

Lech Sokół

Fenomen Witkacego: wiele pytań, niewiele odpowiedzi

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 35, 11-22

2000

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.

Lech Sokół

FENOMEN WITKACEGO. WIELE PYTAŃ, NIEWIELE ODPOWIEDZI

Tytuł moich rozważań niejasny, a podtytuł – ni to skromny, ni to napuszony: oba zatem wymagają komentarza. Słowo „fenomen” zdaje się sugerować, że idzie o zjawisko stanowiące pewną całość i o jego opis, ale nic więcej nie wiadomo.

Pojawiający się w tytule „Witkacy” to autor dzieł literackich i filozoficznych, plastycznych i teatralnych (reżyser swoich sztuk, scenograf, współreżyser i inspirowator inscenizacji dramatów wystawianych w Teatrze Formistycznym, np. Strindbergowskiej *Sonaty widm*), wreszcie twórca „teatru życiowego”, do którego przywiązuję wielką wagę. Nie jest to zatem Witkacy – przedmiot zainteresowania biografą, ale Witkacy – autor, dawniej powiedzielibyśmy: twórca, następczący, jak każdy inny, wiele problemów teoretycznych i „praktycznych”, już specyficznie Witkacowskich, przede wszystkim: w jakim stopniu i w jaki sposób na procedury badawcze historyka czy krytyka literatury czy dramatu powinien wpływać fakt, że autor dzieła literackiego był zarazem filozofem i plastykiem, że podejmował te same tematy w dziele literackim i plastycznym (np. dramat i rysunek *Straszliwy wychowawca* czy Maciej Korbowa jako postać dramatyczna i przedmiot rysunku pod tym samym tytułem), że wreszcie pozostawił po sobie obrazy o rozbudowanych literackich tytułach, przyjmujących niekiedy postać mini-fabuły, a także rysunki będące w istocie kompozycjami plastyczno-literackimi, za którymi nie przepadają historycy sztuki, a które całkowicie ignorują badacze literatury.

Pytania powyższe, a można postawić ich więcej, zdają się wszystkie streszczać w pytaniu o jedność czy fragmentaryczność fenomenu Witkacego, inaczej mówiąc w opozycji: całość czy fragmentaryczność. Badanie fragmentu bywa interesujące, sam je chętnie uprawiam, i pytanie o całość nie narzuca się wcale jako oczywiste, można je także uznać za przejaw logocentryzmu, pozostałości po strukturalizmie, tak obecnie krytykowanych. Mniej lub bardziej dobitnie wyrażane postulaty całościowego spojrzenia na Witkacego pojawiają się od zarania witkacologii i pro-

testy skierowane przeciwko parcjalizacji jego dzieła i osoby nie powinny może być lekceważone. Witkacy należy do wcale licznej rodziny autorów czy twórców, których dzieła są na tyle różnorodne, a zarazem ważne, że fakt ich produkcji upoważnia do odrębnego traktowania ich producenta: Witkacy byłby zatem nie tyle i nie tylko twórcą takich czy innych dzieł, ale swego rodzaju kulturą.

„Kultura – Witkacy”, jeśli takiej formuły dałoby się bronić, należy, jako się rzekło, do pewnej rodziny. Stereotypowe określenie: „twórca renesansowy”, nie-rzad do niego odnoszone, jest w istocie usytuowaniem go obok Leonarda da Vinci, postaci modelowej, od którego działalności urabiano, mniej lub bardziej świadomie, podobne stereotypy. Jest w tym pewna informacja, raczej oczywista: pokrewieństwo zróżnicowanej struktury twórczości. Członkowie rodziny są liczni. Należy do nich także Stanisław Witkiewicz, malarz, krytyk, architekt, a w nieco dalszej perspektywie Stanisław Wyspiański, „poeta-malarz” według znanej formuły Tadeusza Makowieckiego. Do tej kategorii należą także bliscy Witkacemu i stanowiący interesujący kontekst dla jego twórczości Ibsen i Strindberg. Ten pierwszy – malarz jedynie w młodości, kiedy wahał się między sztuką a literaturą; ten drugi uprawiał rysunek i malarstwo w dwu ważnych okresach swojego życia, a był także krytykiem i teoretykiem sztuki. Obaj byli przez całe życie wrażliwi na sztukę, która dla Ibsena była nawet ważniejsza jako źródło inspiracji od literatury, gdy stwarzał podwaliny swojej twórczości dramatycznej pisząc *Branda* (1866) i gdy w ogólności zdobywał najpierw rozeznanie, a później głębsze zrozumienie tego, czym miała być najlepsza część jego twórczości dramatycznej. Pomocna w poznaniu istoty tragedii greckiej i tragedii w ogólności była dla niego rzeźba grecka (Muza Tragedii ze zbiorów watykańskich, kopia rzymska greckiego oryginału), a w poznaniu istoty własnych zamierzeń: głównie Michał Anioł jako rzeźbiarz i malarz. Był on, jak wiadomo, także architektem i poetą, a zatem i on był członkiem rodziny artystów uprawiających różne sztuki, należących zatem do rodziny Witkacego. Nie jest istotne, że Witkacy nie wiedział z pewnością nic o plastycznej stronie twórczości Ibsena, a pewnie niewiele, jeśli w ogóle, o rysunku i malarstwie Strindberga.

