

Marek Pąckiński

Ironiczny "skok stylu" : Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 14, 351-367

2008

Artykuł został 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.

Marek Pąckiński

Ironiczny „skok stylu”: Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską

Jak napisał Fryderyk Nietzsche w znanym fragmencie *Tako rzecze Zaratustra* zatytułowanym *O widmie i zagadce*:

I zaprawdę, com ujrzał, tegom nigdy jeszcze nie widział. Ujrzałem młodego pastucha, miotającego się po ziemi, dławiącego się w kurczowych podnietach, o twarzy potwornie wykrzywionej [...] długi czarny wąż zwiślał mu z gęby. Czyżem widział kiedykolwiek tyle wstrętu i bladego przerażenia na cudzej twarzy? On spał zapewne? I wąż wpełził mu w gardziel — i wgryzł się w nią mocno.

Dłoń moja targała węża, targała co sił: — daremnie! wydrzeć węża z gardzieli nie zdołała. Wówczas krzyknęło coś we mnie: „Ukąś! Gryź!” „Głowa precz! Gryź!” — tak oto krzyczały ze mnie przerażenie, nienawiść, wstręt i litość społeczną: wszystko me zło i dobro krzyknęło we mnie tym jednym okrzykiem. —

Do mnie, odważni! Wy poszukiwacze, usiłowacze, wy wszyscy, co powierzając się żaglom podstępnyemu wypływacie na nieznanne morza! Wy zagadką weselni! Zgadnijcież mi oto zagadkę, na którą wówczas patrzałem, wytłumaczcież mi to widmo największego samotnika! [...] — Pastuch wszakże ugryzł, jak mu to krzyk mój radził; przygryzł dobrym kęsem! Daleko od siebie wypluł głowę węża; i skoczył na nogi. —

Nie pasterz to, nie człowiek już, — przeistoczony, olśniony, co śmiał się wraz! Przenigdy nie śmiał się na świecie żaden człowiek, jako ten się śmiał!¹

¹ Cyt. za edycją: F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tł. W. Berent, Gdynia b. d., s. 187–188.

We fragmencie tym, niezależnie od jego szczegółowej, hermeneutycznej interpretacji, mamy do czynienia z przemianą, zwrotem, przekształceniem nastroju. Abstrahując od pojawiających się tu postaci Zaratustry i Młodego Pasterza, stwierdzić można, iż jest to zmiana pewnego typu patosu („Do mnie, odważni! Wy, poszukiwacze, usiłowacze [...]” itd.), w którym pobrzmiewa wzniosłość, na nastrój osłabienia napięcia, charakteryzujący się zanikiem grozy obrazu poprzedniego, zniesionej niejako przez nadludzki śmiech bohatera. Nie rozstrzygając tego, czy ów drugi nastrój może mieć jakiś związek z groteską, a zatem, czy śmiech wyzwolonego pasterza był „gargantuiczny”, warto może zatrzymać się nad tym przejściem narracji i podjąć refleksję, kierowaną pytaniem, czy ów fragment nie jest w jakimś sensie zapowiedzią przekształceń ludzkiej samowiedzy w epoce nowoczesności, a zatem także — we współtworzącej ją literaturze.

Jeśli chodzi o styl *Tako rzecze Zaratustra*, należy stwierdzić, iż był on postrzegany nader ambiwalentnie nawet przez zdeklarowanych zwolenników autora tej książki. Stanisław Brzozowski pisał o tym następująco:

Ta niezdrowa, barbarzyńska moc, jaskrawość kolorytu, przeciążenie cennościami i nadmierny, wzbudzający wątpliwość przepych musiał stać się stylem. Snoby całego świata w tym to pokoście, [...] nakładanym przez usystematyzowaną niemoc i obłudną jałowość epoki, widzą istotę nietszcheanizmu².

Autor *Głosew wśród nocy* odnajduje zatem w stylu Nietzschego niepokojącą dwuznaczność, która każe mu zakwestionować stylistyczną klarowność dzieł filozofa i sztuczny — jego zdaniem — patos. A jednak samo zjawisko stylistycznego przejścia, czy też współlistnienia stylów, które pozwalało koegzystować patosowi lub wzniosłości z autoironią (Nietzsche określał się wszak wymiennie mianem myśliciela lub błazna), budziło zaintrygowanie.

Oczywiście polscy moderniści doświadczyli również tego przejścia. Jak pisze Magdalena Popiel w rozprawie o specyficznej „groteskowej wzniosłości” w *Nietocie* Tadeusza Micińskiego:

Język powieści odchodzi zarówno od młodopolskiego patosu, jak i od „naturalności” nazywania rzeczywistości w realizmie. Słowo „wysokie” i słowo „naturalne” ginie w sprzecznościach, nadmiarze, udziwnieniu, przełamując się w słowo groteskowe³.

Dalej zaś autorka komentuje owo stylistyczne przejście u Micińskiego, odnosząc się do tytułu powieści. Komentarz ten jest interesujący, ponieważ łączy fenomen „gro-

² S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Kraków 1907, s. 56.

³ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 240.

teskowej wzniosłości” (jako stylu hybrydycznego) z rolą perspektywizmu w grotesce oraz charakterystycznym dla niej zjawiskiem zaburzenia skali:

W powieści Micińskiego ożywa świat lepidodendronów, smoków skrzydlatych, Magów i zaczyna współistnieć z rzeczywistością współczesną spod znaku lichego ziela nietotki. Obydwa te światy w sposób emblematyczny zostają zobrazowane wielkością Nietoty i małością nietotki. Wzniosłość, łącząc się z wartościami wysokimi, zostaje zobrazowana tak jak nakazywała tradycja: poprzez wielkość, fizyczną monumentalność. Na przeciwnym biegunie znajdzie się przedmiot o znikomym wymiarach i równie nikłej wartości⁴.

Totalna obecność groteski w powieściach Witkacego — uznanego za jedyne go badaj niekwestionowanego spadkobiercę stylistyki i specyficznej wizji świata autora *Nietoty* — została stwierdzona już dawno. Różnica w zastosowaniu swoistej, groteskowej wizji świata u obu autorów wydaje się zaś polegać na tym, iż o ile u Micińskiego nie burzy ona fundamentalnego ładu uznanych wartości (a w każdym razie ruchu ku ich restytucji; Magdalena Popiel wymienia w tym kontekście „fundamentalną rolę transcendencji w duchowym rozwoju jednostki i narodu”⁵), o tyle Witkacy jawi się historykom literatury i filozofii jako postmodernistyczny niemal relatywista (oraz zwolennik perspektywizmu), wierny jedynie swojej „monadologicznej” idei jedności w wielości oraz teorii Czystej Formy w sztuce. Warto, jak się zdaje, postawić pytanie, czy zasięg groteski w stylistycznej charakterystyce świata przedstawionego może mieć z tym jakiś związek, a jeśli tak, to czy groteska (oraz jej stylistyczna poprzedniczka — wzniosłość) nie są także cechami podmiotowego doświadczenia egzystencjalnego? Czy nie wiążą

