didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/s93g-ff51
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-formy-w-dramaturgii-witkacego-i-wynikajace-stad-spory

/ Witkacy

Nowe formy w dramaturgii Witkacego i wynikające stąd spory

O „rozmowach istotnych”

Sara Kurowska | Uniwersytet Łódzki

New Forms in the Dramatic Works of Witkacy and the Resultant Disputes: On ‘Essential Conversations’

The article attempts to present essentiality – one of the concepts used most frequently by Witkacy – as a performative category. The artist was aware that essentiality would not have the final form in the dictionary of intellectual concepts, that it could not be fixed within stable definitions, but continued his efforts to push the boundaries of the human mind as far as possible. The paper analyses Witkacy’s epistemological tactics using Anna Krajewska’s dramatic theory of literature, which draws, among other things, on the achievements of performative discourse. Seen in this perspective, Witkacy’s ‘essential conversations’ can be regarded as dramatic forms which establish essentiality in constant motion and give it the character of a processual event – of something uncertain in a state of unreadiness, something attempted.

Keywords: essentiality, essential conversations, drama, performance studies, agon

Spór z ojcem o cudzysłów

Istotność to, jak ocenił Włodzimierz Bolecki, „jedno z określeń najczęściej używanych przez Witkacego. *Istotność* wyznacza rangę i specyfikę (*istotę*) danego problemu (np. estetycznego, filozoficznego, artystycznego) i jest podstawową kategorią piśmiennictwa (sztuki) wczesnego modernizmu" (2014, s. 482). Czy Witkacego fascynacja istotnością wpisuje się w modernistyczny paradygmat? Czy potrafimy zrekonstruować proces konstytuowania się tej kategorii w rozważaniach artysty kształtującego dopiero swe filozoficzne poglądy? Śledząc najwcześniejsze zachowane witkacjana, na ślad fascynacji istotnością natrafiamy w korespondencji z ojcem, nawet mimo niezachowania się listów syna. W 1909 roku Stanisław Witkiewicz pisał:

> W jednym z ostatnich listów mówisz, że ja nie zachęcam Ciebie do wypowiedzenia się o istotnych sprawach Twego życia. […] Ja istotnych i najistotniejszych spraw Twego życia widzę niejedną. Bywa czasem jednak, że cały interes życia skupia się na jednym punkcie, który staje się kierowniczą siłą życia.
>
> Mój Najdroższy! Nie przypuszczasz chyba, żebym ja był tak naiwnym po wszystkim, cośmy mówili w Lovranie, co potem pisałeś i jak nagle zamilkłeś, nie przypuszczasz chyba, żebym ja był tak naiwnym i nie domyślał się, że to, co nazywasz istotną rzeczą Twego życia, jest Twój stosunek do pani S (Witkiewicz, 1969, s. 409-410).

To, co Witkacy sygnuje w listach jako sprawy istotne, powraca do niego opatrzone przez ojca cudzysłowem. Pisze np. Stanisław Witkiewicz, że w

liście syna „rzeczy istotne" przedstawiają się jako nieistotne (tamże, s. 431). W jego słowniku istotność to „niedający się zachwiać punkt, o który opiera się całe rusztowanie duszy" (tamże, s. 533). Poszukiwanie owego immanentnego punktu jest, można powiedzieć, próbą zbliżenia się jednostki do punktu kosmicznego, transcendentnego – niezmiennego, wykraczającego poza porządek historyczny. Witkiewicz ojciec wywodzi go z tradycji chrześcijańskiej – punkt ten ma w jego rozumieniu charakter etyczny. Kiedy Witkacy używa słowa „istotność", ojciec odnosi wrażenie, jak gdyby syn kradł i profanował jego słowo. Jedyne, co może zrobić, to Witkacowskie rozpasanie ujarzmić cudzysłowem. Lecz Witkacy będzie walczył na piśmie o własną istotność, o słowo bez cudzysłowu, nie potrafi bowiem zgodzić się na franciszkańską definicję ojca. Już w pierwszej swej filozoficznej rozprawce zatytułowanej *O dualizmie* wyraził odczucie „zagubienia w kosmosie" (Bocheński, 2010, s. 38). W *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* zawarł przeświadczenie, że istnienie zaprzecza sobie w swej istocie, że jego istota jest potworna i wstrząsająca. To fundamentalne przekonanie, które Witkacy nieustannie powtarza w całej dojrzałej twórczości, świadczy o jego powinowactwie z Schopenhauerem oraz Nietzschem z okresu *Narodzin tragedii* (tamże, s. 44).

W korespondencji z ojcem fascynacja potworną i wstrząsającą istotą bytu nie przybiera formy głębokich medytacji filozoficznych, lecz medytacji nad erosem. Jak zauważa Tomasz Bocheński: „Działanie erosa, kosmicznej siły oznacza w swej istocie tajemnicę istnienia, gdyż eros stwarza według niepojętej logiki kosmosu" (2016, s. 132). Badacz dowodzi, że przed matką artysta cenzurował część siebie „pożądającą, gadzią, zwierzęcą, pierwotną, niepoddającą się rygorom moralnym, nienasyconą" (tamże, s. 131). Wobec ojca, jak możemy wnioskować na podstawie zachowanej korespondencji, syn eksponuje perwersyjne pożądanie, by ostentacyjnie przeciwstawić się

narzucanej mu franciszkańskiej definicji istotności. Nieco później, gdy zacznie Witkacy zauważać „związek między absolutyzowanym pożądaniem a zmechanizowaniem” (tamże, s. 136), uzna, że jedynie w sztuce i filozofii można oddawać się pożądaniu nieskończoności. Przewrotnie będzie jednak w swej twórczości zacierał momentami granicę między rozmową teoretyczną a erotyczną (Krajewska, 2005, s. 170-171).

Witkacy, jak wielu innych modernistów, poddaje istotność krytycznemu oglądowi, gdyż w doświadczeniu nowoczesnej jednostki istota zdaje się coraz mniej uchwytna, rozmywa się, staje się symulakrum, pozorem. Esencja ulatuje nie tylko z ogólnej wizji rzeczywistości, ale i z istnień poszczególnych, które coraz rzadziej medytują nad istotą rzeczy, a skupienie zastępuje coraz większe rozproszenie „ja”. Robert Musil sugestywnie określi istotę ludzką bez istoty jako człowieka bez właściwości. W historii moderny uwidocznia się proces coraz wyraźniejszego opatrywania istotności cudzysłowem, w geście ironicznego dystansu wobec pojęcia, które się zużywa. Proces ten prawdopodobnie zainicjował Nietzsche, ostentacyjnie posługując się w swych pismach cudzysłowem i czyniąc go środkiem retorycznym właściwym dla umysłu krytycznego. Można powiedzieć, że źródłem Czystej Formy Witkacego jest właśnie istotność w cudzysłowie, to znaczy poczucie samotności jednostki w kosmosie bez Boga, jednostki, która nie wie, w co wierzyć, nie wie, co stanowi istotę. Przenikliwie opisał to Witkacowskie odczucie Roman Ingarden:

> Gdzieś u samego podłoża jego jestestwa […] musiał dokonać się jakiś jakiś kataklizm […] To, że życie nasze duchowe wyrasta z czegoś, w czym właściwie nie znajduje żadnego oparcia ani wytłumaczenia […] – to było owo podstawowe doświadczenie, które budziło w Witkiewiczu zasadniczy lęk i przerażenie i nie pozwoliło

> mu odzyskać spokoju. Z przerażenia tego, ze wstrząsu, jaki budziła w nim ta podstawowa wiedza, rodziła się nie tylko jego sztuka, ale i jego filozofia – i wszystkie jego szamotania się życiowe (1957, s. 174-175).

