

Joanna Stacewicz-Podlipska

FORMY, FARSZE I PRAWA SYNTEZY, CZYLI „CHEMIA ZWIĄZKÓW JAKOŚCI TEATRALNYCH” WEDŁUG WITKACEGO

Konstanty Puzyna porównywał twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza do kłębka, z którego każdy może wyciągnąć pojedynczą nić, użytkując ją stosownie do własnych potrzeb.¹ To spostrzeżenie przeszło już po wielekroć i wciąż przechodzi pozytywną weryfikację, dowodząc swej trafności na gruncie „witkacologii” oraz sąsiadujących z nią terenów badawczych. Okazuje się, że zarówno sama postać artysty, jak i poszczególne elementy jego legendy, czy też legend², wreszcie sztuka i jej teoria w wydaniu Witkacego wpisują się znakomicie w najrozmaitsze perspektywy naukowe, stanowiąc nierzadko doskonale egzemplifikacje „wielkich ponadczasowych cyklów i typów artystycznego działania”.³

Witkacowskie „nitki” wplotły się tym sposobem w złożone narracje o różnych typach „konstytucji duchowej” artysty, w problematykę wzajemnych relacji sztuki i metafizyki, wreszcie w rozmaite „przekrojowe ujęcia”, prezentujące w dowolnym wyborze problemy historii sztuki i historii teatru. Witkiewicza zaliczano więc do „artystów totalnych”, dysponujących umiejętnością wypowiedzi w różnych mediach, „wielkich synestetyków” o ponadprzeciętnej, trans-sensorycznej wrażliwości, do rozgałęzionej rodziny „dzieci nocy” – tricksterów⁴, celebrujących święto odwrócenia porządku, czy wreszcie do grupy „artystów przeklętych”. Mieczysław Porębski ujmował to następująco:

Sam może o tym nie wiedząc, wpisywał się w tradycję wiodącą do sokratycznych dialogów, do ewangelicznych przypowieści, do Menipposa, Petroniusza i Apulejusza, do Boccaccia i Rabelais’ego,

¹ K. Puzyna, *Witkacy*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, Warszawa 1972, t. 1.

² K. Wyka, *Trzy legendy* tzw. *Witkacego*, „*Twórczość*” 1958 nr 10.

³ M. Porębski, *Miejsce Witkacego*, [w:] idem, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 223.

⁴ Takie ujęcie proponuje A. Żakiewicz, *Witkacy – perfect trickster*, [w:] *Trickster strategies in the artists' and curatorial practice*, ed. A. Markowska, Warsaw–Torun 2012.

Szekspira i Cervantesa, do Dostojewskiego wreszcie, jak również do największych wśród malarzy – do Boscha, do Rembrandta i Goyi, do wszystkich przeklętych poetów i malarzy pełnego ciemnych symboli wieku XIX.⁵

Oprócz tych ogólnych, ponadczasowych i ponadnarodowych kategorii wpiśywano Witkacego także w szereg perspektyw historycznych oraz w panoramę problemów sztuki polskiej, akcentując czasoprzestrzeń, w jakiej i z jakiej zrodził się jego fenomen. Porębski umieścił go zatem w gronie artystów doby polskiego interregnum, zaliczając zarazem do „generacji otwarcia”, której dane było formułować pierwsze, radykalne stanowiska i sądy XX wieku.⁶ Piotr Piotrowski z kolei określił jego miejsce na mapie szeroko pojętej nowoczesności, relokując Witkacego na tereny działań ariergardy i sytuując jego teoretyczną myśl blisko „«metafizycznego» bieguna awangardy europejskiej”⁷, reprezentowanego przez Kandinsky’ego, Malewicza czy Mondriana.

Przykład analiz, dokonanych przez Piotrowskiego doskonale uwidacznia poważny, metodologiczny problem „witkacologii”. Oto w ślad za gęstą siatką mniej lub bardziej oczywistych asocjacji, oplatających czy też porastających postać i twórczość Witkiewicza syna, pojawiają się rozliczne wątpliwości co do istotnej możliwości stałego zaszeregowania go w jakimkolwiek ciągu historycznym czy ściśle określonej przestrzeni skojarzeniowej. Proteuszowa natura Witkacego sprawnie wymyka się takim zamachom, a raz zaobserwowana prawidłowość mutuje natychmiast w nowe, nieznanne formy. O podobnym zjawisku, w odniesieniu do prób systemowej kodyfikacji prawideł Czystej Formy, następująco pisał Czesław Miłosz:

W kulturze bywają mechanizmy tak delikatne, że kiedy wskaże się je palcem, zmieniają się natychmiast w coś innego przez samo zwrócenie w tę stronę nadmiernie wytężonej uwagi.⁸

Tę artystyczną „teorię kwantów” z powodzeniem odnieść można także do jednego z bardziej złożonych problemów recepcji sztuki i myśli Stanisława Ignacego Witkiewicza – zagadnienia jego honorowego patronatu nad tzw. „teatrem plastycznym”. Tu witkacowskie „nitki” płaczą się szczególnie mocno, wplatane po omacku, na siłę lub na opak w struktury obce im znaczeniowo. Powstały tym sposobem zagmatwany patchwork obrasta wciąż nowymi wątkami, a próba dotarcia do splotu i pierwotnych zasupłań wymaga drobiazgowej i sumiennej analizy stuletniego już, „potfornego”, jak napisałby Witkacy, węzłowiska.

⁵ M. Porębski, op. cit., s. 223.

⁶ Ibidem, s. 223–224.

⁷ P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985, s. 89.

⁸ C. Miłosz, *Granice sztuki (St. I. Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian)*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca*, pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego, Warszawa 1957, s. 86.

WITKACY – KULTURA.
RODZINNE ZWIĄZKI I NIEPODOBNE DZIECI

„Witkacy należą do wcale licznej rodziny autorów czy twórców, których dzieła są na tyle różnorodne, a zarazem ważkie, że fakt ich produkcji upoważnia do odrębnego traktowania ich producenta” – pisał Lech Sokół.⁹ Przez wzgląd na szczególną pozycję, jaką w dziejach kultury zajmowali poszczególni reprezentanci tego szlachtetnego rodu multi-talentów, Sokół proponuje, aby „fenomen Witkacego” analizować w oparciu o ciekawą formułę, pozwalającą umiejscowić go w szerokokątnej perspektywie. Pisz o tym w następujący sposób: „Witkacy byłby zatem nie tyle i nie tylko twórcą takich czy innych dzieł, ale swego rodzaju kulturą”.¹⁰ Takie ujęcie, w odróżnieniu od wielu innych, stosowanych do tej pory, zbiorczych haseł i terminów, umożliwi panoramyczną problematyzację zagadnienia. Witkacy jawi się tutaj bowiem nie tylko jako przedstawiciel pewnej dynastii, ale także założyciel nowej, jako osobny łąd – ziemia rodząca owoce swoiste i niepowtarzalne. Jest rezerwuarem treści, które przechowują pamięć o „rodowych” wyczynach, gniazdem nowych form i „stacją przeładunkową”, z której startują kolejne procesy kulturotwórcze. „Witkacy – kultura” to zwornik ważnych jakości oraz punkt ich dalszego rozgałęzienia – to teren walki, miejsce produkcji znaczenia i zaproszenie do twórczej resemantyzacji wytrącających się osadów.

W swoim studium Lech Sokół szkicuje stosowną mapę odniesień, wskazując przodków „fenomenowi Witkacego” oraz jego, zdumiewającą niekiedy, progeniturę. „Jednakże tylko dzieła oryginalne coś naprawdę zmieniają w kulturze i co zasiały, wschodzi często niepostrzeżenie, a ich potomstwo nie jest często podobne do rodziców”¹¹ – zauważa. Wydaje się, że do sporządzenia precyzyjnego rysunku tego drzewa genealogicznego niezbędny będzie wzmoczony wysiłek wielu badaczy. Zarówno bowiem lista ideowych czy też artystycznych antenatów, jak też bliższych i dalszych duchowych krewnych Witkacego wymaga dokładnego ustalenia stopnia pokrewieństwa. Problematiczna okazuje się także kwestia jego „potomstwa”, pośród którego zastępów znajdujemy wiele „dzieci” zrodzonych „z gwałtu” Witkacowskich idei i jeszcze więcej „podrzutków” niewiadomego pochodzenia. Jedną z tych dwojga jest z całą pewnością tradycja tzw. „teatru plastycznego”, tworząca pozornie boczną gałąź witkiewiczowskiego drzewa genealogicznego.

