

WOJCIECH SZTABA Herrenberg

Z LEKTUR BUNGA: GABRIELE D'ANNUNZIO, „ROZKOSZ” („IL PIACERE”)

Autor powieści *Rozkosz* w następujący sposób charakteryzuje warsztat twórczy swojego bohatera:

Dla przejścia z jednego sonetu do drugiego trzymał się jednej nuty, podobnie jak w muzyce przechód z jednej tonacji w drugą jest przygotowany przez akord septymy, w którym się utrzymuje nutę zasadniczą, ażeby z niej uczynić władającą w nowej tonacji. [R 165]¹

Tak powstają powieści, wiersze, obrazy.

Jan Błoński pisał: „Bohaterowie Witkacego przeszli jakby wprost od lektury Wilde’a, Baudelaire’a i de Quinceya do Nietzschego”². Jan Gondowicz z kolei w swoich esejach o wszechpotężnej Bibliotece poświęcił wiele uwagi księgozbiorowi Witkacego; ostatnio wydobył dzieło Jeana Lorraina, *Monsieur de Phocas*³, które w wirtualnym regale autora 622 *upadków Bunga* mogło stać obok *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa i *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde’a.

Jeszcze jedna powieść, bez wątpienia należąca do lektur Witkacego, zasługuje na uwagę – książka-legenda tamtych burzliwych, Bungowych lat, z polskim tytułem odpowiednim dla pożądaných, oczekiwanych i poszukiwanych psychofizycznych napięć kierunkowych: *Rozkosz*!

Il piacere, utwór wydany w 1889 roku, to pierwsza powieść Gabriele D’Annunzia. 26-letni pisarz miał już za sobą początek wielkiej kariery (w tym wieku był również Witkacy, pisząc historię Bunga). Mając 15 lat, wydał pierwszy tomik wierszy, kolejne wzbudziły zachwyty czytelników.

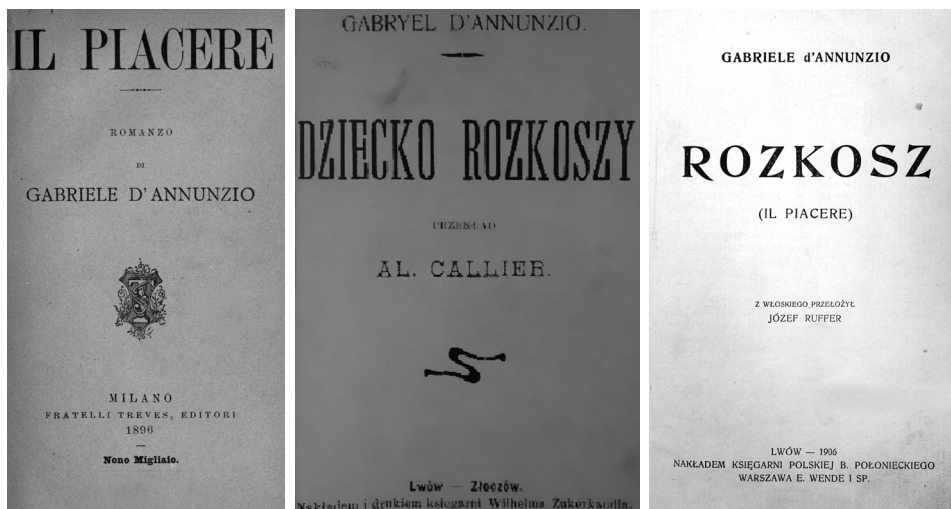
Olbrzymie powodzenie wytworzyło wokół młodego poety gorącą atmosferę życiowych upojeń i szalów. „Pochwały upajały mnie – pisze sam o tej epoce życia swego. – Zgłodniały uciech, użycia łaknący, rzuciłem się z całą krewkością młodości w objęcia życia. Wszystkie drzwi stały mi otworem – od tryumfu bieglem do tryumfu, poza siebie się nie oglądając. Popelniałem błąd za błędem, rzucałem się w tyście otchłani. Rodzaj afrodytycznego szalu mnie ogarnął”⁴.

¹ W ten sposób odsyłam do: G. D’Annunzio, *Rozkosz*. Przeł. J. Ruffer. Lwów 1906, s. 165. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Pierwodruk oryginału: *Il piacere*. Milano 1889. Dostępny na stronie: <https://archive.org/details/ilpiacere00dangoog> (wyd. 7: 1894).

² J. Błoński, *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1997, s. 65.

³ J. Gondowicz, *Upadek rozpatrywany jako jedna ze sztuk pięknych*. W: *Paradoks o autorze*. Kraków 2011, s. 114–121.

⁴ Tadeusz S. [właśc. T. Konczyński], *Gabriele D’Annunzio*. „Teki”. Czasopismo poświęcone sprawom młodzieży szkół średnich i wyższych, 1899, nr 3, s. 88 (dokończenie w nrze 4). Tadeusz S. to Tadeusz Konczyński, autor entuzjastycznego artykułu *Gabriel D’Annunzio w lwowskim*



Włoskie i dwa polskie wydania *Il piacere*

Pierwsze polskie tłumaczenie powieści było drukowane w odcinkach od stycznia do maja 1896 jako dodatek literacki do warszawskiego „Przeglądu Tygodniowego”, a rok później ukazało się jako książka⁵. Tytuł, *Dziecko rozkoszy*, pochodził z przekładu francuskiego *L'Enfant de volupté*. Georges Hérelle, francuski tłumacz, ku zrozumieniu niezadowoleniu D'Annunzia⁶, pozwolił sobie na poprawki, zmieniając kompozycje, cenzurując i dokonując skrótów, i tę właśnie okaleczoną wersję przełożyła z francuskiego Aleksandra Callier. W roku 1906 tłumaczenie to zostało ponownie wydane we Lwowie, równoległe z nowym, zatytułowanym *Rozkosz*, dokonanym z włoskiego oryginału przez Józefa Ruffera⁷. Witkacy mógł poznać Ruffera na

„Słowie Polskim” (1898, nr 37), opublikowanego potem także w warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym” (1898, nr 20. Przedruk w zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wyd. 2, rozszerz. Wrocław 1977. BN I 212). Za swoje poglądy o D'Annunziu został Konczyński zaatakowany przez S. Szczepanowskiego w artykule *Dezynfekcja prądów europejskich*, zamieszczonym w „Słowie Polskim” (1898, nr 40, s. 1. Przedruk w zb.: jw.). Szczepanowski pisze w nim o „zbałamuceniu młodego Polaka” – „przecież rodzice dali mu symboliczne imię Tadeusz, imię Rejtana i Kościuszki, a nazwisko kończyć się na -ski” (s. 64). Stąd ironiczny inicjał Konczyńskiego: S.[ki]. Zob. też na stronie: <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=184124&from=publication> (dostęp: 9 XI 2016).

⁵ G. D'Annunzio, *Dziecko rozkoszy*. Przeł. A. Callier. Warszawa 1897. Egzemplarz na portalu Rosyjskiej Biblioteki Cyfrowej: http://нэб.рф/catalog/000199_000009_004447100/viewer/ (dostęp: listopad 2015).

⁶ Zob. J. Szymanowska, *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabrieli D'Annunzia*. „Italica Wratislaviensia” nr 1 (2010), s. 66.

⁷ D'Annunzio, *Rozkosz*. U dołu ostatniej strony widnieje informacja: „Tłumaczono we Florencji od stycznia do połowy kwietnia 1905”). Książka ukazała się w Księgarni Polskiej B. Połonieckiego wraz z dwiema innymi powieściami D'Annunzia z cyklu *Romanse Róży* (*I romanzi della Rosa*): *Niewinny* i *Tryumf śmierci* (obie w przekładzie L. Staffa). Kompozycja polskiej wersji *Rozkoszy* odpowiada kompozycji oryginału, Ruffer zrezygnował jedynie z podziału na cztery księgi i wprowadził ciągłą numerację rozdziałów (I–XVI). O tłumaczeniu tym pisał W. Jabłonowski („Książka”).

Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1908–1910. W tym czasie studiował rysunek w szkole Józefa Mehoffera, a Ruffer rzeźbę w szkole Konstantego Laszczki, do której uczęszczał również Włodzimierz Konieczny, przyjaciel Witkacego.

Powieść wzbudziła wielką kontrowersję i doprowadziła do polaryzacji stanowisk w polskim środowisku artystycznym. W artykule we lwowskim „Słowie Polskim” (1898, nr 37) Tadeusz Konczyński określił twórczość D'Annunzia jako „potężny duch odrodzenia”, co spowodowało ostrą reakcję starszych krytyków, Stanisława Szczepanowskiego i Mariana Zdziechowskiego, dla których włoski pisarz („skończony cygan” produkujący „wymioty zepsutego żołądka”) był przykładem dekadencji nowej literatury, którą należy radykalnie uzdrowić, dokonując „dezynfekcji prądów europejskich”, jak zatytułował swój artykuł Szczepanowski. Ostra polemika wokół twórczości D'Annunzia, określona później jako „walka młodych ze starymi”, doprowadziła do wykrystalizowania się nowego ugrupowania, nazwanego przez Artura Górskiego „Młodą Polską”⁸.

W atmosferze wojowniczej retoryki powieść dotarła do Zakopanego, i to w obu wydaniach, dostępnych w Czytelni Zakopiańskiej. Czytelnia posiadała także dwie pozostałe powieści D'Annunzia z cyklu *Romanse Róży*: *Niewinny* i *Tryumf śmierci*. Jednak tylko *Rozkosz* pozostawiła wyraźny ślad w zakopiańskim środowisku Witkacego: w liście Leona Chwistka, w którym zwraca się on do przyjaciela „Kochany Dorianie d'Ugenta”⁹. Zjednoczone w jednym nazwisku spotykają się tu dwie literackie inspiracje Witkacego: *Portret Doriana Graya* (polskie tłumaczenie: 1905) i *Rozkosz*. Ugenta to nazwisko głównego bohatera powieści, w pełnym brzmieniu: hrabia Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta (Il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta). W powieści pojawia się on jako Andrea, Andrea Sperelli, tylko przez księżną Ferentino zwany po prostu „Ugenta”. Po latach to nazwisko zabrzmiało echem, lekko zmienione, w dramacie Witkacego – jako Ojciec Ungnenty, postać w *Gyubalu Wahazarze*.

