

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy, Naukowa sztuka ze śpiewkami w trzech aktach*, Biblioteka lektur szkolnych, Interart, Warszawa 1997, s. 101-127

EDWARD KASPERSKI

WITKACY I WIRY PRZEMIAN

Lata terminowania

Kim był Witkacy? Jakim był człowiekiem? Jakim był pisarzem i artystą? Jaką wartość ma dzieło, które stworzył? W jakich nurtach literatury i sztuki XX wieku się mieści? Nie ulega chyba wątpliwości, że pytania te należą do najbardziej intrygujących, a odpowiedzi na nie do niełatwych. Witkacy był bowiem postacią zagadkową i pełną sprzeczności, wymykającą się gładkim i jednoznacznym formułkom. To samo dotyczy jego twórczości: licznych dramatów, kilku powieści, rozpraw estetycznych i filozoficznych, wystąpień krytycznych i publicystycznych, rysunków, prac malarskich i fotografii, które do dzisiaj jeszcze wzbudzają dyskusje i spory znawców. Jednak już z podanego zestawienia głównych kierunków jego działalności widać wyraźnie, że był twórcą wielostronnie uzdolnionym, niezwykle rzutkim i żywotnym, chłonnym, przeciwnym zamykaniu się w maleńkim i wygodnym ogródku specjalizacji. Pragnął swoją twórczością wchłonąć niezmiernie bogactwo i kipiącą, wiecznie odnawiającą się różnorodność życia. Rozumiał, że zadanie to wymaga zakrojonej na jego miarę i skalę twórczości, pomyślanej i wykonanej z rozmachem, z pasją, wyłamującej się z szablonów, idącej z duchem czasu, zwróconej ku ludziom i rzeczywistości, porwanym przez wiry przemian, niekiedy pożądane i ożywcze, często jednak nieobliczalne w skutkach, zgubne.

Witkacy był postacią barwną. Barwność ta wiązała się z niezwykle fantazją i poczuciem humoru, z przenoszeniem teatru w życie, zacieraniem granicy między rzeczywistością i sztuką, zamianą powszednich czynności i zdarzeń w nieustający spektakl, w którym pisarz występował jednocześnie w roli dramaturga, reżysera, aktora, a w pewnym stopniu także — publiczności. Maria Kasprowiczowa w poświęconym mu wspomnieniu *Niedzielne popołudnie z Witkiewiczem na Harendzie* trafnie podchwyciła, że jego pragnieniem — wręcz potrzebą życiową — była zarówno ucieczka od szarej i monotonnej codzienności, gdzie wiele czynności trzeba powtarzać i obowiązują konwenanse, jak też szukanie ujścia dla niewyczerpanej pomysłowości wszędzie, gdzie tylko to było możliwe: w spędzaniu wolnego

czasu, kontaktach z ludźmi, obcowaniu towarzyskim, pracy. Inaczej mówiąc, Witkiewicz zasadę tworzenia — wynajdywania i sprawiania czegoś nowego, niezwykłego — przeniósł z nad biurka i sztalugi do życia. Na tyle, na ile to było możliwe, układał życie i przeżywał je na sposób dzieła sztuki, co zresztą szokowało otoczenie i prowadziło czasem do rozmaitych nieporozumień. Ponuractwo, nuda i brak wyobraźni — oto czego nienawidził z całej duszy, czego bał się niczym diabeł święconej wody.

Całe to usposobienie było tym bardziej zaskakujące, że kłóciło się ono poniekąd z tradycjami i otoczeniem rodzinnym, z wychowaniem: ze wszystkim, co z tych źródeł mógłby on ewentualnie przejąć i co zasługiwało w oczach opinii na chlubę. Stanisław Ignacy Witkiewicz — takie bowiem było jego prawdziwe, metrykalne imię i nazwisko, zamienione później w żartobliwy, autoironiczny skrót „Witkacy” — wywodził się przecież ze starej rodziny szlacheckiej, zasiedziało od pokoleń na kresowej Żmudzi, owianej patriotyczną i martyrologiczną legendą. Jego dziadek Ignacy brał udział w powstaniu styczniowym 1863 roku przeciwko carowi i był za karę wraz z żoną i dziećmi zesłany na Syberię. Ojciec, Stanisław Witkiewicz, jako trzynastoletni chłopiec także zaznał niedoli tego zesłania, ale sławę i poważanie zdobył pracą na niwie literatury, sztuki i kultury narodowej. Był znakomitym krytykiem, malarzem i pisarzem, tym, który propagował Zakopane i styl podhalański oraz żarliwie walczył o wysokie stanowisko sztuki w społeczeństwie i prawo artysty do wyrażania w niej własnej indywidualności. Stanisław Ignacy urodzony w Warszawie w 1885 roku, jako poddany rosyjski, zastawał więc wspaniałe i czcigodne dziedzictwo, które w przyszłości mogło stać się dla niego gotowym przykładem i wzorem do naśladowania. Mogło ono jednakże stać się również pokusą, by — unikając trudów poszukiwania szlaków jeszcze nie przetartych — żyć w psychicznym komforcie na rachunek tego, czego dokonała rodzina, przodkowie. Czas pokazał, że Stanisław Ignacy wybrał własną drogę. Wolał stać się oryginalnie Witkacym, niż pozostać „jednym z Witkiewiczów”.

Drodze życiowej Witkacego poświęcono wiele szczegółowych opracowań, a zatem powielanie znanych informacji jest chyba zbędne. Zresztą nanizywanie kolejnych dat i wydarzeń z życia nie zawsze pozwala uchwycić sens twórczości, co jest tutaj zadaniem głównym, bo zajmujemy się biografią ze względu na dzieło, nie odwrotnie. Na kilka faktów warto jednak zwrócić uwagę, gdyż stanowią one w jakiejś mierze klucz do jego osobowości artystycznej, a pośrednio — klucz do utworów. Trzeba więc w pierwszym rzędzie zauważyć, że zdolności literackie, malarskie i muzyczne (te ostatnie zapewne po matce Marii, która ukończyła Konserwatorium Warszawskie i była nauczycielką muzyki) zdradzał Witkacy już we wczesnym dzieciństwie, a domowa nauka sprzyjała ich rozwojowi. Ojciec Witkacego

sprzeciwiał się bowiem posyłaniu syna do szkoły. Sądził, że zabija wrażliwość i krępuje indywidualność dziecka, a więc przeszkadza swobodnemu kształtowaniu osobowości. Indywidualizm legł zatem już u podstaw jego nauki i wychowania, a atmosfera malarstwa, literatury i muzyki, którą oddychali promieniował dom Witkiewiczów, dopełniła reszty. Sztuka i literatura były dla Stanisława Ignacego czymś powszednim niemalże od kolebki, posiewem środowiska na żyznej glebie wrodzonych uzdolnień, tym samym do przyszłej roli artysty i pisarza przygotowywał się on zarówno wcześniej, jak też gruntownie i starannie. Nie były one czymś wyuczonym z mozołem, nabytym z drugiej ręki. On po prostu nimi żył. Życie i sztuka były w nim od dzieciństwa zrośnięte w jedno, a ich kolizje i zderzenia staną się dla niego w przyszłości wiszącym nad ludzkością koszmarem, prawdziwą tragedią. O tym będzie tu jeszcze mowa.

Błędem byłoby sądzić, że krąg rodzinny był dla Witkacego jakąś rzeczywistością ostateczną i zamkniętą, z za której niczego więcej już nie widział. To, co warto sobie uzmysłwić, to to, że Witkacy dojrzał jako artysta i pisarz w świecie krańcowo różnym od tego, w jakim obecnie żyjemy. Przypomnijmy więc tylko rzeczy najbardziej elementarne.

Wtedy, kiedy się urodził, Polska nie istniała jako niepodległe państwo, a narodowa kultura i język nie mogły rozwijać się całkiem swobodnie. Cesarstwo rosyjskie i cesarstwo niemieckie uciskały polskość. O względnej swobodzie można było mówić jedynie pod zaborem austriackim. Tutaj ważnymi ośrodkami kulturalnymi polskości były Kraków i Lwów, miasta, z którymi Witkacy w młodości związał się szczególnie blisko. We Lwowie zdawał on bowiem w 1903 roku maturę, w Krakowie w latach 1905-1906 oraz 1908-1911 studiował w Akademii Sztuk Pięknych. Zresztą jego rodzice już w 1890 roku przenieśli się z Warszawy do Zakopanego, z którym Witkacy wiąże swe losy — z krótszymi lub dłuższymi przerwami — na stałe, do tragicznej, samobójczej śmierci w 1939 roku. Jako poddany rosyjski, Witkacy lata dzieciństwa i młodości spędzał więc w zasadzie w Galicji, wówczas administracyjnie jednej z prowincji monarchii Habsburgów. Nie znaczyło to jednak, że był domatorem i nie opuszczał stron najbliższych. Do roku 1914, tj. do początku pierwszej wojny światowej, zwiedził wiele krajów i miast Europy — Petersburg, Wiedeń, Monachium, Rzym, Paryż, Londyn. Wspólnie z Bronisławem Malinowskim, wybitnym etnografem, zapędził się w 1914 roku aż do Australii, skąd — na wieść o wybuchu wojny — pośpiesznie powrócił do Europy, by przywdziać mundur żołnierski i stanąć do walki.