Sam Witkacy, pytany o twórców, których uznawał za swoich artystycznych „przodków”, podawał w zasadzie tylko nazwiska „prekursorów formizmu w teatrze”¹² – Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego. Ten pierwszy – „je-

⁹ L. Sokół, *Fenomen Witkacego. Wiele pytań, niewiele odpowiedzi*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2000 vol. XXXV, s. 12.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 21

¹² S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, [w:] idem, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 33.

dyny polski geniusz sceniczny naszej epoki od czasów Słowackiego”¹³ – miał dać teatrowi sztuki należące „do rzadkich okazji Czystej Formy na scenie”.¹⁴ Odróżniała go zaś od Micińskiego szczególna właściwość spłotu jakości teatralnych, jakie powoływał do scenicznego życia. Ta subtelna różnica sprowadzała się, zdaniem Witkacego, do prostej konstatacji: „U pierwszego przeważa element obrazowy, u drugiego mamy idealną równowagę wszystkich pierwiastków”.¹⁵ To rozróżnienie, szczególnie istotne w kontekście rozważań nad „teatrem plastycznym”, pozwala uważniej przyrzeć się roli, jaką przyszło odegrać Witkacemu na kolejnych etapach walki o emancypację obrazu na scenie. Bo oto ideałem byłaby, według niego, twórcza inscenizacja dzieł Micińskiego, w których zsyntetyzowanych kształtach zakłęta miała być cała prawda o porodach Czystej Formy. W sztukach tych, jak pisał Witkacy, „farsz” i „forma” są w pełni oryginalne, nieprzetworzone, a jako że „powstały razem z pierwotnej mgławicy w jednym akcie twórczym”¹⁶ stanowią jedność doskonałą. W odróżnieniu od dramatów Wyspiańskiego, których konstrukcja jest prosta i łatwo sprowadzalna do dawnych form, dzieła Micińskiego stanowią zupełnie nowe jakości, których „sama miazga, sam rdzeń [...] jest już skłębiony i splątany”.¹⁷ Witkacy wyjaśnia to następująco: „Są to jakby pod szalonym ciśnieniem, w żarze nie do zniesienia powstałe straszliwe wybuchowe związki chemiczne”.¹⁸

Właśnie takie, chemiczne czy też alchemiczne dokonania decydowały o pozytywnej waloryzacji dzieła i jego twórcy przez Witkacego. Za to wysoce cenił Brunona Schulza, który posiadając „zdolność robienia stopów”, a więc powoływania do życia „nowych jakości złożonych”¹⁹, osiągał w prozie to, co Miciński w poezji. Podobne jakości odkrył też Witkacy w poemacie Aleksandra Wata *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Pozwoliło mu to, niezależnie od wyrażanych wcześniej i później zastrzeżeń w stosunku do twórczości i postaw futurystów, na sformułowanie następującego sądu: „Zastosowanie i rozwinięcie koncepcji Wata w teatrze dałoby, według mnie, zadziwiające rezultaty”.²⁰ To, czego szukał i co niekiedy znajdował w sztuce mu współczesnej, kryło się bowiem nie tyle w profuzji plastyki – w samym „«umalarzeniu» teatru”²¹, lecz w tajemnicy konstrukcji, w procesie chemicznego „Form-owania”, w magicznym akcie przyoblekania w kształt. Tu dopiero znać o sobie dawały nurtujące go najbardziej zagadnienia, w tym fundamentalne pytanie o jedność w wielości.

¹³ Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 154.

¹⁴ Idem, *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 366.

¹⁵ Idem, *O Czystej Formie*, op. cit., s. 33.

¹⁶ Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 155.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 153.

¹⁹ Idem, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 192.

²⁰ Idem, *Aleksander Wat*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 240.

²¹ Idem, *Odczyt o Czystej Formie w teatrze*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 117.

Najwięcej śladów tej artystycznej chemii znalazł Witkacy w twórczych zmaganiach Formistów, z którymi połączył go krótki sojusz w boju o nowe jakości w sztuce. Od zawsze odosobniony i zgubiony na przecięciu epok i formacji historycznych, to właśnie w formistycznym zjednoczeniu odpoczął na chwilę od samotnej walki na wielu frontach. „Był to krótki okres czasu, w którym nie czułem się w pracy mojej osamotnionym”²² – przyznawał później. Powinowactwa „w tym zawadiackim zrzeszeniu kilkunastu «burzycieli świata» o skandalicznej renomie”²³ były jednak często pozorne czy też naskórkowe, a związki nacechowane naprzemiennym rytmem wzajemnego przyciągania i odpychania, tak jak to miało miejsce w relacji Witkacy – Chwistek. Od początku istnienia grupy artystyczne i teoretyczne wypowiedzi poszczególnych jej przedstawicieli tworzyły barwny wielogłos, w którym z czasem „harmonijne wibrowanie malarskiej myśli”²⁴ ustąpić miało miejsca konfrontacji. Stanowiska radykalizowały się, a pierwotne, konsonansowe brzmienie rozszczępiło się na pojedyncze wiązki głosów i krzyków. Z perspektywy czasu wyraźnie widać, że tę wielką „formację bojową” polskiej awangardy tworzyła mozaika ściśle przylegających do siebie, lecz w istocie osobnych elementów. Nie ulega jednak wątpliwości, że u źródeł zjednoczonego frontu walki o formę tkwiła istotna wspólnota myśli i dążeń, akcentująca swoją osobność w szerszej panoramie epoki.

Ta wspólnota była, jak wiadomo, ponadnarodowa, a jej transgraniczny charakter był immanentną cechą awangardy, której głos wybrzmiewał w wielu miejscach świata w konkretnym momencie historii. Zjawisko to doskonale tłumaczył „towarzysz broni” Witkacego z okresu „wojen formistycznych” – August Zamoyski, wskazując wzajemną niezależność awangardowych działań, twórców i gestów. W tym miejscu podkreślić należy, że niezależność ta była niekiedy pozorna, postulowana czy też uzurpowana, a artystyczne idee, mające zdolność łatwego rozsadzania się, były skwapliwie zapożyczane także w dobie szturmowego natarcia awangard. Zamoyski akcentuje jednak te wysokogatunkowe twory, które, wyrastając osobno ze wspólnej gleby, tworzą dojrzałe, niepowtarzalne formy o zróżnicowanym charakterze. Píše o tym następująco: „Grzyby rosną i dojrzewają równocześnie w całym lesie po ciepłym deszczu, a maślak nic nie wie o kozaku, jak i rydz o robiącej dużo kurzu purchawce”²⁵. Z czasem jednak, jak podkreśla, „pokrewne potoki zlewają się w jedną dolinę”²⁶, współtworząc w ten sposób unikalny krajobraz epoki. Dziś może się wydawać, że taka właśnie dolina wielu rzek dała początek kolejnym potokom, które przecinając się wzajemnie i okresowo łącząc

²² Idem, *Bilans formizmu*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 115.

²³ K. Winkler, *Wspomnienie o Witkacym*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Człowiek i twórca*, op. cit., s. 315.

²⁴ J. Pollakówna, *Filozofowanie i namiętności*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1972, s. 231.

²⁵ A. Zamoyski, *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968 nr 1–2, s. 23.

²⁶ Ibidem.

swoje dopływy, wymieszały z czasem swoje wody, tworząc wielkie rozlewisko tzw. „teatru plastycznego”.

