

Janusz Lalewicz

"O stylistyce utworów mówionych",
Józef Mayen,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
1972, Zakład Narodowy imienia
Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej
Akademii Nauk, Z Dziejów Form
Artystycznych w... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/3, 350-356

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.

[tj. poezji] konwencjonalnym treściami 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.

z tej opozycji, przynajmniej w sensie tradycyjnym, zalecał Andrzej Mencwel, proponując, by dla lepszego zrozumienia teorii Witkiewicza i dla powiązania jej z jego twórczością artystyczną — pod pojęcie formy podstawić po prostu całość dzieła¹⁸. Ze zbliżoną, jak można sądzić, intencją pisał dużo wcześniej Włodzimierz Pietrzak: „Wołanie o Czystą Formę rozumiem jako głód wewnętrznej problematyki w literaturze, jako chęć skomplikowania tej problematyki poprzez technikę pisarską, jako środek pozwalający wykluczyć grafomanów z towarzystwa”¹⁹.

W najnowszej witkacologii ubolewania nad nieadekwatnością teorii i praktyki pisarskiej Witkiewicza słabną, rozważania zaś nad jego formizmem biegną przede wszystkim dwoma torami: są to bądź szczegółowe analizy pojęcia Czystej Formy jako pewnej kategorii filozoficznej czy estetycznej²⁰, dla interpretacji całości poglądów Witkiewicza nader ważnej, bądź analizy dokonywanych przez Witkacego deformacji i powstających w ten sposób nowych znaczeń²¹.

Sprawa formizmu Witkiewicza i związanych z tym sporów wydawała się warta zaprezentowania. Zaprowadziła ona nas jednak daleko w przyszłość, poza granice okresu, który w legendy szczególnie obfitował. Legendy przez Wykę wymienione miały swe korzenie w czasach międzywojennych, lub — jak katastroficzna — ukształtowały się podczas wojny. Legenda formistyczna czy formalistyczna również wywodzi się z lat dwudziestych, jako ukształtowana głównie w polemice z Irzykowskim. Przedwojenną recepcję twórczości Witkiewicza charakteryzuje właśnie wielotorowość, istnienie wielu nieprzekładalnych interpretacji, nie dających się połączyć w spójną całość. Oddzielnie człowiek, oddzielnie filozof, oddzielnie teoretyk, oddzielnie artysta. Jak i tematycznie tak chronologicznie recepcja ta zresztą nie jest jednolita. Po okresie wielkiej — chociaż powierzchownej i przede wszystkim aurą sensacji towarzyskiej otoczonej — popularności w latach dwudziestych następuje dziesięciolecie, w którym o Witkiewiczu pisze się bardzo mało lub wcale, dziesięciolecie, z jednej strony, rezygnacji z twórczości artystycznej i zwrotu do filozofii, ale też, z drugiej strony — zwykłych kłopotów z wydawcami i poczucia klęski wobec powszechnego niezrozumienia, na które Witkacy tak często się uskarżał. Zanim zainteresowanie Witkiewiczem powróci — musi jeszcze upłynąć wiele lat. Widział to jasno już przed wojną Bolesław Miciński, wyjątkowo na owe czasy przenikliwy czytelnik Witkacego: „Witkacy należą do tych twórców, którzy mimo znacznej nawet popularności za życia, muszą być zapomniani i odnalezieni ponownie po wielu latach, bo popularność Witkacego związana była raczej z jego dziwactwami życiowymi i z tym, co w jego twórczości było najmniej wartościowe — a nie z trwałymi osiągnięciami w zakresie pojęć i twórczości artystycznej”²².

Proroctwo Micińskiego spełniło się w całości: Witkiewicz istotnie został na nowo odkryty i istotnie długo trzeba było na to czekać. Okres do 1956 r. zaznaczył się — poza *Granicami sztuki* Miłosza — niemal zupełną martwością. Przyczyn tego stanu rzeczy było wiele; nie najbagatelniejszą z nich — niedostępność tekstów Witkiewicza i brak nowych edycji. Toteż prawdziwym przełomem w witkacologii stały się lata 1957—1962, kiedy wydano prawie wszystkie (wyjąwszy ciągle jeszcze ogłaszane w róż-

¹⁸ A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. Jw., 1965, nr 12.

¹⁹ W. Pietrzak, *Alchemia St. I. Witkiewicza*. W: *Rachunek z dwudziestolecia*. Warszawa 1955, s. 203.

²⁰ K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*. „Twórczość” 1971, nr 4.