⁴ *Ibidem*, s. 262–263. Oczywiście podobny efekt zaburzenia skali poprzez zderzenie ze sobą zjawisk ekstremalnie wielkich i małych można bez trudu znaleźć nie tylko w *Nietocie*. Imogiena, bohaterka *Xiądza Fausta*, tak przedstawia eksperymentatorską pasję tytułowego bohatera podczas wizyty w jego laboratorium: „Według doświadczeń Morgana można, dzieląc jajo, otrzymać odpowiednią ilość osobników maleńkiego wymiaru; łącząc zaś dwa ze sobą, otrzymujemy olbrzyma. Książd Faust umie wpływać na tworzenie olbrzymów przez łączenie kilku zapłodnionych jaj ze sobą w łonie matki. Nie jest trudno tworzyć potwory” (T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1913, s. 235). Komentując ten fragment, trudno powstrzymać się od spostrzeżenia, iż tak opisana „groteska eksperymentalna” nasuwa niepokojące skojarzenia z nazistowskim projektem eugeniki. („Ale chodzi o tworzenie harmonijnych wyższych kombinacji — kontynuuje Imogiena — o wytworzenie rasy, gdzie ludzka istota byłaby tylko tym, czym jest opuncja dla wspaniałych owoców śliwy lub ananasa [...] — W prędkim czasie marna ludzkość przeobrazi się w istotny Mit — zawołał Piotr. — Kuchnia czarodzieja staje się prawdą!” — T. Miciński, *ibidem*). Pozostawiając na uboczu możliwe, przerażające konotacje wspomnianej „kuchni czarodzieja”, wypada stwierdzić, iż skojarzenie to świadczy o prawdziwości tezy Theodora W. Adorno (wyrażonej między innymi w książce *Minima Moralia*), iż modernistyczny okultyzm — wszechobecny w tej powieści Micińskiego — jest blisko związany z nazizmem.

⁵ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości...*, op. cit., s. 272.

się one ze zjawiskami, opisywanymi przez humanistykę jako kryzys oświeceniowej podmiotowości w epoce nowoczesnej?

Związek groteski z kryzysem bądź subiektywnym poczuciem kryzysu wydaje się niekwestionowany. Tak pisze o nim Michał Głowiński w studium o grotesce we współczesnej literaturze polskiej:

Groteskowość ujawnia się nie tylko w planie fabuły i ideologii, groteskowa jest cała konstrukcja powieściowa, a także przedziwny język, będący aglomeratem najróżniejszych stylów. Groteska kwestionuje nie tylko powieść jako gatunek, kwestionuje w istocie samą literaturę. I tutaj jesteśmy blisko [...] nurtu, który w okresie międzywojennym odegrał znaczącą rolę: groteskowego katastrofizmu [...] Groteska, tak w dramatach, jak i w powieściach [Witkacego — dop. M. P.] nie jest tylko grą, żartem, czy też [...] epatowaniem czytelnika [...], jest zamierzeniem ideowym. [...] Groteska Witkiewicza już w sferze języka może robić wrażenie bezładny, bezładem wszakże nie jest. Podlega pewnym regułom, choć są to reguły negatywne, polegające na odwróceniu tego, co uznane za stosowne⁶.

Komentując to stwierdzenie, można dodać, że w fenomenie „negatywu” świata postrzeganego w sposób realistyczny groteska dąży do konsekwentnego odejścia od realizmu, a zatem jest paradoksalnie zależna od postulatu *mimesis*, a także, iż przywołany tu katastrofizm niekoniecznie musi odnosić się do zagłady kultury lub cywilizacji — może także oznaczać zapowiedź radykalnej zmiany (co poświadcza Michaił Bachtin w swoich rozważaniach o grotesce u Rabelais’go⁷).

W istocie, niecałkowite zerwanie Witkacego z postulatem *mimesis* potwierdzają jego poglądy na temat sztuki. Jego teoria Czystej Formy, a także towarzyszącego jej „przeżycia metafizycznego” lub doświadczenia „tajemnicy istnienia” odnosiły się — jak twierdzi Maciej Soin w książce *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza* — przede wszystkim do malarskich kompozycji przedmiotowych, „układu przedmiotów”, zdecydowanie odrzucając koncepcje malarstwa abstrakcyjnego lub radykalną awangardowość w stylu Marcela Duchampa. Byłaby zatem groteska Witkacego (a wcześniej — Micińskiego) swego rodzaju radykalnym realizmem, dalszym etapem wychwalanego przez Nietzschego ludzkiego „dążenia do prawdy”, które najpierw zdekonstruowało wiary religijne, następnie — wiarę w świat pozorny, a wreszcie niezachwiane przeświadczenie o istnieniu świata rzeczywistego? Jak pisze Soin:

⁶ M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, w: idem, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 157–158.

⁷ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Goreniewie, opr., wst. i koment. S. Balbus, Kraków 1975.

Pojęcie jedności w wielości nie narzuca [...] żadnych ograniczeń na swoje konkretyzacje [...] to ogólne pojęcie mogłoby być wypełnione najróżniejszą treścią i tak jak do elementów wielości dzieła sztuki w poezji i w teatrze mogło być zaliczone znaczenie pojęć i działań, tak [...] nie ma żadnych teoretycznych przeszkód, by na podstawie ogólnej tezy dokonać „realistycznej” wykładni zadań malarstwa [...]”⁸.

Dekonstrukcyjna lektura filozoficznych rozważań Witkacego, dokonana w cytowanej powyżej książce umożliwia, być może, zaproponowanie hipotezy, iż indywidualizm autora *Nienasyceńia*, jego niezależność od powszechnie akceptowanych tendencji, pozwoliły mu na uniknięcie pułapki zbyt radykalnej awangardowości jako swego rodzaju mody. Tym samym w szeroko rozumianym groteskowym katastrofizmie Witkacego moglibyśmy odnaleźć paradoksalny element ciągłości pewnego typu podmiotowego doświadczenia egzystencjalnego, trudniejszy do uchwycenia u radykalnych reformatorów sztuki, których koncepcje i praktykę artystyczną można podsumować za pomocą znanych formuł „rozpadu” bądź „fragmentaryzacji”, a wreszcie „śmierci” podmiotu.

Pytanie, postawione Micińskiemu i Witkacemu oraz ujawniającej się w ich twórczości ewolucji brzmiałoby zatem: co, oprócz praktyki funkcjonowania artysty w określonym środowisku społecznym czy też ewolucji czysto estetycznych założeń twórczości artystycznej, zapewnia paradoksalną kontynuację w zerwaniu, rządząc równocześnie logiką przemiany wzniosłości w groteskę? Mówiąc inaczej: na czym polega osobliwa „ciągłość zwrotu”, pierwiastek trwania w radykalnej przemianie, stymulujący bezkompromisowe dążenie do wyrażenia w sztuce humanistycznej prawdy? Otóż pragnąłbym w tym miejscu postawić hipotezę, iż w przypadku obu omawianych pisarzy taka ciągłość generowana jest przez „milczącą obecność w tle” innego tropu, nierozzerwalnie związanego z ewolucją nowoczesnej podmiotowości co najmniej od czasów romantyzmu: ironii⁹. Ironia, będąca wedle słynnego określenia Paula de Mana „permanentną parabazą alegorii tropów”¹⁰, stwarzała możliwość ciągłej ewolucji sztuki pisarskiej ku grotesce i poprzez groteskę, nie dopuszczając równocześnie do całkowitej utraty komunikatywności. Jak zauważa Michał Głowiński, ironia jest „przede wszystkim zjawiskiem komunikacyjnym”, zachowującym w pełni autorytet podmiotowości autora („Opiera się on na założeniu, że podmiot panując nad wszelkimi arkanami swojej sztuki-

⁸ M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 132.