„W ARCYPLASTYCZNEJ BĘDZIE DRAMAT SZACIE.” SZTUKA A EKSPERYMENT

Jednym z najbardziej wartkich „potoków”, przecinających krajobraz polskiej nowoczesności swoim burzliwym, spienionym nurtem, była Witkacowska teoria Czystej Formy. Traktowana hasłowo, wybiórczo, a niekiedy rozumiana zupełnie opacznie, stała się z czasem, często niezależnie od intencji twórcy, matczynikiem wielu prądów i idei. Witkacy przewidywał zresztą taki obrót spraw, pozostawiając interpretatorom swoich słów dużo swobody. „Horyzont możliwości jest w kierunku tym zaiste nieograniczony”²⁷ – zapowiadał. Szybko okazało się, że horyzont zakrzywił się jednak, a myśl Witkacego, koślawiona przez współczesnych mu komentatorów i późniejszą, byle jaką „post-produkcję”, stała się swoją własną karykaturą. Wychwycone w toku pobieżnej lektury, a często wyławiane jedynie z plotkarskiego obiegu, słowa-hasła, czy raczej słowa-„fascynatory”, przesłoniły istotny sens teoretycznych wypowiedzi swego twórcy, rozpoczynając własny żywot dzikiej szczepki. „Dziwność”, „zdarzeniowość”, „napięcie”, „absurd”, „groteska”, wreszcie „forma”, wyrwane z kontekstu i sklepane metodą „fazdrygulstwa”, zmieniły się w kalejdoskopową fantazję na tematy z Witkacego.

U źródeł całego, jak powiedziałaby Witkiewicz za Sienkiewiczem, „materii pomięszania” ukrytych było, jak się zdaje, kilka problemów. Pierwszym był problem języka, z którego Witkacy z czasem zdał sobie sprawę, przyznając, że niektóre terminy, a nawet flagowe hasła okazały się niefortunne. Przy uważnej lekturze jego pism, niezależnie od zarzucanej mu niekonsekwencji i braku precyzji, ten problem powinien był się jednak samoistnie rozwiązać. Witkiewicz powtarzał wszak „znowu to samo aż do znudzenia”²⁸ przez długie lata swojej teoretycznej aktywności, krążąc wciąż wokół kilku spraw fundamentalnych i dla niego samego kluczowych. Potrzeba więc było wielkiego niedbalstwa lub złej woli, aby myśl jego niezdarnie koślawić bądź celowo przeinaczać. Oba warianty tej pseudorecepcji niewątpliwie zaistniały, choć warto być może zastanowić się także nad możliwością trzecią, która korelując z niedbalstwem i przeinaczeniem, niuansuje poniekąd ich wydzźwięk. Teoria Czystej Formy, czy raczej podszywające się pod nią słowo-twory i myślo-kszałty, była po prostu w owym czasie potrzebna. Jej terminologiczna, hasłowa właśnie przydatność uwidoczniła się najwyraźniej na polskiej scenie, która nie zaznała jeszcze wówczas „nienasyconia formą” i nie

²⁷ S. I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 76.

²⁸ Idem, *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 308.

zdażyła przejść „okresu wybujałości formalnej”.²⁹ Dla tego budzącego się dopiero „głodu” niezbędne były wyraziste i nośne hasła na sztandary. W ten sposób postulatów Witkacego stały się katalizatorem, kołem zamachowym zmiany, które, choć użyte w sposób niezgodny ze swoim przeznaczeniem, wprawilo w ruch teatralne tryby. Forma, ostatecznie wyemancypowana, zdaniem „interpretatorów” myśli Witkiewicza, z ponurej władzy treści, rozpoczęła swój tryumfalny pochód, łącząc się swobodnie z innymi postulowanymi jakościami i mutując w plastykę jako taką.

Przykładem tego zjawiska był Teatr Cricot, szczytujący się „odkryciem” Witkacego.³⁰ Trzeba podkreślić, że sam Witkiewicz przyglądał się narodzinom nowej sceny z nadzieją. Słowa, jakie padły z tej okazji są jednak symptomatyczne i kluczowe dla rozważań nad stopniem pokrewieństwa „teatrów plastycznych” z teorią Czystej Formy. Pisał tak:

Z radością należy, jak to mówią, powitać powstanie teatru „Cricot” w Krakowie, który nie jest, zdaje się, właśnie eksperymentalnym (wbrew nazwie) laboratorium nie kierowanych świadomością, czym jest w ogóle teatr, zdezorientowanych wysiłków, tylko zaczątkiem twórczego, artystycznego teatru, który każde miasto nasze, obok innych, posiadać powinno, o ile nasz teatr nie ma zginąć nie naturalną śmiercią, tylko w jakimś ohydym zgniciu na żywo, we własnym niepachnącym sosie.³¹

To znamienne rozgraniczenie „teatru eksperymentalnego” i „teatru artystycznego” pojawiło się nieprzypadkowo. Rozwinięcie tej myśli znajdujemy w tekście *O artystycznym teatrze*, w którym Witkacy dokładnie wyłożył istotę tej różnicy. Pisał następująco:

Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można próbować – musi się tworzyć, będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik.³²

Eksperyment to w tym ujęciu działalność nieukierunkowana, nieustrukturyzowana i niezdyscyplinowana, rodząca

coś na marginesie, na próbę właśnie, bez pełnego rzucenia się na albo, albo, w nieznanne, bez ambicji stworzenia ostatecznego wyniku, za który by się brało pełną odpowiedzialność.³³

Sztuka natomiast to doskonały amalgamat, utrwalający tytaniczny bój – starcie jakości złożonych, które „doprowadzone do ostatecznej furii potęgi nie wychodzi ani na włos poza żelazobetonową ramę całości koncepcji”.³⁴

Już samo sformułowanie „eksperyment”, wiążące się z naukowym poznaniem rzeczywistości, utopistycznymi, progresywnymi wizjami awangard i „przekona-

²⁹ Idem, *O artystycznym teatrze*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 375.

³⁰ J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 59.

³¹ S. I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*, op. cit., s. 116.

³² Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 389.

³³ Ibidem.

³⁴ Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 154.

niem o słuszności i celowości postępu cywilizacji, nauki i kultury”³⁵ okazywało się neuralgiczne. Pomimo swej pozornie oczywistej przynależności do podręcznego słownika Witkacego, odsyłało w istocie poza nawias jego światopoglądu. Ten przykład sygnalizuje złożoną problematykę przestrzeni paradoksów, niepozwalających pochopnie klasyfikować artystycznych i teoretycznych wypowiedzi Witkiewicza. Modernizm i awangarda, secesja i konstrukcja, żywioł i precyzja, wolność i ład, błazeństwo i filozofia, karnawał i porządek, spontaniczność i dyscyplina wreszcie – to tylko niektóre pary mniej lub bardziej odległych od siebie jakości, pomiędzy którymi rozpięte było uniwersum „Witkacy – kultura”. Z podobnymi polaryzacjami zmierzyć musieli się i muszą do dziś inscenizatorzy dzieł Witkiewicza, chcąc pozostać w strefie znaczeniowej przynależnej do teorii i praktyki Czystej Formy. Jej autor sformułował wszak wiele precyzyjnych wskazówek, pozostawiając w efekcie – i tu znów paradoks – program, który, jak dawno już zauważył Janusz Degler, wcale nie był nazbyt nowatorski.³⁶

W ramach tego programu mieścił się postulat minimalnych skreśleń, stosowania się do autorskich wskazówek oraz unikania prób „zrobienia czegoś dziwniejszego niż jest w tekście przez kombinacje dekoracyjno-nastrojowo-bebechowe i nienormalny sposób wypowiedzania się”.³⁷ Witkacy wielokrotnie podkreślał różnicę pomiędzy bezsenssem, a sensem czysto formalnym. Gdy zaś żądał „swobody deformacji rzeczywistości w imię wzbogacenia wartości formalnych”³⁸, domagał się w istocie jedynie tej wolności, którą inne sztuki dawno sobie wywalczyły. Postulat swobody deformacji mylony był jednak nagminnie z żądaniem deformacji jako takiej, co skutkowało „etykietką programowego nonsensu życiowego samego w sobie”³⁹, gwałtem nalepioną jego myślom i dokonaniom. „Nie o sam bezsens tu chodzi, tylko o kompozycyjne możliwości”⁴⁰ – pouczał wielokrotnie. Te wytyczne były jednak programowo ignorowane, a teatr padał ofiarą „systemów wywracania wszystkiego na wywrót”⁴¹, wdrażanych z uporem przez rozmaitych „mianiaków uproszczenia lub komplikacji”.⁴² Witkacy tymczasem niezmiennie postulował to samo: atencję wobec autora, zdyscyplinowaną i w pełni świadomą reżyserię oraz czujną, „znaczeniową” grę aktora, który „powinien trzymać siebie w rękę jak wirtuoz muzyczny”.⁴³ Nie

³⁵ D. Ratajczakowa, *Eksperyment w teatrze i „teatr eksperymentalny”*, [w:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, Poznań – 1970 r., Warszawa 1972, s. 104.