²¹ J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S. I. Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8.

²² Miciński, *op. cit.*, s. 197.

nych czasopismach fragmenty korespondencji oraz wydrukowane po raz pierwszy w 1963 r. *Jedynę wyjście*) dostępne dzisiaj dzieła Witkiewicza i kiedy ponownie rozpoczęła się tryumfalna wędrówka sztuk Witkacego przez sceny polskie.

Nowy etap w recepcji twórczości Witkiewicza był jednak od przedwojennego całkowicie odmienny. W Witkiewiczu dostrzeżono przede wszystkim to, co dostrzegać nauczyło dopiero doświadczenie: jego zdolności profetyczne. Zapoczątkowane przez Miłosza odczytanie katastroficzne świeciło w tym okresie największe sukcesy. Witkacy był tym, który przewidział. Przewidział koniec II Rzeczypospolitej, przewidział koszmar hitlerowskiej dyktatury i okropności państwa totalitarnego, przewidział komplikacje i trudności, jakie pociąga za sobą rozwój społeczny i narodziny kultury masowej. Taka interpretacja tekstów Witkacego przed wojną była ze zrozumiałych przyczyn niemożliwa: dopiero historia mogła zweryfikować słuszność proroczych wizji.

Po wojnie — i w tym klimacie emocjonalnym, w jakim Witkiewicza ponownie zaczęto odczytywać — było zupełnie naturalne, że w twórcy przez wiele lat nie wydawanym i skazanym na zapomnienie dostrzeżono to przede wszystkim, co go czyniło nadal aktualnym. Gdy po raz pierwszy Kantor w 1956 r. wystawił w krakowskim teatrze „Cricot II” *Mątwę*, Jan Józef Lipski, omawiając ten spektakl pisał o Witkacym jako o tym właśnie, „który najlepiej rozumiał naszą epokę” i „który wyprzedzał swój czas jak mało kto z jego współczesnych”²³. Sprawy formy, adekwatności teorii i praktyki, dziwactwa i nowoczesności — poszły w ką; na plan pierwszy wysunął się „światopogląd hyrkaniczny”, treści ideologiczne czy wprost polityczne, słowem — sfera znaczeniowa. Pisarz, któremu niegdyś zarzucano lekceważenie rzeczywistości i brak zaangażowania, przekształcił się w autora uderzających swą aktualnością dramatów. Tak przynajmniej go wówczas rozumiano, podobny wątek pojawia się w przywoływanym już tutaj artykule Grabowskiej i w redakcyjnej dyskusji w „Dialogu”, choć w tym ostatnim przypadku entuzjazm połączony jest z pewną rezerwą. Zwłaszcza na wypowiedziach Stawara zdaje się ciążyć przedwojenna pamięć o Witkiewiczu jako skandalizującym dziwaku i formalisście; stąd zapewne, niezdolny przestawić się na nowe, aktualizujące i „treściowe” właśnie odczytanie dramatów Witkiewicza, Stawar radzi ostatecznie, by je, owszem, wystawiać — ale w teatrze marionetek.

Jak już sygnalizowano wyżej, lata 1957—1962 były szczególnie doniosłe z punktu widzenia edytorskiego. W roku 1957 wznowiono *Nienasycenie*; w 1959 — Jan Leszczyński przygotował do druku „*Nowe formy w malarstwie*” i *inne pisma estetyczne*, tom obejmujący podstawowy zestaw tekstów teoretycznych Witkiewicza; w 1962 wreszcie Konstanty Puzyna wydał dwa tomy *Dramatów*. Ta ostatnia data jest dla dziejów witkacologii niezmiernie ważna. Po pierwsze — czytelnikom i reżyserom teatralnym udostępniono zespół tekstów po większej części nie drukowanych, rozproszonych i bądź wcale nie znanych, bądź znanych tylko z teatralnych legend inscenizacyjnych; twórczość dramatopisarska zaś stanowi w końcu — choćby z przyczyn ilościowych tylko — podstawową część spuścizny Witkiewicza. Po drugie zaś — i to wydaje się sprawą zasadniczą — edycja *Dramatów* poprzedzona została wstępem Puzyny²⁴, który dla dalszego rozwoju wiedzy o Witkiewiczu ma znaczenie fundamentalne.

²³ J. J. Lipski, *Umysł drapieżny*. „Po prostu” 1956, nr 27.

²⁴ K. Puzyna, *Witkacy*. W: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Opracował [...] K. Puzyna. T. 1. Warszawa 1962. (Tekst wstępu przedrukowany z „Dialogu” 1961, nr 8.)