Istotność, czyli punkt oparcia, podstawa, niezmiennik, inwariant – Witkiewicz ojciec potrafił ją zdefiniować, Witkacy będzie nieustannie poszukiwał. Pewność epistemologiczną ojca zastępuje sceptycyzmem poznawczym. Cudzysłów nie prowadzi go jednak do zakwestionowania istotności, do teorii perspektywiczności Nietzschego, zakładającej, że każdy podmiot sam konstruuje swój punkt widzenia czy do innych teorii relatywistycznych, które w wieku XX zaczynają opanowywać koncepcje rzeczywistości. Przeciwnie, Witkacy nadal wierzy w „wieczne prawa bytu" (Witkiewicz, 2015, s. 185), w „ostateczną tajemnicę wszystkiego" (tamże), czyli używając jego określeń – w Tajemnicę Istnienia, Jedność w Wielości. Można zobaczyć podobieństwo Witkacowskiej istotności do Kantowskiej „rzeczy samej w sobie", pojęcia, które, jak zaznacza Władysław Tatarkiewicz, „nie było bynajmniej pomysłem Kanta; było odwiecznym pojęciem metafizyki" (1997, s. 174), dzięki filozofowi jednak nabrało nowego znaczenia. Z jednej strony – „z niebywałą dotychczas stanowczością przeciwstawił je zjawiskom i ogłosił za niepoznawalne" (tamże, s. 174), z drugiej – istotę rozumu widział właśnie w dążeniu do ich poznania i dlatego właśnie nazywał je również „noumenami", czyli przedmiotami myślnymi. W ujęciu Witkacego jednostka w rzadkich, niespodziewanych chwilach doświadcza wglądu w Tajemnicę Istnienia, nie może jednak jej poznać, gdyż nie może opisać. Jak pisze Bocheński: „Tajemnica leży poza granicami pojęciowego poznania. Można powiedzieć, że Tajemnica leży poza światem ludzkim, gdyż granice Tajemnicy to granice możliwości umysłu ludzkiego. […] Tworzenie filozofii to określanie granic

poznania” (2010, s. 40). Witkacy pragnie nie tylko określić granicę umysłu ludzkiego, lecz również przesunąć ją jak najdalej.

W artykule podejmuję próbę opisu Witkacowskiej „taktyki” epistemologicznej za pomocą dramatycznej teorii literatury przedstawionej przez Annę Krajewską. Źródłem tej teorii jest doświadczenie dramatyczne, które Krajewska nazywa „doświadczeniem naszej kultury” (2009, s. 27). Wiąże się ono z silnym współcześnie poczuciem, że świat nie jest dany, gotowy, lecz – ontologicznie niepewny (tamże, s. 47). Badaczka określa doświadczenie dramatyczne „matrycą teoriopoznawczą” znoszącą „(w opisie świata) poczucie binarności, linearności i narracyjność. Doświadczenie dramatyczne opiera się na porządku performatywnym (rozumianym jako «zdarzenie», «działanie» o procesualnym charakterze, interakcyjnym przebiegu, doznaniu liminalnej, dramaturgicznej modalności)” (tamże, s. 43). Dramatyczna teoria literatury wymaga przeorientowania nie tylko pojęć literaturoznawczych pod kątem dramatu, ale i naszych przekonań, wizji kultury i nauki. „Pewność musimy zastąpić kategorią niepewności, doskonałość niedoskonałością, estetykę całości objąć estetyką fragmentu” (tamże, s. 57). I choć jest to zadanie na lata, jak ocenia Krajewska, fundamentalne znaczenie w zmianie dotychczasowej optyki badawczej odegrał zwrot performatywny. Dyskurs performatywny jest „jednym z podstawowych narzędzi umożliwiających tworzenie nowego dramatycznego wymiaru teorii literatury, sztuki, kultury” (tamże, s. 24), następuje w nim bowiem przesunięcie akcentu ze stabilnego dzieła sztuki – przedmiotu na procesualne, rozwijające się zdarzenie (tamże, s. 32). Istotność w ujęciu Witkacego rozpatrywać można właśnie jako kategorię performatywną. Artysta zdaje sobie sprawę, że istotność nie przybierze w słowniku pojęć rozumowych ostatecznej formy, że nie można jej w stabilnych pojęciach unieruchomić. Poddawana oglądowi z niedoskonałej ludzkiej perspektywy ma charakter nie stabilnego przedmiotu, lecz

procesualnego zdarzenia – czegoś niepewnego w niegotowości, w próbie (tamże, s. 13). Dlatego właśnie adekwatną formą poznawczą skoncentrowaną wokół istoty, ustanawiającą ją w ciągłym ruchu, staje się dla Witkacego dialog, czyli „rozmowa istotna". Dialog jest procesualną praktyką, poznaniem dramatycznym (z gr. *drama* – działanie). Krajewska zauważa, że dialog i dramat to pojęcia, które łączą się ze sobą, nie są jednak tożsame (tamże, s. 39). Dialogi jako forma podawcza istnieją od starożytności, nie zawsze jednak były dramatyczne, nieraz okazywały się jedynie formą retoryczną, a nawet dydaktyczną, służącą wyłożeniu swoich racji. Witkacy poszukuje prawdziwych rozmówców, by z nimi negocjować granicę poznawczą umysłu ludzkiego i możliwie najbardziej zbliżyć się do istotności. „Najszczytniejsze zagadnienia rozumu ludzkiego" (Witkiewicz, 2015, s. 182) to jego zdaniem te, które dotyczą istoty bytu, trzeba jednak zaznaczyć, że „rozmowami istotnymi" nazywa on dyskusje na temat ważnych kwestii filozoficznych, a nie jedynie ontologicznych. Pod względem formalnym za „rozmowy istotne" Witkacego uznać można nie tylko jego rozmowy *sensu stricto*, ale i listy, będące w pewien sposób, jak zauważył Bohdan Michalski, przedłużeniem owych rozmów, a także rozprawy polemiczne, mające zawsze określonych adresatów – zarówno realnych, jak i fikcyjnych, np. „znawców sztuki" (Krajewska, 2005, s. 161). Celem pracy jest poddanie analizie Witkacowskich „rozmów istotnych" jako swoistych form dramatycznych.

Wokół sporu o istnienie świata. Agon, eros, erystyka

Prócz samej istotności performatywny charakter miała także hierarchia przyjaciół artysty, panował w niej bowiem nieustanny ruch względem Witkacowskiego kryterium istotności – przemieszczenie poszczególnych

nazwisk w górę, w dół bądź skreślenie (przypieczętowane wysłaniem wiersza *Do przyjaciół gówniarzy*). Roman Ingarden był jednym z nielicznych, którzy nie zostali w tej hierarchii zdegradowani. W ostatnim liście do niego[1], napisanym niecały miesiąc przed śmiercią, Witkacy uznawał Ingardena „bez zastrzeżeń jako ideał człowieka nieomal" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 204).