³⁶ J. Degler, *Witkacego teoria teatru*, [w:] *Z teorii teatru...*, op. cit., s. 22.

³⁷ S. I. Witkiewicz, *Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 197.

³⁸ Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 377.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, *II. Przedmowa do „Metafizyki dwugłowego cielęcica”*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4, s. 189.

⁴¹ Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 390.

⁴² Idem, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 18.

⁴³ Idem, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, op. cit., s. 79.

absolutyzował przy tym bynajmniej roli dekoratora czy też samego obrazu na scenach teatralnych. Wielokrotnie podkreślał za to, że „tam, gdzie w teatrze nie ma słowa, zaczyna się zupełnie inna sztuka”.⁴⁴

Wobec tak sformułowanego programu, obco i przewrotnie brzmią słowa Józka z Cricot (Józefa Jaremy), wypowiedziane do Dyrektora Hrycza (Karola Frycza) w jednym z programów: „Nie ma teatru – oprócz plastycznego! Słowo w teatrze to rzecz drugorzędna, a szczerze mówiąc – całkiem, całkiem zbędna”.⁴⁵ Kwestia ta padła w Cricotowskiej szopce polityczno-społecznej zatytułowanej *Herod i Ariowie*, w której, jak w soczewce, skupiła się istota różnicy pomiędzy teatrem Czystej Formy a „teatrem plastycznym” w jego kolejnych odsłonach. „W arcyplastycznej będzie dramat szacie” – zapowiada Józko z Cricot, dowodząc przy tym: „Teatr w plastyce winien tkwić głęboko, dekoracja musi podbić widza oko”. W tym samym miejscu pada także znamienita deklaracja: „Zabawa – to jest teatru generał”.⁴⁶ Ten adres gatunkowy, lokalizujący sztukę teatralną w przestrzeni przynależnej *ludus*, skądinąd doskonale znany i po wielokroć analizowany przez teatrologów i antropologów, miał w odniesieniu do fenomenu Teatru Cricot wyjątkowe znaczenie i szczególną moc. Szopkowe inspiracje, dziedzictwo żaków krakowskich, wpływy cyrku i marionetek sycylijskich⁴⁷, a także wyjściowe założenie pierwszeństwa „naboju widowiskowego”⁴⁸ – wszystko to tworzyło bowiem kontekst, w którym zaistnieć mógł ten, jak pisał Chwistek, „teatr zrodzony z zabawy”.⁴⁹

Problem z patronatem Witkacego nad przedsięwzięciami Teatru Cricot oraz jego spadkobierców polega jednak także na tym, że sztuka Witkiewicza narodziła się w zupełnie innej krainie. Pomijając już jego, znaną powszechnie, niechęć do wszelkiej ludowości, czy też ludyczności, a tym bardziej folklorystycznej stylizacji, zauważyć należy, że teatr Witkacego zrodzony był z cierpienia. Przy całej naskórkowej warstwie groteski, ekwilibrystyce dowcipu i pozorach ekscesu, rdzeń jego sztuki domagał się świętej powagi, która w kontekście wywodów Chwistka, a przede wszystkim samej Witkacowskiej metafizyki, pozostawała jednak w dużym stopniu względem zabawy antytetyczna.⁵⁰ U rdzenia – w domenie zwycięstwa jedności nad wielością – utajony miał być bowiem klucz do „Tajemnicy Istnienia”. Prowadzić zaś do niej mogło jedynie „uczucie metafizyczne” – odbita od nadawcy-artysty, czy też zaklęta przez niego w dziele chwila „ostrowidzenia”, w której kalejdoskopowa rzeczywistość „całkuje” się w pierwotną, kojącą jedność. Właśnie to misterium Formy wraz z całą kłopotliwą metafizyką Witkie-

⁴⁴ Idem, *Odpowiedź P. Nałęczowi-Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z R. 1925*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 313.

⁴⁵ Cyt. za: J. Lau, op. cit., s. 149.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 37.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ L. Chwistek, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas” 1939 nr 1, s. 3.

⁵⁰ O pozornej opozycji zabawy i powagi pisze J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

wicza było kolejnym punktem „programu”, który z uporem pomijali jego samo-
zwańczy i mianowani spadkobiercy.

O procederze „walki z metafizyką w sztuce” pisał zresztą sam Witkiewicz,
przestrzegając:

Ma ideologia ta na usługi umysły wcale nie ostatniej jakości jako takie, tylko znieprawione
i fałszywie nastawione. One to pracują, aby ostatnie iskierki wyższych poglądów na rzeczywistość
zadeptać i stłumić ogień żądzę poznania u przeciętnego człowieka, zastępując go płaskim materia-
lizmem fizykalnym.⁵¹

Witkacy iskierki te pielęgnował i tropił z pasją, wskazując, tak jak w przypad-
ku dzieła Micińskiego: „A w głębi wspaniała metafizyka”.⁵² Wielokrotnie podkre-
ślał też konieczność rzutowania życiowych treści na „ekran metafizyczny”⁵³ czy
też „ekran nieskończoności”,⁵⁴ które było w jego pojęciu znakiem jedynej, godnej
człowieka postawy – „filozoficznego stosunku do świata”.⁵⁵ To rzutowanie miało
mieć szczególne znaczenie dla życia codziennego, w którym „krwawi pracownicy
aż nadto znudzonych obszarów dni powszednich”⁵⁶ mogliby wówczas odnaleźć
ulgę sensu i celu. Przede wszystkim jednak „ekran nieskończoności” należał się
twórczości artystycznej, która, będąc go wyzbyta, sytuowała się poza obszarem
prawdziwego wpływu fenomenu „Witkacy – kultura”.

„ZASTYGLY OD NIEWYRAŻALNEGO MROZU PŁOMIEN” A „WITKACOPLASTYKA”.

OD TEORII CZYSTEJ FORMY DO PRAKTYKI FORMY OTWARTEJ

Problem recepcji sztuki Witkacego sprowadza się właściwie do mniej lub bar-
dziej celowego wykrawania z wieloskładnikowego obszaru skorelowanych z sobą
treści, pasujących do danego zadania fragmentów. Tak było przed wojną, kiedy
Witkiewicz, nie poznając swoich dramatów na scenie, skarżył się, że są „grani-
ce tożsamości pewnego utworu samego ze sobą”.⁵⁷ Podobnie działo się w drugiej
połowie XX wieku, kiedy dołączył on nagle do grona klasyków, użycząc, chcąc
nie chcąc, materii swojej sztuki jako surowca dla, znieawidzonego skądinąd, eks-
perymentu. Za życia, jak wiemy, jako „papież awangardy”⁵⁸ Witkiewicz uczciwie

⁵¹ S. I. Witkiewicz, *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze*,
op. cit., s. 320.

⁵² Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 154.

⁵³ Idem, *Villon Bavinka nie czytał, a pisał dobrze*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 303.

⁵⁴ Idem, *O znaczeniu intelektualizmu w literaturze*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 279.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Idem, *O dandyzmie zakopiańskim*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 503.

⁵⁷ Idem, *Teatr przyszłości*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 342.

⁵⁸ Używam tego „pożyczonego” od Tadeusza Peipera określenia za Stanisławem Marczakiem-
-Oborskim, *Awangardowa wielość rzeczywistości*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939*.
Antologia, wybór i wstęp S. Marczak-Oborski, noty L. Kuchtówna, Warszawa 1973, s. 37.

i bardzo surowo oceniał swoich „nuncjuszy”. Tym bardziej celowe wydają się więc pytania w rodzaju tego, które zadał Wojciech Owczarski: „Czy Witkacy chodziłby do Cricot?”⁵⁹ Czy byłby w stanie odnaleźć siebie samego i swoją myśl w heterogenicznej formacji, którą Puzyna nazwał „Witkacoplastyką”? Dziś trudno zgodzić się z bezpośrednim łączeniem nieporozumień, jakimi były niektóre przedwojenne prapremiery sztuk Witkiewicza, z późniejszą twórczością Kantora, Szajny i Pankiewicza, podobnie jak nie sposób stosować jednorodnych narzędzi do opisu dzieła powyższej trójki. Stąd termin „Witkacoplastyka”, wyjąwszy nawet sam jego pejoratywny wydźwięk, wydaje się tyleż zgrabny i nośny, co niepokojący i niestosowny.

