

DZIEJE
PSYCHOANALIZY
W POLSCE

Paweł Dybel

Nieświadome na scenie

Witkacy i psychoanaliza



universitas

Nieświadome na scenie

Witkacy i psychoanaliza

Seria

DZIEJE PSYCHOANALIZY W POLSCE

pod redakcją Pawła Dybla

Paweł Dybel

Nieświadome na scenie

Witkacy i psychoanaliza

Kraków

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2019”



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

© Copyright by Paweł Dybel and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3621-3
e-ISBN 978-83-242-6457-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje

dr hab. Ilona Błocian, prof. UW

dr hab. Joanna Kisiel, prof. UŚ

Opracowanie redakcyjne

Justyna Ostafin

Projekt okładki i stron tytułowych

Sepielak

www.universitas.com.pl

Za mało nas na tę historię.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pragmatysci*

Wykaz skrótów cytowanych utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza

- D I, II* – *Dramaty*, t. 1, 2
Jw – *Jedyne wyjście*
L I, II – *Listy*, t. 1, 2
Lż I, II, III, IV – *Listy do żony*, t. 1, 2, 3, 4
N – *Nienasycenie*
Nar. – *Narkotyki*
Nd – *Niemyte dusze*
Nfwm – *Nowe formy w malarstwie*
Ożnf – *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*
Pj – *Pożegnanie jesieni*
Szk. est. – *Szkiełce estetyczne*
T – *Teatr*
UB – *622 upadki Bunga*

Zamiast wstępu

*„Myśmy tylko wtedy w największym porządku,
gdysmy w największym nieporządku”.*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Oni*¹

1. Witkacy i psychoanaliza

Niniejszy tom jest już ósmą pozycją serii „Dzieje Psychoanalizy w Polsce”, a czwartą, jeśli chodzi o śledzenie związków między psychoanalizą i polską literaturą XX wieku. Do tej pory problematyce tej poświęcone były w ramach serii: książka Szymona Wróbla o psychoanalitycznych koneksjach pisarstwa Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka *Polska pozycja depresyjna* (Kraków 2015); zbiór artykułów o inspiracjach psychoanalitycznych w polskiej literaturze modernizmu i międzywojnia w książce *Powinowactwa z epoki* (Kraków 2018) oraz moja książka o różnorodnych psychoanalitycznych motywach obecnych w pisarstwie Brunona Schulza *Mesjasz, który odszedł* (Kraków 2017). W obecnym tomie śledzę z kolei związki między pisarstwem Stanisława Ignacego Witkiewicza a psychoanalizą. Podkreślić należy, że jeśli Schulz na temat

¹ D I, s. 417.

psychoanalizy Sigmunda Freuda wypowiedział się bezpośrednio tylko w dwóch krótkich recenzjach, w których zajął ambiwalentną wobec niej postawę, to Witkacy odnosił się do niej wielokrotnie z entuzjazmem. Najbardziej wymowny temu wyraz dał w rozprawie *Niemyte dusze*, wskazując na to, że inspiracja teorią wiedeńczyka miała kluczowe znaczenie dla jego twórczości. Odnosił się też do niej wielokrotnie w swoich pismach estetycznych. W dodatku jako jeden z pierwszych polskich pacjentów poddanych terapii psychoanalitycznej poznał ją od strony praktycznej, w trakcie trwających kilkanaście miesięcy regularnych sesji u zakopiańskiego lekarza Karola de Beauraina.

Śledząc w tej książce różnorakie inspiracje i powiązania pisarstwa Witkacego z psychoanalizą, siłą rzeczy musiałem podjąć dyskusję z wieloma dominującymi w rodzimym literaturoznawstwie schematami interpretacyjnymi dotyczącymi jego życia i twórczości. Jest bowiem skądinąd czymś zdumiewającym, że mimo tych różnorodnych świadectw tak mało miejsca poświęcono u nas wpływowi psychoanalizy na jego pisarstwo. Na tym tle wyjątek stanowią trzy wydane u nas w ostatnim czasie książkowe pozycje, których autorki podjęły próbę spojrzenia na twórczość pisarską Witkacego z perspektywy psychoanalitycznej.

Pierwszą z nich jest książka Ewy Łubieniewskiej *Czysta Forma i bebeczy*². Autorka stara się w niej odnaleźć różne psychoanalityczne inspiracje i koneksje w dramatach Witkacego oraz konfrontuje je, i jego myśl estetyczną, z szeroko pojętą tradycją psychoanalityczną i psychiatryczną. Wskazuje na to, iż rzekomy antypsychologizm twórcy *Szęwców*: „pociąga za

² E. Łubieniewska, *Czysta Forma i bebeczy*, Kraków 2007.

sobą odsłonięcie w działaniach postaci warstwy motywacyjnej dużo bardziej znaczącej, a rozpoznanej przez psychologię głębi”³.

To jedno z głównych założeń książki. Pozwala ono zinterpretować Łubieniewskiej w nowy sposób szereg motywów pojawiających się w dramatach Witkacego i w nowym świetle ukazać jego teorię Czystej Formy. Starając się je uzasadnić, powołuje się ona na wypowiedź Konstantego Puzyny, że „zrywając z psychologizmem, Witkiewicz drugą ręką ukazuje psychologię”⁴. Słowem, mimo antypsychologistycznych deklaracji w istocie kreuje swoich bohaterów jako ludzkie postaci o rządzącej się określonymi prawami psychice, tyle że różnią się one od tych, zgodnie z którymi konstruowano bohaterów w dotychczasowej tradycji dramatu. Sam Witkacy zresztą, popadając w sprzeczność z tymi deklaracjami, mówił o „psychologii fantastycznej”, która stoi za zachowaniami bohaterów jego sztuk. Jeśli wyjść od tej konstatacji, książka Łubieniewskiej stanowi znaczącą próbę odczytania dramaturgicznej twórczości Witkacego pod kątem sposobu, w jaki kreuje on osobliwe psychologiczne sylwetki bohaterów w swoich sztukach.

Drugą znaczącą próbą odczytania twórczości dramatycznej Witkacego z perspektywy psychoanalitycznej była wydana w tym samym roku książka Łucji Iwanczewskiej *„Muszę się odrodzić”. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*⁵. Na książkę złożyły się dokonywane z perspektywy

³ Tamże, s. 10.

⁴ K. Puzyna, *Obrachunek z Witkacym*, w: tenże, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999, s. 35.

⁵ Ł. Iwanczewska, *„Muszę się odrodzić”. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 2007.

lacanowskiej interpretacji wybranych dramatów Witkacego, które w nowym świetle, w porównaniu z dotychczasową tradycją interpretacyjną, ukazują problematykę tych dramatów i struktury osobowościowe ich głównych postaci.

Trzy lata później Iwanczewska opublikowała drugą książkę, w której z kolei, odwołując się również do teorii Jacques'a Lacana, konfrontowała świat dramatów Witkacego z pisarstwem Markiza de Sade⁶. Celem autorki było wydobywanie różnych analogii i pokrewieństw między Witkacego wizją człowieka i seksualności a pisarstwem francuskiego autora.

Te trzy pozycje, które stworzyły u nas podstawy do zajmowania się Witkacym z perspektywy psychoanalitycznej, były dla mnie ważkim punktem odniesienia i źródłem inspiracji w trakcie pisania tej książki. Nie znaczy to, że założenia, na których Łubieniewska i Iwanczewska oparły swoje rozprawy, akceptuję w całej rozciągłości. Przede wszystkim z dystansem podchodzę do tych fragmentów książek, w których autorki stosują interpretacyjny schemat „aplikacji” poglądów Freuda, Ronalda Davida Lainga, Karen Horney, Lacana czy innych do świata pisarskiego Witkacego, tak jakby był on ich wiernym odpowiednikiem i kopią. Nawet jeśli – przykładowo – założenia psychoanalitycznej koncepcji Lacana dotyczące trójpoziomowej struktury ludzkiej tożsamości (rozdzielenie na poziom symbolicznego, wyobrażeniowego i realnego) oraz związany z nimi podział ludzkich struktur tożsamościowych na typy neurotyczne, psychotyczne i perwersyjne odniesione do świata dramatów i powieści Witkacego pozwalają wskazać na pewne ich własności, które umykały dotychczasowym odczytaniom, to nie wpisują się one bynajmniej do końca

⁶ Tamże, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*, Kraków 2010.

w „matryce” interpretacyjne obecne w tej koncepcji. Witkacy był pisarzem, który w swoich dramatach i powieściach stworzył kierujący się własnymi regułami świat, a nie pisarskim „prekursorem” koncepcji psychoanalitycznej Lacana. Iwanczewska z pewnością słusznie zauważa, że:

Psychoanaliza nie jest jedynie narzędziem, którego można użyć do badania tekstu literackiego, ponieważ pytania i zachęta interpretacyjna wywodzi się z obu stron jednocześnie – także pisarz może odpowiedzieć psychoanalitykowi, o czym tak dobrze wiedział Lacan⁷.

Problem jednak w tym, że nawet jeśli Lacan dobrze o tym wiedział (i chwala mu za to), iż „odpowiedź” pisarza na pomysły interpretacyjne analityka może tego ostatniego zaskoczyć, to „odpowiedź” Witkacego na jego pytania niekiedy nie tylko by go zaskoczyła, ale ponadto by mu się zdecydowanie nie spodobała. Nie mieściłaby się bowiem w założeniach jego koncepcji. Pokazanie tego typu napięć czy rozbieżności jest również zadaniem, przed jakim stoi piszący o twórczości Witkacego odwołujący się do takiej czy innej teorii psychoanalitycznej.

Przyjmując podobną pozycję interpretacyjną, musi on porzucić wygodną postawę badacza, który w swoich interpretacjach, odwołując się do takiej lub innej teorii, cały wysiłek wkłada w jej odpowiednie „zastosowanie” do świata pisarskiego autora *Nienasyceń*. Zamiast tego musi on często wykazywać, jak pokrewieństwom czy powinowactwom tego świata pisarskiego z ową teorią towarzyszą zarazem istotne

⁷ Taż, „*Muszę się odrodzić*”, dz. cyt., s. 18–19.

różnice, które są dla niej wyzwaniem. Z pewnością wydobycie tego rodzaju podobieństw pozwala często lepiej zrozumieć zawilości struktury psychicznej tych postaci, tak jak została ona zaprojektowana przez autora. Ale zarazem postaci te jako twory całkowicie fikcyjne wykreowane przez Witkacego mają pewne cechy szczególne, niedające się potraktować jako prosta egzemplifikacja twierdzeń danej teorii psychoanalitycznej czy psychiatrycznej. Witkacy był zbyt nietuzinkowym pisarzem, aby świat, który stworzył na kartach swoich dramatów i powieści, dał się sprowadzić do bycia funkcją czy prostym odpowiednikiem jakiegokolwiek zewnętrznej wobec niego teorii czy koncepcji.