Esej Puzyny jest pierwszą właściwie próbą całościowego ujęcia Witkiewiczowskiej problematyki. Warto więc przedstawić szczegółowo jego główne tezy. Przede wszystkim dokonuje tam Puzyna wpisania Witkiewicza w historię literatury polskiej, odnajduje stosowne dla niego miejsce na mapie rozmaitych kierunków artystycznych; dopatruje się w Witkacym głównie kontynuatora modernizmu; podkreśla jego — wielekroć wprost deklarowane — zafascynowanie Tadeuszem Micińskim; analizuje związki z Wyspiańskim, na temat którego wprawdzie Witkacy często ironizował (jako przykład wystarczy chociażby epizod z „dziwką bosą, tymczasowo tylko obutą” w *Szewcach*), ale którego był — jedynym — twórczym kontynuatorem w płaszczyźnie formalnej; wskazuje wreszcie podobieństwo do Przybyszewskiego, wyrażające się nie tylko we właściwej obydwu pisarzom grandilokwencji erotycznej i rozmaitych prachuciach, ale zwłaszcza w sygnalizowanej już przez Irzykowskiego wspólnej „filozofii raj utraconego”, w myśl której sztuka ma stanowić jedyny, choć niedostateczny, ratunek wobec odczuwanego boleśnie kryzysu dotychczasowej kultury.

Wśród zagranicznych antenatów Witkiewicza wskazuje Puzyna dwóch przede wszystkim: Franka Wedekinda i Alfreda Jarry. Z Wedekindem łączy Witkiewicza pojawiająca się często w jego twórczości postać *femme fatale*, a zwłaszcza — pomysł „nadmakabretu”, które to miano można z powodzeniem do większości dramatów Witkacego zastosować. Na podobnej zasadzie opiera się pokrewieństwo z Jarrym jako z twórcą nie tylko „nadmakabretu”, ale w dodatku „nadmakabretu” politycznego.

Usytuowanie Witkiewicza na pograniczu modernizmu i ekspresjonizmu, wskazanie, że nie był on jakąś nie dającą się nigdzie przyporządkować osobliwością, lecz że jego twórczość stanowiła po prostu pewien etap w rozwoju literatury, stwarza oczywiste ułatwienie dla dalszych interpretacji. Puzyna w dążeniu do „unormalnienia” Witkacego na tym nie poprzestaje. Abstrahuje od wszelkich formalizmów, stara się spojrzeć na Witkiewicza przez pryzmat współczesnych mu warunków historycznych i społecznych. I to spojrzenie okazuje się niezwykle pouczające. Osobliwością polskiej sytuacji tłumaczy Puzyna nieobecność w naszej literaturze naturalizmu i wczesne narodziny ekspresjonizmu; dramaty Wyspiańskiego i Micińskiego, *Róża Żeromskiego* — przygotowały glebę, z której potem wyrosnąć mógł Witkacy. Natomiast druga faza ekspresjonizmu, ta, która w Europie, zwłaszcza w Niemczech, stanowiła konsekwencję doświadczeń wojennych — w Polsce się właściwie nie pojawiła. Na tle literatury mu współczesnej Witkiewicz był zjawiskiem dość niezwykłym i odosobnionym. Jego samotność wynikała z odmiennych doświadczeń: przede wszystkim stąd, że — bardzo głęboko przeżywszy rewolucję w Rosji — swoje lęki, obsesje i przeczucia demonstrował w kraju do katastroficznych przewidywań nieskłonny i konstruktywnie upojonym świeżo odzyskaną niepodległością. Dzięki swemu pesymizmowi Witkacy mógł być bardziej przenikliwy; stąd też — rzekomy formalista — dał we własnej twórczości nader wierny obraz swoich czasów. Zarazem też dla przerażającej go wizji nieuchronnej zagłady znalazł uzasadnienie teoretyczne. Puzyna pisze: „rewolucja staje się dla Witkiewicza czymś nieuchronnym, więcej: koniecznym — a równocześnie katastrofalnym, bo przyspieszającym mechanizację społeczną, kres wielkich indywidualności. Przyspieszającym, a nie powodującym — to warto podkreślić: diagnoza Witkiewicza sięga głębiej, rewolucja stanowi dlań tylko ogniwo w znacznie ogólniejszych procesach”²⁵.