Witkacy i Ingarden poznali się w Toruniu w 1924 roku. Artysta prezentował tam m.in. odczyt o teatrze, który zdaniem filozofa był „nieprzejrzysty, monotonny a zbyt szybko czytany" (Ingarden, 1957, s. 169). Sam prelegent otrzymał jeszcze gorszy zestaw epitetów: „nonszalancki, impertynencko uprzejmy, ze znaczną dozą zaznaczanej swej pewności siebie" (tamże). Oficjalna dyskusja natomiast „obracała się […] dookoła kilku ogólników" (tamże). Dopiero spokojna rozmowa w cztery oczy nastroiła Ingardena do artysty „trochę lepiej". Najwidoczniej na tyle lepiej, że po latach wyszedł z inicjatywą nawiązania z nim filozoficznego dialogu. W 1934 roku przesłał Witkacemu swój artykuł *O tożsamości dzieła muzycznego*.

Spośród wszystkich pism Ingardena najbardziej interesuje Witkacego broszura *Zur Realismus und Idealismus*, dotycząca sporu między realizmem a idealizmem o istnienie świata realnego. Dopomina się o przesłanie mu jej na własność, a jednocześnie wysyła filozofowi swój hauptwerk – *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*. Ta wymiana stanowi niejako zawiązanie akcji dramatycznej wokół sporu, który „odgrywa w filozofii nowożytnej rolę zagadnienia centralnego" (Ingarden, 2002, s. 22). Stronami sporu będą realista i fenomenolog. Witkacy od razu zapowiada, że chce napisać o teorii Ingardena dłuższą rozprawę. W liście z 19 października 1935 roku czytamy: „Jeszcze nie zgnębiłem I tomu Whiteheada. Dopiero potem zabiorę się do Pana, ale ciągle Go czytam, puchnąc z wrogości" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 105). Słowa dotrzyma, tworząc pomiędzy 1936 a

1937 rokiem *Traktat o Bycie samym w sobie i dla siebie* (Michalski, 2002). Ingardena także zagrzewa do pracy nad jego własną ontologią, nauką, którą uważa za „naukę o istnieniu" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 87). „[…] Żądam i wymagam po prostu, aby za mojego życia […] Pan skończył swoją ontologię […]" (tamże, s. 117) – pisze w liście z 7 września 1936 roku. Jak na ironię Ingarden pracę nad swoim wielkim, trzytomowym dziełem rozpocznie wkrótce po śmierci artysty, w trakcie wojny. Na marginesie dodajmy, że sam hauptwerk Witkacego można uznać za swego rodzaju dzieło performatywne, o procesualnym charakterze – artysta pisał je bowiem od 1917 do 1932 roku, wielokrotnie przerabiając. Wersja wydana, jak stwierdza w jednym z listów, nie jest ostatecznym system ontologii ogólnej, lecz przyczynkiem do niego (Witkiewicz, 2002, s. 43).

W Witkacowskim „dramacie" toczącym się wokół sporu o istnienie świata nie zabrakło protagonisty idealizmu. Był nim filozof i przyjaciel artysty, młodszy od niego o dwadzieścia lat Jan Leszczyński. W liście do Leszczyńskich Witkacy pisał: „To nic, że Jaś chce zniszczyć mnie, a ja jego. Walcząc najbezwzględniej, spełniamy obowiązek wobec historii ludzkości" (2017, cz. 2, s. 59). Pomiędzy rokiem 1936 a 1938 Witkacy i Leszczyński tworzyli razem, w formie listów i rozpraw polemicznych, filozoficzny „dramat", aż w końcu artysta wyszedł z propozycją, by go wydać. „Sztuka" ta, *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, jak wiadomo, została wydana, lecz ani za życia Witkacego, ani jego antagonisty.

Kiedy analizuje się metaforykę zachowanych „rozmów istotnych", można dojść do wniosku, że kreuje ona atmosferę bardziej agonu niż dialogu [gr. *diálogos* – rozmowa]. Agon jest słowem wieloznacznym w języku greckim: oznacza walkę; spór, w tym spór sądowy; zawody sportowe, zwłaszcza zapasy; główną część przemowy czy siłę elokwencji (Huizinga, 1998).

Znaczenia te łączy element napięcia, współzawodnictwa, rywalizacji, głęboko przenikający kulturę grecką. Nic dziwnego, że agon stał się również elementem strukturalnym dramatu greckiego. Witkacowskiemu agonowi najbliżej właśnie do tego odgrywanego w teatrze. Artysta teatralizuje[2] spór, pozoruje wrogość, intelektualną polemikę charakteryzuje na fizyczną walkę. Czy chodzi jedynie o teatralny efekt, zabawę? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, nie można zapomnieć o ludycznych źródłach dialogu filozoficznego. Jak pisze Johan Huizinga:

> Platon […] w dialogach swoich naśladował podobno w szczególności autora mimów Sofrona, Arystoteles również nazywa dialog formą mimu, krotochwili, która z kolei sama jest formą komedii. Sofistów zaliczano do gatunku błaznów, żonglerów i cudotwórców; nie oszczędzano tego nawet Sokratesowi i Platonowi. A jeśli to wszystko nie wystarcza jeszcze do ujawnienia ludycznego elementu filozofii, możemy odnaleźć go w samych dialogach Platońskich (1998, s. 251).

W artykule *O polemice i wrogach* stwierdza Witkacy, że jego ideałem jest walka ideowa niepozbawiona dowcipu, dowcipy bowiem lubi, ale „w miarę" (2015, s. 222). Tę myśl można sparafrazować: „lubię humor, ale «rozrzedza» on istotność, zagraża więc «rozmowie istotnej»". „Myśl podrywana systematycznie balonem dowcipu staje się lekka, lekka, coraz lżejsza […]" (tamże, s. 223) – ostrzega artysta w swej krytyce „dowcipiarzy". Można powiedzieć, że Witkacowska miara określa dawkę humoru „dopuszczalną" bez utraty sensu. Teatralizowany, niekiedy ludyczny agon nie służy odgrywaniu komedii. Służyć ma konstruowaniu procesu poznawczego na wzór działania teatralnej sceny. Napięcie, konflikt – choć wykreowane

teatralnymi środkami wyrazu – mają zagrzewać do intelektualnych potyczek i epistemologicznych transgresji.

W *O polemice i wrogach* przedstawił Witkacy wizję, jaka mu się marzy, właściwiej jednak byłoby nazwać ją zarysem dramatu. Występują w nim intelektualiści o przeciwstawnych poglądach: Boy z Grzymałą-Siedleckim, Słonimski z Lorentowiczem (lub kimś innym z Teatru Narodowego), Grubiński w gronie innych skamandrytów, Witkacy z Breiterem (tamże, s. 63). „Akcja" rozgrywa się przy „murze dla filozofów" na terenie willi Hadriana w Tivoli nieopodal Rzymu. Osoby „dramatu" przechadzają się wzdłuż muru, prowadząc „rozmowy istotne". Elementy scenografii kreują idealną starożytną równowagę: mur biegnie „z południa na północ, czy na odwrót, aby ciepło było pod nim i przed, i po południu" (tamże, s. 63). Intensywne słońce łagodzi wiatr od położonego nieopodal morza. Obok chodnika z płyt kamiennych znajduje się sadzawka, w której można się schłodzić w razie upału, ale też (albo przede wszystkim) „intelektualnego rozjadowienia". Bliskość gór daje poczucie przytulnego schronienia. Góry mają także znaczenie symboliczne – symbolizują wzniosłość ducha (Cirlot, 2006, s. 141-143). Białe szaty, w które ubrane są osoby dramatu, akcentują czystość intencji i zgodność mimo różnicy zdań. Zamiast klasycznej dynamiki przebiegu zdarzeniowego na „scenie" rozgrywa się proces poznawczy – wspólne dążenie do „niedościgłej Prawdy".