Atrakcyjność tego sformułowania polegałaby tu na skrótowym ujęciu problemu całego tzw. „teatru plastycznego”, który, jak słusznie zauważa Puzyna, „reaguje tylko na drobną cząstkę tego, co zawierają sztuki Witkiewicza: na jego wyobraźnię plastyczną”.⁶⁰ Ta selektywna uwaga, nakierowana na plastykę właśnie, uruchamiająca „reakcję łańcuchową” postępującego „umalarzenia teatru”, była niewątpliwie charakterystyczna dla polskiej sceny w drugiej połowie XX wieku. Trzeba jednak zaznaczyć, że reakcja ta miała różne podłoża i różne sceniczne objawy. Łączenie zaś tych objawów w jednobrzmiącym, hasłowym właśnie obszarze, opatrzonym zresztą niefortunną metką „teatru plastycznego”, od której wszyscy „reprezentanci nurtu” będą się skwapliwie odżegnywać, pogłębia tylko terminologiczny zamęt. Odmian „teatrów narracji plastycznej”⁶¹, by użyć celniejszego terminu Zbigniewa Taranienki, było, jak się wydaje, wiele. Akcenty rozkładały się tu rozmaicie, sterując widowiskiem bądź w stronę teatru „Ja”, bądź też w kierunku przeciwległego bieguna teatru przedmiotu i „czystej” wizualności. Ta polaryzacja nie oddaje zresztą pełnego spektrum możliwości, w jakich objawiły się na scenie siły kreujące formy znane pod nazwą „teatru plastycznego”. Generowały je bowiem specyficzne środowiska, jak plastycy czy studenci oraz specyficznie doświadczone jednostki, jak Kantor czy Szajna i ta specyfika właśnie wydaje się dziś immanentną cechą tamtych działań teatralnych. Otwarte jednak pozostaje pytanie o czas i grunt, z którego „specyfika” ta wyrosła. Zagadnienie to jest zaś tym bardziej zajmujące, gdy zestawia się je z estetyką postmodernizmu, która osiągnięcia te skonsumowała i przetworzyła po swojemu.

„Estetykę modernizmu trwającego do lat 60. XX wieku postrzegam jako obszar napięć pomiędzy mitem sztuki czystej a mitem sztuki totalnej”⁶² – pisała Magdalena Popiel w swoim studium „mitologii nowoczesnego artysty”. Wydaje się, że „teatr narracji plastycznej”, wraz ze swymi epifaniami sprzed wojny i wieloma wcieleniami powojennymi, częściowo przynależał, a częściowo wyrastał z tego właśnie obszaru. Rozpięty pomiędzy biegunowo rozbieżnymi dążeniami, produkował więc w sposób najzupełniej naturalny twory rozmaite czy też ambi-

⁵⁹ W. Owczarski, *Czy Witkacy chodziłby do Cricot?*, „Teatr” 2006 nr 10.

⁶⁰ K. Puzyna, *Na przelęczach bezsensu*, [w:] idem, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 71.

⁶¹ Z. Taranienko, *Granice teatru narracji plastycznej*, „Sztuka” 1976 nr 6.

⁶² M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 304.

walentne. U bieguna przedmiotu i krystalicznej, konstrukcyjnej wizualności przejawiał się mit sztuki czystej, tak jak to miało miejsce w przypadku działań Teatru Galeria, nawiązujących do dziedzictwa Bauhausu.⁶³ Mit sztuki totalnej z kolei – tu objawiający się jako ambicja stworzenia Gesamtkunstwerk z wykorzystaniem tkanki własnego życia – narodził się zaś w postaci teatru „Ja”, uprawomocniającego, jak u Kantora, szczegółową relację z własnego, bolesnego porodu. Jeżeli więc gdzieś upatrywać należy „honorowego patronatu” Witkacego nad heterogenicznym, „wielogłowym widowiskiem”⁶⁴ plastycznie unerwionego teatru, to w tych właśnie rozbieżnościach i ambiwalencjach. Usytuowany w przestrzeni znaków zapytania, „papież awangardy” negujący jej zdobycze, pozostał przecież Witkiewicz modernistą, choć, jak chciał Porębski, „modernistą zbuntowanym, niewiernym i zrozpaczonym, kpiącym na przekór sobie i reszcie ze wszystkich świętości zarówno ojców, jak i braci”.⁶⁵

Dopóki więc „teatr narracji plastycznej” zajęty był rozstrzyganiem problemów, zrodzonych z aporii modernizmu, dopóty odwołania do Witkacego pozostawały mniej lub bardziej zasadne i uprawnione. Ta rozległa „strefa modernistycznych turbulencji” targała widowiskami teatralnymi tak długo, jak długo dało się słyszeć dalekie echa walki dwóch wielkich mitów sztuki. W odniesieniu do tzw. „teatru plastyka” prolongować można w pewnym stopniu to rozpoznanie aż do „Teatru im. Stanisława Ignacego Wyspiańskiego”⁶⁶ i twórczości ostatniego, jak sam o sobie mówił, „przedwojennego człowieka”⁶⁷ polskiej sceny – Jerzego Grzegorzewskiego. W tym wypadku mamy już raczej do czynienia z „powidokiem” dawnego ogniowego starcia żywiołów, niż z jego aktywnym, energetycznym polem oraz z sentymentalną, często wstydliwie skrywaną przed światem tęsknotą twórcy za czasem, kiedy w coś jeszcze można było wierzyć, a więc za mitem jako takim. Ta tęsknota akurat, znana tym wszystkim, którym, jak Kantorowi czy Grzegorzewskiemu, przyszło miotać się „między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem”⁶⁸, przynależeć może jednak z powodzeniem do strefy wpływów uniwersum „Witkacy – kultura”. Odpowiada ona bowiem perspektywie tego, któremu dane było oglądać grzyzy „odczarowanego” świata, z wielkim pogorzeliem minionej jedności religii i sztuki, gruzowiskami zintegrowanej oso-

⁶³ M. Groth, *Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria*, „Pamiętnik Teatralny” 2015 z. 2.

⁶⁴ Cyt. za: J. Lau, op. cit., s. 46.

⁶⁵ M. Porębski, *Miejsce Witkacego*, op. cit., s. 195.

⁶⁶ *Dziesięć fragmentów z operetką w tle. Z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Barbara Riss*, „Życie Warszawy” 1988 nr 222, cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red., wstęp i oprac. E. Bułhak, Izabelin 2005, s. 74.

⁶⁷ *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Z Jerzym Grzegorzewskim, dyrektorem sceny dramatycznej Teatru Narodowego rozmawia Zdzisław Pietrasik*, „Polityka” 1996 nr 46, cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, op. cit., s. 118.

⁶⁸ T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, [w:] idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 50.

bowości i pustymi „futurałami”⁶⁹ dawnych, ważkich myśli. Im dalej od tej smutnej retrospekcji, a bliżej afirmacji nowych obszarów wyzwolenia, tym trudniej o witkacowską afiliację. W rozkochanej we fragmencie, relatywizującej wartości i anihilującej wszelkie stałe punkty odniesienia, ponowoczesności ten trop gubi się i zaciera lub mutuje w obce mu formuły.