Odnotować trzeba jeszcze jeden fakt: być może jedynym prawdziwym kontynuatorem Witkacego, jakkolwiek niepokornym i oryginalnym, był Tadeusz Kantor, znowu artysta należący do wspomianej rodziny twórców uprawiających kilka dyscyplin artystycznych na raz. Szczegółowe studium „Kantor i Witkacy” wciąż jeszcze czeka na swego autora. Podobnie potraktować należałoby Józefa Szajnę, który w mniejszym może stopniu przyznaje się do Witkacego, ale który ma wielkie zasługi w inscenizowaniu i interpretowaniu jego dzieła.

Co zatem zrobić z tą szczególną wielością, której jedności nie znamy? Tego jeszcze nie wiem i dlatego czuję się skazany na domniemania i formułowanie postu-

latów. Podtytuł moich rozważań jest zatem wyrazem pewnej bezradności, ale nie kokieterii.

Poszukiwanie „jedności w wielości”, którą zarysowałem, trzeba zacząć najprościej: od chronologii powstania, rozwoju, zanikania bądź odnawiania się różnych rodzajów aktywności artystycznej Witkacego i od refleksji nad dominantami w jakimś okresie czy może w całej twórczości określonego jej rodzaju. Ogólne opinie na ten temat niejednokrotnie już sformułowano; mówiono na przykład: „Witkacy to przede wszystkim malarz”, albo: „To przede wszystkim filozof”. Żadna z podobnych opinii nie została powszechnie przyjęta. Przypomnijmy więc fakty znane, komentując je ze względu na poszukiwanie jedności.

Najwcześniejszym przejawem twórczości Witkacego są jego juvenilia dramatyczne z roku 1893, obejmujące kilkanaście utworów, z których ocalało siedem. Są to dramaty, a zatem: obraz – sytuacja – słowo. Być może przypadkowo wprowadzony do jednej z tych sztuk dziecięcych motyw „szarego”, które się zbliża, czyli zagraża, uznany został za zapowiedź jego dojrzałej twórczości. Dorośli wskazali na podobieństwo pisarstwa małego autora do Maeterlincka.

W roku 1899 Witkacy zaczyna zajmować się fotografią. Początkowo jest to może zabawa, ale brzemienne w skutki. Rewolucyjna rola wynalazku fotografii dla sztuk wizualnych przede wszystkim, ale także dla całej kultury to rzecz powszechnie znana. W tych szerszych ramach kulturowych Witkacy odkrywa fotografię dla siebie i czyni ją odrębną dyscypliną twórczości, którą odkryliśmy i doceniliśmy w pełni dopiero niedawno. Fotografia prowadzi do jego malarstwa, ale także do jego teatru, a co najmniej jest zapisem jego „teatru życiowego” i sposobem studiowania twarzy i wyglądu modela, jego psychiki, podobnie jak dzieje się to w sztuce portretowej i w teatrze Witkacego. Objawia mu się i jest przez niego studiowana Twarz Innego.

Witkacy, który już od jakiegoś czasu maluje, debiutuje jako malarz w roku 1901 wystawiając pejzaże z Litwy na wystawie zbiorowej w Zakopanem. W roku 1902 maluje bardzo intensywnie, ale jasność sytuacji komplikuje fakt kolejnego debiutu: powstają dwie jego rozprawki filozoficzne *O dualizmie* oraz *Filozofia Schopenhauera i jego stosunek do poprzedników*. Objawia się talent filozoficzny Witkacego, co najmniej jego potencia uprawiania historii filozofii. W roku 1903, w którym zdał maturę we Lwowie jako ekstern, ujawniając podobno wybitne zdolności matematyczne (opinia prof. Władysława Folkierskiego, który udzielał mu lekcji), powstaje dziełko filozoficzne *Marzenie improduktywa (Dywagacja metafizyczna)*, będące próbą uprawiania filozofii, a nie tylko jej historii.

Już w dzieciństwie ujawnił także talent muzyczny, chociaż – o ile wiadomo – nie próbował komponować. Nauka gry na fortepianie pobierana u matki, znajomość z Rubinsteinem i Szymanowskim dały mu rzecz ogromnie cenną: niebanalne

rozumienie muzyki, w tym zagadnień kompozycji, oraz psychiki kompozytora, co widać w kilku z jego utworów. Wśród zaniedbań witkacologii znajduje się temat „Witkacy i muzyka”, „Witkacy i Wagner”, „Analogia z muzyką” jako przedłużenie jego własnych rozważań teoretycznych o analogii teatru i malarstwa.