⁹ Na „demonia Ironii” powołuje się m. in. Miciński w *Nietocie*, przedstawiając go jako zastosowane przez Ariamana, swoiste antidotum na „polskie piekło”, czyli rzeczywistość społeczną, która przekracza psychiczną wytrzymałość bohatera (zob. T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 329).

¹⁰ Zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, tł. A. Przybysławski, wst. A. Warmiński, Gdańsk 2000, s. 274.

ki i świadomy swojej pozycji w świecie i w literaturze, ma wszelkie prawo traktować także siebie ze spektakularnym dystansem [...]”¹¹), wytwarzając równocześnie bardzo subtelną, nierzadko niezauważalną „przerwę” czy też „szczelinę” pomiędzy podmiotem a jego tworem, w tym także — między narratorem powieści a postacią, z której punktu widzenia prowadzona jest narracja personalna. Równocześnie ironia jest tropem bardzo rozpowszechnionym w epoce nowoczesności, do tego stopnia, iż teoretykom trudno ją oddzielić od implikowanego w języku perspektywizmu interpretacji. Jak pisze David S. Kaufer:

jako forma interpretacji, ironia podnosi do rangi estetycznej naturalną współzależność między interpretowaniem jakiegoś zdania a perspektywą. Percepcja ironii jest tylko pewną wysoce estetyzowaną formą przyjmowania perspektywy, nieodzownego we wszelkiej interpretacji zdań. [Zatem efekt ironii — M. P.] [...] wynika z zestawienia przez odbiorców stwierdzenia nadawcy i implikowanych przez nie intencji z sytuacją wypowiedzi. Bez tego równoczesnego zestawienia perspektyw nadawców, wypowiedzi i sytuacji nie sposób byłoby zrozumieć treści [...] ironii¹².

Ironia, zdaniem zajmujących się nią teoretyków, wytwarza pozalogiczną (czyli: szerszą od kategorii logicznych, metaforyczną) opozycję binarną („sprzeczność wewnątrz zdań” — sformułowanie Kaufera) o charakterze estetycznym. W przeciwieństwie do zwykłej metafory nadawca komunikatu nie bierze tu odpowiedzialności za jego sens dosłowny, lecz odrzuca go, przyjmując postawę dystansu. W ironii, w przeciwieństwie do metafory, „gdy tylko sens pochodny zostanie na pewno zidentyfikowany, odejmuje on wszelką słuszność sensowi dosłownemu”¹³. Wśród przyczyn osobliwego gestu negatywnej oceny ironii z perspektywy moralnej (obecnego u Goethego, Stendhala i Prousta, lecz także u Kierkegarda, który przeciwstawiał Sokratejską ironię filozoficzną estetyzującej realność ironii romantycznej) wymienić można jej tendencję do skrywania się w tekście (zdaniem Bedy Allemana „Idealny tekst ironiczny to taki, w którym ironia może być domniemywana przy całkowitym braku wszelkiego sygnału”¹⁴), a także swoistą zaraźliwość, powodującą, iż jednokrotne użycie ironii przez autora wypowiedzi skłania odbiorcę do nieustannego podejrzewania jej obecności w kolejnych aktach komunikacji¹⁵. Ironia stwarza zatem jakby równię pochyłą, pro-

¹¹ Zob. M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, red. idem, Gdańsk 2002, s. 12.

¹² D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: *ibidem*, s. 158.

¹³ C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, w: *ibidem*, s. 143.

¹⁴ B. Alleman, *O ironii jako kategorii literackiej*, w: *ibidem*, s. 22.

¹⁵ Jak stwierdza Alleman, autor ironiczny „jest więźniem uwarunkowań swojej własnej gry; od chwili bowiem, gdy nawiązał relację z ironią, choćby tylko w pierwszym zdaniu, nie uwolni się już od niej w następnych zdaniach, a nawet ewentualnie w całym dziele” (*ibidem*, s. 39).

wadzącą do inflacji znaczenia dosłownego, które nie może być już przyjmowane przez odbiorcę z naiwną bezpośredniością, a nawet brane na serio pod uwagę jako adekwatny opis rzeczywistości.

Interpretacja ironii w kontekście antropologicznym i filozoficznym mogłaby zatem prowadzić do wniosku, że właśnie ten trop stwarza właściwe środowisko, w którym może dokonać się niezauważalne niemal przejście wzniosłości w groteskę¹⁶. Jak twierdził Fryderyk Schlegel, jeden z głównych kodyfikatorów pojęcia ironii romantycznej, idea ta odwołuje się do operowania „mieszaniną groteski i poetyki wyznania” (a zatem dążeniem do szczerości, zdeformowanym przez jakąś barierę komunikacyjną pomiędzy nadawcą a odbiorcą), zaś Wolfgang Kayser uznaje, że łącznikiem pojęć tragiczności i groteski jest absurd. Inna współczesna badaczka ironii, Catherine Kerbrat-Orecchioni, konstatuje, iż stwierdzenia ironiczne o charakterze komentarza do rzeczywistości można rozpatrywać jako wypowiedzi nieodwołujące się do konkretnego odbiorcy, lecz do „realnej sytuacji, przeciw której występują i której anormalny charakter chcą uwidocznic”, gdyż „ironista zawsze jest idealistą”¹⁷. Ironia jako trop pokrewny zarówno wzniosłości, jak i grotesce posiada tę wspólną z nimi cechę, iż odnotowuje rozpad implikowanego w kulturze projektu koherencji „ludzkiego” świata, sytuując go zarazem w kontekście podmiotowego doświadczenia egzystencjalnego.

Czy potwierdza się to w odniesieniu do twórczości autora *Walki o Chrystusa*? Zdaniem Magdaleny Popiel, obecność groteski u Micińskiego łączy się z „labiryntową drogą Jaźni do Źródeł Bytu”, która „bliska jest misteryjnym wątkom”, jednak misteryjność zostaje tu „w swoisty sposób przełamana”, zaś „wyeksponowany aspekt cudowności ujawni swój rewers — w postaci absurdu”¹⁸. Z jednej strony zatem twórczość Micińskiego (a zwłaszcza jego powieści — przede wszystkim *Nietota*, ale także *Xiądz Faust*) odnosiłyby się do podłoża kultury, którego nie sposób ująć inaczej, niż przez skojarzenie go z doświadczeniem religijnym, z drugiej zaś — aktualizowałyby problematykę

¹⁶ Przejście to określam mianem „niezauważalnego”, ponieważ stanowi jedynie radykalizację dysproporcji w świecie przedstawionym utworu literackiego, w którym obecna jest już wzniosłość. (Dlatego właśnie Magdalena Popiel określa stylistykę *Nietoty* mianem „groteskowej wzniosłości”). Natomiast jest ono z pewnością bardzo znaczące z punktu widzenia antropologii i filozofii podmiotu, gdyż sygnalizuje rozpad perspektywy podmiotowej na niekoherentne fragmenty o niesprowadzalnych do siebie proporcjach; z punktu widzenia politycznych lub społecznych konotacji tekstu oznacza nasilenie się w nim tendencji rewolucyjnych lub katastroficznych. Zaryzykowałbym twierdzenie, iż przejście to można utożsamić z interwencją na poziomie tekstu dziejowej przypadłości nihilizmu, zjawieniem się w tekście owego „dziwnego gościa”, o którym pisał Nietzsche; przy czym sam nihilizm można by hipotetycznie zdefiniować w świetle powyższych rozważań jako „kryzys Przymierza” u źródeł języka i wyeksponowanie całkowicie indywidualnego, niewspółmiernego charakteru tworzących jego kontekst, Leibnizjańsko-Witkacowskich „monad”. (A zatem filozoficzną konsekwencją kryzysu byłby radykalny indywidualizm).

