

Marek Kochanowski

**Powieści Witkacego
wobec schematów
powieści popularnej**

**Trans Humana
Białystok 2007**

Recenzenci: prof. dr hab. Ewa Paczoska
 prof. dr hab. Krystyna Jakowska

Projekt okładki: Maciej Kołaczyński
Redakcja: Elżbieta Kozłowska-Świątkowska
Korekta: Zespół

© Copyright by TRANS HUMANA Wydawnictwo Uniwersyteckie
red. nac. E. Kozłowska-Świątkowska
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20
Tel./fax 085 745 72 86 zamówienia: tel. 085 745 74 23
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>; e-mail: transhum@uwb.edu.pl

Wydanie I

Wydanie publikacji zostało sfinansowane przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Wszystkie prawa zastrzeżone
All rights reserved

Białystok 2007

ISBN 978-83-89190-86-4

Druk: Sowa – druk na życzenie

Spis treści

Rozdział 1

Wstęp – literatura popularna a Witkacy	7
<i>Literatura popularna – próba definicji</i>	12
<i>Arcydzieło a literatura popularna</i>	19
<i>Ramy czasowe</i>	22
<i>Uściślenie przedmiotu badań</i>	29

Rozdział 2

Parodia – rozważania teoretyczne	35
<i>Źródła</i>	37
<i>Parodia a pozycja odbiorcy</i>	40
<i>Parodia a inne pojęcia</i>	42
<i>Nowoczesne koncepcje parodii</i>	46
<i>Podsumowanie</i>	50

Rozdział 3

Odbiorca w twórczości Witkacego	59
<i>Odbiorca w pismach krytycznych Witkacego</i>	69
<i>Przedmowy</i>	83
<i>Opinie o odbiorcach w powieściach</i>	85
<i>Podsumowanie</i>	90

Rozdział 4

Schematy fabularne powieści popularnej w utworach Witkacego	93
1) Parodia mitu „żółtego niebezpieczeństwa” w NIENASYCENIU	111
2) Pojedynki	126

Rozdział 5

Schematy przestrzeni w powieściach Witkacego	139
1) Miasto	143
<i>Rekwizyty</i>	146
<i>Hałas</i>	149
<i>Mieszkańcy</i>	150
<i>Budynki</i>	151
<i>Obrazowanie apokaliptyczne (miasta końca)</i>	154
<i>Postscriptum – miasto czasów rewolucji</i>	156
2) Góry	158
<i>Od wizualizacji do semantyzacji</i>	159
<i>Bobater w górach</i>	162
<i>Góry a inna przestrzeń</i>	165
<i>Górale, flora, fauna</i>	166

3) Orient	171
4) Pociąg, przestrzeń dworców i kolei	180
5) Wnętrza, przedmioty	186
<i>Wstępne rozważania</i>	186
<i>Wnętrza</i>	187
<i>Przedmioty</i>	190
Rozdział 6	
Parodia schematów postaci	193
1) Kobiety w powieściach Witkacego	197
2) Mężczyzna – schematy przedstawień i zachowań	215
3) Służba	231
4) Wódz	236
Zakończenie	249
Opracowania twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza	258
Cytowane bądź wspomniane powieści popularne	263
Parodia, literatura popularna – analizy i interpretacje	265
Indeks nazwisk	270
<u>Summary</u>	
Novels of Witkacy with the schemes of popular novel	277
<u>Résumé</u>	
Les romans de Witkacy par opposition aux schémas du roman populaire	281

Rozdział 1

Wstęp

– literatura popularna
a Witkacy



Celem badań przedstawionych w pracy jest pokazanie obecności i sposobów funkcjonowania schematów typowych dla powieści popularnych w powieściach Witkacego. Refleksja dotyczy ważnego aspektu prozy autora NIENASYCENIA i polega nie na powtarzaniu ogólnych i arcyszlusznych tez o grze ze stereotypami, schematami, pasożytnictwie, wykorzystywaniu *ready-made*, logografii¹, itp. w powieściach Witkacego, lecz na analizie tych części dzieł, które służyły skonstruowaniu wymienionych tez interpretacyjnych i terminów. Z utworami autora SZEWCÓW zestawiam utwory reprezentujące polską powieść popularną lat 1900-1935, teksty skazane dziś jedynie na kurz bibliotecznych półek i nie jest absolutnie moją intencją podważanie bądź obalanie tego werdyktu zapomnienia². Zakładam jedynie, iż istnieją przesłanki do mówienia o celowych, czynionych przez Witkacego działaniach parodystycznych³ i na wybranych przykładach z prozy Witkacego oraz tekstów z przywołanego periodu, mam zamiar poczynania takowe ukazać.

¹ Patrz m.in.: K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: eksprezjonści „Zdroju” i Witkacy*, Wrocław 1973, s. 115; M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 162; W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 72-73; P. Czapliński, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 90; idem, *O kłopotach aksjologii z prozą Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3, s. 51.

² Przed rokiem 1939 pojawiały się postulaty obrony literatury popularnej, które płynęły ze strony wybitnych twórców tamtych czasów. G. K. Chesterton, pisał, iż: „Nasz stosunek do literatury popularnej, zwanej pospolicie wulgarną, świadczy najwymowniej jak dalece nie doceniamy życia codziennego”. Chesterton jako jeden z pierwszych rozpoznał typologię bohaterów powieści popularnej: „Wszystko obraca się dookoła lokalnych i zapożyczonych typów: średniowiecznego rycerza, pojedynkowicza z 18 wieku i współczesnego wychodźcy, poszukiwacza szczęścia w kopalniach złota Kalifornii” – G. K. Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. S. Baczyński, Warszawa 1927, s. 27.

Bardzo silnym, współczesnym głosem przeciwko literaturze popularnej jest artykuł K. Bartoszyńskiego, w którym badacz dostrzega zagrożenia dla literatury wysokoarystycznej, występującej w kontekście literatury masowej, jak np.: wyrazistość fabuły, która sprawia, iż powieść może zostać zepchnięta do literatury popularnej. Z kolei kompleksowe zestawienie dzieł wybitnych i masowych może na zasadzie „kontekstu i autorytetu instytucjonalnego” nobilitować te ostatnie do rangi literatury wysokiej – K. Bartoszyński, *O powieści popularnej i prognozach gatunku*, [w:] idem, *Kryzys, czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 139.

³ Gruntowne omówienie koncepcji parodii czynione przede wszystkim w oparciu o istnienie w nich takich pojęć, jak odbiorca, literatura popularna, znajdzie czytelnik w następujących rozdziałach niniejszej pracy.

Dotychczasowe monografie powieści⁴ Witkacego nie wyczerpują możliwości interpretacji intertekstualnej, badającej związku powieści autora POŻEGNANIA JESIENI z powieścią popularną. Choć prezentowana praca zawdzięcza bardzo wiele takim badaczom prozy Witkacego, jak Jerzy Speina, Daniel C. Gerould, Tomasz Bocheński czy Jan Błoński⁵, to wymienieni krytycy więcej uwagi poświęcili sformułowaniu słusznej, aczkolwiek niezwykle ogólnej tezy o pasożytniczym, czy – bardziej współcześnie – intertekstualnym charakterze prozy Witkiewicza, niż przedstawieniu na jej potwierdzenie rozbudowanego materiału dowodowego. Teza taka, postawiona na początku formowania się tzw. „w itkacologii” przez Jana Błońskiego, obrosła później znacznie bardziej szczegółowymi terminami w rodzaju pastisz, parodia, groteska, intertekstualna gra itp. Wszystkie te pojęcia występowały zawsze w interpretacjach powieści Witkacego, a same utwory były traktowane jako ilustracja pewnych „zabiegów na literaturze”. Brak jest jednak analiz szczegółowych, pokazujących działanie tego mechanizmu na wszystkich poziomach powieściowych fabuł, objaśniających np. cechy zachowań postaci czy interpretujących przestrzeń w powieści w związku z praktykami powieści popularnej. Często badanie prozy Witkacego polegało na interpretowaniu tych powieści ze względu na ich strukturę „powieści – worka”, złożonego ze „zlepeków”⁶.

⁴ Stan badań nad całym dorobkiem Witkacego ma już w zasadzie od dawna status oddzielnej dyscypliny zwanej wśród zwolenników twórczości autora *Szewców* „w itkacologią”, a intelektualne zmagania z Witkacym zmuszają do zapoznania się z licznymi interpretacjami, jakie powstały w ciągu półwiecza, tzn. mniej więcej od momentu wydania *Księgi pamiątkowej*, pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego (*Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, Księga pamiątkowa*, T. Kotarbiński, J. E. Płomieński (red.), Warszawa 1957). Już w tej publikacji widać, iż powieści Witkacego od początku budziły gorące zainteresowanie badaczy, ale też i różnie były klasyfikowane, np. Jerzy Eugeniusz Płomieński nazywa je „powieścią – traktatem” (ibidem, s. 6), a Stefan Szuman na ich podstawie uznał Witkacego za typowego ekspresjonistę ze względu na niekończące się wewnętrzne monologi, groteskową deformację rzeczywistości, swobodę kompozycji graniczącą z bezkształtnością (ibidem, s. 50). Pierwszym badaczem, który dostrzegł literackie podstawy twórczości Witkacego i jej związek z tradycją literatury polskiej, a szczególnie z literaturą Młodej Polski, był Karol Irzykowski; por. B. Rogatko, *Walka o treść Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 31-67, a pierwszym, który zestawiał nazwisko Witkacego ze Stanisławem Przybyszewskim, Tadeuszem Micińskim, Stanisławem Wyspiańskim, a także z Frankiem Wedekindem, Alfredem Jarrym oraz z egzystencjalizmem i z ekspresjonizmem był Konstanty Puzyna. Por. idem, *Witkacy*, wstęp do S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1962, t. 1-2.

⁵ J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965; D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981; T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1995; J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.

⁶ O zależnościach „zlepka” od „całości” czytaj [w:] W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, op. cit., s. 45-46.

Wiele form artystycznej działalności Witkacego świadczy o nowatorskim stosunku do fenomenów kultury masowej. Autor SZEWCÓW brał pod uwagę w swojej twórczości ekspansję literatury popularnej i próbował ją wykorzystać np. budując sytuację edukacyjną, polegającą na wykorzystaniu schematów literatury popularnej do przekazywania własnych założeń światopoglądowych. W nowoczesnym sposobie ujmowania literatury przez Witkacego po pierwsze mieści się troska o odbiorcę, którego trzeba wyedukować, a po drugie pojawia się niezwykle silna demaskacja literatury popularnej i obnażenie jej podstawowych chwytów, przez nietypowe ich użycia. Pisarz posługuje się w tym celu najczęściej parodią, przy czym podstawą moich wynikających z analizy diagnoz, są nowoczesne definicje parodii jak np. „kategorii estetycznej” Ryszarda Nycza, „parodii rozległej” Lindy Hutcheon, czy wreszcie skarnawalizowanej wizji świata Michała Bachtina (parodia z elementami *sacrum* i *profanum*)⁷. Witkacy, pokazując zasady, które rządzą podświadomością kulturową odbiorców, nie ogranicza się do krytyki, lecz również wykorzystuje schematy kulturowe do ujawnienia faktu powtarzalności wariantów literackich, demaskując w ten sposób mity i stereotypy kultury masowej.

Nie jest oczywiście zamiarem piszącego te słowa udowodnienie zależności powieści Witkacego od przedwojennej powieści popularnej, która występuje tu wyłącznie jako intertekstualna ilustracja parodystycznych ujęć autora NIENASYCENIA. Chodzi raczej o pokazanie zakorzenienia prozy Witkacego w szeroko rozumianej tradycji literackiej, którą pisarz w swoich utworach podsumowuje, ale i jednocześnie krytykuje. Słusznie zauważyła Kamila Rudzińska, iż w mniejszym lub większym stopniu można zrekonstruować kanon lektur wykorzystanych przez Witkacego, ale kłopot sprawi dopiero sprowadzenie wszystkich do jakiejś jednej zwartej formuły⁸. Zadaniem moim było również pokazanie takiego kontekstu, który wzbogaciłby analizę danego elementu powieści autora NIENASYCENIA. Ponadto ograniczenie się do jednego kontekstu, jakim jest przedwojenna powieść popularna, byłoby samo w sobie dosyć jałowe i przewidywalne (z racji jej schematyczności), stąd potrzeba uruchomienia miejscami znacznie szerszych, kulturowych i antropologicznych kontekstów interpretacyjnych. Niezbędne poszerzenie zakresu metod wynika również z faktu, iż badanie literatury popularnej w świetle współczesnych teorii stosuje takie zabiegi interpretacyjne, które same w sobie wymagają rozległych odwołań z zakresu antropologii kultury – jak mit, archetyp czy topos.

⁷ Por. omówienie wymienionych pojęć i terminów w rozdziale *Parodia – rozważania teoretyczne*.

⁸ K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury...*, op. cit., s. 111.

Literatura popularna – próba definicji

Ostatnie lata przyniosły niezwykle ważne, szczegółowe rozprawy dotyczące analizy funkcjonowania „tej trzeciej” warstwy rodzimego obiegu literackiego⁹. Badania dotyczące literatury popularnej są obecnie w szczytowej fazie swego rozkwitu, ale właściwy przedmiot tej pracy zmusza mnie oczywiście do selektywnego ich zaprezentowania i położenia nacisku nie na problemy teoretyczne, ale na praktyczne ich zastosowanie do intertekstualnych porównań w rozdziałach następujących.

Zachodzi jednak potrzeba zdefiniowania zarówno chronologicznego, jak i tematycznego przedmiotu badań. Przy wyraźnej świadomości jednego składnika porównań, jakim są powieści Witkacego, należy wskazać drugi i zdefiniować go na tyle, aby określić jego właściwości strukturalne oraz zasięg chronologiczny. Powieść popularna w XX wieku została wchłonięta przez kulturę masową¹⁰, określaną również współcześnie jako kultura popularna (choć nie każdy przejaw kultury masowej należy do kultury popularnej i *vice versa*¹¹). Rozwój historyczny i problematyka kultury masowej są na tyle znane, że dla potrzeb pracy poprzestaną jedynie na przypomnieniu podstawowych jej cech,

⁹ Myślę tu przede wszystkim o pracach: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969 (korzystam z wydania z roku 1997), szczególnie rozdz. 3; Z. Jarosińskiego, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, w zbiorze: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973; A. Martuszevska, *Jak rozbić „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 1, przedr. [w:] „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997; A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis*, Kraków 1989; K. Dmitruk, *Kultura popularna – obieg – literatura*, „Literatura i kultura popularna” t. II, Wrocław 1992; J. Kolbuszewski, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896-1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci profesora Jana Trzynaśdłowskiiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Wrocław 1987; idem, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994; P. Kowalski, *(Nie) Bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*, Opole 1996; A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003; Z. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”. Wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003; M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej lat 90*, Kraków 2004. Warto również w tym miejscu przypomnieć rozważania R. Zimanda dotyczące masowego charakteru literatury modernistycznej zawarte w pracy *Dekadentyzm warszawski* (Warszawa 1964). Nie sposób pominąć cytowanej już powyżej znakomitej serii: *Literatura i kultura popularna*, T. Żabski (red.) – ukazującej się w cyklu rocznym od 1991 r. Do roku 2003 ukazało się X tomów, a w ramach tej edycji wydany został świetny *Słownik literatury popularnej*, pod. red. T. Żabskiego, (Wrocław 1997), jedyne do tej pory wydawnictwo o charakterze syntetycznym na gruncie polskim. Pełna lista wykorzystanych tekstów znajduje się w oddzielnej bibliografii na końcu pracy.

¹⁰ Termin „kultura masowa”, został już wielokrotnie, głównie w pracach socjologicznych, zdefiniowany i omówiony. Kulturę masową rozumiem za A. Kłoskowską jako pojęcie „...odnozione do zjawisk sztuki i rozrywki realizowanych przez rozpowszechnianie identycznych przekazów za pomocą technicznych środków umożliwiających ich odbiór w bardzo szerokim zakresie przez zróżnicowaną publiczność pośrednią” – A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 7. Polskie spory dotyczące terminu „kultura masowa”, które miały miejsce w latach 50. i 60. XX wieku streszcza J. Jastrzębski w swojej pracy *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 7-41.

¹¹ A. Fulińska pisząc o powieści przełomu XIX i XX wieku zauważa, iż „Nowy, niewykształcony literacko odbiorca potrzebuje swojej literatury. W obrębie literatury popularnej →

którymi są: homogenizacja (zacieranie różnic między elementami kultury różnych poziomów), utylitaryzm, demokratyzm, identyczność treści, forma zabawowa (różne pojęcia wielopoziomowej gry), rozpowszechnianie za pomocą środków komunikacji masowej, co prowadzi do powiększenia jej zasięgu, a szerzej powstania wspólnoty charakteryzowanej jako masa czy tłum¹². Antonina Kłoskowska wyróżnia trzy progi umasowienia, a początek pierwszego datuje na przełom wieków XIX i XX, ze szczególnym nasileniem i umocnieniem jego szczytowej fazy w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości.

Literatura popularna obejmuje bardzo pokaźny zbiór różnego rodzaju gatunków, podgatunków, modeli, a także ich wzajemne zależności i wpływy. Warto zwrócić uwagę na te czynniki, które ukazują podobieństwa i różnice między arcydziełem a utworami popularnymi¹³, oraz określić pojęcie „powieść popularna”. Zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego podstawową cechą literatury popularnej jest przede wszystkim tradycjonalizm i wierność klasycznym sposobom narracji¹⁴. Literatura popularna czerpie z literatury wysokiej nie tylko tematy, ale i motywy, konwencję czy stylistykę. Powieść popularna zbudowana jest z uproszczeń¹⁵. Literatura wysoka za to

¹¹ ^{cd} zaczyna powstawać nowa jakość – literatura masowa: już produkowana w odpowiedzi na masowe zapotrzebowanie, choć jeszcze niekoniecznie nastawiona na zysk ze sprzedaży” – A. Fulińska, *Dłaczego literatura popularna jest popularna*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 59.

¹² Por. G. Tarde, *Opinia i tłum*, przeł. K. Skrzyńska, Warszawa 1903.

¹³ W tekście niniejszym za Dwightem Macdonaldem zakładam istnienie trzech warstw kultury: wyższej, popularnej i ludowej. Patrz: tegoż, *A theory of mass culture*, [in:] *Mass Culture*, B. Rosenberg, D. M. White (eds.), Illinois 1958, p. 60-61. Okrojone przez cenzurę tłumaczenie tekstu D. Macdonalda ukazało się w nr. 1 „Odry” z 1970, w tłumaczeniu T. Rybowskiego (niedawno wznowiono w jęz. polskim antologię pod red. Cz. Miłosza pt. *Kultura masowa*, w której Miłosz zamieszcza pełny tekst Macdonalda – pierwsze wydanie tej antologii – Paryż 1957). A. Kłoskowska zauważa, iż Macdonald prawdopodobnie jako pierwszy w pracy *A Theory of Popular Culture* (“Politics” 1944, No 2) użył określenia „kultura masowa”; por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa...*, op. cit., s. 263. Warto również zwrócić uwagę, że historycy kultury masowej sądzą, iż jej początki sięgają czasu Wielkiej Rewolucji Francuskiej, którą Witkacy uważał za wydarzenie przyczyniające się do narodzin tłumy i za początek trzeciego, teraźniejszego etapu dziejów ludzkości. Por. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 153. Wszystkie cytaty z utworów Witkacego pochodzą z edycji *Dzieł zebranych*, pod red. J. Deglera, B. Michalskiego, A. Micińskiej, L. Sokoła. Wykaz zastosowanych skrótów znajduje się na s. 258.

¹⁴ Z. Jarosiński, *Literatura popularna...*, op. cit., s. 13. Badacz ten zdecydowanie przeciwstawia literaturę brukową literaturze popularnej, podobnie czyni J. Dunin – *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 11. Z kolei T. Zabski w haśle *Literatura popularna* w *Słowniku literatury popularnej* nie umieszcza nawet w redagowanej przez siebie syntezie hasła „literatura brukowa”, utożsamiając ją z literaturą popularną. O różnicach między nimi, a także o kłopotach genologicznych pisała M. Bujnicka – *Czy to powieść brukowa. Genologiczne manipulacje*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. X, Wrocław 2002, s. 51-60.

¹⁵ Uwagi dotyczą literatury popularnej w ogólności, w świadomości autora niniejszego tekstu pozostaje oczywiście fakt istnienia różnych jej odmian, np. w zakresie prozy jak: Bergroman, czyli „powieść górską” czy „Detektivroman”, czyli „romans detektywistyczny”. Por. A. Martuszevska, *Kłopoty z terminologią genologiczną współczesnej popularnej prozy narracyjnej*, *Literatura i kultura popularna*, t. VI, Wrocław 1997, s. 9-8.

bardzo często gwarantuje przedłużone istnienie form zapomnianych i zdevaluowanych.

Charakterystyczne cechy utworów literatury popularnej podaje Maria Bujnicka:

(...) literatura popularna to takie teksty, które dla mało wyrobionej publiczności, w obrębie określonej kultury literackiej, są łatwo przyswajalne i zarazem atrakcyjne (a przynajmniej zmierzają do tego celu) wyłącznie lub przede wszystkim swoją napięciotwórczą fabułą (niezwykłość, tajemniczość, groza przedstawionych zdarzeń), wywoływaniem silnych a jednoznacznych emocji wobec postaci lub wreszcie komizmem bohaterów i sytuacji oraz uwarunkowane tymi cechami pełnią funkcje kompensacyjne i konsolacyjne¹⁶.

Wybrane przeze mnie utwory popularne przywoływane są bez jakiegokolwiek komentarza wartościującego i określającego ich miejsce w historii literatury¹⁷. Najbardziej neutralne określenie „tej trzeciej”, czyli termin „literatura popularna”, którego używam w całej pracy, może jednak zawierać akcent pejoratywny, tzn. sugerować, iż nie wymaga od odbiorcy zbyt dużego wysiłku związanego z deszyfracją świata przedstawionego, pozostawia go w stanie bierności intelektualnej, proponując sensy gotowe i umożliwiając czytelnikom natychmiastowe rozpoznanie zestawu schematów, z którego ów świat się składa.

Agnieszka Fulińska w artykule DLACZEGO LITERATURA POPULARNA JEST POPULARNA¹⁸ pisze o tym, iż stałym wątkiem tekstów poświęconych literaturze popularnej staje się niemożność wyznaczenia jej granic¹⁹. Fulińska jednakże niebezpiecznie rozszerza kategorie popularności w zasadzie na każde dzieło. Zauważa, i przyjmuje to za podstawową cechę utworu M. Cervantesa, iż już DON KICHOTE jest wersją popularnych, średniowiecznych romansów, a TRZEJ MUSZKIETEROWIE A. Dumasa – ojca są świetnym przykładem wykorzystania przez literaturę popularną różnych archetypów. Podobne mechanizmy występują we współczesnych dziełach, których popu-

¹⁶ M. Bujnicka, *Sporne i bezsporne problemy literatury popularnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. VI, Wrocław 1997, s. 27.

¹⁷ A. Martuszewska zwróciła uwagę, iż większość współczesnych kierunków badawczych takich jak fenomenologia, egzystencjalizm, współczesna hermeneutyka nie badają kultury masowej tylko ją negują: „W tych właśnie kręgach zrodziła się teoria kiczu, doskonale obrazująca dystans badaczy wobec wszelkich zjawisk kultury mniej elitarnej”. Por. idem, „*Ta trzecia*”..., op. cit., s. 35-36; P. Kowalski zauważa z kolei, iż im bliżej współczesności, tym sprawa wytyczenia tego, co należy do literatury popularnej, znacznie się komplikuje. Nie wszyscy bowiem autorzy i badacze godzą się z tym, aby zarówno ich dzieła, jak i ich interpretacje umieszczać w kanonach literatury popularnej. Por. idem, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.

¹⁸ A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

¹⁹ Ibidem, s. 55.

larność jest zakorzeniona w zbiorowej nieświadomości. Fulińska wylicza trzy podstawowe przyczyny „popularności literatury popularnej”, tzn. związek z archetypami, klasyczna forma narracyjna i bezpośrednia reakcja na otaczający świat i problemy żyjącego w nim człowieka²⁰. Szczególnie ostatnie kryterium wydaje się dosyć problematyczne, gdyż przeczy konstrukcji prozy popularnej, zbudowanej z formuł już kiedyś wykorzystanych, tzn. ze schematów, stereotypów i klisz literackich – nie może być „bezpośrednią reakcją na otaczający świat” coś, co nie ma wymiaru aktualności. Poza tym literatura popularna, składająca się z mniej lub bardziej ograniczonego katalogu wzorów początków, zakończeń, prezentacji postaci, rozwiązań fabularnych, nie jest w stanie dać odpowiedzi na nieograniczone problemy współczesnego człowieka.

Agnieszka Fulińska również zwraca uwagę, iż mocno zatarte są granice „rozdzielające nie tylko literaturę popularną od komercyjnej, ale też od wysokiej”²¹. Podaje tutaj przykłady takich pisarzy, jak S. Lem, R. Chandler, P. Dick, J. R. R. Tolkien, twierdząc – zresztą słusznie – iż autorzy ci wykorzystują popularne formuły. Wydaje się, że nie samo przywołanie, ale sposób, w jaki są one wykorzystane, decyduje o różnicy, np. w obrębie postmodernistycznego modelu dzieła literackiego naczelnymi zasadami są „gra” i „wybór”. Parę lat temu Włodzimierz Bolecki, oddzielając twórczość Witkacego, B. Schulza i W. Gombrowicza od postmodernizmu, wyraźnie zaznaczył, iż najważniejsza jest idea centralizująca cały światopogląd danego pisarza. Nie sądzę również, aby formułą literatury popularnej można było objąć twórczość H. Sienkiewicza i stosować wyłącznie jej kryteria do *QUO VADIS?*. Jest to zaledwie jedna z możliwych interpretacji, na podobnej zasadzie możemy każdą powieść zaklasyfikować np. do „powieści inicjacyjnej” – każda opowieść mówi o dojrzewaniu czy to głównych bohaterów, czy jakiegokolwiek postaci w powieści, inaczej przedstawiana historia nikogo by nie interesowała i byłaby po prostu nudna. Zgodzę się natomiast z Fulińską co do tego, iż H. Sienkiewicz był na swój sposób „prawodawcą kiczu”²² (analiza parodystycznego nawiązania do *KRZYŻAKÓW* Sienkiewicza w prozie Witkacego znajdzie się w rozdziale poświęconym powieściowym pojedynkom), ale zwracam również uwagę na jej uproszczenia w twierdzeniach, np.

²⁰ Ibidem, s. 61.

²¹ Ibidem, s. 62.

²² W ten sposób klasyfikuje autora *Trylogii* J. Nowakowski – *Estetyka fascynacji w modernistycznej powieści popularnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. II, Wrocław 1992. Nowakowski pisze np. o spotkaniach Sienkiewiczowskich bohaterów z kobietami: „Na ogół już pierwszy kontakt bohaterów z kobietami rodzi olśnienie. Siła estetyczna stereotypu przeważa nad skomplikowaniem. Działa tu ten sam mechanizm w kreacji postaci, który możemy rozpoznać w popularnym romansie”, ibidem, s. 85.

to, iż nie wykorzystuje wyników wieloletnich studiów Tadeusza Bujnickiego nad twórczością autora POTOPU. Sądzę więc, iż Fulińska za kryterium przynależności do literatury popularnej uznaje pewne rozwiązania fabularne, które są po prostu zawsze atrakcyjne dla czytelnika.

W pracy odwołuję się do literatury popularnej z lat 1900-1935, reprezentowanej przez około 100 tytułów (pełna lista jest zamieszczona na końcu książki). Podstawowymi kryteriami wyboru są:

a) Intertekstualne ślady lektury w różnych tekstach Witkacego, przywoływanie mniej lub bardziej ironiczne nazwisk twórców tej literatury. I tak np. w jego pismach krytycznych wspomniany jest Antoni Marczyński i Ferdynand Antoni Ossendowski (ten pierwszy zostanie jeszcze wymieniony w JEDYNYM WYJŚCIU), a w NIENASYCENIU, jako znawca kobiet, Stefan Kiedrzyński²³, którego nazwisko wspomniane zostanie jeszcze wielokrotnie. Anna Micińska zwraca uwagę na czytanie przez Witkacego powieści popularnych, a Jadwiga Witkiewiczowa wskazuje również jego zainteresowania innymi formami literatury popularnej²⁴. Tego typu świadectwa biograficzne, a także bezpośrednie uwagi Witkacego, zamieszczone w jego pismach krytyczno-publicystycznych, świadczą o nawykach czytelniczych oraz o znajomości praw ówczesnego rynku wydawniczego. Śledzenie oddziaływania akurat rodzimej, polskiej powieści popularnej też ma swoje uzasadnienie w samej twórczości Witkacego. Opisywane w czterech powieściach góry są zawsze transpozycją Tatr, w NIENASYCENIU pojawia się również lokalna stolica K. (Kraków) czy wreszcie mowa jest miejscami o Polsce czy Polakach. Rodzime podłoże powieści nie wskazuje na zasadność przywołania światowej literatury popularnej, ani na przywołanie literatury jakiegokolwiek innego, konkretnego kręgu językowego. Nie wszystkie jednak elementy „gramatyki” powieści Witkacego wynikają z parodystycznego stosunku do powie-

²³ S. Kiedrzyńskiego autor *Nienasyceńia* znał bardzo dobrze. W 1917 kierował on polskim Teatrem Artystyczno-Literackim, dla którego Witkacy projektował dekoracje. Por. J. Degler, *Nota wydawnicza Nowych Form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień*, [w:] *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumień. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 376, (t. VIII, *Dzieł Zebranych*).

²⁴ A. Micińska, *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 16. Micińska czyniąc powyższą uwagę, opierała się prawdopodobnie na wspomnieniach Jadwigi Witkiewiczowej, która pisała: „Poza filozofią i beletrystyką Staś czytał chętnie książki podróżnicze (wyprawę na Mount Everest, Amundsena), różne *vies romancées*, nawet powieści detektywistyczne. Co dziwniejsze, że ile razy w piśmie codziennym wychodziła jakaś powieść w odcinku, czytaliśmy ją razem bawiąc się znakomicie taką – przeważnie podłą – lekturą; m.in. była *Iwonka* J. Germana” – *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, [w:] *Spotkanie z Witkacym*, J. Degler (red.), Jelenia Góra 1979, s. 105. Równie istotne są uwagi Witkacego dotyczące własnych powieści. W Bolecki w swojej przedmowie do *Pożegnania jesieni* powołuje się na list Witkacego do żony z 18 września 1926, w którym sam nazwał swoją powieść romansem; por. tegoż, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 1997.

ści popularnej, czasami zresztą z bardzo prostych powodów. Nie znajdziemy w literaturze popularnej takiej postaci, której odpowiednikiem byłby np. Sajetan Tempe (ze względu na stricte rewolucyjny charakter oraz rozległość ideologiczną głoszonych przez niego poglądów) czy książdz Wyprztyk (z powodu tradycjonalistycznego charakteru powieści popularnej).

b). Popularność danej pozycji, wyrażająca się liczbą wydań, np. TRĘDOWATA Heleny Mniszkówny miała do 1939 roku 16 wydań i 3 ekranizacje.

c). Publikacje danego tytułu w tych seriach książkowych, które gwarantowały jak najszerszy zasięg geograficzny i jak największą liczbę odbiorców, np. BIBLIOTECZKA HISTORYCZNO-GEOGRAFICZNA TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO „RÓJ”, jak i inne przedsięwzięcia w ramach tego wydawnictwa (nakład od 8000 do 20000 egz.) wydawnictwa Gebethnera i Wolfa, np. BIBLIOTECZKA UNIWERSYTETÓW LUDOWYCH (nakład 8000-1000 egz.), seria CO TYDZIEŃ POWIEŚĆ, wydawnictwa Republika (nakład 10000-19000 egz.). W tym przypadku opierałem się na tytanicznej pracy Aliny Jędrych, która w książce POLSKIE SERIE LITERACKIE I PARALITERACKIE 1901-1939²⁵ wykonała zestawienie niemalże całej popularnej „produkcji” z przytoczonych lat, ujmując ją w numeryczny opis literackich serii książkowych. Jako uzupełnienie tej pozycji służą mi prace Janusza Dunina i Tadeusza Żabskiego²⁶.

d). Tytuł książki, który w literaturze popularnej narzuca i modyfikuje model lektury – jest to szczególnie widoczne w przypadku powieści sensacyjnych, romansów, ale i utworów opisujących grupy zawodowe.

e). Nazwiska autorów uznanych za twórców literatury popularnej²⁷. W tym przypadku warto jednakże zwrócić uwagę, iż bardzo często byli to autorzy, którzy występowali przeciwko jakimkolwiek klasyfikacjom, np. w przedmowie do swojej powieści pt. KRZYK W NOCY (Warszawa 1919) Stefan Kiedrzyński broni się przed zarzutem „sensacyjności”.

²⁵ A. Jędrych, *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901-1939*, Łódź 1991.

²⁶ J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974; T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993. Por. również hasła *powieść zeszytowa*, *powieść popularna* w *Słowniku literatury popularnej*, T. Żabski (red.), Wrocław 1997. Dla odróżnienia interesującej mnie powieści popularnej od klasycznej powieści zeszytowej pozwolę sobie przytoczyć podstawowe cechy tej drugiej, wyszczególnione w *Słowniku* w hasle „powieść zeszytowa” przez A. Gemrę: ciągła numeracja stron, tekst urywał się w przypadkowym miejscu, nawet w środku zdania lub słowa, i był kontynuowany w następnym zeszycie, każdy zeszyt ukazywał się w stałym formacie, ilości stron, w ustalonej szacie graficznej, serię wiąże często osoba bohatera.

²⁷ J. Kolbuszewski w *Słowniku literatury popularnej* w hasle *powieść przygodowa* wymienia przedstawicieli tworzących modernistyczną powieść popularną i nazywa ich „klasykami” są to m.in.: Z. Bartkiewicz, A. Gruszecki, T. Kończyński, M. Srokowski, G. Daniłowski i inni; ibidem, s. 331.



Przedstawione badania mają charakter intertekstualny, polegają na zestawieniu tekstów i pre-tekstów²⁸. Zaznaczam, iż przedmiotem zestawień czynię przede wszystkim utwory autorów polskich, takich, których publikacje były jednorazowym wydarzeniem (a więc nie chodzi mi o seryjne cykle zeszytowe w rodzaju BUFFALO BILL czy SHERLOCK HOLMES, a o wielonakładowe wydania książkowe), nie analizuję powieści odcinkowej, nawet jeśli dana książka na wzór np. arcydzielnych utworów Bolesława Prusa czy Elizy Orzeszkowej ukazała się wcześniej w gazecie, to i tak interesuje mnie jej wydanie oddzielne i na takie będę się powoływał w przypisach. Rozgraniczam również – za Zbigniewem Jarosińskim – powieść brukową²⁹ od powieści popularnej. Interesuje mnie tylko ta druga forma. Mój wybór nie zmierza do przesadnego wzrostu cytowanych tytułów, zebranych w indeksie zamieszczonym na końcu książki, ale do tego, aby wykorzystać reprezentatywność analizowanych schematów i zabiegów fabularnych. Celowe ograniczenie zakresu badań do literatury polskiej wynika z uniwersalności przywołanych rozwiązań fabularnych i motywów. Daniel C. Gerould pisząc o kłopotach pojawiających się w trakcie przekładu utworów Witkacego na język obcy, wywnioskował, iż były one pisane przede wszystkim dla polskiej publiczności³⁰. Myślę, iż uwaga Geroulda dotyczy większości literackich motywów występujących w twórczości autora NIENASYCENIA. Wybór kontekstu rodzimej literatury popularnej został podyktowany faktem, że pewne schematy, oprócz swojej historyczności, mają również własną geografę, np. specyficznie polskim tematem będzie określony kodeksami honorowymi kształt pojedynku albo górską przestrzeń w powieściach, wykreowana na podobieństwo naszych Tatr (powieść górską). I choć podobne motywy czy przestrze-

²⁸ Na temat związków intertekstualnych w literaturze istnieje już bogata literatura przedmiotu, z której podaję poniżej tylko najważniejsze pozycje. Określenie „pre – tekst” zaczerpnąłem z książki W. Boleckiego pt. *Pre – teksty i teksty*, Warszawa 1991. O intertekstualności czyt. też: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4. O licznych odmianach intertekstualności czyt.: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 160-163. Por. również omówienie teorii G. Genette’a w książce M. Dąbrowskiego *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 12-13. W myśl jego rozumowań postępowanie Witkacego mieści się w czwartym typie intertekstualności, wskazanym przez francuskiego badacza, zwanym przez niego „hipertekstualnością”. Z teorią Genette’a polemizuje w przywołanym artykule M. Głowiński, uznając ją za zbyt przeciążoną terminologicznie.

²⁹ Powieść brukowa wydaje się być znacznie wcześniejsza od powieści popularnej, a samo określenie „brukowa literatura” pojawia się na łamach prasy krytycznej na przełomie XIX i XX wieku. Por. również V. E. Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide. From the beginning of printing to the year 1897*, Penguin Books 1977.

³⁰ D. C. Gerould, *Egzotyckość u Witkacego*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, M. Głowiński, J. Sławiński (red.), Wrocław 1972, s. 126.

nie można spotkać w literaturze powszechnej, np. w niemieckiej Bergroman („powieść górską”), to w przypadku Witkacego silniejszy jest koloryt lokalny, który narzuca specyfikę podjętej interpretacji.

Skupienie się na najbardziej znanych autorach z okresu przed drugą wojną światową też jest zabiegiem celowym, nie tylko dlatego, iż niektórych twórców Witkacy wymienia z nazwiska, ale również dlatego, iż ich popularność (liczona w ilości nakładów i wydań) jest dowodem powszechności oddziaływania używanych przez nich motywów czy schematów. Wyjątkowo raczej w książce sięgam do „literatury arcydzielnej”. Czynię to głównie po to, aby ukazać drogę wykonywaną przez dany schemat, który z arcydziała trafia na karty literatury popularnej.

Arcydzieło a literatura popularna

Podstawowym problemem pracy będzie oczywiście kwestia odmiennego podejścia badacza do arcydzieła³¹ i do literatury popularnej. Z tego względu należy położyć szczególny nacisk na kategorię odbiorcy jako czynnik różnicujący oba poziomy:

W gatunku popularnym musi być zaakceptowany „horyzont oczekiwań” masowego odbiorcy (...) W rezultacie tekst wyraża postawę bezkonfliktową, aprobatywną wobec otaczającej rzeczywistości i utrwalonego porządku (...) Ów „konserwatyzm” literatury popularnej jest jej olbrzymią siłą, ponieważ nie zmusza czytelnika do aktywności, lecz jedynie poddanie się temu co „znane”. Odmienne kształtuje się „dialog” w literaturze wysokiej o awangardowych założeniach. Ma ona cechy polemiczne i ukrytą strukturę repliki na domniemaną wypowiedź przeciwnika. (...) Przestrzeń intertekstualna zawęża się, a w konsekwencji odbiór tekstu nabiera cech elitarności³².

³¹ Oczywiście nie chodzi mi o skonstruowanie prywatnej siatki różnic aksjologicznych i estetycznych pomiędzy utworami obiegu popularnego i wysokiego. Zgadzam się całkowicie z ustaleniami Stefana Żółkiewskiego, który zauważył, iż arcydzieło istnieje na różnych poziomach komunikacji literackiej, tzn. są świetnie skonstruowane powieści kryminalne i znakomite romanse. Patrz: S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*, Warszawa 1973, s. 413. Porównania powyższe, z całą świadomością i pokorą autora wobec ustaleń badaczy zajmujących się problematyką arcydzieł w literaturze, zostały skonstruowane jedynie na potrzeby niniejszego tekstu. Por. np. M. Janion, *Historia literatury a historia idei*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), Warszawa 1976; hasło *Arcydzieło* [w:] *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998; J. Jarzębski, *Czy arcydzieła istnieją naprawdę?* „Znak” 2002 nr 10. Szczególnie istotne są słowa Jarzębskiego, który napisał, iż „Arcydzieło byłoby więc tekstem obiecującym odbiorcy długą i pełną emocji podróż przez zakamarki swojej formy i palimpsestowe nawarstwienia wewnętrznych kodów”. W innym miejscu swego artykułu badacz określa Witkacego jako twórcę „arcydzieł niedopełnionych, pękniętych wewnętrznie, kalekich”, którym na przeszkodzie stawały historyczne wypadki, estetyka rozszadająca dzieło i niemożność sprostania własnym postulatam; op. cit., s. 51-55.

³² M. Bujnicka, *Literatura popularna wobec... Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy*, „Ruch Literacki” 1993, nr 5, s. 583-584.

Projektowany przez autora, wpisany w tekst odbiorca jest podstawą odróżnienia literatury popularnej od masowej – w tej drugiej nie chodzi o konkretną grupę społeczną, np. czytelników romansów, ale o niezidentyfikowaną, zarówno socjalnie, jak i terytorialnie, publiczność. Badanie literatury popularnej dotyczy pewnej grupy utworów i polega na szukaniu rozwiązań powtarzalnych, seryjnych – stąd występujące przy takim postępowaniu określenia typu schemat, klisza, stereotyp, itp.³³. „Arcydzielność” utworu literackiego wskazuje na wielość kontekstów, jakie mogą się w nim pojawić i podlegać intensyfikacji w trakcie odbioru, przy czym arcydzieło pozostaje zawsze jednostką odrębną, samodzielną, jednorazową. Badanie literatury wysokiej dokonuje się w obrębie jednostkowego artefaktu – arcydzieła i jest czynnością polegającą na odkrywaniu wartości niepowtarzalnych, jedynych – w ramach ponadczasowych kanonów piękna. Jeśli, jak to miało miejsce na przykład w badaniach strukturalistycznych, ujmowano dzieło w szerszej perspektywie, jako projekcję diachronii w synchronię, to i tak takie ujęcie było zorientowane na pokazanie tego, co w dziele nowatorskie i odbiegające od paradygmatu przyjętego w danej epoce, grupie literackiej, pokoleniu, dekadzie itp.

„Popularność” literatury wskazuje zjawiska pozytywne, jak np. wysoki poziom znajomości technik pisarskich i tradycji kompilacyjnego wykorzystywania tego dorobku literackiego, którego reprezentantami są arcydzieła³⁴. Witkacego łączy z twórcami literatury popularnej fakt, iż pisze³⁵ on swoje powieści dla czytelnika, któremu znane są główne motywy, sposoby prezentacji postaci czy uschematyzowane związki fabularne rodem np. z popularnej powieści modernistycznej³⁶. Świadczy o tym chociażby wstęp do 622 UPADKÓW BUNGA, który jest w gruncie rzeczy ironiczną zachętą do lektury łatwej i przyjemnej³⁷, co wiąże się z „...wpisywaniem w tekst wła-

³³ O strukturze wytworów kultury popularnej czytaj więcej w J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, New York 2006, p. 103-104.

³⁴ Patrz artykuły Marii Bujnickiej: *Romans popularny – „Tredowata” propozycja lektury*, „Literatura Ludowa” 1988, nr 2; *Literatura popularna wobec... Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy*, „Ruch Literacki” 1993, z. 5; *Erotyka romansu popularnego. Konteksty a podteksty*, „Literatura Ludowa” 1985, nr 1-2.

³⁵ Warto przytoczyć niezwykle istotne uwagi J. Kolbuszewskiego: „...literatura popularna o tyle bardziej liczy się z realiami życia najbardziej ekonomicznego i społecznego, najmniej zaś politycznego (choć to nie reguła), że szybciej przystosowuje się do zewnętrznych warunków egzystencji”; [w:] idem, *Od Pigalle...*, op. cit., s. 15.

³⁶ Patrz Z. Jarosiński: „Literatura popularna zwraca się natomiast do tego samego czytelnika, do którego adresowana jest literatura wysoka” – idem, *Literatura popularna a problemy historyczno-literackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1973, s. 12.

³⁷ Czytaj u Witkacego „Jeśli książka skróci na przykład komuś nudną i męczącą podróż lub chwile leżenia w łóżku w chorobie albo da moment wypoczynku po zajęciach dnia codziennego lub ważnych wypadkach, cel jej będzie spełniony”. Przedmowa do *622 Upadków Bunga* (B 8). →

ściwości gwarantujących popularny odbiór dzieła”³⁸. Oczywiście autor SZEWCÓW nie kopiuje całych struktur np. fabularnych, ale prowadzi swoistą grę z przyzwyczajeniami odbiorców, demaskując obiegowe motywy literatury „bele-trystycznej”³⁹. Jednocześnie demaskacja obiegowych motywów beletrystycznych przenosi się na poziom fikcji literackiej i odbiera głównym bohaterom możliwość mentalnej stabilizacji, czerpanej z ustalonych schematów zachowań, co udziela się przede wszystkim nieświadomym (zwłaszcza męskim) postaciom. Warto jeszcze zwrócić uwagę na jeden dość istotny fakt. Witkacy demaskuje bądź parodiuje te motywy, które są już niekiedy motywami „zużytymi” i wcześniej – chociażby w samej powieści popularnej sparodiowanymi⁴⁰, co świadczy o tym, że już dla drugorzędnych pisarzy modernistycznych „żerowanie” na literaturze wysokiej mogło być formą gry z czytelnickimi gustami i przyzwyczajeniami. Bardzo dobrym przykładem takiej parodii na poziomie literatury popularnej może być cytat z wydanej w roku 1919 KAZI Tadeusza Nalepińskiego:

- A to co my robimy, to jest „bohema”?
- Nie, to co robimy, to jest miłość.
- A bohema nie? Kominek, kawiarnia, wiersze, kobieta?”⁴¹

^{37cd} Por. też sądy A. Martuszewskiej: „Powieść popularna kształtowana jest (z mniejszym lub większym udziałem świadomości autorów) w taki sposób, by czytelnika mogła do siebie zachęcić” – A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajūs*, Kraków 1989, s. 47.

³⁸ J. Kolbuszewski, *Od Pigalle...*, op. cit., s. 13. A dalej „Ogląd bowiem dziejów literatury dowodzi aż nadto wyraźnie, że sukces popularny, nieraz po czasie, stawał się udziałem autora, który zamierzał swoje dzieło jako twór literatury wysokiej...” – s. 13 i jeszcze „...twórczość w zakresie popularnym, zwykle była aktem świadomego wyboru” związanym ze spełnieniem czytelnickich oczekiwań – s. 32.

³⁹ Termin Witkacego ze *Wstępu do Bunga* (B 7). W ostatnich latach ukazało się kilka interesujących książek poświęconych związkom autorów tradycyjnie uznawanych za twórców elitarnych z kulturą popularną. Myślę tu przede wszystkim o następujących pracach: B. Kerschner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, The University of North Carolina 1989; A. Waldron, *Should You Read Shakespeare? Literature, Popular and Morality*, University of New South Wales 1999; M. Brottman, *High Theory/Low Culture*, New York 2005.

⁴⁰ Już w latach 1900-1918 powstało wiele utworów, które w sposób parodystyczny przedstawiały schemat romansu ponad podziałami społecznymi np: *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Warszawa 1912. Parodia zachowań kresowego amanta występuje w powieści Artura Gruszeckiego, pt: *Na swobodzie*, Warszawa 1904, a parodię zachowań amanta, zwodzącego młodą dziewczynę zawiera *Kazia* T. Nalepińskiego, Warszawa 1919. Z kolei parodią podstawowych schematów powieści popularnej, szczególnie występujących w *Tředowatej* jest książka M. Samozwaniec, *Na ustach grzechu*, Warszawa 1926. Zdarzały się również sytuacje, gdy projektowana przez autora parodia danej pododmiany gatunkowej w szerokiej świadomości odbiorców nie została rozpoznana. Myślę tutaj o parodiującym „powieść górską” znakomitym zbiorze opowiadań Rafała Malczewskiego pt. *Narkotyk gór*, Warszawa 1928.

⁴¹ T. Nalepiński, *Kazia*, op. cit., s. 72.

U Witkacego, jak zauważyła Kamila Rudzińska⁴², mamy do czynienia ze swoistym sprzężeniem zwrotnym: kultura masowa dokonuje wyrwykowej absorpcji elementów kultury wysokiej, przekształcając je od razu w stereotyp, a sam autor NIENASYCENIA z owej absorpcji korzysta, żerując właśnie na tym, co jest strywalizowane i banalne⁴³.

Jest jeszcze jeden czynnik łączący Witkacego z twórcami literatury popularnej. Otóż istotnym aspektem, ułatwiającym promocję utworu – co nie jest wcale wynalazkiem współczesnym – jest kreowanie własnej biografii⁴⁴. I jak słusznie zauważa Jacek Kolbuszewski⁴⁵, nie chodzi o prezentację biografii, ale o kreację i podtrzymywanie własnej legendy. Jak wiadomo, legenda autora POŻEGNANIA JESIENI stanowi dziś odrębną dziedzinę badań tzw. „witkacologii”, a zyciorys Witkacego stał się źródłem naukowych rozpraw, podrzędnych biografii i turystycznych informacji⁴⁶. Zresztą do tej pory powstało bardzo mało prac, które zawierają analizy przeprowadzane wyłącznie z perspektywy literackiej, bez uwzględniania wydarzeń z lat 1914-1918 jako okresu największej traumy w życiu Witkacego⁴⁷. Wzorem są tutaj oczywiście niedoścignione pierwsze interpretacje Anny Micińskiej, które ukazały się pod redakcją Janusza Deglera⁴⁸.

Ramy czasowe

Wskazane powyżej ograniczenie zestawianych z powieściami Witkacego utworów popularnych do powstałych w latach 1900-1935 jest motywowane kilkoma czynnikami. Wybór roku 1900, jako momentu początkowego, wynika z faktu, iż przełom wieków to czas narodzin polskiej odmiany powieści popularnej⁴⁹, czego rezultatem jest w literaturze okres „oswa-

⁴² K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury...*, op. cit., s. 116.

⁴³ Jak zauważył J. Błoński: „Witkacy pierwszy w polskiej literaturze spożytkował grafomanię” – J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., 2003, s. 240.

⁴⁴ Zob. J. Kolbuszewski, *Od Pigalle...*, op. cit., s. 35: „...wskazać należy przede wszystkim na ważność sposobów autokreacji, autoreklamy i reklamy pewnych autorów literatury popularnej. One są głównymi czynnikami sprawczymi sukcesu i dobrze o tym wiedzieli zarówno Makuszyński, jak i Łysiak”. Por. również K. Rudzińska: „Odbiegająca od normy, a przez to ciekawa dla masowego odbiorcy, osoba pisarza stanowi często rodzaj reklamowego opakowania, w którym sprzedaje się książki” – *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX w.*, [w:] idem, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978, s. 74-75.

⁴⁵ J. Kolbuszewski, *Od Pigalle...*, op. cit., s. 35.

⁴⁶ Zob. np. K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*, „Twórczość” 1958 nr 10; J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Warszawa 1992; T. Nyka, *Przewodnik po Tatrach*, Warszawa 1972.

⁴⁷ Por. A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

⁴⁸ A. Micińska, *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003.

⁴⁹ J. Kolbuszewski, *Od Pigalle...*, op. cit., s. 43. O literaturze popularnej przełomu wieków czytaj także: M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, op. cit., s. 104-105.

jania modernizmu”. To także moment uznany przez Umberto Eco za III period rozwoju światowej literatury popularnej, zwany „neoheroicznym”, który „...rozpoczyna się w pierwszych latach XX wieku i wprowadza na scenę bohaterów antyspołecznych, istoty wyjątkowe, które nie zamierzają już pomścić uciśnionych, lecz realizują swój własny, egoistyczny plan zdobycia władzy”⁵⁰. Powieści Witkacego zawierają te elementy, które praktycznie nie występują w schyłkowej fazie Młodej Polski i są już domeną powieści popularnej z okresu po roku 1918⁵¹. Do takich elementów należy chociażby występująca u autora NIENASYCENIA fascynacja motywami chińskimi i „złotym niebezpieczeństwem”, tak charakterystyczna dla powieści tworzących w międzywojniu Marczyńskiego i Ossendowskiego⁵². Podobnie opisywany w powieściach Witkacego erotyzm bliższy jest raczej prozatorskim dokonaniom Pawła Staśki czy Józefa Relidzińskiego, niż Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Alfreda Konara, a jeśli już miałbym wymienić kogokolwiek z drugorzędnych pisarzy naszego modernizmu, to oczywiście Mieczysław Srokowski z jego KULTEM CIAŁA. Elementy składające się na wizerunek kobiety w powieściach Witkacego, te, które zostały zaczerpnięte z powieści popularnej, pochodzą głównie z jej modernistycznej wersji, ale już obrazowanie erotyczne czy też słownictwo, jakie zostało w tym przypadku sparodiowane, zaistniało dopiero w odważnych i śmiałych romansach erotycznych z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Analizowany w pracy motyw wodza jest przedstawiony w nawiązaniu do wizerunku Józefa Piłsudskiego, co również wprowadza pewne ramy czasowe, bo jak powszechnie wiadomo, Piłsudski jako przywódca wojsk mógł pojawić się w rodzimym

⁵⁰ U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 99. Pierwszy okres nazywa Eco romantyczno-heroicznym, drugi mieszczańskim. Z kolei D. Strinati przyjmuje, iż lata 20. i 30. XX wieku były okresem największego rozkwitu kultury masowej, co miało związek z upowszechnianiem się kina, radia, z rozwojem produkcji masowej, konsumpcji kultury, narodzin faszyzmu i demokracji liberalnych w społeczeństwach Zachodu. Por.: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1995. A. Huyssen w swojej książce *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Basingstoke 1986 pod pojęciem Great Divide rozumie okres nasilania się szczególnego rodzaju, dyskursu pomiędzy wysoką sztuką i kulturą masową. Huyssen wyróżnia dwa etapy „Great Divide” – Wielkiego Przełomu: pierwszy to lata 1880-1920 i drugi po 1945; ibidem, p. VIII. Por. również R. Scholes, *Exploring the Great Divide: High and Low, Left and Right*, „Narrative” 2003, Vol. 11, No. 3.

⁵¹ Podejście do literatury popularnej zostało wyrażone przez twórców kręgu „Skamandra”, którzy pragnęli popularności, pragnęli się podobać i poszukiwali coraz to atrakcyjniejszych sposobów komunikacji, wykorzystując do tych celów skandal oraz literackie środki perswazji pozwalające skuteczniej sterować masami. Por. Z. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”. Wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, op. cit., 2003.

⁵² Patrz E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury zachodu w lit. XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 232; M. Bujnicka, *Egzotyka od usum populi, czyli deskrypcja przestrzeni w powieściach Antoniego Marczyńskiego*, [w:] *Egzotyzm w literaturze*, E. Kuźma (red.), Szczecin 1991, s. 173. Wątki wschodnie pojawiły się w twórczości autorów młodopolskich takich jak Lange i Adamowicz.

literaturze dopiero w okolicach roku 1914, a więc w chwili zapoczątkowania akcji militarnej Legionów. Należy wobec tego mówić o chronologii niektórych tematów popularnych.

Rok 1935 zamyka aktywność pisarza Witkacego i ma uzasadnienie w jego biografii – w latach 1931-1933 pracuje nad nieukończonym JEDYNYM WYJŚCIEM, rok 1935 to wydanie POJĘĆ I TWIERDZEŃ IMPLIKOWANYCH PRZEZ POJĘCIE ISTNIENIA. Anna Micińska w Nocie Wydawniczej do JEDYNEGO WYJŚCIA przytacza fragmenty listów Witkacego do żony, w których są wzmianki o pracy pisarza nad drugą częścią tej powieści. Ostatnia informacja pochodzi z września 1935 roku (JW 262).

Według Roberta Escarpita data ta ma przełomowy charakter w dziejach kultury z dwóch ważnych powodów. Po pierwsze, z powodu wprowadzenia około roku 1935 domów towarowych z licznymi filiami – co w historii estetyki doprowadziło do tego, iż piękno zostało postawione po stronie użyteczności publicznej. Po drugie, w 1935 roku Allan Lane założył w Anglii wydawnictwo „Penguin”, co w znaczny sposób przyspieszyło rozwój książki masowej⁵³.

W przyjętej periodyzacji powieści popularnej nie uwzględniam cesury roku 1918, traktując lata 1900-1935 bardziej jako okres stopniowego rozwoju niż gwałtownych zmian, co w konsekwencji znosi również zasadność mocno istniejącego w badaniach nad Witkacym nurtu wyszczególniania w jego twórczości motywów typowo modernistycznych (czytaj: młodopolskich), co jako pierwszy w sposób niezwykle błyskotliwy przedstawił Konstanty Puzyna we wstępie do DRAMATÓW, oraz interpretacji dzieł Witkacego w ramach paradygmatu postmodernistycznego (czyni tak np. Wiesław Rzońca⁵⁴ czy Daniel C. Gerould⁵⁵). Sądzę, iż słuszniejszym wyjściem jest

⁵³ R. Escarpit, *Revolucja książki*, przeł. J. Pański, Warszawa 1969, s. 27. Por. również rozważania M. Bradbury i J. McFarlane dotyczące periodyzacji modernizmu – *The Name and Nature of Modernism*, [in:] *Modernism, A Guide to European Literature*, M. Bradbury, J. McFarlane (eds.), London 1976 (korzystam z wydania z roku 1991), p. 34-36.

⁵⁴ W. Rzońca w swojej książce *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej* (Warszawa 1998) bada podobieństwa pomiędzy Witkacym i Norwidem obejmujące: świadomość kryzysu cywilizacji i upadku sztuki, perspektywę pielgrzyma – outsidera, indywidualizm, itp. W rozumieniu badacza działalność Witkacego polega na walce z logocentryzmem, ale i na opisywaniu ludzkiego pędu do wolności. Nietrudno zauważyć, iż wnioski Rzońcy nie wymagają użycia postmodernistycznej perspektywy, jaką badacz przyjmuje. Podkreślanie przez Rzońcę tego, jak fascynujące jest dla niego czytanie Witkacego i Norwida ze względu na ich niepodobieństwo, jest czynione przesadnie – już na pierwszych stronach swojej książki autor wyszukuje liczne podobieństwa między twórcami, by następnie w tekście głównym wielokrotnie powtarzać, iż czytanie ich obu jest wartościowe, gdyż wzmacnia „wewnętrzzną niepodobność dzieł obu autorów”, ibidem, s. 152.

⁵⁵ Do zwolenników umieszczania Witkacego w konwencjach postmodernistycznych należy Daniel C. Gerould. Amerykański badacz zauważa, iż: „Parodia jest dla Witkiewicza głównym sposobem organizowania utworu dramatycznego, postawa zaś parodystyczna jest typowa dla →

potraktowanie Witkacego jako twórcy przed-postmodernistycznego (czytaj: modernistycznego). Coraz więcej zwolenników zyskuje sobie koncepcja formacji modernistycznej⁵⁶, której początki łączy się z początkami Młodej Polski, a lata 60. czy 70. XX wieku uważane są za jej koniec⁵⁷. Tego typu periodyzacja jest normą w krajach anglosaskich. Zwraca na to uwagę w swoich pracach Mieczysław Dąbrowski, który pisze o tzw. „dużym modernizmie”, czyli o czasie „między połową XIX a połową XX wieku” wskazując właśnie na myśl anglosaską⁵⁸, oraz Edward Możejko, który w artykule MODERNIZM LITERACKI: NIEJASNOŚĆ TERMINU I DYCHOTOMIA KIERUNKU⁵⁹, wskazał na kłopoty związane z obowiązującą periodyzacją literatury XX wieku. Ujmuje on modernizm jako długotrwały okres historyczny o zasięgu międzynarodowym, niemieszczący się w ramach chronologicznych, przyjętych przez polskich historyków literatury, zamykających modernizm wraz z końcem Młodej Polski. Witkacy jest więc reprezentantem tego modernizmu, który np. w pracach Ryszarda Nycza traktuje się jako nurt rozpoczynający się w końcu wieku XIX i trwający do lat 60. wieku XX⁶⁰. Nycz dzieli modernizm na 4

^{54cd} kultury postmodernistycznej (...) Przekształcając teorię w sztukę (a nie: tworząc sztukę zgodnie z teorią!), igrając z wielością form zamiast wybrać jedną formę ostateczną, Witkiewicz do modernistycznego zachwytu nad Sztuką (koniecznie przez duże S) dołącza w ten sposób postmodernistyczne eklektyzm i frywolność” – D. C. Gerould, *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990, nr 3, s. 60-62.

⁵⁶ Chodzi przede wszystkim o artykuły umieszczone w dwóch numerach „Tekstów Drugich”: *Modernizowanie modernizmu*, 1994, nr 5/6 (tam teksty: E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunków*; S. Morawski, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*) oraz *Modernizm i nowoczesność*, 2002, nr 4 (tam teksty: W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*; R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy(tezy)*. O naturze „modernistycznej formacji literackiej” czyt.: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 15-18.

⁵⁷ W wydawanej od kilku lat pod red. W. Boleckiego i R. Nycza serii *Modernizm w Polsce* możemy znaleźć monografie i opracowania twórczości takich pisarzy jak Włodzimierz Odojewski czy Gustaw Herling-Grudziński. Dodatkowo w opublikowanej w tej serii książce Magdaleny Lachman pt. *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku* (Kraków 2004) omawiane są współczesne utwory np. Doroty Masłowskiej i Nataszy Goerke, które zostały wydane już w XXI wieku. Redaktorzy serii wskazują więc wyraźnie, iż polski modernizm tak naprawdę trwa do dnia dzisiejszego.

⁵⁸ M. Dąbrowski, *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki (red.), Warszawa 2003, s. 99.

⁵⁹ Artykuł opublikowany w „Tekstach Drugich” 1994, nr 5/6. Dla niego modernizm jest „długotrwałą epoką literacką, złożoną z wielu nurtów i prądów artystycznych o zasięgu międzynarodowym, które często zdają się pozostawać wobec siebie w opozycji”; ibidem, s. 44. E. Możejko zwraca uwagę na szersze rozumienie modernizmu, zaproponowane m.in. w takich pracach, jak: M. Bradbury, J. McFarlane, A. Eysteinnson, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990; D. Fokkema, E. Ibsich, *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910-1940*, London 1987; funkcjonowanie terminu w krajach anglosaskich charakteryzuje również E. Legierski w pracy *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999.

⁶⁰ Por. R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995; idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001. Podobną periodyzację przeprowadza G. Grochowski we wstępie do tematycznego numeru „Tekstów Drugich” (*Modernizm* →

modele, z których najbardziej nas interesujący jest model elitarno-autonomiczny, w którym mieści się Witkacy⁶¹. Jest wiele dowodów poświadczających przynależność autora *POŻEGNANIA JESIENI* do formacji modernistycznej⁶², jak np. jego pejoratywny stosunek do literatury popularnej, zbliżony do poglądów Stanisława Brzozowskiego i Miriama, ale także realizacja w dziele autora *NIENASYCENIA* wielu typowo modernistycznych kategorii⁶³, czy też – w planie ogólnym jego światopoglądu – prymat arbitralnych kategorii (całości), takich jak Czysta Forma, Tajemnica Istnienia, nad rozważaniami szczegółowymi i mnogość form ekspresji⁶⁴.

^{60cd} *i nowoczesność*) 2002, z. 4. W tym samym numerze W. Bolecki w artykule *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)* proponuje następującą periodyzację: „Mówiąc w skrócie, literacki modernizm w Polsce miał dwa początki. W pierwszej fazie było to odrzucenie tradycji XIX – wiecznego mimetyzmu (Młoda Polska), w drugiej – tradycji romantycznej (po 1918)” Bolecki wyodrębnia modernizm Młodej Polski, modernizm II Rzeczypospolitej i modernizm po 1945 r.; ibidem, s. 25.

⁶¹ Por. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, z. 4. Pozostałe modele to: model elitarno-instrumentalny (np. twórczość I i II awangardy, proza dokumentalno-obyczajowa, krytyka Brzozowskiego, Wyki, Sandauera), model popularno-instrumentalny (tradycyjna proza sympatyków różnych opcji polityczno-społecznych), model popularno-autonomiczny (popularna ludowa twórczość skamandrytów, popularna powieść obyczajowa – sensacyjna (Ossendowski, Piasecki, Dołęga-Mostowicz), pastisze i parodie (*Opełani* Gombrowicza), krytyka Boya. Trochę inne nazwy wymienionych kategorii, pojawiają się w *Języku modernizmu* tegoż autora, op. cit., s. 32.

⁶² W. Bolecki polemizuje z ogólnikowym traktowaniem Witkacego (ale i Gombrowicza czy Schulza) jako postmodernisty twierdząc, iż w ten sposób krytycy nie odkrywają żadnych nowych cech pisarstwa wymienionych twórców, lecz dokonują jedynie ich reinterpretacji, co Bolecki nazywa zabiegiem „postmodernizacji” Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Twierdzi też, że rzeczywiście podobieństwo prozy trzech pisarzy do literatury postmodernistycznej jest niezwykle kuszące, ale np.: „Dla postmodernistów „podmiot” i „podmiotowość” to puste słowa, podmiot nie istnieje – oto jedno z haseł postmodernizmu, a zarazem wyznacznik jego negatywnej antropologii. Tymczasem dla Witkacego, Gombrowicza i Schulza podmiot, jednostka, indywidualność to najważniejsze kategorie ich myślenia i sztuki” – W. Bolecki, *Postmodernizowanie myślenia*, [w:] idem, *Polowanie na postmodernistów w Polsce i inne szkice*, Kraków 1999, s. 59. Bolecki wskazuje na modernizm jako macierzysty kontekst Witkacego, widoczny w opisywaniu takich problemów, jak „jednostka a świat, jednostka a inni, sztuka a społeczeństwo, samotność egzystencjalna, pytania o ontologię życia społecznego, o miejsce człowieka w kosmosie, o zakres doświadczeń psychocieleśnych w określaniu tożsamości jednostki, o model społeczeństwa, jaki wyłoni się z wielkich przemian społecznych, a przede wszystkim – o samowiedzę jednostki” – idem, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, wstęp do: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 1997, s. 71.

⁶³ Są to m.in.: autentyczny, osobisty pogląd na świat, obrona osobistych słów i wartości, hipotetyczna konstrukcja. Por. D. V. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivanicková, Warszawa 1994, s. 50; D. V. Fokkema, E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, New York 1988. Wyznaczniki powieści modernistycznej podają również: D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London 1977, p. 45-46.; M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Kraków 1997. Niezwykle intrygująco opisuje również modernizm, chociażby ze względu na ilość przykładów z różnych dziedzin sztuki, Richard Sheppard w artykule *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, R. Nycz (red.), Kraków 1998.

⁶⁴ Kategoria „całości” jest czynnikiem odróżniającym modernizm Witkacego od odczytań jego twórczości jako postawy typowo postmodernistycznej. Por. słynne zdanie W. Welscha →

Wyodrębnienie literatury popularnej, powstającej pomiędzy początkiem wieku, a wczesnymi latami 30., jest również podyktowane zachodzącymi najpełniej w rodzimej literaturze przemianami, wskazującymi narodziny kultury masowej. Sprawą rozwoju powieści popularnej dwudziestolecia międzywojennego zajęła się Hanna Kirchner⁶⁵, która wyraźnie oddziela literaturę trywialną od literatury popularnej, rozumiejąc przez tę pierwszą przede wszystkim twórczość przeznaczoną dla odbiorcy, który nie czyta gazet, a porzestaje na anonimowych przeróbkach bądź kontynuacjach zagranicznych tekstów, takich, jak opowieści o Tarzanie, Buffalo Billu czy Sherlocku Holmesie, bądź powieści obrazkowe, piosenki, senniki, magie, przepowiednie itp.⁶⁶. Jak zauważa Kirchner „współzycie literatury wysokiej, kanonicznej i ludowej czy popularnej jest najdawniejszą bodaj właściwością kultury literackiej czasów nowożytnych”⁶⁷. Uczona widzi pewien proces ząębiana się – nobilitacji i degradacji – kultury masowej i wysokiej. Za podstawowy wyznacznik literatury niższej uważa uniwersalną potrzebę czytelnika do „bycia gdzie indziej”. W literaturze popularnej czytelnik dostaje realizację stałych schematów fabularnych: happy end, uczestnictwo w lepszym, podzielonym na to, co dobre i złe, świecie, bohaterów składających się z samych zalet. Kirchner wskazuje na realistyczną prozę pozytywizmu (np. realizowany przez Sienkiewicza kult tężyzny, czy podział postaci kobiecych na dwa przeciwstawne typy reprezentowane przez Marynię Połaniecką oraz Hajduczka) i kanon naturalistyczno – modernistyczny jako bezpośrednie wzorce międzywojennej beletrystyki popularnej⁶⁸, choć sędzę, iż niektóre schematyczne postacie mają swoje źródła znacznie wcześniej, tzn. w romantycznym romansie sentymentalnym i w schematycznych postaciach prozy oświeceniowej. Tradycje Młodej Polski są dostrzegalne w międzywojennej prozie fabularnej i polegają na transpozycji takich motywów, jak motywy artysty, grzechu, lucyferyzmu i demonizmu, nadczłowieka, androgyne itp. Tematyczny melanz jest już widoczny w prozie Stefana Żeromskiego i Władysława S. Reymonta. Dwudziestolecie patronowało narodzinom takich

^{64cd} „postmodernizm zaczyna się tam gdzie kończy się całość” – W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 7.

⁶⁵ H. Kirchner, *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz (red.), Wrocław 1986. Pierwszymi uznanymi pisarzami, którzy starali się wykorzystywać w swojej twórczości schematy charakterystyczne dla literatury popularnej byli Henryk Sienkiewicz i Stefan Żeromski. Jak zauważa A. Hutnikiewicz analizując *Nawracanie Judasza*: „Powieści nie brak elementów sensacji jakby wziętych z repertuaru popularnego romansu przygód” – A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1991, s. 138. Dla Hutnikiewicza jest to jednak przejaw braku równości w artystycznym wykonaniu utworu.

⁶⁶ Por. J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.

⁶⁷ H. Kirchner, *Polska powieść popularna*, op. cit., s. 404.

⁶⁸ Ibidem, s. 407.

gatunków, jak powieść przyszłościowa czy powieść filmowa, ale też na przełomie lat 20. i 30. tego okresu można zaobserwować stopniowe usamodzielnianie się powieści popularnej od wysokiego obiegu literatury i jej współpracę z przemysłem filmowym (artystę zastępuje gwiazda filmowa czy tancerka), porzucenie tematów związanych z ziemiaństwem na rzecz sensacyjnych opisów społecznych oszustw, aferzystów, nowych bohaterów romansu sentymentalnego czy egzotycznego (T. Dołęga-Mostowicz⁶⁹, I. Zarzycka, A. F. Ossendowski⁷⁰). Jak zauważa Kirchner, pociąga to oczywiście za sobą degradację warsztatu pisarza, opisywanie rzeczywistości za pomocą języka nie tyle niezwykle ubożego, co rażącego swoimi brakami, a w zakresie tematycznym oznaczało to nobilitację zaplecza wyłącznie brukowego.

Wybór przedziału 1900-1935 jest podyktowany również innymi czynnikami. To okres, który doczekał się najpełniejszych syntez w badaniach nad literaturą popularną, zarówno statystycznych jak i bibliograficznych, a przede wszystkim przydatnych dla tej pracy – tematycznych⁷¹. A także, podstawowe wyznaczniki literatury popularnej zostały sformułowane właśnie na podstawie tej, ukazującej się przed drugą wojną, produkcji wydawniczej, co widać we współczesnej wrocławskiej serii LITERATURA I KULTURA POPULARNA. To w pierwszych tomach tej serii, w których dominowały artykuły syntetyczne, pojawiły się rozstrzygnięcia problemów genologicznych i ich kategoryzacja. Ostatnie tomy zacierają już wyraźnie w stronę opisu najnowszych wytworów kultury popularnej, co prowadzi, ze względu na ich zmienność, do odsunięcia postawy syntetycznej na rzecz ilustracyjnej, a w konsekwencji do skracania dystansu pomiędzy zafascynowanym czytelnikiem a badaczem⁷². Widać wyraźną tendencję polegającą na ograniczaniu dystansu badacza do przedmiotu badań i na dominacji postawy wartościującej, której skutkiem jest ostra krytyka prac negatywnie oceniających literaturę popularną.

⁶⁹ P. Śliwiński w swojej książce *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, badając twórczość autora *Kariery Nikodema Dyzmy*, podaje cechy literatury popularnej. Są to m.in.: dychotomiczna budowa świata, jasno określone kryteria dystrybucji wartości, konflikt dobra i zła oraz zwycięstwo dobra – P. Śliwiński, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Poznań 1994, s. 32-33.

⁷⁰ Ibidem, s. 415.

⁷¹ Myślę tu o zacytowanych już w przypisach pracach Anny Martuszeńskiej, zebranych ostatnio w oddzielnej publikacji – A. Martuszeńska, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszeńska, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003; i J. Kolbuszewskiego, ale również o książce J. Ratajczaka – *Umrzeć z miłości. Szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999, do której w niniejszej pracy przyjdzie mi jeszcze powrócić.

⁷² Brak krytycznego dystansu w analizach współczesnych wytworów kultury masowej każe mi zwrócić się do tych opracowań kultury popularnej, które omawiają zjawiska starsze. P. Kowalski podobnie ocenia emocjonalne zaangażowanie badaczy współczesnych literatury popularnej: „Nie jest bowiem dobrze, gdy uczone wywody prowadzi się z perspektywy wyznawcy, gdy o jednym z późniejszych autorów mówi się «Mistrz»”. Kowalski pisze również o wpisywaniu różnych kontekstów w teksty literatury popularnej, a także o przemawianiu w artykułach, co jest skutkiem braku →

Uściślenie przedmiotu badań

O schematach czy stereotypach literackich pisano przede wszystkim w interpretacjach dramatów Witkacego; klasyfikacji postaci ze sztuk Witkacego dokonali Michał Masłowski, Konstanty Puzyna i Jerzy Ziomek⁷³. Ziomek twierdził, iż zabiegi intertekstualne Witkacego polegają na: posługiwaniu się aluzjami, przeniesieniu sytuacji z innego utworu i sparodiowaniu jej we własnym dziele oraz wykorzystanie tzw. *loci communes*⁷⁴. Szczególnie znaczenie przypisuje badacz zapożyczonym postaciom i twierdzi, iż w twórczości Witkacego występują wzory prawie wyłącznie już zużyte. Zwraca również uwagę na nawiązanie do autorów tworzących arcydzieła, ale przyznaje, iż w przypadku Witkacego najczęściej chodzi o grę między banalnością a oryginalnością. Zaledwie przyczynkiem do klasyfikacji bohaterów prozy można nazwać propozycję Ewy Kozarzewskiej, która podzieliła ich na artystów, kompozytorów życia i filozofów⁷⁵.

Podstawowym składnikiem gry, jaką prowadzi Witkacy w swoich powieściach, jest zaskoczenie. Można mówić o dwóch rodzajach czy poziomach zaskoczenia. Pierwszy zawarty jest w strukturze dzieła i dotyczy sytuacji, gdy jedna z postaci, na podstawie subiektywnych obserwacji tworzy własny obraz innego protagonisty, a następnie narrator demaskuje iluzoryczność takiego wizerunku. Drugi rodzaj zaskoczenia występuje w relacji między odbiorcą a dziełem i związany jest z przyzwyczajeniami odbiorcy⁷⁶, który na podstawie przedmowy, schematycznej prezentacji postaci⁷⁷ bądź

^{72cd} naukowego dystansu wśród dzisiejszych badaczy; por.: P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 215. Porównaj również trzy sposoby podejścia do kultury popularnej, wyróżnione w znakomitej książce J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, New York 2006, p. 20-21.

⁷³ J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972. Por. też klasyfikację występujących w dramatach postaci Witkacego w rozprawach: J. Kłosowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*, „Dialog” 1959, nr. 12; K. Puzyna, *Wstęp do S. I. Witkiewicza, Dramaty*, t. I, Warszawa 1962; M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*, „Dialog”, 1967, nr 12; M. Skwara, *Tytan Witkacego – Witkacy – tytany*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4.

⁷⁴ J. Ziomek wyróżnił trzy sposoby pasożytowania Witkacego w obrębie tradycji literackiej: 1) aluzja wypowiedziana przez daną postać, 2) zapożyczone i zdeformowane postacie i sytuacje, 3) zapożyczenia – zarówno sytuacyjne, jak i osobowe, które są dobrem wspólnym i funkcjonują na zasadzie *loci communes*. Por. J. Ziomek, *Personalne dossier...*, op. cit., s. 87.

⁷⁵ E. Kozarzewska, *Kreacja bohatera literackiego w powieściach S. I. Witkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 3, s. 63.

⁷⁶ Zob. P. Czaplinski, *Powieści S. I. Witkiewicza...*, op. cit., s. 94: „... spotkanie Witkacego z czytelnikami odbywa się właśnie na zasadzie rozbijania jego przyzwyczajajeń poznawczych. Zgodnie z refleksją teoretyczną autora *Pozegnania jesieni* powieść mediatyzuje istnienie, lecz równocześnie jest miejscem spotkania najliczniejszej rzeszy czytelników.”

⁷⁷ Porównaj niezwykle trafne wnioski A. Miciukiewicz o funkcjonowaniu schematów w powieści popularnej, które sugerują czytelnikowi określone stany emocjonalne, prowadząc poniekąd do automatyzacji odbioru utworu: „Ponieważ zastosowana konwencja jest powszechnie znana, →

jej działania buduje pewne oczekiwania, a postawiony zostaje gwałtownie w sytuacji deziluzji i niemożności spełnienia zapowiedzi⁷⁸. Zdolności czytelnika do konkretyzacji, uzyskane dzięki znajomości schematów literackich i wskazówek zawartych w tekście, nie są przez Witkacego respektowane.

W pracy niniejszej stawiam tezę, iż prezentacja postaci, ich działanie i opis przestrzeni, w której rozgrywa się akcja pozwala czytelnikowi oczekiwać w powieściach Witkacego realizacji schematów⁷⁹ czy motywów charakterystycznych dla literatury popularnej. Odbiór taki, przynajmniej w teoretycznych założeniach, z jednej strony miał dawać przyjemność (zapełnić czas) zarówno czytelnikom niewyrobionym, proponując im rzeczy znane i rozpoznawalne, z drugiej strony, ze względu na sposób przywoływania i rodzaj kontekstów, np. refleksje na temat filozofii, literatury wysokiej, muzyki klasycznej, pozwalał odbiorcom bardziej wyrafinowanym na kontakt z tym, co również i im wydaje się być elementem najbardziej wartościowej tradycji literackiej⁸⁰.

Książka zmierza do pokazania w czterech powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza parodystycznej gry literackiej prowadzonej z powieścią popularną w jej licznych odmianach (Bergroman, „powieść górską”, powieść katastroficzna, powieść społeczno-obyczajowa, powieść egzotyczna). Zależność ta była wielokrotnie sygnalizowana w pracach badaczy zajmujących się twórczością Witkacego – Jan Błoński, analizując powieści Witkacego, bardzo często wskazuje zbieżność niektórych motywów z pomysła-

^{77cd} jej pełna automatyzacja umożliwiła szeroki odbiór utworu zadowalając niewyrobionego literacko czytelnika pod względem estetycznym i ułatwiając mu emocjonalny stosunek do zawartości prezentowanego tekstu” – A. Miciukiewicz, *Schematy powieści popularnej. (Na marginesie powieści J. Zarzyckiej „Dzikuska”)*, *Litteraria*, t. III, Wrocław 1971, s. 168.

⁷⁸ Zaskoczenie odbiorcy i pozostawienie go w stanie oszołomienia zostało zauważone już przez pierwszych krytyków powieści Witkacego. Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, op. cit., s. 18.

⁷⁹ „Proces degradacji schematów powieściowych, proces odchodzenia od schematyczności w utworach Witkacego odbywa się poprzez zwrócenie uwagi na schemat – przy czym sposobem ześrodkowania uwagi na skonwencjonalizowanych regułach szeregowania jest właśnie degradacja” – P. Czaplinski, *Powieści...*, op. cit., s. 77.

⁸⁰ W powieściach Witkacego, jak słusznie zauważył Grzegorz Grochowski pisząc o *Narkotykach*, a co jak mi się wydaje, odnosi się również do prozy autora *Szewców*, występują dwie sytuacje komunikacyjne: w pierwszej czytać można powieści dosłownie, bezkrytycznie podporządkowując się naciskowi stereotypów i równie bezkrytycznie chłonąć pragmatyczno-ideologiczne wskazówki narratora, w drugiej zaś dąży się do porozumienia i konstruuje czytelnika wyrobionego, świadomego odautorskiej mistyfikacji [...] Podjęcie tej gry wydaje się być warunkowane zwiększonymi wymaganiami wobec czytelnika, oczekiwaniem odpowiedniej kulturowej kompetencji, pewnej swobody w operowaniu konwencjami oraz wzmózionej aktywności w rekonstruowaniu sensów implikowanych” – G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000, s. 164.

mi rodem z brukowej powieści⁸¹, podobnie czyni Michał Głowiński⁸² czy Andrzej Kijowski⁸³.

W pracach dotyczących literatury popularnej powtarzalność elementów jest określana wymiennie kilkoma terminami: schemat, formuła, stereotyp itp.⁸⁴. Zdaniem Anny Martuszewskiej, stosuje się przede wszystkim pojęcia schematu i stereotypu, przy czym stereotyp odnosi się do grupy ludzi i istniejących między nimi stosunków, a schemat jest związany bardziej z „typem budowy zjawiska niż ze spełnianym przez nie bezpośrednio wartościowaniem”⁸⁵. Zakładam w pracy, iż choć arbitralna decyzja o wyłączności używania jednego z tych pojęć jest dosyć problematyczna (opisując relacje między przyzwyczajeniami odbiorców a dziełem, skupiam się na ich „wytrąceniu” z ustalonych norm czytania i wtedy, zgodnie z ustaleniami Martuszewskiej, należy mówić o burzeniu stereotypu, analizując sposób przedstawiania miast w powieściach, opisując schematy), to gwoździem redukcji aparatu terminologicznego będę się posługiwał pojęciem schematu⁸⁶ (ku któremu skłania się Martuszevska), i – odpowiednio u Witkacego – parodią schematu.

Oprócz analizy powieści Witkiewicza w pracy często pojawiają się odwołania do innych form jego twórczości⁸⁷. Nie ukrywam jednak, że intere-

⁸¹ „Witkacy najwyraźniej lubuje się w literackim śmietniku, bawiąc się melodramatycznymi efektami i frazesami godnymi powieści brukowej” – J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 235.

⁸² „Witkacy – znowu tak jak Rabelais – nadaje niskim, nieoficjalnym, bo znajdującym się poza obowiązującym wzorcem wysokiej kultury, formom nie znane dotąd funkcje i znaczenia” – M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit., s. 77-78.

⁸³ A. Kijowski w jednej z pierwszych prac o Witkiewiczu pisał o mieszaninie „tradycyjnej powieści polskiej ze współczesnym brukowcem” – A. Kijowski, *Samobójstwo przez parodię*, „Twórczość” 1960, z. 9, s. 48-49.

⁸⁴ Por. A. Martuszevska, *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, [w:] *Tematy i przyzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, A. Brodzka, Z. Ziątek (red.), Wrocław 2000; P. Kowalski, *Parterowy Olimp...*, op. cit.; A. Miciukiewicz, *Schematy powieści popularnej. (Na marginesie powieści I. Zarzyckiej „Dzikuska”)*, Litteraria, t. III, Wrocław 1971; J. G. Cawelti, *Formuły, gatunki i archetypy*, przeł. A. Fulińska. „Znak” 1996, nr. 10.

⁸⁵ Ibidem, s. 179.

⁸⁶ Terminem schemat posługuje się również wybitny znawca literatury popularnej J. G. Cawelti – *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago 1976; idem, *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, przeł. M. Dzieduszycka, „Literatura Ludowa” 1973, z. 3. Można jednakże w ostatnich badaniach teoretycznoliterackich zauważyć wyraźną tendencję ekspansji terminu stereotyp w literaturze, czego dowodem jest książka *Stereotypy w literaturze: (i tuż obok)*, W. Bolecki, G. Gazda (red.), Warszawa 2003, a szczególnie teksty: G. Grochowski, *Stereotypy – komunikacja – literatura*; T. Bocheński, *Stereotypy w literaturze międzywojnia. Wybrane przykłady*. Odnoszę również wrażenie, iż niektóre, skądinąd trafne wnioski Bocheńskiego, można przenieść również na kategorię „schematu”: „...uścieszka od stereotypu zaczyna się powszechnie uważać za rezygnację z publiczności masowej, za rodzaj odmowy utwierdzania odbiorców w ich przekonaniach”; ibidem, s. 191.

⁸⁷ Słusznie zauważył kiedyś Krzysztof Pomian, iż Witkacy nie daje się sprowadzić do jakiejś jednej dziedziny twórczości jaką uprawiał tj. do malarstwa, filozofii, czy literatury i jego twórczość musi być traktowana komplementarnie. Zob. K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna (Próba strukturalnej analizy Nienasyconia)*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, M. Głowiński, J. Sławiński (red.), Wrocław 1972, s. 9.

suje mnie przede wszystkim Witkacy jako powieściopisarz czy krytyk, mniej jako malarz czy filozof⁸⁸. Katastroficzny i filozoficzny wymiar twórczości Witkacego oraz rozważania na temat tzw. Czystej Formy zostały potraktowane jako konteksty przedstawionego w pracy problemu, tj. funkcjonowania schematów powieści popularnej w powieściach Witkacego. Analiza przykładów z zakresu przedstawionych kategorii prozy fabularnej, takich jak: fabuła, przestrzeń, realia czy charakterystyka bohaterów, prowadzi do podkreślenia parodystycznego wymiaru twórczości autora SZEWCÓW.

W rozdziale wstępnym wyznaczam i definiuję granice chronologiczne i tematyczne badań porównawczych, jakie znajdują się w kolejnych częściach. W następnych rozdziałach omawiam podstawową metodę pracy, którą jest interpretacja tekstu i intertekstualne badanie sparodiowanych najczęściej schematów literackich. Koncepcje parodii są przedstawiane ze szczególnym uwzględnieniem różnic między literaturą popularną a arcydziełem, miejsca odbiorcy w parodii oraz jej podstawowych założeń w estetyce XX wieku. Rozdział kolejny przedstawia poglądy Witkacego dotyczące odbiorcy, jego wolnego czasu, rozrywki, sytuacji krytyki, autora i rynku wydawniczego zawarte w pismach krytycznych, przedmowach i w powieściach. Konstrukcja rozpoznana przez autora NIENASYCENIA pozwala pokazać cel nawiązań do powieści popularnej.

Następne części mają charakter analityczny; na przykładzie motywu pojedynku i mitu „żółtego niebezpieczeństwa”, badam parodystyczne ujęcia schematów fabularnych w powieściach Witkacego. Z kolei analizując postacie mężczyzn (na przykładzie artysty i wodza), kobiet, służby, powieściową przestrzeń (góry, miasto, przestrzeń dworców i kolei, wewnątrz budynków), stwierdzam parodystyczne potraktowanie tych schematów przez autora BUNGA. W tekście nie analizuję czterech powieści chronologicznie. Nie sądzę bowiem, aby można było jednoznacznie stwierdzić, iż którakolwiek z nich realizuje zamknięty, całościowy schemat jakiegoś określonego podgatunku powieści popularnej, tzn. nie można stwierdzić, np. iż pierwsza powieść Witkacego to parodia „powieści górskiej”, a np. NIENASYCENIE jest parodią popularnych biografii Józefa Piłsudskiego. Wybieram więc rozwiązanie polegające na syntetycznym i synchronicznym ujęciu wszystkich czterech powieści Witkacego i prześledzeniu w nich sparodiowanych wątków, motywów i schematów, które występują w dorobku prozatorskim autora BUNGA. Cztery powieści są traktowane „na równych prawach”, aczkolwiek można by się zastanawiać, czy zrównanie ich w perspektywie geno-

⁸⁸ Podobne rozróżnienie poczynił J. Błoński w artykule *Gra o tajemnicę istnienia* zamieszczonym w jego dwukrotnie wydawanej w ostatnich latach monografii Witkacego – J. Błoński *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.

logicznej jednego gatunku jest uzasadnione, czy np. JEDYNE WYJŚCIE nie jest już traktatem filozoficznym i czy UPADKI BUNGA to proza na tyle dojrzała, by zestawiać ją z POŻEGNANIEM JESIENI czy z NIENASYCENIEM⁸⁹. Ponieważ jednak wyznacznikiem podstawowym utworów Witkacego jest ich fikcyjność i fabularność, a mnie interesować będzie jedynie ich perspektywa literacka, to zabieg taki wydaje mi się usprawiedliwiony.

W miarę możliwości, a przede wszystkim potrzeb, staram się ogarniać całokształt Witkiewiczowskiego świata tekstów z całą świadomością tego, iż każde moje wtargnięcie na teren inny niż powieściopisarstwo, powinno również wykorzystywać aktualny stan badań dotyczący odmiennych od prozy dziedzin twórczości Witkacego. To z kolei odwraca uwagę od podstawowego nurtu pracy i wymusza konieczność ciągłej cytacji, bo takie w gruncie rzeczy są również skutki obcowania nie tylko z dorobkiem autora NIENASYCENIA, ale również z niezwykle pokaźną biblioteką prac będących świadectwem licznych odczytań jego spuścizny.

Wzorem redaktorów PISM ZEBRANYCH Witkacego przyjmuję pisownię małą literą pojedynczych słów (forma, sztuka, piękno), a dla zestawień, które mają charakter pojęć (teoretycznych, estetycznych, filozoficznych) przyjmuję pisownię dużą literą⁹⁰.



Książka jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej. Promotorowi pracy dr hab. Jadwidze Zacharskiej oraz recenzentom prof. dr hab. Krystynie Jakowskiej i prof. dr hab. Ewie Paczoskiej dziękuję za wszystkie uwagi, które wpłynęły na ostateczny kształt książki.



⁸⁹ Rozstrzygnęła to już A. Micińska w 622 *Upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta* – A. Micińska, *Istnienie Poszczególne*.... op. cit., s. 116-117.

⁹⁰ Por. Zasady wydania Nowych Form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień oraz Szkiców estetycznych, w: *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, Tom VIII Dzieł Zebranych, s. 372. Witkacy pisze dużą literą takie zestawienia jak m.in.: Tajemnica Istnienia, Czysta Forma, Prawda Absolutna, Wielka Tajemnica Istnienia, Całość Istnienia, Nieskończoność Istnienia, itp.

Rozdział 2

Parodia – rozważania teoretyczne



Współcześni badacze parodii w swoich pracach zwracają uwagę, iż jest ona zjawiskiem niezwykle znaczącym dla całego procesu literackiego XX wieku¹. Jednocześnie też wszyscy podkreślają, że parodia jest jedną z najbardziej problematycznych, dwuznacznych, ale i zaniedbanych w badaniach literackich konwencji. W ostatnich latach widać wyraźny wzrost zainteresowania problematyką związaną z omawianym pojęciem w różnych dziedzinach sztuki. Poniższy rozdział jest próbą prezentacji najważniejszych teorii, jakie pojawiły się w literaturoznawstwie w przeciągu kilkudziesięciu lat.

Źródła

Słowo „parodia”, greckie „parōidía”, złożone jest z przedimka „pārā” – „obok”, „z drugiej strony” i z rzeczownika „aoidē”, co w tłumaczeniu daje „pieśń śpiewną obok” (*beside – song*²). W jednym ze znaczeń tego terminu parodia to improwizacje wykonywane przez rapsodów w formie dodatków do prezentacji utworów poważnych, albo jako sposób łączenia tych utworów. Improwizacja wykonywana była w tym samym stylu i w tej samej manierze jak wersy oryginalne, ale osiągała raczej status lokalnego, jednorazowego wystąpienia przed przypadkowymi odbiorcami.

Twórcą epickiej parodii greckiej, jak podaje w POETYCE Arystoteles (384-322 p.n.e.), był Hegemon z Thasos (Tazos)³, autor GIGANTOMA-

¹ David Kiremidjian już na wstępie swojej książki stwierdza, iż bardzo trudno jest znaleźć znaczącego pisarza, który tworzył w ciągu ostatnich 70 lat i w którego twórczości nie można odnaleźć takich kategorii jak parodia czy burleska. Por. idem, *A Study of modern parody. James Joyce's Ulysses Thomas Mann's Doctor Faustus*, New York & London 1985. Por. również sąd E. Kasperskiego: „Nasuwa się pytanie o miejsce groteski i parodii w XX w. Parodia i groteska nie są, rzecz jasna, wynalazkiem dwudziestowieczności, aczkolwiek uzyskały w niej popularność i specyficzną jakość, których nie sposób ani wywieść z epok poprzednich, ani do nich sprowadzić” – E. Kasperski, *Nurt parodyjno-groteskowy w literaturze polskiej XX wieku. Dominanta, oboczność, czy margines*, [w:] *Dwudziestowieczność*, M. Dąbrowski, T. Wójcik (red.), Warszawa 2004, s. 234.

² Ibidem, s. 2.

³ Por. H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 296. Niniejszy rozdział bardzo wiele czerpie z ustaleń Markiewicza. O parodii czyt. również w: G. Pianko, *Co to jest parodia*, „Meander” 1947 z. 6; M. Rose, *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979; →

CHII (V w. p.n.e.). Niektórzy badacze za pierwszego autora, wykorzystującego parodię w swojej twórczości uważają Hipponaksa z Efezu (VI w. p.n.e.)⁴. Pojęcie to pojawiło się u takich greckich twórców jak: Eurypides, Arystofanes (w ŻABACH parodiował styl Ajschylosa i Eurypidesa), Eubulos, Lukian użył parodii w DIALOGACH. Termin ten występuje również u Kwintyliana (INSTITUTIO ORATORIA) w I wieku n.e., dla którego termin parodia oznaczał śpiewy ułożone na podobieństwo innych śpiewów, i u Diogeneza Laertiosa w III w. n.e., traktującego parodię jako komiczną przeróbkę lub naśladowanie utworu poważnego. W formie rzeczownikowej „parodię” spotkać można po raz pierwszy w tekście POETYKI Arystotelesa (jako określenie gatunkowe), w formie przymiotnikowej *parados* – „kręty, zagadkowy, niejasny” spotykamy u Eurypidesa w jego tragedii IFIGENIA W AULIDZIE⁵ (ok. 485-406 r. p.n.e.). Dla Greków parodia była „przeróbką utworu poważnego, która może godzić zarówno w treść, jak i w formę utworu parodiowanego”⁶, występowała głównie w funkcji ludyczno-komicznej i pozbawiona była akcentów moralizatorskich. Zrozumienie parodii warunkowane było dostrzeżeniem pre – tekstu, czyli tekstu parodiowanego⁷. Parodia

^{3cd} J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980; L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, New York 1985; J. Tynianov, *O parodii*, przeł. A. Dudek, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1987, z. 3; R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *Tekstowy świat*, Warszawa 1995; M. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge 1993, oraz w innych, wymienionych w przypisach tekstach.

⁴ Por. J. Sławiński, *Parodia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński (red.), Warszawa 1998, s. 374. J. A. Cuddon, *Parody*, [w:] *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1992. Cuddon wskazuje również na późniejsze występowanie i użycie słowa parodia przez takich pisarzy jak chociażby Cervantes (*Don Kichot* jako parodia średniowiecznych romansów), Rabelais, Marlowe, Fielding, Richardson, Wordsworth, Coleridge. Z kolei M. Rose zauważa, iż w średniowieczu pojęcie parodii nie występuje, odradza się dopiero w renesansie w poetyce Scaligera. Badaczka wskazuje na jego *Poetics libri septem* (1591), w której autor użył słowa „śmieszny”, co dla Rose oznacza „zabawny”, „dziwny” (*funny, amusing*). W swojej książce autorka podaje bardzo wiele przykładów kodyfikacji pojęcia parodii, zarówno w zakresie teorii literackiej, jak i praktyki piśmienniczej. Znaczący wkład w rozwój pojęcia, który warto odnotować, poczynił Ben Johnson swoją sztuką *Every Man in his Humour* (1598), w której autor w piątym akcie zastosował następującą frazę na określenie parodii: „A Parodie! A parodie! Whit a kind of miraculous gift to make it absurder than it was” (parodia jako „rodzaj cudownego środka do uczynienia czegoś bardziej absurdalnym niż jest w rzeczywistości”). M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 24-25.

⁵ Chodzi o słynną wypowiedź Klytajmestry (wers 1147) „I nie potrzeba na wstępnie zagadek”, cyt. za Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie*, [w:] idem, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1980.

⁶ Por. G. Pianko, *Co to jest parodia*, op. cit., s. 323-328.

⁷ Tekstem parodiowanym nazywał będę tekst pierwszy (pre-tekst), tekstem parodiującym tekst drugi, czyli parodię właściwą. Identyfikuję autora parodiowanego i autora parodiującego (czyli twórcę danej parodii).

występowała również w funkcji krytycznej wobec oryginału, ale oryginałem mógł być chociażby cały gatunek, a nie tylko jeden tekst⁸.

Margaret Rose, najwybitniejsza dziś znawczyni parodii, napisała na jej temat dwie książki⁹ i w każdej z nich zwraca uwagę na trwający wśród współczesnych badaczy spór co do nierozstrzygalnego już chyba opisu starożytnego użycia i znaczenia parodii. Autorka zauważa bowiem, iż do jej kanonicznych funkcji, takich, jak komiczne cytowanie, imitacja i transformacja, na przestrzeni wieków dołączano też i jej szersze użycia. A ponieważ najwcześniejsze ślady wystąpień parodii zostały zagubione, to nowożytni interpretatorzy w różny sposób opisują znaczenie samego terminu, np. jako pieśń śpiewana w opozycji do innych pieśni, przez rapsodów w V wieku p.n.e. Kolejnym problemem jest to, iż słowo „parodia” było związane u Greków z kilkoma wyrazami na określenie tego, czym parodia mogła dla nich być. Niektórzy badacze, tacy jak Fred W. Housholder Jr.¹⁰ dowodzą, iż *paradoi* oznaczało improwizowaną imitację Homeryckiego heksametru, co badacz określa jako „imitujące śpiewanie” albo „śpiewak – imitator” (*singing in imitation, imitating singer*), przedstawiający żartobliwą, epicką pieśń – *parode*¹¹. Według Housholdera parodia to „poemat narracyjny, o zmiennej długości, napisany epickim metrem, przy użyciu epickiego słownictwa, opisujący jasny, satyryczny albo heroikomiczny temat”¹². Jest to definicja obiegowa, umieszczana w większości leksykonów. Housholder zapożycza ją od Arystotelesa (nie zauważając, co zresztą skrupulatnie wytyka mu Rose, iż słowo to jest znacznie starsze, a przez autora POETYKI zostało jedynie skodyfikowane, mogło bowiem oznaczać również pieśń wykonywaną przez chór po wejściu na orchesterę w wystawianych w Atenach dramatach, jak ma to miejsce w *ŻABACH* Arystofanesa).

W rozważaniach Housholdera, jak analizuje to Rose¹³, nastąpiło połączenie dwóch znaczeń w jedno: *parodos* i *parodia* jako śpiewanie pieśni imi-

⁸ Por. hasło *Parody* w: *The Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower, A. Spawforth (eds.), Oxford 1999, p. 1114-1115. Parodia wyolbrzymiała podstawowe cechy oryginału, często go ośmieszala, bądź krytykowała – ibidem, p. 1114.

⁹ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit.; idem, *Parody/Meta-Fiction...*, op. cit.; por. również recenzję E. Sidoruk ostatniej książki M. Rose zamieszczonej w „Pamiętniku Literackim” 1998, z. 3.

¹⁰ Chodzi o jego kanoniczny, ale i niezwykle problemowy artykuł *Parodia* w: „Journal of Classical Philology”, Vol. 39 (January 1944), p. 1-9.

¹¹ Por. wnikliwe omówienie artykułu Housholdera przez M. Rose, *Parody/Meta-Fiction...*, op. cit., p. 6-7.

