książki. Pominąwszy pracę Gawora, która z trudem daje się zaliczyć do tej kategorii, każda reprezentuje inną odmianę komparatystycznego myślenia.

Przybliżenie Skwary usprawiedliwia się samo; Witkiewicz Conrada czytał, był nim zafascynowany, wspólnota światopoglądowa, mimo odmienności języka artystycznego, jest widoczna. O spotkaniu dzieła Witkiewicza z dziełem Norwida niewiele da się powiedzieć poza tym, że nic do tej pory o nim właściwie nie było wiadomo, a mówiąc serio, za Wiesławem Rzońcą – poza tym, że obaj byli zaniepokojeni kryzysem cywilizacji europejskiej, obaj nie mogli się pogodzić z niebezpieczeństwem upadku sztuki, obu łączyła świadomość kryzysu mowy; że działali „na marginesach epok” i że wyróżniał ich nadczłowieczy indywidualizm. W końcu – przyjęcie za życia i losy pośmiertne, w argumentacji Rzońcy nieobojętne: niezrozumienie u współczesnych i renesans po latach. Tak jak nigdy, tym bardziej, nie zetknęli się autor *Matki* i brazylijski pisarz Oswald de Andrade, dopiero teraz na kartach książki Marcela Paivy de Souza. Na przekór podejrzeniu, że jego zestawienie może wydać się „bezpodstawne, przygodne, a nawet kapryśne”³⁸, Marcelo Paiva chce pokazać wspólne rysy surrealistycznej wizji świata – mimo biegunowego zróżnicowania opcji światopoglądowych (de Andrade długi czas był komunistą), uderzającą zgodność repertuaru środków formalnych tak odległych od siebie, nie tylko geograficznie, twórców. Rzońca kreśląc swój projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej kojarzy ze sobą wzorem Derridy literackie światy i ich tekstową substancję, tradycyjnie nieporównywalne³⁹. Nikle i tak w zwyczajowej lekturze podobieństwa odślaniają tu głęboką niezgodność, różnice zatracają ostre kontury, obracając się w swoje przeciwieństwo.

Drogowskazem lektury Rzońcy jest, z jednej strony, pierwszeństwo tekstu wobec osoby pisarza, z drugiej – odrzucenie prawa następstw chronologicznych. Oddala więc i teorię Witkacego, i jego światopogląd – w otwartej niezgodzie z dotychczasową tradycją, pozostawiając, jak na stole operacyjnym, „czysty” tekst, uwolniony od filozoficzno-estetycznego balastu wbudowanego tam przez komentatorów. W myśl radykalnej dekontekstualizacji unieważnia zatem kategorię historycznoliteracką, jaką stał się Witkacy. Próbuje sobie wyobrazić Witkacego w drugiej połowie XIX wieku, aby dowieść w ten sposób, w jakiej mierze to, co pisał, było uwarunkowane przez epokę, a bardziej jeszcze – jak dalece nasze widzenie Witkacego zdeterminowane jest przypisaniem jego twórczości pewnej epoce. Innymi słowy, próbuje unicestwić tożsamość pisarza funkcjonującą w odbiorczej świadomości. Przynosi to w rezultacie zarówno całkowite rozluźnienie, właściwie dekompozycję procesu historycznoliterackiego, jak i niekonwencjonalne zabiegi interpretacyjne. W *Onych* wyczytuje Rzońca dalszy ciąg losów bohaterów *Pierścienia Wielkiej-Damy*, aranżuje randkę Spiki z Mak-Yksem, by odrzec z ostrości Witkacowską walkę płci. *Szewcom* przygląda się z perspektywy Norwidskiej problematyki pracy, preradzającej się w sztukę, a zarazem błyskotliwie odślania dramat, w którym rozpad języka postaci anaocznia poetykę niedoskonałości autora. W *Wariacie i zakonnicy* tak wyfuskuje znaczenia, jak gdyby utwór ten napisał Norwid. Rzecz ciekawa, ten sam *Wariat i zakonnica* w ujęciu Skwary był jednoznaczoną krytyką społeczeństwa zwracającego się przeciwko jednostce. Wedle Rzońcy jest utworem tradycyjnym, mówiącym nie o absurdzie świata, lecz o obronie chrześcijańskich wartości.