Podobnie było w przypadku jego inspirowania się Freudowską teorią, której założenia poznał głównie dzięki de Beaurainowi. Nawet jeśli teoria ta – o czym sam pisał w *Niemitych duszach* – podskórnie oddziaływała później przez cały czas na jego twórczość, to zarazem różne jej elementy uległy w niej daleko idącej transformacji. Dlatego jeśli pojawiają się w niej motywy edypalne wykazujące pokrewieństwo z psychoanalityczną antropologią – np. bohaterowie stawiają pytania o swoich rodziców, w swych odniesieniach do innych kierują się głównie swoimi popędami, pozostają w różnego typu relacjach kazirodczych, są „polimorficzni” seksualnie, oddając się różnego typu perwersyjnym pragnieniom itd. – to należy je przede wszystkim rozpatrywać w kontekście dzieł literackich Witkacego, w jakich się pojawiają, i jego pism estetycznych, a nie tylko jako prostą egzemplifikację psychoanalitycznych twierdzeń na ten temat.

Innymi słowy, należy wydobyć specyficzny sens, jaki wszystkie te motywy mają w bezpośrednim kontekście tych dzieł, na który składają się często elementy niewystępujące

w tej postaci w żadnej z teorii psychoanalitycznych. Nie można nakładać *ex post* na świat pisarski Witkacego różnych wypowiedzi Freuda, Lainga, Horney, Lacana czy innych, twierdząc, że jego poszczególne elementy czy aspekty są ich dokładnym odpowiednikiem. To, co on sam nazywał np. „psychologią fantastyczną”, zgodnie z prawami której mają się zachowywać bohaterowie jego sztuk (i dodajmy – powieści), nie pokrywa się do końca z żadną psychoanalityczną teorią ludzkiej psychiki, chociaż naturalnie możemy wskazać tu na szereg podobieństw czy analogii⁸.

Ba – nawet wzięty bezpośrednio z Ernsta Kretschmera podział Witkacego typów ludzkich na pykników i schizoidów, zgodnie z którym, jak twierdzi, konstruuje psychologiczne charaktery głównych postaci swoich dramatów i powieści, sprawdza się w nich tylko częściowo. Dlatego krytyk, który chciałby oddać w swoim dyskursie złożone sylwetki psychologiczne tych postaci, musi siłą rzeczy wyjść poza tę typologię, gdyż zastosowana do nich mechanicznie prowadziłaby do schematyzmów i zbyt dużych uproszczeń.

Świadom tych metodycznych problemów związanych ze zbyt dosłownym aplikowaniem założeń wybranej teorii do danej twórczości, w pisarstwie Witkacego wyróżniam następujące wątki wykazujące pokrewieństwo z psychoanalizą i analogie do niej. Są to:

⁸ Wydaje się, że niemal cała wiedza Witkacego na temat teorii Freuda bierze się z „praktycznego kursu psychoanalizy”, który zaaplikował mu de Beaurain w 1912 roku. To, że autor *Niemitych dusz* prac Freuda czytał niewiele (jeśli w ogóle), wynika pośrednio z jego wypowiedzi, w której stwierdza, że wprawdzie zaczął czytać *Wstęp do psychoanalizy* (przełożony przez Salomeę Kempnerównę i Witolda Zaniewickiego i wydany w 1935 roku), ale ten go tak znudził, że po kilku stronach przerwał lekturę. Niestety tak wyglądały zazwyczaj fascynacje psychoanalizą wśród naszych pisarzy w międzywojniu.

- kształtowanie świata literackiej fikcji na kształt ontologii świata marzenia sennego, w którym zaburzeniu ulegają relacje czasowe i przestrzenne i rozwój akcji przybiera postać nonsensownie absurdałną („fantastyczna psychologia”);
- wykorzystywanie w budowaniu akcji w dramacie oraz w powieściowej fabule techniki wzorowanej na „rozluźnionej” i na pierwszy rzut oka nonsensownie absurdałnej narracji marzeń sennych. Położenie nacisku na formalną stronę organizacji literackiego tekstu (elementy asocjacionizmu, pisanie automatycznego itd.). Upodobanie do różnego rodzaju rebusów, formułowania zagadkowych zwrotów o tzw. drugim dnie;
- traktowanie akcji dramatów i powieściowej fabuły na kształt fantastycznego snu o sobie, w którym wszystko, co się w nich wydarza, stanowi zniekształcone aluzyjne nawiązanie do realnych wydarzeń w dotychczasowym życiu pisarza (np. romans Bunga z Panią Akne w *622 upadkach Bunga*, postać Zosi w *Pożegnaniu jesieni*, opis procesu dojrzewania Zypcia w *Nienasyce* i inne);
- tzw. trójkąt edypalny, czyli układ relacji ojciec–syn–matka, jako podstawowy punkt odniesienia w kształtowaniu się tożsamości bohaterów dramatów i powieści Witkacego, często przy tym wzbogacony o dalsze relacje rodzinne (dziadek, brat, siostra, wujek, ciotka itd.). Układ ten ponadto w każdym z tych utworów określają innego typu „zakłócenia” relacji między tworzącymi go osobami. Stąd powtarzające się pytania bohaterów typu: „Kto jest właściwie moim ojcem?”, „Czego pragnęli rodzice, płodząc mnie?”, „Po co i dlaczego pojawiłem się na tym świecie?”, „Kim właściwie jestem?” itd.;

- podobieństwo rozwoju akcji dramatów i powieści Witkacego z rozwojem procesu psychoanalitycznego, w którym bohater / pacjent skonfrontowany nieoczekiwanie ze sobą w całkiem nowy sposób, analizuje dogłębnie zaistniałe sytuacje i zdobywa się na nowy krytyczny stosunek do siebie i do innych;
- sposób podejmowania motywów seksualnych przez położenie nacisku na ich popędowe zakorzenienie oraz polimorficzność. Ekspozowanie różnych form łączenia się sił Erosa z destrukcyjnymi popędami śmierci (Tanatos) oraz będących tego efektem seksualnych perwersji;
- konstruowanie złożonych psychologicznie typów bohaterów, zazwyczaj z silnymi zaburzeniami typu neurotycznego, niekiedy jednak graniczącymi z psychozą, przypominającymi często te, które znamionowały pacjentów Freuda, Carla Gustava Junga i ich uczniów.

Moje rozważania i interpretacje w tej książce ześrodkowują się wokół tych motywów i tropów. Wykazując, jak dalece w pisarstwie Witkacego korespondują one z założeniami psychoanalizy Freuda, staram się zarazem wydobyć specyficzną postać, jaką one tutaj przybrały. Wiąże się to głównie z takim sposobem konstruowania akcji dramatów i powieściowej fabuły przez autora *Szewców*, aby oddawały one „dziwność” ludzkiego istnienia, przybliżając twórcę – i ich odbiorców – do doświadczenia metafizycznej „Tajemnicy Bytu”.

Tak pojmowany metafizyczny wymiar ludzkiej egzystencji jest u Freuda nieobecny. Wyrażał on zresztą niejednokrotnie sceptycyzm wobec wszelkiej metafizyki i twierdzeń o transcendencji. Już to boskiej, jak ma to miejsce w religiach, już to tej skrytej rzekomo „na dnie” bytu. Nie znaczy to, że w narracjach marzeń sennych wiedeńczyka i w różnych jego wy-

powiedziach na temat sztuki nie możemy znaleźć pewnych punktów stycznych z Witkacego tezą o „dziwności” istnienia. Należy do nich choćby sposób, w jaki Freud wskazuje na kluczowe znaczenie doświadczenia przez człowieka fenomenu „niesamowitości” bytu, przytaczając szereg przykładów z dziedziny literatury i sztuki, w których to doświadczenie dochodzi do głosu.

Doświadczenie „niesamowitości” istnienia, *das Unheimliche*, wykraczając poza potoczne doświadczenie bytu, ograniczające się do jego danej naocznie postaci, rodzi w podmiocie paraliżujący go lęk, nie dając się w żaden sposób zracjonalizować. Freud wiązał to doświadczenie z kompleksem kastracji, uznając, że u jego podstaw tkwi doświadczenie „braku” wpisanego w ludzką egzystencję biologiczną. Witkacy natomiast kładł nacisk na absurdalny wymiar tego doświadczenia, który sprawia, że jednostka przeniknięta jest nieustannie niepewnością co do „sensu” swego bytu i skonfrontowana z porażającą ją samotnością, opatruje wszystko znakiem zapytania.

2. Pięć założeń tej książki

Podejmując się w tej książce prześledzenia w sposób systematyczny tych wpływów i wydobycia ich kluczowego znaczenia dla wykreowanego przez autora *Szenców* pisarskiego świata i jego teorii Czystej Formy w sztuce, oparłem ją na następujących pięciu założeniach.

Po pierwsze, celowo nie odnoszę się do malarstwa Witkacego, gdyż uważam – zresztą podobnie jak większość historyków sztuki – że poza niektórymi wczesnymi obrazami, w których widać załączki prawdziwego talentu, jego malo-

widła z okresu międzywojnia są nieznosnie manieryczne, infantylne w kreowaniu „metafizycznych potworności”, żeby nie powiedzieć, kiczowate (również pod względem kolorystycznym). Pseudosurrealistyczna konwencja, w jakiej zostały namalowane, pozostaje przy tym w jaskrawej sprzeczności z fundamentalnymi założeniami jego teorii Czystej Formy w sztuce.

Fascynacja tymi obrazami przez zatwardziałyach witkacologów i szeroką publiczność jest dzisiaj głównie efektem mitu, który powstał wokół życia i twórczości pisarza. Przesłania on obiektywną ocenę tej dziedziny jego twórczości. Znacznie ciekawiej prezentują się pod tym względem portrety Witkacego, jednak i je ocenia się dzisiaj głównie pod kątem wspomnianego mitu. Również i ten typ malarstwa trudno by zaliczyć do znaczących dokonań rodzimego malarstwa okresu międzywojnia.

Po drugie, twierdząc, że koncepcja filozoficzna Witkacego, którą nazwał on „monadyzmem biologicznym”, uwikłana jest w tradycyjne metafizyczne rozróżnienia pojęciowe i schematy i jeśli się jej bliżej przyjrzeć, nie ma w niej nic oryginalnego. Zasługuje ona dzisiaj na uwagę jedynie z historycznego punktu widzenia, stanowiąc osobliwy eklektyczny konglomerat różnych ujęć zaczerpniętych przez niego z filozoficznej tradycji. Natomiast znacznie ciekawsze filozoficznie wątki pojawiają się w jego dramatach i powieściach, po części w jego pismach estetycznych, w których rysuje się bliska egzystencjalizmowi i psychoanalizie wizja człowieka i świata.