Wiele czasu i energii poświęca Witkacy nauce i poznawaniu malarstwa, podejmuje studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1905, przerwane, a następnie podjęte na nowo w 1908. Można by powiedzieć, że jest wówczas przede wszystkim malarzem, może nawet uważa się po prostu za malarza. Ten jasny, zdawałoby się, obraz ulega jednak zamięnieniu, gdyż około 1905 roku powraca do zainteresowań literackich w sposób dojrzały, pisząc co najmniej parodie autorów polskich, o czym wspomina w swoich listach do syna Stanisław Witkiewicz. Píše także wiersze utrzymane w duchu symbolizmu. Właściwe narodziny Witkacego – pisarza to jednak lata 1910–1911, w których powstaje powieść *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Wydaje się pewne, że Witkacy uważał się wówczas za malarza i pisarza, a nie za pisującego malarza. Poszukując swojej drogi nie odnajdywał po prostu takiej czy innej dyscypliny sztuki, odnajdywał ich wielość...

Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że pierwszy dojrzały utwór literacki Witkacego to powieść, a nie dramat, który tak ważną rolę odegra w jego twórczości w latach 1918–1934, a i później nie zaniknie. Czas dominacji dramaturgii i zainteresowań teatralnych ma znane przesilenie: okres zdecydowanej przewagi dramatu i teatru kończy się około roku 1924 i Witkacy wraca do powieści, pisząc *Pożegnanie jesieni* (1925), *Nienasycenie* (1927) oraz niedokończoną *Jedynę wyjście* (1931–1932). Z kolei arcydzieło dramatu Witkacego, *Szewcy*, powstaje w latach 1927–1934.

W połowie lat dwudziestych kryzys obejmuje malarstwo Witkacego, który porzuca kompozycje na rzecz portretu, uprawianego dla celów zarobkowych w ramach Firmy Portretowej, oraz rysunku, „prywatnie”, dla siebie i przyjaciół. Ten okres „kryzysowy” jest jednak dziwnie jak na kryzys bogaty, a przecież w tych latach, 1925–1927, działa także założony przez niego Teatr Formistyczny w Zakopanem; w tych wreszcie latach objawia się Witkacy jako krytyk, polemista i publicysta, pisujący również o żałosnym stanie kultury polskiej w ogólności. Ten wątek jego działalności znajdzie przedłużenie i rozwinięcie w studium psychologiczno-obyczajowo-społecznym *Niemyte dusze* (1936–1938). Niektóre problemy podejmuje w książce o szkodliwości narkotyków i wszelkich tzw. używek pod tytułem *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter* (1932).

Okolo roku 1931 dominantą działalności Witkacego staje się filozofia, uprawiana do końca życia z ogromną energią i zaangażowaniem osobistym: ogłasza kilkadziesiąt artykułów popularyzujących własne poglądy filozoficzne i wiele polemik z poglądami innych filozofów. Píše swoje główne dzieło filozoficzne pt. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (1932), a w roku 1939

Zagadnienie psychofizyczne, czyli O materializmie, witalizmie i monadyzmie. A przecież jego twórczość filozoficzna sięga wczesnej młodości, przejawiała się później jako silny nurt w jego teorii sztuki, w rozważaniach estetycznych, należących przecież do filozofii. Wraz z autorem filozofują postaci jego dramatów i powieści. Jeżeli tak, to filozofia jest dominantą całej twórczości Witkacego. Ale czy to wystarcza, by zdymisjonować malarstwo i pomniejszyć przez częściowe sprowadzenie do filozofii jego powieść i dramat? Świadomie „pomniejszyl” w ten sposób powieść Krzysztof Pomian pisząc przed laty słynne studium o *Nienasyce-niu* noszące charakterystyczny podtytuł *Powieść jako wypowiedź filozoficzna*.

Skrócony i powierzchowny przegląd nurtów i rodzajów twórczości *Witkacego* nie prowadzi, i wedle mojego przekonania prowadzić nie może, do ustaleń absolutnych. Każda ostateczna decyzja w tej kwestii może i powinna zostać podważona. Nawet twierdzenie bardzo mi bliskie: począwszy od roku 1931 Witkacy poświęcał się głównie filozofii, nie da się przyjąć bez zastrzeżeń. Wniosek ogólny winien zapewne brzmieć następująco: nie da się ustalić takich dominant w twórczości Witkacego i ich układów, które by nas istotnie zbliżyły do znalezienia jedności owej wielości, jaką ona jest, albo jaką ma być wedle „zamówienia” poszukujących jej witkacologów.