Jaką rolę w tym „dramacie" odgrywa antyczny *entourage*? W szerszym kontekście – nawiązuje do wzorca „rozmów istotnych" w kulturze śródziemnomorskiej, filozoficznego dialogu, a także do niektórych jej elementów, takich jak harmonia, „umiłowanie mądrości" czy agon. W węższym – do idei cesarza Hadriana, który w prowincjonalnym odosobnieniu, z dala od rzymskiego zgiełku, stworzył centrum kultury i sztuki, odizolowane

nawet od „spraw życiowych” – toczyły się one w podziemnych korytarzach. Trudno jednak sądzić, by artysta wiernie odtwarzał zamysł cesarza. Nie odtwarza, lecz przetwarza, nadaje elementom przestrzeni znaczenia, których pierwotnie nie miały. Nie rekonstruuje konkretnej rzeczywistości historycznej, lecz inscenizuje własne wyobrażenie o idealnym miejscu, w którym istotność, esencja jest skondensowana, jakby wydestylowana z rzeczywistości. O tym, że „dramat” nie kreuje wizji utopii regresywnej, najlepiej świadczy „fundamentalny” element scenografii – mur, odgradzający od wszystkiego, co uważa Witkacy za nieistotne. „Bohaterowie” znajdują się „z dala od polityki, finansów państwowych i osobistych” (Witkiewicz, 2015, s. 63), z dala zatem od aktualności i przyziemności. Już ta uwaga zdradza, że nie chodzi wcale o umieszczenie osób współczesnych w starożytnych realiach, lecz o wykreowanie miejsca pozaczasowego, uniwersalnego, miejsca idealnego obcowania z tym, co ahistoryczne, wieczne. Zgromadzeni na „scenie” oddzieleni są także murem od publiczności, choć pozostają z nią w łączności za pośrednictwem stenotypistek. Stenotypistki notują „rozmowy istotne” na maszynach, by rano na drugi dzień mogli przeczytać je w „zadrukowanych szmatach mieszkańcy stolicy i prowincji” (tamże, s. 64). Prowadzone na „scenie” rozmowy, będące swego rodzaju ulotnymi próbami wieczności, Witkacy pragnie utrwalać i rozpowszechniać wśród publiczności. W pragnieniu tym uwidocznia się jako kontynuator innego artysty i filozofa – Stanisława Brzozowskiego, toczącego niestrudzenie walkę o światopogląd polskich odbiorców. Obaj intelektualiści dają wyraz przeświadczeniu, że bez światopoglądu, ugruntowanego wykształceniem filozoficznym, rzeczowa dyskusja nie jest możliwa; obaj[3] za pośrednictwem swej twórczości chcą wprowadzać w obieg intelektualny ważne idee współczesnej im filozofii europejskiej[4].

Dlaczego w zarysowanym „dramacie” publiczność nie ma dostępu do

„sceny", czemu została od niej odgrodzona murem? Można powiedzieć, że mur jest elementem nie historycznym, lecz historiozoficznym, i nie tyle antycznym, ile antynowoczesnym. Jak wiadomo, Witkacy uważał, że gdy nastanie władza reprezentantów tłumu, arystokraci duchowi, zwani przez niego schiozoidami, wyginą, a wraz z nimi religia, sztuka i filozofia, czyli te formy ludzkiej działalności, które zajmują się istotnością. Uleganie gustowi publiczności wpisuje oczywiście Witkacy w swą wizję katastroficzną. W jednym z artykułów polemicznych stwierdza: „Dawniej literaci przedwojenni podciągnęli czytelników do siebie – dziś młody bubek pełza na brzuchu przed rozwaloną bezczelnie klępą-publiką i stroi dzikie przed nią błazeństwa, aby raczyła uśmiechnąć się i rzucić mu jakieś ochłapy" (tamże, s. 396). W samym swym terminie „rozmowy istotne" wyraził Witkacy przewrotnie, niejawnie poczucie kryzysu nowoczesnego. Platon mógł zatytułować rozmowy Sokratesa po prostu *Dialogami*, Witkacowska formuła natomiast implikuje przekonanie, że rozmowa, dialog współcześnie stały się tak zagrożone, iż potrzeba specjalnego epitetu, by symbolicznie odizolować się od nieistotności, pospolitości. Epitet ten pełni zatem symbolicznie rolę muru. Mur jednak nie tylko odgradza od nieistotności, ale także, podobnie jak Czysta Forma, stawia opór koncepcji historiozoficznej samego Witkacego. Zwróćmy uwagę, że „rozmowy istotne" mają być oczyszczone z elementów nieistotnych, „życiowych" – zupełnie jak Czysta Forma. Można nawet powiedzieć, że koncepcja estetyczna jest mniej rygorystyczna, gdyż nie sposób całkowicie dzieła sztuki oczyścić z tych elementów; jak powtarza Witkacy – są nieistotne, lecz konieczne. We wszystkich swych pismach natomiast wylicza kolejne elementy, które zagrażają istotności i które bezkompromisowy regulamin „rozmów istotnych" wyklucza. „Każda chwila życia jest tytaniczną walką z zalewającym świństwem" (2005, s. 74) – pisał w liście do żony. Podmiotowi tego zdania można przyporządkować różne

konkretyzacje, a jedna z nich mogłaby brzmieć następująco: „«rozmowa istotna» jest tytaniczną walką z zalewającym świństwem”. To właśnie chyba najistotniejsza walka, którą prowadzić mają Istnienia Poszczególne za pomocą owej formy dramatycznej, jaką są „rozmowy istotne”.

