

Oskar Czarnik

"Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru",
Bogusław Sułkowski, Warszawa
1972, Państwowe Wydawnictwo
Naukowe, ss. 226, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/3, 344-350

1973

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.

narzucają się same. Ofiara, zbawienie, cierpienie zawierają nieodłączny składnik patosu i wydają się dobrze pasować do patetycznej retoryki Żeromskiego. Należy jednak pamiętać, że są to dwa patosy różne i że patos Żeromskiego jest — w dużej mierze — historyczną cechą jego stylu (przez współczesnych odbierany był w stopniu znacznie mniejszym i czasem w sposób przeciwny: co dla nas jest szumem, dla nich było informacją). W istocie społeczne ofiarnictwo bohaterów *Promienia* i *Ludzi bezdomnych* nie odwołuje się do tych uzasadnień, które autorka określa jako „mit inteligencji zbawiającej świat przez swe cierpienie” (s. 90). Są oni z wyboru żarliwi i heroiczni, ale nie są z wyboru męczennikami, klęska nie jest koniecznym warunkiem ich pracy. Ich cierpienie jest tylko skutkiem obojętności wykształconego ogółu, który nie potrafi spełnić ani zrozumieć podstawowych obowiązków społecznego życia. Nie sposób też pominąć faktu, że w późniejszej publicystyce Żeromskiego społecznictwo pojmowane jest jako służba, nie zaś — zbawiająca ofiara (męczeństwo staje się udziałem raczej żołnierzy walki narodowej). Myśleniu Żeromskiego szczególnie bliskie były — jak sądzę — alegorie małego, tłącego się ognika, który rozgorzeje w olbrzymi płomień, chociaż wypalą się już pierwsze węgle, ziarna rzuconego w ziemię, anonimowego, uparcie szalonego, daremnego, zda się, trudu, który potem wyda niespodziewany plon — te alegorie, które wyraz najpełniejszy znalazły w przypowieści o dwu pepesowcach z *Organizacji inteligencji zawodowej*.

Zastrzeżenia powyższe dotyczą również kwestii związków pisarza z ideologią narodnictwa rosyjskiego, w niej bowiem szuka autorka genezy postawy społecznikowskiej bohaterów Żeromskiego. Mniej lub bardziej niewątpliwe pogłosy i inspiracje narodnickie dają się wskazać w licznych jego utworach, zwłaszcza we wczesnych opowiadaniach. Ale też zawsze pełnią rolę podrzędną i włączone zostają w kontekst, który zmienia ich znaczenie. Inteligent Żeromskiego w niewielkim jedynie stopniu jest dziedzicem winy wobec ludu (skądinąd jednej z największych win w historii szlacheckiej Polski), ponieważ głębokie poczucie zdeklasowania odcina go od jego szlacheckich przodków. Toteż działalność jego nie ma charakteru ekspacyjnego. Inteligent przynosi wartości dotychczas ludowi obce: wiedzę i aktywną świadomość obywatelsko-patriotyczną. Lud nie stanowi samodzielnej siły rewolucyjnej i kulturotwórczej, jest twórcą jednej tylko z paru tradycji narodowych. Żeromski posługuje się niejako podobnym do narodnickiego słownikiem pojęć, poszczególne jego elementy niosą jednak sensy odmienne. Nie jest to odmienność przypadkowa. *Dzienniki* poświadczają, że pisarz wcześniej poznał — przynajmniej częściowo — poglądy Ławrowa, donoszą również, że zainteresowaniom narodnickim warszawskich studentów zdecydowanie przeciwstawiał stare wzory patriotycznej konspiracji. Wśród wielu przyczyn, dla których ideologia narodnicka miała w twórczości Żeromskiego konsekwencje mniejsze, niż dowodzi książka Janaszek-Ivaničkovej, i mniejsze, niż mieć mogła, znaczną rolę odegrało przeświadczenie o radykalnej i wymagającej stałego utwierdzenia polskiej odrębności kulturalnej. Ten sam dogmat rodzimości determinował stanowisko Żeromskiego wobec ideologii rewolucyjnych i lewicowych oraz wobec ruchu robotniczego, leżał u podstaw istotnej rozbieżności myśli Żeromskiego i Brzozowskiego.