Uwagę zwraca tu przede wszystkim sposób, w jaki zgodnie z założeniami swojej „psychologii fantastycznej” konstruuje on sylwetki osobowościowe swoich bohaterów. Cechuje ich – używając terminu Freudowskiego – wyraźne „nieukontento-

wanie” (*das Unbehagen*) w kulturze⁹. Wyraża się to w tym, że sfrustrowani własną sytuacją społeczną, rodzinną, związkami z kobietami, zwykli się oni kierować w swoich zachowaniach bez ograniczeń popędowymi impulsami, za nic mając obowiązujące powszechnie kulturowe normy, zakazy i konwencje. Sprawia to, że w relacjach z innymi wikłają się w różnego rodzaju „sytuacje graniczne”, które przypominają matnię, uliczkę bez wyjścia.

Nieuniknioną konsekwencją podobnego rozwoju akcji w dramatach i powieściach Witkacego jest zazwyczaj tragiczny koniec ich bohaterów, którzy już to popełniają samobójstwa, już to giną z rąk innych, już to zostają pozostawieni samym sobie, gdyż w międzyczasie rozpadł się ich świat. U podstaw wszystkich tych motywów tkwi, zawarta w nich *implicite*, filozofia, którą można by nazwać filozofią radykalnego egzystencjalizmu. Jej centralny termin, powtarzany przez Witkacego jak mantra: „metafizyczna Tajemnica Istnienia” (lub Bytu), pozbawiony wyraźnie swego sakralnego wymiaru, bliski jest Sartre’owskiemu pojmowaniu nicości. Ten radykalny egzystencjalizm Witkacego jest w istocie egzystencjalizmem katastroficznym, gdyż przekonaniu o bezwyjściowym zapętleniu jednostki w duchowe „węzłowiska” towarzyszy pogląd o rychłym końcu świata europejskiej kultury, w któ-

⁹ Chodzi tu o esej Sigmunda Freuda *Das Unbehagen in der Kultur*, którego tytuł należałoby przetłumaczyć jako „Nieukontentowanie w kulturze”, podczas gdy na polski przełożono go *Kultura jako źródło cierpień* (S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke, w: S. Freud, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 163–228), co zasadniczo odbiega od znaczenia niemieckiego oryginału. Czymś zupełnie innym jest bowiem „nieukontentowanie”, czyli brak pełnej satysfakcji, a czym innym „cierpienie”.

rym, przy wszystkich jego słabościach, było jeszcze jakieś miejsce na sztukę.

Po trzecie, uważam, że równie mało oryginalne jest utrzymywanie przez Witkacego, iż doświadczenie dzieła sztuki określa doświadczenie jego jedności, korespondujące z doświadczeniem jedności ja jego twórcy i metafizycznej jedności bytu (nazywam to hipotezą trzech jedności). Również ten pogląd świadczy o uwikłaniu jego myśli estetycznej w wywodzące się z XIX-wiecznej filozoficznej tradycji metafizyczne schematy pojęciowe (dominacja pojęcia jedności nad pojęciami wielości i różnicy).

Zarazem jednak w myśli Witkacego o sztuce obecne są znacznie ciekawsze motywy, które nie dadzą się pogodzić z tym przekonaniem. Należy do nich podkreślanie przez niego roli doświadczenia przez twórcę w akcie kreacji trzech egzystencjalnych sprzeczności. Są to: (1) sprzeczność związana z poczuciem samotności w relacjach z innymi; (2) sprzeczność wynikająca z poczucia własnej śmiertelności na tle pragnienia życia wiecznego; (3) sprzeczność wynikająca z doświadczenia skończoności ziemskiego bytu na tle jego kosmicznej nieskończoności. Doświadczenie tych trzech sprzeczności znajduje według Witkacego wymowne – jak pisze w swoich pismach estetycznych – „potwierdzenie” w dziele sztuki i stanowi przede wszystkim o jego wartości i artystycznej randze.

Podobnie też na uwagę zasługuje tkwiące u podstaw myśli Witkacego o sztuce twierdzenie, że w akcie kreacji dzieła kluczową rolę odgrywają „węzłowiska” w duszy artysty, czyli jego nierozwiązane kompleksy w rozumieniu Freudowskim. Stąd w swoim życiu i twórczości nieustannie oscyluje on między wykluczającymi się określonymi popędowo dą-

zeniami, świadomością i nieświadomym. Jeśli wyjdziemy od tych twierdzeń Witkacego na temat aktu twórczego i postaci dzieła sztuki, zakładają one rozumienie podmiotu twórczego, który nie doświadcza siebie bynajmniej jako jednolitego ja, ale przeciwnie, jest pęknięty, rozszczępiony, targany przez wewnętrzne sprzeczności. Wymownym świadectwem tego rozszczępienia jest obecny w pisarstwie Witkacego motyw sobowtóra, który ma tu znacznie podstawowe.

Po czwarte, uważam, że mimo iż w swoich pismach estetycznych i w utworach literackich Witkacy aż do znudzenia powtarza, że dzieło sztuki Czystej Formy ma otworzyć podmiot na doświadczenie „metafizycznej Tajemnicy Bytu”, to w żadnym z jego dzieł nic takiego się nie wydarza. Ta podniosła, patetyczna formuła pełni w jego pisarstwie typową funkcję „pustego znaczącego” w tym znaczeniu, jakie temu terminowi nadał Ernesto Laclau. Według autora *Emancypacji*, który w swojej koncepcji nawiązuje do psychoanalizy Jacques’a Lacana: „Puste znaczące to element znaczący bez elementu znaczonego”¹⁰.

Ściśle biorąc, to znaczące, którego domniemane znaczenie jest tak ogólne, że można pod nie podłożyć różne treści. W tym sensie jest to znaczące, które – jeśli mu się bliżej przyjrzyć – jest:

bytem nieosiągalnym, ale mimo to warunkiem koniecznym możliwości oznaczania. Puste znaczące nie jest nadmiarem czy też niedostatkiem znaczenia, związane jest ono z wnętrzem procesu znaczenia i wskazuje na dyskursywną obecność swoich

¹⁰ E. Laclau, *Emancypacje*, wstęp L. Rasiński, red. nauk. L. Koczanowicz, A. Orzechowski, przeł. L. Koczanowicz i in., Wrocław 2004, s. 67.

własnych granic. Może pojawiać się jedynie wtedy, kiedy w znaczeniu pojawia się strukturalna niemożliwość, i tylko wtedy, jeśli niemożliwość ta może oznaczać samą siebie jako zerwanie (zniesienie, zniekształcenia etc.) struktury znaku. Znaczy to, że granice znaczenia mogą dawać o sobie znać jako niemożliwość urzeczywistnienia tego, co znajduje się w ich obrębie – jeśli granice te dawałyby się oznaczyć bezpośrednio, byłyby dla znaczenia czymś wewnętrznym i, ergo, w ogóle nie byłyby granicami¹¹.

Innymi słowy, „puste znaczące” to słowa / terminy, które w ogólnikowości swego znaczenia wyznaczają granice wszelkiej mowy. To słowa graniczne, których znaczenie wskazuje jedynie na siebie i w tym odniesieniu do siebie znajduje swoje wyłączne uzasadnienie. W tej postaci wyznaczają one granice wszelkiego dyskursu, będąc zarazem jego warunkiem możliwości.

Takim „pustym znaczącym” w Witkacego myśli o sztuce jest właśnie jego wspomniana formuła „metafizyczna Tajemnica Bytu”. To owej myśli formuła graniczna, która zakreśla przestrzeń jego dyskursu o sztuce, oznaczając zarazem coś niemożliwego, co nachodzi twórcę od strony doświadczenia przez niego „niesamowitego”, Nicości. Z jednej strony jest bez wątpienia w nim formułą kluczową, z drugiej pojęta została w tak nieokreślony sposób, że podstawić można pod nią praktycznie wszystko. I Nic. Tym bardziej że to, czego doświadczają bohaterowie jego dramatów na scenie, zdaje się mieć niewiele wspólnego z ową „Tajemnicą”. Prędzej nazwać to można doświadczeniem brutalnego rozpadu ich własnej tożsamości i relacji z innymi oraz nieuchronnego skazania

¹¹ Tamże, s. 68.

na śmierć, odchodzenia wszystkiego w zapomnienie i nicość. W tym sensie powtarzana aż do znudzenia przez Witkacego, niczym magiczne zaklęcie, formuła ta jest Wielką Błagą, Pozorem, Fata Morganą, za którą nie kryje się nic. I na tym zasadza się prawdziwy dramat tego pisarstwa, jak też dramat tego, co pisarstwo to przedstawia.

Po piąte wreszcie, wychodzę z założenia, że – podobnie jak w przypadku Schulza – zachodzi ścisły związek między życiem i twórczością pisarską Witkacego. Związek ten nie polega jednak na tym, że owa twórczość „odzwierciedla” najistotniejsze zdarzenia i problemy tożsamościowe, jakie pojawiły się w życiu pisarza. Polega on na tym, że stanowią one dla niej materiał wyjściowy, który ulega w niej różnego rodzaju przetworzeniom i zyskuje status literackiej fikcji. Biorąc pod uwagę tę różnicę, nie można zarazem zignorować rozlicznych występujących między obu tymi sferami pokrewieństw i strukturalnych analogii.

Tym bardziej że Witkacy – tak samo zresztą jak Schulz – świadomie nawiązuje w swoich utworach do różnych kluczowych wydarzeń ze swego życia, w dodatku często te same pytania, które stawia w swoich listach i rozprawach filozoficznych, pojawiają się w jego dramatach i powieściach. W tym sensie jego biografia, którą na podstawie owych listów i wspomnień różnych świadków epoki udało się literaturoznawcom odtworzyć w jej podstawowych zarysach, stanowi klucz do zrozumienia podstawowych problemów, które podejmuje on w swojej twórczości.

Ten ścisły związek życia i twórczości w przypadku Witkacego daje się szczególnie zauważyć, gdy w postaciach bohaterów pojawiających się w jego dramatach i powieściach rozpoznajemy fikcyjne ucieleśnienie sobowtórów pisarza,

które prześladowały go od lat młodości. Kreując te postaci, na swój sposób odreagowywał on i przepracowywał swoje życiowe obsesje i lęki. Postaci te w świecie literackiej fikcji mają naturalnie całkiem inny status i ich zachowania podlegają innym regułom i motywacjom niż te, które obowiązują na poziomie realności. Tym bardziej że Witkacy kreuje je – jak sam pisze – zgodnie z wymogami „psychologii fantastycznej”, która stanowić ma jaskrawe zaprzeczenie logiki zachowań potocznych, podlegających obowiązującym w nich wymogom racjonalności.