Konczyński w artykule o D'Annunziu opublikowanym (pod pseudonimem Ta-

Miesięcznik poświęcony krytyce i bibliografii polskiej, 1906, s. 234): „Powieść D'Annunzia została starannie przełożona przez poetę Ruffera, a były tu stronicie przeniknięte lotną poezją, pisane językiem wytwornym. Przekład nie popsuł tego wszystkiego”. *Rozkosz* nie została już więcej wznowiona (egzemplarze tego tłumaczenia znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie i w Bibliotece Śląskiej w Katowicach).

Józef Ruffer (1878–1940) – poeta, tłumacz, malarz, rzeźbiarz. Przyjaciel Staffa, należał do lwowskiej grupy Planetnicy (m.in. Staff, Ortwin, Kasprzowicz, Irzykowski, Pautsch, Sichulski). Studiował filozofię we Lwowie i rzeźbę na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1912–1920 przebywał w Paryżu. W roku 1935 został odznaczony Złotym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury. Tłumaczył z angielskiego, włoskiego i francuskiego teksty o malarstwie, m.in. o Burne-Jonesie, Rembrandcie, Rubensie, 2 tomy *Historii malarstwa* H. Macfalla (sztuka wenecka, flamandzka i niemiecka), o technice akwaforty, *Myśli* G. Leopardiego (1909). Biogram na portalu „Cracovia-Leopolis”, na stronie: <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=2231> (dostęp: 9 XI 2016).

⁸ Przebieg tej dyskusji dokumentuje Podraza-Kwiatkowska w cytowanej antologii *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, w rozdz. *Konflikt: „młodzi” – „starzy”*. Tu m.in. przedruki artykułów T. Konczyńskiego, S. Szczepanowskiego, L. Szczepańskiego, M. Zdziechowskiego oraz A. Górskiego. Zob. też Szymanowska, *op. cit.*, s. 64–65.

⁹ List niedatowany (1907–1910), cytowany w: K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*. Kraków 1971, s. 36. Być może, Chwistek chciał tym podwójnym imieniem dotknąć przyjaciela, rywała na polu literackim, wypominając mu źródła jego powieści.

deusz S.) w dwóch numerach „Teki” w 1899 roku podaje streszczenie powieści. Oto jego obszerne fragmenty, dające wgląd w recepcję utworu w tamtym czasie:

Na tle życia najwyższych sfer arystokracji rzymskiej [D'Annunzio] odmalował w niej [tj. w powieści] rozkosz z całą jej nędzą, zepsuciem, subtelnością deprawacji i okrucieństwa, [...] na cudownie utkane, świetliste, migocące lazurowymi blaskami tło rzucił postaci dwóch kobiet: księżnej Heleny Scerni z tajemniczymi ustami kobiecych postaci Leonarda da Vinci i Donny Marii, czystej, słodkiej, dumnej wsłuchanej w tajemnicze szepty przepojonych wonią powiewów letniej nocy, przynoszące jej przeczucie nowej miłości, przed którą jej biedna dusza drży i trwoży się. Główny bohater powieści, młody dwudziestoletni Andrzej hrabia Sperelli-Fieschi d'Ugenta, jest jedynym potomkiem magnackiego rodu Sperellich, noszącego w tradycji wielką kulturę umysłową i estetyczną. Ojciec wpoił w niego zasadę, że „trzeba urabiać własne życie, jak się urabia dzieło sztuki” i że „należy za każdą cenę zachowywać zupełną wolność nawet w upojeniu. *Habere non haberi*, taką jest reguła człowieka intelektualnego”. Zasady te, obok innych podobnych, weszły mu w krew, zabijając siły moralne i energię charakteru na korzyść wysoce wyrobionego estetyzmu.

[...] Chciwy wrażeń, wrzący młodością, rzuca się w życie po rozkosz – wydziera mu ją – przechodzi od jednej do drugiej, ale każdą urabia w dzieło sztuki życiowego artysty. Mimo to i on nosi w sobie niezadowolenie niezaspokojonego ideału. Poeta, artysta, cały nasiąknięty sztuką tworzy dla swej miłości ramy piękna, ubiera ją w estetyczne akcesoria, rytując akwaforty, piękne nagie kształty ciała kobiety kochanej. Kiedy Helena rzuca go, by bogatym zamażpójściem ocalić się od ruiny, rozpoczyna się dlań ponownie życie pełne uciech, tryumfów, kobiet, w jednej chwili zdobywanych i natychmiast dla innych rzuconych – dnie pełne gorączki zmysłowego szału, zakończone wreszcie śmiertelną raną, otrzymaną w pojedynku.

Nad brzegiem morza, w pięknej Schifanoi, gdzie Andrzej po ciężkiej chorobie przebywa, następuje nowy okres – okres oczyszczenia. Jakiś powiew mistycznego liryzmu ogarnia mu duszę. W miejsce pogańsko pięknej Heleny wstępuje Maria, cudna prerafaelitka, chrześcijanka z duszą pełną gotyckich strzelistości, wyniosła i czysta, z głową uginającą się pod ciężarem włosów, uśmiechem bolesnym na ustach. Maria jednak ucieka przed miłością.

Spotykają się w Rzymie, gdzie bawi i Helena. [...] Obie kobiety teraz w nim walczą; obraz jednej zaciera drugą, stosownie do nastroju i tła chwili. I raz w cudowną noc księżycową, wśród światel rozsiianych po śniegu, okrywającym wszystkie przedmioty, Andrzejowi, oczekującemu przed pałacem Barberinich na schadzkę przyrzeczoną przez Helenę, zjawia się w jego wyobraźni wizja tamtej – gdy wśród milczenia i nadprzyrodzonej i olśniewającej białości idzie ku niemu „*Candida super nivem*”, by mu się ofiarować, a wszystkie przedmioty dookoła zdają się mówić „*Ave*” jej przechodowi. Tej nocy księżycowej i ośniewanej Maria zwyciężyła. Helena nie przyszła, a poeta przejeżdżając później popod domem Marii, rzuca jej w hołdzie pęk białych róż na śnieg. Helena nie chce wrócić do dawnych wspomnień, znalazła sobie następcę. Andrzej pragnie ją odzyskać przez Marię. Rozpoczyna więc podwójną grę, wikła się w tysiące błędów, popełnia mnóstwo niskich podłości. Maria wreszcie pokonana, z duszą bezpamiętnie zagarniętą wielkim uczuciem, oddaje mu się – na to, by w uścisku usłyszeć nagle wymówione imię tamtej i ujrzeć, jakby przy nagłym oślepiającym błysku to wszystko, czym żyła, zapadające się w otchłań kłamstwa. Zdruzgotana, w jednej chwili odchodzi w milczeniu. Autor kończy powieść dziwnym wrażeniem jakiegoś wielkiego ciężaru i niemal fizycznego ucisku. W parę dni odbywa się licytacja w domu Marii. Mąż jej schwytany na fałszywej grze, umknął. Andrzej idzie tam jeszcze raz, wiedziony instynktem ciekawości, i zakupiwszy parę przedmiotów ucieka umęczony. Wracając, spotyka na schodach pałacu tragarzy. „Wszedł. – Ponieważ szafa zajmowała całą szerokość, nie mógł przejść. Postępował pomału, ze stopnia na stopień, aż do swoich drzwi”.

„*Il piacere* to dziwna książka – mówi D'Annunzio o swym dziele – całkiem sztuką przesiąknięta: złożyłem w niej tak, by je z siebie zrzucić, całe me władztwo nad formą i barwą i całą mą subtelność”. [...]

[...] Wystarczy w którymkolwiek miejscu książkę otworzyć, by natrafić na ustępy cudne, dziwne, jakich się nigdy nie spotykało.

U D'Annunzia nie ma właściwie realnych opisów – są tylko impresje, przetworzone w poetyczne obrazy, odziane w porównania, jakie tylko w mowie wiązanej się znajdują. Aby dać pojęcie o rodzaju tego stylu, wystarczy opis owej nocy śnieżnej, w której Andrzejowi zjawia się wizja Marii witana mistycznym kantykiem.

„Nad Rzymem tej pamiętnej nocy lutowej błyszczała bajeczna pełnia księżycowa jasności nigdy nie widzianej. W niezmiernym blasku wszystkie przedmioty zdawały się istnieć istnieniem marzenia, zdawały się mieć kształty niedotykane, meteoryczne, zdawały się być widzialne z dala przez fantastyczne promieniowanie swych konturów. Śnieg pokrywał kraty, skrywał żelazo, tworzył dzieła koronkarskie, delikatniejsze i lżejsze od filigranu, a kolosy odziane bielą podtrzymywały je tak, jak dęby podtrzymują tkaniny pajęczne”¹⁰.

Ars vivendi

Andrea ma 21 lat, gdy umiera mu ojciec. Pod koniec powieści ma lat 25, czyli urodził się w 1862 lub 1863 roku, tym samym co D'Annunzio. Od roku 1884 mieszka w Rzymie i do wiosny roku następnego przeżywa najwyższe rozkosze ze swą kochanką, Eleną. W roku 1884 ukazuje się powieść Huysmansa *Na wspak*.

Andrea mieszka w rzymskiej rezydencji przy Piazza della Trinità dei Monti, w Palazzo Zuccari, wybudowanym przez malarza i teoretyka sztuki Federica Zuccarego. Wiemy również, gdzie mieszkali inni bohaterowie powieści, dokładna topografia Rzymu jest ważną częścią narracji, wiemy, jakimi ulicami Andrea chodzi lub jeździ powozem, znamy jego drogę do domu i drogę do jego kochanek. (Czy Witkacy czytał pierwsze polskie wydanie powieści jeszcze przed swoimi podróżami do Włoch w 1904 i 1905 roku?)