Podróże te, rzecz jasna, niezmiernie rozszerzyły krąg wiedzy, przeżyć i doświadczeń Witkacego. Uczyniły go w pewnej mierze obywatelem świata, kimś odnoszącym się w przemyśleniach i twórczości nie tylko do spraw rodzimych, do polskiego podwórka, ale do

wszystkiego, czym żyła ówczesna Europa, co nurtowało żyjących w niej myślicieli i artystów. Osobnych — i zupełnie szczególnych — doświadczeń dostarczały również strony rodzime. Trzeba bowiem pamiętać, że i ówczesne cesarstwo rosyjskie, i cesarstwo austriackie były państwami-olbrzymami pod względem powierzchni i ludności. Oba stanowiły wielki, wrzący tygiel narodów, języków, kultur i religii. W każdym miejscu tych państw można było spotkać przedstawicieli rozmaitych narodowości, słyszeć inne języki niż własny, patrzeć na odmienne obyczaje, zderzać się z kontrastowymi poglądami i punktami widzenia. Fakt ten, podobnie jak wspomniane podróże, miał dla twórczości Witkacego podstawowe znaczenie. Określał jej egzotykę, bogactwo zawartych w niej treści i sytuacji, nieprawdopodobną wielo- i różnojęzyczność, pojawianie się symboli i aluzji do rozmaitych, niekiedy oddalonych od siebie kultur; to, że przypominać ona będzie współczesną, dwudziestowieczną wieżę Babel.

Pod koniec XIX wieku mogło wydawać się, że świat zastany przez Witkacego jest trwały w swoich fundamentach i przetrwa co najmniej następne stulecie. Rządzące nim imperia — dumna Anglia panująca na morzach i kontynentach świata, niezmiernie Rosja Romanowów, prężna i zbrojna Rzesza Niemiecka Hohenzollernów, trwająca od wieków monarchia Habsburgów, bogata, republikańska Francja — sprawiały wrażenie niepokonanych kolosów, które oprą się wszelkim przeciwnościom losu, przetrwają wszelkie burze dziejowe. Kto więc mógł spodziewać się, że w drugiej dekadzie XX wieku — gdy Witkacy ledwo co przekroczy trzydziestkę — cały ten potężny, budzący respekt świat zatrzęsie się w posadach i przestanie istnieć? Kto mógł pomyśleć, że w Europie powstanie wiele nowych państw, a wśród nich niepodległa Polska? Kto mógł liczyć się z tym, że w carskim Petersburgu, gnieździe despotyzmu, wybuchnie rewolucja proletariacka, która niczym płomień ogarnie Rosję, przewróci do góry nogami wiekowe prawa, zwyczaje, stosunki?

Nikt tego nie mógł przewidzieć. Więcej. Nikt nie mógł przewidzieć, że to jeszcze nie koniec konwulsji, do których wstępem był rok 1914, wybuch wojny światowej. Raz poruszony w swych posadach świat nie potrafi znaleźć i zachować równowagi także po zakończeniu wojny. Dekady powojenne szykowały nową katastrofę. Napaść Hitlera na Polskę 1 września 1939 roku zwiastowała, że rozpoczął się dla Europy i świata drugi akt apokalipsy. Tego aktu Witkacy nie chciał jednak już oglądać i przeżywać. Dlatego odebrał sobie życie.

Łatwo oceniać bieg historii, gdy zna się jej wyniki, trudniej, gdy żyje się czasem bieżącym, a przyszłość jest niewiadomą. Jeżeli postawimy się na miejscu Witkacego i spojrzymy na świat jego oczami, to z pewnością nie polityka światowa i nie globalne wydarzenia były dla niego najważniejsze. Inne sprawy — przynajmniej do roku 1914, tj. do czasu powrotu z Australii do Rosji i pójścia na front jako oficer Pawłowski Pułku Gwardii Przybocznej —

zajmowały go niepomernie żywiej. Należały do nich sztuka, literatura, miłość, wybór drogi życiowej, pytanie, co z sobą i ze swoim życiem począć. Prawdą jest jednak, że wojna i rewolucja stały się w jego życiu wstrząsem i fermentem, które uczyniły go dojrzałym pisarzem i artystą. Wywołane przez nie wiry przemian ukształtowały — jeśli nie wprost, to pośrednio — obraz i odczucie świata w jego utworach, z których najważniejsze powstały przecież po powrocie w 1918 roku z Rosji, ogarniętej wówczas przerażającym chaosem rewolucyjnym i pogrążonej w krwawych walkach. Ukształtowały i utrwaliły one mianowicie w nim przekonanie o niestabilności świata, o tym, że nawet niewinny dorobek ludzkości podlega zagrożeniu i może ulec zagładzie. Uprzytomniły więc wagę pytania, co dla człowieka najcenniejsze i co chronić należy szczególnie troskliwie.

Witkacy, jak już wspomniano, był dziedzicem znakomitych tradycji rodowych i rodzinnych, jednostką utalentowaną, ale to jeszcze nie wszystko, co tworzy pisarza i artystę. Ważna była przede wszystkim otaczająca go współczesność, panująca w niej atmosfera literacka i kulturalna, kierunki artystyczne, które się w niej rodziły, autorytety intelektualne, które nadawały ton epoce. Otóż Witkacemu przyszło żyć i tworzyć w czasach zupełnie innych niż te, w których działał jego ojciec, Stanisław Witkiewicz. Hasła pozytywistyczne „pracy u podstaw” i „pracy organicznej” pod koniec XIX wieku już wyczerpywały się. Nie były w stanie porwać wyobraźni tego pokolenia, do którego zaliczał się młody Witkacy w okresie swego „przyuczania się” do malarstwa i literatury. Między rokiem 1890 i 1905 atmosfera kulturalna w Europie i Polsce zmieniła się bowiem dość gruntownie. Inicjatywę przejęły kierunki i twórcy, którzy mieli inne niż pozytywistyczni i naturalistyczni poprzednicy upodobania estetyczne, inaczej też pojmowali zadania sztuki i literatury. W podręcznikach historii literatury można znaleźć doskonałe charakterystyki wspomnianego okresu, nie ma więc powodu, by je tu powtarzać. Wypada jedynie podnieść te sprawy, które okażą się istotne ze względu na późniejsze cechy pisarstwa Witkacego.

Lata nauki i terminowania Witkacego — to zatem epoka, którą współcześnie nazywamy neoromantyzmem, modernizmem czy — bodajże najczęściej — Młodą Polską. Od czasów, kiedy rozwijał skrzydła jego ojciec, różniła się ona przede wszystkim zaprzeczeniem lub odwróceniem starych wartości, jak rozum, nauka, praca, patriotyzm, służba społeczna i obiektywne przedstawianie rzeczywistości. Ignacy Matuszewski, znakomity i wpływowy krytyk nowej epoki, tak oto wykladał znaczenie terminu modernizm, który współczesnych często drażnił swoją nowością i wydawał się im nieco „barbarzyński”. „Wyrazu «modernizm» więc, pisał ów krytyk, używać będziemy jako synonimu tego, co Przybyszewski nazwał «nową sztuką», sztuką podmiotową w przeciwstawieniu do sztuki

przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm”. Ta sztuka podmiotowa, wyrażająca w pierwszym rzędzie przeżycia i uczucia twórców, odbiegała jednak znacznie od wcześniejszej — również „podmiotowej” — sztuki i poezji romantycznej. Matuszewski widział tedy w modernistach ludzi „pogrążonych w literaturze”, „mącicieli różnych nauk i zmysłów”, „fanatyków ekspresji za wszelką cenę”, zagorzałych „wrogów logiki i linii prostych, żądnych wszystkiego, co obce, egzotyczne, potworne, krzywe, sprzeczne samo ze sobą”.