Niemniej jednak nie jest tak, że nie pozostają one w żadnym związku z obsesjami, pytaniami i lękami pisarza, których doświadczał on na co dzień. Wręcz przeciwnie. Wbrew temu, co utrzymywał w swojej teorii Czystej Formy, twierdząc, że dzieła sztuki dramatycznej, malarskiej i poezji powinny urzeczywistniać wyłącznie formalną zasadę konstrukcyjną, jego dramaty i obrazy są wymowną ekspozycją tych życiowych obsesji, pytań i lęków. Świat literackiej fikcji powołany do istnienia przez Witkacego służy mu – podobnie jak u Schulza – unaocznieniu tego, co chciał w swoim życiu wypowiedzieć jako „Faktyczne Istnienie Poszczególne”. Nie jest tylko swobodną, tłumaczącą się sama przez siebie wyobrażeniową projekcją, która nie ma nic wspólnego z realną egzystencją pisarza i jego życiowymi problemami. Gdyby tak było, dawno byśmy już dzisiaj o Witkacym zapomnieli, upatrując w jego pisarstwie jedynie rodzaj eksperymentu z minionej epoki, nieporuszającego nas zupełnie zawartym w nim przesłaniem. Traktowalibyśmy je w najlepszym razie w podobny sposób, jak grono zwiedzających muzeum ogląda w gablocie z zaciekawieniem zasuszonego egzotycznego motyla, podziwiając jego kolory i kształty.

3. Estetyka Kanta i dwie wykładnie autonomii sztuki: romantyczno-modernistyczna i awangardowa

Witkacego teoria Czystej Formy w sztuce wyrastała na podłożu teorii awangardowych, w których znajdowało swój wyraz dążenie do traktowania dzieła sztuki jako bytu autonomicznego, będącego zarówno w swojej budowie formalnej, jak i w tym, co sobą przedstawia, samo dla siebie uzasadnieniem i racją. I była bez wątpienia, jeśli chodzi o jej podstawowe założenia, jedną z najbardziej radykalnych teorii tego typu. Jakkolwiek korzenie tego dążenia możemy odnaleźć już w myśli estetycznej Immanuela Kanta, to w dziejach literatury i sztuki zaznaczyło się ono w sposób radykalny dopiero w modernizmie, w hasłach „sztuki dla sztuki”, w Mallarmégo koncepcji poezji czystej, w sposobie, w jaki impresjoniści zaczęli traktować kolory, linie i kompozycję obrazu.

Rzecz przy tym ciekawa, że estetyka Kantowska, w której autonomiczny charakter doświadczenia piękna w stosunku do innych form doświadczenia bytu (poznanie filozoficzne i naukowe, pragmatyzm potocznego podejścia do bytu itd.) zasadza się na wolnej grze władz wyobraźni i intelektu, dała zrazu początek subiektywistycznym teoriom estetycznym, w których nacisk został położony na przeżycia podmiotu (*Erlebnis-Ästhetik*). W tej tradycji wychodzi się z założenia, że artysta, kreując dzieło sztuki, sam przeżywa coś wyjątkowego, niedostępnego innym śmiertelnikom, którzy obcując z dziełem, mogą co najwyżej jego przeżycia „powtórzyć”. I „powtarzając” je, we własnej psychice doświadczają tego dzieła na sposób estetyczny.

Dlatego estetyka przeżycia przybrała postać estetyki geniuszu, który jako niepowtarzalna indywidualność artystyczna

daje w dziele sztuki swoim wykraczającym poza przeciętność przeżyciom wymowny wyraz. Ten sposób myślenia o sztuce właściwy był bliskim tradycji romantycznej (Friedrich Schlegel, August Schlegel, Friedrich Schiller, Novalis) filozoficznym koncepcjom niemieckiego idealizmu (Friedrich Schelling) i nawiązującej do nich później psychologizującej hermeneutyce Wilhelma Diltheya. Na podłożu estetyki geniuszu wyrosły z czasem hasła „sztuki dla sztuki”, zakładające ścisłą odpowiedniość między „genialnymi” przeżyciami artysty a wyjątkową prawdą, jaką zawarł on w swoich artystycznych przedstawieniach, a dla której jedynym kryterium oceny jest sama sztuka. Innymi słowy, z „wyjątkową” psychologiczną stroną aktu tworzenia koresponduje ściśle szczególne roszczenie do prawdy, jakie, w porównaniu z innymi ludzkimi wytworami, zawarte jest w dziele sztuki jako takim¹².

W awangardowych koncepcjach, w których, przeciwstawiając się tradycji „estetyki przeżycia” oraz wyrastającej na jej podłożu estetyki geniuszu i tradycji modernizmu, nacisk położono na samo dzieło, zaczęto akcentować kluczowe znaczenie jego formalnej budowy dla doświadczenia jego piękna. Dzieło było teraz pojmowane jako autonomiczny w stosunku do sfery duchowych przeżyć artysty, samouzasadniający się byt, który należy doświadczyć estetycznie ze względu na niego samego. W bycie tym liczy się przede wszystkim jego nastawiona na siebie postać jego tworzywa oraz sposób, w jaki została przez artystę obmyślana relacja ze sobą poszczególnych elementów dzieła. Zamiast o duszy artysty, jego emocjach i metafizycznych przeżyciach,

¹² Tę reinterpretację estetyki Kanta przedstawia Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie. Zarysie hermeneutyki filozoficznej* (przel. B. Baran, Kraków 1993, s. 70–94).

którym dał wyraz w swoim dziele, zaczęto mówić o specyficznym sposobie budowy przez niego dzieła, o tym, jak w czysto rozumowy sposób wykoncypował jego postać.

W istocie ten przełom w myśleniu o sztuce, który dokonał się w teoriach awangardowych, dostarczył jedynie nowej wykładni dla Kantowskiej tezy o autonomicznej postaci doświadczenia piękna w porównaniu z innego typu ludzkimi doświadczeniami. Zamiast upatrywać źródeł tej autonomii w wyjątkowości przeżyć artysty tworzącego dzieło oraz wynikającej stąd wyjątkowości jego przedstawień, wypowiedzianej w nim prawdy, podkreślano teraz zasadnicze znaczenie szczególnego sposobu potraktowania przez artystę tworzywa tego dzieła, które eksponowane jest w nim ze względu na siebie i stanowi źródło doświadczenia estetycznego.

Awangardowy przełom dostarczył zatem przede wszystkim nowej wykładni dla wspomnianej tezy Kanta o zasadniczej autonomii statusu doświadczenia estetycznego na tle innych ludzkich doświadczeń. Rozpatrywane z tej perspektywy, oba te podejścia, romantyczno-modernistyczne i awangardowe, różniły się wprawdzie od siebie zasadniczo, jeśli chodzi o rozumienie źródeł autonomii tego doświadczenia, ale mogły zostać zarazem potraktowane jako w stosunku do siebie komplementarne, a nie wykluczające się nawzajem.

Tymczasem w XX-wiecznej tradycji myśli estetycznej i literaturoznawczej dominował ten ostatni sposób ujęcia ich wzajemnej relacji. Do utrwalenia się tego schematu przyczyniły się ostre spory między teoriami, w których przedstawienia dzieła sztuki traktowano jako wyraz przeżyć jego twórcy czy też jako oddające na sposób artystyczny różne życiowe treści (np. w teoriach o charakterze psychologistycznym, realistycznym i naturalistycznym), a teoriami awangardowymi, w których

przestała mieć znaczenie cała sfera subiektywnych przeżyć artysty i to, do czego dzieło się odnosi („zawartość znaczeniowa”). Zamiast tego położono nacisk na jego samoistość jako wytworzonego przez twórcę szczególnego obiektu o określonej budowie, rządzącego się własnymi prawami. W literaturze towarzyszyła temu tendencja do traktowania świata literackiej fikcji jako zasadniczo odrębnego w stosunku do zewnętrznej rzeczywistości i tłumaczącego się sam przez siebie.

W obu tych nurtach myśli estetycznej i literaturoznawczej nie brak było uproszczeń. W nurcie nawiązującym do tradycji romantyczno-modernistycznej zacierano ewidentne różnice między sferą przeżyć artysty a dziełem, traktując zawarte w nim przedstawienia jako prostą funkcję i wyraz tych pierwszych. W większym lub mniejszym stopniu ignorowano fakt, że nawet jeśli w dziele sztuki znajdują wyraz przeżycia artysty, w których odnosi się on do jakichś wydarzeń ze swego życia, z życia danej epoki, społeczeństwa, to wszystkie te elementy ulegają przeobrażeniu, zyskując całkiem nowy status. Nawet zatem w sytuacji, kiedy np. twórca stara się zgodnie z estetyką realizmu dać możliwie wierny obraz rzeczywistości, która stanowi punkt odniesienia dla jego kreacji, musi on dokonać selekcji składających się na nią elementów oraz kształtować je zgodnie z wymogami gatunku i obowiązujących w danym czasie konwencji.

Z kolei uproszczenia pojawiających się w tradycji postawangardowej koncepcji literatury i sztuki polegały na tym, że nie brano w ogóle pod uwagę tego, iż artysta, niezależnie od tego, w jakiej konwencji tworzy, wypowiada w swojej twórczości również siebie, dramat swojego życia. Dzieje się to nawet wówczas, gdy stworzony przez niego świat zdaje się mieć niewiele cech wspólnych ze światem, w jakim

żyje. Albo też gdy podmiot, który mówi w jego utworach literackich, narrator czy tzw. podmiot liryczny w wierszu albo powołane przez niego do istnienia na kartach powieści czy dramatów postaci – są całkiem fikcyjne.

„Styl to człowiek” – głosi znane powiedzenie, w którym wskazuje się na ten ścisły, organiczny wręcz związek artysty ze światem, jaki tworzy on w swoich dziełach. Oznacza to, że niezależnie od treści jego przedstawień już w samym sposobie potraktowania przez twórcę tworzywa i tematu dzieła zawiera się coś z jego osobowości. Już w formie dzieła, w jego stylu, jest on rozpoznawalny jako niepowtarzalne indywiduum. W stylu artysty zawiera się *implicite* jego filozofia życia, jego własny świat niesprowadzalny do niczego innego poza nim samym.

Ten osobliwy, często w dziele sztuki zakamuflowany i ukryty, związek między osobowością twórcy, jego biografią i wyznawaną na co dzień życiową filozofią a światem jego artystycznych przedstawień zapoznawany jest przez krytyków, którzy sytuując się w postawangardowym nurcie myślenia o sztuce, hasło autonomii dzieła pojmują w sposób dosłowny. Uznają oni, że zarówno stronę stylistyczno-formalną dzieła, jak i świat jego przedstawień należy rozpatrywać w oderwaniu od wszystkiego, co wiąże się z osobowością, światopoglądem i biografią artysty, wylewając w ten sposób dziecko z kąpielą.