Wydaje się, że gros wysiłków, tak teoretycznych, jak i twórczych, Witkacego sprowadzić można do problemu poszukiwania spójni, amalgamatu czy też drogi do osiągnięcia „jedności w wielości”. Chodziło więc o naprawę pęknięcia i przełamanie Różnicy, którą wygenerowała z siebie nowoczesność, a następnie przetopienie kłopotliwych ambiwalencji w jednorodny, wysokogatunkowy stop. Trudno jest być poetą, pisał Witkacy, „nie mając tej tajemniczej zdolności wytwarzania amalgamatów pozornie heterogenicznych pierwiastków”.⁷⁰ Tworzenie w jego teorii nie mogło być więc nie znającą swego finału improwizacją, błędzeniem czy też eksperymentowaniem bez gwarancji powodzenia. Przeciwnie, musiało być świadomym aktem woli, w którym „zapięty na ostatni guzik” artysta pewnym i zdecydowanym gestem dokonuje „konsolidacji mgławicy formalnej”.⁷¹ O tę konsolidację najtrudniej było zdaniem Witkacego właśnie w teatrze, gdzie ilość i różnorodność elementów znacznie komplikuje procedurę amalgamacji. Sekrety tej zaawansowanej „chemii związków jakości teatralnych”⁷² znać musi dokładnie reżyser, który, świadomy „praw syntezy”⁷³ charakterystycznych dla tego gatunku twórczości, dba o „nadanie formalnego tonu”⁷⁴ całości scenicznego dzieła. Dlatego, jak pisze Witkacy: „Autor i aktor mogą tworzyć podświadomie – reżyser musi wiedzieć. [...] Musi wiedzieć, czym jest sztuka”.⁷⁵

W tym punkcie pojawić może się szereg zastrzeżeń, dotyczących prawomocności sądów, dokonywanych w obszarze działań twórczych. Nie wahał się wskazywać ich także sam Witkiewicz, który dla niepewności, z jaką mierzyć muszą się rozpoznania w tej dziedzinie, stosował nawet specjalną metaforę dwóch szeregów barw – zielonych i żółtych:

Któż nie przyzna, że są jakościowo różne i że różnica jest niesprowadzalna? A jednak przejście między nimi może być nieznaczne i to, co dla jednego będzie jeszcze żółto-zielonym, dla drugiego jest już zielono-żółte.⁷⁶

⁶⁹ S. I. Witkiewicz, *Dalszy ciąg o wstrętym pojęciu „niezrozumialstwa”*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 236.

⁷⁰ Idem, *O Czystej Formie*, op. cit., s. 33.

⁷¹ S. I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki Pragmatystów wystawionych w Elsynchronie*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 134.

⁷² Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 155.

⁷³ Idem, *Dalszy ciąg o wstrętym pojęciu „niezrozumialstwa”*, op. cit., s. 234 (przypis).

⁷⁴ Idem, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, op. cit., s. 80.

⁷⁵ Idem, *Teatr przyszłości*, op. cit., s. 340.

⁷⁶ Idem, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, op. cit., s. 71.

Tak jak niewyraźna jest granica pomiędzy dwoma kolorystycznymi szeregami, tak też trudna do określenia bywa linia brzegowa pomiędzy sztuką i nie-sztuką. Ludzkość nie dysponuje bowiem kryteriami, które pozwoliłyby na precyzyjne orzekanie w tej sprawie. „Żadnego kryterium nie ma, nie było przez cztery tysiące lat i nie będzie, póki nie zgaśnie słońce”⁷⁷ – wyrokuje Witkacy. Sztuka jest „jako wartość poszczególnych jej utworów czymś zupełnie względnym”⁷⁸ i próżnym trudem byłoby przekonywanie do uznania za bezwzględnie słuszny subiektywnego punktu widzenia. Problem tych obszarów przygranicznych, gdzie sądy stają się najbardziej chybotliwe, nie musi jednak według Witkacego niepokoić teoretyka sztuki. Jego zajmować powinien głównie „fakt istnienia sfer odrębnych”⁷⁹, gdzie sądy wydają się bardziej pewne i można pokusić się o formułowanie ogólniejszych wniosków. Niestety, uniemożliwiają to skutecznie działania „daltonistów w sferze krytyki”, którzy „zajmując się ścisłym rozgraniczeniem żółtawo-zielonych tonów od zielonawo-żółtawych, po prostu żółtego od zielonego odróżnić nie są w stanie”.⁸⁰

Wszystkie powyższe wątpliwości dają się w istocie sprowadzić do problemu recepcji, którą warunkują zmienne poziomy duchowego, intelektualnego przygotowania, czy wreszcie osobniczych upodobań odbiorcy. „Jeśli ktoś np. ma wstręt do cebuli albo dostaje wysypki od poziomek, to żadna teoria udowadniająca mu świetne działanie tych jedzeń na żołądek nic tu nie pomoże”⁸¹ – puentuje po swojemu Witkiewicz. Po drugiej stronie lustra, w krainie, gdzie dzieło dopiero się rodzi, te dylematy jeszcze jednak nie istnieją. Sztuce w Czystej Formie towarzyszyć musi bowiem „uczucie metafizyczne” – ów „element «absolutności»”⁸², który nie podlega niczyjej względnej ocenie. Niezapośredniczony dostęp do pełnej informacji na ten temat ma jednak wyłącznie sam artysta, który w wewnętrznym laboratorium Formy mierzy się sam ze sobą. Jeśli powstaje prawdziwa sztuka, ma on wówczas

tę dziką satysfakcję, której inni ludzie są pozbawieni, że przeżył siebie w procesie twórczym, w swojej najgłębszej istocie i że dzieło stworzone stoi przed nim konkretne i realne jak czarny byk, oświetlony zachodzącym słońcem na tle seledynowego nieba.⁸³

Niestety, wie o tym wyłącznie on sam i jeśli „uczucie metafizyczne” nie odzwierciedli się w odbiorcy, nikt nie zdoła dowieść, że oto narodziło się dzieło Sztuki.

⁷⁷ Idem, *Odczyt o Czystej Formie w teatrze*, op. cit., s. 127.

⁷⁸ Idem, *Stosunek ogólnej teorii sztuki do kryteriów oceny dzieł poszczególnych*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 221.

⁷⁹ Ibidem, s. 227.

⁸⁰ Ibidem, s. 228.

⁸¹ Ibidem, s. 224.

⁸² Ibidem, s. 221.

⁸³ Idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, op. cit., s. 165.

Ostatecznie okazuje się więc, że w słowach Witkacego nie ma sprzeczności. Istnieją bowiem, poza nieuchwytnymi peryferiami, także wyraźne w swych odmiennościach „sfery odrębne” sztuki i nie-sztuki, które przy pewnych założeniach łatwo zidentyfikować. Bezbłędnej identyfikacji dokonuje zaś zawsze sam artysta, który musi „wiedzieć czym jest sztuka”, bo też tylko i wyłącznie on może w pełni doznać jej, gdy właśnie się staje.

Jest on szczęśliwy – pisze Witkacy – jeśli czuje, że tworząc przeżywa siebie do dna w każdym dziele, że wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia i całego świata w żelaznych klamrach jedności, której wielość form krzyczy o wolność i zdaje się rozrywać wszystko, a jednocześnie zbita w kupę jakby jakąś magiczną siłą trwa jak zaklęta w nieruchomości zastygłej bardziej niżli stężale ciało trupa, bardziej niż lodowe góry, niż kryształy w szarej masie skały, która je porodziła. Zastygły od niewyraźnego mrozu płomień – oto, w kategoriach fizycznych sprzeczności, wyrażona jedność w wielości idealnego dzieła sztuki.⁸⁴

Te „fizyczne sprzeczności” sprowadzone do jedni, a więc forma, przyłapaną na gorącym uczynku stawania się – to właśnie charakterystyczne właściwości dzieła sztuki, u którego zarania tkwić już musi „straszliwa komplikacja czasowego rozwinięcia”.⁸⁵ Jest to bodaj najtrudniejszy i najbardziej ekskluzywny warunek, stawiany artyście i jego dziełu przez Witkacego. Zakłada on „krzepnięcie wizji formalnej, a nie lepienie z trudem zdań z kawałków”⁸⁶, a więc jednorazową detonację całości ładunku, dającą owe „zakrzepłe w swym pędzie erupcje i protuberancje [...] metafizycznego wulkanu”⁸⁷, jakimi w ironicznej wersji tej teorii miały być obrazy Marcelego Kizior-Buciewicza.