Obiegowe wśród modernistów było przekonanie o powszechnym kryzysie i upadku dotychczasowych ideałów, o tym, że ratunek mogą przynieść jedynie twórczość i sztuka, pojęte jako „absolut”, wartość najwyższa. Wolne od zadań społecznych, miały one głównie stanowić wyraz swobodnej i nie skrupowanej żadnymi ograniczeniami osobowości artysty.

Takie z grubsza biorąc były poglądy na powołanie artysty i zadania sztuki, wśród których wzrastał i które chłonał młody Witkacy. Odegrały one kluczową rolę w jego przyszłym rozwoju, gdyż stanowiły punkt wyjścia i podstawę dla własnych poszukiwań.

Droga do oryginalności

Na początku XX wieku droga Witkacego do Szewców była jeszcze daleka i niejasna. Zapowiadały ją być może wczesne — podejmowane w dzieciństwie — próby dramatyczne, które ujawniały jego niezwykłą wynalazczość (a także przewrotność) tematyczną i językową, o czym świadczyły ich zachowane tytuły: *Karaluch*, *Kłótnia o smród* czy *Flaki dorożkarza...* Liczył się jednak przede wszystkim debiut pisarski, pozycja w świecie literatury, a te nie przychodziły ani łatwo, ani szybko. Rzeczywisty wybuch twórczości nastąpił w rezultacie naprawdę dopiero po powrocie z Rosji w 1918 roku do niepodległej już wtedy Polski, gdy Witkacy osiągnął „wiek Chrystusowy”. Tempo jego pracy było wówczas ogromne, tak jakby spieszył się, by nadrobić opóźnienia, by wyrzucić z siebie to wszystko, co nagromadziło się w nim przez poprzednie lata.

Nie znaczyło to jednak, że lata te były pod względem literackim i artystycznym zupełnie stracone. Do powrotu do Polski nie miał Witkacy publikacji literackich, ale jego dorobek artystyczny — głównie malarski — był już spory. Zapoznał się także dzięki przedwojennym podróżom i znajomościom z głównymi kierunkami malarstwa europejskiego, w którym w pierwszej dekadzie XX wieku dokonywały się ogromne przemiany i przewartościowania. Inspirujące artystycznie były zwłaszcza jego wyjazdy do Paryża w 1908 i 1911 roku, kiedy Witkacy miał sposobność zaznajomienia się z dziełami tak dzisiaj cenionych i uznanych malarzy, jak Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cezanne, Braque czy Pablo Picasso.

Rozszerzyły one wydatnie krąg jego doświadczeń artystycznych i pozwoliły mu unowocześnić i zindywidualizować własną paletę malarską. Pod wrażeniem nowych kierunków w malarstwie Witkacy odszedł ostatecznie od, zalecanego mu przez ojca naturalistę, „malowania z natury”. Jego pejzaże stały się bardziej swobodne, umowne, dekoracyjne, jednowymiarowe. Zajął się także portretami, które odtąd staną się jego prawdziwą namiętnością. Pojawiły się wśród jego prac kompozycje, które Witkacy nazywał fantazyjnie „potworami”. Można było odnaleźć w nich wpływy modnych wówczas stylów artystycznych: secesji, symbolizmu, ekspresjonizmu. Style te trwale zapiszą się w jego późniejszej twórczości. Ich oryginalny stop stanie się jednym z jej znamion.

Bożena Danek-Wojnowska, autorka książki *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm*, zaliczyła autora *Szewców* do pokolenia pisarzy późnego modernizmu, debiutujących po 1905 roku, takich jak Zofia Nałkowska czy Juliusz Kaden-Bandrowski. Otóż rok 1905 był datą dla modernizmu i polskiej literatury znaczącą, a nawet pod pewnymi względami przełomową. Był to bowiem rok buntów, strajków i zamieszek w Rosji, powszechnego protestu przeciwko panującemu w niej despotyzmowi władzy carskiej oraz uciskowi politycznemu i socjalnemu. W tej części ziem polskich, które należały do imperium rosyjskiego, odrodziły się nadzieje jeśli nie na odzyskanie całkowitej niepodległości, to przynajmniej na uzyskanie autonomii. Ale znaczenie wydarzeń 1905 roku przerastało sprawy polskie. Ukazały one kruchość istniejącego w Rosji ładu politycznego, kruchość jej potęgi. Uświadomiły wielu współczesnym ludziom, że porządek zastanego świata jest wątki i zagrożony, że nurtują go podskórne prądy i siły, które pewnego dnia mogą wszystko przewrócić do góry nogami. Rok 1905 był tedy buntowniczym i groźnym podmuchem, który zapowiadał nadciągające burze dziejowe.

Na wydarzenia lat 1905-1907 musiała zareagować także literatura. Stanisław Brzozowski, jeden z wnikliwych obserwatorów tego okresu, zauważył w książce *Legenda Młodej Polski*, że wydarzenia te zmieniły atmosferę umysłową i wrażliwość moralną, wstrząsnęły modernizmem. Uświadomiły miałość jego programu. Postawa samotnicza, hasła sztuki dla sztuki i odwracanie się od spraw ogółu zostały skompromitowane. Niewinność Młodej Polski — pisał znakomity krytyk — została utracona.

A Witkacy? Nic nie wskazywało, że udzieliła się mu gorączka tych lat, że uległ rozlegającym się zewsząd wołaniom o czyny, o podjęcie walki o niepodległość i sprawiedliwość społeczną. Mieszkał w spokojnej i bogobojnej Galicji, zachwycał się widokiem Tatr z Zakopanego, studiował malarstwo w Krakowie, podróżował po Europie, namiętnie romansował, pilnie rysował i malował, układał literackie parodie, m.in. na

Stanisława Wyspiańskiego, do którego będzie później często nawiązywać, także w *Szewcach*. Słowem, wiódł życie dandysa z wyższych sfer artystyczno-inteligencko-szlacheckich, na pozór błahe i bezproblemowe. Zdawał się w rezultacie być daleki od myśli, że literatura i sztuka powinny być — jak to ironicznie powiedział współczesny krytyk i pisarz Karol Irzykowski — „pieskiem rewolucji”, czymś służebnym, poddającym się falowaniu zbiorowych namiętności politycznych.

Pewnego rodzaju podsumowaniem jego doświadczeń życiowych i dorobku myślowego z pierwszego dziesięciolecia XX wieku stała się powieść autobiograficzna o żartobliwym tytule *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, którą pisał w latach 1909-1911, a która zresztą pozostała w szufladzie, bowiem wydano ją dopiero po śmierci autora. Zawarł w niej Witkacy swoje przeżycia i poglądy z okresu tych najwcześniejszych, samodzielnych poszukiwań ideowych i artystycznych. Jej znaczenie nie ograniczało się jednak do opisu młodzieńczych przygód miłosnych (powieściowa postać „demonicznej kobiety”, Akne Montecalfi, miała swój pierwowzór w Irenie Solskiej, utalentowanej aktorce, z którą związał się w owym czasie Witkacy, przedstawiony w utworze jako malarz Bungo) oraz studenckich dyskusji światopoglądowych. Pojawiły się w niej bowiem motywy i idee, które będą mu odtąd towarzyszyć na stałe i które znajdą rozwinięcie w kolejnych jego pismach i pracach malarskich. Prezentowała ona przede wszystkim typ postawy wobec życia i sztuki, który stanie się dla niego charakterystyczny również w przyszłości. Aniela Micińska, zasłużona badaczka Witkacego, trafnie nazwała zatem wspomnianą powieść „dokumentem walki o sformułowanie artystycznego i filozoficznego światopoglądu młodego autora”.

Jakie były jego zasady? Otóż Witkacy, ogólnie biorąc, poszedł inną drogą niż ta, jaką wskazał wstrząs 1905 roku. Nie zwrócił się, jak wielu ówczesnych twórców, ku sprawom ogółu. Nie kusila go poza zboląłego wieszacza, rozszarpującego rany, wzywającego czy to naród, czy społeczeństwo do działania. Zachował postawę niezależnego i przekornego indywidualizmu, nieskrępowanej swobody i fantazji twórczej. Drażył uparcie problematykę artysty i artyzmu, roztrząsał pytania dotyczące sensu życia, szukał gorączkowo podniecających wrażeń i przeżyć, choćby na drodze łamania przyjętych zasad. Poznania estetyczne stały bowiem u niego nieskończenie wyżej od zwyczaju i moralności. Pasjonowały go sprawy płci (stąd „demoniczna kobieta” w tytule powieści), dziwaczne typy ludzkie, zagmatwane sytuacje, niesamowite przygody. Pochłaniało wglębienie się w siebie, analizowanie niezwykłych i ambarasujących powikłań psychicznych i międzyludzkich, dyskusje na tematy filozoficzne i światopoglądowe.