4. Krytyk parnasista i Witkacego gry życia i fikcji

Krytyk, który ignoruje tę intymną, organiczną wręcz, postać relacji, w jakiej artysta pozostaje ze światem swoich kreacji,

w istocie niewiele rozumie z tego, o co właściwie toczy się gra w literaturze i sztuce. Zamiast próbować zmierzyć się z wyzwaniem postawionym przed nim przez twórcę tego świata, zaczyna traktować ten świat jako rodzaj abstrakcyjnego bytu dla siebie. Sprowadza go do efektownej wyobraźniowej gry przedstawień, którą należy rozpatrywać wyłącznie we własnym kontekście. Podobnie traktuje mówiące w nim ja – narratora, jego bohaterów czy tzw. podmiot liryczny. Owo ja jest według niego czystą fikcją, nie ma z autorem nic wspólnego i winno być rozpatrywane wyłącznie w kontekście świata przedstawionego dzieła. Ba – w ogóle doszukiwanie się przez literaturoznawcę analogii do owego ja i autora utworu czy pokrewieństw z nimi traktuje jako nieporozumienie, gdyż w jego mniemaniu pozostaje ono w sprzeczności z samym sposobem bycia fikcyjnego świata tworzonego w literaturze. Naturalnie w przytłaczającej większości dzieł literackich ich narratorzy, bohaterowie czy podmioty liryczne nie mają bezpośrednio nic wspólnego z autorem. Nie znaczy to jednak, że sposób, w jaki na kartach swoich utworów stworzył on ich osobowości, i to, z jakimi problemami się borykają, nie mówi nic na jego temat.

W ogóle wydaje się, że przywołane powyżej podejście krytyczne, nazwijmy je parnasistowskim, ustanawiające między autorem a powołanym przez niego do istnienia światem literackiej fikcji ontologiczną przepaść, sprawdza się – o ironio – głównie w odniesieniu do dzieł epigońskich czy wręcz grafomańskich. To one są nastawione wyłącznie na siebie, jedyne uzasadnienie dla siebie znajdując w sobie samych; w swej abstrakcyjnej fikcyjności. Stąd w trakcie lektury nieodparte wrażenie ich sztuczności i martwoty, tak jakby wyciekło z nich wszelkie życie, zaś ten, który je wykreował, był równie abstrakcyjnym podmiotem

traktującym literaturę jako grę bardziej lub mniej efektownych iluzji, z której niewiele wynika. Poza tym zaś nie miał już od siebie nic do powiedzenia.

Dlatego dla naszego krytyka parnasisty znane powiedzenie Gustave’a Flauberta „Madame Bovary to ja” musi wydać się prawdziwym skandalem. Wszak ten francuski pisarz, utożsamiając się ze stworzoną przez siebie fikcyjną literacką postacią, zatarł prowokacyjnie wszelkie granice między nią a sobą. Zasugerował w ten sposób, jakoby życiowe problemy powołanej przez niego na kartach powieści do istnienia bohaterki, które nakłoniły ją do uwikłania się w romans, a później pchnęły do samobójstwa, stały się poniekąd jego problemami¹³. Tymczasem w tych słowach zawarta została jedna z podstawowych prawd literatury, jak i w ogóle wszelkiej twórczości artystycznej. Brzmi ona: artysta jest zawsze organicznie zawarty w swoim dziele jako indywiduum, i to nawet jeśli na pierwszy rzut oka wydaje się, że stworzony przez niego świat nie ma nic wspólnego z nim samym.

W literaturze ten szczególnie intymny związek między autorem a wykreowanymi przez niego fikcyjnymi postaciami zawiązuje się w wyniku bezwiednego projektowania przez niego na nie różnych własnych fantazji, a wraz z nimi urazów i kompleksów („węzłówisk”) oraz niespełnionych pragnień. Dylemat, przed jakim staje wówczas krytyk literacki, przy-

¹³ Flaubert pisze o tym w przejmujący sposób w liście do Hipolita Taine’a (z listopada 1866 roku): „Postaci mojej wyobraźni pobudzają mnie, chodzą za mną, czy może raczej to ja w nich żyję. Kiedy opisywałem, w jaki sposób zostaje otruta Emma Bovary, miałem na języku tak dokładny smak arszeniku, że dwukrotnie odczuwałem z tego powodu niestrawność. Dwa jak najbardziej prawdziwe ataki, tak że zwymiotowałem cały obiad” (przel. P.D.), G. Flaubert, *The Letters of Gustave Flaubert 1857–1880*, ed. and trans. F. Steegmuller, Cambridge 1982, s. 96.

pomina trochę dylemat, przed jakim stanął Freud, kiedy zorientował się, że opowieści pacjentów o molestowaniu przez kogoś z dorosłych w dzieciństwie są nieprawdziwe. Jak ma się bowiem odnieść do tych fantazji? I wtedy po dłuższym namyśle stwierdził, że znaczący jest już sam fakt, iż pacjent ma właśnie takie, a nie inne fantazje i w jego opowieściach pojawia się właśnie ta, a nie inna osoba.

Dlatego jednym z głównych zadań krytyka literackiego, który pisząc o danym autorze, skonfrontowany jest z podobną sytuacją, jest zgłębienie mechanizmu pisarskich projekcji i znalezienie odpowiedzi na pytanie, na czym polega tkwiący u ich podłoża szczególny rodzaj identyfikacji autora ze stworzonymi przez niego fikcyjnymi bohaterami. Co się za nim kryje i na czym polega specyfika tej relacji? Naturalnie krytyk musi uwzględnić fakt, że pisarz w jakiejś mierze świadomie kreuje w swoich utworach fikcyjny obraz siebie i fikcyjne postaci, a nie, jak konfabulujący pacjent w analizie, chce tylko stworzyć wrażenie, że zdarzenia, o których opowiada, faktycznie miały miejsce. Niekiedy też sam w to święcie wierzy. Inna różnica to fakt, że pole fantazji pisarskiej w kreowaniu tego fikcyjnego obrazu jest zazwyczaj daleko szersze.

Nawet jednak jeśli pisarz jest świadom tego, to bezwiednie projektuje na ten obraz siebie i fikcyjne postaci swoich utworów jakieś własne pragnienia, urazy i kompleksy. Dlatego ten obraz jest częścią jego samego, odsyła do jakiegoś istotnego wymiaru jego osobowości. Tak należy rozumieć słynne powiedzenie Lacana, że fikcja ma status prawdy. Jest nie tylko dopełnieniem „realnego” życia pisarza czy jego alternatywą, ale w niej ujawnia się coś z jego istoty. Pisarz, który ją kreuje, tworzy nie tylko jakiś inny obraz siebie i świata, ale zawiera w niej coś z istoty własnej osobowości.

Te uwagi naszemu ezoterycznemu krytykowi parnasiście mogą się naturalnie wydać naiwne i od razu uzna, że takimi „banalami” nie będzie się zajmować. Tymczasem właśnie to irytujące w swym naiwnym „psychologizmie” powiedzenie Flauberta oddaje wymownie to, co dotyczy każdej wielkiej literatury, niezależnie od konwencji, w jakiej została napisana.

Kim byli Edyp czy Antygona dla Sofoklesa? Kim był Hamlet dla Williama Shakespeare’a? Kim był Raskolnikow dla Fiodora Dostojewskiego? Kim był K. dla Franza Kafki? Kim był Józef dla Schulza? Kim byli Bungo, Atanazy i Zypcio dla Witkacego? Były to – odpowiedzmy – wykreowane przez nich fikcyjne postaci literackie, na które zaprojektowali własne życiowe rozterki, lęki i bolączki, znajdując w tym podwojeniu siebie możliwość ich ekspresji, a zarazem rodzaj ekspiacji i samopotwierdzenia. Te postaci były wynikiem ich dążenia do przedłużenia siebie za pomocą świata literackiej fikcji, który otwierał przed nimi możliwość wyeksponowania tych rozterek i lęków i ich swoistego przepracowania. Były to postaci wyprowadzone z samych ich trzewi, z którymi pozostawali w podobnej relacji, w jakiej każde ja pozostaje ze swoim sobowtorem-cieniem, będąc nań nieodwołalnie skazanym na całe życie.

Paul Cézanne miał powiedzieć, że najgłębszy sens swego malarstwa widzi w tym, że chce nim zapracować na zbawienie¹⁴. Trudno o bardziej wymowne wskazanie na organiczny związek artysty z tym, co tworzy. Wypowiedź Cézanne’a implikuje, że jest on – aby użyć określenia Witkacego – jako

¹⁴ Wspomina o tym Roger Fry w swojej książce *The Artist and Psycho-Analysis*, twierdząc, że Cézanne nie miał zrazu zamiaru malować atrakcyjnych impresjonistycznych obrazów, ale myślał przede wszystkim o tym, jak zapracować na zbawienie (R. Fry, *The Artist and Psycho-Analysis*, London 1924, s. 21).

„Faktyczne Istnienie Poszczególne” zawarty w każdym szczególe namalowanych przez siebie pejzaży, martwych natur, ludzkich postaci. Jego indywidualne ja przenika każde pociągnięcie pędzla na obrazie, konfigurację kształtów i barw. Dążenie do ustanowienia tego rodzaju organicznego związku między artystą a światem, który tworzy, dotyczy wszelkiego aktu tworzenia. Tylko jednak niektórym, tym największym, udaje się to osiągnąć. Szczególnie trudnym wyzwaniem, przed jakim stoi wtedy krytyk, jest wydobyć w swoim dyskursie ten związek, nie zatracając się w zwykłej opowiastce o biografii autora czy w czysto formalnych dywagacjach na temat stylu jego dzieł.

Na ten intymny aspekt relacji między fikcyjnym powieściowym bohaterem a autorem w sposób szczególnie sugestywny zwraca uwagę Wilhelm Dilthey w jednym ze swoich esejów, powołując się na znane fakty z biografii takich autorów jak Charles Dickens, Johann Wolfgang Goethe, Flaubert, Shakespeare. Twierdzi, że każdy z tych wielkich pisarzy:

Spostrzega swoje postaci i sytuacje ze zmysłową plastycznością. Może więc nadać im prawdopodobieństwo, które zbliża je do halucynacji. Z własnymi tworam i obcuje jak z rzeczywistymi osobami, ich dolegliwość odczuwa jako rzeczywiste bóleści. Przemienia własne Ja w Ja swoich bohaterów, za nich przemawia, w nich myśli i doznaje¹⁵.

I, co ciekawsze, kontynuując swój wywód, autor *O myob-
raźni poetyckiej* porównuje ten proces tworzenia przez pisarza

¹⁵ W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac., wstęp i koment. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 7.

fikcyjnych bohaterów ze sposobem, w jaki śniący podmiot tworzy w marzeniu sennym postaci, w których ucieleśnia swoje wnętrze. Do tego stopnia, że później te fikcyjne twory własnych halucynacji zaczyna traktować jako realne postaci i utożsamia się z nimi:

Śniący bowiem również przekazuje stworzonym przez siebie postaciom swe własne wnętrze, a potem boi się ich i czuje przed nimi lęk jak przed osobami rzeczywistymi. A i u chorego umysłowo wszystko to potęguje się w halucynacje i szaleńcze urojenia, jego własne Ja może zagać i może on odnaleźć siebie z powrotem jako zupełnie inną osobę¹⁶.