Ideałem dla Witkacego była przyjaźń osobista połączona z najjadowitszą walką ideową (2015, s. 222). Jego regulamin agonu dopuszczał atak, agresję, wrogość, lecz wobec przedmiotu dyskusji, a nie antagonisty, zabraniał więc posługiwania się chwytami zaczerpniętymi ze sztuki prowadzenia sporów – erystyki. Szczególne oburzenie wywoływał w Witkacym chwyt określony przez Schopenhauera jako *argumentum ad personam* (Schopenhauer, 1983, s. 88-92), czyli atak na podmiot. Jak wspomina Jadwiga Witkiewiczowa: „Ubolewał […] stale nie tylko nad niskim poziomem intelektualnym krytyki u nas, ale również nad niewłaściwymi chwytami natury osobistej, z którymi spotykał się często w stosunku do siebie. To uważał za wprost nieprzyzwoite” (2012, s. 603). „Rozmowa istotna” miała być walką uczciwą, „szlachetną”. Klasycznym jej wzorem, wzorem do naśladowania dla polskich polemistów okrzyknął polemikę Ingardena z Kołem Wiedeńskim. Czy nie była ona wzorem także dla niego? Witkacy bezwzględnie siebie rozlicza, gdy nie udaje mu się osiągnąć równowagi emocji i sensu. „Nasze widzenie się w W. było niezadowalające. Mam jakiś kacenjammer (cz[yli] glątwę], że zanadto demenowałem się[5] i krzyczałem, a mało było z mojej strony *tołku*[6]” (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 106) – pisze do Ingardena po ich spotkaniu. W praktyce nierzadko posługiwał się erystyką. „Gdy czuł lub gdy wydawało mu się, że rozmowa staje się pewnego rodzaju rozgrywką osobistą, stawał się taki, jaki był wobec obcych sobie ludzi, i wtedy sprawa czysto rzeczowej dyskusji była stracona” – wspomina Ingarden (1957, s. 173). Posłużenie się erystyką oznaczało fiasko „rozmowy istotnej” i było swego rodzaju karą dla przeciwnika, który w odczuciu artysty okazał się niegodny, czyli złamał

zasady uczciwej polemiki.

W teorii Witkacowska „rozmowa istotna” polega na bezstronnym skoncentrowaniu się na przedmiocie, a więc tym samym – na neutralizacji podmiotowości. Agon jednak, nieważne czy rozgrywany na polu bitwy, igrzyskach, sali sądowej, czy jedynie odegrany, wyostrza podmiotowość. Można przypuszczać, że oprócz umiłowania istotności tajnym źródłem Witkacowskich „rozmów istotnych” jest to, co Erving Goffman określił jako „poszukiwanie akcji”, czyli działania wystawiającego podmiot na ryzyko. Na myśl o ryzykownym „pojedynku” Witkacy odczuwa strach przed ostrzem krytyki przeciwnika, a jednocześnie – podekscytowanie (por. np. 2017, cz. 1, 95, s. 101). Według znanej teorii Rogera Caillois jednostka, która wydaje się na wyrok losu, doświadcza *ilinx*, czyli olśnienia, uniesienia, euforii. Dla Witkacego jednak to nie wydanie się na wyrok losu, lecz napięcie sił intelektualnych pozwala osiągnąć ten szczególny stan, stwarza dramat o niespotykanej w życiu codziennym intensywności. Wrogość, agresja i podobne emocje są odcieniami tej intensywności, lecz trzeba wziąć je w cudzysłów, gdyż w Witkacowskim teatrze prowadzi się grę z ich dosłownym znaczeniem. Celem tej gry jest zawieszenie zasad konwencjonalnej uprzejmości, „teatru życia codziennego”, uniemożliwiającego absolutną szczerość. Można więc rozumieć je w duchu sokratejskim – jako oznakę bezwzględnej życzliwości, czyli bezwzględności, która wynika z życzliwości. O tym przewartościowaniu dobrze świadczą słowa Witkacego skierowane do Ingardena, dotyczące wysłanego uprzednio listu filozoficznego: „Proszę wybaczyć ton agresywny. To nie jest impertynencja i brak szacunku – przeciwnie” (tamże, s. 159).

W „rozmowach istotnych” Witkacy teatralizuje nie tylko agon. W jednym z listów do Ingardena napisał: „[…] proszę aby mnie Pan na czas zawiadomił o

swoim przyjeździe do W., abym mógł się przygotować do jesienno-zimowych Ingardenalii (Saturnalia itp.)" (tamże, s. 101). „Ingardenalia", dzięki szczególnej intensywności intelektualnej, odznaczają się, jak ich rzymski pierwowzór, na tle codzienności. „Allso meine schönen Ingardentage zu Zakopane haben ihr Ende gefunden [A więc skończyły się moje piękne Ingardenowskie dni w Zakopanem]. Wspominam te czasy z żalem" (tamże, s. 97) – czytamy w innym liście. Właściwy Saturnaliom element okrucieństwa występuje pod postacią bezwzględnej życzliwości. Także element seksualny odgrywa pewną rolę, gdyż niektóre zdania z listów do Ingardena, wyrwane z kontekstu, mogłyby pochodzić z epistolografii miłosnej. Witkacy wygrywa w nich przewrotnie to, co intelektualne jako erotyczne lub przynajmniej o erotycznym zabarwieniu, np.: „Nie mogę szybciej czytać, bo nie mogę się ograniczyć tylko do tej jednej lektury – zanadto by mnie to podniecało" (tamże, s. 85); „[…] stosunek intelektualny z Panem jest dla mnie wielką radością i zaszczytem" (s. 93); „Marzę o Panu na lato" (s. 164); „Ciągle jeszcze mam na Pana nadzieję" (s. 165); „Na ostatnią moją kartkę nie otrzymałem odpowiedzi. Czy Pan ze mną zerwał?" (s. 185). Odgrywa Witkacy przed Ingardenem także coś na kształt *amantium irae*. W jednym z listów czytamy: „Proszę, aby w stosunku Pana do mnie nie było cienia nawet przymusu" (s. 94), w innym z kolei: „nie zna Pan moich prac, a do ich czytania nie chcę Pana bynajmniej *zmuszać*" (s. 153). Uwaga ta najwyraźniej dotknęła filozofia, gdyż w odpowiedzi Witkacy pisze: „Ja nie robię wyrzutów, że Pan nie zna moich prac, tylko to jest fakt utrudniający mi, bo muszę pisać rzeczy napisane" (s. 160). W kolejnym liście o podobnym charakterze nie bez powodu więc używa w nawiasie figury retorycznej zwanej *anteoccupatio* (Korolko, 1990, s. 120): „Miał Pan zacząć czytanie mojej pracy (nie robię żadnych wyrzutów) 15 VI. Ponieważ Pan nie miał czasu pisać listu, więc à plus forte raison i czytać mojej pracy. To jest tylko *analiza logiczna*, a nie

pretensje” (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 199). Można zażartować, że młodzieńcze rozumienie istotności w kontekście erosa u dojrzałego Witkacego przeistoczyło się w „rozmowy istotne” z „filozoficznym erosem”[7] w tle. Podobnie jak agon, ten „filozoficzny eros” także ma źródła greckie. Joanna Sowa w książce *Pomiędzy erosem a arete* analizuje ujmowanie filozoficznego zaangażowania w słowa i obrazy nacechowane erotycznie. Jak dowodzi, wzorem filozofa, jaki wyłania się z *Państwa* Platona, nie jest wcale człowiek pozbawiony uczuć i pragnień, lecz przeciwnie – tak jak Platoński Sokrates, głęboko wręcz namiętny. Oczywiście prawdziwym obiektem jego pragnień jest świat bytów transcendentnych. Choć „bezpośrednio uchwytny jedynie dla intelektu, wywiera […] głęboki wpływ również na pozostałe części duszy człowieka, który kontaktu z nim doświadczył” (Sowa, 2009, s. 148). Posługując się niekonwencjonalnie erotyczną leksyką, Witkacy stwarza jakby pomiędzy sobą i rozmówcą szczególny kod językowy. Filozof powinien go oczywiście we właściwym kontekście rozszyfrować. Co innego jednak znać pisma Platona, co innego odgrywać rolę namiętnego Sokratesa. Witkacy celowo narusza *decorum* rozmowy, jak gdyby chciał sprawdzić, czy Ingarden jest tylko zachowawczym badaczem filozofii, czy filozofem z poczuciem „fantastyczności istnienia”. Swych przyjaciół poddaje artysta różnym próbom, lecz jego system nie działa w obie strony. Wystarczyło przecież wykazać się drobnym brakiem delikatności, by zostać zdegradowanym w hierarchii przyjaciół, a nawet otrzymać wiersz *Do przyjaciół gówniarzy*. Jak wspomina Jadwiga Witkiewiczowa, artysta „Potrafił doszukać się w zupełnie nieszkodliwym zdaniu niepochlebnej aluzji dla siebie i albo podnosił tę sprawę, robiąc niesłusznie wyrzuty swemu rozmówcy, albo milczał […], przybierając coraz bardziej ponury wyraz twarzy” (2012, s. 581).