Oto przykład, jak bohater powieści Witkacego formułował pogląd na życie. „Uważam,

stwierdzał Bungo w jednej ze swych wyzywających wypowiedzi, że poza stosunkiem swoim do społeczeństwa człowiek ma siebie samego dla siebie samego i o te najistotniejsze wartości powinno mu przede wszystkim chodzić”. Bungo przeciwstawiał się w ten sposób prowokująco ideałom „poświęcenia dla ogółu”, które głosili tacy pisarze, jak Stefan Żeromski, autor *Siłaczki* oraz *Ludzi bezdomnych*. Uzmysławiał przekornie, że życie ma swoją cenę dla wszystkich, którzy nim żyją, a nie tylko dla tych, którzy korzystają z cudzych poświęceń.

Powieść Witkacego była czymś więcej niż przypomnieniem znanych i nieco już zblakłych motywów Młodej Polski z końca XIX wieku i jednocześnie więcej niż wyrazem zbanalizowanej już wówczas postawy artystowskiej i dekadencjonalnej. Ujmowała te motywy w sposób odrębny i indywidualizowany, pod wieloma względami nowatorski, zapowiadający przyszłą, oryginalną estetykę i własny styl pisarski autora *Szewców*. Również postawom artystowskim i dekadencjonalnym nadawała zabarwienie różne od tego, jakie przybierały one czy to u zwolenników hasła czystej sztuki, zalecającej się doskonałością formy, takim jak Zenon Miriam Przesmycki i krąg autorów skupionych wokół warszawskiego pisma „Chimera”, czy to u tych, którzy uwierzyli Stanisławowi Przybyszewskiemu, że sztuka jest „absolutem”, „odbiciem absolutu — duszy”, „siłą metafizyczną”. Ze źródeł tych, podobnie zresztą jak wielu innych, Witkacy czerpał obficie, ale czerpał z nich — po swojemu.

Rzecz bowiem w tym, że młodopolski artysta stawiał się, jak to głosił Przybyszewski, „ponad życiem, ponad światem”, a w rezultacie sztuka i literatura zastępowały mu i jedno, i drugie, słowem, stawały się namiastką rzeczywistości. Tę sztuczną rzeczywistość — utkaną w istocie z lotnych przeżyć, myśli i słów — traktował on niezwykle serio, z namaszczeniem. To samo dotyczyło osoby artysty, uważającego się za „kapłana sztuki”. Tymczasem u Witkacego sprawy miały się zupełnie na odwrót.

Był on bowiem daleki od traktowania własnych utworów jako „odbicia absolutu”, a siebie samego — jak „kapłana”. Jeśli można posłużyć się tutaj przeciwstawieniem postawy kapłana i błazna, spopularyzowanym przez współczesnego filozofa polskiego Leszka Kołakowskiego, to o wiele bliższa mu była właśnie poza błazeńska niż kapłańska. Toteż mamy u Witkacego w *622 upadkach Bungo* do czynienia ze świadomym, komicznym i groteskowym zniekształceniem rzeczywistości, z prześmiewczym stosunkiem do postaci i do przedstawionych wydarzeń, z nieustanną szarżą autora, z fantazją, dowolnościami, przesadą, przejawskrawieniami, oczywistym zmyśleniem. Inaczej niż u pisarzy realistów czy naturalistów, którzy kierowali się zasadą przedstawiania zjawisk realnych i dążyli do nadania im cech typowości i prawdopodobieństwa, powieść Witkacego często ukazuje sytuacje i

sceny nierealne i nieprawdopodobne, dziwne, niesamowite, groteskowe, skandalizujące. Nie stara się też przekonać czytelnika, że jest „szczerą spowiedzią” autora, wylewem jego duszy. Niejako dobrowolnie odsłania ona swoją umowność i literackość. Ostentacyjnie wyznaje, że jest w istocie rzeczy „robieniem literatury”, a nie naśladowaniem „najprawdziwszej rzeczywistości” i mówieniem o niej „najświętszej prawdy”.

Żywiłem powieści Witkacego była tedy gra literacka, przekorna rozmowa z czytelnikiem, drażnienie tego ostatniego, wyzywające łamanie jego odruchowych przyzwyczajęń, atakowanie zdroworoządkowych poglądów, wykpiwanie zestarzałych upodobań. Wszystko to nie znaczyło jednak, że utwór był bezproblemowy, płytki, oderwany od życia. Przeciwnie. Ekspresjonistyczna, groteskowa, parodystyczna forma utworu była — na tle wzorów powieści realistycznej czy młodopolskiej — zarówno względnie nowym, odmiennym od zastanego językiem literatury, jak i nowym spojrzeniem na człowieka, życie, świat. Stanowiła rodzaj sondy w nieznanne. Ukazywała w sposób na pozór frywolny i swawolny rzeczywistość od spodu, od podszewki. Wyjawiała zatajane warstwy psychiki i zatrute źródła konfliktów między ludźmi. Wskazywała w tej dziedzinie na przykład na znaczenie płci i pragnień seksualnych, traktowanych w rodzinie, szkole czy życiu towarzyskim pruderyjnie, tłumionych, spychanych w podświadomość. Wyrażała tłące się w jednostce lęki. Z drugiej strony, autobiografizm i forma dialogowa umożliwiły nasycenie powieści treściami estetycznymi i filozoficznymi, stanowiącymi rezultat wytężonej pracy intelektualnej Witkacego, maskowanej fantazyjną brawurą i pozorną niefrasobliwością narracji powieściowej.

Poświęciliśmy tyle uwagi pierwszej powieści Witkacego przede wszystkim dlatego, że wystąpiły w niej cechy jego pisarstwa, które spotkamy w późniejszych utworach, także w twórczości dramatycznej. Młody autor, choć zależny od własnej epoki, jej ideałów i upodobań, od silnej osobowości ojca, Stanisława Witkiewicza, pisarza, krytyka i malarza, przejawiał i urzeczywistniał w omówionym tu dziele spontaniczne, nieposkromione dążenie do samodzielności. W tym sensie zapowiadało ono kierunek przyszłych poszukiwań artystycznych i filozoficznych, dalszego rozwoju, najeżoną przeszkodami drogę do oryginalności. Pisarstwo Witkacego przed 1914 rokiem — taki wniosek wypada wyprowadzić z lektury powieści — okazywało się czułym seismografem dojrzewającej do wielkich przemian dziejowych rzeczywistości. Ale prawdziwy przełom w dziedzinie myśli i twórczości autora Szewców miał dopiero nastąpić. Zmiana okoliczności historycznych nie tworzyła bowiem nowej kultury w sposób automatyczny. Zawirowania musiały zatem objąć również sztukę, teatr, literaturę, myśl estetyczną i filozofię. Aby ogarnąć, przemyśleć i przedstawić

katakлизм, jaki nastąpił, przemiany, jakie się dokonały pod jego wpływem, należało także przeobrazić sposób postrzegania i przedstawiania świata, język i świadomość rzeczy. Przedtem jednak Witkacy, niczym Dante XX wieku, musiał przejść przez piekło wojny i rewolucji, piekło niszczenia, okrucieństw, bezsensowanego zabijania. I rzeczywiście je przeszedł.

Opętanie czystą formą

Do Polski powrócił Witkacy w 1918 roku bogatszy o nowe doświadczenia, tak drastycznie odmienne od przedwojennych i przedrewolucyjnych, i jednocześnie uboższy o złudzenia co do ludzkiej natury, społeczeństwa i cywilizacji, przekonany o niszczycielskich mocach, jakie w nich tkwią, jakie w sposobnych okazjach rozpętują się i jakie wreszcie brak przeciwdziałania ożywia i wyzwala. Jak wyrazić wszystkie te krańcowe doświadczenia w języku i mowie sztuki? Jak zapisać i pokazać je, by wiernie oddawały ludzkie przeżycia i rzeczywistość, by nie fałszowały ich samą umowną i sztuczną formą zapisu? Takie właśnie pytania trapiły zapewne Witkacego, gdy starał się zatrzeć wspomnienia frontowych walk na Litwie i Ukrainie w latach 1915-1916, w których sam zresztą odznaczył się męstwem i odniósł ciężką kontuzję, czy wymazać z oczu sceny gwałtów, których widownią był Petersburg roku, gdzie naówczas odbywał służbę wojskową. Odpowiedzi na te pytania przychodziło poszukiwać już w innych, powojennych warunkach, w świecie radykalnie odmienionym, gojącym rany wojenne, ale przecież ciągle niespokojnym i niepewnym jutra, wytraconym raz na zawsze z utartych kolein przedwojnia, nazywanego teraz przez wielu z nutką nostalgii „piękną epoką”.