Pałac ukrywa w sobie subtelną aluzję pisarza – nigdy wprost nie wypowiedzianą, niewyjawioną, ale oczywistą dla historyka sztuki, obeznanego z manierystyczną architekturą Rzymu. W fasadzie od via Gregoriana znajduje się główna atrakcja budynku, portal prowadzący do ogrodu, ukształtowany w formie maszkaronu, wielkiej otwartej paszczy, jakby paszczy Lewiatana prowadzącej do piekła. Podobną spotkać można w tajemniczym, baśniowym ogrodzie w „świętym lesie” w Bomarzo. Witkacy w trakcie pobytu w Paryżu w 1908 roku widział z pewnością podobny portal, pochodzący już z czasów *Il piacere*, prowadzący do kabaretu L'Enfer przy bulwarze Clichy 53.

W pałacu Zuccari rezydowała przez jakiś czas królowa Marysienka Sobieska. Potem pałac podzielono na apartamenty, w których mieszkali słynni artyści i uczeni, jak Joshua Reynolds, Johann Joachim Winckelmann i Jacques-Louis David. I hrabia d'Ugenta, który swą siedzibę urządza jak mieszkanie artysty, w scenografii odpowiedniej do życia estety¹¹. Andrea nie wchodzi wprawdzie do siebie przez bramę od via Gregoriana, niemniej, przy każdym jego wejściu i wyjściu – jego czy odwiedzających go kochanek – pamięta się o dantejskiej bramie, o maszkaronie: „*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*”.

Od pierwszych scen powieści („Rok konał bardzo łagodnie”, R 1) można się domyślić, że życie nieuchronnie zaprowadzi Andree do upadku, kierując go ku kolejnym miłostkom, reżyserowanym przez czulego estetę, doskonalącego na nowych doświadczeniach zmysły i intelekt, których zadaniem jest potęgowanie przyjemności. Czasem niepokoi go ta powierzchowna egzystencja artysty życia i konesera,

¹⁰ Tadeusz S., *op. cit.*, nr 3, s. 90–92.

¹¹ O siedzibach estetów, jak Des Esseintes w powieści *Na wspak* Huysmansa, zob. W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1982, rozdz. *Dom artysty*. Również D'Annunzio posiadał swój „dom artysty” – Villa Vittoriale nad jeziorem Garda.



DOM, W KTÓRYM SIĘ MIESZCZA AMBASADA
POLSKA W RZYMIE, T. Z. „CASA DEL SOBIESKI”

F. M. WYGRZYWAŁSKI

Feliks Michał Wygrzywalski, *Dom, w którym się
mieszczą ambasada polska w Rzymie,
t.z. „Casa del Sobieski”, ok. 1900.*

„Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 49
(Palazzo Zuccari, fasada wychodząca na Piazza
della Trinità dei Monti)



Palazzo Zuccari, Rzym, 1590.

Wejście od via Gregoriana

Foto: Sailko, Wikipedia, licencja Creative-Commons



Paryż, kabaret L'Enfer przy bulwarze Clichy, 1896

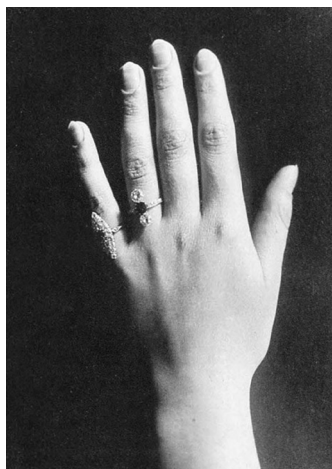
któremu brak woli i zasad moralnych, co kompensowane jest wytrawnym wyczuciem estetycznym. (Ciekawe, co sądziłby ojciec, Stanisław Witkiewicz, o bohaterze powieści: czy nie ostrzegał syna w listach przed takim właśnie brakiem charakteru? Czy problem Andrei nie byłby w oczach ojca problemem Stasia – Bunga?) Niejednokrotnie Andrea zastanawia się nad własną marnością i jej przyczynami, ma wstręt do siebie, pogardę, uczucie pustki, cierpi, ale nie jest w stanie zmienić się, nie ma woli, odwagi zerwać ze swoim dotychczasowym życiem i to doprowadza go do rozpacz – oraz do szukania zapomnienia w kolejnych przygodach.

Zapewne ojciec Andrei nie tak wyobrażał sobie realizację swojej maksymy: „Trzeba tworzyć własne życie, jak się tworzy dzieło sztuki. Trzeba, żeby życie człowieka mądrego było jego dziełem. W tym leży wszelka wyższość” (R 37). Wychowany przez ojca „bez zastrzeżeń i ograniczeń pedagogów” (R 36), Andrea tak aranżuje siebie, swoje życie, otoczenie, kontakty z ludźmi, swoje miłości, jakby układał sonet, malował obraz, pisał dramat, i projektował do niego scenografię – wnętrza, przedmioty, obrazy w tle, oświetlenie, nawet krajobraz i pogodę. „Potem wstał [...], by zobaczyć w lustrze, czy twarz jego była bładą, czy odpowiadała chwili” (R 11).

Liczne przygody miłosne służą Andrei do doskonalenia techniki przyjemności. Wybiera on kobiety albo o złej reputacji, albo przeciwnie – o dobrej, by móc je zepsuć (jedną z jego kochanek była uprzednio kochanką malarza o znaczącym w tym kontekście nazwisku: Adolphus Jeckyll). Stosunek bohatera do Eleny i do Marii, jego dwóch wielkich miłości, różni się właściwie tylko w sposobie inscenizacji, w scenariuszu, w scenografii tła, jakie komponuje dla miłosnych spotkań w mieszkaniu w Palazzo Zuccari. „Dlatego też dom jego był doskonałym teatrem, a on był ogromnie zręcznym reżyserem” (R 14). Do miłości z Eleną należy ogień na kominku, kwiaty, naczynia ze scenami mitologicznymi i z wierszami Owidiusza. Bładoniebieska kołdra wyszywana w znaki zodiaku i ze złotym słońcem pośrodku przykrywa jej nagie ciało. Elena to obraz miłości „ziemskiej”. Inne tło wybrał hrabia d'Ugenta dla uduchowionej, „niebiańskiej” miłości do Marii – przedmioty sakralne i sceny z życia Matki Boskiej zdobią teraz pokój uwodziciela. Ale chodzi o to samo – jego celem jest uwieść obie. I przeżyć, jeszcze raz, najwyższą przyjemność estety, przelotne spełnienie, moment rozkoszy.

Maksyma ojca Andrei, którą poleca synowi, „*habere non haberi*” – czyli posiadać i nie być posiadanym¹² – stanowi dewizę dandysów. Pochodzi od greckiego filozofa Arystypa, twórcy doktryny hedonizmu: „Jedynym dobrem jest przyjemność”. Sztuka miłości uprawiana przez estetę to subtelna gra zmysłów i wyobraźni, w której nawet „zmysł dotyku wydoskonała się do tego stopnia, iż doznaje wrażenia bezpośredniego cielesnego zetknięcia” (R 21). Elena, stojąc przed obrazem Correggia, uśmiecha się jakby w obliczu objawienia: obraz ukazuje Danae w objęciu Zeusa, jawiącego się pod postacią ulotnej chmury, mgły (R 98).

¹² Zob. R 37: „Trzeba zachować za wszelką cenę wewnętrzną wolność, nawet w upojeniu. Oto reguła człowieka mądrego: *Habere, non haberi*”. Ale maksyma jest dwuznaczna. Arystyp z Cyreny, któremu się ją przypisuje, miał na myśli, zdaniem Diogenesa Laertiosa, by nie odmawiając sobie przyjemności mieć umiar, panować nad nią, nie być niewolnikiem swoich chęci. Arystypa z Cyreny uważa się za założyciela szkoły cyrenaików i hedonizmu, wedle niego jedynym dobrem jest przyjemność, stan ulotny, a jedynym złem – przykrość.



Fotografia kobiecej ręki, zamieszczona w redagowanym przez Petera Altenberga wiedeńskim czasopiśmie „Die Kunst” (1903)

Scena pocałunków między Andrea i Elena, pominięta w pierwszym polskim wydaniu, ilustruje kult uczucia wysublimowanego w wyobraźni:

Czasami on, leżąc na wznak, zamykał powieki w oczekiwaniu. Ona, znając tę sztuczkę, schylała się nad nim dla pocałunku, z umyślnym ociąganiem. Tak kochanek nie wiedział, kiedy otrzyma pocałunek, który w swej dobrowolnej ślepotcie niejasno przeczuwał. W tej minucie oczekiwania i niepewności wstrząsał jego członkami nieopisalny niepokój, w swym napięciu podobny do dreszczu człowieka skrepowanego, któremu grozi ogniste piętno. Kiedy nareszcie dotknęły go wargi, z trudem wstrzymywał okrzyk. [R 101]

Jeszcze subtelniejszą grę próbuje prowadzić Andrea ze swoją kolejną kochanką, Marią. Rysuje jej rękę, kunsztownie ułożoną na aksamicie. Napięcie podczas rysowania udziela się też modelce, nie rozumie ona jednak, dlaczego artysta, nagle wzburzony, zniecierpliwiony, odstawia na bok stojący na stole wazon z orchideami. Lord Henry tłumaczy w *Portrecie Doriana Graya*: „Wczoraj zerwałem orchideę do butonierki. Była precudnie nakrapiana, czarowna jak siedem grzechów śmiertelnych”¹³. A wiedeński modernista, Peter Altenberg, w roku 1903 zamieścił w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Die Kunst” fotografię kobiecej ręki, prowokując szyderstwa krytyki z powodu *pars pro toto* nagości¹⁴.

Gra zaczyna być niebezpieczna, kiedy materia „dzieła sztuki” tworzonego wprost w życiu staje się przedmiotem manipulacji. Andrea chce poprzez uczucie jednej kochanki zdobyć drugą. Nie tylko on uprawia tę grę, także Elena jest w niej mistrzynią:

wnosiła w ludzką komedię pierwiastki najniebezpieczniejsze [...].
[...]

