

Anna Krajewska

Witkacego inscenizacje tekstualne

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/4, 71-87

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.

ANNA KRAJEWSKA

WITKACEGO INSCENIZACJE TEKSTUALNE

Konstanty Puzyna we wstępie do wydania *Dramatów* Witkacego umieścił *Nienasylenie* w kręgu prozy Jeana-Paula Sartre'a, a zwłaszcza *Dróg wolności*, w której to powieści „naturalistyczno-ekspresjonistyczne brutalizmy splecione zostały z ciągłą autoanalizą w pojęciowym języku dysertacji filozoficznej”¹.

Sąd ten prowokuje dziś do refleksji, nie tyle na temat związków Witkacego z egzystencjalizmem, ile ze względu na typ stosowanej przez autora *Szewców* prezentacji swoich poglądów estetycznych i filozoficznych we własnej twórczości literackiej. Dlaczego pisarz nie poprzestaje na pismach teoretycznych i uprawia refleksję filozoficzną, estetyczną, nawet literaturoznawczą w ramach wypowiedzi tradycyjnie kwalifikowanej jako literatura piękna? W jakim celu obejmuje tym samym zabiegiem dramat, wykraczając poza – jakby do tego stworzoną – powieść? Z jakiej przyczyny odwraca nieraz kierunek i w pismach teoretycznych umieszcza rodzaj krótkich pomysłów na dramat? Jaka jest rola komentarza naukowego (np. wykładu teorii Czystej Formy poprzedzającego utwór sceniczny lub wkładanego w usta postaci), który – w przeciwieństwie do wypowiedzi egzystencjalistów – zawiera często sporo humoru i autoironii?

Gdyby Witkacego uznać za badacza – teoretyka sztuki, filozofa, literaturoznawcę – powiedzieć by można, językiem zgoła już współczesnym, że uprawiał działalność wewnętrznie sprzeczną. Z jednej strony, był twórcą wielkiej teorii, marzył mu się system zamknięty i pełny, wyrażony wręcz w punktach i w tezach. Ale – z drugiej strony – Witkacy z przyczyn praktycznych nie wierzył w realność swej teorii, odkrywał w niej pęknięcia i zapewne nie był przekonany co do możliwości czystego i jasnego jej wykładu. Już na etapie formułowania tez przewidywał niemożność nadania im pełnego kształtu. Te dwa równoczesne przeświadczenia i typy myślenia przejawiały się w obieraniu różnych form wypowiedzi – tej zdążającej do dyskursu naukowego i odmiennej, uciekającej w formułę artystyczną. W obu przypadkach teoria potrafiła niepostrzeżenie przechodzić w autoparodię – pisarz szydzi z przesadnej nieużyteczności sposobu zapisu, stylu, retoryki naukowego dyskursu i zarazem dekomponuje teorię w próbie przełożenia jej tez na język sztuki.

¹ K. Puzyna, *Witkacy*. W: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Wyd. 2, rozszerz. i popr. Oprac. i wstęp K. Puzyna. T. I. Warszawa 1972, s. 7.

Działalność pisarską Witkacego przedstawiają przede wszystkim trzy typy wypowiedzi: pierwszy – pisma filozoficzne, w których dominuje język dyskursu naukowego, drugi – szkice krytyczne, stanowiące głównie polemiki, krótkie wykłady, rozprawki itp., oraz trzeci – dzieła literackie, a więc powieści i dramaty. Wydaje się, że rozdzielanie tych form twórczości byłoby sztuczne. Witkacy-filozof łączy się z Witkacym-artystą. Nie chodzi o całkowite zacieranie różnic między dwoma rodzajami twórczości, ale o coraz większy brak pewności co do sfery ich wzajemnych przenikań i interferencji. Język pism filozoficznych i estetycznych wchodzi do powieści i dramatów. Nie po to jednak, by odbiorca odczytywał poglądy filozoficzne pisarza wprost z utworów literackich, lecz by – poprzez tę cechę poetyki – próbował odpowiedzieć na pytanie o status ontologiczny i sposoby budowania nowoczesnego dyskursu filozoficznego i artystycznego.

Szkice estetyczne zachowują stylistykę dobrze skonstruowanego wykładu. Posługuje się w nich Witkacy stylem przypominającym prelekcję popularnonaukową. Wspólnotę słuchaczy i wykładowcy buduje forma liczby mnogiej, a naukową dyscyplinę spójnego myślenia stwarza sygnalizowana kolejność kroków rozumowania, np. „najprzód zajmiemy się”, „musimy odróżnić”, „dotąd mówiliśmy”, „widzimy, że”² itp. W trakcie wywodu uwagę podtrzymują pytania, np. „Czym jest »analiza formy«?” Na obrazowość wypowiedzi wpływają liczne przykłady dotyczące np. sposobów przedstawiania jednorozca w malarstwie lub zdolności rozgraniczania i widzenia przejściowych kolorów widma³. Tok wykładu składa się z jakościowo i stylistycznie różnorodnych fragmentów; raz Witkacy staje się krytykiem sztuki i wchodzi w zacięte polemiki zwłaszcza z Leonem Chwistkiem, by po chwili przyjąć stateczną postawę naukowca, który wygłasza swoje poglądy na temat znaczenia samego pojęcia „teoria”. Witkacy nie chce utrzymać jednolitego statusu wypowiedzi, stale oscyluje pomiędzy kreacją artystyczną a matematyczną precyzją. Widać, jak bardzo potrzebny mu partner rozmowy (gdy nie jest nim w danym momencie żaden z żyjących krytyków, pojawia się zaraz fikcyjny „znawca sztuki” wygłaszający poglądy, z którymi autor będzie polemizował⁴). Potrzeba dialogu powoduje, że powstają sekwencje fikcyjnych rozmów przypominających nieco zawiązki scenek dramatycznych. Gdy Witkacy tworzy metafory, by przyswoić odbiorcy treść swoich wywodów, gdy wprowadza fikcyjne postacie itp., zbliża się do literatury, jego wypowiedź uzyskuje charakter artystyczny. Gdy z kolei przechodzi na biegun przeciwny, staje się suchym, beznamiętnym teoretykiem. Za popisowy wręcz przykład matematyzacji teorii uznać trzeba zastosowanie literek w przedstawianiu kombinacji przejścia od realistycznego malarstwa do Czystej Formy⁵. Ten zabieg bardzo przypomina opis typów portretów z regulaminu Firmy Portretowej. Aż tak duże uściślenie matematyczne historii doktryn malarskich trwającej przez wieki zakrawa na żart. Podobnie rzecz przedstawia się z przypisami (są równocześnie znakiem naukowej precyzji i rodzajem tekstu pobocznego w dramacie, ujawniającego temperament artysty). Nie-

² S. I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*. W: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. – *Szkice estetyczne*. Oprac. J. Degler, L. Sokół. Warszawa 2002, s. 231, 233. *Dzieła zebrane*. [T. 8].

³ *Ibidem*, s. 205.

⁴ *Ibidem*, s. 229.

⁵ *Ibidem*, s. 288–289.

konwencjonalne przypisy typu „uwaga osobista”, „pieszczotliwe zwroty do czytelnika: „Patrz, kocie”, „Spróbuj raz, koteczku”, „Porównaj, kotku, jeśli chcesz, oczywiście”, lub prośba o nieprzypisywanie występującego w tekście wierszyka autorowi pełnią w wywodzie pretendującym do naukowego funkcję autoironiczną.

Pisarz określa swoją epokę jako czasy programów:

Żyjemy w czasach programowości: zanim spontanicznie powstanie kierunek jakiś w sztuce, można często obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości. [...] Coraz większe przeintelektualizowanie procesów twórczych [...] jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce⁶.