Zamieszkawszy, jak przed wojną, w Zakopanem u matki, Witkacy oddał się intensywnej pracy pisarskiej i malarskiej, jakby chciał odrobić lata spędzone w okopach i koszarach oraz wyrzucić z siebie nagromadzone wcześniej idee i pomysły twórcze. Rok 1918 nie był pod tym względem stracony; przeciwnie, można by go uznać za punkt zwrotny w dotychczasowej karierze literackiej i artystycznej Witkacego. Choć do Warszawy przyjechał z Rosji 10 lipca, to już w połowie września — a więc po kilku zaledwie miesiącach pobytu w niepodległej Polsce — zdołał ukończyć rozprawę zatytułowaną *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, która stała się jego debiutem książkowym. Rok ten zapisał się jeszcze tym, że powstały w nim dwa dramaty, *Maciej Korbowa i Bellatrix* oraz *Nowa homeopatia zła*, które zapoczątkowały obfitą produkcję w tej dziedzinie w latach następnych. Witkacy przystąpił ponadto do grupy malarzy zwanych formistami. Dokonał zatem kilku znaczących

wyborów estetycznych i programowych, które wiążąco oddziaływały na kolejne poczynania i miały zaważyć na jego przyszłości. Inaczej mówiąc, w nowych okolicznościach powojennych określił publicznie własną tożsamość i kierunek poszukiwań artystycznych. Reszta — to była już niejako sprawa realizacji, dopracowania, inwencji, dostosowania idei do kolejnych doświadczeń i zmieniających się okoliczności. Ta „reszta”, jak się okazało, była w istocie rzeczy najważniejsza, bo oznaczała bogatą twórczość.

Lata najbliższe były w życiu Witkacego niezwykle owocne. To one zadecydowały, że Witkacy stał się tym, kim jest dla nas współcześnie: postacią wybitną, klasykiem dramatu, teatru i powieści XX wieku, znaczącym malarzem i teoretykiem sztuki, godnym uwagi filozofem i myślicielem. Zadecydowały one jednak nie w tym znaczeniu, że zdobył on sławę lub wpływową pozycję w dwudziestoleciu międzywojennym. Takiej pozycji za życia nie uzyskał, a doceniono go znacznie później, po śmierci, dopiero w drugiej połowie wieku. Rozstrzygająca była natomiast jego działalność pisarska. Oprócz *Nowych form w malarstwie*, wydanych w 1919 roku, ukazały się niedługo potem książki *Teatr Szkice estetyczne*. Do roku 1927, gdy rozpoczynał pracę nad *Szewcami*, Witkacy zdołał w napływie natchnienia i pośpiesznego pisania skomponować ponad trzydzieści dramatów, z których zresztą nie wszystkie się zachowały. Tylko w 1920 roku udało mu się stworzyć dziesięć sztuk teatralnych. Wraz z napisanymi w dwudziestoleciu trzema powieściami: *Pożegnanie jesieni*, *Nienasyconie* i *Jedynie wyjście* oraz dziełem filozoficznym *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, owe utwory dramatyczno-teatralne złożyły się na trzon jego pisarstwa. Wiele innych tekstów krytycznych, publicystycznych czy filozoficznych — nie mówiąc o niezliczonych rysunkach i pracach malarskich — uzupełniało ten dorobek.

Dzieła zebrane Witkacego — łącznie z obfitą korespondencją — zamierzono współcześnie na ponad dwadzieścia tomów. Tak w przybliżeniu przedstawiała się ilościowa miara jego dzieła, tj. miara wyteżonej pracy, której było ono wynikiem. Ale jaką zastosować do niego skalę jakościową? Jak „wycenić” wartość artystyczną i myślową? Odpowiedź na te pytania wymaga zwięzłego naszkicowania poglądów estetycznych i filozoficznych, które stały u podstaw tego dzieła i których było ono urzeczywistnieniem. Na pierwszy plan wysuwa się tu trwale związana z nazwiskiem Witkacego teoria tzw. czystej formy w sztuce, teatrze i poezji. Wypada poświęcić jej nieco uwagi.

Trzeba na wstępie zauważyć, że określenia „czysta forma” nie można rozumieć dosłownie. Było ono w rozważaniach Witkacego pewnym skrótem. Odzwierciedlało sytuację sztuki w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku oraz nowatorskie dążenia autora *Szewców*. Sam Witkacy wskazywał, że „czysta forma” jest tylko ideałem estetycznym i że realnie nie istnieje

i nawet nie może ona istnieć, ponieważ sztuka jest częścią życia, a życie samo nigdy nie bywa krystalicznie czyste. „Najczystsza nawet sztuka — pisał Witkacy — musi być w pewnym sensie brudna”. Postulat czystej formy w malarstwie i teatrze miał więc w pierwszym rzędzie charakter polemiczny, wyrażał niezadowolenie ze stanu literatury i sztuki. Dzieła tworzone zgodnie z tym postulatem miały wyprzeć dzieła sztuki realistycznej i naturalistycznej, pragnące przekazywać odbiorcom jakieś użyteczne wiadomości i pouczenia życiowe. Miały także zastąpić utwory pisane według recept młodopolskich, oddające nastrój i uczucia ich autorów, starających się zarazić nimi odbiorców. Witkacy był wrogiem takiego sposobu pisania i malowania. Nazywał go dosadnie „rykiem bebechów”.

Warto pamiętać, że ideał czystej formy przeciwstawiał on także niektórym współczesnym mu kierunkom awangardowym. Dotyczyło to na przykład futurystów, zachowujących się często skandalizująco i hałaśliwie potępiających estetyczny ideał piękna jako staroświecki. Czysta forma miała bowiem według Witkacego służyć pogłębionemu obcowaniu odbiorcy ze sztuką, wzbogacaniu jego przeżyć i osobowości, a nie „obałwanianiu” go, tj. ogłupianiu tandetą, sensacją, udającym literaturę lub malarstwo partactwem. „Warszawa — pisał w 1922 roku zgorszony Witkacy w artykule *O skutkach działalności naszych futurystów* — jest obecnie zasypana przeróżnymi świstkami, w których nieutalentowani epigonowie Sternów i Jasieńskich wypuszczają smrodliwe gazy i ohydnie woniejące ciecze”. Wypowiedź ta świadczy, z jaką odrazą Witkacy reagował na obniżanie poziomu w życiu literackim i artystycznym, jak nie przebierał w słowach, by taki stan rzeczy potępić.

Poprzez ideę czystej formy Witkacy wypowiadał myśl dla wielu w latach dwudziestych szokującą — dziś już zupełnie oczywistą — że utwór powinien oddziaływać na odbiorcę nie tylko zawartą w nim treścią, lecz także swoją budową, doborem i układem składników, połączeniem ich w jednolitą całość. Witkacy nie był bynajmniej przeciwnikiem „treści w ogóle”: futurystów potępiał przecież właśnie za to, że szukali oni „języka pozarozumowego” i głosili pochwałę bezsensu w poezji. Zwalczał natomiast bezpardonowo treści banalne, bezmyślnie powtarzane, nie pozostawiające śladu w psychice odbiorcy, spływające po nim niczym woda. Tępił także przypadkowe, niechlujne rozwiązania konstrukcyjne. Odnosiło się to do każdego dzieła sztuki, a do poezji i do teatru — szczególnie. Forma, konstrukcja były bowiem w stanie dostarczyć odbiorcom przeżyć, które Witkacy cenił wysoko i w których pokładał wielkie nadzieje. O tym — za chwilę. Zatrzymajmy się obecnie nad jego ideałem teatru.

Oto jak uzasadniał on potrzebę czystej formy w teatrze i we współczesnym życiu. „Czy jest możliwe — pytał czytelnika książki *Teatr* — powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy

teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?”. Warto zastanowić się nad tym, o co chodziło Witkacemu w tym pytaniu i jaki pogląd na teatr i na współczesnego człowieka ono wyrażało.

Zwróćmy więc uwagę, że Witkacy umieścił teatr niezwykle wysoko w hierarchii wartości. Jego rolę porównał bowiem do tej, jaką ongiś odgrywały mity i wierzenia religijne, które współcześnie utraciły, jak sądził, zdolność żywszego i głębszego oddziaływania na człowieka, a w szczególności dostarczania mu przeżyć wzbogacających jego osobowość i życie. Przeżycia te nazwał on „uczuciami metafizycznymi”. Pojęcie to wskazywało na pewne pokrewieństwo Witkacego z programami i językiem współczesnych mu ekspresjonistów. Do tego właśnie aspektu sztuki przykładali oni dużą wagę i widzieli w nim jej usprawiedliwienie, pożytek dla jednostek i dla ogółu. Dzięki rozbudzaniu uczuć metafizycznych sztuka — zwłaszcza poezja i teatr — miały zatem w społeczeństwie odgrywać rolę analogiczną do tej, jaką dawniej odgrywały w nim mity i religia. Rosło w ten sposób jej znaczenie, umacniała się pozycja artysty, a działalność na niwie kultury i sama kultura stawały się czymś w życiu doniosłym.