¹⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, op. cit., s. 136.

¹⁸ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości...*, op. cit., s. 273.

epistemologiczną, związaną z kryzysem podmiotowości i ujmowaniem rzeczywistości w elementarne formy percepcyjne. Pierwszy z tych wątków można skojarzyć z teologią negatywną, reprezentującą tę postać doświadczenia religijnego monoteizmu, która została wyeksponowana w epoce nowoczesności. Możliwość takiego podejścia poświadcza między innymi Aryeh Botwinick w książce *Sceptycyzm, wiara i nowoczesność: od Mojżesza Majmonidesa do Nietzschego*. Pisze on:

w monoteistycznej teologii a także historii — stworzonej przez ludzi i opowiedzianej na ludzki sposób — konstituuje się coś w rodzaju *residuum*, jakby odbłasku tego, co boskie i święte. Z uwagi na to, że obecność Boga i Boży zamysł pozostaną zawsze poza ludzkimi zdolnościami pojmowania, sens naszych działań sprowadzać się będzie do niekończących się prób nawiązania do tego wymykającego się wciąż dziedzictwa. Brak otwartego, wyraźnie sprecyzowanego związku z Absolutem zawarty jest już w fundamentalnych zasadach teologii monoteistycznej, tak, że historia świecka [...] jest w sensie ontologicznym niesprowadzalna do narracji o dziejach, pojmowanych na sposób sakralny [...] ¹⁹.

Mamy tu zatem do czynienia z jakąś fundamentalną nieprzekładalnością, dysproporcją, która mogłaby inspirować groteskową wizję rzeczywistości w sztuce²⁰. Warto zauważyć, że taki sposób ujęcia przyczyn modernistycznego kryzysu wartości (a zatem: ujawnienia się w kulturze nowoczesnej swoistego „negatywu” deklaratywnych założeń monoteistycznej teologii: Bóg „jest” w sensie „bez żadnej wątpliwości istnieje”) nasuwa skojarzenie z niewspółmiernością jako istotnym dla współczesnych badaczy naukowej metodologii ograniczeniem poznawczym. Thomas Kuhn w książce *Droga po Strukturze* definiuje niewspółmierność jako rodzaj

nieprzekładalności w tym lub innym obszarze, dla którego brak jest wspólnej językowej taksonomii. Różnice powodujące taki stan rzeczy [...] gwałcą albo zasadę nieprzecinania się, albo warunek nazywania gatunków, bądź wreszcie restrykcje dotyczące zawierania się nazw [...]. Tego rodzaju pogwałcenia nie wykluczają porozumienia między wspólnotami. Człon-

¹⁹ A. Botwinick, *Skepticism, Belief and the Modern. Maimonides to Nietzsche*, Ithaca–London 1997, s. 27 (przekład mój — M. P.).

²⁰ Wymagałoby to przyjęcia hipotezy, iż sceptycyzm poznawczy jest epistemologicznym, zaś teologia negatywna — teologicznym odpowiednikiem tego, co w tropologii reprezentuje sobą ironia. W istocie, taką optykę wydaje się przyjmować Kierkegaard w słynnym studium na temat ironii (zob. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tł. i posł. A. Dżakowska, Warszawa 1999). Teoretyczną egzemplifikacją wspólnoty idei niepoznawalności świata, nieobecności Boga (bogów) oraz nieuchronnego dystansu języka wobec wytwarzanego w nim samym sensu okazuje się tam Sokratejski dialog aporetyczny.

kowie jednej z nich mogą przyswoić sobie taksonomię stosowaną przez członków drugiej, co czyni historyk, ucząc się rozumieć dawne teksty. Ale proces, który pozwala na zrozumienie, rodzi ludzi dwujęzycznych, a nie tłumaczy; dwujęzyczność ma swoją cenę, o czym [...] trzeba pamiętać. Człowiek dwujęzyczny musi zawsze mieć na uwadze, w której wspólnocie przebiega dyskurs. Korzystanie z jednej taksonomii dla formułowania twierdzeń dla kogoś, kto reprezentuje inną, zagraża komunikacji²¹.

Ważnym momentem Kuhnowskiej teorii niewspółmierności, stanowiącym argument na rzecz analogii pomiędzy epistemologią współczesnej nauki a badaniem modernistycznych tekstów literackich, jest fakt, iż dla Kuhna jedynym pomostem pomiędzy niewspółmiernymi językami różnych teorii jest ludzkie indywiduum. Nie posiada ono kompetencji tłumacza, a jedynie osoby dwujęzycznej, która może zrozumieć niewspółmierne teksty, wytwarzając w swojej świadomości niejako odrębne, niesprowadzalne do siebie światy. Epistemologiczna teoria niewspółmierności mogłaby zatem stanowić komentarz do modernistycznych antynomii indywidualizmu i uniwersalizmu, bądź też pluralizmu etyczno-epistemologicznego i monizmu ontologicznego. W szczególności teoria ta pozwoliłaby, jak sądzę, zbliżyć się do wyjaśnienia zarówno wszechobecności groteski u wielu pisarzy modernistycznych (w tym Witkacego), jak i wielorakich pęknięć, niekoherencji światopoglądu autora *Nienasyceńia*, wyeksponowanych przez Macieja Soina w cytowanej już książce²². Witkacowska monadologia byłaby zatem próbą przezwyciężenia nie tylko sprzeczności własnej myśli lub artystycznej wizji rzeczywistości, lecz także — najistotniejszych zagadnień związanych z kryzysem podmiotowości i wyłaniającą się z odsłoniętych „trzewi” bytu niewspółmiernością.

Zatarcie granic biologii i fizyki ukazuje, jak sądzę, kierunek ewolucji tak rozumianego paradygmatu. Otóż Witkacy odrzuca stopniowo wszystkie rozpatrywane wcześniej opozycje pojęć, koncentrując się na przeciwieństwie tego, co „żywe” i tego, co „martwe”, rozstrzygniętym ostatecznie w monadologii na korzyść życia. Warto w tym miej-

²¹ T. S. Kuhn, *Druga po Strukturze*, do druku podali J. Conant, J. Haugeland, tł. S. Amsterdamski, Warszawa 2003, s. 89.