Zdanie to napisał Witkacy w 1920 roku w rozprawie opublikowanej w „Skamandrze”. Gdyby ten sąd mógł powtórzyć po wydaniu swoich utworów – w roku 1962 – miałyby wtedy inne naturalne punkty odniesienia w twórczości artystycznej. Sama literatura zaczęła bowiem świadomie kwestionować pojęcie metajęzyka, czyniąc z niego narzędzie swej wypowiedzi.

Witkacy wpisuje się w nurt literatury podejmującej wewnątrz niej samej dyskusję na temat własnych reguł tworzenia. W omówieniach tego typu tekstów (także w ich historycznych realizacjach) funkcjonowały w krytyce literackiej różne nazwy – którym przypisywano odmienne zakresy znaczeń, rodzaje zastosowań, a nawet inne oceny wartościujące – np. autokomentarz, autorefleksja, autotematyzm, autointerpretacja, dialogowość, intertekstualność, mówiono także o powieści, która „opowiada się” sama. Karierę zrobiło określenie Michała Głowińskiego – zwłaszcza wobec *nouveau roman* – „powieść jako metodologia powieści”⁷.

Pojęcia te najczęściej odnosiły się do utworów narracyjnych⁸, z dziedziny dramatu jedynie o teatrze absurdu mówiono w podobny sposób. Dramat uczestniczył w tym procesie, tyle że często poprzez znany chwyt „teatru w teatrze”⁹.

Marginesy teorii

Rozważania teoretyczne wprowadzane przez Witkacego do dramatów mają różnorodną proveniencję. Autor prezentuje w nich przede wszystkim własne teorie filozoficzne, estetyczne, społeczne wyrażone w swoich pismach. Drugi typ odwołań stanowią teorie cudze (Leibniza, Bergsona, Freuda, Kretschmera, Chwistka, Einsteina, Micińskiego), dotyczące przeróżnych zakresów wiedzy, np. filozofii, medycyny, psychologii, psychiatrii, teorii sztuki, literatury. Trzeci rodzaj refleksji tworzą odniesienia literackie, np. do koncepcji teatralnych Wyspiańskiego-

⁶ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. W: *Teatr. I inne pisma o teatrze*. Oprac. J. Degler. Warszawa 1995, s. 13. *Dzieła zebrane*. [T. 9].

⁷ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968.

⁸ Przykładem tego w odniesieniu do twórczości Witkacego jest np. praca E. Szary-Matywieckiej *Książka – powieść – autotematyzm. (Od „Paluby” do „Jedynego wyjścia”)* (Wrocław 1979).

⁹ Zob. S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr*. Warszawa 1999.

-krytyka. (Pomijam oczywisty fakt budowania utworów ze stereotypów literackich i przywoływania konkretnych tekstów innych pisarzy¹⁰, który nie jest przedmiotem niniejszych rozważań.) Po czwarte, wymienić by należało fantazje na temat bliżej nie określonych teorii w matematyce czy fizyce, nie dających się powiązać z konkretnymi nazwiskami.

Jednakże pokazana w dramacie cudza myśl teoretyczna rzadziej niż w formie cytatu funkcjonuje w krytycznym przetworzeniu dokonany przez Witkacego. Nie tyle poznajemy wykład samych teorii, ile słyszymy w nich wypowiedź autora sztuki teatralnej, którego projekty własne budowane były poprzez krytyczny dialog z myślami twórców innych systemów filozoficznych i estetycznych. A zatem już w tych koncepcjach mamy liczne odniesienia. Nie słyszymy bezpośrednio Freuda czy Kretschmera, a nawet Chwistka. Ich teorie są prezentowane w przetworzeniu raczej, a nie w cytacie. Witkacy odwołuje się bezpośrednio do własnych interpretacji tych teorii. Przedstawia swoje polemiki z Chwistkiem i swoją wizję rzeczywistości. Jeśli pojawia się cytat, to często w oryginalnej wersji językowej, np. niemieckiej. Wskazuje to zapewne, że stawiana celowo polskiemu czytelnikowi bariera trudności językowej ma zwrócić uwagę bardziej na sam fakt cytowania niż na potrzebę zrozumienia treści cytowanej wypowiedzi. Zaskakujące, że zasada ta ma także zastosowanie wobec sądów teoretycznych wypowiedzianych przez postacie w języku polskim.

Na końcu *Wstępu teoretycznego do Tumora Mózgowicza* Witkacy umieścił zdanie: „Zaznaczamy, że »poglądom« wypowiedzianym przez osobistości w sztukach tych nie przypisujemy żadnego obiektywnego znaczenia” (TM 214¹¹). Czyżby Witkacy wyprowadził nas w pole? Częste prawie dosłowne cytaty z jego dzieł teoretycznych, używane słownictwo i terminologia przywoływanych teorii każą odbiorcy śledzić z uwagą głoszone poglądy i próbować je sobie zrekonstruować. Przewrotna sugestia pisarza podważa narzucony z całą oczywistością przez utwór sposób czytelniczego postępowania. Czy do końca można zawierzyć autorowi?

Dramaty Witkacego pozornie sprawiają wrażenie „naukowych”. Stale podejmowana w nich próba konstruowania teorii nie może być potraktowana serio. Marginesem teorii staje się komedia.

Jeśli patrzeć od strony postaci, wypowiedzane sądy domagają się stale uzupełnień, rozwinięć. Do tego nie dochodzi: rozmowy teoretyczne nie mogą wybrzmieć do końca, na słuchaczy wybierane są osoby mało lotne, nieskore do podejmowania dysput filozoficznych czy estetycznych. Same przywoływane teorie własne i cudze prezentowane są wyrywkowo i fragmentarycznie. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Witkacy każde postaciom wypowiadać także zdania pochodzące spoza jego teorii.

¹⁰ Rodzajem podsumowania dyskusji na temat intertekstualności w dramatach Witkacego jest artykuł J. Deglera *W laboratorium Czystej Formy, czyli o niedostrzeżonych źródłach „W małym dworku”* (w zb.: *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55 rocznicy śmierci. Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 16–18 września 1994*). Red. J. Degler. Wrocław 1996).

¹¹ Skrót TM odsyła do tekstu: S. I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz*. W: *Dramaty*. Oprac. J. Degler. [T. 1]. Warszawa 1996. Do innych dramatów tego autora odsyłają skróty: BDz = *Bezmienne dzieło*. W: jw., [t. 2 (1998)]; Pr = *Pragmatyści*. W: jw., [t. 1]. *Dzieła zebrane*. [T. 5–6]. Sz = *Szewcy*. W: *Dramaty*, oprac. Puzyna, t. 2. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

Nie można jednak powiedzieć, że postacie powtarzają wiernie opinie Witkacego wyłożone w pismach teoretycznych, zwłaszcza w *Nowych formach w malarstwie*. Raczej wokół myśli pisarza krążą, raz oddając je wiernie, raz swobodnie haftując... zależnie od miejsca, które zajmują w dramatycznej rozgrywce¹².

Dodajmy jeszcze, że czasem bohaterowie wchodzą ze swym autorem w dyskusję, a nawet tłumaczą sobie ze zrozumieniem założenia Czystej Formy (o tym piszę tu szerzej w rozdz. *Ból fizyczny i teoretyczna rozmowa*). W pracach filozoficznych Witkacy nieraz cytował powiedzenia swoich bohaterów literackich, a nawet traktował fikcyjne postacie niemal jak autorytety naukowe, np. powoływał się na matematyczne „ponadskończone funkcje” Tumora Mózgowicza. Złożyć się to wszystko w spójną całość nie może. Witkacego nie da się jednak czytać poza ramami komedii. Na marginesach teorii zapisano tekst komediowych uwag.