Spór o formy rozmowy. Między dramatycznością a retorycznością

Swoje dramaty, jak wiadomo, oceniał Witkacy względem założeń Czystej Formy — oznaczone krzyżykami odbiegały najdalej od ideału, gwiazdką – zbliżały się do niego (Witkiewicz, *Spis sztuk,* 1995, s. 267-269). Formy dramatyczne w postaci „rozmów istotnych" podlegały nie tak jawnej, lecz podobnej ocenie. Paradoksalnie rozmowy bezpośrednie oznaczyłby zapewne Witkacy krzyżykiem. To formy niższe w hierarchii, gdyż – jak miał powiedzieć Jerzemu Płomieńskiemu – „to, co się mówi, jest płynne, trudno to skontrolować dokładnie" (Płomieński, 1957, s. 181). Zarzut ten nabiera właściwego znaczenia w kontekście kulturowym, poczucia artysty, że istotność coraz bardziej się rozmywa – jak zauważył Bocheński w interpretacji *Szewców* – „nie można odnaleźć języka pierwszego w morzu języków" (2005, s. 133), w szczególności pośród silnych dyskursów nadchodzącej przyszłości – języka seksu i języka totalitarnej ideologii (tamże). Witkacy, strażnik istotności, żeby nie powiedzieć – urzędnik istotności, który chce kontrolować na piśmie proces poznawczy, bo przecież nie istotność, nad nią zapanować się nie da – niestety, dodałby pewnie artysta. Za najwyższą formę, zasługującą na gwiazdkę, uważał polemiki pisemne, w których agon, dzięki ścisłości, precyzji, możliwości namysłu, może zrealizować się najpełniej. Były nimi rozprawy, artykuły, lecz nie formy listowne, które w hierarchii stały zdecydowanie niżej. „Nie umiem ściśle dość pisać w liście, tzn. ściślej piszę zawsze w formie artykułu" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 90) – pisze do Ingardena. Jak przekonuje – „Tu nie chodzi o *druk*, ale zupełnie inaczej piszę polemikę nielistowną, choćbym ją potem do biurka na *oeveres posthumes* miał wsadzić" (tamże, s. 87). Odmiennie widział hierarchię form „rozmów istotnych" Ingarden. Jego zdaniem artysta w swych

rozprawach filozoficznych:

> Używał olbrzymich zdań o dość zawiłej budowie i nie godził się na zmianę swego postępowania w tej mierze. Uważał, że można na tej drodze wyrazić pewne sprawy, które nie dałyby się wypowiedzieć przy pomocy zdań krótkich i stosunkowo prostych. Widział też w tym pewne piętno swego sposobu myślenia i nie chciał z niego rezygnować. […] Natomiast w rozmowie Witkiewicz był przede wszystkim znacznie bardziej bezpośredni. Umiał znaleźć wyrazy, które mu jakoś dość często uciekały spod pióra. Umiał też mówić zdaniami bardziej uformowanymi, krótszymi i przejrzystszymi w budowie. Z trzech różnych form myślowego obcowania z Witkiewiczem rozmowa była stosunkowo najbardziej instruktywna (Ingarden, 1957, s. 172-173).

O tym, że Ingarden starał się zmienić postępowanie artysty „w tej mierze", świadczy jeden z ostatnich listów, w którym Witkacy zdecydowanie odpiera „atak":

> Co do „sposobu pisania", to: 1. Trzeba zauważyć, że bądź c[o] b[ądź] jestem literatem i mam pewien sposób osobisty, bo literatura fil[ozoficzna] jest pisana jakby jednym stylem. 2. Proszę mi wybaczyć, ale as far as I can see profesorowie chcieliby zawsze, aby wszyscy robili tak, jak oni chcą. Czy to nie jest „habitus constitutionalis", czy coś podobnego (2017, cz. 1, 189).

To raczej jednak Witkacowska forma polemiki pisemnej nie uwzględnia rozmówcy. Witkacy chce przemawiać swoim „stylem", ponieważ pragnie

„rozmowę istotną” wznieść na poziom sztuki. „Dialog jest formą artystyczną" – zwraca uwagę Huizinga. „Jest fikcją, gdyż jeśli nawet rzeczywista rozmowa stała u Greków na najwyższym poziomie, nigdy nie mogła w pełni odpowiadać literackiej formie dialogu” (Huizinga, s. 252). Witkacy pragnie nie tylko przybliżyć się do antycznej kategorii doskonałości pomimo świadomości tworzenia serii prób. Wierzy, że jego komplikacja składniowa lepiej, precyzyjniej wyjaśni „wistość” istoty bytu, ponieważ kultywuje modernistyczną wiarę w język sztuki jako formy poznania.

Nic dziwnego, że pragnienie udoskonalenia „rozmów istotnych” zaprowadziło artystę do konstruowania ich w formie literackiej. Odnajdziemy je – paradoksalnie – w formach „programowo” nieistotnych, czyli powieściach. W *622 upadkach Bunga* oraz w *Pożegnaniu jesieni* Witkacy zatytułował swoją formułą wybrane rozdziały. Rozdział *Nienasycenia* zatytułowany *Wizyta w pustelni kniazia Bazylego* także mógłby nazywać się *Rozmowy istotne*. *Jedyne wyjście* natomiast od początkowej formy narracyjnej coraz bardziej przeobraża się w „filozoficzny dialog z elementami epickimi” (Bocheński, 1995, s.187). „Rozmowy istotne” toczą się oczywiście wokół problemów będących w centrum zainteresowania autora. Już Jan Błoński zauważył, że postaci powieści i dramatów Witkacego powtarzają myśli z jego pism teoretycznych, choć mniej lub bardziej swobodnie (2000, s. 165). Krajewska dodaje, że „czasem wchodzą ze swym autorem w dyskusje, a nawet tłumaczą sobie ze zrozumieniem założenia Czystej Formy”. Zdaniem badaczki:

> Witkacy wykłada swą teorię w pismach estetycznych i filozoficznych, w dramatach natomiast ją unaocznia, rozgrywa, prezentuje. Teatr jest miejscem prób, powtarzanie – wyrazem niepewności, niegotowości, sprawdzania. Dramaty Witkacego

> można czytać jako ćwiczenia w pokazaniu własnej teorii na scenie, a metodę prezentacji uznać za swego rodzaju „inscenizacje tekstualne” (Krajewska, 2005, s. 166).