W tym kontekście znów łatwo wskazać czynniki, które w przestrzeni znaczeniowej „teatru narracji plastycznej” odbiegały już znacznie od Teorii Czystej Formy. Kantor wyrokował przecież:

Wyodrębniony układ, unieruchomiony i zamknięty w strukturze i systemie, niezdolny do zmian i życia jest iluzją twórczości. Właściwością twórczości jest stan płynny, zmienny, nietrwały, ulotny i bez końca jak samo życie.⁸⁸

Jerzy Grzegorzewski z kolei swoją scenograficzną twórczość przyrównywał chętnie do wieloetapowego urządzania mieszkania, czy też zabudowy miasta, doprecyzowującej z czasem wyjściowe założenia i korygującej pierwotne formuły. Nietrudno zauważyć, że w tym punkcie witkacowskie nitki gubią się, wplątane w gęsty ścieg odmiennych, rozmaitych jakości. Sztuka, postrzegana jako nie-

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Idem, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 155.

⁸⁶ Idem, *Aleksander Wat*, op. cit., s. 237.

⁸⁷ Idem, *Jedynie wyjście*, Warszawa 1968, cyt. za: I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 29.

⁸⁸ T. Kantor, *Anty-wystawa czyli wystawa popularna*, [w:] idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, op. cit., s. 21.

kończący się proces, ów nieznający kształtu „stan płynny”, zapraszający do swobodnej adaptacji i rekonfiguracji gościnnej i elastycznej „formy otwartej”⁸⁹ – to wszystko odbiega już znacznie od wskazań, jak osiągnąć „jedność w wielości, ale nie przepływającą, tylko zakrzepłą w bezruchu”.⁹⁰ Tam bowiem, gdzie kończy się wszelka metafizyka, gdzie znikają aksjomaty i gdzie nie wypada już poszukiwać jakiegokolwiek syntezy, tak w historyczno-społecznej makroskali, jak i mikroskali ludzkiego doświadczenia, tam też zbyteczna musi być Sztuka, służąca „do spotęgowania przeżywania jedności osobowości”.⁹¹

MASŁO Z BUŁKĄ, CZYLI BRICOLAGE ERY KOŃCA SZTUKI

Broniąc swoich poglądów przed zarzutami jednego z krytyków, Witkacy pisał tak:

jakie one są, to są [...], stanowią razem pewną strukturę – za to odpowiadam – a nie mgławcy chaos ideowych przybłądów z różnych obcych wzajemnie sfer.⁹²

Niestety, strukturalna więź jego teoretycznych wypowiedzi rozluźniała się w kolejnych reinterpretacjach, a poszczególne, wyrwane z kontekstu witkacowskie i pseudo-witkacowskie tropy gubiły resztki swej tożsamości. Najwięcej zamieszania wynikało z błędnego rozumienia pojęcia Forma, które stanowi ściśle centrum myśli Witkiewicza. Ten niefortunny termin, zrośnięty ze swoimi historycznymi definicjami i zastosowaniami, wprawiał estetyczną refleksję Witkacego w rezonans obcy jego intencjom, generując piętrzące się nieporozumienia. Gdyby pojęcie to analizowane było jednak w całej złożoności, jaką przewidział dla niego Witkiewicz, a przede wszystkim w obrębie szerszej struktury myślowej, którą stworzył, o nieporozumieniach nie mogłoby być mowy. Najbliższym bowiem terminologicznym sąsiadem witkacowskiej Formy, doprecyzowującym jej szczególne znaczenie, jest słowo, czy też rodzina słów, opisujących jednię, a więc stop, amalgamat czy też syntezę. W Formie mieścić się wszak miało wszystko to, co po odpowiedniej „obróbce”, a więc po przejściu procedury amalgamacji właśnie, stanowiło pierwotną materię Sztuki. Witkacy tłumaczył:

Forma jest rozważana nie jako coś samoistnego, na tle życiowych kontyngencji jedynie jako na koniecznym podłożu wyrosłego, tylko jako ich spotęgowanie, środek wyrazu, jednym słowem służa treści (i to nie odbiegającej od rzeczywistości), a nie samowładna pani na swojej dziedzinie.⁹³

⁸⁹ M. Janion, *Czas formy otwartej*, „Życie Literackie” 1979 nr 48.

⁹⁰ S. I. Witkiewicz, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 376.

⁹¹ Idem, *Stosunek ogólnej teorii sztuki do kryteriów oceny dzieł poszczególnych*, op. cit., s. 222.

⁹² Idem, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 358.

⁹³ Idem, *Dalszy ciąg o wstrętym pojęciu „niezrozumialstwa”*, op. cit., s. 235.

Rewolucyjność myśli Witkiewicza, wbrew mylącym sugestiom terminologicznym, nie polegała na „oczyszczeniu” formy z ostatnich nalotów treści. Nie było tu także postulatu ostrego odcięcia popularnie pojmowanych treści i formy, ani apologii tej ostatniej. Przeciwnie, w tym punkcie znów „program” Witkacego nie wydaje się dziś przesadnie nowatorski. Treść, czy raczej treści życiowe zajmują tu stosowne miejsce jako baza surowcowa, oczekująca na swą sublimację w toku alchemicznej procedury. Radykalne są natomiast wymagania stawiane artyście i jego dziełu, sprowadzające się w warstwie słownej do osiągnięcia jedni właśnie. „Jedność osobowości” przeżyta przez twórcę w Sztuce i przekuta w dzieło Czystej Formy, a więc doskonały amalgamat różnorodnych pierwiastków – oto droga wskazana przez Witkacego. Pisał o niej tak:

Dzieło sztuki musi powstać, *passez-moi l'expression grotesque*, z samych najistotniejszych bebeczów danego indywiduum, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie „bebeczowości”. Oto recepta – jakże trudno ją wykonać.⁹⁴

Problem „bebeczów”, które przetopić powinny się w wysokogatunkowy twór formalny, był jednym z bardziej zawitych punktów witkacowskiej teorii. Uczucia życiowe miały być tu „grzybnią”⁹⁵, która, choć bezforemna, kryje już jednak zarodki czy też potencjały przyszłych form. „Grzybnia” sama w sobie nie jest jeszcze Sztuką i za taką uznana być nie może, a jednak jej nieodzowność dla procesu przyoblekania w Formę nie podlega dyskusji. Błąd wkrada się dopiero, gdy następuje nieproporcjonalny rozrost „grzybni”, obróbka „półparą”⁹⁶ lub przedwczesna ekspozycja „niedorodzonych myślątek”.⁹⁷

Kluczem do sukcesu okazują się być w teorii Witkacego właściwa miara „kontyngencji życiowych” i zrozumienie dla istotnej, ale ściśle ograniczonej roli, jaką odgrywają one w procesie powstawania dzieła Sztuki. Pisze o tym tak:

Mając w rękę masło i bułkę możemy stworzyć bułkę z masłem lub masło z bułką, zależnie od proporcji. To samo jest z życiem i sztuką, pojętą jako tworzenie konstrukcji formalnych. Chodzi o to, czy dany artysta używa materiału życiowego właśnie jako materiału, z którego stwarza coś, czego sens formalny jest od życia niezależny, czy też komponuje sytuacje i konflikty życiowe jako takie.⁹⁸

Tą „piekielną miarą”⁹⁹, pozwalającą prawidłowo wyważyć proporcje poszczególnych składników, dysponował jeszcze Picasso i inni protagoniści ery „początku końca sztuki”.¹⁰⁰ Ich przewaga nad pokoleniami następnymi polegała m.in. na tym, że w czasie, gdy przyszło im tworzyć, pozostało jeszcze wiele nieużytych wariantów konstrukcyjnych, zdolnych dać nowe „jakości złożone”. Te warianty

⁹⁴ Idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, op. cit., s. 37.

⁹⁵ Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 385.

⁹⁶ Idem, *O znaczeniu filozofii dla krytyki*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 259.

⁹⁷ Idem, *O znaczeniu intelektualizmu w literaturze*, op. cit., s. 286.

⁹⁸ Idem, *Parę słów w kwestii stosunku formy do „treści”*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 283.

⁹⁹ Idem, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, op. cit., s. 25.

¹⁰⁰ Idem, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości*, op. cit., s. 347.

ty, zrodzone z „kompozycji perwersyjnych” i „harmonii przewrotnych”, tchnęły już jednak, jak pisał Witkacy, „śmiertelnym szaleństwem”¹⁰¹, zapowiadając nieuchronny, jego zdaniem, koniec Sztuki. Po wykorzystaniu wszystkich kompozycji i harmonii pozostać bowiem mogą jedynie dekompozycyjne i dysharmoniczne konwulsje, nie dające się już pogodzić z postulatami syntezy, czy też jedności. Za horyzontem zmierzającej Sztuki majaczył więc powrót do „bebechowatości” i bezwstydney prezentacji „grzybni”, a więc „masło z bułką”, spotwornione i spotęgowane, zgodnie z prawidłami zaobserwowanymi przez Witkacego.