W świecie dramatów teorie nie uzyskują weryfikacji swych tez. Nie odnoszą się do niczego poza rzeczywistością przedstawioną. Rozwijają się zgodnie z symulowanymi przez gatunek wypowiedzi prawami. Stają się natomiast rozbitymi ułamkami tekstów – i poza macierzystym kontekstem pism, z których pochodzą, znaczą już jedynie jako materiał, budulec tkanki dramatów w Czystej Formie, nadają „pewnym masom wypadków w czasie pewnego »napięcia dynamicznego«” (TM 214). Czyżby wracały też i inne teorie – nie z oryginału, ale, już wtórnice, z polemik Witkacego z ich twórcami? Z Chwistkiem, Kretschmerem, Freudem, Micińskim. Czyżby już u Witkacego rozpoczął się proces recyklingu? Nastąpiła dekonstrukcja własnych tekstów teoretycznych autora w materiale literackiej wypowiedzi artystycznej. *Quasi*-teoretyzowanie stało się sposobem budowania ironicznego dystansu wobec reguł tworzenia. Metajęzyk (opis teorii dzieła w Czystej Formie) posłużył do zbudowania utworu dramatycznego poprzez metodę inscenizacji tekstualnej.

Inscenizacje tekstualne

Związek dramatów Witkacego z jego teorią Czystej Formy i poglądami głoszonymi w pismach filozoficznych wydaje się oczywisty. Co właściwie interpretujemy, komentując dramaty Witkacego? Czy nie jest przypadkiem tak, że już one same stanowią interpretację teorii ich autora? Jak nazwać ten związek teorii z jej wykładem artystycznym? Słowo „wykład” w kontekście mowy o dramacie zostało źle użyte. Witkacy wykladał swą teorię w pismach estetycznych i filozoficznych – w dramatach natomiast ją unaocznia, rozgrywa, prezentuje. Teatr jest miejscem prób, powtarzanie – wyrazem niepewności, niegotowości, sprawdzania. Dramaty Witkacego można czytać jako ćwiczenia w pokazywaniu własnej teorii na scenie, a metodę prezentacji uznać za swego rodzaju „inscenizacje tekstualne”¹³. Określenie to – nawiązujące do języka opisu działania dekonstrukcji proponowanego zwłaszcza przez Jacques’a Derridę – zwraca uwagę na zawartą w nim meta-

¹² J. Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000, s. 9.

¹³ Określenie „inscenizacje tekstualne” przejmuję z książki: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001, s. 53. Autorka niezwykle trafnie eksponuje teatralny język autorów mówiących o dekonstrukcji. Temat ten zasługuje na szczególną uwagę.

forę teatralną. Relacje dramatyczne i teatralne, często stanowiące matrycę mowy dekonstrukcjonistów, mogą okazać się bardzo przydatne do interpretacji wielu zjawisk i kierunków współczesnej literatury i sztuki.

Chociaż Witkacego trudno nazwać dekonstrukcjonistą, sama metoda unaoczniania refleksji filozoficznej, estetycznej i literackiej w dramatach bardzo działania dekonstrukcji przypomina.

Tekstualne spektakle, które praktykuje Derrida, są oczywiście integralnie związane z czytanyymi przez niego utworami literackimi i dziełami filozoficznymi: nie istnieją poza tekstami Rousseau, Levi-Straussa, Mallarmégo, Kafki czy Joyce'a.

– pisze Anna Burzyńska¹⁴.

„Inscenizacje tekstualne” Witkacego nie tylko dotyczą teorii własnej, lecz także wciągają w swój obieg teorie cudze. Jak nie istnieją pisma Derridy bez dzieł przywoływanych filozofów i pisarzy, tak nie istnieje refleksja artystyczna Witkacego poza tekstami, pismami samego Witkacego, a w nich Bergsona, Nietzschego, Chwistka, Kretschmera, Freuda itd. Dramaty Witkacego można by uznać zatem za nowy sposób tworzenia i demontowania zarazem – głównie poprzez autoironię – swojej teorii. Dramaty w Czystej Formie się nie udają, oznaczanie ich przez autora gwiazdką przypomina o niedoścignionej idealnej realizacji, która – jak wynika z definicji Witkacowskiej – nie istnieje.

Sądzić można, że spektakle tekstualne są pochodną działań intertekstualnych. Witkacy nie tylko przywołuje stereotyp czy schemat literacki, ale go rozgrywa, rozpisuje na akcję. Tak samo postępuje z refleksją filozoficzną i estetyczną – wyciąga z niej konsekwencje, np. ustawicznie ją tłumaczy zmieniając równocześnie styl i język wywodu, przeformułowuje definicje, a nawet buduje postacie zgodnie z nakazami teorii. To, co robił w swoich szkicach, próbuje powtórnie pokazać na prawdziwej scenie. Chodzi o element rozgrywania myśli teoretycznej w teatrze mowy i na deskach sceny, czyli o demonstrowanie działania teorii w realizacji dramatu, po to, by oglądowi podlegał sam język dyskursu teoretycznego. Spektaklem tekstualnym można by nazwać to piętro gry intertekstualnej, które dotyczy zakwestionowania sztucznych reguł konstruowanego metajęzyka jako wykładu teorii. Witkacego filozofia języka zawierała ambiwalentny stosunek do jego zdolności wyrażania: „Mówimy w ogóle o różnych rzeczach, używając słów tych samych. Na tym polega nędza i bogactwo języka” (Pr 200).

Zademonstrowane teorie, w tym i własna, nie składają się u Witkacego w całość, raczej rozsypują się prowokując do podjęcia na nowo prób ich odtworzenia. Czysta Forma nie udawała się artyście – powstawały utwory niedokończone, przerwane w połowie aktu, bez epilogu, postacie przechodziły z utworu do utworu błakając się w świecie literatury. Niedoskonałość i niedokonanie biorą górę nad precyzją i zamknięciem, nadaniem ostatecznego sensu działaniom dramatycznym.

Przyjrzyjmy się zatem, jak Witkacy konstruuje, przedstawia i zarazem kwestionuje w dramatach własną i cudzą teorię sztuki metodą inscenizacji tekstualnych.

¹⁴ *Ibidem*, s. 54.

„Ból fizyczny i teoretyczna rozmowa”¹⁵

Podstawowym zabiegiem wprowadzającym teorię w świat dramatu jest wymyślona przez Witkacego – zapewne na wzór tzw. rozmów istotnych – rozmowa teoretyczna. Przybiera ona różne kształty, odmienny jest jej przebieg zależnie od tego, między kim a kim się toczy. Wariant pierwszy reprezentuje wymiana zdań między artystami, znawcami przedmiotu, jak to się dzieje np. w *Bezimiennym dziele* – Plazmonik urzeczywistnia w malarskiej praktyce przejętą od ojca teorię (w której odbiorca rozpoznaje momentalnie koncepcje głoszone przez samego Witkacego na temat Czystej Formy):

PLAZMONIK: Rozumie pani: chodzi o wyrażenie metafizycznej dziwności Istnienia w konstrukcjach czysto formalnych, bezpośrednio, przez samą harmonię barw, ujętych w pewne kompozycje... [BDz 357]

Z poglądami Plazmonika dyskutuje Klaudestyna, także artystka malarka, przeciwstawiając jego teorii własne poglądy na sztukę:

KLADESTYNA: Widzi pan: ja to rozumiem, ale to jest praktycznie niemożliwe. Nie wiem, żeby metafizyczne uczucie wyrażać się mogło w czystych konstrukcjach. [BDz 358]