Dokonane przez Puzynę scalenie różnorodnych i pozornie nieprzystających do siebie wątków stało się możliwe dzięki uwzględnieniu perspektywy, jakiej dostarcza

²⁵ *Ibidem*, s. 21.

rekonstrukcja Witkiewiczowskiej teorii kultury: tylko przy takim ujęciu pozwalają się pogodzić estetyka i katastrofizm, koncepcja osobowości i wyobrażenie o biegu dziejów, nawet teoria i praktyka artystyczna, choć w tym ostatnim przedmiocie Puzyna żywi niejakię wątpliwość. Utrzymuje mianowicie, że „Witkacowskie teorie formistyczne wydają się być dyscypliną sztucznie narzuconą samemu sobie przez artystę, którego spontaniczne i żywiołowe tęsknoty mają zgoła inny kierunek”. W ostatecznym rezultacie „jego własne sztuki mają znacznie więcej »życiowego« sensu, niż przypuszczał”²⁶.

To ostatnie — istotne — stwierdzenie otwiera drogę „normalnym” interpretacjom utworów scenicznych Witkacego, opartym na ścisłym trzymaniu się litery tekstu, nie zaś — na dowolnych spekulacjach. A raczej rozpoczyna trwającą po dziś dzień kampanię Puzyny o rzetelność w inscenizacji dramatów Witkiewicza, bowiem skierowane pod adresem reżyserów wezwanie, by starali się raczej rozumieć wystawiane sztuki niż dywagować na temat Czystej Formy, w wielu przypadkach pozostaje nadal nie spełnione. Tymczasem klucz do zrozumienia twórczości scenicznej (i nie tylko scenicznej) Witkiewicza znajduje się — zdaniem Puzyny — bynajmniej nie w jego wypowiedziach programowych, ale przede wszystkim w teorii kultury, w teorii rozwoju społecznego, w stosunku do których charakterystyki sytuacji indywidualum i zbiorowości, ukazane w utworach dramatycznych, stanowią jedynie pochodną²⁷.

Esej Puzyny zapoczątkował epckę syntezę. Nie żeby każdy z licznie pojawiających się od tego czasu artykułów musiał koniecznie zawierać jakąś całościową koncepcję twórczości Witkiewicza; to było oczywiście niemożliwe. Jednak istnienie pewnego kompleksowego ujęcia pozwoliło na opracowywanie poszczególnych fragmentów czy problemów właśnie jako fragmentów, nie jako całości izolowanych. A następne dziesięciolecie dostarczyło tych opracowań rzeczywiście bardzo wiele. Wydany w trzydziestolecie śmierci Witkiewicza numer „Pamiętnika Teatralnego” przynosi również przegląd powojennych publikacji poświęconych Witkacemu²⁸. Otóż z wykazu tego wynika, że gdy w okresie 1945—1961 (czyli do ukazania się omówionego wyżej artykułu Puzyny i *Dramatów* Witkiewicza, przyjętych jako cezura) publikacji takich było, wraz z tekstami drukowanymi w programach teatralnych, wszystkiego jedenaście — to w ciągu kolejnych ośmiu lat można się doliczyć czterdziestu sześciu pozycji.

Przyrost był nie tylko ilościowy. W artykułach ogłaszanych w latach sześćdziesiątych inaczej także przedstawiana jest ranga pisarza. W przywoływanej tu już dyskusji w redakcji „Dialogu” rozmówcy — co z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieco zabawne — sprawiali wrażenie jakby trochę zawstydzonych, że zajmują się zjawiskiem tak w gruncie rzeczy marginesowym i nieistotnym jak teatr Witkiewicza (wyjątek stanowił wówczas Puzyna, którego stanowisko wobec Witkacego od początku było jednoznaczne); w późniejszym okresie ten rodzaj zażenowań jest właściwie nie do pomyślenia. Miejsce Witkiewicza w historii literatury polskiej jest już niekwestionowane; sądząc ze sposobu, w jaki się o tym autorze pisze, przypada ono bezdyskusyjnie — wśród najwybitniejszych. Festiwal sztuk Witkacego trwa na scenach polskich nieprzerwanie — z bardzo różnymi efektami zresztą. Witkiewicz jest jednym z najpopularniejszych pisarzy, a w każdym razie — jednym z najpopularniejszych przedmiotów badania.

Przy okazji omawiania eseju Puzyny pojawiło się sformułowanie: „interpretacja

²⁶ *Ibidem*, s. 24, 33.

²⁷ Zob. Puzyna, *Na przelęczach bezsensu*.

²⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz. 1945—1969. *Przegląd publikacji*. Opracował L. Sokół. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.

całościowa". Tym rzeczywiście była propozycja Puzyny na tle stanu ówczesnej witkacologii; wszakże jednak objąć nie zdołała. Poza jej granicami pozostała specjalistyczna problematyka filozoficzna, stanowiąc po dawnemu przedmiot zainteresowania jedynie profesjonalistów. Istotnie, filozoficzne spekulacje Witkiewicza mogą być dość poważnym problemem dla historyków literatury, przede wszystkim przez swoje pozorne sformalizowanie, będące w rzeczywistości prawie wyłącznie sztafażem. Symbolika literowa znakomicie unieczystnia i tak wystarczająco zawile teksty. Mogło się przy tym wydawać, że analiza rozważań ontologicznych niezbyt wiele wniesie do zrozumienia tekstów Witkiewicza-pisarza i teoretyka sztuki. Z drugiej jednak strony pojawiła się uzasadniona potrzeba odszukania filozoficznego znaczenia samych utworów literackich: interpretacja całościowa skłaniała do poszukiwania ich wykładni ostatecznej. Otóż taką filozofię odnaleziono, ale — początkowo przynajmniej — wcale nie w tekstach Witkiewicza. Wniesiono ją z zewnątrz.

Egzystencjalistyczna interpretacja twórczości Witkiewicza stanowi źródło wielu nieporozumień. Za pierwszego, który zwrócił uwagę na ewentualne pokrewieństwo Witkiewicza z Heideggerem, uznaje się Romana Ingardena. W przypisie do jego wspomnienia o Witkiewiczu czytamy: „Był [Witkacy] w tym wszystkim, w zasadniczej swej postawie, egzystencjalistą na wiele lat przed ukazaniem się tego kierunku we Francji, a prawdopodobnie współcześnie z wystąpieniem Heideggera. Lecz Heideggera, o ile mi wiadomo, nigdy nie czytał. Z fenomenologów znał tylko *Logische Untersuchungen* Husserla, ale zagadnienia filozoficznych podstaw logiki nigdy nie należały do zagadnień dlań istotnych, nie miał przy tym zrozumienia dla analiz fenomenologicznych. Od egzystencjalistów francuskich zaś miał też w sobie — mimo swego głębokiego pesymizmu — więcej żywiołowego dynamizmu i pierwotnej samorodności, filozoficznie zaś miał dalej niż u nich idące ambicje stworzenia pełnego systemu metafizycznego”²⁹.

Tyle Ingarden. Warto przy tym podkreślić, że powyższą wzmiankę autor wspomnienia odnosił nie do filozoficznej twórczości Witkiewicza, ale do jego postawy życiowej; na temat tej pierwszej natomiast się nie wypowiadał. Niemniej pomysł Ingardena trafił na podatny grunt. Złożyło się na to wiele czynników, częściowo tylko mających coś wspólnego z filozofią. Egzystencjalizm z twórczości Witkacego nie wywiedziono. Odbyło się to nieco inaczej. Po prostu w tym samym czasie pojawiły się dwa fenomeny, wprawdzie oba spóźnione, ale na gruncie polskim nowe: Witkiewicz i egzystencjalizm. Zaczęto więc sprawdzać, czy przypadkiem do siebie nie pasują. Pasowały — przynajmniej do pewnego stopnia. Tak Witkiewicz został egzystencjalistą.

O racjach uprawomocniających taką interpretację będzie jeszcze mowa. Ale początkowo dokonano jej bez szczegółowych uzasadnień, raczej na oko. Bo chociaż Heideggera cytowano, nie do niego przecież sięgano, gdy w twórczości Witkiewicza dopatrywano się zbieżności z wątkami egzystencjalistycznymi. Chodziło przede wszystkim o ogólny nastrój, o aurę, o wyczucie na pewien typ problemów; systematyczne rozwiązania odegrały tu znacznie mniejszą rolę. Puzyna pisał ostrożnie: „Zbyt rzadko zwraca się uwagę na to, jak bliska egzystencjalizmowi jest aura filozoficzna ekspresjonizmu”³⁰. Inni jednak związki te ustanawiali bez mediacji i bardziej kategorycznie. Przy tym egzystencjalizm, do którego się odwoływali, był dość swoisty, z pewnością bardziej literacki niż filozoficzny. Odnosi się czasem wrażenie,

²⁹ R. Ingarden, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, s. 175, przypis.

³⁰ Puzyna, *Witkacy*, s. 40.