Z pewnością, lektura efektownych, ale i ryzykownych czasem analiz Rzońcy działa odświeżająco. W takim „pocieraniu” tekstów – przemieszczeniach i odwróceniach, węc-

³⁸ Paiva de Souza, *op. cit.*, s. 23.

³⁹ Książkę Rzońcy recenzował w „Pamiętniku Literackim” (2001, z. 4) A. van Nieukerken.

drówce po marginesach i rozwieraniu szczelin – wywłaszczony ze swoich intelektualnych dominiów Witkacy przemawia innym głosem, tak jak inaczej przemówił Mickiewicz w antropologicznej wyprawie przez wieki Leszka Kolankiewicza. Np. głosem pisarza obyczajowego, dyskutującego o romantycznym modelu miłości i ponowoczesnej etyce, albo artysty, który rozprawia o grzechu i konieczności zła. Rozpłenianie sensu, jakie proponuje Rzońca, sprawia, że pisarstwo Witkacego – wbrew popularnym przekonaniom – staje się zaskakująco współbrzmujące z polską tradycją literacką, chociaż mocno z nią skonfliktowane. Prawda, że kanony i zwyczaje witkacologii zostały tu poważnie nadszarpnięte, ale też, to oczywiste, bez niej książka Rzońcy by nie powstała – kwestionowaniem jej logocentryzmu, przywiązania do całości i historyzmu wszak żywi się metodologiczna strategia badacza – i mimo polemicznej dezygnolatury wiele witkacologii zawdzięcza. Nie inaczej dzieje się z osobą pisarza. Programowo przegnany, coraz to powraca, już choćby przez regularne przywoływanie tego, co ma być rzekomo odrzucone. Witkacy-autor (ojciec tekstu) jest więc – i nie ma go.

W egzotycznym zestawieniu Marcela Paivy Witkacy pokazany został jako jeden z protagonistów europejskiej awangardy teatralnej pierwszej połowy XX wieku, z Artaudem, Brechtem, Pirandellem. Twórca groteski w jej odmianie realistycznej, innowator dramatu historycznego, pisarz z rozmysłem stosujący prowokację wobec publiczności, burzący sztukę i szukający dla niej ratunku w autoparodii, autotematyzmie, metateatralnej grze. Można się spierać, czy w *Sonacie Belzebuba* – to najciekawsza interpretacja – Witkacy rzeczywiście wpisał w postać Istvana swoje odbicie, znacznie zakamuflowane, co prawda, jak utrzymuje Paiva. Ważniejsze, że przez kontrast z *Doktorem Faustusem* Thomasa Manna w dramacie tym wyraża się antyiluzjonistyczny sposób potraktowania tworzywa literackiego i dystansująca rola, jaką w budowaniu przedstawienia odgrywa forma. Dzięki temu *Sonata* staje się reprezentatywna dla jednego z dwu odłamów autorefleksji w sztuce nowoczesnej.

Jak każde porównanie, które pomaga dojrzeć to, co ukryte, porównanie literatur weryfikuje stare, stwarza czy ujawnia nowe skale widzenia. Postawiony obok Conrada Witkacy jest katastrofistą, który obrazując z całą bezwzględnością i wyrafinowaniem artystycznym nadchodzącą samozagładę ludzkości, nie kryje niepokojów o moralną cenę kataklizmu, a perwersją formy chce przywołać wspomnienie wartości istotnych („Witkacowskie prorocstwo o ludzkości staczającej się w nierozum jest w istocie ostrzeżeniem”⁴⁰). W ocenie Rzońcy – jest dramatopisarzem tyleż, paradoksalnie, tradycyjnym, gdyż niewolniczo przywiązany do odchodzącej formacji kulturowej, co i nowoczesnym; romantykiem, infantylnym katastrofistą (który miał „kompleks wieszczą”), staroświeckim filozofem, a zarazem tym, kto antycypuje destabilizację dyskursu i wolną grę form. Modernistą i postmodernistą jednocześnie. Z zestawienia Paivy nie wyłania się z pewnością Witkacy, jakiego byśmy nie znali, choć linia wykreślona między Zakopanem a São Paulo bardzo dobitnie uzmysławia, że groteskowa deformacja rzeczywistości, ilustrująca obsesyjne przeczucie końca, koszmar katastrofy, może tak samo służyć zgoła odmiennym celom ideologicznym i wizjonerskim projekcom utopii.