Rozmowa staje się coraz poważniejsza, wymiana zdań namiętna, aż w końcu egzaltowana Klaudestyna („Ach – cudne są te błękitne kwiaty! Ach – ta ziemia koloru zakrzepłej krwi...”, BDz 355) wpada w trans i maluje w ekstazie. Plazmonik zmienia rozmówcę. Realizuje się drugi wariant dyskusji teoretycznej – znawca tłumaczy teorię dyletantowi. Pułkownik Manfred hr. Giers, prezes sądu wojennego, od początku przysłuchiwał się rozmowie i wyrażał wobec niej niechętny stosunek:

GIERS: Zaczyna się mała rozmówka o sztuce. A – żeby was wszyscy diabli z tą sztuką! [BDz 357]

– i dalej po chwili, jeszcze w trakcie rozmowy Plazmonika z Klaudestyną, kontrpunktuje: „Och – jakież to nudne to wszystko – jakież śmiertelnie nudne” (BDz 359). Giers nie pozwala Plazmonikowi na kontynuację tematu, Plazmonik orientuje się, że mówi właściwie do siebie, jego wypowiedź brzmi jak tyrada:

Nieprawda, panie pułkowniku! W zasadzie to przecież o te rzeczy, a nie tylko o handel i przemysł, wyrzynają się ludzie wzajemnie. Na dnie wszystkiego dwie są tylko wartości: sztuka i religia, czyli dla nas współczesnych filozofia. [BDz 359]

Giers nie pozwala mu skończyć: „Dajże pan spokój. Brednie”. Plazmonikowi pozostaje tylko westchnąć: „Ach! Kiedyż się skończą moje męczarnie!” (BDz 359). Przebieg scharakteryzowanej tu rozmowy teoretycznej ma odpowiedniki także w innych dramatach. Wykład teorii sztuki nie może rozwinąć się w dramacie do końca w ramach dialogu. Artysta pozostaje samotny i niezrozumiany, jego język – sztuczny i nieprzekonujący, rozmówcy stawiają bariery dla przyjęcia myśli im obcej. Dialog jako dyskusja teoretyczna znany jest dyskursowi filozoficznemu, w dramacie jednak nuży, nie wywołuje działania, nie stwarza napięcia. Niekiedy więc zostaje wyrzucony poza tekst główny utworu i zaczyna funkcjonować jako zwykły komentarz. Teoria jednak nie znika z dramatu.

¹⁵ BDz 358.

Witkacy zaczyna inaczej – teraz akcja dramatyczna stanie się nośnikiem teorii istnienia. Zamiast wykładu o Istnieniu Poszczególnym i jedności w wielości pojawia się zaaranżowana przez Grifuellhesa scenka:

GRIFUELLHES *do I Grabarza, zupełnie obojętnym tonem*: Słuchajcie, człowieku: czy wy wiecie, kim wy jesteście?

I GRABARZ: Jakże bym nie wiedział! Jestem grabarzem od czterdziestu lat i nazywam się Virieux.

GRIFUELLHES: No tak, jesteście tym samym i byliście nim zawsze. Jednak są w życiu takie kombinacje, że nie zmieniając się zupełnie, można zostać całkiem kimś innym. Stało się to ze mną przed dwoma godzinami. [BDz 360–361]

Okazało się, że Grifuellhes jest synem I Grabarza. Scenka ta zupełnie przypomina przykłady pojawiające się w pismach filozoficznych Witkacego. Wyciągając z nich konsekwencje można skonstruować wykład. W dramacie znów nie udaje się rozwinąć ani akcji, ani rozmowy. Po prostu I Grabarz nie podejmuje gry. Nic go to wszystko nie obchodzi. W ostateczności otrzymuje za milczenie pieniądze. Możliwość intelektualnych spekulacji Grifuellhesa na temat bycia kimś innym obraca się po chwili wniwecz. Oto jak I Grabarz podsumuje całą tę koszmarną sytuację:

Mój synu, dam ci jedną radę: zabierz się od dziś do pracy. Czy myślisz, że ja przestanę kopać groby? [...] Nie – będę do końca życia tym, czym jestem. Od siebie samego się nie oderwiesz, choćbyś się dowiedział, że jesteś synem samego Belzebuba. [BDz 363]

Teoria dzieła malarskiego oraz teoria bytu nie zostają przedstawione, by zaistnieć wyłącznie same dla siebie. Akt pierwszy rozgrywa się na cmentarzu i nie sposób nie dostrzec, że Witkacy nakłada tekst własny na wypowiedź Szekspirowską, aby uzyskać odbicie swoich myśli w lustrze *Hamleta*. „Być albo nie być” przeradza się w dylemat, dlaczego można być wyłącznie tym, a nie innym istnieniem. To „podszyście” dramatami Szekspira (wymieniony jest także *Ryszard III*) sprawia, że utwór Witkacego tłumaczy się też wobec konwencji dramaturgicznych, np. rozpoznania.

W pierwszym akcie dominowało malarstwo, w drugim króluje muzyka. Problem rozmowy teoretycznej wraca w akcie trzecim. Plazmonik przyznaje się do szpiegostwa i denuncjuje Różę tylko po to, by być z nią razem w więzieniu. Akcja sensacyjna, czyli proces o szpiegostwo, okazuje się jedynie pretekstem zapewniającym swobodę w prowadzeniu sporów teoretycznych. Rozmowa teoretyczna przechodzi w rozmowę erotyczną. Miłosne napięcie pozwala uzyskać wysoką temperaturę dyskusji o relacjach sztuki malarskiej i sztuki muzycznej. Znowu rozpoznajemy wykład Witkacowskich pojęć rozpisany na dialog. Za rozmówczynię autor wybiera często kobiety. W przypadku *Bezimiennego dzieła* dialog przeistacza się w sprzeczkę, niekiedy poprowadzoną na miarę farsy.

RÓŻA: „Czysta Forma”! – jeśli jeszcze raz wspomnisz o tej twojej Czystej Formie, dostanę ataku furii. Nie mogę już słyszeć tego wyrazu! [BDz 392]

Wystarczy, by w miejsce pojęcia Czystej Formy podstawić dowolne imię żeńskie, a pojedynek na temat wyższości muzyki nad malarstwem przekształci się w kłótnię kochanków. Sprzecząc się Róża i Plazmonik poniżając każdą ze sztuk, próbują walki o dominację:

RÓŻA: Ach, cóż za podła sztuka jest malarstwo!

I dalej:

„Umetafizyčniłem”, „teoretycznie”! Nie znoszę tych twoich wyrażań. Coś masz w sobie z jakiegoś nudnego niemieckiego docenta. [BDz 391]

Waloryzuje wszystko gatunek. Przebieg farsowy, odniesienie do tragedii Szekspirowskiej, dramat sensacyjny zmieniają bieg prowadzonej niezwykle serio rozmowy teoretycznej.

Specyficznym typem takiej rozmowy jest dialog Sajetana i II Czeladnika z *Szewców*. II Czeladnik wygłasza luźną wariację na temat Witkacowskiej ontologii:

Pomyślcie tylko: czemuż jestem tym, a nie innym? To nieprawda, że ja nie mogłem o innym stworzeniu powiedzieć: „ja”. Mogłem być chociażby tym padłem, (*wskazuje na Scurvy'ego*) a jestem jakimś lodowatym nadwyszczarem czy czymś podobnym – mówię w przybliżeniu tylko – na przelęczny najdzikszego z nonsensów: pomieszania osobowości z ciałami – ja sam nie wiem, wicie...

Milknie zawstydzony.