W licznych wypowiedziach Witkacy szczegółowo objaśniał, co to są uczucia metafizyczne i dlaczego są one ludziom tak bardzo potrzebne. Otóż uczucia te według niego przenoszą nas poza przyziemność i szarzyznę dnia powszedniego, poza wąskie, egoistyczne doznania, w których najczęściej zajmujemy się sobą i swoimi małymi sprawami: pracą, rozrywką, zarobkami, zdrowiem itd. Pozwalają one scalić rozproszone życie poszczególnych jednostek, uzyskać poczucie wewnętrznej zwartości, doświadczyć solidarności z otaczającym światem, odnaleźć w nim „jedność w różnorodności”, przeżyć niezgłębioną tajemnicę istnienia, w której świat ukazuje się nam jako zagadka, a my sami — jako część tej zagadki. Źródłem tych uczuć, jak objaśniała to jedna z postaci w powieści *Pożegnanie jesieni*, jest „samotność indywiduum we wszechświecie”, rodząca „lęk metafizyczny”. Uczucia metafizyczne dają tedy człowiekowi jakby odświętne „upojenie dziwnością istnienia”, doznanie jego niezwykłości, które bezpowrotnie traci on w mechanicznej krzątaninie i zabiegach o chleb.

I to właśnie teatr — a ściślej biorąc, sztuka jako całość — powinny we współczesnej cywilizacji wypełnić lukę, jaką stwarzał w niej brak uczuć metafizycznych, lekceważonych jako „coś zbytecznego, nieużytecznego”. Przewidywane przez Witkacego skutki uwiądu tych uczuć, powodowanego przede wszystkim przez postępujące „uspołecznienie człowieka”, podporządkowanie jednostki ogółowi, były bowiem niezwykle groźne. Rysowały one ponurą perspektywę na przyszłość: wieściły „koniec religii”, „samobójstwo filozofii”, „upadek

sztuki”. Uspołecznienie zapowiadało w rezultacie zanik cech indywidualnych i osobowości u poszczególnych ludzi. Miało wyłonić zjawiska powszechnej „mechanizacji” przeżyć, postaw, czynności i zachowań ludzkich oraz „niwelację”, tj. zatarcie wszelkich różnic w ich życiu, między poszczególnymi kulturami i cywilizacjami. Gotowało to według Witkacego zgubę dla jednostki, pozbawienie jej indywidualności i swobody twórczej. Pociągało panowanie anonimowej, szarej masy, nieobliczalnej w swoich namiętnościach i odruchach. Katastrofa ludzkości była w tej sytuacji nieunikniona. Dramat *Szewcy* taką właśnie wizję przed czytelnikiem roztaczał.

Powstawało jednak konkretne, praktyczne zadanie, jak te uczucia wzbudzić u współczesnego człowieka i jak uchronić go przed szarzyzną, przed mechanizacją i niwelacją. Zadania tego miały się podjąć malarstwo, muzyka, teatr i poezja, jednym słowem, sztuka. Ale nie każdy rodzaj sztuki nadawał się jednak do tego celu, nie każde dzieło sztuki wywoływało u odbiorcy przeżycia metafizyczne. Nie wywoływało ich, zdaniem Witkacego, na przykład malarstwo realistyczne i naturalistyczne, nie tworzyła nastrojowa poezja młodopolska. Dlaczego? Dlatego przede wszystkim, że forma artystyczna była w nich jedynie środkiem do celów odległych od prawdziwego powołania sztuki. Służyła w nich bowiem do przekazania „treści życiowej” (nazywanej „bebechami”), do przeniesienia odbiorcy w świat realny, rzeczywistych uczuć i spraw, znanych mu doskonale z codziennego życia. Tymczasem, jak wiemy, Witkacy żądał od sztuki czegoś przeciwnego: oderwania się od tego świata małych spraw i powierzchownych doznań, zaniechania naiwnego „udawania” realnych przedmiotów, wyciskania z odbiorcy łez, straszenia go teatralnymi „dreszczowcami”, dostarczania mu taniej rozrywki. Ratunek miała przynieść właśnie proponowana przez niego czysta forma.

Drogi Witkacemu postulat uprawiania w sztuce — w tym także dramacie i teatrze — czystej formy nie był w owym czasie na tle sztuki europejskiej i polskiej czymś wyjątkowym. Odwrót od sztuki przedstawiającej oraz zasad jej użyteczności odrąbiono już w ostatnich dekadach XIX wieku (co zresztą nie znaczyło, że całkowicie zaniechano jej uprawiania). Pierwsze dekady XX wieku były okresem burzliwego fermentu artystycznego, który wyłonił wiele nowych kierunków w malarstwie, takich jak kubizm (Pablo Picasso), fowizm (Henri Matisse), ekspresjonizm (Edvard Munch, Wassily Kandinsky, Paul Klee), futurizm, dadaizm, abstrakcjonizm, konstruktywizm czy surrealizm (Salvatore Dali). Pragnieniem Kazimierza Malewicza, autora słynnego obrazu *Czarny kwadrat* (1913-1915), było ostateczne zerwanie z przedstawianiem wycinków rzeczywistości i przedmiotów znanych z życia, z tworzeniem na obrazie złudzenia ich prawdziwej obecności. „*Czarny kwadrat* — pisał historyk sztuki Walemar Baraniewski — miał być demonstracją bezprzedmiotowości, odnalezienia czystej

sztuki pod balastem rzeczy”. Witkacemu, który uważnie przyglądał się temu, co działo się w sztuce, postawa taka była bardzo bliska. Ale polskiemu artyście i malarzowi nie wystarczało jedynie poszukiwanie nowego języka sztuki. Ten nowy język, jak widzieliśmy, miał wzbudzać uczucia metafizyczne, chronić przed mechanizacją i niwelacją, przed potopem nijakości. Teoria czystej formy miała wymowę humanistyczną.

Podobnie jak w malarstwie, często z nim równoległe, powstawały nowe kierunki w literaturze i myśli teoretycznej, w nauce i filozofii, które uzasadniały postulat czystej formy. Jeśli nie działo się to wprost, to oddziaływały one w tym duchu pośrednio, poprzez stwarzanie atmosfery „powszechnej przemiany wartości” i gorączkowego poszukiwania oryginalnych rozwiązań. Lata 1905-1925 zwie się niekiedy „czasem awangard” w kulturze europejskiej. W literaturze do nurtów awangardowych zaliczały się ekspresjonizm, wynoszący wyraz wewnętrzny w poezji ponad zewnętrzny opis, skandalizujący futurizm, głoszący burzycielskie hasła zerwania z kulturą przeszłości, dadaizm, nadrealizm czy tzw. awangardy właściwe, jak działająca w Krakowie grupa poetów, której przywódcą był Tadeusz Peiper. W nauce i filozofii krzepły z kolei takie nurty, jak: pragmatyzm, fenomenologia, neopozytywizm, strukturalizm, formalizm czy psychoanaliza. Z nich również obficie korzystał autor *Szewców*. Choć głęboko zanurzony w kulturze polskiego modernizmu, Witkacy był niewątpliwie dzieckiem tego „czasu awangard”. I z niego też wynurzała się w istocie rzeczy idea czystej formy.

Jaka była jej myśl przewodnia? Miała ona przede wszystkim prowadzić do odrodzenia sztuki współczesnej, do odzyskania utraconego przez nią miejsca i znaczenia w życiu wewnętrznym człowieka, w kształtowaniu jego osobowości i indywidualności. Ale realizacja estetycznego ideału czystej formy nie ograniczała się do tych w istocie rzeczy humanistycznych celów. Stanowiła ona również środek zaradczy na ostry kryzys sztuki XX wieku, który Witkacy nazwał „nienasyceniem formą”. Jego przejawem było niezwykle szybkie upowszechnianie — a tym samym zużywanie — nowo wynalezionych środków artystycznych. Popychało to artystów do nieustannej pogoni za kolejnymi wynalazkami, do licytowania się „nowościami”, często nietrwałymi lub pozornymi. Powodowało w rezultacie, jak barwnie wyraził się Witkacy, „rozwydrzenie i rozwścieklenie formy”.