Budzi moje wątpliwości, ale także przerasta moje kompetencje, poszukiwanie psychologicznej drogi do jedności. Być może istnieje jakaś godna zaufania procedura naukowa, w wyniku której dałoby się tak ująć i opisać akt twórczy w ogólności, a Witkacego w szczególności. że można by wyjaśnić, jak dochodzi do sytuacji osobliwej, charakterystycznej dla niego i opisywanej rodziny artystów, polegającej na swoistym zatrzymaniu impulsu twórczego w jego drodze do wyrażenia się w konkretnym dziele. Owo zatrzymanie się jest chwilą wahania się artysty czy może brakiem świadomości bądź decyzji dotyczącej wyboru właściwego dla owego impulsu tworzywa. Artysta próbuje wówczas (coś w nim próbuje) różnych mediów: raz może to być sztuka, raz literatura. Szczególnie ciekawy jest przypadek, w którym jest to zarówno sztuka jak literatura, czyli ten sam temat jest ujęty w różnych sztukach (np. dramat i rysunek *Straszliwy wychowawca*). Ale czy jest to wciąż ten sam temat? Powstaje znowu wiele pytań.

Pewne rozwiązanie, ledwie zauważone, ale nie podjęte, zaproponował w swojej książce o Witkacym Daniel Gerould, odwołując się do „języka pozasłownego”, nawet „języków pozasłownych”, którymi biele posługiwał się Witkacy. Podstawową jednostką tych języków jest obraz. W dramacie i powieści właśnie obraz, a nie słowo jest narzędziem, jakim posługuje się autor. Dramat, którego budulcem są obrazy, domaga się wizualizacji na scenie, powieść – w wyobraźni czytelnika. Można odwołać się w tym względzie do banalnego, ale przekonującego przykładu: obrazu jesieni, mającego szczególną władzę nad wyobraźnią Witkacego.

Obrazy jesieni pojawiają się w jego twórczości już *622 upadkach Bunga*, są obecne w jego wczesnych pejzażach, obejmują zatem plastykę i literaturę. Jednak obraz, jaki ma na myśli Gerould, to także coś więcej. „Od najwcześniejszych lat – pisze o Witkacym – uczył się malarstwa i muzyki, dwu najbardziej konkretnych zmysłowo gałęzi sztuki, i kształcił się w matematyce i filozofii, dziedzinach abstrakcyjnych. W wyjątkowym stopniu obeznany z tymi nieliterackimi sposobami postrzegania, Witkacy był w stanie wyrazić plastycznie treści pojęciowe jak również psychiczne i społeczne w kategoriach matematycznych, muzycznych i wizualnych”.¹

Przerwijmy w tym miejscu bardziej rozbudowane rozważania Geroulda, dotyczące głównie dramatu i wyraźnie apologetyczne, by postawić pytanie o to, czym jest obraz, czym są owe „nieliterackie sposoby postrzegania”. Intuicyjnie jakoś je rozumiemy, ale rzecz jest zbyt ważna by poprzestać na intuicji, zwłaszcza, że Witkacy w szczególnie sposób łączył obraz w sensie bardziej dosłownym, wyobrażenie plastyczne, i słowo. Wspominałem już o tym, trzeba obecnie moje uwagi rozszerzyć i choć trochę uporządkować.

Tytuły wielu kompozycji malarskich Witkacego są rozbudowane literacko i doprowadzone do formy mini-fabuły. Przykładów jest wiele, ogólna tendencja widoczna. Można by ją sformułować następująco: tytuł niesie poważną część przesłania, które jest szersze niż jedynie plastyczne. Należałoby zbadać, czy nie można mówić o podwójnym przesłaniu, plastycznym i literackim, połączonym w jednym dziele, które wówczas czym jest? Po części zagadnienie jest znane i podejmowane jako kwestia tytułów dzieł sztuki. Historycy sztuki mogliby podjąć temat o dużym, jak sądzę, znaczeniu: zagadnienie tytułów dzieł plastycznych Witkacego. Niejednokrotnie tytuł okaże się żartem z dzieła, które tytułuje, ale czy będzie to znaczyć, że on owo dzieło jakoś dezawuuje? Myślę, że zwykle wcale tak nie jest. Zapytać następnie trzeba, co znaczy taka jedność dzieła i tytułu? Pojawia się tutaj paralela do tytułów dzieł sztuki powstałych w kręgu nadrealizmu. Więcej na ten temat powiedzieć mogą historycy sztuki mający kompetencję dla mnie niedostępną.