SAJETAN: Nie wstydać się tak, Jędrak! Nieprawda: materializm biologiczny autora tej sztuki mówi inaczej: jest to synteza poprawionego psychologizmu Corneliusa i poprawionej monadologii Leibniza. Przez miliardy lat łączyły się i różnicowały komórki, aby takie ohydne ścierwo, jak ja, mogło o sobie powiedzieć właśnie: „ja”! [Sz 523–524]

Przykład jest wyborny. Witkacy buduje interpretację swojej teorii wyrażoną poprzez dwa różne języki wywodu: *quasi*-teoretyzowanie II Czeladnika otrzymuje pseudofachową odpowiedź (obaj rozmówcy definiują siebie samych podobnie wulgarnie jako „lodowaty nadwyszczar” i „ohydne ścierwo”). W tym momencie obaj wypadają z roli – rozmowa teoretyczna przechodzi w bełkot, biorą górę emocje. Miejscami mowa Sajetana staje się paplaniem, którego już nawet Witkacy nie rozumie. Wiesław Rzońca interpretuje mowę Sajetana na tle opozycji mowy i pisma: „Sajetan więc nie tyle bełkocze – jak chciałby Witkacy, ile dekonstruuje mowę w ogóle”¹⁶.

Pojęcia teoretyczne budują także komizm, gdy pojawiają się jako rozumiane dosłownie:

SCURVY: [...] Zostałem przez telefon ministrem sprawiedliwości i wielości rzeczywistości, tej Chwistkowej. [Sz 534–535]

I znów nakłada się na te dialogi sugestia konwencji literackich – „nie róbcie nowego teatru” itp. *Szewcy* to pokaz, demonstracja wypowiedzi, sądów o rewolucji i jej języka – teorię deprecjonuje wulgarność. Estetyka, niczym w twórczości Zbigniewa Herberta, stanowi punkt odniesienia dla rewolucji – jako kwestia smaku i wycucia języka, dodaje Witkacy.

Świat teorii – świat sztuki

Świat teorii niepostrzeżenie stawał się dla Witkacego materiałem, budulcem do konstruowania świata, który nie miał nigdy uzyskać odniesień do rzeczywisto-

¹⁶ W. Rzońca, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998, s. 68.

ści. Zbudowany w literaturze, wyłącznie w jej ramach mógł się tłumaczyć. Pośrednikiem w realizacji tej wizji pozostawał już tylko teatr.

Witkacy tworząc swój literacki kosmos ze swobodnie deformowanych schematów i odwołań literackich, nie dbając o jakąkolwiek wierność wzorcowi¹⁷, postępował podobnie i z przytaczanymi teoriami. Zespoły twierdzeń *quasi*-matematycznych odsyłały – jakby poprzez odległą aluzję lub przewrotną sugestię – zwłaszcza do Einsteina (np. w *Matce*). Dla Jerzego Ziomka geometrie nieeuklidesowe stanowiły wręcz matryce do budowania przestrzeni dramatycznej w utworach Witkacego¹⁸. Groteskowość tej programowo antymimetycznej sztuki wiązano zatem z deformacją.

Sądzić można, że Witkacy w swoich dramatach ujawnia jeszcze jedno piętro gry, a mianowicie posługując się sugestiami przywoływania jakiejś rzeczywistej teorii fizycznej (od razu nas w swych komentarzach uczciwie informuje, że są to tylko fantazje) próbuje rozwiązać i unaocznic swoje dylematy ontologiczne i estetyczne, a zarazem uzyskać wobec nich dystans. Konwencja artystyczna, literacka (młodopolska?) łączy się z suchą definicją naukową (geometria?), by opisać „istotną dziwność bytu”:

PLASFODOR *nie budząc się ze snu*: Czuję, jakbym z nieskończoną szybkością spadał w bezdenne, miękkie jak puch i czarne jak noc bezgwiezdna otchłanie. [...] Wszystko w postaci ohydneho, opuchłego plastronu unosi się nade mną. Każdemu punktowi w rzeczywistości odpowiada punkt w tym przeklętym plastronie, który to zbliża się, to oddala się ode mnie. Mógłbym powiązać nitkami wszystkie punkty odpowiednie i połączyłbym sen z realnym bytem. Ale lecę wciąż głębiej i męka moja nigdy się nie skończy. [Pr 190]

Plasfodor wygłaszając ten monolog wciąż śni. Mówiąc przez sen analizuje jednak samą jego istotę (psychoanaliza?). Wrażenie spadania, niespójność językowych konwencji, nierealne zadanie do wykonania potęgują zawilgość trudnego do zniesienia, męczącego koszmaru. Między teorią matematyczną określającą parametry świata a „wykładem metafizyki w rodzaju mistrza Teng-Tsen” rozciągają się dylematy bohaterów *Pragmatystów*. Rozmowa teoretyczna odbywa się znów, ku rozpaczy bohatera, za pośrednictwem kobiety. Mamalia usiłuje zrozumieć niepokoje ontologiczne Plasfodora („Czyż tylko na to zostałem stworzony, aby być czymś, przez co przepływa prąd istnienia, nie zatrzymując się ani na sekundę”, Pr 179) poprzez bezgłośnie, bo jest ona niema, powtarzanie jego myśli (porusza ustami): „Są dwa wyjścia: albo być tym, co przepływa, albo ekranem, na którym przepływające tworzy znikomy obraz” (Pr 180). W słowach Plasfodora brzmi romantyczny „strumień piękności”, w powtórzeniu dokonany wspólnie z Mamalią – echa buddyjskiej koncepcji bytu jako cienia na „ekranie”. Dalej porzmiwiera tonem biblijnym wyrażenie „zrodzony ze słowa twór” wraz z komentarzem „To już było!” (kojarzy się ze zdaniem „Na początku było słowo”). Dalsze rozważania pisane przez Mamalię dotyczą na dobrą sprawę filozofii języka i jego związania z realnym bytem. Scena, w której stara się ona na piśmie odpowiedzieć na pytanie Plasfodora, przypomina pismo automatyczne nadrealistów: „Bezplod-

¹⁷ Zob. M. Głowiński, *Ryszard III i Prometeusz*. (O „Nowym Wyzwoleniu” S. I. Witkiewicza). W: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 229.

¹⁸ J. Ziołek, *Deformacja rzeczywistości i „Szewcy”*. W zb.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972.

na męka wodzi rękę w odchłani słów, tam gdzie bezsens z sensem się spotyka i tworzy duszę nieistniejącego stworu” (Pr 180). Czym jest ten cały fragment? Oczywiście zapisem procesu twórczego, rozumianego jako akt kreacji bliskiej Boskiemu aktowi stwarzania rzeczy, powoływania do istnienia bytów.

Witkacy konstruuje scenę dramatyczną, nie opowiada, ale przedstawia, prezentuje, rozgrywa dylematy związane z relacją między bytem, słowem i milczeniem. Postać literacka doznaje świadomości swego literackiego charakteru. Do końca nie może jednak pojąć, kim jest, nie potrafi tego zrozumieć, bo nie zna ontologicznego statusu bytu, którego sama jest częścią. Podobną mękę przeżywać będzie znacznie później Henryk z Gombrowiczowskiego *Ślubu*. Właśnie u Witkacego pisanie o akcie kreacji literackiej stawało się jednoznaczne z unaocznieniem, inscenizacją dramatyczną własnej teorii istnienia. Dyskurs filozoficzny używał jednak w tej demonstracji ramę rozmowy. Plasfodor mówi, Mamalia pisze. Plasfodor komentuje tekst refleksji, który ona najpierw bezgłośnie powtarzała poruszając jedynie ustami, prezentując próbę zrozumienia myśli wyrażanych w jego twierdzeniach i pytaniu. Po mowie następuje zapis i powtórne przetworzenie w mowę, czyli odczytanie. Proces rozumienia tekstu refleksji filozoficznej zawieszony jest między mową a pismem.