¹² Cyt. za M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 7.

¹³ M. Rose, choć twierdzi, iż znaczenie badań Housholdera było ogromne, to jednocześnie wyraźnie go krytykuje, zwracając uwagę m.in. na to, iż humor wcale nie musiał mieścić się w słowie parodia (co przeczytał Housholder), zamiast niego mogła wystąpić adoracja, a sama kpina też nie musi od razu pociągać za sobą humoru. Idem, s. 15

tującej utwory Homera, co było zarówno heroikomiczne i „epickokomiczne” (*mock – heroic*¹⁴ i *mock – epic*¹⁵). Niefortunne w języku polskim określenie „epickokomiczne” (*mock – epic*), w planie praktyki tekstowej zostało zrealizowane np. w *BATRACHOMYOMACHII* (*BITWIE ŻAB I MYSZY*), co jest dowodem na to, iż dla Greków parodia może oznaczać komiczną imitację zarówno tematyki heroicznych eposów, jak i fabuły czy charakterów – również przez pożyczanie wybranych figur ze świata zwierząt. Niektóre formy parodii starożytnej są określane przez Rose jako „paratragedia”, przykładem będą np. *ŻABY* Arystofanesa – definiowane jako parodia tragedii bądź konwencji tragedii. Inne starożytne formy związane z parodią to *cento* albo *centones* i *silloi* – poematy napisane heksametrem, atakujące argumenty filozoficzne.

Parodia a pozycja odbiorcy

Jak zauważa Rose, w tekście jest wiele elementów, które mogą być przedmiotem zainteresowania odbiorcy parodii. Kwintyliusz pisał o tym, iż celem podstawowym parodii jest podstęp polegający na przewidywaniu oczekiwań odbiorcy. Parodia nie może istnieć bez wpisanego w nią wyraźnego czytelnika, który bywa prowokowany, zaczepiany bądź obrażany. Już w starożytnej parodii miała miejsce kontrolowana destrukcja oczekiwań odbiorców, gdzie imitacja albo cytowanie ewokowało inne teksty i umieszczało je w ironicznym konflikcie wobec oczekiwań publiczności¹⁶.

Czytelnik, który nie potrafi rozpoznać całości intencji autora, doświadcza tekstu zaledwie jako komicznego, wyłapuje jedynie pewne sygnały. Rose wylicza wszystkie zmiany w koherencji cytowanego tekstu, poczynione w celu jego wyraźnego sparodiowania. Są to:

- widoczne zmiany w znaczeniu, przekazie lub temacie oryginału – są to zmiany prowadzące do absurdu,
- zmiany w temacie albo przekazie tekstu oryginalnego, mające charakter ironiczny, satyryczny bądź komiczny,
- zmiany w zakresie leksyki i metaforyki,
- zmiany syntaktyczne,
- zmiany w czasie, osobach i innych cechach,
- zmiany we fragmentach,
- zmiany w skojarzeniach cytowanego tekstu poprzez nowy kontekst,
- zmiany w socjolektach albo idiolektach,
- zmiany w metrach albo w rymach, albo innych elementach formalnych¹⁷.

¹⁴ Por. hasło „Mock – heroic” w: J. A. Cuddon, *Parody*, [in:] *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, op. cit., p. 550.

¹⁵ Ibidem, s. 549.

¹⁶ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 35-36.

¹⁷ Ibidem, p. 37.

Oprócz tych wyznaczników istnieją również sygnały bezpośrednie, takie, jak: komentarze dotyczące tekstu parodiowanego, autora i jego czytelników, komentarze dotyczące czytelników danej parodii, autokomentarze. Podstawowymi efektami recepcji parodii, dotyczącymi bezpośrednio czytelnika, będą: szok albo zaskoczenie, humor wynikający ze złamania oczekiwań wobec tekstu pierwotnego oraz zmiany w spojrzeniach czytelnika na tekst parodiowany¹⁸. Rose dopuszcza także taką sytuację, w której parodia jest użyta do wykreowania czytelnika fikcyjnego, występującego w roli nieistniejącej, ale pożądanego instancji zewnętrznej. W ten sposób w parodii można spotkać dwa poziomy komunikacji:

- a) pomiędzy autorem, który parodiuje, a autorem tekstu parodiowanego,
- b) pomiędzy autorem tekstu parodiującego a czytelnikiem parodii.

W drugim układzie oczekiwania czytelnika zostają zniekształcone. Jeśli czytelnik już zna i potrafi dekodować cel parodiowany to znaczy, że jest w dobrej pozycji do porównywania tej formy parodii z oryginałem, ale jeśli nie zna tekstu parodiowanego, to może go poznać poprzez sygnały parodii albo przez zdobytą później wiedzę i następnie zrozumieć wszystkie rozbieżności pomiędzy tekstami¹⁹.

Z kolei Linda Hutcheon twierdzi, iż „...jeśli dekodery (odbiorcy) nie zanotują albo nie zidentyfikują zamierzonych aluzji czy cytatów, to zneutralizują je, adoptując do kontekstu całej pracy. Taka naturalizacja pojawi się w rozległych parodiach”²⁰. Hutcheon pisze o bardzo długiej tradycji umiejscowienia czytelnika w pozycji zaskoczenia (*tricky*) i popchnięcia go do wyrażenia własnego zdania²¹. Podobne praktyki, jak to zostanie przedstawione w następnym rozdziale, były również stosowane przez Witkacego. Autorka przyznaje, iż jeśli czytelnik nie zrozumie aluzji parodii, to przeczyta tekst tak, jak każdy inny. Niezbędne dla Hutcheon jest więc to, aby przy badaniu parodii i jej siły oddziaływania na odbiorcę brać pod uwagę tekst, pozycję nadawcy i odbiorcy, ale i kontekst, który mediatyzował ten akt, tzn. historię, politykę, socjologię, ideologię. Podaje przykład Eliota, który choć wyrażał się niezwykle lekceważąco o czytelnikach, to posługując się parodią wymuszał na nich bardzo wysoki poziom odbiorczego zaangażowania.

¹⁸ Ibidem, p. 37.

¹⁹ Ibidem, p. 38.

²⁰ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 34.

²¹ Ibidem, p. 92.

Parodia a inne pojęcia

Spróbujmy teraz prześledzić podstawowe różnice pomiędzy parodią a innymi terminami pokrewnymi²². Ich zakres znaczeniowy bardzo często się zazębia, a niniejsza szkicowa klasyfikacja służy przede wszystkim redukcji pojęć przy analizie szczegółowej przeprowadzonej w dalszych rozdziałach.

a) **Trawestacja.** Jak zauważa Rose²³, parodia i trawestacja są bardzo blisko siebie w swojej satyryczności, heroicznej kpinie, ale parodia operuje kpiną na wyższym poziomie, a trawestacja, jako jej odmiana, czyni to na niższym²⁴. Krytycznie przyznaje, iż w większości odczytań trawestacji jest ona traktowana jako niższa burleska (*low burlesque*), a parodia jako burleska wyższa (*high burlesque*) (klasyfikacja ta pojawia się w pracach większości współczesnych badaczy). Rose krytykuje wszelkie próby umieszczania definicji parodii w tym, co wysokie bądź w tym, co niskie – parodia bowiem z samej definicji ma takie granice niwelować. Podział burleski na dwa typy jest powszechny. Według innych badaczy, takich, jak np. Henryk Markiewicz, trawestacja to: „...komiczna przeróbka utworu poważnego osiągnięta przez wprowadzenie pospolitych realiów, anachronizmów, środków epiki bohaterskiej i stylu wysokiego do tematyki pospolitej, błahej lub trywialnej. Często tytuł wskazywał na wzorzec”²⁵. U Witkacego trawestacja ma przykładowo miejsce w wypowiedziach bohaterów posługujących się cytatami, np. Akne w pierwszej powieści 622 UPADKI BUNGA bardzo często powiela frazę występującą w LISTACH STANISŁAWA WITKIEWICZA DO SYNA „Bądź jasny, bądź mądry” z wymiennym „bądź dobry”. W przywołanej powieści wypowiediane przez Akne tych słów inicjuje zawsze (czasami bardzo brutalny) stosunek seksualny bohaterów, np. „Bungo powalił Akne na łóżko «Ostrożnie, jutro śpiewam. Bądź mądry, bądź dobry – szeptała omdlewającym głosem»”

²² W poniższym zestawieniu pomijam inne pojęcia, pozostające z parodią w bliskiej relacji, takie jak: kicz, camp, tandeta, banał, trywializm. Czyt. więcej w znakomitej książce M. Lachman, *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989*, Kraków 2004. Szkoda jednakże, iż Lachman analizując np. pojęcie campu nie sięga do jednej z najważniejszych monografii terminu, tzn. do pracy M. Bootha, *Camp*, London 1983.

²³ Rose odróżnia również parodię od takich form jak np. plagiaryzm, hoax (żarty). Plagiaryzm może się pojawić na początku parodii jako bardzo ścisła imitacja albo cytacja, w odróżnieniu od parodii bardziej ukrywa albo niszczy swoje źródła. Natomiast w hoaxie naczelnym efektem jest rozpoznanie przez czytelnika żartu w fazie podstawowej. Ibidem, p. 68-70.

²⁴ Rose powołuje się na pracę R. Bonda, *English Burlesque Poetry, 1700-1750*, Cambridge, Mass, 1932, p. 60-61.

²⁵ Markiewicz dzieli burleskę na wysoką i niską: „Burleska niska: komiczna niestosowność między tematem poważnym a realiami i stylem niskim. Burleska wysoka: komiczna niestosowność między tematem pospolitym lub trywialnym a stylem wysokim”. Por: H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, op. cit., s. 299.

(B 208), „Miej litość, bądź dobry – błagała go omdlewającym, z ischiasowego zapewne bólu, głosem” (B 300).

b) **Pastisz**. Różnice pomiędzy pastiszem i parodią polegają na tym, że pastisz jest swego rodzaju odmianą literackiego fałszerstwa, ale nie zawsze musi być uznawany właśnie za fałszerstwo. Pastisz, podobnie jak parodia, jest odmianą stylizacji i polega na imitacji np. pewnych konkretnych wzorców stylistycznych, wziętych z innych tekstów i tak połączonych, że całość daje wrażenie samodzielnej oryginalnej kreacji, ale może, w przeciwieństwie do parodii, być pozbawiona komizmu. Jest umiejętnością polegającą na kompilacji, może wystąpić jako część parodii. Markiewicz twierdzi, że w pastiszu „występuje tylko lekkie wyjaskrawienie i zagęszczenie charakterystycznych cech wzorca”²⁶. Z kolei według Christine Brooke-Rose parodia adaptuje tekst, pastisz imituje styl²⁷. Pastisz więc ma naturę imitacyjną, odnosi się raczej do stylów niż do jednego tekstu²⁸. Dla Stanisława Balbusa jest on najprostszym modelem stylizacji, lecz z uwzględnieniem faktu, iż pastisz: „...nie reinterpretuje, tj. nie przekształca znaczeniowo i funkcjonalnie tradycji, ku której sięga, lecz jedynie ją przybliża i odpowiednio naświetla – „objaśnia”²⁹. U Witkacego rozwiązania pastiszowe odgrywają mniejszą rolę, niż parodia i będą szczególnie widoczne we fragmentach poetyckich, zamieszczonych chociażby w *BUNGU*, w którym widać wyraźnie nawiązania do poezji młodopolskiej z lat 1895-1905, szczególnie zaś do jej nurtu dekadenceckiego.

c) **Satyra**. Rozbieżności w rozumieniu różnic i podobieństw między tymi terminami jest znacznie więcej niż w przypadku pozostałych wyżej wymienionych³⁰. Bardzo często przypisuje się pochodzenie słowa „satyra” od greckiego „satyr”, ale, jak twierdzi Rose, greckie *satira* jest formą słowa *satura* co

²⁶ H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, op. cit., s. 306.

²⁷ Por. C. Brooke-Rose, *Illusions of Parody*, [in:] *Making Sense. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, G. Hoffman (ed.), München 1989, p. 56.

²⁸ Aluzja z kolei to bardziej rodzaj korespondencji między tekstami, niż pokazywanie występujących między nimi różnic, podobnie jak burleska – trawestacja, pastisz, plagiatyzm, cytowanie – zabiegi te są w jakiś sposób zawsze powtórzeniem innego tekstu.

²⁹ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 53. Balbus zabieg stylizacji traktuje jako „zabieg formotwórczy, oparty na kanwie form historycznych”. Dla badacza podstawowymi gatunkami stylizacji są: trawestacja, parodia, burleska. Ibidem, s. 32. W tej samej książce Balbus przedstawia typologię strategii intertekstualnych, wymienia stylizację i jej odmiany, wśród nich jest: „kontrowersyjne konfrontacje intersemiotyczne” czyli mozaiki obcych sobie, wzajemnie współwystępujących w jednym tekście cytatów (quasi-cytatów) z różnych systemów i tradycji; przy czym dotyczy to płaszczyzny narracji, nie wypowiedzi zróżnicowanych socjalnie lub historycznie bohaterów...”. Jako przykład podaje *Zako panoptikon* Struga czy *Wesele hrabiego Orgaza* Jaworskiego, ale sam dodaje „Kwestia w jakiej mierze można by tu zaliczyć utwory Witkacego, nie została przeze mnie, prawdę mówiąc, dostatecznie przemyślana” – ibidem, s. 105.

³⁰ O pastiszu czyt. w: J. Sławiński, *Poetyka pastiszu*, [w:] *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, W. Bolecki (red.), t. V, Kraków 2001.

oznacza – mieszanekę, składankę (*medley*). Rose mówi, iż w przeciwieństwie do parodii satyra musi mieć zewnętrzny, zakorzeniony w rzeczywistości cel, musi mieć podstawę w faktach i być w pewien sposób ich odwrotnością³¹. W satyrze spotykamy pewne normy społeczne, które są zdiagnozowane, ale w diagnozie tej nigdy nie ma jakichkolwiek pozytywnych rozwiązań, lecz jedynie ich projekcja, prezentacja; satyra ogranicza się bowiem do ekspozycji wad. Zrozumienie satyry nie musi polegać na dostrzeżeniu jej zdolności komicznej imitacji czy przekształcania innych tekstów. Podstawowa różnica polega na tym, iż parodia jest kategorią dostrzeganą między dziełami sztuki, satyra zaś „jest zawieszona” przede wszystkim między sztuką a rzeczywistością, także rzeczywistością literacką, rozumianą jako zbiór pewnych wypowiedzi (właśnie wtedy najtrudniej jest odróżnić satyrę od parodii).

David Kiremidjian wskazuje też inne różnice między parodią a satyrą. Satyra jest formą bardziej niezależną, wolną, posiada swoje zasady i procedurę³². Jej celem jest pokazanie i skrytykowanie pewnych zjawisk. Parodia nie ma własnych form czy struktur – adaptuje formy oryginału. Linda Hutcheon zdecydowanie odróżnia parodię od satyry – satyra, choć nie proponuje pozytywnych rozwiązań, poprzez krytykę istniejącego stanu rzeczy w sposób naturalny zmierza do ich przywrócenia³³. Perspektywa przyjęta w niniejszej pracy jest skoncentrowana na parodii jako sferze relacji występujących między dziełami sztuki.

Wczesne koncepcje parodii, według Rose, pokazywały, iż imituje ona manieri indywidualnego autora albo utworu przez zastąpienie nieważnego albo mniej ważnego tematu innym, kpiąc przy tym z sensów generalnych, jakie reprezentuje dany utwór. Inaczej niż w satyrze, parodia czyni swoją ofiarą, celem to, co parodiowane, wykorzystując techniki jak np. zastąpienie, dodanie, odejmowanie, przesadę, kondensację, kontrast, rozbieżność, niestosowność, zestawienie, a także przerywanie oryginalnej struktury i zawartości kontekstu, który jest cytowany, imitowany albo wspomniany aluzyjnie w porządku komicznym w celu zmiany jego funkcji. Użycie tych zabiegów podkreśla krytyczną postawę parodiującego i odróżnia ją od naiwnej imitacji i recepcji innych postaw, np. satyrycznej czy właśnie ironicznej³⁴.

d) **Ironia.** Rose zauważa, iż zarówno parodia jak ironia zakłócają normalny proces komunikacji, obie również wymagają więcej niż jednego poziomu podstawowych wiadomości niezbędnych czytelnikowi do dekode-

³¹ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 80.

³² D. Kiremidjian, *A Study of modern parody...*, op. cit., p. 5.

³³ L. Hutcheon, *A Theory of Parody...*, op. cit., p. 43.

³⁴ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 79-80, 86.

wania³⁵. Ironia³⁶ jest bardziej zagadkowa, skryta (*criptic*) od parodii i może zawierać więcej kodów, większą liczbę autorów, do jakich się odnosi i ostatecznie, większą kombinację słów³⁷. W parodii jest więcej akcentów satyrycznych i krytycznych, jest też ona znacznie łatwiej przyswajalna. Parodia może jednakże również zawierać ironię, która staje się wtedy jej częścią. Hutcheon twierdzi, iż ironia partycypuje w dyskursie parodii jako jedna ze strategii³⁸. Ironia może być zarówno konstruktywna, jak i destruktywna.

g) Groteska. Termin „groteska” jest stale obecny w badaniach nad twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza, szczególnie w tych pracach, które dotyczą jego dramatów. Lech Sokół, wykazując łączność groteski i parodii Witkacego, zauważył, iż „...parodia służy tam grotesce i jest tak swobodna, gdyż wzorzec parodiowany poddał autor zalecanej w teorii deformacji, nie liczącej się z rzeczywistością realną, a jedynie z «wymogami formy»”³⁹. Ujmując rzecz bardzo skrótowo, podstawowe różnice między parodią a groteską polegają na tym, iż groteska nie potrzebuje konkretnie wskazanego wzorca, istnieje „sama w sobie”, a jej analiza może być analizą immanentną, wolną od wskazywania wzorca bezpośredniego. Groteska może być również, jak zauważa Sokół, wytworem „Es”, czyli nieosobowej siły skojarzonej z „id” – wtedy właśnie świat nabiera absurdalności, która jest widoczna w szaleństwie. Badanie parodii wyklucza mówienie o „ciemnej mocy” ludzkiej natury czy irracjonalnych działaniach bohaterów, podyktowanych ich instynktami, parodia nie musi się również opierać na archetypach czy pierwotnych obrazach związanych z chaosem bądź absurdem⁴⁰. Jest więc tak, jak zauważył cytowa-

³⁵ Ibidem, p. 32.

³⁶ Por. też rozważania M. Popiel o ironii w: idem, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. Próchno Wacława Berenta, [w:] *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999. Por. również uwagi M. Dąbrowskiego dotyczące współczesnego rozumienia ironii: „Ironia XX – wieczna operuje na płaszczyźnie ja – ja drugie/inne i wykorzystuje mechanizm samooskarżenia, samopodważania, autodestrukcji oraz wyobcowania” M. Dąbrowski. *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, op. cit., s. 110-111.

³⁷ Ibidem, s. 87.

³⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody...*, op. cit., p. 32.

³⁹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 78. Por. też W. Bolecki, *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy*, [w:] *Wariacje na postmodernizm*, op. cit., s. 111: „Dwudziestowieczne rozumienie groteski oparte jest niemal wyłącznie na koncepcji parodii (...) parodystyczna groteska Gombrowicza i nieparodystyczna groteska Schulza należą do zupełnie odrębnych tradycji. Groteska parodystyczna wywodzi się natomiast z karykatury oraz satyry, i w wieku XX rozwija się już zgodnie z własną logiką i estetyką. Groteską nieparodystyczną rządzi hybrydyzność i transformacja, metamorfozy ludzko-zwierzęce, kojarzenie form heterogenicznych i ich płynne wzajemne przenikanie, zacieranie konturów, falistość i symboliczna niejednoznaczność formy i treści”. Czyt. także idem: *Od potworów do znaków pustych*, [w:] *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991. Por. także wydane ostatnio w oddzielnej publikacji artykuły poświęcone grotesce i zamieszczone w „Pamiętniku Literackim” – *Groteska*, M. Głowiński (red.), Warszawa 2004.

⁴⁰ Por. omówienie książki: W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957, w pracy L. Sokola, *Groteska...*, op. cit., s. 32.

ny badacz, iż: „Od parodii i trawestacji groteska różni się jeszcze tym, że nie jest związana z określonym przedmiotem, jak np. parodia z tym, co jest w niej parodiowane. Groteska stanowi bardziej autonomiczną całość artystyczną”⁴¹.

Z kolei Joseph Dane⁴² odróżnia parodię od groteski i od karykatury ze względu na skupienie się tej pierwszej na materiale wyłącznie lingwistycznym, w przeciwieństwie np. do groteski, dla której pole tematyczne wyznaczają plastyczne właściwości dzieła literackiego. Inaczej mówiąc, Dane twierdzi, iż groteska skupia naszą percepcję na dekoracyjnych właściwościach artefaktów.

Nowoczesne koncepcje parodii

Przełomowe dla nowoczesnego rozumienia parodii okazało się stanowisko tzw. formalistów rosyjskich, takich jak np. Wiktor Szklowski czy Jurij Tynjanov, którzy zwracali uwagę na powiązania pomiędzy sposobami konstrukcji fabuły i stylizacją⁴³. Według nich parodia, kiedy zwraca się do innych tekstów, ma funkcje rewitalizujące starsze sposoby wyrażania. Jak zauważa Rose, według formalistów rosyjskich forma prozy jest zdeterminowana relacjami do innych form⁴⁴. Szklowski uznaje parodię za pozbawiony komizmu środek, polegający na dodaniu nowej funkcji i znaczenia dla starych tekstów⁴⁵. Przykładowo rosyjski badacz znajduje u Henry’ego Fieldinga liczne dygresje do twórczości innych pisarzy, które pełnią trzy funkcje: pozwalają autorowi dostosować nowy materiał do własnej powieści, opóźniają akcję, co wzmaga napięcie w oczekiwaniach odbiorcy co do kontynuowania głównej akcji, po trzeciej, dygresje kreują kontrast pomiędzy dziełami⁴⁶.

Formaliści rosyjscy szczególny nacisk kładli na badanie stylu oraz zagadnienia parodystyczności u poszczególnych twórców. Według Tynjanowa styl F. Dostojewskiego jawnie powtarza styl M. Gogola⁴⁷. Zarówno sty-

⁴¹ Ibidem, s. 46. Polski badacz, E. Kasperski, dostrzega w polskiej literaturze XX wieku nurt parodyjno-groteskowy Według niego: „Obecności groteski towarzyszy zwykle parodia i na odwrót”. Kasperski zauważa również, iż: „Groteska kieruje się ku «niemożliwym» kształtom i kombinacjom w świecie przedstawionym, parodia literacka – ku sposobom jego językowo-stylistycznego urzeczywistnienia w utworze. To pierwsze dokonuje się za sprawą drugiego, dlatego interferencja jest nieunikniona.” – E. Kasperski, *Nurt parodyjno-groteskowy w literaturze polskiej XX wieku. Dominanta, oboczność, czy margines*, [w:] *Dwudziestowieczność*, op. cit., s. 226.

⁴² J. Dane, *Parody, critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*, Oklahoma 1988, p. 11.

⁴³ W. Szklowski, *O teorii prozy*, Moscow, Leningrad 1925.

⁴⁴ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 110.

⁴⁵ Ibidem, p. 116.

⁴⁶ Ibidem, p. 113.

⁴⁷ J. Tynjanov, *Архаисты и новаторы. (Archaisty i nowatory)*, Münch 1967. Chodzi o zamieszczony tam tekst z roku 1921: *Dostojewski i Gogol (K teorii parodii)*, s. 414.

lizacja, jak i parodia mają dwa plany, ale w parodii występuje niezgodność parodiującego i parodiowanego, czego nie ma przy stylizacji. W innym, późniejszym szkicu, Tynjanov będzie polemizował z obiegowym traktowaniem parodii jako gatunku komicznego, wręcz separując komizm od dwuplanej struktury parodii. Zwraca również uwagę, iż przedmiotem parodii może też być np. wirtuozeria danego twórcy⁴⁸. Według Tynjanova metody parodiowania polegają na „zmianie utworu literackiego lub czynnika łączącego szereg utworów (autor, czasopismo, almanach), lub szeregu utworów literackich (gatunek) – jako systemu, na przeniesieniu ich do innego systemu”⁴⁹. Jak stwierdził Terence Hawkes, omawiając dorobek rosyjskich formalistów: „W procesie tym parodia ma do odegrania znaczną rolę, bowiem zawsze występuje na tle innego dzieła literackiego, «startuje» od niego, obnażając jego chwyt... Wszelka sztuka istnieje w stanie kontinuum, sztuka «wysoka» nieustannie przesuwając swoje granice w ramach tego kontinuum, aby się odnowić...”⁵⁰. To właśnie tacy badacze, jak Szkłowski czy Tynjanov, zauważyli pewną przydatność popularnych obiegów literatury, które dzięki parodii, uzyskują status czynnego źródła różnych znaczeń dla arcydzieł.

Powiązany z rosyjskimi formalistami, ale też, w zakresie rozumienia komizmu, znacznie od nich się różniący, Michał Bachtin rozszerzył rozumienie pojęcia parodii. Rose zauważa, iż Bachtin początkowo mówi o parodii, łącząc ją ze stylizacją (skazem) i z dialogiem. Parodia może więc być „słowem w sztuce, słowem w dyskursie” (*artistic – speech phenomena*), które jest „dwubieżne” (*two-ways directed*), to znaczy, iż dyskurs jest skierowany z jednej strony do przedmiotu mowy, z drugiej zaś do innych dyskursów, co stanowi podstawowe zagadnienie dwujęzyczności parodii: „W istocie, słowo «parodystyczne» jest miejscem zetknięcia się i określonego krzyżowania się dwóch stylów, dwóch «języków»”⁵¹. W każdej parodii mamy więc do czynienia z krzyżowaniem się dwóch języków, stylów i podmiotów: „Jeden z tych języków (parodiowany) występuje jawnie, drugi zaś niejawnie, jako czynne jednak tło tworzenia i odbioru”⁵². Jeśli nie rozpoznamy tego drugiego kon-

⁴⁸ J. Tynjanov, *O parodii*, przeł. A. Dudek, „Studenckie zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1987, z. 3, s. 79-81.

⁴⁹ Ibidem, s. 84.

⁵⁰ T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. I. Sieradzki, postł. M. Głowiński, Warszawa 1988, s. 90-91.

⁵¹ M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 527. Por. również hasło *Parody*, [in:] *The Oxford Classical Dictionary*, op. cit. Parodia, w rozumieniu słownikowym, jest połączeniem języka oryginału, z innym językiem – prowadzi to do zamierzonych efektów komicznych, których celem może być np. ośmieszenie tekstu parodiowanego.

⁵² Ibidem, s. 528.

tekstu, wtedy nie pojmamy natury całego zjawiska – stylizacja zostanie wzięta za styl, a parodia za samodzielne dzieło sztuki⁵³. Na tym też polega podstawowa różnica między Bachtinem i np. Tynianovem – według Bachtina pierwszy i drugi głos mogą być względem siebie opozycyjne. I choć każde słowo jest hybrydą zbudowaną na dwóch porządkach, lingwistycznym, jako pojedynczy język, i stylistycznym, to nie każde słowo jest parodią. Jak twierdzi Rose, według Bachtina dwa poziomy parodii cały czas się przenikają jak dwa style, dwa mówiące tematy. Bachtin zauważył, iż: „Jedną z najdawniejszych i najbardziej powszechnych form przedstawiania cudzego słowa bezpośredniego jest parodia”⁵⁴. Pisząc o stylizacji, Bachtin wyróżnił pojęcie „stylizacji parodystycznej”, która polega na tym, iż: „aby osiągnąć istotne swoje możliwości, parodia powinna być stylizacją, czyli powinna odtwarzać parodiowany język jako liczącą się całość, posiadającą wewnętrzną logikę i odsłaniającą, związany ściśle z parodiowanym językiem, szczególnie świat”⁵⁵.

Istotne jest również dla autora *PROBLEMÓW POETYKI DOSTOJEWSKIEGO* pojęcie karnawalizacji. Bachtin określa literaturę skarnawalizowaną jako wielogłosową, karnawał pozwala bowiem połączyć sacrum i profanum, to, co wysokie z tym, co niskie, wspaniałe z mało znaczącym, mądrego z głupim⁵⁶. Ta wyraźna polaryzacja jest również cechą parodii – elementu organicznego wszystkich skarnawalizowanych gatunków. Według Rose wkład Bachtina w studia nad parodią polegał m.in. na tym, iż tak jak rosyjscy formalści (np. Tynjanov) Bachtin uważał parodię za termin, który może być zestawiony i skontrastowany ze stylizacją i (tak jak Szklowski) potraktował parodię jako środek umożliwiający ogólną ewolucję literatury. W tym podwójnym, komicznym medium (zagadnienie komizmu w rozważaniach Bachtina jest czynnikiem różniącym go od Tynjanova) badacz dostrzega elementy, które mogą być we wrogim do siebie stosunku.

Jeśli chodzi o późniejsze teorie, Rose zwraca uwagę na teorię recepcji, a szczególnie na badania Hansa Roberta Jaussa, który twierdził, iż destrukcja horyzontu oczekiwań odbiorców produkuje nowe efekty poetyckie⁵⁷. Zarówno jednak Jauss, jak i Wolfgang Iser traktowali parodię wyłącznie w jej

⁵³ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 126.

⁵⁴ M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*, op. cit., s. 501.

⁵⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniołowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 78-92. Jednak jak zauważa M. Stala „Stylizację” i „parodię” rozróżnia już M. Bachtin (co nie przeszkadza mu to zresztą mówić o stylizacji parodystycznej). Por. M. Stala, *Parodia i wartość (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych)*, [w:] *Studia o narracji*, J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński (red.), Wrocław 1982, s. 254.

⁵⁶ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 192-195.

⁵⁷ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 172.

funkcji „negacyjnej”, w sposób identyczny jak później uczynią to teoretycy postmodernizmu, tacy, jak np. Frederic Jameson. Rose, analizując zagadnienie komizmu we współczesnych pracach krytycznych, pisze o strukturalistach i postsrukturalistach, u których występuje bardzo silna metafikcja⁵⁸, np. Julia Kristeva twierdziła, iż każdy tekst jest mozaiką cytacji, absorpcją i transformacją innego, ale też w jej pismach ma miejsce, poprzez zaprzeczenie albo przeoczenie komicznych aspektów, redukcja parodii do intertekstualności. U Susan Sonntag w jej słynnym eseju AGAINST INTERPRETATION, zamieszczonym w zbiorze AGAINST INTERPRETATION AND OTHER ESSAYS z roku 1966, parodia jest ucieczką od interpretacji, atrybutem niemalże właściwym dla postmodernizmu, ponieważ pozbawionym funkcji komicznej czy krytycznej. Sonntag zauważa, iż sztuka współczesna, unikając interpretacji absolutnej, której stara się wymykać, często sięga po parodię⁵⁹. Z kolei według Rolanda Barthesa tekst jest zbudowany z wielu pism wyłączonych z wielu kultur i otwarty na wiele relacji dialogicznych i parodystycznych – wszystkie te strategie są zorientowane na czytelnika, a nie na autora – tak jest np. w jego tekście ŚMIERĆ AUTORA⁶⁰.

W zakończeniu swojej książki Rose przedstawia koncepcje postmodernistów⁶¹; zwraca uwagę, iż np. Jacques Derrida redukuje parodię do pustego znaczenia i tak jak Jean Baudrillard i po części Michel Foucault⁶² uważa, że może być ona destruktywna i anarchistyczna, choć w przeciwieństwie do wymienionych przypisuje parodii akcenty komiczne. Przez Ihaba Hassana, na którego teorie Rose kładzie szczególny nacisk, parodia jest potraktowana jako „chora forma” (*insane*). Hassan w swojej książce THE POSTMODERN TURN traktuje parodię w kategoriach „hybrydyzacji” jako zmutowaną replikację gatunków⁶³. Z kolei Baudrillard w AMERYCE opisuje parodię jako element kultury współczesnej Ameryki, jako „lustro europejskiej dekadencji”, ale zawsze też podkreśla w niej brak celowości (parodia jest dla niego „ślepa”

⁵⁸ Termin „metafikcjonalność” u Margaret Rose to sytuacja w tekście, w której pojawiają się komentarze lub refleksje na temat innego tekstu. Por. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 386-390.

⁵⁹ S. Sonntag, *Against Interpretation*, [w:] *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1967, s. 10.

⁶⁰ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 186.

⁶¹ Por. również S. Chatman, *Parody and Style*, „Poetics Today” 2001, No 2. W artykule tym autorka przedstawia parodię jako prototypowy gatunek postmodernistyczny.

⁶² W przypadku M. Foucaulta nie należy jednakże zapominać o tym, iż najważniejsze są dla niego w danej parodii elementy komiczne, a sam komizm występuje w funkcji krytycznej wobec rzeczywistości w celu odświeżenia różnych dyskursów władzy. Temu służą np. różne, miejscami absurdalne przykłady zebrane chociażby w jego fundamentalnych pracach, takich, jak np. *Narodziny szaleństwa w dobie klasycyzmu czy Nadzorować i karać*.

⁶³ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 213.

– *blind*). Dla Frederica Jamesona parodia jest pozbawioną wyrazu imitacją, mimikrą innych stylów i ich manierystycznym wykorzystywaniem. Jameson uważa, iż parodia różni się od pastiszu, bowiem pastisz jest formą zdolną jedynie do imitowania wygasłych środków wyrazu. Zastępuje parodię, która już umarła⁶⁴.

W swojej konkluzji dotyczącej postmodernistycznych ujęć parodii Rose stwierdza, że postmodernizm sprawił, iż użycie parodii w funkcji tropu retorycznego pomniejsza oryginalność autora, znosząc np. romantyczne pojęcie pisarza jako kreatora, oraz ogranicza krytyka – artystę, co prowadzi również do rozluźnienia relacji pomiędzy odrębnymi tekstami, oryginałami i kopiami. Parodia, pastisz, alegoria i symulacja umożliwiają powstawanie nowych tekstów i znaczeń na bazie tradycji, rozprzestrzeniania źródeł i odczytań oraz do dekonstruowania pojedynczych tekstów czy wypowiedzi⁶⁵. Dla postmodernistów więc zarówno parodia, jak i pastisz są nihilistyczne, chaotyczne oraz powierzchowne⁶⁶.

Podsumowanie

Rose podsumowuje swoje całościowe rozważania tezą, iż antyczne oraz renesansowe teorie parodii łączą ją zarówno z funkcją metafikcjonalną, jak i komiczną. Z kolei modernistyczne teorie parodii często redukują ją do burleski, a teorie najnowsze, powstałe po roku 1970, kładą nacisk na jej mniejszą siłę oddziaływania na odbiorców oraz na nihilistyczny bądź intertekstualny wymiar – tak jest u głównych postmodernistycznych teoretyków i praktyków parodii: U. Eco, D. Lodge’a, M. Bradbury’ego i Ch. Jenksa. Autorka zwraca też uwagę, iż w przypadku niektórych badaczy współczesne rozumienie parodii bliskie jest jej antycznemu pojmowaniu. Już Arystofanes w ŻABACH łączył wymiar komiczny z grą tekstualną. W ten sposób badaczka, tak jak czyniono w starożytności, definiuje parodię jako środek komicznego przekształcania cudzych tekstów. Niezwykle istotne w jej teo-

⁶⁴ F. Jameson: „Pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladowaniem specyficznego czy też wyjątkowo stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest to jednak neutralny przypadek praktyki podrabiania, pozbawiony ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości (...) Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie humoru...” – *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1996, s. 195.

⁶⁵ M. Rose, *Parody: ancient, modern...*, op. cit., p. 226.

⁶⁶ Szczególnie mocno w tym kontekście brzmi zdanie Lindy Hutcheon, która stwierdziła, iż „To, co w dzisiejszej literaturze skłonni jesteśmy nazwać postmodernizmem, zwykle charakteryzuje się skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością” – L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, op. cit., s. 378.

riach jest podkreślanie, iż oprócz ewidentnej krytyki danego wzorca parodia musi również zawierać jego rewitalizację (*refunctioning*), pozytywny projekt nadawania tekstom drugiego życia poprzez korzystanie z maszyny parodystycznej.

Najistotniejsze dla moich dalszych rozważań na powieściach Witkacego są akcenty krytyczne w parodii, które podkreślił Joseph Dane⁶⁷. Tak jak Rose, również i Dane sugeruje powrót do rosyjskich formalistów i do Bachtina. Badacz przywołuje poglądy Tynjanova, traktującego postęp literacki jako budowanie nowego z form startych i zużytych. Zwraca też uwagę, że dla Bachtina parodia jest siłą wywrotową, która stanęła w centralnej pozycji jego historii literatury: parodia według Bachtina jest konfliktem wielu języków w pojedynczym tekście.

Inny badacz, David Kiremidjian, podaje strukturalną, ale i jednocześnie niezwykle trafną w swej prostocie definicję parodii:

Parodia jest formą literackiego naśladowania, która zachowuje formę stylistycznego charakteru pierwowzoru (*primary work*), ale zastępuje obcy przedmiot, sprawę albo zawartość. Parodiujący zmierza do imitacji tak blisko jak tylko formalne konwencje pracy mogą zostać sparodiowane np. styl, dykcja, rytm, słownictwo i inne elementy formalne⁶⁸.

Szczególną odmianą parodii jest wskazana przez Kiremidjiana „parodia krytyczna”, tzn. taka sytuacja, w której kontekst oryginału musi być radykalnie zmieniony.

Niezwykle ciekawe zagadnienie możliwości deszyfracji odbiorczej przyswajanych tekstów poruszyła Linda Hutcheon w swojej książce *A THEORY OF PARODY. THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORM*⁶⁹. Jej definicja ujmuje parodię jako powtórzenie z różnicą, imitację z ironicznym dystansem, gdzie ironia jest realizowana na dwa sposoby: poprzez szydery śmiech, albo przez oddanie czci. Parodia w rozumieniu Hutcheon występuje nie tylko jako dialog tekstów, ale również nadawców i odbiorców. Potraktowana została jako żywotny proces dyskursu między różnymi wytworami sztuki. Parodia jest więc w jej ujęciu rodzajem pomostu między przeszłością a terażniejszością, powtórzeniem z krytycznym dystansem⁷⁰. Na tym też zresztą opiera się wizja kultury L. Hutcheon, to znaczy na wskazywaniu ciągłości w postaci wspólnych podstaw estetycznych u różnych twórców, reprezentujących odmienne epoki. Parodia jest dla niej przede wszystkim zabawą, ale

⁶⁷ J. Dane, *Parody, critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*, Oklahoma 1988.

⁶⁸ D. Kirjemidjan, *A Study of modern parody...*, op. cit., p. 16.

⁶⁹ L. Hutcheon, *A Theory of Parody...*, op. cit.,

⁷⁰ Ibidem, s. 4.

też i krytyką określonych konwencji. Hutcheon, w przeciwieństwie np. do Rose⁷¹, nie omawia technik, jakie występują pod syntetyczną nazwą parodii. Traktuje ją jako gatunek. Dla autorki parodia jest przede wszystkim krytyką i kpinią z tego, co zakrzepłe i skodyfikowane, ze wszystkich form skodyfikowanego dyskursu⁷². Parodia stanowi więc rodzaj odmowy wobec zakrzepłej kultury. Hutcheon uważa, że „...parodia w XX wieku jest jednym z najważniejszych trybów tematycznej i formalnej konstrukcji tekstu. Ma też hermeneutyczną funkcję z kulturowymi i ideologicznymi implikacjami włącznie.”⁷³. Krytyczny dyskurs parodii może obejmować literaturę popularną, której wytwory zawsze, prędzej czy później zostaną sparodiowane, tak jak sparodiowany będzie każdy skodyfikowany wytwór sztuki⁷⁴.

Hutcheon nie omija kłopotów związanych z odwiecznym definiowaniem terminu oraz odróżnieniem od ironii, pastiszu, satyry i trawestacji⁷⁵. Szczególnie istotne są tu analogie i różnice między parodią a ironią. Jak pisze: „Ironia wydaje się być podstawnym retorycznym mechanizmem dla aktywowania uwagi czytelnika w czasie jakiegokolwiek dramatyzacji”⁷⁶. Charakteryzuje parodię jako kombinację hołdu i ironicznej gry. Według niej stopień zaangażowania czytelnika w parodię jest wynikiem jego możliwości absorpcji ironii ukrytej w tekście⁷⁷. Nie można odseparować ironii od parodii, gdyż obie operują na dwóch poziomach: powierzchni i podłoża.

Centralnym zagadnieniem w jej badaniach nad parodią jest dekodowanie kodów pomiędzy nadawcą a odbiorcą. W przypadku Witkacego sprawa deszyfracji parodystyczności jego tekstów jest niezwykle trudna, gdyż mamy do czynienia, używając terminu Hutcheon, z parodią rozległą, gdzie powieść popularna jest jedynie elementem jego działań parodystycznych i należy mówić tutaj z pewnością o totalności działań pisarza, który nie tylko parodię tworzy, ale i chce ją w jakiś sposób miejscami ukryć, nie ułatwiając czytelnikowi jej rozpoznania. Parodia u Witkacego polega bowiem również, jak zauważył Jerzy Ziomek, na karykaturowaniu nie tylko niskiej konwencji, ale i wpisanego w tę konwencję wirtualnego odbiorcy⁷⁸.

⁷¹ Różnic między badaczami jest znacznie więcej: Rose limituje definicję parodii, Hutcheon programowo je rozszerza, Rose przenosi swój model istnienia parodii na rzeczywistość, gdy tymczasem Hutcheon pragnie poruszać się wyłącznie w kręgu wytworów sztuki.

⁷² L. Hutcheon, *A Theory of Parody*..., op. cit., p. 16.

⁷³ Ibidem, p. 2.

⁷⁴ Ibidem, p. 18.

⁷⁵ Por. rozważania R. Nycza na temat różnic między burleską, trawestacją, ironią, kolażem i satyrą a parodią – R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 172.

⁷⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*..., op. cit., p. 31.

⁷⁷ Ibidem, p. 32.

⁷⁸ J. Ziomek, *Personalne dossier*..., op. cit., s. 91.

Matei Calinescu w swojej recenzji książki Hutcheon⁷⁹ pisze, iż według niej parodia to pewna struktura powtórzenia, powtórzenia z krytyczną różnicą, naśladowanie, ale prowadzone poprzez dwuznaczność, przez ironię. Zauważa również, iż Hutcheon rozpoznaje parodię we wszystkich systemach semiotycznych, w których istnieje podwójne kodowanie. Calinescu, tak jak Bachtin, twierdzi, iż parodia jest prywatną drogą dla poprawiania przeszłości, nawiązywania z nią dialogu. Kładzie również szczególny nacisk na jej zdolności umożliwiające odnowienie [(re) *constructive* i (re) *creative*], a także na rozpoznanie – intencja parodystyczna jest zaspokojona w rozpoznaniu przez czytelnika, którego kompetencje są cały czas prowokowane⁸⁰.

Na parodię z zupełnie innego punktu patrzy Wolfgang Karrer, dla którego proces komunikacji jest centralnym mechanizmem dla jej zrozumienia. Według Karrera tekst prawidłowo rozumiany to taki, który jest odczytany jako bunt skierowany przeciwko jakiejś konwencji, z którą równocześnie współpracuje, gdyż to ona determinuje jego znaczenie. Analizy przeprowadzone przez niemieckiego badacza są bardzo rygorystyczne, np. tekst rozpatrywany jako parodia musi być zawsze w ścisłym związku z tekstem podstawowym⁸¹. Z drugiej zaś strony, co już wydaje się być zabiegiem chyba nie za łatwym do równie precyzyjnej deszyfracji, Karrer przyznaje, iż parodia może mieć różną objętość – od jednego słowa aż po grupy tekstów np. jednego autora bądź autorów poruszających się w obrębie jednego kierunku, rodzaju literackiego czy epoki⁸². Zawsze za to musi być w parodii zakonotowana jakaś sprzeczność⁸³ – centralnej zmianie mogą ulec np. nosiciele akcji.

Sugerowany wcześniej podział parodii na parodię w wąskim i szerokim zakresie jest także obecny w pracach polskich badaczy⁸⁴. Markiewicz wyróżnia parodię *sensu largo* i *sensu stricto*, czyli: „komiczne naśladowanie bądź przeróbka wzorca literackiego przy pomocy dowolnych środków. Wzorcem może być zarówno konkretny utwór, jak i zespół cech charakterystycznych twórczości danego pisarza czy poetyka gatunku literackiego. Parodia *sensu stricto*: komiczne wyjaskrawienie i zagęszczenie cech wzorca”⁸⁵.

⁷⁹ M. Calinescu, *Parody and intertextuality*, „Semiotica” 1987, Vol. 65, z. 1/2.

⁸⁰ Ibidem, p. 186-187.

⁸¹ W. Karrer, *Trawestacja, parodia pastisz*, przeł. K. Jachimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ” z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988, s. 46.

⁸² Ibidem, s. 52.

⁸³ Według Karrera „Parodie są nośnikami sprzecznych kodów kulturowych” – ibidem, s. 65.

⁸⁴ Por. rozważania A. Berezy, *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja*, J. Trzynałdowski (red.), Wrocław 1965. Według badacza: „W przyjętym tu rozumieniu, parodiami o wąskim zakresie będą parodie konkretnego utworu oraz parodie stylu indywidualnego. Parodią o szerokim zakresie będą parodie odmiany gatunku, gatunki i rodzaje” – ibidem, s. 258.

⁸⁵ H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, op. cit., s. 306-307.

Analizom przeprowadzonym w dalszych rozdziałach pracy patronuje wskazany przez Ryszarda Nycza model parodii jako kategorii estetycznej⁸⁶. Według Nycza, parodia jako nazwa gatunkowa, która naśladowując dany wzorzec literacki (dzieło, styl czy gatunek) prowadzi m.in. do efektów polemicznych w celu „zbudowania nowej, oryginalnej struktury utworu (formalnej, tematycznej, ideowej) w trybie dialogowej interakcji z innymi tekstami oraz stojącymi za nimi konwencjami, kodami i kontekstami o charakterze społecznym, kulturowym czy światopoglądowym”⁸⁷. Parodia jest również odmianą stylizacji polegającą na naśladowaniu „wyrazistych i rozpoznawalnych wzorców stylistycznego ukształtowania wypowiedzi”⁸⁸. Nycz twierdzi, iż w twórczości Witkacego parodia została zaangażowana w służbę groteski, zwraca również uwagę na częste zjawisko parodiowania popularnych wytworów sztuki. Co niezwykle istotne w przypadku tej pracy, Nycz, pisząc o dwóch aspektach parodii, tzn. o aspekcie autoreferencjalnym i intertekstualnym, zauważa, omawiając pierwszy z nich, że „parodia pojęta w ogólniejszym znaczeniu okazuje się krytycznym przedstawieniem samej literackości literatury, krzywym zwierciadłem sztuki; autoparodią jako formą autoprzedstawiania”⁸⁹. Jak to zostanie pokazane w następnych rozdziałach, tego typu rozumowanie zbieżne jest z literacką praktyką Witkacego – chodziłoby o sytuację, w której spotykamy „zademonstrowanie niesamoistności i niesamowystarczalności tekstu”⁹⁰, który staje się zależny od innych wytworów kultury.

Najistotniejszy w rozważaniach Nycza wydaje się być szczególnie wspomniany status parodii jako kategorii estetycznej, tzn. takie jej znaczenie, które nie jest ograniczone ani przez komizm, ani przez jej funkcję destrukcyjną, ale polega na:

(...) krytycznej rearanżacji i rekontekstualizacji rozmaitych (w tym sprzecznych) wzorców wypowiedziowych. Prowadzi ona, w ostatecznym efekcie, do zbudowania nowej oryginalnej struktury utworu (formalnej, tematycznej, ideowej) w trybie dialogowej interakcji z innymi tekstami oraz stojącymi za nimi konwencjami, kodami i kontekstami o charakterze społecznym, kulturowym czy światopoglądowym⁹¹.

⁸⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1985, s. 157.

⁸⁷ Ibidem, s. 159.

⁸⁸ Ibidem, s. 155.

⁸⁹ Ibidem, s. 171.

⁹⁰ Ibidem, s. 171.

⁹¹ Ibidem, s. 159; por. M. Kochanowski, *Miasto i Góry [w:] Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007.

Według Nycza parodia jest składnikiem poetyki groteski, choć autor dopuszcza możliwość samodzielnego jej wystąpienia w funkcji totalizującej organizację całego utworu. Nycz wskazuje również wyraźną różnicę między parodią a satyrą (odnosi się ona do zjawisk pozajęzykowych, takich jak np. instytucje życia publicznego), kolażem (ze względu na istniejący w parodii poziom cech i reguł), burleską (która jest głównie ośmieszeniem stylu wysokiego) i trawestacją (w której wzorzec fabularny zostaje zachowany na rzecz jego „nieodpowiedniego” wysłowienia)⁹².

Dosyć istotnym problemem w przypadku analizy parodii (u Witkacego i u innych twórców) jest zagadnienie podejmowane przez prawie wszystkich teoretyków, a mianowicie zgodność co do tego, iż odnosi się ona do wzorca literatury wysokoartystycznej⁹³. Zawsze niezwykle dobitnie w swoich artykułach dotyczących twórczości Witkacego podkreślał to Jerzy Ziomek. Warto jednakże zwrócić uwagę, iż Ziomek pisał swoje teksty na długo przed ustaleniami L. Hutcheon, która analizując współczesną parodię, jak to już powyżej zostało pokazane, wyraźnie wskazywała na możliwość zaistnienia sytuacji, w której spotykać możemy krytykę wzorca popularnego, przeprowadzoną w arcydziele.

O parodii Witkacego w związku z JEDYNYM WYJŚCIEM pisała Zofia Mitosek⁹⁴. Zwraca ona uwagę, iż w powieści autora SZEWCÓW rzeczywistość przedstawiana jest jako zbiór schematów, klisz i stereotypów. Pojawiające się style takie, jak „ludowość” czy „filozoficzność”, występują w nietypowych, sprzecznych z ich powszechnym użyciem, kontekstach⁹⁵. Poetyka JEDYNEGO WYJŚCIA polega na złożeniu w jedną całość różnych elementów pochodzących z odmiennych dziedzin, od stereotypów narodowych po język rozważań filozoficznych. Według Mitosek, Witkacy działa jak *bricoleur*, czyli jako twórca zonglujący znaczeniami oderwanymi od ich macierzystego kontekstu⁹⁶.

⁹² Ibidem, s. 172.

⁹³ Por. np. J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 372.

⁹⁴ Z. Mitosek, *Jak ugryźć Witkacego*, [w:] *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Mastowskiej*, Kraków 2003. Artykuł jest gruntownie zmienionym rozdziałem z książki Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974. O parodii u Witkacego pisał również ostatnio S. Wróbel, nazywając dzieło Witkacego „parodią systemu metafizycznego” – S. Wróbel, *Trzej Muszkieterowie: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, „Twórczość” 2005, nr 9, s. 67.

⁹⁵ „Przełączanie języków i stylów stwarza efekt ich wzajemnego przewartościowywania, akcentowania względności różnych sposobów mówienia. Angażowane w powieści znaki tracą swą pierwotną funkcję, jaką jest oznaczanie rzeczywistości; w dialogu stylów dokonuje się wtórna, nadbudowana nad językiem naturalnym semantyzacja klisz, której efektem są swoiste dla utworu obrazy języków” – ibidem, s. 160.

⁹⁶ Ibidem, s. 167.

Mitosek zauważa, iż Witkacy jako artysta odrzucony przez swoją kulturę, prowadzi nie tylko rozległą polemikę ze współczesnością, ale i sięga po parodię oraz groteskę, co czyni przez hiperbolizację postaci, deformację świata przedstawionego i ekspresjonistyczny styl. Parodia w JEDYNYM WYJŚCIU polega więc na wykraczaniu „...poza obręb krytyki «stylistycznych światopoglądów» i obejmuje wszystkie elementy utworu. Kształtuje relacje wewnątrz świata przedstawionego. Określa budowę powieściowego tekstu jako pewnej skończonej całości”⁹⁷. Zdaniem Mitosek, parodia Witkacego jest wyrazem buntu pisarza, konkretnej postaci historycznej, wobec odbiorców i producentów świadomości literackiej: „Bunt ten przybiera odmienne formy w dwóch postaciach tekstu powieści: w sferze dygresji jest polemiką i perswazją, w sferze akcji powieściowej realizuje się jako parodia”⁹⁸.

W prezentowanej pracy mam zamiar pokazać, że w powieściach Witkacego parodia występuje w funkcji krytycznej wobec schematów składających się na budowę określonego gatunku literackiego, jakim jest powieść popularna. Jak trafnie zauważyła Małgorzata Lachman w parodii „rozstrzygająca okazuje się zdolność do budowania relacji konfliktowej między przedmiotem odniesienia a sposobem wyrażania”⁹⁹. Używanie przez Witkacego różnych konwencji parodystycznych ma więc charakter wyraźnie dyskursywny i polemiczny¹⁰⁰. Polemika ta jest wymierzona w określony rynek dzieł, autorów i konsumentów literatury. Jednocześnie działalność Witkacego pokazuje, iż parodia, wbrew temu, co twierdził Kiremidjian, nie musi stanowić formy hołdu¹⁰¹. Według Kiremidjana parodia operuje wyłącznie strukturami zapożyczonymi, ale może to również oznaczać wolność wyboru w wielości tekstów kultury i radość z polemiki, a także, w przypadku samego autora NIENASYCENIA, stanowić podstawowy element jego koncepcji literatury („jak pisać po Dostojewskim?”). Parodia Witkacego stanowi metodę uprawiania w powieści szerokiej krytyki, przy czym postulaty krytyczne są przeniesione z artykułów i rozpraw rozsianych po licznych gazetach i czasopismach. Autor NIENASYCENIA podsuwa czytelnikowi pomysły wyświechtane i spraw-

⁹⁷ Ibidem, s. 166.

⁹⁸ Ibidem, s. 169-170.

⁹⁹ M. Lachman, *Gry z „tandeta” w prozie polskiej lat 90.*, Kraków 2004, s. 257. Powołując się na rozważania J. Sławińskiego, badaczka zauważa również, iż „parodia stwarza największą szansę przypuszczenia frontalnego ataku na dowolnie obrane cele i umożliwia wytworzenie maksymalnego dystansu wobec każdego obiektu. Nie ma bowiem takich granic, które parodia musiałaby respektować” – ibidem, s. 258.

¹⁰⁰ Zdanie to jest polemiczne wobec uwagi Gawlińskiego, który stwierdził, iż: „U Witkacego parodia występuje głównie w celu spotęgowania pewnych cech stylistycznych dzieła parodiowanego” – por. S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 7, s. 33.

¹⁰¹ D. Kiermidjian, *A Study of modern parody...*, op. cit., p. 3.

dzone, zmierza do zainteresowania go np. melodramatyczną fabułą, po to, by zaprezentować tę warstwę powieści, która nasycona jest intelektualnymi spekulacjami. Parodia Witkacego jest więc, używając terminu Michała Głowińskiego, odmianą parodii konstruktywnej¹⁰², tzn. praktyką, która zwraca się ku kulturze, „ku jej schematom, mitom i wmówieniom”¹⁰³. Taka parodia jest w znaczny sposób uzależniona od innych tekstów – dają jej one naturalny literacki pokarm, z którego czerpie, ale przez to wprowadzają w obieg, od którego nie może się uwolnić.



¹⁰² Por. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O Pornografii Gombrowicza)*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

¹⁰³ Ibidem, s. 281; por. również sądy J. Błońskiego z jego *Wstępu do Dzieł Zebranych*: „Bałwochwalstwo sztuki, właściwie epoce i środowisku, łączyło się z wymogiem oryginalności. Tym dokuczliwszym, że młodzi ludzie, opisani w *622 upadkach Bunga...*, znali przecie od środka wszystkie chwytły i sposoby swoich poprzedników. Naśladując, doprowadzali je do parodii... i wiedzieli o tym. Pierwsza powieść Witkiewicza pełna jest przykładów imitacji (Przybyszewskiego, Micińskiego), przełamanych w najczystsza groteskę. Może więc wtedy nawiedziły go myśli, którym – w twórczej praktyce – pozostał wierny przez całe życie? A mianowicie: że dzieło sztuki rodzi się w sporze z poprzednimi, które mogą być w nim jawnie obecne. I także: że w naszych czasach może ono – lub musi? – nosić cechy parodii i autoparodii” (B V).

Rozdział 3

Odbiorca w twórczości Witkacego



Rozdział ten przynosi rekonstrukcję obrazu odbiorcy zawartego w twórczości Witkacego. Zakładam bowiem, iż zarówno twórczość powieściowa, jak i działalność krytyczna autora SZEWCÓW, prowadzi do skonstruowania komplementarnej, a jednocześnie – jeśli chodzi o schematy komunikacji literackiej – oczywistej sytuacji, w której odbiorca¹ pełni rolę partnera współtworzącego (aktualizującego) sens dzieła literackiego². Przedmiotem badań w tym rozdziale są trzy formy wypowiedzi Witkacego: szkice krytyczne, przedmowy do powieści oraz formułowane w powieściach opinie na ten temat. Szkice krytyczne będą tutaj ujmowane przede wszystkim ze względu na obecność w nich problematyki odbiorcy i odbioru, problematyki zawartej również w tych wystąpieniach autora NIENASYCENIA, które nie są związane z literaturą. Interesuje mnie kwestia następująca – jaki jest odbiorca wpisany w dzieło Witkacego i jaką rolę w transmisji estetycznej między adresatem a nadawcą autor POŻEGNANIA JESIENI przypisuje krytyce artystycznej.

Powyższe zagadnienia można by przedstawić zgodnie z metodami wypracowanymi przez socjologię literatury i historię komunikacji literackich wydzieloną latami pisania i wydawania poszczególnych powieści: 1909-1933. W tekście nie będę jednak zajmował się rzeczywistymi uwarunkowaniami tej relacji we wskazanym czasie, zbadanymi zresztą np. przez Stefana Żółkiewskiego³. Pomijam też kwestię krytycznego odbioru powieści Witkacego, tj. pierwszych opinii ówczesnych recenzentów i zmagających krytyków z „powieścią – workiem”, bo zostało to wnikliwie zrekonstruowane przez

¹ Pojęcie „odbiorca” traktuję w tekście wymiennie z pojęciem „adresat”, a korzystając z terminu „publiczność” mam na myśli, za J. Sławińskim: „... zbiorowość ogarniająca zarówno czytelników jak pisarzy i krytyków” – por. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 61-62.

² Patrz W. Iser, „...aktualizacja tekstu jest rezultatem interakcji pomiędzy czytającym a autorem” (tłumaczenie M. K.), *The Act of Reading. A theory of aesthetic responses*, London – Baltimore 1991, p. 21; por. również idem, *The Implied Reader*, Baltimore 1974. Więcej na temat teorii recepcji oraz omówienie teorii Isera w: C. Hamilton, R. Schneider, *From Iser and Turner and Beyond: Reception Theory meets Cognitive Criticism*, „Style” 2002, Vol. 36, No. 4.

³ S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Wrocław 1973.

Włodzimierza Boleckiego⁴. Nie zamierzam skupić się również na socjologiczno-genetycznym ujęciu twórczości Witkacego⁵, lecz pragnę jedynie zająć się wyróżnionym przez A. Okopień-Sławińską poziomem komunikacji, zwłaszcza relacją między instancją nadawczą (autor), a instancją odbiorczą, (odbiorcą), którym może być czytelnik idealny lub czytelnik konkretny⁶.

Odautorska identyfikacja czytelnika idealnego jest niepodważalna w przypadku wypowiedzi krytycznych, których czasopiśmienniczy pierwodruk wskazuje wyraźnie na konkretnego odbiorcę tj. czytelnika danego periodyku – nie zawsze zresztą sensu stricte literackiego⁷. O jawności takiej można również mówić w przedmowach powieści, gdzie teoretyczne odwołania programowo zbieżne z wystąpieniami krytycznymi Witkacego, zakładają lekturę aktywną: czytelnik rzeczywisty powinien zachować się jak czytelnik idealny, tj. poczuć się zobligowany do wyjścia poza świat fikcji literackiej i uznać, iż sama akcja nie jest być może najważniejsza. Poniższym przyjmuję pogląd badaczy, którzy przyznają, iż w powieściach Witkacego mamy do czynienia z autotematyzmem, ujawniającym się szczególnie w dziedzinie zagadnień związanych z Przeżyciem Metafizycznym i z katastroficznym ujęciem rzeczywistości.

Analiza zebranych przez Janusza Deglera tekstów krytycznych Witkacego⁸, pokazuje, iż autor SZEWCÓW znał świetnie współczesny mu rynek wydawniczy, orientował się w najnowszych prądach, miał swoich ulubionych

⁴ Patrz: W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, op. cit., s. 12-35. Bolecki pisze, iż Witkacemu zarzucano przede wszystkim: prymitywizm techniki narracyjnej, nieudolną budowę fabuły i postaci, nadmiar erudycji i in.

⁵ W rozumieniu J. Sławińskiego – J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, op. cit.

⁶ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, J. Sławiński (red.), Wrocław 1971, s. 125. Oczywiście w uwagach dotyczące komunikacji literackich, nie sposób zapomnieć o słynnym artykule R. Jakobsona, w którym wskazał on sześć punktów komunikacji – nadawca, odbiorca, kontekst, komunikat, kontakt, kod – i powiązanych z nimi funkcji. Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989.

⁷ Witkacy publikował m.in. w: „Tygodniku Ilustrowanym”, „Przeglądzie Wieczornym”, „Polsce Zbrojnej”, „Gazecie Lwowskiej”, „Gazecie Polskiej”, „Pionie”, „Zet”. Już sama ilość tytułów prasowych przeczy wnioskowi B. Danek-Wojnowskiej, która pisała, iż „Stanisław Ignacy nie odczuwał potrzeby odwoływania się do jakiegoś szerszego grona odbiorców”. I choć badaczka analizuje wczesną twórczość autora *Nienasyceńca*, to robi to z podstawowym dla jej pracy założeniem, iż rekonstruuje podwaliny światopoglądu, który będzie obecny w całym życiu Witkacego. Por. B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznosci*, Wrocław 1976, s. 76. Na temat obecności Witkacego w przywołanych pismach czytaj m.in. D. Heck, *Witkacy – Stańczyk. Witkiewiczowska krytyka demokracji (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, M. Skwara (red.), Szczecin 2001.

⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976. Dalej w tekście przy cytowaniu danego artykułu stosuję skrót BK z numerem strony w nawiasie.

pisarzy (np. Miciński) oraz środowiska, których nie znosił (twórcy związani z WIADOMOŚCIAMI LITERACKIMI). Wyznacznikiem podstawowym tego tekstu jest przeświadczenie, iż Witkacy, traktujący publiczność literacką niezwykle krytycznie⁹, pisał jednocześnie powieści, które składały się ze schematów i stereotypów przez tę publiczność uwielbianych, a więc nie tylko miał świadomość uzależnienia tekstu od odbiorcy, ale i wyciągał z tego faktu praktyczne wnioski. I, o ile dalsze rozdziały mojej pracy związane będą z badaniem poszczególnych schematów w powieściach autora Szewców, o tyle ten stanowi próbę odtworzenia modelu odbiorcy twórczości powieściowej występującego w tekstach krytycznych, przedmowach i w powieściach¹⁰.

Problemem nie tylko dla Witkacego, ale dla całej tworzącej ówczesnie grupy ambitnych autorów był oczywiście prężnie rozwijający się rynek masowej rozrywki literackiej¹¹. Oznaczało to w praktyce narodziny nowej publiczności, dla której najważniejszym celem lektury staje się atrakcyjne spędzenie wolnego czasu. Działalność twórców zaczyna być uzależniona od oczekiwań tych odbiorców, którzy nie lubią nowinek, co w praktyce prowadzi do podtrzymywania tradycyjnych technik narracyjnych¹². Kształtowanie się przemysłu literackiego było czynnikiem wymuszającym na autorach zdefiniowanie własnego miejsca w rozwijającym się społeczeństwie. Czytelnik zaczyna dyktować warunki, ale i pisarze w trosce o pewien standard życia, musieli zacząć interesować się nowymi odbiorcami – często szybko i pobieżnie edukowanymi, szukającymi w lekturach przede wszystkim kompensacji, funkcji ludycznej bądź pragmatycznej. Zyskuje się zjawisko określane przez Żółkiewskiego jako „kształtowanie pisarza przez czytelnika”¹³, czytelnika, który na dodatek nie znosi nudy i pragnie atrakcyjnie zapełnić

⁹ Por. J. Witkiewiczowa, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *Spotkanie z Witkacym*, op. cit., s. 31: „W latach 1927-1930 Staś pisał bardzo dużo artykułów przeważnie treści filozoficznej do pism codziennych. Niestety po jakimś czasie stale następowała ze strony Redakcji danego pisma propozycja, aby artykuły były bardziej popularne, a ponieważ Staś uważał, że należy kształcić tak zwaną przez niego pogardliwie «publiczkę», więc «tracił posadę» i szukał szczęścia gdzie indziej.”

¹⁰ Jest to zgodne z twierdzeniem M. Głowińskiego: „...dzieło projektuje zachowanie swoich czytelników...” – M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Zeromskiego)*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 216. Por. również J. P. Sartre, *Czym jest literatura*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, szczególnie zdanie mówiące o tym, iż „wszelki twór umysłu zawiera w sobie obraz czytelnika, dla którego jest przeznaczony”, ibidem, s. 121.

¹¹ S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, op. cit., s. 190. Ten akapit jak i następny zbudowane są na ustaleniach Żółkiewskiego. Korzystałem również z pracy K. Rudzińskiej, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej*, Wrocław 1973. U Witkacego pojęcia związane z uspołecznieniem i masą nabierają miejscami niezwykle tragicznego wymiaru. Autor *Nienasycenia* nazywa swoją terażniejszość epoką „straszną, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości” (NF 41)

¹² S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, op. cit., s. 246.

¹³ Ibidem, s. 262.

swój wolny czas, np. poprzez czytanie melodramatycznych fabuł. Wycho-
dzący od 1931 roku PORADNIK BIBLIOTEKARZY ZJEDNOCZENIA POLSKICH
TOWARZYSTW OŚWIATOWYCH, którego zadaniem było ułatwienie wyboru
książek do bibliotek, preferuje przede wszystkim autorów podtrzymują-
cych tradycyjne wyznaczniki moralności mieszczańskiej, literaturę ludyczną
i ludową – np. Marię Rodziewiczównę i Helenę Mniszkównę (NIENASYCENIE
Witkacego było zakazane nawet dla instruktorów)¹⁴. Jak zauważa Żółkiew-
ski, krytyka w dwudziestoleciu pełniła głównie rolę intelektualnej cenzury
tego, co w literaturze twórcze¹⁵.

Badacze twórczości Witkacego wskazywali w jego stosunku do aktualnej
sytuacji w zakresie komunikacji literackiej przede wszystkim niechęć i kryty-
kę, wymierzone szczególnie w wydawców powieści popularnej, popularyzato-
rów romansów i taniej sensacji¹⁶. Mimo to Witkacy zaczynał i kończył swoją
artystyczną obecność właśnie powieściami¹⁷. Jak słusznie twierdzi Bolecki,
działania metatekstowe wskazują wyraźnie na zabiegi związane z prowokowa-
niem czytelnika¹⁸, nie jestem natomiast pewny, czy można za Boleckim mówić
o nieidentyfikacji autora z kulturą literacką¹⁹. Już rozległość planów krytycz-
nych, jakie są widoczne w artykułach zamieszczonych w tomie BEZ KOMPROMISU,
świadczy o pasji pisarza zatroskanego stanem rzeczywistości. Witkacy
wydaje się być twórcą niezwykle świadomym zastanej sytuacji literackiej,
pozycji krytyków i podatności na ich opinie odbiorców literatury²⁰. I nawet
jeśli nie wierzy, aby współcześnie istniał taki czytelnik, który jest odbiorcą lite-
ratury wysokiej, to jednak już same spekulacje dotyczące czytelnika modelo-
wego zmierzają do wytworzenia pewnej kompetencji odbioru²¹.

¹⁴ Ibidem, s. 303. Więcej na temat związków literatury i kultury popularnej z ideologią i polityką czytaj w: W. Haut, *Pulp Culture. Hardboiled Fiction and the Cold War*, New York 1995; T. Edensor, *National Identity, Popular Culture in Everyday Life*, Oxford 2002. J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, New York 2006.

¹⁵ S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, op. cit., s. 303.

¹⁶ Por. S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 7, s. 36.

¹⁷ Ibidem, s. 27.

¹⁸ W. Bolecki, op. cit., s. 53.

¹⁹ Ibidem, s. 57.

²⁰ Na świadomość taką, przynajmniej w zakresie sztuk wizualnych, zwracał uwagę P. Piotrowski, który pisał, iż Witkacy „... był świadomy recepcji swoich obrazów. Celowo atakował przyzwyczajenia odbiorców do realistycznego odczytywania sztuki, tłumacząc to ich niedokształceniem i ignorancją. Trudno zatem nazwać „błędem” to, co było zamierzone i konsekwentne w ramach określonej postawy” – P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985, s. 14.

²¹ U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 80. Także M. Głowiński: „... piszący niejako z góry musi przewidywać zachowania odbiorcy, a także w mniejszym lub większym stopniu arbitralnie je zakładać, gdyż nieznanne mu są bezpośrednio jego reakcje, nie może więc zależnie od ich przebiegu poddawać swojej wypowiedzi modyfikacjom, nie może dostosowywać jej do zmieniających się zachowań słuchacza” – M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław 1977.

Jak stwierdziła niedawno Teresa Walas, koncepcja odbiorcy, zarysowana przez strukturalistów²² w dyskursie literaturoznawczym, cały czas oddziałuje niezwykle silnie i nigdy tak naprawdę nie została jeszcze intelektualnie i stricte naukowo zakwestionowana²³. Autor zawsze jest dysponentem kodu, a czytelnik dekodерem i dysponentem reguł czytania. Janusz Sławiński zauważył, iż jednym z głównych wyznaczników organizujących znaczenie dzieła literackiego jest autorska hipoteza odbiorcy²⁴. Zakłada ona „... wizerunek czytelnika chcianego lub – przeciwnie – odpychanego i lekceważonego, ujmując go jako względnie swobodnego partnera «dialogu» lub przewidując dlań postawę czysto receptywną itp.”²⁵. W tak rozumianej koncepcji dzieła autor „istnieje” tylko o tyle, o ile daje się odczytać. Związane to jest z pewną umową między stronami:

Pisarz, którego dzieło radykalnie przewyższa standardy uznawane przez czytelników, i pisarz posłuszny wobec tych standardów – znajdują się w punkcie wyjścia swoich przedsięwzięć w zupełnie podobnej sytuacji: obaj są związani pewną umową z odbiorcami. Jeden usiłuje przestrzegać jej warunków, drugi ich nie dotrzymuje. Ale i dla jednego i dla drugiego warunki te liczą się w najwyższym stopniu jako czynnik określający kierunek dążeń²⁶.

Jak zauważa Sławiński, o efektywnym porozumieniu między pisarzami a odbiorcami można mówić wtedy, gdy oczekiwania drugich i działania

²² Jednym z pierwszych, polskich tekstów dot. strukturalizmu był artykuł M. Głowińskiego zatytułowany *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Seria I, Wrocław 1967. Por. także: K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, J. Sławiński (red.), Wrocław 1971; E. Balcerzan, *Perspektywy „Poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, J. Sławiński (red.) op. cit.; M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; R. Handke, *Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy*, „Teksty” 1974 nr 6; idem, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Warszawa 1982; J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975; A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, op. cit.; J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty” 1974 nr 3; idem: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*, S. Zólkiewski, M. Hopfinger (red.), Wrocław 1982.

²³ T. Walas, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, W. Bolecki, R. Nycz (red.), Warszawa 2002, s. 77. Problem odbiorcy rozwija też poststrukturalistyczna refleksja nad estetyką recepcji. Artykuły M. Czermińskiej, T. Walas, J. Madejskiego, A. Skrendo zawarte w tomie *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze* pokazują rozdrobnienie pola badawczego w zakresie teorii recepcji literatury, a jednocześnie jego niezwykle silne przywiązanie do słownika pojęć skodyfikowanych w pracach strukturalistów. Por. również znany tekst W. Isera, *Apelacyjna struktura tekstów* z roku 1970, w którym badacz, analizując powieści Fieldinga, Thackeraya i Joyce’a, zauważa w nich systematyczny wzrost miejsc niedookreślonych, a co za tym idzie – potrzebę większej aktywności czytelników w rekonstrukcji znaczenia tekstu. Więcej czyt. w: W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów*, przeł. R. Handke, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza RFN*, oprac. H. Orłowski, Warszawa 1986.

²⁴ Patrz: J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 70.

²⁵ Ibidem, s. 70.

²⁶ J. Sławiński, *Socjologia...*, op. cit., s. 45.

pierwszych są przedpolem wspólnego poziomu kultury literackiej, zrealizowanej np. w różnorodnych konwencjach literackich. Czytelnik, dążący do właściwego odczytania dzieła, skazany jest na uruchomienie odpowiedniego systemu norm i wzorców, które istniały już przed napisaniem np. danej powieści, a które po części, na zasadzie opozycji między innowacją a tradycją, warunkują istnienie danego wytworu²⁷.

Reasumując, czytelnik implikowany to według Sławińskiego „autor-ski projekt działań deszyfracyjnych”²⁸. Edward Balcerzan wymienia trzy podstawowe czynniki składające się na określenie odbiorcy, który: stanowi twór pisarza, efekt działania na twórczość współczesnej danemu pisarzowi publiczności literackiej i jest pewnym układem skończonym, gotowym, związanym z konwencją gatunkową, godzącą zapotrzebowania czytelnicze i ambicje pisarza²⁹.

Wąskie rozumienie pojęcia odbiorcy jest związane z pracami Romana Ingardena³⁰, a także późniejszych badaczy, takich, jak Hans Robert Jauss, Harald Weinrich, Wolfgang Iser i Umberto Eco³¹. Co ciekawe, jak zauważa Małgorzata Czermińska, badania niemieckiej szkoły recepcji wyrastały z niepokoju wywołanego ekspansją kultury masowej³². Oceniając dorobek krytyczny Isera, twierdzi również Czermińska, iż w „rozwoju europejskiej powieści ostatnich trzech stuleci systematycznie powiększa się obszar tego, co nieokreślone, obszar miejsc pustych, otwartych, wymagających rosnącej aktywności czytelnika”³³. Czytelnik czuje się zaproszony do rekonstruowania końcowego bądź cząstkowego sensu dzieła, co widać szczególnie w powieściach tych autorów, którzy tworzyli mniej więcej w czasie życia Witkacego (np. Tomasza Manna).

Witkacy czytelnika mu współczesnego, jak się może początkowo zdawać, oceniał niezwykle ironicznie. Musiał jednak wiedzieć, iż aktualizacja

²⁷ Ibidem, s. 50-51.

²⁸ J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*, Wrocław 1982, s. 74; por. H. Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach historycznoliterackich*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984, s. 221. Różnice między czytelnikiem przedstawionym a implikowanym według Markiewicza polegają na tym, że „pierwszy z nich uobecniony jest bezpośrednio, stematyzowany w tekście przez zdania, które go określają, i zwroty do niego skierowane.”

²⁹ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy socjologii lit...*, op. cit., s. 85

³⁰ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Kraków 1960.

³¹ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4; H. Weinrich, *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, „Teksty” 1972 nr 4; U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Galszka i inni, Warszawa 1973.

³² M. Czermińska, *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec Awangard w sztuce XX wieku (glossa do problemu)*, [w:] *Sporne i bezsporne...*, op. cit., s. 67.

tekstu odbywa się w relacjach odbiorczych, wiąże się z możliwościami odczytania, uzależniona jest od chęci i działań twórcy zmierzających do tego, aby jego tekst został właściwie odczytany, zdeszyfrowany. Programowe odwracanie się od czytelnika, czy traktowanie powieści jako gatunku podrzędnego, nie wyklucza tego, co zauważył Eco, a mianowicie „...każdy przekaz postuluje pewną kompetencję gramatyczną adresata, nawet jeżeli wyrażony jest w języku znanym jedynie nadawcy...”³⁴. Eco sądzi, iż tekst domaga się aktualizacji niezależnie od tego, czy nadawca chce, albo przypuszcza, aby ktoś, kto może tego dokonać, istniał teraz albo w przyszłości³⁵. To czytelnik „pisze dzieło w ruchu”. Witkacy, chcąc nie chcąc, musiał więc czytelnika znanego mu – jak wynika z jego uwag dotyczących publiczności – jeśli nie aprobować, to przynajmniej dopuścić możliwość jego zaistnienia w akcie ewentualnej lektury³⁶.

Zagadnienia związane z odbiorcą i jego miejscem w badaniach nad niższym obiegiem odróżniają literaturę popularną od literatury wysokiej. W pracach krytycznych pojawia się sformułowanie „popularna intencja autora”³⁷, które oznacza umieszczenie w tekście pewnych struktur, sygnałów czy właściwości, gwarantujących popularny odbiór dzieła. Dużą rolę w docieraniu do projektowanych odbiorców odgrywa również sposób kolportażu, publikacji i edycji danych tekstów³⁸. Odbiorcą literatury popularnej powinien więc być czytelnik współczesny autorowi, projektowany przez niego na podstawie dotychczasowych wyborów i przyzwyczajęń oraz czystej przyjemności, jaką powinien odczuwać w rozpoznawaniu tego, co jest mu dobrze znane z wcześniejszych lektur³⁹. W tym rodzaju odbioru istotne są głównie „zabawowe aspekty schematu”⁴⁰, którego przeżywanie burzy ogranicze-

³³ Ibidem, s. 69.

³⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 72.

³⁵ Ibidem, s. 76.

³⁶ Por. rozważania Z. Mitosek dotyczące pozycji Witkacego w ówczesnej kulturze literackiej: „Ten, który krytykuje kulturę «kretynowatego czytelnika», sam jest w niej zanurzony; podlega paradoksovi samoodniesienia... Subtelny intelektualista żyje, podobnie jak jego postaci i jego – nieobecni – czytelnicy, właśnie w tej kulturze. Mimo cudzysłówów, aluzji, cytatów, mimo poddawania, a czasami i potrajania sensów w mowie powieściowej, zrozpaczony gracz nie może i nie chce uciec od reguł gry, które tym światem rządzą” – Z. Mitosek, *Jak ugryźć Witkacego*, [w:] idem, *Poznanie (w) powieści – od Balzaca do Mastowskiej*, Kraków 2003, s. 172.

³⁷ Zob. A. Bagin, *Literatura popularna i jej odbicie we współczesnej prozie słowackiej*, [w:] *Formy literatury popularnej*, op. cit., s. 31; J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po kresy...*, op. cit., s. 12-13.

³⁸ Por. J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 16.

³⁹ Wytwór kultury popularnej powinien być, jak określił J. Fiske „determined by the social conditions of its reading” – J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, op. cit., p. 141.

⁴⁰ Więcej na temat „zabawowych aspektów schematu” czytaj u J. G. Caweltiego – *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, przeł. M. Dzieduszycka, „Literatura Ludowa” 1973 z. 3, s. 51.

nia trywialności i kompensuje przeżycia wobec tego, co odległe, doskonałsze i bardziej pociągające, jako sfera ucieczki od życiowego pragmatyzmu. W literaturze popularnej dominuje nastawienie na potrzeby czytelnika⁴¹, jest on niejako prowadzony i zachęcony, np. przedmową czy okładką, do lektury. W odbiorze arcydzieła nie jest uwzględniona czytelnicza sfera przyzwyczajęń. Cytowany badacz literatury popularnej, John G. Cawelti, podaje przykład *ZIEMI JAŁOWEJ* (choć z pewnością można przywołać również inne utwory T. S. Eliota), która jest zbudowana z elementów konwencjonalnych (np. cytatów), zastosowanych w sposób wymagający od odbiorcy kolosalnego wysiłku percepcyjnego, odbywającego się przez scalanie rzeczy znanych w zaskakujące sensory.

Witkacy prowadzi grę z przyzwyczajeniami odbiorców. Zostało to już dostrzeżone nie tylko przez tych badaczy, którzy zajmują się prozą autora NIENASYCENIA, ale również przez krytyków omawiających inne dziedziny jego twórczości⁴². Przemysław Czaplinski nie tylko wskazał grę z przyzwyczajeniami odbiorców w powieściach, ale określił jej funkcję – zdumie-

⁴¹ Tego typu postępowanie zostało kreślone przez J. Kolbuszewskiego jako „popularna intencja autora” – J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, op. cit.

⁴² Por. np. P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985 s. 108-109: „Artysta nie buntował się przeciwko nowej, masowej kulturze. Manipulując nią, wpisał się w określone sytuacje; używając określonych języków, usiłował dowieść na swoim przykładzie nieodwracalności historii. Jednocześnie poddawał ją krytyce. Stąd bierze się często, zauważona przez badaczy, wspólna z «awangardą» technika budowania dzieł, którą J. Błóński nazwał «pasożytnictwem» polegająca na odwoływaniu się jakoby do gotowych worów stylistycznych, pewnych «masek kulturowych», znaków, stereotypów, przedmiotów gotowych, i na używaniu tego repertuaru niejako wtórnym, na tworzeniu na gruncie języka kultury masowej jakby metajęzyka. Lecz gdy formułowany w ten sposób przez awangardę komentarz kultury nowoczesnej wiąże się z fascynacją, u Witkacego związany jest z poczuciem zagrożenia i nieuchronnej klęski (...). Jednocześnie była to manifestacja solidarności z ginącą kulturą (...). Witkacy nie solidaryzował się ze sztuką ulicy, sztuką popularną, sztuką magazynu ilustrowanego czy hal fabrycznych. Wpisując się w ten obszar usiłuje dowieść, iż taka jest nie tylko nieuchronna ewolucja cywilizacji, lecz przede wszystkim, że ewolucja ta jest jednoznaczna z wyjąłowieniem artystycznym i intelektualnym”.

Wojciech Sztaba omawiając malarskie kompozycje Witkacego zauważa: „...Witkacy zdaje się tylko czekać na pojawienie się tego schematu odbioru, z piekielną zaiste przekorą czy nawet złośliwością chwytą widza w potrzask stworzony z leniwych oczekiwań, by zostawić go, więzić w punkcie zerowym...Kompromitowany jest tu schemat, a ten jest problemem oglądającego, a nie artysty” – W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 93. Ten sam badacz zestawia grę z banalnością i seryjnością prowadzoną na różnych poziomach Firmy Portretowej – ibidem, s. 117. Z kolei J. Tarnowski pisze o grze interakcyjnej z czytelnikiem, „polegającej na substytucji kodów odbiorczych z czysto filozoficznych na artystyczne”. Czytelnik musi takie reguły rozpoznać dla swojego własnego dobra; por. idem, *Filozofia Witkacego – intelektualny żart?*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, Szczecin 2001, s. 145. Por. również ustalenia A. Krajewskiej, która analizując *Szkice estetyczne* zauważyła, iż Witkacy używa w nich stylu przypominającego wykład popularnonaukowy. Kontakt ze słuchaczami jest ciągle podtrzymywany np. poprzez używanie liczby mnogiej czy przywoływanie przykładów malarskich. W ten sposób Witkacy konstruuje wyraźnie dialogiczny charakter całego wywodu – A. Krajewska, *Witkacego inscenizacje teatralne*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 72.

nie i zaskoczenie czytelnika: „Tylko bowiem zdumienie może wytrącić z władzy istnienia, z perspektywy przyzwyczajenia, która osłabia bądź niweluje przytomność bycia”⁴³.

Odbiorca w pismach krytycznych Witkacego

Odbiorca jest istotnym elementem teorii estetycznych i filozoficznych Witkacego. Proces percepcji dzieła sztuki jest możliwy do odtworzenia w przypadku tych wytworów, które autor POŻEGNANIA JESIENI uważał za dzieła Czystej Formy, czyli np. w dziełach malarskich. Schemat postrzegania został już przez badaczy wielokrotnie zrekonstruowany i podzielony na kilka etapów, które, ujmując rzecz bardzo skrótowo, wyglądają następująco: samo dzieło sztuki składa się dla Witkacego z trzech warstw: 1) pierwszą jest konstrukcja dzieła, czyli Czystej Formy, w którym to poziomie można wyróżnić: a) strukturę środków wyrazu, które tworzą z dzieła sztuki Jedność w Wielości, b) obiektywną jedność wartości twórczej w wielości danych, odzwierciedlającą doświadczenie Niepokoju Metafizycznego twórcy – dzieło stanowi wtedy symboliczny znak ontologicznej zasady Jedności w Wielości, 2) drugą warstwą dzieła jest jego wewnętrzna właściwość umożliwiająca uspokojenie Metafizycznego Niepokoju, 3) ostatnim etapem obcowania z dziełem jest jego recepcja i rekonstrukcja, polegająca na metafizycznym zaspokojeniu odbiorcy sztuki⁴⁴. Etapy zaspokojenia ułożone są dokładnie w odwrotnej kolejności i można je przedstawić następującym zestawieniem: odbiorca – spotkanie z dziełem (relacja między „przedmiotowością” a Czystą

⁴³ P. Czaplński, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 94. Inspirująca rozprawa Czaplńskiego zawiera również inne istotne wnioski dotyczące czytelnika np.: „Powieści Witkacego są rozpisywane jako permanentne zakłócenie odbioru, ustawiczne wytrącanie z rąk odbiorcy wszelkiego porządku, jaki mógłby dla tych utworów ustalić; jest on zmuszony do równoczesnej percepcji obrazowej, dźwiękowej, pojęciowej, fabularnej, informacyjnej i wreszcie kompozycyjnej. Scałkowanie tej wielości w jedność było zadaniem narzuconym przez Teorię Czystej Formy, odniesienie tej jedności do jedności bytu wynikało z koncepcji ontologicznej” – tamże, s. 110.

⁴⁴ Por. B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm*, op. cit., s. 116-118; K. Kowalik, *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Studia estetyczne”, Warszawa 1973, t. X, s. 122-132; S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, op. cit., s. 27; L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Dziedzickiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Lublin 1998, s. 94. M. Sojn, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 35. Powyższy akapit jest oczywiście znacznym uproszczeniem koncepcji Witkacego, w której centrum znajduje się wiele sprzeczności (zwraca na to uwagę K. Kowalikowa) takich jak np.: niezborność między indywidualnymi treściami psychiki artysty a teorią Czystej Formy, eliminującą z założenia sferę przeżyć i uczuć, konieczność jej wystąpienia jako napędzającej napięcie kierunkowe, a jej nieprzydatność w formalnym rozumieniu dzieła; idem, *Koncepcja procesu twórczego...*, op. cit., s. 122-123. Por. również K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*, „Twórczość” 1971, nr 4, s. 67-74; przedruk w: *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999.

Formą z dominacją tej drugiej) – uczucie metafizyczne⁴⁵. Przeżycie Metafizyczne byłoby więc w akcie recepcji miejscem wspólnym nadawcy i odbiorcy⁴⁶, a nawet, jak to trafnie ujmuje Maciej Soin jest: „sprawdzianem wartości dzieła”⁴⁷. Skupianie się na treści dzieła jest odbiorem niewłaściwym, choć powszechnym w rzeczywistości konsumentów sztuki, co też wynika z kilku powodów⁴⁸, z których najważniejszym jest panowanie naturalizmu i brak adekwatnego do tak opisywanych dzieł języka krytyki⁴⁹.

W każdej z dziedzin twórczości uprawianej przez Witkacego odbiorca musi zostać sprowokowany użytymi środkami i postawiony w sytuacji zdziwienia, zaskoczenia. Wytrącenie odbiorcy z równowagi prowadzi do wytworzenia w nim uczucia dziwności, niesamowitości przeżywanej sytuacji. Tylko w ten sposób można doprowadzić do jego spotkania z Tajemnicą Istnienia, do odpowiedzi na podstawowe pytania ontologiczne:

Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? W tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? W tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? Dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość, niewyobrażalna nawet w postaci pustej przestrzeni, bo przestrzeń jest tylko jedną z dwóch stron dwoistej formy istnienia, a nie Nicości (NF 12).

Problematyka związana z odbiorcą poruszona została w krytycznych wypowiedziach Witkiewicza, pochodzących głównie z lat 1926-1936 (to okres, w którym dominują rozważania dotyczące powieści, a także czas powstawania trzech z nich). Odbiorca Witkacego jest czytelnikiem manipu-

⁴⁵ Wszystkie wymienione pojęcia doczekały się już licznych interpretacji, np. T. Bocheński opisuje Uczucie Metafizyczne jako „patetyczny spadek po modernizmie” – T. Bocheński, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 98. Z kolei pojęcie Nienasycenia Istnieniem, bardzo trafnie określa badacz jako stan uczuciowy „charakterystyczny dla schyłku kultury, w którym jednostka pamięta jeszcze o konieczności przeżywania tajemnicy istnienia, lecz nie potrafi tego uczucia doznać z konieczności zadawając się jedynie namiastkami dziwności” – ibidem, s. 113.

⁴⁶ Por. rozważania W. Boleckiego: „Teoria Czystej Formy pełni jeszcze inne funkcje: opisuje relacje między autorem a odbiorcą utworu, dotyczy więc sytuacji komunikacyjnej między podmiotami nie komunikującymi się bezpośrednio... Tak rozumiane dzieło sztuki umożliwia w akcie komunikacji estetycznej odnalezienie i nadawcy, i odbiorcy własnej tożsamości, a zarazem umożliwia im nowy sposób egzystencji w świecie” – W. Bolecki, *Nie tylko o Witkacym*, [w:] *Wariacje na postmodernizm*, op. cit., s. 68-70. Por. również rozważania W. Kandyńskiego na temat poszukiwań współczesnych odbiorców malarstwa: „„nastrój” obrazu jest bowiem w stanie pogłębić jego (odbiorcy – przyp. M.K.) własne uczucia” – W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 25.

⁴⁷ M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 121.

⁴⁸ K. Kowalik, *Koncepcja procesu twórczego...*, op. cit., s. 128-129.

⁴⁹ O niemożności wyrażenia własnych przeżyć przez współczesnych konsumentów sztuki pisał również W. Kandyński w swojej rozprawie *O duchowości w sztuce* (1912): „Wielkie tłumy włączają się po salach i znajdują i znajdują, że płótna są «ładne» albo «świetne». Człowiek mogący coś powiedzieć, nic nie rzekł do drugiego, a ten, który mógłby usłyszeć, niczego nie usłyszał” – W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, op. cit., s. 27.

lowanym przez rynek kultury masowej, takim, o którego autor NIENASYCENIA musiał walczyć, czy to przez jego prowokowanie, czy przez bezpośrednie ataki wymierzone w krytykę literacką⁵⁰.

Witkacy, tak jak inni ówczesni obserwatorzy kultury masowej⁵¹, posługuje się ostrzem obosiecznym, z jednej strony wymierzonym w koryfeuszy kultury masowej, w pewne emblematyczne instytucje i czasopisma, które traktuje jako jej centrum, z drugiej zaś strony atakuje bierną publiczność, dającą się tym instytucjom manipulować. Jednak, jak zauważa już w pierwszym zdaniu NOWYCH FORM W MALARSTWIE, nieporozumienie między artystami i publicznością jest rzeczą starą i nie od dziś znaną (NF 7). NOWE FORMY są próbą stworzenia konstrukcji pojęć związanych z komunikacją między artystami i krytykami (chodzi na razie o krytykę malarską) oraz między krytykami i publicznością. Postawa Witkiewicza jest więc zbieżna np. z postulatem Rolanda Barthesa, dotyczącym zbliżania się języków literatury i krytyki. Barthes twierdził, iż działalność krytyczna twórców wynika z kryzysu myśli wartościującej i komentującej⁵².

Wypowiadając się o odbiorcach w pismach krytycznych Witkacy umieszcza ich na dwóch poziomach. Pierwszy poziom – zewnętrzny względem piszącego, dotyczy pojedynczego czytelnika w obrębie większej całości, określanej niezwykle pejoratywnie np. rzeczownikami w rodzaju „klepa” (publika). Drugi poziom, wewnętrzny, dotyczy tej grupy, do której zalicza się sam Witkacy jako „przeciętnie wyrobiony czytelnik”, uważający się za konsumenta literatury, stwierdzający, że „...czytał powieści i je przeżywał, ale nigdy nie czynił tego artystycznie” (BK 172). W szkicu O ROLI ŚWIATOPOGLĄDU W LITERATURZE wypowiada się jako odbiorca i wyraźnie to podkreśla. Chce być czytelnikiem świadomym swoich zapotrzebowań na dobrą, polską literaturę, dającą pełnię estetycznego przeżywania (BK 308). Deklaruje się jednocześnie jako autor, dla którego zapleczem twórczego myślenia była filozofia i takiego twórcę, wychowanego przynajmniej na kanonie dzieł filozoficznych, chciałby widzieć w obrębie naszej literatury. Projektowany autor pisałby głównie dla swojej duchowej potrzeby, nie podlizując się odbiorcy – będąc przez to pełną, niezależną osobowością.

⁵⁰ Chodzi mi o odbiorcę w języku jego krytyki, a nie o samą krytykę, która jako cel Witkacowskiej kampanii została opisana w pracy E. Wąchockiej (*Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Katowice 1992) i innych pracach o Witkiewiczu – krytyku, por. D. Heck, *Witkacy – Stańczyk...*, op. cit.

⁵¹ A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, op. cit., s. 222-253. Kłoskowska syntetycznie analizuje podejście do prasy, rynku i masy takich filozofów, jak Renan, Nietzsche, Spengler, Bierdiajew, Ortega y Gasset, dostrzegając w ich poglądach wyraźną linię zależności i kontynuacji.

⁵² R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972.

Spojrzenie na literaturę z obu tych poziomów, tj. twórcy i odbiorcy, jest strategią świadomego artysty, który pragnie w odbiorcy wzbudzić przeżycia adekwatne do swoich własnych potrzeb. Pełnia osobowości autora ma docelowo oznaczać posiadanie takiego światopoglądu (powstałego w oparciu o lekturę dzieł filozofów⁵³), którego brak rodzimym twórcom wstrzymującym rozwój literatury.

Odbiorca w pismach krytycznych jest charakteryzowany na zasadzie negacji realnego i zastanego czytelnika. Nie tyle więc jest, co raczej powinien być. Istnieje w uwagach autora SZEWCÓW jako „zadanie do wypełnienia”. Edukacja polega na zmuszeniu odbiorcy do wysiłku (lektury dzieł filozoficznych), który może (i powinien) przełamać jego duchową stagnację. Problemem jest więc to, w jaki sposób można adresatowi umożliwić chociażby namiastkę przeżywania Tajemnicy Istnienia⁵⁴.

Realnie istniejącą sytuację kulturową zapaści potęguje rozwój przemysłowy i społeczny, utrudniający porozumienie z czytelnikiem, co prowadzi do tego, iż giną jakiegokolwiek Uczucia Metafizyczne, będące podstawowym źródłem sztuki⁵⁵. Pesymistyczna diagnoza Witkacego nie wyklucza jednak (na przekór niezwykle ostrej ocenie rzeczywistości⁵⁶), poszukiwań i prób zmiany zastanego stanu, aczkolwiek pisarz podejmuje je z przeświadczeniem, że zmian tych i tak nie można przeprowadzić, gdyż, jak to wielokrotnie podkreśla w NOWYCH FORMACH W MALARSTWIE, nie można już się cofnąć z tego pułapu uspołecznienia, jaki został osiągnięty, z bardzo prozaicznych

⁵³ Lektura dzieł filozoficznych powinna również stać się rzeczą podstawową dla wszystkich odbiorców. Por. E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią...*, op. cit., s. 84.

⁵⁴ Na temat Czystej Formy i Tajemnicy Istnienia patrz m.in. S. Gawliński, *Teorie powieści Witkacego*, op. cit.; M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit.; M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976. Przeżycie Metafizyczne powstało w wyniku działania trzech popędów: głodu, strachu i erotyzmu. Jak zauważa Szpakowska, oprócz wartości związanych z przeżyciem Tajemnicy, istnieje również drugi paradygmat Witkacowskiego światopoglądu, który wyznaczają wartości etyczne i społeczne. Wybór przez jednostkę jednej matrycy pociąga za sobą negację drugiej, są to sfery całkowicie się wykluczające i mają swoje źródła w modernistycznym podziale na artystów i filistrów, na jednostkę i tłum, na to, co absolutne i na to, co utilitarne. Według Witkiewicza, rozwój społeczny doprowadzi w przyszłości do zbydlenia i do zaniku jakichkolwiek wartości metafizycznych. Jak to ujmuje Szpakowska: „Jeśli rozwój społeczny zmierza w kierunku społecznie cennym, ale dla artysty zgubnym – rozwój społeczny zasługuje na potępienie. Nawet jeśli protest skazany jest na niepowodzenie, trzeba protestować do końca” – M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 123. Z kolei B. Danek-Wojnowska analizuje pojęcie Uczucia Metafizycznego jako momentu rozpoznania „porządku własnego i świata” – B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm*, op. cit., s. 112

⁵⁵ „Koronnym argumentem Witkiewicza na rzecz konieczności zaniku uczuć metafizycznych jest więc w tym kontekście ich społeczna nieistotność, zmiana sposobu życia, a także – po prostu – brak czasu” – M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 43. Soin zauważa, iż to nie tajemnica znika, ale ludzie się od niej odwracają.

⁵⁶ „Niewiele można mieć nadziei na wychowane w ciemnocie pokolenie przyszłe – zdaje się, że przyszedł kres” (BK 178).

powodów: nie można się wyrzec pewnych udogodnień, do których ludzie się już przyzwyczaili. Pytaniem nadrzędnym staje się wobec tego kwestia – w jaki sposób można sprawić, aby wśród odbiorców nastąpił wzmożony ruch intelektualny albo, inaczej mówiąc, jak wzbudzić w czytającym Metafizyczny Niepokój. Powieść jako całość nie pozwala na doznanie Tajemnicy Istnienia wypływającej z przeżywania Czystej Formy, może jednakże dzięki zlepskom⁵⁷ działać na poziomie fragmentu jako dzieło, które na etapie czytelniczej absorpcji, poprzez bezpośredniość oddziaływania konstrukcji fragmentu, ociera się o przeżycie metafizyczne:

(...) może ktoś od kawałka czytanej po cichu powieści doznać metafizycznych wzruszeń, może nawet być to w związku z formalnymi właściwościami danego zdania czy też ich kompleksu – ale nie mogą sobie wyobrazić, aby ktoś doznał czysto formalnego wrażenia (a w następstwie tego dopiero aby miał metafizyczne przeżycia) od całości formalnej konstrukcji powieści, a o to właśnie chodzi przy pojmowaniu dzieła sztuki jako takiego (...) (BK 176).

Twórczość beletrystyczną przez prowokowanie sytuacji, w której odbiorca może nie zauważyć mistyfikacji⁵⁸ (jak mamy to we wstępie do *Bunga*), można uznać za formę fragmentarycznego przynajmniej realizowania własnej teorii artystycznej na poziomie dostępnym dla jak największej grupy odbiorców⁵⁹. Negowanie przez Witkacego reguł realizmu wynika z sytuacji, w której twórcy traktują je jako nadrzędną technikę⁶⁰ formalnej konstrukcji powieści. Witkacy doskonale wie, iż „Podobieństwo «mniej lub bardziej» do działań rzeczywistych ludzi jest zakonotowane w każdym dziele sztuki i wynika z ludzkiej natury artysty” (BK 119). Artysta powinien jednakże nie tylko skupiać się na wiernym odwzorowaniu rzeczywistości, lecz także na jej transformacji, tzn. na „przetwarzaniu, wykrzywianiu i karykaturze” (BK 38), czyli na parodii właśnie. Sparodiowane mogą zostać różne

⁵⁷ Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, op. cit., s. 72-83.