Zgodnie z tym ujęciem fikcyjny literacki bohater stanowi w odniesieniu do autora jego projektowane na płaszczyznę literackiej fikcji inne ja, jest jego sobowtorem, za pośrednictwem którego ten wypowiada siebie – i to nawet wówczas, kiedy to inne ja wydaje mu się na pierwszy rzut oka całkiem obce, będące tylko swobodną kreacją jego wyobraźni. Dlatego czasami może się zdarzyć, że pisarz pomyli to inne, fikcyjne ja z sobą samym. Jakkolwiek pisarski akt tworzenia nie jest aktem psychotycznym, to jednak jest z nim głęboko spokrewniony. Niekiedy zaś oscyluje niebezpiecznie na granicy psychozy, „gra” nią w wyrafinowany sposób. Takie właśnie „gry” uprawiał Witkacy w swoich dramatach i powieściach. I w życiu. Były to zawsze gry, w których prawda życia, wystające na jego podłożu pytania, spletała się z prawdą fikcji. Gry życia i fikcji.

¹⁶ Tamże, s. 7–8.

5. Twórca i jego sobowtóry

Kwestia określenia relacji, w jakiej twórca pozostaje ze światem, który tworzy, stanowi jedno z podstawowych zagadnień myśli estetycznej. Sprowadza się ona do pytania: kim jest właściwie podmiot, który stworzył dany obraz, dzieło muzyczne, napisał utwór literacki? Z jednej strony byłoby dużą naiwnością i uproszczeniem twierdzenie, że owym podmiotem jest sam twórca wzięty w realnej dosłowności swego bytu. Nikt już dzisiaj nie głosi takich poglądów. Z drugiej strony równie upraszczające jest twierdzenie, że podmiot dzieła nie ma nic wspólnego z jego autorem i należałoby rozpatrywać go w całkowitym oderwaniu od niego, czyli wyłącznie w kontekście stworzonego przez niego fikcyjnego świata.

Weźmy jako przykład literaturę. Nie ulega wątpliwości, że podmiot mówiący w tekście, jakkolwiek ma całkiem inny status niż sam twórca, pozostaje zawsze w jakiejś istotnej z nim relacji. I to w szczególności w dziełach, które przeszły do historii literatury jako „klasyczne”¹⁷. W każdym razie na pewno nie jest tak, że jest on całkiem inną w stosunku do owego twórcy osobą, którą – jak to np. utrzymuje Roland Barthes – z tym ostatnim nic nie łączy¹⁸. Nawet jeśli pisarz wymyśla

¹⁷ Pojęcia „dzieło klasyczne” używam w znaczeniu nadanym mu przez Gadamera w *Prawdzie i metodzie* w paragrafie *Przykład klasyczności* (dz. cyt., s. 272–277). Odnosi je on do takiego dzieła, które przemawia z równą siłą do kolejnych pokoleń, mimo że napotykanie jest z innej perspektywy dziejowej. Wypowiedziany w nim sens nie traci bowiem niczego ze swojej pierwotnej siły oddziaływania i aktualności.

¹⁸ Mam tutaj naturalnie na myśli głośny esej Rolanda Barthes’a *Śmierć autora*, w którym ten francuski krytyk stawia tezę, że autor literackiego tekstu jako ten, kto mówi w tekście, jest konstruowany wyłącznie w jego obrębie i nie ma nic wspólnego z autorem jako pewną realną osobą. Patrz: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251. W istocie podejście francuskiego krytyka było tylko wyciągnięciem skrajnych konsekwencji z teorii strukturalistycznych. W ujęciu Paula Ri-

narratora czy bohatera w swojej powieści, który ma być według jego zamysłu postacią niemającą z nim nic wspólnego, już sam fakt, że taka, a nie inna postać została przez niego powołana do istnienia, mówi coś istotnego o samym tym pisarzu. Nie mówiąc już o tym, jak dalece dla pisarza stworzone przez niego fikcyjne postaci zaczynają w jego życiu grać rolę jego sobowtórów, z którymi się identyfikuje, co, jak pokazał Dilthey, wymownie poświadczają wypowiedzi Flauberta, Dickensa, Goethego i innych.

Są pisarze, którzy wcale się z tym nie kryją, że wymyślone przez nich fikcyjne postaci narratorów i bohaterów mają z nimi wiele wspólnego, a nawet są ich swoistymi *porte-parole*. Można powiedzieć, że owi pisarze stawiają siebie przed znacznie trudniejszym zadaniem niż ci, którzy akcentują całkowitą odrębność stworzonego przez siebie świata. Muszą jednak tak skonstruować te postaci, że mimo zamierzonego podobieństwa z nimi prezentować się one mają jako całkiem samoistne, a ich los, wydarzenia, w jakie są uwikłani, wypowiedzi i refleksje mają zyskać uniwersalny wymiar. Obierający tego typu ryzykowną strategię pisarze muszą przekuć własne biograficzne zdarzenia w mit, z różnych partykularnych zaślności własnego życia uczynić literaturę.

Z taką sytuacją mamy do czynienia zarówno w przypadku prozy Brunona Schulza, jak i powieści i dramatów Witkacego. Tak samo jak punktem wyjścia dla pierwszego są różne, zdawałoby się jak najbardziej trywialne, domowe zdarzenia, podobnie Witkacy często nawiązuje w swoich powieściach i dramatach do kluczowych wydarzeń ze swego życia. Do

coeura reprezentują one osobliwą wersję „transcendentalizmu bez podmiotu”, w którym podmiotem wypowiedzi stał się sam bezosobowo pojęty język jako taki.

tego stopnia, że niemal każda postać, która się w nich pojawia, nosi rysy osób z jego najbliższego otoczenia, co w międzyczasie zostało z godną podziwu dokładnością rozszyfrowane przez literaturoznawców. Te podobieństwa i analogie są bardziej zatarte w dramatach, jednak również w nich odnajdziemy wiele bardziej lub mniej zakamuflowanych odniesień tego typu.

Najbardziej intrygująca jest osobliwa postać relacji, w jakiej Witkacy pozostaje z głównymi bohaterami swoich dramatów i powieści. Jest to relacja „realnego” podmiotu usytuowanego po rzeczywistej stronie lustra ze swoimi sobowtórami ukazującymi mu się na płaszczyźnie lustra jego wyobraźni i ucieleśnianymi w postaciach bohaterów jego utworów. W tym wypadku kluczem do zgłębienia tej relacji jest słynna fotografia autora *Nienasycenia* z okresu petersburskiego zatytułowana *Autoportret wielokrotny*. Ukazuje go ona ubranego w mundur carskiego oficera, który odwrócony tyłem do patrzących skonfrontowany został ze swoimi czterema odbiciami na płaszczyźnie dwóch ustawionych wobec niego pod różnym kątem luster. Sytuacja przedstawiona na tej fotografii posłużyła mi w tej książce zarówno za punkt wyjścia w rozpoznawaniu struktury tożsamościowej autora *Nienasycenia*, jak i w dokonaniu kategoryzacji różnych typów bohaterów pojawiających się w jego utworach.

Rozdział I

BIOGRAFICZNE WĘZŁOWISKA

*Głębia ziewa na powierzchni,
a powierzchnia okazuje się dnem głębi.*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *622 upadki Bunga*

1. Jak pisać o Witkacym?

Jak pisać dziś o Witkacym? Co sądzić o jego dramatach, które począwszy od lat pięćdziesiątych minionego stulecia budziły ogromne zainteresowanie w kraju i za granicą? Czy przemawiają do nas jeszcze dzisiaj? Czy stały się w naszych oczach jedynie ciekawym literackim świadectwem epoki? Czy – jak twierdzą niektórzy krytycy – postaci tych dramatów rozpoznawane są dzisiaj jako zbyt papierowe i schematyczne, aby ich perypetie mogły autentycznie poruszyć widza? A może ci krytycy nie mają racji i jest dokładnie na odwrót? Może właśnie zaprogramowana świadomie przez Witkacego „papierowa” automatyczność zachowań bohaterów tych dramatów jest w oczach dzisiejszego widza szczególnie intrygująca? Przypomina bowiem do złudzenia to, co się staje na naszych oczach z człowiekiem, społeczeństwem i kulturą?

A jak mamy oceniać powieści Witkacego, których on sam – jak też samą powieść jako gatunek literacki – nie zaliczał do dziedziny sztuki? W jego opinii wynikało to stąd, że do powieści, jak do worka, można wrzucić wszystko. Obok fabuły można umieścić w niej rozległe opisy psychologicznych stanów i przeżyć bohaterów, wprowadzić elementy publicystyki, dokonywać analiz kulturowo-społecznych i snuć filozoficzne rozważania na temat „dziwności istnienia” i „Tajemnicy Bytu”.

Czy ten dziwaczny pogląd Witkacego wytrzymał próbę czasu? No i czy proponowany przez niego „heterogeniczny” dyskurs powieściowy na tle głębokich przeobrażeń, jakim powieść uległa w międzyczasie, nie trąci dzisiaj myszką? Czy pokraczna workowatość jego powieści, na które składają się rozwlekłe i nadęte dysputy ich bohaterów o filozofii i sztuce, drobiazgowo komentarze biograficzne, długie zapisy ich psychicznych przeżyć i refleksji oraz relacje z erotycznych i pijacko-narkotycznych orgii ich bohaterów, dzisiaj po prostu nie nudzi? Czy miał rację Witold Gombrowicz, który tego dziwaczного witkacowskiego stylu wyraźnie nie cierpiał i wypowiadał się lekceważąco o jego autorze? A także Timothy Wiles, nazywający go „genialnym grafomanem”, pisarzem, w którego utworach geniusz miesza się w przedziwny sposób z tandetą?¹

Z jednej strony w powieściach Witkacego, w sposobie budowania przez niego narracji, nakładania na siebie różnych perspektyw opisu, zawarte są bez wątpienia elementy prawdziwie nowatorskie, zanalizowane i zinterpretowane wnikliwie na przestrzeni ostatnich dziesiątków lat przez krytykę. Pojawiają się bohaterowie o osobliwej konstrukcji psychicznej, pełni wewnętrznych powikłań, o swobodnym podejściu

¹ T. Wiles, *Problem dyskursu*, przeł. D. Kuźnicka, „Dialog” 1986, nr 8, s. 110.

do seksualności z elementami perwersji oraz prowadzący ze sobą długie i zawile filozoficzne dysputy o sztuce i o wszelkiego rodzaju metafizycznych kwestiach. Wszystko to dzieje się zazwyczaj na tle zbliżającego się w ich fikcyjnym świecie w sposób nieunikniony bliżej nieokreślonego politycznego przewrotu, w wyniku którego ustanowiony zostaje nowy porządek kulturowy i społeczny.