Idea czystej formy miała więc podwójny charakter. Była zarówno owocem kryzysu, wynikiem opętania, jakiemu uległa sztuka awangardowa XX wieku, jak środkiem, który miał mu — choćby tylko na pewien czas — zaradzić. Witkacy szczerze i otwarcie to wyjawiał. „W całym odrodzeniu czystej formy — pisał w książce *Teatr* — znać jednak gorączkowy pośpiech wyczerpania wszystkich środków”. Toteż odrodzenie to, stwierdzał ze smutkiem,

było „prawdopodobnie ostatnim jej przedśmiertnym skurczem”.

Omawiana idea stanowiła wszelako ważny klucz do zrozumienia twórczości dramatycznej i malarskiej Witkacego. Rzucała bowiem wiele światła na zasady, które nimi kierowały, na cele, które mu przyświecały. Najważniejszą z tych zasad była celowość konstrukcji. Uświęcała ona odstępstwa od prawdy i prawdopodobieństwa życiowego, tj. przyzwalała twórcy na dowolne przekształcenia tworzywa słownego, teatralnego czy malarskiego, bez liczenia się z nawykami odbiorcy. „Staruszek rozmawia z postaciami sztuki teatralnej — tak można by streścić za Witkacym receptę na czystą formę — co daje odpowiedni nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszoną bestię i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wypełzła z lewej strony sceny. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo. Inne postacie śpiewają i tańczą”. Nie zasady przyczynowości i zdrowego rozsądku, ale fantazja i pełne poczucie swobody twórczej pisarza miały decydować o przebiegu akcji teatralnej. Nie liczyły się w niej życiowy sens lub zupełny bezsens, lecz jedynie znaczenie formalne przyjętych rozwiązań, ich zdolność przenoszenia odbiorcy w świat niezwykły, dziwny, rządzony osobnymi prawami, bliskimi być może tym, które znamionują marzenia sennie. „Inne jest piękno życia, a inne piękno sztuki” — pisał Witkacy. I myśli tej pozostał wierny w swoich przejmujących, urokliwych, czasami niesamowitych sztukach teatralnych.

Jak czytać Szewców? Próba interpretacji

Do pisania *Szewców* Witkacy zabrał się po opadnięciu wielkiej fali natchnienia, która w pierwszej połowie lat dwudziestych zaowocowała tak wieloma znakomitymi utworami dramatycznymi: *Pragmatystami*, *Nowym wyzwoleniem*, *W małym dworku*, *Kurką wodną*, *Mątwą*, *Wariatem i zakonnicą*, *Matką*, *Sonatą Belzebuba* i innymi. Mimo rozpoczęcia *Szewców* w 1927 roku, ukończył ten utwór, nazwany żartobliwie „sztuką naukową ze śpiewkami”, dopiero na początku 1934, kiedy miał już za sobą także twórczość powieściową (wydane parę lat wcześniej *Pożegnanie jesieni* i *Nienasylenie* oraz nie ukończone *Jedynie wyjście*). Dramat *Szewcy* można by zatem potraktować jako swego rodzaju podsumowanie i syntezę wcześniejszej twórczości, zamknięcie jej efektowną puentą. Witkacy nawiązywał w nim do wielkich tradycji społecznego dramatu polskiego, symbolizowanych przez *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego i *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego — i okazywał się ich oryginalnym spadkobiercą. Ale utwór miał także korzenie we współczesności pisarza. Tkwiły

one w nękającym ją, tak wyraźnym już na początku lat trzydziestych XX wieku, głębokim i niebezpiecznym kryzysie (krach ekonomiczny 1929-1933, dojście Hitlera do władzy, stalinizm), który już w pięć lat po napisaniu *Szewców* objawił się wybuchem kolejnej wojny, najbardziej morderczej ze wszystkich dotychczasowych wojen ludzkości.

Daniel C. Gerould, zasłużony badacz jego dorobku, autor pracy zatytułowanej *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, uznał, że „jest to jego najobszerniejszy i pod wieloma względami najbogatszy utwór dramatyczny”, ceniony w Polsce jako „najlepsza sztuka Witkacego”, dający wnikliwą „analizę rewolucji i współczesnej sytuacji człowieka”. Wymowę tego obrazu rewolucji i sytuacji człowieka badacz odczytywał jako wysoce pesymistyczną. Warto jednak przypomnieć, że Gerould przytoczone opinie wypowiedział prawie dwadzieścia lat temu, a od tego czasu wiele się zmieniło. Godzi się zapytać, czy obecnie — gdy historyczne dzieło rewolucji rosyjskiej legło po roku 1989 w gruzach, gdy ostatecznie załamały się stworzone przez nią systemy ustrojowe oraz nastąpiła inna atmosfera kulturalna — opinie te pozostają nadal aktualne, czy też inaczej, wspomniany utwór należałoby dzisiaj odczytać w jakiś odmienny sposób, zwrócić uwagę na wątki mniej dotąd eksponowane, a dla Witkacego — i dla nas, czytelników i widzów sztuk — ważne i ciekawe.

Kto wie? — być może *Szewców* powinno się odbierać współcześnie mniej publicystycznie, a bardziej uniwersalnie, na przykład jako groteskową parabolę o wzajemnych przetasowaniach ludzi u władzy i na dole, o wiecznym kołowrocie, jaki tu trwa. Dramat Witkacego mówił bowiem o tym, jak ci, którzy są u szczytu, a więc postaci typu prokuratora Scurvy czy Gnębna Puczymordy, spadają z wysoka, a z kolei ci, co na dole, jak majster szewski Sajetan Tempe i jego czeladnicy, zajmują ich miejsce — i także spadają z wysoka, wyparci przez innych pretendentów do władzy.

Nic w utworze nie sugerowało, by kołowrót ten miał się kiedykolwiek zatrzymać, choć postacie aktualnie u władzy, tak jak to miało się z szewcami w III akcie, którzy obalili dyktaturę Puczymordy i prokuratora Scurvy, zdawały się naiwnie wierzyć, że ich panowanie będzie trwałe, a nowe porządki — niezmiennie. Rychło jednak okazało się, że były to jedynie pobożne życzenia. Pojawienie się postaci Oleandra Puzyrkiewicza — metalowego Hiper-Robociarza i nadrewolucjonisty — rozwiązało ich złudzenia. „Wy dwaj — oznajmiał on czeladnikom, którzy wcześniej pozbyli się Sajetana — macie osobiste, przypadkowe, drańskie szczęście czy nieszczęście być reprezentatywnymi typami średniego chałupnictwa i jako tacy będziecie władzą reprezentatywną, dekoracyjną”. Zdawałoby się zatem, że władza uosobiana przez Puzyrkiewicza proletariatu mechanicznego, ukrytego za chałupniczym, jest ostateczna. Witkacy dawał jednak do zrozumienia, że tak bynajmniej nie jest. Również

Puzyrkiewicz i jego mocodawcy, „towarzysze” technokraci, byli swego rodzaju fasadą. Widmo kolejnej rewolucji rysowało się na horyzoncie. Czy ostatniej?

Przebieg akcji i losy głównych postaci w *Szewcach* pokazywały, że linia dzieląca rządzących i rządzonych jest niezwykle cienka. Demonstrowały, że ktokolwiek przechodzi „na tamtą stronę”, dopasowuje sposób myślenia i upodobania do okoliczności, jakie „tam” zastaje, do roli, jaką przychodzi mu odgrywać. Gdy tylko szewcy opuścili więzienie i znaleźli się „po tamtej stronie”, czyli u władzy, ich postępowanie zaczęło zdumiewająco przypominać prokuratora, który ich tyranizował i sadystycznie znęcał się nad nimi wtedy, gdy byli jego więźniami, skazanymi „na przymusową bezrobotność” (akt II). Ale podobnie było z prokuratorem. Gdy tylko przestał nim być i sam stał się z kolei upokorzonym i poniewieranym więźniem szewców, zaczął patrzeć na świat ich oczami. „Szewcem byłbym z rozkoszą — wzdychał — do końca dni moich. O, jakże złudne są te wyższe tak zwane wymagania od siebie: prowadzą na wyżyny, z których się potem na zбитy łeb wali w samo dno upadku”. Mądrość ta przyszła jednak za późno.