Problem związku literatura – plastyka w dziełach plastycznych Witkacego na tym się nie kończy. Oddzielnym zagadnieniem są niektóre rysunki. Obok rozbudowanych literacko tytułów wchodzących w różny, niełatwy do określenia stosunek z dziełem, które tytułują, a zatem przedłużających kwestie tytułów kompozycji Witkacego, pojawiają się rysunki, w których występuje tekst wmontowany w sam rysunek. Ma on także swoje oddziaływanie czysto plastyczne: kształt liter, charakterystyczne czytelne pismo Witkacego, ale też sens tego, co zostało napisane. Przykładów takich rysunków jest wiele, a zatem pytanie, jak je interpretować, nie jest błahe.

Zaryzykowałbym twierdzenie, a nawet upierałbym się przy nim tak długo, jak długo historycy sztuki nie odwiedliby mnie od fałszywych przekonań (a może zechcieliby mnie poprzeć?), że mamy do czynienia z wynalezionym przez Witkacego gatunkiem, który by można prowizorycznie nazwać rysunek-tekst czy też gatunek literacko-graficzny. Oczywiście, Witkacy i w tym względzie okazuje się członkiem wcale licznej a bardzo czcigodnej rodziny artystów-literatów, których protoplastą jest może przede wszystkim William Blake. Do tej rodziny należy także np. Apollinaire jako autor kaligramów: wiersz o deszczu ma kształt deszczu, wiersz o zegarku – zegarka etc., Mallarmé jako autor poematu *Rzut kostką* i wielu innych. Towarzyszą Witkacemu również dadaiści i nadrealiści, producenci kompozycji literackich i zarazem malarskich. Sprawa ma z pewnością długą historię, sięgającą malarstwa, mówiąc ogólnikowo dawnego, które znało teksty umieszczone wewnątrz obrazu. Nie podobna pominąć także takiego zjawiska współczesnego jak rysunki Mrożka, strukturalnie bardzo zbliżone do rysunków Witkacego. Tę rodzinę należy opisać i uporządkować, wyznaczyć stopnie pokrewieństwa i znaleźć w niej miejsce dla Witkacego.

Z wymienionych na wstępie typów aktywności artystycznej czy quasi-artystycznej Witkacego pozostał jeszcze jeden: jego „teatr życiowy”, nazwany tak przeze mnie w analogii do „twórczości życiowej”, uprawiany przez niego samego, tak jak „twórczość życiową” uprawiają jego postacie, ale także osoby realne, np. politycy czy władcy, jak Napoleon. Nie jest wykluczone, że Witkacy uważał swój „teatr życiowy” za rodzaj „twórczości życiowej”, czyli artystycznego komponowania życia. Nie umiem wszakże wskazać ani jednego miejsca w jego pismach, w którym odniósłby termin „twórczość życiowa” do siebie samego. Problem jednak istnieje.

Próbując prowizorycznie określić „teatr życiowy” Witkacego, który już w roku 1973 uznałem za jedno ze źródeł jego teatru², muszę z konieczności odnieść go do teatru w ogóle. Będzie to zatem próba spontanicznego, improwizowanego widowiska teatralnego w życiu realnym, nie na scenie. Swego rodzaju komedia *all'improviso* czy *dell'arte*, wykazująca podobieństwo z degenerującym się, czyli skażonym życiem realnym, teatrem, który w innej sytuacji mógłby być teatrem Czystej Formy. Najlepszym bodaj przykładem takiego teatru, takiego widowiska, jest *commedia dell'arte* w Czystej Formie pojawiająca się w finale dramatu *Oni*. „Teatr życiowy” Witkacego zapisany jest najpełniej na jego fotografiach, obecny we wspomnieniach jego współczesnych i w oparciu o te zapisy i świadectwa da się wstępnie określić jako spontaniczne budowanie obrazu scenicznego w życiu realnym, przy czym przez scenę rozumieć należy przypadkowe, realne miejsce teatralne, przejmujące wszystkie funkcje sceny. Aktorem tego teatru jest sam Witkacy i osoby wciągnięte przez niego do gry. Pełni on również rolę reżysera przedstawie-

nia, a także jego scenografa, gdyż niekiedy komponuje czysto plastycznie obraz sceniczny, proponuje i realizuje kostium (przebieranki), rekwizyty. Przedstawienie może mieć tekst improwizowany, może być także nieme. Witkacy realizuje w „teatrze życiowym” bodaj najpełniej swoją wolność artysty: aktora, reżysera, scenografa, autora tekstu, czy raczej jego zarysu, punktu wyjściowego dla improwizacji. Publiczność tego teatru to jego przyjaciele, ale i osoby obce i przypadkowe. Niekiedy publiczność „teatru życiowego” ma cechę rzadko lub może nawet nigdy nie spotykaną w teatrze: nie ma świadomości, że jest publicznością. Dzieje się tak wówczas, gdy wtajemniczeni są jedynie aktorzy przedstawienia, „publiczność” zaś jest w istocie oszukana. Wobec niej, ale nie dla niej, organizowane jest widowisko, o którym wiedzą tylko jego twórcy. Niekiedy aktorzy owego teatru stają się publicznością i vice versa; granice nie są ostro zarysowane. Przykładem tego typu „towarzyskiej improwizacji”, jak powiedziałby Jan Błoński, jest widowisko z Gombrowiczem w roli głównej, którego Witkacy przedstawia nie podejrzewającemu mistyfikacji towarzystwu jako południowoamerykańskiego dyplomatę. „Teatr życiowy” ma więc różne formy i jest wart refleksji zarówno jako źródło teatru Witkacego jak sam w sobie. Pora wreszcie wrócić do kwestii obrazu, który ma być „podstawową jednostką” jego twórczości.