Z drugiej strony mnożą się powtórzenia i dłużyzny, wąta akcja toczy się jakby na marginesie rozwlekłych psychologicznych i filozoficznych dywagacji bohaterów i ich prowadzonych ze sobą rozmów. Nasuwa się podejrzenie, że Witkacy, twierdząc, iż powieść nie należy do dziedziny sztuki, chciał usprawiedliwić własną niechęć do budowania fabuły zgodnie z wymogami gatunku i pisał dzieła tylko zewnętrznie przypominające powieści. W istocie tworzą one przedziwny amalgamat złożony z „żywiolu” prozy, psychologicznych komentarzy i analiz, filozoficznych dysput i rozważań oraz publicystycznych dywagacji.

A co sądzić o różnych śmiesznoścach pisarskiego stylu Witkacego? O szkaradnie wymyślnych imionach i nazwiskach bohaterów jego dramatów i powieści, o pojawiających się w nich dziwacznych nazwach partii, zakonów, państw, stowarzyszeń itd.? O celowo parodiowanym, napuszonym stylu ich wypowiedzi, w którym komizm miesza się z trudnym do zniesienia patosem? O różnych pokracznych, grafomańskich wierszykach, które pojawiają się w jego dramatach i powieściach, tak jakby nałożył w nich na siebie czapkę błazna i celowo przedrzeźniał ten gatunek? A może wszystkie te stylistyczne osobliwości są tylko świadectwem pewnej manieri, która bawić może co najwyżej wąskie grono zatwardziałych witkacologów, uważających, że wszystko, co zostawił po sobie ten Wielki

Prześmiewca, zachwyca, bo... zachwyca. Bo Witkacy Wielkim Pisarzem był! I basta. No i ustanawiając Sekcję Niezłomnych Wielbicieli pisarza, zaczęli traktować całą jego spuściznę niczym swoją wyłączną prywatną własność, której strzegą przed wszelkimi heretykami niczym Kapłani świętego ognia. Łącznie z pewnym reżyserem z Zakopanego, który uznał siebie za jej jedyne prawowitego spadkobiercę, w bardzo dosłowny, ortodoksyjny wręcz, sposób realizując w swoim teatrze sceniczne wytyczne Mistrza.

Idźmy dalej. A jaką artystyczną wartość mają dzisiaj dokonania malarskie, grafiki i rysunki Witkacego? Czy traktowanie ich wszystkich z nabożną czcią przez grono żarliwych wielbicieli pisarza nie jest jedynie efektem oddziaływania mitu, jaki narósł z czasem wokół jego osoby? I uczynił to towarzystwo ślepym na uderzającą kiczowatość kolorystyki jego obrazów i tandetną „demoniczność” wyglądu portretowanych postaci? Czy może poza szeregiem znakomitych obrazów i rysunków z wczesnego okresu, kiedy nad rozwojem malarskim Stasia pieczę sprawował ojciec, cokolwiek jeszcze w tym malarstwie zasługuje na uwagę? Czy te dziwne „demoniczne” malpopodobne i niby-papugowate potwory z rozwartymi paszczami dzisiaj po prostu nie śmieszą? Nie mówiąc już o tym, że z racji swego „przedstawieniowego” charakteru zdają się one mieć niewiele wspólnego z głównymi postulatami teorii Czystej Formy? No i te portrety, w których dzisiaj chyba bardziej interesuje nas to, że są portretami jego kochanek i znajomych, niż sama ich artystyczna wartość?

Na koniec wreszcie: co sądzić o poglądach filozoficznych, estetycznych, psychologicznych i politycznych Witkacego? Jaką wartość poznawczą ma dzisiaj jego „biologiczny monadyzm”, traktowany przez niego ze śmiertelną powagą jako odkrywcza,

radykałnie realistyczna koncepcja filozoficzna, wypracowana w dyskusji z trzeciorzędnym niemieckim filozofem Hansem Corneliussem, którego dzisiaj już nikt nie pamięta? Ale też i z Janem Leszczyńskim oraz innymi rodzimymi filozofami: Romanem Ingardenem, Tadeuszem Kotarbińskim, Leonem Chwistkiem, Stanisławem Leśniewskim. Czy koncepcję tę można dzisiaj zaliczyć do znaczących dokonań filozoficznych epoki? Czy zasługuje ona w ogóle na uwagę, gdyby rozpatrywać ją w kontekście XX-wiecznej filozofii? Czy wyrastająca na podłożu tej koncepcji idea „Istnienia Poszczególnego” nie jest w istocie dość anachroniczna, uwikłana w tradycyjne, rodem z XVII wieku opozycje pojęciowe i ma co najwyżej wartość historyczną?² Czy nie tłumaczy się ona wyłącznie jako rozpaczliwa próba utwierdzenia się we własnej indywidualnej podmiotowości w obliczu zawłaszczającego ją dla siebie dominującego ojca?

W dodatku jeśli z „biologicznym monadyzmem” Witkacego skonfrontujemy obraz człowieka i bytu, jaki wylania się z jego pism estetycznych, w których kreśli on swoją teorię Czystej Formy, oraz w dramatach i powieściach, to zdaje się on zupełnie nie przystawać do radykalnie „realistycznych” założeń tej filozoficznej koncepcji. Czy dają się z nią bowiem pogodzić powtarzane tam przez niego jak mantra twierdzenia o „dziwności istnienia”

² Rzetelną rekonstrukcję poglądów filozoficznych Witkacego oraz ich usytuowanie na tle polskiej filozofii międzywojnia zawdzięczmy przede wszystkim pracom Bohdana Michalskiego (patrz: B. Michalski, *Ingarden, Witkacy, Leszczyński – metafizyka polskiej filozofii. Spór o istnienie świata realnego*, Warszawa 2002). Ukazuje on go w nich jako kontynuatora tradycji metafizycznej w filozofii, krytycznie nastawionego do sposobu, w jaki do metafizyki odnosili się przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej (Tadeusz Kotarbiński, Kazimierz Ajdukiewicz). Z kolei budując swoją koncepcję monadyzmu biologicznego, występował on w obronie realizmu w filozofii, krytykując wszelkie koncepcje o charakterze idealistycznym (Hans Cornelius, Jan Leszczyński) względnie nie dość jednoznacznie realistyczne (np. wersja fenomenologii Romana Ingardena).

oraz postulat oddawania przez artystę w swoich dziełach doświadczenia metafizycznej „Tajemnicy Bytu”? Czy formuły te nie implikują, że „realnie” (czyli obiektywnie, tzn. niezależnie od naszych postrzeżeń) istniejący świat na zewnątrz zawiera w sobie odesłanie do czegoś, co poza tak pojęty „realizm” istnienia bytu wykracza? Czy – innymi słowy – nie zakładają one istnienia jakiejś bliżej nieokreślonej sfery transcendencji, który to pogląd w dotychczasowej tradycji filozoficznej – począwszy od Platona – prowadził zazwyczaj do formułowania stanowisk idealistycznych?³ No i jak ma się ów „biologiczny monadyzm” do jego krytyki realizmu i naturalizmu w sztuce dokonywanej z perspektywy teorii Czystej Formy? Czy nie jest to jakaś kolejna niezrozumiała niekoherencja w jego twórczości? W dodatku czy nie mamy tu do czynienia z ewidentną rozbieżnością między tym, co Witkacy utrzymywał na temat ludzkiego bytu w swoich filozoficznych rozprawach, a obrazem człowieka i bytu, jaki wyłania się z jego dramatów i powieści?

A jak mamy odnieść się do poglądów psychologicznych Witkacego, w których odwoływał się do teorii Ernsta Kretschmera i do Sigmunda Freuda, uznając je za najbardziej nowatorskie w swoim czasie? Czy jego, przejęty po tym pierwszym, pogląd, że typy ludzkie, jeśli chodzi o ich „psychobiologiczną strukturę”, dzielą się na „schizoidów”, osobników ponurych, zamkniętych w sobie, a przy tym niestálych emocjonalnie i wybuchowych, oraz na „pykników”, uzewnętrzniających od razu

³ Bardzo dobitnie pokazuje to na przykładzie filozofii Platona Giovanni Reale, zdaniem którego w myśli filozoficznej autora *Państwa* po raz pierwszy pojawia się wyraźne odniesienie do tego, co transcendentne, będące źródłem jego idealizmu. Patrz: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2: *Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, [cytaty greckie przeł. M. Podbielski, Katolicki Uniwersytet Lubelski. Wydział Filozofii], Lublin 1996, s. 27–367.

swoje uczucia, mających silne poczucie realności otaczającego ich świata, znajduje swoje wierne urzeczywistnienie w sposobie konstruowania przez niego psychologicznego oblicza bohaterów w dramatach i powieściach? Czy może stanowić podstawowy klucz interpretacyjny w sposobie charakteryzowania tych postaci? Czy jeśli próbujemy go do nich zastosować, nie prowadzi to do rażących uproszczeń?

Z kolei czy jego wypowiedzi na temat psychoanalizy Freuda, którego dzieł – jak otwarcie przyznawał – poza fragmentami *Wstępu do psychoanalizy* praktycznie nie czytał, pojawiające się w jego pismach estetycznych oraz przede wszystkim w *Niemitych duszach*, można uznać za kompetentne, czy też może są one jej, mówiąc delikatnie, bardzo luźną interpretacją? I czy nie wynika to stąd, że praktycznie wszystko, co wiedział o psychoanalizie, pochodziło z „wykładów”, jakie na jej temat wygłosił mu w trakcie terapeutycznych sesji Karol de Beaurain, zakopiański lekarz, który w swojej terapeutycznej praktyce próbował stosować metodyczne zalecenia Freuda?

No i wreszcie co sądzić o prorocत्वach Witkacego dotyczących przyszłości europejskiej cywilizacji? Na ile one się sprawdziły, na ile zaś były tylko wyobrażeniową projekcją podbudowanych egzystencjalnym pesymizmem lęków pisarza, których jednym ze źródeł były jego traumatyczne doświadczenia rewolucji w Rosji? Jako naoczny świadek tych wydarzeń, był głęboko przekonany, że podobny proces rozpadu porządku kapitalistycznego i ustanawiania w jego miejsce nowego, komunistycznego porządku społecznego i ekonomicznego, w którym przestanie się liczyć indywiduum i realizowany będzie wyłącznie interes zbiorowy, nastąpi niedługo w całej Europie.

Na koniec – jak oceniać dzisiaj Witkacego teorię Czystej Formy w sztuce? I to zarówno w kontekście współczesnych

mu teorii estetycznych, jak i na tle późniejszej myśli estetycznej? Czy zawarte są w niej elementy prawdziwie oryginalne i nowatorskie, korespondujące z ówczesnymi przeobrażeniami w malarstwie, poezji i teatrze, czy też ma ona – podobnie jak wyznawany przez niego biologiczny monadyzm – jedynie wartość historyczną, mieszcząc się wbrew opiniom wielu krytyków (np. Jana Błońskiego) całkowicie w ramach myśli estetycznej modernizmu, z której się wywodzi? No i na ile sam Witkacy realizował założenia tej teorii w swoich dramatach i obrazach?