Mamalia zachowuje się jak medium, wydaje się, że Plasfodor usłyszał w tej niemej rozmowie jedynie własne sprzeczne myśli, a nie istotny przekaz – odpowiedź na swoje pytanie. Zapis Mamalii nakazywał najpierw: „Bądź tym zrodzonym ze słowa tworem, którego nie ma między żyjącymi”, a potem sugerował proces odwrotny: „Przemień siebie i mnie w jedno niewyraźne słowo, którego nie wymówi żaden twór żyjący” (Pr 180).

Fragment utworu Witkacego kierować teraz może naszą uwagę w dwie strony (niczym komputerowe linki) – ku Derridzie i ku Fredrze. Zestaw nazwisk może rzeczywiście przyprawić o doznanie dziwności istnienia! Oczekiwanie poważnego tekstu zamiast zniekształcającego intencję zapisu należy do scen typowo komediowych (u Fredry to tylko pisanie listu, u Cwojdzńskiego to już wnioski z teorii Einsteina). Rama tej Witkacowskiej sceny prowokuje zatem komedię. Plasfodor nie uzyska odpowiedzi na swoje metafizyczne pytanie. Jego męka dotycząca braku osiągnięcia Tajemnicy Istnienia kontrastuje ze sposobem zwracania się do Mamalii: „Pisz, ścierwo, i psiakrew!” oraz: „Odpowiadaj, psiakrew, bo zamęcę jak ostatnią...!” (Pr 180). Jak zwykle u Witkacego, rozmowa teoretyczna z kobietą o naturze istnienia przechodzi w komedię nienasyceń także erotycznego.

Mamalia różni się od innych kobiecych postaci tym, że jest niema. Rozegrany dramatycznie tekst pokazuje bezgłośność mowy wobec ekspansji pisma. Zatem nie mowa, ale pismo ma moc wyrażania teorii, która się jednak poprzez słowo pisane od swego twórcy oddziela, nie pozwalając do końca się zrozumieć. Niewyraźność jest zatem istotą dziwności istnienia.

Teatralizacja powieści

Drogą pośrednią między pismami filozoficznymi a dramatem była dla Witkacego powieść. Jest to jednak forma, która – wbrew jej genologicznym przeznaczeniom – prezentuje dramatyczny sposób przedstawiania świata teorii. Za najbar-

dziej teatralne uznać można powieści *Nienasycenie* i przede wszystkim *Jedynę wyjście*. Potwierdzają one spostrzeżenia dotyczące dramatów. W *Jedynym wyjściu* Witkacy wyklada swoje teorie, ale wikła je stale w sądy innych filozofów, pisarzy, myślicieli, estetyków, psychologów, fizyków itp. Wymieńmy niepełną zapewne listę przywoływanych nazwisk: Russell, Whitehead, Carnap, Leibniz, Mach, Heisenberg, Bergson, Spinoza, Cornelius, Brentano, Husserl, Kretschmer, Nietzsche, Malinowski, Chwistek, a także Platon i Arystoteles. Zawiódłby się jednak czytelnik, gdyby chciał znaleźć wykład poglądów wymienionych twórców. Oni istnieją jedynie po to, by Witkacy w materiale ich dzieł znajdował odbicie teorii własnych. Nie historia doktryn interesuje dramaturga w powieści, lecz przekazanie własnych myśli o filozofii, nauce, estetyce. Refleksja Witkacego wychodzi jednak poza granice jej samej, stając się wyrazem poglądów na język dyskursu naukowego, filozoficznego, estetycznego.

W powieści uderza przede wszystkim niezborność wprowadzonych „głosów”, które jakby nie należały do świata przedstawionego, ale reprezentowały piętro głosu odautorskiego. Witkacy nie może powstrzymać się od budowania postaci, które nie biorą bezpośredniego udziału w akcji, tylko ją komentują. Jeśli jednak „akcją” okazują się w dużej mierze rozmowy teoretyczne, owe postacie wyrażają swój stosunek do wywodów naukowych. Problem polega na tym, że same nie rozumieją prezentowanej wymiany zdań, więc wtrącają się jedynie we wskazanym im przez narratora miejscu. One są częścią głosu autorskiego, komediowo rozładowują ciężar naukowego wywodu. Do takich postaci (sprowadzonych do wypowiedzenia drugoplanowej kwestii, niczym służący w komedii) należy stary „mądry góral z Zakopanego”, który mówi jedynie „Niechże ta, niechże ta”, „Tak to je, wicie, panie”, „Nijakiego w tym mondru ni ma”, „najpospolitszy bubek na dancingu”, „stary »russkij Polaczyszka«, tak zwany »krasnij gienierał«” (JW 70, 72, 32, 46¹⁹). Jest jeszcze postać o proweniencji literackiej – księżna Ticonderoga z *Nienasycenia* i, równocześnie z *Jedynym wyjściem* pisanych, *Szewców* – jej powiedzonko, które kieruje do swojego foksa: „Teruś, fuj”, humorystycznie rozrywa zwykle gęsty, napuszony wywód naukowy. Tak będą mówić postacie z *Szewców*: „Ja, wicie, Jędreku, znam Kretschmera” (Sz 516). Bohaterowie (a może raczej ich mowa) przechodzą z utworu do utworu.

Witkacy łamiąc zasadę *decorum* „wypróbowuje” swoją teorię w różnych stylach. Dziwność istnienia może być doświadczeniem każdego człowieka, opis doznania podlega jednak odmiennym w charakterze aktom werbalizacji – wszystkie wydają się równocześnie i prawdziwe, i fałszywe. Na bardzo krótkim odcinku powieści – o dziwności istnienia mówi bubek z dancingu („»pani, to urocze tango i ten pani śmiech zawrotny, i chwila, co ucieka na zawsze w przeszłość...«”), co przekłada na język naukowy narrator: „ten tak zwany po prostu »urok życia«, który by można określić jako spotęgowane poczucie przemijalności w związku ze stanami i układami zewnętrznymi specjalnie rzadkimi i przyjemnymi”, by po chwili szukać już znów innego sposobu wyrażania, oddając głos „*krasnomu gienierału*”: „Chyba żeby sformułować to tak [...]: »[...] W ogóle, jak tak dobrze pomyśleć, to w ogóle nic nie wiadomo – nic – rozumiesz, idioto? MAJACZENIA!«”. To jeszcze

¹⁹ Skrót JW odsyła do wyd.: S. I. Witkiewicz, *Jedynę wyjście*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1993. *Dzieła zebrane*. [T. 4]. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

nie koniec przekładu! „Negatywnie można by to jeszcze określić podobnie jak Husserl swoją pozornie piekielną, a w gruncie rzeczy odjadowicającą wszystkie metafizyczne problemy »epoché« (słowo greckie, psiakrew!)”. Następnie, nieopstrzeżenie, od Husserla przechodzi narrator do opisu, jak działa „transformacja pospolitości w dziwność według wzorów tego W. z Zakopanego” (JW 46). Biedny Izydor nie bardzo rozumie Husserla, narrator kontynuuje zatem swój wykład: „Bo »proszę państwa« – jeśli się przyjmie raz pojęcie »aktu« [...]” (JW 52), itd., itp. Powieść toczy się dalej.