⁵⁸ Związane to jest ze zjawiskiem homogenizacji, które Żółkiewski ujmuje następująco: „Odbiorca masowy otrzymując wiele różnorodnych stylowo i hierarchicznie wartości odbiera je w sposób zuniformizowany – np. wśród wielu trywialnych powieści obyczajowych może i powieść Dostojewskiego odczytać jako jedną z nich, nie dostrzegając tego, co różni autora *Zbrodni i kary* od trywialnych powieści o mordercach, percypując zaś tylko to co jest wspólne” – S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, op. cit., s. 372.

⁵⁹ „Nie mogę tu eksponować całej teorii, której nikt prawie nie zna, a szkoda. Niejeden by się zdrowo mógł na niej poduczyc” (BK 184).

⁶⁰ Por. E. Wąchocka „Kryteria realizmu, jakie tak czy inaczej uważał za fałszywe, gdyż oparte na obcych estetyce podstawach, okazały się nieprzydatne” – E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią...*, op. cit., s. 93. Jednakże w tym kontekście bardziej słuszne wydają się być rozważania M. Soina, który zauważył, iż: „realizm o jakim można mówić w związku z autorem Nowych Form w malarstwie, polega więc na tym, że wedle niektórych jego wypowiedzi struktura dzieła sztuki jest zamierzonym naśladowaniem „struktury istnienia”, a co więcej, na tym właśnie naśladowaniu polega istota działalności artystycznej” – M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 130.

formy literackie należące do kanonu⁶¹. Dzieło realistyczne może być bowiem punktem wyjścia dla różnego rodzaju przekształceń intertekstualnych, czynionych w innych tekstach i występuje wówczas w rozumieniu przedmiotowym, a jego realizm, rozumiany jako naczelna zasada konstrukcyjna, zostanie zburzony przez zabiegi deformacyjne⁶². Realizm i naturalizm to pewne style odbioru, przyzwyczajenia czytelników ukształtowane przez dotychczasową literaturę. Pytaniem naczelnym nie jest więc zagadnienie: „jak to zmienić?”, ale „jak to wykorzystać?”.

Witkacy, pisząc o literaturze jako palimpseście skrywającym metafizyczne treści, stwierdza konieczność akceptacji – przynajmniej do pewnego momentu – różnych jej form. Wydaje się, że na podobnych zasadach autor SZEWCÓW akceptuje właśnie realizm, tzn. traktuje go jako działające w pozątkowej fazie lektury medium dla ukazania głębszych sfer dzieła:

Jestem za skrajnym realizmem w powieści, ale realizmem przepojonym głęboką metafizyką – inaczej tylko mamy opis danego kącika przeważnie jakiegoś nawet nie bardzo pachnącego, albo w lepszym razie zatęchłego podwórka, do którego ogranicza się punkt widzenia autora (BK 281).

Widoczna w cytacie zależność między metafizyką a realizmem jest rodzajem jego akceptacji. Sytuacja „nieautentyczności” pisarza⁶³, pytania w stylu „jak pisać po Dostojewskim” odzwierciedlają stosunek Witkacego do stanu współczesnej kultury i są stałym leitmotivem jego myśli krytycznej.

Możliwość przedstawienia w dziele *Dziwności Istnienia* nie zależy od wyboru danego środka wyrazu „...istotna Dziwność Istnienia może być zawarta w najdrobniejszym nawet przejawie codzienności – od autora należy ją wydobyć i sugestywnie przedstawiając, narzucić czytającym” (BK 282). Przywołana w cytacie „sugestywność”, w praktycznych, prozatorskich działaniach Witkacego, osiągnana jest za pośrednictwem schematów literackich, przywoływanych tylko po to, aby w określonych momentach dzięki elementowi zaskoczenia, wstrząsnąć odbiorcą. Autor NIENASYCENIA dokonuje w powieściach zabiegu odwrotnego do mechanizmów, jakimi rządzi się kultura popularna, która upraszcza kulturowe bogactwo tradycji. Witkacy wykorzy-

⁶¹ „Parodia to celowe działanie artystyczne, którego przedmiotem działań są relacje wyłączone między przedmiotami sztuki” (tłumaczenie M.K.) – D. Kiremidjian, *A Study of modern parody. James Joyce's Ulysses Thomas Mann's Doctor Faustus*, New York & London 1985, p. 6.

⁶² Por. S. Gawliński: „Oryginalny twórca staje, według niego (Witkacego – przyp. M.K.), przed koniecznością pokonania podwójnego oporu: tworzywa i obowiązującej w danej chwili tradycji odbioru” – S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, op. cit., s. 29.

⁶³ Por. E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią...*, op. cit., s. 88.

⁶⁴ „Oczywiście, na razie literatura jeszcze się trzyma stosunkowo nieźle, jakkolwiek o postępie intelektualnym nie ma tam mowy” (BK 240).

stuje stereotypy, którymi rządzi się rynek konsumpcji, czyli inaczej mówiąc, działając w celu stworzenia dzieła, pasożytuje na tym, co samo już na czymś pasożytkowało, wykorzystuje to, co zostało już wykorzystane, zmierza przy pomocy parodii, do wytrącenia odbiorcy z czytelniczej równowagi.

Witkacy konstatuje, iż dzisiejszy stan literatury jeszcze nie jest do końca zły⁶⁴. W NARKOTYKACH zauważa, że krytyka formalna może istnieć tylko w literaturze, gdyż tylko tam jest jeszcze coś do powiedzenia (ND 8). Choć generalnie panuje zastój i obniżenie kultury literackiej, to można spodziewać się czegoś o wiele gorszego, definiowanego w określeniach związanych z „kresem”, jaki czeka przyszłe pokolenie (BK 178). Zmechanizowany człowiek przyszłości będzie obcował wyłącznie z substratami, unikając w ten sposób emocjonalnego kontaktu ze sztuką. Powieść, skonstruowana z form powtarzalnych, ze swych inwariantów jest gatunkiem, w którym ukryć, bądź przemycić można treści filozoficzne, inne przynajmniej, niż te, które są dostępne na poziomie zmechanizowanej egzystencji (BK 36-37). Czytelnik powinien więc początkowo odnaleźć się w znanych sobie formach, schematach, czy konwencjach, sterowany przez autora, próbującego doprowadzić go do metafizycznego wstrząsu. Jedną z przeszkód uniemożliwiających głębsze zaangażowanie się odbiorcy w akt percepcji dzieła sztuki, jest jego strach związany z narastającą szybkością postępu technicznego, który ze społecznego podłoża eliminuje jakiegokolwiek przeżywanie. Czytelnik dzisiejszy jest na przewidywalnej drodze do stanu zupełnego zautomatyzowania, kiedy nie będzie istniała żadna potrzeba metafizycznego odbioru. Pewną możliwością podsunęcia odbiorcy spreparowanych przeżyć i możliwości dostąpienia Tajemnicy Istnienia może więc okazać się właśnie powieść⁶⁵.

Znacząca przeszkoda, uniemożliwiająca przeżycie Tajemnicy Istnienia poprzez lekturę utworów prozatorskich, tkwi immanentnie w strukturze gatunku, tzn. powieść nie jest dziełem Czystej Formy, gdyż, jako przeznaczona do cichego czytania, pozbawiona jest czynnika zmysłowego i za długa, aby jej konstrukcja działała bezpośrednio⁶⁶. Wobec takich wad strukturalnych samej powieści, w kontekście teorii Czystej Formy, funkcję podnoszenia zdolności percepcyjnych odbiorców i umożliwienie im przeżywania powinna spełniać krytyka, a więc bój o odbiorcę jest w gruncie rzeczy walką o rzetelność krytyki. Witkacy uważa, iż w estetyce terazniejszej następu-

⁶⁵ Por. W. Bolecki, *Szaletństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, op. cit., s. 30: „Elementy w powieści nie odsyłają do życia, lecz do innych powieści – konwencji wypowiedzi literackich – i te ostatnie, przez Witkacowskie techniki deformacji miały w czytelniku wywołać wstrząs.”

⁶⁶ *O Wniebowstąpieniu Rytarda* (BK 142).

⁶⁷ Witkacy planował napisanie polemiki z krytyką literacką zatytułowanej *Ostatnia pigułka dla „urogów”*.

je zamieszanie pojęć, wynikające z braku edukacji filozoficznej krytyków, co przekłada się na ich kompetencje, a także na zdolności oceny i wartościowania. Dotarcie do czytelnika zostaje wobec tego utrudnione błędnymi albo niekompetentnymi sędami krytyków, którzy niweczą różnice między odmiennymi dziedzinami prozy i przedstawiają marne dzieła literackie ogłupionej przez nich samej publiczności jako szczyt czegoś wyższego, dostępnego tylko dla wtajemniczonych. Odbiorca z kolei, któremu wydaje się, iż rozumie wszystko – polechtany podszeptami i instrukcjami schlebiającej mu krytyki – jest tym faktem niezwykle zaszczycony i wywyższony. Tego typu działanie bywa przez Witkacego określane jako „trick krytyka” i „samoza-dowolenie” kołtuna, co również w konsekwencji prowadzi do upadku literatury i tłumaczy, dlaczego nasza publiczność się nie kształci i nie rozwija (BK 171).

Podstawowym problemem jest więc sygnalizowany wcześniej postulat właściwej edukacji publiczności. Na przeszkodzie wychowania odbiorcy staje jednakże znowu krytyka⁶⁷, która rządzi jego poglądami, opiniami i sędami, a także przyzwyczajeniami czytelnicznymi, powierzchownie oceniając fakty literackie (BK 171). Jej działaniom patronują oczywiście nieubłagane prawa rynku, stąd właśnie tak częste w rozważaniach Witkacego o literaturze katastroficzne oceny postępu i negatywnych skutków industrializacji. Wynikiem uprzemysłowienia jest także dla Witkacego „potworna nuda mechanicznego, bezdusznego życia” (NF 157)⁶⁸. Oprócz braku edukacji filozoficznej, oraz poświęcaniu się wyjaławiającej pracy zarobkowej, kolejną negatywną cechą krytyki⁶⁹ będzie więc „podlizywanie się kurierkowatej publiczności” (BK 188).

Postulaty pod adresem krytyki Witkacy formułuje w NOWYCH FORMACH w rozdziale KRYTYKA W MALARSTWIE, pisząc, iż powinna być zarówno sumieniem, jak i podporą artystów, pociechą i pośredniczką⁷⁰. Odbiorca musi znać jasne stanowisko krytyki, którą powinna cechować nienaganna uczciwość

⁶⁸ Por. van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, [w:] *Kultura masowa*, Cz. Miłosz (red.), op. cit., s. 98: „Osoba znudzona jest samotna wobec siebie, nie, jak się zdaje, wobec innych. Zabrano jej indywidualność, zdolność do tych właśnie doświadczeń, których jej brak. Żadna rozrywka tego nie naprawi.” Konstanty Puzyna bardzo często zwracał uwagę na zbieżności pomiędzy myślą Witkacego a amerykańskimi badaczami kultury masowej, takimi, jak van der Haag. Por. rozważania tegoż w: *Witkacy*, [w:] *Pisma*, op. cit.

⁶⁹ Witkacy widział zawód krytyka jako współtwórcy kultury elitarnej i w ten sposób, mniej lub bardziej świadomie, zbliża się do poglądów W. Diltheya, który opisał proces udostępniania trudnych utworów publiczności, polegający na ich rzetelnym omówieniu i wartościowaniu, por. W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 23-24.

⁷⁰ Choć E. Wąchocka zauważa, iż rola krytyka w pośrednictwie komunikacji artystycznej jest wtórna w stosunku do wytwórców i odbiorców, to nie sposób zgodzić się z jej sądem, iż dla Witkacego udział takiego pośrednika nie jest w tym dialogu potrzebny. Badaczka powołuje się na stwierdzenia z *Nowych Form*, które są jednak ogólną i bardzo szeroką wykładnią, dotyczącą →

(obiektywność), odpowiedzialność za swoje sądy i skłonność do dalszej edukacji.

Oskarżenia wysuwane przez Witkacego wobec krytyków są również sądami godzącymi w mechanizm narzucania technik masowych, traktujących dzieło literackie w kategoriach wytworu przeznaczanego do sprzedaży na masowym rynku konsumentów⁷¹. W ramach analizy istniejącego stanu rzeczy Witkacy dostrzega, że publiczność jest manipulowaną masą biernych odbiorców, bezbronnych, podświadomie absorbujących główne założenia rynku. Jego wypowiedzi są wtedy zbieżne z innymi sądami krytycznymi z lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku, szczególnie z tymi, które pojawiają się w rozwijających się na Zachodzie demokracjach liberalnych. Chyba najbliższym chronologicznie Witkacemu socjologiem (a jednocześnie jednym z najbardziej pionierskich w swoich sądach, choć raczej mało znanym i cytowanym), analizującym rodzący się rynek konsumpcji, związków pomiędzy dziennikarstwem i literaturą była Q. D. Leavis, która w opublikowanej w 1932 roku w Londynie pracy *FICTION AND THE READING PUBLIC* pisała o wyniszczaniu wrażliwości odbiorców przez kulturę popularną oraz postulowała, podobnie jak Witkacy, istnienie opiniotwórczej elity intelektualnej, która zostanie głosem ostatniego świadomego bastionu edukowanych grup. Elita taka wyłoniona spośród wielu kandydatów, odpowiednio wyszkolona i uzbrojona w elementy misjotwórcze, wyruszy, by organizować mniejszości w świadomy ruch intelektualny. Jej podstawową bronią będzie znajomość kanonicznej, głównie angielskiej, literatury⁷². W myśli Witkace-

^{70cd} przeszłego stanu rzeczy – co rzeczywiście ma miejsce w historiozofii. Sądzę, iż brak owej potrzeby byłby wyrażony raczej ignorancją wobec krytyki i nie przekładałby się na liczbę licznych, poświęconych jej przez Witkacego, sądów dotyczących sytuacji terażniejszej. Zgodzić się należy za to z Wąchocką w tym, iż jednym z podstawowych zadań krytyki jest wytwarzanie jedności pomiędzy odbiorcami – E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią...*, op. cit., s. 97.

⁷¹ Wydaje mi się, iż akurat ten aspekt Witkiewiczowskiego podejścia do krytyki został przez Wąchocką zmarginalizowany. Badaczka poświęca mu zaledwie 2 strony; por. E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią...*, s. 100-101. O funkcjonowaniu rynku wytworów i konsumentów czyt. np. u Dwighta MacDonalda, którego pionierskie sądy zostały zamieszczone w artykule *A Theory of Mass Culture*, [w:] *Mass Culture*, B. Rosenberg, D. M. White (eds.), Illinois 1957, oraz omówienie jego poglądów – D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Poznań 1995, s. 21; A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, op. cit., s. 266-269. Por. również teksty zebrane w antologii *Popular Culture. A Reader*, O. Cruz, R. Guins (eds.), London 2005.

⁷² Q. D. Leavis, *Fiction and The Reading Public*, Londyn 1932, s. 271. Wizja takiej elity ma wiele wspólnego z ekspresjonistyczną wersją mitu artysty, stwarzającego nową rzeczywistość społeczną – por. K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury...*, op. cit., s. 57. Witkacy jest zresztą w swoich tezach bardzo bliski amerykańskiemu radykalnym krytykom kultury masowej, takim, jak D. MacDonald, C. Greenberg, E. van den Haag, których teksty znalazły się w przygotowanej przez Cz. Miłosza książce *Kultura masowa*, op. cit. Omówienie poglądów C. Greenberga i jego słynnego artykułu *Avant-Garde and Kitsch* (1939) znajduje się w artykule R. Scholsa, *Exploring the Great Divide: High and Low, Left and Right*, „Narrative” 2003, Vol. 11, No. 3. Przełożone przez Miłosza rozprawy są zaczerpnięte z najważniejszej, jak do tej pory, antologii poruszającej omawianą problematykę →

go taką misję mogą pełnić jednostki wybitne⁷³ (lecz nie w rozumieniu Nietzscheańskim, którego nadczłowiek został w NOWYCH FORMACH określony „marzeniem bezsilnego, nieudanego artysty” (NF 158), ale na drodze społecznego rozwoju są one wykorzystywane i odsuwane jako produkty niepotrzebne, zbędne, włączone w krwiobieg rozwoju „masy”⁷⁴.

Istnieją również pewne podobieństwa między sądami krytycznymi Witkacego a głównymi nurtami badań nad kulturą popularną założonej w 1923 roku Frankfurckiej Szkoły Badań Społecznych, której reprezentantami byli m.in. Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse i Max Horkheimer. Adorno i Horkheimer w DIALEKTYCE OŚWIECENIA głębokiej krytyce poddawali skutki działania masowego przemysłu kulturalnego⁷⁵, a Marcuse pisał o tłumieniu rzeczywistych, humanistycznych potrzeb człowieka, takich, jak prawo do twórczości, przez potrzeby fałszywe, a przez rynek sugerowane jako niezbędne, i umieszczane w planie złudnego wyboru odbiorcy. W ich analizach przemysł jest siłą destrukcyjną, ponieważ łączy się z kłamstwem, z fałszywymi potrzebami, wykreowanymi przez wykalkulowany konsumpcjonizm⁷⁶. W ramach szkoły frankfurckiej działał również początkowo Walter Benjamin, który w eseju DZIEŁO SZTUKI W DOBIE REPRODUKCJI TECHNICZNEJ⁷⁷, wydanym w 1936 roku, porównuje rezultaty oddziaływania dzieła sztuki do skutków uczestnictwa w praktykach religijnych. Jeśli chodzi o polski grunt,

^{72cd} tzn.: *Mass Culture the Popular Arts in America*, B. Rosenberg, D. M. White (eds.), Illinois 1957. Antologia ta zawiera teksty, które powstawały od roku 1938 i stąd być może wyraźna zbieżność poglądów Witkacego z opiniami przywołanych socjologów, tym bardziej, iż autor *Nienasyceńcia* używa w *Nowych Formach* określeń w rodzaju „dzisiejsza Ameryka” (NF 187), a w *Nienasyceńciu* pisze o „amerykańskiej prosperity” (N 286). Podobnie w kapitalizmie Ameryki Północnej („amerykanizm”) M. Zdziechowski widział jedną z przyczyn upadku cywilizacji europejskiej – por. L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 45.

⁷³ Postulaty wychowania przyszłych jednostek wybitnych są stałym motywem twórczości Witkacego i to zarówno w twórczości prozatorskiej (por. dyskusję i postulaty księżnej z *Nienasyceńcia* omówione w rozdziale *Kobieta* niniejszej pracy) jak i w ujęciu krytycznym (por. krytykę teorii Antoniego Buszka w *Szkicach estetycznych*, s. 294-312, oraz zawarty tam przypis nr 54).

⁷⁴ Por. rozważania B. Janusa zamieszczone w jego artykule pt. *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 16-17. Janus uważa, iż świadom tego procesu społecznego, polegającego na zawłaszczaniu dorobku wybitnych jednostek przez rozwój społeczny, Witkacy proponuje szeroko rozumiany model wychowania ludzkości, pouczając ją m.in. w takich sprawach, jak poranna gimnastyka.

⁷⁵ A. Huyssen w przedmowie do swojej książki *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Basingstoke 1986, zwraca uwagę na to, iż modernizm i awangarda definiują swoją tożsamość w relacji z tradycyjną kulturą burżuazji i kulturą popularną. W następnych rozdziałach Huyssen analizuje poglądy Adorna na kulturę masową. Czyt. również *opus magnum* szkoły frankfurckiej, czyli dzieło T. W. Adorna, M. Horkheimera, *Dialektyka oświeceńcia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994 (pierwsze wydanie ukazało się w 1947 r. w Amsterdamie), tam szczególnie rozdział *Przemysł kulturalny. Oświeceńcie jako masowe oszczerstwo*.

⁷⁶ Por. D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, op. cit., s. 56-72.

⁷⁷ Czyt. w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.

to należy przede wszystkim wspomnieć o manifeście Zenona Przesmyckiego (Miriamy) zatytułowanego WALKA ZE SZTUKĄ, który wydrukowany był w CHIMERZE 1901, w tomie I⁷⁸ i o kampanii Stanisława Brzozowskiego przeciwko powieści – fładrze, ze szczególnym potępieniem przez Brzozowskiego Sienkiewicza jako patrona literatury popularnej⁷⁹. *Notabene* to Brzozowski jako jeden z pierwszych zauważył niebezpieczny wpływ czytelników na twórczość danego autora.

Przejawem ogólnego kryzysu na różnych poziomach komunikacji literackiej jest według Witkiewicza upodrzednienie roli pisarza wobec tłumu. W szkicu DLACZEGO POWIEŚĆ NIE JEST DZIEŁEM SZTUKI CZYSTEJ pisze o twórcach: „...u nas z wiekiem ludzie hołocieją w sferze literatury zamiast się wewnątrznie udostajniać...” (BK 160). Przy tej okazji postuluje edukację krytyki artystycznej, która ma spełniać rolę wartościującą i ustawicznie podnosić zdolności przeżywania sztuki w społeczeństwie, podczas gdy obecna jej działalność ogranicza się do znoszenia różnic między poziomami obiegu literatury i odmiennymi dziedzinami prozy (BK 171). Witkacy zaczyna bronić publiczności, która okazuje się jedynie przedmiotem manipulacji:

A potem pisząc w sposób tak nieokreślony, ma się pretensje do publiczności, że chodzi tylko na lichotę; do dyrektorów, że muszą obniżać repertuar; do aktorów, że palą się do podłych ról – do reżyserów przeważnie nikt nie ma pretensji, ale są to przeważnie męczennicy repertuaru. Ale od kogoż to zależy jak nie od krytyków (BK 221).

W diagnozach relacji pomiędzy krytyką (jej przedstawiciele zwani są w publicystyce Witkacego „pasożytami literatury”), jako nieudolnym

⁷⁸ Podobieństwa między wizjami kultury Witkacego i Miriamy omówił W. Sztaba – *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 187-188.

⁷⁹ O kampanii Brzozowskiego przeciwko „Powieści – fładrze” czyt. w: A. Dec, *Kilka uwag o powieści fładrze na młodopolskim rynku czytelnictwa*, „Literatura i kultura popularna” t. III, Wrocław 1992, s. 68-71. Por. też. E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 30. Wąchocka w pierwszym rozdziale pracy, zatytułowanym *W kręgu modernistycznych tradycji*, zwraca uwagę na podobieństwa i różnice modelu krytyki Witkacego z krytykami młodopolskimi, szczególnie na podobieństwa z Miriamem („W jego postawie krytycznej bliska natomiast mogła być Witkacemu jeszcze rzecz jedna – idea zjednoczenia, chwilowego utożsamienia się odbiorcy z dziełem w akcie percepcji. U obu brała się z przeświadczenia o emocjonalnym, nie intelektualnym, przebiegu procesu przeżycia estetycznego” – ibidem, s. 23) ze Stanisławem Brzozowskim (Z podstawową różnicą, iż dla Brzozowskiego sztuka jest aktem moralnym, a dla Witkacego estetycznym, podobnie u Brzozowskiego aksjologia ma charakter etyczny, u Witkacego – estetyczny – ibidem, s. 30) i wreszcie ze Stanisławem Witkiewicem (Łączyło ich z pewnością to, iż obaj kształtowali swoje zasady w ogniu polemik i dla obu ważne było uwolnienie malarstwa z wątków ideowych oraz imitatorskich. U ojca indywidualność twórcy wyrażała się przede wszystkim w spojrzeniu na naturę, w uchwyceniu jej szczególnego momentu, jak u impresjonistów. U Witkacego da się zauważyć swobodne podejście do sprawy koloru, u ojca kolory mieściły się w skali rozwiązań realistycznych. Estetyka ojca uformowała się w kręgu realizmu i naturalizmu, syna – ekspresjonizmu, surrealistu, kubizmu, fowizmu i formizmu (z własną przynależnością do tej grupy) – ibidem, s. 31-32.)

mediatorem twórczości artystycznej, a publicznością, pojawia się wielokrotnie powtarzany postulat kształcenia odbiorców. Ma być on podstawowym aksjomatem twórczości tych pisarzy, którzy nie schlebiają krytyce, a zmierzają do sytuacji, w której ich odbiorca, a nie krytyk, ma wpływ na kształt sceny literackiej. Autor NIENASYCENIA przedstawia też mechanizm, jaki rządzi współczesną krytyką, działającą podczas różnych klasyfikacji dzieł zaledwie na poziomie eliminacji i wyboru:

Czekają głodni na jakąś książkę. Rzucają się na nią, trawią, często niedoładnie, i oddają to potem zaprawione własnym sosem, nie zawsze pierwszej jakości. Pasożyt taki tworzy i wyrasta na zestawieniach i porównaniach jak uczeń na egzaminie (BK 204-205).

Witkacy tworzy również wzór idealnego krytyka – jak go sam autor NIENASYCENIA nazywa – *fighting mena*, czyli człowieka czynu⁸⁰ w rodzaju Stanisława Witkiewicza, tzn. kogoś, kto powinien przejść na początek przez szkołę psychologiczną, być obeznanym w naukach ścisłych i przyrodniczych czy wreszcie orientować się w wielości różnych szkół i poglądów (BK 217).

Witkacy, pomimo wielu ostrych słów, skierowanych pod adresem ówczesnej kultury literackiej, wydaje się jednak dopuszczać istnienie różnych form literatury popularnej⁸¹, rozumie też wyznaczniki, jakimi rządzi się kultura masowa. Neguje tylko sytuację, gdy jej wytwory są reprezentantami ogólnego poziomu literatury. Szczególnie piętnuje zalecanie przez krytykę książek, których jedynym zadaniem jest zapełnienie wolnego czasu, jako ambitnych i wartościowych:

I wagonowa literatura jest też potrzebna w pewnej dawce – właśnie do wagonu. Ale jeśli większa część produkcji literackiej danego kraju stanie się wagonową, czyli jeśli nastąpi „uwagonienie” nawet mieszkań prywatnych, to nie tylko przy pomocy wytwórczości własnej, ale i z pomocą całej masy tłumaczyń bezwartościowej literatury zagranicznej, musi to prędzej, czy później spowodować upadek literackiej kultury całego społeczeństwa (BK 242).

Jak zauważa K. Rudzińska⁸², zdaniem Witkacego znajomość konwencji, tradycji po części również przyzwyczajień odbiorcy, jest nieodłącznym atrybutem warsztatu pisarza. Artysta musi spełniać również funkcje edu-

⁸⁰ Aczkolwiek w *Nowych Formach w malarstwie* przyznaje, iż: „Typ społecznika, którego fachem jest walka o szczęście przyszłej ludzkości, jest wytworem naszej tylko epoki i jako taki zaginie pewno z czasem zupełnie” (NF 203).

⁸¹ Okres, w którym były wydawane powieści Witkacego, to czas niezwykłego wzrostu nakładów literatury brukowej i zeszytowej. Por. S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, op. cit. s. 43. Jednak jak słusznie zauważył S. Gawliński: „W polu możliwych wyborów Witkiewicza pojawiają się więc trzy formy powieści: intelektualna, filozoficzna, metafizyczna” – por. S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, op. cit., s. 38.

⁸² K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonizm i „Zdroju” i Witkacy*, op. cit., s. 129.

cyjne oraz krytyczne – w stosunku do całości literackiego rynku. Witkacy nie neguje żadnego odbiorcy, neguje urabianą przez krytyków magmę, masę, która dąży jedynie do samozadowolenia. Pojedynczy człowiek jest zawsze przedmiotem jego zainteresowania⁸³. Witkacy ma też świadomość tego, że współczesnym mu obiegiem literackim rządzi popolitość, z której bardzo trudno jest się wyrwać czytelnikowi na inny poziom przeżywania sztuki. Znajomość praw rynku nie oznacza jednak jego negacji, stanowi jedynie dowód rozeznania się w sytuacji, która autora NIENASYCENIA zmuszała do indywidualnych prób wartościowania: „Publiczność jako publiczność, nie jako pojedyncze indywidua, zawsze wymagała i wymaga, aby ją bawić” (BK 312).

Rozpoznanie sytuacji literackiej narzuca też taki model pisarza, który wie, iż określenia w rodzaju „sztuka dla sztuki” brzmią nieco anachronicznie: „...zdaje mi się, że w związku z wysokim społecznieniem, które u wielu ludzi zupełnie podświadomie nastąpiło w ostatnim dziesiątku lat, zanika też idea samotnego artysty, pracującego beznadziejnie samotnie na zimnym stryszku aż do zagwazdranej śmierci”⁸⁴.

Projektując model powieści, która dopuszczałaby możliwości przeżycia Czystej Formy chociażby na poziomie konstrukcji fragmentu, Witkacy zauważa:

Każde dzieło literackie, nawet najprostsze, jest pewnego rodzaju palimpsestem, pod którego pismem kryje się treść głębsza i czasem podświadoma metafizyka autora, z której on sam explicite sprawy sobie nie zdaje (BK 262).

W ten sposób dowartościowuje praktycznie każdą twórczość artystyczną, a „podświadoma metafizyka” może być tak naprawdę cechą absolutnie dowolnego rodzaju czy gatunku⁸⁵. Witkacy występuje przeciwko pewnym funkcjom przypisywanym „literaturze wagonowej”, np. przeciwko traktowaniu jej jedynie jako „zapełniacza” wolnego czasu, z drugiej strony, traktując ją jako wytwór literackiego, bądź co bądź rzemiosła, stara się ją zrozumieć i wykorzystać do nawiązania kontaktu z odbiorcą.

⁸³ Zob. Witkiewicz; NF 30. K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury...*, op. cit., s. 130. Por. też rozważania B. Janusa na temat prób stworzenia przez Witkacego pozytywnej wykładni uczestnictwa człowieka w obiegu kultury, która to wykładnia istnieje w sferze biologicznej – B. Janus, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 9.

⁸⁴ S. I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 3.

⁸⁵ Do podobnych wniosków dochodzi T. Bocheński analizując pierwszą powieść Witkacego: „Choć utwory przytaczane w powieści mają często charakter parodii i opatrzone zostały ironicznym kontekstem, należy zauważyć, że Witkacy nigdy nie dyskredytuje ich wprost jako poronionych twórców grafomańskiej wyobraźni” – T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 64.

Innymi niż próby wstrząśnięcia odbiorcą czy przemycenia w powieściach treści filozoficznych sposobami wyjścia z impasu, są dwa projekty Witkacego, a mianowicie prowadzenie otwartej dyskusji na temat stanu kultury⁸⁶ i postulat istnienia niezależnego pisma literackiego⁸⁷:

Chodzi o dwie rzeczy różne: o zdobycie Prawdy w estetyce i o podniesienie estetycznego poziomu społeczeństwa. Sądzę, że te dwa cele osiągalne są jedynie przez publiczną polemikę” (BK 138).

Marzenie o własnym piśmie przejawia się w projektowaniu takiego organu opiniotwórczego, który przełamie „...zaczarowane koło miernoty, gniotącej naszą i tak biedną literaturę powojenną” (BK 268). Model pisma jest kreślony w wyraźnej opozycji do WIADOMOŚCI LITERACKICH, które były celem licznych ataków⁸⁸ Witkacego. Własne czasopismo to przede wszystkim miejsce do wyrażania nieskrępowanych prywatnych poglądów, gdzie domeną naczelną jest niezależność i szczerość odautorskich sądów. Bez względu więc na skalę katastroficznej refleksji w wypowiedziach krytycznych, Witkacy dopuszczał również, nawet jeśli pisał o nich w sposób dosyć chaotyczny, pewne projekty pozytywnej twórczości, która jednakże zawsze wiąże się z wytężoną, samotną pracą umysłową. Kolejnymi etapami pozytywnych propozycji działań będą, jak zauważa Bartłomiej Janus: a) spojrzenie prawdzie w oczy, czyli zaakceptowanie „uspołecznienia”, b) działalność polegająca na uświadamianiu szerokich mas co do niebezpieczeństw mechanizacji⁸⁹. Należy zresztą przynajmniej próbować zmienić stan obecny: „Wyrzekanie się bowiem uczuć metafizycznych czyni nas, mimo całego uspołecznienia, bardziej podobnymi do zwierząt, niż się nam wydaje” (NFD 18).

Częściowo wypada więc zgodzić się z Ewą Wąchocką, która nakreśliła model odbiorcy idealnego dla Witkacego⁹⁰. Faktem jest jednak to, iż tego

⁸⁶ O roli dyskusji w pismach polemicznych Witkacego pisał ostatnio T. Bocheński – T. Bocheński, *Czarny bumor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 49-50.

⁸⁷ Por. J. Witkiewiczowa, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, [w:] *Spotkanie z Witkacym*, op. cit., s. 31: „Nie zwracał uwagi na kierunek pisma, byleby tylko móc gdzie drukować. Marzył stale o własnym piśmie, które zapentniałby artykułami na różne tematy”.

⁸⁸ Jednym z nich jest przypis zamieszczony w *Jedynym Wyjściu* wyjaśniający, dlaczego w powieści pojawia się określenie „system tego gówniarza z Zakopanego, Witkacego”: „Piszę tak, aby wywołać sympatyczną nić porozumienia między sobą a wychowaną jedynie na «Wiadomościach Literackich» polską pseudointeligencją” (JW 18).

⁸⁹ B. Janus, *Historiozofia S. I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 128-129. Nie ma jednak racji Janus, gdy twierdzi, iż Witkacy: „Nie wie, jak przyszła kultura powinna wyglądać, próbuje jednak pokazać, jak wyglądać nie powinna”. Już sam projektowany model niezależnego pisma jest jednak rozwiązaniem na przyszłość i w jakiś sposób ma być alternatywą dla tego, co istnieje na rynku literackim.

⁹⁰ „Idealny byłoby dla Witkacego taki odbiorca, który wyczulony jest na specyficzne walory przekazu („formalne piękno”), odnajdujący w nim jednoczącą całość struktury ideę kompozycyjną, potrafiący odczytać wyższy, ponadartystyczny sens owej idei, czyli indywidualną projekcję reguły jedności w wielości” – ibidem, s. 94.

odbiorcy cały czas nie ma i – czego świadomość miał również Witkacy – na pewno już nie będzie. W tej sytuacji trzeba tego rozleniwionego, terażniejszego konsumenta (i stojący za nim mechanizm funkcjonowania masowej kultury) troszeczkę oszukać, podsunąć mu coś nowego w starej formie, zmusić do wysiłku, a do tego, który już zaczyna rozumieć, iż nie chodzi np. o tradycyjnie rozumianą fabułę, prezentację głównych postaci czy ich zachowań, dyskretnie „mrunąć okiem”⁹¹ w przedmowach.

Przedmowy

Przedmowa odautorska ma za zadanie podsunąć czytelnikowi pewne wskazówki związane m.in. z odbiorem treści danego dzieła. Informuje o okolicznościach powstania, przeznaczeniu i zawartości utworu⁹². Przedmowy Witkacego są odmianą seryjnych manifestacji poglądów pisarza i korespondują z jego teoretycznymi uwagami dotyczącymi powieści, jej struktury oraz odbiorcy. Należy je rozumieć jako formę „mruknięcia okiem” do czytelnika, jako przedłużenie wszystkich tych postulatów, które były znane odbiorcy z publicystycznych wystąpień Witkacego.

Trzy z czterech powieści autora SZEWCÓW zawierają przedmowy. Witkacy we wstępie do 622 UPADKÓW BUNGA informuje odbiorców o tym, iż książka jest treści „bele – trystycznej” (B 7). Beletrystyczność w przedmowie do BUNGA zostaje podkreślona ostatnim akapitem, który informuje nas o odautorskich kreacjach lektury idealnej dla tej powieści: „Jeśli książka ta skróci na przykład komuś nudną i męczącą podróż lub chwile leżenia w łóżku w chorobie, albo da moment wypoczynku po zajęciach dnia codziennego lub ważnych wypadkach, cel jej będzie spełniony” (B 8). Anna Micińska podaje w wątpliwość zasugerowany przez Witkacego „romansowy” styl odbioru, wskazując na jego niewystarczalność wobec zaproponowanej zawartości książki, dostarczającej o wiele więcej niż przeżycia płynące z lektury romansu⁹³. Czytelnik zostaje na pewno zachęcony do lektury (nawet na prostych marketingowych zasadach), w przedmowie nie interesuje autora sprawa, czy da on sobie radę z całą materią powieści, najważniejsze, iż czyta dalej. Dopiero w akcie lektury zostanie zaskoczony tym, iż wersja sugerowana w przedmowie nie zgadza się z wersją realizowaną. Tym bar-

⁹¹ Por. G. Grochowski, *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandysowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Osoba i literatura w komunikacji literackiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Warszawa 2000, s. 175.

⁹² Por. hasło *przedmowa* – M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownika terminów literackich*, Wrocław 1998.

⁹³ A. Micińska, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, [w:] *Istnienie Poszczególne...*, op. cit., s. 91.

dziej, iż autor świadomie wielokrotnie deklarował, że powieść nie jest dla niego, w przeciwieństwie do malarstwa i muzyki, tym rodzajem twórczości artystycznej, który można nazwać Sztuką Czystą.

Przedmowa do *POŻEGNANIA JESIENI* zawiera polemikę z różnymi zarzutami, np. dotyczącymi pornograficzności powieści czy lekceważącego stosunku do kwestii religijnych. Z poziomu własnej krytyki artystycznej przenosi Witkacy do tej przedmowy sąd o powieści, która nie jest dziełem sztuki. Od odbiorcy, którego umieszcza na jednym poziomie, bez podziału na krytyka i czytelnika „niewyrobionego”, wymaga „jednoznacznego systemu pojęć i wnikliwej lektury polegającej na zrozumieniu całościowej idei twórcy” (PJ 9).

W przedmowie do *NIENASYCENIA* Witkacy podkreśla wielokrotnie, iż najważniejszą rzeczą w powieści jest treść. We wstępie nadużywa pojęć „czytelnik”, „czytający”. Jak pisze, istotne jest to, aby czytelnik uwierzył, że coś się działo właśnie tak, jak zostało przedstawione w powieści, albo mogło się tak dziać (N 7). W takim ujęciu jakiegokolwiek elementy artystyczne nie są częścią Sztuki Czystej: „...służą raczej do spotęgowania treści życiowej, do zasugestionowania czytelnikowi poczucia rzeczywistości opisanych ludzi i wypadków” (N 7).

Charakteryzowana we wstępie powieść spełnia wszystkie postulaty „powieści – worka”, tzn. nie ma formalnej konstrukcji całości, ale jednocześnie zakłada, iż postacie muszą być skonstruowane nie tylko jako „manekiny”, streszczające poglądy autora. Witkacy neguje również powieści dotyczące wąskiego wycinka życia, które uważa za oznakę podlizywania się publiczności, rozpoznającej przekaz złożony ze znanej jej siatki schematów. Podobnie jak w pismach krytycznych, tak i w tej przedmowie ujawnia się niechęć Witkacego do takiego sposobu uprawiania krytyki literackiej, który polega na stosowaniu przez krytyków przemilczania lub wprowadzeniu programowo pobieżnej interpretacji, pomijania istotnych zagadnień czy do działalności podszytej fałszem i tchórzostwem (N 9). Pojawia się próba obrony publiczności: „Czegóż wymagać od publiczności, jeśli krytyka stoi poniżej jej przeciętnego poziomu” (N 9).

Witkacy w przedmowie do *NIENASYCENIA* pisze również o wykorzystaniu technik realistycznych, które nie muszą dotyczyć odzwierciedlenia jakiegokolwiek rzeczywistości i są po prostu dowodem niezwykle sprawnego opanowania rzemiosła. Zauważa też, że ani jeden fakt w *POŻEGNANIU JESIENI* nie odpowiada realności.

Opinie o odbiorcach w powieściach

Choć Witkacy nie uważał powieści za dzieło Czystej Formy, to wielokrotnie zajmował się jej teorią⁹⁴. Jego utwory zawierają liczne odwołania do książek pochodzących z odmiennych poziomów funkcjonowania dzieł literackich – na równych prawach wymieniani są w jego twórczości Marcel Proust i Robert Louis Stevenson, Fiodor Dostojewski i Stefan Kiedrzyński. Kamila Rudzińska nazwała takie zabiegi Witkacego dialogiem, wskazując na „obecność pewnego filtra między odbiorcą a całą tradycją: medium wszechogarniającej kulturowej maski”⁹⁵. Powieści autora NIENASYCENIA stanowią – według Boleckiego – „nieliteracki kompleks rozważań autora na wszelkie możliwe tematy”⁹⁶. Nie oznacza to jednak wyeliminowania całkowicie tradycyjnych struktur fabularnych, chociaż ich zastosowanie związane jest często z czytelniczą przewidywalnością (jaka jest charakterystyczna dla literatury drugorzędnej). Witkacy, powtórzmy, z widoczną premedytacją i celowo, wykorzystuje schematy narracyjne i zespoły przedstawień. Schematy te, poprzez zestawienie ich we wzajemnej opozycji, prowadzącej czytelnika do efektu zaskoczenia, mają służyć możliwości przeżycia Tajemnicy Istnienia, co w prozie wydaje się być dostępne tylko na poziomie fragmentu⁹⁷.

Wypowiedzi postaci często zawierają poglądy autora. Abstrakcyjne rozważania bohaterów w niewielkim stopniu lub wcale, nie są powi-

⁹⁴ Por. S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, op. cit., s. 27. Gawliński czyta powieści Witkacego pod kątem rozsianych po nich uwag dotyczących gatunku, mnie interesować tutaj będą jedynie te uwagi autora *Nienasycenia*, które dotyczą odbiorcy.

⁹⁵ K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*, op. cit., s. 112.

⁹⁶ W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, op. cit., s. 41. Badacz w cytowanej książce *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, a także we wstępie do *Pozegnania jesieni* podał podstawowe cechy „powieści – worka”. Powieść to zlepek, worek wypełniony elementami, które nie są ze sobą powiązane (np. teorie, zdarzenia, zachowania postaci), uniemożliwiający scalenie czytelniczych wrażeń. Nie jest więc Czystą Formą, bo nie działa na odbiorcę bezpośrednio – jest za długa, jej lektura rozciąga się w czasie. Można jednakże ogarnąć jej fragmenty. Następną cechą jest dyskursywność, „pojęciowość”, „filozoficzność” – „jest to kontynuacja powieści z tezą, nasycona jest „problemami”, „poglądami”, „ideami”, ale też i erotyką, brutalizacją języka i filozofią” – W. Bolecki, *Szałeństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Pozegnania jesieni*, Kraków 1997, s. 21-25. W zakresie struktury dominuje poetycka funkcja języka (stylistyczna nadorganizacja narracji). „Przeżycie metafizyczne było tylko tam, gdzie język tracił swoją przezroczystość”. Bolecki zauważa również, iż cechą „powieści – worka” jest czyniona w ramach zamkniętego paradygmatu tradycji literackiej semiotyczna deformacja np. stereotypów, schematów literackich, typów postaci, ale „Nigdy deformowany element nie przestaje być podobny do swojego pierwowzoru, nigdy też czytelnik nie ma problemu z określeniem jego sensu czy funkcji” – ibidem, s. 26. Podstawowymi konwencjami, do których nawiązuje Witkacy, były: konwencja prozy jako forma perswazji społecznej – powieść traktat, powiastka filozoficzna, tradycja romansu, poetyka sternizmu, modernistyczna problematyka artystyczna – ibidem, s. 34.

⁹⁷ Ibidem, s. 45. Podstawowymi elementami uniemożliwiającymi uznanie powieści za dzieło Czystej Formy są: objętość, czas lektury i przewaga pojęć nad innymi właściwościami.

zane z fabułą, nie dotyczą przedstawionych zdarzeń. Przykładowo Genezyp Kapen z NIENASYCENIA opowiada swojej siostrze Lilian o zabójstwie Węborka, a następnie spokojnie diagnozuje ogólny stan współczesnej kultury, która jest dla niego ważniejsza, niż śmierć człowieka.

Najmniej uwag poświęconych adresatowi jest w 622 UPADKACH BUNGA... Powieść ta, pisana jeszcze z młodzieńczej perspektywy, powstawała przed narodzinami międzywojennego rynku czytelniczego i przed rozpoczęciem przez Witkacego działalności wśród krytyków, wytwórców czy odbiorców sztuki. W kilku tylko miejscach powieści spotykamy uwagę o panicznym niemal strachu Bunga przed „eleganckimi bubkami – przedstawicielami prasy” (B 127) czy też informację o odwiedzających Akne mężczyznach w smokingach ze sfer dziennikarskich (B 144).

W kolejnej powieści, POŻEGNANIU JESIENI, Atanazy Bazakbał mówi: „W ogóle nie czytam wierszy, tak mi zbrzydł ten zupełny brak istotnej inwencji i wymyślanie nieprzydatnych zupełnie artystycznych środków...” (PJ 150). Atanazy, oceniając wiersze Sajatana Tempego, przemawia dokładnie głosem Witkacego, tzn. stwierdza, iż chodzi mu w twórczości przede wszystkim o formę, ale taką, która prowadzi do wywołania zamierzonego uczucia.

We wszystkich powieściach występują pewne określenia zastępcze, które mogą być stosowane wymiennie do nazywania publiczności literackiej czy odbiorców w szerszym, pejoratywnym znaczeniu. Do takich można zaliczyć: sportsmenów, dancinomanów czy buissnessmanów. Słowami – kluczami opisywanej we wszystkich powieściach publiczności będą: „dancing”, „sport”, „sztuki magiczne”, „humorystyczne wierszyki”. Wszystkie te określenia są synonimami upadku wrażliwości odbiorców⁹⁸. Atanazy zauważa, iż w miejsce krytyki artystycznej w gazetach wkraczają opisy sportowych wydarzeń, rekordy i sportmeni⁹⁹. W POŻEGNANIU JESIENI Witkacy pisze o zwycięstwie względności, pluralizmu, świństwa i tandety. W licznych dyskusjach bohaterowie powieści wypowiadają zdania dotyczące upadku malarstwa, rzeźby, poezji, zbliżającym się końcu muzyki, użytkowej architekturze i względnie małym powodzeniu teatru. Nadciągająca awantura społeczna „spłyci teatr”, sprowadzając go do potrzeb trywialnej publiczności. Są to np. sądy Atanazego Bazakbała, który mówi bardzo często głosem samego Witkacego. Według Atanazego:

⁹⁸ M. Szpakowska zauważa, iż tego typu zgryźliwe określenia są elementami ogólnej niechęci Witkiewicza do demokracji. Por. M. Szpakowska, *Światopogląd...*, op. cit., s. 175.

⁹⁹ W podobny sposób wypowiadał się ironicznie T. Miciński: „Jeździć konno; fechtować się; gimnastyka szwedzka i rytmiczna ... W Galicji młodzież oddana skautom i ćwiczeniom strzeleckim. Wszystko zmierza do celu: wśród europejskich narodów przestać być warszawskim degeneratem” – T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 24, cyt. za J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917*, Wrocław 1970, s. 25.

Walka indywiduum ze społeczeństwem, właściwie na odwrót, objawia się też w powieści: bohaterem przestaje być człowiek, staje się nim masa, dotychczasowe tło, i powieść na tym też kark skręci i skończy się, bo ilość możliwości zwęża się przez to, aż do powtarzania wszystkiego w kółko. (PJ 119)

Atanazy twierdzi, że sztuka staje się dziedziną coraz bardziej zamkniętą, co ma związek z ogólną mechanizacją życia. Krytykuje Chwazdrygiela, który sądzi, iż w ramach przewrotu wypłyną nowe warstwy, które wyeliminują artystów jako estetycznych pasożytów, oddalonych od życia. Atanazego denerwuje przewidywalność współczesnej literatury, która ustanawia bohaterów powieści w jedynie w trzech wariantach: manekinów bez życia, bezproduktywnych artystów, rewolucjonistów nieokreślonego gatunku (PJ 207).

W NIENASYCENIU spotykamy krytyczną wizję przyszłości¹⁰⁰, będącej zapewne w jakimś stopniu efektem tego, co sam autor obserwował w latach dwudziestych: „Grubiejąca z roku na rok gazetka codzienna i tandeta książkowa dokonały reszty” (N 422). Poziom kultury jest oczywisty, bo jak mówi Genezyp:

Wszystko już powiedziane dawno. Już wszystkie permutacje i wariacje są wyczerpane. To ta bestia Tuwim i jego szkoła dokastrowała język nasz do końca. I tak jest wszędzie. Powiedzieć już nikt nic nie może – może jedynie powtarzać z pewnymi zmianami, rzeczy dawno sformułowane (N 473).

Przytoczone zdanie jest świadectwem odczuwanego przez postać stanu, w którym możliwe jest jedynie działanie kompilacyjne, a ilość rozwiązań prowadzi albo do mechanicznego powtarzania, albo do parodii schematów i stereotypów¹⁰¹. Końcowy upadek zmechanizowanej sztuki narrator przyjmuje z wyraźną ulgą: „Krytykę literacką i artystyczną zniesiono nareszcie zupełnie” (N 607). W jeszcze innej dyskusji Afanasol Benz zauważa, iż słowo „masa” zastąpiło określenie „indywiduum”. Z drugiej strony zaś

¹⁰⁰ Już w pierwszej monografii powieści Witkacego, czyli książce J. Speiny *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965, jej autor umieszcza prozatorską twórczość Witkacego w szeroko pojętym katastrofizmie początkowych dziesięcioleci XX wieku, reprezentowanym przez m.in. O. Spenglera, M. Bierdiajewa, F. Znanieckiego, Ortegę y Gassetę i innych, których koncepcje powstawały na skutek ekspansji ruchów faszystowskich, czy zdobyczy współczesnej nauki, jako przyczyn mechanizacji życia codziennego. Speina pisze również o Witkacym w związku z A. Huxleyem, F. Kafką, H. G. Wellsem, R. Rollandem, czy z polskimi twórcami, takimi jak: W. S. Reymont, R. Jaworski, A. Wat, B. Jasiński. Podkreśla również, badając literacki czas powieściowych akcji, konotacje omawianych dzieł z licznymi dwudziestowiecznymi utopiami przyszłościowymi. Dopiero stosunkowo niedawno U. Osypiuk i S. Symotiuk zauważyły, iż traktowanie polskiego dekadentyzmu (z Witkacym jako jego kontynuatorem) jako elementu przemian światopoglądowych z końca XIX i początku XX jest błędne, gdyż Polska była pogrążona w pesymizmie znacznie wcześniej (np. w pismach Jędrzeja Kitowicza) niż cała kultura XX-wiecznego Zachodu z takimi jej katastroficznymi reprezentantami jak właśnie Spengler czy Bierdiajew – U. Osypiuk, S. Symotiuk, *Upadek Polski jako „pre-figura” upadku Europy (O genezie katastrofizmu Witkacego)*, „Akcent” 1990 nr 1/2, s. 225.

¹⁰¹ Por. M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 150-151.

właśnie w tej dyskusji księżna mówi, iż „Artysta bez powodzenia jest dziś anachronizmem nie do zniesienia” (N 231).

Szczególnie interesującą postacią, ze względu na problematykę tego rozdziału, jest Sturfan Abnol, powieściopisarz, który zdecydowanie krytykuje współczesnych mu odbiorców ogłupionych przez masowe rozrywki, takie, jak: kino, dancing, sport czy radio¹⁰². Sturfan podobnie jak Witkacy nie chce tworzyć „kolejowych romansów”, ale pragnie pisać „powieści me – ta – fi – zy – czne”. Głos Abnola jest głosem samego Witkacego, wymierzonym w krytyków („banda pasożytów zamierającej sztuki”) i w odbiorców („skretyniała publiczność”). Abnol gardzi publicznością, dla której nie chce pisać kolejowych romansów. Nie chce spełniać funkcji użytecznych, polegających np. na krzewieniu uczuć patriotycznych, neguje powieść epicką jako podstawową działalność grafomanów. Sturfan nie znosi krytyki, nazywa jej reprezentantów bandą pasożytów, tchórzliwymi impotentami. Zauważa, iż kultura napędza się wartościami społeczno-ekonomicznymi, a słowo przestało być dziś twórcze, gdyż sztuka wyczerpała już wszystkie formy.

Najwięcej uwag dotyczących publiczności i odbiorców można znaleźć w JEDYNYM WYJŚCIU, a dodatkowym uzupełnieniem wypowiedzianych przez bohaterów sądów o literaturze i rynku literackim stają się w tej powieści zaproponowane metody wychowania inteligencji. Polegają one na przyspieszeniu rozwoju intelektualnego wyjątkowych jednostek i tych, które składają się na półinteligentką masę (JW 139). Niefortunnie jednak twórcy, zamiast wychowywać publiczność, robią wszystko, aby kosztem łatwego zysku błyskawicznie się do niej dostosować. Jak to określa Marceli z tej powieści literatura została zabita przez „...podlizywanie się bandy durniów zdurniałej publice” (JW 185). Marzy mu się za to stworzenie prozy prawdziwej, która mogłaby być podstawą życia przyszłych pokoleń (JW 128). Bohater dzieli literaturę na „czystą samą w sobie”, kiedy autor pisze wyłącznie dla siebie oraz „literaturę brudną”, w której, jak wyjaśnia sam Witkacy w przypisie do tej powieści: „...ohydny autorzyna podlizuje się (miernemu przeważnie) czytelnikowi, ostrzeliwa go, przyceliwuje się, koryguje przyszczały i wali – o – hy – da!! Tą to literaturą zdemoralizowaliście, dowcipnisie i błazny, resztki możliwej publiki u nas i teraz jest koniec” (JW 141). Niebezpieczeń-

¹⁰² A. Kłoskowska analizując podejście D. MacDonalda do kultury masowej nazwała taką potrzebę afirmacji rozrywki „objawem zdziecinnienia epoki” – A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, op. cit., s. 292. E. van den Haag pisze o radiu, które niczym błędne zamyka swego odbiorcę w błędnym kole: „Większość ludzi unika znalezienia się sam na sam ze sobą, nastawiając radio na coś czy na kogoś. W każdym razie jest ponad ludzkie siły uciec od radia” – E. van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, [w:] *Kultura masowa*, red. i przeł. Cz. Miłosz, op. cit., s. 90.

stwo wynikające z istnienia twórców „literatury brudnej” polega na sztucznym, komercyjnym, podtrzymywaniu „przestarzałości”, tzn. schlebaniu czytelniczym przyzwyczajeniom, co prowadzi jedynie do podtrzymywania ich w stanie iluzji obcowania z prawdziwą literaturą.

Izydor Smogorzewicz-Wędziejewski, główny bohater powieści, w licznych rozważaniach podsumowuje rynek czytelniczy: „za dużo u nas książek się pisze dla przypodobania się jełopom, którzy płacą za dowcip, lekkość i zwykle nawet błazenady” (JW 48). Inna postać z tej książki, Marceli Kizior-Buciewicz twierdzi, że w literaturze należy w końcu dostrzegać potworność egzystencji, a nie starannie ją ukrywać za pomocą półfabrykatów. Rynek odbiorców jest w jego przemyśleniach nazywany „zidiociałym tłumem” sterowanym przez kilku „błaznów”. Dotyczące ogólnej atmosfery intelektualnej rozważania Marcelego są identyczne z poglądami samego autora, tzn. rozwój inteligencji musi zostać przyśpieszony, co odbyć się może jedynie przez zarzucenie kawiarnianego stylu życia, czytania gazet itp. na rzecz ciężkiej pracy umysłowej.

Niezwykle krytycznie nastawiony do odbiorców i rynku obiegu sztuki Marceli znajduje jednakże pewną formę pogodzenia sztuki takiej, jaką chce tworzyć, z pragnieniem wytrącenia publiczności z marazmu i intelektualnego zastoju:

Dać „ludziskom” możność takiego widzenia świata (tak dziwnego, a jednak pełnego, i w nędzy nawet swej wspaniałego), jakie było moim udziałem – to jest zadanie, a nie danie przepędzenia czasu przez posłuchanie bajeczki o dobrym wujaszku. Pobudzić maksymalnie to poczucie dziwności, tajemniczości, niezgłębialności istnienia, a jednocześnie dać w ręce prymitywne choćby narzędzia dla intelektualnego ujęcia tego, co w życiu (w istnieniu) właśnie dziwne jest i do niczego niesprowadzalne (...) (JW 167).

Zdaniem bohatera każdy ma w sobie, choćby w najmniejszym procencie, jakiś fragment „bydłcej metafizyki”, chodzi tylko o to, aby udostępnić publiczności *Przeżycie Metafizyczne*, dzięki odpowiednio spreparowanym, znanym, tradycyjnym narzędziom.

Przeszkodą na drodze postępu intelektualnego jest też świadomość powtarzalności wszelkich działań w dziedzinie sztuki. Jak mówi Izydor:

Mamy zapasy pojęć już tak wielkie, tak każda myśl wchodzi już w utarte formuły, że nie tylko trudno jest coś nowego powiedzieć w filozofii, ale trudno jest człowiekowi o pewnym stopniu wykształcenia i inteligencji mieć samą chwilę bezpośrednią odczuwania tych rzeczy (JW 74).

Zjawisko to dotyczy nie tylko filozofii, ale i literatury, gdyż z jednej strony po Tolstoju, Dostojewskim i Conradzie nie można tworzyć rzeczy wybitnych (JW 155), a z drugiej działanie literackie sprowadza się do zalewania księgarń prozą słabą i tandetną, ponieważ publiczność na przyjęcie

czegoś ambitniejszego (a synonimem „górnej półki” są właśnie przywołane w powieści nazwiska wielkich pisarzy) nie jest jeszcze przygotowana.

Podsumowanie

Przedstawiona analiza pokazywała w działaniach twórcy świadomą taktykę, zmierzającą do spotkania dwóch horyzontów: nadawcy i odbiorcy. Jest to spotkanie zwerbalizowane, zachodzące na poziomie słów; wypowiadanych zarówno przez Witkacego – autora, jak i rezonera autorskiego w przebraniu postaci¹⁰³. W licznych wystąpieniach Witkacego można zaobserwować myślenie dwutorowe, polegające z jednej strony na krytyce istniejących wytworów prozatorskich, krytyce przeprowadzonej z wielu poziomów m.in. z poziomu własnego stosunku do tradycji, technik narracji, prezentacji świata przedstawionego, z drugiej zaś strony (o czym świadczy liczba różnego rodzaju wystąpień na łamach gazet), Witkacy o odbiorcę walczy, stara się go wytrącić ze stanu bierności – w praktyce odbywa się to poprzez nietypowość skojarzeń implikowanych w powieściach¹⁰⁴.

Przemysław Czapliński w swojej rozprawie *POWIEŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA WOBEC TEORII CZYSTEJ FORMY* zauważył, w utworach autora *POŻEGNANIA JESIENI* grę narracyjną, polegającą na kamuflażu „prywatnej prawdy w kulturową prowokację”¹⁰⁵. Powieść jako worek stereotypowych zlepeków i konwencji jest więc w pewnym stopniu wytworem czytelnicznych żądań, ale przede wszystkim chodzi w niej o element zaskoczenia, wynikający z rozbijania oczekiwań odbiorczych, mający doprowadzić do „...wytrącenia z bezwładu istnienia, z perspektywy przyzwyczajenia, która osłabia bądź niweluje przytomność bycia”¹⁰⁶. Proces deformacji porządku

¹⁰³ Kwestia powyższa została mi zasygnalizowana przez recenzentkę pracy, panią prof. K. Jakowską.

¹⁰⁴ Postawa pouczenia, okazywania pogardy własnym czytelnikom jest zjawiskiem dosyć powszechnym w czasach, kiedy Witkacy pisał swoje powieści. E. Wolff badając ostatnie wersy *Ziemi jałowej* (1922) Eliota („Ty, obłudny czytelniku! – podobny do mnie, – mój bracie!”) pokazuje, iż tego typu zabieg jest próbą odnowienia autorytetu twórcy: „Współczesna świadomość utraty auctoritas (autorytetu) stylizuje się w monstualnym grymasie pogardy do publiczności czytelniczej, w której środku umieszczony został – jak sądzi, bez swojej woli i niezastuzenie – poeta wygnany ze świątyni genialności” – cyt. za E. Wolff, *Czytelnik pożądaný. Rozważania i przykłady dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia*, przeł. W. Bialik, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4. Również L. Hutcheon zauważyła, iż tacy twórcy, jak Eliot czy Dryden, nie wierzą w wiedzę odbiorców, wiedzę, która pomoże zrozumieć ich aluzyjną poezję – ale mimo to, poprzez poetyckie zestawienia kierują uwagę czytelnika w stronę odzyskiwania dorobku zachodniego dziedzictwa literackiego, co się ma na przykład odbywać w czasie czytania *Ziemi Jałowej* – por. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, New York 1985, p. 2.

¹⁰⁵ Patrz. P. Czapliński, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 84.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 94.

fabularnego na poziomie tekstu prowadzi według Czaplińskiego do zakłócenia odbioru i do „...równoczesnej percepcji obrazowej, dźwiękowej, pojęciowej, fabularnej, informacyjnej i wreszcie kompozycyjnej”¹⁰⁷.

Wybór gatunku przez Witkacego jest spowodowany tym, że powieść ma szanse na dotarcie do największej liczby czytelników. Świadoma gra z przyzwyczajeniami publiczności oraz jej prowokowanie daje możliwość przemycenia na teren powieści tych elementów, które mogą pozwolić na doznanie Uczucia Metafizycznego. Choć powieść, przynajmniej w wypowiedziach teoretycznych Witkacego, była przez niego określana w sposób lekceważący, to należy zakładać, iż z pewnych przyczyn, chociażby ze względu na ilość poświęconego jej czasu, stron papieru, lat zabiegów o publikację, stanowiła ważny gatunek ekspresji. Musiały bowiem istnieć przyczyny, dla których Witkacy wybrał właśnie tę, nastawioną na jak najszersze grono odbiorców, formę twórczości. Najważniejszym kryterium – tej w sumie elementarnej sytuacji komunikacji literackiej – jest więc, jak sądzę, chęć przekazania nieświadomemu czytelnikowi podstawowych założeń swojego światopoglądu¹⁰⁸.



¹⁰⁷ Ibidem, s. 101.

¹⁰⁸ Por. analizę *Jedynego wyjścia* T. Bocheńskiego przeprowadzoną w jego książce *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 188; według badacza Witkacy: „Traktuje czytelnika jako niezbyt rozgarniętego osobnika, któremu trzeba dać kilka banalnych pomysłów, by zechciał zwrócić uwagę na intelektualną zawartość utworu”. Por. również rozważania J. Jarzębskiego: „...gra literacka może być rozumiana jako swoista operacja, jaką przeprowadza nadawca na światopoglądzie odbiorcy przez modyfikację lub utwierdzenie jego stereotypu” – J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, T. Bujnicki, J. Sławiński (red.), Wrocław 1977, s. 37.

Rozdział 4

Schematy fabularne powieści popularnej w utworach Witkacego



Omówienie czterech powieści Witkacego pod kątem ich „wydarzenio-wości” pozwoli pokazać paradygmaty gatunków popularnych, pojawiające się w zachowaniach czy działaniach głównych bohaterów. Powieści Witkacego zbudowane są z gotowych, a niekiedy nawet zużytych elementów. Większość sytuacji, postaci i motywów jest znana nie tylko czytelnikom wyrobionym literacko, ale i tym, którzy sporadycznie sięgają po różne odmiany powieści. Do takich rozpoznawalnych elementów należą chociażby: podróż na Wschód, pojedynki, intrygi romansowe, zdrady małżeńskie, samobójstwa, samotne wyprawy w góry, fascynacja silną kobietą, błędzenie głównych postaci w nieprzychylnej, miejskiej przestrzeni, a nawet zabójstwa. Świadczy to o daleko posuniętej schematyzacji warstwy fabularnej we wszystkich powieściach¹, ale także o jej drugorzędym znaczeniu.

W pierwszej powieści Witkacego, w *622 UPADKACH BUNGA, CZYLI DEMONICZNEJ KOBIECIE* (powst. 1910-1911, ZAKOŃCZENIE 1919), głównym tematem, modyfikującym rozwój wydarzeń jest dojrzewanie artysty². Autor w napisanej po latach przedmowie zestawia ją z romansem, przytaczając uwagę Stendhala „że nie należy obarczać romansu szczegółami” (B 7). Powieść ta³ w odróżnieniu od pozostałych utworów prozatorskich Witka-

¹ Schematyzacja elementów fabuły jest charakterystyczna dla młodopolskich powieści o artyście, z którymi powieści Witkacego mają wiele cech wspólnych. Jak zauważył A. Z. Makowiecki, schematyzacja taka: „Wyraża się (...) w powtarzalności pewnych wątków, upodobnieniu do siebie bohaterów różnych utworów, powracaniu zasadniczych punktów biografii artysty w dziełach odległych od siebie zarówno chronologicznie, jak funkcjonalnie”. Idem, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 57.

² J. Klamman analizuje *Bunga* jako powieść mówiącą o licznych inicjacjach artysty. Por. też: „622 upadki Bunga” jako powieść inicjacyjna, [w:] *Czytanie Witkacego. Studia*, A. Czyż (red.), Siedlce 2001. O powieści inicjacyjnej czyt. w: *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*, W. Gutowski, E. Owczarz (red.), Toruń 2003.

³ J. Błoński w książce *Witkacy na zawsze* (Kraków 2003), w pierwszej części tej publikacji zatytułowanej *Od Stasia do Witkacego* (wydana osobno w 1997), poprzez opis relacji Stanisława Witkiewicza z synem oraz analizę fabuły zawartej w *622 upadkach Bunga*, rekonstruuje drogę artystycznego dojrzewania Witkacego, i zalicza go, wraz z Micińskim, Irzykowskim, Brzozowskim, Staffem i Leśmianem, do trzeciego pokolenia Młodej Polski. Pierwsza powieść Witkacego jest również dla Błońskiego dokumentem odzwierciedlającym poszukiwanie własnego stylu pośród literackich konwencji. Badacz zwraca uwagę na powtarzalność opisów i losów poszczególnych bohaterów wszystkich powieści Witkacego. Najbardziej kontrowersyjne tezy całej książki znaleźć można w jej →

cego nie rozpoczyna się od prezentacji głównego bohatera, tylko od charakterystyki postaci drugoplanowej, barona Brummela, logika i matematyka, zmęczonego nocą spędzoną z Ines Vivian. Barona odwiedza w jego mieszkaniu Bungo, czyli główny bohater, pochodzący z arystokratycznej rodziny młody pisarz i malarz: „... wysoki, przystojny młodzieniec o nienormalnie grubych, choć kształtnych, kobiecych łydkach i dość szerokich biodrach” (B 14). Fabułę wypełniają fragmenty utworów bohaterów, rozmowy i rozważania filozoficzne oraz charakterystyki innych przyjaciół Bunga, takich jak Tymbeusz, książę Edgar Nevermore, Mag Childeryk. Przy okazji wspomina się o homoseksualnych inicjacjach głównego protagonisty.

Wśród niepowiązanych przyczynowo i niepoddanych hierarchizacji zdarzeń wspomina się np., że w czasie jednego z samotnych spacerów Bungo strzela w kierunku atakującego go wilka, mijają powóz, którym jedzie z kilkoma młodymi mężczyznami Akne Montecalfi, czyli „demoniczna kobieta”. Duże wrażenie wywiera na nim spotkanie z Magiem Childerykiem, który jest charakteryzowany w następujący sposób: „Był to człowiek już starszy, zupełnie łysy, o długiej szpakowatej brodzie; zagłębiony w tajemnice Wschodu żył tak, jakby Polska była Chaldeją, jej stolica Babilonem, a on sam magiem i kapłanem” (B 79).

Druga część powieści zatytułowana DEMONICZNA KOBIETA jest już właściwie romanssem, opisuje dzieje związku Bunga z Akne Montecalfi, śpiewaczką operową. Bohater przeżywa zmienne stany uczuciowe – od chwilowego wygaśnięcia pożądania do spotkań nasyconych erotyzmem, ale nie dających zaspokojenia. Między kochankami rozgrywa się psychodrama, a w miarę rozwoju wydarzeń główny protagonista czuje jedynie potworną żądzę. Istotnym epizodem jest samotna wyprawa bohatera w góry, gdzie Bungo dostrzega marność oraz pustkę własnego postępowania. Zaczyna pisać pamiętnik, który ma zamiar wręczyć Akne na pożegnanie. Mag Chil-

³cd pierwszej części – *Od Stasia do Witkacego*, gdzie Błoński dosyć negatywnie wypowiada się o filozofii Witkacego, traktując go przede wszystkim jako pisarza. Błyskotliwą polemiką (i chyba bardziej umotywowaną) na spostrzeżenia Błońskiego odpowiedział B. Michalski (*Jeszcze raz o znaczeniu filozofii w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, Szczecin 2001, a także tekst J. Tarnowskiego również z tego tomu), zwracając uwagę na to, iż refleksja filozoficzna Witkacego nigdy nie spotkała się z lekceważeniem ze strony innych filozofów. Książkę Błońskiego dosyć krytycznie omówił T. Bocheński w swojej recenzji zatytułowanej *Błońskiego portret wielokrotny z Witkacym*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4, zarzucając jej m.in. pobiczne działania kontaminacyjne (określenie „fiszmaccki” wydaje się tu być jednak znacznie przesadzone).

⁴ B. Danek-Wojnowska w książce *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych* (Wrocław 1976) prezentuje zabiegi, jakie czynił pisarz dla ukazania „globalnego sensu autobiograficznego” (ibidem, s. 25), widoczne w eksplikowanej w *Bungu* kategorii autotematyzmu, w analizach problemu konfesyjności, zagadnieniach szczerości, autentyzmu i roli sztuki jako narzędzia autopoznania. Danek-Wojnowska zauważa, iż pisarz umieścił swoich bohaterów w sferze ciągłego wyboru pomiędzy artystem a pragmatyzmem życiowym.

deryk oskarża głównego bohatera o trwonienie artystycznych zdolności⁴, o lekceważenie życia i utratę związku ze społeczeństwem, w którym żyje. Bungo po kłótni z Akne wypomina jej zdradę ze Stanisławem Ignacym Zdybem, a rozmowa ta oznacza koniec ich związku. W Zakończeniu mamy jeszcze informację o tym, iż w czasie spaceru bohater wybił sobie oko ostrym patykiem⁵. Następuje zapalenie drugiego oka i Bungo w akcie samobójczej rozpaczyci podcina sobie gardło⁶.

Z czterech powieści Witkacego dwie, czyli POŻEGNANIE JESIENI i NIENASYCENIE, są najsilniej w swojej warstwie „wydarzeniowej” związane z fabułami popularnymi i dlatego też z nich zaczerpnięte są przykłady konkretnych schematów poddanych analizie. Fabuła POŻEGNANIA JESIENI (1927) bardziej jeszcze niż pierwszej powieści zbliżona jest do fabuły romansowej⁷. Świadczyć mogą o tym tytuły rozdziałów. Sześć z nich (na osiem) wskazuje wydarzenia i tematy przyciągające żądnych sensacji czytelników: NAWRÓCENIE I POJEDYNEK, ŚLUBY I PIERWSZE PRONUNCIAMENTO, ZBRODNIE, PRZYGOTOWANIA, FAKTY, UCIECZKA, TAJEMNICA WRZEŚNIOWEGO PORANKA. Głównym bohaterem powieści jest ubogi, ale przystojny, dwudziestokilkuletni aplikant adwokacki Atanazy Bazakbal, niezdecydowany co do wyboru swojej przyszłej partnerki życiowej, którą może być Żydówka Hela Bertz lub średniozamożna, dobrze wychowana, młodzianka studentka medycyny, Zosia Osłabędzka.

Pierwszy akapit POŻEGNANIA JESIENI jest ukształtowany zgodnie ze schematem, który może być początkiem romansu w powieści obyczajowej bądź psychologicznej, następuje w nim bowiem krótka, konwencjonalna prezentacja głównego bohatera, jego wyglądu zewnętrznego, statusu materialnego, a także ubioru. Przedstawione wydarzenia mają genezę romansową, zawierają schemat rywalizacji o względy damy serca, ale i elementy powieści awanturycznej. Atanazy podczas wizyty w pałacu Heli wchodzi w konflikt z jej przyszłym mężem, Azalinem Prepudrechem, zakończony pojedynkiem. Zbrojna konfrontacja nie decyduje o wyborze męża przez heroinę romansu,

⁵ A. Z. Makowiecki zauważa, iż najczęstszym końcem artystów w prozie, również popularnej, jest „... tragiczny finał bohatera. Nie występuje w ogóle zakończenie optymistyczne.”, Por. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 61. Śmierć wszystkich bohaterów Witkacego jest jednakże niezwykle banalna i bez wątpienia – komiczna.

⁶ D. C. Gerould w monumentalnej monografii literackiej twórczości Witkacego pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz* (Warszawa 1981) zwraca uwagę na „modele strukturalne i tematyczne realizowane w kolejnych utworach”, ibidem, s. 7. Dzięki temu zabiegowi możemy zaobserwować chronologię zmian pewnych motywów i tematów w całej twórczości Witkacego. Już w pierwszej powieści, w *622 upadkach Bunga*, badacz widzi te cechy i motywy, które objawiają się znacznie pełniej w dalszej twórczości autora *Nienasycenia*.

⁷ Zwraca na to uwagę Bocheński. Por. idem, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 84. Z kolei D. C. Gerould określa *Pożegnanie jesieni* jako powieść realistyczno-psychologiczną, opisującą grupę bohaterów, którzy utracili indywidualność na rzecz zbiorowości, op. cit., s. 358-359

która praktycznie obdarza swymi względami obu pretendentów. Hela traktuje małżeństwo jako rodzaj interesu i przygody oraz nie wykazuje żadnych ograniczeń w zaspokajaniu potrzeb erotycznych.

Bohater, podobnie jak Bungo, przechodzi inicjacje seksualno-narkotykowe z kokainistą i homoseksualistą Jędrzejem Łohoyskim oraz uczestniczy w dyskusjach z Chwazdrygielem (Bulistonem), fizykiem i biologiem, Zieziem (Zelisławem) Smorskim, wybitnym muzykiem, oraz z poetą, Sajetanem Tempe. Rozmowy oscylują dookoła typowych dla Witkacego tematów: sztuki, jednostki, masy, rozwoju, itp. W powieści mają miejsce dwa śluby: Atanazego z Zosią i Prepudrecha z Helą. Do bohaterów dochodzą wieści o planowanym zamachu stanu⁸. Historyczne tło zdarzeń stanowi wspomniany zaledwie przewrót społeczny, tzn. rewolucja socjalistów – chłopomanów. Po ślubach bohaterowie wyjeżdżają pociągiem w góry, jeżdżą na nartach i odbywają górskie wycieczki pod przewodnictwem wynajętego Szweda, Erica Tvardstrupa, którego Atanazy zabija w pojedynku na szwedzkie rapiery. Zosia Osłabędzka odbiera sobie życie po tym, jak naocznie stwierdza zdradę męża. Po jej śmierci Bazakbal wyjeżdża z Helą do tropików.

Po powrocie z tropików⁹ Atanazy zdziwiony jest ogólnym pesymizmem i panującą na ulicach ciszą. Spotyka się z Sajetanem, dla którego jednakże Bazakbal jest już tylko społecznym pasożytem, nadającym się jedynie do pracy biurokratycznej. Bohater sztucznie wywołuje przeziębienie i otrzymuje pozwolenie na wyjazd w góry, gdzie zamierza popełnić samobójstwo. Zmiana planu jest wynikiem spotkania z niedźwiedzicą, której podaje kokainę. Obserwując wpływ narkotyku na zwierzę, wpada na pomysł odwrócenia mechanizacji. Zbiega z gór z zamiarem uratowania świata, ale spotyka komunistyczny patrol z mówiącym po rosyjsku dowódcą i ginie rozstrzelany.

Fabuła NIENASYCENIA (1930) nawiązuje zarówno do powieści inicjacyjnej, jak i powieści katastroficznej¹⁰. Wszystkie wskazane w utworze wydarzenia, dotyczące dojrzewania głównego bohatera, skumulowane są w pierwszym rozdziale, następne zaś ukazują już w pełni dorosłego człowie-

⁸ Połączenie zabawy z rewolucją staje się w literaturze XX wieku stałym powtarzającym się motywem, np. w *Oziminie* (1911) W. Berenta raut u baronostwa Niemanów ma miejsce w noc wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej, w poemacie Tuwima *Bal w operze* (1936) wizja balu łączona jest z apokaliptycznym rozpadem cywilizacji, u Gombrowicza w *Operetce* (1966) w czasie trwania wielkiej uroczystości wybuchu rewolucji i rozpada się stary świat.

⁹ Dokładny, z uwzględnieniem topografii, opis tropikalnego epizodu Heli i Atanazego znajduje się w teście pracy w rozdziale *Orient*.

¹⁰ Rozwinięcie tej tezy znajduje się w podrozdziale *Parodia mitu „żółtego niebezpieczeństwa” w Nienasyczeniu*. Z kolei J. Speina w swojej przywoływanej monografii wskazuje na powinowactwa powieści Witkacego w zakresie struktury z klasyczną powiastką filozoficzną, powieścią – traktatem, jakie tworzyli Wolter, J. Swift, L. Sterne i D. Diderot.

ka, któremu brak jest jedynie doświadczenia życiowego. Fakty z życiorysu Genezypa Kapena¹¹, ostatniego z rodu Kapenów, ułożone są chronologicznie. W jego dojrzewaniu niezwykle istotna jest figura ojca, bohater często mentalnie wraca do niego, równie często porównuje go do Boga. W myślach toczy z nim liczne spory¹². Tak jak wszyscy bohaterowie Witkacego, Genezyp przechodzi inicjację homoseksualne.

Kapen uczestniczy w licznych dyskusjach, poznaje np. Putrycydesa Tengiera, który opowiada mu o roli formy w sztuce i o obłędzie, a także wyznawcę neokatolicyzmu, księcia Bazylego. Spotkania i rozmowy Genezypa są odmianą „pouczenia”, „dialogu z mędrkami”, formą edukacyjnego wchodzenia w dorosłość. Ważnym wątkiem powieści jest fascynacja Genezypa starszą¹³ i bardziej doświadczoną erotycznie kobietą, księżną Ticonderogą. Druga część NIENASYCENIA, zatytułowana OBŁĘD, rozpoczyna się od pobytu Kapena w Szkole Wyszakolenia Wojennego. Od tego momentu występuje dwóch głównych bohaterów: Genezyp i Kocmołuchowicz. Cały czas w odnarratorskich uwagach zawarte są wiadomości o szybkości przesuwania się Chińczyków i rozmiarach zniszczeń, jakie są wynikiem ich zwycięskiego marszu.

Dojrzewanie głównego bohatera przebiega traumatycznie, jego etapy wyznaczają: śmierć ojca, inicjacje erotyczne, pobyt w wojsku, zagrożenie ze strony zbliżających się Chińczyków¹⁴. Rola Genezypa w wydarzeniach jest jednak początkowo bierna, Kapen często przysłuchuje się dyskusjom, nie zabiera głosu, w czasie erotycznych stosunków jest zdany na wolę księżnej, żyje, tak jak zresztą prawie wszyscy w powieści, w ciągłym podziwieniu dla Kocmołuchowicza. W drugiej części Genezyp przejawia już pewną aktywność, ma romans z aktorką teatru Kwintofrona Wieczorkiewiczą, a jednocześnie kochanką Kocmołuchowicza, Persy Zwierzontkowską, w noc poślubną zabija Elizę, swoją uzależnioną od tabletek Murti – Binga małżonkę. Genezyp jest świadkiem upadku Kocmołuchowicza i jego egzekucji m.in. pod wpływem tego doświadczenia popada w obłęd¹⁵.

¹¹ E. Kondyewska-Szuwalska, *Dzieje Genezypa Kapena*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 5. Por. również, I. Burzacka, „Nienasycenie” *St. I. Witkiewicza a powieść młodopolska*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1975, nr 66; T. Bocheński, *Człowiek rozdwojony w „Nienasyceniu” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Prace Polonistyczne” 1984.

¹² O stosunkach Genezypa z ojcem czyt. w K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna (Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia”)*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit.

¹³ Fascynacja starszą kobietą jest również schematem w powieści inicjacyjnej (wystarczy przywołać zauroczenie tytułowej postaci powieści R. Musila *Niepokoje wychowanka Törlessa* prostytutką Bożeną).

¹⁴ Por. L. Szaruga, „Nienasycenie”: *problem formy polskości*, „Odra” 1997, nr 10.

¹⁵ D. C. Gerould umieszcza *Nienasycenie* w wielkiej tradycji powieści dziewiętnastowiecznych i prozy realistycznej Balzaca, Stendahla i Flauberta, ale, jak sam również twierdzi: „Nienasycenie jest powieścią o zjawiskach amorficznych i nie dających się opisać; zatarte i bezkształtne rysy →

Najmniej wydarzeń przedstawia ostatnia powieść Witkacego, niepublikowane za jego życia i nieskończone *JEDYNE WYJŚCIE* (pisane w latach 1931 – 1933). Głównym bohaterem jest Izydor Smogorzewicz-Wędziejewski „pracownik PZP i znany w szerokich kołach inteligencji i pseudo-inteligencji filozof – dyletant” (JW 7), pasjonat poezji Tadeusza Micińskiego, którego poznajemy go dzień po jego ślubie z Rustalką Ideyko. PZP to totalitarna organizacja, mająca w powieściowej Polsce władzę absolutną. Izydor pragnie sformułować system filozoficzny, którego ma na razie zaledwie ogólny zarys. Pierwszy rozdział wypełniony jest przez quasi-filozoficzny wywód Izydora, zgodny z poglądami samego Witkacego. Izydor jest bohaterem bardzo podobnym do Bunga, Atanazego i Genezypa, tylko już trochę bardziej doświadczonym – to dojrzały mężczyzna, który ma pozycję zawodową, żonę, liczne doświadczenia z narkotykami:

Żadne narkotyki (a wszystkich próbował Izydor – nie znalazłszy się do żadnego – tylko jako eksperymenty, w czasie gdy zajmował się psychologią artystyczną twórczości): od morfiny do eteru i eukodalu, od kokainy do samego nawet peyotlu i meskaliny, nic tu poradzić nie mogły: dawały dziwność realistyczną, a nie metafizyczną, ostateczną (...) (JW 46).

W utworze ma miejsce redukcja wydarzeń, wobec tego trudno jest określić i nazwać odmianę powieści na podstawie schematu fabularnego, choć bezpośrednie zwroty narratora do głównego bohatera w rodzaju: „«do dzieła!», czyli «nuże!» (wspaniałe wykrzykniki! Izydorku)” (JW 53), zestawione z dywagacjami filozoficznymi, wskazują na nawiązanie do powiastki filozoficznej¹⁶.

Najbliższym przyjacielem Izydora jest Marceli Kizior-Buciewicz, malarz, filozof, kokainista, alkoholik, były kochanek Rustalki, z którym główny bohater miał kiedyś doświadczenia homoseksualne. Na koniec pierwszej części Marceli wbija nóż fiński w pierś Izydora. I na tym w zasadzie kończy się warstwa wydarzeniowa *JEDYNEGO WYJŚCIA*.

Prezentacja losów wszystkich bohaterów przerywana jest dywagacjami narratora na różne tematy, najczęściej te, które pojawiają się w innych dziełach, nie tylko powieściach, Witkacego. Są to przede wszystkim: rozważania

^{15cd} przeszłości już teraz przyćmiewają znaną terażniejszość”, ibidem, s. 394. Słowem kluczowym jest dla Geroulda „nieokreśloność”, którą badacz dostrzega zarówno w postaci głównego bohatera, jak i w przestrzeni, ale uważa także, że nieokreśloność jest przyczyną rozziwu pomiędzy słowami, a doświadczeniem postaci, co prowadzi do krytyki zarówno tradycji literackich, jak i przekazów językowych. Z rozważań Geroulda wynika jednakże, iż „*Nienasyconie* jest powieścią niezbyt udaną, badacz określa jako ją worek, który «pęknął»”, ibidem, s. 327-420.

¹⁶ D. C. Gerould zestawia powieści Witkacego z oświeceniowymi powiastkami filozoficznymi, a podstawą porównania czyni konstrukcję wszechwiedzącego narratora, komentującego zachowanie postaci i wdającego się w liczne dygresje.

dotyczące formy dzieła artystycznego, rozwoju społecznego, mechanizacji, etyki, uwagi dotyczące poszczególnych filozofów, takich jak np. Leibniz, Spengler, Bergson, Husserl, Cantor. Nazwiska te powtarzają się w całej powieści.

Przegląd fabu¹⁷ pokazuje, iż we wszystkich powieściach Witkacego występują powtórzenia i rozwiązania seryjne, nie tylko w przedstawieniach i zachowaniu postaci, ale również epizodach, sytuacjach i konstrukcjach zdarzeń. Bohater dojrzewa pod wpływem „rozmów istotnych”, w których uczestniczą: pisarz bądź poeta, muzyk i przedstawiciel nauk ścisłych, ma bliskiego przyjaciela z którym przechodzi liczne inicjacje, najczęściej narkotykowe i homoseksualne, spotyka „demoniczną kobietę”, od której musi w pewnym momencie odejść wypalony¹⁸. Wszystkie powieści zawierają wątki romansowe, a nawet awanturnicze¹⁹. Włodzimierz Bolecki w swoim wstępie do POŻEGNANIA JESIENI zwraca uwagę na schemat powieści edukacyjnej, występujący jako „oś konstrukcyjna losów wszystkich głównych bohaterów powieści Witkacego”²⁰, a także na podobieństwa powieściowych fabuł do fabuły modernistycznej „powieści o artystach”. U Witkacego jednakże:

¹⁷ Najpełniejszą monografią wszystkich powieści Witkacego jest praca Tomasza Bocheńskiego *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, (Łódź 1995). W książce Bocheńskiego subiektywne skojarzenia dominują nad tekstem interpretowanym, brak jest konsekwencji w rekonstruowaniu kontekstów i określenia hierarchii inspiracji. Już na pierwszych stronach książki *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja* widać, iż autor przywoływał dosyć swobodnie skojarzenia komparatystyczne, o czym świadczą np. przywołanie obrazów Caravaggia w charakterystyce wyglądu Bunga, czy częste porównywanie tej postaci do bohatera *Pieśni Maldorora* Lautrémonta, a także odwołania do podziałów ludzi według gnostycznych poglądów Walentyna (podział Kretschmera, uzasadniany wielokrotnie przez samego Witkacego wydaje się w zupełności wystarczający). Nieuzasadnione jest przywoływanie innych dzieł literackich, jak np. *Martwe Dusze* Gogola, *Miłosne wtajemniczenie* Oskara Miłosza, *Fajdrosa* Platona (przy deklarowanej przez Witkacego, także w *Pożegnaniu jesieni*, niechęci do starożytnej Grecji). Zdawać się może, iż powieści Witkacego są jedynie uzupełnieniem analizy tychże kontekstów, albo co najwyżej ich elementem, bądź elementem ówczesnych, szerszych prądów kulturowych (jak jest np. z przywołaniem powieści Eliasa Canettiego *Auto da fé*, notabene wydanej później niż wszystkie powieści Witkacego, bo w 1935 roku).

¹⁸ „Popularna powieść społeczno-obyczajowa przywołuje przede wszystkim schematy funkcjonujące w wysokoartystycznej powieści dziewiętnastowiecznej, zwłaszcza zaś schemat fabularny opierający się na opozycji dwu światów i epizodzie z życia bohatera; dość często jest to fragment przedstawiający, jak bohater ów traci złudzenia (przynajmniej niektóre); wkraczają tu także dość szeroko wątki romansowe”, por. A. Martuszevska, *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, [w:] *Tematy i przyrady. Studia o prozie polskiej XX wieku*, A. Brodzka, Z. Ziątek (red.), Wrocław 2000, s. 198.

¹⁹ A. Martuszevska zauważa, iż podstawowe schematy romansu występują w powieściach różnych obiegów, zapewniają im zainteresowanie czytelników. Więcej czyt. w: A. Martuszevska. J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 6. Także J. Bachórz łączy obecność wątków romansowych z oczekiwaniami czytelników, a właściwie czytelniczek. Zob. idem, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] *Realizm „bez chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.

²⁰ Idem, *Szaleństwo ludzi zdrowych*, op. cit., s. 73.

„Motyw «artystów życia» poddany został przez narratora całkowitej destrukcji, ponieważ jest on nieustannie kontestowany, ośmieszany i deprecjonowany”²¹. Podobnie motywy i wątki zaczerpnięte z powieści popularnej w ramach powieści Witkacego poddane są zabiegom parodystycznym.

Próby wykorzystania popularnych wątków fabularnych pojawiały się już w prozie Stanisława Przybyszewskiego i Stefana Żeromskiego, ale najsilniejszy kontakt twórców obiegu wysokoartystycznego z literaturą drugorzędną miał miejsce w międzywojniu i wystąpił w twórczości prozatorskiej autorów kręgu Skamandra. Jak zauważyła Zdzisława Mokranowska: „Proza poetów nie chciała być popularną prozą, ale pragnęła popularności”²². Skamandrytów z Witkacym łączy rozeznanie w ówczesnym rynku literackim, chociaż, zdaniem Mokranowskiej²³, tacy twórcy jak Antoni Słonimski czy Jarosław Iwaszkiewicz, w przeciwieństwie do Witkacego, pragnęli uczestniczyć w obiegach popularnych²⁴, pragnęli zaspokajać kulturowe potrzeby odbiorców literatury popularnej²⁵.

Specyfika zabiegów Witkacego zostanie ukazana poprzez konfrontację praktyk autora NIENASYCENIA z funkcjonowaniem schematów literatury popularnej w powieści przygodowo-westernowej Jarosława Iwaszkiewicza JEŹDZIEC BEZ GŁOWY. OPOWIEŚĆ ROMANTYCZNA PODŁUG KAPITANA MAYNE REIDA²⁶ (1928) oraz powieści Michała Choromańskiego pt. ZAZDROŚĆ I MEDYCYNA (1932). Podstawowym problemem we wszystkich wskazanych utworach jest stosunek całości (popularnej pododmiany gatunkowej) do poszczególnych jej składników. Obaj pisarze nawiązują do odmian popularnych – Iwaszkiewicz do schematu powieści przygodowej, Choromański do schematu powieści detektywistycznej. Składniki literatury popularnej stosuje też Witkacy, ale jego utwory nie mieszczą się w żadnej formule gatunkowej, ogarniającej oś utworu.

Powieść Jarosława Iwaszkiewicza napisana jest zgodnie z konwencjami i schematami właściwymi literaturze popularnej. JEŹDZIEC BEZ GŁOWY to western, zindywidualizowany, spolszczony przekład powieści Mayne Reida. Poboczne motywy i wątki, jakie pojawiają się w JEŹDZCU, są podporządkowane schematowi głównemu, a elementy fabuły nie odbiegają od fabuł przygodowych. Zaproponowana konwencja westernowa jest konsekwentnie podtrzymywana w ramach całej powieści Iwaszkiewicza i nic jej nie burzy,

²¹ Ibidem, s. 75.

²² Z. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”*, op. cit., s. 8.

²³ Ibidem, s. 9.

²⁴ Ibidem, s. 9.

²⁵ Ibidem, s. 16.

²⁶ J. Iwaszkiewicz, *Jeździec bez głowy. Opowieść romantyczna podług kapitana Mayne Reida*, Warszawa 1995. Pierwodruk [w:] „Światowidzie” 1926 wyd. książkowe 1928.

ani w zakresie konstrukcji postaci, ani nagłych rozwiązań fabularnych. Iwaszkiewicz rzetelnie imituje nie tylko prozę Reida, ale również schematy gatunkowe, ze ściłą obecnością stałych dla tego typu opowieści sensacyjnych punktów: spotkanie z Indianami, pojedynki na rewolwery, zaprawiane whisky spotkania w tawernie, polowania na dzikie zwierzęta.

Inna sytuacja występuje się w prozie Witkacego, która neguje zarówno tradycję powieści klasycznej (przez zerwanie z fabularnym czy deskrypcyjnym sposobem ujmowania rzeczywistości), ale również kwestionuje prawa, jakimi rządzi się literatura popularna. Korzystanie ze schematów właściwych literaturze popularnej ma bowiem w prozie Witkacego charakter wybiórczy. I choć w międzywojniu w podobny sposób wykorzystywali schematy popularne inni pisarze, jak chociażby wspomniani Skamandryci, to w przeciwieństwie do nich autor NIENASYCENIA nadaje całej owej warstwie „pasożytowania” na literaturze własne reguły. Jedną z nich jest programowe mieszanie reguł różnych pododmian gatunkowych (powieść detektywistyczna, romans, „powieść górską”) w jednym utworze. Parafrazując język autora SZEWCÓW można powiedzieć, iż każdy utwór składa się z pewnych wielości, uzyskujących dopiero pełnię w statusie ogólnej jedności gatunku zwanego powieść. Konstrukcja powieści Witkacego jest więc konstrukcją powieści „wbrew regułom”, autor nie poszukuje oryginalnych rozwiązań, wykorzystuje to, co już jest w literaturze, ale przez sposób łączenia osiąga nową jakość. W ten sposób odbywa się w jego prozie przejście od form klasycznych do form awangardowych.

Wykorzystywanie wielu różnorodnych schematów fabularnych przez Witkacego prowadzi do demaskacji zasad i reguł ich łączenia, co podporządkowane jest ujawnieniu ich fikcyjności w akcie kreacji artystycznej. Pisarz buduje fabułę z elementów powtarzalnych i rozpoznawalnych właśnie jako „to co już zostało napisane”. Traktuje schematy w sposób podrzędny wobec idei. Schematy fabularne pochodzą z różnych, czasami zupełnie absurdalnych sytuacji, bohaterowie praktycznie „przechodzą” pomiędzy wydarzeniami, które nie zostawiają w ich psychice głębszych śladów. Nie zachowuje „czystości” konwencji. Iwaszkiewicz, który sięga do literatury popularnej, wiernie trzyma się wybranego schematu powieści westernowej. Podobnie jest u Kazimierza Tetmajera, wykorzystującego schemat romansu w ANIELE ŚMIERCI. U Witkacego wszystkie elementy mieszają się ze sobą, wchodzą w interakcje, sprzeczności, wydarzenia pojawiają się w dowolnym miejscu i nie mają żadnych konsekwencji w dalszym ciągu fabuły. Brak jest uzasadnienia celowości ich wprowadzenia.

W powieściach autora NIENASYCENIA ważną rolę odgrywiają elementy romansowe, ich wysoka częstotliwość występowania modeluje lekturę właśnie w stronę odczytania romansowego – fabuła zawiera elementy

typowe dla tej odmiany powieści popularnej, ale są to szczegóły sztucznie skumulowane, tzn. wyeliminowanie któregoś z nich nie wpływa znacząco na dalszy rozwój wydarzeń. Przemyslenia, wątpliwości głównych bohaterów, jakie mają miejsce np. przy okazji pojedynków, mogą równie dobrze wystąpić w czasie ich pobytów w górach, czy w momentach erotycznych uniesień. Istnieje jedynie wielość różnorodnych, częściowo rozwiniętych i spuentowanych jednym zdaniem w zakończeniach różnych sekwencji (grupy akapitów, rozdziałów, części powieści) zdarzeń, które narrator selekcjonuje, wybierając jedno, a inne pomijając. Działania Witkacego ukazuje dobitnie opis pierwszego „przypadkowego” spotkanie Bunga z Akne:

Bungo szedł sam modrzewiową aleją. Dniało już; niebo było koloru przypominającego bezpośrednio zapach gorzkich migdałów i jak daleka łukowa lampa świeciła nad horyzontem wschodząca Wenus. Nie przypuszczał Bungo, w jakich sytuacjach przebywać będzie jeszcze tę drogę. Minał jakiś powóz. Jechała pani Akne w towarzystwie kilku głośno rozmawiających młodych ludzi. Robili wrażenie podpitych; widocznie wracali z jakiegoś rautu.

– Ta śliczną turę zrobiłem wczoraj, pan Akniu... – mówił głos jakiś, starając się przekrzyczeć inne. W końcu ucichło wszystko (B 71).

Opisana w ten sposób scena ma liczne reminiscencje w rodzimej literaturze i w sposób oczywisty widać w niej parodystyczne odwołania np. do NAD NIEMNEM Elizy Orzeszkowej. Wracające z kościoła Marta i Justyna spotykają na swojej drodze Jana Bohatyrowicza, który jedzie wozem drabinia-
stym w otoczeniu wiejskich dziewcząt:

W tym gwarным ogródku było tak ciasno, że woźnicy zabrakło miejsca do siedzenia: kierował on końmi stojąc u samego brzegu woza, a można by przypuścić, że postawę tę przybrał nie z konieczności, ale przez zalotność, dlatego aby w najkorzystniejszym świetle wydać się współtowarzyszkom podróży (...) Niedbale w ogorzałych rękach trzymając lejce i nie odwracając twarzy ku wiezionym przez się kobietom odpowiadał wesoło na zapytania ich i przycinki, czasem męski śmiech swój łączył z chórem cienkich, piskliwych śmiechów dziewcząt²⁷.

Spotkanie odgrywa przełomową rolę w życiu głównych bohaterów, ale także w fabule i przekazywanej przez nią idei arcydzieła Orzeszkowej. W prezentacji zdarzenia występują sygnały jego ważności, np. sygnalizowana jest widoczna w spojrzeniu Jana siła odebranego wrażenia:

W tej chwili znów zrównał się ze stojącymi pod wierzbą kobietami, woźnica po raz drugi zdjął czapkę i spojrzenie jego z wysoka spłynęło na Justynę. W tym szybkim spojrzeniu dostrzec można było, że oczy woźnicy błękitne były jak turkusy i że w tej chwili przeleciała w nich błyskawica²⁸.

²⁷ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, Wrocław 1995, s. 21-22.

²⁸ Ibidem, s. 23.

Kolejną powieścią, która mogła stanowić wzorzec dla przedstawionego pierwszego spotkania Bunga z Akne jest TRĘDOWATA Heleny Mniszkówny, a szczególnie początkowe sceny, w których Stefcia Rudecka obserwuje ordynata. W pierwszej widzi Michorowskiego (jest to pierwszy jego opis) wracającego konno z przejażdżki

Ordynat siedział jak przymurowany, opięty w elegancki strój do konnych wycieczek, w długich botfortach. Wyglądał zgrabnie i postawnie. Jadąc stępą, młody pan, widocznie zamyślony, patrzył przed siebie, uderzając pejcem po końcach butów²⁹.

Stefcia obserwuje go z ukrycia, ale ordynat ją dostrzega, po czym zawiązuje się rozmowa, w wyniku której Michorowski postanawia ją zdobyć. W czasie kolejnego spotkania protagonistów Mniszkówny ordynat wjeżdża na dziedziniec w orszaku złożonym z kilku pojazdów w towarzystwie młodych kobiet:

Pierwsze powozy zaprzężone w czwórki były poważniejsze, wolant i brek wypełnione po brzegi wyglądały weselej. Rozmowy i śmiechy dochodziły głównie z breku. Tam jasne kapelusze i suknie pań zaćmiewały sobą ciemne sylwetki panów. Stefcia cofnięta w głąb pokoju patrzyła ciekawie...Po biejącej wśród trawników drodze pędziła wyciągniętym kłusem czwórka w lejc karych lśniących koni, kierowana przez ordynata. Siedział na kozle małego jak cacko wolancika i unosząc w górę kapelusz wymachiwał nim na powitanie³⁰.

Po nawiązaniu kontaktu z pięknościami z innych powozów i po konwencjonalnym przywitaniu, Waldemar patrzy w okno Stefcii i spotyka ją wzrokiem. Ma świadomość tego, iż był obserwowany.

Obie sceny, zarówno ta z NAD NIEMNEM, jak i z TRĘDOWATEJ zawierają najważniejsze informacje o bohaterach i stylu fabuł romansowych, odgrywają kluczową rolę w strukturze powieściowej fabuły. Stanowią rodzaj ekspozycji nie tylko wskazującej narodziny uczucia, ale sposoby jego przeżywania i prezentowane reakcje bohaterów. U Witkacego scena kontaktu Bunga i Akne nosi znamiona parodii, występują w niej elementy używane wcześniej, chociażby w przywołanych utworach i stanowiące składniki fabuł romansowych, ale w samym przedstawieniu epizodu nic nie wskazuje na to, że rozpocznie on nowy etap w życiu bohaterów i zmieni charakter powieściowej fabuły. Na Bungu spotkanie w lesie nie robi głębszego wrażenia i nie pozostawia śladu w jego psychice. W czasie epizodu myśli raczej o wcześniejszych rozmowach, jakie toczył z przyjaciółmi: „Nie, nie można robić świństw – mrucał do siebie Bungo idąc na przelaj przez las sosnowy. – Wszystko jedno, kto z nich ma rację. Sam wiem, że muszę żyć inaczej” (B 71).