Podobną „scenę” konstruuje artysta także w swych powieściach (por. tamże, s. 175-182). Witkacy na „scenie” swej sztuki w ironicznym cudzysłowie, czyli w słowach bohaterów, wypowiada zarzuty osób nierozumiejących jego twórczości artystycznej i filozoficznej, by stoczyć z nimi walkę, skompromitować je. Czy jednak przywołuje z ironią tylko głosy innych? Krajewska zwraca uwagę, że Witkacy autoironicznie dementuje własną teorię, zdradzając niemożność osiągnięcia niedoścignionej, idealnej realizacji. Bocheński z kolei, analizując Witkacowską autoironię, dowodzi, że w późniejszej twórczości skrywa ona „niemożność wycofania się z teorii i sztuki, w którą już nie można wierzyć” (2010, s. 72). Czy krążąc wokół swoich filozoficznych tez, przetwarzając je, trawestując, komentując słowami bohaterów, autor nie pragnie oddalić się nieco od własnego „stylu”, silnego języka teorii? Cudzysłów może stać się przecież szczególną sferą wolności. Za pomocą cudzego-słowa można wypowiedzieć wątpliwości, podważyć własne tezy jedynie na próbę, bez wyciągania z tych prób konsekwencji w rzeczywistości pozascenicznej, cudzysłów pozwala zatem niejawnie prowadzić „rozmowę istotną” z samym sobą. W *Szewcach* rozmowa tego typu, jak się zdaje, uwidocznia się najmocniej. „Scurvy i Sajetan, postaci, którym autor przypisał rudymenty marzenia o języku pierwszym, w swych wypowiedziach mimowolnie parodiują język metafizyki. Scurvy – młodopolski styl mówienia o tajemnicy, Sajetan – język ontologii witkacowskiej” (Bocheński, 2005, s. 133). Portretując Sajetana, ironizuje także Witkacy „z własnych przepowiedni, z nieustannych repetycji motywu degradacji istotnych wartości” (tamże, s. 109).

Witkacy bez przerwy poddaje oglądowi swą estetykę w rozmowach – lecz jedynie w literackich rozmowach. Bohdan Michalski zwrócił uwagę, że „Filozoficzna korespondencja Witkacego z Ingardenem nie dotyczyła – jak by się można było tego spodziewać – estetyki" (2002, s. 78). Tymczasem Ingarden już na początku ich epistolograficznej przyjaźni wysłał artyście swą książkę *Das literarische Kunstwerk…*, w 1960 roku wydaną po polsku pod tytułem: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, zawierającą tezy i pojęcia, które na stałe weszły do europejskiej teorii literatury. Być może nawet chęć rozmowy o istocie dzieła sztuki skłoniła Ingardena do nawiązania kontaktu z Witkacym. W swej znanej książce Ingarden zwalcza psychologizm, przekonuje, że istota dzieła sztuki nie polega na wyrażaniu idei, a także stwierdza, że warstwa przedmiotowa, czyli to, co Witkacy nazywa treściami nieistotnymi dzieła sztuki, służy przejawianiu się jakości metafizycznych. Według koncepcji Ingardena jakości metafizyczne odsłaniają istotę bytu, rzadko jednak objawiają się w życiu codziennym, „nastawionym na drobne, praktyczne cele" (Ingarden, 1960, s. 368). W tych rzadkich chwilach człowiek doznaje tak silnego wstrząsu, że nie może się nimi nasycić, a tęsknota za nimi jest źródłem m.in. filozofii i sztuki. W szczególności sztuka może dać, choć „w miniaturze i tylko w dalekim odblasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych" (tamże, s. 371). Ingarden zdawał sobie sprawę, że jego koncepcja ma pewne miejsca wspólne z koncepcją Witkacego i sam je dookreślił, wskazując jednocześnie na dzielące ich różnice. Witkacy natomiast czekał przecież, aż jakiś intelektualista na serio zacznie z nim dyskutować o jego twórczości artystycznej i filozoficznej. Ociąga się jednak z lekturą przysłanej mu książki, i nawet nie ukrywa tego przed Ingardenem: „[…] dopiero jestem na około 100-ej str. (ściśle 92). Dawniej tobym pochłonął to zaraz. Ale rzecz jest

trudna, a zajmuje mnie pośrednio, bo z estetyką skończyłem” (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 83). Zdanie podrzędne okolicznikowe zasługuje na uwagę[8]. Nie mogę oprzeć się pokusie, by narzędnik zmienić na biernik – zamiast „z estetyką skończyłem”, przeczytać: „estetykę skończyłem”. Witkacy przecież nie „skończył z estetyką”, jak skończył z malarstwem, a potem z literaturą. Gdy doszedł do wniosku, że nie udała się jego sztuka tworzona według zasad Czystej Formy, wycofał się ze sztuki, ale przecież nigdy wprost nie zakwestionował koncepcji estetycznej. Warto odnotować, że na przykład w *W wezwaniu do Boya* zarzuca autorowi *Antologii literatury francuskiej*, iż nigdy nie chciał dyskutować z nim w gazetach o „nieszczęsnej Czystej Formie” (Witkiewicz, 2015, s. 235). W artykule *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* z 1932 roku nawiązywał z kolei do artykułu Boya, w którym, jak stwierdził: „*mędrzec* ten z wyżyn swojej *Grünballonchenphilosophie* nazwał całą moją pracę nad estetyką (która z przerwami trwa od lat trzydziestu, jak również praca nad filozofią, wbrew twierdzeniu Zawistowskiego, że sam podkreślam (!) swoje nowicjuszostwo w tej sferze) – *kaprysem artysty ustrojonego w togę kodyfikatora* i to po moim ostatnim wezwaniu do rzeczowej dyskusji” (s. 258). Czy jednak Witkacy nie przywdziewa „togi kodyfikatora” zamiast białej szaty – jak w przedstawionej przez siebie idealnej wizji „rozmów istotnych”? We wspomnieniu o nim Ingarden napisał:

> Nie mówiliśmy – o ile sobie przypominam – nigdy na tematy należące do estetyki. On, zdaje się, uważał swoje poglądy za nienaruszalne i bardzo odkrywcze. Zajmował postawę noli me tangere [łac. nie dotykaj mnie – S.K.] w tych sprawach, z góry patrząc na moje w tej dziedzinie próby, ja zaś znów uważałem pisma estetyczne Witkiewicza za pobudzające dla kół artystycznych

> lub krytyków, ale – poza pewnymi szczegółami, na które zresztą sam wskazałem w książce swej *Das literarische Kunstwerk* – raczej za naukowo mało ścisłe, w zasadniczych pojęciach (zwłaszcza tzw. czystej formy) nie dość wyjaśnione, a prócz tego wymagające uprzedniego rozwiązania szeregu trudnych spraw podstawowych, których Witkiewicz w swych pismach wcale nie poruszał. Tak więc, nie porozumiewając się ze sobą co do tego, nie mówiliśmy na te tematy. (1957, s. 172).

Analizując stosunek Witkacego do jego teorii estetycznej, można odnieść wrażenie, że pragnął uczynić ją jakimś swoim punktem stałym w kosmosie i może dlatego wykazywał w „rozmowach istotnych" niechęć do falsyfikowania jej podstaw. Czy rozmowy, jakie sam ze sobą na temat Czystej Formy prowadził, prowadził niejako wbrew sobie, jedynie z konieczności, nie potrafiąc zagłuszyć wątpliwości? W każdym razie jedynie sobie pozwalał na surowy krytycyzm. Może więc to z sobą samym prowadził najgłębsze „rozmowy istotne"?