Ujawnia się wpisana w tekst zabawa w teatr. Bohaterowie *Szewców* także mieli świadomość sceny²⁰: „Toż to mamy to, wicie, tu na naszej małej szewskiej scenie” (Sz 525). Postacie są projekcją głosu autora, który zamiast stosować mowę zależną lub pozornie zależną woli dosłownie wypowiedź postaci zacytować, woli cytować od relacji. Witkacy potrzebuje sceny i widowni do realizacji aktorskiej gry. Narracja składa się z trzech ciągów głosów – pierwszy budują przywołani filozofowie, artyści, uczeni, myśliciele, drugi – stary góral z Zakopanego, „*ruskij gienierał*”, księżna Ticonderoga z *Szewców*. Pośrodku stają bohaterowie pierwszoplanowi, Izydor i Rustalka, którzy znaczą dopiero na tle postaci poprzednio wymienianych. Jednakże nie sposób pominąć tu nurtu najważniejszego – trzecioosobowej narracji odautorskiej z przypisami. Zostaje w niej powołana inscenizacja wykładu teorii dopuszczająca różne głosy i odmienne style. Nad ciągiem narracji sprawuje kontrolę „sam Autor” wprowadzony jako postać do powieści, występujący z imieniem i nazwiskiem lub określany jako W. z Zakopanego. Okazuje się jednak, że niektórych bohaterów obdarza pewnym doświadczeniem własnym w tworzeniu sztuki. Bawi Witkacego gra między pokazywaniem swej drogi rozwoju poglądów na sztukę a niewykorzystanymi lub po prostu innymi możliwościami pokierowania swoim losem jako artysty. Uwagi ujawniające świadomość w konstruowaniu takich rozwiązań w powieści zawarte są w niektórych przypisach mających uwierzytelnić autentyczność relacji i naukowość wyводу.

Autor przestał być malarzem (artystą) od chwili, gdy przekonał się, że nic istotnego w tym kierunku zrobić nie potrafi, i to przestanie poczytuje sobie za wielką zasługę. Kizior-Buciewicz jest przedłużeniem fikcyjnym własnej linii życia autora, ten nie przestał i marnie zginął. [JW 145]

Kiedy dziś, w 2002 roku, czyta się *Jedyne wyjście*, powieść pisaną w latach 1931–1933 równocześnie z dramatem *Szewcy*, nie można oprzeć się wrażeniu, jakbyśmy co chwilę napotykali dylematy roztrząsane w obecnej estetyce. Anna Micińska nazwała tę książkę nawet „pierwszą polską antypowieścią”²¹. Izydor swoje „opus magnum” widział jako „kupę poszarpanych papierów”. Znamienne, że:

notował, na czym popadło: nawet lepiej czuł się w stosunku do odwrotnej strony jakiegoś rachunku, marginesu czytanej książki czy nawet kawałka czegoś zupełnie podejrzanego niż przed pustą kartą lśniącego, kancelaryjnego papieru [...]. [JW 18]

²⁰ Zob. D. Ch. Gerould, *Demitologizacja i teatralizacja*. W: Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz. Przeł. J. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 438.

²¹ A. Micińska: nota wydawnicza w: Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, s. 247; *Polska „antypowieść”*. „*Jedyne wyjście*” Stanisława Ignacego Witkiewicza. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 10.

Próba skończenia z bałaganem, aby „zamienić splot poszarpanych myśli na zrozumiały dla każdego logiczny ciąg zazębien jednych pojęć i twierdzeń o drugie” (JW 18), nie udaje się. Izydor tworząc system („*System is system*”, „Trzeba skończyć by z tem”) już w momencie jego kreowania wątpił w sens „wszelkiego ujęcia pojęciowego wobec nieprzebranego, pniącego się od buchającego zewsząd nieładu wszechświata” (JW 19). Dylematy związane z opozycjami uporządkowania i chaosu, fragmentu i całości, systemu i nieładu przebijają z niemal każdego fragmentu powieści. Izydor rozważa kształt początku traktatu. Pytanie, jak zacząć, nabiera sensu dzięki opisanemu przez Izydora kontrastowi między doznaniem Tajemnicy Istnienia i wejścia w sferę niewyraźności a usztywniającymi myśl formułami języka.

Mamy zapasy pojęć tak już wielkie, tak każda myśl wchodzi już w utarte formuły, że nie tylko trudno jest powiedzieć coś nowego w filozofii, ale trudno jest człowiekowi o pewnym stopniu wykształcenia i inteligencji mieć samą chwilę bezpośrednią odczuwania tych rzeczy; zanim zdąży się przeżyć sam moment, już ma się go zafiksowanym w gotowych znakach. [JW 74–75]

„Świeże odczucie rzeczy” wobec „balastu pojęć” – oto temat rozważań Izydora.

Temat zaczynania traktatu filozoficznego otwiera równocześnie rozważania o roli początku w filozofii²². Claude Gaudin interpretując myśli Derridy pisze:

Wreszcie, jako filozofa, interesuje go zagadnienie początkowego momentu wszelkiej filozofii – stąd szczególne zainteresowanie okazywane Husserlowi, wiecznemu *Anfänger*²³.

Zdanie to z powodzeniem zastosować by można do Witkacego, dla którego początek i koniec filozofii były przedmiotem niejednej refleksji i który – zgodnie z przytoczonymi przez Gaudina słowami autora *Marginesów filozofii* – próbował systematycznie wprowadzać filozofię na scenę, scenę, którą ona nie włada. Derrida w swej książce buduje fikcyjny dialog prowadzony poprzez zestawienie cytatów z różnych filozofów na te same tematy. Wystarczy przypomnieć fragment *Zamknięcie pojęć*, w którym „przyglądają się” sobie sądy Rousseau i de Saussure’a²⁴. Witkacy także każe swym bohaterom umieszczać w dialogach obok siebie fragmenty z dzieł wielu myślicieli, po to, by „dziwiły się sobie” lub nagle nieoczekiwanie korespondowały ze sobą. Zabieg ten pozwala ujrzeć problemy równocześnie z zewnątrz i od wewnątrz systemów filozoficznych. Witkacy jednak niekiedy i wobec takich zabiegów uzyskuje humorystyczny dystans.

Powieść rozwija się jak dramat. Narrator znika, pozostają jedynie głosy postaci, dialogi rozpisane graficznie z podziałem na role nie łączone są żadnym komentarzem (w *Nienasyceniu* rolę didaskaliów odgrywać będą części tytułowane jako *Informacje*). W *Jedynym wyjściu* na plan pierwszy wysuwa się rozmowa teoretyczna Izydora i Rustalki. Izydor konstruuje system i próbuje wytłumaczyć partnerce rolę pojęć.

²² Zob. J. Derrida, *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002, s. 344.

²³ C. Gaudin, *Zamknięcie tradycji filozoficznej: Derrida eksplorator marginesów*. Przeł. K. Matuszewski. W zb.: *Derridiana*. Wybrał i oprac. B. Banasiak. Kraków 1994, s. 79.

²⁴ Derrida, *op. cit.*, s. 196.

R u s t a l k a: A co to jest pojęcie?

I z y d o r: [...] A więc pojęcie jest to znak o pewnym znaczeniu. Inaczej pojęcie „pojęcia” rozdziela się, według mnie, na pojęcia: „znaku” i „znaczenia” [...]. [JW 76, 77]

– i tu następuje długi wywód zawarty w kontynuacji cytowanego zdania, kończący się stwierdzeniem: „Ja jestem nominalistą – rozumiesz?”