¹³ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*. Przeł. M. Feldmanowa. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 201.

¹⁴ Zob. A. Barker, *Telegramstil der Seele. Peter Altenberg – Eine Biographie*. Wien-Köln-Weimar 1998, s. 154: „Jesteśmy szczególnie ciekawi, jakie części ciała bosko utalentowanej pani Lisy Horn [...] zostaną w następnej kolejności udostępnione” (recenzja w „Neuer Wiener Journal”).

[...] Chciała teraz zobaczyć, do jakich nowych sytuacji i do jakich nowych kombinacji i zdarzeń doprowadzi ją ta szczególniejsza gra. [...] Doszła do tego, iż zaczynała wierzyć w prawdę i szczerość kłamanego i przelotnego ruchu duszy; miała, rzekłbym prawie, halucynację uczuciową, jak inni fizyczna. [R 294–295]

Kontakty Andrei z ludźmi takimi samymi jak on polegają na kłamstwie, fałszu, intrygach, wulgarne rozmowy o seksie przeplatane są aluzjami do wielkiej sztuki i literatury. Andrea, wybitny znawca nagości, bryluje w tym towarzystwie. W scenach z życia dekadenskiej arystokracji przewija się korowód masek, przedstawiających cynizm, egoizm, próżność i nicność:

zdawało się mi wczoraj, że szczery w uczuciu [...]. Nadto także dziś [...] przeżyłem wzniosłą chwilę liryczną [...]. Z tego wszystkiego nie ma śladu. Jutro, z pewnością, zacznę na nowo. Jestem kameleonowaty, chimeryczny, niekonsekwentny, niestały. Wszelki mój wysiłek mający za cel jedność zawsze będzie daremny. Muszę zgodzić się na to. Moim prawem jest jedno słowo: NUNC.

[...]

[...] Każdy dzień był oszustwem, nikczemnością. [R 327–328]

Tylko raz, kiedy Andrea zostaje ciężko ranny w pojedynku, którego przyczyną stała się kolejna afera miłosna, następuje w jego powierzchownym życiu pauza, wydaje mu się, że jest bliski duchowemu odrodzeniu – „znalazłem Prawdę i Życie” (R 171). Ale i to ozdrowienie, pozorne i krótkie, było wizją estetyczną, a raczej egzaltacją rekonwalescenta, zlepkiem pięknych, dalekowschodnich idei o jedności ze wszechświatem, o odrzuceniu pożądania („gwiazd nie pożąda człek”, R 149), idei wyczytanych u Schopenhauera, *tat twam asi...* Willa nad morzem, w której „odrodzenie” następuje, zwie się odpowiednio „Schifanoia”, czyli miejsce bez nudy! Po odrodzeniu nastąpi więc kolejny upadek – „nowa faza [...] nędzy moralnej” (R 327). Andrea osiągnie dno upadku, z którego więcej się nie podniesie. Elena upokarza go, odrzuca, proponując pieniądze na odwiedzin w burdelu. A jej mąż, Anglik, pokazuje mu swoje zbiory sztuki – krzywe zwierciadło jego własnych zbiorów, w którym piękno zmienia się w pornografię.

Proszę patrzeć!... Proszę patrzeć!... Co za styl! Myśle, że żaden artysta nie dochodzi w studium ludzkiej fizjonomii do takiej głębi bystrości, do jakiej doszedł ten Redgrave w studium phallusa.

[...]

Były [to rysunki] straszne; zdawały się snem grabarza prześladowanego satyriazą; rozwijały się jak okropny taniec szkieletów i przyjapów; przedstawiały sto epizodów jedyne go dramatu. [R 362]

Rysunki Fagassa, które Bungo ogląda w Paryżu, przedstawiają również „jakieś dziwne stwory o [...] monstrialnie rozrosłych lyngamach” (B 101)¹⁵.

Powieść o artyście

Rozkosz to także *Künstlerroman*¹⁶. Andrea pisze wiersze, rysuje i robi akwaforty. „Wszystek przesiąknięty i przepojony sztuką, nie stworzył jeszcze żadnego warto-

¹⁵ Tym skrótem odsyłam do: S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1992. *Dzieła zebrane*. T. 1. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

¹⁶ Powieść o artyście (*Künstlerroman*) ma bogatą literaturę przedmiotu, z nowszych pozycji zob. np. P. V. Zima, *Der europäische Künstlerroman*. Tübingen und Basel 2008. Temat polskiej powieści

ściowego dzieła” (R 39). Do chwili, w której nagle odczuwa potrzebę tworzenia, a chwila ta przychodzi w czasie, kiedy miłość z Elena jest najbardziej intensywna. Miłość pobudza jego wyobraźnię. Andrea pisze bajkę o Hermafrodycie¹⁷, tragedię wierszem oraz wykonuje akwaforty z nigdy dotąd nie doznawaną przyjemnością i zadowoleniem. Sztuka staje się „jego upajającą dumą i dręczącą radością” (R 108), połączeniem zmysłowości i ducha, najwierniejszą kochanką:

– Sztuka! Sztuka! – Oto Kochanka wierna, zawsze młoda, nieśmiertelna; oto Źródło czystej rozkoszy, zabronione tłumowi, przyznane wybrańcom; oto kosztowny Pokarm, który czyni człowieka bogu podobnym. [R 159]

Ale Elena jest zazdrosna o sztukę – rywalkę, ogarnia ją smutek. Wkrótce opuści Andreę.

Akwaforta stanowi ulubioną technikę artystyczną hrabiego d'Ugenta, pociąga go opóźnione pojawienie się obrazu na papierze, jego odwrotność, silne doświadczenie materialności procesu twórczego, odczucie zmysłowości przy żłobieniu i trawieniu kwasem linii w metalowej płycie. Opisane są ostatnie grafiki, przedstawiające „w dwu epizodach miłosnych dwa kształty piękności Heleny Muti” (R 104). Na jednym naga Elena śpi przykryta kołdrą ze znakami zodiaku, z głową na krańcu łóżka, włosy spływają na podłogę, ręka zwisa. Na pierwszym planie znajduje się patrzący na nią biały chart. Na drugiej akwafortce Elena w dużej srebrnej szali, jak Wenus w muszli, pochyla się do stojącego przed nią psa (R 104–107). Dziwne napięcie wywołuje obecność tego zwierzęcego obserwatora, voyeura, reprezentanta wszystkich podglądaczy; przypomina wyznanie Akne o jednym z jej wielbicieli: „Zwierzę wstrętne [...] Chciałabym, żeby widział przez dziurkę od klucza, jak jestem z tobą. Wyobraź sobie, żeby on na nas patrzył” (B 280).

Pod wpływem uczucia do Marii bohater *Rozkoszy* tworzy sonety, opis ich powstawania układa się w swoistą *ars poetica* D'Annunzia. Przewodnią zasadę stanowi forma – „wiersz jest wszystkim”, poprzez harmonię można „dotrzeć do Abso-lutu [...]” (R 161–162). Umysł Andrei „był w swej zasadniczej istocie formalny. Bardziej niż myśl, kochał [on] wyrażenie” (R 103). Sperelli szuka napięcia w słowach, w obrazach. Dla poezji wybiera formę szczególnie trudną, stawiającą opór – sonet. Opisuje, jak prawie gotowy wiersz rozpada się pod wpływem mocnego, niepasującego słowa, które zmusza do komponowania na nowo, i jak ukończony już wiersz daje ton następnemu (R 163–165). Marii pokazuje swoje rysunki, zebrane w oprawione w skórę teczki ze srebrnymi okuciami. W tych szkicach wedle obrazów wielkich mistrzów, swoistym przeglądzie arcydzieł sztuki, Andrea starał się przedstawić kwintesencję twórczości każdego artysty – *punctum saliens* (R 221).

Stan miłosnej euforii, inspirującej sztukę Andrei, nie trwa jednak długo: „jego prawem była zmienność; jego duch był niestały jak płyn; wszystko w nim przemieniało się i przekształcało bez ustanku [...]” (R 284). Dewiza „*habere non habe-*

o artyście przedstawia A. Makowiecki w pracy *Młodopolski portret artysty* (Warszawa 1971). Zob. też *Z problemów prozy. Powieść o artyście*. Red. W. Gutowski, E. Owczarz. Toruń 2006.

¹⁷ Hermafrodyta i androgyne pojawiają się często w twórczości Witkacego. Zob. L. Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*. Wrocław 1995, rozdz. *Hermafrodyta i androgyne*. – T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*. Łódź 1994, podrozdz. *Bungo jako hermafrodyta*.

rr” odrzuca wszelkie przywiązanie, wszelką odpowiedzialność, kontynuację. Powieść kończy się mocnymi obrazami-metaforami porażki protagonisty. Wyposażenie mieszkania kochanki zostało wysprzedane na licytacji, Andrea wchodzi jeszcze na chwilę do pustych pomieszczeń, już bez salonowej dekoracji, bez kotar, bez tkanin – odsłonięte ściany pokryte są taną tapetą, widać dziury i pęknięcia, robotnicy ściągają dywany, wzbija się kurz, ktoś śpiewa sprośną piosenkę. Wraca potem do domu, do pałacu Zuccari, akurat w momencie, w którym tragarze wnoszą zakupioną przez niego na licytacji szafę. Idzie wolno po schodach za tragarzami, nie mogąc ich wyprzedzić (R 404–405).

Podobnych obrazów jest w powieści wiele. Ma rację autor artykułu z 1899 roku, stwierdzając:

Wystarczy w którymkolwiek miejscu książkę otworzyć, by natrafić na ustępy cudne, dziwne, jakich się nigdy nie spotykało.

U D'Annunzia nie ma właściwie realnych opisów – są tylko impresje, przetworzone w poetyczne obrazy, odziane w porównania, jakie tylko w mowie związanej się znajdują¹⁸.