²² „Chociaż [...] początkowo monistyczne ambicje systemu kierowały się w stronę wyjściowego dualizmu «ducha» i «materii» — pisze Soin — to ostatecznie wynikiem systemu było zniesienie opozycji biologii i fizyki; chociaż wyjściowym problemem było zagadnienie psychofizyczne, to zgodnie z postulatami metody rozwiązany został problem sposobu istnienia «rzeczywistego przedmiotu». Zagadnienie psychofizyczne nie zostało wprowadzić unieważnione, lecz przesunięte na teren biologii i zneutralizowane w «doktrynie momentów»; jednakże — co najważniejsze — temat ten nie zajmował już «późnego» Witkiewicza, który zamiast dociekać natury stosunków zachodzących pomiędzy owymi «momentami» istnienia poszczególnego, skupił uwagę na monadologicznym opisie rzeczywistości, traktując monadę jako psychofizyczną jedność” (M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 113).

scu postawić pytanie, czy tego typu panbiologiczna wizja nie jest epistemologicznym lub sensualnym podłożem szeroko rozumianej groteski? W tej optyce byłaby ona perspektywą postrzegania rzeczywistości, pojętej jako „wielość światów niewspółmiernych”, zjednoczonych tylko przez elementarne, podmiotowe doświadczenie istnienia jako wyzucia z prawdy, jako separacji od aktywnej nieskończoności (a zatem — swoistej „ironii” istnienia), roszadzające od wewnątrz każdy racjonalny paradygmat. Religijne konotacje takiego sposobu ujęcia rzeczywistości wydają się oczywiste.

Ewolucja artystycznej wizji, której przykładem byłoby przekształcenie romantycznej wzniosłości (jako spotkania z niewspółmiernością) przez „wzniosłość groteskową” Micińskiego po „groteskę totalną” Witkacego ma oczywiście swoje odpowiedniki wśród dominujących w postmodernizmie perspektyw oglądu rzeczywistości. Najoczywistszą paralelę wydaje się psychoanaliza w wersji Lacanowskiej. Deklarując „niedostępność źródłowej fantazji”, nieosiągalność Realnego, pojętego jako groźna i destrukcyjna Inność, podąża Lacan tropem teologii negatywnej²³. Rozpoznaje on w ludzkim doświadczeniu indywidualnym pewien „nieredukowalny nadmiar”, nie dający się zintegrować z żadnym przedstawieniem świadomości²⁴. Lacan przypomina również znamienne tezę Freuda, iż sposobem zjawienia się doświadczenia nieśmiertelności w ludzkim, współmiernym świecie, jest sam popęd śmierci, *Tanatos*. Groteska byłaby zatem sposobem przetworzenia rzeczywistości, który integruje w artystycznym obrazie dysproporcję, właściwą spojrzeniu *sub specie mortis*, niezdolna jest jednak otworzyć perspektywy nieskończonego doświadczenia indywidualnego, charakterystycznej dla religijnej konstytucji subiektywnego podłoża świadomości. Właściwa śmierci (Lacanowskiemu „Realnemu”) destrukcja proporcji byłaby zatem jakby Apollińską formą, w jakiej nie-

²³ A zatem — nawiązując do konstatacji Aryeha Botwinicka z cytowanej książki — także tropem Mojżesza Majmonidesa, Hobbesa i Nietzschego; pozwala to Lacanowi na proklamowanie swego rodzaju „odwróconego” freudyzmu, podobnie jak Nietzsche „odwrócił” platonizm. (Na wątki odwrócenia freudyzmu u Lacana — bardziej zamaskowane przez jego słynne hasło „z powrotem do Freuda” niż z nim sprzeczne — zwraca uwagę Slavoj Žižek; wątki te oznaczają dla Žižka m. in. restytucję koncepcji pewnej postaci doświadczenia religijnego w podłożu „życia” Nieświadomego, dokonaną wbrew Freudowskiemu postpozytywistycznemu scjentyzmowi).

²⁴ Jak pisze Žižek, dla Lacana „fantazja służy jako ekran chroniący nas przed bezpośrednim wchłonięciem przez surowe Realne [...]. W przeciwstawieniu marzenia i rzeczywistości fantazja znajduje się po stronie rzeczywistości, a w marzeniach sennych spotykamy się z traumatycznym Realnym. To nie sny są dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć rzeczywistości, to raczej rzeczywistość jest dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć swoich snów (i przejawiającego się w nich Realnego)” (S. Žižek, *Lacan*, tł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 73). Z tego punktu widzenia przytoczony przeze mnie na wstępie fragment *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego, w którym młody „pastuch” (Mesjasz?) trwa w ciężkim, agonalnym śnie, mógłby być artystycznym opisem stanu tego komponentu ludzkiej nieświadomości, który niejako parafrazuje „boski styl istnienia” poprzez negację (a zatem — komponentu „podmiotowego” w żywiole genetycznym osoby); odpowiada to ściśle Lacanowskiej modyfikacji słynnego stwierdzenia Nietzschego („Bóg umarł”): „Bóg jest nieświadomy” (zob. S. Žižek, *ibidem*, s. 110). Jak widać, modyfikacja ta istnieje już *in nuce* w samym tekście Nietzschego.

śmiertelność (rozumiana także jako triumf Dionizyjskiego życia nad śmiercią) może zjawiać się nowoczesnej podmiotowości²⁵.

Swoisty panbiologizm jako punkt dojścia nowoczesnego paradygmatu znajduje swój odpowiednik także w epistemologii nauk ścisłych. Jak pisze Thomas Kuhn,

ontologia fizyki relatywistycznej jest pod istotnymi względami bardziej podobna do ontologii fizyki Arystotelesa niż Newtona²⁶.

Na pytanie, jakie elementy fizyki Arystotelesowskiej zostały w ten sposób zaktualizowane, odpowiedzieć można następującym cytatem z rozważań Kuhna:

Arystoteles powiada, że próżnia jest niemożliwa, a samo jej pojęcie jest wewnątrznie sprzeczne. Otóż, jeśli położenie jest jakością, a jakości nie mogą istnieć odrębnie od materii, to wszędzie tam, gdzie jest położenie i gdziekolwiek byłoby ciało, musi też być materia. Znaczy to wszakże, że materia wypełnia całą przestrzeń. Próżnia, czyli przestrzeń bez materii, ma status kwadratowego koła. [...] w próżni ciało nie może być świadome, gdzie jest jego naturalne miejsce. Tylko będąc za pośrednictwem materii ze wszystkimi położeniami we wszechświecie, potrafi ono znaleźć drogę do miejsca, w którym zrealizowane będą jego naturalne jakości. To obecność materii zapewnia przestrzeni jej strukturę²⁷.