że egzystencjalistyczne odczytanie Witkiewicza jest w przypadkach lepszych oparte głównie na lekturze *Człowieka zbuntowanego* i na dramatach Sartre'a, w przypadkach gorszych — na *Outsiderze* Colina Wilsona. Dla zbudowania filozoficznej interpretacji twórczości Witkiewicza — człowieka, który sam miał się za filozofa i był nim istotnie — sięgano nie do jego własnych prac filozoficznych, lecz posługiwano się egzystencjalizmem z drugiej ręki. Niekiedy prowadziło to do efektów dość niezwykłych. Jeden z autorów, zasygnalizowawszy zbieżność Witkacego z egzystencjalizmem, pisał np.: „Tutaj pozornie odsunął się [Witkacy] od egzystencjalizmu. Zamiast dualistycznej koncepcji bytu (*en soi i pour soi*), dał koncepcję monistyczną. Jednak w rozumieniu stanowiska człowieka w świecie zbliżył się ponownie do Heideggera”.

Otóż każdy, kto kiedykolwiek miał w rękę jakikolwiek tekst filozoficzny Witkiewicza, musi wiedzieć, że Witkiewicz był zdeklarowanym dualistą ontologicznym — choćby stąd, że to na każdej niemal stronie *expressis verbis* powtarzał; co więcej, punktem zbieżnym ontologii Witkiewiczowskiej i egzystencjalistycznej jest właśnie ów metafizyczny dualizm, u Witkiewicza przebiegający prawie że identycznie jak u egzystencjalistów: między Istnieniem Poszczególnym „od wewnątrz” i „od zewnątrz”, czyli, w terminologii Witkacego, między trwaniem a rozciągłością. A więc wszystko odwrotnie niż w przytoczonym cytacie.

Pozwolę sobie nie ujawniać jego adresu bibliograficznego. Przywołałam go tylko po to, by pokazać, jak jaskrawe nieporozumienia wynikać mogły z przyklejenia Witkiewiczowi etykiety egzystencjalistycznej. Bo sama intencja bynajmniej bezsensowna nie jest. Analogia Witkiewicza z egzystencjalizmem wydaje się całkiem tentująca, choć niewątpliwie jeśli był on choć trochę egzystencjalistą, to *avant la lettre* i mimowiednie. Nawet gdy się rezygnuje z interpretowania filozoficznych poglądów samego Witkiewicza, zestawienie niektórych jego pomysłów z egzystencjalizmem może przynieść interesujące rezultaty. Byłe nie posuwać się za daleko. Puzyna, sygnalizując egzystencjalistyczny charakter pewnych wątków w twórczości Witkacego, jako materiał porównawczy przywoływał utwory Ionesco, Becketta, Sartre'a-dramaturga, nie filozofię egzystencjalną *sensu stricto*; zbieżności w ujęciu zjawisk alienacji, ludzkiej samotności i obrzydzenia wywołanego samym faktem istnienia — są na tym gruncie niezaprzecalne. Podobne obserwacje czynił również Wiesław Paweł Szymański: „egzystencjalny nalot w dramatach Witkiewicza to sama ich kompozycja, to ten właśnie bełkot bohaterów, trudna do uchwycenia, bo chyba najczęściej alogiczna, motywacja działania”³¹.

Eksploracji problematyki egzystencjalistycznej w twórczości Witkiewicza (najczęściej zresztą z pominięciem samego terminu egzystencjalizm) poświęcone są w znacznej mierze artykuły Jana Błońskiego³². Temat, który wysuwa się tam na pierwszy plan, to skrajna nieautentyczność bohaterów, zarówno dramatycznych jak

³¹ W. P. Szymański, *Uczta skazanych*. „Twórczość” 1966, nr 1, s. 92.

³² *Nota bene*, nawet J. Błońskiemu też przytrafił się *lapsus*, gdy próbował scharakteryzować poglądy filozoficzne Witkiewicza — poza tekstami. W *Powrocie Witkacego* („Dialog” 1963, nr 9, s. 73) napisał mianowicie: „także w filozofii, przypuszczam, mniej interesowała go prawda niż umysłowe upojenie, jakie może przynieść zonglowanie pojęciami”. Błońskiego ratuje tutaj w pewnym stopniu słówko „przypuszczam”. Swoją drogą, biedny Witkiewicz, który znaczną część swoich polemik filozoficznych poświęcił walce z pragmatyzmem, relatywizmem, intuicjonizmem, logiką formalną i innymi kierunkami, odwodzającymi — jego zdaniem — filozofię od jej właściwego zadania, jakim miało być poszukiwanie Prawdy Absolutnej.