Terminu „obraz” używa się na ogół beztrzesko i intuicyjnie w języku potocznym, w krytyce artystycznej i literackiej, chociaż istnieją poważne próby jego określenia i uporządkowania jego użycia. Zanim ktokolwiek podejmie i poprowadzi dalej motyw obrazu zaproponowany głównie, choć nie jedynie, przez Daniela Geroulda, czeka go jeszcze poważna praca. Przed jej rozpoczęciem dobrze jest zastanowić się nad tym, co przez obraz rozumiemy. Moja wstępna propozycja opiera się na koncepcjach wyłożonych w książce *Iconology. Image, Text, Ideology*, której autorem jest profesor Uniwersytetu w Chicago W.J.T. Mitchell.

Jak pisze sam autor we wstępie, jego książka traktuje o tym, „co ludzie mówią o obrazach”; nie tyle o konkretnych obrazach w sensie np. malarskim, ile o idei obrazowania (*imagery*) oraz o wszelkich pojęciach pokrewnych: odmalowywaniu (*picturing*), wyobrażaniu (*imagining*), postrzeganiu (*perceiving*), podobieństwie (*likening*) i naśladowaniu (*imitating*). Już z tych uwag łatwo się domyślić, że metodologicznie książka Mitchella wiele zawdzięcza filozofii analitycznej, a zwłaszcza Wittgensteinowi. Trudno o lepszą rekomendację, gdy chce się uzyskać jasność co do sensu i funkcjonowania pojęć.³

Mitchell zainteresowany jest odpowiedzią na pytania kluczowe dla przedstawionych przez mnie zagadnień, a mianowicie: „Co to jest obraz? Jaka jest różnica między obrazem a słowami?”⁴ Przypomina, jak ważny jest problem obrazu, obecnego jako termin i źródło odniesień w sztuce, literaturze i filozofii, teologii i życiu codziennym. Już w Biblii znajdujemy zagadkowe stwierdzenie, że Bóg stworzył

człowieka „na swój obraz” i „podobieństwo”: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam” (Rdz. 1, 26 – 27, cyt. wg Biblii Tysiąclecia). Od czasów powstania Księgi Rodzaju problematyka obrazu, obrazowania, podobieństwa obecna jest intensywnie w myśli ludzkiej.

Zgodnie z założeniami zaczerpniętymi z filozofii analitycznej, Mitchell tworzy „rodzinę obrazów” i prezentuje interesujący diagram, drzewo rodzinne, przedstawiające jej członków. „Obraz” ma według niego odpowiadające mu słowa bliskoznaczne: podobieństwo, w sensie także: podobizna, wizerunek, odbicie (*likeness*), podobieństwo w znaczeniu: podobieństwo do kogoś lub czegoś (*resemblance*), podobieństwo w sensie: porównanie (literackie) i odbicie (*similitude*). Poszczególne gałęzie drzewa rodzinnego porządkują obrazy i pozwalają na podział ich na grupy: graficzną (obrazy – *pictures*, rzeźby, rysunki), optyczną (odbicia, projekcje), percepcyjną (dane zmysłowe, „rodzaje” – „*species*”, wyglądy, pozory, widma – *appearances*), mentalną (marzenia, wspomnienia, idee, fantazmaty) oraz werbalną (metafory, opisy). Każda z gałęzi drzewa rodzinnego odpowiada pewnej dyscyplinie intelektualnej: obrazy mentalne należą do psychologii i epistemologii; optyczne do fizyki; graficzne, rzeźbiarskie i architektoniczne do historii sztuki; werbalne do krytyki literackiej; obrazy percepcyjne zajmują teren graniczny, na którym fizjologowie, neurologowie, psychologowie, historycy sztuki i optycy współpracują z filozofami i krytykami literackimi. Na tym terenie pojawiają się

dziwne twory, które nawiedzają granice między fizycznymi i psychologicznymi wykazami wyobrażeń (*accounts of imagery*): »rodzaje« czy »fomy zmysłowe«, które (według Arystotelesa) emanują z przedmiotów i odciskają się w podobnych do wosku receptorach naszych zmysłów jak odcisk sygnetu; *fantasmata*, które są ożywionymi wersjami tych odcisków przywołanymi przez wyobraźnię pod nicobecność przedmiotów, które je pierwotnie wywołały; »dane zmysłowe« albo »percepty«, które grają z grubsza rzecz biorąc analogiczną rolę w psychologii nowoczesnej; i w końcu owe »widma« [*appearances*], które (w mówieniu potocznym) wciskają się pomiędzy nas i rzeczywistość i które tak często nazywamy »obrazami« – poczynając od obrazu tworzonoego przez sprawnego aktora aż po obrazy wytwarzane dla produktów i postaci ukazywanych przez ekspertów w reklamie i propagandzie⁵.