²⁹ H. Mniszkówna, *Trędowata*, t. I, Kraków 1988, s. 13.

³⁰ Ibidem, s. 38.

W utworach Witkacego spotkania kochanków przedstawiane są w taki sposób, że zapowiadają, ale nie realizują charakterystycznych dla tego typu sytuacji. Zdarzenia, które w ramach schematów wymagają wszechstronnej prezentacji i mają zazwyczaj znaczące następstwa, np. zerwanie, odosobnienie w bezludnej przestrzeni itp. są w utworach Witkacego wynikiem nastroju, arbitralnej decyzji, eksperymentu, literackiej gry, a w dodatku bywają łatwo odwracalne i wymienialne.

Podobnie przebieg romansu bohatera, zerwania i powroty, w warstwie fabularnej i opisowej, odbiegają od utrwalonych w literaturze popularnych znaczeń. Świadczy o tym już podana w tytule książki liczba – 622 upadki. Konkretność i wielkość liczby upadków nie ma motywacji np. w rytmie spotkań kochanków. Fabuła romansowa jest sygnalizowana, wydarzenia wspomniane, a nie opisane szczegółowo. Matryca romansu popularnego nie wyczerpuje więc sensu opisanych doświadczeń. Elementy składające się na dany schemat, podobnie wreszcie jak i same schematy, można dowolnie mnożyć, gdyż nie mają one większego znaczenia w warstwie znaczeniowej powieści.

W powieściach występują również inne, sztucznie skumulowane, elementy łączące je ze strukturą romansu, która wydaje się być najsilniejsza w *POŻEGNANIU JESIENI*. Anna Martuszevska wyszczególniła dwa podstawowe schematy fabularne, jakie pojawiają się w powieściach popularnych³¹. Jeden z nich występuje w również w utworach Witkacego, ale zostaje tam w sposób widoczny sparodiowany i ośmieszony. Chodzi o romansowy „schemat Kopciuszka i księcia”, który, upraszczając, dotyczy:

(...) pięknej i bardzo cnotliwej, a także przeważnie bardzo pracowitej dziewczyny, będącej najczęściej osobą o stosunkowo niższym statusie społecznym niż jej ukochany, niekiedy nawet ubogiej, a czasami pozbawionej (przynajmniej pozornie), walorów potrzebnych do zdobycia ręki wybrańca³².

W *POŻEGNANIU JESIENI* mamy sparodiowanie tradycyjnego „schematu Kopciuszka”, gdyż u Witkacego do jego roli pretenduje mężczyzna – Atanazy Bazakbal. Ponadto brak majątku głównego bohatera, jego bieda, dyskwalifikuje go w oczach Heli jako kandydata na męża, choć nie wyklucza erotycznej więzi: „Nigdy bym nie była pańską żoną. Za mało dobrze jest pan urodzony i wychowany. Pan jest nędzarz. Koło pana jest ta atmosfera biedoty, która na nic sobie pozwolić nie może” (PJ 27). Hela w ogóle

³¹ Por. A. Martuszevska, *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, op. cit. Por. również tejsze, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, op. cit. O „formułach” popularnych czyt. również [w:] J. G. Calveti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago 1976.

³² Idem, *Przemiany romansu...*, op. cit., s. 26. Schemat fabularny Kopciuszka jest najpełniej realizowany w *Tředowatej* H. Mniszkówny (1909).

wyklucza miłość jako motywację związku, np. zamiar poślubienia Zosi przez Bazakbala komentuje: „To znaczy, że się pan przynajmniej trochę obłowi” (PJ 25). Rzeczywiste wybory partnerów, a nawet spekulacje na ten temat, nie uwzględniają założeń, którym kierował się książę w opowieści o Kopciuszku: ta lub żadna.

Oprócz „schematu Kopciuszka”, występują w POŻEGNANIU JESIENI (i we wszystkich powieściach) liczne i rozmaite trójkąty romansowe – „sytuacje trójkowe” są sugerowane przez narratora: „Każdej z tych trojga osób zdawało się, że dwoje drugich czuje dokładnie to, o co się ich podejrzewa” (PJ 132), z kolei Atanazy myśli: „Będę je miał obie – to jest symbol najwyższego życia dla mnie” (PJ 132). Erotyczne trójkąty są podstawowym schematem literatury popularnej, a romansu w szczególności³³. To okazja do komplikowania i mnożenia zdarzeń oraz do opisywania gier erotycznych, zmysłowości i atrakcyjności fizycznej bądź jej braku u głównych bohaterów. Także do zabarwienia prawdziwym tragizmem lub melodramatyzmem sytuacji i osób dokonujących wyboru. W utworach Witkacego, w których postaci są zredukowane do schematów, a uczucie wyeliminowane, romanse wątki, a szczególnie erotyczne trójkąty oderwane są od znaczeń skonwencjonalizowanych.

Z relacji dwóch trójkątów zbudowane jest POŻEGNANIE JESIENI³⁴. Jeden to: „Zosia – Atanazy – Hela”, drugi: „Hela – Atanazy – Prepudrech”. Czynnikiem komplikującym układy erotyczne Atanazego z kobietami staje się jego homoseksualny związek z Łohoyskim, co Atanazy komentuje w następujący sposób: „Wszyscy uwzięli się na mnie. Niedługo zwierzęta zaczną się we mnie kochać” (PJ 210).

Główny bohater POŻEGNANIA JESIENI, kiedy przebywa z Zosią, używa zawsze skonwencjonalizowanych formuł charakterystycznych dla rozmów postaci z romansów, czego przykładem może być następująca kwestia: „Nigdy cię już nie skrzywdzę. Jestem twój na wieki” (PJ 63). Jednocze-

³³ Por. również rozważania Makowieckiego dotyczące literackich portretów artysty: „W prozie dotyczącej artysty odnotowujemy występowanie pewnych schematów opisowych i fabularnych. Do takich stałych motywów można by zaliczyć przebieg dramatu miłosnego, motyw niszczenia dzieła, schemat rysunku psychologicznego bohatera, konwencjonalne w większości wypadków ujęcie konfliktu artysta – filister. Dochodzą do tego powtarzające się chwytły w rodzaju prezentacji bohatera słowami jego przyjaciela – totumfackiego (co ma stanowić próbę wyjścia z problemu „wyższości na wiarę”), powracająca stale sprawa twórczości jako wąsko pojmowanej kompensacji, najczęściej erotycznej, modyfikowany schemat „trójkąta” artysta – żona – kochanka, itp.”. Idem, op. cit., s. 59.

³⁴ Liczne układy trójkowe między postaciami występują również w *Nienasyceniu*. Genezyp Kapen uczestniczy w kilku trójkątach erotycznych czynnie np. jest kochankiem Persy, która jest związana z żonatym Kocmołuchowiczem, lub biernie, podpatruje zaaranżowaną scenę stosunku Toldzia i Iriny, w czasie której zostaje zamknięty przez Irinę w małej toalecie i może jedynie wszystko obserwować przez kolorowe szkiełka ścian.

śnie wypowiadając te słowa Atanazy stara się usprawiedliwić fakt zdradzenia żony z Helą. Trójkowy charakter związku Atanazego jest więc dla niego samego w początkowej fazie jego romansu z Bertzówną rodzajem wyzwania i spotęgowania życia. Wszyscy uczestniczący akurat w tym układzie, mają świadomość, że ich zamiary czy myśli są znane innym. Małżeństwo Atanazego z Zosią, jak zauważa Hela Bertz, przynosi mu rozwiązanie problemów materialnych, ale też i realizację głęboko skrywanej tęsknoty za stabilizacją. Po samobójstwie Zosi bohater czuje ulgę nie tyle z powodu jej śmierci, co z rozwiązania sprawy nienarodzonego dziecka, którego nie pragnął.

Parodystyczne potraktowanie przez Witkacego trójkąta „Zosia – Atanazy – Hela” polega m.in. na tym, iż do śmierci Zosi rywalizacja między kobietami (czyli często występująca cecha „związków trójkowych”) jest niewielka, dopiero po samobójstwie Osłabędzkiej, jej duch, jako zjawa, albo jako wspomnienie, notorycznie nawiedza Atanazego, wywołując wyrzuty sumienia, wpływające na relację między postaciami. W powieściach popularnych śmierć jednej z osób tworzącej układ oznaczałaby rozwiązanie konfliktu lub zamknięcie całej opowieści. W POŻEGNANIU JESIENI duch Zosi, symbolizujący wyrzuty sumienia Bazakbala, bardzo często pokazuje się w Indiach. Atanazy już w Polsce, w czasie snu, ma wizję pięciometrowej zjawy Zosi, która „wsysa” Helę w momencie, gdy bohater chce powiedzieć rywalce, jak mocno jej pożąda. Zosia jest więc przewrotną odmianą ducha opiekuńczego. To dzięki jej duchowej obecności, Bazakbal decyduje się w Indiach zostawić Helę i wrócić do kraju. Przywrócenie Zosi w obieg fabuły i jej ponowne włączenie w rytm wydarzeń po samobójczej śmierci, w kontekście literatury popularnej może pełnić dwie funkcje. W pierwszej postaci ta występuje w roli opiekunki zdradzającego męża, który wskutek śmierci swojej żony uzyskał szansę odkrycia prawdy o sobie, własnej egzystencji, erotyzmie, stosunku do obu bohaterek. W drugiej funkcji, duch Zosi występuje jako wampir, który nie pozwala zapomnieć o doznanej niesprawiedliwości. Dzieje się tak w przywołanym śnie Atanazego, w którym Osłabędzka, odgradzająca początkowo Helę od Atanazego, jest już bladym, zamazanym, widmem z przezroczystym brzuchem ukazującym ich nienarodzonego syna Melchiora.

Zarówno erotyczne trójkąty, jak i „schemat Kopciuszka”, stanowią elementy tego, co w romansach jest przez czytelników poszukiwane, co stanowi wprawdzie element powtarzalny, ale i jednocześnie niezwykle atrakcyjny.

W powieściach występują również wątki sensacyjne jak np. wspomniane spotkanie z wilkiem, czy perwersyjny związek, ale pojawiają się one w sposób nieumotywowany, nieprzygotowany. Są zaledwie wzmiankowane, nie wprowadzają zatem napięcia i niezwykłości, i co najistotniejsze, nie mają żadnych następstw, a ich funkcja odbiega od „popularnej”, np. epizod, w którym bohater spotyka wilka, świadczy nie o niezwykłej

odwadze, opanowaniu w obliczu niebezpieczeństwa itp. czyli o „męskości” Bunga, ale raczej o prowokacji narratora, który wcale nie uznaje za słuszne umotywowanie całej sytuacji, ani w ogólnym rozwoju fabuły, ani w psychice bohatera.

Jeszcze inną praktykę można zaobserwować w ZAZDROŚCI I MEDYCYNIE (1932) Michała Choromańskiego, powieści nawiązującej do konwencji romansu detektywistycznego. Mieczysław Dąbrowski pisze, iż Choromański prowadzi cały czas nieustanną: „Grę konwencji, stylów wypowiedzi, charakterystycznych motywów (...) W swojej powieści kolekcjonuje więc literackie systemy, kody, konwencje, style (...). Deformuje, neguje, parodiuje, wyśmiewa”³⁵. Ale u Choromańskiego, odwrotnie niż u Witkacego, istnieje pewna, koherencja, która polega na tym, iż każdy element jego prozy przynależy ściśle do konstrukcji i nie można go zredukować, bo cała konstrukcja runie. U autora NIENASYCENIA elementy można tasować, bo ideę naczelną już i tak wszyscy znają, przynajmniej ci, którzy choć w minimalnym stopniu zetknęli się wcześniej z poglądami Witkacego, czy to przez jego dramaty, czy przez rozsiane w prasie artykuły.

Dosyć istotnym zagadnieniem, różnicującym relacje wymienionych w rozdziale pisarzy do literatury popularnej, jest również ich stosunek do odbiorców danej fabuły. Można wyróżnić trzy strategie: niezainteresowanie odbiorcą popularnym widoczne u Choromańskiego, zainteresowanie, ale traktowanie go z wyższością, z perspektyw sytuacji edukacyjnej u autora NIENASYCENIA i wychodzenie naprzeciw zainteresowań publiczności u Iwaszkiewicza.

Witkacy nie ignoruje publiczności, ale sytuuje siebie na wyższym poziomie komunikacji i demaskuje przyzwyczajenia czytelników. Odbiorca Choromańskiego, jak zauważa Dąbrowski, musi znać popularne kody literackie i potrafić je rozszyfrować³⁶. Iwaszkiewicz w JEŹDZCU BEZ GŁOWY dostosowuje fabułę do wymogów niewyrobionego literacko czytelnika. W jego powieści przygodowej są liczne, nagłe i niespodziewane zwroty fabularne, oraz widoczna jest umiejętność kreślenia negatywnych bohaterów, takich jak Kasjusz Kalchun, czy Miguel Dias. Fabuła wskazuje na te intencje autora, które mają umożliwić mu nawiązanie kontaktu z czytelnikami. Jak zauważa Andrzej Zawada w posłowie do powieści Iwaszkiewicza: „Sam Iwaszkiewicz jednak pragnął przede wszystkim być pisarzem poczytnym, mieć swoją publiczność i dla niej pisać”³⁷. Porozumieniu z odbiorcą służy zabieg „spo-

³⁵ M. Dąbrowski, *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995, s. 145-146.

³⁶ Idem, op. cit., s. 147.

³⁷ A. Zawada, *Western według Iwaszkiewicza. Postowie do J. Iwaszkiewicza, Jeździec bez głowy. Opowieść romantyczna podług kapitana Mayne Reida*, Warszawa 1995, s. 117.

lszczenia” głównego bohatera przez nadanie mu rysów rodaka, co może być zapowiedzią późniejszych powieści dla młodzieży jak np. utworów Alfreda Szklarskiego i Wiesława Wernica, w których główną konstrukcją fabularną jest schemat westernu a bohaterowie są Polakami. Maurycy, bohater Iwaszkiewicza, dumnie podkreśla swoje polskie pochodzenie, czyta PANA TADEUSZA i tęskni za krajem.

Gruntownej analizie chciałbym poddać dwa motywy o różnej skali znaczeniowej występujące w funkcji fabularnej. Wybór został podyktowany szczegółowym opisaniem przez Witkacego w powieściach wszystkich cech obu schematów, a także ich stałym, rozpoznawalnym miejscem w katalogu rozwiązań literatury popularnej. W pierwszym przypadku chodzi o „żółte niebezpieczeństwo”, który to motyw w sposób znaczący i centralny organizuje fabułę NIENASYCENIA. Drugim jest pojedynek, posiadający swoje niewątpliwe, popularne źródła, który nie jest motywem aż tak znaczącym dla całej fabuły jak „żółte niebezpieczeństwo”, ale również ilustruje literacki charakter dzieł Witkacego.

1) Parodia mitu „żółtego niebezpieczeństwa” w NIENASYCENIU

Narodziny motywu literackiego, zwanego „żółtym niebezpieczeństwem”, związane są z faktami historycznymi oraz z konkretnymi utworami³⁸. Istotną rolę w formowaniu się tego zagadnienia odegrały książki Władimira Sołowjowa CHINY A EUROPA (1890), OPOWIEŚĆ O ANTYCHRYŚCIE (1900), a także wydarzenia historyczne na terenie samych Chin, takie jak np. Wielki Marsz pod przewodnictwem Sun-Jat-Sena³⁹ oraz jego kontakty z rosyjskimi komunistami około roku 1923, czy wcześniej, w szerszej perspektywie, wojna japońsko-rosyjska w 1904 roku. Należy również wspomnieć o książce Mariana Zdziechowskiego zatytułowanej EUROPA, ROSJA, AZJA. SZKICE POLITYCZNO-SPOŁECZNE (Wilno 1923), w której autor profetycznie opisuje wojnę „rasy żółtej” z „rasą białą”. Według Zdziechowskiego rewolucja bolszewicka oznaczała odwrócenie się Rosji od cywilizacji europejskiej i w konsekwencji sojusz z ludami azjatyckimi, które w sposób naturalny dążą do najazdu na Europę⁴⁰.

W Ameryce lęk przed „żółtym niebezpieczeństwem” wystąpił już w XIX wieku i miał związek z chińską emigracją taniej siły roboczej, przede wszystkim poszukiwaczy złota, do Stanów Zjednoczonych w latach 1849-1852. Już wtedy Chińczycy byli odbierani w kategoriach masowego niebezpieczeństwa – pracowali wydajnie i to za mniejsze pieniądze niż mieszkańcy Ameryki, odbierając tym drugim pracę. W kulturze europejskiej „żółte niebezpieczeństwo” posiadało liczne reminiscencje we wspomnieniach najazdu Attyli, przywódcy Hunów na Europę w V wieku naszej ery. W świadomości mieszkańców różnych narodów pojawił się wtedy strach przed dzikimi hordami, który uaktywnił się ponownie w czasie najazdu Czyngis Chana. Jego armia posiadała cechy, które stały się później częścią schematycznych

³⁸ Por. hasło *Egzotyzm* [w:] *Słownik literatury popularnej*, T. Żabski (red.), Wrocław 1997.

³⁹ Do partii Sun – Jat – Sena wstępuje w młodości jeden z bohaterów powieści B. Jasińskiego *Pałę Paryż* (Warszawa 1929).

⁴⁰ Por. L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit. Różnice między poglądami Zdziechowskiego a Witkacego, a jest ich w planie historiozoficznym stosunkowo niewiele, polegałyby więc, według Gawora, przede wszystkim na zakorzenieniu myśli Zdziechowskiego w kulturze duchowej, w religii (przede wszystkim w *Ewangelii*), którą zastępuje idea postępu gloryfikująca nihilizm moralny (Szatan w postaci bolszewizmu jawi się jako zagrożenie dla porządku społecznego reprezentowanego przez monarchię). Upadek cywilizacji zachodniej jest więc „dopustem bożym”, wynikającym z odwrócenia się od boskich praw.

wyobrażeń dotyczących „żółtego niebezpieczeństwa” w XX wieku: niebywałą odwagę, heroiczną umiejętność znoszenia bólu, brak litości nad podbitymi mieszkańcami napotykanymi na swej drodze krajów i zastosowaniem zupełnie innego, odległego od europejskiego stylu, sposobu traktowania podbitej ludności w czasie działań wojennych. W podobnym znaczeniu „żółte niebezpieczeństwo” wystąpi w *ATTYLI* (1902) Bogusława Adamowicza:

Że podobna wzbierającym rzekom
Dzicz żółta cielce w dymnej niesie chmurze
Przeciwko światłym Europejskim wiekom...⁴¹

Określenia „żółte niebezpieczeństwo”, „żółty terror” zostało rozpropagowane i spopularyzowane w świadomości masowej na przełomie wieków w Stanach Zjednoczonych w czasopiśmie, którego właścicielem był William Randolph Hearst. Z kolei w Niemczech pojawiło się jako „gelbe Gefahr” za czasów panowania cesarza Wilhelma II około roku 1895 jako oznaka strachu wobec ekspansji ekonomicznej Japonii. W roku 1898 ukazała się książka, która po raz pierwszy wykorzystwała motyw „żółtego niebezpieczeństwa”. Chodzi o *THE YELLOW DANGER* poczytnego autora Matthew Phippsa Shiela. Głównym tematem tego zbioru opowiadań jest śmierć dwóch niemieckich misjonarzy w Kiau-Tschou oraz podstępna działalność Yen Howa, który klóci wszystkie europejskie narody i zmusza je do wojny między sobą, a następnie podbija je osłabione wewnętrznymi konfliktami i niszczy Europę. W następnych edycjach książka Shiela nosiła już nazwę *THE YELLOW PERIL*, czyli właśnie „żółte niebezpieczeństwo”. Autor, na fali sukcesu, w roku 1905 napisał *ŻÓŁTĄ FAŁĘ* (*YELLOW WAVE*), tym razem była to jednak opowieść oparta na faktach historycznych, luźno związana z wojną rosyjsko-japońską lat 1904-1905. Po tych powieściach motywy związane z żółtym niebezpieczeństwem na stałe zagościły w literaturze popularnej, a ikonami chińskich zdobywców zostały takie postacie jak Doktor Nikola (pierwsza powieść z tym bohaterem ukazała się w 1895) i Doktor Fu Manchu (pierwsze opowiadanie w 1913).

Próba zdefiniowania „żółtego niebezpieczeństwa” najpełniej pojawi się w drugorzędnej polskiej powieści katastroficznej autorstwa Waława Niezabitowskiego, zatytułowanej *HURAGAN OD WSCHODU*, w której jeden z bohaterów, major Pretowicz, mówi:

Wiem, że istnieje teoria, popularna zwłaszcza w Waszej ojczyźnie panowie, i w Stanach Zjednoczonych, uznająca jako niezbitą pewnik, iż rozbieżność charakteru i celów pomiędzy białą i żółtą rasą doprowadzić z czasem muszą do ostrego konfliktu, wynikiem którego będzie walka na śmierć lub życie między żółtym i białym światem⁴².

⁴¹ *Attyla*, [w:] B. Adamowicz, *Wybór poezji*, J. Zieliński (red.), Kraków 1985, s. 42.

⁴² W. Niezabitowski, *Huragan od Wschodu*, Warszawa 1928, s. 22. Powieść Niezabitowskiego jest niezwykle intrygująca ponieważ na wojnę pomiędzy „białymi” a „żółtymi” patrzymy →

Witkacy w NIENASYCENIU wielokrotnie stosuje termin „żółte niebezpieczeństwo”, np. „«Żółte niebezpieczeństwo» (kto wie, czy nie największe właśnie bezpieczeństwo na tej naszej nudnej galce) przeszło ze sfery pogardzanych mitów do krwawej, codziennej, do tej «nie – nie – uwierzenia» rzeczywistości” (N 72). Pojawiają się również inne określenia dotyczące chińskiej inwazji, to: „chiński ruchomy mur” (N 78), „przewalający się przez Rosję żywy, żółty mur” (N 213). Zapanowało „sproszkowanie wszelkiej ideologii, automatyzm specjalizacyjny i podejrzany dobrobycik” (N 72). *Novum* autora NIENASYCENIA polega na tym, iż w jego powieści Chińczycy pojawiają się dopiero na końcu powieści, choć ogólne zagrożenie jest ciągle motywowane różnymi wiadomościami, jak np. wzmiankowaną sytuacją w niektórych państwach europejskich (Anglia została rozbita wewnątrz na samodzielne, małe, zbolszewizowane państwka).

Omawiane zagadnienie stanowi stałą cechę tematyki licznych powieści popularnych o zabarwieniu katastroficznym w dwudziestoleciu międzywojennym. Rozdział poniższy jest więc próbą analizy tego motywu w NIENASYCENIU, w której to powieści „żółte niebezpieczeństwo” występuje jako uschematyzowany motyw w funkcji fabularnej o wyraźnym zabarwieniu parodystycznym⁴³ wobec jego zastosowań w prozie drugorzędnej. Odsunięte zostanie więc na bok tło, wielokrotnie już opisanego w literaturze przedmiotu, katastroficznego kontekstu całej epoki (choć kontekst ten silnie rzutował również na literaturę popularną), a sam poziom porównań zostanie ograniczony wyznacznikami fikcji literackiej.

W najbardziej reprezentatywnych dla występowania tego motywu utworach występują wyznaczniki strukturalno-semantyczne, które, jako czynniki opisujące negatywnie Chińczyków, są pojęciami ciągle aktualnymi w kulturze⁴⁴, choć warunkowanymi pewną powtarzalnością stałych cech,

^{42cd} przez znaczą część powieści z perspektywy Japonki Ozari. Inna wersja mitu „żółtego niebezpieczeństwa” związana jest z autentyczną postacią barona Romana Fiedorowicza von Ungerna-Sternberga, urodzonego w Grazu, potomka bałtyckiej szlachty, bohatera książki Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego *Przez kraj zwierząt, ludzi i bogów* (1922). Baron, zniechęcony europejskim stylem życia, postanawia stworzyć własne imperium, ale imperium Azjatów, którymi przewodzić będzie biały człowiek. Jego szalony plan zmierzał do powstania azjatyckiej dywizji konnej, która zajmie Mongolię a potem zaatakuje czerwoną Rosję. Sternberg określał siebie jako nowego Attyłę, Czyngis Chana albo Tamerlana, który pragnie zbudować nową hordę i ruszyć na podbój Europy. Baron pragnął zjednoczyć wszystkich przedstawicieli żółtej rasy, ale został rozstrzelany przez komunistów w roku 1921.

⁴³ J. Błoński pisze o „żółtym niebezpieczeństwie”: „Witkacemu potrzebna była Masa – przez wielkie M – która by mogła położyć kres europejskiemu indywidualizmowi; jego koniec jawił mu się jako oczywisty” – tegoż, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 403.

⁴⁴ Żywotność ta trwa aż do naszych czasów bowiem „żółte niebezpieczeństwo” pojawiło się w ostatnich latach w komiksach (*Liga niezwykłych dzientelmenów*, A. Moore'a, Warszawa 2003), powieściach (*Diamantowa karoca* B. Akunina, Warszawa 2005), czy grach komputerowych (*Tomb Rider*).

widoczną właśnie w powieści popularnej. Oczywiście, w przypadku Witkacego, motyw ten ma swoje korzenie w jego całościowym, katastroficznym światopoglądzie⁴⁵, co jednak nie zmienia faktu, iż źródła jego powieściowych wersji są popularne. Występowanie tego motywu w kulturze wysokiej (ze względu na małe prawdopodobieństwo pomysłu) ograniczyło się do kilku arcydzieł europejskich – oprócz przywołanych na początku rozdziału książek warto jeszcze wspomnieć o twórczości Jose Ferdinanda Celine'a, Dymitra Mereżkowskiego (NADCHODZĄCY CHAM), czy rodzimych powieściach Bruno Jasińskiego PAŁĘ PARYŻ (Warszawa 1929) i Aleksandra Wata ŻYD WIECZNY TUŁACZ (Warszawa 1926), w której sprzysiężone wojska Azji podbijają całą Europę.

Ogólne cechy tzw. „złotego niebezpieczeństwa”, występujące w poszczególnych realizacjach katastroficznej powieści popularnej, dotyczą przede wszystkim Chińczyków⁴⁶, których działalność wyznaczona jest przez:

- a) liczebność,
- b) szybkość inwazji i tajemniczość jakichkolwiek ruchów militarnych,
- c) okrucieństwo,
- d) brak kobiet,
- e) fascynację światem Zachodu, przejawiającą się również w hipnotycznym dążeniu do jego zniszczenia,
- f) odurzenie narkotykami bądź ich wykorzystywanie w bieżących działaniach militarnych,
- g) mechanizację i totalizację, wykluczającą jakiegokolwiek wyszczególnienie jednostki – liczy się tylko masa i to ona jest negatywnym synonimem ogólnej charakterystyki Chińczyków,
- h) czas akcji osadzony w bliskiej, choć zazwyczaj niesprecyzowanej przyszłości,
- i) negatywny i niszczyielski stosunek do przeszłości podbitych krajów.

⁴⁵ O katastrofizmie Witkacego czytaj m.in. w: J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, op. cit.; M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit.; B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, op. cit.; W. Bolecki, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli tańde samobójstwo*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Pozegnanie jesieni*, op. cit.; B. Janus, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4; J. Błoński, op. cit.

⁴⁶ Przy sporządzeniu tego zestawienia korzystałem z następujących książek: A. Lange, *Memoriał doktora Czang-fu-li*, [w:] *W czwartym wymiarze*, Warszawa 1912; B. Adamowicz, *Triumf złotych*, Warszawa 1920; J. Braun, *Biały czy złoty*, „Światowid” 1926, nr 13-48; A. Marczyński, *Rok 1947, Świat w płomieniach*, Warszawa [b.r.]; E. Jezierski, *A kiedy komunizm zapanuje...*, Warszawa 1927; idem, *Pałę Moskwę*, Warszawa [b.r.]; A. Wat, *Niech żyje Europa (ze wspomnień byłego Europejczyka)*, [w:] *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa 1927; S. Barszczewski, *Czandu. Powieść z XXII wieku*, Warszawa 1925; W. Niezabitowski, *Huragan od Wschodu*, Warszawa 1928; idem, *Ostatni na ziemi. Powieść z niedalekiej przyszłości*, Warszawa 1928; B. Jasiński, *Pałę Paryż*, Warszawa 1929. Por. również wizję zagłady pojawiającą się w manifestach literackich z lat 1918-1939, opisaną przez P. Czaplińskiego – *Prorocтво, czyli warianty końca świata*, [w:] *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Warszawa 1997, s. 89-119.

W literaturze popularnej zdarzają się również przypadki częściowego wykorzystywania elementów „żółtego niebezpieczeństwa”, co ma najczęściej miejsce w powieściach fantastycznych (przeważnie w antyutopiach). Jeśli w danej książce opisywana jest rewolucja komunistyczna, to jej negatywną „siłą roboczą” są najczęściej oddziały chińskie, które wprawdzie nie odgrywają istotnej roli w warstwie ideologicznej powieści, lecz wykonują najbardziej sadystyczne zadania i rozkazy. Przykładowo w powieści Edmunda Jezierskiego *A GDY KOMUNIZM ZAPANUJE...* główne oddziały komunistyczne zostają wzmocnione jednostkami chińskimi, które stanowią rodzaj straży, pilnującej porządku w mieście, ale ich podstawowym zajęciem jest również szabrowanie i niszczenie pamiątek przeszłości. W tej powieści to właśnie Chińczycy decydują o tym, co zostanie ocalone w mieście, a ponieważ nie znają rzeczywistej wartości przedmiotów i obca jest im cywilizacja Zachodu, więc niszczą praktycznie wszystko. Wyszczególnione powyżej cechy występują również w omawianej powieści Witkacego, z jedną, podstawową różnicą charakterystyczną dla jakichkolwiek działań parodystycznych – „żółte niebezpieczeństwo” jest w *NIENASYCENIU* przedstawiane z delikatnie zarysowanymi akcentami komicznymi, których brak w utworach popularnych.

Posiłkując się ustaleniami Krystyny Kłosińskiej, która zanalizowała „gramatykę” katastroficznej powieści popularnej⁴⁷ w oparciu o charakterystykę fabuły, przestrzeni i bohaterów, postaram się ukazać funkcje, w jakich omawiany motyw występuje w powieści Witkacego. W *NIENASYCENIU*, oprócz „żółtego niebezpieczeństwa”, spotykamy zresztą dosłowny pomysł na powieść z przewodnim i niesamowicie stereotypowym rozwiązaniem katastroficznym, polegającym na ekspozycji totalnej, kosmicznej zagłady. Utwór taki projektuje główny bohater Genezyp Kapen: „Ale wyobraźmy sobie, że astronomowie obliczają koniec świata – jakieś ciemne ciało włącza się w nasz system i krąży ze słońcem naszym dookoła wspólnego środka ciężkości, przy czym ziemia powoli, w dwa tygodnie np., oddala się aż na orbitę Neptuna” (N 127). Kapen stwierdza, iż jest to świetny pomysł z literackim motywem „zagłady ludzkości”, który trzeba opowiedzieć Sturfanowi Abnolowi.

Warto jeszcze na wstępie zwrócić uwagę na parę istotnych zagadnień. Otóż Kłosińska zauważa⁴⁸, iż tradycyjny wzorec powieści historycznej, realizowany przez *QUO VADIS?* Sienkiewicza z opisanym tam teatralnym upadkiem cesarstwa rzymskiego, stanowił podstawową matrycę dla wielu motywów katastroficznych dwudziestolecia, przesiąkniętych biblijną retoryką i czarno-białą ideologią (świat pogański versus świat chrześcijański).

⁴⁷ K. Kłosińska, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, T. Kłak (red.), Katowice 1978.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 63.

Odwołania do Sienkiewicza znaleźć można również i w NIENASYCENIU – np. znaczące nazwisko Wołodyjowicza⁴⁹.

Nieodłącznym elementem prozy katastroficznej jest wystąpienie trzech głównych postaci: władcy, bohatera i dziewczyny, którzy, stając do walki z barbarzyńcami, bardzo często rywalizują również między sobą⁵⁰. W użytym przez Witkacego schemacie władcą będzie na pewno Kocmołuchowicz. Tak jak postacie z powieści popularnej, typu Wielki Mistrz czy Wielki Mag, również on jest nazywany pojęciami „gigantyzującymi” jego sylwetkę bądź bezpośrednio określany jako „Wielki Kocmołuch”, „Le Grande” itp. Jak zauważa Kłosińska, władca taki charakteryzuje się niezwykle okrucieństwem i bezwzględnością, która na końcu każdej historii jest pokonana. Bohater jest z kolei spadkobiercą pewnych tradycji, czy to ogólnych, czy wynikających z historii zależności rodowych. Genezyp Kapen, syn piwowara, w pierwszej części powieści traci ojca, musi się w jakiś sposób określić również co do tego, co chce robić w przyszłości. Wobec coraz liczniejszych plotek i informacji dotyczących chińskiej inwazji mamy prawo przypuszczać, iż to właśnie on – jako postać pierwszoplanowa powieści – odegra niezwykle rolę w jej powstrzymaniu. Wydaje się być bowiem projektowanym, idealnym bohaterem – przechodzi twardą szkołę życia, uzyskuje możliwość kształcenia własnej osobowości u boku samego naczelnego wodza i cały czas jest w centrum wydarzeń – jako ich uczestnik i obserwator.

Jednym z warunków inicjacji bohatera jest jego wystąpienie przeciwko władcy. Genezyp, uczestnicząc w planie społecznych poczynań Kocmołuchowicza, wydaje się wątpić w wielkość wodza, co jest szczególnie widoczne po ujawnieniu masochistycznego związku przywódcy z Percy. Władca, czy to u Witkacego, czy w powieściach popularnych, ponosi klęskę, ponieważ sprzeniewierzył się „etycznemu prawu sprawowania władzy”⁵¹. Jednakże w NIENASYCENIU, odwrotnie niż w powieściach popularnych, nie występuje klasyczna zamiana miejsc, polegająca na detronizacji przywódcy. Postawa prometejskiego bohatera zostaje sparodiowana, gdyż Genezyp jest na jakikolwiek przewrót zbyt bierny, nie jest nawet cieniem swojego władcy, nie potrafi go jako wierny sługa obronić, zachowuje się tak, jakby nie było żadnego zagrożenia ze strony Chińczyków.

Nieco skomplikowana jest relacja między „bohaterem” a „dziewczyną”. O ile w powieściach katastroficznych dziewczyna, tak jak bohater, walczy-

⁴⁹ Fascynację Witkacego autorem *Trylogii* poświadcza Jadwiga Witkiewiczowa we *Wspomnieniu o Stanisławie Witkiewiczu*, [w:] *Spotkanie z Witkacym*, op. cit., s. 103.

⁵⁰ U Witkacego zarówno w dramatach jak i w powieściach najczęściej spotykamy triadę: „rozdarty bohater, tyran i despota, oraz demoniczna kobieta”. Por. W. Bolecki, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, op. cit., s. 52.

⁵¹ K. Kłosińska, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, op. cit., s. 68.

ła z przeszkodami, pomagała mu zdobyć magiczny wynalazek, to w NIENASYCENIU, przyjmując, iż jednym z wcieleń „dziewczyny” będzie Eliza, staje się ofiarą wynalazku, czyli pigulek Murti Binga. Związek ten ilustruje również inne wykorzystywanie pewnych wątków, istotnych w powieści popularnej, np. ślub głównego bohatera, w czasie którego, jak chce Kłosińska, odbywa się wpisanie znaku prywatności w wartość społeczną⁵².

Oczywiście Witkacy wykorzystuje również schemat inicjacji głównego bohatera. Tak jak w HURAGANIE OD WŚCHODU Waclawa Niezabitowskiego, tak i w NIENASYCENIU bohater przechodzi przez salony w świat wielkiej polityki i dyplomacji. W obydwu powieściach sytuacja ogólnego zagrożenia jest połączona z wątkiem romansowym, a główna bitwa zostaje na koniec zażegnana. U Witkacego jednak, choć wszystko wskazuje na jakiś ukryty plan Kocmołuchowicza, jego projektowana chwala zwycięskiego wodza okazuje się jedną wielką kapitulacyjną błagą, oczekiwania odbiorcy zostają wyszydzone, a on sam pozostaje w stanie totalnego zaskoczenia takim obrotem spraw (Genezyp powinien zastąpić wodza i tak jak bohater Niezabitowskiego uratować świat).

Wizerunek Chińczyków w NIENASYCENIU pochodzi głównie z plotek, które są stopniowo dawkowane i bardzo często ujmowane enigmatycznie – podstawowym określeniem jest „ruchomy mur chiński”. W powieści istnieje również grupa arystokratów, która Chińczyków oczekuje – po części z ciekawości, a po części z racji niemożności pogodzenia się z terażniejszością; na zmianę, czyli na Chińczyków oczekuje Syndykat Zbawienia Narodowego. Oczekiwanie bierze się z ogólnej atmosfery przejściowości, a także z tego, iż automatyzm wprowadził nudę, a ponadto w Polsce przyzwyczajonej do oczekiwania i poświęcania się dla innych – jak pisze Witkacy – nastąpił wyraźny przesyt dobrobytu⁵³.

Wszystkie informacje o Chińczykach albo zbliżającej się rewolucji początkowo wydają się nie dotyczyć głównego strumienia akcji i bohaterów, żyjących własnymi salonowymi dyskusjami oraz drobnymi romansami. Zapowiedzi narratora są więc ostrzeżeniami przeznaczonymi dla czytelników, a świadomość nadchodzącej inwazji wzbudza ich dystans do ulotnej tymczasowości działań bohaterów. Presupozycją nadchodzących wydarzeń jest jedynie szkicowy opis ogólnych przygotowań do ewentualnej wojny, jak np. wcześniejsza matura i koniec roku szkolnego. Wiemy zaledwie tyle, iż zbliżają się „awangardy chińskich komunistów”, a w Rosji panuje rewolu-

⁵² Ibidem, s. 67.

⁵³ Omawiając historiozofię Witkacego B. Janus pisze o niezdecydowaniu Europejczyków, co ostatecznie pomaga Chińczykom w zwycięstwie. Por. idem, *Historiozofia S. I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 19.

cja, która jest sprzeciwem wobec „białych rządów” cara Kiryła („Mówiono, a nawet przebąkiwano zupełnie wyraźnie, o potencjale żółtej masy za Uralem, zmieniającej jak potencjał grawitacyjny strukturę dookolnej przestrzeni, psycho-społeczne środowisko w sposób nieuklidesowy” (N 130). Inne negatywne nowiny przynosi baron Scampi i to, co mówi, jest streszczeniem możliwych zagrożeń wynikających z „żółtego niebezpieczeństwa”:

Moskwa formalnie wyrżnięta. Chińczycy organizują ich w zupełnie nowy sposób. Chodzi o wysianie białej rasy. Nie liczą się zupełnie z siłami, uważając nas za miazgę. A wszystko w imię najszczytniejszych idei: podniesienia nas do ich poziomu. A przy ich pojęciu o pracy i standardzie teje i w dodatku dysproporcji w stosunku do nas w tym względzie, rzecz to bardzo niemiła. O ile nie zginiemy, możemy być skazani na zapracowanie się na śmierć (N 170).

Sytuację komplikuje również fakt, iż nie spotykamy w powieści wzmianki o tym, że prezentowane informacje są w miarę obiektywne, nie wiemy więc, co mówi się np. w radiu, jesteśmy zdani na różne punkty widzenia i plotki⁵⁴ oraz szkiecowe obserwacje. Szpiedzy wysłani przez Zachód albo ginęli, albo byli torturowani (N 136). Nie domyślamy się nawet, jak Chińczycy wyglądają, przez ponad połowę powieści wiemy tylko, iż się zbliżają i odrzucają jakiegokolwiek próby porozumienia:

Wszelkie porozumienie z Chńczykami było wykluczone. Właśnie niedawno wrócił przecie starszy syn księżnej, ambasador z Hańkoou, w zaplombowanym wagonie. Nikt dosłownie nic nie wiedział. Po wysłuchaniu raportu, kazano młodego księcia zamknąć w celkowym więzieniu kwaterymistrzostwa i tyle o nim słyszano. Tajemnica stawała się coraz bardziej jątrząca w swej kurtyzaniej załotności (N 345).

Ujawnione wreszcie w zakończeniu powieści stałe cechy wyglądu Chińczyków są identyczne jak w powieściach popularnych: najeźdźcy mają żółtą skórę, wyszczerzone zęby, działają metodycznie, ale niezwykle szybko, stopniowo eliminując jakiegokolwiek przeszkody ze swojej drogi. Opisywani są zawsze w ujęciach grupowych z wyraźną przewagą określenia „masa”, pojedynczych osobników jest zazwyczaj niewielu – „Wszyscy podobni byli do siebie jak krople tego samego płynu” (N 597), w zasadzie w zakończeniu powieści indywidualizacji podlega zaledwie dwóch. Tego typu zabiegi są oczywiście celowe – podstawą prezentacji samego motywu jest przerażenie wynikające z liczebności najeźdźców. Jedyne Kocmołuchowicz jest człowiekiem, który ich zna z autopsji: „Obraz Chińczyków – znał te toczone z kości gęby i ukośność draniowatą oczu, znał z Rosji...” (N 365). Również boha-

⁵⁴ Podobnie dzieje się w *Pozegnaniu jesieni*, w której to powieści informacje dotyczące wydarzeń rewolucyjnych są zawsze zapośredniczone. Por. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 386.

⁵⁵ E. Ligocki, *Noc na Palatynie*, Warszawa 1923, s. 51.

terowie powieści popularnych dokonują identyfikacji najeźdźców po stereotypowych powtarzalnych cechach. Czyni tak np. protagonistą powieści Edwarda Ligockiego: „Po oczach skośnych i twarzach typowych, poznałem, że to byli Chińczycy”⁵⁵.

Słowa „tajemnica”, „tajemniczy” są nieodłączną cechą większości opisów dotyczących Chińczyków w NIENASYCENIU: „Ambasador chiński odjechał już pół roku temu, tajemniczy jak 40 000 bóstw kantońskiej świątyni” (N 410). Jako iż nikt nie wie, co dzieje się w zdobytej przez Chińczyków Moskwie, to nie można tego faktu uznać za ostrzeżenie co do chińskich zamiarów wobec ludności cywilnej. W powieściach popularnych tajemnica nie jest jedynie częścią działania Chińczyków, lecz ich podstawową, zaplanowaną i konsekwentnie realizowaną strategią. W TRIUMFIE ŻÓŁTYCH Adamowicza jeden z Chińczyków mówi: „Największa nasza siła tkwi w tajemniczości”⁵⁶. W powieści Adamowicza życie codzienne zdominowane jest powszechnym odczuciem wszechobecności Chińczyków: „Ich tajemniczą rękę czuło się w niespodziewanych zdradach, w złośliwym defetyzmie i w konkurencji kupieckiej, przybierającej niekiedy ostrą formę międzynarodowych zatargów i w szalbierstwie masowym”⁵⁷. W PAŁĘ PARYŻ Jasiońskiego plotki są zapowiedzią ogólnej rewolucji: „Wiadomości z Chin przychodziły urywane i niejsane, jak spłoszone stada ptaków, nadleciałe ze wschodu, trwożne zwiastunki nadciągającej nawałnicy”⁵⁸. W powieściach drugorzędnych tajemniczość jednak w pewnym momencie znika na rzecz zdemaskowania banalności wyglądków i militarnych zabiegów Azjatów. Stopniowo dawki przerażenia musi zostać ośmieszona przez banał dosłowności, bo tylko w ten sposób można w literaturze popularnej dostarczyć odbiorcy poczucia „radosnego katharsis”. U Witkacego tajemnica jest stale stopniowana, a końcowa demaskacja zarówno wyglądu Chińczyków jak i metod, nie przynosi zwycięstwa, lecz potęguje i zwielokrotnia nastroj zagrożenia.

Atmosfera zagrożenia, jaka towarzyszy informacjom o zbliżających się Chińczykach, jest również projekcją ogólnych lęków ludzi żyjących w zmechanizowanej cywilizacji⁵⁹. Moment ataku to najczęściej w różnych powieściach chwila niezwykłego dobrobytu i panowania wysokiej, ułatwiającej życie technologii, co jednakże prowadzi, jak to ma miejsce również u Witkacego, do zwiększenia liczby rozrywek w danym społeczeństwie. Jest tak np.

⁵⁶ B. Adamowicz, *Triumf żółtych*, op. cit., s. 60.

⁵⁷ Ibidem, s. 68.

⁵⁸ B. Jasioński, *Pałac Paryż*, op. cit., s. 119.

⁵⁹ Za E. Kuźmą należy zauważyć, że: „Wschód z *Nienasyceńia* jest odwrotnością Wschodu z większości dramatów. Tam był on cofaniem się do stanu wyzwolenia z natury; tu odwrotnie; jest symbolem ostatecznego uspołecznienia i zautomatyzowania” Por. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w lit. XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 325.

w powieści Stefana Barszczewskiego pt. CZANDU (1925). Powieść ta zaczyna się przemówieniem przypominającym obywatelom bitwę z roku 1920:

Bo przypomnijmy sobie my, ludzie pewni jutra, syci, odziani zawsze dostatnio, nie znający dolegliwości sędziwego wieku, zimna, głodu i braku pracy, my, którym chmury nie zasłaniają promieni słonecznych...bo obawiam się aby nowoczesny komfort, dobrobyt powszechny, radość życia, którą się cieszymy, w przeciwieństwie do bohaterskich przodków naszych, nie zaślepiały was, nie przejmowały zbytnią pewnością siebie⁶⁰.

Barszczewski opisuje świat niezwykle stechnologizowany, w którym oprócz szczęśliwości panuje selekcja osobników (co skrajnie pokazał w swoim pesymistycznym NOWYM WSPANIAŁYM ŚWIECIE Aldous Huxley) pod kątem ich indywidualnych, zarodkowych predyspozycji, a rezultatem takiego działania władz jest pozorne zadowolenie materialne, wynikające z perfekcyjnego, powolnego dostosowywania jednostki do narzuconej jej z zewnątrz roli.

W katastroficznych powieściach popularnych znaczny stopień kapitalizacji społeczeństwa jest opisywany zawsze przy wyraźnej dezaprobatie narratora, trochę z ukrytym głęboko apodyktyczno-edukacyjnym założeniem, iż musi nastąpić jakaś trauma – w tym przypadku zagrożenie omawianym „żółtym niebezpieczeństwem” – gdyż dopiero świadomość przeżytego niebezpieczeństwa nadaje życiu poczucie wartości. U Witkacego społeczeństwo⁶¹ przed inwazją zajmuje się głównie wypełnieniem swojego czasu wolnego: „... powojenne, dancingowo-sportowe pokolenie przeszło szybko...” (N 422). Autor NIENASYCENIA tworzy szeroką panoramę miasta i mentalności mieszkającego w nim społeczeństwa czekającego na to, co nieznanne – następuje bankrutowanie nocnych restauracji, wprowadzona zostaje obowiązkowa, oglupiająca godzina zdrowia dla wszystkich. U Stefana Barszczewskiego główny bohater jego powieści, Adam Znicz, obserwuje w codziennych gazetach przewagę obrazków nad informacjami i nadmierny rozrost działów rozrywkowych, co jest dla niego wyznacznikiem tego, iż społeczeństwo osiągnęło pewien poziom zmaterializowania, na którym nie tyle nie widzi niebezpieczeństwa, co po prostu nie chce go widzieć. U Witkacego to, co dzieje się w Polsce, potrzebuje nagłej zmiany⁶². Panuje powszechność zidiocenia i ogólna, dzika i pozbawiona refleksji wesołość. Przyjście Chińczyków jest wyczekiwane przez tych, którzy potrzebują zmiany w nierozstrzygalnej sytuacji ogólnego automatyzmu. Jak już wspominałem, oczekuje Chińczyków Syndykat Narodowego Zbawienia, ale i Putrycydes Tengier; genialny kompozytor wierzy w złamanie ich potęgi na

⁶⁰ S. Barszczewski, *Czandu*, op. cit., s. 7-8.

⁶¹ Jak zauważa J. Błoński w *Nienasyceniu* wszystkim się całkiem nieźle powodzi, op. cit., s. 376.

ojczystej ziemi. W NIENASYCENIU bardzo trudno jest zresztą miejscami jasno sprecyzować, jakie są naprawdę ogólne, sugerowane przez narratora, znaczenia „żółtego niebezpieczeństwa”, tzn. wydaje się, iż chińska inwazja może być dobrym, w sensie podobnej traumy, jaka ma miejsce w powieściach popularnych, środkiem na to, co dla samego Witkacego jest najgorsze – na nudę, bo jak myśli Kocmołuchowicz: „Chyba tam, na Dalekim Wschodzie, gdzie tryskały nowe idee... wyznawcy Murti Binga (i ich dziwny narkotyk Dawamesk B2) robili swoje, powoli, ale na pewno” (N 174).

W NIENASYCENIU główne chińskie postacie to mandaryn Wang i jego doradca z Japonii Fucuszito Jokihomo. Technika Chińczyków w znaczny sposób przewyższa technikę Zachodu, co też jest zabiegiem parodystycznym, bowiem w powieściach popularnych właśnie do myśli technicznej Zachodu należało pierwszeństwo w postępie cywilizacyjnym⁶². Chińczycy znają nienagannie angielski, są drobni i świetnie wychowani, nie przypominają krwiożerczych bestii z rozgłaszanych plotek, efektownie zapraszają Kocmołuchowicza na śniadanie do siebie. O ich daleko posuniętej technice świadczy bardzo szybko osiągnący dużą prędkość samochód, jakim przyjechali, oraz wynalazek Dżewaniego, który „obdarzony był słuchem wprost piekielnym, a potęgował go przez użycie specjalnych różków akustycznych. Wynalazek chiński – nie znany na Zachodzie. Podstuchił cały rozkaz z poczekalni oddalonej o trzy pokoje, przedzielone wypoduszkowanymi drzwiami” (N 548). Zresztą sam narrator informuje nas, iż „Technika ich w ostatnich latach przewyższyła wszystko, co tylko Białe Zamorskie Diabły wynaleźć zdołały” (N 575).

Szczególnie zadziwiający jest kontrast pomiędzy podtrzymywanym przez całą powieść schematycznym ujęciem Chińczyków a ich opisem końcowym, nie pozbawionym drastyczności i naturalizmu, widocznego szczególnie w opisie egzekucji, jaka ma miejsce w chińskim obozie:

Kat zamachnął się i głowa pierwszego „faceta” stoczyła się parę kroków do pochyłości, szczerząc żółte zęby. Ale w chwili ścięcia zauważył Kocmołuchowicz (kiedy głowa była już w powietrzu) plaster jakiś, coś podobnego do przekroju jakiegoś salcesonu: w środku szare, potem białe, potem czerwone, jakies plamki i równa linia skóry otaczająca żywe jeszcze ciało. W sekundę (a może ćwierć) wszystko to zalała bulgocząca krew, a głowa dawno szczerzyła zęby na trawniku (N 596-597).

⁶² Zresztą upadek Polski polega tutaj tylko na jej wcieleniu w większe lepiej zorganizowane mocarstwo. Por. U. Osypiuk, S. Symotiuik, *Upadek Polski jako „pre – figura” upadku Europy (O genezie katastrofizmu Witkacego)*, „Akcent” 1990 nr 1/2, s. 230.

⁶³ Czasami, tak jak u Niezabitowskiego, wydawać się początkowo może, iż przewaga w różnego rodzaju machinach wojennych jest po stronie „żółtych”, ale stanowi to jedynie pretekst do gigantycznych opisów batalistycznych, w których najczęściej przegrywają doszczętnie rozgromieni reprezentanci Wschodu.

Metodyczne okrucieństwo Chińczyków, które Witkacy pokazuje dopiero w zakończeniu swojej powieści, jest ich cechą wyróżniającą w całościowej konstrukcji „żółtego niebezpieczeństwa” w powieściach popularnych. Można nawet powiedzieć, iż na okrucieństwo w NIENASYCENIU odbiorca został przygotowany opisami występującymi w książkach popularnych, w których Chińczycy są przede wszystkim sprawcami licznych egzekucji, gwałtów i rozbojów. Na przykład w TRIUMFIE ŻÓŁTYCH Bogusława Adamowicza na porządku dziennym jest, iż w okupowanej Warszawie Polacy są notorycznie poddawani próbom nakręcania jelit na wałkach, a wielu z nich pracuje przy wyrobieniu narzędzi tortur. W powieści Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego BURZLIWE DZIEJE OKRESU postrach i tortury są zasadą sądownictwa chińskiego, a egzekucje polegają na „widowskim” ścinaniu mieczem przez najlepiej zbudowanego Chińczyka.

Witkacowska Polska⁶⁴ z NIENASYCENIA wobec przemian na światowej scenie zachowuje neutralność, panuje w niej inercja i wysoki poziom mechanizacji życia, a także nastrój „pozorności”: „Pozorni ludzie, pozorna praca, pozorny kraj – przewaga bab nie była pozorna” (N 33). Narrator nie mówi o tym, jakie wydarzenia odbędą się w przyszłości, nie wspomina też o tych, które jak wiadomo, już miały miejsce. Inwazja Chińczyków to także prezentacja indywidualnych reakcji w sytuacji zagrożenia, np. niektóre postacie, takie jak księżna Irina, wierzą w tajną pomoc z Zachodu, która zostanie wykorzystana przez jednostki wybitne, takie jak Kocmołuchowicz: „Finanse z Zachodu – to jest ten cud polski, którego te żółte małpy z ich uczuciowością zrozumieć nie mogą” (N 335). W tej samej wypowiedzi bohaterki przebijają mesjanistyczne tony, dotyczące istnienia Polski na mapie świata jako ostatniego bastionu wobec chińskiej inwazji. U Witkacego przegrana jest więc końcem białej rasy. To zabieg parodystyczny wobec tych powieści katastroficznych, w których Polska jest zawsze ostatnim i zawsze zwycięskim bastionem wobec jakiegokolwiek najazdu, nie tylko chińskiego, ale chociażby również ostatnim szansem obrony wobec ogólnej rewolucji bolszewickiej⁶⁵, w której pojawiają się chińskie akcenty.

Innym wschodnim akcentem z NIENASYCENIA jest działalność Malaja Murti Binga, którego Pietro Marchesani nazwał „piątą kolumną” chińskiej inwazji⁶⁶. Ten motyw związany jest z szaleństwem i narkotykami jako

⁶⁴ Rozważania na temat roli Polski w twórczości Witkacego interesująco przedstawił M. Król w artykule *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, M. Głowiński, J. Sławiński (red.), Wrocław 1972.

⁶⁵ Jest tak np. w powieści E. Jezierskiego *A gdy komunizm zapanuje*, op. cit.

⁶⁶ P. Marchesani, *Witkacy, mit „żółtego niebezpieczeństwa”*, „Dekada Literacka” 1992, nr 22, s. 1. Marchesani sugeruje, iż interpretacja imienia Murti-Binga jest znacząca dla zrozumienia całej powieści. Wskazuje również na analogiczną tematykę w lit. rosyjskiej, szczególnie u wspomnianego Sołowiowa, ale i u Bielego, Błoka i Merezkowskiego. Intrygujące są uwagi autora artykułu →

nieodłącznymi cechami Witkacowskiej twórczości, ale też i motyw narkotyków jest bardzo silnie zakorzeniony w popularnych wyobrażeniach dotyczących „żółtego niebezpieczeństwa”. Tytułowe „czandu” z powieści Barszczewskiego to przecież nic innego jak opium – słowo klucz do całej powieści. W palarniach zbierają się bowiem Chińczycy, którzy chcą przejąć totalną władzę nad światem przyszłości, reprezentowanym przez zjednoczoną, wspólną Europę.

Genezyp spotyka nocą wysłannika Dzewaniego, młodego Hindusa, który przekazuje mu tabletki. Do produkcji tego narkotyku zaangażowana jest cała wschodnia Azja. Schemat istnienia i działania cudownych pigułek jest bezpośrednio przeniesiony z literatury popularnej. Pozwalają one zachować wieczną młodość, zapewniają skondensowane szczęście. Dzieje się tak przykładowo w powieści Michała Rusinka *BUNT W KRAJNIE MASZYN* (Kraków 1928). Pigułki o nazwie Dawamesk B2, choć wynalezione przez Czang-Weja są wykorzystywane przez Murti Binga, stworzyciela nowej wiary, w której nie ma miejsca na żadne problemy metafizyczne. Wiara Dzewaniego jest rozpowszechniana w Polsce przyszłości za zgodą najważniejszych notabli i ministrów, w państwie z kanclerzem skarbu Jackiem Boroederem i ministrem oświaty Ludomirem Swędziagolskim na czele. Wyznawcy Murti Binga nigdy się nie śpieszą, działają powoli, sennie, pod wpływem narkotyku, od objawienia do objawienia, od wizji do wizji. Pigułki sprawiają, iż rzeczywistość staje się dla nich jasna i zrozumiała. Tabletki dają ucieczkę od strasznej rzeczywistości, ale i pozorną świadomość posiadania władzy rozwiązywania problemów. W zasadzie wszyscy pod wpływem ich działania wznoszą się na wyższe poziomy złudnego szczęścia, tworząc realną bądź telepatyczną wspólnotę między wyznawcami. Wytwarza się nie tyle masa biernych, wiecznie zachwyconych sobą osób, co społeczność automatów, niezdolnych do buntu i samodzielnego myślenia. Działanie tabletek widać wyraźnie na przykładzie kniazia Bazylego; bohater odczuwa, iż w tych tabletkach jest wszystkiego po trochu – i trochę intelektu, i trochę wiary. Opis podobnych środków, jakimi posługują się Chińczycy w czasie swojego najazdu, zamieścił również w swojej powieści *TRIUMF ŻÓŁTYCH* Bogusław Adamowicz. „Żółci” są tu posądzeni o to, iż operują jakimś magicznym, działającym masowo fluidem, odbierającym ludziom wolną wolę.

^{66cd} o związkach „Murti-Bingizmu” z koncepcjami T. Micińskiego czy J. Stura, natomiast potraktowanie nazwy Murti-Bing jako anagramu Rabindranatha Tagorego i Kriszna Murtego wydaje się już być tezę tyleż atrakcyjną co ryzykowną. Podobnie jest z określeniami Chińczyków jako „żółtych, spełnionych pozytywistów”, czy wskazanie na Witkacego jako na tego, kto „skomunizował Chińczyków”, wzbogacając w ten sposób stereotyp (uczynił to jednak jako pierwszy A. Junosza-Gzowski w powieści, *W państwie czerwonych ludożerców*, Warszawa 1921).

Działania Dzewaniego, podobnie jak działania Chińczyków, prowadzą do unicestwienia białej rasy. Jak słusznie zauważa Jan Błoński, „doktryna Murti Binga jest religią (dla) niewolników”, symbolem przyszłości będącej przedmiotem lęków Witkacego⁶⁷. Witkacy w następujący sposób opisuje spotkanie Kocmołuchowicza i Dzewaniego:

Zmierzyły się ze sobą dwie potęgi: wysłannik tajny wschodniej komuny z dewizą: zniszczyć najpierw wszystko, a potem stworzyć nowego człowieka i odtrucić ziemię z jadu białej rasy – i bezideowy, nieświadomy siebie niewolnik potwornej mechanizacji komunizmów zachodnich (...) (N 547).

W czasie ostatniego pobytu Kocmołuchowicza w chińskim obozie zostaje wyjawiona prawdziwa przyczyna chińskiej inwazji. Jak to ujmuje przywódca Wang: „Rzecz jest prosta jak konstrukcja naszego modlitewnego młynka: nie umiecie sobą rządzić i jesteście rasowo wyczerpani” (N 599). Z mowy Wanga wynika, iż wschodnia nauka stoi o wiele wyżej niż myśl Zachodu, co widać chociażby już w samej organizacji najeźdźców, którym chodzi o mechanizację wszelkiej wytwórczości. Jak mówi Wang: „Urządźmy was i będziecie szczęśliwi” (N 599). Rasa żółta, zmęczona podbojem, będzie teraz krzyżowała białych z Chińczykami w celu osiągnięcia całkiem nowych możliwości. Tylko artystom pozostawia się prawo wyboru rasy kobiet, a przywódcy będą hodowani. W kraju zapanują nowe sposoby nie tylko rządzenia, ale również urabiania mentalności społeczeństwa, co będzie miało miejsce dzięki zniesieniu wszelkiej krytyki literackiej i artystycznej.

Przywołane zestawienia pokazują, iż Witkacy wykorzystał i sparodiował występujący w literaturze popularnej mit „żółtego niebezpieczeństwa”. Zabiegi parodystyczne zostały przeprowadzone na wielu poziomach⁶⁸, a głównym elementem zaskoczenia jest fakt, iż w NIENASYCENIU w przeciwieństwie do innych powieści popularnych, spotykamy autentyczne i niezwykle brutalne zwycięstwo Chińczyków. Nie należy także zapominać, że stanowią oni jeden z elementów katastroficznej przyszłości przewidzianej przez Witkacego, przyszłości zmechanizowanej, pozbawionej wybitnych jednostek. Co ciekawe, wspomniana już wcześniej powieść Niezabitońskiego pt. HURAGAN OD WSCHODU zawiera zakończenie zgoła odmiennie od tego, jakie spotykamy w omawianej powieści i wydaje się nawet

⁶⁷ J. Błoński, *Doświadczenie dekadencji*, [w:] *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 423.

⁶⁸ W *Nienasyczeniu* parodia Witkacego obejmuje również schemat rutynowych działań wojennych, nie tylko tych związanych z chińską inwazją, ale w zasadzie wszystkich opisów rewolucyjnych zamętów, doprowadzając te wydarzenia do nudnego wylizania następujących po sobie w takich sytuacjach faktów. I tak chaos wojenny składa się z kilku stałych punktów tzn.: „a) tak zwane przeciąganie się wzajemne różnych band przez różne punkty, b) problem, jakie należy mieć danego dnia przekonania w danym punkcie, i c) kwestia żarcia – oto wszystko. Reszta: stosunki płciowe, metafizyka i klimat pozostają niezmienione” (N 276).

(choć w pismach Witkacego nie ma o tym nawet wzmianki, nietrudno zauważyć bardzo bliskie podobieństwo w zakresie prezentacji „żółtego niebezpieczeństwa” w obu tych książkach), iż w tym przypadku mogło chodzić o bezpośrednią parodię konkretnego dzieła literackiego⁶⁹. Otóż na końcu tej wydanej parę lat wcześniej powieści Niezabitowskiego nadzieja na ocalenie Polski leży w ostatecznym planie Wodza Naczelnego. I choć nie jest on zidentyfikowany, to poprzez nazywanie go „Dziadkiem”, „Wodzem” czy „Marszałkiem” możemy go jednoznacznie kojarzyć z Józefem Piłsudskim. W HURAGANIE OD WŚCHODU, inaczej niż w NIENASYCENIU, genialny plan Naczelnego Wodza ratuje w zakończeniu powieści całą Europę.

⁶⁹ Na podobieństwa obu powieści zwraca również uwagę T. Bocheński. Por. idem, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 154-155.

2) Pojedynek

W czterech powieściach autora NIENASYCENIA słowo „pojedynek”⁷⁰ – bądź sytuacja nim oznaczona – występuje kilkakrotnie. W POZEGNANIU JESIENI przedstawione są dwa rzeczywiste i znaczące dla całej fabuły starcia. Dodatkowo pojedynek pojawia się we śnie Atanazego Bazakbala, w którym bohater widzi zabitego w pojedynku służącego Józia Siemiatycza. Oprócz tego JEDYNE WYJŚCIE zawiera bardzo krótką uwagę związaną z omawianym obyczajem – „Zapomniał [Marceli], że jutro ma pojedynek z tak zwanym Kwadratytum Rumpierem (baron Quadratitus de Rompieres «czy des»?; wysłannik dalekiej Francji), i to o nią [Sufretkę] – świat zakręcił się jak trąba wodna w coraz wyższe kręgi dziwności” (JW 484). Autor jednakże nie czyni już dalej żadnych wzmianek czy odwołań do wspomnianego zdarzenia. Pojedynek jest też wspomniany w NIENASYCENIU jako metoda załatwienia sprawy honorowej między Genezypem Kapenem a Piętalskim, ale konflikt zostaje rozwiązany w sposób ugodowy, tzn. główny bohater nie bierze udział w starciu, gdyż do akt sprawy – rzecz się dzieje w garnizonie wojskowym – dołączono dokument „stwierdzający lekki stan nienormalny mordobijcy” (N 342). Podstawą rozważań będą więc dwa pojedynki z POZEGNANIA JESIENI⁷¹.

⁷⁰ Pojedynek występuje bardzo często w dramatach Witkacego. Pojawia się w *Janulce, córce Fizdejki*, dramacie Witkacego z roku 1923. Po jednej stronie występuje Gotfryd, Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków, o wybitnie rycerskiej twarzy po drugiej zaś, Alfred książę de la Tréfeuille, młody emigrant francuski. Jest to pojedynek na spojrzenia, a więc też i na miny jak w Ferdurke W. Gombrowicza. Alfred zdecydowanie w nim wygrywa. W *Nadobnisiach i koczokodanach czyli Zielonej Pigulce* pojedynkują się na szpady Tarkwiniusz i Zofia. Zofia zabija z zimną krwią Tarkwiniusza. W *Macieju Korbowie i Bellatrix* Korbowa oświadcza Janowi Dexterowiczowi, iż ma zamiar się z nim strzelać „na osiem kroków, z muszkami” – *Dramaty*, oprac. J. Degler, t. I, s. 142. Jan ginie w pojedynku, Korbowa zostaje ranny, ale tylko dlatego, że Jan trafia w jego pistolet.

Witkacy w roku 1937, za namową J. E. Płomińskiego prawie wziął udział w pojedynku z zazdrosnym zakopiańskim fryzjerem, któremu uwiódł młodocianą pracownicę i kochankę. Z listów Witkacego do Płomińskiego nie wynika, na ile pisarz traktował całą sytuację poważnie, choć szczerze przyznawał, iż „ani bić, ani strzelać, zdaję się, nie potrafię”, cyt. za: *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jerzego Eugeniusza Płomińskiego*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4. s. 211, por. również przyp. 1 do listu z 02. 02.1937. W *Szkicach estetycznych* Witkacy pisze o obrazie Chwistka pt. *Pojedynek* z 1919 roku. Por. przypisy 44 do wydania *Szkiców* w ramach *Dzieł Zebranych*.

Odpowiedź na stosunek Witkacego do pojedynków przynoszą również, wydane niedawno i opracowane przez Janusza Deglera listy Witkacego do żony z lat 1923-1927 (w ramach *Dzieł Zebranych*), w których pojedynek występuje kilkakrotnie, mało tego, o ważności tego obyczaju w życiu autora *Nienasycenia* świadczy fakt, iż w listopadzie roku 1925 żona Witkacego, Jadwiga na wyraźne życzenie męża poddała się w Warszawie zabiegowi usunięcia ciąży. Witkacy swoją nieobecność przy żonie i pobyt w Zakopanym tłumaczy w listach uczestnictwem w sytuacji pojedynkowej z Karolem Stryjeńskim, uniemożliwiającym mu przyjazd do Warszawy. Por. listy 56, 59, 61 i 63, a także przypisy do tych listów autorstwa J. Deglera [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923-1927)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005.

⁷¹ O pojedynkach w *Pozegnaniu jesieni* jako elementach struktury romansu pisał Tomasz Bocheński w swojej książce pt. *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 85-87.

Zjawisko pojedynku jako sposobu rozwiązywania sporu związane jest ze średniowiecznymi ordaliami, czyli sądami bożymi (*iudicia Dei*). Zasadność odwołania się do takiego sądu upatrywano w tym, iż Bóg stoi zawsze po stronie prawa, prawdy oraz sprawiedliwości⁷². Najbardziej popularne ordalia to: próba zimnej lub gorącej wody, rozpalonego żelaza i pojedynek sądowy. Wszystkie próby opierały się na założeniu, że sprawiedliwość Boska nie dopuści do krzywdy niewinnego, a surowo oceni winnego. Wobec niedoskonałości wymiaru ziemskiej sprawiedliwości zwycięstwo w walce było najszybszym sposobem udowodnienia swojej racji. Nastąpiło dostosowanie znanego barbarzyńskiego obyczaju do potrzeb ówczesnego sądownictwa. Dodatkowy atut przy stosowaniu pojedynku stanowiła cicha zgoda kościoła chrześcijańskiego, który aprobował próbę, np. przez poświęcenie mieczy przed pojedyńkiem⁷³.

Zaangażowanie kościoła w obyczaj usytuowało rytuał w sferze sacrum. Starcie stało się więc „boskim znakiem” złożonym z formalnej, najczęściej krwawej strony wydarzenia, i treściowej, duchowej, transcendentnej, rehabilitacji ewentualnych ran lub śmierci. Wynik pojedynku uprawomocniał zawsze racje zwycięzcy, bez względu na rangę czy zakres moralny jego wcześniejszych czynów, nie tylko w płaszczyźnie realnej, lecz również usprawiedliwiał oraz wywyższał duchowo krwawe zwycięstwo. Wygrywający zostaje zawsze orędownikiem słusznej sprawy. Przegrywający zaś, bez względu na swoje dotychczasowe zasługi, skazany może być już tylko na potępienie. Pojedynkowe przywołanie Boga stanowiło część tego, o czym pisał Artur Schopenhauer:

Niewątpliwie jest to wykwit czasów, gdy pięści były cięższe od głów, klechy zaś zakłuły rozum w kajdany, a więc tyle opiewanego średniowiecza z jego rycerstwem. W owych mianowicie czasach pozostawiono Bogu troskę nie tylko o świat, lecz także o wyroki. Zgodnie z tym trudniejsze przypadki prawne rozstrzygano za pomocą ordaliów, czyli sądów bożych, te zaś, z nielicznymi wyjątkami polegały na pojedyńku⁷⁴.

W rodzimej literaturze wzorcowy opis ordalium spotykamy np. w **KRZYŻAKACH** Sienkiewicza⁷⁵, który konsekwentnie dąży do podtrzymania

⁷² J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grosowa, Warszawa, 1970, s. 327.

⁷³ K. Sójka-Zielińska, *Historia prawa*, Warszawa 1986, s. 202.

⁷⁴ A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1990, s. 90.

⁷⁵ Witkacy znał i wysoko cenił twórczość Sienkiewicza. J. Witkiewiczowa wspomina: „Trylogia Sienkiewicza należała również do jego ulubionych książek. Ile razy będąc u ludzi zetknął się z tymi dziełami, przeglądał je zawsze z rozkoszą” – też, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit., s. 103. Pojedynek pojawia się również niezwykle często w innych powieściach i opowiadaniach w których występuje w wyraźnej funkcji modyfikującej całą fabułę, por. np. *Marsz Radetkylego* J. Rotha, czy opowiadanie *Pojedynek* J. Conrada.

nia transcendentnego wymiaru starcia, umieszczając je w szerszym kontekście obyczajowości oraz mentalności średniowiecznego społeczeństwa. Pojedynek Zbyszka z Bogdańca z bratem Rotgierem naznaczony jest kontrastem między szczerą wiarą pierwszego, a cynizmem drugiego uczestnika starcia. Krzyżak, manipulując imieniem Boga i przyzywając go na świadka, żąda absolutnego poparcia dla swego nieweryfikowalnego wtedy kłamstwa. Z kolei Zbyszko, podejmując wyzwanie bezgranicznie wierzącego w swoje rycerskie zdolności zakonnika, wybiera próbę pojedynku, by przy pomocy boskiej sprawiedliwości ukarać butnego mnicha oraz udowodnić fałszerstwo działań Zakonu:

Wobec Boga, wobec dostojnego księcia i wszystkiego zacnego rycerstwa tej ziemi mówię ci, Krzyżaku, że szczekasz jak pies przeciw sprawiedliwości a prawdzie – i pozywam cię w szranki na walkę pieszą, albo konną, na kopie, na topory, na krótkie albo długie miecze – i nie na niewole, jeno do ostatniego tchnienia, na śmierć!⁷⁶

Świadkowie wydarzenia wiedzą, iż na nic zdadzą się jakiegokolwiek umiejętności rycerskie, jeśli prawda o porwaniu Danusi przez rycerzy Zakonu leży po stronie Krzyżaka. Sąd boski to dla nich rodzaj rozmowy z Bogiem, pojedynkujący zaś i ich czyny są odpowiedziami na pytania o fakty. Jednocześnie starcie Zbyszka z Rotgierem niesie w sobie wymiar o wiele szerszy, niż pojedynek mający zdemaskować kłamstwo. Doskonale wiedzą to obserwujący walkę:

Rozumiano, że tu nie chodzi o wykazanie siły sprawności, męstwa i że większa jest w tej walce zaciekłość, większa rozpacz, większa i bardziej nieubłagana zawziętość, głębsza zemsta. Z jednej strony: straszne krzywdy, miłość i żal bez dna, z drugiej: cześć całego Zakonu i głęboka nienawiść szły na tym pobojowisku na sąd Boży⁷⁷.

Zgromadzeni, pod wpływem zwycięstwa Zbyszka, przeżywają swoiste katharsis, wzmocnione dodatkowo poczuciem stojącej za wszystkim Najwyższej Sprawiedliwości. Pokazane w powieści Sienkiewicza czasy to ostatni moment, kiedy pojedynek ma charakter Sądu Bożego. Już w TRYLOGII, przedstawiającej XVII-wieczne rycerstwo, zwycięstwo w starciu jest przede wszystkim wynikiem opanowania rzemiosła, a nie ingerencją opatrności. W późniejszych literackich ujęciach pojedynek coraz częściej bywa redukowany do formalnej gry, ujmowanej w konwencjach romansu rycersko-pasterskiego⁷⁸. Jako niezwykle efektowny element fabuły występuje

⁷⁶ H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. II, Warszawa 1978, s. 27.

⁷⁷ Ibidem, s. 37.

⁷⁸ Por. A. Martuszewska: „Dla dalszego rozwoju romansu istotne jest pojawienie się romanów rycerskich i pasterskich, nieopartych już wyłącznie na motywach wywodzących się z antycznych wątków miłosnych. Nadal dużą rolę – zwłaszcza w pierwszym z nich – odgrywają przygody →

również często w powieści popularnej, z tym, że akurat w literaturze drugorzędnej obecność tego motywu jest skodyfikowana, tzn. jeden z „pojedynkowiczów” jest zawsze dobry, drugi zły, przyczyną starcia jest kobieta, a samo wprowadzenie pojedynku odbywa się najczęściej według stałych zasad z kodeksów honorowych. Wymiar sakralny zjawiska był w konserwatywnej i tradycjonalistycznie nastawionej literaturze przed 1935 rokiem cały czas obecny. Jeśli w powieści popularnej następuje przywołanie imienia Boga jako arbitra sądu, to wiąże się to najczęściej z przebiegłością jednego z uczestników, który chce w ten sposób wyrzucić na drugim psychiczną presję. Można tego typu postępowanie zaobserwować w opowiadaniu Mariana Gawalewicza zatytułowanym *SPRAWA HONOROWA. Z OPOWIADAŃ SEKUNDANTA* (1923). Występuje w nim postać zwana Admiralem, która jest mistrzem ceremonii pojedynkowych. Admirał aranżuje spotkania, dba o to, aby zachęcić bądź zmusić niechętnych do starcia bohaterów opowiadania. Jeśli zawodzą jakiegokolwiek argumenty natury honorowej, towarzyskiej bądź uczuciowej, odwołuje się właśnie do ordaliów jako ostatnich prób przekonania opornego potencjalnego uczestnika starcia: „Przyszedłem tu w imię honoru wzywać męża pani na sądy Boże. Pojedynek to rzecz święta, niech mi pani wierzy bez względu na to, iż ksiądz wikary innego będzie zdania”⁷⁹.

POŻEGNANIE JESIENI zawiera dwa opisy pojedynków. Łączy je osoba głównego bohatera, Atanazego Bazakbala. Przed pojedynkiem z Ericem Tvardstrupem, szwedzkim sportowcem i trenerem, niezwykłość wydarzenia zostaje początkowo podkreślona drobnymi szczegółami rodem z powieści grozy. Pojawiają się dziwne znaki: pęka lustro, staje zegarek Zosi. Oznaczają one zazwyczaj w literaturze ingerencję sfery nadprzyrodzonej oraz służą stopniowemu potęgowaniu nastroju grozy. Zaraz jednak, na przekór wywołanym oczekiwaniom, mamy w tekście informację, iż Bóg Heli „...skrył się tak w głębi wszechświata” (PJ 286). Narrator początkowo dyskretnie oddziela boski wymiar sprawiedliwości od przedstawionego w powieści, bezsensownego starcia. Wykorzystuje jedynie formę pojedynku, bez nadawania wydarzeniu dodatkowych sensów, możliwości uświęcenia całego zdarzenia. Nie poprzestaje jednak tylko na zawieszeniu sakralnego kontekstu pojedynków. Dąży bowiem do sparodiowania obyczaju ordalium. Hela Bertz z omawianej powieści nadaje pojedynkowi sens wyłącznie subiektywny i pragmatyczny. Szuka w nim jednoznacznego rozstrzygnięcia swoich rozterek:

Mimo że niespokojna była o Atanazego (o Szweda nie dbała wcale, chociaż chwilami podobał jej się bardzo jako „zwierzę sportowe”), cieszyła się jednak,

^{78cd} i cudowność” – idem, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romansie z różnych sfer*, op. cit., s. 17.

⁷⁹ M. Gawalewicz, *Sprawa honorowa. Z opowiadań sekundanta*, Warszawa 1923, s. 78.

że odbędzie się ten pewien rodzaj sądu bożego, który zrzuci z niej odpowiedzialność za wybór. Jeśli Atanazy zginie, nieodwołalnie miało się wszystko skończyć klasztorem (PJ 287).

Główne zadanie pojedynku sprowadza się do uwolnienia Heli od konieczności dokonywania wyboru. Jest to zresztą funkcja bardzo ważna, gdyż większość postaci literackich Witkacego stoi zawsze przed momentem podjęcia decyzji. Ich życiowe niepowodzenia spowodowane są najczęściej niewłaściwym wyborem lub totalną biernością. Bohaterowie zwracają się wtedy w stronę stereotypowych form zachowania, najczęściej z katalogu obyczajów arystokracji, by dostosować dany gest, kliszę do potrzeb własnej sytuacji. W *POŻEGNANIU JESIENI* jedną z takich klisz stanie się właśnie Sąd Boży, a raczej to, co z niego zostało, czyli czysto formalna, sparodiowana strona zjawiska.

W literaturze popularnej, szczególnie w pozycjach z pierwszych lat XX wieku, do których Witkacy zdaje się nawiązywać, można spotkać niezwykle efektowne opisy pojedynków. Są one, tak jak u autora *NIENASYCENIA*, odarte z jakichkolwiek elementów sacrum, mało tego, bardzo często ich przywołanie jest jedynie sposobem na albo zręczne zakończenie całości, albo na wyeliminowanie, często głównego, bohatera. Dzieje się tak w książce Stefana Gackiego, zatytułowanej *ROZDŹWIĘKI* (1903), gdzie pod koniec powieści pojawia się pojedynek na florecy bez zabezpieczeń, w którym ginie główny bohater. Jego śmierć, zupełnie niezapowiedziana i wprowadzona w celu szybkiego sfinalizowania fabuły, razi swoją groteskowością i sztucznością, ujawniając przy okazji nieporadność pisarską autora. Witkacy parodiuje zastosowanie samego chwytu w literaturze popularnej.

Autor *SZEWCOŃ* nawiązuje do przedstawionych w XIX-wiecznej literaturze sposobów wykorzystania schematów, w których stopniowo znika cała sakralna warstwa. Pokazał to już w *MAZEPIE* Juliusz Słowacki. Tragedia romantyczna często posługiwała się omawianym toposem jako miejscem wiążącym całej fabuły. *MAZEPA* zawiera opis starcia między paziem króla, a synem wojewody, Zbigniewem, do którego dochodzi skutek nieporozumienia. Pojedynek określa się w dramacie mianem „sądu Boga”, bo choć nie może on pełnić takiej roli, to ma nie tylko wskazać uwodziciela, ale i potwierdzić lub zanegować winę Amelii. Nie chodzi o zastosowanie ordalium, lecz o przybliżenie opisanego przez Słowackiego pojedynku do średniowiecznych prób. W rezultacie śmierć chroniącego Amelię Zbigniewa jest dobitnie podkreślonym elementem egzystencjalnego tragizmu jednostki, a przywołane automatycznie anachroniczne określenie „sąd Boży” ma oddźwięk ironiczny – tragiczny. Słowacki pozostawia pojedynek bez esencjonalnych akcentów transcendencji, wcielając Boga tylko w ramy językowej formuły.

Można by sobie zadać pytanie – czemu służy przywołanie przez autora

NIENASYCENIA omawianego rytuału? Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt zjawiska. To zastanawiające, że właśnie minione stulecie obfitowało w tak wielką ilość pojedynków. Nieistniejący na mapie naród potrzebował młodych, inteligentnych, odważnych mężczyzn, będących znakomitą potencjalną przyszłością elit. Ci jednak nie tylko uczestniczyli w bitwach powstańczych, walczyli także ze sobą, wypełniając w ten sposób zestaw męskich ról, zapisanych w dziewiętnastowiecznych kodeksach. Tłumaczenie wszystkiego duchem wieku, który narzucał własny paradygmat zachowań, jedynie częściowo wyjaśnia renesans tego zjawiska. Źródeł nadmiernej liczby pojedynków należy szukać także na innym gruncie. Już w naturze pojedynkowania się tkwią pewne ogólne pierwiastki dekadencje, świadczące o poziomie kondycji społeczno-politycznej danej zbiorowości⁸⁰. Należy wobec tego zastanowić się, czy wykorzystanie toposu pojedynku w *POŻEGNANIU JESIENI* nie jest jedną z prób opisu coraz bardziej zdegenerowanego świata, prób manifestowanych już często w ówczesnej literaturze. W Polsce obyczaj ten przynależał zawsze do sfery szlacheckich praktyk. Jak mówi Zygmunt Podfilipski z powieści Józefa Weysenhoffa:

Honor jest przeznaczony wyłącznie dla wyższych warstw społeczeństwa, które potrzebują pewnych pozorów zewnętrznych wspólnych, aby się po nich rozpoznać, na mocy ich wchodzić ze sobą w stosunki itd. [...] istnieje, bo obowiązuje nas wszystkich, i to pod rygorem usunięcia z towarzystwa w którym się obracamy⁸¹.

Podwyższoną ilość pojedynków obserwujemy przy okazji rozmaitych działań wojennych. Uczestnicy powstania kościuszkowskiego, tuż po jego upadku żyjący w atmosferze ciągłego zagrożenia, bardzo często poddawali się temu zwyczajowi. Swoją złą sławę mieli żołnierze Legionów Polskich Jana Dąbrowskiego. O zwiększeniu liczby pojedynków można mówić po Wielkiej Emigracji i w czasach powstania styczniowego. Frustracja niepowodzeń i niezaspokojone ambicje znajdowały odzwierciedlenie właśnie w takich spotkaniach. I co jest faktem dosyć istotnym – większość z tych starć była obwarowana specjalnymi, honorowymi przepisami, regulującymi szczególnie przebieg zdarzeń.

W *POŻEGNANIU JESIENI* choć powieściowe pojedynki są opisywane z wyraźnym parodystycznym zacięciem, to ich przebieg jest perfekcyjnie zgodny z powszechnie znanymi, spisany przez Władysława Bozewicza

⁸⁰ W *Nienasyceniu* mamy kilkuwyrazową wzmiankę o pojedynku: „Ktoś z kimś miał pojedynek tajny” (N 407). Informacja ta jest umieszczona w ogólnym opisie przerażającego stanu upadku moralnego społeczeństwa w chwilę tuż przed inwazją Chińczyków i zestawiona jest z opisami brutalnych śledztw i licznych orgii.

⁸¹ J. Weysenhoff, *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1920, s. 155.

w 1919 roku, wyznacznikami kodeksu honorowego. Reguluje on np. sprawę statusu ludzi zdolnych do żądania i dawania satysfakcji honorowej. Są więc to „...osoby płci męskiej, które z powodu wykształcenia, inteligencji osobistej, stanowiska społecznego lub urodzenia wznoszą się ponad zwyczajny poziom uczciwego człowieka”⁸². W pierwszym zdaniu powieści Witkacego dowiadujemy się, iż główny bohater książki to człowiek raczej niezamożny. O tym jednak, iż pochodził ze szlacheckiej rodziny, narrator raczy nas poinformować dopiero po wzmiance o przyszłym pojedynku, a przywołanie szlachectwa Atanazego stanowi oczywiście czynnik dopuszczający go do starcia. Podobnie Boziewicz informuje, iż w pojedynku nie mógł uczestniczyć kochanek znieważony przez męża, wobec tego Prepuudrech pojedynkujący się z powodu zniewagi osobistej, może być na razie tylko zaręczony. Realizację wymagań honorowych obserwujemy także przy opisie sekundantów. Narrator nazywa Łohoyskiego i Baehrenklotza dżentelmenami. Boziewicz twierdzi, że homoseksualista jest wykluczony ze społeczności ludzi honorowych. Dlatego przed starciem nie mamy informacji o preferencjach seksualnych Łohoyskiego, lecz jedynie dyskretną uwagę na temat jego związków z Atanazym. „Czasem, zdawało się, krył poza tym coś jeszcze... Ale na razie stosunki ich były idealnie czyste i bezinteresowne” (PJ 52). Skrupulatne przestrzeganie i znajomość przepisów kodeksu przez bohaterów Witkacego ujawnia się w wielu momentach. Sekundanci przepisowo załatwiają formalności w ciągu 24 godzin. Spotykają się, by ustalić wszystkie szczegóły, a przed odbywającym się o świcie starciem rotmistrz Purcel, sekundant Atanazego, „...rozpoczął skądinąd nudny, ale dla klienta aż nazbyt interesujący wykład: «piętnaście kroków, dwie wymiany kul, książę ma pierwszy strzał...»” (PJ 97). Pamiętano także o doktorze, dla oszczędności tylko jednym, zamiast przepisowych dwóch. Całe misterne przygotowania psuje jedynie występ Łohoyskiego, który po przybyciu do Atanazego wypowiada okolicznościową formułę sekundanta, a następnie wybucha gromkim śmiechem.

Strona techniczna tego pojedynku jest niezwykle drobiazgowo opisana i jeśli spotykamy ten motyw w powieści popularnej, to również ma miejsce identyczne uszczegółowienie, bazujące oczywiście na kodeksach honorowych, co w zamierzeniu autorów służy zdynamizowaniu akcji i odwołaniu się do męskich odbiorców⁸³. Przykładowo w powieści Bogdana Jaxy-Roninkiera PROMIENNA TOŃ (1903) ma miejsce pojedynek z podwójną wymianą kul, o świcie, pod mostem za miastem, co zostaje ustalone już w czasie

⁸² W. Boziewicz, *Polski kodeks honorowy*, Kraków 1931, s.11.

⁸³ Por. A. Martuszczyńska, *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, [w:] *Tematy i przyzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, A. Brodzka, Z. Ziątek (red.), Wrocław 2000, s. 188.

pierwszego spotkania sekundantów. Pojedynek zostaje jednakże w ostatniej chwili odwołany, gdyż okazuje się, że jeden z bohaterów nie jest ojcem kobiety, o którą toczy się spór, ale mężem, a pojedynek w romansie o kobietę zamężną był ewenementem. Techniczna strona pojedynku opisywana była w powieści popularnej z niezwykłą fascynacją, tak jest również na przykład w *MIEŚCIE* (1906) Tadeusza Jaroszyńskiego czy *SPRAWIE HONOROWEJ* (1923) Mariana Gawalewicza.

Pojedynek Atanazego z Erykiem Twardstrupem spowodowany jest zazdrością o kobietę – „Zazdrość o Helę, połączona z obrazą, wystąpiła u obu panów z nie dającą się skontrolować gwałtownością” (PJ 283). Starcie nawiązuje w ten sposób do średniowiecznej służby dworskiej. Bazakbal, który jest mężczyzną żonatym, walczy o kochankę, profanując znany rycerski obyczaj. Wobec tego już same przygotowania do pojedynku dalekie są od jakichkolwiek zasad i nikt nie przypomina o szlacheckim pochodzeniu Szweda-sportowca. Po rozmowie na temat sportu Bazakbal policzkuje Erica. Wręcza mu swoją wizytówkę. Reguły formalne ograniczono do spisania dwustronnych listów samobójczych. Niezgodne z kodeksem było np. to, że Szwed spóźnił się i ma sportsmenów za sekundantów. Opóźnione przybycie to pretekst do przerwania starcia. Zasady wstępne zostają zapomniane, a sam pojedynek na ciężkie rapiery przypomina raczej scenę z rzeźni:

Nim Twardstrup zdołał się zasłonić, po strasznej kwarcie, którą odparował (kłucie i rąbanie razem), dostał pchnięcie w szyję, które otworzyło mu arterię carotis, sprowadzając śmierć natychmiastową (PJ 292).

Usprowadzeniem absurdalnego zajścia jest przywołana informacja, tłumacząca wszystko w duchu obowiązujących męskich form honoru. Atanazy „...czuł, że dokonał czegoś realnego, jakiego czysto indywidualnego «czynu» – na szczęście nie zdawał sobie sprawy z całej swej moralnej niskości – broniła go od tego mała czerwona książeczka (obecnie znajdująca się w kieszeni księcia): krajowy kodeks honorowy” (PJ 294). Podfiliński z powieści Weyssenhoffa w swoim wykładzie na temat pojedynków, mówiąc o kodeksach prawnych i moralnych, zauważa: „...to dla osłonięcia walki, która stała się skomplikowaną”⁸⁴. W powieści Witkacego jeszcze tego samego dnia wszystko wraca do normy. Pojedynek odbył się zgodnie z przepisami – bohaterowie najspokojniej wracają do willi, konsumują śniadanie, potem podwieczorek. Śmierć Szweda, jako iż uprawomocniona, traci swój brutalny wymiar: „...Biegło normalne życie w willi Heli, w marcowy, chmurny i wietrzny wieczór. Ktoś gdzieś siedział z książką, ktoś drzemał.

⁸⁴ J. Weyssenhoff, *Sprawa Dołęgi*, op. cit., s. 157.

Część poszła do kawiarni – ktoś grał coś smutnego...” (PJ 298). Drugi pojedynek z powieści Witkacego jest parodią licznych, równie absurdalnych pojedynków z powieści popularnej⁸⁵. Pojedynekami naszpikowana jest przywołana w przypisach powieść Mikołaja Czernego zatytułowana *DNO LETY*, w której jeden z głównych bohaterów w momencie sytuacji pojedynkowej ma przed oczami swoją narzeczoną Zosię.

Bohaterowie pojedynków, przedstawieni w literaturze XIX-wiecznej, odczuwają coś w rodzaju przymusu uczestnictwa w odgórnie narzuconej formie⁸⁶. Jest ono szczególnie widoczne w chwilach przed bezpośrednim starciem. W opisach tych sytuacji ujawniają się pewne cechy wspólne *POŻEGNANIA JESIENI* i innych powieści czy opowiadań przedstawiających społeczeństwo w stanie rozkładu. Odczucia, myśli bohaterów powieści Witkacego, *LALKI* Bolesława Prusa i *POJEDYNKU* Józefa Korzeniowskiego, a także bohaterów powieści popularnej, zawierają wspólne elementy.

Atanazy jeszcze przed pierwszym starciem przypomina sobie akwafortę Maxa Klingera *DIE RIVALEN* przedstawiającą „...dwóch zaciekle dźgających się nożami drabów i «ona» z wachlarzykiem w rękę, obserwująca uważnie, który z nich zwycięży, aby mu się oddać, na ciepło, zbroczonemu krwią tamtego” (PJ 19). Umowność przedstawionej sceny wskazuje na pewną sztuczność czy raczej konwencjonalność tych zachowań. Pojedynek z *Prepudrechem* i jego zapowiedź na obrazie Klingera ma dla Atanazego wartość przede wszystkim estetyczną. Wokulski zaś, naginając się do stereotypów anachronicznego obyczaju, uczestniczy w starciu z powodów społecznych i osobistych, z chęci sprostania oczekiwaniom Izabeli i jej sfery⁸⁷.

Atanazy przed walką doznaje uczucia nudy i absurdu istnienia⁸⁸. „Bezsensowność sytuacji narastała z szaloną prędkością” (PJ 93-94). Podobnie czują pozostali – „Wszyscy stracili humor zupełnie, mimo że dzień był prześliczny” (PJ 100). Identyczny stan przeżywają bohater *LALKI* i jego towarzysze.

⁸⁵ Np. pojedynek z powieści M. Czernego *Dno Lety* rozgrywa się w Wenecji; w czasie, gdy bohaterowie, wymieniając strzały, płyną Wielkim Kanałem w jednej gondoli, a w drugiej przebywają ich włóscy sekundanci. M. Czerny, *Dno Lety*, Warszawa 1904. Jeden z bohaterów tej powieści, ksiądz Erazm, uważa, że pojedynki, ze względu na wpisane w nie barbarzyństwo, są znakomitą odzwierciedleniem działalności parlamentu i innych urzędów władzy.

⁸⁶ „Charakterystyczne dla powieści sentymentalnej jest mnożenie przeszkód stojących na drodze do pomyślnego rozwiązania wątku miłosnego... Protagoniści przy czym mają stosunek fatalistyczny do dzielących ich przeszkód – niewiele czynią, by je zwalczać, natomiast bardzo intensywnie wynurzają swe miłosne rozpacz na łona różnych powierników”. Cyt. z A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, op. cit., s. 23.

⁸⁷ Patrz artykuł J. Bachórze pt. *Pojedynek S. Wokulskiego z baronem Krzeszowskim*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, A. Makowiecki (red.), Warszawa 1992, s. 127-141.

⁸⁸ Według D. C. Geroulda „Tradycyjna «sprawa honoru», występująca w niezliczonych powieściach XIX-wiecznych, dla Witkacego staje się sposobnością do głębokiej analizy umysłu w stanach krańcowych, objawiających się w nagłych zwrotach od lubieżnych myśli do objawień kosmicznych” – idem, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako...*, op. cit., s. 364.

Tuż przed starciem wszyscy odczuwają wyjątkowy niepokój: „Doktor Szuman był zirytowany, Rzecki sżywny, Wokulski posepny”⁸⁹. Ten ostatni chce tylko zabić barona, by złożyć jego trupa u nóg panny Izabeli. Zaczyna go ogarniać nastrój pesymizmu: „Kobiety wydawały mu się brzydkimi, ich barwne stroje dzikimi, ich kokieteria wstrętną. Mężczyźni byli głupi, tłum ordynaryjny, muzyka wrzaskliwa”⁹⁰. Również Tomasz, bohater *MIASTA* (1906) Tadeusza Jaroszyńskiego, przed pojedynkiem z niechęcią obserwuje wszystkie przygotowania i ma wrażenie uczestnictwa w jakimś wielkim karnawale, w który, wbrew swojej woli, został brutalnie wrzucony. Bezpośrednie przyczyny starć są wyjątkowo banalne. Książę Prepudrech wyzywa Atanazego za niestosowne zachowanie. Wokulski pojedynkuje się w zasadzie o klacz. O tym i o absurdzie całej sytuacji doskonale wiedzą jego sekundanci – Szuman i Rzecki. Pierwszy nazywa pojedynek błazenadą, przewiduje też, że „jest to albo koniec dzielnego człowieka (Wokulskiego – przyp. M.K.), albo początek całego szeregu głupstw”⁹¹. To bardzo ważne słowa tej wszystkowiedzącej postaci powieści. Wokulski, wielokrotnie poniżony przez arystokrację, potrafił do tej pory zachować do niej dystans. Teraz, uczestnicząc w pojedynku, zaczyna mówić jej anachronicznym „językiem”. Istotniejszą niż honor (nie chodzi przecież o niezdarność barona potrącającego Wokulskiego) szansa, wydaje się zaimponowania Łęckiej zgodnie z duchem arystokratycznych zasad i konwencji.

Z kolei Bazakbał, pochodzący ze średniej „szlacheckiej rodziny” (PJ 50), odczuwa chwilami radość z tego, że coś w jego życiu zaczęło wypełniać pustkę:

Czuł się wprost świetnie. Wiszący nad nim pojedynek dodawał tylko uroku przemijającym chwilom: Wszystko było jakieś ładne, ciekawe i konieczne (P 64). Wszystko, i zdrada, i widzenie z Zosią, i pojedynek, ułożyło mu się w harmonijną całość. Był zadowolony z kompozycji tego dnia (PJ 64).

Atanazego dopiero w drodze na miejsce pojedynku ogarniają wątpliwości co do sensu uczestnictwa w rytuale uregulowanym zasadami honoru. „Dalej odbywało się wszystko z właściwą tym sprawom złowrogą nudą i poczuciem nonsensu istnienia w ogóle, oczywiście u najbardziej zaangażowanych współuczestników” (PJ 94). Przed pojedynkiem oficerowie sekundanci piją wódkę i jedzą kielbasę. Antagoniści mają dwukrotnie strzelać do siebie z odległości piętnastu kroków. Pierwszy robi to Prepudrech i rani Atanazego. Narrator informuje, iż wszyscy w tym momencie stracili humor (PJ 100). Inaczej Wokulski – ten z góry wie, iż uczestniczy w farsie. Pomimo zwycięstwa wewnętrznie chyba jednak przegrywa. Ryzykując życiem, zmusza się do uczestnictwa w przedstawieniu, które ma posmak sensacji i rozrywki towarzyskiej.

⁸⁹ B. Prus, *Lalka*, op. cit., s. 225.

⁹⁰ Ibidem, s.215.

⁹¹ Ibidem, s.221.

Ciśnienie pewnej konwencji, zmuszającej bohaterów do czynów niezgodnych z ich zasadami, ukazuje również Józef Korzeniowski w opowiadaniu *POJEDYNEK* (1854). Główny bohater, Julian Sulejewski, ma przecucia podobne do tych, jakie miał Orestes Ajschylosa, a później przed pojedynkiem Atanazy Bazakbal. Narrator słowami bohatera przekazuje nam informację o jego stanie wewnętrznym przed starciem: „...Byłoby to jakieś przecucie, że wkrótce dowiem się, co jest śmierć, o której ustawicznie myślę, co jest wieczność, w której myśli moje ciągle toną, dokąd prowadzi ta droga, po której idę jak ślepy, nie widząc ani jej kierunku, ani jej długości”⁹². Kiedy Wiktor Choiński – czarny charakter w opowiadaniu – publicznie hańbi jego ojca, Julian będzie musiał wyzwąć Wiktora. Choiński nie chce walczyć z synem urzędnika, gdyż to odbierze mu powagę w jego sferze. Wiktor, jak sam przyznaje, bije Żydów i chłopów, ale się z nimi nie pojedynkuje. Sulejewski, aby zmusić Choińskiego do pojedynku, hańbi jego ojca, czyli sam traci honor. W ten sposób dwóch ludzi bez honoru korzysta z kodeksu honorowego. Szczegóły starcia są następujące: pierwsze strzały mają być równoczesne i oddane z odległości ponad 10 metrów, gdy zaś nikt nie trafi za pierwszym razem, całość musi być powtórzona. Obaj młodzieńcy zostają ranni, a wydarzenie to pozostawi trwały ślad w ich dalszym życiu. Warto wspomnieć o jeszcze dwu przypadkach wykorzystania motywu pojedynku w powieści popularnej. Otóż główny bohater książki Artura Gruszeckiego *NA SWOBODZIE* również odczuwa przymus konwencji, która każe mu stanąć w szranki. W tym przypadku niechęć głównego bohatera do narzuconego obyczaju zostaje wyładowana na przyczynie starcia, tzn. kobiecie, którą ów lekceważąco określa jako „jakaś tam mieszczańeczka”⁹³. Z kolei Witold, postać z *CHIMERY* Tadeusza Jaroszyńskiego, do pojedynku o kobietę staje ze swoim najbliższym przyjacielem. Witold nie może pojąć, dlaczego bierze udział w tym obyczaju: „Przecież to jest strasznie niemądre i upokarzające i po prostu wstyd mu przed tym dawnym kolegą i przyjacielem, na którego życie godził przed chwilą... Za co? Dlaczego?”⁹⁴. Pojedynek bohatera w powieści Jaroszyńskiego nie jest nawet nobilitowany przez cel starcia, tzn. honor kobiety, a sam bohater wyczuwa nie tylko uprzedmiotowienie kobiety, ograniczonej do męskich honorowych wyborów, ale również cywilizacyjny regres we własnej mentalności powstały z powodu uczestnictwa w starciu. Opisując pojedynki, celowo położyłem nacisk na ich „techniczne” wykonanie, czyli realizację paragrafów zamieszczonych w kodeksach honorowych. Są one w powieści Witkacego rzetelnie opisane, podczas gdy powody starć bywają niesamowicie błahe i niegod-

⁹² J. Korzeniowski, *Pojedynek*, [w:] *Opowiadania*, Wrocław 1961, s. 111.