Rozbieżność opinii nieprzypadkowa. Twórczość Witkacego może już dziś nie prowokuje, wyraźnie jednak wciąż uprawomocnia skrajne sądy i niewiele ma chyba pod tym względem sobie równych. Pewin sposób mówienia o niej, który się stopniowo wykształcił, nie doprowadził nigdy do powstania jakiegoś jednego języka opisu. Języków było i jest wiele. Rozmaitość narzędzi opisu to w sporej mierze pochodna dwu innych spraw: sporu o formułę interpretacyjną dotyczącą spójności dzieła oraz dyskusji wokół miejsca Witkacego. Obok idei integrującej wszystkie dziedziny twórczości i konkurującej z nią tendencji do oddzielania szeroko rozumianej teorii od praktyki artystycznej pojawiła się teraz jeszcze jedna możliwość w postaci badania fragmentu. Jeśli obraz Witkacego, scalany mozo-

⁴⁰ Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*, s. 258.

nym wysiłkiem interpretatorów, nigdy faktycznie nie był wewnętrznie spójny, zawsze tak lub inaczej się rozszczepiał, to oddzielony od całości, pozbawiony autorytetu autora fragment tym bardziej tę wielość pomnaża. Mniej kontrowersji, a i zainteresowania, budzi pozycja pisarza w historii literatury i sztuki. Związki z modernizmem i Dwudziestolecie międzywojennym zostały już dostatecznie wyjaśnione, oddziaływanie prądów artystycznych również, teraz odnajduje się odleglejsze analogie. Rodowodu romantycznego doszukuje się nie tylko Rzońca, już Błoński dostrzegł, że historiozoficzna refleksja Witkacego, mimo swego pesymistycznego wydźwięku, styka się z romantyczną utopią.

Jedyne, co wywołało w ostatnim czasie większe poruszenie, to próby powiązania z postmodernizmem, mające zresztą zdecydowanie więcej przeciwników. Niezależnie jednak od dorabiania postmodernistycznej metryczki niezmiennie frapujące pozostaje przecież pytanie o aktualność Witkacego. Wizja technologicznego raju i wynikających stąd zagrożeń, o czym pisał Błoński w szkicu *Witkacy a świat zachodni*, niebezpieczeństwa komercjalizacji kultury, co podnosi z kolei Szpakowska, „koniec historii” Fukuyamy czy tendencje we współczesnej sztuce, które do teorii estetycznej pisarza przykładał Sztaba – każde z tych zjawisk daje się ująć, ocenić z perspektywy Witkiewiczowskich koncepcji i przewidywań⁴¹.

Wreszcie narzędzia opisu, które zwielokrotniają obraz w sposób szczególny. Witkacy zarówno ulega zabiegom hermeneutycznym, jak i podobnie łatwo poddaje się metodom dekonstrukcji. Z projektowaną przez samo dzieło lekturą mogą współdziałać konwencje interpretacyjne strukturalizmu, badania intertekstualne, komparatystyka. Ma rację Anna Krajewska, Witkacy czeka już na książkę o stylach czytania Witkacego. Mogłaby się stać zapewne podsumowaniem pewnego okresu w jego recepcji, a kto wie, czy nie punktem wyjścia dla nowej witkacologii, którą postuluje Sokół? A może, zanim powstanie, warto by się było postarać o wybór tekstów „Witkacy i krytycy”?

Ewa Wąchocka

⁴¹ J. Błoński, *Witkacy a świat zachodni*. „Teksty” 1973, nr 3. Przedruk w: *Witkacy*. – M. Szpakowska, *Lament nad Witkacym*. „Znak” 2002, nr 3. – J. Tarnowski, *Witkacy, Fukuyama i koniec historii*. W zb.: *Witkacy. Życie i twórczość*. – W. Sztaba, *Motyw Witkacego*. W zb.: jw.