Na wiele z tych pytań nie jesteśmy w stanie udzielić jeszcze jednoznacznej odpowiedzi. Mają one charakter otwarty, gdyż w wielu aspektach twórczość Witkacego stanowi nadal wyzwanie dla badaczy i czytelników, o czym wymownie świadczą choćby pojawiające się również dzisiaj skrajnie odmienne o niej opinie. Wydaje się jednak, że w dzisiejszych, postponowoczesnych, schizofrenicznych czasach, kiedy późnokapitalistyczne społeczeństwa konsumpcyjne zalewane są przez ideologię taniego blichtru, sensacji i rozkoszy posiadania emitowaną ze świata reklam, portali internetowych, programów politycznych populistycznych partii, przede wszystkim dramaty i powieści Witkacego zachowują żywą aktualność. Kiedy wybrałem się ostatnio do Teatru Studio w Teatrze Dramatycznym na *Metafizykę dwugłowego ciełęcia*, zdumiał mnie tłum młodych ludzi dobijających się na to przedstawienie.

2. Splot życia i pisarstwa Witkacego

Innego typu pytania nasuwają się, jeśli zestawimy różne dziedziny aktywności pisarskiej i malarskiej Witkacego z szeregiem traumatycznych wydarzeń w jego biografii oraz spojrzymy na

ukształtowanie się jego osobowości artystycznej pod kątem relacji z rodzicami. W tym pierwszym wypadku jest wiele białych plam i niejasności, przeczących sobie relacji itd. Dlatego badacze często muszą zdawać się na domysły i przypuszczenia. Albo rozkładać bezradnie ręce. Ale i w drugim wypadku nie znamy wielu znaczących szczegółów. Nie wiemy np., co Witkacy pisał w swoich listach do ojca, które celowo zniszczył. Zniszczone też zostały, względnie zaginęły, niemal wszystkie jego listy do Ireny Solskiej, jak i jej do niego, oraz wielu innych osób. Nie mówiąc już o tym, że zaginęły bezpowrotnie, spalone w trakcie Powstania Warszawskiego, rękopisy niektórych jego sztuk, inne dotarły do nas we fragmentach, zaginęło ponadto wiele obrazów, portretów i rysunków, dziennik z okresu pobytu w Rosji i inne materiały.

Niezależnie jednak od tych białych plam na życiu i twórczości Witkacego, często sprzecznych, wykluczających się relacji i niejasności badaczom udało się na podstawie ocalałych listów, które pisał (i listów do niego), wspomnień znajomych i przyjaciół, rozlicznych artykułów i niektórych scen z powieści zrekonstruować w ogólnych zarysach obraz tej biografii i ustalić wydarzenia, które miały w niej najważniejsze znaczenie. Rozpoznane zostały przede wszystkim podstawowe komponenty złożonej relacji Stasia z rodzicami, w szczególności jego mocnego emocjonalnego związku z matką oraz pełnej ambiwalencji relacji z ojcem.

Niemniej jednak, ponieważ materiał biograficzny, którym dzisiaj rozporządzamy, jest w wielu punktach niespójny i wieloznaczny, a niektóre relacje wręcz wykluczają się, w rozlicznych rozprawach na temat życia i twórczości Witkacego pojawiają się odmienne interpretacje i oceny różnych biograficznych danych i wydarzeń, w których uczestniczył, nacisk kładzie się na

inne szczegóły itd.⁴ Tak jest też w przypadku tej książki – proponuję w niej odmienne odczytanie niektórych faktów z życia pisarza niż to, które utrwaliło się w dotychczasowej literaturoznawczej tradycji.

Dotyczy to przede wszystkim sposobu, w jaki ujmuję złożoną, przesyconą głęboką ambiwalencją, relację Witkacego z ojcem, która moim zdaniem była głównym źródłem jego problemów tożsamościowych (obsesja sobowtóra). Podobnie też, nawiązując do psychoanalitycznych interpretacji figury Don Juana, wykazuję, że u podstaw odgrywania przez niego roli dandysa wobec kobiet tkwiło silne emocjonalne utrwalenie na matce. Jakkolwiek w obu wypadkach rozpatruję tę relację jako przebiegającą w ramach klasycznego „edypalnego trójkąta”, to moje podejście nie sprowadza się do mechanicznej aplikacji tego psychoanalitycznego pojęcia do stosunków, w jakich „Staś” pozostawał z ojcem i matką. Staram się przede wszystkim wskazać na specyficzne aspekty tej relacji związane ze złożonością sytuacji wewnątrzrodzinnej Witkiewiczów, które nie do końca wpisują się w perspektywę psychoanalityczną, a w każdym razie każą ją w kilku istotnych punktach zmodyfikować.

Natomiast już niewiele wspólnego z psychoanalizą ma moje twierdzenie, że twórczość pisarska Witkacego pozostaje w ścisłym związku z jego biografią. Głównym argumentem na jego rzecz jest sposób, w jaki on sam nawiązywał do różnych wydarzeń ze swego życia we własnej twórczości pisarskiej. W tym

⁴ Pisze o tym m.in. Anna Micińska, pokazując, jak relacje świadków wykluczają się w pewnych szczegółach lub zdają się być mało wiarygodne, np. relacje z okoliczności samobójstwa Janczewskiej, z pobytu w Rosji czy z ostatnich dni życia Witkacego. Patrz: A. Micińska, *Istnienie Poszczególne – Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 31–71, 277–292.

wypadku mamy do czynienia z pisarstwem, w którym – podobnie jak miało to miejsce w przypadku Brunona Schulza – między życiem a kreowanym światem literackiej fikcji występuje organiczny wręcz splot. Dlatego wykazanie, w jaki sposób kluczowe wydarzenia w życiu Witkacego i jego relacja z rodzicami wpłynęły na jego twórczość, pozwala dopiero wnikać w specyfikę świata wykreowanego przez niego w tej twórczości i rozwikłać szereg obecnych w niej „zagadek”.

Dotyczą one znaczenia i funkcji rozlicznych motywów, jakie pojawiają się w jego dramatach i powieściach, dziwacznych zachowań bohaterów, obsesyjnie powracających pomysłów reżyserskich w dramatach (np. kierowanie się przez bohaterów popędowymi impulsami w swoich zachowaniach, przez co naruszają oni wszelkie społeczne normy i konwencje; zmieniające się gwałtownie nastroje bohaterów i ich postawa wobec innych; „cudowne” ożywanie zmarłych lub zamordowanych w poprzednich scenach osób; bohaterowie-potwory o rozsadzającej ich ogromnej sile vitalnej i władczej naturze oraz stanowiący ich przeciwieństwo życiowi nieudacznicy i grafomani itd.).

W tym punkcie zgadzam się z opinią Łucji Iwanczewskiej, która w swojej książce o dramatach Witkacego, polemizując z dowolnymi jej zdaniem interpretacjami przebiegu psychoanalitycznej terapii pisarza u Karola de Beauraina, podkreśla zarazem, że nie twierdzi tym samym, iż:

ciało, pleć i indywidualne przeżycia nie zostają wprzęgnięte w proces twórczy. Przecież na tym polega gra z *mimesis*, która manifestuje się przez związki z biografią, przez to, co o autorze wiemy z innych publikacji, z naszych wyobrażeń. Zaczynamy tekst traktować heteronomicznie czy palimpsestowo, przy czym

zakładamy, że ta najbardziej pierwotna jego warstwa ma swe źródło w autentycznym doświadczeniu i jest jego efektem. Potem pozostaje gra z mikrokosmosem dzieła, z rzeczywistością pozartystyczną, odkrywanie kolejnych warstw w głąb, naczytywanie, szukanie autentyzmu. Tak postępujemy w lekturze biograficznej⁵.

Zapewne są autorzy, w odniesieniu do których można przeprowadzić wyraźną linię graniczną między twórczością pisarską a biografią. W ich wypadku babranie się piszącego w biograficznych „bebechach” niewiele daje, jeśli podejmujemy próbę interpretacji ich twórczości. W przypadku Witkacego jednak trudno jest ustalić tego rodzaju linię graniczną, gdyż takie wydarzenia jak opuszczenie matki przez ojca i jego związanie się z opiekującą się nim Marią Dembowską, psychoanalityczna terapia u de Beauraina, samobójcza śmierć narzeczonej Janczewskiej, podróż z Bronisławem Malinowskim w tropiki, służba w wojsku carskim i bycie naocznym świadkiem rewolucji rosyjskiej w 1917 roku, pełne powikłań romanse z kobietami i szereg innych zdarzeń pozostają w ścisłym związku ze światem, który Witkacy ukazuje w swoich dramatach i powieściach. Nie znaczy to, że ten świat jest funkcją czy pochodną tych wydarzeń. Będąc zasadniczo światem fikcji, zachowuje on w stosunku do nich daleko posuniętą autonomię i rządzi się własnymi prawami. Zarazem jednak wyrasta on na podłożu tych wydarzeń oraz szeregu jak najbardziej „życiowych” problemów tożsamościowych pisarza, które nadają mu swoisty koloryt i postać.

Dlatego wiedza o zawłościach relacji Witkacego z ojcem i z matką oraz o wspomnianych wydarzeniach pozwala lepiej

⁵ Ł. Iwanczewska, *„Muszę się odrodzić”*. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza, Kraków 2007, s. 86.

zrozumieć wymowę poszczególnych scen ukazanych w jego powieściach i dramatach oraz pewne typowe, powtarzalne regularności, które rządzą rozwojem w nich akcji. Daje też lepszy wgląd w motywy kierujące zachowaniami ich bohaterów, nawet jeśli wydają się nam one absurdałne, jak też w sposób, w jaki została skonstruowana ich „fantastyczna” osobowość psychiczna.

Istotnym argumentem na rzecz obranego przeze mnie podejścia jest, o czym już wspominałem, szczególne miejsce, jakie w pisarskim dorobku Witkacego zajmują jego listy, zwłaszcza te do Heleny Czerwijowskiej oraz cztery obszerne tomy listów do żony. Nie mówimy już o listach ojca do niego, które są bezcennym źródłem informacji o złożonej relacji między nimi. Gdyby więc odciąć całą tę epistolarną twórczość, mielibyśmy nie tylko nikłą wiedzę o życiu Witkacego i trapiących go w nim problemach i rozterkach, ale również nasze spojrzenie na genealogię wielu motywów pojawiających się w jego dramatach i powieściach zostałoby bardzo zubożone. Tym bardziej że pierwowzorem dla wielu bohaterów jego powieści i dramatów były znane mu, niekiedy bardzo bliskie, osoby.

3. Trójkąt edypalny i trójkąt małżeński w rodzinie Witkiewiczów

Twierdzenie, że na ukształtowanie się osobowości Witkacego ogromny wpływ miały jego relacje z rodzicami, jest oczywiście banałem. Przestaje być nim jednak, gdy zaczynamy bliżej przyglądać się różnym aspektom tych relacji, nadając im „poszczególne” charakter. Jednym z nich jest choćby anegdota, zgodnie z którą Stasio już jako niemowlak miał być wyjątkowo