Trudno referować dokładniej tok rozważań autora w najważniejszej dla naszych celów pierwszej części książki zatytułowanej *The Idea of Imagery*. Trzeba jednakże wskazać, że znajduje on pewną drogę do rozwiązania, a co najmniej do postawienia, kwestii różnicy i związku między słowem a obrazem. Oczywiście, robiono to już kilka stuleci wcześniej za pomocą takich formuł jak renesansowa *ut pictura poesis* i wszelkich a niezliczonych koncepcji pokrewieństwa sztuk. Stanowi to aż nadto oczywisty dowód, jak głęboko dialektyka słowa i obrazu zakorzeniła się w naszej kulturze. Jej historia jest po części przedłużeniem walki o dominację między znakami obrazowymi (*pictorial*) a językowymi (*linguistic*),

jak pisze Mitchell. Filozofię języka od czasów empiryzmu nawiedza „podejrzenie, że, poniżej idei, ostatecznym odniesieniem w umyśle jest obraz, odcisnięcie się zewnętrznego doświadczenia wytłoczone, namalowane albo odwzorowane na powierzchni naszej świadomości”.

Jak się zdaje, nieco podobnie myślał Gerould, kiedy wskazywał na biegłość Witkacego w „językach pozasłownych” (teraz możemy powiedzieć: pod-słownych) oraz na jego zdolność do wyrażenia plastycznego (czyli: w obrazie) treści pojęciowych, psychicznych i społecznych „w kategoriach matematycznych, muzycznych i wizualnych”. Droga, jaka się otwiera przed nami, wydaje się tą, której szukamy; na tej drodze walor słowno-obrazowy dzieła Witkacego i określenie bliższe gatunku plastyczno-literackiego mogą zostać uchwycone, sprecyzowane, opisane i zanalizowane.

Wróćmy ponownie do Mitchella, który podsumowuje interesującą nas część swoich rozważań następująco:

relacja między słowami a obrazami odzwierciedla, wewnątrz sfery reprezentacji, oznaczania i komunikacji, relacje, które ustanawiamy między symbolami i światem, znakami i ich znaczeniem. Wyobrażamy sobie, że przepaść między słowami a obrazami jest równie szeroka jak pomiędzy słowami a rzeczami, pomiędzy (w najszerszym sensie) kulturą a naturą. Obraz jest znakiem, który udaje, że nim nie jest, przebierającym się, w przypadku kogoś, kto w to wierzy, faktycznie osiągającym naturalną bezpośredniość i obecność. Słowo jest jego »innym«, sztucznym, arbitralnym produktem ludzkiej woli, która rozrywa naturalną obecność skutkiem wprowadzenia do świata nienaturalnych elementów: czasu, świadomości, historii i alienującej interwencji symbolicznej mediacji. Odmiany luki, jaka wówczas powstaje, ukazują się w rozróżnieniach, które odnosimy do każdego typu znaku. Istnieje naturalny, mimetyczny obraz, który wygląda jak to, co przedstawia, albo »chwytą« to, co przedstawia, ponieważ ta rzecz może być jedynie przekazana w słowach. Istnieje słowo, które jest naturalnym obrazem tego, co oznacza (jak w przypadku onomatopéi) i słowo jako arbitralny oznacznik [*signifier*]. I pojawia się rozziw w języku pisanym pomiędzy »naturalnym« pismem przy użyciu wyobrażeń przedmiotów a arbitralnymi znakami hieroglifów i alfabetu fonetycznego.⁶

Mitchell proponuje takie spojrzenie na tę walkę interesów wyobrażeń werbalnych i obrazowych, które skupia się na zrozumieniu, jakie siły i interesy wchodzą w radykalny spór, a nie jakimś zaleceniu, wygładzeniu tej tak ostrej opozycji. Ostatecznie opowiada się za tradycją interpretacyjną, przechodzącą od „werbalnej powierzchni” do „wizji», która leży poza nią, od stwierdzenia do »obrazu w przestrzeni logicznej«, który nadaje temu stwierdzeniu sens, od linearnej recytacji tekstu do »struktur« czy »form«, które kontrolują jego porządek”. Odzyskamy w ten sposób respekt dla „elokwencji obrazów”, a z drugiej strony odnowimy wiarę w

docieklivość języka, poczucie, że dyskurs projektuje światy i stany rzeczy, które mogą zostać zobrazowane konkretnie i sprawdzone w innych przedstawieniach. Być może zbawienie wyobraźni leży w zaakceptowaniu faktu, że tworzymy wiele z naszego świata z dialogu pomiędzy

wyobrażeniami werbalnymi i obrazowymi i że naszym zadaniem nie jest rezygnacja z tego dialogu na rzecz bezpośredniego ataku na naturę, ale przekonanie się, że już natura informuje obie strony biorące udział w rozmowie⁷.