Wśród nich sceny miłosne przedstawione jako dzieła sztuki wszystkich zmysłów oraz, zapowiadające już opisy Prousta, obrazy z życia arystokracji, w salonie, w teatrze, w kawiarni, na aukcji – demonstracje powierzchowności, zbytku, wulgarności i pustki, ukazane jednak nie bez pewnej nostalgii:

Pod szarym potopem dzisiejszej demokracji, co marnie pochłania wiele pięknych i rzadkich rzeczy, znika powoli także owa szczególna klasa starej szlachty włoskiej, w której utrzymywała się żywo z pokolenia na pokolenie pewnego rodzaju rodzinna tradycja wybornej kultury, wytworności i sztuki. [R 34]

Kompozycja pierwszej powieści miała na celu zwrócić uwagę czytelnika: „złożyłem w niej [...] całe me władztwo nad formą i barwą i całą mą subtelność”¹⁹. D'Annunzio nie prowadzi linearnej narracji, zaczyna opowieść od środka, wraca, kluczy. W pewnym momencie „pamiętnik Marii” przejmuje główną rolę, historia cofa się, w retrospekcji poznajemy wydarzenia w innej perspektywie. (Jak bardzo tego rodzaju strategia mogła irytować współczesnego odbiorcę, świadczy decyzja francuskiego tłumacza, a za nim polskiej tłumaczki, żeby narrację „wyprostować”, uporządkować wedle chronologii wydarzeń!) Wielokrotnie opowieść zatrzymuje się, ustępuje miejsca innej materii literackiej – poetyckim utworom Andrei i opisom jego akwafort. Autor *Rozkoszy* jest mistrzem ekfrazy, ukazuje świat wyobraźni swego protagonisty, co nadaje napięcie kolejnym obrazom. Często D'Annunzio wprowadza muzyczne, rytmiczne elementy, wzmaga i zwalnia tempo. Andrea rozpoznaje w głosie Marii ton głosu Eleny, jakby zapowiadając na sposób muzyczny przetworzenie jednego motywu w drugi. Sekwencja wiodąca do pojedynku rozwiązana jest rytmicznie. Tempo wzrasta, zdarzenia zagęszczają się, Andrea bierze udział w wyścigach konnych, wygrywa – i przegrywa następnie pojedynek ze swoim rywalem.

¹⁸ Tadeusz S., *op. cit.*, s. 91.

¹⁹ Cyt. jw.

Bungo i Andrea

Bungo w czasie burzliwego romansu z Akne ma 22 lata (przeliczywszy na wiek autora 622 *upadków*, historia dzieje się w 1907 roku). W tym wieku był też Andrea u szczytu swoich erotycznych podbojów. Akcja *Rozkoszy* toczy się w latach 1884–1887. W lutym 1885 urodził się Witkacy. W marcu tegoż roku Elena opuściła Andreę.

622 *upadki Bunga* nie są naśladownictwem *Rozkoszy*. Ale bez wątpienia jej duch był obecny w momencie narodzin powieści Witkiewicza – wskazuje na to przedstawiony tu przegląd tematów, motywów i sposobów ich formalnego ujęcia. Dyskusja wokół dzieła D'Annunzia zapewne wpłynęła na projekt twórczy młodego Witkiewicza, na jego wybór, po której stronie się opowiedzieć²⁰. W jego pierwszej powieści po przeczytaniu *Rozkoszy* widzieć można zamiar napisania tekstu podobnego do „skandalicznej” książki włoskiego autora, tej manifestacji i symbolu nowej literatury. W tym znaczeniu 622 *upadki Bunga* były gestem przystąpienia do programu nowej sztuki i określeniem własnej pozycji wśród młodych artystów. W tytule powieści brzmi protest, parodia wzniosłości, nadużywanej przez krytyków D'Annunzia, takich jak Marian Zdziechowski, który w artykule *Płazy a ptaki* zbudował metaforę ducha człowieka jako wysoko szybującego orla i z obrzydzeniem pisał (mając na myśli odczucia przy lekturze *Rozkoszy*): „i dlatego właśnie unikamy widoku robaka, bo czujemy w nim symbol upadku i niemocy ducha, grzęznącego w materii”²¹. Stąd też przekorność tytułu wobec egzaltowanej retoryki: cóż tam jeden upadek – przedstawię wam ich 622!²²

Można doszukiwać się wyraźnych pokrewieństw w detalach. Koń, na którym rywal Andrei przegrywa wyścig, nazywa się Brummel, jak baron Brummel, przyjaciel Bunga. Domy odwiedzane przez Bunga to nie zwyczajne wille czy mieszkania, ale na wzór pałaców rzymskich nazywają się dumnie: „pałac Brummel”, w którym mieszka baron Brummel z matką i siostrą (wzorem była zakopiańska „Adasiówka”, gdzie Chwistkowie prowadzili sanatorium), i „pałac Birnam”, usytuowany w „stolicy”, czyli w Krakowie (zapewne mieszkanie pani Malinowskiej na 3 piętrze kamienicy przy ul. Radziwiłłowskiej 19, a jego nazwa to anagram od „Bramin”, w którym ukryte zostały inicjały przyjaciela, Bronia Malinowskiego²³). Kobiety arystokratki, kochanki Andrei, to Donna Elena Muti i Donna Maria, kochanki zaś Bunga – Donna Zizi i Donna Querpia. Bungo (Witkacy) był, jak Andrea, wychowany „pod opieką ojca, bez zastrzeżeń i ograniczeń pedagogów” (R 36). Elena starsza jest od Andrei o 3 lata. „Jakiś ty młody!” (R 102), mówi do niego. Podobnie podziwia Bunga starsza od niego Akne: „Jesteś piękny, kocham cię!” (B 291). Scenę pocałunków opisał Witkacy krócej: „omal nie umarł z rozkoszy od jej szalonych perwersyjnych pocałunków” (B 280). Zmysłowy obraz Eleny przedstawionej na akwaforcie Andrei po-

²⁰ W roku 1938 wspominał R. Musil (*Aus den Tagebüchern*. Frankfurt am Main 1963, s. 157): „[Rozkosz była] jedną z pierwszych książek, przez które poznałem przed 40 laty »moderne«”.

²¹ M. Zdziechowski, *Płazy a ptaki*. W zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. 88.

²² O tytule powieści zob. K. Damar, *Rachunek Apokaliptyczny*. Na stronie: http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/Witkacy_622.html (dostęp: listopad 2016).

²³ Możliwa jest również inna interpretacja – niewykluczone, że Birnam jest odwołaniem do birnamskiego lasu w zakończeniu *Makbeta*.

wtarza się jak echo w pozycji Akne leżącej na krawędzi łóżka, że „zwisającą z brzegu łóżka głową, [...] a rozsypane, jasne jak len włosy jej spadały aż na podłogę” (B 433). Bungo wprawdzie nie ma takich środków jak Andrea, ale także urządza mieszkanie na przybycie kochanki – jako miejsce rozkoszy wybiera czarny dywan (B 361).

Witkacy z pewnością zwrócił uwagę na wyszukany styl D'Annunzia i może nawet przejął od niego pewne środki, jak rozbudowane opisy przyrody, chcąc stworzyć nastroj i dodatkowe, symboliczne treści: „aby ukazać potworność ludzkich przeżyć na tle piękności natury” (B 8). Podobnie jak D'Annunzio używa intensywnych obrazów o dużym napięciu i sugestywności, minidramatów – czego przykładem scena na koncercie przy zgaszonym świetle czy ta ze zbliżającym się pociągami²⁴. Są to migawkowe ujęcia, przerwy w narracji o własnym, silnym „napięciu kierunkowym”, dorównujące obrazom z *Rozkoszy*. Witkacy wynajduje dla nich nawet nową formę – buduje epizod z fragmentów rozmów chwytych w przejściu, przełotnie, na przyjęciu w pałacu Birnam – coś w rodzaju efektu teatralnej sceny symultanicznej czy filmowej sekwencji kręconej „na jednym ujęciu”.

Witkacy, jak d'Annunzio, przerywa narrację przykładami twórczości Bunga, barona Brummela, Tymbeusza i Teodora Buhaja, przedstawiając różne modele literackie w krzywym zwierciadle parodii czy pastiszu²⁵. Często opowiadane sny Bunga komentują wprawdzie zdarzenia w powieści, ale wprowadzają do narracji inną poetykę, bliską przytaczanym próbom literackim. Dużo miejsca zajmują opisy dzieł sztuki – rysunków Bunga, akwafort Brummela (technika Andrei Sperellego!) oraz oglądanych w Paryżu obrazów Fagassa. Również tutaj Witkacy przedstawia różne modele sztuki, wśród których znajduje się także twórczość dzieci („alfa i omega twórczości”, B 17); na rysowaniu jak dziecko kończy Bungo swą działalność artystyczną. Opisy sztuki nie są tak szczegółowe jak ekfrazy D'Annunzia w *Rozkoszy*. Powściągliwość jest celowa – Witkacy, jako krytyk sztuki wierny swym poglądom, nie chce, by obrazy odczytywane były poprzez treść, poprzez anegdotę, która stopniowo przybiera jednak na sile, w miarę jak dekoracyjność ustępuje na rzecz ujmowania nie formy, ale pewnych „nie dających się ściśle zanalizować stanów” (B 85). Pod koniec powieści treść zwycięża, twórczość Bunga oddala się od dekoracyjności, od formy, od sztuki – „pomysły jego były bardziej związane z realnymi sytuacjami w życiu, a przedstawiane w kompozycjach figury [...] stawały się coraz więcej zbliżone do karykatur znanych mu osobistości” (B 406). Takie obrazy łatwiej opowiedzieć, czego przykładem jest opis rysunku Bunga-Witkacego, *Ten, który nie umiał się upomnieć, i jego protektor*. Więcej dowiadujemy się o obrazach Fagassa i o apokaliptycznych, obfitujących w zdarzenia akwafortach barona Brummela, „prerażających bogactwem potwornych sytuacji i fantastycznością architektonicznych i botaniczno-zoologicznych akcesoriów [...]” (B 368) – „Potworne pałace, wnętrza komnat o fantastycznych, nie przypominających żadnego znanego stylu ozdobach, pełne były rycerzy, strojnych dam, lubieżnych megier i eunuchów [...]” (B 53); „Na horyzoncie ołowiano-sinym stał Gog i Magog [...]” (B 32).