Przeprowadzona w książce paralela między *Różą* a *Płomieniami*, szukająca tożsamości problematyki obu utworów, zbieżności koncepcji bohatera, bliskości kategorii filozoficznych, wydaje się niemal całkowicie nieprzekonywająca. Żeromskiemu zawsze obca była wizja ponadnarodowego zjednoczenia rewolucjonistów i tego typu wspólnoty, opartej na związkach autentycznie ludzkich, na głębokim porozumieniu duchowym, jakie staje się udziałem bohaterów *Płomieni*, związanych

w rewolucyjnej organizacji. Jego bohaterowie, dźwigający ideę niepodległościową i plany życia narodowego, są przywódcami przyszłej armii żołnierzy wolności. W *Róży* nie ma koncepcji wolności, którą zdobywa się — dla innych — przez śmierć i cierpienie, nie ma mistyki terroru przynoszącego wyzwolenie, nie ma odpowiedzialności za ludzkość jako uzasadnienia czynu. Bo też kategoria ludzkości nie jest określona w opozycji do świata pozaludzkiego i wyalienowanego. Dla Żeromskiego podstawową, faktycznie istniejącą zbiorowością jest zawsze naród, związki z wartościami ogólnoludzkimi dokonują się zawsze poprzez związki z wartościami narodowymi, z tego punktu widzenia nie tylko „narodowa samoniewola”, ale również zwykle jednostkowe odszczepieństwo i zdrada stać się mogą wielkim dylematem etycznym. Wskazując na podobieństwo *Róży* i *Płomieni* autorka dokonuje ich interpretacji aktualizującej i wiążącej je z pojęciami wywiedzionymi z egzystencjalizmu, do *Róży* one nie pasują, wątpliwe, czy pasują do *Płomieni*. Istnieje z pewnością jakaś płaszczyzna wspólna, na której osadzić można oba utwory, ale ma ona raczej charakter historycznoliteracki, jest szerszym tłem licznych odpowiedzi, których polska literatura udzieliła na wydarzenia 1905 roku.

Na marginesie: przedstawiając programy społeczne Brzozowskiego i Sorela, autorka zwraca wielokrotnie uwagę na ich antynomiczność, która polegać ma na tym, że obaj wypowiadają likwidatorską ocenę inteligencji, mimo iż sami do inteligencji faktycznie należą, oraz że przeprowadzają intelektualną krytykę intelektu; byłyby więc to dwie wersje klasycznego paradoksu kłamcy. Otóż zarówno Brzozowski jak Sorel sprzeczności tej unikają, a mianowicie: pojęcia inteligencji i intelektu używają w pewnym określonym sensie oraz — wprowadzają do swoich wywodów czynnik czasu, pozwalający dokonywać oceny od wewnątrz dialektycznego procesu, którego ocena ta sama jest składnikiem. W ogólności zarzut antynomii kłamcy łatwo jest postawić nader licznym ideom (np. każdemu determinizmowi, każdemu relatywizmowi, niemal każdej krytyce ideologii), ale też z reguły równie łatwo uwalniają się one od niego. Toteż wydaje się, że o antynomii tej można mówić z pożytkiem poznawczym tylko w odniesieniu do takich programów i światopoglądów, które same się do niej, chociażby *implicite*, przyznają.

Kwestia ostatnia odnosi się do utworów historycznych Żeromskiego. Zawartą w nich koncepcję historiozoficzną ujmuje autorka w trafną i efektowną formułę o „wrywaniu ducha spod męki ciała”. „Wrywanie ducha spod męki ciała” to proces rodzenia się myśli społecznej, odpowiedzialności za całość narodowego życia, świadomości uczestnictwa w historii — a więc postawy, której nosicielem jest inteligencja. Bohaterowie historyczni Żeromskiego są w ujęciu Janaszek-Ivaničkowej pierwszymi inteligentami polskimi, wyrastającymi ponad swój czas historyczny i antycypującymi myśli i rozterki, które staną się udziałem jego bohaterów współczesnych (s. 132—133). Tezy ostatnie wymagają jednak ograniczenia. Utwory historyczne — *Popioły*, *Wszystko i nic*, *Sułkowski*, *Turoń*, *Wiarna rzeka* — stanowią w twórczości Żeromskiego cykl wyodrębniony. Osnute wokół najważniejszych wydarzeń z dziejów polskich XIX w. i powiązane wspólnotą postaci i wątków, zamykają się na roku 1863; kończy je utwór napisany na początku pisarskiej drogi Żeromskiego, *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*, w którym epizod z powstania styczniowego urasta do roli symbolicznego finału historii Polski szlacheckiej. Bohaterowie *Popiołów* i *Turonia* nie są inteligentami — poprzednikami Rozłuckiego, Judyma, Siłaczk! — i wątpliwe wydają się wskazywane przez autorkę analogie pomiędzy nimi a współczesnymi postawami inteligentkimi (Gintułt — klerk, Piotr Olbromski — „proletariusz intelektu”). Oddziela ich bowiem głęboka cezura historii narodowej, różniąc horyzonty myślowe i cele działania. Są antenatami bohaterów współczesnych na

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

Zbigniew Jarosiński

PRZEMIANY W INTERPRETACJACH TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Wyka, *op. cit.*, s. 124—125.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Irzykowski, *op. cit.*, s. 110.

¹² *Ibidem*, s. 154.

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

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

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

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

¹⁷ *Witkiewicza teoria i teatr*. Jw.