⁹³ A. Gruszecki, *Na swobodzie*, Warszawa 1904, s. 169.

⁹⁴ T. Jaroszyński, *Chimera*, Warszawa 1905, s. 139.

ne wzmianki. Wskazuje to na związek tego motywu ze stanem anomii (czyli brakiem norm w sensie Durkheimowsko-Mertonowskim). Paradoksem całej sytuacji może być więc fakt istnienia zjawiska przynależnego do sfery rozpadu, lecz uregulowanego ścisłymi zasadami. Bohaterowie, którzy żyją w czasach gwałtownych, społecznych zmian, odczuwają potrzebę stałości, co zmusza ich do czerpania z pojemnego worka tradycyjnych konwencji. Obydwa pojedynki mają przecież miejsce przed trzema przewrotami: pucz wojskowy, przewrót socjalistów-chłopomanów, niwelistyczna rewolucja Sajemana Tempego. Ten swoisty rytuał⁹⁵ poddawany był cały czas degeneracji, biorącej początek w pozbawionej Boga formule, a kończącej się jako element arystokratycznej, zapełniającej pustkę, zabawy. Sądzę więc, iż Witkacy, opisujący wielokrotnie grupę wybranych postaci w chwili katastrofy, chce pokazać sytuację zniewolenia przez swojego rodzaju kliszę. Prawie wszyscy bohaterowie *POŻEGNANIA JESIENI* dążą do zachowania związku z tym, co już było. Oprócz odczucia integracji ze wspólnotą poprzez udział w rytuale czerpać mogą czysto estetyczną przyjemność z samego faktu uczestnictwa. Dodatkowo pojedynek to forma przynależna stojącym na wyżynach odwiecznej hierarchii społecznej. Powieściowa matka Zosi Osłabędzkiej, obserwująca dotąd niezbyt przychylnie Atanazego, po pojedynku ze Szwedem „...patrzyła później na swego zięcia z daleko większym respektem: zagrała w niej krew Brzesławskich, którzy nigdy podobno najdrobniejszej urazy nikomu nie przepuszczali” (P 294). Także Zosia „rzuciła się ku niemu, patrząc mu w oczy z podziwem, zgrozą i przywiązaniem graniczącym z obłędem” (P 294).

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, iż pojedynek w powieściach Witkacego występuje w co najmniej trzech, powiązanych ze sobą funkcjach. Po pierwsze – jako parodystyczna mutacja średniowiecznego ordalium, starcie stanowi pozbawioną akcentów sacrum czystą formę. Po drugie – sytuacja pojedynkowa, spełniona w duchu usankcjonowanych wymagań kodeksów honorowych może być antidotum na rozpad tarzającego się w rewolucyjnym chaosie świata. Po trzecie wreszcie – bohaterowie uczestnicząc w pojedynkach odczuwają przymus narzuconej, obcej, wrogiej konwencji, na którą są niestety skazani⁹⁶, z braku innych form obrony przed drapieżną rzeczywistością.



⁹⁵ Patrz: R. K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, Warszawa 1982, s. 245. Rytualizm – „odnosi się do takiego schematu reakcji, w której normy instytucjonalne przestrzegane są niemal przymusowo, podczas gdy określone aspiracje kulturowe zostały odrzucone”.

⁹⁶ A. Martuszevska w pracy *Przemiany romansu* pisze o opowieściach średniowiecznych i wczesnorennesansowych zwanych romansami: „Obok więzów miłosnych, bardzo istotne są tu przeciwności i przygody, na które bohaterowie są „skazani” – A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, op. cit., s. 14-15.

Rozdział 5

Schematy przestrzeni w powieściach Witkacego



Schematyczność przestrzeni jest cechą czterech powieści Witkacego. Wybór i analiza pokazujących to zjawisko przykładów dotyczy powtarzalnych, występujących we wszystkich utworach składników, bądź takich, które są atrakcyjne dla czytelnika. Do pierwszego typu przestrzeni należy występujący w czterech powieściach Witkacego obraz miasta, który zestawiam z realiami w *WAMPIRZE*. Wybór Reymontowskiego *WAMPIRA* jako materiału literackiego ilustrującego „zabiegi Witkacego na literaturze” został podyktowany m.in. kontrowersyjnością tej powieści, która ze względu na atrakcyjność swojej warstwy fabularnej, może zostać zaliczona zarówno do schematu romansu gotyckiego jak i horroru satanicznego, ale i jest jednocześnie przykładem fabuły „powieści o artyście” ze wszystkimi modernistycznymi cechami tej odmiany. Tematyczny „melanz” *WAMPIRA* sprawia badaczom sporo kłopotów z jednoznacznym przyporządkowaniem tego utworu do literatury popularnej bądź „arcydziałnej”. Powieść Władysława Reymonta została wobec tego potraktowana w pracy tak, jak się traktuje w badaniach literatury popularnej *TRĘDOWATĄ* Mniszkówny – jako arcydzieło obiegu popularnego.

Równie ważnym kryterium wyboru był sposób opisu „miejskości” w prozie Witkacego, a także zbieżność z miastem opisywanym w *WAMPIRZE*. Cechą charakterystyczną metropolii w omawianych powieściach, również w utworze Reymonta, jest przede wszystkim nieokreśloność, enigmatyczność, labiryntowość, która powoduje zagubienie bohaterów. Dopiero ta „nieostrość przestrzeni” wyzwala konotacje związane z jej apokaliptycznością, z odbieraniem jej w kategoriach właściwych „ziemi jałowej”. Wykorzystanie w porównaniach z powieściami Witkacego akurat tego jednego utworu, umożliwiło pokazanie schematów ujmowania miejskiej przestrzeni charakterystycznych nie tylko dla obu twórców, ale dla utworów zarówno z kręgu literatury wysokiej jak i popularnej.

Równie zróżnicowana sfera odniesień literackich została przywołana w rozdziale *GÓRY*. Jest to przestrzeń niezwykle ważna we wszystkich powieściach, związana z osobistymi doświadczeniami samego Witkacego. Z górami łączyło pisarza, oprócz zakorzenienia biograficznego, kształtowanie artystycznych sposobów postrzegania rzeczywistości, chociażby poprzez pierw-

sze fotografie, czy obrazy. Przywołanie pism Stanisława Witkiewicza do analizy w tym rozdziale motywowane jest rolą, jaką ojciec odgrywał w całej edukacji artystycznej Witkacego. Analiza przestrzeni kolejowej i orientalnej została przeprowadzona prawie wyłącznie w jej zestawieniach z literaturą popularną. Dopelnieniem zaproponowanych interpretacji schematów przestrzeni jest charakterystyka przedstawionych w powieściach wnętrz mieszkalnych i występujących w nich przedmiotów.

W rozdziałach GÓRY i MIASTO rozszerzona kategoria parodii obejmuje także zjawisko aluzji. Witkacy świadomie posługuje się parodią w konstrukcji swoich powieści, ale uzyskane efekty, jak np. opis miasta, który składa się z obrazowania apokaliptycznego, pesymistycznego, bardzo trudno połączyć z klasycznym, „ośmieszającym” znaczeniem parodii. Nowoczesne definicje tego pojęcia jako: „kategorii estetycznej” Ryszarda Nycza, „parodii rozległej” Lindy Hutcheon, czy wreszcie skarnawalizowanej wizji świata Bachtina (parodia z elementami sacrum i profanum)¹, umożliwiają objęcie terminem, poważnej apokaliptycznej problematyki do dalszych rozważań.

¹ Por. omówienie wymienionych pojęć i terminów w rozdziale *Parodia – rozważania teoretyczne*.

1) Miasto

W 1911 roku ukazuje się powieść *WAMPIR* Władysława Stanisława Reymonta, w której pisarz wykorzystał swoje obserwacje z pobytu w Londynie (1894), gdzie przebywał na zjeździe Towarzystwa Teozoficznego. W roku wydania tej powieści z krótką wizytą u Bronisława Malinowskiego gości w stolicy Anglii Stanisław Ignacy Witkiewicz. Witkacy ponownie odwiedzi Londyn po samobójstwie narzeczonej Jadwigi Janczewskiej w roku 1914, miasto to jest pierwszym etapem jego podróży do tropików. Na percepcję Londynu wpływ miała z pewnością traumatycznie odczuta śmierć bliskiej mu osoby², co przynajmniej hipotetycznie tłumaczyć może negatywny obraz „miejskości” we wszystkich jego powieściach. Zakładam, iż wizyta ta³ musiała mieć wpływ na dalszą twórczość autora *NIENASYCENIA*, gdyż w jego dorobku możemy znaleźć liczne odwołania do angielskiej kultury, przybierające rozmaite formy, z których najprostsze to chociażby nazwiska bohaterów z dramatów Witkacego (np. w *TUMORZE MÓZGOWICZU* spotykamy profesora Alfreda Greena i lorda Arthura Persville’a). Wiemy również, iż Witkacy znał *PORTRET DORIANA GRAYA* Oscara Wilde’a, w której to powieści pojawia się niezwykle widmowy opis miasta (identyczny jest w *DZIWNEJ HISTORII DRA JEKYLLA I PANA HYDE’A* – 1886), czytał też, dotyczące urbanizacji, pesymistyczne rozważania Spenglera⁴.

Odwołania dotyczące przestrzeni realnych, bądź elementów kulturowych związanych z Anglią, można dostrzec również w powieściach. Na przykład w *POŻEGNANIU JESIENI* mamy informację o slumsach w stolicy Anglii (PJ 48). Z kolei w *BUNGU* Edgar Nevermore „bawi się wściekle” i „zdobywa życie” (B 206) w Londynie, do którego zresztą wraca po wypuszczeniu ze szpitala. Tam też zostaje skazany na deportację na Nową Gwinęę za: „...jakiś niesłychane zbrodnie, których dopuszczał się po za zaułkach Whitechapelu z paroma lordami” (B 466).

Celem mojego zestawienia Reymontowskiego *WAMPIRA* z powieściami Witkacego jest odtworzenie wizerunku opisywanych miast oraz stwo-

² Por. D. C. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, „Konteksty” 2000, nr. 1- 4, s. 215.

³ W pierwszej powieści Witkacego pojawia się również Paryż, który jest jednakże opisywany w kategoriach związanych z zachwytem i podziwem (paryskie budynki i wnętrza są przestronne oraz jasno oświetlone (B 100)), co wskazuje, iż stolicy Francji nie można brać za wzór miast w innych powieściach autora *Nienasyceńia*. O Paryżu czyt. też w dalszych akapitach niniejszego tekstu.

⁴ Negatywne obrazy miast pojawiają się w wielu pionierskich pismach teoretyków społeczeństwa masowego, chociażby właśnie w *Zmierzchu Zachodu* Spenglera (1918-1922), ale i w *Buncie mas* Ortegi y Gasset (1930). U obu myślicieli miasta charakteryzowane są pejoratywnie jako negatywny efekt szybkiego rozwoju cywilizacji technicznej.

zenie katalogu ich wspólnych elementów. Nie chodzi mi jednak o wskazywanie społecznych, czy industrialnych czynników składających się na ów wizerunek. Moje uwagi dotyczyć będą, używając metafory Thomasa Stearnsa Eliota, „miasta nierzeczywistego”⁵, wiru pełnego głosów, ruchu i światła. To próba porównawczego ujęcia dwóch wizji, które są, ze względu na obecność licznych podobieństw w obrazowaniu, niezwykle bliskie oraz znaczące. Reymont opisuje Londyn przełomu wieków, miasta Witkacego są głównie stolicami Polaków, choć wcale nie wiemy, czy rzeczywiście wzorowane są na Warszawie⁶ (w NIENASYCENIU na pewno chodzi o regionalną stolicę zwaną K). W WAMPIRZE, miasto jest zamgloną metropolią, może być dowolnym molochem europejskim tamtych czasów. Brak osadzenia geograficznego przestrzennych szczegółów zbliża tę powieść do utworów Witkacego.

Miasto główne, czyli to, w którym dzieje się większość zdarzeń, w POŻEGNANIU JESIENI wzorowane jest na Londynie: „Podobnie jak w niektórych częściach Londynu najgorsze slumsy stykały się z ulicami względnie przyzwoitymi” (PJ 57). Sądzę więc, iż można postawić tezę, że wzorem dla miast z powieści Witkacego były dwie stolice: przede wszystkim Londyn i w znacznie mniejszym stopniu Warszawa⁷. W powieściach autora SZEWCÓW spotkać można również inne znane europejskie metropolie, jak Paryż w BUNGU czy Ateny w POŻEGNANIU JESIENI. Zachodzi wobec tego już na wstępie potrzeba postawienia pytania o przesłanki takiego zestawienia. Uważam, iż przedstawione we wszystkich powieściach miasta łączy nastrój schyłkowości i przejściowości, zapowiadającej nadejście katastroficznej zmiany. W moich rozważaniach skupię się głównie na wyznacznikach opisowych, a także powtarzających się szczegółach. Witkacy, charakteryzując zmierzch cywilizacji⁸, której idealną wizytówką jest miasto, wyko-

⁵ „Nierzeczywiste miasto,
Pod mgłą brunatną zimowego świtu
Tłum płynął po Moście Londyńskim, tak wielu,
Nie myślałem, że śmierć zniszczyła tak wielu.

T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 134.

⁶ Warszawa jest miastem szczególnym w historii literatury. Na przykład u Żeromskiego *Dzieje grzechu* oraz inne jego powieści z Warszawą w tle są utworami nasyconymi konkretami oraz szczegółami geograficznymi. Związane to jest z naturalistyczną konwencją przedstawiania rzeczywistości i miasta. Cechą literackiej Warszawy wydaje się być bowiem natychmiastowa „identyfikowalność”, która odbywa się przez występowanie nazw ulic, placów, miejsc i innych tego typu szczegółów geograficznych, których brak uniemożliwia pełną identyfikację miast w powieściach Witkacego z Warszawą.

⁷ J. Błoński, wskazując na liczne, prawicowe stereotypy, określające Warszawę i Polskę w latach dwudziestych utożsamia miasto z *Pożegnania jesieni* z Warszawą. Por. idem, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 382.

⁸ Sposób, w jaki Witkacy opisuje miasto, odróżnia go od wielu znanych koncepcji estetycznych XIX i XX wieku takich jak symbolizm czy futuryzm. O przestrzeni miejskiej w poezji od czasów Baudelaire'a czyt. w: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

rzyszywał pewne negatywne schematy opisu miejskości, widoczne chociażby w omawianej powieści Reymonta. Dodatkowo Londyn i inne miasta angielskie przelomu wieków były w literaturze tradycyjnym „miastem – antywzorem” licznych opisów miast, molochem, wypełnionym przypadkowymi, żyjącymi w skrajnych warunkach mieszkańcami⁹. To w mieście narodziła się kultura masowa, jako wynik uprzemysłowienia i rewolucji technicznej. Miała ona we wszystkich krajach cechy wspólne i na sposób stereotypowy opisywane były również miasta. Sądzę więc, iż negatywny obraz miasta jest częścią parodystycznej krytyki, w tym przypadku przeprowadzonej niezwykle serio, zwróconej przeciwko cywilizacji industrialnej, która wydała kulturę masową. Witkacy wielokrotnie dawał wyraz swojej niechęci do wielkich miast¹⁰. W tym rozdziale interesować będą mnie schematy miejskiej przestrzeni, jakie występują w jego powieściach. Jak to zostanie ukazane, ich rodowód jest głównie młodopolski¹¹. Jednocześnie już na wstępie należy uczynić uwagę, iż nie chodzi tu o parodię komiczną, ale o jej intertekstualny wymiar, łączący arcydzieło z powieścią popularną w postaci znanego utworu Reymonta¹².

⁹ Por. A. Kłosowska, *Kultura masowa*, op. cit., s. 109. Londyn jest kolebką kultury masowej, to tutaj ukształtował się najstarszy proletariatus świata. Por. też A. Bielik-Robson, *Kultura ludowa człowieka współczesnego*, „Res Publica Nowa” 2004, z. 3. Miasto to było matrycą do opisu wielu powieściowych miejskich przestrzeni, na przestrzeni lat.

¹⁰ Jak zauważył w *Niemitych Duszach*: „Wracając do tematu: zauważyłem, że chodzenie po ulicach Warszawy wyczerpuje mnie w specjalny sposób” (ND 253).

¹¹ Por. J. Błoński: „Cywilizacyjny pesymizm Witkacego sięgał bowiem istotnie do Młodej Polski”, idem, *Witkacy na zawsze*, s. 52. Bardzo istotne są również wpływy ekspresjonistyczne, lecz chodziłoby tu raczej o ekspresjonizm wczesny, z pierwszych lat XX wieku. Do ekspresjonistów zaliczył Witkacego Konstanty Puzyna. O mieście Witkacego w zestawieniu z ekspresjonistami „Zdroju” pisała również Kamila Rudzińska [w:] *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonista „Zdroju” i Witkacy*, op. cit., s. 16. Autorka pracy zwraca uwagę na zabobonny lęk i nienawiść wobec tego wytworu cywilizacji, który jest sztucznym, wypełnionym gwarem, środowiskiem człowieka. Ibidem, s. 36-37. Por. też analizę różnic między światopoglądami Witkacego i awangardy w: P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 94; J. Jarzębski, *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992. Jarzębski zauważa, iż: „Witkacy, Schulz, Gombrowicz zbliżają się do awangardy jako: nowatorzy w zakresie tworzywa, środków wyrazu, kompozycji czy estetyki utworów, burzyciele czy reformatorzy oficjalnych światopoglądów. Od awangardy oddala ich z kolei: sceptycyzm i rezerwa wobec nadchodzącej epoki, zdecydowana niechęć do scjentyzmu, czy „technologizacji” życia społecznego i sztuki, brak skłonności do wystąpień w ramach grup artystycznych i programowych” – ibidem, s. 17.

¹² W tym miejscu chciałbym wskazać na pewną „wariację intertekstualną”. Otóż u Witkacego w *Bungu* w jednym akapicie, konkretnie w *Opowiadaniu Bunga* pojawiają się imiona „księżniczka Isis” i „Daisy Rubber” (B 59). Jak zauważają J. Tomkowski i E. Ihnatowicz imię głównej bohaterki *Wampira* Daisy można również odczytać jako anagram imienia Isyda. Por. idem, *Witraz z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10.

Rekwizyty

Jak zauważył Michał Głowiński: „Pisarz, czyniąc miasto przestrzenią swego utworu, działa już w sferze przestrzeni znaczącej”¹³. Nieodłączną cechą każdego miasta są jego znaki, rekwizyty, fetysze. Jednym z nich jest bez wątpienia lokomotywa, znakomicie znana Reymontowi, chociażby z wykonywanej zawodowo pracy, i Witkacemu, który w dzieciństwie przechodził okres zauroczenia stalową maszyną. W omawianych powieściach widać jednak pewną grę z XIX-wiecznymi opisami lokomotywy, traktowanej miejscami jako bezduszny, zagrabiający podmiotowość Mechanizm¹⁴. Zakochani bohaterowie Reymonta, Zenon i Betsy, muszą przejechać pociągiem przez miasto. Ich jazda to oniryczne przedzieranie się przez widmowe parki, tunele czy domy. Pociąg porównany jest do zięjącego iskrami smoka, a sama podróż przypomina pokonywanie labiryntu, gdzie stacje są „pośleple i śpiące”. Narrator proponuje jednakże spojrzenie z góry i wtedy bohaterom dana jest świadomość istnienia rzeczywistości charakteryzowanej w kategoriach infernalnego koszmaru:

(...) olbrzymie wiadukty, rozpięte nad domami tak wysoko, że spodem, w głębi nierozplątanej masy domów, zalanych ciemnością, tylko linie ulic jaśniały nieskończonymi pasami, a dookoła, jak okiem sięgnąć, buchały przy-mglone, czerwone łuny miasta – potwora¹⁵.

Bohaterowie tej powieści nie opuszczają (poza zakończeniem) miasta. Joe radzi Zenonowi wyjazd, spojrzenie z zewnątrz, co jednak jest możliwe dopiero dzięki jeździe pociągiem: „Pociąg już ich niósł ponad miastem, zatopionym w brudnych kłębach dymu i mgieł...” (W 249). Perspektywa „z lotu ptaka” stosowana bywa w *WAMPIRZE* przy każdym wykorzystaniu tego środka lokomocji.

W pierwszej autobiograficznej powieści Witkacego Bungo widzi „... sylwetę ogromnej lokomotywy, syczącej straszliwie i patrzącej dwoma czerwonymi ślepiami na ciągnące się w dal szyny” (B 159). Pod wpływem tego spotkania w bohaterze odżywa wspomnienie czegoś utraconego, jakichś niezdefiniowanych minionych chwil, do których nie ma już powrotu. Z kolei

¹³ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 162. Por. też pracę E. Rybickiej, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000. A. Molisak analizując przestrzeń literackiego Berlina zauważa: „Przywołany wielokrotnie jako literackie odniesienie labirynt stawał się nie tyle urzeczywistnieniem topografii mitycznej, co sumą wędrówek nowoczesnego podmiotu, tego, który przemieszcza się w miejskiej przestrzeni nakładając wielorakie maski” cyt. z A. Molisak, *Miejska przestrzeń literatury dwudziestowiecznej – Berlin, Berlin...*, [w:] *Dwudziestowieczność*, M. Dąbrowski, T. Wójcik (red.), Warszawa 2004, s. 624.

¹⁴ Właśnie tak Jerzy Jedlicki komentuje *Listy o literaturze* Elizy Orzeszkowej w swojej znakomitej książce pt. *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, Warszawa 1988, s. 296-297.

¹⁵ W. S. Reymont, *Wampir*, wyd. kryt., pod red. Z. Szwejkowskiego oprac. T. Jodelka-Burzecki, I. Orlewiczowa, w: W. S. Reymont, *Pisma*, t. VIII, s. 57, Warszawa 1975. Dalej W z numerem strony w nawiasie.

bohaterowie POŻEGNANIA JESIENI wyruszają pociągiem z opętanej rewolucją stolicy w góry, gdyż mogą – w przeciwieństwie do postaci z WAMPIRA – wydostać się z miasta i uciec przed cywilizacją, poruszając się właśnie tym niezwykle ważnym medium, będącym symbolem postępu.

Witkacy w swoich powieściach pokazuje grę z tradycyjnymi wyobrażeniami miejskiego molocha i jego rekwizytów, do których należy lokomotywa oraz jej kolejowy kontekst¹⁶. Bungo, aby opuścić miasto, musi przedzierać się przez warstwy torów, poszukując wyjścia na peryferie. I to właśnie szyny, symbol cywilizacji, wyprowadzą go, niczym nić podarowana Tezeuszowi, na przedmieścia:

Przemknął się szybko przez labirynty szyn święcących węzowymi smugami w świetle czerwonych i zielonych latarni zwrotnic i semaforów i nie zatrzymany przez nikogo, znalazł się niebawem w polu poza miastem (...) Oddalał się szybko od miasta, idąc wzdłuż toru (B 441).

Pociąg, lokomotywa, dworce są u obu pisarzy podstawowymi wyznacznikami opisu miejskiej przestrzeni. Ten dziewiętnastowieczny symbol cywilizacji, „wyjeżdżający” na czytelników z winiety PRZEGLĄDU TYGODNIOWEGO, nie jest charakteryzowany pejoratywnie, gdyż umożliwia bohaterom omawianych powieści wydostanie się z miasta lub, jak w przypadku WAMPIRA, spojrzanie z zewnątrz na oniryczną rzeczywistość.

Kolejnym powtarzającym się rekwizytem są charakteryzowane w podobny sposób u obu pisarzy lampy i latarnie. U Reymonta nie dają jednak światła, lecz porażają jasnością bądź fałszują rzeczywistość. Mowa jest tam bowiem o „oślepiających światłach słońc elektrycznych” (W 114). Ponieważ muszą cały czas świecić, opisywane są miejscami przymiotnikiem „znużone”. Sztuczne oświetlenie towarzyszy mieszkańcom praktycznie cały dzień, odcinając ich od życiodajnej energii słonecznej: „...Na węższych ulicach, pomimo południa, zapalano latarnie...” (W 237). W Londynie brak jest naturalnego światła, w nocy nie świecą nawet gwiazdy, połyskują jedynie sklepowe wystawy. Również u Witkacego lampy nie spełniają swoich zadań, są bezużyteczne: „Mokry śnieg padał wielkimi płatami i latarnie otoczone były jakby kępami białawej mgły. Po ulicach sunęły bez szelestu sanie, a ludzie kręcili się w dziwacznych ruchach po obślizgłych trotuarach” (B 428). Przy opisie latarni występuje kluczowe, wielokrotnie powtarzane we wszystkich omawianych powieściach niezwykle charakterystyczne dla literatury Młodej Polski słowo „wir” (np. w POŻEGNANIU JESIENI: „Latarnie otoczone chmurami majaczyły jak słońca w wirach planet” [PJ 174]). O wirze i o anarchii pisała już, analizując PRÓCHNO Wacława Berenta, Magdalena Popiel, która zwraca-

¹⁶ Por. rozdział niniejszej pracy pt. *Pociąg, przestrzeń dworców i kolei*.

ła uwagę na zużycie owej, stającej się językową kliszą, metafory¹⁷. W kontekście moich rozważań chciałbym skorzystać z fragmentu znanego wiersza Williama Butlera Yeatsa pt. DRUGIE PRZYJŚCIE z roku 1919:

Kołując coraz to szerszą spiralą,
Sokół przestaje szukać sokolnika;
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
Czysta anarchia szaleje nad światem¹⁸.

Połączenie wiru z anarchią w utworze irlandzkiego poety jest niezwykle bliskie omawianym powieściom, w których szczegóły miejskiej przestrzeni wydają się ewokować, o czym będzie jeszcze mowa, nadchodzącą zagładę. Dopełnieniem apokaliptycznego nastroju mogą być u Witkacego przyciągane przez latarnie¹⁹, zasłaniające ich światło, chmury owadów (N 447).

U obu autorów występują również inne sztuczne źródła światła w mieście²⁰. W *WAMPIRZE* światło sączy się z górnych pięter budynków, mowa też jest o połyskującym świetle w „głębiach sklepów” (W 205). U Witkacego świecą semafony i zwrotnice, które potęgują wrażenie labiryntowości przedstawionej rzeczywistości (B 441). Charakterystycznym powtarzającym się rzeczownikiem określającym stopień jasności miast jest często używane apokaliptyczne określenie „łuna”. We wszystkich omawianych powieściach użycie tego wyrazu ma za zadanie spotęgowanie wrażeń wzrokowych. U Reymonta „łuna” ma znaczenie pejoratywne i wyznacza zawsze maksimum przerażającej, miejskiej jasności: „...A dookoła jak okiem sięgnąć, buchały przymglone, czerwonawe łuny miasta potwora” (W 92). Nabiera również, poprzez porównanie do totalnego pożaru, wspomnianego apokaliptycznego znaczenia: „...w głębiach nieba, tliły się łuny Londynu niby przycasający, daleki a olbrzymi pożar...” (W 153). Łuna bywa traktowana jako element mechanizmu destrukcji oraz dodatkowo zasłania gwiazdy i niebo: „Nie było nieba ni gwiazd, tylko przyblakłe łuny tliły się rdzawym, wilgot-

¹⁷ M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. *Próchno Wacława Berenta*, [w:] *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210-213.

¹⁸ W. B. Yeats, *Drugie przyjście*. Korzystam z antologii *Z Tobą, więc ze wszystkim. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wyb. przeł. i oprac., S. Barańczak, Kraków 1992, s. 257.

¹⁹ Latarnie mają swoją negatywną historię, w momencie kiedy wszystkie drzewa były obwieszane ciałami, to na nich wieszano przeciwników Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Podobnie jest w przerażającej powieści Teodora Jeske-Choińskiego pt. *Po czerwonym zwycięstwie. Obraz przyszłości* (Warszawa 1909) „Był już jasny dzień, kiedy na główne ulice zaczęły się wysuwać z bocznych, prowadzących nad Wisłę, na przedmieścia i do dzielnic żydowskich, kobiety z gminu. Szły omijając ostrożnie bojowców, trzymając się chodników. To matki, żony, siostry dzieci i kochanki szukały na latarniach i drzewach synów, mężów, braci, ojców i kochanków” – ibidem, s. 47.

²⁰ Okna budynków nie dostarczają w *Wampirze* dostatecznej ilości światła do ich wnętrza. Jest to uwarunkowane historycznie tzw. londyńskim podatkiem okiennym, narzuconym w końcu XVII wieku, który zredukował do minimum ilość okien. Więcej czyt. w: I. Watt, *Narodziny powieści*, przeł. A. Kreczmar, s. 51.

nawym pyłem nad miastem...” (W 117). Rzeczownik ten pełni identyczną rolę w prozie Witkacego²¹. Bardzo często występuje również z określeniami charakterystycznymi dla wielkiego pożaru, co ma za zadanie wywołanie w odbiorcy konotacji związanych z zagładą: „...łuna dalekiego miasta zdawała się być ogromnym pożarem” (B 84). „Na lewo rozciągała się szeroka w tumanach lecącego śniegu pomarańczowo-czerwona łuna miejska...” (B 441)²². Łuna występuje w jego powieściach w podwójnej funkcji. Z jednej strony, jak jest to widoczne w przytoczonych powyżej przykładach, jest wizytówką miasta, będącego symbolem urbanizacji, z drugiej zaś strony, co ma miejsce głównie w *POŻEGNANIU JESIENI* i w *NIENASYCENIU*, łuna stanowi stały element przestrzeni targanej rewolucyjnymi zamieszkami.

Co ciekawe, zupełnie inaczej charakteryzowane jest inne wielkie miasto, czyli Paryż w pierwszej powieści Witkacego. Po nim to Bungo i Brummel poruszają się za pomocą automobilu; jadą na wystawę obrazów malarza Fagasso. Wnętrza budynków paryskich są przestronne, oświetlenie w sali wystawowej stanowią cztery potężne lampy łukowe. W Paryżu brak jest miejsc ciemnych, wszystko jest przesycone gigantyzmem, bohaterowie jeden jedyny raz czują się w mieście dobrze: „Szli prędko przez puste ulice w kierunku wielkich bulwarów. Obaj potrzebowali ulicznego ruchu, życia w jego najpospolitszych objawach” (B 103).

Hałas

Miejska przestrzeń u Reymonta i Witkacego wypełniona jest nieustającymi odgłosami: „...wiecznie nie ustający krzyk miasta sączył się wskroś mgieł głuchym dygotem...” (W 237) i Witkacy: „Turkot i nieustający brzęk dopełniały miary nieprzyjemnego już i tak nastroju” (N 443). U Reymonta bohaterowie często nie są w stanie zlokalizować źródła hałasu, co spotęgowane jest dodatkowo towarzyszącą wszystkim i wszystkiemu mgłą:

Na dwa kroki nic nie było widać, czasami rozlegały się kroki tuż prawie, a człowiek pozostawał niewidzialny [...] Jakies stępione odgłosy kroków, ogłuchłe słowa, jakieś błędne rozmowy i martwiejące dźwięki, nie wiadomo przez kogo wywołane i skąd płynące, błędziły w mgłach, trzepocząc się bezdźwięcznym i niepokojącym szelestem (W 39).

²¹ Łuna pojawia się również w *Metafizyce dwuwłowego cielecia*, w didaskaliach we wstępie do aktu III „Na lewo widać lunę dalekiego miasta” (D II 179).

²² W literaturze popularnej, łuna jako wizytówka miasta pojawia się znacznie wcześniej niż dosyć powszechne występowanie tego rzeczownika w powieściach ekspresjonistycznych, w których występują opisy miast. W powieści Tadeusza Kończyńskiego pt. *Śladem tęsknoty* (Warszawa 1903) bohater widzi, miasto z „...czerwoną luną, leżącą na czarnym mrowisku dachów...”, ibidem, s. 119.

Zjawisko to wywołuje u mieszkańców miasta stan ciągłego podrażnienia świadomości²³. Z kolei przeraźliwe dźwięki, ogłuszający hałas występują w *WAMPIRZE* zawsze przy panoramicznym opisie miasta i ogólnych charakterystykach ludzkich zbiorowości:

(...) wstrząsające krzyki tłumów, szalony zgielk i ruch, bezwładne śpiewy tworzyły z ulicy jakby rzekę potężną i wzburzoną [...] zalewając całą Oxford Street nieprzeliczoną ciżbą falującą i rozkrzyczaną; tysiące gazet powiewały nad głowami, setki cabów i omnibusów wstrzymanych chwiały się nad gęszczeniem głów, a prawie z każdego jakiś człowiek krzyczał usiłując zapanować nad nieustannym wrzaskiem (W 114).

Wydawanie głosów charakterystyczne jest również dla rzeczy nieożywionych, martwych. W *WAMPIRZE* domy pełne są „ran, jęków i znużenia” (W 133). U Witkacego miasta i związane z nimi rekwizyty również charakteryzowane są poprzez nurtujące nasilenie dźwięków. W *BUNGU* lokomotywa przerywa co jakiś czas panującą w pracowni księcia Nevermore ciszę, wprawiając w drżenie różne bibeloty. Podobnie w *POZEGNANIU JESIENI* – Atanazy po homoseksualno-narkotykowej nocy spędzonej z Łohoyskim obserwuje infernalne miasto: „...Było to piekło na ziemi: to miasto i ta jazda... Ludzie, gwar głosów, dźwięk dzwonek, huk ciężarowych aut, ryki syren – to wszystko, i tak, dosyć mu wstrętne, stało się jakąś szatańską symfonią” (PJ 197).

Mieszkańcy

Większość głównych bohaterów *WAMPIRA* to przyjezdni, obcy wykorzeni ze swojej Ojczyzny. Należą do nich chociażby Zenon, polskie prostytutki z Kutna czy Mahatma Guru. Ale Londyn Reymonta ma również swoich rdzennych mieszkańców opisywanych prawie zawsze jako przelewający się, bezwładny, anonimowy tłum (W 114). Miasto porównywane jest też do gigantycznego mrowiska, w którym egzystują wyrzucone na margines społeczeństwa jednostki (W 205). Wędrujący po Londynie Zenon widzi wśród alkoholowych szynków wiele podejrzanych i dziwnych postaci. Spotyka też nawróconą prostytutkę z kościoła Pogromców Grzechu i dwie „zautomatyzowane w beczelnych ruchach i pozach” (W 124) Polki z Kutna.

W powieściach Witkacego tłum²⁴, podobnie jak u Reymonta, jest opisywany pejoratywnie i określany najczęściej słowem motłoch: „Wyszli na

²³ Por. rozważania głównego bohatera powieści T. Jaroszyńskiego *Miasto* (Warszawa 1906): „...oszołamia mię to szumne, bujne, natężone życie wielkiego miasta” – ibidem, s. 2.

²⁴ Por. pejoratywne określenia tłumy w literaturze popularnej np. u T. Jaroszyńskiego: „Tłum przelewał się sztuczną falą” op. cit., s. 357; u Bohowityn (Zofii Niedźwiedzkiej): „Tłumy szare pelzły... Miasto podobne było do jakiegoś olbrzymiego płazu, oślizgłego czarnego...”, idem, *Kobieta z przeszłością*, Warszawa 1911, s. 278. Por. również pracę L. Pułki, *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890-1918*, Wrocław 1996.

miasto pachnące mrozem i motłochem” (PJ 129). Z powodu słabego oświetlenia ludzie mają trupio blade twarze. Miasta mają swoich wykolejonych mieszkańców, jak np. dwóch pobitych przez Genezypa Kapena z NIENASYCENIA pijanych francuskich cywili. W kraju miasto wydaje się Bungowi tylko „średniowiecznym grobem wymarłym od morowej zarazy” (B 130). Nie czuje się w nim dobrze. W czasie jednego ze swoich spacerów Bungo widzi zachodzące pięknie słońce, ale i dalekie miasto, które poznaje po brązowej chmurze dymu. Bohater nie czuje się dobrze w tej przestrzeni. Decyzję o powrocie podejmuje, ponieważ obawia się, iż ktoś mu może „poderżnąć gardło” (B 144).

Podkreślona też bywa, idąca wraz ze zmierzchem słońca, nocna strona życia wielkiego molocha, reprezentowana przez liczne szczegóły, które dopiero po zmierzchu nabierają istotnego znaczenia:

Erotomania rozprzestrzeniła się jak lepka mgła w zaczynającym się nocnym życiu miasta. Wszystko zdawało się być tylko maską, pokrywającą rozwaloną bezwstydnie pleć – wszystko: od szyldu na sklepie do teczki pod pachą i munduru – u nich, u mężczyzn. „One” chodziły bez masek, obnosząc w triumfie tą swoją jedyną bezcenną wartość, akcentując nieprzyzwoitość obsesjonalnej myśli futrami, kapelusami, pończochami, pantofelkami. (...) (PJ 49).

Miasto wyzwala ludzkie instynkty. Idealnym jego mieszkańcem jest jedna z najważniejszych powieściowych demonicznych kobiet Witkacego, tzn. Hela Bertz, która dzięki swojemu zaznaczanemu w każdym opisie erotyzmowi była, jak zauważa narrator, „najistotniejszym symbolem” miasta (PJ 48). Sądzę, iż wybujały erotyzm Heli zdaje się być jednak nie tylko wyznacznikiem dostosowywania się do miasta, ale również, zgodnie z tezą Geорга Simmla, elementem mechanizmu obronnego²⁵.

Budynki

Budynki w WAMPIRZE nacechowane są brzydotą i szarością. Charakteryzowane są poprzez epitety: czarne, szare, obślizłe, ociekające, błotniste, chore. Chociaż w opisywanym Londynie istnieją pewne punkty stałe, jak np.

²⁵ „Każdy mieszkaniec wielkiego miasta – niezależnie od swych właściwości indywidualnych – musi wyrobić w sobie pewien organ ochronny przed wyobcowaniem, jakim grozi mu zmienność i niejednorodność środowiska zewnętrznego.” Patrz G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 515. Por. również uwagi T. Veblena dotyczące upadku i wulgaryzacji obyczajów wśród mieszkańców wielkich miast, zamieszczone w jego wydanej po raz pierwszy w 1899 roku, znanej książce *Teoria klasy próżniaczej*: „Ten zanik dobrych mianier, dający się zaobserwować w klasie przemysłowców – a określane często jako wulgaryzacja obyczajów czy po prostu prostactwo – dla tak zwanych ludzi subtelných i wrażliwych stał się jedną z głównych plag dzisiejszej cywilizacji”, cyt. z: T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. i K. Zagórscy, Warszawa 1971, s. 44.

katedra św. Pawła, Green Park²⁶ czy „skwer Trafalgarski”, to jednak czytelnikowi i bohaterom cały czas towarzyszy uczucie zagubienia w labiryntowej rzeczywistości. Wrażenie to zostaje dodatkowo spotęgowane zalewającą wszystko mgłą, która sprawia, iż znane i popularne wyznaczniki londyńskiej przestrzeni nabierają cech nieostrych: „Olbrzymia kolumna pomnika Nelsona i te srogie, potworne lwy granitowe zaledwie majaczyły nikłymi, rozpięchłymi konturami...” (W 39). Podobnie dzieje się ze „słabo rysującymi się kolumnami portyku National Gallery” (W 39).

Zenon po otrzymaniu zagadkowego listu błędzi po Londynie niczym po wielkim labiryncie: „A potem i Londyn stawał mu się jakąś puszczą fantastyczną, głuchą i martwą, a pełną dziwnych zjaw, pełną stawań się rzeczy tajemniczych i strasznych, których nie mógł zrozumieć...” (W 132 – 133). Zabytki uznawane za tradycyjne, stałe punkty orientacyjne angielskiej stolicy, teraz nie spełniają swojej roli tak jak wieża Tower, „pogardzająca nowymi sprawami i dniami”, czy „śmiejące” się z Zenona pałace West Endu. Schronienia nie daje również opactwo westminsterskie charakteryzowane poprzez swoją mroczność i posępność. Wspominana już wielokrotnie labiryntowość miasta zostaje podkreślona tym, iż bohaterowie mają kłopot z odnalezieniem własnego domu tak jak Zenon, który z trudem odszukuje swój Boarding – House (W 46). Problemy z odnalezieniem domów są również, jak wynika ze słów Zenona (W 58), cechą starych mieszkańców miasta.

W powieści autora CHŁOPÓW miasto wydaje się nie mieć centrum. Jak zauważa Tadeusz Sławek: „Miasto bez centrum jest skandalem, koszmarnym snem...”²⁷ Jedynym powtarzającym się punktem odniesienia u Reymonta, symbolizującym chęć ucieczki i odrodzenia, jest kolejowy dworzec. Wyraźnie mamy jednak podkreślony aspekt prowizoryczności²⁸ opisu, gdyż bohaterowie szukając dworca nie potrafią wyznaczyć żadnych stałych punktów: „Jakieś ulice przeszli, jakieś puste place, jakieś parki uspione i pełne cichych szmerów, i po szerokich schodach wchodzili na jakiś dworzec kolejowy.” (W 151) Występujący w powyższym cytacie zaimek nieokreślony „jakiś”, którego zadaniem jest spotęgowanie „niereczywistości” opisywanego miasta, towarzyszy nie tylko prawie wszystkim opisom przestrzeni, ale

²⁶ Na temat historycznej zmienności i rozwoju Green Parku w Londynie czyt. [w:] R. Senet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996.

²⁷ T. Sławek, *Akro/Nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta czytanie miasta*, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań 1997, s. 17.

²⁸ E. Paczoska, analizując „doświadczenie modernistyczne” we współczesnej prozie, zauważa, iż jej bohaterowie wędrują po schematycznej rzeczywistości, która jednakże „okazuje się niepodważalna a jej sygnały mają charakter falsyfikatu. W kręgu takich rozpoznań kształtuje się „neurotyczna osobowość naszych czasów”. Por. idem, *Odkrytka z XIX wieku – między rozpoznaniem a zapoznaniem*, [w:] *Modernistyczne źródła...*, op. cit., s. 120.

jest używany również przy charakterystykach postaci czy zjawisk przyrody: „jakiś stary siwy, człowiek” (W 120), „wiatr jakiś hukliwy” (W 118), „z zielonych gąszczów pobłyskiwały jakieś kwiaty” (W 191), „jakaś pusta przestrzeń” (W 153).

Również w powieściach Witkacego miasta pozbawione są środka, ale i pamięci oraz tożsamości. W NIENASYCENIU mamy dobry przykład potwierdzający tezę o ahistoryczności omawianych przestrzeni: „Przed placem Dziemborowskiego (nikt nie wiedział na pewno, kto to był ten Dziemborowski) rozsypano ich w tyralierę... (N 485). Wędrujący ulicami Atanazy z POŻEGNANIA JESIENI wyczuwa, iż „miasto zbudowane było bez planu” (PJ 48). Zakwestionowanie środka miasta jest, jak zauważa cytowany już Michał Głowiński, istotną cechą powieści labiryntowej²⁹. Powieściowe miasta Witkacego nie mają służącej za centrum budowli, czasami, tak jak w POŻEGNANIU JESIENI, mowa jest tylko o jakiejś katedrze, a ponieważ wiemy, iż chodzi o ślub Heli Bertz, córki jednego z najbogatszych bohaterów powieści, to możemy się jedynie domyślać, że mamy do czynienia z najważniejszą katedrą w mieście³⁰. Wiemy wprawdzie, iż istnieje w NIENASYCENIU plac Dziemborowskiego (nikt nie wie jednak w powieści, kim on był), ulica Świętego Retoryka, na której mieszka Persy, czy róg Studziennej i Filtrowej, ale nie znamy rangi i znaczenia tych miejsc w topografii opisywanych miast. W wielu wypadkach opis domów jest uzależniony od tego, kto w nich przebywa³¹. Zosia Osłabędzka, będąca odzwierciedleniem sentymentalnych heroin, mieszkała w budynku charakteryzowanym jako „... wyspa cichego, czystego szczęścia, wśród morza brudnej rozpusty” (PJ 48). Wnętrze domu Łohoyskiego jest przesiąknięte bałaganiarstwem i brak w nim widocznego porządku, mimo tego, iż bohater ma służącego, który wcześniej pracował u Heli Bertz, gdzie prawdopodobnie musiał zostać znakomicie wyszkolony. Książ Bazyli mieszka w domu skleconym z bierwion i pachnącym żywicą. Iluzoryczności przestrzeni służy nadużywany przez Witkacego przymiot-

²⁹ M. Głowiński, op. cit., s. 171. W prozie Schulza również można spotkać obraz miasta – labiryntu. Jednak jak zauważa J. Jarzębski: „U Schulza obok miasta – ładu pojawia się również miasto – labirynt, jest to jednak symbol prywatnego błędzenia bohatera, odzwierciedlenie jego prywatnej, symbolicznej drogi życiowej”. Jarzębski zwraca również uwagę, iż w prozie Schulza energii rozpadu towarzyszy również tendencja do przekształcania labiryntu w „przestrzeń zrozumiałą i obdarzoną sensem”, więcej cyt. [w:] *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie” 2001, nr. 2, s. 45-48.

³⁰ W *Bungu* stałym punktem przestrzeni jest nieokreślony za nazwy park, przez który bohaterowie bardzo często przechodzą, w nim też spędzają na rozmowach sporo czasu. Trudno jest geograficznie ustalić o jakie miasto chodzi, choć prawdopodobnie jest to Zakopane, ponieważ rozważaniom Bunga towarzyszą przerwy, w czasie których obserwuje on górski krajobraz.

³¹ Pierwszy zwrócił uwagę na związki budynków z charakterem ich mieszkańców M. Piechal – *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako powieściopisarz*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego*, Warszawa 1957, s. 123.

nik „pozorny” stosowany zarówno do ludzi, jak i do przestrzeni, w której żyją: „Wszystko działa się pozornie – to była istota epoki” (N 33). Dodatkowo przy opisie budynków zostało wykorzystane, podobnie jak u Reymonta, słownictwo związane z ogniem czy krwią: „cały tył gmachu płonął wszystkimi oknami...” (N 480), „Przez otwarte okno... wpadało ranne słońce, wypełniając cały pokój krwawymi refleksami” (B 11). Tego typu obrazowanie sugeruje czytelnikom nastroj cywilizacyjnego zmierzchu.

Obrazowanie apokaliptyczne (miasta końca)

To, co łączy Reymonta z Witkacym, to pewna przejściowość opisywanych miast, które zdają się być, w odczuciach czytelnika, miastami końca³². Z pewnością odmienne są przyczyny nadchodzącej zagłady czy transformacji. U Reymonta chodzi bowiem o jakąś totalną apokalipsę zapowiedaną przez kaznodzieję sekty „Trwoga”, u Witkacego zniszczenia w NIENASYCENIU dokona armia chińska, a w POŻEGNANIU JESIENI kolejne rewolucje³³. Zapowiedzią katastrofy jest również np. przeczuwany przez bohaterów POŻEGNANIA JESIENI złowrogi, w Jungowskim rozumieniu, cień: „rzucony od czegoś, czego nikt nie widział – nie widać też było światła, które wywoływało ten cień – tym dziwniejsze było wrażenie” (PJ 156). Brak światła jest zresztą cechą podstawową miejskiej przestrzeni u Witkacego. Pozbawione prawie zupełnie opisów JEDYNE WYJŚCIE ukazuje rzeczywistość po przewrocie, w trakcie trwania totalitarnych rządów. Przejściowość w powieściach Witkacego zostaje podkreślona np. w NIENASYCENIU wiadomością, iż: „Kraj zamieniał się w jedną olbrzymią poczekalnię...” (N 276). W POŻEGNANIU JESIENI mamy informację o tymczasowości wszystkich sfer życia publicznego, tj. prywatności, polityki, urzędów, fabryk, kolei, tramwajów, sklepów (PJ 157). Iluzoryczność i oniryzm są podstawowymi wyznacznikami przestrzeni miast w powieściach: „W biały dzień na zwykłej wstrętnej stołecznej ulicy miało się wrażenie dziwnego snu; zachwiane poczucie czasu i sprzeczności na każdym kroku były przyczyną, że najnormalniejsi ludzie wyzbywali się czym prędzej swojej rzeczywistości, jak pozbywające się wszystkich

³² O apokalipsie w literaturze czytaj więcej [w:] J. McCormick, *Catastrophe and Imagination. An Interpretation of the Recent English and American Novel*, London 1957.

³³ O katastrofie w *Pożegnaniu jesieni* czytaj u D. C. Geroulda w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981, s. 368. Realna katastrofa w *Nienasyceniu*, czyli inwazja Chińczyków jest alegorią katastrofizmu Witkacego, opisanego m.in. przez M. Szpakowską, która traktuje katastrofizm autora *Szewców* jako „hiperbolę negatywnie ocenianego obrazu sytuacji”, jako przekonanie o kryzysowym charakterze czasów, w których przyszło mu tworzyć i wreszcie jako wyraz lęku przed tłumem, lęku charakterystycznego np. dla Spenglera czy Znanieckiego, por. idem, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 43.

stałych elementów życia osobniki przed jakąś wielką katastrofą” (N 409). Jediną wartością, odrodzeńczym źródłem pozostają u Witkacego stylizowane na młodopolską manierę góry. Bungo mówi: „...pójdę w góry i odrodzę się zupełnie...” (B 332). Takiej alternatywy nie mają bohaterowie WAMPIRA. Są skazani na zalewającą miasto mgłę, która sprawia, iż nawet pociągi nie jeżdżą punktualnie. Głosicielem końca jest Joe, Mahatma Guru, oskarżający materialistyczną cywilizację i kulturę o służenie złu, oraz wspomniany kaznodzieja sekty „Trwoga”, który przepowiada m.in. bliski koniec świata, żąda powszechnej pokuty, rozdania wszelkich dóbr ziemskich, zburzenia miast, zaprzestania pracy i wyjścia w pola (W 33). O nadchodzącej apokalipsie zdaje się wiedzieć narrator, nie zawsze jednak jej oznaki są widoczne dla bohaterów książki. Stojącego na Oxford Street Zenona nawiedzają wspomnienia „nagich okrwawionych ciał”, ale bohater nie słyszy tego, iż „...chaos jeszcze się wzmagął, bo huczące potężne głosy trąb zbliżały się z góry ulicy...” (W 114). Występujące w przytoczonym cytacie huczące trąby mogą być innym określeniem klaksonów samochodowych, choć sądzę też, iż w tej wykreowanej przez Reymonta, inferalnej wizji ulicy, trąby są, podobnie jak w EWANGELII WEDŁUG ŚW. MATEUSZA czy OBJAWIENIU ŚW. JANA, zwiastunem dnia ostatecznego³⁴.

Wobec tego można stwierdzić, iż miasta Reymonta i Witkacego są miastami przejściowymi, miastami na drodze istotnych transformacji, być może jak w przypadku WAMPIRA transformacji ostatecznych. Obraz miastomolocha funkcjonuje również w typowych utworach literatury popularnej. W cytowanej w przypisach powieści MIASTO T. Jaroszyńskiego opisom przestrzeni towarzyszy potężny huk samochodów, a sama metropolia określana jest słowem „potwór”. W innym utworze tego autora zatytułowanym CHIMERA (Warszawa 1905) miasto określane jest jako pożerający wszystko Moloch, nowożytny Babilon.

Wielokrotnie podkreślałem w swoich zestawieniach znaczenie figury labiryntu dla odczytania omawianych powieści. Widać również, co starałem się także ukazać, iż Witkacy konstruuje swoje miasta z gotowych, opisowych rozwiązań. W przedmowie 622 UPADKÓW BUNGA autor informuje odbiorcę o tym, iż błędnym jest obarczanie romansu opisami. Programowo redukuje warstwę opisową powieści po to, aby od razu umieścić czytelnika

³⁴ „Pośle on swoich aniołów z trąbą o głosie potężnym i zgromadzą jego wybranych z czterech stron świata” (Mateusz 24,31)

„I widziałem siedmiu aniołów, którzy stoją przed Bogiem, i dano im siedem trąb.” (Ob. Św. Jana 8.1)

„A owych siedmiu aniołów, mających siedem trąb sposobilo się do tego by zatrzeć. (Ob. Św. Jana 8.6)

Wszystkie cytaty pochodzą z *Biblii Tysiąclecia*.

w znanym mu choćby z literatury świecie negatywnych schematów dotychczasowych ujęć miejskości. Witkacy, traktując powieść jako gorszy gatunek twórczości, ilustrację do swoich katastroficznych koncepcji, korzysta z tych sposobów przedstawiania miast, które stały się w Młodej Polsce manierą. Schematy takie możemy znaleźć nie tylko w *WAMPIRZE*, ale także chociażby w arcydziełach przełomu wieków, takich jak *ZIEMIA OBIECANA* czy powieściach Wacława Berenta³⁵. Identyczne miasto pojawia się również w literaturze popularnej, szczególnie w tych jej odmianach, gdzie spotykamy tragiczną śmierć jednego z bohaterów, albo gdzie przestrzeń jest charakteryzowana negatywnie ze względu na wybór danej konwencji – jak jest np. w powieściach gotyckich.

Postscriptum – miasto czasów rewolucji

Innym obliczem miasta z *NIENASYCENIA* i z *POŻEGNANIA JESIENI* jest miasto w czasie rewolucji bądź miasto poddane prawom wojny. W jego opisie pisarz wykorzystał z pewnością własne doświadczenie z czasów uczestnictwa w rewolucji. Miasto opanowane przez wrogie siły, najczęściej przez bolszewików, pojawiało się również w dwudziestoleciu, w powieściach, w których występowała alternatywna wizja historii, bądź wizja tego, co w przyszłości może Polsce grozić. Tego typu utwory ukazywały się po roku 1920 i pisane były w formie przestrogi, podnosząc jednocześnie znaczenie tzw. „Cudu nad Wisłą”. W powieści Edmunda Jezierskiego *A GDY KOMUNIZM ZAPANUJE* najazd bolszewików jest pretekstem do wyjścia na światło dzienne różnego rodzaju szumowin społecznych. Pobyt bolszewików w Warszawie opisywany jest, tak jak u Witkacego, w świetle apokaliptycznych łun. Warszawskie Łazienki zamienione są na tabory wojskowe, pomniki zaś sprzedane za granicę. W *POŻEGNANIU JESIENI* Bazakbal obserwuje początkowo rzeczywistość komunistyczną w Berlinie. Spozstrzega puste muzea. Atanazy, wędrując przez ulice miasta w czasie drugiego przewrotu, przed rządami komunistów, spotyka patrole sennych, zniechęconych żołnierzy. Z kolei pod panowaniem komunistów miasto jest kompletnie zaniedbane: „Postrzelone domy, ruiny, spaleniska, trawa na mniejszych ulicach, ruch prawie żaden, z wyjątkiem

³⁵ Por. rozważania Z. Mokranowskiej na temat miasta w dwudziestoleciu: „Nobilitacja zwyczajności wiąże się z opisem miasta, ale jest już zupełnie inne miasto niż w prozach Berenta czy Reymonta. W dwudziestoleciu chodzi bowiem o sięganie po miejsca znane odbiorcom, w modernizmie zaś o ukazanie apokaliptycznych zagrożeń cywilizacji przemysłowej”. Por. idem, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”*. *Wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, op. cit., s. 10. Powieść Berenta jest znakomitym przykładem „powieści o artyście”. Jak zauważył Makowiecki chorobliwa cywilizacja miejska jest paralelna do psychiki artysty – idem, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 167.

głównych arterii” (PJ 387). Miasto jest określane jako „piekło bezprzytomnej pracy”, jako straszliwa, zbita masa.

U Witkacego czekające na rewolucję miasto opisywane jest jako efemeryda, wizja z ohydneho snu. Określenia negatywne są zawarte przez narratora już w bezpośrednich zwrotach. Miasto jest więc: „miastem – brakiem”, „miastem – prowizorium”, a jedyny wyznacznik stanowi powtarzana wielokrotnie, enigmatyczna „tymczasowość” jakiegokolwiek formy ludzkiej działalności.

2) Góry

W powieściach Witkacego rozbudowane opisy przestrzeni zewnętrznej dotyczą trzech sfer: industrialnego miasta, przyrody orientalnej i przyrody górskiej, czyli Tatr. Literackie Tatry autora POŻEGNANIA JESIENI są związane z jego biografią, tj. życiem w górach, spotkaniami z ludźmi, i lekturami – Witkacy był twórcą specjalnych plansz dla Muzeum Tatrzańskiego³⁶, autorem artykułu o dandyzmie zakopiańskim³⁷, bywał bohaterem utworów literackich; w NIETOCIE występuje jako „sataniczny melancholik”, Książę Hubert, Micińskiemu dedykował swoje NIENASYCENIE. Autor SZEWCÓW był więc ikoną Zakopanego³⁸, obserwatorem najważniejszych przemian, jakie się w tym mieście działy, a także aktywnym uczestnikiem wydarzeń kulturalnych, takich, jak własny teatr formistyczny czy wystawy malarskie. W latach pisania swoich powieści wiedział, iż sam temat Tatr został już zbanalizowany i poddany licznym parodiom, a niektóre cieszyły się niezwykłą popularnością, trochę jakby na przekór ich autorom. Stało się tak np. ze zbiorem osobiście znanego Witkacemu Rafała Malczewskiego pt. NARKOTYK GÓR (Warszawa 1928). Istotne jest również, co zauważa Jadwiga Roguska-Cybulska, iż Witkacy nie był taternikiem, nie wspinał się, nie szukał ucieczki od swoich problemów ani natchnienia dla swojej twórczości. Nie ma jednakże w utworach Witkacego typowych dla literatury Młodej Polski „tatrzańskich mitów”, takich jak: mit śpiących rycerzy, Króla Węzów czy wiary w Matkę Boską Tatrzańską.

Przy podstawowym dla tejsze pracy założeniu, rozpatrywaniu wyłącznie literackich schematów i motywów rzeczywistości przedstawionej w powieściach Witkacego, warto zwrócić uwagę na prawdopodobnie pierwsze, właśnie w literackim rozumieniu, źródło istnienia gór w kulturowej świadomości Witkacego, tzn. na twórczość ojca Stanisława. Z jego licznych tekstów wybieram te, które, znalazły się bez wątpienia w kręgu lektur Witkacego, tzn. listy Stanisława Witkiewicza, a także najbardziej znany tatrzański utwór ojca, jego biblię „postaw artysty” wobec gór, czyli NA PRZEŁĘCZY, drukowany w TYGODNIKU ILUSTROWANYM w latach 1889-1890 (wyd. książkowe 1891). Pozytywna aksjologizacja gór, jaka pojawia się w powieściach Witka-

³⁶ Por. W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 134-135.

³⁷ Por. idem, *O dandyzmie zakopiańskim w BK*. Czyt. także *Demonizm Zakopanego* w tym tomie.

³⁸ Zob. np. J. Roguska-Cybulska, *Witkacy w oczach Zakopanego*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, op. cit., s. 322-323; J. Reychman, *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, Kraków 1976, s. 215-222.

cego, jest też elementem ojcowskiej pedagogii, konstruowanej w LISTACH DO SYNA³⁹ z lat 1900-1915, gdzie działaniu gór przypisuje się sens terapeutyczny, zdolność przywracania młodemu Stasiowi równowagi duchowej. Słyszac o zafrasowaniu czy zmartwieniach syna, Witkiewicz radzi mu: „Wracaj i idź w czyste powietrze, w słońce, w Tatry, nie z tego szerokiego gościńca turystów, tylko w te Tatry, które żyją poza ludźmi” (L 278). W LISTACH ozdrowieńczy wpływ gór na człowieka rekompensuje trud dłuższego przebywania w cywilizacji: „Byleby Ci tylko służyła pogoda w górach. Poza tym zawsze dobrze tam być, dla zdrowia duszy i ciała i dla malarstwa” (L 520). Góry w LISTACH służą wychowaniu artysty wolnego od jakichkolwiek układów społecznych, mają być odskocznią od gwaru wielkich miast, przypadkowych ludzi i spotkań⁴⁰. Dodatkowo, jak pisze Witkiewicz, w Tatrach, w każdej burzy można znaleźć coś pozytywnego: „Tatry bajeczne chwilami w cudnej pogodzie, a potem przychodzą echa wszystkich burz, huraganów, mroczy się, wicherzy się szarpie i pluta, huczy! To nie! To dobre!” (L 68).

Również w NA PRZEŁĘCZY⁴¹ Witkiewicz wskazuje ozdrowieńczy, dający energię wymiar Tatr w bezpośrednich rozważaniach. Pisze:

Pogoda, czysty błękit nieba, przepyszna zieloność traw, ciemna i silna zieleń lasów, blaski słońca, rozlewające się po wielkich płaszczyznach pastwisk, promieniejące w potokach, lśniąca na głazach, drzące na gałęziach świerków, rozsypane się w leśnej ciemni; cisza, łagodny spokój i to czyste powietrze orzeźwiają od razu najbardziej nawet zdroźnego człowieka i wywołują jakąś nie dającą się opanować i usprawiedliwić wesołość (NP 122).

Trud wędrowania po górach wzmacnia i napędza życiodajną energią, pozwala zapomnieć o troskach codziennego życia: „Leżymy na równym miękkim posłaniu traw pysznych, na które zesłaliśmy z nie zatartymi żadnym wrażeniem wspomnieniami dzikiej, martwej, zimnej pustyni skalnej poza Mnichem. Tu wszystko jest bogactwem, przepychem, słońcem i życiem” (NP 253). Próby podtrzymania przekonania o terapeutycznym oddziaływaniu gór mamy też w powieściach Witkacego.

Od wizualizacji do semantyzacji

W utworach Witkiewiczów występują odmienne sposoby opisów gór. Wyszczególnienie opozycyjnych cech opisu obu artystów pomoże scharakteryzować sposób ich funkcjonowania w powieściach Witkacego. U Witka-

³⁹ S. Witkiewicz, *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969. Dalej L z numerem strony w nawiasie.

⁴⁰ Pisałem o tym więcej w szkicu: *Dobre wychowanie. Listy Stanisława Witkiewicza do syna*, [w:] *W kręgu Młodej Polski*, J. Sztachelska (red.), Białystok 1998.

cego bywa, iż np. w POŻEGNANIU JESIENI Zakopane zostaje zastąpione przez Zaryte, a góry mają własne nazwy, które sugerują luźny związek z ich ewentualnymi tatrzańskimi odpowiednikami (np. Dolina Złomisk, Jaworowy Szczyt).

Ponieważ góraliszczyna Stanisława Witkiewicza została już wnikliwie omówiona przez Jana Majdę⁴² czy Jacka Kolbuszewskiego⁴³, skupię się głównie na tych elementach obrazu gór, które, choć występują jednocześnie u ojca i syna, są często inaczej prezentowane. Zakładam bowiem, iż podstawowa różnica między tekstami polega na przejściu od mającej miejsce w piśmismach Witkiewicza wizualizacji do stosowanej przez Witkacego formularnej semantyzacji⁴⁴, widocznej przede wszystkim w zamieszczonych w powieściach opisach.

Przez wizualizację rozumiem proces, który polega na takim doborze środków opisu, żeby przy ich pomocy odtworzyć sensualne, odbierane za pośrednictwem wzroku obrazy. Na poziomie praktyki literackiej wizualizację spotykamy najkrócej mówiąc wtedy, gdy w grę wchodzi mimetyczne sposoby odwzorowania rzeczywistości, połączone z impresjonistycznymi technikami obrazowania, tzn. z wykorzystaniem jak największej liczby odtwarzających rzeczywistość barw i walorów przetransformowanych przez osobowość artysty. Wizualizacja dopuszcza na poziomie deskrypcji stosunek emocjonalny twórcy do opisywanego wytworu rzeczywistości oraz opiera się na harmonii pomiędzy pokorą werystycznie odtwarzającego świat pisarza, a subiektywnym ujęciem natury w danym dziele sztuki. Poniższy fragment ukazuje zabieg wizualizacji w NA PRZEŁĘCZY:

Poprzez smugi świetlne drżące w lekkim oparze, wznoszą się wysoko równe ściany Rysów – mgliste, powietrzne; słońce wpada w kotlinę Czarnego Stawu i świeci się tam, jak gdyby poza skalnym, ciemnym progiem żarzyła się lampa elektryczna promieniująca gwałtownie na skały, których każdy załom i występ rysuje się ostro i wyraźnie [...] Jezioro leży ciche, gładkie, chłonąc wszelkie blaski, cienie i barwy ciemnych skał granitowych, srebrzystych śniegów, szarych usypisk piargów i czarnozielonych kosodrzewin. U brzegu, spod seledy-

⁴¹ S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, oprac. R. Hennel, Kraków 1978. Dalej NP z numerem strony.

⁴² Zobacz idem: *Góraliszczyna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław 1979; *Młodość Tatry literackie*, Kraków 1999.

⁴³ J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982.

⁴⁴ Określenie „semantyzacja” pojawia się również w rozważaniach Z. Mitosek dot. *Jedynego wyjścia* Witkacego: „Przełączanie języków i stylów stwarza efekt ich wzajemnego przewartościowywania, akcentowania względności różnych sposobów mówienia. Angażowane w powieści znaki tracą swą pierwotną funkcję, jaką jest oznaczanie rzeczywistości; w dialogu stylów dokonuje się wtórna, nadbudowana nad językiem naturalnym semantyzacja klisz, której efektem są swoiste dla utworu obrazy języków.” Cyt. idem, *Jak ugryźć Witkacego*, [w:] *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Mastowskiej*, Kraków 2003, s. 160.

nowego przeźrocza, przezierają jasne kamienie; na głębi od czasu do czasu pluskają pstrągi, rozcinając srebrnymi kółkami granatowy atlas wody (NP 248).

Przytoczony urywek ilustruje wschód słońca, czyli tę porę dnia, w której zmienność i intensyfikacja światła powodują zwielokrotnienie liczby kolorów i efektów świetlnych wskazanych przez liczne epitety. Wizualizacji opisu służy również porównanie tarczy słonecznej do elektrycznej lampy, a powierzchni stawu do atlasu. Jednocześnie występują określenia dążące do realistycznego wzbogacenia deskrypcji, tzn. wskazujące cechy na podstawie percepcji: „ciemne skały granitowe”, „szare usypiska piargów i ciemnozielone kosodrzewiny”. Ukonkretnieniu całości służą też geograficzne nazwy własne. Inaczej mówiąc, wizualizacja w NA PRZEŁĘCZY polega na zderzeniu piękna natury z konceptualizacją artysty⁴⁵.

W powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza opisy gór mają charakter stały i zawierają elementy powtarzalne, charakteryzują się np. niezmienną paletą kolorów oraz prezentowane są wyłącznie w czasie wschodów i zachodów słońca, jeśli zaś opisywane jest miasto, to najczęściej będzie mowa o przestrzeni z ograniczonym, zamazującym kontury oświetleniem. Schematyzacja gór jest oczywiście związana z koncepcją powieści Witkacego, który pisząc o tym, dlaczego powieść nie podpada pod pojęcie sztuki czystej, zauważa: „Jednak mimo pewnej racji w twierdzeniu, że każdy opis jest mniej lub więcej konwencjonalny, musimy zaznaczyć, że każda sfera rzeczywistości prowokuje nas do pewnych typów opisów, wyznacza z góry pewna ilość możliwych ich założeń podstawowych”⁴⁶. Opisy gór różnią się jednak zdecydowanie od ujęć przestrzeni miejskiej. Są wprawdzie, tak jak inne deskrypcje, zbudowane z seryjnych, identycznych schematów przestrzeni⁴⁷, jednak ich zadaniem jest podkreślenie doskonałości Natury i wyglądków przyrody⁴⁸. Włodzimierz Bolecki zauważa, iż pejzaż dostarcza bohaterom kłopotów (np. nazewniczych), piękno przyrody okazuje się bowiem niewyraźne. Góry w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza to przestrzeń, która jest opisywana zawsze dodatnio, tzn. w kategoriach niemalże numinotycznej wzniosłości⁴⁹ i estetycznego zachwyty.

Podobieństwa literackich pejzaży we wszystkich powieściach Witkacego występują już w połączeniu pory dnia z częstotliwością i intensyfikacją

⁴⁵ Zwraca na to uwagę zarówno H. Kurczab w pracy *Tatrzańska twórczość literacka Stanisława Witkiewicza*, Rzeszów 1973, s. 102, jak i J. Majda w op. cit., s. 49.

⁴⁶ S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej* (BK 161).

⁴⁷ *Ready-mades*, jak chce W. Bolecki – idem, *Szaleństwo ludzi zdrowych*, op. cit., s. 110.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁹ Por. rozważania P. Kowalskiego na temat podróżowania przez górskie krajobrazy – *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 145.

opisu. Góry opisywane są prawie zawsze o świcie bądź przy zachodzie słońca z wyraźną przewagą zachodów nad wschodami. Najwięcej tego typu opisów spotkać można w BUNGU:

O piątej rano szedł już w stronę gór objuczony tobodem z jedzeniem na kilka dni...W oddali widać było przesłonięte fiołkowo – niebieską mgłą najwyższe szczyty, wystające zza mniejszych, pokrytych zrudziałą trawą, fali-
stych wzgórz. U dołu ciągnęła się wielka dolina wysłana świerkowym lasem, w którym połyskiwały żółkniejące już liściaste drzewa” (B 326-327).

Słońce zachodziło właśnie. Sylwety gór i zwarta ściana sosnowego lasu przesłonięte były mgłą złotowo – czerwoną (B 255).

Przesyconych intensywną kolorystyką opisów wschodów i zachodów słońca nie brak również w POŻEGNANIU JESIENI:

Właśnie wschodziło słońce, oświetlając szczyty wzgórz i lasy w okiści pomarańczowym blaskiem, podczas gdy dolina, która szedł tor, leżała w niebieskawym, przezroczystym półmroku (PJ 265).

W górze ceglasto – krwawym blaskiem paliły się ściany szczytów od zachodzącego gdzieś w dolinach słońca (PJ 409).

Skąd w prozie Witkacego upodobanie akurat do tych dwu stanów przesileń słonecznych? Otóż w NOWYCH FORMACH w MALARSTWIE pisał on o pewnych porach⁵⁰ pojawienia się metafizycznego niepokoju w stanie czystym i są to najczęściej momenty następujące w chwili zasypiania lub budzenia się „kiedy jeszcze żadne z gotowych wyobrażeń przyszłego dnia o ściśle określonym programie nie wtargnęło do tajemniczych gąszczy naszych świadomości” (NFD 15). Witkacy również, jak każdy malarz i fotograf, musiał wiedzieć, iż w pierwszych porannych godzinach, zdjęcia są najbardziej ostre, gdyż właśnie wtedy światło jest najmocniejsze.

Bohater w górach

W czterech powieściach są dwa oddzielne epizody związane z samotnym przebywaniem głównych bohaterów wśród szczytów i z dokonaną pod wpływem tego doświadczenia gruntowną przemianą. W pierwszej Bungo wychodzi o piątej rano na samotną kilkudniową wyprawę w góry⁵¹. Obserwuje przerażająco piękne widoki, opisy są niezwykle nasycone szczegółami. Dopiero w górach może zobaczyć: „potworne zniszczenie, do którego doprowadziły go ciągłe kłamstwa” (B 328). W zamkniętej szczytami przestrzeni samotny Bungo poznaje prawdę o sobie. Otoczenie paraliżuje go swoją

⁵⁰ Por. rozważania Cz. Miłosza dot. pojęcia Tożsamości Faktycznej Poszczególnej w: *Granice sztuki* (St. I. Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian, [w:] *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 57.

⁵¹ D. C. Gerould twierdzi, iż samotna wyprawa bohatera w góry może mieć związek z lekturami dzieł Nietzschego. Więcej czyt. w: *Stanisław Ignacy jako...* op. cit., s. 67.

wielkością i pięknem. Przepiękne doliny, oświetlone blaskami wschodzącego słońca, otoczone skalistymi ścianami, wyzwala ją w bohaterze poczucie samotności i słabości, a także wewnętrznej pustki – Bungo pozbywa się wszelkich masek, czuje się wewnętrznie wypalony wyniszczającym związkiem z Akne:

Czuł, że nie ma w nim absolutnie nic. Teraz nie tylko przeszłość, ale i przyszłość straciła jakiegokolwiek znaczenie. Teraz dopiero zobaczył, bez żadnej maski wewnętrznej, to potworne zniszczenie, do którego doprowadziły go ciągle kłamstwa. Widział całą marność swojej ostatniej przemiany i nie miał siły pomyśleć, żeby przejść jeszcze raz to samo (B 328).

Opisy gór, jakie towarzyszą akurat tej samotnej wyprawie bohatera są – w porównaniu do innych deskrypcji z pozostałych powieści – najbardziej uszczegółowione i zajmują najwięcej miejsca. Jest to przestrzeń estetycznego zachwyty, w jej opisach brak jest groteskowej czy parodystycznej inkrustacji, widać nie tyle dążenie do realistycznego ujęcia rzeczywistości, co próbę jej idealizacji, aczkolwiek brak jest w górskich epizodach charakterystycznej np. dla Micińskiego mistycznej terminologii, wyznaczającej wyraźny podział na sacrum i profanum. Bungo w nocy przy ognisku nasycony widokami zapada się coraz bardziej we własne przemyślenia. Z rozmyślań wyrывa go trzask złamanej przez niedźwiedzia gałęzi. W górach dochodzi do wniosku, że: „Mimo wszystko życie miało jeszcze dla niego pewien urok” (B 331). Właśnie wtedy projektuje przyszłość mówiąc, iż: „pójdzie w góry i odrodzi się zupełnie” (B 332). Kilka dni po powrocie z gór dochodzi do wniosku, iż nie kocha już Akne, która straciła dla niego jakąkolwiek wartość. Również wtedy, gdy zastanawia się nad popełnieniem samobójstwa i gdy ogarnia go strach na samą myśl, iż rzeczywiście może to zrobić, postanawia natychmiast wyjechać w góry, które potraktowane zostały jako remedium na rozterki głównego bohatera. Bungo czuje się tam młodszy niż jest w rzeczywistości. Tam też, już w zakończeniu powieści, dochodzi do wniosku, iż „musi być jedynie artystą”, a także, pod wpływem dyskusji z Magiem Childerykiem i z baronem Brummelem, jak i pod wrażeniem górskich pejzaży dojrzewa jego ostateczna decyzja o zerwaniu z Akne. To góry są niemym świadkiem jego wewnętrznej siły i potęgi, jakiej nabiera po ostatecznym zakończeniu związku z demoniczną kobietą i wtedy też najwyraźniej chyba widać ich ozdrowieńczy wpływ: „Z rozkoszą wchłaniał w siebie gorący oddech potężniejszego huraganu. Nigdy jeszcze w życiu nie czuł się tak silnym, samotnym i tak bezwzględnie swobodnym” (B 463).

Atanazy Bazakbal, niczym Przeclaw z CHIMERY Andrzeja Struga, przeżywa w Tatrach, na świętej górze⁵², swoją noc siły. Dla Przeclawa noc

⁵² O górskiej mitologii czytaj w: J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1999. Tzw. „noc siły” związane jest z wieloma tradycjami, nawiązuje np. do nocy św. Franciszka na górze Alverno.

w górach, spędzona przy ognisku, jest okazją do perspektywicznego spojrzenia na całe dzieje Polski. Perspektywiczna wizja, jakiej doświadcza bohater Struga, mieszcząca w sobie wszystkie elementy postawy „proroka na szczycie”, powinna być pierwowzorem dla bohatera Witkacego, ale tak się nie staje, gdyż Atanazy porusza się w ramach projektu szalonego. Mit prometejski, widoczny bardzo wyraźnie w innych utworach, których akcja rozgrywa się w Tatrach, takich jak np. NIETOTA Tadeusza Micińskiego – czego symbolem jest mistyczna sylwetka i nauki Maga Litwora – u Witkacego nie jest już możliwy do zrealizowania. Stotalitaryzowane społeczeństwo automatów nie potrzebuje ani Prometeusza, ani Zaratustry. Do Bazakbala właśnie w górach, czyli w przestrzeni pewnego powrotu do źródeł i mentalnego spotkania, dotrze credo życiowe Stanisława Witkiewicza – „Idź w góry – to zdrowe i mądre”. Samotna wizyta głównego bohatera POŻEGNANIA JESIENI w górach jest związana z samobójczą próbą oraz indywidualną ucieczką przed koszmarem totalitarnego państwa. Jest to dosyć istotne, ponieważ Witkacy po raz kolejny sięga po schematyczną postawę polegającą na ucieczce od niewoli politycznej w Arkadię gór, potraktowaną jednocześnie jako przestrzeń zaplanowanego (o czym świadczy posiadany przez Bazakbala narkotyk), dumnego, dekadentckiego końca. Bohater po rozstaniu z Helą Bertz postanawia wyjechać do Tempopola⁵³, dawnego Zarytego, aby odebrać sobie życie. Wyrusza do Doliny Siarkańskiej, by po sporej dawce wódki i kokainy zrealizować swój samobójczy zamiar. Między górskimi szczytami, niczym Zaratustra Nietzschego, Atanazy odnajduje swój plan odwrócenia mechanizacji ludzkości⁵⁴. Dzięki górom uzyskuje samowiedzę, ma świadomość istnienia jakiejś bezimiennej, obdarowującej go ideą siły⁵⁵. Góry pociągają go swoją stałością i niezmiennością, widzi: „Roztopione w popołudniowym oparze góry, upojone własną pięknnością, zdawały się być snem o sobie samych. A jednocześnie obiektywna jakby piękność ich niezależna była od tego, że on właśnie na nie patrzył. Były same sobą w sobie” (PJ 419). Ale w jego postawie mamy wyraźnie sparodiowany schemat „proroka na szczy-

⁵³ Zgodzić się należy ze spostrzeżeniem T. Bocheńskiego, iż tam, gdzie Witkacy pisze „góry”, to zawsze chodzi o Tatry. Por. Bocheński, op. cit., s. 66.

⁵⁴ Plan Scurvego z *Szeuców* jest bardzo podobny do planu Atanazego Bazakbala tzn. chodzi o utopijne cofnięcie kultury, uświadomienie mas o zagrożeniach wynikających z rozwoju, a w dalszej kolejności poprzez uzyskanie tej świadomości, zawrócenie na drodze rozwoju. Podobnie myśli Leon z *Matki*: „Jak odwrócić ten pozornie nieodwracalny proces uspołecznienia, w który ginie wszystko, co wielkie, co ma związek z Nieskończonością, z Tajemnicą Istnienia?” (D 310) i jeszcze „...zuzżyć w tym celu już osiągniętą organizację społeczną, aby uświadomić każdego o niebezpieczeństwach, dalszego jej rozwoju”, ibidem, s. 312.

⁵⁵ Prawie każdy bohater „powieści górskiej” odczuwa w Tatrach wyraźną regenerację sił: „Ten spokój w naturze, te rozświetlone wierchy i lasy podziały kojąco na rozbijały nerwy pani Wandy, uczyszyła się burza wewnętrzna i ona sama bezwiednie dostrajała się do harmonii przyrody” A. Gruszecki, *Pod Czerwonym Wirchem*, Warszawa 1913, s. 68.

cie”⁵⁶, bo choć bohater stara się dociekać uniwersalnych problemów i zagadek bytu ludzkiego, to odkryte rozwiązanie wszystkich współczesnych problemów poraża swoją banalnością i całkowitą nieprzystawalnością do realnej sytuacji.

W powieściach Witkacego bohaterowie realizują kilka konwencji charakterystycznych dla powieści górskiej. Zarówno Bungo, jak i Atanazy myślą o popełnieniu samobójstwa wśród szczytów, obaj również okazują się psychicznie za słabi oraz niezdecydowani na tak skrajny czyn. Samobójstwo „udaje się” tylko Zosi i jest ono wtedy opisywane zgodnie z wyznacznikami „tatrzańskiej gry miłości i śmierci”. Po jej śmierci góry „świecą świeżością”, wydają się oceniać związek Heli i Atanazego. Z kolei niektórzy, szczególnie drugoplanowi bohaterowie *POŻEGNANIA JESIENI*, realizują typową, opisaną chociażby przez Anrzeja Struga w *ZAKOPANOPTIKONIE* postawę turysty, propagowaną przez instruktora narciarskiego Svena, ale widoczną także w zachowaniu innych gości Heli Bartz.

Góry a inna przestrzeń

Bohaterowie powieści Witkacego, nawet jeśli są w znacznym oddaleniu od gór, to i tak potrafią docenić ich wartość. Odbywa się to w ten sposób, że myśli czy pragnienia danej postaci, związane z wyciszeniem oraz mentalną ucieczką od rzeczywistości, są bardzo często związane właśnie z górami, co jednocześnie realizuje także stary schemat ucieczki do natury. Przebywający w mieście Bungo „...z radością pomyślał o powrocie w góry i miał wrażenie, że tam dopiero rozpocznie się naprawdę nowe życie” (B 225). Bazakbal z *POŻEGNANIA JESIENI* w przeddzień rewolucji zaczyna marzyć o górach: „Atanazy przeniósł się wyobraźnią w góry. Jakżeż tam musiało być cudownie: olbrzymie, lśniące płaszczyzny, granatowe niebo, narty i mroźny pęd...” (PJ 160). Z kolei gdy Bazakbal przebywa z Łohoyskim, to „Dźwięk dzwonek przypomniawszy im obu dawno nie widzianą zimę w górach i ten sam żal ścisnął ich obu za serca” (PJ 212). Kojące działanie gór wzmacnia się poprzez bezpośrednie z nimi przebywanie, bowiem w czasie gdy bohaterowie obserwują stoki, narrator informuje nas, że: „Wszystkie zwątpienia i sprzeczności pochłonęła niepojęta piękność świata” (PJ 268). Już na podstawie tych kilku przytoczonych cytatów widać, że góry są najważniejszą przestrzenią w powieściach. Witkacy w zmaterializowanym i zdesakralizowanym świecie

⁵⁶ Por. J. Majda, *Góralczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, op. cit., s. 78. Postawa proroka na szczycie została np. przedstawiona w opowiadaniu T. Nalepińskiego *Homo Noctus* z tomu *Kazia* (Warszawa 1919), w którym główny bohater „oddawał się mozolnym rozmyśleniom, które w Tatrach tylko spodziewał się rozwikłać”, ibidem, s. 172.

końca wszystkich międzyludzkich form pozostawia swoim bohaterom punkt odniesienia w postaci gór, co pozwala im na chwilowe utrzymanie poczucia stabilności własnej egzystencji. Najpełniej widać to w odczuciach Atanaze- go, który żałuje, iż górski pejzaż trwa tam cały czas „bez niego”.

Góry są pociągające szczególnie w miejskiej przestrzeni jako wyraźna do niej opozycja. Atanazy z Łohoyskim w czasie błąkania się po słabo oświe- tlonych ulicach miasta, poruszeni dźwiękami dzwonek powozu, przypomi- nają sobie góry i „żał ściska ich obu za serca” (PJ 212). Największą tęsknotę odczuwa Atanazy w czasie ostatecznego panowania komunizmu: „Daleki ryk krowy przypominał mu góry i zobaczył wyraźnie taki dzień jak dziś w Do-linie Złomisk. Straszna tęsknota zatrzęsała nim, aż do podstaw jego istoty. Za Helą nawet i za duszą Zosi (ciało jej zdawało się nie istnieć nigdy) nie tęsknił z taką siłą” (PJ 395). W mieście przyroda nabiera pozytywnego znaczenia tylko w chwilach przełomowych, takich jak pojedynek Atanazego z Prepu- drechem, gdzie wobec piękna świata, co do tej pory było przerażające, teraz nie znaczy już nic. Góry w powieściach są zawsze „przepiękne”, często opisy- wane w konfrontacji z odczuciami jednostki albo wysiłkami głównych boha- terów. Słońce wschodzące w górach oświetla „...nędzną walkę, rozartych na siebie wstrętnych istot, plugawiących swoim istnieniem «astronomiczną» czystość planety” (PJ 267). Sporyy nikną w obliczu gór: „Wszystkie zwątpie- nia i sprzeczności pochłonęła niepojęta piękność świata” (PJ 268). Góry są również ujmowane w wyraźnej opozycji do miasta:

Wicher, zaczaiwszy się po południu, uderzać zaczął ze zdwojoną aktywno- ścią... Z daleka od strony „miasta”, słychać było w momentach ciszy inną muzykę: jazz – band. Te dwie współczesne muzyki, przeplatające się ze sobą z dwóch odległych szczytów (bo czyż tamta też nie była szczytem czegoś?), zawierały w swoich granicach całe życie: to gasnące, mieniające się jeszcze szalo- nymi, ale trupimi barwami jesieni, po której miała nastąpić beznadziejna, nie- skończona szara godzina zimowego mroku, zupełnej martwoty (PJ 299).

Górale, flora, fauna

O ile w powieściach Witkacego góry zachowują swoje ozdrowień- cze cechy, o tyle ich mieszkańcy, czyli górale, przedstawiani są jako grupa ludzi o wysokim współczynniku zdemoralizowania i uzależnienia od różnego rodzaju używek. Podobnie jest zresztą w pismach ojca, który jeśli pokazy- wał górala w pozytywnych barwach, to raczej tego z legend i przeszłości, ze współczesnych nielicznych zaledwie chwając⁵⁷, a szczególnie tych, którzy

⁵⁷ Jest to widoczne szczególnie w jego pracy pt. *Styl zakopiański*, w której górale nazywani są „rasą genialną”, a sama kultura góralska ma związek z pradawną cywilizacją.

wobec napływu filistrów i kultu pieniądza zachowali jako taką niezależność: „Z chwilą, w której panowie zaczynają rachować swoje papierki, Góral oblicza skrupulatnie wartość swoich usług i zasług” (NP 62). Heroiczna góralszczyzna istnieje głównie w opowiadaniach Sabały, a dzisiaj widać tylko górali „...stawiających domki na Krupówkach i Starej Polanie, usługujących panom, grzecznych, usłużnych, a jak teraz często nawet uniżonych, na tych zabiegliwych o dudki furmanów, stróżów, służących, baderów, restauratorów...” (NP 177). Autor stwierdza, iż to opowiadane przez Sabałę „dawne życie jest już skończone na zawsze” (NP 178). To nowe życie, pełne zdegenerowania współczesną cywilizacją, znakomicie pokazał w swoich powieściach Witkacy kontynuując jak gdyby linię ojca, który w życiu prywatnym również odbierał górali niezwykle krytycznie⁵⁸.

Pierwsze spotkanie z góralami w POŻEGNANIU JESIENI ma miejsce jeszcze w czasie drogi bohaterów do Zarytego, gdy widzą oni idącego wzdłuż torów draba w podartym ubraniu, z „twarzą kretyna”. Jagniesia, góralska córka starego Hlusia, na przyjęciu urządzonym przez Łohojskiego rozbiera się w rytm muzyki, a sam gospodarz imprezy uwodzi Jasia Barańca. Górale są jednakże również wykorzystywani przez obcych, wykorzystywani także seksualnie. Putrycydes Tengier, genialny muzyk z NIENASYCENIA, ożenił się z przystojną góralką dla pieniędzy i dla jej majątku. Witkacy parodiuje konwencję literacką, polegającą na literackiej heroizacji życia górali na wzór grecki, która to konwencja była niezwykle silna w np. w poświęconej przeszłości góralszczyzny twórczości Tetmajera⁵⁹. Sparodiowane zostają także te utwory, które wykorzystują górską scenerię do pokazywania ekscesów seksualnych. Tego typu tendencje były bardzo silne w literaturze tatrzańskiej i są widoczne chociażby w NIETOCIE czy w przywołanym NARKOTYKU GÓR Malczewskiego.

W literaturze Młodej Polski przyroda góraska obdarowywała wrażliwe jednostki poczuciem bezpieczeństwa i zrozumienia⁶⁰. Stanisław Witkiewicz w NA PRZEŁĘCZY bardzo dużo miejsca poświęca tatrzańskiej florzce i faunie. Na szczególne wyróżnienie z grona górskich zwierząt zasługuje oczywiście niedźwiedź, występujący w roli emblematycznej jako ikona tatrzańskiej

⁵⁸ J. M. Rytard w eseju *Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy* opisuje w jaki sposób Witkacy zareagował na jego pomysły poślubienia góralki: „Ja znam górali, wychowałem się tu od dziecka. To piekielny gatunek ludzi, nie zdajesz sobie nawet z tego sprawy, nie orientujesz się w ich psychice i mentalności. Wszystko dobrze, gdy jesteś gościem letnikiem. Ale wejść w to środowisko, związać się z nimi, z tymi chytrymi i brutalnymi ludźmi, którzy mając nawet wykształcenie inteligentne, pozostają zawsze kołtunami – to okropne! Dla nich jedynym celem w życiu to dudki, domy, ziemia, majątek. Gazda to jest ktoś, a dziad to je nik” – *Księga pamiątkowa*, op. cit., s. 272.

⁵⁹ Por. J. Majda, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, op. cit., s. 64.

⁶⁰ Ibidem, s. 117.

przyrody, a spotkania z nim górali opisywane są niczym potyczki mitycznych herosów z dzikimi potworami. Pogromcą niedźwiedzi jest Sabafa. To z jego ust słyszymy opowieść o zabiciu niedźwiedzia, co zresztą spotyka się z przychylnością narratora, który taki uczynek z przeszłości uważa za „czystą walkę o byt między dwoma różnymi istotami, które siebie traktują na równi” (NP 148). Niedźwiedź u Witkiewicza jest symbolem niepokromionej wolności: „Nie sieje, nie orze, nie kosi, nie juhasi, a ma wszystko” (NP 148). Jednocześnie, jak przyznaje autor, czas terażniejszy „bezprogramowej” wyprawy w NA PRZEŁĘCZY, wyraźnie nie sprzyja temu gatunkowi⁶¹.

U Witkacego, choć szczegóły ze świata fauny są akurat ograniczone do minimum, wyjście w góry w dwóch wyodrębnionych tatrzańskich epizodach, też jest związane ze spotkaniem niedźwiedzia. Bungo idzie tam, by po powrocie radykalnie zmienić swoje życie. W konfrontacji z górskimi przepaściami doznaje uczucia wewnętrznej pustki i braku wartości własnej egzystencji. Z rozmyślań wyrwa Bunga obecność niedźwiedzia, który wprawia go w uczucie lekkiego dreszczu, a narrator informuje czytelnika, iż „Mimo wszystko życie miało jeszcze dla niego pewien urok” (B 331). Niedźwiedź wywołuje strach, poruszenie w myślach głównego bohatera, zwraca uwagę – słowami narratora – na kluczowe dla filozofii Nietzschego słowo „życie”. Również Atanazy Bazakbal w swojej samobójczej, ostatecznej wędrówce spotyka niedźwiedzicę z małymi. Choć zażyte dawki narkotyku znacznie stępią świadomość niebezpieczeństwa, to bohater wie, iż tego typu spotkania najczęściej kończą się śmiercią. Bezpośredni atak zwierzęcia wyzwala w nim instynktowne odruchy obronne, oddalając przy okazji jakiegokolwiek myśli o samobójstwie oraz zwracając uwagę Atanazego na praktyczną stronę życia. Spotkanie to kończy się wprawdzie groteskowym zakokainowaniem niedźwiedzicy, ale fakt ten niesie w sobie również walor pozytywny, tzn. jak píše narrator, bohater „Nie myślał o śmierci – chciał żyć, ale nie wiedział jak” (PJ 414). W tomie opowiadań E. Ligockiego pt. PUSTKOWIE (Kraków 1921) znaleźć można opowieść NIEDŹWIEDŹ, w której to tytułowe zwierzę, w rozmowie z gazdą, dumnie opowiada swoją historię, występując jako ikona całej przestrzeni górskiej. Niedźwiedź Witkacego zostaje z tej dumy wykorzeniony. Jest jedynie śmiesznym, odurzonym narkotykiem zwierzęciem.

To wydarzenie nadaje też początek utopijnej idei Atanazego. Właśnie wtedy wpada on na pomysł odwrócenia kierunku mechanizacji ludzkości. A ponieważ idea Atanazego jest myślą o znaczeniu totalnym, taką, która ma zmienić losy ludzkości, i zarazem banalną, to można zauważyć, iż

⁶¹ Stanisław Eliaz Radzikowski bardzo długo poszukiwał „pragodła szczepowego” całych Tatr a wśród kandydatów bardzo mocną pozycję miały wizerunki zwierzęce z niedźwiedziem na czele. Por. J. Reychman, *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, op. cit., s. 136.

Witkacy parodiuje w ten sposób postawę romantycznego czy młodopolskiego „proroka na szczytach”⁶², który po „nocy siły” odczuwa przepływ nagłej mocy twórczej.

Kolejnym rozpoznawalnym elementem świata górskiej przyrody jest u obu pisarzy wiatr halny. U Witkacego górski wiatr zdaje się być odzwierciedleniem relacji, jakie zachodzą pomiędzy bohaterami albo w psychice każdego z osobna, co jest szczególnie widoczne w *BUNGU*, gdzie wiatr halny⁶³ stanowi ilustrację burzliwego związku Akne i Bunga:

Dopiero kiedy znaleźli się w pokoju, oprzytomniała trochę, ale trzęsła się jeszcze, opierając się całym ciałem o wzruszonego do ostatniej istotnych głębi Bunga. Zerwał się gwałtowny wicher i rzucał w okna garściami gradu i deszczu, a do pokoju wślizgiwał się raz po raz zielony płomień błyskawicy i grzmoty huczały dalej w głębiach gór (B 241).

Z kolei kiedy Bungo wyrusza z rozstrzygającym jego związek z Akne listem, to zyskujemy informację o tym, że: „...od gór szedł gorący powiew nadchodzącego huraganu i rozgrzany las szumiał głucho, wydając upajający aromat parującej żywicy” (B 290). Czasami narrator wprowadza bezpośrednio wiadomość o celu przywołania omawianego elementu górskiego krajobrazu: „...Dął wiatr zachodni niosąc ogromne, czarne, poszarpane obłoki po gwiaździstym niebie i las szumiał głucho i tajemniczo. Wszystko zdawało się prężyć w oczekiwaniu i niepokoju i Bungo był w identycznie tym samym stanie, co cała otaczająca go natura” (B 344). Wiatr jest u Witkacego momentem inicjalnym stosunku seksualnego⁶⁴. Halny w identycznej funkcji pojawi się w *NARKOTYKU GÓR*:

Wicher wzmagał postanowienie, którego wściekle uderzenie niewidzialnego pdżegacza zwróciło Andrzeja ku niej. Silnymi dłońmi złapał jej ramiona i wpił się wargami w kark pod czarny krótki włos. Z jej krzyżących ust wiatr zrywał słowa i miotał w wysokopienny las⁶⁵.

Wicher zapowiada też krwawe wydarzenia, np. pojedynkę Atanazego ze Szwedem Twardstrupem: „Wicher dął na polanie wściekły. Co chwila jakieś drzewo waliło się gdzieś z trzaskiem. Szwed spóźnił się” (PJ 291). Sama śmierć Szweda Twardstrupa odbywa się przy akompaniamencie wiejącego

⁶² J. Majda, *Górsalszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, op. cit., s. 79.

⁶³ Przytoczony cytat jak i następny przeczy tezie Tomasza Bocheńskiego, który w cytowanej już wielokrotnie książce o powieściach Witkacego pisze: „W przeciwieństwie do deskrypcji przyrody w *Na przełęcz*, syn przedstawia przyrodę nieruchomą...” – ibidem, s. 67.

⁶⁴ Halny pojawi się w parodystycznej funkcji w *Nienasyceniu*, jako ilustracja homoseksualnego gwałtu Tengiera na Genezypie Kapenie.

⁶⁵ R. Malczewski, *Narkotyjkę gór*, Warszawa 1928, s. 29. Tom Malczewskiego obfituje w tego typu opisu: „Grozę górskiej nocy przesłoniła jeszcze dziksza wichura namiętności” – ibidem, s. 72. Podobnie jest w *Przygodzie* T. Glizińskiego (Warszawa 1926). A u Witkacego: „Była głucha noc, ale ruchoma. Psy wyły na tle szumu wiatru, coraz cieplejszego lubieżniejszego” (N 127).

wściekle wichru. Towarzyszy również samobójstwu Zosi: „Wicher dał dalej na pustej polanie i nisko przelatywały postrzępione, czarne obłoki, na trochę jaśniejszym tle przesianego gwiazdnego światła – zdawały się ciekawie zaglądać na samotnego trupa” (PJ 312). Takie obrazowanie bliskie jest powieści gotyckiej, w której góry stanowią tło dla przerażającej akcji. Dodatkowym potwierdzeniem „zgotycyzowania” krajobrazu u Witkacego może też być zastosowanie w powieściach słownictwo urbanistyczne, np. „przepyszny widok na amfiteatr szczytów” (PJ 410), a szczególnie te określenia, które występują właśnie przy opisie budowli gotyckich: „trzy wapienne wieże Troistego Szczytu” (N 59), „północną basztę Suchego Zadku” (N 59). Spotkać też można w powieściach autora SZEWCÓW zestawienia związane z pustynią, np. „posępna pustynia skał wapiennych” (B 141), „pierwsze stopnie skalistej pustyni” (B 142). Warto jeszcze na chwilę wrócić do NA PRZEŁĘCZY, bowiem występowanie tego typu określeń u Witkacego może świadczyć o próbach sparodiowania utworu Witkiewicza, w którym często można znaleźć takie określenia jak: „gotycki charakter” wąwozów w Zakopanem (NP 78), „piramida Giewontu” (NP 79), „granitowe poręcze skał (NP 89) „chłód piwnicy” rozpadlin (NP 87), czy „skalna pustynię” (NP 88).

3) Orient

W dwóch spośród czterech powieści Witkacego występują znaczące dla całej fabuły wątki wschodnie i orientalne. W *POŻEGNANIU JESIENI* Indie są tłem romansu Atanazego Bazakbala i Heli Bertz, a w *NIENASYCENIU* zawarty jest popularny w drugorzędnej powieści dwudziestolecia mit „żółtego niebezpieczeństwa”⁶⁶. W *POŻEGNANIU JESIENI* znajduje się również krótka wzmianka, wspomnienie księdza Wyprztyka, o torturach w Małej Azji. Na schematyzm „orientalnego” epizodu *POŻEGNANIA JESIENI* zwracał już uwagę Tomasz Bocheński. Badacz ten twierdził, iż powieść Witkacego nawet nie zbliża się do poziomu opisów, jakie występują u Conrada, którym Witkacy zachwycał się w czasie podróży do Colombo⁶⁷. Z kolei Daniel C. Gerould pisał o literackim charakterze tego epizodu, porównując go do fragmentów utworów takich pisarzy, jak Franz Werfl czy Herman Hesse⁶⁸.