²⁴ O kompozycji powieści i znaczeniu minidramatów pisałem w artykule *Tło zmieszane z niczego. Problem nihilizmu u Witkacego* („Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21).

²⁵ Zob. Bocheński, *op. cit.*, rozdz. *Twórczość powieściowych bohaterów*.



S. I. Witkiewicz, *Ten, który nie umiał się upomnieć, i jego protektor*, rysunek węglem, ok. 1910 „kiedy skończył i spojrzął z daleka na swój rysunek, pękać zaczął ze śmiechu. Wasaty pan z podbródkiem trzymał w objęciach subtelną damę z orlim nosem, która w przerażeniu patrzyła na swego dawnego konkurenta, niskiego człowieczka z brodą, którego przyprowadzał jej jego życiowy przyjaciel, morowy drab, całkiem ogolony, podobny do Stanisława Ignacego Zdyba” (B 387)

Witkacy włącza do powieści również pamiętnik pisany przez Bunga w formie 18 listów do Akne, zawierający myśli i odzwierciedlający stany psychiczne dręczące go w związku z kochanką. Przypomina to inną książkę D'Annunzia, *Tryumf śmierci* (polskie wydanie w tłumaczeniu Staffa: 1907), w której autor zamieścił 16 listów miłosnych, prawdziwych listów do swojej kochanki, Barbary Leoni, pisanych w czasie pracy nad powieścią (1889–1894)²⁶. Najpewniej Witkacy zapoznał się z tą i z innymi książkami D'Annunzia, dostępnymi w Czytelnicy Zakopiańskiej²⁷, i zastanawiać się można, czy w listach Bunga do Akne nie przemycił czegoś ze swojej korespondencji z Ireną Solską. Jedyne zachowane listy Witkacego do Solskiej wykazuje dużą zbieżność z listami Bunga w powieści: i w nich Akne-Solska podej-

²⁶ Zob. S. Neumeister, *Gabriele D'Annunzio: Ein Dandy zwischen Leben und Literatur*. W zb.: *Der Dandy: Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. J. H. Knoll, A.-D. Ludewig, J. H. Schoeps. Berlin 2013, s. 134. J. Żuławski w powieści *Powrót*, stanowiącej pierwszą część *Laus feminae* (Warszawa 1914), wykorzystał fragmenty pisanych do niego listów I. Solskiej. Zob. też N. Jakubowa, *Witkacy – Solska: o pornografii zwyczajnej i niezwykłej*. W zb.: *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Słupsk, 17–19 września 2009. Red. J. Degler. Słupsk 2013, s. 60.

²⁷ Powieści i dramaty D'Annunzia w Czytelnicy Zakopiańskiej (wedle katalogu z roku 1913): *Córka Joria*, *Dziecko rozkoszy*, *Dziewice skał*, *Dzwony*, *Miasto umarte*, *Niewinny*, *Ogień*, *Rozkosz*, *Sny pór roku*, *Tryumf śmierci*.

rzewa Bunga-Witkacego o zdradę, a Bungo zaprzecza i powiadamia kochankę o swojej odnowie psychicznej²⁸. W powieści D'Annunzia *Il fuoco* z 1900 roku (z cyklu *I romanzi del Melagrano* (*Romanse Granatu*)), wydanej już rok później w polskim tłumaczeniu pod tytułem *Ogień*²⁹, znaleźć można jeszcze jedną, uderzającą zbieżność z młodzieńczym utworem Witkacego: D'Annunzio przedstawił w niej historię swojego związku ze słynną, starszą od niego aktorką, Eleonorą Duse, której powieściowym kochankiem jest młodszy od niego poeta! Duse, wbrew radzie impresaria, nie zapobiegła wydaniu książki („Moje cierpienie nie jest ważne, kiedy chodzi o to, by ofiarować włoskiej literaturze jeszcze jedno arcydzieło”³⁰) – inaczej niż Solska, która sprzeciwiła się wydaniu *622 upadków Bunga*. Autobiograficzny charakter powieści D'Annunzia wynikał z rynkowej kalkulacji – aura skandalu przysporzyła jej wielu czytelników. Nie można wykluczyć, że i Witkacy myślał o promocji swojej książki poprzez klucz autobiograficzny – działalność i organizacja Firmy Portretowej dowodzą, iż miał dużą umiejętność reklamowania swojej sztuki. Gdyby wydanie powieści doszło do skutku, byłoby prawdopodobnie ilustrowane rysunkami Witkacego-Bunga, co na jego miejscu uczyniłby z pewnością D'Annunzio, a co zrealizował dopiero 100 lat później Państwowy Instytut Wydawniczy w edycji z 2013 roku. D'Annunzio miał podobny pomysł. Zaproponował wydawcy mistyfikację: sporządzić i wystawić rysunki powieściowego bohatera, Andrei Sperellego, jako rzeczywiste dzieła sztuki, „jako osobliwość w witrynie, kiedy nazwisko Sperelli będzie już znane. Wydamy je w limitowanym nakładzie i będziemy je sprzedawać, ale jakby w tajemnicy. Zysk pójdzie na rzecz reklamy powieści, gdyż ten wyjątkowy grafik to przecież bohater powieści”³¹.

Również *Ogień* należy do modernistycznego kontekstu sztuki Witkacego, a w nim szczególnie gra, jaką podejmuje D'Annunzio, wprowadzając do fikcyjnej narracji własną twórczość: wygłoszona przez D'Annunzia w 1895 roku w weneckim teatrze La Fenice programowa mowa zatytułowana *L'Allegoria dell'autunno* (Alegoria jesieni) powtórzona zostaje w powieści przez poetę, Stelia Effrenę (tę strategię odwoływania się do własnych tekstów znamy dobrze z utworów Witkacego, pełnych rozważań o Czystej Formie). Napisany i wydany w 1896 roku pierwszy dramat D'Annunzia, *Miasto umarte*, odpowiada pierwszemu dramatowi Stelia Effreny i należy do jego projektu nowego teatru. *Ogień* jest powieścią o artyście, którego sztuka, oparta na twórczości samego autora, ma być przykładem dzieła idealnego. „Jeśli nie odniosę sukcesu na prawdziwej scenie, to odniosę go przynajmniej w mojej powieści”, pisał D'Annunzio do swojego wydawcy³². Na podobną myśl wpadł wiele lat później Witkacy, przedstawiając w *Jedynym wyjściu* udratyzowany proces malowania obrazu, aby, jak czytamy, „w historii literatury został choć jeden doku-

²⁸ S. I. Witkiewicz: *Listy I*. Oprac., przypisy T. Pawlak. Opieka merytoryczna J. Degler. Warszawa 2013, s. 147–149. *Dzieła zebrane*. T. 17; B 189–191.

²⁹ G. D'Annunzio: *Ogień*. Cz. 1–2. Przeł. W. Zyndram-Kościałkowska. Warszawa 1901; *Ogień*. Przeł. L. Staff. Lwów 1910.

³⁰ Cyt. za: M. Gazzetti, *Gabriele d'Annunzio*. Reinbeck bei Hamburg 1989, s. 63.

³¹ Cyt. jw., s. 43–44.

³² Cyt. jw., s. 78.

ment prawdziwej twórczości malarskiej”³³. W obrazie malowanym przez Marcelego Kiziora-Buciewicza czytelnik rozpoznać może twórczość samego pisarza.

Powinowactw ideowych i strukturalnych między *Rozkoszą* a *622 upadkami Bunga* jest wiele. Historia o Bungu powstała zapewne w dialogu z powieścią D'Annunzia – w dialogu „20 lat później”! Co Witkacy przejął, co odrzucił, co zmienił? Szczególnie – z istotnego w modernizmie dyskursu o granicy między życiem a sztuką?

Zauważyć można pewną symetryczność tytułów. Oba dopełniają się i wytyczają pole powieści. Przyjemność, r o z k o s z jest zapowiedzią, przyczyną u p a d k u. Bungo „coraz bardziej brnął w zmysłowe pożądanie pani Akne [...]” (B 253); „Pani Akne bezwzględnie zapanowała nad jego własną wolą [...]” (B 238). Każda z miłostek Andrei „przynosiła mu nowy upadek; każda go upajała złym upojeniem, nie zaspokajając go” (B 119). Brak woli, duchowa niemoc nie pozwalają obu bohaterom opanować wyniszczających ich pragnień („demoniczna kobieta” jest tylko wymówką Bunga). Nie posiadając – są posiadani!

Ani Andrei, ani Bungowi „nie udaje się świadome tworzenie życia” (B 253): Andrea rzuca się w coraz to nowe przygody, Bungo frustrację pokrywa kolejnymi kłamstwami i maskami. Kłamię, by pozyskać przychyłność kochanki, udaje przed nią i przed sobą, znajduje rozkosz w aranżowaniu sztucznych sytuacji towarzyskich, intryguje, gra ludźmi, przyjaciółmi. „Brać, wszystko brać i nic nie dawać” – to dewiza Akne, jej wersja „*habere non haberi*” (B 352).

Przez chwilę można sądzić, że obaj mają szansę na odrodzenie. Andrea, dochodząc do zdrowia po ranie odniesionej w pojedynku, odczuwa w sobie nowe życie, widok morza uspokaja go i naprowadza na wzniosłe myśli. Również Bungo, pewnego dnia po przebudzeniu, jest olśniony światłem zalewającym pokój, widokiem gór, czuje, jak spadają z niego maski. Ale wiemy, że odrodzenie w obu wypadkach okaże się tylko pozorne – „Znając chwiejność swojej równowagi wewnętrznej, Bungo zaniepokoił się na chwilę o trwałość swojej ostatniej przemiany” (B 451).