Nie rozstrzygając dylematu, czy tak zaprezentowany opis paradygmatu Arystotelesowskiej fizyki bliższy jest Lacanowskiemu „Realnemu”, niż post-Newtonowski obraz wszechświata jako próżni wypełnionej materialnymi ciałami, stwierdzić należy, że wizerunek ten wydaje się spokrewniony z koncepcją nieświadomego jako bezmiernej Reszty, która konstytuuje świadomość, warunkując ją, a zarazem podlegając prawom porządku symbo-

²⁵ Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób twórcza praca wyobraźni — dotknięta egzystencjalnym gestem „niewiary” doby nihilizmu — przejawia się jako dekonstrukcja proporcjonalnego, czy też harmonijnego obrazu rzeczywistości, mogłaby okazać się w tej perspektywie ważna także dla zrozumienia fenomenu świadomości ponowoczesnej.

²⁶ T. S. Kuhn, *Droga po Strukturze*, op. cit., s. 189.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 22–23. Podobny obraz zarysowuje Nietzsche w słynnym fragmencie, który następnie znalazł się w *Woli Mocy*: „Świat ten: potwór siły bez początku, stała, spiżowa wielkość siły, która ani się zwiększa, ani się zmniejsza, nie zużywa, lecz przemienia, jako całość niezmiennie wielki, gospodarstwo bez wydatków i strat, lecz także bez przyrostu, bez dochodów, opasany «nicością» niby granicą, nic przy tym rozplywającego się, nic trwoniącego się, nic nieskończenie rozciągniętego, lecz jako określona ilość siły, włożona w określoną przestrzeń i nie w przestrzeń, która by gdziekolwiek była «próżna»” (F. Nietzsche, *Wola Mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tł. S. Frycz, K. Drzewiecki, post. Z. Banasiak, Kraków 2004, s. 274). Związek groteski (zwłaszcza w wersji pesymistycznej) z obrazem świata w filozofii Nietzschego, a także z Dionizyjskością jako cechą tego obrazu, poświadcza m. in. Lee Byron Jennings w rozprawie *Termin „groteska”* (zob. L. B. Jennings, *ibidem*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 32, 62).

licznego. Porządek ten — choć działa w pewnym sensie „mechanicznie” — jest zarazem bardziej żywy od wszelkich form życia, znanych nam z potocznego doświadczenia²⁸.

W zetknięciu z takim porządkiem, którego własnością jest niedający się zintegrować w świadomości „naddatek życia”, podmiot poznania doznaje przymusu nieustannego odnoszenia się do ekstremów skali własnego doświadczenia. Być może charakterystyczne dla groteski zaburzenie skali zjawisk jest efektem takiego właśnie przymusu, będącego jedynym dostępnym świadomości sposobem partycypacji w rzeczywistości metamorfoz (Nietzscheańskich „sił”). Jak stwierdzał Michaił Bachtin w swoim studium o grotesce u Rabelais’go, groteskę charakteryzuje „nieustanne łączenie pochwały i nagany”, a właściwie „dążenie do uchwycenia samego momentu zmiany”, czyli momentu przejścia pomiędzy ekstremalnymi punktami rozpoznawalnej skali jakości zjawisk²⁹. U Witkacego ów ruch zderzania ze sobą ekstremów realizuje się przede wszystkim w języku. Michał Głowiński pisze o tym następująco:

W zakresie języka [Witkacy — dop. M. P.] niejako „odwraca” [...] obowiązujące reguły, dotyczące zróżnicowania stylów, reguły bynajmniej nie tylko literackie, ale ogólne reguły zachowania językowego. [...] Nie interesują go ani sytuacyjne, ani społeczne motywy różnicowania stylów, wprowadza w ruch mikser, w którym miesza wszystkie style współczesne, by w wyniku uzyskać jednolitą, ale z różnych materii utworzoną masę³⁰.

Filozof Zbigniew Kaźmierczak posługuje się podobnym pojęciem zrelatywizowanej w czasie ambiwalencji, jak „mikser” Głowińskiego, w odniesieniu do stylu myślenia Nietzschego, określając jego uparty, mający w wielu wypadkach charakter natręctwa ruch myśli mianem „ekstacyjnego tańca kratofanicznego”, czyli takiego tańca, który ma pozyskać moc ukrytych, nadludzkich sił i uczynić ją własnością podmiotu. Jak stwierdza Kaźmierczak:

Zmienność poglądów Nietzschego ujawnia się nie tylko w trzech [...] etapach jego twórczości, ale niekiedy obecna jest na przestrzeni jednego paragrafu, jednej strony, bądź wręcz sąsiadujących ze sobą zdań. Miejsca, w których ujawnia się zmienność, [...] a które można by nazwać „gorącymi punktami Nietzscheańskiego tańca”, są jednym z najważniejszych

²⁸ I znów, tego rodzaju subtelna i ambiwalentna dialektyka polegająca na zacieraniu granicy oraz wzajemnej przemienności życia/śmierci wyraźnie łączy się z groteską. Jak pisze np. Wolfgang Kayser, w tym zjawisku artystycznym często „Urządzenia stają się nosicielami demonicznego pędu do zagłady i zaczynają panować nad swym twórcą” (idem, *Próba określenia istoty groteskowości*, w: *Groteska*, op. cit., s. 23).

²⁹ Zob. M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola...*, op. cit., s. 209.

³⁰ *Ibidem*, s. 216.

faktów, potwierdzających trafność [...] tezy o ekstatycznym tańcu jako podstawowej strukturze jego umysłowości³¹.

Dalej zaś autor łączy tę elementarną, jego zdaniem, strukturę przejawiania się Nietzscheańskiej myśli z odczuciem niewystarczalności języka, który nie jest w stanie przekazać najistotniejszych ludzkich doświadczeń egzystencjalnych doby nowoczesności.

Analogiczny symptom stylistycznego bogactwa języka, który zarazem pozostaje „komunikacyjnie niewydolny”, odnajdziemy oczywiście także u Micińskiego. W *Xiędzu Fauście* bogactwo to kojarzone jest z ukrytą perspektywą doświadczania przez podmiot obecności materialnego świata, który go otacza. Jak stwierdza narrator tej powieści, opisując „kościół księdza Fausta”: „mówiąc naukowym symbolizmem, materia cała przepojona jest impregnacją bezmiaru.” To materia w pewnej, ukrytej postaci

tworzy [rzeczywistość — dop. M. P.] z swego najgłębszego dna, wiedząc już, że jest ono Boskie. Wiem! Nie wiedzą ewangeliczną, nie wiedzą fizyki i chemii, duszy i ciała, materii i siły, kosmosu i człowieka... Jakaś straszliwa ożywiająca wszystko Prawda! Kościołem — jedynym Kościołem naprawdę — jest Kosmos³².

Bohaterka tej książki, Imogiena, w ten sposób relacjonuje Piotrowi najistotniejsze poglądy księdza Fausta:

kocha materię więcej niż dawny Poganin, tańczący na wazach etruskich; nad kłaczkiem trawy może przeleżeć z mikroskopem dni całe, by oglądać krążącą krew chlorofilów. Materię uznaje za klucz Apokaliptyczny do Otchłani Bytu — Materię miłuje, podziwia, walczy o nią. Ale wie, że kryje się pod nią Hieroglif duszy — i że razem stanowią Życie³³.

Opis tak przedstawionej materii czy też Natury próbuje reprezentować jej ukrytą dynamikę, przywołując nieustannie pojęciowe ekstrema jako własny kontekst.