R u s t a l k a: Nic nie rozumiem. Mnie jest bardzo przykro, że tak jest, ale nie będę tego przed tobą ukrywać. [...] Musisz mnie uczyć. (Uśmiechnęła się krzywo, bezradnie, niezabawnie. Cielecina mijała powoli w ich „narządach pyszczkowych”, bezpowrotnie.) [JW 77]

Uwaga zawarta w nawiasie ma charakter tekstu pobocznego w dramacie. Wydaje się, że sytuacja jedzenia często towarzyszyła „dialektycznemu pojedynkowi państwa młodych”, np.: „Zasiedli do stołu we dwoje i już przy zupie pomidorowej z ryżem zaczęła się rozmowa istotna o religii” (JW 69). A w innym miejscu: „Zupa pomidorowa zaprawiona była zabójczym jadem prawdziwego małżeńskiego szczęścia” (JW 73). Uwagi w nawiasach, pełniące funkcję tekstu pobocznego stosowanego w dramatach, nie tylko humorystycznie informują o myślach postaci, a nawet o nieświadomych intencjach („W tej chwili postanowił podświadomie zrobić jakieś grube świństwo Rustalce”, JW 74), ale także służą jako komentarz „naukowy” przedstawiający często definicje pojęć używanych w tekście dialogu. Wydaje się, że rozpisanie powieści na dialogi, na wzór dramatu, pojawia się wtedy, gdy rośnie „gęstość” piętrowych problemów. Wtedy następuje potrzeba tłumaczenia. Język mówiony komentuje pismo. Załączek takiego postępowania tkwi już w partiach narracyjnych powieści, w momentach, kiedy Izidor sam sobie zaczyna objaśniać sens filozoficznej problematyki, np.: „Czekajcie – to zdanie nie jest tak łatwe do pojęcia, jakby się to wydawać mogło! Inaczej brzmi ono rozwałkowane co do swego znaczenia w sposób następujący” (JW 36). Zwroty do wyimaginowanego słuchacza (czytelnika?) w rodzaju „czekajcie” lub „każdy zapyta” przekształcają wypowiedź w wykład podobny w swym charakterze do sposobu prezentacji teorii w *Szkicach estetycznych*. Narracja stanowi wtedy rodzaj monologu wypowiedzianego, który – sam w sobie teatralny – łatwo przechodzi w dialog. W kwestiach postaci słychać jednak często wyraźny odautorski komentarz (przekształcający się potem, poprzez ujęcie w nawias, w tekst poboczny). Izidor nie może skończyć swej mowy:

A więc rozumiesz: przede wszystkim, kiedy się zaczyna wykład pojęciowy, należałoby pozornie określić, czym są pojęcia i operacje, które przy pomocy nich dokonujemy. Ale okazuje się, że teorię pojęć można dopiero zbudować na teorii rzeczywistości – jednej i jedynej oczywiście – na samą myśl o pogrzebanej zresztą dawno doktrynie Chwistka robi mi się wprost niedobrze. Muszę zapić szybko tę myśl [...]

– i tutaj brzmi już, wtopiony w wypowiedź Izydora, głos zacieklego krytyka Chwistka:

nalatł sobie szklaneczkę koniaku i szybko wychylił, bestia, do dna. (Biedny duch Chwistka, zalany alkoholem, skurczył się boleśnie jak jaki owad uśmiercony przez entomologa). [JW 122]

Rozmowa staje się mało spójna, Izidor myśli, jak zacząć „wykład pojęciowy”, narrator ujawniając sądy odautorskie odsłania humorystyczną, choć obsesyjną polemikę Witkacego z Chwistkiem, a Rustalka słuchająca Izydora „na myśl

o czekającej ją z nim nocy” wpada w dziwne omdlenie. Rozmowa teoretyczna z kobietą staje się znów (jak to miało już miejsce w dramatach) rodzajem gry erotycznej – „Skończył i rzucił się na Rustalkę jak zwierz” (JW 125).

Aktorstwo jako sygnatura dramatyczna autora

Nie trzeba sięgać aż do Derridy interpretującego Rousseau, aby dostrzec, że istnieją „dwa typy ludzi widowiska: mówca lub kaznodzieja z jednej strony, aktor z drugiej. Ci pierwsi sami siebie reprezentują, reprezentant i reprezentowane stanowią w nich jedno. Aktor, na odwrót, rodzi się z rozłamu między reprezentantem i reprezentowanym”, ale warto może skorzystać z wysuwanych w przywołanym fragmencie *O gramatologii* wniosków. Dotyczą one opisu „społeczności światka paryskiego, która się wyalienowała, by się odnaleźć w pewnym teatrze, w teatrze o teatrze, w komedii przedstawiającej komedię tej społeczności”²⁵.

Dzieje się podobnie i u Witkacego. Teatr jako miejsce pokazywania i uprawiania aktorstwa dostosował się sam do swoich reguł, stając się teatrem w teatrze, komedią w komedii. Głównym aktorem takiego dramatu okazuje się autor, który wpisuje także i siebie w podwojony układ. Jest równocześnie z zewnątrz (w roli kaznodziei i mówcy), wygłasza swoje poglądy wprost, np. poprzedza utwory wstępami teoretycznymi z własnych pism, opatruje komentarzami, ale równocześnie wprowadza siebie do wnętrza świata dramatu, gra z postaciami, zdaje się często bawić ich nieporadnością w wyrażaniu myśli odautorskich.

Fenomen aktora, który może mówić to, czego sam nie myśli, polega także – przewrotnie – na tym, że daje specyficzną możliwość odgrywania samego siebie jako obcego, mówienia o sobie jako o kimś innym. Wydaje się, że sygnatura, jaką zostawia w swych udratyzowanych wypowiedziach Witkacy, obciążona jest zawsze piętnem aktorstwa. Aktorstwa jako komediowej zgrzywy i jako tragicznego dystansu.

Utwory Witkacego ujawniają samoświadomość literatury, ale zawsze jeszcze poprzez osobowe piętno, rodzaj sygnatury autora. Dramaty twórcy Czystej Formy jeszcze nie „opowiadają się” same, ale stanowią ciekawą próbę pokazania etapu pośredniego – pisarz dokonuje oryginalnych prezentacji teorii własnych i cudzych pozwalając mówić swoim językiem postaciom, one go reprezentują i równocześnie uczestniczą w organizowaniu pokazu sprawdzającego w praktyce tezy teoretyczne budowanego systemu. W osobowym piętnie autora w dramatach istnieje sprzeczność. Dramat ze swej natury „wyrzuca” poza nawias medium autorskie. Witkacy jednak postępuje z formą dramatyczną tak, jak rzecz się miała w typie trzecioosobowej narracji w powieści (np. w *622 upadkach Bunga*), którą wystarczy przepisać na pierwszoosobową, by dostrzec autoironię autora, zbudować sobie jego autoironiczny portret, wydobyć przez to element dystansu wobec przedstawionego świata.

Witkacy w dramatach posługuje się językiem dysertacji filozoficznej nie tylko dlatego, by pokazać, wyłożyć swój system poglądów, lecz równocześnie, by określić status dyskursu filozoficznego. Zwraca się też ku obserwacji samej litera-

²⁵ J. Derrida, *Teoremat i teatr*. W: *O gramatologii*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1999, s. 396 n.

tury i w jej ramach dokonuje rozrachunku ze sposobami mówienia o niej. Dyskurs filozoficzny w takim samym stopniu co konwencje literackie podlega krytyce. Ujawniony zostaje kryzys języka wywodu naukowego w dotychczasowej, wykładowej formie. Zastąpić zatem go mają właściwe dramatowi i jednocześnie pełne napięcia – dramatyczne inscenizacje tekstualne.

Wydaje się, że linię Witkacego w tym zakresie rozwija – także w niektórych dramatach – Tadeusz Różewicz. Twórczość współczesna, zwłaszcza od lat sześćdziesiątych, pokazała wyraźnie dyskusję na temat kryzysu metajęzyka w sytuacji, w której sama literatura przejmuje jego rolę. Różewiczowska formuła recyklingu dotycząca nie tylko przetwarzania swych własnych utworów, ale i stałego przyglądania się językom różnych dyskursów literackich, estetycznych, filozoficznych, sprawia, że w tym procesie zaczyna wygrywać obraz i milczenie.