„«Ingrydiencje» są zawsze te same, a nowym może być właśnie tylko «porządek podania»”¹⁰² – pisał Witkiewicz. Kiedy więc wyczerpują się wszystkie warianty, jedyne o co warto jeszcze zawalczyć to „ostatnie, ginące piękno”¹⁰³ finałowego bricolage’u. Dokonało tego przedwojenne malarstwo, produkując wśród „hektycznych wypieków”¹⁰⁴ swoje gorączkowe wizje. Do podobnej mobilizacji zagrzewał Witkacy także literaturę, obiecując, że wówczas śmierć jej „będzie czymś pięknym”.¹⁰⁵ Najwięcej obaw miał jednak co do teatru, który gubił „Piękno scenicznego stawania się”¹⁰⁶ wśród nieodpowiedzialnych eksperymentów lub w dawnym „realistycznym śmietniku”.¹⁰⁷ Jako gatunek złożony z wielu elementów, a więc wyjątkowo podatny na degenerację, w tym schyłkowym okresie stawał się podwójnie niesterownym. Wysiłek wydawał się więc niezbędny, o ile, jak pisał Witkacy, teatr nie miał „skisnąć do reszty we własnym sosie i mieć w stosunku do innych sztuk, umierających godnie na suchoty, koniec wielce niesławny, połączony z gniciem na żywo”.¹⁰⁸ Dziś szczególnie ciekawe wydaje się, jaką ocenę wystawiłby Witkiewicz polskiemu powojennemu teatrowi, odwołującemu się, notabene, w swych najbardziej radykalnych posunięciach właśnie do witkacowskiego dziedzictwa. Czy nie piętnowałby wielu eksperymentalnych praktyk, tak jak odrzucał swego czasu wszelkie drogi na skróty, serwowane w „specjałach «odrodzeń»”?¹⁰⁹ Podążając więc tropem pytań Wojciecha Owczarskiego, można byłoby zastanawiać się, czy w dokonaniach tzw. „teatru narracji plastycznej” dostrzegłby objawy „nienasycenia”, każące intensyfikować i „rozwydrzać” formy ekspresji w ostatnich, przedśmiertnych konwulsjach. Czy odnalazłby w nich rozpętana nareszcie „Bestię”, a jeśli tak, to jak oceniałby jej aktywność i jakie miałyby w związku z tym wobec niej plany?

¹⁰¹ Idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, op. cit., s. 166.

¹⁰² Idem, *Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, op. cit., s. 188.

¹⁰³ Idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, op. cit., s. 37.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 131.

¹⁰⁵ Idem, *O znaczeniu intelektualizmu w literaturze*, op. cit., s. 288.

¹⁰⁶ Idem, *Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 158.

¹⁰⁷ Idem, *Jeszcze parę słów w kwestii „fantastycznej psychologii”*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., s. 292.

¹⁰⁸ Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 389.

¹⁰⁹ Idem, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, op. cit., s. 82.

Można założyć, że rzeczywistość po końcu świata – ta, której Witkacy nie chciał już oglądać – jedynie w najwyższym natężeniu woli zdolna byłaby wykreować amalgamat w tym gatunku, o jaki walczył. Destrukcja i dezintegracja wszystkiego, co kiedyś aspirować mogło do „jedności w wielości”, powszechne zagubienie i rozmycie kryteriów, z czasem zmienione w afirmatywno-postulatywną postawę negacji inwariantnego – to wszystko sprawiło, że warunki dla twórczości artystycznej uległy znacznemu przeobrażeniu. Tę wielką zmianę Witkiewicz, jak wiadomo, przewidział i choć owo „powszechne szczęście”¹¹⁰ ludzkiego kolektywu, za które trzeba było zapłacić śmiercią Sztuki, pozostaje do dziś dyskusyjne, wiele jego ponurych prorocत्व stało się rzeczywistością. „Ingrycje” zmieniły się niewątpliwie, a zatem, przy założeniu, że umiejętność korzystania z „tego tajemniczego transformatora”¹¹¹, amalgamującego w jedność wieloskładnikowe surowce Sztuki, przetrwała koniec świata, zmienić musiały się także „stopy”. Stosownie do tych przemian, przeobrażeniom uległy także witkacowskie „prawa syntezy”, a przede wszystkim obraz ich idealnego produktu – Czystej Formy. Po końcu metafizyki bowiem, jak pisał Tadeusz Różewicz, „optymiści, którzy go przetrwali, biegają z formą, z foremką do robienia wierszy z piasku”¹¹², a do ich wyrobów potrzebna jest już zupełnie inna „miara”, względnie miarka.

Niekiedy jednak, pośród ogólnego „mgławego chaosu” niespodziewanie rozdziły się na scenie dzieła skrojone wedle Witkacowskiej „piekielnej miary”. Lech Sokół, próbując zrozumieć i nazwać mechanizmy, odpowiedzialne za powodzenie tego zadania, pisał tak: „może ci reżyserzy są «wierni» Witkacemu i odnoszą witkacowskie zwycięstwa, którzy umieli wypreparować pierwotne obrazy ukryte w dramatach i przenieść je na scenę”.¹¹³ Na pokrewny trop obrazowości, leżącej u podstaw dramaturgii Witkiewicza, wskazywał także Wojciech Sztaba, zauważając, że strukturę akcji scenicznej tworzą tu sytuacje zastygające w obrazach. Sytuacje te, jak twierdził, „istnieją bardziej jako skondensowane zdarzenia w obrazach, aniżeli jako elementy toczącej się akcji”.¹¹⁴ Inscenizacja dzieł Witkacego polegałaby zatem na wypreparowywaniu właśnie czy też wywoływaniu owych obrazów, ukrytych w „światłoczułych” kliszach jego dramatów. Przydatną, a może nawet niezbędną umiejętnością okazywałaby się tu znajomość „języków pozasłownych”, o których pisał Daniel Gerould¹¹⁵, czy też „języków pod-słownych”¹¹⁶, jak doprecyzowywał Sokół. Niezależnie więc od wielu mylących i splątanych wątków, pojawiających się przy okazji „językoznawczych” analiz

¹¹⁰ Idem, *Wstęp do rozważań nad „niezrozumiałością”*, [w:] idem, *Bez kompromisu...*, op. cit., s. 225.

¹¹¹ Idem, *O artystycznym teatrze*, op. cit., s. 385.

¹¹² T. Różewicz, *Ślepa kiszka*, [w:] idem, *Zielona róża. Kartoteka*, Warszawa 1961.

¹¹³ L. Sokół, op. cit., s. 21.

¹¹⁴ W. Sztaba, *Teatr; sztuka i życie*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4, s. 165.

¹¹⁵ D. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981, s. 449–450.

¹¹⁶ L. Sokół, op. cit., s. 20.

twórczości Witkacego, w mocy pozostaje konstatacja, że podstawową jednostką jego „języka” był obraz. Pomiedzy tym rozpoznaniem a uprzywilejowaniem „plastycznej wyobraźni” Witkiewicza i jego konsekwencjami w ramach tzw. „teatru plastycznego” powstaje jednak strefa nieporozumień. Być może najtrafniejszym tropem, pozwalającym je zniwelować, była sugestia Lecha Sokoła, by w badaniach „witkacologicznych” odnieść się do rozpoznań W. J. T. Mitchella.¹¹⁷ Wówczas, mając na względzie rozległość „rodziny obrazów”, w skład której wchodzi jakości nie tylko graficzne, ale także optyczne, percepcyjne, werbalne oraz mentalne, łatwiej byłoby definiować niektóre zjawiska. Mogłoby się również okazać, że „teatr plastyczny” przemianowany na „teatr obrazowy” oferuje wielu formom scenicznym pojemną, multireferencyjną i respektującą różnice przestrzeń znaczeniową, w której z powodzeniem i bez protestów pomieściłyby się rozmaite fenomeny.

¹¹⁷ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago–London 1986.