Nad migające wichry węzów [opisuje Miciński powołaną przez siebie do życia personifikację Natury — dop. M. P.] wznosiły się trzy głowy — trzy oblicza — jedno Ludzkie, pełne melancholii — wtóre w Demonicznej orgii — obejmujące tamto kłębami gadów — trzecie Boskie, podobne do grotty błękitnej w mroku — spokojne jak Nirwana³⁴.

³¹ Z. Kaźmierczak, *Fryderyk Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000, s. 218.

³² T. Miciński, *Xiędz Faust*, op. cit., s. 323.

³³ *Ibidem*, s. 226.

³⁴ *Ibidem*, s. 168.

W opisie tym widać próbę stratyfikacji czy też hierarchizacji nieprzekazywalnego doświadczenia podmiotowego, którego cechą główną — zarówno u Micińskiego, jak u Witkacego — wydaje się bezmierność, nieskończoność, niemożliwa do zintegrowania w racjonalnym obrazie realności. Ewolucja tego paradygmatu w literaturze modernistycznej polegałaby zatem na próbie uzupełnienia luki oświeceniowego projektu scalenia racjonalnego obrazu świata, polegającej na pominięciu w nim sfery doświadczenia religijnego oraz jej artystycznego korelatu — mitu. Bowiem poza interpretacją socjologiczną, czy też socjologizującą, której pojęcia — ukształtowane przez religijne *doxa* kultury Zachodu — siłą rzeczy nie mogły sięgać ontologicznego poziomu przedmiotu analizy, Oświecenie nie zdobyło się na wiarygodny opis tej sfery. Na skutek pozostawienia w stadium nierozstrzygalności problemów związanych z religijną konstytucją podmiotu, miejsce nieogarnięte przez *ratio* wypełnił rytuał, przebrany w maski racjonalnych i *quasi*-racjonalnych rozumowań bądź usprawiedliwień istnienia owej luki.

Nie ustał jednak ruch myśli, zmierzający do penetracji tej sfery. Wiele wskazuje na to, iż taka właśnie próba, podjęta przez Nietzschego u schyłku XIX wieku, zgodna była z ogólną ewolucją kultury oraz świadomości artystycznej epoki. Koncentrowała się ona, jak sądzę, wokół próby opisanego pewnego „nastroju” podmiotu, będącego ukrytym *a priori* ludzkiego sposobu interpretowania rzeczywistości, niejako wspólnym „ruchem znaczących” w Lacanowskim „Nieświadomym”. Ten właśnie „podmiotowy nastrój” próbował opisać Nietzsche przez analizę pojęcia nihilizmu bądź metaforę śmierci Boga. Z drugiej zaś strony, wyłaniający się wówczas problem języka świadczył o wyeksponowaniu zagadnienia przeszkód komunikacji międzyludzkiej oraz czegoś, co Slavoj Žižek — za Lacanem — określił mianem „niepsychologicznego charakteru” porządku symbolicznego. Jak pisze Žižek w cytowanej już książce o Lacanie:

Kiedy wierzę za pomocą kogoś innego³⁵ [...] albo pozwalam, żeby moje wierzenia zostały uzewnętrznione w mechanicznie wypełnianym rytuale [...] wykonuję tym samym działanie dotyczące moich wewnętrznych uczuć i wierzeń, ale tak naprawdę wcale owych wewnętrznych stanów nie dotykam³⁶.

Zapewne dlatego Nietzsche był przeciwnikiem dominacji symbolicznej wieloznaczności w sztuce i kulturze, zaś Witkacy w swojej *Drugiej odpowiedzi recenzentom „Pragmatystów”* pisał następująco:

³⁵ Chodzi tu o figurę „Innego, który naprawdę wierzy”, przejawiającą się np. pod postacią piętnowania lub heroizowania religijnych fundamentalistów, z drugiej zaś strony — także w formie niewinnego skądinąd przekonania dorosłych, iż wszystkie dzieci wierzą w Świętego Mikołaja. Na marginesie: tu także prekursorem mentalności ponowoczesnej okazuje się Nietzsche. Jego znane stwierdzenie: „Był tylko jeden chrześcijanin, i ten umarł na krzyżu” uznać można za klasyczny przykład wspomnianej figury myślenia o sacrum.

³⁶ S. Žižek, *Lacan*, op. cit., s. 46.

Nie mamy tu bowiem stosunku symbolicznego, jaki zachodzi między znakiem a znaczeniem pojęcia [...]. Konstrukcja formalna, Czysta Forma działa bezpośrednio, wywołując w nas w chwili całkowania wielości elementów w jedność, spotęgowanie „uczucie metafizyczne”, czyli powoduje wystąpienie jakości jedności jako takiej na „tle zmieszonym” jedności osobowości. [...] Treść formalna dzieła Sztuki (o ile tak nazwać można ideę formalną, daną aktualnie jedność wielości elementów) dana jest bezpośrednio, bez żadnej funkcji symbolicznej poszczególnych elementów³⁷.

Mielibyśmy tu zatem do czynienia z próbą restytucji czegoś, co filozofia drugiej połowy XX wieku określała mianem „paradygmatu bezpośredniości”, zaś Derrida w swoim *Szibbolecie* zakodował pod postacią przedziwnej idei poetyckich „doświadczeń jednokrotnych”, które nie wypełniają żadnej formy w systemie percepcyjnym pamięci, a zatem w zwykłym stanie świadomości pozostają niedostrzeżone³⁸.

Można zadać pytanie: w jaki sposób stwierdzenia dotyczące teorii groteski oraz Czystej Formy w sztuce odnoszą się do Witkacowskiego monadologicznego „panbiologizmu” oraz do ruchu metafor w tekście Micińskiego, podporządkowanym jednak wciąż jeszcze logice symbolu? Z jakiej przyczyny przywołana została *Fizyka* Arystotelesa? Otóż można, jak sądzę, pokusić się o sformułowanie hipotezy, wedle której w Arystotelesowskiej *Fizyce* i *Zoologii* konstytutywne dla stabilnego obrazu rzeczywistości pojęcie gatunku nie odcinało się jeszcze wyraźnie od swego poznawczego tła, lecz zachowywało niejako „na obrzeżach” ślad poetyckiego i temporalnego w swej istocie żywiołu metamorfozy. Czy nie jest zatem tak, iż postęp wiedzy pojęciowej oznaczać może zarazem atrofię implikowanej w języku, poetyckiej „mocy nazywania” zjawisk?

³⁷ Zob. M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 143. Także i ten element „ujawnienia tajemnicy istnienia” nie poprzez symbolizm, lecz dysproporcję, odkrywali w grotesce jej teoretycy. Wedle Lee Byrona Jenningsa, np. Robert Petsch w swoim studium *Das Groteske* wyraża przekonanie, że „pozytywna wartość groteski polega na tym, iż unicestwia ona porządek codziennego życia po to, bo odsłonić ukryte głębie i mistyczny sens istnienia” (L. B. Jennings, *Termin „groteska”* [przypis 65 do tekstu artykułu Jenningsa], w: *Groteska*, op. cit., s. 184). Jak stwierdza z zaskakującą u Micińskiego (choć, wbrew pozorom, nierzadko pojawiającą się u tego autora) jasnością i precyzją Imogiena z *Xiędza Fausta*: „Trzeba odróżnić fikcje umysłowe lub świadomą symbolikę od wzruszeń, które tę symbolikę tworzą. [...] Co jednak jest motorem tego porwywu? [A zatem: jaka jest natura owych wzruszeń? — dop. M. P.] oto najwyższa tęsknota za momentami wewnętrznego szczęścia, gdy rozchylają się granice życia i człowiek przestaje być istotą zdławioną więzieniem trzech wymiarów” (T. Miciński, *Xiędz Faust*, op. cit., s. 248).