Polska powieść popularna zwana powieścią egzotyczną⁶⁹ narodziła się w dwudziestolecu. Koloryt orientalny wykorzystywano w niej w funkcji tła dla spotkań, rozstań, ucieczek czy romansów powieściowych postaci. Bohaterowie, z dala od powszechnie znanych układów społecznych, rodzinnych i obyczajowych, działali w sposób niestandardowy i zindywidualizowany, np. połączeni fascynacją erotyczną, mogli wreszcie w egzotycznej scenarii oddawać się swoim żądom. Przedstawianiu tropików w literaturze popularnej towarzyszyły wobec tego opisy odważnych, cielesnych zbliżeń, błyskawiczne zmiany krajobrazu, a także fascynacja egzotycznym folklorem. Zdzisława Mokranowska zauważyła, iż poeci kręgu Skamandra w swojej prozie

⁶⁶ O powieściach popularnych realizujących schemat „żółtego niebezpieczeństwa” czytaj w niniejszej pracy, a także w: *Słownik literatury popularnej*, op. cit.

⁶⁷ T. Bocheński, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 94.

⁶⁸ Por. idem, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako...*, op. cit., s. 379.

⁶⁹ Por. *Słownik literatury popularnej*, pod. red. T. Ząbskiego, hasło: *Egzotyka w literaturze popularnej* E. Kuźmy. Motywy orientalne mają swoją długą tradycję literacką i występują m.in. w powiastkach filozoficznych (jako zbiór przykładowych przestrzeni służących ilustracji danej tezy), powieściach J. Verne’a, i R. Kiplinga (jako tło przygód głównych bohaterów). Z licznymi odwołaniami do kultury Orientu spotykamy się również w literaturze Młodej Polski: mit Orientu w twórczości A. Langego, fascynacje wschodem T. Micińskiego i W. Berenta, czy nawet wzmianka w *Aszancie* W. Perzyńskiego, która wskazuje na istnienie schematów orientalnych w literaturze XIX wieku.

W literaturze popularnej głównymi twórcami, wykorzystującymi wątki orientalne w swojej twórczości, byli przede wszystkim: A. Marczyński, P. Staško, A. F. Ossendowski. We wcześniejszej prozie drugorzędnej wschód traktowany był wybiórczo tzn. jako zbiór utrwalonych, powtarzalnych schematów, dopiero późniejsi pisarze rzeczywiście uczestniczyli w różnego rodzaju wyprawach i badawczych przedsięwzięciach. Orient był głównie zdawkowo wspomniany, co miało na celu wzbogacenie biografii bohatera o te szczegóły, które ilustrowały takie jego cechy jak: odwaga, zapalczliwość, ciekawość świata itp. Por. np. *Trędowatą* i wstępne charakterystyki Waldemara z tej powieści, który np. polował na dzikie zwierzęta w Indiach.

bardzo często wykorzystywali motywy orientalne⁷⁰. Autorka podaje przykład wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, który sięgał do opisów egzotycznych krain w celu zaciekawienia czytelników. Inny pisarz z tego okresu, Antoni Marczyński, stosował w powieściach estetykę nadmiaru w opisach tropikalnej przyrody. To właśnie ten twórca wprowadził egzotyczną powieść popularną na skomercjalizowany rynek czytelniczy dwudziestolecia. W egzotycznych powieściach np. Wacława Sieroszewskiego, ale też i Antoniego Marczyńskiego czy Pawła Staśki, każdy pobyt bohaterów w tropikach da się ująć w linearny rozwój następujących po sobie schematycznych zdarzeń: przybycie do jakiegoś odległego miejsca, zachwyt bądź przerażenie wywołane pierwszymi spotkaniami z naturą – wiąże się to z niezwykle nasycenymi wrażeniami kolorystycznymi, oceną urody tubylców – najczęściej kobiet, częste zmiany miejsca pobytu bohaterów, zaistnienie niebezpieczeństwa w trakcie spotkania z naturą np. dzikie węże w hotelu, spotkanie tygrysa podczas przejażdżki w dżungli, wspomnianie o wyzwalającym szaleństwie słonecznym żarze, wyprawa do dżungli, itp.

Egzotyczny epizod POŻEGNANIA JESIENI jest przykładem zastosowania schematów literatury popularnej w twórczości Witkacego. Jak wykazał Erazm Kuźma, Orient u autora NIENASYCENIA występuje w pięciu podstawowych funkcjach: a) motywy te służą zwykłej, wschodniej maskaradzie, b) używane są w ramach szeroko pojętego pastiszu, c) służą podkreśleniu synkretyzmu współczesnej cywilizacji, d) wywołują napięcia między elementami heterogenicznymi, co prowadzi do ściśle Witkacowskiego nienasycenia formą, e) motywy związane z Orientem są przeciwieństwem Zachodu bądź substytutem narkotyków⁷¹. Powszechnie wiadomo, iż podróż Witkacego do tropików była wydarzeniem ważnym w jego życiu prywatnym, tzn. takim, które w sposób niezwykle znaczący zaważyło na dalszej twórczości autora NIENASYCENIA. Jest ona bardzo często zestawiana z innymi, traumatycznymi wydarzeniami, takimi, jak śmierć Jadwigi Janczewskiej i doświadczenia wojenne. Jednakże nie odniesienia biograficzne, ale sugerowany przez niektórych badaczy schematyzm orientalnego epizodu i jego literacki charakter zostanie poddany dalszym badaniom.

Atanazy wyjeżdża z Helą Bertz „do wymarzonych od dzieciństwa tropików” (PJ 343). Bohaterowie mijają państwa będące kolebką kultury śródziemnomorskiej. Ich wyjazd odbywa się pod koniec powieści, a cały wschodni epizod POŻEGNANIA JESIENI zajmuje zaledwie 40 stron. Anna Micińska twierdzi, iż w dziejach Atanazego Witkacy najpełniej wykorzystał własne

⁷⁰ Z. Mokranowska, *Prozy poetów kregu „Skamandra. Wobec tradycji elitarnej i popularnych form kultury*, op. cit., s. 10.

⁷¹ Por. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w lit. XIX i XX wieku*, op. cit., s. 232-233.

doświadczenia i przeżycia⁷². Trasa przebyta przez kochanków przypomina wyprawę samego Witkacego w roku 1914, który po samobójstwie narzeczonej dołączył do wyprawy Malinowskiego na Cejlon i Nową Gwineę⁷³. Etapy tej wspólnej podróży są następujące – początkowo na pokładzie statku „Orsova” płyną przez Morze Śródziemne, Kanał Sueski, Morze Czerwone i 28 czerwca docierają do Colombo na Cejlonie. Tam przebywają dwa tygodnie i odbywają wycieczkę do Bombaju. Później udają się do portów Fremantle i Perth w zachodniej Australii. 1 września w Brisbane Witkacy rozstaje się z Malinowskim, 10 września opuszcza Australię i przez Bombaj, Aden, Port-Said, Aleksandrię, Saloniki, Odesę dociera do Petersburga, gdzie pod koniec listopada zostaje przyjęty do Pawłowskiej Szkoły Woskowej⁷⁴.

Cały tropikalny epizod POŻEGNANIA JESIENI nasycony jest ogólnym poczuciem zmierzchu oraz nadchodzącego końca i to go przede wszystkim różni od ucieczek kochanków w powieściach popularnych. Z kolei o podobieństwie pomiędzy powieścią Witkacego a powieściami popularnymi decyduje przede wszystkim „postawa obcego”. Bohaterem powieści najplodniejszych pisarzy popularnych, wykorzystujących motywy egzotyczne, ale także i chociażby Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego (który Orient w przeciwieństwie do innych twórców znał doskonale z autopsji) jest najczęściej właśnie „obcy”⁷⁵, który odwiedza nowe miejsca i podpatruje tubylców, a jego zachowanie zostaje skontrastowane z ich naturalnym zachowaniem. Spotkanie „obcego” z człowiekiem dżungli jest nieodłączną cechą powieści egzotycznych bądź epizodów egzotycznych. Znaczą-

⁷² A. Micińska, *U źródeł „Czystej Formy”*..., op. cit., s.126.

⁷³ D. C. Gerould na podstawie dziennika Malinowskiego odtworzył niezwykle wiernie przebieg ekspedycji na Cejlon, czyt. w idem, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci*, J. Degler (red.), Wrocław 1996, s. 213-234. Gerould pisze w przywołanym artykule, iż po śmierci Janczewskiej autor *Nienasyceńca* myśli tylko i wyłącznie o samobójstwie i takie też odczucia są w głowie Atanazego. O pobycie Witkacego w tropikach, jego wrażeniach, odczuciach, stanie psychicznym po śmierci Jadwigi Janczewskiej pisała A. Micińska w: *U źródeł „Czystej Formy”. Na marginesie tropikalnych zapisków S. I. Witkiewicza*, [w:] *Istnienie Poszczególne...*, op. cit., s. 120-129. Witkacy opisał pobyt w tropikach w zamówionym przez „Echo tatrzańskie” artykule pt. *Z podróży do tropików* (ukazał się w 1919 roku w nr 15-18), a także w „Literaturze Ludowej” 1974, nr 3, w S. I. Witkiewicz, *Bez Kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976 a ostatnio w poświęconym Malinowskiemu i Witkacemu numerze „Kontekstów” 2000, nr 1-4. Tam też ukazały się wspomniane w niniejszym przypisie teksty Geroulda i Micińskiej. O psychicznym stanie Witkacego po śmierci Janczewskiej świadczą zamieszczone w tychże „Kontekstach” jego wydane oraz opracowane przez A. Micińską *Listy do Bronisława Malinowskiego*.

⁷⁴ Por. A. Micińska, *Kalendarium życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] J. Błoński, *Witkacy na zausze*, op. cit., s. 490-491.

⁷⁵ Co ciekawe, u Ossendowskiego „obcy” jest często przedstawicielem cywilizacji, ale i przede wszystkim kultury – będzie to więc edukowany w najlepszych szkołach poeta bądź niezrealizowany artysta – przykładem może być Larsen z *Cudu Bogini Kwan-Nom* (Poznań 1924).

ce jest także to, iż bohater zostaje „przywrócony” zachodniej cywilizacji, a po powrocie obserwuje ją już zawsze inaczej, z perspektywy widocznego dystansu i własnego wyobcowania.

Warto zwrócić uwagę na zachowanie bohaterów, ich stopniowe oddalanie się od cywilizacji zachodniej w zależności od etapu podróży, na jakim się znajdują. W Atenach Helę i Atanazego są jeszcze w stanie zainteresować zabytkowe ruiny, a para sprawia wrażenie małżeństwa przebywającego na wakacjach. Bohaterowie wiodą filozoficzne spory, które doprowadzają do ich pierwszej niezgody. Po przybyciu do bliżej nieokreślonej⁷⁶ miejscowości Apura Atanazego zaczyna ogarniać coraz większe zmęczenie, wydaje się wpadać w rodzaj obłędu tropikalnego z takimi objawami, jak apatia, senność, umysłowe znużenie. Bohater jest „zawieszony”⁷⁷ pomiędzy wspomnieniami a grozą otaczającej go przyrody. Nie ma już mowy o zainteresowaniu tropikami, w zasadzie funkcjonują one jedynie jako element roman-sowej dekoracji⁷⁸. W międzyczasie wyraźnie rośnie apetyt erotyczny Heli: „Spoceni, rozpaleni, przesyleni pieprznymi tropikalnymi potrawami, nieprzytomni z nieustającej żądz, wyczerpania, które chcieli oszukać coraz to nowymi pomysłami, tonęli w nieprawdopodobnej sadystyczno – masochistycznej lubieży” (PJ 348). Atanazy czuje się coraz bardziej zmęczony, zarówno własną sytuacją, jak i automatycznymi gestami autochtonów⁷⁹.

W tropikach⁸⁰ Bazakbala zdaje się pesymistycznie przytłaczać nadmiar różnorodnych wrażeń. Jest to znaczące odwrócenie egzotycznej ucieczki pary kochanków, co jest najczęściej w powieści popularnej pretekstem do entuzjastycznego zerwania jakichkolwiek więzów z przeszłością, w tym i więzów mentalnych z rodziną czy dotychczasowym życiem. U Witkacego Atanazy jest od początku wyraźnie zmęczony. Triumfuje Hela. Jej pobyt w tropikach przypomina zwycięską inwazję nienasyconych wojsk: „A Hela, wpadłszy w szał podróžomanii, pędziła przed siebie jak szalona, pochłaniając jedno

⁷⁶ P. Kowalski, analizując motywy związane z podróżowaniem w literaturze popularnej, zauważa, iż autor nie musi troszczyć się o rzetelność prezentacji w romansie egzotycznym, gdyż uwaga czytelnika koncentruje się na czymś zupełnie innym, a sama egzotyczność jest tylko pretekstem do ukazania miłosnych przeżyć bohaterów. Por. idem, *Odyseje nasze byle jakie. Droga przestrzeni i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 52.

⁷⁷ Jak zauważył P. Kowalski, droga jest stanem „między” „...w sytuacji zawieszenia, jakie jest konsekwencją wyjścia z jednego stanu i nie zakończonego procesu przekształcania się do stanu następnego...”. Por. idem, *Drogi rozstajne i peregrinatio vitae. Wprowadzenie do antropologicznej lektury drogi i bezdroży*, „Literatura Ludowa” 1995, nr 4/5, s. 112.

⁷⁸ W powieści A. F. Ossendowskiego pt. *Za chińskim murem* (Warszawa 1924) cała „chińska” duszna atmosfera jest również tłem dla romansu głównego bohatera, a akcja mogłaby się dziać w innym, aby równie egzotycznym kraju, odzwierciedlającym namiętność postaci.

⁷⁹ To postępujące zmęczenie jest cały czas odbiciem zniechęcenia samego autora powieści z czasów jego podróży z Malinowskim. Por. *Listy do Bronisława Malinowskiego „Im dalej jędę, tym potworniejsze wszystko się staje”*, „Konteksty”, op. cit., s. 259.

miasto za drugim” (PJ 350). Hela pragnie w tropikach objawienia. Eksperymentuje z nową formą religii. To jednakże Atanazemu będzie dana refleksja i odczucie tajemnicy. Jak trafnie napisała Anna Micińska: „...ciśnienie Niepojętego, Obcego i Wrogiego, napierającego na delikatną i miękką powłoczkę Istnienia Poszczególnego, zmusza je do wyraźnego samookreślenia i wewnętrznej krystalizacji”⁸¹. Mentalne drogi kochanków zaczynają się w pewnym momencie definitywnie rozchodzić, Hela, chora na „tropikalnego bzika”, wybiera postawę konsumenta orientalnej rzeczywistości, Atanazy przerażony tajemniczością świata⁸², przytłoczony wrażeniami, mieszającymi się ze świeżymi jeszcze wspomnieniami, dochodzi do wyższego, egzystencjalnego, przesyconego wewnętrznym pesymizmem poziomu autorefleksji.

Uczucia, które wcześniej były podobne i łączyły ich, w miarę pobytu w Indiach ulegają rozdzieleniu: „Schodzili w dół ku wiosce w cichym tłumie pielgrzymów. Hela z bydlęcym zachwytem wchłaniała w siebie piękność świata. Atanazy szedł zamyślony, bezwolny jak lunatyk” (PJ 370). Atanazego zaczynają męczyć wyrzuty sumienia, poczyną również dostrzegać amoralność niektórych uczynków Heli, co zaczyna napawać go obrzydzeniem. Rośnie w nim spóźniona miłość do Zosi, do niej zwraca się z rozpaczliwym okrzykiem „Zosiu, ratuj mnie” (PJ 369). Bazakbal jest w stanie zaakceptować wszystkie rodzące się „fascynacje” egzotyczne Heli, ale czuje się trochę zagubiony, gdy do ich towarzystwa dołączają Europejczycy i białe kobiety, których obecność oznacza złamanie zasad eksperymentu kulturowego, jaki zdają się prowadzić bohaterowie w tropikach. Napięcie między postaciami, ich reakcja na otoczenie spotęgowana upałem, narkotykami, alkoholem i bezkarnością, prowadzi do wspomnianego „bzika tropikalnego”. Hela nie może już więcej pogodzić sprzeczności i wpada w rodzaj wewnętrznego nienasylenia. Jej zachowanie jest parodystycznym odbiciem doświadczeń bohatera w tropikalnej podróży. Tropiki bowiem, jak zauważył Jacek Kolbuszewski „...to okazja do zwielokrotnienia możliwości poznawania pięknych kobiet”⁸³. W tym przypadku intensyfikacja doznań przysługuje kobiecie, która zatracą się w erotycznych związkach⁸⁴ z przypadkowymi mężczyznami. O odwróceniu ról świadczy również końcowa informacja o tym, iż Hela Bertz jako gwiazda teherańskich

⁸⁰ D. C. Gerould zauważa, iż tropikalny świat południowego Pacyfiku pojawia się u Witkacego w czterech jego wczesnych sztukach. D. Gerould, *Egzotyzm...* , op. cit., s. 131.

⁸¹ A. Micińska, *U źródeł „Czystej Formy”...* , op. cit., s. 127.

⁸² Jest to zgodne z ogólnymi poglądami Witkacego, który przestrzegał przed adaptowaniem Orientu do duchowości Zachodu. Por D. Heck, *Nauki tajemne według mistrza Witkacjusza*, „Odra” 1990, nr 9.

⁸³ J. Kolbuszewski, *Młodopolskie Tatry literackie*, op. cit., s. 86.

⁸⁴ „Na tym zresztą polega demonizm jego bohaterek: nie jest to nic innego jak sprowadzenie drugiego osobnika do roli narzędzia w zaspokajaniu własnych potrzeb” – L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 14.

balów, dokonuje pałacowych rewolucji i na tronie, w miejsce kochającego się w niej szacha perskiego osadza swojego męża.

Dla Atanazego⁸⁵ pobyt w tropikach staje się torturą, o wyjeździe nie myśli inaczej jak o ucieczce, Hela, przeciwnie, przechodzi formę aklimatyzacji, a nawet zmienia dotychczas wyznawaną religię na buddyzm. Zatrudnia wykładowcę Kamasutry, po domu zaczynają się kręcić coraz to nowi podejrzani osobnicy, jak np. Bungo Dzengar, jakiś olbrzym z plemienia Guru, małe dziewczynki i nastoletni chłopcy. Narrator informuje nas o zwiększającym się sadomasochistycznym wirze pożądań:

Jęki, wzdychania i krzyki – nie wiadomo: męki czy rozkoszy, straszliwe podniecające zapachy, wschodnie narkotyki (raz tylko każdego próbowała Hela) dziwnie, w formy odpowiednie, wypoduszkowane pokoje; wielorakość, zmienność, płynność, zacieranie granic osób i rzeczy, zmieszanie tortur z przyjemnością i nad wszystkim duszący czad obłędu i zbrodni utrzymywanej na samej ostatniej, śmiertelnej granicy – tuż przed śmiercią, którą stosowano tylko do niższych stworów, składało się na te dni i noce, niepodobne do żadnych najdzikszych fantazji europejskich literatników. Atanazy poddawał się temu wirowi z całą świadomością (PJ 373).

Bazakbal pod wpływem różnych własnych lęków zaczyna tęsknić za nieodwracalnym, to znaczy za ciepłym, ustabilizowanym życiem u boku Zosi i często wspomnianymi górami. Myśli o samobójstwie. Odzwierciedleniem tego, co czuje bohater, ale również i tego, co odbywa się między nim a Helą, są gwałtowne zmiany w tropikalnej pogodzie: „Wokół resthauzu szumiały drzewa gięte wściekłym monsunem...” (PJ 355), opisom erotycznych zbliżeń towarzyszy „obcy, upalny wicher «monsoon»” (PJ 362). Z kolei gdy Atanazy po podjęciu decyzji o powrocie i ucieczce od Heli, wraca samotnie po jednej z tropikalnych orgii do domu i żałuje, iż przeżył swój upadek w Indiach, następuje wyraźny zwrot w pogodzie: „Monsun przestał wiać już dawno i cisza była w lesie zupełna; przerywał ją tylko skrzyp kół i uspokajające pomrukiwanie garbatych, białych wołów” (PJ 379). Wtedy chyba najbardziej brakuje mu Zosi⁸⁶ i wtedy też jego powóz zostaje zaatakowany przez

⁸⁵ Lech Sokół nawiązuje do zdania Konstantego Puzyny, mówiącego o tym, iż nuda, nienasylenie, obrzydzenie i samotność to czołowi bohaterowie Witkiewicza. Myślę, że rozważania Sokoła dotyczące bohaterów *Szewców* są adekwatne do stanu Atanazego: „Nuda byłaby zatem szczególnym rodzajem stanu depresyjnego bardzo głębokiego i złożonego, mającego charakter indywidualny, ale także wyraźne ramy społeczne, objawiającego się w wielu formach” – ibidem, s. 34. Sokół traktuje nudę jako (za Kępińskim) stan depresyjny, a za Reinhardem Kuhnem jako stan dotykający duszy i ciała, niezależny od warunków zewnętrznych, z silnym poczuciem izolacji i wyobcowania. L. Sokół, *Zagadnienie nudy w „Szewcach” Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4, s. 32-37.

⁸⁶ W przypadku tęsknoty Atanazego do Zosi nie ma chyba racji J. Speina, który pisze, iż „Miłość (...) sprowadzona jest u Witkacego każdorazowo do rangi popędu, ma charakter wyłącznie erotyczny” – J. Speina, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 56. Atanazy ucieka od nienasyconej erotyki Heli w sferę własnych wyobrażeń na temat miłości, a wspomniane przez niego ciepło Zosi nie ma charakteru erotycznego.

tygrysa, co stanowi dodatkową motywację do wyjazdu. Budzą się w nim także pragnienia społecznikowskie: bohater chce być potrzebny innym.

Decyzja o ucieczce zostaje podjęta na Cejlonie, po tym, jak jeden z gości ich „świty” umiera na serce, a Atanazy nabiera pewności co do szaleństwa Heli⁸⁷. Bohater wraca dokładnie tą samą drogą, którą przybył do tropików. W drodze powrotnej, już na statku, uwodzi kilka kobiet. Witkacy wykorzystuje tutaj stary topos powrotu głównego bohatera, który chce skonfrontować swoje nowe doświadczenia z tym, co opuścił i co zna bardzo dobrze. Po powrocie już nic nie jest takie, jakie było, Atanazy schodzi do grobów, co symbolicznie ma oznaczać zerwanie z przeszłością – jak mu się wydaje, wreszcie osiągnął pewną świadomość celu. Do Indii powróci jeszcze we wspomnieniach, w czasie swojego ostatniego pobytu w górach, tam też oczyszcza się od myśli związanych z powrotem do Heli.

Już droga bohaterów do tropików (Grecja, Egipt, wreszcie Indie i Cejlon) jest najczęściej przemierzonym traktem większości egzotycznych powieści popularnych. Na przykład w jednej z powieści poczytnego w dwudziestoleciu Pawła Staški, zatytułowanej SZALONA SIELANKA (Warszawa 1922), bohaterowie, tzn. powieściopisarz Boroń i jego znajoma Lina, podróżują po Europie. Po przejechaniu Europy zwiedzają kolejno Grecję, Turcję i Egipt, a potem płyną do Zatoki Perskiej i Bombaju, Cejlonu i Colombo. Pokonują wobec tego prawie identyczną drogę, jaką podróżowali Atanazy i Hela. Analogia dotyczy też rodzaju relacji między bohaterami. Bohaterowie Staški wiedzą, że to, co ich łączy w tropikach, to tylko pożądanie, a nie miłość: „Te pijane zapomnieniem pieszczoty były tylko płomieniem zmysłów, pragnieniem krwi i czysto cielesną żądzą, lecz nie miłością”⁸⁸. Lina jest osobą zamężną, ale w małżeństwie nie znajduje zaspokojenia seksualnego, wobec czego nawiązuje romans. Jej kochanek jednakże tęskni do Zosi (sic!), właścicielki leśniczówki, w której mieszkał. Wysła jej w listach opisy Cejlonu – krainy nostalgii i melancholii. Bohaterowie rejestrują, iż w tropikach czas płynie szybciej, a przyroda oszałamia zielenią i przepychem⁸⁹ oraz wprowadzającym w hipnotyczny trans zapachem. W czasie gdy Boroń, uznany pisarz, tworzy w otoczeniu tropikalnej natury swoje romanse historycz-

⁸⁷ Jak zauważa Piotr Kowalski „... relacja z podróży stawać się może opowieścią – metaforą samopoznania jednostki, zmierzającej do odkrycia prawdy o swoim losie...” – idem, *Odyseje nasze byle jakie...*, op. cit., s. 10.

⁸⁸ P. Staško, *Szalona sielanka*, Warszawa 1922, s. 150.

⁸⁹ A. Martuszevska zauważyła, iż w powieści popularnej opis pełni rolę dekoracyjną: „Opisy bowiem swoiście ozdabiają cały utwór, czynią go „pięknym” w oczach tego czytelnika, do którego jest adresowany, jego właściwego odbiorcy”. Por. idem, *Opowiadanie i opis w strukturze powieści popularnej*, „Literatura i kultura popularna” t. III, Wrocław 1992, s. 14. O opisie czyt. w: Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Kurtyś i K. Rytel, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.

ne, Lina oddaje się piieszczotom z kolejnymi, napotykanymi przypadkowo mężczyznami, np. z jakimś świeżo poznanym, dystygowanym Francuzem. Z kolei Boroń cały czas, niezmiennie tęskni do Zosi, do której w zakończeniu powieści wreszcie wraca. Książka Staški pokazuje więc, iż tropiki są w literaturze popularnej przede wszystkim przestrzenią nieograniczonej wolności seksualnej⁹⁰, którą bohaterowie początkowo skwapliwie wykorzystują, a po intensywnych praktykach odczuwają nudę i tęsknotę.

Indie były również opisane bardzo rzetelnie przez polskiego podróżnika i badacza, Jana Hupkę, w jego niezwykle popularnym przewodniku *Z WĘDRÓWKI PO INDIACH*, wydanym w Krakowie w 1913 roku⁹¹. Poczytność tej pozycji może być również tłumaczona zamieszczonymi w niej rycinami oraz entuzjastycznymi opisami, a także praktycznymi, najprostszymi radami dla turystów w rodzaju, jak np. poruszać się pociągami. Warto tej pozycji poświęcić więcej miejsca z racji niezwyklej, choć niekoniecznie wynikającej ze znajomości tekstu, zbieżności w orientalnym epizodzie powieści Witkacego. W przewodniku Hupki jest szczegółowy opis Cejlonu i Colombo, a także świątyni w Madras:

Rzeźbione w kamieniu sceny wprost obrzydliwie pornograficzne, przypominające świątynie Nepalu w Benares, tylko że tu więcej jeszcze uwiecznionego w kamieniu wyuzdania... Zmysły nie są w stanie tego chaosu objąć (...). Ten sam kult okropności grozy i bezwstydnego lubieżności trwa i żyje do dziś dnia w niezmnniejszonej sile w sercach setek milionów⁹².

Egzotyczna przyroda w opisie Witkacego zawiera cechy wskazane przez Hupkę:

Wąskim przesmykiem między dwie tamy wjeżdżamy wolno do portu Colombo. Zapach kwiatów i korzeni potęguje się, obejmuje nas parne gorąco ciepłarni, a oczy nie wiedzą na czym spocząć, tak barwny, wesoly na tysiące szczegółów rozdzielony mamy przed sobą obraz⁹³.

⁹⁰ M. Płachecki omawiając przestrzeny kontekst fabuły zauważył, iż w amerykańskich powieściach kryminalnych, napisanych przed drugą wojną światową, przestrzeń jest ograniczona kilkoma wariantami, np. ujęcie mordercy odbywa się prawie zawsze w przestrzeniach zamieszkałych przez elity. Sądzę, iż z pewnymi ograniczeniami przestrzeni spotykamy się również w *Pozegnaniu jesieni*. Tutaj chodzi bowiem głównie o jej redukcję do erotycznego ta i katalizatora przeżyć seksualnych. Por. idem, *Przestrzeny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1978, s. 68.

⁹¹ Trudno jednoznacznie stwierdzić czy Witkacy książkę Hupki znał, choć nie jest to wykluczone ponieważ do jego stałych lektur należały książki podróżnicze. Por. J. Witkiewiczowa, *Wspomnienie...*, op. cit., s. 105.

⁹² J. Hupka, *Z wędrówki po Indiach*, Kraków 1913, s. 175.

⁹³ Ibidem, s. 187.

Hupka, podobnie jak Witkacy, opisując Colombo, wielokrotnie podkreśla, iż „Trudno oddać słowami tą orgię równikowego bogactwa roślinności, różnych tonów zieleni, form, barw i zapachów”⁹⁴. Dokładny opis poświęcony został również Anurudzapurze, zaginionej, stolicy wyspy (bohaterowie Witkacego przyjeżdżają do Apury). Hupka nazywa to miasto nastrojowym miastem ruin, a szczególne wrażenie robi na nim osamotniony w dżungli, olbrzymi, kamienny posąg siedzącego Buddy. Okolica wywiera na badaczu, podobnie jak na Witkacym, niezwykle przygnębiające wrażenie. Narrator czuje się opuszczony oraz samotny wśród zagubionych w dżungli ruin. Jego uwagę skupiają szczególnie wielkie drzewa, stanowiące dziwny i zagadkowy mur, którego nie można pokonać. We wspomnieniach dominuje oniryczny nastrój wyobcowania, nierealności, ale także świadomość niedopasowania przedstawiciela cywilizacji europejskiej do kultury tropikalnej. W drodze powrotnej Hupka stwierdza, iż na statku płynącym do Europy „kwitnie flirt”.

Przywołane przykłady wskazują na to, iż w prozie Witkacego nie ma dążenia do oryginalności i autonomii wątków orientalnych, o czym świadczy demonstracyjne kształtowanie schematów opisów na poziomie przewodnika lub powieści popularnych oraz powtarzanie elementów składających się na doświadczenia bohaterów. Replikacja schematów dokonywana jest za pomocą takich zabiegów jak: intensyfikacja, podkreślenie kontrastu, upraszczające werbalizacje, operowanie wyrazistymi znakami przestrzeni oraz ich modyfikacja związana ze stanem psychicznym głównego bohatera (nostalgiczność) i katastroficznym wymiarem całej powieści. W efekcie pokazane zostało wyobcowanie protagonistów widoczne nie tylko na poziomie ich mentalnych rozważań, ale również w nastroju ogólnym dzieła lub w opisach orientalnych krajobrazów, ukazujących alienację oraz przeświadczenie o niedopasowaniu bohaterów do oglądanych i przeżywanych przestrzeni.

⁹⁴ Ibidem, s. 188.

4) Pociąg, przestrzeń dworców i kolei

W powieściach Witkacego bardzo często przedstawiane są dworce, parowozy, lokomotywy. I choć większość opisów nie ma jawnie parodystycznego charakteru, to już sama częstotliwość omawianych elementów prowokuje do przeprowadzenia, przynajmniej ich podstawowej charakterystyki w relacji do literatury popularnej.

Pasją młodego Witkacego było fotografowanie lokomotyw⁹⁵. Jego zainteresowanie pogłębiało się również w latach późniejszych, co znajduje dowód w twórczości literackiej. Napisał bowiem w 1923 dramat zatytułowany SZALONA LOKOMOTYWA⁹⁶. Wojciech Tomasik śledzi długotrwałą fascynację Witkacego koleją, potwierdzoną chociażby przez Stanisława Witkiewicza w LISTACH DO SYNA z lat 1899 i 1900 i wskazuje na specjalistyczne prace dotyczące kolejnictwa (jak np. HANDBUCH FÜR SPEZIELLE EISENBAHN – TECHNIK. H. Von Waldegga, Lipsk 1870) jako możliwe źródła zainteresowań. Już fakt istnienia dramatu w całości poświęconego sprawom związanym z kolejnictwem, powinien uwarząliwić każdego badacza twórczości autora SZEWCÓW na rangę tej problematyki w twórczości Witkacego.

Pociąg występuje w dwóch funkcjach: w pierwszej jako autonomiczny przedmiot, używany przez bohaterów do transportu. Jest wtedy elementem decydującym o zróżnicowaniu przestrzeni we wszystkich czterech powieściach Witkacego. Dzięki niemu bohaterowie pokonują odległości, np. przyjeżdżają pociągiem do Zarytego, odpowiednika Zakopanego. W drugiej funkcji sposób prezentacji pociągu, słownictwo określające szybkość pokonywanych przestrzeni, przez kontrast, ujawnia inercję bohaterów, konieczność podjęcia ważnych decyzji życiowych oraz zmuszają ich do podejmowania prób wyjścia z impasu. Postacie zostają wyrwane z różnych stopni zamyślenia bądź sprowokowane do refleksyjnego spojrzenia na rzeczywistość – Atanazy w drodze powrotnej z tropików do kraju, przyjeżdża do ojczyzny pociągiem, w którym czyni pierwsze obserwacje kraju pod rządami komu-

⁹⁵ Por. W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 271.

⁹⁶ Losy tego dramatu opisał W. Tomasik, który zaproponował również ciekawą interpretację sztuki Witkacego. Dowodzi, iż w dramacie tym doczytać można parodystycznego ujęcia pierwszych filmów, w których akcja dzieje się w pociągu a także parodię naturalizmu Emila Zoli szczególnie z *Bestii ludzkiej* – idem, *Szalona lokomotywa*, albo: *Witkacy kontra Zola*, w: „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 111-127. Por. również artykuł W. Tomasika *Kolej w polskiej literaturze (Wstępna inwentaryzacja)*, „Teksty Drugie” 1995, nr. 5, w którym badacz dokonuje przeglądu wszystkich motywów kolejowych w naszej literaturze, od czasów wynalezienia kolei. Zwraca m.in. uwagę na następujące utwory Reymonta: *Marzyciel* (1909), *Komediantkę* (1894) i *Fermenty* (1896). Według Tomasika najważniejszą motywów kolejowych jest w literaturze dwudziestolecia.

nistów. Bazakbal zauważa, iż w wagonach nikt nie rozmawia, a także to, iż „jacyś nowi” ludzie znaleźli się na ulicy.

W literaturze popularnej obecność pociągu⁹⁷, czy przestrzeni dworcowej można interpretować na kilka sposobów: pociąg stał się znakiem przemian, lęków i zagrożeń cywilizacyjnych. W planie fabularnym powieści dworzec stanowi atrybut rozstania głównych bohaterów, bądź ich ponownego spotkania, z tego powodu staje się przestrzenią najważniejszą epizodu fabularnego. Bywa też tak w literaturze drugorzędnej, iż pociąg zostaje włączony w metaforykę i symbolikę związaną z przemijaniem, upływem czasu, negatywnymi przeczuciami dotyczącymi przyszłości. Ilustracją takiego sposobu postrzegania pociągu w literaturze może być następujący fragment powieści Alfreda Konara pt. *SIOSTRY MALINOWSKIE*:

To tam, hen na linie, pod drgającymi drutami wije się olbrzymi wąż czarny; to lokomotywa podobna do paszczy smoczey, ciągnie swój olbrzymi tułów: długi sznur czarnych wagonów. I narobiwszy hałasu swoim świstem, sapaniem i turkotem kół o szyny – znika, pozostawiwszy w powietrzu kłęby dymu, a ludzi odpoczywających tu wśród dobrotliwej ciszy natury, przejmuje jakiś mimowolny strach przed tą złowrogą potęgą i grozą⁹⁸.

Nostalgiczny sposób postrzegania tego środka transportu ilustruje fragment powieści L. Godlewskiej *PO ZDROWIE*: „Zosia westchnęła: Gdy patrzę na taki uciekający pociąg, zawsze przejmuje mnie smutek, jak wobec czegoś, co chciałoby się zatrzymać a nie można”⁹⁹.

Wskazane w literaturze popularnej funkcje, w jakich występuje pociąg i przestrzeń związana z kolejnictwem, w powieściach Witkacego pojawiają się w znikomym stopniu, brak jest np. lęków dotyczących rozwoju technicznego i obaw przed cywilizacją jakie wyzwalala lokomotywa, tylko raz spotykamy rozstanie głównych bohaterów (Akne i Bunga), pociąg nie zawsze jest oznaką negatywnego, pesymistycznego postrzegania przyszłości. Ukształtowane w powieści popularnej znaczenia są w powieściach Witkacego potraktowane ironicznie, lekceważąco wobec pierwowzorów i oczekiwań czytelnika, bowiem autor *SZEWCOW* nadaje przestrzeni kolejowej i pociągom własny, niezależny sens. W powieściach występuje zarówno fascynacja techniką kolejnictwa jak i nadawanie pociągom znaczeń pozytywnych, zmuszających bohaterów do zmiany swojego życia i przełamania inercji.

⁹⁷ W roku 1909 pojawiła się jedna z pierwszych polskich powieści opisująca określoną grupę zawodową, *Kolejarze* A. Gruszeckiego. Nie ma tam jednak np. parowozów, a intryga tej powieści równie dobrze może dotyczyć innej grupy zawodowej. Obejmuje ona zakładowe spotkania, związki zawodowe i wybory członków różnych kolejowych stowarzyszeń. Są to dzieje kasjerki – socjalistki Janiny Traweckiej, bardzo urodziwej, która skupia na sobie uwagę licznych mężczyzn.

⁹⁸ A. Konar, *Siostry Malinowskie*, Warszawa 1905, s. 128.

⁹⁹ L. Godlewska, *Po zdrowie*, Lwów 1912, s. 131.

W powieściach Witkacego nie ma również symbolicznej transpozycji popędu erotycznego, widocznej np. w zachowaniu podróżujących pociągiem bohaterów w literaturze popularnej. Występuje ona w znanych mu i wspomnianych w PISMACH KRYTYCZNYCH utworach Stefana Grabińskiego, który najpełniej w polskiej literaturze popularnej (i to w prawie niepraktykowanej gotyckiej odmianie) opisywał przestrzeń kolejową i motywy związane z parowozami czyniąc z nich zasadę konstrukcyjną swojego cyklu opowiadań pt. DEMON RUCHU¹⁰⁰, który ukazał się w 1919 roku w Krakowie. Dzieło to spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem przez krytykę, czego owocem były liczne i pochlebne recenzje m.in. w PRO ARTE (zeszyt 6/1919)¹⁰¹.

Łatwość podróżowania nie wpływa na decyzje bohaterów, nie wspomina się w powieściach o wszystkich środkach transportu, nie wiemy chociażby w jaki sposób Bungo dotarł do Paryża na wystawę obrazów P. Gauguina. Postacie nie planują podróży, o tym, że ktoś gdzieś jedzie, dowiadujemy się w ostatniej chwili. Nie wiemy również np. jak główny bohater pierwszej powieści wrócił z Paryża, mamy tylko krótką wzmiankę mówiącą, iż „w dwa tygodnie Bungo był już z powrotem” (B 106). Podróż nie pełni funkcji tradycyjnych – nie ułatwia życia ani nie wpływa na kontakty między bohaterami. Decyzje co do wyjazdu bohaterów podejmowane są natychmiastowo, pod wpływem impulsu. Bungo widzi pociąg i tego samego dnia decyduje się na wyjazd w góry. Autor NIENASYCENIA spotkanie z pociągiem przedstawia najczęściej jako nieoczekiwane i dynamiczne. Pociąg pełni znikomą funkcję fabularną, jego pojawienie się nie jest niczym motywowane. Niezwykle efektowny, apokaliptyczny opis przejazdu pociągu pojawia się w BUNGU:

Z oddali dało się słyszeć sapanie dwóch lokomotyw i po chwili czerwone światła zabyły na horyzoncie. Bungo szedł parę kroków wzdłuż nasypu. Wolno, z głuchym łomotem przewalał się ogromny towarowy pociąg. Otwarto piec w lokomotywie i jaskrawy pomarańczowy blaski oświetlił kłęby dymu i chmurę śniegową. Po czym znów nastąpiła ciemność. Wagony pochylone na zakręcie przesunęły się jak widma” (B 442).

¹⁰⁰ Już sam tytuł cyklu S. Grabińskiego, ujawnia dualistyczną irracjonalność fizycznej i realnej maszyny kolejnictwa. Kolej była symbolem ludzkiego postępu, a ukrycie w tytule słowa „demon” wyzwała konotacje związane ze strachem i przerażeniem, z potęgą sił niezbadanych, oraz nieujarzmionych. Por. M. Kochanowski, *Uwagi o kompozycji „Demony ruchu” S. Grabińskiego*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska (red.), Białystok 2001.

¹⁰¹ Zwracano np. uwagę na podobieństwa nastroju utworów zamieszczonych w omawianym tomie z opowiadaniem Edgara Alana Poe. Pierwsze komentarze twórczości Grabińskiego, oraz liczne podobieństwa z dorobkiem angielskiego pisarza, a także możliwe konteksty, które mogły oddziaływać na autora *Demony ruchu*, omówił wyczerpująco A. Hutnikiewicz w monografii pt. *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*, Toruń 1959.

Opis ten przedstawia wrażenie podobne do odczuć pierwszych obserwatorów kolei żelaznej, Bungo twierdzi, iż widok lokomotywy zawsze robił na nim niezwykle wrażenie (B 137).

Najwięcej fragmentów z pociągami i parowozami jest w pierwszej powieści Witkacego, której lata pisania zbiegają się z pasją autora fotografowania lokomotyw. W BUNGU pociąg wspomniany jest stosunkowo często, występuje w znaczeniu symbolicznym w pierwszym z Utworów Bunga, opisującym małą stacyjkę i Ofelię z bukietem w wagonie pierwszej klasy. Literacka twórczość bohatera na poziomie językowym jest bardzo tradycyjno-journalistyczna, a treść utworu świadczy o dosyć idealistycznym pojmowaniu zarówno miłości jak i własnych oczekiwań. Oznaką tego co nieprzewidywalne, jest symboliczna podróż pociągiem bohaterki Szekspira.

Pociąg w BUNGU występuje w twórczości głównego bohatera, ale i systematycznie w jego snach, co jest jeszcze dodatkowo podkreślone stwierdzeniami typu: „śnił mu się jak zwykle ten sam dworzec kolei, będący mieszaniną Neapolu i Chabówki”. W powieści widok pociągu prowokuje samobójcze myśli: „Przez sekundę Bungo uczuł szaloną pokusę rzucenia się pod pociąg” (B 442), może być też literackim sposobem na połączenie w jednym zdaniu szybkości i erotyzmu: „W trzy godziny jechał już w kierunku morza, rozwalony w oddzielnym coupé pędzącego z szaloną szybkością ekspresu, i oddawał się najdzikszyemu marzeniom o pełnej tajemnic przyszłości” (B 183).

W pierwszej powieści Witkacego lokomotywa stanowi symbol tęsknoty za tym, co odległe, nieznanne. Jak zauważył Tomasz Bocheński: „Przejeżdżające pociągi, które widuje w czasie swych samotnych spacerów Bungo, zawsze robią na nim wrażenie, za każdym razem jednak inne: tęsknotę, życiowe podniecenie lub nastrój samobójczy”¹⁰². W pracowni *Nevermore’a* nie można zobaczyć pociągu, bo okna zasłonięte są roletami, ale można usłyszeć jego odgłosy, lub „żałosny” świst lokomotywy (B 115). Odgłosy te pełnią funkcję przerywnika, wprowadzają nastrój wspomnień i nostalgii. W tej samej powieści, Bungo wychodząc od Akne słyszy pociąg, co umacnia go w postanowieniach, aby nie składać następnych wizyt w tym domu. Odgłos pociągu wydaje się więc występować w tym momencie jako znak ze strony tajemniczych sił, przejaw transcendencji, jak np. grzmot czy błyskawica – bohater igra jednakże z takimi oczekiwaniami odbiorców, gdyż zaraz po ich wywołaniu zawraca i biegnie powtórnie do domu Akne.

Na dworcu odbywa się scena rozstania Bunga z panią Montecalfi, wyjeżdżającą na brazylijskie „tourné”. Pożegnanie wydaje się być opisywane w sposób typowy dla pożegnań przedstawianych w literaturze popularnej – po rozstaniu główny bohater odczuwa potrzebę refleksji i samotno-

¹⁰² T. Bocheński, *Powieści Witkacego...*, op. cit., Łódź 1994, s. 70.

ści, krąży pomiędzy labiryntami szyn, tory stają się dla niego sposobem na wyjście z labiryntu zwrotnic i semaforów. Jednak ostatecznie sytuacja ta prowadzi bohatera do odczucia własnej nicości¹⁰³ – zaczyna myśleć o samobójstwie. Bungo ucieka od tego postanowienia, porównując ironicznie własne zachowanie do samobójstwa Anny Kareniny.

Obraz pociągu może być w powieściach Witkacego uzewnętrznieniem stanu psychicznego danej postaci. W *JEDYNYM WYJŚCIU* Marceli, który ma kłopoty ze zdefiniowaniem różnych poziomów rzeczywistości, odbiera ją jakby obserwowaną z „pędzącego na oślep pociągu” (JW 87). Określenie „na oślep” świadczy o stanie psychicznym głównego bohatera, odzwierciedla jego lęk przed rzeczywistością. Odgłosy przejeżdżających parowozów przerywają rozmyślenia głównych bohaterów i kierują ich uwagę na to, czego w danej chwili nie mają, bądź nie widzą: „W oddali huczał pociąg. Gwizd lokomotywy, daleki, żaloszny, przerwał tę ciszę trwającą na tle huku i chwila przeczuć przysła. Zosia poczuła nagle straszną żądzę, żeby się czemuś oddać, za coś poświęcić – ach, cokolwiek bądź byle tylko... – ale pusto było dookoła” (PJ 145). Pociąg nabiera w prywatnych hierarchiach postaci cech indywidualnych, związany jest z ich aktualnymi przeżyciami i doznaniem. Uświadamia bohaterom ich stagnację i potrzebę zmiany sytuacji życiowej, cech charakteru oraz aktualnego modelu przebywania z innymi bohaterami.

Również w *NIENASYCENIU* pociąg ma oprócz znaczenia dosłownego – jako środka lokomocji, znaczenia metaforyczne – odzwierciedla terażniejszy nastrój bohatera. Genezyp mówi „Właśnie zdałem przyspieszoną maturę. Czekam na przyszłość jak na pociąg na małej stacyjce. Może będzie to zagraniczny ekspres, a może zwykły osobowy gruchot, który skręci na jakąś lokalną linię małych zagmatwań” (N 37). Porównanie wskazuje nie tylko na alternatywne wzorce przyszłości, ale i na bierność bohatera, który nie próbuje sam nadać swemu życiu kształtu czy kierunku. W momentach przełomowych w życiu bohatera, jego postępowanie zostaje zazwyczaj porównane do przyspieszającego pociągu. Genezyp Kapen jedzie do wojska „pędząc tak zwanym węgierskim ekspresem” (N 270). Podkreślenie „pędu” pociągu symbolizuje aktywność tego etapu biografii bohatera i zdaje się wyznaczać nowe możliwości i drogi życiowych wyborów. Dopelnieniem euforycznego stanu bohatera jest komentarz narratora, umieszczony w oddzielnej partii tekstu zwanej *INFORMACJĄ*: „Nie wiadomo, czy to piękne popołu-

¹⁰³ Z. Mokranowska zauważyła, iż motyw odjazdu jest bardzo częsty w poezji skamandryckiej. Por. idem, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”*. *Wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, op. cit., s. 10. Częstotliwość występowania tego motywu jest charakterystyczna dla całego dwudziestolecia, np. bardzo dużo wierszy J. Przybosia, których akcja odbywa się na dworcu. Por. np. jego wiersz zatytułowany *Odjazd*.

dnie w wagonie drugiej klasy ekspresu pędzącego krętą linią pośród beskidzkich wzgórz nie było jedną z najlepszych chwil jego życia” (N 271). Z kolei kiedy pociągiem wyrusza na linię frontu Kocmołuchowicz, to jego podróż opisana została przy pomocy metafory łączącej ruch ze słownictwem militarnym. Może ona zwracać uwagę na ostateczność, jednokierunkowość sytuacji nieodwracalnej: „Pociąg pędził jak wystrzelony pocisk” (N 579). Wskazana prędkość pociągu ma istotne znaczenie, gdyż służy wydobywaniu kontrastu między tym, co ma się zdarzyć, a dynamiką bądź jej brakiem w wydarzeniach teraźniejszych.

5) Wnętrza, przedmioty

Wstępne rozważania

W powieściach Witkacego przestrzeń¹⁰⁴ i jej opisy są zredukowane do kilku powtarzających się w różnych konfiguracjach szczegółów, przedstawiających nastrój czy charakter miejsca. Wnętrza, przedmioty, uzupełniają charakterystyki postaci, nie pełnią funkcji samodzielnej. O istnieniu danych przestrzeni dowiadujemy się w momencie przebywania w nich bohaterów, pomieszczenia poznajemy głównie w sposób zapośredniczony – przez przyrządy subiektywnych wrażeń postaci:

Atanazy wszedł do Pałacu Bertzów. Olbrzymie schody z czerwonego marmuru i ściany klatki schodowej, pokryte mosiężnymi, złożonymi płytami o zawitych deseniach wschodnich, i ten ciepły zapaszek najwyższego dobrobytu: świeżości i czystości, dobrej skóry i dobrych perfum, i czegoś jeszcze zupełnie nieuchwytnego, podziałały nań rozdrażniająco (PJ 18).

Opis pałacu Bertzów wynika z obserwacji i wartościowania wnętrza przez Atanazego. Wyobrażenia i oczekiwania bohatera wpływają na określony ogląd przestrzeni – mieszkająca w tym budynku Hela Bertz z wielu powodów pociąga Bazakbala erotycznie, wydaje mu się atrakcyjna zarówno jako tajemnicza Żydówka, jak i zamożna femme fatale, żyjąca w otoczeniu luksusowych przedmiotów.

Przestrzeń w utworach Witkacego ma charakter umowny, jest repliką schematów istniejących w literaturze popularnej, co wprowadza liczne ograniczenia. W powieściach ujawnione są bowiem tylko te elementy, które mają charakter reprezentacyjny, atrakcyjny dla czytelnika. Atrakcyjność jest cechą prawie wszystkich elementów np. podawanych potraw, już jadłospis ma działać na wyobraźnię odbiorców. W POŻEGNANIU JESIENI bohaterowie jedzą m.in.: zupę z czerwonych marmontijów i pasztet z wątróbek ganadyjskich trywótów.

Nie opisuje się tych elementów, które mogą się wydać czytelnikom mniej atrakcyjne i drugorzędne jak np. pomieszczenia użytkowe. Wnętrza danego budynku są przedstawiane przy użyciu skonwencjonalizowanych sekwencji opisu, inicjowanych rozpoznawalnymi elementami. Pierwszą informacją o warunkach, w jakich żyje Putrycydes Tengier, jest wzmian-

¹⁰⁴ W ostatnich czasach ukazało się wiele prac poświęconych realiom w powieściach np: *Czas i przestrzeń w prozie XIX i XX wieku*, Cz. Niedzielski, J. Spein (red.), Toruń 1990; E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995; *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, S. Wysłouch, B. Kaniewska (red.), Poznań 1999. Por. również: *Przestrzeń i literatura*, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1978.

ka o tym, iż bohater ten mieszka w góralskim domu. Kiedy Genezyp jest już wewnątrz budynku uruchomiane są następne, przewidywalne i charakterystyczne dla „góralskiego nastroju” elementy opisu; surowe, urządzone „po chłopsku” wnętrza, imię żony (Maryna) oraz pijące kwaśne mleko dzieci Tengiera.

Są w utworach wnętrza, które nie podlegają opisowi. Bardzo mało można dowiedzieć się o przestrzeniach prywatnych głównych protagonistów, szczególnie Bunga i Atanazego. Bazakbal ma swoje mieszkanie, ale w nim nie bywa, a kiedy wreszcie wraca na chwilę do domu: „Na widok swego pokoju Atanazy zdębiał. Zdawało mu się, że nie był tu wieki całe. Miał wrażenie, że przed powzięciem zamiaru zdradzenia narzeczonej nie istniał rzeczywiście zupełnie” (PJ 52). Nie ma w powieści żadnych szczegółów przestrzennych, które mówiłyby cokolwiek o charakterze głównego bohatera. Przestrzeń, w jakiej egzystuje pozbawiona jest charakteru i klimatu, odzwierciedla status Bazakbala, jako człowieka „bez właściwości”, bezwolną jednostkę niezdolną do samodzielnego podejmowania decyzji.

Wnętrza

W opisie pałaców, np. pałacu Bertzów w POŻEGNANIU JESIENI, podstawową cechą budynku jest gigantyzm – wszystko jest olbrzymie i marmurowe. Budynek ma charakter eklektyczny, nacechowany jest przepychem, świadczy o potędze finansowej Bertzów. Jego wygląd i wystrój określają nie tylko upodobania estetyczne, ale i inne cechy właścicieli. Charakterystyka służy wyeksponowaniu w opisie roli dominującej barwy czerwieni:

W ogóle czerwoność przeważała w całym pałacu Bertzów: obicia ścian i mebli, dywany, a nawet specjalne dobierane obrazy miały jako zasadniczy kolor czerwień we wszystkich możliwych odcieniach. W sali jadalnej, oprócz paru obowiązkowych martwych natur o czerwonych częściach składowych, wisiało trzydzieści kilka kopii portretów samych kardynałów i arcybiskupów (PJ 36).

W tym opisie następuje zrównanie obić i obrazów, to znaczy przyznanie w ich charakterystyce identycznej funkcji kolorowi i uczynienie go jedynym kryterium wyboru przedmiotów artystycznych. Zwrócenie uwagi, że na ścianach wiszą kopie obrazów, sygnalizuje nieautentyczność przestrzeni. Obecność kopii wskazuje na skalę majątku, snobizm, a nie znanstwo autentycznej sztuki oraz świeżość zamożności mieszkańców pałacu. Umieszczenie w jadalni portretów wyłącznie duchownych katolickich ma zabarwienie ironiczne ze względu na semickość rodu Bertzów. W opisie zarówno tego pałacu jak i innych wewnątrz brak połączenia prezentacji elementów z ich jednoczesną interpretacją. Szczegóły są dopasowane do sekwencji, dopełniającej charakter postaci zamieszkującej dany budynek.

Czerwień jest znakiem erotycznego nienasywienia Heli i jej zmysłowości¹⁰⁵. Przedmioty, jakie się znajdują w jej pałacu, podkreślają nienasywienie erotyczne i ekscentryczność bohaterki niezakorzenionej w kulturze polskiej, a nawet europejskiej oraz występują w funkcji presupozycji nadchodzących wydarzeń, związanych z orientalną podróżą bohaterów. Są to: zegar osadzony w brzuchu hebanowego, papuaskiego bożka, oraz olbrzymie łóżko ze scenami z asyryjskiej mitologii. Również górską willa Bertzów jest czerwona, stanowi kopię miejskiej rezydencji rodziny. Hela przywozi tu w specjalnym, szklanym pudle czerwonego węża Bajacho.

Odzwierciedleniem charakteru innej bohaterki, ale i wyrazem erotycznych oczekiwań wobec spotkania jest mieszkanie księżnej w NIENASYWIENIU, obserwowane przez Genezypa:

Znalazł się w pachnącej macierzanką i jeszcze czymś nieokreślonym sypialni księżnej. Cały pokój robił wrażenie jednego olbrzymiego organu płciowego. Było coś nieokreślenie nieprzyzwoitego w samym rozkładzie mebli, nie mówiąc już o kolorach (rakowych, różowych, sinych, burofioletowych) i drobniejszych akcesoriach: sztychach, bibelotach i albumach pełnych najdłuższej pornografii, od ordynarnych fotografii do subtelnych rysunków i drzeworytów chińskich i japońskich... Ciepły półmrok rozpylał się razem z nieprzyzwoitym zapachem, przenikał do kości, rozmiękczał, rozluźniał, a jednocześnie sprężył, rozbestwiał i rozbyczał (N 150).

Mieszkanie Łohoyskiego z POŻEGNANIA JESIENI nacechowane jest kawalerskim nieładem i bałaganem, ale pozbawione oryginalności i osobistego piętna¹⁰⁶:

Zaledwie trzy pokoje dość słabo umeblowane, w których panował piekielny wprost nieład: brudna bielizna zmieszana z pomiętymi garniturami i piżamami, taca z ciastkami, w które wtłoczony był ciężki hiszpański browning, jakieś fłaszczki, resztki obiadu, mnóstwo pustych butelek, jakieś dziwne rysunki roboty samego gospodarza domu – wszystko to rozprzestrznione po kanapach i stołach w najbliższym nieporządku” (PJ 217).

Łohoyski z racji przypisanych mu zainteresowań artystycznych, homoseksualnych skłonności, a także kolekcjonerskich pasji może być uważany za dandysa, dekadenta końca wieku. Jego mieszkanie jest ilustracją prawdziwe-

¹⁰⁵ Czerwień jest w *Pożegnaniu jesieni* kolorem niezwykle znaczącym. Historia tej barwy naznaczona jest ambiwalencją. Czerwień w *Apokalipsie* jest kolorem nierządnic. Od wieku XVI w kręgach katolickich nosiły ją kobiety. Przez wiele lat prostytutki musiały nosić jakąś czerwoną część ubioru, co oznaczało ich profesję. Do tej pory wywieszają się nad drzwiami domów publicznych czerwone latarnie. Jak zauważa antropolog i kulturoznawca prof. M. Pastoureau „Czerwień ucieleśnia dwa aspekty miłości – wzniosłość i grzeszność”. Por. wywiad z tymże *Kolor kolorów*, „Forum” 2004, nr 33, s. 48. Por. również: idem, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2004.

¹⁰⁶ Jak zauważył Jan Błoński w powieściach Witkacego codzienność jest graciarnią – idem, *Doświadczenie dekadencji w powieściach S. I. Witkiewicza* [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit., s. 39.

go charakteru gospodarza – znudzonego przedstawiciela arystokracji, widzącego przyjemność jedynie w rozrywkach, ale pozbawionego wrażliwości, lub reprezentującego szczególne, nowoczesne poczucie piękna niewymagającego harmonii.

Warto również zauważyć, iż przestrzeń, w perspektywie chronologii kolejnych powieści, staje się coraz brzydsza, bardziej pospolita i mniej okazała. O ile bohaterowie pierwszej powieści mieszkają w pałacach, to już Zosia Osłabędzka mieszka w samotnym domu, a Genezyp Kapen ma dla siebie i swojej rodziny zaledwie trzypokojowe mieszkanie. Z kolei Izydor, główny bohater JEDYNEGO WYJŚCIA mieszka w obskurnym, kawalerskim mieszkanku z przybudówką. Inna postać z tej samej powieści, Marceli, ma w swojej pracowni szyby zasłonięte brudną płachtą. Budynki i ich wnętrza wydają się we wszystkich powieściach stopniowo rozkładać, narrator coraz częściej unika scenograficznych szczegółów, sami zaś bohaterowie popadają w obłąd, stają się narkomanami bądź nałogowymi alkoholikami.

Niektóre wnętrza wydają się być zadziwiająco skromne. Brak w ich opisach konkretnych przedmiotów, są surowe¹⁰⁷. Imponujące są za to korytarze, np. Genezyp, w pałacu księżnej idzie korytarzami przyozdobionymi licznymi portretami (N 132), Bungo, podczas wizyty w domu pani Akne ogląda obrazy: „Po chwili, przez którą zdążył się zapoznać ze wszystkimi dziełami pierwszorzędnymi mistrzów naturalistycznej szkoły oblepiającymi ściany salonu, służąca wprowadziła go do buduaru, gdzie panował mrok czerwony” (B 133). Mijane przez bohaterów korytarze są zawsze wypełnione obrazami. W literaturze popularnej przemierzaniu korytarzy zamożnych domostw towarzyszyły rozmyślenia o awansie społecznym. W TRĘDOWATEJ np. scena z portretami w korytarzach występuje aż trzy razy i za każdym razem sygnalizuje czytelnikom „niedopasowanie” głównej bohaterki do sfer arystokracji¹⁰⁸.

¹⁰⁷ W obu ekranizacjach książek Witkacego, tzn. w znakomitym *Pożegnaniu jesieni* M. Trelńskiego (1985) i w *Nienasyce* (2003) W. Grodeckiego, już od pierwszych ujęć w obrazowaniu przestrzeni widoczna jest „estetyka nadmiaru”. W powieściach nie ma jednakże prawie żadnych przedmiotów, a niektóre wnętrza są wręcz ascetyczne. Oba filmy bazują na takich elementach jak: kolorystyczna efektywność, drobiazgowość i dekoratywność, które w książkach praktycznie nie występują. Na przykład w pokoju Persy z *Nienasyce* jest jedynie kilka książek, oficerskie polowe łóżko i dwa krzesła, zaś pokój Heli Bertz wygląda następująco: „Błade, mleczno-pomarańczowe światło zalało pokój, urządzony z przesadną, nieprzyjemną prostotą” (PJ 23).

¹⁰⁸ Niechęć arystokracji do Stefcy, ale również jej wewnętrzne lęki, są uwidocznione w kilkakrotnie powtórzonej scenie z portretami: „Oczy przodków Michorowskich, szare jak u Waldemara, przenikliwe, groźne, zdawały się wpijać w jej twarz pytając: «Skąd się tu wzięłaś plebejuszko, w tym gnieździe senatorów i hetmanów? Czego tu chcesz?»”, Kraków 1988 (wyd. z posł. T. Walas), t. I, s. 59. Podobna sytuacja została powtórzona w Głębowiczach, tam Stefcia również widzi zawieszona na ścianach obrazy, z wizerunkami przodków Waldemara. Bohaterce wydaje się, iż postacie mówią do niej: „Czego chcesz? Skąd się wzięłaś?”, op. cit., t. I s. 171. Po raz trzeci motyw sali portretowej powtórzony został w II tomie w zdaniu „Oboje lubili salę portretową, chociaż mroziła ich trochę i dziwny łęk wprowadzała do serca Stefcy”, op. cit., t. II, s. 179.

Przedmioty

Witkacy redukuje przedmioty w opisach, pozostawiając jedynie te, które podobnie jak wnętrza, świadczą o charakterze danej postaci i pojawiają się wtedy, gdy mają związek z zachowaniem protagonistów zamieszkujących daną przestrzeń. Na przykład wanna Heli Bertz podkreśla jej samobójczą obsesję i fascynację śmiercią: „Po chwili siedziała już w czarnej wannie, wyglądającej na ponury sarkofag wśród jaskrawoczerwonych, błyszczących ścian łazienki” (N 37). W sypialni księżnej Ticonderoga Genezyp rejestruje sztychy, bibeloty i pornograficzne albumy, będące dowodem erotycznych fascynacji bohaterki. Jeśli w powieściach charakteryzowany jest artysta, to dookoła leżą wytwory jego sztuki: w domu Tengiera: „Piętrzyły się stopy «dzieł pośmiertnych»” (N 71).

Witkacy rejestruje we wnętrzach przede wszystkim przedmioty związane ze sztuką. W mieszkaniu Genezypa „resztki światła zorzy odbijały się w szklach obrazów wiszących na ścianie” (N 29). W pałacu Ticonderoga Genezyp obserwuje portrety kniaziów Zawratyńskich, które „typią” na niego oczami (N 132). Persy Zwierzontkowskaja przyjmuje Genezypa leżąc w łóżku, dookoła niej leżą dzieła malarza Wróbla. Brak przedmiotów związanych ze sztuką w danym wnętrzu jest przez narratora zawsze sygnalizowany. W sypialni księcia Nevermore z BUNGA są: motor gazowy, bateria do akumulatora, model aeroplanu (wszystkie te szczegóły świadczą o scjencyficznych zainteresowaniach bohatera i praktycznym podejściu do życia), ale w oddzielnym, kończącym opis i jednocześnie akapit zdaniu, mamy również informację, iż: „Salę tę cechował jeszcze absolutny brak jakiegokolwiek dzieła sztuki” (B 115). Brak tych elementów jest czynnikiem negatywnie waloryzującym daną przestrzeń, ponieważ Nevermore dziękuje Bungowi za odwiedzin i twierdzi, iż bardzo źle znosi samotne przebywanie w swoim pokoju (B 115).

Niektóre elementy poszczególnych opisów sygnalizują również skonwencjonalizowane sytuacje. Spożywane trunki i napoje są wyznacznikami rodzaju spotkań (towarzyskie, rodzinne, rozmowy artystów, itp.) w jakich uczestniczą postaci. W czasie dyskusji na tematy związane z polityką i sztuką bohaterowie piją kawę, pije ją też Genezyp w odwiedzinach u Tengiera. Na wieczornych bankietach pije się prawie wyłącznie likier, który sączy w NIENASYCENIU w pałacu Ticonderogów markiz Scampi, reszta postaci pije „zielony likier z indyjskich konopi” (N 229). Genezyp po wyjściu z wojska odwiedza rodzinę i pije z matką i z księżną herbatę.

Najwięcej przedmiotów występuje w pierwszej powieści Witkacego: pojawiają się w niej m.in. automobil, gumowa „tuba”, w której bohaterowie myją się, liczne książki. We wszystkich utworach wspomina się o broni palnej – jest to prawie zawsze symbolizujący śmierć browning, który nie

występuje wprawdzie w JEDYNYM WYJŚCIU, ale zamiast niego pojawia się tam „nóż fiński”. Elementem stałego wyposażenia wewnątrz jest też sypialniana kanapka, która wiąże się z erotyzmem, i fortepian, powtarzający się wielokrotnie w powieściach znak sztuki.

Browning jest przedmiotem związanym z biografią autora np. w LISTACH DO SYNA pisze przerażony ojciec:

Jedno zastrzeżenie. Z rewolwerem żadnych zabaw – oglądań i pokazywań piękności kul stożkowych. Schowaj go – jest to coś, w czym tkwi rzecz bardzo poważna i właściwie nie należy mieć tego wcale (L 240).

Witkacy w listach do Malinowskiego bardzo często wspomina, jak siedział z browningiem przy skroni w jakimś desperackim akcie samobójczego zwątpienia¹⁰⁹, i jak w snach widzi siebie w sytuacji, gdy chce odebrać sobie życie z tego samego browninga, za pomocą którego popełniła samobójstwo jego narzeczona.

Browning jest jedyną, występującą w powieściach bronią palną wymienioną z nazwy. Ma z nim do czynienia każda z głównych postaci, a jeśli już bohaterowie robią z niego użytek, to najczęściej strzelają bez mierzenia, przed siebie, przestraszeni np. atakami jakiegoś zwierzęcia – Bungo nawet nie wie, jakie zwierzę go atakuje. Zosia popełnia samobójstwo, używając do tego dużego, bębenkowego rewolweru Atanazego. Prepudrech, po ujawnieniu samobójstwa Zosi i po tym, jak Hela informuje go, iż zdradziła go z Atanazym, strzela w nią z browninga. Atanazy w czasie spotkania z tygrysem, strzela do niego aż siedem razy. Z kolei dla Genezypa, ściskającego w kieszeni rewolwer: „Jedyną pewnością była ta martwa, zimna, metalowa rzecz”. (N 121). Własny browning, oczywiście w kolorze czerwonym, ma też Hela Bertz: „Pozornie wolnym, czającym się nieznacznie ruchem otworzyła szufladkę i wydobyla oprawny w czerwoną emalię mały browning” (PJ 87).

Mała, sypialniana kanapka towarzyszy każdej bohaterce. Leżą na niej „zwinięte” w kłębek bohaterki. Księżna Ticonderoga siedziała niczym „niebieskooki sęp na ogromnej kanapie” (N 37). Hela Bertz często leży na kanapie: „Hela, zwinięta na kanapie jak czarna anakonda z rudym łbem...” (PJ 187). W górskiej rezydencji Heli centralne miejsce zajmuje kanapka: „Siedli na kanapie, której Ziezio grając widzieć nie mógł” (PJ 301). Inne meble praktycznie nie występują. Z kolei, gdy występuje bohater, który jest muzykiem tak jak Putrycydes Tengier, czy Bałwanow z Bunga, to automatycznie pojawia się również fortepian i jest to instrument wyprodukowany przez firmę Steinway.

¹⁰⁹ List z 10.08.1914 w: *Listy do Bronisława Malinowskiego*, wstęp: E. C. Martinek, przyg. do druku T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1981.

Na podstawie przytoczonych przykładów widać, iż zarówno wnętrza, jak i przedmioty występują we wszystkich powieściach w tej samej funkcji – jako uzupełnienie cech charakteru postaci. Funkcja danego przedmiotu, oprócz naturalnych właściwości użytkowych, warunkowana jest charakterem jego użytkownika (wanna Heli Bertz jest przez nią zaprojektowana na wzór sarkofagu). Przestrzeń istnieje tylko dzięki obecności w niej bohatera, który dokonuje oglądu, wartościowania i hierarchizacji elementów. Atrakcyjność opisywanych szczegółów ma związek z identyczną funkcją, jaką posiadają one w literaturze popularnej, w której są dopełnieniem charakteru postaci, ale i mają za zadanie zaciekawić czytelnika i zachęcić go do dalszej lektury.

Wskazane, powtarzające się we wszystkich powieściach przedmioty; browning, fortepian i kanapka są symbolami śmierci, sztuki i erotyzmu – podstawowych słów – kluczy we wszystkich powieściach. I tak jak w przypadku opisu przestrzeni miejskiej, tak i przestrzeń wewnętrzna nosi znamię końca, którego symbolem staje się występujący w trzech powieściach browning. Jednocześnie można zaobserwować stopniową redukcję warstwy opisowej – w ostatniej powieści, w *JEDYNYM WYJŚCIU* nie tylko mało się dzieje, ale również i niewiele „otacza” głównych bohaterów. Wraz z ich dojrzałością przestrzeń zaczyna się „kruszyć”, kończyć, a przedmioty są charakteryzowane poprzez ich brzydotę.



Rozdział 6

Parodia schematów postaci



W powieściach Witkacego występuje kilka powtarzających się typów postaci z wyraźnym podziałem na bohaterów głównych i drugoplanowych. Tę pierwszą kategorię tworzą ludzie młodzi (choć w kolejnych powieściach coraz starsi), mający zainteresowania filozoficzne i ambicje artystyczne. Pierwszy podrozdział niniejszej części przynosi prezentację i zwraca uwagę na parodystyczne wobec literatury popularnej ujęcie wizerunków kobiecych. Powieści Witkacego i literatura popularna kładą nacisk na cechy, które są stałe i niezmiennie, bądź takie, które są opisywane przez wyraźną opozycję do tej stałości. W literaturze popularnej dokonana się petryfikacja sposobów prezentowania postaci, co ułatwiało okoliczność, że kobiety w literaturze (a także w życiu) miały ograniczony repertuar ról i czynności, występowały jako partnerki, lub obiekty miłosnych relacji. Rezygnując z komplikowania obrazu ludzkiej psychiki, ograniczyła się do przedstawiania kilku typów kobiet, którym przysługują stałe, schematyczne i powtarzalne, cechy wyglądu, zachowań i charakteru.

Bardziej skomplikowaną kwestią są problemy związane z kreacjami męczyzny. Charakterystyka męskich protagonistów w literaturze pierwszej połowy XX wieku i trochę wcześniejszej łączyła się bowiem z różnorodnymi rolami bohaterów powieściowych, związanymi z twórczością i ekspresją artystyczną, pełnieniem społecznych, utrwalonych w literaturze ról, zróżnicowanych postaw i masek, doświadczeniami romansowymi z kobietami, itp. Już sam zakres tematyki sprawia, iż nasuwający się przez analogię z poprzednim tytuł rozdziału MĘCZYŻNA, obejmować by musiał wiele zróżnicowanych schematów. Żeby uniknąć nadmiernej szczegółowości, nie przedstawię zbiorowej charakterystyki męskich postaci, a tylko dwa jej wybrane aspekty: stosunek bohaterów do kobiet, z reguły konflikt wynikający z niemożności pogodzenia artystycznego (ascetycznego) wyrzeczenia i postawy hedonistycznej, oraz kwestie wpływu lektur i literackich konwencji na świadomość i działania postaci, czyli postępującą teatralizację życia. Wobec tego, iż prezentacja męskich zachowań ma charakter wybiórczy, w podtytule rozdziału pojawiła się uwaga, iż chodzi o „wybrane przykłady”.

Osobno, ze względu na wagę problematyki, omówię szczególnie typ męskiego bohatera. Postać „wodza” jest nacechowana w całej literaturze

młodopolskiej, także w jej popularnej odmianie, a problematyka wodza występuje w wielu wersjach związanych z takimi problemami jak kult silnej jednostki, niespełnione marzenie o wielkości i czynie itp. Realizacją „mitu wodza” jest np. „legenda Napoleona”, czy Janosika w literaturze, pod wpływem której ukształtowany został schemat użyty w powieści popularnej zarówno do przedstawiania fikcyjnych postaci wodzów jak i powieści, czy fabularyzowanych biografii, które wiążą się z życiem Józefa Piłsudskiego. Opowieści te dostarczyły podstawowych elementów do konstrukcji Kocmołuchowicza, ale zbudowana z nich postać mieści się w modelu Witkacowskiej historiozofii, w którym parodia „wizerunku dla ludu” wyraża sprzeciw wobec banału i seryjności ówczesnej kultury, krytykowanej w wypowiedziach dyskursywnych. Wywołujące zaskoczenie różnice pomiędzy wizerunkiem wodza utrwalonym w lit. popularnej a jego realizacją w powieściach Witkacego są właśnie oznaką gry z przyzwyczajeniami odbiorców. Wybór tej grupy tekstów literatury drugorzędnej wynika również z faktu, iż kwestią nierozstrzygniętą w „witkacologii” pozostaje sprawa czy, i na ile, Kocmołuchowicz jest literackim portretem Józefa Piłsudskiego.

Analiza postaci drugoplanowych została przeprowadzona na przykładzie wyglądu i zachowania służących we wszystkich czterech powieściach. Badaniom patronuje sąd Jana Błońskiego, który zauważył, iż postacie Witkacego można podzielić na te, „którym zagłada, i te, którym nie zagłada do duszy”¹. Im mniejszy stopień owego „zagładania” (a w hierarchii wszystkich postaci Witkacego zdanie krytyka odnosi się właśnie do służących), tym większa schematyzacja konstrukcji danej osoby oraz mniejsze możliwości przeżywania Tajemnicy Istnienia².

¹ J. Błoński, *Doświadczenie dekadencji w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu...*, op. cit., s. 50.

² Por. J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, [w:] *Studia o ...*, op. cit., s. 95.

1) Kobiety w powieściach Witkacego

Mechanizm parodiowania wybranych schematów i prezentacji zachowań postaci literackich chcę pokazać w charakterystykach kobiet występujących w powieściach Witkacego. Analiza bohaterek³ w powieściach autora NIENASYCENIA dotyczyć będzie wyłącznie głównych postaci oraz cech ich wyglądu i charakteru, reprezentowanych przez dwa podstawowe typy, ukształtowane przez tradycję literacką.

Zosia Osłabędzka, bohaterka POŻEGNANIA JESIENI, narzeczona a następnie żona głównego bohatera Atanazego Bazakbala, to młodzianka studentka medycyny, wychowywana przez samotną matkę. W opisie tej postaci przeważają szczegóły związane z wyglądem zewnętrznym, które tworzą obraz wysokiej, lnianej blondynki, z pełnymi czerwonymi ustami, cienkimi rękoma i nogami, wrzecionowatymi palcami, o zielonych oczach, które „...miały w sobie dziewczynkowatą kotkowatość na tle bestyjkowato – lubieżnawym przy jednoczesnej głębi, zresztą chwiejnej, i mądrym, zimnym zamyśleniu” (PJ 89). Opis postaci zawarty został w oddzielnej informacji z finalnym, podkreślającym całość słowem: koniec. Lakoniczna prezentacja oraz cechy i funkcje pełnione przez Zosię w ramach przedstawionych zdarzeń ujawniają głównie te cechy, które są wyraźnymi nośnikami dwóch potencjalnych ról: żony i salonowej lalki. Z kolei ukierunkowanie opisu zewnętrznego⁴ na oczy ma za zadanie wskazać ukrytą duszę postaci, czyli wszystkie pozytywne cechy jej osoby⁵. Podobnie dzieje się w powieści sentymentalnej,

³ Niezwykle udaną charakterystykę „demonicznej kobiety” przeprowadzili Marta i Marek Skwarowie, którzy zaproponowali perspektywę interpretacyjną w oparciu m.in. o rodowód malarski, Witkacowską antropologię płci, różnice między *femme fatale* i *femme fragile*. Patrz: M. i M. Skwarowie, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość*, J. Degler (red.), Wrocław 1996. Klasyfikacją występujących w dramatach postaci Witkacego zajmowali się w następujących rozprawach m.in. również: K. Puzyna, *Wstęp* do: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1962, o innych klasyfikacjach postaci z dramatów czytaj w: M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*, „Dialog”, 1967, nr 12; J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit.

⁴ Na temat przesycionych zmysłowością opisów postaci *Pożegnania jesieni* czyt. u M. Szpakowska, *Ciało i seks...*, op. cit., s. 91.

⁵ Warto również zwrócić uwagę, iż Zosia ma bardzo wiele cech wspólnych z kobietami z prozy Żeromskiego. Artur Hutnikiewicz zauważa: „Ich życie wewnętrzne znajduje się niemal całkowicie poza zasięgiem zainteresowań pisarza. Są to istoty, których jedynych przeznaczeniem zdaje się być miłość. Żeromski wydobywa w psychice swoich bohaterek tylko te poruszenia, które zdolny jest w nich wywołać niezwalczony urok i powab męski miłosnego partnera. Natomiast całą niemal uwagę i namiętność twórczą artysty przyciąga wygląd postaci”. Idem, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1991, s. 93. Por. również rozważania W. Gutowskiego dotyczące kobiet autora *Popiołów*: „U Żeromskiego wszystkie kochane lub zakochane kobiety są olśniewająco piękne, a powab ich ciał ma wymiar symboliczny, wyraża znaczenia niewyraźalne w języku racjonalnym, „świeckim”. Idem, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 286. Gutowski pisze również o tym, iż →

która pozostawiła ustabilizowany kanon opisów wyglądu postaci i powiązanych z nim skonwencjonalizowanych zachowań. Jak zauważa Joanna Zawadzka w swoim KATALOGU STEREOTYPÓW POWIEŚCI SENTYMENTALNYCH⁶, główna bohaterka musiała być m.in.: anielska, bierna, uległa, cnotliwa, niewinna, czuła, dobra, tkliwa i wrażliwa⁷. Dzieje się tak np. w NIEROZSĄDNYCH ŚLUBACH Feliksa Bernatowicza czy MALWINIE CZYLI DOMYŚLNOŚCI SERCA Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej: Opisany przez Zawadzką model kobiety odnajdziemy z pewnością w postaci Zosi w PANU TADEUSZU, Madzi Brzeskiej z EMANCYPANTEK Bolesława Prusa, Maryni Połanieckiej z RODZINY POŁANIECKICH Henryka Sienkiewicza czy chociażby Zosi Borowskiej z PRÓCHNA Wacława Berenta. Do tych postaci można zaliczyć również Zosię Osłabędzką z POZEGNANIA JESIENI Witkacego.

Na sentymentalny rodowód Zosi wskazuje brak jednego z rodziców bohaterki, a także jej zamożność, będąca tłem do niedostatku partnera, w tym przypadku Atanazego Bazakbala:

Stary Osłabędzki na szczęście nie żył (...) Obie panie, mimo iż nie śmiały się przyznać do tego za nic w świecie ani przed sobą nawet, używały w cichości samotnego szczęścia w domu i swobodnego rozporządzenia dość dużym majątkiem ziemskim i miejskim (PJ 59).

Narrator jednakże pozostawia bohaterce – sierocie matkę, co było wyjątkiem w powieści sentymentalnej i ma miejsce jedynie w wydanej w Warszawie w 1822 roku i podpisanej pseudonimami historii zatytułowanej PRZYJAŹŃ I MIŁOŚĆ. POWIEŚĆ Z CZASÓW WOJNY AUSTRYJACKIEJ ORYGINALNIE NAPISANA. Pozostałe sieroty, jak np. Klara z NIEROZSĄDNYCH ŚLUBÓW Feliksa Bernatowicza, Malwina z MALWINY czy chociażby Celina z EDGARA I CELINY Cecylii Jahołkowskiej, są sierotami lub, jak w ostatnim z wymienionych utworów, półsierotami (mają tylko ojców). W późniejszej powieści popularnej sieroctwo bohaterki staje się w romansach jej cechą rozpoznawalną, zakonotowaną w określonym typie postaci, skupiającej najczęściej na sobie pozytywne reakcje odbiorców. Przykładem może być np. tytułowa Iwonka z powieści Juliusza Germana – ma początkowo tylko ojca, który i tak ginie,

^{5cd} idealnym odzwierciedleniem kobiecości u Żeromskiego są oczy – ibidem, s. 293. Już literatura staropolska ustaliła pewien schemat opisu, w którym podstawą są oczy, usta, pleć, piersi ewentualnie zęby i ręce z podziałem kobiet na brunetki i blondynki.

⁶ Katalog taki stworzyła J. Zawadzka w swojej pracy *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 199-210. Por. również J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] *Realizm „bez chmurnej jazdy”*. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego, Warszawa 1979.

⁷ Dopełnieniem katalogu Zawadzkiej są ustalenia B. Witosz, która sporządziła zestaw wspólnych cech bohaterek z literatury Młodej Polski. Cyt. idem, *Kobieta w literaturze – tekstowe wizualizacje*, Katowice 2001, s. 29-30. Zestawienia Witosz potwierdzają, iż wskazane przez Zawadzką cechy występują również w literaturze następných epok.

albo DZIKUSKA Ireny Zarzyckiej, która ma tylko ojca i jest wychowywana przez swoich braci.

Bohaterki sentymentalne w momencie wchodzenia w dorosłe życie są ukształtowane przez odpowiedni zestaw lektur, posiadających znaczny wpływ na ich dalsze zachowanie. Na przykład Malwina, tytułowa bohaterka utworu Wirtemberskiej, „z wielką chciwością i może trochę nadto czytywała romansów”⁸, co w konsekwencji prowadzi do tego, iż błądzi po „mifej”, ale, jak zauważa trzeźwo narratorka, „błędnej krainie omamienia”⁹. Głównym źródłem wiedzy o życiu Witkacowskiej Zosi była również lektura książek i rozmowa z przyjaciółmi (PJ 58). Dzięki tym literackim doświadczeniom bohaterka odczuwa przewagę intelektualną w dyskusji z matką, z Malwiną łączy Zosię podobieństwa w wyglądzie zewnętrznym, tzn. blade oblicze i wysoki wzrost. Podkreślana w prezentacji Zosi biel jest zapowiedzią jej śmierci, co także można traktować jako element zaczerpnięty z literatury sentymentalnej pierwszej połowy XIX wieku¹⁰ i masowo wykorzystywany w późniejszych utworach.

Edukacja bohaterek przez ich lektury jest stałą cechą protagonistek z przedwojennych powieści popularnych, np. zachowanie Nelli Poreckiej z LITERATA Henryka Zbierzchowskiego to próba wprowadzenia w życie romansowych postulatów, łącznie z posiadaniem kochanka, bo przecież „...wszystkie panie z romansów mają kochanków”¹¹. W tajemnicy przed mężem Nell czyta lekturę zgoła „niebowarystyczną”, bo Nietzschego, i pod wpływem jego pism dochodzi do wniosku, iż jej wybrane – Adam nie jest prawdziwym mężczyzną. Równie przewrotne i zgoła niezgodne z założeniami czytanych dzieł wnioski z lektury wyciąga bohaterka PAMIĘTNIA MUNIA Michała Bałuckiego, która „...po przeczytaniu NORY Henryka Ibsena powzięła stanowczo zamiar porzucenia męża, dzieci, i wyjechania w świat do Zurychu, do Paryża lub gdziekolwiek dla dalszego kształcenia się, otrząśnięcia z ciężkiego jarzma obowiązków...”¹². W powieści J. S. Mara, HISTORIA DWOJGA LUDZI I JEDNEGO FILISTRA (Warszawa 1909) powieściowa bohaterka wie, iż w romansach spotkania mężatek z kochankami odbywają się tylko w mieszkaniach partnerów, nie odwrotnie, a odstępstwo od tej zasady jest dla nie całkowicie niezrozumiałe. „Edukacja przez lektury” ma również miejsce w TRĘDOWATEJ, w której Stefcia wielokrotnie widuje panią Idalię czytającą a nawet doznającą pod wpływem czytanej książki

⁸ M. Wirtemberska, *Malwina czyli Domyślność serca*, Warszawa 1978, s. 47.

⁹ Ibidem, s.53.

¹⁰ Zwraca na to uwagę J. Zawadzka, *Kobieta w literaturze...*, op. cit., s. 102.

¹¹ H. Zbierzchowski, *Malarze*, op. cit., s. 31.

¹² M. Bałucki, *Pamiętnik Munia*, Warszawa 1900, s. 23.

zmian nastroju: „Bywały dnie, że pod wpływem wrażeń zacerpniętych z literatury stawał się przesadnie czułą dla córki, ojca, nawet dla Stefcii”¹³.

Kolejną cechą sentymentalnego wizerunku Osłabędzkiej jest też to, iż w początkowej fazie jej prezentacji cechuje ją brak wiedzy o możliwości wywierania wpływu na mężczyzn za pomocą własnego ciała. Atanazy nazywa ją: „...namalowanym Aniołkiem, kalkomanią dla noworodków” (PJ 224). Zosia nie zna sztuki łagodnej kokieterii, nie potrafi flirtować ani manipulować partnerem, co doskonale udaje się innym powieściowym bohaterom Witkacego. Nie pobudza również męskiej wyobraźni. Pełni funkcję, do której ją wyznaczono, tzn. jest ikoną strażniczki domowego ciepła, co dodatkowo, w późniejszym rozwoju zdarzeń zostaje jeszcze wzmocnione zapowiedzią macierzyństwa.

Warto też zwrócić uwagę na imię tej postaci, czyli jeden z najistotniejszych składników prezentacji protagonisty. Jak zauważył Roland Barthes: „Imię własne trzeba zawsze starannie analizować, gdyż jest ono, jeśli można się tak wyrazić, księciem signifianta o przebogatych, społecznych i symbolicznych konotacjach”¹⁴. Oczywiście, szukając matrycy „pierwszej” Zosi w naszej literaturze, trzeba zacząć od PANA TADEUSZA, ale co jest niezwykle istotne, Mickiewiczowski model kobiety¹⁵, prezentowanej w kategoriach idealnych, utrzymuje się przez cały wiek XIX i znajduje swoje dopełnienie w XX-wiecznej literaturze popularnej¹⁶, gdzie każda Zosia staje się ikoną o identycznych cechach wyglądu, bardzo często przedstawianą na

¹³ H. Mniszkówna, *Trędowata*, Kraków 1988, t. I, s. 36.

¹⁴ R. Barthes, *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] idem, *Lektury, t. IV Pism*, K. Kłosiński, M. P. Markowski (red.), Warszawa 2001, s. 134-135. Innym znaczącym imieniem z powieści popularnej jest również Wanda – w tym przypadku jednak nacisk położony jest zazwyczaj na kontekst związany z jedną z najstarszych polskich legend, a sama bohaterka o tym imieniu występuje najczęściej w utworach pisarzy o poglądach wyraźnie konserwatywnych. Por. np. T. Jeske-Choiński, *Po czerwonym zuzięstwie. Obraz przyszłości*, Warszawa 1909, s. 161 – opis modlącej się, chowanej na prawowitą małżonkę i matkę Wandy, która jest symbolem tradycji i polskości.

¹⁵ Por. również rozważania L. Sokoła na temat wyglądu Widma w *W Małym dworku* „Opis wyglądu Widma wydaje się zrazu echem widma pasterki Zosi z *Dziadów* części II” – idem, *Groteska*, Wrocław 1973, s. 104. Bohaterki o imieniu Zosia można spotkać w wielu dramatach Witkacego. W *Matce* występuje typowa dla Witkacego Zosia – Zosia Plejtus, opisana w didaskaliach jako „panna, lat 24. Bardzo ładna brunetka” (D III s. 168). Imię Zosia nosi również jedna z dwu córek Dyapanazego Nibka, 12 lat, blondynka, ze sztuki *W małym dworku*. Również tak nazywa się żona III Erarchy z *Niepodległości Trójkątów*, która występuje tam tylko wspomniana po to, aby zaakcentować sielskość domu, do którego w momencie własnej egzekucji chce wrócić bohater. Również imię to nosi bohaterka sztuki pt. *Nadobni sie i koczkodany czyli Zielona Pigułka*. Zofia z Abencérage'ów Kremliska – ta bohaterka jest jednakże niezwykle silna w przeciwieństwie do innych „Zoś” Witkacego.

¹⁶ Por. np. P. Staśko i jego powieść *Szalona sielanka* (Warszawa 1922), w której Zosia jest zakochana w swoim gościu, literacie Boroniu.

łonie natury i mającą te same cechy charakteru. Na przykład, Zosia Dolska, bohaterka powieści *PO ZDROWIE* Ludwika Godlewskiej to „panienka szczupła i przezroczysto biała”¹⁷. Główny bohater *MALARZY* Henryka Zbierchowskiego powracając z nocnej, hulaszczkiej eskapady przypomina sobie inną Zosię w określonej scenerii:

Przed domkiem ogródek, pełen ostów i słoneczników, co zaglądały prawie w maleńkie okna... Zosienka... błada schorzała twarzyczka, w której czaiła się para łęklwych, jasnych, modrych oczu, płowe włoski, płowe włoski zaplecione w dwie płowe kosy, nieco przydługie długie ręce, ale ogromnie miękkie i prawie przezroczyste, wysoka, wybujała postać (...) ¹⁸.

Opis dowolnej Zosi na kartach literatury pociągał zazwyczaj za sobą jasno określone skojarzenia związane z ładem, spokojem i harmonią. Taka też jest np. Zosia Strzezińska, bohaterka powieści Mikołaja Czernego, *DNO LETY*, której charakterystyka nawiązuje do prezentacji mitycznego herosa, z tym, że w tym przypadku chodzi o herosa domowego ogniska i spokoju: „...owładnięta była w całości jakąś różowością i spokojem, których żadna siła rozwiać do szczytu nie była zdolna, a jeżeli przepływała przez nie jakaś chmura życiowych trosk, to odzyskiwała znów, po jej przejściu swą promienność bez uszczerbku, bez śladów i blizn”¹⁹. W wydanej w roku 1903 powieści Aleksandry Suszczyńskiej *MEFISTO* scena z Zosią rwącą bez w ogródku i wejściem młodego, obserwującego ją mężczyzny zostaje wręcz skopiowana z utworu Mickiewicza, który zresztą został w przywołanej powieści wymieniony²⁰. Teksty takie można z pewnością jeszcze mnożyć²¹, istotne jest wskazanie faktu, iż bohaterka o tym imieniu składa się z cech, które ze względu na swoją powtarzalność narzucają czytelnikowi spotykającemu kolejną Zosię określone elementy charakteru i wyglądu. Mówiąc żartobliwie – bycie Zosią w literaturze zobowiązuje.

Właśnie jedną z klasycznych „Zoś” rodem z powieści popularnej²², z elementami sentymentalnego źródła zarówno imienia, jak i całościowej

¹⁷ L. Godlewska (Exterus), *Po zdrowie*, Lwów 1912, s. 25.

¹⁸ H. Zbierchowski, *Malarze*, Warszawa 1907, s. 3,

¹⁹ M. Czerny, *Dno Lety*, Warszawa 1904, t. II, s. 8.

²⁰ A. Suszczyńska, *Mefisto*, Warszawa 1903, s.1.

²¹ Np. J. S. Mar, *Samotni*, Warszawa 1904; idem, *Historia dwójga ludzi i jednego filistra*, Warszawa 1907; S. Pilecki, *Historia ubogiej panny*, Warszawa 1904.

²² Zosia Witkacego jest więc, używając określenia T. Ziolkowskiego, odmianą „postaci zapożyczonej”, fikcyjnym charakterem zapożyczonym z oryginalnego kontekstu i umieszczonym w innym jako rodzaj „zacytowania”. Patrz idem, *Varieties of literary thematic*, Princeton 1988, s. 129-130. Por. również rozważania A. Martuszeńskiej dotyczące schematów postaci: „W absolutnie przeważającej większości powieści popularnych postać bohatera pojawia się bowiem jako gotowa – całkiem czarna lub biała – i nie dokonują się w niej żadne istotne zmiany” – *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, op. cit., s. 192.

charakterystyki, wydaje się być Zosia Osłabędzka. Zachodzi oczywiście potrzeba postawienia pytania, dlaczego Witkacy w sposób bardzo ostentacyjny stosuje ten niezwykle skodyfikowany semantycznie rodzaj postaci. Jak zauważa cytowana już Maria Bujnicka:

Literatura komercyjnego obiegu to w znacznym procencie literatura o miłości, która odeszła z naszego życia w XX w. – jak powiedział Fromm. Deficyt ten wyrównują romanse. Miłość szczęśliwa, spełniona, z racji ograniczonego repertuaru możliwych powikłań, dość rzadko bywa ich tematem; mogła „wystarczyć” jedynie na fabułę powieści obyczajowej bądź pensjonarskiej. Prawdziwy romans musiał być romantyczny, w wielkim formacie prezentować uczucia, namiętności i cierpienia. Nieprzypadkowo też był forpcztą kultury masowej. Kompensacyjno-terapeutyczne działanie zmniejszało samotność, stan alienacji czytelników, którzy, oderwani od stabilnego systemu norm rodzimej kultury, obco czuli się w miejskim środowisku. Pogłębieniu emocjonalnego odbioru i uatrakcyjnieniu powieści służył chwyt zagrożenia, zniszczenia, unicestwienia. Miłości wciąż towarzyszy Śmierć²³.

Mechanizm wskazany przez Bujnicką sprawia, że czytelnikowi początkowo zdawać się może, iż przywołanie w postaci Zosi stereotypowego²⁴ wizerunku rodem z powieści sentymentalnej ma głównie na celu mentalną obronę przed drapieżną, polityczno-społeczną rzeczywistością, uosobioną w postaci trzech powieściowych przewrotów: puczu wojskowego, przewrotu socjalistów – chłopomanów oraz niwelistycznej rewolucji Sajatana Tempego. We wszystkich tych układach schemat kobiety ciepłej, podkreślającej rodzinny ład – a przecież właśnie tak odbierana jest Zosia – umożliwia głównym bohaterom, ale i po części czytelnikom, oswojenie rzeczywistości, odnalezienie miejsc pewnych i łatwo rozpoznawalnych²⁵.

Zosia, która jest charakteryzowana zgodnie z męskimi wyobrażeniami dotyczącymi domu, rodzinnego ciepła, macierzyństwa, powinna wobec tego pełnić funkcję obronną i stabilizacyjną²⁶. Jednakże Witkacy konstruuje grę między wyobrażeniem, a zachowaniem danej bohaterki, która bardzo często wyswabza się z ciasnych ram schematu. Tym sposobem potęguje element zaskoczenia, dostępnego zarówno innym bohaterom powieści, jak i czytelnikom, przyzwyczajonym do dalszego dziania się takiej fabuły, w której zostaje

²³ M. Bujnicka, *Literatura popularna wobec...*, op. cit., s. 585.

²⁴ Zosi nie jest również dane przeżywanie tajemnicy istnienia, bowiem jak kiedyś zauważył J. Ziomek: „Stereotyp jest sygnałem, że Istnienie Poszczególne zostało zaklasyfikowane i tym samym pozbawione (lub też skutkiem błędu pozbawiło się samo) zdolności Uczuć Metafizycznych. Stereotypia jest więc środkiem wyrażania daremności dążeń do Tajemnicy Istnienia” – idem, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, op. cit., s. 95.

²⁵ Jak twierdzą badacze stereotypów, ich głównym celem jest „...obrona naszej pozycji w danym otoczeniu...” po to, aby doprowadzić do sytuacji, w której pocujemy się bezpiecznie – por. W. Lippman, *Public Opinion*, New York 1965, p. 61-63.

umieszczona wywołująca określone konotacje Zosia. Atanazy, postrzegający przyszlą żonę przez soczewkę sentymentalizmu, nie wie, iż w tym samym czasie Zosia:

Trzymając teraz w obu rękach jego umęczoną głowę, myślała sobie: „Jaki on biedny, głupi, daleki ode mnie, jak jakieś stworzenie innego gatunku mimo całej, wyjątkowej naprawdę inteligencji. Taki biedny, zagmatwany chłopczyk. Jakże mi go żal strasznie. A czasem, gdy mi się podoba, rozszarpałabym go na strzępki, żeby go już wcale nie było (PJ 62).

Zosia świadomie manipuluje Atanazym, ma nad nim przewagę psychiczną a dodatkowo narrator często demaskuje przekonanego o swojej wartości Bazakbala, przypominając, iż to właśnie młoda Osłabędzka jest sprytniejsza od Atanazego (PJ 64). Zosia ośmiesza poczynania swego partnera, działającego w tym związku jako klasyczny łowca posagów²⁷. Ale też ta sama nieodpowiedniość między wyglądem, a stanem świadomości Zosi, ośmiesza konwencję przedstawiania w literaturze popularnej kobiety czytanej. Taka jest np. Nell Porecka z *LITERATA* Henryka Zbierzchowskiego, z której zapisków dowiadujemy się:

Bo Ada myśli, że jestem taki sobie pospolity głuptas, który poza ogródkiem i kwiatami nic nie widzi... A ja nawet jeżeli zmrużę oczy, to zawsze pozostawiam sobie między rzęsami mały otvorek, przez który pilnie patrzę i widzę wszystko... najwięcej mnie martwi, że znów taki tępy²⁸.

Kreacja bohaterki Witkacego jest więc podwójną parodią; z jednej strony utrwalonego sposobu przedstawiania postaci, a także skodyfikowanego przez tradycję zachowania adekwatnego do jej wyglądu, z drugiej zaś schematu kobiety edukowanej, która tak jak Zosia w swoich poczynaniach, pozostaje jednocześnie osobą dosyć bierną i pasywną.

Osłabędzka pod wpływem swojego macierzyństwa, a także toczących się w jej towarzystwie rozmów, dojrzewa i staje się świadomą, odpowiedzialną kobietą: „Zosia dojrzewała, stawała się naprawdę kobietą” (PJ 104). Na przekór męskim klasyfikacjom, szeregującym tę parę w kategoriach: lwica salonowa – lalka, między Helą Bertz, drugą ważną bohaterką powieści, a Zosią dochodzi do stworzenia swoistej wspólnoty, wspólnoty, w której ta

²⁶ Funkcja stabilizacyjna jest stałą cechą literatury popularnej, w której czytelnik musi znaleźć „poczucie bezpieczeństwa, błogosławioną szansę identyfikacji, a zarazem ucieczki od ciężarów i zagrożeń egzystencji społecznej i jednostkowej” – por. H. Kirchner, op. cit., s. 405.

²⁷ T. Bocheński zauważa, co chyba nie do końca jest zgodne z prawdą, iż w powieściach Witkacego „dziewiczości odpowiada niedojrzałość intelektualna”, idem, *Sztuka i mistyfikacja...*, s. 10. Nie sądzę też (co udowadniam w powyższej analizie), jak Bocheński, iż „Witkacemu nie udało się przezwyciężyć w powieści «papierowego» przeciwstawienia demonicznej i anielskiej kobiecości”. Ibidem, s. 88.

²⁸ H. Zbierzchowski, *Literat*, Warszawa 1909, s. 29.

pierwsza występuje zawsze w pozycji nauczyciela, zastępując w ten sposób odsuniętą na margines matkę Zosi²⁹. W czasie dyskusji instruuje przyszlą żonę Bazakbala: „Ci mężczyźni to głupia banda. Za nic nie należy upaść tak nisko, aby ich na serio traktować. Trzymać to w klatkach, nawet złotych – owszem – i wypuszczać na nas w chwilach potrzeby, a potem otrząsnąć się i precz” (PJ 129-130). W ten sposób Hela³⁰ wyzwala w Zosi potrzebę wolności i wyboru, wolności, która znajdzie niestety tragiczny koniec w jej samobójczym geście³¹.