Mechanizm, który tyka w tle tych opowieści, nastawiony jest, można powiedzieć, estetycznie, jest piękny, podlega prawom sztuki – twórczości³⁴. Życie to sztuka, wola i moralność działają w tym rytmie. W obu powieściach bohaterowie otrzymują podobnie brzmiące rady-maksymy o sztuce i życiu – ojciec Andrei: „Trzeba tworzyć własne życie, jak się tworzy dzieło sztuki. Trzeba żeby życie człowieka mądrego było jego dziełem” (R 37); Edgar: „życie to jest arcydzieło albo farsa, które my z materiału naszego ja, najszerzej zaczawszy od subtelności sumienia, skończywszy na sprężystości lydek, stworzymy” (B 38).

Stworzyć własne życie – to pierwsza „herkulesowa” praca artysty i zarazem inicjacja dandysa. Andrea postępuje jak wyrafinowani esteci, którym najnowszą instrukcję obsługi artystycznego życia dostarczył Des Esseintes, twór literacki Huysmansa. Więc otacza się sztuką, pięknymi przedmiotami, poprzez sztukę postrzega świat, w jednej kobiecie widzi twarz z obrazu Moreau, w innej – z Botticellego, swoje przeżycia, myśli, uczucia, doznania kształtuje i kombinuje ze sobą jak

³³ S. I. Witkiewicz, *Jedynе wyjście*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1993, s. 145. *Dzieła zebrane*. T. 4.

³⁴ Opisał to Gondowicz we wspomnianym już tekście *Upadek jako dzieło sztuki*.

formy artystyczne, pracuje nad udoskonaleniem wyobraźni i czasem nawet tworzy realne, nie tylko wyobrażone, przedmioty sztuki.

20 lat po Andrei Sperellim przedstawia Witkacy nie jeden, ale cztery modele związku sztuki i życia, odpowiednio do protagonistów powieści³⁵. Baron Brummel należy do tej samej frakcji estetów co Andrea. Przyjemność estetyczna jest częścią, a może nawet motorem jego strategii mnożącego się w nieskończoność obserwatora, który rzeczy obserwowanej doświadcza w niezliczonej ilości faset i wariacji:

Żył w świecie, który można by porównać do olbrzymiego labiryntu zwierciadlanych komnat, w których najmniejsza zmiana układu odbita w dziwnie pokrzywionych ścianach wracała w nieskończonych wariacjach do centrum tego układu, tworząc dopiero wtedy jego istotne bogactwo. [B 12]

Podobnie, w kontemplacji estetycznej, baron kształtuje swoje życie erotyczne, bardziej w wyobraźni niż w rzeczywistości, ku niezadowoleniu jego kochanki.

Edgar, książę Nevermore, reprezentuje ostrą, „hardcore’ową”, wersję artysty życia, łączy w sobie estetyzm Andrei i wampiryzm Doriana Graya: uważa, iż sztuka daje życiu siłę, iż życie jest jednolitym dziełem sztuki, które każdy na swój sposób musi konsekwentnie kształtować. Edgar to dandys, cyniczny łowca wrażeń silnych i nowych, których sposoby zdobycia, nawet za cenę zbrodni, opisał Wilde w *Portrecie Doriana Graya*. Także książę Nevermore popełniał „jakieś niesłychane zbrodnie, których dopuszczał się po zaułkach Whitechapelu z paroma lordami [...]” (B 466). Dla dekadentów z kręgu Doriana Graya twórczość wprost w życiu, nie pozostawiająca materialnych śladów, góruje nad sztuką. „Tak jestem rad”, mówi lord Henry do Doriana, „że nigdy nic nie stworzyłeś. Nie wyrzeźbiłeś posągu, nie namalowałeś obrazu [...]. Sztuką twą było życie”. Stąd i maksyma lorda Henry’ego: „Tylko o używaniu życia warto mieć teorie”³⁶.

Tymbeusz, czwarty protagonista powieści Witkacego, ukrywa się za paradokсами, zagadkami, problem sztuki i życia pojawia się w jego komentarzach do poglądów i uczynków przyjaciół, jest głosem sumienia w tej komedii sztuki i życia dandysów, zamiast chóru komentującym akcję; to mizantrop i obserwator (ale nie wrażeń estetycznych, jak Brummel), zdarzenia widzi w perspektywie świata po tej i już po tamtej stronie liny. Przyjaciele słuchają go z zainteresowaniem, nie całkiem rozumiejąc, o co mu chodzi. Jego postawa przypomina artystę abstrakcjonistę z pionierskich czasów, ludzi, jakich znamy z historii sztuki, obrazoburców o duchu reformatorów, surowych, wymagających, bezkompromisowych. Dla Tymbeusza

³⁵ P. Polit (*Wątki filozoficzne w „622 upadkach Bunga”*. W zb.: *Witkacy: bliski czy daleki?*, s. 108–109) opisuje pojawiające się w utworze Witkacego alternatywne modele rozumienia sztuki formułowane przez powieściowych przyjaciół. Modele te, jak trafnie zauważył badacz, Witkacy oznaczył wedle metafory teatralnej, jako „figury dramatu”, czyli, inaczej mówiąc, jako *dramatis personae* występujące jakby w sztuce teatralnej o związkach życia ze sztuką, uosabiające poszczególne modele. Myślę, że niniejsze porównanie powieści Witkacego z *Rozkoszą* D’Annunzia tę konstrukcję potwierdza i nadaje jej kontur.

³⁶ Wilde, *op. cit.*, s. 225, 85. W polskim tłumaczeniu „przyjemność”/„rozkosz” niestety znika, zastąpiona przez „używanie”, a Witkacy z pewnością czytał książkę w oryginale, gdzie ostatni fragment przytoczonej tu wypowiedzi lorda Henry’ego brzmi: „*Pleasure is the only thing worth having a theory about* [Poza przyjemnością żadna rzecz nie zasługuje na to, by mieć teorię]” (podkreśl. W. Sz.). Tytuł *Il piacere* w angielskim tłumaczeniu to *The Child of Pleasure*.

sztuka stanowi ujęcie tego, „co ujętym być nie może, bo gdyby było, to już tym samym ujętym artystycznie być by nie mogło” (B 22). W tym paradoksie jest metoda, właściwie Tymbeusza dzieli tylko krok od czarnego kwadratu Malewicza, od teorii abstrakcji. Przecież Tajemnicy Istnienia, jak Witkacy nazwał „nieujęte”, nie da się ująć artystycznie, najwyżej można posłużyć się symbolem czy metaforą – czarny kwadrat to nie tylko „jakieś ujęcie” czegoś.

I wreszcie sam Bungo. Jakie jest jego miejsce w tym mechanizmie estetycznym? Miejsce Bunga, *alter ego* autora, który wymyślił całą tę historię artysty uwiecznionego między sztuką a życiem? Witkacy nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Połączenie życia i sztuki pozostaje do końca powieści nierozwiązanym problemem – ale o wiele bardziej różnicowanym, aniżeli u D’Annunzia.

Sztuka i życie to para niepokojąca Bunga, raz w upragnionej zgodzie, raz w zaciętej konkurencji, mgliste układy zmieniają się, idealny stan wydaje się niemożliwy. Bungo nie potrafi przemienić życia w sztukę. W samej sztuce natomiast, podobnie jak Andrea, szuka własnej drogi, pisze, rysuje, formułuje własną teorię. Nie jest jednak zadowolony ze swojej twórczości, wątpi w swój talent i ma nadzieję, że miłość, erotyzm (a więc życie) pomogą rozwinąć się jego sztuce. Jednak to, co wydawało się funkcjonować w odniesieniu do hrabiego d’Ugenta (w okresie przeżywanej miłości rozkwitała jego sztuka), w wypadku Bunga zawodzi – miłość do Akne oznacza upadek i w życiu, i w sztuce. „Nie czuł się zupełnie artystą i miał wrażenie, jakby wszelka twórczość była dla niego czymś raz na zawsze zamkniętym” (B 295).

Na temat granicy między sztuką a życiem Bungo mówi często, jego myśli zapowiadają przyszłą teorię Czystej Formy: sztuka tworzy swój własny świat, jej istotę stanowią dekoracyjność, forma i kompozycja, w której odbija się transcendentna jedność. „Sztuka żadnego bezpośredniego związku z życiem nie ma” (B 42). Bungo odrzuca więc stanowczo ideę życia jako dzieła sztuki: „pojęcie sztuki jako środka do zdobywania siły życiowej było mu prawie wstrętne [...]” (B 39). To wymysł nowych czasów, ludzie dawniej nie mieli problemu „świadomego tworzenia życia [...], żyli tak, bo tak żyć musieli” (B 40–41). Życie jawi się Witkacowskiemu bohaterowi „jako rozwiązany problem przez rozwiązanie siebie jako artysty” (B 130–131). Zadanie, które stawia sobie Bungo, rozumieć należy bardziej egzystencjalnie niż jako program estetyczny głoszący, że sztukę należy tworzyć z życia. Być artystą to znaczy mieć talent, zawód i miejsce w życiu, wiedzieć, co się chce w sztuce zrobić, nie mniej, nie więcej. W liście do Solskiej Witkacy pisał: „Teraz wszystko robię z tą myślą, żeby jak najprędzej mieć niezależne stanowisko”³⁷. Witkacy podważa w powieści jedną z istotnych charakterystyk dandyzmu, tak jak sformułował ją Barbey d’Aureville pisząc o George’u Brummellu: „Na swój sposób był wielkim artystą, tyle że jego sztuka nie należała do jakiegoś gatunku i nie uprawiał jej w ustalonym czasie. Jego życie było sztuką [...]”³⁸.

Witkacy rozważa miejsca połączeń, „interfejsy” między sztuką a życiem, wykazując za każdym razem ich względność. Oczywiście, bez materiału, bez życiowych doświadczeń sztuka nie istnieje (to pierwsza wersja „treści życiowych koniecznych,

³⁷ Witkiewicz, *Listy I*, s. 149.