Witkacowskie „rozmowy istotne" skrywają dwie tendencje. Z jednej strony artysta poddaje istotność dramatyzacji, ustanawia ją w ciągłym ruchu, kreując proces poznawczy na wzór działania teatralnej sceny. Z dzisiejszej perspektywy badawczej możemy określić jego działania jako performatywne. Z drugiej jednak strony Witkacy dąży do kontrolowania istotności na piśmie, do precyzji wysłowienia, odizolowania publiczności od sceny oraz przestrzegania regulaminu. Czy sam jako rozmówca realizuje wszystkie te założenia, czy wciela swój regulamin w życie? Niejednokrotnie staje się raczej uosobieniem cech zagrażających istotności. Jak wiemy z korespondencji z Ingardenem, nie zawsze potrafi zachować harmonię pomiędzy elementem emocjonalnym a intelektualnym, agon nieraz zanadto

wyostrza podmiotowość, a elementy humorystyczne grożą popadnięciem z wysokiego w niskie. „Rozmowy istotne" z założenia miały pozostać serią prób, formą niedomkniętą, pozbawioną jednoznacznego zakończenia, Witkacy jednak najwyżej ceni próby, które wydają mu się najdoskonalsze formalnie, a więc te, w których posługuje się swoim stylem filozoficznym. Paradoksalnie styl ten okazuje się niejako poznawczym ograniczeniem – polemiki pisemne tracą na dramatyczności i przemieniają się w monodram artysty, w mówienie „do kogoś" zamiast mówienie „z kimś", używając rozróżnienia Józefa Tischnera (Tischner, 2017, s. 76). Z formy dramatycznej przeistaczają się w formę retoryczną. Dążenie do doskonałości, ścisłości, precyzji, samokontroli sprawia, że twórca formuły „rozmów istotnych" nie docenia właściwego potencjału formy niedoskonałej, improwizowanej, to jest po prostu formy rozmowy, pozwalającej przekroczyć ograniczenia stylu, a więc własnego myślenia. To właśnie w bezpośredniej rozmowie, jak zauważył Ingarden, artysta „umiał znaleźć wyrazy, które jakoś dość często uciekały mu spod pióra". Nie docenia jednak Witkacy owej formy – zaznaczmy – jedynie teoretycznie, bowiem w praktyce z przyjemnością formy niskie kultywuje. Nie zaniedbuje przecież żadnej okazji do spotkań i „rozmów istotnych" z wybitnymi intelektualistami przybywającymi do „polskich Aten". A może, choć te „polskie Ateny" rzecz jasna odbiegały od idealnego Witkacowskiego wyobrażenia, moglibyśmy je nazwać „polskim Tivoli"?

Artykuł powstał na podstawie referatu, który wygłosiłam na międzynarodowej konferencji naukowej „Witkacy bez granic. W stulecie Czystej Formy", zorganizowanej w Słupsku w dniach 18-20 września 2019 roku. Referat ukaże się w tomie pokonferencyjnym.

Autor/ka

Sara Kurowska

Sara Kurowska (sarakurowska@o2.pl) – doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim wyróżniona medalem za chlubne studia. Laureatka XVI edycji Konkursu im. Czesława Zgorzelskiego (wyróżnienie w kategorii: literaturoznawstwo) za pracę magisterską *Nie-Czysta Forma Witkacego*. Brała udział m.in. w dwóch międzynarodowych konferencjach poświęconych Witkacemu. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską, której tematem jest dialog filozoficzny w literaturze polskiej XX wieku na podstawie twórczości Witkacego, Mrożka i Herberta. Numer ORCID: 0000-0001-7370-2925.

Przypisy

1. Listy Ingardena do Witkacego, poza kilkoma wyjątkami, nie zachowały się.
2. W korespondencji teatralność akcentuje nieraz Witkacy za pomocą cudzysłowu, por. np. Witkiewicz, 2017, s. 101.
3. Za kontynuatorów Brzozowskiego i Witkacego można z kolei uznać Bolesława Micińskiego i Witolda Gombrowicza.
4. W *Jedynym wyjściu* Witkacy pisał o Brzozowskim: „mimo swego nadziania się obcymi ideami i mimo ciągłego cytowania był jedynym polskim myślicielem naszych czasów" (Witkiewicz, 1993, s. 67).
5. Demenować się (z franc. *se démener*) – miotać się, szamotać.
6. *Tołk* (z ros.) – sens.
7. Określenie użyte przez Joannę Sowę w książce *Między erosem i arete*. *Przyjaźń w etyce Platona i Arystotelesa* (2009).
8. Bohdan Michalski przyjmuje uzasadnienie samego artysty, stwierdzając, że Witkiewicz zajmował się estetyką do roku 1934 roku, a później wyłącznie ontologią (2002, s. 83).

Bibliografia

Błoński, Jan, *Witkacy. Sztukimistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Bocheński, Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.

Bocheński, Tomasz, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.

Bocheński, Tomasz, *Witkacy i reszta świata*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

Bocheński, Tomasz, *Witkacy o pożądaniu* [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?*,

pod red. J. Deglera, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2016.

Bolecki, Włodzimierz, *Wstęp*, [w:] Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2014.

Caillois, Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

Cirlot, Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006, s. 141-143.

Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998.

Ingarden, Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1960.

Ingarden, Roman, *Spór o istnienie świata*, t. I, PWN, Warszawa 1962.

Ingarden, Roman, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J.E. Płomieńskiego, PIW, Warszawa 1957.

Korolko, Mirosław, *Sztuka retoryki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Krajewska, Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Krajewska, Anna, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Michalski, Bohdan, *Metafizycy polskiej filozofii: Ingarden, Witkacy, Leszczyński. Spór o istnienie świata realnego*, Wydawnictwo IFiS PAN / Collegium Civitas Press, Warszawa 2002.

Michalski, Bohdan, *Nieznany traktat filozoficzny Stanisława Ignacego Witkiewicza dedykowany Romanowi Ingardenowi*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 4.

Płomieński, Jerzy Eugeniusz, *Rozważania nad twórczością St. Ign. Witkiewicza*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego, PIW, Warszawa 1957.

Schopenhauer, Artur, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i L. Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Sowa, Joanna, *Między erosem i arete. Przyjaźń w etyce Platona i Arystotelesa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

Tatarkiewicz, Władysław, *Historia filozofii tom 2*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Tischner, Józef, *Inny, eseje o spotkaniu*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 2017.

Witkiewicz, Stanisław, *Listy do syna*, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923-1927)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2005.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy II (wol. 2, cz. 1)*, oprac. J. Degler, S. Okołowicz, T. Pawlak, PIW, Warszawa 2017.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy II (wol. 2, cz. 2)*, oprac. J. Degler, S. Okołowicz, T. Pawlak, PIW, Warszawa 2017.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2015.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2014.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 2013.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1995.

Witkiewiczowa Jadwiga, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *S. I. Witkiewicz, Listy do żony (1936–1939)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2012.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/nowe-formy-w-dramaturgii-witkacego-i-wynikajace-stad-spory