Hela Bertz jest powieściowym przeciwieństwem Zosi³². Atanazy mówi o niej jako o „bogatej, ordynarnej, żydowskiej chamce” (PJ 28), ale postrzega ją jako „najinteligentniejszą” kobietę, jaką zna. Hela jest demonem sztuki erotycznej. Bohaterka inicjuje wyjazd do Indii, który oznacza zerwanie z mitem śródziemnomorskim³³, ze światem kulturowego zakazu. Zdobywanie Azji jest podróżą w głąb siebie, dla Heli – w głąb rozkoszy. Dla zaspokojenia żądz Hela igra mężczyznami, doprowadzając np. księcia Prepudredcha do szału odmową rozkoszy. Postać ta stanowi stereotypowy obraz salonowego wampa (a może mocniej – wampira³⁴), którego pasją jest zabawa

²⁹ Por. M. i M. Skwara, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*, op. cit., s. 150.

³⁰ Relacja Zosia – Hela jest parodystycznym powtórzeniem relacji zdefiniowanej przez H. Kirchner: „Warto dodać, że kobieta pojawia się tu jako wzór osobowy i występuje w samodzielnej funkcji fabularnej. Wzór ten reprezentowany jest w dwóch wersjach: jedna, „wiktoriańska”, stanowi apoteozę cnót biernych, rezygnacji, dobroci, obowiązku i pracy, druga emancypacyjna, podsuwa ambitny wzór samodzielnej pracy, partnerstwa wobec mężczyzny, siły charakteru”, op. cit., s. 411. Hela Bertz, choć występuje w *Pożegnaniu jesieni* jako mentorka Zosi, jednocześnie odczuwa wyraźną przyjemność z własnej wywyższości i przewagi w wiedzy i doświadczeniu erotycznym.

³¹ Samobójstwo Zosi jest niewątpliwie wzorowane na śmierci Jadwigi Janczewskiej, ale należy również zwrócić uwagę, iż samobójstwa głównych bohaterów to podstawowe rozwiązanie fabularne losów protagonistów w wielu powieściach popularnych i prawie we wszystkich powieściach S. Przybyszewskiego. Por. J. Ratajczak, *Umrzeć z miłości, szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999, s. 79.

³² Kreaacja Heli Bertz stała się przedmiotem licznych prac badaczy twórczości Witkacego. D. C. Gerould zauważa, iż: „Hela Bertz jest najprzychylniej naszkicowanym wizerunkiem kobiety Witkacego, posiadającym złożone życie wewnętrzne i wyposażonym we własną pasję filozoficzną autora i jego skłonności samobójcze” – *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, op. cit., s. 364. W. Bolecki jest zwolennikiem traktowania Heli jako intelektualistki, osoby myślącej – por. idem, *Szałeństwo ludzi zdrowych...*, op. cit. T. Bocheński uważa, iż na postać tę składają się wszystkie cechy demonicznej kobiety, jakie w trakcie pisania autor miał w pamięci. T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 87. Warto zwrócić uwagę, iż podobne przeciwstawienie kobiety „spokojnej” i „demonicznej”, z atrakcyjniejszą prezentacją tej drugiej, występuje w powieści I. Zarzyckiej *Podwiatr* (Warszawa 1934), czy w *Sniegu* S. Przybyszewskiego.

³³ Charakterystyczna jest kolejność mijanych państw: Grecja, Egipt, wreszcie Indie i Cejlon.

³⁴ Teza o wampiryzmie Heli Bertz wynika ze zbieżności jej prezentacji np. z opisem Daisy z Reymontowskiego *Wampira*. W świetle tego spostrzeżenia niezwykle istotne jest imię bohaterki Witkacego. Katarzyna Korta, analizując imiona głównych bohaterów powieści M. Bułhako-wa zwraca uwagę nie tylko na opis Helli, wampirycznej służki Wolanda (ruda pannica w czarnej wieczorowej toalecie), ale także na fakt, iż jej imię na wyspie Lesbos „...nadawano przedwcześnie umierającym dziewczynom, które po śmierci zamieniały się w wampiry”. W: K. Korta, *Diabły* →

męskimi namiętnościami. Atanazy mówi o niej jako o „...bogatej, ordynarnej, żydowskiej chamce...” (PJ 28). Wielokrotnie podkreślana bywa jej nieograniczona żądza erotyczna. Bohaterka gardzi Atanazym, manipulując jego instynktami, gdyż uważa go za zbyt biednego i zbyt nisko urodzonego. Mężczyźni w jej pobliżu czują się zagubieni. Wszystkie fobie bohaterki, np. zdolność do robienia z siebie ofiary (PJ 35), to głównie sposób na zabicie czasu w poszukiwaniu idealnego kochanka. Podkreślona bywa jej inteligencja i samobójcze skłonności, które mają być lekarstwem na nudę. Całe jej życie to nieustanne przekraczanie różnych granic, szukanie coraz bardziej wyrafinowanych bodźców.

Za jedną z literackich poprzedniczek Heli, ikonę samodzielności i niezależności w polskim arcydziele, można uznać hrabinę Wąsowską z *LALKI* Prusa. Baron Dalski powie o niej: „Trudno jej, panie, nie uwielbiać, a uwielbiać rzecz niebezpieczna”³⁵. Wąsowska jest „mocną”, wystylizowaną na amazonkę, kobietą. We wszystkich jej uwagach na temat mężczyzn dominuje ton wyższości: „...Mój Boże, ile ja podobnych spotkałam w życiu... Dziś trzeba mi czegoś nowego”³⁶. Wąsowska kilkadziesiąt lat później byłaby zapewne „kobietą – zagrożeniem” w męskich doznaniach związanych z końcem wieku. Zapelnia sobie pustkę wyborem jednego z dziesięciu, bawi się takim wybranцем, a potem dokonuje przeglądu następnej dziesiątki, lecz znowu dla wybrania tylko jednego. Wąsowska wyjaśnia takie postępowanie dokonaniem zemsty na mężczyznach za kobiety okradzione przez nich ze złudzeń. Dlatego kocha jedynie w granicach przyjemności. Stać ją zresztą na ironiczną samokrytykę: „– Tak, przyznaję panu, że nie jestem wolna od przesądów. No, ale ja jestem tylko kobietą, mam mózg lżejszy, jak utrzymują nasi antropologowie”³⁷. Wokulski w obronie wypowie typowe spostrzeżenie, „...że jest gatunek

^{34cd} *i więdźmy* w „*Mistrzu i Małgorzacie*” *Buthakowa – Ich źródła i portrety*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 2, s. 50. Innym wariantem odczytania imienia tej postaci jest kontekst autobiograficzny – Bela Hertz czyli panięskie nazwisko Izabeli Czajki – Stachowicz. Z kolei Genezyp Kapen mówi o Persy: „Mówisz, jak starsza pani, ale mylisz się. Na nią nikt wpływu mieć nie może, bo to jest wcielenie samej pustki – wampir” (N 469). Zagadnienie wampiryzmu jest niezwykle istotne szczególnie w *Dramatach* Witkacego. Wampiryzm, wampiryczność to przecież temat dramatu *Matka*, która zaczyna się od słów tytułowej bohaterki „Podły wampir – wdał się w ojca” – tak mówi o Leonie. Leon sam o sobie mówi, iż jest wampirem, tak też nazywa Zosię i Matkę. Bellatrix nazywa Cayambe wampirem. Z kolei wampirem nazywa Korbowa Bellatrix. Znane są również fragmenty niedokończonego dramatu Witkacego *Wampir we flakonie, czyli Zapach welonu* – por. idem, D III. Por. również rozważania T. Bocheńskiego dotyczące motywu wampira w *Jedynym wyjściu* – idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 69.

³⁵ B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1985, t. II, s. 70. Witkacy często przywołuje utwory Prusa, np. w *Pozegnaniu jesieni* jest nawiązanie do *Emancypantek* i Kazia Norskiego z tej powieści.

³⁶ Ibidem, t. II, s. 87.

³⁷ Ibidem, t. II, s. 324.

kobiet, które po to tylko żyją na świecie, ażeby drażnić i podniecać namiętności mężczyzn.”³⁸ Argumentacja Wokulskiego zbieżna jest z często cytowanym tekstem Rogera Caillois, który o kobietach takich jak Wąsowska i Hela pisał jako zróżnicowanych kulturowo modliszkach: „...są to najczęściej demoniczne stwory, które pod postacią kobiet wielkiej piękności przyciągają pieszczotami młodzieńców, by żywić się ich ciałem”³⁹.

W powieści bardzo często przypomina się czytelnikowi tzw. „żydostwo” Heli⁴⁰. Atanazy nadzwyczaj chętnie tłumaczy demoniczność bohaterki właśnie jej pochodzeniem. W jakimś stopniu jego fascynacja Helą jest właśnie wynikiem jej pochodzenia. Jak sam twierdzi: „Przeraża mnie pani rasa, a jednocześnie pociąga ze straszliwą potęgą” (PJ 27). Żydowskość Heli ma dla Atanazego aspekt wybitnie erotyczny, wyróżnia ją z grona innych kobiet. Otto Weininger w swojej książce pt. *PLĘĆ I CHARAKTER* (1903) łączy „żydostwo” z negatywnie ocenianą kobiecością. Według niego Żydówka najlepiej reprezentuje ideę kobiecości⁴¹. Tezy Weininger są w jakimś stopniu

³⁸ Ibidem, t. II, s. 325.

³⁹ R. Caillois, *Modliszka*, przeł. K. Dolatowska, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przekład zbior. Warszawa 1967, s. 138. O podobieństwach pomiędzy tezami Cailloisa i sądami Witkacego czytaj w książkach L. Sokoła, *Groteska w...*, op. cit., s. 147, oraz *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*, Warszawa 1990. Por. również rozważania M. Nowotny-Szybistowej dot. neologizmów związanych z przeżyciami erotycznymi w twórczości autora *Nienasyceństwa* i motywem lęku męczyzny przed kobietą modliszką; M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 148. O kobiecie – modliszce w dramatach Strindberga i Witkacego czyt. w: *Strindberg i Witkiewicz*, [w:] *Spotkanie z Witkacym*, J. Degler (red.), Jelenia Góra 1979, s. 31. Por. również wypowiedzi Serafombyx z *Niepodległości Trójkątów*: „Mogę cię tylko zniszczyć i znowu być nienasyconą i nieszczęsną jak samica modliszki, kiedy przed pożarciem zdola uciec jej kochanek. Czemuż nie mogę cię po prostu pożreć” (D II 68), „Gorzej niż możliwe łachmany przestrasza mnie nędza mężczyzn, z którymi mamy żyć, a co gorsze umierać... jeśli mamy odwagę być sobą, nazywa się nas demonami, którymi matki straszą swych niedołączonych synów. My udajemy, my – wszystkie kobiety zdrowe i piękne” (D II 90). Stosunki między kobietami i mężczyznami w dramatach Witkacego wyczerpująco analizuje L. Sokół w swojej książce *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław 1995, w rozdziale „Mężczyzna i kobieta stworzył ich...”, czyli *metafizyka płci*.

⁴⁰ W tekście powyższym skupiam się jedynie na postaci Heli Bertz. Zagadnienia związane z kreacją Żydów w *Pozegnaniu jesieni* zostały wnikliwie i interesująco zanalizowane przez W. Boleckiego w tekście pt. *Czy Witkacy był antysemitą*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, oraz przez G. Tomassucci – *Żydzi z papieru? O sprawie żydowskiej w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, M. Skwara (red.), Szczecin 2001. Wymieniona badaczka zwraca szczególną uwagę na motyw „strachu przed obcym”, w którym Witkacy „stawił sobie za cel wyudatnienie (w sposób niemal groteskowy) patologicznej gry fascynacji i odrazy wobec egzotyczności obcej kultury” – idem, *Żydzi z papieru?...*, op. cit., s. 66. Analizą postaci Heli Bertz zajęła się niedawno B. Umińska w książce *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*, Warszawa 2001, s. 209-230.

⁴¹ O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 249-250. Pierwsze wydanie Weininger w tym samym tłumaczeniu ukazało się w 1911 roku i, jak sądzi L. Sokół, Witkacy słynną książkę znał i sparodiował ją w *Gyubalu Wahazarze*, por. L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4. s. 7. Czyt. także idem, *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*, Warszawa 1990, s. 67-85. Tezy Weininger omawia również W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 60-63.

odzwierciedleniem ogólnej atmosfery końca wieku, zapisywanej ze skrajnie mizoginistycznego, rasistowskiego stanowiska⁴², chociaż w przypadku Heli chodzi raczej o odwieczną, przechodzącą w antysemityzm, fascynację tym, co nieznanne, także w sferze erotycznej.

Sądzę również, iż wyolbrzymiane i parodystyczne „żydostwo” większości demonicznych kobiet Witkacego ma związek z ostrzeżeniami Stanisława Witkiewicza – ojca, który był na kwestię związku z żydowską kobietą niezwykle uczulony i niejednokrotnie w listach do syna pisał: „I taki jak Ty bez podstaw materialnego bytu, bez praktycznego doświadczenia, bez umiejętności współżycia z ludźmi, miałbyś się dostać do bogatej rodziny żydowskiej, zając najparszywsze miejsce ubogiego zięcia między bogatymi Żydami” (L 531), „Żydówki, jak wszystkie wschodnie kobiety, starzeją się prędko i zmieniają się w sposób okropny!” (L 530). Ten rozpaczliwy argument przeciwko niewłaściwym, jego zdaniem, związkom syna ujawnia obsesyjny lęk Witkiewicza – ojca przed kontaktami z żydowską kobietą, lęk, który nieobcy był także Weiningerowi i który związany jest m.in. z zauważonym przez Marię Podrazę-Kwiatkowską strachem przed kobietą – bestią, ikoną skupiającą w sobie poczucie zagrożenia dotychczasowych wartości⁴³. Przytoczone zdania z LISTÓW DO SYNA są niezwykle znaczące, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, iż badacze stereotypów uważają, że docierają one do jednostki przez wychowanie w określonym środowisku⁴⁴.

Literatura popularna również pozostawiła ślady erotycznego zafascynowania Żydówką⁴⁵. Powieści popularne wyrażały ideały ziemiańskie, katolickie i zachowawcze, z silnie zaznaczonymi akcentami antysemickimi (powieści J. Germana, które Witkacy znał, T. Jeske-Chońskiego). Żydówki pojawiają się w nich jako uosobienie mrocznych pragnień seksualnych bohaterów, co w konsekwencji, jeśli pragnienia owe były realizowane, prowadziło do jawnego napiętnowania bohatera w oczach społeczeństwa. Spotkanie protagonisty z bohaterką naznaczoną żydowskim pochodzeniem oznaczało

⁴² Jak słusznie zauważa Maria Janion pisząc o Weiningerze: „Seksizm okazał się rasizmem” – M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 240.

⁴³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgynie. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *Młodość polskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 245.

⁴⁴ Patrz m.in. A. Schaff, który zauważa, iż stereotyp: „... jest przekazywany jednostce jako wyraz opinii publicznej przez rodzinę i środowisko w drodze wychowania, niezależnie od doświadczenia osobistego jednostki”; przytoczony cytat pochodzi z pracy Schaffa, *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981, s. 115.

⁴⁵ Patrz hasło *Żyd w polskiej literaturze popularnej* autorstwa Janusza Dunina w pracy zbiorowej *Słownik literatury popularnej*, T. Żabski (red.), Wrocław 1997. Por. kreacje żydowskiej femme fatale w *Pannie Mery* K. Przerwy-Tetmajera, a także rozważania B. Umińskiej dotyczące tej postaci zawarte w jej książce *Postać z cieniem*. Z kolei Z. Mokranowska zauważyła, iż w prozie dwudziestolecia: „Spisek Żydów, masonów, bolszewików to częste motywy literatury popularnej tego okresu” – idem, op. cit., s. 100.

najczęściej konflikt tego, co jasne, szlachetne i platoniczne z nieokiełznanymi siłami „wschodniej” namiętnej natury. Przykładem może być np. powieść Cecylii Walewskiej pt. *AUTOR*, w której literat Kazimierz Bielski spotyka bogatą Żydówkę. Estera bawi się artystami dopóty, dopóki któryś z nich nie stworzy dla niej lub przez nią „poematu, traktatu, pieśni”⁴⁶. Bohaterka zdaje sobie sprawę ze swojej inności: „Była Żydówką, mówiła o tym przy każdej sposobności, stawiała sobie za punkt honoru prowadzenie salonu, w którym zbierali się sami prawie chrześcijanie, prócz kilku tylko literatów i artystów Żydów. Za nic na świecie nie byłaby zmieniła wyznania. Kokietowała rasą swoją”⁴⁷. Estera jest dumna ze swego żydostwa, uważa, iż wyróżnia ją ono od reszty salonowych lwic. Sądzi, że przez swoją przynależność do, jak sama siebie określa, „cór wschodu”, ma przewagę zarówno nad kobietami, jak i nad mężczyznami. Prowokacja jest istotną strategią jej działania, w czym zresztą przypomina ją Hela Bertz: „Słowem, gestem, spojrzeniem, niby ostrogą zachęcała do szturmu, za każdym gwałtowniejszym natarciem osadzała pobudzonego śmiałka wszakże na miejscu, jak rozhukanego wyścigowca, któremu do pewnej mety tylko dobiec wolno”⁴⁸. Jednocześnie jej bycie Żydówką jest dosyć przewrotne, tzn. uważa, iż Żydzi zasługują na prześladowanie chrześcijan, ponieważ, jak pasożyci, obdzierają ich ze wszystkiego. Estera czerpie siłę z tego, iż jako „tylko” Żydówka, zdobywa psychiczną władzę na chrześcijanami, czyli „rasą szlachetnych”.

Narrator powieści wyraźnie konstruuje opozycję, sytuując po jednej stronie żonę i dziecko Bielskiego, a po drugiej szukającą zemsty na chrześcijanach Żydówkę, która mówi „Wy chrześcijanie, gardzicie krwią naszą, ale gdy w pięknej kobiecie przynęci Was ona czasem, zapominacie o przesądach i radzibyście wypić każdą jej kroplę...”⁴⁹. Przykład Estery dowodzi, iż w powieści popularnej utrzymuje się schemat złowieszczygo wpływu Żydówki na mężczyzn⁵⁰, Żydówki uosabiającej czynnik niszczący szczęście rodzinne. O ile jednak literatura popularna ze względu na swoją zakodowaną głęboko moralność mieszczańską nakazuje w tym przypadku powrócić Bielskiemu do żony, o tyle w *POŻEGNANIU JESIENI* ponownie występuje gra ze schematami, bo oto kobieta, która np. w powieści popularnej ze względu na swoje pochodzenie opisywana jest pejoratywnie, u Witkacego okazuje się być o wiele bardziej atrakcyjna niż Zosia, oferująca biednemu Bazakbalowi

⁴⁶ C. Walewska, *Autor*, Warszawa 1903, s. 234.

⁴⁷ Ibidem, s. 233.

⁴⁸ Ibidem, s. 234.

⁴⁹ Ibidem, s. 308.

⁵⁰ Warto też zwrócić uwagę na to, iż Żydówki w literaturze popularnej bardzo często reprezentowały idee postępowe i były niezwykle aktywne w różnorodnych ugrupowaniach politycznych (najczęściej socjalistycznych). Por. M. Bałucki, *Pamiętnik Munia*, Warszawa 1900, s. 12.

swoje szlacheckie pochodzenie i bogactwo, czyli te „wartości”, które w literaturze niższej nigdy nie są odrzucane.

Bohaterki Witkacego projektują własne kontakty z mężczyznami na zasadach zupełnie innych, niż tradycyjnie przedstawiany np. w młodopolskiej literaturze popularnej związek dwojga ludzi⁵¹. Są aktywne erotycznie w kontaktach z mężczyznami, bywają okrutne i sadystyczne. Nie używają prawie w ogóle pojęć w rodzaju: miłość czy oddanie⁵². I tak np. Akne z BUNGA: „...zdawała się pogardzać mężczyznami w ogóle, a w szczególności tymi, którzy byli od niej słabsi i nad którymi mogła panować, działając na ich najniższe instynkty” (B 223). Mężczyźni, którzy starają się ją zdobyć w tradycyjny sposób, skazani są na przegraną, jak dyrektor pewnej orkiestry „... o którym mówiono, że kochał się beznadziejnie w Aknie i z tego powodu pił na umór...” (B 178). Estera, wspomniana główna bohaterka AUTORA Walewskiej, odczuwa fizyczną przyjemność z doprowadzania mężczyzn do upadku: „Nie potrzebowała go już... Rozkosz sprawiał jej widok jego męczarni”⁵³. Bohaterowie powieści Witkacego w towarzystwie kobiet muszą odznaczać się silnym charakterem, którego niestety Bungo nie posiada i robi dokładnie to, co mu każe partnerka (B 218). Na uwagę zasługują jedynie ci, którzy wykażą się pewną dozą niezależności: „Proszę pani, po wczorajszym postępowaniu pani nie pozostaje mi nic innego jak odejść od pani (...) Akne spojrzała na niego ze zdziwieniem, a potem z czymś w rodzaju lekkiego podziwu” (B 276). Na pytanie, jak być szczęśliwym, bohaterka UPADKÓW... odpowiada następująco: „– Brać, wszystko brać i nic nie dawać...” (B 352)⁵⁴.

⁵¹ Wyjątkiem jest tu chyba jedynie dosyć przewrotna i kilkakrotnie już w niniejszej pracy cytowana powieść Nalepińskiego zatytułowana *Kazia*, w której główna bohaterka jest bardzo wyraźnie znudzona obowiązującymi normami towarzyskimi i fascynuje ją przede wszystkim to, że jej wybranek potrafi być podły i zły. Por. T. Nalepiński, *Kazia*, op. cit., s.101.

⁵² Por. L. Sokół, *Metafizyka płci...*, op. cit., s. 12. Na biologiczny charakter miłości bohaterów Witkacego zwracał uwagę J. Speina. Badacz nie zauważa jednak, zaledwie wspomina o tym, co rozwinął dopiero późniejsi krytycy, iż erotyzm autora *Nienasyceńca* ma charakter skrajnie deterministyczny i animalistyczny, staje się torturą, zaprzeczeniem duchowości (Co ciekawe, sam Witkacy ostrzegał przed tego typu postępowaniem „Sprowadzanie wszystkiego do erotyzmu, jak to ma miejsce w niektórych kierunkach najnowszej psychologii, ... jest jednostronne i zaciemniające” (NF 195)). Dostrzegając Witkacowską grę nowatorstwa i anachronizmu, wywodzi Speina panseksualizm Witkacego ze światopoglądu Schopenhauera i Przybyszewskiego. Z zestawień Speiny można jednakże odnieść wrażenie, że na Witkacego działało lub znalazło odbicie w jego twórczości, wszystko, co mieściło się w paradygmacie ówczesnej wysokiej kultury czy filozofii, a także, iż pomimo całej swojej oryginalności, był Witkacy twórcą, który proponował to, co już „było zaproponowane”.

⁵³ C. Walewska, *Autor*, op. cit., s. 307-308.

⁵⁴ L. Sokół tłumaczy takie zachowanie bohaterek Witkacego przewagą sfery instynktów nad działaniem racjonalnym: „Bo królestwem kobiety są instynkty, działa ona najpierw, myśli, jeżeli w ogóle myśli, potem. Na tym polega tajemnica kobiecości niepokojąca męską część rodzaju ludzkiego, pozbawioną instynktu i intuicji (domena kobiet), charakteryzującą się za to bardzo (nadmiernie?) rozwiniętą sferą intelektu. Kobieta u Witkacego zmierza do utożsamienia się z podświadomością, mężczyzna zaś z czystą świadomością” – idem, *Witkacy w Polsce i na świecie*, op. cit., s. 205.

Z zapisków Bunga dowiadujemy się, iż Akne⁵⁵, wzorem innych kobiet Witkacego, nie uznaje duchowej miłości i liczą się dla niej głównie doznania erotyczne⁵⁶. W kreacji omawianych kobiet autora SZEWCÓW widać pewną analogię z rodzimymi, najstynniejszymi popularnymi *femme fatale*. Hanka Złotopolska z KULTU CIAŁA Mieczysława Srokowskiego na pytanie, cóż to takiego jest zakochanie, odpowiada: „Ten stan jest to rozstrój nerwów bezwarunkowo ogłupiający, który tym dłużej trwa, im marniejszym jest dany intelekt”⁵⁷. Podobnie jak bohaterki Witkacego, również ona nie znosi banalności i sama decyduje, jak mają wyglądać jej związki erotyczne, co doprowadza do tego, iż mężczyźni zaczynają się jej bać. Hanka, znudzona konwencjonalnymi formami obcowania kobiet i mężczyzn, żąda czegoś całkiem nowego. Mówi, „...to najnudniejsza pod słońcem rzecz, zwana miłością (...) Ja byłam cztery razy zaręczona...to, co ludzie nazywają szczęściem, zupełnie na świecie nie istnieje. Czasem zdarza się tylko mniejsza lub większa przyjemność!”⁵⁸. Również inna modernistyczna bohaterka, Kamilla Naborowska z ZATRACENIA Kazimierza Przerwy-Tetmajera ma wyraźnie pejoratywny stosunek do tradycyjnie rozumianego pojęcia miłości: „...jeżeli będziesz się kochał nieszczęśliwie to będziesz wyglądał jak dureń, a jeżeli jakimś wyjątkowym trafem szczęśliwie, to jako człowiek, wlaższy w tą atmosferę, przepadłeś”⁵⁹. Akne z BUNGA uznaje tylko silnych mężczyzn, takich, którzy niekonwencjonalnymi metodami zmuszą ją do szeroko rozumianego oddania i posłuszeństwa. Jej zachowanie pozbawione jest stanów pośrednich, albo chce być sadystycznie zdominowana, albo pragnie być świętą, ale jeśli nawet w jej wyborach widać tą drugą opcję, to i tak cel jest jeden – maksymalizacja męskiego pożądania. Dopiero bita przez Bunga, potrafi odczuć miłość do bohatera: „Akne pod wpływem bicia patrzyła na Bunga z podziwem połączonym z głęboką miłością i oddaniem...” (B 402). Swoją uległością, per-

⁵⁵ Gwoli przypomnienia, warto odnotować rzecz już powszechnie znaną, tzn. przypomnieć, iż interpretując Bunga poprzez klucz biograficzny należy w Akne widzieć Irenę Solską, a w samym Bunku Witkiewicza. Reszty postaci rozszyfrowała Anna Micińska – 622 *upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, [w:] *Istnienie Poszczególne...*, op. cit., s. 101-102.

⁵⁶ Badacze bardzo wiele miejsca poświęcili w swoich pracach zagadnieniom związanym z rolą popędu erotycznego w twórczości Witkacego, np. L. Sokół pisze: „Walka płci, relacja męski – żeński zastępują to, co w innym wypadku nazywa się miłością. Tak zwane «uczucie» sprowadzone jest do roli ślepego popędu, powiązane z metafizyką Witkiewicza, a pozbawione tej otoczki psychicznej, która usprawiedliwiałaby użycie słowa miłość. Każdy z partnerów tej bezwzględnej walki, jaka wywiązuje się między mężczyzną i kobietą, dąży do całkowitego urzeczowienia strony przeciwnej... Kobiety są bez reszty «oddane płciowości». Mogą być, i u Witkiewicza zwykle bywają, nawet bardzo inteligentne, ale odnosi się to tylko do kobiet demonicznych” – idem, *Groteska...*, op. cit., s. 137-138.

⁵⁷ M. Srokowski, *Kult ciała*, Kraków 1920 (wyd. pierwsze 1910), s. 35.

⁵⁸ Ibidem, s. 34.

⁵⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatrzenie*, op. cit., t. I, s. 47.

wersyjnością uzależnia bohatera całkowicie od siebie, odkrywając w nim nieznanne erotyczne pola przyjemności. Po sadystycznych chwilach brutalnego bicia Bungo patrzy na nią zawsze z wielką przyjemnością.

Bohaterki NIENASYCENIA potrafią, na przekór postępującej, burzącej wszystko inwazji Chińczyków, stworzyć, podobnie jak Zosia i Hela, poczucie siostrzanej więzi. Relacje takie można zaobserwować w szpitalu pomiędzy Elizą a księżną i między matką Genezypa Kapena, popychającą go wbrew jego woli w ramiona Iriny Wsiewołodownej, mającej dzięki swoim koneksjom wprowadzić Genezypa w świat wielkiej polityki (N 315). Tym samym zostaje sparodiowany schemat rodzicielskiego błogosławieństwa dla związku dziecka, najczęściej z osobą dysponującą znacznym majątkiem – co zresztą było często główną przyczyną pozwolenia na ślub. Pikanterii całej sytuacji dodaje oczywiście posiadanie przez księżną męża, ale to zupełnie nie przeszkadza łaknącej sukcesów politycznych matce Genezypa. Kapen nazywa je „silnymi kobietami przyszłości” i rzeczywiście – bohaterki NIENASYCENIA bardzo często wybiegają w przyszłość, projektując nowego mężczyznę. Uczestnicząca w opisaney powyżej rozmowie siostra Genezypa, Lilian, powie: „Wszystko jeszcze będzie dobrze: wewnątrz pozornej mechaniczności życia my stworzymy nowe, normalne pokolenie...”. Podobne słowa wypowiada Księżna w SZEWCACH – „Mężczyźni babieją – kobiety en masse mężczyźnięją. Przyjdzie czas, że może zaczniemy się dzielić jak komórki, w nieświadomości metafizycznej dziwności Bytu!” (N 501). Genezyp ma być pierwszym wyedukowanym przedstawicielem dotychczasowego, używając określenia księżnej, „bezideowego” pokolenia młodzieży⁶⁰.

Edukacja Genezypa rozpoczyna się już w czasie pierwszych zbliżeń erotycznych. Księżna wypowiada zdanie, które zapraszało kiedyś Greków do odwiedzenia Pytii – „Poznasz samego siebie przeze mnie” (N 157). Zdanie to jest formułą oznaczającą inicjację bohatera, z tym, że formułą sparodiowaną, ograniczoną: u Witkacego służy ona nie do wglądu w tajemnice, nawet nie do halucynacyjnych wizji, ale do brutalnego stosunku erotycznego, w którym kobieta pełni rolę dominującą. Kobiety zajmują się edukacją seksualną bohaterów, traktując ich jak potencjalną łatwą zdobyc⁶¹, przy-

⁶⁰ A. Pleijel w swojej fabularyzowanej powieści dotyczącej przyjaźni Witkacego i Malinowskiego pisze: „W powieści o Genezypie Staś próbuje opisać sytuację współczesnego mężczyzny. Męskość jest dziś w odwrocie. Mężczyźni są coraz słabsi i androgyniczni. W końcu nie będą w stanie obronić się przed kobiecością. Wtedy kobiety przejmą władzę. Staś jest przekonany, że jeśli świat wpadnie w materializm i w matriarchat, zaczną się bezgraniczne okrucieństwo” – idem, *Lord Nevermore*, przeł. I. Jędrzejewska, Warszawa 2003, s. 314.

⁶¹ Por. na ten temat znakomity tekst G. Tomassucci, *Witkacy na smyczy*, przeł. J. Ugniewska, „Teksty” 1980, nr 2, s. 165-171.

mują postawę drapieżnika oczekującego na łup: „A ona odwracając się do tamtych, oblizła wargę ostrym, różowym kocim języczkiem w tryumfie. Kute na wszystkie kopyta, lubieżne babsko wiedziało już, że zdobycz jest jej” (N 51). Wobec niemożności poradzenia sobie z apetytem seksualnym Iriny⁶² Genezyp nazywa księżną „prasamicą à la Przybyszewski” i wybierając literacką kliszę porządkuje choć na chwilę świat swoich doznań.

Wcześniej księżna uczestniczy w typowo męskiej dyskusji i wyklada teorię nadczłowieka, którego mają wychować kobiety. Znowu następuje odwrócenie tradycyjnej roli kobiety – w sytuacji takich spotkań w powieści pozytywistycznej, czy w późniejszej TRĘDOWATEJ Mniskówny albo pozostawała ona w oddzielnym pomieszczeniu, z innymi paniami, albo przysłuchiwała się męskim rozmowom, rzadko i w sposób niepełny uczestnicząc w nich przez zadawanie pytań (np. Regina w OSTATNIEJ MIŁOŚCI Elizy Orzeszkowej). Księżna nie tylko steruje intelektualnie rozmową, ale mówi także, iż w tych trudnych czasach przetrwają wyłącznie kobiety (N 217). Jej pragnieniem jest założenie odpowiedniej, rządzonej przez niewiasty instytucji, w której odbywać się będzie wychowanie doskonałego mężczyzny, godnego takiej osoby, jaką jest księżna:

Jeszcze my – krzychała dalej Irina Wsiewołodowna – my baby, mamy zdrowy instynkt życia. Bo dla nas życie to bez mężczyzn, których mogłybyśmy podziwiać, jest męką i wstydem. Czyż jest coś gorszego dla kobiety, jak pogardzać ukochanym, a choćby pożądanym przez nią mężczyzną, nie czując jego wyższości nad sobą (N 222).

Powyższy cytat ilustruje również grę ze schematem emancypantki. Interlokutorem księżnej jest Benz, który ma nadzieję pokonać ją w sporze na argumenty, a potem widzi, iż się przeliczył i trafił na godnego siebie przeciwnika. Na zakończenie wymiany zdań narrator przyznaje, iż „Samce były bezsilne” (N 232). Wygrana księżnej w dyskusji jest spowodowana tym, iż mężczyźni nie byli do tej pory przyzwyczajeni do tego typu prezentacji poglądów przez kobietę i mają kłopot z zaklasyfikowaniem zachowania bohaterki do jakiegokolwiek ze znanej im kategorii. Księżna ośmieszyła wszystkie dostępne „samcom” porządkujące rzeczywistość stereotypy. Bohaterka operuje opanowanym przez siebie mechanizmem, który Barthes określił jako „gestykulację lekceważenia”⁶³. W streszczonej dyskusji zaprezentowano

⁶² Por. M. Szpakowska: „kobiety z reguły należą właśnie do sfery cielesności, biologii” – teźże, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 151.

⁶³ „W filmach z «czarnej serii» wypracowano dziś całą gestykulację lekceważenia; laleczki o miękkich ustach puszczające kółka dymu w stronę nacierających mężczyzn; olimpijskie klaśnięcie palcami, dające precyzyjny i do przesady oszczędny sygnał strzałów; żona szefa gangu szydełkująca w spokoju w najgorętszych momentach” – R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 100.

wała model kobiety świadomej swoich dążeń, chociaż dążenia te są sprzeczne z zasadami feministek, to bohaterka swoim działaniem zademonstrowała dystans do kolejnego schematu ról pełnionych w czasie wojny.

W sytuacji działań wojennych dotychczas kobiety miały swoją rolę – strażniczki domowego ogniska, „nagrody wojownika”, ew. inspiratorki działań, ale trzymającej się z dala od walki i w ogóle sfery militarnej. Jednakże księżna postanawia odwiedzić Genezypa w koszarach, ośmieszając przy okazji adorującego ją porucznika Wołodyjowicza, przełożonego Kapena, i demaskując w ten sposób instytucję, która miała nadać sens działaniom bohatera. To fakt, iż mundur wywyższa Genezypa w oczach księżnej, a jemu samemu dodaje odwagi i pewności w kontaktach z kobietami: „...ostrość i brzęk ostróg zdawały się wrzynąć... w pragnące bebechy wszystkich bab świata. Co tam ta jedna głupia księżna. Miał je wszystkie pod sobą jak jakieś zajeżdżone na śmierć klacze, suki pokornie pełzające, smutne, łaszące się kotki” (N 307), ale ten „mundurowy” stan nieograniczonej wszechwładzy zostaje zburzony w czasie spotkania z siostrą i z matką, które dobrze znają wszystkie klęski okresu dojrzewania, lekceważą dorosłość Zypka, wyrażoną w jego zamierzeniu przez noszony mundur. I znów ma miejsce tak charakterystyczny u Witkacego moment ośmieszenia przyjętej przez męskich bohaterów stereotypowej pozy, bo oto bohater odkrywa nagle, iż „Oprócz tego mundurku, w którym się dusił, nic nie było jego własnością...” (N 313).

Ostatnią kobietą Genezypa jest Eliza – przebrana w biały strój opiekuńczej pielęgniarki, opatruje rany Kapena, jakich doznał w bitewnej zawierusze. Eliza jest już po „kuracji” pigułkami Murti – Binga. Jest modelowym przykładem skutków zażywania tych tabletek, nie potrafi się niczym wzruszać, nie zna pojęcia niespodzianki, obserwuje rzeczywistość bez jakichkolwiek oznak zdziwienia. Genezyp czuje, iż Eliza jest pociągająca właśnie przez tę bierność, dającą mu po raz pierwszy przewagę w kontaktach z kobietami. Bierność owa wydaje się Genezypowi synonimem doskonałości – znudzony swoimi poprzednimi doświadczeniami młody Kapen sprawia wrażenie człowieka, który dostał wreszcie swoją wyspę szczęśliwą. Jedyne narratore informuje nas na razie o tym, iż każda doskonałość ma swoje ukryte dno zwane nicością i nudą. Genezyp pod wpływem pigułek zaczyna odczuwać miłość do Elizy, przyobleczoną w tradycyjne formy miłości niemalże sentymentalnej, bo pozbawionej strony erotycznej: „Zakorkowało go zupełnie – nie wyobrażał sobie wprost najskromniejszego nawet płciowego aktu na tle piekielnej sublimacji” (N 533).

Kilkakrotnie w powieściach występują „zmowy kobiet”, sytuacje tworzenia przez kobiety pewnego przyjacielskiego układu, co obserwuje np. Genezyp po wyjściu z koszar. Według niego matka pcha go w objęcia księżnej, a obie bohaterki zostają nazwane przez Kapena „silnymi kobietami

przyszłości”. Scena w domu Genezypa z matką, księżną i Lilian jest parodią MAKBETA (sztuka ta jest przywołana w tekście głównym), a Zypcio ma w niej zostać pokonany argumentami dotyczącymi nowego, przyszłościowego i wyedukowanego przez bohaterki pokolenia.

Powieściowe bohaterki Witkacego cechuje nieprzewidywalność i wolność wyboru. Kobiety bardzo często dążą do niezależności oraz starają się wykreować takich mężczyzn, kochanków, którzy będą w danej chwili jedynie użyteczni. Jednocześnie mężczyźni, trzymając się utartych form obcowania, nie dostrzegają tego i decydują się na zachowania schematyczne, pozwalające im uporządkować rzeczywistość. Tworzą na własne potrzeby taki model kobiety, który wydaje się być im w danej chwili słuszny oraz sprawdzony chociażby przez innych bohaterów literackich. Genezyp z NIENASYCENIA przyznaje, iż: „Już wybrał literaturę jako zawierającą w sobie całość życia” (N 35). Korzystanie ze schematów umożliwia chwilowe oswojenie rewolucyjnego chaosu wydarzeń. Akcja POŻEGNANIA JESIENI rozgrywa się w czasie trzech przewrotów, w NIENASYCENIU armia chińska jest coraz bliżej granic Polski, a JEDYNE WYJŚCIE opisuje totalitarną rzeczywistość pod rządami Pe – Zet – Pepu. Zachodzi wtedy potrzeba zaszeregowania rzeczywistości do pewnych znanych kategorii. Narrator parodiuje jednakże tego typu męskie postępowanie, ukazując daremność jakichkolwiek klasyfikacji. Przywołuje literackie schematy po to, aby sprawdzić ich przydatność, a potem bezlitośnie ośmiesza. Dodatkowo wielokrotnie podkreśla, iż czas mężczyzn dobiega końca, gdyż „samice” są w układach pewnego zagrożenia silniejsze od „samców”.

Sparodiowane zostały również przyzwyczajenia odbiorców. W powieściach ma bowiem miejsce sterowanie czytelnikami przez posługiwanie się schematem budzącym pewne oczekiwania, a następnie burzenie i parodiowanie tego schematu. Schematyczne wizerunki kobiet są zderzone z ich odbiegającym od tradycyjnego zachowaniem, a wypowiedziane przez nie sądy oraz realizowane potrzeby nie mieszczą się w żaden sposób w paradygmatach powieści popularnej. Skonsternowany odbiorca, który poczuł się wcześniej pewnie w proponowanym, literackim schemacie, został zmuszony do wysiłku, wymagającego znacznie więcej aktywności i uwagi niż wymaga ich lektura np. romansów.

2) Mężczyzna – schematy przedstawień i zachowań

Analiza męskich postaci w powieściach Witkacego obejmie dwa podstawowe kręgi tematyczne. Jednym z nich jest stosunek mężczyzn do kobiet i zawarty implicite w tej relacji konflikt pomiędzy postawą artystycznego rozwoju, a hedonistycznymi wyborami bohaterów. Drugą sferą problematyki będą zagadnienia związane z wpływem lektur, co za tym idzie literackich konwencji, norm, klisz, schematów na postępowanie postaci. Wielokrotnie powtórzony w różnych kombinacjach i wariacjach schemat, nabiera charakteru komicznego, właśnie dlatego, iż występuje w niespotykanej wcześniej dla niego seryjnej roli, czy zderzeniu z innym schematem.

W powieściach Witkacego wszyscy główni mężczyźni protagoniści opisywani są w podobny sposób, również ich losy są zbudowane z tej samej matrycy fabularnej z silnie zaznaczonym wątkiem artystowskim (potraktowanym jako układ fabularny wynikający z literackiego kontekstu epoki) – postaci dokonują licznych wyborów moralnych. Ich dialogi dotyczą pojęć z zakresu filozofii i sztuki, a edukacja odbywa się dzięki rozmowom prowadzonym w środowiskach artystycznych w czasie których np. prezentują fragmenty własnej twórczości. W wyglądzie dominuje ukierunkowanie opisu na twarz, ze szczególnym naciskiem na piwne, albo orzechowe oczy, oraz włosy – najczęściej bohaterowie są przystojnymi brunetami⁶⁴. Ewa Kozarzewska zauważa również, iż mężczyźni nie pracują, spędzając czas na spotkaniach towarzyskich, rozmowach i pobytach w górach. Zgodnie z dekadencjami wzorami traktują siebie jako ostatnich potomków jakiejś ginącej rasy.

⁶⁴ Por. E. Kozarzewska, *Kreacja bohatera literackiego w powieściach St. I. Witkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1997, z. 3, s. 58. Autorka artykułu wymienia wszystkie cechy wspólne bohaterom Witkacowskiej prozy. Będą to: zdolność do przeżyć metafizycznych, metafizyczne nienasylenie, związane z tym dążenie do maksymalnej intensyfikacji życia, posiadanie przez bohaterów „zmysłu filozoficznego”, podobne predyspozycje psychiczne tworzących typ artysty, filozofa i kompozytora życia. Wszystkie te właściwości nasilają się, a czynnikami wywołującymi schyłkowe nastroje są: poczucie postępującego rozkładu na tle przemian społecznych i chroniczny brak stałego zajęcia (warunek wszelkiej dekadencji, przejawiającej się w psychikach protagonistów jak w ich działaniu) – ibidem, s. 61-64. W powieściach Witkacego uroda głównych bohaterów nie idzie w parze z ich postępowaniem, ani z ich moralnością. Jest to zabieg odwrotny do praktyki występującej w powieści popularnej. Por. H. Kirchner, „Dusza znajduje swój wyraz w wyglądzie zewnętrznym, on też wartościuje bohaterów – szlachetni są piękni, złoczyńcy szkaradni, ale bywa też piękno demoniczne” – *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, op. cit., s. 406. Bohaterowie Witkacego są również typowymi bohaterami modernistycznymi, których opis mieści się w ramach „młodopolskiego portretu artysty”. Jak zauważa A. Z. Makowiecki, młodopolski artysta był charakteryzowany przez schematy opisowe i fabularne, takie jak np.: samotność, brak osadzenia w konkretnej rzeczywistości społecznej, niechęć do powszechnie przyjętych form, zdolność intensywnego przeżywania, itp. – por. idem, *Młodopolski portret artysty*, op. cit.

Ze względu na szczególny „pionierski” charakter 622 UPADKÓW BUNGA w całej twórczości Witkacego, charakterystykę mężczyzn rozpocznę od Bunga i jego roli w związku z Akne Montecalfi⁶⁵. Bohater, po zakończonym romansie z Donną Querią, pragnie nowych wrażeń. Zanim spotka Akne, uwikła się jeszcze w romans z Angeliką, z którą czuje się bardzo ograniczony i traktuje ją po siostrzanemu – oboje mieszkają np. osobno podczas wyjazdów. Bunga denerwuje to, iż Angelika myśli o ich związku w taki sposób, jak gdyby się nigdy nie mieli rozstać. Mag Childeryk pomaga protagonistę uwolnić się od dziewczyny, gdyż według Maga, redukuje ona inwencję artystyczną tytułowego bohatera⁶⁶. Mag twierdzi, iż Bungo musi mieć kobietę, którą może zdobywać. Po tych wspomnianych na wstępie romanсах, główny bohater obojętnie na wszelkie stosunki z kobietami i poświęca się twórczości. Przed spotkaniem z Akne spędzi jeszcze homoseksualną noc z Nevermorem.

Akne od pierwszych, jeszcze niezupełnie erotycznych, spotkań pociąga Bunga swoją urodą i – jak się mu wydaje – delikatnością, połączoną z przeczuwaną perwersją. To generalnie podstawowa cecha tej postaci, tzn. umiejętność syntezy w sobie pierwiastków przeciwstawnych o naturze przede wszystkim erotycznej: Akne potrafi być zarówno piętnastoletnią dziewczynką, jak i doświadczoną kochanką. Już pierwsze spotkania postaci ujawniają niezgrabność poczynań Bunga w ich wzajemnych kontaktach. Bohaterka wie, jak manipulować mężczyznami, jej gesty czy sygnały są perfekcyjnie wykonane i skuteczne, a w związku z tym, jak można się domyślać – były wielokrotnie powtarzane. Należą do nich np. spojrzenia spod półprzymkniętych oczu, rozchylone wargi, ukazywanie koniuszka języka.

Ten nieokreślony stosunek Bunga do Akne jest potęgowany jej zmiennością wobec innych mężczyzn, na których bohaterka patrzy z wyraźną dumą i pobłażliwością, potęgowaną erotyczną przyjemnością „bycia obserwowaną” przez Bunga. Narrator bardzo często tak przedstawia sytuacje, że elementy fabuły na skutek błędnych przypuszczeń bohatera, układają się niczym fragmenty popularnego romansu. Bungo, któremu zdaje się, że kocha Akne, opisywany jest w jednej z typowo romansowych scen następująco: „Oparła mu głowę o piersi i stanęli oboje w promieniu wpadającego przez okno czerwonego światła zachodzącego słońca” (B 183). Pod wpływem takich chwil bohater myśli, iż odnalazł sens swojego życia:

⁶⁵ Analizą tej postaci zajęli się Marta i Marek Skwarowie, w artykule *Rodowód demonicznej kobiety*, op. cit. Autorzy wywodzili jej konstrukcję z dzieł Waltera Patera i mitu o Lilith, uznając ją za „wcielenie odwiecznej potęgi kobiecości despotycznej i okrutnej”, ibidem, s. 116.

⁶⁶ Por. B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, op. cit., s. 45.

„Nie miał już poczucia nudy i bezcelowości, które towarzyszyło zawsze, od samego początku, wszelkim wysiłkom wydobywania się z upadku. Akne stała się dla niego symbolem najwyższych dążeń w życiu...” (B 184). Akne świadomie odwleka erotyczne spełnienie, co sprawia, że Bungo staje się coraz bardziej bezsilny i nerwowy. Bohaterka prowadzi z nim masochistyczną grę, która utwierdza go w niepewności nie tylko co do własnych wyobrażeń, ale również co do możliwości seksualnych (myśli o „johimbinie”).

Bunga pociąga świadomość, iż Akne jest tak naprawdę osobą złą i perwersyjnie zepsutą, oraz to, że pragnie władzy mężczyzny silniejszego od niej⁶⁷. Z wyższością patrzy na Donnę Zizi ponieważ, w porównaniu z Montecalfi, wydaje mu się ona niezwykle nudna⁶⁸. Działanie Bunga jest więc odbiciem działania samej Akne, bohater, podobnie jak księżna Montecalfi, gardzi kobietami, które się zbyt łatwo podporządkowują i nie stawiają mu oporu⁶⁹. Miłosne deklaracje protagonisty są również formą pewnej gry – tak naprawdę bohaterowi zależy tylko na erotycznym zdobyciu Akne, która jako rasowa *femme fatale*, wydobywa owe erotyczne pragnienia z mężczyzn.

Akne gardzi Bungiem, traktuje go w sposób przedmiotowy, uzależniając go od własnych potrzeb seksualnych i dając mu namiastkę wyboru, choć wybór ten zawsze przebiega w ramach realizacji proponowanych przez bohaterkę jej własnych potrzeb cielesnych. Podstawowym problemem Bunga staje się to, co niemożliwie dla większości bohaterów modernistycznych, czyli połączenie dwóch sfer: twórczości i miłości, rozumianej w sensie pragmatycznym, tzn. jako związku wspólnie planujących przyszłość, kochających się ludzi. Bohater wreszcie, co samo w sobie jest dosyć komicznym zabiegiem, zapomina o tym, iż Akne jest mężatką, a wobec tego, wszelkie jego działanie musi się mieścić w konwencji romansowego trójkąta.

Akne często deklaruje, iż Bungo jest po prostu na nią za słaby. Manipuluje nim, doprowadzając do stanu, w którym ma go takiego, jakim chciała mieć. Mimo to bohater cały czas umiejscawia siebie w dwóch konwencjach. Pierwszą jest postawa walecznego, ale i nieokrzesanego zdobywcy: „Panią trzeba zdobyć, żeby pani mogła kochać” (B 213), czego dowodem jest utwór BUNGA, w którym występuje prawdopodobnie jego alter ego: „Nieustraszony, z kopyą w dłoni i odbiciem jedności w sercu, zdobyłem jej wieżę i wyniosłem ją na białe anemonem pole, i w cieniu olbrzymiego lasu pierwszym zbudziłem pocałunkiem” (B 262). Działanie drugiej, projektowanej tym

⁶⁷ Por. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 101.

⁶⁸ Wobec powyższego, zgadzając się z sugestiami, T. Bocheńskiego, iż Bungo gra „zepsutego do szpiku kości brutalą, bo tylko zrodzona z udawanego nihilizmu siła może poskromić Akne” (Bocheński, s. 12) nie należy również zapominać, iż Bungo przemoc erotyczną po prostu lubi.

⁶⁹ Por. T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 35.

razem przez oboje protagonistów konwencji, polega na zabawie w małą dziewczynkę, którą trzeba uratować i roztoczyć nad nią opiekę. Związane jest to z marzeniem o ucieczce do jakiegoś odludnego miejsca, do którego bohater – jako zdobywca – zabierze swoją „dziewczynkę”, sam sytuując się w roli zdobywcy. Tego typu postawa stanowi parodystyczne przeniesienie ugruntowanego w literaturze popularnej, chociażby przez tradycję sienkiewiczowską, wzoru walecznego i rycerskiego kochanka⁷⁰.

Wszystkie zakładane przez bohatera maski, zachowania mieszczące się w określonych konwencjach literackich, są oznakami jego słabości, ale też i słabości samej Akne, która również się uzależnia od Bunga⁷¹ – podniecająca jest dla niej dopiero jego stanowczość i zdecydowanie. Teatralne gesty głównego bohatera są schematyczne – jak zauważa A. Z. Makowiecki typową sytuacją w prozie modernistycznej była teatralizacja życia przez bohaterów⁷². Jedną z masek, jaką pragnie założyć Bungo, jest maska artysty, ale artysty, który bohaterkę zgęmbi i upokorzy, a potem wykorzysta i porzuci. Pewność siebie bohatera odnosi jednak przeciwny skutek, bowiem Akne dopiero teraz uzależnia całkowicie od siebie Bunga, to ona daje mu możliwość odegrania roli tyrauna bądź władcy i pierwsza decyduje, kiedy ma się taka gra odbyć.

Bungo nie chce być dodatkiem do życia Akne⁷³. Najwyraźniej widzi związek głównego bohatera z Akne baron Brummel: „Ty jesteś w tym związku stroną słabszą. Jesteś zależny od wszystkiego, co zechce ta... pani” (B 438). Brummel ma świadomość wyniszczającej Bunga relacji z panią Montecalfi, wie, iż nawet po zakończeniu ich romansu, bohater będzie uzależniony od ciągłej potrzeby szukania nowych, ekstremalnych wrażeń. Ostrzega Bunga również Mag Childeryk⁷⁴, czyni to jednak w zupełnie innej perspektywie tzn. stwierdza, iż główny bohater stworzony jest do

⁷⁰ Por. M. Bujnicka, *Erotyka romansu popularnego. Konteksty i podteksty*, „Literatura Ludowa” 1985, nr 1-2, s. 7.

⁷¹ Por. J. Błoński, *Witkacy na zausze*, op. cit., s. 104.

⁷² A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, op. cit., s. 86.

⁷³ Jak zauważa B. Danek-Wojnowska, to sam Bungo ponosi winę za własną niemożność wyrwania się z tego sado-masochistycznego układu, gdyż wybrał dandysowską kreację własnego życia, polegającą na usankcjonowaniu „sposobu widzenia i przeżywania osobowości jako cechującej się wewnętrzną niezgodą refleksji oraz składników emocjonalno-spontanicznych” – idem, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm...*, op. cit., s. 44. O dandyzmie u Witkacego czyt. też G. Grochowski, *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandysowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Warszawa 2000, s. 133-148. Grochowski jednakże zdaje się trochę za bardzo serio traktować dandyzm jako kategorię ogarniającą cały dorobek pisarza. Witkacy, jako mistrz prowokacji i zmiany masek, jest jednak chyba pisarzem zbyt złożonym, by zamykać go w tej perspektywie, tym bardziej, że groteskowe ujęcie postawy artystowskiej znajduje się bezpośrednio w *Nienasyce*: „Niósł wśród gęstniejących zwalów wyższego rzędu potworności życiowej (wynikającej z konfliktu artysty ze społeczeństwem) swoją własną artystyczną niezależność w triumfie przed sobą” (N 411).

⁷⁴ Czyli Tadeusz Miński, jeśli powieść będzie czytano według klucza biograficznego.

celów wyższych, a jego dotychczasowe życie jest jedynie marnowaniem jego rzeczywistych zdolności. Childeryk sądzi, iż w poczynaniach Bunga nastąpiło niebezpieczne oddzielenie sztuki od rzeczywistości. Mag żąda realizacji postawy społecznikowskiej: „Chodzi mi o to, żeby nie tracić związków wewnętrznych ze społeczeństwem, w którym się żyje, bo to jest zgubnym dla całego wewnętrznego życia danej jednostki” (B 448). Bunga jednakże nie interesuje społeczeństwo, nie czuje się z nim związany. Jak zauważa Lech Sokół, artystyczna droga głównego bohatera może mieć miejsce tylko w zupełnej samotności:

Sztuka, jak ją pojmuję, jest jednym z wcieleń ideału sztuki „czystej”, nie może zatem mieć nic wspólnego z życiem, musi powstawać poza nim, w metafizycznej pustce. Bungo ma zatem drogę wytyczoną jasno i prosto i wiedzie ona poprzez odrzucenie życia, zwłaszcza życia par excellence, to jest erotycznego, poprzez ascezę do sztuki czystej. Kto się tej zasadzie sprzeniewierzy zostanie ukarany. I to jest właśnie los Bunga; upada aż 622 razy, a tym upadkiem jest związek z kobietą demoniczną, panią Akne, oraz upadki pomniejszych... sztuka i życie nie mogą mieć ze sobą nic wspólnego⁷⁵.

W dyskusji Bunga z Magiem Childerykiem widać oczywiście wyraźne echa sporów Witkacego z ojcem⁷⁶, których nasilenie, jak wynika z LISTÓW DO SYNA⁷⁷ przypada na lata 1908-1913, a więc współlistnieje z czasem pisania BUNGA. W tym zestawieniu pierwsza powieść Witkacego jest więc powieścią z kluczem. Oczywiście stanowisko ojca nie jest identyczne z sądami, nie zawierało tak mocno akcentowanego postulatu odwrócenia się od realnego życia, ale obejmowało głęboko zakonotowany we wszystkich wypowiedziach do syna nakaz unikania kontaktów z kobietami, które stoją na drodze artystycznej edukacji. Jan Błoński traktuje tę powieść jako dokument prezentujący schemat dojrzewania samego Witkacego z wyraźną degradacją mitu erotycznego na rzecz mitu estetycznego⁷⁸.

⁷⁵ L. Sokół, *Dandyzm u Witkacego: Gra i metafizyka*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, M. Skwara (red.), s. 207-209. O samotności bohaterów Witkacego pisała też M. Szpakowska: „Tę niemożliwość nawiązania kontaktu można odnaleźć w całej literackiej twórczości Witkacego: bohaterowie są samotni, a wszystkie kontakty dokonują się jedynie w sferze cielesności. Stąd też najczęstszą postawą wobec drugiego człowieka jest pragnienie erotyczne albo agresja, jednak oparte na bezpośrednim kontakcie fizycznym” – idem, *Światopogląd...*, op. cit., s. 150.

⁷⁶ Por. M. Kochanowski, *Dobre wychowanie. Listy Stanisława Witkiewicza do syna*, [w:] *W kręgu Młodej Polski*, J. Sztachelska (red.), Białystok 1998; T. Bocheński, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 27; J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 43-44; D. C. Gerold, *Stanisław Ignacy jako...*, op. cit., s. 64-65. Analizę *Listów do syna* przeprowadzili również: T. Burek, „*Bądź zdrowy, dobry, mądry, jasny*”, „*Twórczość*” 1970, nr 7/8; B. Stelingowska, *Stanisława Witkiewicza rozumienie syna. Wokół listów*, [w:] *Rozumieć świat przez teksty kultury*, A. Czyż (red.), Siedlce 2001; idem, *Listowne relacje Witkiewiczów*, [w:] *Czytanie Witkacego. Studia*, A. Czyż (red.), Siedlce 2001.

⁷⁷ Ważność *Listów do syna* podkreśliła już znacząco A. Micińska zaczynając cytatem z ojcowskiego listu swoją notę wydawniczą do 622 *Upadków Bunga w Dziełach Zebranych*.

⁷⁸ J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 76.

Jest to kontekst na tyle ważny dla rozważań, iż warto mu poświęcić więcej miejsca. Można bowiem w listach ojca z tego okresu zaobserwować stopniową intensyfikację postulatu dochodzenia do wolności artystycznej i osobistej, która może być osiągnięta kosztem rezygnacji z życiowych przyjemności⁷⁹ (i w tym sensie rozumiem przytoczone zdania Lecha Sokoła). Już w 1910 roku znajomość z panią S. (Solską) Stanisław Witkiewicz komentował: „Nie daj się wciągnąć w dramat, w łzawe zatargi, męczennia się, szarpaniny i – powroty. Nic bardziej życia nie niszczy i nic bardziej nie wciąga w poddaństwo, w niewolę głupią i bez wyjścia. Dotąd jeszcze masz siłę – nie daj się” (L 437). Przytoczony cytat pokazuje, iż potencjalne scenariusze zachowań młodego Witkacego są w LISTACH DO SYNA oparte na schematach melodramatycznych. Czemu ma służyć postulat ścisłej izolacji artysty od kobiet, zawarty w listach ojca i w wypowiedziach niektórych bohaterów pierwszej powieści Witkacego? Otóż wydaje mi się, iż jest on istotną częścią imperatywu ascezy zakorzenionego w statusie inteligenta – społecznika, imperatywu przekazywanego przez ojca już w najwcześniejszych listach. Wielokrotnie powtarzane, górne hasła w rodzaju: „Chcę żebyś nie zachował gorszej strony swej duszy dla bliskich” (L 59), „...przede wszystkim być absolutnie dobrym człowiekiem, a potem cokolwiek robić, malować cudne obrazy czy rozwozić bułki po Zakopanem, albo gnój oskidować, byleby mieć wzniosłą duszę – to wszystko co stanowi istotną mądrość życia” (L 47), „...najwyższy poziom duszy i zredukowanie potrzeb materialnych do najkonieczniejszych warunków bytu. W tym tkwi siła i swoboda ludzkiej istoty” (L 133) mają swe korzenie w ideowym wizerunku poświęcającego się dla reszty społeczeństwa inteligenta⁸⁰.

⁷⁹ Por. M. Kochanowski, *Sądy Stanisława Witkiewicza o kobiecie w „Listach do syna”*, [w:] *O liście polskim w wieku XIX*, J. Sztachelska (red.), Białystok 2001.

⁸⁰ Korzystając z trafnych wniosków Janiny Żurawickiej zawartych w książce *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku* (Warszawa 1978), można zauważyć pewną zbieżność przekazywanej ojcowskiej postawy z inteligentkim etosem – przede wszystkim – ówczesnych socjalistów. Znani działacze społeczni jak np. Ludwik Krzywicki, czy Stanisław Michalski bardzo często musieli wybierać między szczęściem najbliższych a ciężarem przyjętych na siebie społecznych zadań i obowiązków. Asceza i samotność to dwa główne wyznaczniki ich życia osobistego. Żurawicka opisując niezwykłą pracowitość ówczesnych inteligentów, cytuje drugiego z wymienionych działaczy: „O małżeństwie już nigdy nie myślałem, tak byłem zaabsorbowany przebiegiem innych spraw mego życia, życiem społecznym, sprawami oświaty, nauki, że na sprawy natury osobistej brakło mi już czasu i chęci”. Czyt. idem, J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978, s. 225. Z kolei Bohdan Cywiński w swojej znanej książce *Rodowody niepokornych*, komentując działalność „mędrców”, czyli np. Krzywickiego, czy Nałkowskiego, zauważył, iż realizacja wysuwanych przez nich postulatów „...oznaczają musi rezygnację z wszelkich przejawów życia hedonizmu, z kariery i zysku, ze społecznego uznania nawet” – B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Paryż 1985, s. 86. Jak zauważa Doniel C. Gerould „Witkacy nie chciał przybrać zalecanej przez ojca modnej wówczas postawy artysty – działacza społecznego. Nawiązywał natomiast do przebrzmiałej już teorii sztuki dla sztuki” – czyt. u D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, op. cit., s. 60.

Witkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę, iż kreując syna na idealnego artystę, a jednocześnie, wzorcowego społecznika, ma przeciwko sobie wszystkie pokusy końca wieku. Modernizm to czasy – używając określenia Wojciecha Gutowskiego – gdy „«Kobieta fatalna» personifikacja fatum natury, wciąga partnera w konflikt między etosem a erosem”⁸¹. W listach Witkiewicza bardzo często spotkać można uwagi będące odbiciem zarówno znanych i komentowanych mizoginistycznych teorii Schopenhauera, Tolstoję, Nietzschego, jak i przenikającego ostatnie lata wieku XIX lęku przed stojącą w opozycji do kultury, utożsamianą z kobietą chucią⁸². Píše ojciec:

W sferze instynktu płciowego panuje pewne błędne pojęcie, robiące z tego instynktu taką siłę, która nieraz targa i niszczy życie. Samo uczucie wskutek swoich właściwości, swojej powszechności, swojego ciągłego napięcia w mniejszym lub większym stopniu jest zdradną siłą, która ogarnia niepostrzeżenie, która wypełnia świadomość, odrywa ją od innych zagadnień (...) (L 533).

Co wobec tego robić w czasie wszelkich momentów ujawniania się owego „instynktu płciowego”? Oczywiście walczyć z nim na wszelkie możliwe sposoby:

Z powstającym uczuciem, bez względu na jego istotną siłę, bez względu na to, czy to jest przelotny „rausch” zmysłów, czy sięgające głębiej uczucie – można, a często powinno się walczyć, tak jak się walczy z każdym nałogiem lub maniactwem....Z natury więc tego rodzaju uczucia, uczepionego do tego rodzaju istot, wynika zgubna i poniżająca atmosfera, rozkładająca charakter, umysłowość, siłę twórczą i wartość etyczną człowieka (L 533-534).

Witkiewicz, szukając wsparcia, powołuje się m.in. w roku 1904 na założone przez Wincentego Lutosławskiego towarzystwo Eleusis, które działaniami i manifestami swoich członków protestowało przeciwko panującej w Krakowie niemoralności. Wchodząca w skład Eleusis młodzież akademicka wydawała własne pismo, gdzie postulat wstrzemięźliwości umieszczony został na znaczącym miejscu, a ograniczenie popędu ma być jednym z najważniejszych celów w życiu:

Jednak ten stan jest tylko dowodem upadku moralnego ludzkości, bo dusza, która ciało zbudowała, z natury jest przeznaczona, by niem rządzić. To też w miarę jak człowiek wewnętrznie swe odrodzenie z ducha dokonuje, pokusy zmysłowości nikną, a pozyskuje się zupełną czystość, przy najwyższej sprawności wszystkich zmysłów⁸³.

⁸¹ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 60.

⁸² Mizoginizm pierwszych lat XX wieku miał również swoje odbicie w powieściach Stanisława Przybyszewskiego, które balansowały na granicy literatury popularnej i arcydzielniej. Główny bohater *Na rozstaju*, pierwszego tomu *Homo Sapiens* (Warszawa 1923) widzi, jak na ulicy przypadkowy mężczyzna bije kobietę. Podchodzi i mówi: „Pozwoli pan, łaskawy panie, że wyrażę mu mój najwyższy podziw” – idem, s. 115.

⁸³ „Eleusis. Czasopismo Elsów”, red. Szczepny-Turowski (tom próbny, pierwszy), Kraków 1903, s. 48. Por. również D. Heck, *Nauki tajemne według mistrza Witkacjusza*, „Odra” 1990, nr 9, s. 67-68.

W Eleusis objawy zakochania, czyli stanu, w jakim jest według własnej opinii Bungo, stawiane były na równi z obłędem i oznaczały zazwyczaj utratę kontroli nad rozumem. Jeden z anonimowych autorów pierwszego numeru wspomnianego pisma zauważa, iż „Zakochanie jest obłędem psychicznym – i przytłumia prawdziwą miłość, czyniąc zakochanych niewolnikami wrażeń”⁸⁴. Podobne poglądy na temat zakochania pojawiają się w listach Witkiewicza – „Wchodząc znowu w stan, w którym się traci świadomość siebie, w którym się całkowicie poddaje oddziaływaniu obcego ja – będziesz dalej brnął w ciągłych poruszeniach uczuć, które wywołują złudne wrażenie, że się coś tworzy, że się jest kimś – a tymczasem życie będzie błakaniem się bez przewodniej idei” (L 533). Młodzieńcze oznaki miłości Witkacego są więc dla ojca, tak jak i zakochanie się dla działających w Galicji Elsów, jedynie przeszkodą na drodze do osiągnięcia doskonałości ducha, przeszkodą, której usunięcie staje się wyzwaniem. Co ciekawe, podobne projekty założenia nieformalnej komuny, choć asceza nie byłaby tu raczej głównym wyznacznikiem, pojawiły się w rozmowach Witkacego z Karolem Ludwikiem Konińskim⁸⁵.

Witkiewicz, walcząc z wszelkimi oznakami obecności kobiet w życiu syna, stara się zwrócić uwagę adresata na postulaty inteligenckiego etosu oraz aktualne w epoce postawy ascetyczne, a także wskazuje na płynące ze związku z kobietami niebezpieczeństwa. Miejscami adresatem przestaje być syn, a zostaje nim uniwersalny artysta. Komentując związek Witkacego z Ireną Solską zauważa:

Co do pani S. Kiedyś jej sprawa nieufności, po prostu zazdrości była [między] nami omawiana. Jak bunt jest jedynym lekarstwem na despotyzm, tak rozejście jest jedynym na zazdrość! Nie trzeba jej uważać za współczynnik miłości, która może bez niej istnieć. Jest to bezsensowna namiętność, upodlająca, nie dająca się niczym ukoić, często po prostu – histeria. Quoi. Zawróć się i odejść bez względu na nic, póki to nie rozjadło Twego charakteru. Mój Stašku! Wartości artystyczne z tego źródła niewarte są tej krzywdy, którą życiu robi taki stosunek!” (L 516-517).

Wołanie o pohamowanie namiętności dla dobra wspomnianych wartości artystycznych, wydaje się być, w kontekście nadchodzącej epoki, tezą dosyć anachroniczną, a jednak znajdzie ona podatny grunt w moralnych ocenach przyjaciół bohatera pierwszej powieści Witkacego. Postawa zakładająca pouczanie ze stanowiska kultury, którą bez wątpienia Witkiewicz – ojciec przyjmuje (posługując się chociażby pokazną liczbą nazwisk znanych

⁸⁴ Ibidem, s. 195.

⁸⁵ Por. przypis do listu do Karola Ludwika Konińskiego z 07.11.1938: „Koniński i Witkacy mówili często ze sobą o kościele ludzi dobrej woli, kościele niezinstytucjonalizowanym heretyckim, który nie miałby mandatu Rzymu, a byłby kościołem czystym, niezakłamanym”. Przypis nr 3 z B. Mamoń, *Listy Witkacego do K. L. Konińskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 1.

moralistów) już niedługo, bo w 1929 roku zostanie opisana przez Z. Freuda w jego słynnej pracy KULTURA JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ. Freud zauważy – co potwierdza listowna relacja Witkiewicz – Witkacy, iż „Rozszerzając swe kręgi kultura coraz wyraźniej skłania się do ograniczenia życia seksualnego...”⁸⁶. Konflikt między ojcem a synem da się oczywiście zinterpretować na psychoanalitycznym gruncie. Sprzeciw Witkacego wobec przekazywanych wskazówek (widoczny chociażby w podtrzymywaniu każdego z zanegowanych przez ojca romansów), zgodnie z teorią Freuda, może być dowodem złego samopoczucia autora SZEWCÓW w świecie narzucanych idealów, tym bardziej, że ojciec czasami chce osobiście ingerować w życie syna: „...ja bym chciał, żeby E. zrezygnowała ze swoich marzeń i zamiarów, żeby żyła i była szczęśliwa w inny, jaki życie da – sposób. I tego samego chcę dla Ciebie. Żebym mógł się z E. widzieć i mówić to bym ją przekonał” (L 326).

Jak wiadomo, jedną z form kuracji psychoanalitycznej może być pisemna projekcja własnych kompleksów. Spostrzeżenie to jest niezwykle istotne, gdy weźmie się pod uwagę czas pisania pierwszej powieści Witkacego, tzn. zakończoną w roku 1911 BUNGA. Literackie konstrukcje emanujących niszczycielskim erotyzmem kobiet, pojawiających się w tej lub innych powieściach autora NIENASYCENIA, mogą być więc dla Witkacego elementami rozgrywki z propagowanym przez ojca modelem kultury, która, jak pisał Freud, musiała „używać wszelkich środków, aby ograniczać agresywne popędy człowieka i pohamować ich objawy”⁸⁷.

Już przytoczone fragmenty LISTÓW DO SYNA wskazują, iż ich autor był przeciwnikiem związków syna z kobietami. Witkiewicz stara się obronić syna przed zgubnym erotyzmem, proponując w zamian istotne cechy inteligentnego postulatów ascezy. Jednocześnie, wraz z ponawianiem przekazywanych wskazówek, widoczny jest zdecydowany opór ze strony odbiorcy listów, który znajduje odzwierciedlenie np. w zwiększonej aktywności spotkań Witkacego z kobietami. Stwierdzić więc trzeba, iż rozpaczliwe napominanie Witkiewicza, jest bardzo bliskie XIX-wiecznemu, konserwatywnemu, sposobowi myślenia o kobiecie, a także tym teoriom i inspirowanym przez nie schematom powieściowym, które w kontaktach z kobietami widzą symptomy upadku twórczości artystycznej. Malarz Batrani ze SFINKSA I. J. Kraszewskiego wypowie słowa „Kochaj sztukę, kochaj piękność idealną, niecielesną, ale nie kobietę”⁸⁸. W BUNGU również następuje odrzucenie

⁸⁶ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 90.

⁸⁷ Ibidem, s. 95.

⁸⁸ J. I. Kraszewski, *Sfinks*, Warszawa 1879, cyt. za J. Woźniakowski, *Czy artysta ma prawo się żenić*, [w:] *Sztuka II połowy XIX wieku*, Łódź 1971, s. 230. Tego typu podejście do kobiet, będących w przekonaniu samych artystów główną przyczyną ich niepowodzeń artystycznych, sparodiuje Witkacy również w *Sonacie Belzebuba*, w którym to dramacie Istvan poświęca życie rodzinne dla stworzenia dzieła wyjątkowego, lecz pomaga mu w tym Belzebub zobowiązany przez jego własną żonę.

kobiety przez artystę⁸⁹ oraz parodia miłości, występującej w tej powieści w wynaturzonej formie, ale i ma miejsce, jak to zauważył Błoński narodzenie niezależnego artysty⁹⁰. Postawa taka jest widoczna w UPADKACH i jest to zapewne dalekie echo ojcowskiego pouczenia. Chodzi o polemiczne przedstawienie misji propagowanej przez ojca, co jest widoczne chociażby w następujących słowach Maga Childeryka „– Ależ, do diabła, trzeba być artystą, a nie uganiać się jak ogier za wszystkimi spotkanymi klaczami – przerwał Mag gwałtownie” (B 447). Jak zauważa Makowiecki „Kompromitacja bohatera na gruncie erotycznym, jest często związana z kompromitacją na gruncie etycznym”⁹¹. Bohater, który coraz niżej upada, może zostać zrehabilitowany jedynie przez własną sztukę. Wybór artystycznego modelu życia zostaje jednak w Bungu sparodiowany w zakończeniu powieści. Banalność niezapowiedzianej śmierci głównego bohatera w żaden sposób nie koreluje bowiem ani z jego „upadkami” ani z dylematem „kobieta – sztuka”. W pierwszej wersji powieści Bungo rzeczywiście pozostaje samotnym, wolnym artystą. W dopisanym przez Witkacego po latach zakończeniu dylematy bohatera zostają zminimalizowane, a on sam umiera w potwornych, niemalże naturalistycznie przedstawionych męczarniach. Zakończenie BUNGA jest odmienne od tych, jakie są prezentowane w licznych modernistycznych, popularnych fabułach, w których koniec życia jest konsekwencją odrzucenia artysty przez społeczeństwo, bądź bywa rezultatem zawodu miłosnego⁹² i oznacza zwycięstwo moralne protagonisty.

Propagowany przez Stanisława Witkiewicza model przeciwstawienia kobiety i sztuki staje się w literaturze schematem, co jest szczególnie widoczne w powieści środowiskowej Henryka Zbierzchowskiego MALARZE. Olęcki, główny bohater powieści, tak jak bohaterowie Witkacego, projektuje swoje działanie, wykorzystując do tego swoje doświadczenia literackich i artystowskich wzorów zachowań. Zaręcza się z bogatą panną, a znajomy profe-

⁸⁹ Por. sądy L. Sokoła dotyczące bohaterów Witkacego: „Ich działania opierają się bądź na wyborze wartości wyższych, bądź na zaspokojeniu cielesnych popędów; inaczej mówiąc; wybierają oni między świadomością a cielesnością. Aspiracje duchowe prowadzą ich do nawiązania kontaktów z intelektualistami, którymi są zawsze mężczyźni; chęć zaspokojenia popędów prowadzi ich do łóżka kobiety”. L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 13.

⁹⁰ J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 108. W tym miejscu należy również zgodzić się z uwagami L. Sokoła, który zauważył, iż „Koncepcja artysty u Witkiewicza zdradza modernistyczną czy romantyczną proveniencję. Artysta jest we władaniu siły czy sił, które zmuszają go do pisania, malowania, komponowania” – idem, *Groteska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 179.

⁹¹ A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, op. cit., s. 148.

⁹² Ibidem, s. 62.

⁹³ H. Zbierzchowski, *Malarze*, Warszawa 1907, s. 327.

sor daje mu różne, dotyczące kobiet rady, co bardzo przypomina rozmowy Bunga z innymi bohaterami powieści. Profesor mówi:

Małżeństwo dla artysty przedstawia pewne niebezpieczeństwo (...) Ożenisz się z biedną to cię wnet dosiędzie bieda, długi i dzieci, a w takich warunkach często opadają skrzydła. Ożenisz się z bogatą, znowu źle, dostatek, pełny żołądek, brak wszelkich kłopotów, zabijają rzutkość, niszczą ducha przedsiębiorczości, często duch leniwieje⁹³.

W innej powieści popularnej, *Ego* Andrzeja Strzeleckiego (Warszawa 1905) jeden z bohaterów, Łęski ujmuje problem na wyższym poziomie abstrakcji: „Kobieta czy mężczyzna to wszystko jedno. Płeć nie ma tu nic do rzeczy. Ponad człowiekiem, mężczyzną czy kobietą, stoi artysta. To stopień wyższy, niż stopień człowiek, niż to przeciętne, zwyczajne stworzenie”⁹⁴.

W poprzednim rozdziale starałem się pokazać parodystyczne zabiegi Witkacego, dotyczące schematycznego wizerunku kobiet w powieściach popularnych. Parodia popularnych schematów jest również zastosowana przy opisie mężczyzn. Demoniczne kobiety Witkacego są znudzone tradycyjnymi grammi towarzyskimi. Mężczyźni z kolei, w sytuacji zagrożenia ze strony kobiet, wybierają te stereotypy, które do tej pory jednoznacznie dowartościowywały status „męskości”. Wspominane wyobrażenia Bunga, który widzi Akne: „...małą dziewczynką, męczoną przez jakichś potwornych, złych ludzi, i postanowił ją ratować” (B 145), prezentują sposoby wzajemnego postrzegania protagonistów, bowiem bohater Witkacego wybiera w ten sposób najbardziej rozpowszechnioną w polskiej kulturze męsko-damską relację rycerza i damy⁹⁵. Czyni tak jeszcze kilka razy. Otaczających Akne dżentelmenów wyobraża sobie jako niebezpiecznych przeciwników, którzy chcą ją męczyć. Bungo sądzi, iż musi uratować „demoniczną kobietę”. To zresztą podstawowa cecha męskich strategii wobec kobiet – wyobrażenie sobie bądź projektowanie zachowania odbiegającego od dotychczasowego układu. Bohaterowie literatury drugorzędnej bardzo często kreują się na rycerzy, albo są opisywani zdaniem z pojemnego repertuaru rycerskich kanonów i wyobrażeń militarnych, np. Olęckiego, bohatera *MALARZY Zbierchowskiego*, adorowana kobieta nazywa często „rycerzem”. Edward z *PROMIENNEJ TONI* Jaxy-Ronikiera przed pojedynkiem o kobietę wyobraża sobie, że po spotkaniu będzie jej niewolnikiem, a do spotkania rycerzem; Waldemar Michorowski z *TRĘDOWATEJ* na początku powieści wyznaje, iż Sefcia go drażni i dlatego wobec niej „układa plany oblężnicze”⁹⁶.

⁹⁴ A. Strzelecki, *Ego*, Warszawa 1905, s. 85.

⁹⁵ Patrz: S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki*, Kraków 2000, s. 24.

⁹⁶ H. Mniszkówna, *Trędowata*, t. I, op. cit., s. 65.

Z kolei reakcją Genezypa Kapena na prowokację księżnej w jego obecności oddającej się kuzynowi Toldziowi jest wstąpienie do wojska. Zrealizowane zostały w ten sposób dwa typowo literackie wzorce, tzn. schemat odrzuconego lub odrzuconej, w rozpaczliwym geście decydujących się na miejsce odosobnienia (np. klasztor czy wyjazd za granicę) oraz wybór wojska, jako miejsca zarezerwowanego do tej pory wyłącznie dla mężczyzn. Wojsko, koszary, militarna otoczka to tradycyjne bastiony męskości⁹⁷. Tam Genezyp czuje się wreszcie jak zdobywca i tak też się zachowuje. Biję odwiedzającą go księżnę, doprowadzając ją tym samym do rozkoszy. Odczuwa w sobie niebywałą moc, wynikającą z faktu noszenia munduru. Dla innego bohatera, Prepudrecha, pojedynk z Atanazym jest formą ofiary, jaką składa swojej przyszłej żonie Heli Bertz: „Oto mój pierwszy czyn” (PJ 42). Dodaje mu to odwagi i pewności siebie w stosunkach z Helą i z jej ojcem. Teatralne zachowanie, widoczne zwłaszcza w stosunkach z kobietami, nasila się, jeśli jakaś żeńska postać reprezentuje tradycyjne wartości, np. rodzinne. Atanazy w relacji z Zosią powielił schemat zachowań kawalerów o cechach rycerskich, pretendentów do ręki dobrej bohaterki: „Nigdy cię już nie skrzywdzę. Jestem twój na wieki – wyrzekł jak formułę przysięgi i skłonił głowę na jej kolana” (PJ 63).

W powieściach Witkacego postacie bardzo często przybierają celowo i świadomie formy czy maski, zachowania zaczerpnięte z literatury. Jak zauważyła Kamila Rudzińska: „Bohaterowie Witkacowscy w momentach przeżywania największych napięć powtarzają pożyczone gesty w pożyczonych fabułach.”⁹⁸ O literaturze jako szkole życia pisze Witkacy wielokrotnie, najwięcej jednak tego typu uwag mamy w NIENASYCENIU (w 622 UPADKACH BUNGA dominują odwołania do dzieł malarskich) np. Genezypowi „Literatura miała zastąpić w idealnym wymiarze męczącą różnorodność życia – przy pomocy niej można było połknąć wszystko, nie trując się i nie stając się świnią” (N 31). Genezyp celowo powołuje się na literaturę, zna ją w pierwszych partiach powieści znacznie lepiej niż życie, o którym nie ma żadnego pojęcia. Jest to szczególnie widoczne w sytuacjach, w czasie których postacie w myślach modelują swoje zachowanie na wzór literacki: „Już miał zeskończyć, kiedy zranił się silnie w rękę na przegubie. Krew buchnęła ciemną falą.

⁹⁷ Wojna jako przygoda, kult tradycji szlacheckiej i rycerskiej występują bardzo silnie w znanych Witkacemu powieściach J. Germana, *Iwonka* (Warszawa 1925), *Iwonka i gwiazdy* (Warszawa 1926).

⁹⁸ K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*, op. cit., s. 113.

⁹⁹ Jak zauważa T. Bocheński, pisanie jest dla Bunga odnalezieniem najważniejszych wartości: twórczości i intelektualnego poszukiwania sensu istnienia – por. T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 45.

To pierwsza ofiara dla niej pomyślał prawie z miłością” (N 128). Czasami przestrzeń ewokuje konkretne, literackie zachowania zaczerpnięte z różnych dzieł: „Przez sekundę Bungo uczuł szaloną pokusę rzucenia się pod pociąg. Przypomniała mu się Anna Karenina i nagle uśmiechnął się cynicznie ze swego tchórzostwa i kabotyństwa” (B 442).

Próba obrony przed demonicznością kobiet może być niezwykle literacki motyw pisania pamiętnika przez Bungo⁹⁹, bohatera pierwszej powieści Witkacego, co, jeśli chodzi o młodopolskie postacie literackie, jest gestem niezwykle istotnym, ale i – ze względu na powtarzalność – schematycznym. Dzienniki lub pamiętniki pisali m.in. Płoszowski z *BEZ DOGMATU* Sienkiewicza, Rymsza z *WIEKU NERWOWEGO* Belmonta czy Czesław z *KULTU CIAŁA* Srokowskiego. Z kolei *LITERAT* Henryka Zbierzchowskiego (Warszawa 1909) to próba opowiedzenia zakończonego samobójstwem związku mężczyzny i kobiety, z ich własnych perspektyw poprzez zapiski, które jakoby są ujawnione po ich śmierci przez wymagowanego edytora. Jak zauważa Krystyna Kłosińska, analizując powieści „wieku nerwowego” w czasie pisania dziennika, „...«Ja» nie tylko przekazuje sobie informacje o sobie, ile poddaje je porządkującemu działaniu kodu, który zmienia je jakościowo...”¹⁰⁰. Terapeutyczna funkcja tej czynności jest bardzo istotna w przypadku Bungo, do którego Akne stosuje technikę odwlekania kontaktu fizycznego. Bohater notuje: „Dziwna rzecz, że Cię prawie nie pożądał od kilku dni” (B 424).

W swym pamiętniku Bungo przyznaje, iż niejednokrotnie inscenizował sytuacje lub gry, lecz były one natychmiast demaskowane przez Akne. Zapiski bohatera są odzwierciedleniem jego niezdecydowania, od manifestacji chęci natychmiastowego zerwania znajomości bohatera z Akne, do deklaracji wiecznego trwania związku. Ujawnienie już na wstępie adresata pamiętnika (tzn. Akne) sprawia, iż nie występuje wariant intymny tej czynności, która staje się kolejną grą bohatera. Sama czynność pisania wyraźnie służy wyładowaniu nagromadzonej energii negatywnej, kumulowanej przez ciągle ośmieszanego Bungo. Narrator jednakże ponownie ukazuje zawodność wybranego przez bohatera schematu, gdyż początkowo protagonista pisze: „Teraz absolutnie będę robił wszystko, co mi się podoba. Kandydatka jest już parę. Nie wiem tylko, czy ty znajdziesz kogoś, kto by mnie mógł zastąpić” (B 428), a parę dni później Bungo dusi Akne i zmusza ją do przeprosin za kokietyjne zachowanie, wchodząc jednocześnie w rolę zazdrosnego kochanka.

Ujarzmiony przez kobietę mężczyzna był atrakcyjną nowością w powieściach popularnych. Przyjaciół głównego bohatera powieści Jaxy-Roni-

¹⁰⁰ K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 87.

kiera PROMIENNA TOŃ w momencie wchodzenia młodego bohatera na salony, informuje go o grupie kobiet, którym nie chodzi o „serce” ani o „zadowolenie moralne” ale o „...współzawodnictwo obliczone na ilość głów krążących dookoła”¹⁰¹. Kobieta fatalna ma świadomość swojej siły i w zasadzie do tej siły lgną mężczyźni, świadomi tego, że zostaną wykorzystani. Bohater AUTORA C. Walewskiej, wie o tym, iż Estera, przedmiot wielu męskich fascynacji, jest osobą niezwykle prózną i nie za bardzo inteligentną, jednakże „rwał się do niej pędzony jakimś niepojętym szalem”¹⁰².

W powieściach popularnych bardzo często da się zaobserwować ograniczoną aktywność mężczyzn w życiu finansowym rodziny, z powodu ich nieporadności życiowej i niedostatecznej znajomości realiów. Kobiety liczą domowe finanse i decydują, na jakim poziomie materialnym funkcjonuje¹⁰³ rodzina. Wyśmiewają przybierane przez mężczyzn pozy i wskazują na anachroniczność niektórych zachowań. Jeden z bohaterów KAZI Tadeusza Nalepińskiego twierdzi, iż Weltschmerz „przenika duszę jego w każdym momencie”, na co tytułowa bohaterka powieści konfrontuje: „Jakie to dziwne, że każdy z nich musi przejść przez tę pozę!... Bez niej Fred byłby zupełnie sympatyczny i nawet niegłupi”¹⁰⁴. U Witkacego Hela wytyka Atanazemu jego gorszą finansową pozycję, nazywając go nędzarzem: „Koło pana jest ta atmosfera biedoty, która na nic sobie pozwolić nie może. Mógłby pan być co najwyżej jednym z moich kochanków...” (PJ 27). W powieściach Witkacego następuje odwrócenie patriarchy, mężczyźni są ubożsi i to nie oni zapewniają środki utrzymania. Także bohaterki – np. matka Kapena, snują plany na przyszłość i ignorują opinie mężczyzn. Jednocześnie, w prozie Witkacego, kobiety są coraz częściej zafascynowane postaciami złymi i brutalnymi, ale i mężczyźni również ulegają fascynacji kobietami, nie tyle upadłymi, co wyróżniającymi się jakimś czynnikiem, który piętnuje je w oczach opinii publicznej¹⁰⁵.

„Pasożytnictwo” Witkacego występuje też w opisach erotycznych zbliżeń, zawierających pewne cechy powtarzalne, jak np. fascynacja kobietami nogami, a raczej kobiecą nogą¹⁰⁶. Od prezentacji tej części zaczyna się często opis kobiecego ciała:

¹⁰¹ B. Jaxa-Ronikier, *Promienna toń*, op. cit., s. 41.

¹⁰² C. Walewska, *Autor*, Warszawa 1903, s. 258.

¹⁰³ Por. np. głównego bohatera *Autora C. Walewskiej*: „Nie rozumiał tego, nie znał i nie oceniał wartości pieniędzy w ogóle. Bezradny, jak dziecko w stosunkach życiowych, nie miał pojęcia o normowaniu skali rozchodów tak, aby nie przewyższały dochodów i stawał jej nieraz przykre, męczące swą lekkomyślnością wymagania”, s. 182

¹⁰⁴ T. Nalepiński, *Kazia*, op. cit., s. 83

¹⁰⁵ Andrzej z powieści Zofii Niedźwiedzkiej (Bohowityn) kocha Hannę, która ma nieślubne dziecko: „Czuł teraz zupełnie jasno i pewnie, że kochał właśnie tę Hannę, upadłą, podług honoru ludzkiego...” por. Z. Niedźwiedzka (Bohowityn), *Kobieta z przeszłością*, Warszawa 1911, s. 154.

¹⁰⁶ Fascynacja taka jest zresztą charakterystyczna także Schulzowi czy wykorzystującemu również literackie stereotypy Gombrowiczowi. Por. u Witkacego: „Środkiem gnębienia →

I Genezyp ujrzał jej nogi tak piękne, że żaden grecki posąg – ale co tu gadać: nogi jakby oddzielne bóstwa, żyjące swoim niezależnym życiem, bose, gołe, nieprzyzwoite... Przecież noga jako taka nie jest czymś właściwie tak znów już bardzo pięknym – ale jest czymś piekielnie – najbardziej chyba nieprzyzwoitym. A tu – o do diabła! To chyba cud (N 153). Genezyp błady, drżący, zadyszany, zaciśniętymi pięściami wparty w poręcz fotelu, patrzył na bezwstydną nogę księżnej, które zdawały się być przepojone szatańską esencją niepojętej w swym natężeniu zmysłowości. Że też noga może mieć tyle wyrazu, i to zamknięta w jedwab i twardy lśniący lakier. Gdyby też taką nogę można było zgwałcić jako oddzielną istotę i wreszcie nasycić się jej (względnie ich) złowrogim czarem (...) (N 339).

Genezyp obserwując nogi księżnej zestawia je z greckimi posągami, z wyraźną korzyścią tych pierwszych. Później w czasie wizyty u Persy onieśmielony jej zachowaniem Genezyp co chwilę spogląda na jej nogi i wtedy właśnie czuje, czym jest prawdziwa miłość.

Pierwsze erotyczne doznania Bunga również zaczynają się od obserwacji nóg Akne¹⁰⁷, ubranych w czarne pończochy i lakierowane pantofelki. Nogi są dla bohatera pretekstem do wyobrażania sobie, jak zbudowane jest całe ciało bohaterki. Również kochający Akne dyrektor filharmonii: „patrzył na jej nogi, pożerany beznadziejną, straszliwą żądzą, siedząc naprzeciw niej na brzeżku krzesła” (B214). Baron Brummel zachwycony nogami Ines, od jej nóg rozpoczyna erotyczną inicjację: „Jęknął i zwałił się na ziemię, liżąc jej łydkę opiętą szczelnie czarną, lśniącą pończochą” (B 384).

Literatura popularna zawiera wiele opisów stóp kobiecych, opiętych różnego rodzaju trzewiczkami czy lakierkami. Bożena Witosz, która zestawiała najbardziej popularne określenie anatomii kobiecej w literaturze Młodej Polski, zauważyła, iż noga jest często porównywana do węża (niczym „czarny wąż”¹⁰⁸). Zauważenie nóg oraz okrywających je części garderoby, jest więc zarówno w literaturze modernistycznej, jak i w prozie Witkacego, związane z sytuacją kuszenia męskich protagonistów, ujawnia cieleśną naturę kobiety. Po takiej prezentacji ma najczęściej miejsce bezpośrednie wyznanie miłości głównego bohatera bądź ujawnienie jego rozwijającej się fascynacji erotycznej. Witkacy jednak przedstawia opisy nóg nie po to, aby

^{106d} mężczyzn jest u Schulza „noga”, doprowadzająca do „ponurego, bezsilnego szału” (BK 182). Por. również analizę tego cytatu u Marty i Marka Skwarów, którzy analizują części ciała kobiet w prozie Witkacego – M. i M. Skwarkowie, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość*, J. Degler (red.), Wrocław 1996, s. 140.

¹⁰⁷ W. Bolecki, zwraca uwagę na znaczenie nogi u Schulza, ale i u Jasieńskiego (Nogi Izoldy Morgan), a także na to, iż Witkacy sam poruszył ten temat w Wywiadzie z Brunonem Schulzem (tekst zamieszczony w BK), por. idem, *Wariacje na postmodernizm*, op. cit., s. 85. Sceny pokazywania nóg są również znaczące w dramatach Witkacego. W *Macieju Korbowie* i *Bellatrix* jedna z bohaterek, Sylfa, już w didaskaliach zaprezentowana jest jako ta co „Pokazuje ciągle nogi” (D I 86).

¹⁰⁸ B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje*, op. cit., s. 40.

cokolwiek odbiorcy zasugerować. Wprowadza początkowy sygnał oczekiwany przez czytelnika, po czym zamiast skojarzeń i domysłów podnieconego bohatera, prezentuje niezwykle odważny opis erotycznego zbliżenia. Erotycznej inicjacji służy również wykorzystanie nośnej znaczeniowo sceny uderzenia szpicrutą¹⁰⁹ w policzek. W utworze Zbierzchowskiego, np. uderzenie służy zahamowaniu zapędów erotycznych mężczyzny¹¹⁰ i wyznacza zamknięcie całego zdarzenia. Z kolei Witkacy w *POŻEGNANIU JESIENI* pokazuje wykorzystanie szpicruty do inicjacji stosunku erotycznego: „Heła, w zimnej pasji, spokojnie, pewnym ruchem zdjęła karminową z byczego surowca szpicrutę ze skomplikowanego wieszadła zrobionego z murzyńskich spódniczek z Kongo koloru cynobru. Świsnęła giętka, wstrętna rzecz i Atanazy poczuł piekielny ból w policzku” (PJ 333).

Wszystkie wymienione przykłady dokumentują zakres „pasożytowania” Witkacego na literaturze, pokazując wpływ lektur, literackich konwencji i schematów na postępowanie oraz wybory męskich protagonistów jego powieści.

¹⁰⁹ Szpicruta pojawia się stosunkowo często w dramatach Witkacego. Przykładowo w *Szewcach* Księżna próbuje uderzyć szpicrutą Scurvego w brzuch. W *Macieju Korbowie* i *Bellatrix* Korbowa bije Bellatrix.

¹¹⁰ Por. „W jednej chwili krótkiej jak błyskawica, pochwytiłem w pól silnym ramieniem wiotką kibić dziewczyny i przywarłem ustami do jej rozkosznych, rozwichrzonych wilgotnych warg. Ocknęła się... krzyk wyrwał się jej z gardła... rzuciła się w tył kocim ruchem, podjęła z ławeczki szpicrutę i lunęła mnie przez twarz z całej siły...”, H. Zbierzchowski, *Malarze*, s. 174. Szpicruta występuje również często w prozie Żeromskiego, Cezary Baryka uderza Larę Kościenicką w akcie dzikiej furii i rozpaczy w *Przedwiosniu* (1925), Elżbieta Gintułówna bije Rafała Olbromskiego w *Po piokach* (1904) szpicrutą w twarz w czasie jego zalotnych gestów.

3) Służba

W literaturze przełomu XIX i XX wieku można zaobserwować demokratyzację stosunków społecznych oraz niwelację różnic pomiędzy światem służących i kucharek, a sferami zarezerwowanymi dotychczas dla ich państwa. Zjawisko to należy łączyć z modernizacją społeczeństwa, zastępowaniem podziałów stanowych przez inne, (np. majątkowe)¹¹¹ czy wreszcie ekspansją demokracji (dążenia autorów do dowartościowania ludu), a w dziedzinie estetyki z podkreślaniem biologicznych uwarunkowań człowieka. Związek pana i służącej bardzo często był okazją do zaprezentowania odważnych scen erotycznych i melodramatycznych zwrotów akcji, polegających na przełamaniu konwencji i barier towarzyskich. Do szczególnie znaczących utworów w tym zakresie należy przede wszystkim KOCHANEK LADY CHATTERLEY (1928) Davida Herberta Lawrence'a, choć erotyczno-emocjonalne przenikanie się różnych sfer ma swoją długotrwałą tradycję literacką, czego przykładem mogą być losy PAMELI (1740) Samuela Richardsona, DZIWNE LOSY JANE EYRE (1847) Charlotty Brontë z historią miłości ubogiej guwernantki do majątnego arystokraty oraz podobny schemat powtórzony później w TRĘDOWATEJ Mniszkówny. O ile jednak w powieści Richardsona mezalians prowadzi do szczęścia, o tyle w utworach chronologicznie późniejszych, istotniejszą rolę odgrywa wyolbrzymienie przeszkód i różnic między osobami różnych stanów, zestawiania tego, co niskie, „brudne”, naturalne, instynktowne, zwierzęce agresywne z tym co wysokie, „czyste”, edukowane, uporządkowane, konwencjonalne (związane z etykietami i stylami)¹¹².

W Polskiej literaturze służba jako odrębne środowisko najpełniej została opisana w powieściach Gabrieli Zapolskiej, czego najlepszym przykładem jest KAŚKA KARIATYDA. W literaturze popularnej ciągle dominował wzorzec patriarchalny, np. w AUTORZE Cecylii Walewskiej występuje szczególnie rodzaj służącej zwanej „popychadłem” tzn. jest to służąca „do wszystkiego” dla niezamożnego mieszczaństwa.

Służący w powieściach Witkacego jest bohaterem drugoplanowym, jego obecność motywują przypisane mu i wykonywane w powieściach tradycyjne funkcje, ograniczone do: podawania do stołu, ślania łóżek, otwierania drzwi, itp.¹¹³. „Posiadanie” służącego stanowi dowód zamożności

¹¹¹ Por. stosunek pana i sługi w pionierskiej pracy T. Veblena, *Teoria klasy próżniaczej*, op. cit., s. 51-72.

¹¹² Powieścią, która obejmuje wskazaną problematykę jest oczywiście *Ferdynand* (1937) W. Gombrowicza.

¹¹³ Służący jest stałym bohaterem drugoplanowym większości dramatów Witkacego. Lokaje pojawiają się już w *Macieju Korbowie* i *Bellatrix*, dramacie z roku 1918, we wstępie opisani są →

„pracodawcy” i automatycznie przypisuje go do grupy ludzi niezależnych finansowo. Pozycja materialna bohaterów jest więc mierzona posiadaniem służącego. Wszystkie podstawowe, uschematyzowane relacje pomiędzy panem i służącym zostają u autora POŻEGNANIA JESIENI sparodiowane i zredukowane, bądź do ironicznych relacji między postaciami, bądź do przypadkowych kontaktów seksualnych. Miejscami seksualność służącego jest jedynie sugerowana: „Mały staruszek z długimi siwymi włosami, szofer księcia o twarzy napiętnowanej homoseksualnym zbroczeniem, pobiegł po Bunga, zostawiając automobil pod ciśnieniem” (B 33). Nie ma jednak w powieściach autora NIENASYCENIA przedstawienia trwałego, czy wykraczającego poza relacje seksualne związku np. małżeństwa, choć finalizacja taka jest akurat bardzo częsta w literaturze popularnej, która kieruje się zasadą kompensacji i wyrównania krzywd poszkodowanych.