³⁸ J. Barbey d’Aureville, *Über das Dandytum und über George Brummell*. Übersetzung von G. Krämer. Berlin 2006, s. 59.

ale nieistotnych”, B 340) – „Nie miał nic w sobie, żadnego materiału, z którego mógłby stworzyć [...]” (B 340); „trzeba mieć w sobie materiał, z którego się sztuka wszelka rodzi” (B 131). Ale materiał ten, przekształcony, staje się czymś innym: „W dziele sztuki, tak ja ją rozumiem, może być nawet dramat czy komedia, ale odbywa się ona między samymi tylko dźwiękami lub kolorami [...]” (B 138). Odmiennie połączenie stanowi praca – sztukę tworzy się tak, jak inne rzeczy: „Czy będziesz szyl buty, czy namalujesz genialną kompozycję, musisz to zrobić. W każdej sztuce jest sama robota. Jest wykonanie”. Ale nie więcej – to sprawa „techniki życia, którą posiada pierwszy lepszy dorobkiewicz” (B 42). Bardziej konkretnie i ironicznie opowie Witkacy dużo później, w ostatnim dramacie, w *Szewcach*, jak to jest, kiedy praca przeradza się w kult pracy, kiedy, jak dzieło sztuki, wywołuje wzniosłe uczucia:

Wszystko we mnie dygoce, jak w turbinie jakiej na milion koni i kłaczey parowych. [...] Praca sama w sobie – oto jest cel najwyższy – *Arbeit an und für sich!* [...] but się rodzi, but się rodzi!!³⁹

Interpretatorzy twórczości Witkacego zauważają, po części nie bez racji, że czasem tworzył on jednak sztukę w życiu (jego „teatr w życiu” byłby tego przykładem). Rachunek „sztuka i życie” nie da się całkiem rozwiązać, należy do sztuki, jest jej częścią, tylko przybiera coraz to nowe formy i konfiguracje. Bungo również bierze udział w tej nie do uniknięcia grze, czerpie przyjemność z inscenizowania dziwnych sytuacji towarzyskich, nie cofa się przed prowokacją, a przy okazji wykorzystuje te życiowe przedstawienia jako tematy do rysunków. Witkacy próbuje ową niekonsekwencję zrelatywizować: Bungo zdradza czystą, dekoracyjną sztukę – bezwolnie, jako medium, przez które przepływa obca mu sztuka, to nie on tworzy, artysta czystej formy, lecz ktoś inny, jego sobowtór. Ta podwójna gra pozostanie częścią składową teorii Witkacego, w której definicje i deklaracje sąsiadują z ciemną strefą pytań bez odpowiedzi. Henryk Worcell wspomina rozmowę z Witkacym:

„Niech mi pan powie, co jest ważniejsze, być człowiekiem czy artystą?”. Już był zamroczony, daleki ode mnie, od rzeczywistości, a jednak odpowiedział mi jakby z dna jeziora; namacał mnie ręką, tracił lekko i powiedział: – „Tym ostatnim, tym ostatnim”⁴⁰.

To echo rozmowy, którą prowadził Bungo z Magiem Childerykiem. Bungo: „Ma pan rację, trzeba być artystą. Jedynie artystą, jeżeli się już ma to nieszczęście, że się jest na to predystynowanym” (B 447).

Czymże innym jest powieść o Bungu, jeśli nie przemieszaniem sztuki i życia? Życie – materiał sztuki, przetworzone zostało tu w literaturę tak, by przeziarała przez nią postać autora. Powieść o Bungu to kamień węgielny legendy Witkacego, to początek *Künstlerromanu* pisanego przez sztukę i życie, *Künstlerromanu*, którego główną postacią jest sam autor. Podobną strategię obrał D'Annunzio, kiedy chciał umieścić ryciny bohatera swej powieści w witrynie galerii. Witkacy miał nawet lepszy pomysł: jego *alter ego*, Bungo, tworzy rysunki, które wykonał jego twórca, powieściopisarz i artysta w jednej osobie – ma on je u siebie w pracowni i nazywa całą ich serię „potworami”. Pomysł iście postmodernistyczny!

³⁹ S. I. Witkiewicz, *Dramaty III*. Oprac. J. Degler. Warszawa 2004, s. 355. *Dzieła zebrane*. T. 7.

⁴⁰ H. Worcell, *Wielbiciele Fryderyka Nietzschego*. „Twórczość” 1973, nr 7.

Sztuka i życie spotykają się w powieści Witkacego w jeszcze innym punkcie, wywołując owo słynne uczucie, które nie należy całkiem ani do jednego, ani do drugiego, ale towarzyszy im w postrzeganiu dziwności i piękna: uczucie metafizyczne. Jego charakter, różne brzmienia i napięcia kierunkowe pochodzą z różnych tradycji. Jest wśród nich kontemplacja, objawienie religijne, doświadczenie sztuki i jego niuanse – modernistyczny estetyzm, kult chwili, przelotny zachwyt nad przedmiotem, układem, widokiem, zapachem, smakiem, dotykiem.

Metafizyczne uczucie może przejawiać się w różny sposób i może być też różnie rozumiane, na co wskazuje również lektura D'Annunzia. Uczucie siebie w chwili, najcenniejsze przeżycie estety, wywodzi się z owego „*habere non haberi*” i nie jest jednoznaczne. Sam D'Annunzio mówi, że zasady ojca Andrei należą do tych, „które wskutek swej dwuznaczności mogły być tłumaczone jako wysokie kryteria moralne [...]” (R 37). Da się to zdanie rozumieć w sensie posiadania duchowego, a nie materialnego, jako wolność od rzeczy, które panują nad człowiekiem. Ale da się je rozumieć wręcz przeciwnie, jak Andrea – jako sposób doznawania przyjemności wyzwolonej od konsekwencji. Czyli uczucie wysublimowane, przefiltrowane, przyjemność, rozkosz sama w sobie.

Jak blisko, jak daleko od ekscesów dekadentów jest do uczucia metafizycznego? To uczucie, za którym tak tęsknią zbankrutowani protagoniści w dramatach Witkacego, tyrani i dyktatorzy, ma w sobie coś podejrzanego, dwuznacznego, towarzyszy mu atmosfera zbrodni, przestępstwa, perwersji, i wydaje się ono niebezpiecznie spokrewnione z usprawiedliwiającym, dandysowskim „*habere non haberi*”. Jego granice toną w mroku. Wzniosłość graniczy z perwersją. Znowu, wiele lat później, ten dialog z modernistami będzie miał dalszy ciąg w *Szewcach*. Mówi Księżna do Scurvy'ego:

Ja się nasycam cudownie ich złudną radością w męce najwyższej – w ich męce, nie mojej – tym ich bezprzykładowym dureństwem – syć się jak niedźwiedź leśny miodem. My, dwa mózgi w istocie zbrodnicze, złączone płciowym uściskiem, bez pośrednictwa innych przyrządów...⁴¹

Wampiryzm uczuciowy i zbrodnicze mózgi to spuścizna Doriana Graya, płciowy uścisk bez uścisku – hrabiego d'Ugenty. Dziwność istnienia ujawnia się w odwrotnym, perwersyjnym przeżyciu. O odwrotności, w znaczeniu metafory doktora Jekylla i Mister Hyde'a, pisze baron Brummel w swojej powieści:

oddął się walce wewnętrznej, dopuszczając do niej najniższe elementy odwrotnej strony swojej istoty. [...]

[...] wydał [...] najpotworniejszą walkę całkowitej odwrotności swojej istoty, wcieleniu wszystkich transformacji elementów najniższych... [B 380–381]

Czy dewiacje uczucia metafizycznego kompromitują uczucie metafizyczne, jakie daje sztuka, filozofia, jakie ma na myśli Witkacy w swoich tekstach? Nie – ale te inne uczucia są obok, blisko, jedno przy drugim, a nawet jedno w drugim ukryte. Witkacy musiał wcześniej mieć to pesymistyczne objawienie, że rzeczy przeciwne, odwrotne, jak wzniosłość i podłość, mądrość i głupota, sąsiadują ze sobą i że ab-

⁴¹ Witkiewicz, *Dramaty III*, s. 356.

surdu, tej komitywy przeciwieństw, żadna dialektyka nie rozwiąże. Mogą to zrobić tylko strategia „przekreśu”, groteska, parodia, tragikomedia, śmiechem rozładowujące to nie-do-wytrzymania sąsiedztwo. I Witkacy przywołuje je na ratunek – przy rysowaniu, malowaniu, pisaniu powieści, dramatów i nawet „poważnych” tekstów. 622 upadki Bunga są wczesnym przykładem występowania tej strategii – tu zastosowanej przy rozwiązywaniu modernistycznie splątanych problemów życia i sztuki.

– Pracuje pan? [...] Nie wygląda pan na człowieka, który by pracował; prędzej na kogoś, kto jest – wybacz pan brutalność – na drodze do pomieszczenia zmysłów – mówił [Mag Childeryk do Bunga] zawiązując do torby siedem metrów kielbasy i flaszkę nafty kupioną w karczmie. [B 92]

listopad 2015

Abstract

WOJCIECH SZTABA Herrenberg

FROM BUNGO'S READINGS: GABRIELE D'ANNUNZIO, "IL PIACERE" ("THE CHILD OF PLEASURE")

"Dear Dorian d'Ugenta," Leon Chwistek wrote in his letter to Stanisław Ignacy Witkiewicz, making a double allusion to his friend's literary inspirations, namely to Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* and Gabriele D'Annunzio's *Il piacere* (*The Child of Pleasure*), in the latter of which the character is Andrea Sperelli, count Ugenta. D'Annunzio's work played a crucial role in forming *622 upadki Bunga* (*The 622 Downfalls of Bungo*), which is evidenced by the similarity of topics and the modes of their formal presentation. Young artists, protagonists of the two pieces, are embroiled into a merge of life and art. The novels' titles are complementary – Andrea and Bungo suffer defeat since fallacious pleasure inevitably leads to a downfall. *The 622 Downfalls of Bungo* is to a great extent an autobiographical novel. Similarly, D'Annunzio would plait into his works such as *Il fuoco* (*The Flame of Life*) or *Trionfo della morte* (*The Triumph of Death*) facts from his own life.