W perspektywie tego napięcia między słowem a obrazem, tekstem a obrazem można i trzeba zobaczyć Witkacego. Nie przesadzając sprawy, wydaje się, że pojawiłby się „nowy Witkacy”, wyrażony w nowym języku krytycznym, na którego bodaj wszyscy, choćby na pół świadomie, czekamy. Co z tego wyniknie, okaże się z pism nowej witkacologii, którą pokornie postuluję. Lista postulatów jest o wiele dłuższa od przedstawionej. Dopisuję do niej, bez rozwinięcia tematu nawet najbardziej skrótowego: nową komparatystykę, której zręby wcale solidne stworzył w swojej gorszącej wielu książce *Witkacy-Norwid. Projekt komparatystyki dekonstruktywistycznej* (Warszawa 1998) Wiesław Rzońca.

Potraktowanie serio i może unowocześnienie odkrycia Geroulda już obecnie zdaje się prowadzić do pewnych wniosków. Pozwala zobaczyć w innym świetle kwestię zarówno „wierności” reżyserów teatralnych dziełu Witkacego jak dziedzictwa po Witkacym. Wciąż powraca pytanie, jak grać Witkacego. Konstanty Puzyrna odpowiedział: „po bożemu” i przekonał się, że nie tędy droga. Którędy droga, wciąż nie wiemy. Dość często uważamy, że jednak trzeba grać „po bożemu”. Janusz Degler zachwyił się ostatnio przedstawieniem zrobionym przez amatorów. Nie jest to jedynie naiwna wiara widza udręczonego przez „nowoczesnych” inscenizatorów. Pamiętamy *Szewców* Włodzimierza Hermana z Teatru Kalambur. Za Deglerem stoi także historia teatru. Nowatorzy (np. Craig) wiedzieli, że gdzie aktor zawodowy i świetny zawiedzie, tam amator, podatna glina w rękach reżysera, zwycięży. W świetle moich rozważań pojawia się inna odpowiedź, która wszakże nie może być absolutna: może ci reżyserzy są „wierni” Witkacemu i odnoszą witkacowskie zwyczajstwa, którzy umieli wypreparować pierwotne obrazy ukryte w dramatach i przenieść je na scenę. Którzy mieli odwagę komentować je za pomocą innych obrazów, wziętych z innych tekstów Witkacego, nie koniecznie dramatycznych, i w ogóle z innych tekstów innych autorów? Może właściwą drogę ukazują nie wielcy mistrzowie z czasu już minionego, ale – *horribile dictu* – Grzegorz Jarzyna wystawiający *Bzika tropikalnego*? Może potwierdza się to, co napisałem na wstępie tych uwag, a mianowicie, że największym, i jedynym, następcą Witkacego był może Kantor? I może także Szajna. Kantora i Witkacego łączyło wiele, różniło ich wiele, a obaj umarli właściwie bezpotomnie. Niech nas to nie zasmuca. Dzieła prawdziwie oryginalne nie dają się naśladować z samej ich definicji, nie można ich też po prostu kontynuować, a szkółka epigonów jest nic nie warta z założenia. Jednakże tylko dzieła oryginalne coś naprawdę zmieniają w kulturze i co zasiały, wschodzi często niepostrzeżenie, a ich potomstwo nie jest często podobne do rodziców.

Przypisy

¹ D. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981, s. 449. – Wcześniejsza wersja tych rozważań została wygłoszona w czasie konferencji poświęconej Witkacemu, zorganizowanej we wrześniu 1999 w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, i została opublikowana w księdze materiałów konferencji w końcu 2000 roku; obecna, znowu nieco odmienna, była przedmiotem wykładu, wygłoszonego na posiedzeniu Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza 18 maja 2000 r.

² L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 82 – 83.

³ Na książkę Mitchella zwrócił moją uwagę Harry G. Carlsson w czasie naszej rozmowy w kulturalnych obradach międzynarodowej konferencji strindbergowskiej w Sztokholmie w czerwcu 1999 roku.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London 1986, s. 1.

⁵ *Ibidem.*, s. 10.

⁶ *Ibidem.*, s. 43–44.

⁷ *Ibidem.*, s. 45–46.