³⁸ Zob. J. Derrida, *Szibboleet dla Paula Celana*, tł. A. Dziadek, Bytom 2000. Rozważania na temat takich „doświadczeń jednokrotnych” i ich niewspółmierności ze zwykłym porządkiem ludzkiej biografii rozpoczyna Derrida już na początku swojego eseju i bez wątplenia stanowią one *Leitmotiv* całej książki.

Warto przypomnieć, iż Nietzsche rozumiał metaforę (będącą, jego zdaniem, żywiołem genetycznym prawdy jako takiej) jako swoiste zastąpienie metamorfozy, podobnie jak chwila ciąglego czasu — choćby w koncepcji *Jetztzeit* Waltera Benjamina — jest zastąpieniem „nadejścia Mesjasza”, rozumianego przezeń jako całkowite przekształcenie otaczającej nas rzeczywistości. Atrakcyjny walor chwili dla sztuki modernizmu polegałby zatem na ujawniającym się w niej jakby „naddatku” czasu, który — z powodu słabości i konwencjonalności naszej percepcji — nie mieści się w podlegającym określonym prawom zmienności obrazie świata przedmiotowego³⁹.

Punktem dojścia prezentowanej tu koncepcji paradygmatu „nieświadomej percepcji”, wytwarzającego wzniosłość, ironię oraz groteskę jako swoje artystyczne korelaty, byłaby zatem pewna wizja czasu. Czasu, rozumianego już nie jako ciągle spektrum współmiernych chwil, lecz jako uporządkowany system „skoków” po niewspółmiernym tle⁴⁰. Tak rozumiany czas byłby — jak u Bergsona — innym obrazem materii, pojętej jako pewna suma doświadczenia czy też zatartego życia: obecna w świecie oraz w naszej nieświadomości, „pozaludzka” pamięć⁴¹. Każda chwila takiego czasu zawierałaby w sobie potencjalnie słynny Heideggerowski „Zwrot”, przemianę rzeczywistości, która nie dokonuje się jednak na skutek eliminującej metamorfozy współmierności „tego, co przeszłe” i „tego, co przyszłe” w świecie przedmiotowym. Można też, jak sądzę, powiedzieć, iż tak pojmowany czas potrzebuje zawsze maksymalnej różnicy („wysokie — niskie”, „męskie — żeńskie”, „dobro — zło” itd.) dla wytworzenia minimalnej zmiany w rzeczywistości reprezentowanej. Poszukiwana przez modernistów „chwila” byłaby

³⁹ Na ów „pozór spójności”, konstytuujący — pod postacią czasu, określonej logiki następstwa chwil — ciągłość świata przedstawionego jako reprezentacji dla świadomości, zwracali uwagę teoretycy groteski. „Aby sytuację można było określić jako groteskową — pisze Lee Byron Jennings — musi się ujawniać podstawowa niespójność, tkwiąca w samej strukturze konkretnego świata przedstawionego [...] — niespójność, która opiera się dalszej analizie i sama w sobie angażuje naszą uwagę” (idem, *Termin „groteska”*, w: *Groteska*, op. cit., s. 63).

⁴⁰ Jak pisze Wolfgang Kayser, świat groteskowy: „To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom. Do sfery groteskowości zasadniczo należą także raptowność i niespodzianka. [...] Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem” (idem, *Próba określenia istoty groteskowości*, w: *Groteska*, op. cit., s. 24).

⁴¹ Badaczka twórczości autora *Nietoty* Jolanta Wróbel stwierdza: „Penetrowanie — zawsze tylko zapośredniczone — obszaru nieświadomości, gdzie czas i przestrzeń istnieją inaczej, jakby w przeczuciu ich zewnętrznego, fizycznego odpowiednika, będzie odkrywaniem niejednorodności czasu, jego odmian odrębnych miarą stopnia i jakości. Człowiek Micińskiego zostaje pokazany od strony realizacji głębokiego «ja», które wyraża całą przeszłość indywidualną, a zarazem uniwersalną «pamięć wszechświata». [...] U obu bowiem [Micińskiego i Bergsona — dop. M. P.] wolność zawiera się w jaźni głębokiej. A ona jest czystym trwaniem” (J. Wróbel, *Misteria Czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1990, s. 118). Można, jak sądzę, zaproponować w związku z tym hipotezę, iż kulturowy autorytet mitu wywodzi się z dokonywanej w nim, narracyjnej translacji „pamięci pozaludzkiej” na „pamięć ludzką” — przekładu, zapośredniczonego zawsze przez medium społecznej struktury oraz pamięci historycznej jako „upostaciowienia” (termin Van der Leeuva) niewspółmierności „Innego”.

zatem nieuchwytna bądź niedefiniowalna nie dlatego, że stanowi nieskończenie krótki odcinek czasu, lecz z tej przyczyny, iż sama siebie zacierą, w każdorazowym nadejściu maskuje własną strukturę i charakterystykę, uchwytną jedynie w postaci niezwykle subtelnego nastroju⁴². Jeśli zaś zidentyfikować ów nastrój z powszechnie podzielanym odczuciem, z Nietzscheańskim „stylem stawania się” człowieka w określonej epoce (np. z nihilizmem lub skrywanym cierpieniem jako nastrojem kultury schyłkowej) można też pokusić się o próbę odczytania logiki *opus magnum* Nietzschego, zgodnie z którą po uwolnieniu „młodego pasterza” przez Zaratustrę — i jego monumentalnym, gargantuicznym śmiechu — następuje wizja koła wiecznego powrotu. Oznacza ona wszakże pewien etap ewolucji wiedzy lub obrazu rzeczywistości, którego, jak się zdaje, moderniści nie mogli osiągnąć, jakkolwiek Witkacy bliski był otwarcia podobnej perspektywy w swojej monadologii, a także w teorii Czystej Formy w sztuce.

⁴² Jolanta Wróbel pisze w cytowanej książce, iż u Bergsona: „zjawiska głębokiej świadomości nie są zewnętrznym uszeregowane. W nich stan obecny zlewa się z poprzednimi na zasadzie podobieństw i różnic linii melodycznych polifonii lub kontrapunktu” (J. Wróbel, *ibidem*). Nasuwa się pytanie: czy temporalne przejście od „czasu boskiego” („czasu mitu”) do dotkniętego nihilizmem „czasu marnego” Heideggera nie charakteryzuje się właśnie narastającą dominacją melodycznego kontrapunktu nad polifoniczną harmonią i czy nie taki byłby sens „zderzenia ścieżek” czasu (wektorów temporalnych przeszłości i przyszłości) w Nietzscheańskiej wizji koła wiecznego powrotu?