Sztuka Witkacego ukazywała więc kruchość świata i ludzkiego w nim losu. Społeczne zawirowania powodowały, że niczego stałego nigdzie i od nikogo oczekiwać nie było można. W przedstawionym obrazie społeczeństwa nie było takiego miejsca, które stanowiłoby jakiś pewny, sprawiedliwy i „moralnie słuszny” punkt widzenia. Wszystkie stanowiska obserwacyjne — czy dotyczyło to szewców, przedstawicieli „ręcznego rzemiosła”, czy „burżuazji” Scurvy, czy arystokratki, księżny Iriny, czy kmiotków, czy faszysty Puczymordy, czy nadrewolucjonisty Puzyrkiewicza — dawały obrazy cząstkowe, jednostronne, wieloznaczne. Każdy z uczestników konfliktu miał za sobą jakieś racje, każdy miał też na sumieniu jakieś grzechy czy grzeszki. Księżna Irina dziwiła się tedy zachodzącym zmianom z właściwą jej warstwie gracją: „(...) ach, ta względność społecznych perspektyw! Widzicie, jak ta drabina względności się przeplata i co jednemu śmierdzi, to drugiemu pachnie i na odwrót”.

Sztuka Witkacego mówiła tedy o kalejdoskopowych przemianach rzeczywistości, które — niczym wartki prąd rzeki — wciągały w swój nurt wszystkich i wszystko, a których ani kresu, ani wyniku nie można było odgadnąć. Poddawała dramaturgicznej próbie idee, którymi pasjonowali się współcześni pisarzowie ludzie. Pokazywała połowiczność, sztuczność, sprzeczności, a najchętniej — bankructwo tych idei. Dotyczyło to na przykład idei „pracy dla samej pracy”, której uosobieniem były postacie szewców, „niwelistycznych” (równościowych) idei socjalistycznych i komunistycznych, „elitycznych” (dyskryminacyjnych) haseł faszystowskich, nacjonalizmu, dyktatury, demokracji itd.

Przedstawiała krach pomysłów obwieszczających możliwość łatwego i szybkiego zbudowania „nowego, wspaniałego świata” oraz uszczęśliwienia ludzkości. Powątpiewała w „stworzenie od razu takiej ludzkości, jaka będzie aż po zgaśnięcie słońca” (Sajetan). Świat i ludzie — zdawał się głosić Witkacy — nie są maszynami, czymś idealnym, do końca rozumnym, harmonijnym. Kryją w sobie także mroczne siły: niebezpieczne i niszczyielskie. Kryją sadyzm, okrucieństwo, bezsens i chaos. Omawiany utwór dawał więc czytelnikowi lub widzowi teatralnemu wiele do myślenia. Nie chodziło w nim jedynie o oszałamiające efekty na scenie. Nie powinniśmy czytać *Szewców* wyłącznie pod tym kątem.

Znamienne, że wszyscy bohaterowie Witkacego ponoszą klęskę w ostatnim akcie. Ideowy przywódca szewców, Sajetan Tempe, ginie z rąk współtowarzyszy, których w wyniku bezkrwawego przewrotu doprowadził do zwycięstwa. Prokurator Scurvy, uwięziony, niczym pies, na łańcuchu, spala się psychicznie w niezaspokojonym pożądaniu erotycznym. Gnębony Puczymorda, faszystowski przywódca bojówek „Dziarscy Chłopcy” i dyktator, zmienia front i przechodzi na stronę szewską: zadowala się podrzędnym stanowiskiem „kontrolera dekoracyjnych widowisk propagandowych”. Również młodzi i bezwzględni czeladnicy ulegają demoralizacji i stają się bezideowymi „kukłami”, jak określa ich lokaj księżny Iriny, Fierdusieńko. „Coś w nas trzasło — mówił jeden z nich — i już nie wiadomo, po co żyć”. Kmiotków — czyli reprezentację chłopstwa — szewcy po prostu przeganiają ze sceny. Nie ma więc w *Szewcach* nie tylko pozytywnej idei — nie ma w nich także wzoru osobowego, autorytetu. Witkacy pokazuje, że żywot autorytetów jest krótki, że opierają się one zwykle na pozorach i wmówieniu. Jego bohaterowie zostają w ten sposób odarci z ozdób, natomiast otaczająca rzeczywistość — z dekoracji. To, co stałe i pewne, to, jak mówi jedna z postaci, „żarcie i płodzenie”. Czy naprawdę obraz świata i człowieka jest aż tak ponury i rozpaczliwy?

Otóż nie wydaje się, by tylko w ten sposób można było odebrać omawiany utwór. Mimo dotychczasowego doszukiwania się przez badaczy i krytyków w *Szewcach* pesymizmu i wizji katastroficznych, wymowę dramatu można by w istocie rzeczy poczytać pod pewnymi względami za proroczą i optymistyczną. Nie wszystko bowiem kończyło się w nim katastrofą. Nie wszystko też ją zapowiadało. Wydaje się, że dotychczasowi komentatorzy *Szewców* nazbyt jaskrawo i jednostronnie naświetlali problem rewolucji społecznej i jej następstw, a także przywiązywali przesadnie wielką wagę do figur „towarzyszy”, którzy na moment pojawiali się w zakończeniu. Tymczasem jeśli dramat mówił o rewolucji, to w nader szczególny sposób. Dość zauważyć, że rewolucja szewska odbyła się w pokojowy sposób — przez зараżenie otoczenia namiętnością pracy, tj. szycia butów (zgodnie z zasadą odrealnienia i hiperbolizacji treści życiowej, postulowaną przez teorię czystej formy). Inaczej, jak

wiadomo, przebiegała rewolucja rzeczywista z 1917 roku. Dokonali jej ponadto przedstawiciele „pracy ręcznej” i chałupnictwa, co przypominało raczej stosunki średniowieczne, a nie wiek XX. Nie chodziło w niej także o walkę klas i zwycięstwo klasy szewskiej (cóż to bowiem za klasa i siła rewolucyjna — rzemieślnik, szewc dratewka, który szyje buty!). Liczne fragmenty *Szewców* wskazywały, że Witkacy przewidywał wybuch innej rewolucji niż głoszącej „wyzwolenie pracy”. Miała to być — rewolucja feministyczna!

Aby dowieść tego twierdzenia, trzeba przyjrzeć się bliżej postaci księżny Iriny Zbereżnickiej-Podbereżkiej i jej roli w dramacie, dalekiej zresztą od jednoznaczności. Uosabiała ona nie tylko upadłą arystokrację oraz — tak typową dla utworów Witkacego — kobietę demoniczną. Pod koniec I aktu dostaje się ona razem z szewcami do więzienia pod zarzutem przygotowywania „najohydniejszej, przeciwelitycznej rewolucji świata, chcącej sparaliżować wszelkie poczynania od góry”. Ale dążenia Iriny nie były według prokuratora Scurvy jednakowe z szewskimi. Jej ostatecznym celem był bowiem, jak to wykrył prokurator, „babomatriarchat”, a w konsekwencji „pohańbienie męskiej, jędrnej siły”. Okazało się zresztą, że on sam miał stać się jedną z erotycznych ofiar księżniczki rewolucjonistki.

Postać Iriny odegrała kluczową rolę w III akcie, w kompozycyjnym oraz ideowym zakończeniu *Szewców*. Już jako więzień — w obliczu załamywania się wszelkich idei i autorytetów — prokurator Scurvy pojął głębokie znaczenie tej postaci. „Irina, Irina — mówił — ty już jesteś tylko symbolem całego życia, więcej: istnieniem w metafizycznym znaczeniu! — czego nigdy nie rozumiałem”. Jednym z kulminacyjnych punktów akcji dramatycznej była w tymże akcie zbiorowa adoracja Iriny, niemalże uznanie jej za boginię. „Oto wstaje wszechbabio” — oświadcza w nim z namaszczeniem Sajetan Tempe, a sama Irina, stosownie ucharakteryzowana, zwraca się do otoczenia ze słowami: „mężczyźni babieją — kobiety *en masse* mężczyźnieją” i z apelem: „ukorzcie się przed symbolem wszechmatry, czyli raczej suprapanbabojarchatu! On wybuchnie lada chwila”. Otóż wiele jadu wysączono na temat rewolucji, katastrofizmu i pesymizmu w *Szewcach* Witkacego, ale czyż babomatriarchat lub wszechbabio, słowem, rewolucja feministyczna, byłyby naprawdę takie złe? Z całą pewnością należy Witkacego przeczytać ponownie, na świeżo i — z uśmiechem.

Bibliografia

Lesław Eustachiewicz, „*Szewcy*” Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 1994.

Daniel C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa

1981.

Anna Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość*, Warszawa [1985].

Joanna Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Warszawa 1992.

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, red. T. Kotarbiński i J. E. Płomieński, Warszawa 1957.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty*, t. I-II. *Wstęp*, K. Puzyna, Warszawa 1972.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wybór dramatów. Wstęp*, J. Błoński, Wrocław 1983, BN.