Działanie drugoplanowych postaci służących nie jest jednak do końca schematyczne i przewidywalne w porównaniu do literatury drugorzędnej. Ich pojawienie się w powieści, zawsze wywołuje zakłócenie realizowanego w danym momencie schematu fabularnego. Opis służącego i jego zachowania odbiegają od prezentacji tego typu postaci w konwencjach właściwych powieści popularnej. Tacy bohaterowie jak Alfred, czy Józia Figoń krytykują publicznie swoich pracodawców, drwią z nich, ingerują w ich wybory i decyzje. Ze wszystkich powieści jasno wynika, iż służba, lokaje, kelnerzy, czy pokojówki nie są darzeni przez narratora sympatią, ale i na nią nie zasługują. Nie ma pozytywnych sądów, wypowiedzianych zarówno przez narratora jak i bohaterów, które dotyczyłyby np. dobrze wykonanego zadania, pochwały, przywiązania służącego do swego pana. Służba reaguje na wszystko albo mechanicznie, tak jak „nieczuły i obojętny na wszystko” lokaj Bałwanowa, albo też działa na sposób samolubny, traktując swoją pracę jako najlepszą drogę do wyciągnięcia różnych korzyści¹¹⁴. Dobrym przykładem jest służąca Różia z JEDYNEGO WYJŚCIA, która podsłuchuje państwo i wyciąga z dyskusji wnioski, często przesadzone oraz niekoniecznie adekwatne do panującej w domu sytuacji (JW 69).

Służący ma być odbiciem charakteru państwa i wizytówką ich bogactwa. Służący Bertzów z POŻEGNANIA JESIENI jest „smutnym, pięknym, ordynarnym

^{113cd} jako „Dowolnie bezmyślne mordy sługusów, gotowych na wszystko za pieniądze. Czerwone fraki, szamerowane biało, białe portki i pończochy, peruki z harcapami, lakiery z klamrami” (D I.87). W *Nadobnisiach i koczkodanach* czyli *Zielonej Pigułce* w didaskaliach są dwie postacie: lokaj młody – w czerwonym fraku i lokaj stary w czarnym fraku normalnym. Najbardziej konwencjonalny tradycyjny opis wyglądu służącego pojawia się w *Szewcach*. Fierdusieńko, lokaj księżnej, jest „zrobiony trochę na manekina. Strój czerwony, ze złotym szamerowaniem. Czerwona króciutka pelerynka. Kapelusz stosowany.” (D III 302).

¹¹⁴ Jak mówi Fierdusieńko z *Szewców*: „Lokaj lokajem zawsze pozostanie, w takim czy innym reżimie!” (D III 375).

chłopcem” (PJ 18), a jego czerwona liberia znakomicie współgra z kolorytem pałacowych wnętrz. Hela ma również służącą, Józję Figoń, była nauczycielką z pensji o wyglądzie: „przyplaszczonej aryjskiej myszki, przepływającej po nieobjętych obszarach wrogiego, żydowskiego bogactwa” (PJ 35). Józia potrafi rozmawiać z Helą na temat wyższości judaizmu nad katolicyzmem, czy innych istotnych społecznie kwestii¹¹⁵. Prowadzi ze swoją panią dysputy filozoficzne, i choć nie wypowiada formuł generalizujących, czy finalizujących dyskusję, to skutecznie zasiewa wątpliwości w rozumowaniu swojej pani. Dorabia do pensji udzielając informacji Prepudrechowi na temat prywatnego życia Heli i szpiegując jej gości. Ubrana jest podobnie jak lokaj, zgodnie z podstawowym kolorem wnętrza Bertzów, czyli w ciemnobordowy fartuszek.

W powieściach Witkacego najbardziej rozbudowanym portretem służącego jest Alfred, który występuje w POŻEGNANIU JESIENI. Ten lokaj Łohoyskiego służył wcześniej u Bertzów, ma znaczną wiedzę o naturze i przyzwyczajeniach głównych bohaterów powieści. Poufałość Alfreda w kontaktach z panem świadczyć może o jego wcześniejszym uczestnictwie w homoseksualnych orgiach. Atanazy zauważa, iż Łohoyski boi się swojego bezczelnego służącego, prawdopodobnie na skutek zależności erotycznej, co byłoby sparodiowanym (ze względu na homoseksualny charakter ich związku) odbiciem relacji znanych z lektury PANNY JULII A. Strindberga, ale i głośniejskiej, skandalizującej powieści Kazimierza Przerwy-Tetamajera pt. ROMANS PANNY OPOLSKIEJ Z PANEM GŁÓWNIAKIEM. Służący z POŻEGNANIA JESIENI jest wcieleniem sowizdrzalskiego „chytrego prostaka”, dworującego sobie ze wszystkich dookoła¹¹⁶, pesymistyczną wersją wojaka Szwejka.

Atanazy wyczuwa homoseksualne relacje w domu Łohoyskiego, nie życzy sobie, aby Alfred go dotykał i patrzy na niego z wyraźną odrazą. Lokaj Łohoyskiego jest człowiekiem doświadczonego – poznał smak kokainy, nie chce jednak jej więcej zażywać. Odwożąc Atanazego do domu, zwierza mu się, iż nie szanuje swojego pana, nic też nie znaczy dla niego jego hrabiowski tytuł. W odróżnieniu od innych służących wyczuwa nadejście jakiejś wielkiej społecznej zmiany. Alfred jest lokajem typowo miejskim, przypomina służbę, jaką spotkał Poluś, bohater powieści A. Gruszeckiego NA SWOBODZIE (Warszawa 1902) w czasie swojego pierwszego pobytu w Warszawie. Poluś rozmawia ze służącymi, stróżami i barmankami, którzy potrafią oszukiwać i bywają skrajnie nieuprzejmi.

¹¹⁵ Jeśli Alfreda można uznać za „chytrego prostaka” to Józia jest Witkacowskim Kubusiem Fatalistą. Józia uczestniczy w rozmowach z Helą, podpowiada oraz sugeruje możliwości niektórych rozważań religijnych i filozoficznych. Postać ta ma również wiele cech wspólnych z kreacjami teatralnych subrettek.

¹¹⁶ Por. J. Krzyżanowski, *Romans błazeński*, [w:] *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 147.

Określenie „lokaj” pojawia się w wypowiedziach głównych bohaterów zawsze w znaczeniu pejoratywnym: „Proszę się uczesać i poprawić krawat – rzekła zimno Hela jak do lokaja” (PJ 187), jest również synonimem życiowej klęski. W podobnym, negatywnym sensie, występuje w powieściach słowo „kelner”, Bungo mówi do siebie, iż „ma twarz kelnera, który stracił posadę” (B 15). Jak zauważyła Magdalena Nowotny-Szybistowa, „kelnerskie” deminutywy wytwarzają w powieściach Witkacego aurę przeciętności i pospolitości¹¹⁷.

Nie spotykamy w powieściach służących, którzy byliby charakteryzowani poprzez określenia obojętne, najczęściej są albo „zbyt” perwersyjni, jak szofer Nevermoë’a z BUNGA, albo „zbyt” odcytani, jak służąca Heli Bertz. W przypadku żeńskich służących istotna jest uroda: „Gdy leżeli jeszcze w łóżku, nie mając siły na rozstanie, pokojówka, śliczna ruda dziewczynka, wniosła śniadanie, składające się z baranich kotletów” (N 168). Pokojówki żyją w powieściach Witkacego w bliskiej komitywie ze swoimi paniami, lokaje zaś gardzą swymi właścicielami. Pokojówka Iriny plotkuje z nią na temat głęboko ukrytego pod kołdrą Genezypa. Pogardliwie patrzące na swych najczęściej zdeprawowanych pracodawców, bądź mądre, doradzające swoim paniom, dziewczyny z ludu pojawiają się w powieściach wspomnianego w różnych pismach Witkacego, niezwykle poczytnego Stefana Kiedrzyńskiego. W *UŚMIECHU SZATANA* (Warszawa 1921) pokojówka hrabiego ocenia postępowanie swojego pana nie tylko tonem głosu, ale i znaczącym, pogardliwym spojrzeniem.

Większość służących w powieściach Witkacego patrzy na swoich pracodawców, bądź ich znajomych z politowaniem lub litością, ale nigdy z szacunkiem. Lokaj księżnej Jegor traktował Genezypa „...mimo grubych napiwków z pewnym pogardliwym współczuciem” (N 212). W innej sytuacji, w czasie gdy Genezyp podgląda księżną z Toldziem, a potem chce wyjść, drzwi otwiera mu Jegor „patrzac mu w oczy z pogardą i z ironią” (N 251). Służący ten traktuje Genezypa ze współczuciem zmieszonym z pogardą. Jegor potrafi niezwykle skrajnie i zazwyczaj negatywnie oceniać innych ludzi, jest nieprzyjemny, ale nie sposób odmówić mu przenikliwości oraz wiedzy wynikającej z długotrwałego przebywania z państwem:

Czy jest Zuzia, Jegorze? Mam do niej ważny interes. – (Chciał zaraz na poczekaniu, uwieść pokojówkę jako antidot przeciw tamtym przeżyciom. Już wszystko wchodziło w szary wymiar pospolitości. Jegor zrozumiał go od razu.)

– Nie, paniczu. Zuzia pojechała na bal wszechstanów do browaru nieboszczyka ojca waszego – dopowiedział chmurnie (N 251).

¹¹⁷ M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 144.

Lokaje i służba Witkacego często występują w powieści w charakterze złośliwych błaznów, o których Bachtin pisał, iż:

Błazen to jeden z najstarszych obrazów literackich, zaś błazeńska mowa, określona przez szczególne społeczne usytuowanie błazna (jego przywileje) jest jedną z najdawniejszych form ludzkiego słowa w sztuce. Stylistyczne funkcje błazna w powieści określa, podobnie jak funkcje oszusta i głupca, stosunek do różnorodności (do jej wysokich warstw) błazen ma prawo używać języków nieuznanych i złośliwie przeinaczać języki uznane¹¹⁸.

W kwestiach wygłaszanych przez lokajów występuje parodia mowy wysokiej, mieszanie form, prowadzące do nadania wypowiedziom akcentów komicznych. Do jednych z najbardziej efektownych spotkań bohaterów ze służbą należy scena powrotu Genezypa do własnego domu: „– Jaśnie pan starszy odwalił kitę dziś o szóstej – szepnął mu w ucho lokaj, zdejmując z niego zaśnięzone futro. Był to Joe stary pryk, w którym ceniono oryginalność wypowiedzeń. Tym razem jednak przesolił” (N 181).

Bardzo często służba w literaturze popularnej jest narażona na erotyczne zapędy swoich właścicieli. Poluś, bohater powieści Gruszeckiego NA SWOBODZIE, kiedy tylko może ścisza Nastkę, młodą i ładną służącą. Nie traktuje jej poważnie, chce przywieźć służącej prezent, ale nie może to być coś drogiego, żeby nie sugerować istnienia jakiegoś stałego związku. U Witkacego w NIENASYCENIU następuje parodystyczna inwersja – pokojówki i służące są ważnymi elementami różnego rodzaju dróg edukacyjnych głównego bohatera, jednak nie są przedstawiane jako ofiary, to Genezyp Kapen musiał w dzieciństwie uciekać od pocałunków przewrotnej pokojówki.

Służący występują w powieściach Witkacego w wyraźnej funkcji parodystycznej wobec utrwalonych w literaturze popularnej przekazów. Lokaje, służące przedrzeźniają sposoby wystawiania swoich państwa, starają się nad nimi dominować, uczestniczą na równych prawach w licznych dyskusjach. Narrator zmienia dotychczasową rolę tych postaci, wyznaczoną przez schematy literatury popularnej, obdarzając służbę niezależnością w zakresie własnego zachowania i wygłaszania poglądów, a także swobodą w komentowaniu postępowania pracodawców. Związki służących z państwem są związkami „pozornej umowy”, ponieważ rozmaite korzyści, nie tylko finansowe, ale również np. erotyczne, w ostatecznym rezultacie przysługują właśnie służbie.

¹¹⁸ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 256.

4) Wódz

Postać Witkiewiczowskiego wodza kojarzona bywa z dwiema historycznymi postaciami: z Józefem Piłsudskim i z Napoleonem. W literaturze polskiej XIX wieku¹¹⁹, zwłaszcza w prozie młodopolskiej, powstaje i funkcjonuje w ramach różnych ideologii mit niezwykle człowieka, genialnego stratega, „boga wojny”, którego klęska przekreśliła nadzieje Polaków na niepodległość. Z kolei legenda Piłsudskiego dopiero powstawała, ale na Witkacego mogła oddziaływać bezpośrednio osoba przywódcy Legionów¹²⁰. Powieściowcy Kocmołuchowicz jest wyposażony w cechy sugerujące jego podobieństwo do Piłsudskiego. Obie postacie historyczne mogą zostać potraktowane jako prototypy Witkacowskiego wodza, a poświęcona im literatura zawiera schematy przywoływane przez autora NIENASYCENIA.

Autor powieści sam wskazuje wspomniane zależności. Imię Napoleona jest kilkakrotnie przywołane na kartach NIENASYCENIA. Po nieudanym, pierwszym stosunku erotycznym z księżną Iriną, Genezyp zastanawia się: „Ciekawy jestem, jakby w takiej sytuacji zachował się Napoleon, Lenin, albo Piłsudski” (N 161); również mąż księżnej, markiz Scampi, powołuje się na

¹¹⁹ Napoleon jest szczególnie ważny w *Panu Tadeuszu* i w *Lalce*. Por. hasło *Francuz* J. Kulczyckiej-Saloni w *Słowniku literaturze polskiej XIX wieku*, A. Kowalczykowa, J. Bachórz (red.), Warszawa 1994. Jednak, jak zauważa Kulczycka-Saloni „Postacie Francuzów pojawiały się na peryferiach literatury polskiej XIX w., rzadko w jej centrum” – ibidem, s. 312. O kształtowaniu się mitu Napoleona czyt. też w: J. Tulard, *Napoleon – mit zbawcy*, przeł. K. Dunin, posł. A. Nieuważny, Warszawa 2003. Jak wylicza Nieuważny, w latach 1901-1914 ukazało się na ziemiach polskich 108 dzieł beletrystycznych o epoce napoleońskiej i jej bohaterach. Por. ibidem, s. 539. Nie wszystkie były oczywiście pisane przez polskich autorów. Do legendy Napoleona sięgali m.in. w swej twórczości S. Zeromski w dramacie *Sułkowski* i w *Popiołach*, oraz K. Przerwa-Tetmajer w dylogii *Koniec epopei* i *Waterloo*. Dużą poczytnością cieszyły się również powieści W. Przyborowskiego (*Bitwa pod Raszynem*), W. Gąsiorowskiego (*Huragan*) i A. Gawińskiego (*Lolek grenadier*). W powieściach przeznaczonych dla młodzieży legenda napoleońska ma lokalny koloryt, a sam Napoleon był postacią odległego planu, bądź wcale się nie pojawiał. Wyjątkiem jest komedia A. Nowaczyńskiego *Bóg wojny* (1908) w której Napoleon jest tytułowym i głównym bohaterem.

¹²⁰ Witkacy znał Piłsudskiego osobiście, Naczelnik był częstym gościem jego ojca Stanisława Witkiwicza, z którym był spokrewniony, jako jego cioteczny brat. Witkacy w 1931 roku portretował Aleksandrę Piłsudską i córki Piłsudskiego w Sulejówku. Również bliski przyjaciel Witkacego, Tadeusz Langier był zaufanym oficerem Piłsudskiego. Czyt. w: A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość*, Warszawa 1985, s. 19. W pracy sugerowałem się badaniami Anny Micińskiej, która w szkicu *Z dziejów rodziny Witkiewiczów* (też: *Istnienie poszczególne*, dz., cyt.) pisze, iż był Ziuk ciotecznym bratem ojca Stanisława Ignacego Witkiewicza (spokrewnienie przez rodzinę Szemiothów). Neguje to Barbara Wachowicz, która twierdzi, iż nie chodzi o Szemiothów, ale o Bilewiczów – w pracy zbiorowej *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel*, pod Z. Możdziej (red.), Zakopane 1995. Wachowicz pisze, iż nie byli nawet ciotecznymi braćmi II stopnia. Natomiast co do nazywania „wujaszkiem” Witkiewicza przez Piłsudskiego to było to nazewnictwo symetryczne, również Witkiewicz nazywał „wujaszkiem” Piłsudskiego, co wynikało z tego, iż na Litwie nawet odległe pokrewieństwo właśnie tak było tytułowane.

Napoleona: „Ale tego się nie nauczymy, jak koalicja nauczyła się od Napoleona jego strategii” (N 169). Zachowanie kwatermistrza jest miejscami opisywane przez porównania do zachowania francuskiego wodza: „Do cudów (podobnych stosunkowi Napoleona do Talleyranda i Fouchégo) zaliczane były również relacje Kocmołuchowicza z Niehydym” (N 553), co dotyczy również strategii działania samego wodza „Sytuacja urządzona była po napoleońsku – ostatni występ przed historią nie mógł się obyć bez pewnej dekoracyjności: sztab, kawaleria, Siwek, galowe mundury i defilady” (N 587).

Ze względu na to, iż w „witkacologii” tradycją stało się łączenie Kocmołuchowicza z Piłsudskim, w swoich rozważaniach ograniczę się do tego porównania i charakterystykę postaci wodza przeprowadzę konfrontując obraz Kocmołuchowicza w NIENASYCENIU z literackimi, popularnymi prezentacjami Naczelnika. Związki te są liczne, a zwraca na nie uwagę m.in. Małgorzata Szpakowska:

Piłsudski występuje w twórczości Witkiewicza w dwóch postaciach: rzeczywistej i literackiej – jako Kocmołuchowicz. Jest przy tym rzeczą notorycznie znaną, że w ostatnim przypadku nie tyle chodzi o samego Piłsudskiego, ile o tę postać jego legendy, która sformułowana została w *Generale Barczu Kadena*¹²¹.

Magdalena Nowotny-Szybistowa jednakże twierdzi, że legenda Piłsudskiego mogła dotrzeć do autora NIENASYCENIA również za pomocą innych utworów Juliusza Kadena-Bandrowskiego¹²², a Tomasz Bocheński pisał swego czasu ogólnie o „stereotypowym wizerunku Komendanta”¹²³. Oczywiście, jak wskazują przywołani badacze, Kocmołuchowicz ma bardzo wiele cech wspólnych z wizerunkiem Józefa Piłsudskiego. Świadczyć o tym może chociażby wygląd powieściowego wodza (w powieści wspomina się o „czarnych, kozackich wąsiskach” (N 280), przenikliwym spojrzeniu i noszonym zawsze szarym mundurze) oraz określenia, jakie pojawiają się w powieści, jak np. „Naczelnny Wódz”. Jednak Witkacy nazywa Kocmołuchowicza człowiekiem wysokiej marki, ale po „Batorym i Piłsudskim” (N 140). Piłsudski występuje więc w NIENASYCENIU jako oddzielna, kilkakrotnie wspomiana autentyczna postać. Także w szkicach eseistyczno-publicystycznych zaty-

¹²¹ M. Szpakowska, *Filozofia społeczna S. I. Witkiewicza*, „Twórczość” 1974 nr 11, s. 54. Rozszerzone wnioski z tego artykułu zostały zamieszczone w książce Szpakowskiej *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 160-161.

¹²² M. Nowotny-Szybistowa, podważa jednoznaczność kojarzenia utworu Witkacego z *Generalem Barczem* i zwraca uwagę na inne utwory Kadena oraz analizuje postać Kocmołuchowicza w związku ze zbiorem opowiadań Bandrowskiego pt. *Piłsudzczy*, wydany w Oświęcimiu w roku 1915. Szybistowa analizuje oba teksty pod kątem podobieństw sytuacyjnych obu utworów, różnic między osobowościami autorów, a także między ich ideologiami. Zob. M. Nowotny-Szybistowa, *Brygady i kwatermistrz*, „Teksty” 1976, nr 4/5, s. 121.

¹²³ T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit., s. 153.

tułowanych NIEMYTE DUSZE Witkacy pisze niezwykle pochlebnie o Piłsudskim, wymieniając go z imienia i z nazwiska, co dowodzi fascynacji postacią Naczelnika.

W NIEMYTYCH DUSZACH autor umiejscawia „Dziadka” w szeregu nielicznych władców doskonałych z kart historii powszechnej. W rozdziale ZNACZENIE INDYWIDUUM W ROZWOJU SPOŁECZNYM I TRAGEDIA UPOŚLEDZONYCH, który jest m.in. szkicem o władzy i o historii Polski, mowa jest o „demonie gatunku”, podnoszącym daną zbiorowość na wyższy szczebel rozwoju społecznego (ND 250). Obecność takiego przywódcy warunkowana jest przez funkcję organizacyjno-religijną zbiorowości, co ma być jednocześnie pierwszym stopniem formowania się władzy. Witkacy podaje istotne cechy takiego władcy:

Musi powstać władca posiadający specjalne właściwości, przewyższający całe otoczenie siłą fizyczną, odwagą, inteligencją i zdolnością narzucenia swojej woli innym, musi wziąć klan za mordę i przez tresurę całej grupy, którą będzie starał się dociągnąć do swojego standardu (czyli wzorca?), rozpuści w niej tę siłę swoją jak cukier w ciepłej wodzie, uczyni własnością wszystkich, podwyższając natężenie duchowe, a przez to i materialną kulturę całego otoczenia (ND 216).

Historia ludzkości to inaczej rzecz ujmując, ciągle balansowanie różnych oznak władzy pomiędzy genialnym indywiduum, a resztą społeczeństwa. Cechy takiej wybitnej jednostki są następujące: „wielki charakter, wielki rozum i wielka odwaga” (ND 266).

Wódz w pismach Witkacego¹²⁴ jest więc stałym elementem historiozoficznych rozważań, a Piłsudski występuje w nich jako wzorcowe exemplum władcy doskonałego. Wzorzec takiego władcy nie bardzo jednak pasuje do książkowego Kocmołuchowicza. Wódz – władca ze szkiców estetyczno-krytycznych Witkacego i Piłsudski jako jego przykład to w zasadzie ta sama „postać”, takie porównanie nie dotyczy zestawienia: Kocmołuchowicz – Piłsudski¹²⁵. Powieściowy bohater Witkacego tak naprawdę nie ma wiele cech

¹²⁴ Por. rozważania B. Janusa na temat historiozoficznego ujęcia władcy w twórczości Witkacego, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 9. Rozdział powyższy powstawał w czasie publikacji artykułu Janusa, czym tłumacząc niezamierzone podobieństwa kilku powyższych akapitów do tego tekstu. Schemat funkcjonowania władcy Janus objaśnia następująco: „...władca będąc «panem życia i śmierci swoich poddanych», robi co chce, aby móc doświadczać przeżycia metafizycznego, które «przekazuje masom», a one w zamian za to nie buntują się i godzą się ze swoim położeniem”, ibidem, s. 10.

¹²⁵ Pierwsi krytycy *Nienasyccenia* mieli wiele kłopotów z ustaleniem rzeczywistego stosunku pisarza do Kocmołuchowicza. Jak zauważył B. Rogatko „...jedni recenzenci uważali *Nienasyccenie* za przestrożę przed konsekwencjami dyktatury Piłsudskiego, inni natomiast wprost przeciwnie – w charakterystyce generała Kocmołuchowicza doszukiwali się sympatii autora dla nieprzeciętnej osobowości polskiego wodza” – idem, *Trzy razy „Nienasyccenie”*, [w:] *Linie przerywane. O literaturze polskiej w wieku XX*, Łódź 1988, s. 75. →

wspólnych z jednostką wybitną, charakteryzowaną w NOWYCH FORMACH W MALARSTWIE. W pracy tej nakreślony jest wzorzec wodza, człowieka o niesamowitej sile i niebywałych zdolnościach organizacyjnych, który potrafi w sposób niekiedy krwawy, ale usprawiedliwiony, zapanować nad masą¹²⁶, ktoś kto:

(...) dla wzbogacenia swoich wewnętrznych przeżyć i potwierdzenia przed samym sobą swojej wewnętrznej siły pchał na śmierć całe tłumy, narażając przy tym czasem i swoje wspaniałe życie, aby jeszcze bardziej odczuwać jego nieskończoną wartość. Ale i tym samym dawał siłę i organizację temu tłumowi, któremu przewodził (NF 152).

Kocmołuchowicz wydaje się realizować jedynie część wskazanych funkcji, np. daje ludziom mentalną ochronę, ale nie jest już pośrednikiem między Tajemnicą Istnienia i strachem przed niewiadomym (NF 157), lecz zaledwie cieniem dawnego władcy, który kiedyś miał takie możliwości:

O ile dla dawnego władcy tłum był tylko miazgą, którą on według woli swojej kształtował i sam dokonywał z własnej fantazji wielkich czynów przez tłum ten, jak przez swoje posłuszne narzędzie pozbawione własnej woli – o tyle potężny pan nadchodzących czasów będzie (a może już jest w stanie zarodkowym) tylko narzędziem w rękach masy, dążącym do użycia materialnego i poczucia swojej władzy, właśnie jako masy, w osobie swego „posłusznego naczelnika” jako prostym symbolem (NF 154).

Opisane w NIENASYCENIU działanie Kounołuchowicza zdecydowanie odbiega od postępowania władcy z NOWYCH FORM. Nawet opis śmierci powieściowego bohatera jest niezwykle i groteskowy:

(...) kat podniósł prosty miecz, który błysnął w słońcu. Wiuuuu! I Zypek zobaczył to samo, co cztery godziny temu widzieli wszyscy razem z generalnym kwatermistrzem: przecięcie jakiegoś szatańskiego salcesonu, który załapał

^{125cd} Powojenni badacze, zarówno ci cytowani jak i inni, zazwyczaj mocno podkreślają niezwykle entuzjastyczny stosunek Witkacego do Piłsudskiego. Bardzo często w pracach krytycznych następuje przeniesienie realnego stosunku autora *Szewców* do Piłsudskiego na postać Kocmołuchowicza. Np. J. Speina pisze: „Zamach stanu Kocmołuchowicza, opisany na kartach *Nienasyceńia*, byłby odwzorowaniem przewrotu majowego, a prototypem Kocmołuchowicza – Piłsudski” – J. Speina, *Powieści Witkacego...*, op. cit., s. 29. M. Król zauważa: „W Polsce nie dostrzegał literalnie nic pozytywnego; względnie pozytywne postacie, jak Brzozowski czy Piłsudski – Kocmołuchowicz, wzmacniały zasadniczą negację” – *Polska w twórczości S. I. Witkiewicza*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, op. cit., s. 312, a J. Błoński w swojej fundamentalnej pracy o twórczości Witkacego pisze: „Kocmołuchowicz jest przynajmniej wielką indywidualnością. Witkacy był zafascynowany Piłsudskim i wolał uczynić zeń świadomego grabarza umierającej cywilizacji...” – idem, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 404, oraz „To właśnie uczyni w *Nienasyceńiu* Kocmołuchowicz, całkiem jawnie wymodelowany na Piłsudskim” – *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 393. Niestety w przywołanych pracach, oprócz wskazanego, kategorycznego porównania, brak analizy konkretnych zachowań powieściowego wodza, jego romansu czy ostatecznej klęski w porównaniach z życiem Józefa Piłsudskiego.

¹²⁶ Podobne poglądy głosił M. Zdziechowski. Por. L. Gawor, *Katastrofy konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 24.

następnie buchająca z arterii ostatniego indywidualisty krew. Głowa stoczyła się. A Wódz w chwili cięcia poczuł tylko zimno w karku i kiedy głowa zachwiała się, świat w oczach fajtnął takiego kozła, jak ziemia widziana z aeroplanu na ostrym wirażu. A potem mdła ciemność objęła głowę leżącą już na trawie. W tej głowie skończyła byt swój jaźń, niezależnie już od korpusu w generalskim mundurze, korpusu, który klęczał dalej i nie wywracał się. (To trwało jakie piętnaście sekund.) (N 606).

Opis egzekucji bohatera pozbawiony jest elementów heroicznych. Brak w nim patosu, dominują akcenty naturalistyczne i turpistyczne. Wódz z NIENASYCENIA pozbawiony został dumy, śmierć opisywana jest bez dostojności, akt ucięcia głowy wydaje się być w pełni zautomatyzowany. Klęczący, bezgłowy, generalski korpus, to ironiczna, ostatnia oznaka wielkości Kocmołuchowicza. W NOWYCH FORMACH upadek władcy przedstawiany jest zupełnie inaczej:

Jeśli upadał – był tragicznym nawet w swoim upadku, bo siły, które się z nim ścierały, były to równego z nim rzędu wielkości [...] śmierć najgwałtowniejszego człowieka zjedzonego przez pluskwy będzie stanowczo mniej tragicznie piękna od śmierci jego w pojedynku lub na polu walki (NF 155).

Krótkie streszczenie poglądów autora NIENASYCENIA było niezbędne, aby stwierdzić, iż Kocmołuchowicz¹²⁷ (a szczególnie opis tej postaci z drugiej części powieści) nie posiada cech wskazanych w Witkacowskim micie wodza¹²⁸, który pojawia się niezwykle często w jego historiozoficznych rozważaniach. Milczenie, brak pomysłu, niemożność podjęcia decyzji to podstawowe wady Kocmołuchowicza, wszystkie te cechy wyrażają w jego działaniu brak celu i idei, która według autora SZEWCÓW jest „warunkiem koniecznym życia danego indywiduum” (ND 272). Myślę więc, iż o ile w NIEMYTYCH DUSZACH Witkacy opisał rzeczywistą, historyczną postać, o tyle w NIENASYCENIU w postaci wodza sparodiował niektóre ujęcia Piłsudskiego, pojawiające się w literaturze propagandowej. Wzorem postaci nie są Witkacowskie konstrukcje teoretyczne, ani autentyczne wydarzenia z życia

¹²⁷ Postacią Kocmołuchowicza zajęła się A. Prószyńska w szkicu *Tajemnica wodza: Żelawa, Bachmatiuł, Kocmołuchowicz*, [w:] *Obraz kapłana, króla, wodza w kulturach słowiańskich*, T. Dąbek-Wigrowa, A. Z. Makowiecki (red.), Warszawa 1998. Prószyńska traktuje Kocmołuchowicza jak wielkiego twórcę dziejów, jednakże w powieści nie mamy informacji o monumentalnych jego dziełach czy czynach, a jedynie dosyć wyrwykowe fragmenty wojskowej biografii. Prószyńska pisze również, iż Kwatergen Kounułuchowicz pokazuje, że za osobą wodza nie kryje się żadna idea, a nawet koncepcja” – s. 50. Kocmołuchowicz ukrywa brak idei, bezideowość wodza pokazuje za to narrator, który jest wnikliwym obserwatorem wodza – a nie tylko Genezyp, jak chce w innym miejscu autorka. Zgodzić się z nią natomiast trzeba, gdy pisze o wodzu jako o mistrzu celebracji formy, która to forma, w postaci wojskowości jest echem legendy dawnych wodzów i władców. I jak słusznie zauważa Prószyńska, wojskowość i sam rytuał jest formą ucieczki przed odpowiedzialnością wobec zbiorowości – ibidem, s. 51-52.

¹²⁸ Do powyższego zdania można również odnieść sąd Pembroka z *Niepodległości Trójkątów* „Jestem bękartem dawnych władców...” (D II 114).

Marszałka, czy też cechy rozpoznane w ramach jego przyjaźni z rodziną Witkiewiczów. Sądzę, iż tworzywa literackiej kreacji Kocmołuchowicza należy szukać na kartach literatury popularnej, która zresztą prawdopodobnie na zawsze utrwaliła schematy, jakie składają się, także na współczesny, odbiór postaci Naczelnika.

Celem rozważań będzie porównanie Witkacowskiego wodza z obrazem wodza, jaki występuje w prozie popularnej. Bez wątplenia używanie, czy to przez Witkacego, czy przez twórców literatury popularnej, słowa „wódz” w dwudziestoleciu kojarzyło się zawsze jednoznacznie: wódz to Piłsudski. Kocmołuchowicz jednak jest i nie jest Piłsudskim. To raczej złośliwa kalka Naczelnika, nawiązująca do obrazu, który został stworzony oraz powielony zarówno w powieściach popularnych o Legionach czy wydarzeniach roku 1920, jak i w popularnych biografach¹²⁹. Pisali je m.in. autorzy znanych czytań czy grafomańskich powieści sensacyjnych. Marszałek stał się bohaterem utworów wydawanych w dwudziestoleciu międzywojennym w takich seriach jak „Biblioteczka teatralna «Wiarusa»”, „Biblioteka «Żołnierza Polskiego»”, a także ukazującej się w Łodzi popularnej serii „Co tydzień powieść”¹³⁰. Biografię dla ludu tworzyli m.in. tak znani pisarze jak Wacław Sieroszewski i Edmund Jezierski, ale też Gustaw Olechowski, Stefan Pomeraniański czy Marian Dąbrowski¹³¹, którzy w większości sami byli uczestnikami wojennych działań 1. Brygady.

Nie sposób również nie zauważyć politycznego wymiaru wszystkich przywołanych popularnych książek. Nie jest to jednak przedmiotem badań, choć w świadomości autora pozostaje fakt, iż drugorzędna literatura międzywojenna była niezwykle silnie zakorzeniona w ówczesnej sytuacji i propagowała najczęściej orientację endecką¹³², tradycję ziemiańską, tematykę antykomunistyczną i antyrewolucyjną.

Warto również zwrócić uwagę, iż w NIENASYCENIU, w rozdziale zatytułowanym OSTATNI PODRYG pojawia się relacja reportażowa stylizowana na bezpośredni zapis działań wojennych, co nawiązuje do form czasopiśmienni-

¹²⁹ Por. rozważania L. Hutcheon, dotyczące parodii literatury popularnej i tego, iż popularne wytwory sztuki zawsze prędzej czy później zostaną sparodiowane – idem, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth – Century Art Form*, op. cit., s. 18-19.

¹³⁰ Por. hasło *Co tydzień powieść* – *Słownika literatury popularnej*, T. Żabski (red.), Wrocław 1997, s. 58. Zob. też spis tytułów całej serii w: A. Jędrzych, *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901-1939*, Łódź 1991.

¹³¹ Zob. W. Sieroszewski, *Józef Piłsudski*, Warszawa 1935; S. Pomeraniański, *Józef Piłsudski. Życie i czyny*, Warszawa 1934; M. Dąbrowski, *Różaniec życia i śmierci*, Warszawa 1924.

¹³² Roman Dmowski, przywódca Narodowej Demokracji, był niezwykle mocno zainteresowany literaturą drugorzędną i w 1891 roku opublikował w „Głosie” artykuł zatytułowany *Beletrystyka popularna*, a pod pseudonimem Kazimierz Wybranowski wydał książkę popularną pt. *Dziedzictwo* (Poznań 1931), por. H. Kirchner, *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, op. cit., s. 409.

czej propagandy. Równoczesność czasu zdarzeń i relacji o nich jest ujawniona chociażby przez szczegółowo zaznaczoną chronologię wydarzeń, co ma miejsce już w pierwszym zdaniu opowiadania: „Ósma rano. Za pół godziny odchodzi pociąg sztabowy na front...” (N 574). Wrażenie bezpośredniości relacji jest wspierane informacjami dotyczącymi panującej pogody („drugi dzień przymrozku”), co wnosi już element parodii, sygnalizując równorzędność porządków militarnego i meteorologicznego.

Postać Kocmołuchowicza zestawiał z Piłsudskim w swoich książkach Włodzimierz Wójcik. Z zawartymi w nich wnioskami w paru kwestiach nie sposób się jednak zgodzić¹³³, nie jest np. prawdą to, iż „Witkacy kładzie główny nacisk na prezentowanie Kocmołuchowicza z punktu widzenia bohaterów”¹³⁴. Obraz Wodza zostaje częściowo zapośredniczony i prze-filtrowany przez obserwacje głównego bohatera, uzupełnia w powieści bardzo wiele charakterystyk perspektywicznych i to one właśnie składają się na portret Wodza. Kocmołuchowicz, zredukowany do przeżyć głównego bohatera Genezypa Kapena, jest dla niego „mentalnym punktem oparcia” w pogrążonym w chaosie świecie, a tylko miejscami stosunek Kapena do Kwatermistrza wydaje się być odzwierciedleniem stosunku narodu do przywódcy. Dodatkowo narrator bardzo często stawia pod znakiem zapytania sposób, w jaki Genezyp odbiera wodza i informuje nas bezpośrednio o jego omylności.

Początkowe wiadomości dotyczące Kocmołuchowicza pojawiają się w oddzielnych partiach tekstu, zwanych INFORMACJAMI, i zawierają wyłącznie superlatywy. W pierwszej części powieści przedstawiony jest wizerunek wodza, ukształtowany przez oficjalną propagandę tej postaci. Pierwsze zdanie, w którym czytelnik dowiaduje się o istnieniu Kocmołuchowicza brzmi: „Jeden tylko był człowiek predestynowany na to, by choć w przybliżeniu odpowiedzieć jakimś piekielnym czynem na kłębiące się wokoło zapytania przerażonego samym sobą losu” (N 73). Demaskacja kwatermistrza ma miejsce dopiero w drugiej części NIENASYCENIA, gdzie Kocmołuchowicz przedstawiony jest z bliskiej, personalnej perspektywy innych postaci jako erotoman i postać niezdolna do podjęcia ważnych dla kraju decyzji.

Kwatermistrz jest weteranem licznych walk z bolszewikami, do podwładnych przemawia dosadną polszczyzną, lubi zdania krótkie i bezpośrednie. Ze swoim wojskiem potrafi znakomicie nawiązać kontakt, głównie

¹³³ W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986, s. 84. Przykładem mogą być opisane przez Wójcika reakcje somatyczne, które w większości dotyczą jednak kobiecych postaci powieści a nie Genezypa Kapena.

¹³⁴ Ibidem, s. 82.

poprzez używanie wspólnego języka. W powieści przywołana jest jego bogata, żołnierska droga doświadczeń obejmująca m.in.: „atak na kawalerię Bezobrazowa pod Konotopem, zamach tego durnia Parszywieńki” (N 373)¹³⁵. W czasie każdego wystąpienia Kocmołuchowicza brzmiały okrzyki zachwytu oraz wykrzywane, liczne deklaracje chęci oddania za niego życia. Poparcie wojska wódz zapewnia sobie określeniami w rodzaju „A pamiętajcie chłopcy, że ja was kocham, was jedynych – bo całą rodzinę moją, żonę i córeczkę, to ja mam w zadzie mego Siwka” (N 355). W popularnych opowieściach niezwykle kontakt Piłsudskiego z żołnierzami opisuje autentyczny uczestnik legionowych walk, popularyzując po latach biografię wodza: „Przemawiał Komendant do żołnierzy zawsze w sposób prosty, ludzki, dla każdego zrozumiały, ale jednocześnie porywający i uszlachetniający”, „Pojawienie się Komendanta w szeregach walczących budziło zapal, wzmacniało osłabioną energię – zupełnie wyczerpani odzyskiwali siły, rozpaczeni zaczęli znowu wierzyć”¹³⁶. Moc przekonywania, która wskazywana jest w większości opisanych wystąpień Piłsudskiego, zostaje w związku z osobą Kocmołuchowicza doprowadzona do absurdu. Sparodiowanie działań Wodza poprzez ukazanie zachowania Kocmołuchowicza w relacji z wojskiem, polega w powieści na wysunięciu na pierwszy plan jego biologiczności i pierwotnej siły, która zastępuje logikę i umiejętność przekazywania przemyślnych rozkazów, pożądanych w trudnej sytuacji zagrożenia. Działania wodza są w jego własnych myślach obliczane jedynie na efekt i na realizację pragnienia sławy. Słowem kluczem do psychiki Kocmołuchowicza nie jest, jak u Piłsudskiego z literatury popularnej, wyraz „działanie”, lecz „marzenie”: „Marzył o jakimś piekielnym wyjściu przed żółtych zwycięzców z szarą, krystaliczną miązgą swojej zmechanizowanej armii, on, jedyny dziś wielki strateg... pan z chamów” (N 198), „Marzył o jakiejś nadbitwie, o czymś więcej jeszcze, czego świat nie widział” (N 199), „...marzeniem jego była armia z samych oficerów” (N 423).

Nastawienie na militarność i jej ustawiczne doskonalenie w żołnierskich szeregach było oczywiście niezwykle bliskie Piłsudskiemu:

Lecz najwięcej pracy twórczej włożył w wojsko, tę ostoję ładu wewnętrznego i bezpieczeństwa... Wojska te albo osobiście, albo przez wyznaczonych dowódców prowadził do zwycięstwa¹³⁷.

¹³⁵ Por. S. Pomerański, *Józef Piłsudski. Życie i czyny*, op. cit., s. 29 „W ciężkich chwilach świecił przykładem osobistym, nie szczędząc zdrowia i narażając życie w pierwszych liniach walczących”.

¹³⁶ W. Sieroszewski, *Józef Piłsudski*, Warszawa 1935, s. 38-40.

¹³⁷ S. Pomerański, *Józef Piłsudski. Życie i czyny*, op. cit., s. 39-40.

W NIENASYCENIU podobne nastawienie Kocmołuchowicza prowadzi jedynie do przesadnej teatralizacji i rutynizacji życia wojskowego. Narrator, który początkowo, podobnie zresztą jak całe opisywane w powieści społeczeństwo, wydaje się być zauroczony mitem wodza, zauważa, iż np. żołnierzom więcej czasu zaczęły zajmować paradne marsze, niż ćwiczenia taktyczne. Odnotowuje również niepotrzebny wzrost kadry oficerskiej (pięciu żołnierzy na jednego oficera) i zbędne zwiększenie liczby wciąż powstających szkół oficerskich (N 277). Z przesadnym przerostem kadr w armii idzie postępujący kryzys państwa i rozrost biurokracji, a także zanik funkcjonowania sejmu oraz luki w budżecie.

Kocmołuchowicz, występujący w NIENASYCENIU jako mit w „funkcji działania społecznego”¹³⁸, jest ostatnią nadzieją skutecznego przeciwstawienia się chińskiej inwazji. Zbudowany jest, podobnie jak literacka legenda Piłsudskiego w latach 1918-1939, na „systemie romantycznych mitów”¹³⁹. Odpowiada w powieści za cały naród, podobnie jak Piłsudski przedstawiany w książce Gustawa Olechowskiego *WÓDZ*, której strona tytułowa opatrzona jest następującym zdaniem: „Historia człowieka, który niósł w sobie cały ból i bunt uciemiężonego narodu...”¹⁴⁰. Przyjście Piłsudskiego na świat jest w powieści Olechowskiego wynikiem decyzji Magów z Wielkim Magiem Teodarem na czele, który przyczynia się do zainicjowania nowego biegu dziejów. W innej popularnej historii środkiem monumentalizacji obrazu „Dziadka” jest nawet jego śmiech:

Tak może się śmiać jeden z tych, którzy nie boją się kuli ziemskiej a cóż dopiero mniejszych kul. Jestem pewien, że gdyby wówczas strzelano do niego, wypłułby kulę jak Amerykanin gumę i śmiałby się z niej¹⁴¹.

Słowo „mit” występuje w większości powieściowych charakterystyk kwaterymistrza i podobnie, jak prezentowane strategie kreacji wodza, wskazuje na świadome i celowe działanie mitotwórcze ze strony czynników propagandowych: „Fotografie były nieznanne, bo straszliwie karane – jak mit, to mit tęgi – musi zginąć wszelki ślad. – Nigdy nie powinien wzrok ten się zafiksować, utrwalić, stężyć” (N 352). Zaś sam bohater używa słowa „mit” w innym, „autodemaskacyjnym” znaczeniu mówiąc: „Mój notatnik to mit, panowie – ilu

¹³⁸ Por. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w lit. XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 47.

¹³⁹ Por. ibidem, s. 8.

¹⁴⁰ G. Olechowski, *Wódz. Powieść o Józefie Piłsudskim*, Warszawa 1929. Warto zwrócić uwagę, iż w literaturze popularnej, rok przyjścia Piłsudskiego na świat jest zawsze ujmowany jako wydarzenie niezwykle i przedstawiane na tle szerokiej perspektywy dziejowej, por. E. Jezierski, *Piłsudski*, Warszawa 1932, s. 3-8.

¹⁴¹ T. Ulanowski, *Doktor Filut*, Warszawa 1928, s. 111.

chińskich szpicli za nim goni, a żaden go nawet nie wachał z daleka” (N 355). Wódz opisywany jest również w powieści za pomocą porównań, pochodzących z najbardziej znanych mitów, przy czym wybiera się z nich wyolbrzymione zjawiska negatywne: „Wielki Kocmołuch” zabrudzony „po łokcie augiaszowym zaiste świństwem” (N 293). „Kocmołuchowicz staje się więc budowniczym własnej legendy i autorem rozsiewanej dookoła atmosfery tajemnicy” (N 354), symbolem przetrwania i nadziei, uosabia pozostałości krajowego mesjanizmu¹⁴² i wszystkich poglądów, w myśl których istota egzystencji leży w oczekiwaniu, a nie w czynie: „Kocmołuchowicz to był znaczek dla ludzi – on sam nie mógł się nazywać, był jedyny. Jego Jedyność nie potrzebował nazwy – był – to dość” (N 353). W powieści spotkać można inne określenia związane z eksponowaniem jego „boskości” i „jedyność”, np.: „bóg ze szkoły w Saumur” (N 356), „on był sam w sobie, jak dawny Bóg” (N 387). Jednocześnie Witkacy bawi się ciągiem skojarzeń, uruchomionych przez często występujący przy Kocmołuchowiczu liczebnik „jeden”: „On jeden – jeden, jeden, Jego Jedyność, i to w tych parszywych czasach na tę masę tego żółtego paskudztwa, niosącego światło ze Wschodu” (N 576). Ma to związek z przeprowadzoną w NOWYCH FORMACH krytyką religii reprezentowanej przez „siłę rozumu i mięśni danego indywiduum” (NF 168)

Charakterystyczne, iż w opowieściach „dla ludu”, w których bohaterem, choćby odległego planu, jest Piłsudski, nawet gdy nie zostaje on wymieniony z imienia, to najczęściej opisywany jest w taki sposób, by czytelnik od razu domyślał się, o kogo chodzi. Naczelnik określany jest wtedy zazwyczaj, podobnie jak u Witkiewicza, jako „Jedyny” bądź „Jedyny człowiek”, np. w powieści Tadeusza Ulanowskiego DOKTÓR FILUT tytułowy bohater myśli o wodzu w następujący sposób: „Nasycał go widok Jednego Człowieka, który gnał i gna do dziś dnia to stado”¹⁴³. Podobnie u Zofii Zawiszaneki, która stworzyła fabularyzowaną biografię Brygadiera, pisaną z kobiecej perspektywy, Piłsudski opisywany jest jako „On jeden”, czyli jako człowiek, który nigdy nie narazi na szwank honoru Ojczyzny¹⁴⁴.

W powieści Witkacego zabiegi parodystyczne dotyczą mitu¹⁴⁵ władcy doskonałego, tworzonego na podstawie popularnego, literackiego wizerun-

¹⁴² O stosunku Witkiewicza do polskiego mesjanizmu czyt. u M. Król, *Polska w twórczości S. I. Witkiewicza*, op. cit., s. 304. Główny bohater *Nienasyceńca* odczuwa wewnętrzną przyjemność z faktu istnienia wodza, któremu można wierzyć.

¹⁴³ T. Ulanowski, *Doktor Filut*, op. cit., s. 41.

¹⁴⁴ Z. Zawiszancka, *Nasz Naczelnik*, Warszawa 1920, s. 12, 25.

¹⁴⁵ Por. K. Rudzińska: „W ten sposób działalność twórcy nad mitami zakorzenionymi w świadomości kolektywnej, w których dokonana się «kradzież» sensu, zubożenie wykorzystanych materii słów, sprowadzenie ich do jednego poziomu mimo całej ich heterogeniczności, nadbudowuje nowy mit demaskujący mechanizmy działania pierwszego” – idem, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*, op. cit., s. 117.

ku Piłsudskiego. Na przykład, często wspomiana w licznych, fabularyzowanych biografiach „Dziadka” wyższa metafizyczna siła, przejawiająca się w jego działaniach i sprawująca nad nim opiekę, w NIENASYCENIU występuje jako rodzaj schizofrenicznego rozdwojenia, skutek urojeń o chorobliwym podłożu służących obnażeniu pustki i nadużyć intelektualnych bohatera:

Tylko te dziwne myśli, te „dzywne” myśli ... Nie mógł się im opędzić kwaterymistrz i chwilami czuł, jak ktoś w nim myśli za niego (nie pojęciami, ale obrazami raczej) i dochodzi do nieodparcie narzucających się wniosków. Czasami nawet zupełnie wyraźnie uświadamiał sobie obecność kogoś drugiego w pokoju, w którym on sam jeden jedynie był na pewno. Zaczynał mówić coś, aby przekonać tamtego, i przekonywał się, że nie ma i nie było nikogo, iż on sam nie wie właściwie co mówił (N 173).

Przeznaczenie czy głos wewnętrzny pełen imperatywów i nakazów jest w literaturze popularnej bardzo częstym elementem kreacji Piłsudskiego. Główny bohater *WÓDZA* Gustawa Olechowskiego już od dzieciństwa ma wrażenie, iż słyszy dziwne, niezidentyfikowane szepty:

– Nie! Dość tych łez! Dość męczeństwa! Dość ofiar! Dość żałoby! Te słowa wypowiadała dusza jego cicho, niesłyszalnie, ale tak mocno, że chłopiec zerwał się z drewnianej ławy i poszedł po wagonie, zataczając się od gwałtownego ruchu wozu, bo miał wrażenie, że to nie on sam to powiedział, pomyślał raczej ale był to głos z zewnątrz, że był to jakiś nakaz zasłyszany¹⁴⁶.

Tego typu obrazowanie ma swoje źródła w romantyzmie. Widać to szczególnie na przykładzie „powieści scenicznej” Jana Niwińskiego, zatytułowanej *WIKTOR I CZARNY MICHAŁ*¹⁴⁷. Główny bohater utworu *WIKTOR* – czyli młody Piłsudski – jest nawiedzany w czasie snu w więzieniu przez głosy, które kłócą się między sobą oraz wypowiadają sprzeczne sądy dotyczące przyszłości. Opisana sytuacja nawiązuje oczywiście bezpośrednio do Mickiewiczowskich *Dziadów* i czyni z Naczelnika odpowiednik Gustawa – Konrada, toczącego spór z Bogiem nosiciela misji, oswobodziciela ojczyzny¹⁴⁸. Kocmołuchowicz również dokonuje autokreacji, wybierając z idei romantycznego geniusza kult narodu jako jedności, przy czym dokonuje selekcji kładąc nacisk nie na naród, a na jedność, jego celem staje się rząd dusz spiętych totalitarną klamrą idei. Witkiewiczowski bohater: „chciał, by (...) naród był jedną osobowością, tak potężną, jak on sam: machiną” (N 344). Tak naprawdę jednak stosunek Kocmołuchowicza do kraju jest

¹⁴⁶ G. Olechowski, *Wódz*, op. cit., s. 34.

¹⁴⁷ J. Niwiński, *Wiktor i Czarny Michał. Powieść sceniczna*, Warszawa 1929.

¹⁴⁸ Odrębnym rodzajem opowieści o życiu Piłsudskiego jest nadawanie jego biografii aspektów metafizycznych, jak mamy to np. w opowieściach o historii świata w utworze Juliana Wołoszańskiego pt. *Było tak* (Lwów 1935), gdzie opisana jest historia świata, która zmierza, niczym rozwój ducha u Słowackiego, do ukazania wielkości dziejowej Piłsudskiego.

niezwykle ambiwalentny, tzn. pycha sprawia, iż z jednej strony naród jest mu obcy: „Jedno było pewne: ani naród, ani społeczeństwo nie obchodziły go jako takie: to jest zbiorowisko czujących istot nie obchodziło go wcale” (N 368). Z drugiej zaś uważa się za „wielkiego proroka całej ludzkości, proroka bez idei” (N 359).

Jak wynika z rozważań głównego bohatera, istnienie wodza jest potrzebne ludziom zagubionym w rzeczywistości, łączy się z rozkoszną świadomością zawierzenia komuś, kto mentalnie wydaje się znacznie przeraść resztę społeczeństwa. Wódz ma pełnić funkcję kompensacyjną; poprzez narzucenie własnego paradygmatu rozumowania zwalnia obywateli od myślenia. W popularnych broszurach opisujących dzieje Piłsudskiego jest on przedstawiany jako zatroskany o losy Ojczyzny opiekun, stworzony do bycia wodzem. Janusz Jędrzejewicz w książce *Nasz Wódz Naczelny* pisze: „Bo Wódz Naczelny jest tym, który myśli o wszystkim i za wszystkich”¹⁴⁹. Witkacy parodiuje takie wyobrażenie Marszałka, ponieważ Kocmołuchowicz nie oferuje niczego, poza podtrzymywaniem złudzeń swoich wyznawców. Jest syntezą różnych, wykreowanych, czy to przez siebie, czy przez tłum, zachowań, formą rozdętą do granic możliwości.

Postać „nieposkromionego herosa” jest najsilniej zarysowana w pierwszej części powieści zatytułowanej *PRZEBUDZENIE*. Jednak już w niej pojawiają się sygnały przyszłej klęski Kocmołuchowicza; jedną z jego podstawowych zalet była umiejętność czekania. W *PRZEBUDZENIU* czekanie to przynależy do cech pozytywnych, tzn. jest opisywane jako element strategii wodza, który pozostawia jego przeciwników w zakłopotaniu i niepewności: „...umiał czekać psiakrew! W tym była połowa jego siły” (N 197). Czekanie, postrzegane jako jedna z największych umiejętności wodza, okaże się w drugiej części powieści atrofią woli i niezdolnością do samodzielnego myślenia, czego wyrazistym dowodem będzie brak sprzeciwu i buntu bohatera w czasie jego egzekucji.

Witkacy w pierwszych partiach książki przedstawia wyobrażenia o postaci, która wydaje się spełniać społeczne zapotrzebowanie w trudnym czasie chińskiej inwazji. Jest to wizerunek złożony z haseł o charakterze propagandowym, który zdecydowanie różni się od realnej sylwetki, jaką poznajemy w drugiej części, w której widać stopniową, narratorską demaskację Kocmołuchowicza, którego już na pewno nie można kojarzyć z Piłsudskim, gdyż legenda tego ostatniego, przynajmniej w jej popularnym wydaniu, nie zawierała akcentów negatywnych. Demaskacja zostaje nam dokonana przez ujawnienie erotycznego związku kwatermistrza z Persy Zwierzątowską,

¹⁴⁹ J. Jędrzejewicz, *Nasz Wódz Naczelny*, Warszawa 1920, s. 4.

z którą łączą go rozmaite perwersje seksualne (koprofagia, autoprosternacja) i w których ujawnia się masochizm wodza. Zakwestionowanie męskości w stosunkach erotycznych, osłabia autorytet Kocmołuchowicza i kwalifikacje militarne, stanowiące także atrybut męskości. W powieści upadek wodza oraz pierwsze przejawy wątpienia w jego moc pojawiają się po opisanu tego romansu – społeczeństwo zaczyna plotkować, a antagonistycznie nastawiona partia, zwana Syndykatem Zbawienia Narodowego, rozpoczyna pertraktacje z Sejmem. Narrator informuje o tym, co do tej pory było zaledwie sygnalizowane – w kraju nie wierzy się już powszechnie, że wódz zacznie skuteczne, a nawet jakiegokolwiek działania. W swoją misję zaczyna wątpić również sam Kocmołuchowicz: „... nie wierzył już we wskrzeszenie spróchniałych, narodowych uczuć” (N 431). Plotki pojawiają się również w związku z rozpanoszeniem się pigulek Murti Binga i dotyczą już nie tego, czy wódz zdoła uratować kraj przed żółtym niebezpieczeństwem, ale czy działa pod wpływem narkotyku (N 485).

Głos autora NIENASYCENIA nie jest oczywiście skierowany przeciwko osobie Piłsudskiego. To raczej opór wobec literatury popularnej i masowego odbioru postaci „Dziadka”, bunt wobec stereotypów, wypełniających przestrzeń współczesnej Witkacemu kultury, którą z pasją demaskował w swoich pismach krytycznych. W tym właśnie znaczeniu Kocmołuchowicz jawi się jedynie jako produkt tłumy¹⁵⁰, jego oczekiwań i pragnień. Nie ma osobowości, jest mu ona przydana przez stereotypy charakterystyczne dla myślenia mas, porządkujące rzeczywistość, opisujące ją w stałych ramach i kategoriach. Wszystkie utwory popularne pokazywały Piłsudskiego w podobny sposób, a jego kreacja bądź opis miały powtarzalne elementy, które zostały również wykorzystane przez Witkacego w tworzeniu postaci Kocmołuchowicza. Popularny literacki prototyp różnych przedstawień Piłsudskiego, będący podstawą dla opisu Kocmołuchowicza, jest więc sparodiowany ze względu na masowy charakter, emblematyczność i dogmatyczność wykluczającą jakąkolwiek grę wyobraźni oraz intelektualną inwencję.



¹⁵⁰ Zwracał na to uwagę również K. Pomian, który pisał, iż Kocmołuchowicz jest przedstawicielem masy, która go wyłoniła – por. idem, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna (Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia”)*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972, op. cit., s. 21.

Zakończenie



Nowym badaniom nad Witkacym powinny sprzyjać podjęte i szczęśliwie kontynuowane prace edytorskie w postaci ukazujących się, kolejnych tomów *DZIEŁ ZEBRANYCH*¹. Do dnia dzisiejszego ukazały się liczne tomy pokonferencyjne i zbiory artykułów (lista opracowań znajduje się w Bibliografii na końcu pracy). Choć eksploatowane są te tereny działalności Witkacego, na które do tej pory zwracano mniejszą uwagę, to należy zauważyć, iż w ostatnich latach małym zainteresowaniem cieszy się jego proza, czego świadectwem jest np. liczba poświęconych jej artykułów w książkach zbiorowych wydanych na przestrzeni dziesięciu lat². Gdy bowiem przyjrzymy się bliżej tzw. „witkacologii” albo zwrócimy uwagę na skrzętnie zbieraną przez Janusza Deglera bibliografię omówień dzieła autora *NIENASYCENIA*, zamieszczoną chociażby w fundamentalnej książce J. Błońskiego pt. *WITKACY NA ZAWSZE*, to dostrzeżemy, iż dotychczasowa uwaga badaczy zajmujących się twórczością literacką Witkacego skupiała się głównie na dramatach, na jego filozofii i na biografii. Plon badań dotyczących powieści to kilka książek monograficznych, do tego kilkanaście artykułów, rozsypanych w czasopiśmie i tomach zbiorowych, oraz kilka artykułów, napisanych przez krytyków, którzy na ogół Witkacym zajmowali się sporadycznie. Obecnie przypomina się głównie interpretacje kanoniczne, uznane, należące do klasyki polskiej humanistyki. Ostatnią większą, dotyczącą Witkacowskich powieści rozprawą, jest wydana ponad 10 lat temu praca Tomasza Bocheńskiego pt. *POWIEŚCI WITKACEGO. SZTUKA I MISTYFIKACJA*³, a ostatnią samodzielną monografią, całościowo ujmującą problemy literackiej twórczości Witkacego, jest praca Marty Skwary, która przy pomocy kategorii „szaleństwa” zestawia Witkacego – pisarza z Conradem⁴.

¹ O losach tej pomnikowej edycji czyt. w: J. Degler, *Czy koniec „Dzieł zebranych” Witkacego?*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr. 33.

² Dla porównania tylko w dwóch publikacjach, tzn. w zbiorze *Witkacy. Życie i twórczość*, J. Degler (red.), Wrocław 1996 – 2 artykuły na 15 są poświęcone powieściom, a w książce *Witkacy w Polsce i na świecie*, wyd. cyt. – 1 artykuł na 31 tekstów.

³ T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, op. cit.

⁴ M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999.

Czyżby więc nastąpiło znużenie Witkacym? Bez wątplenia w „witkacologii” można w chwili obecnej zaobserwować, co autor tych słów pisze z największym zalem, wymianę pokoleń badaczy. Z całą stanowczością należy jednak twierdzić, iż jakiegokolwiek prococtwa mówiące o wyczerpaniu się refleksji krytycznej nad Witkacym są nieusprawiedliwione. Wszyscy, choćby minimalnie, hobbystycznie zainteresowani twórczością autora SZEWCÓW, czekają na pełne wydanie listów w edycji DZIEŁ ZEBRANYCH. Brak jest również cały czas podstawowych leksykonów, słowników pojęć, idei i postaci. Brak wreszcie prac przedstawiających związek twórczości Witkacego z Szekspirem i Sienkiewiczem, brak wyczerpującej biografii porównawczej obu Witkiewiczów, wybitnego ojca i niezwykle utalentowanego syna (co w znakomity sposób ukaże nie tylko narodziny szeroko rozumianej nowoczesności, ale i być może, w jakimś stopniu, pojęcia inteligencji). Brakuje monografii całościowych, dotyczących wszystkich dziedzin twórczości Witkacego, aczkolwiek już od dłuższego czasu w „witkacologii” panuje pogląd mówiący o homogeniczności pism filozoficznych, szkiców krytycznych i dzieł literackich⁵. Pojawiają się jedynie małe rozprawy, które postulat ten realizują⁶. Ukazują się cały czas zbiorowe tomy, najczęściej pokonferencyjne, wydawane przy okazji rocznic śmierci bądź urodzin Witkacego. W tychże tomach spotykamy świetnie napisane artykuły, które jednakże nie ujmują całościowo dokonań autora NIENASYCENIA – wielu badaczy zajmuje się zresztą Witkacym sporadycznie, poświęcając mu jeden, czy nawet kilka tekstów. Deklarowana parę lat temu przez Małgorzatę Szpakowską aktualność Witkacego nie wydaje się więc aż tak oczywista, choć jak słusznie twierdzi badaczka, czasy dzisiejsze są wręcz odzwierciedleniem jego katastroficznych prognoz⁷.

W twórczości literackiej Witkacego zaznacza się mocno obecność autora, występującego, zwłaszcza w powieściach, na wielu poziomach dzieł⁸. Jednym z nich jest poziom perswazyjno-edukacyjny, na którym oddziaływanie polega na prowokowaniu czytelnika i wywieraniu na niego wpływu. Jak zauważa Krystyna Jakowska: „Powieść – ideał okazuje się być instrumentem oddziaływania osobowości autora na odbiorcę, nauką nowego rozumienia rzeczywistości”⁹. Witkacy, sugerując czytelnikowi możliwość zaspokojenia

⁵ Por. A. Krajewska, *Witkacego inscenizacje teatralne*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr. 4, s. 72. „Wydaje się, że rozdzielanie tych form twórczości byłoby sztuczne. Witkacy – filozof łączy się z Witkacym artystą. Nie chodzi o całkowite zacieranie różnic między dwoma rodzajami twórczości, ale o coraz większy brak pewności co do sfery ich wzajemnych przenikań i interferencji”.

⁶ Należy do nich np. artykuł B. Janusa, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza* z przywołanego powyżej numeru „Pamiętnika Literackiego”.

⁷ M. Szpakowska, *Lament nad Witkacym*, „Znak” 2002, nr 3.

⁸ Por. K. Jakowska, rozdział *Revolucja Witkacego*. (Autor na wszystkich poziomach tekstu), [w:] *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983.

⁹ Ibidem, s. 45.

nia jego potrzeby rozrywki, chce go zmusić do nabycia konkretnej wiedzy. Właśnie dlatego autor SZEWCÓW był pisarzem jednym z pierwszych w literaturze, także powszechnej, który nie tylko diagnozował sytuację ewidentnej ekspansji literatury popularnej, ale również potrafił ją wykorzystać we własnej twórczości¹⁰, dla celów edukacyjnych. Czynił to w sposób atrakcyjny dla niewyrobionych literacko czytelników, przy czym nie rezygnował z własnych ambicji artystycznych. Lata, kiedy Witkacy pisał swoje powieści, to chyba ostatni moment, w którym autor mógł sobie pozwolić na niezależność twórczą, wyrażającą się nie tylko ekstrawagancją stylu i sposobu prezentowania poglądów, ale również, ich bezkompromisowym ładunkiem emocjonalnym. Autorzy wydanej w 1947 roku *DIALEKTYKI OŚWIECENIA*, książki, która wnikliwie diagnozuje zachodzące w kulturze zmiany, za najbardziej charakterystyczne znamię współczesności uznają zanik indywidualności i heroizację przeciętności:

W przemyśle kulturalnym indywiduum jest złudzeniem nie tylko wskutek standaryzacji sposobów produkcji. Tolerowane jest dopóty, dopóki nie ulega wątpliwości, że utożsamia się bezwzględnie z tym co ogólne (...) Heroizacja przeciętności jest elementem kultu tandety¹¹.

Postawa Witkacego różni się jednak od tradycyjnie rozumianej postawy artysty modernistycznego, skupiającego się wyłącznie na sprawach sztuki i własnej twórczości. Pisarz interesuje się też swoim czytelnikiem – już próba sterowania procesem odbioru i przekazywania w powieściach elementów światopoglądowych jest oznaką dostrzegania odbiorców i wiary w ich możliwości intelektualne. Znaczącą przeszkodą w realizacji zamierzonych przez Witkacego celów był oczywiście fakt, iż jego utwory ukazały się w latach największego, wywołanego wojną, chaosu komunikacyjnego, który doprowadził do rozpowszechnienia w prozie nowych technik pisarskich, w tym np. poetyki jukstapozycji¹².

Postawa Witkacego zakładała akceptację nowej publiczności, ale w ramach sytuacji edukacyjnej. W sposób paradoksalny podstawą tego nowoczesnego potraktowania odbiorcy był katastrofizm autora SZEWCÓW:

¹⁰ Jak zauważył J. Błoński: „Witkacy pierwszy w polskiej literaturze spożytkował grafomanię” – idem, *Witkacy na zawsze*, op. cit., s. 240.

¹¹ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo*, [w:] *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 175-176.

¹² Por. J. Święch, *Wojna a „projekt nowoczesności”*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, op. cit., s. 18-26. Technika jukstapozycji i symultanimu polega według Święcha na „osłabieniu logicznej więzi między zdarzeniami, uprzywilejowaniu przypadku i niespodzianki, enigmatyczności faktu, który zjawia się nagle, bez przygotowania i w ten sposób stymuluje naturalną skłonność do snucia domysłów, rozwiązań alternatywnych, opcji prawdopodobnych itp.” – ibidem, s. 26. U Witkacego dodatkowym problemem staje się bardzo silna obecność narratora wszechwiedzącego, który sprawia wrażenie „panowania” nad wskazaną enigmatycznością i przypadkiem.

ponieważ innego czytelnika nie będzie, należy wychować tego, który jest. Chyba żaden pisarz nie chce, by jego utwory były czytane przez odbiorcę naiwnego, literacko niewyrobionego. Witkacy udowodnił, iż można wykorzystać we własnej twórczości literaturę popularną, nie rezygnując przy tym z subiektywnych dążeń intelektualnych, a nawet zachować przy tym własną niezależność, nawet jeśli oznacza to zepchnięcie na margines głównego nurtu literackiego.

Stosunek autora NIENASYCENIA do odbiorcy świadczy o przenikliwości i znajomości mechanizmów socjotechniki. Witkacy konstruuje sytuację edukacyjną polegającą na zmuszeniu czytelnika do wysiłku, poprzez zaprezentowanie znanych mu schematów. Prowokuje tym, co odbiorcy wydaje się znajome i łatwe – podczas gdy pisarzowi chodzi o poruszenie adresata, wyrwanie go ze stanu bierności, a nawet – o ile to możliwe wzbudzenie w nim Niepokoju Metafizycznego. Pojedynczy czytelnik jest zawsze traktowany z zainteresowaniem, bowiem artysta powinien spełniać funkcje edukacyjne wobec każdej jednostki bez wyjątku. Jeśli się odbiorcy odpowiednio nie „wychowa”, nie przygotowuje, to należy liczyć się z tym, iż samemu popadnie się kiedyś w zapomnienie.

Witkacy demaskuje za pomocą parodii, tkwiące w kulturowej podświadomości mity i stereotypy. Jak zauważyli Douwe Fokkema i Elruof-Kunne Ibsch: „Modernistyczni pisarze szokowali i musieli walczyć, żeby być słyszanyymi”¹³. Szczególnie dziś, w czasach ponowoczesnych, warto dokładnie przeanalizować jego postawę. Jak zauważył Edward Kasperski:

Im większa jest moc celebry, rytuału, powagi, nabożności, obłudy i sztywnego serio, tym większa jest potrzeba śmiechu, tym większą falą wlewają się do literatury i kultury parodia i groteska. Im większa jest krzykliwość politycznej, komercyjnej lub literackiej reklamy, im większa jaskrawość prezentujących ją twarzy – billboardów, tym bardziej parodia i groteska stają się niezbędne, albowiem to właśnie przeciwieństwa stwarzają ich potrzebę i podnoszą ich wartość¹⁴.

Użyta przez Witkacego parodia pomaga wstrząsnąć czytelnikiem, pokazać mu prawdę o jego wmanewrowaniu w zbiorowe mity kultury masowej. Działanie przy pomocy materiału właściwego literatury popularnej nie należy do łatwych. Już Ch. Baudelaire zauważył, iż: „Trzeba być geniuszem, żeby stworzyć szablon”¹⁵. Gra ze schematami literatury popu-

¹³ D. V. Fokkema, E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, NY 1988, p. 9.

¹⁴ E. Kasperski, *Nurt parodyjno-groteskowy w literaturze polskiej XX wieku. Dominanta, oboczność, czy margines*, [w:] *Dwudziestowieczność*, op. cit., s. 235.

¹⁵ Przytoczone zdanie Ch. Baudelaire'a, pochodzące z jego *Sztuki romantycznej (Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i wstęp A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 263) omawia również →

larnej bywa przydatna do przekazania jak największej grupie czytelników prawdy o mechanizmach uniformizujących daną rzeczywistość kulturową, ale i prawdy dotyczącej własnego światopoglądu. Parodia powieści popularnej stanowi formę oporu wobec norm, które zostaną właśnie w literaturze ośmieszone. Przykładem tego jest jedna z dwóch powieści Sławomira Mrożka, tzn. *UCIECZKA NA POŁUDNIE* (1961), w której w ramach fabuły młodzieżowej powieści przygodowej, w parodystyczny sposób przedstawione zostały niektóre z ówczesnych socjalistycznych nadużyć: topienie nadprogramowych bucików w rzece przez pracowników fabryki, wizję potężnego komina, do którego zapominano dobudować resztę przedsiębiorstwa itp. Innym przykładem może być *TRANS-ATLANTYK* Witolda Gombrowicza, który jest parodią konwencji literatury pamiętnikarskiej, gawędziarskiej, ale i może być odczytany jako literacka kpina ze skonwencjonalizowanych form obyczajowości i rautów polskiej emigracji, jej intelektualnych rozmów, czy praktykowanego wśród szlacheckich potomków pojedynku, jako sposobu rozwiązania sporów. Z kolei pisząc *OPĘTANYCH* Gombrowicz wykorzystał schemat powieści gotyckiej, ukazując tym samym, jak zauważyła Maria Janion, „demoniczną stronę natury ludzkiej”¹⁶.

Wskazana przez Ryszarda Nycza we wczesnym modernizmie opozycja pomiędzy literaturą popularną a elitarną, która doprowadziła do wykształcenia się nowoczesnego pojęcia literatury jako instytucji¹⁷, w obecnym stanie kultury wymaga drobnego przedefiniowania. Bowiem, jak zauważył Jerzy Jedlicki, jednym z zadań współczesnej inteligencji jest: „Godzenie kultury popularnej z kulturą elitarną, zwłaszcza w środkach masowego przekazu”¹⁸. Witkacy na poziomie języka swoich utworów działa tak jak pisarze modernistyczni:

Oni to czynią dziwnym, obcym i niezrozumiałym to, co było wcześniej oczywiste, przymuszając nas, czytelników do skupienia na tym krytycznej uwagi, lub na odwrót, próbując w materiale znanym wyrazić to, co inne i nieznanne, bądź wreszcie rozrywają potoczne wyobrażenia na powrót na składni-

^{15cd} J. Orska w szkicu *Paradoksy modernizmu* zamieszczonym w *Modernistyczne źródła nowoczesności*, op. cit., s. 71. Stosunek intelektualistów m.in. Lacana i Barthesa do różnych wytworów kultury popularnej, takich jak kultura tabloidów, filozofia filmów grozy zanalizował ostatnio Mikita Brottman w niezwykle interesującej książce *High Theory/Low Culture*, New York 2005. Por. również inne książki omawiające związek kultury elitarniej z kulturą popularną wymienione w przypisie 39 w rozdziale I.

¹⁶ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2001, s. 535.

¹⁷ Por. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr. 4. Por. również tegoż, *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 31.

¹⁸ J. Jedlicki, *Inteligencja w demokratycznym teatrze*, „Gazeta Wyborcza” nr z dn. 31.12.2004 – 02.01.2005, s. 14.

ki, łącząc je w sposób dotąd niebywały i trudno zrozumiały, lecz pozwalający rzeczom powstać z „grobu banalności” a podmiotowi – postrzegać je w sposób nie zautomatyzowany, jak gdyby były pojmowane po raz pierwszy¹⁹.

W utworach autora NIENASYCENIA można dostrzegać możliwości rewitalizacji starych schematów i nabieraniu przez nie nowych znaczeń, dzięki nietypowym zestawieniom. Jak zauważa Kasperski, dzięki parodii i grotesce powieści Witkacego występowały w roli „czyściciela” literatury, bowiem ujawniały: „... jej skostnienie, stagnację, wyobcowanie, oderwanie od żywej problematyki czasu, narcystyczne zapatrzenie w siebie samą”²⁰.

W pracy starałem się pokazać rodzaje i charakter związku powieści Witkacego z literaturą popularną. Zmagania autora NIENASYCENIA z prozą drugorzędną obejmują nie tylko jej krytykę, ale też poszukiwanie dla niej miejsca we własnej twórczości i w kulturze w ogóle²¹. Są próbą zrozumienia pewnego fenomenu, który rodził się na oczach artystów, i który odbierał im czytelników. Wybór przez Witkacego powieści jako środka ekspresji literackiej ma charakter pragmatyczny – powieść gwarantowała największą liczbę odbiorców. Schematy literatury popularnej zostają w twórczości Witkacego zredukowane do szeregu sekwencji umieszczonych w kolejno zmieniających się obrazach i kontekstach, które rywalizują ze sobą na wielu poziomach wypowiedzi i gubią swoje pierwotne znaczenia²². Autor JEDYNEGO WYJŚCIA, w sposób konsekwentny i uporczywy, świadomie parodiował cechy ówczesnej kultury masowej, jej emblematyczność i schematyczność. Czynił to zawsze w obronie partykularnych interesów jednostki, zagrożonej różnego rodzaju masowymi unifikacjami.

Operowanie schematami literatury popularnej stanowi jeden ze składników „powieści – worka”, czyli takiej formy literackiej, która umożliwia autorowi całkowitą swobodę i dowolność łączenia zróżnicowanych wątków,

¹⁹ R. Nycz, *Język modernizmu*, op. cit., s. 75.

²⁰ E. Kasperski, *Nurt parodyjno-groteskowy w literaturze polskiej XX wieku*, op. cit., s. 227.

²¹ Witkacy jest więc również bliski współczesnym badaczom kultury popularnej, którzy widzą w niej nie tylko sferę zagrożenia, ale również sferę wyboru do budowania własnej tożsamości. Por. np. W. Kuligowski, *Popkultura jako źródło tożsamości*, „Kultura Popularna”, 0/2002; M. Krajewski, *Kultura popularna jako źródło przyjemności*, [w:] idem, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

²² Por. R. Nycz, *Sylwus współczesne*, Kraków 1996, s. 133: „Ten obraz dzieła życia będącego jednocześnie, by użyć określeń Micińskiego, poematem i palimpsestem, wskazuje też trafnie, jak się zdaje, na rozbieżne zasady organizacji przeplatające się w twórczości samego Witkiewicza. Pierwsza odnosi się do wariacyjno-wariantowego trybu komentarza, dążącego do uczynienia zrozumiałą kluczowej idei zarówno poprzez ciągle ponawiane próby jej zdefiniowania, jak i rozwinięcia w ciągu asocjacji, pobudzanych przez zmieniające się ustawicznie konteksty i układy odniesienia. Drugą natomiast stanowi «palimpsestowy» tryb bricolage’u, mający prowadzić poprzez zestawienie czy też «przeciwstawienie i nakładanie składników», czerpanych z całego odziedziczonego lamusa kultury – do czysto – formalnej konstrukcji dzieła sztuki. Jak łatwo zauważyć, powieściowe «worki» Witkacego są wymownym przykładem ich antagonistycznej współpracy.”

form i tematów. Działania parodystyczne są warstwą strukturalnie najsilniejszą, dominującą w czterech powieściach, występują na wszystkich poziomach tradycyjnie rozumianej gramatyki powieściowej: w fabule, opisach postaci i przestrzeni. Analizy utworów potwierdzają przyjętą w pracy tezę: celowe wykorzystywanie schematów właściwych literaturze popularnej, ich parodiowanie oraz granie z literackimi przyzwyczajeniami odbiorcy i umieszczenie go w sytuacji zaskoczenia, zawsze służy Witkacemu do przekazania własnych założeń światopoglądowych.

Żyjemy w czasach, w których granice układów społeczno-kulturowych zacierają się, a rzeczywistość traci swoje kontury. Jak zauważył Zygmunt Bauman: „Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji”²³. Brak jest szczególnie głosów, które pokazałyby, tak jak czynił to uporczywie Witkacy, iż niekoniecznie trzeba żywić się jedynie zdegradowanymi kalkami kulturowymi. Okazuje się, że kultura elitarna może wchodzić w dialog z popularną. I nawet jeśli jest to dialog antagonistycznych poziomów wypowiedzi, to dowodzi on, że parodia jest formą „łączliwości”, która może służyć wygenerowaniu ważnych – ideologicznych, światopoglądowych czy estetycznych – „całości”.



²³ Idem, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 156.

Opracowania twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza

Teksty źródłowe. Zastosowane skróty:

Stanisław Ignacy Witkiewicz: **DZIEŁA ZEBRANE**. Wydanie krytyczne Państwowego Instytutu Wydawniczego ze wstępem Jana Błońskiego. Komitet redakcyjny: Janusz Degler, Bohdan Michalski, Anna Micińska, Lech Sokół:

- B** – (Tom 1:) 622 UPADKI BUNGA, CZYLI DEMONICZNA KOBIETA, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992.
- PJ** – (Tom 2:) POZEGNANIE JESIENI, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992.
- N** – (Tom 3:) NIENASYCENIE, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1996.
- JW** – (Tom 4:) JEDYNE WYJŚCIE, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.
- D I** – (Tom 5:) DRAMATY I, oprac. J. Degler. Juwenilia, oprac. A. Micińska, Warszawa 1996.
- D II** – (Tom 6:) DRAMATY II, oprac. J. Degler, Warszawa 1998.
- D III** – (Tom 7:) DRAMATY III, oprac. J. Degler, Warszawa 2004.
- NF** – (Tom 8:) NOWE FORMY W MALARSTWIE I WNIKAJĄCE STĄD NIEPOROZUMIENIA. SZKICE ESTETYCZNE, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.
- T** – (Tom 9) „TEATR” I INNE PISMA O TEATRZE, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.
- ND** – (Tom 12:) NARKOTYKI – NIEMYTE DUSZE, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.
- P** – (Tom 13:) „POJĘCIA I TWIERDZENIA IMPLIKOWANE PRZEZ POJĘCIE ISTNIENIA” I INNE PISMA FILOZOFICZNE (1902-1932), oprac. B. Michalski, Warszawa 2002.

Inne wydania:

- BK** – *Stanisław Ignacy Witkiewicz: Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował Janusz Degler, Warszawa 1976.
- L** – Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969.

Bibliografia jest ułożona chronologicznie i zawiera tylko te opracowania twórczości Witkiewicza, które mają bezpośredni związek z prezentowaną pracą. Pełne bibliografie znajdują się w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego*, Warszawa 1957, tam bibliografia P. Grzegorzczaka za lata 1893-1956; L. Sokół. *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1945-1969. Przegląd publikacji*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 3, 1971, nr 3-4; *Witkacy w Polsce. Przegląd publikacji*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, nr 3-4; J. Degler, *Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza na świecie. Próba bibliografii*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 10, s. 135-164; *Witkacy na świecie. Przegląd publikacji 1971-1983*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, nr 1-4, s. 281-390, 482-503; *Witkacy na świecie 1963-2000*, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 426-439) *Bibliografia S. I. Witkiewicza*, [w:] J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.

- Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego*, Warszawa 1957.
- A. Stawar, *St. I. Witkiewicz i jego „Nienasyce”*, „*Twórczość*” 1957, nr 2.
- K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*, „*Twórczość*” 1958, nr 10.
- K. Puzyna, *Witkacy*, wstęp do S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1962, t. I.
- J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965.
- A. Mencwel, *Witkacego jedność wielości*, „*Dialog*” 1965, nr 12.
- D. Knysz-Rudzka, *Katastrofizm w powieściach S. I. Witkiewicza*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1965, nr 2.
- A. Hutnikiewicz, *Witkiewiczowska teoria Czystej Formy*, [w:] *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1965.
- A. Ważyk, *O Witkiewiczu*, „*Dialog*” 1965, nr 8.
- E. Balcerzan, *Witkacego „powieść metafizyczna”*, „*Proscenium*” 1966, nr 16.
- M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*, „*Dialog*” 1967, nr 12.
- A. Micińska, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, „*Miesięcznik Literacki*” 1967, nr 8.
- J. Błoński, *Witkiewicz: przeżycie tajemnic*, „*Odra*” 1968, nr 1.
- M. Szpakowska, *Witkiewiczowska teoria kultury*, „*Dialog*” 1968, nr 10.
- I. Jakimowicz, *Witkiewicz. Chwistek. Strzeмиński*, „*Miesięcznik Literacki*” 1969, nr 6.
- M. Król, *Witkiewicza kłopoty z przyszłością*, „*Dialog*” 1969, nr 9.
- K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*, „*Pamiętnik Teatralny*” 1969, nr 3.
- K. Pomian, *Filozofia Witkacego*, „*Pamiętnik Teatralny*” 1969, nr 3.
- B. Wojnowska, *Problem artysty w powieści S. I. Witkiewicza „622 upadki Bunga”*, „*Pamiętnik Literacki*” 1970, nr 3.
- K. Pomian, *Witkiewicz zredukowany do absurdu*, „*Dialog*” 1970, nr 3.
- T. Burek, *Badź zdrowy, dobry, mądry, jasny*, „*Twórczość*” 1970, nr 7/8.
- A. Micińska, *U źródeł „Czystej Formy” (Na marginesie tropikalnych zapisków S. I. Witkiewicza)*, „*Kultura*” 1971, nr 17.
- B. Rogatko, *„Walka o treść” Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza*, „*Pamiętnik Literacki*” 1971, z. 2.
- M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972.
- L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 56-70.
- K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*, Wrocław 1973.
- Z. Mitosek, *Powieściowy dyskurs o kulturze, albo stereotyp obnazony*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1974, nr 3.
- J. Woźniakowski, *Ojciec i syn Witkiewiczowie*, [w:] *Co się dzieje ze sztuką*, Warszawa 1974.
- J. Kott, *Witkiewicz albo realizm nieoczekiwany*, „*Wiadomości*” 1975, nr 31/32.
- W. Bolecki, *„Dlaczego pan mnie nie rozumie?” (Nie tylko o Witkacym)*, „*Nowy Wyraz*” 1975, nr 11.
- I. Burzacka, *„Nienasyce” St. I. Witkiewicza a powieść młodopolska*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici*” 1975, nr 66.
- E. Kondyewska-Szuwalska, *Dzieje Genezy Kapena*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1975, nr 5.
- M. Szybist, *Witkacy – kochany wariat*, „*Miesięcznik Literacki*” 1976, nr 5.
- M. Nowotny-Szybistowa, *Brygadier i kwaterymistrz*, „*Teksty*” 1976, nr 3.
- B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, Wrocław 1976.
- M. Szpakowska, *Swiatopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976.
- W. Bolecki, *Witkacy: fatalne terminy*, „*Teksty*” 1976, nr 6.
- S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, „*Miesięcznik Literacki*” 1977, nr 7.
- E. Kozarzewska, *Kreacja bohatera literackiego w powieściach S. I. Witkiewicza*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1977, nr 3.
- S. Morawski, *Na Witkacodromie jaśniej i... ciemniej*, „*Twórczość*” 1977, nr 5.
- B. Michalski, *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Warszawa 1979.
- E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (Od „Patuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979, s. 185.
- Spotkanie z Witkacym*, J. Degler (red.), Jelenia Góra 1979. Tu teksty: J. Błoński, *W poszukiwaniu formuły konstrukcyjnej powieści Witkacego*; L. Sokół, *Strindberg i Witkiewicz*; A. Micińska, *Przy-*

- czynek do biografii Witkacego: wspomnienia Jadwigi Witkiewiczowej; J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*.
- A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski. Witkacy, Galczyński*, Warszawa 1980.
- G. Tomassucci, *Witkacy na smyczy*, przeł. J. Ugniewska, „Teksty” 1980, nr 2.
- D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981.
- I. Jakimowicz, *Czy Witkacy był ekspresjonistą?* [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981.
- W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.
- P. Piotrowski, *Witkacy a paradygmat awangardy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1982.
- W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Wrocław 1982
- T. Bocheński, *Człowiek rozdwójony w „Nienasyceniu” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Prace Polonistyczne” 1984.
- I. Jakimowicz, *Witkacy w Rosji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1984, t. XXVIII.
- A. Chojnacki, *Taki zwykły Witkacy*, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 11 (listy Witkacego do Jadwigi Witkiewiczowej).
- P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postanie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.
- T. Bocheński, *Rozważania o społeczeństwie mrowiska w dramatach S. I. Witkiewicza*, „Prace Polonistyczne” 1985, seria XLI.
- A. Micińska, *Witkacy w Rosji (1914-1918)*, „Twórczość” 1985, nr 4.
- „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4. Tu teksty: L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*; Michał Głowiński, *Ryszard III i Prometeusz. O „Nowym Wyzwoleniu” Stanisława Ignacego Witkiewicza; Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jerzego Eugeniusza Plomińskiego*, oprac. J. Degler.
- „Pamiętnik Teatralny” 1985, nr 1-4. Tu teksty: A. Micińska, *Z dziejów rodziny Witkiewiczów*; A. Micińska, *Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918*; J. Degler, *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, czerwiec 1918-wrzesień 1999; D. C. Gerould, *Witkacy i jego sobowtóry*; W. Sztaba, *Teatr, sztuka i życie; Witkacy w Polsce. Przegląd publikacji 1971-1982*, oprac. L. Sokół; *Witkacy na śniecie. Przegląd publikacji 1971-1983*, oprac. J. Degler.
- T. Kłak, *Witkiewicz na seansie spirytystycznym*, „Akcent” 1985, nr 2-3.
- K. Dubiński, *Tropikalny koszmar*, „Sztuka” 1985, nr 2-3.
- D. C. Gerould, *Autorytet, władza i wolność w życiu i utworach Witkacego*, przeł. I. Sieradzki, „Dialog” 1985, nr 9.
- L. Sokół, *Aktualność Witkacego*, „Teatr” 1985, nr 6.
- „Dialog” 1986, nr 8. Tu teksty: J. Degler, *Obecność Witkacego. Próba bilansu*; A. Micińska, *Samobójstwo Witkacego*; D. C. Gerould, *Transformacja u Witkacego*; G. Tomassucci, *Bestiariusz Witkiewicza*.
- J. Kott, *Witkiewicz albo realizm nieoczekiwany; Modernistyczny Witkacy*, [w:] *Kamienny Potok. Eseje*, Londyn 1986.
- G. Kubica, *Bronio i Staś (Dzieje przyjaźni Bronisława Malinowskiego i Witkacego)*, „Kraków” 1986, nr 3.
- J. Jarzębski, *Awangarda wobec historii: Witkacy. Schulz. Gombrowicz*, „Odra” 1987, nr 11.
- P. Czapliński, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 2.
- L. Sokół, *Dialektyka płci: Swedenborg. Balzac, Strindberg i Witkiewicz*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Studia Scandinavica”, Gdańsk 1988, nr 10.
- B. Rogatko, *Trzy razy „Nienasyceń”*, [w:] *Linie przerywane. O literaturze polskiej XX wieku*, Łódź 1988.
- P. Czapliński, *Powieść źle skrojona. O kłopotach aksjologii z prozą Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 3.
- L. Sokół, *Filozofia nudy w „Szewcach” Witkacego*, [w:] *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*, K. Krasieński (red.), Wrocław 1989.
- P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989.
- D. I. Gerould, *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990, nr 3.
- L. Sokół, *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*, Warszawa 1990, część I i II.

- D. Heck, *Nauki tajemne według mistrza Witkacjusza*, „Odra” 1990, nr 9.
- K. Puzyna, *Witkacy i rewolucja*, „Dialog” 1990, nr 4.
- U. Osypiuk, S. Symotiuk, *Upadek Polski jako „pre-figura” upadku Europy (O genezie katastrofizmu Witkacego)*, „Akcent” 1990 nr 1/2.
- A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość*, Warszawa 1991.
- R. Okulicz-Kozaryn, *Dziwna przyjaźń. O Romanie Jaworskim, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu i dandyjskim ich pokrewieństwie*, [w:] *Fakty i interpretacje. Szkice z historii literatury i kultury polskiej*, T. Lewandowski (red.), Warszawa 1991.
- A. Micińska, *Autoportret „Alcoforado”. O korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „NaGłos” 1992, nr 8.
- J. Siedlecka, *Mabatma Witkac*, Warszawa 1992.
- E. Wąchocka, *Między sztuką a filozofią, O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Katowice 1992.
- J. Degler, *Jak powstało „Nienasycenie” Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4.
- B. Sienkiewicz, *Między pojęciem a „naocznością” („Pożegnanie jesieni” Stanisława Ignacego Witkiewicza)*, [w:] *Literackie teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
- Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Kazimierza Czachowskiego*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1.
- P. Marchesani, *Witkacy, mit „złotego niebezpieczeństwa”*, „Dekada Literacka” 1992, nr 22.
- A. Żakiewicz, *„Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne”. O związkach młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza z prozą Romana Jaworskiego*, [w:] *Przed wielkim Jutrem. Sztuka 1905-1918*, Warszawa 1993.
- B. Mamoń, *Tajemnice rękopisu*, „NaGłos” 1994, nr 14.
- K. Wyka, *Relacja z rozmowy z K.L. Konieńskim o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, „NaGłos” 1994, nr 14.
- T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.
- M. i M. Skwarowie, *Rodowód demonicznej kobiety*, „Dialog” 1994.
- W. Bolecki, *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 1.
- L. Sokół, *Ostatni fin de siecle po polsku: metafizyka ptci*, „Odra” 1995, nr 2.
- I. Jakimowicz, *System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego*, Wrocław 1995.
- L. Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław 1995.
- M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995.
- W. Bolecki, *Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, „Dialog” 1995, nr 5.
- Z. Piasecki, *Dzieciństwo i wczesna młodość Stanisława Ignacego Witkiewicza w świetle nie ogłoszonych listów jego ojca*, „Strony” (Opole) 1996, nr 5-6.
- Witkacy. Życie i twórczość*, J. Degler (red.), Wrocław 1996. Tu teksty: W. Sztaba, *Motyw Witkacego*; I. Jakimowicz, *„Fałsz kobiety”, czyli o dwoistości ismienia*; J. Degler, *W laboratorium Czystej Formy, czyli o niedostrzeżonych źródłach „W małym dworku”*; Marta i Marek Skwarowie, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*; W. Bolecki, *Czy Witkacy był antysemitą?*; J. Tarnowski, *Witkacy, Fukuyama i koniec historii*; D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*.
- J. Degler, *Szczerść do granic ekshibicjonizmu. Kilka wyjaśnień w sprawie listów Witkacego do żony*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 45.
- E. Kozarzewska, *Kreacja bohatera literackiego w powieściach St. I. Witkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1997, nr 3.
- L. Szaruga, *„Nienasycenie”: problem formy polskości*, „Odra” 1997, nr 10.
- G. Grochowski, *Trudna sztuka mówienia głupstw. O „Narkotykach” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3.
- T. Bocheński, *Witkacego parodia piekła*, [w:] *Diabeł w literaturze polskiej*, T. Błajejewski (red.), Łódź 1998.
- W. Rzońca, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcyjnej*, Warszawa 1998.
- L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Lublin 1998.
- Ankieta „Cóż po Witkacym?”, „Pogranicza” 1999, nr 4. Tu wypowiedzi: M. Skwary, A. Krajewskiej, G. Tomassucci, W. Sztaby, A. Żakiewicz.

- J. Błoński, *Estetyka Witkacego. Kilka uwag*, „Teksty” 1999, nr 3.
- S. Morawski, *Artysta i światopogląd. Idee estetyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce*, T. Kostyrko (red.), Warszawa 1999.
- M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999.
- K. Puzyna, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999.
- M. Skwara, *Schulz i Witkacy – głos drugi*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- G. Grochowski, *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandyowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Warszawa 2000.
- Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*, Słupsk 2000. Tu teksty: L. Sokół, *Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii*; J. Tarnowski, *O (nie)dobrym wpływie estetyki na twórczość Witkacego*; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Ostatni dekadent, czyli młodopolski „ogród udręczeń” Stanisława Ignacego Witkiewicza*; W. Sztaba, *Tręci nieistotne*.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000. nr 1-4: Malinowski-Witkacy. Fotografia: *Między nauką a sztuką*. Tu teksty: D. C. Gerould, *Chronologia. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bronisław Malinowski*, przeł. S. Sikora; P. Skalnik, *Bronisław Kasper Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nauka versus sztuka w konceptualizacji kultury*, przeł. S. Sikora; S. I. Witkiewicz, *Z podróży do Tropików*; A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz – Listy do Bronisława Malinowskiego. Nota od wydawcy*; S. I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*; A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Z podróży do Tropików. Nota od wydawcy*, S. I. Witkiewicz, *Listy z podróży do Tropików*; B. Malinowski, *Staś Witkiewicz w dziennikach Bronisława Malinowskiego*, oprac. G. Kubica; S. Baker, *Witkiewicz i Malinowski. Czysta forma magii, nauki i religii*, przeł. M. Dzieduszycka; L. Sokół, *„Szewcy” Witkacego: erotyzm i władza*; J. Barański, *Malinowski i Witkacy: między sztuką życia i prawdą absolutną*.
- A. Pastuszek, *Metafizyczne grymsy. Czysta Forma Witkacego jako kategoria metafizyki*, Toruń 2001.
- B. Stelingowska, *Stanisława Witkiewicza rozumienie syna. Wokół listów*, [w:] *Rozumieć świat przez teksty kultury*, pod red. A. Czyża, Siedlce 2001.
- Czytanie Witkacego. Studia*, pod red. A. Czyża, Siedlce 2001. Tu teksty: A. Czyż, *Lekcja Witkacego. Pytania do namysłu*; D. Heck, *Jelop, gębczasty jamochlon. Wokół narzekania meta krytycznych Witkacego*; B. Stelingowska, *Listowne relacje Witkiewiczów*; J. Klammann, *„622 upadki Bunga” jako powieść inicjacyjna*; M. Skwara, *Schulz i Witkacy*.
- Witkacy w Polsce i na świecie*, M. Skwara (red.), Szczecin 2001. Tu teksty: A. Krajewska, *Style czytania Witkacego*; G. Tomassucci, *Żydzi z papieru? O sprawie żydowskiej w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*; M. Kochanowski, *Pojedynki w powieściach Witkacego*; D. Heck, *Witkacy-Stańczyk. Witkiewiczowska krytyka demokracji (wybrane zagadnienia)*; B. Michalski, *Jeszcze raz o znaczeniu filozofii w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*; J. Tarnowski, *Filozofia Witkacego – intelektualny żart?*; L. Sokół, *Dandyzm u Witkacego: gra i metafizyka*; M. Skwara, *Witkacy Miłozsa*.
- M. Szpakowska, *Lament nad Witkacym*, „Znak” 2002, nr 3.
- L. Sokół, *Edgar, Duke of Nevermore i Bungo. Bronisław Malinowski jako postać w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1-2.
- „Pamiętnik Literacki” 2002. nr 4. Tu teksty: B. Janus, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*; L. Sokół, *Zagadnienie nudy w „Szewcach” Witkacego*; M. Skwara, *Tytan Witkacego – Witkacy Tytan*; M. Szpakowska, *Ciało i seks w „Pożegnaniu jesieni”*; W. Tomasik, *„Szalona lokomotywa”*, albo: *Witkacy kontra Zola*; W. Sztaba, *Skąd się wziął Bungo. Śladami domniemyanych witkacjanów*; E. Wąchocka, *Witkacy na przelocie stuleci*.
- Z. Mitosek, *Jak ugryźć Witkacego*, [w:] *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Mastowskiej*, Kraków 2003.
- J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.
- A. Micińska, *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003.
- B. Schultz, *Brutalizacja jako znamię dwudziestowieczności: morderstwo mimochodem i inne formy zabijania w sztukach teatralnych Witkacego*, [w:] *Dwudziestowieczność*, M. Dąbrowski, T. Wójcik (red.), Warszawa 2004.
- Sz. Wróbel, *Trzej Muszkieterowie: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, „Twórczość” 2005, nr.9, s. 67.
- T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005.

Cytowane bądź wspomniane powieści popularne

- Bogusław Adamowicz, *Tryumf złotyich*, Warszawa 1920.
Kazimiera Alberti, *Tatry, narty i miłość*, 1928.
Michał Bałucki, *Pamiętnik Munia*, Warszawa 1900.
Stefan Barszczewski, *Czandu. Powieść z XXII wieku*, Warszawa 1925.
Leo Belmont, *W wieku nerwowym*, Warszawa 1890.
Jerzy Braun, *Biały czy żółty*, „Światowid” 1926, nr 13-48.
Mikołaj Czerny, *Dno Lety*, Warszawa 1904.
Ignacy Dąbrowski, *Zmierzczy*, Warszawa 1914.
Marian Dąbrowski, *Różaniec życia i śmierci*, Warszawa 1924.
Marian Gawalewicz, *Płotka*, Poznań 1931.
Marian Gawalewicz, *Sprawa honorowa. Z opowiadań sekundanta*, Warszawa 1923.
Marian Gawalewicz, *Cma*, Warszawa 1892.
Juliusz German, *Iwonka*, Warszawa 1925.
Juliusz German, *Jacek. Powieść o prześlicznym chłopcu*, Warszawa 1928.
Ludwika Godlewska (Exterus), *Po zdrowie*, Lwów 1912.
Stefan Grabiński, *Demon ruchu*, Kraków 1919.
Artur Gruszecki, *Na swobodzie*, Warszawa 1904.
Artur Gruszecki, *Zawsze ci sami*, 1921.
Artur Gruszecki, *Pod Czerwonym Wierchem*, Warszawa 1913.
Artur Gruszecki, *Bujne chwasty*, 1920.
Artur Gruszecki, *Kolejarze*, Kraków 1909.
Jarosław Iwaszkiewicz, *Jędrzeź bez głowy. Opowieść romantyczna podług kapitana Mayne Reida*, Warszawa 1928.
Tadeusz Jaroszyński, *Miasto*, Warszawa 1906.
Tadeusz Jaroszyński, *Chimera*, Warszawa 1905.
Bogdan Jaxa-Ronikier, *Promienna toń*, Warszawa 1903.
Edmund Jeziński, *Wyspa Lenina. Powieść przyszłości*, Warszawa 1931.
Edmund Jeziński, *A kiedy komunizm zapanuje...*, Warszawa 1927.
Edmund Jeziński, *Piłsudski*, Warszawa 1932.
Janusz Jędrzejewicz, *Nasz Wódz Naczelny*, Warszawa 1920.
Aleksander Junosza-Gzowski, *W państwie czerwonych ludźców*, Warszawa 1921.
Stefan Kiedrzyński, *Fatalne miłosierdzie*, Warszawa 1923.
Stefan Kiedrzyński, *Krzyk w nocy*, Warszawa 1919.
Stefan Kiedrzyński, *Pozar*, 1919.
Stefan Kiedrzyński, *Słodysz grzechu*, Warszawa 1923.
Stefan Kiedrzyński, *Śladem kobiety. Romans trzech kochanków*, Warszawa 1912.
Stefan Kiedrzyński, *Trujący kwiat*, Warszawa 1914.
Zygmunt Kisielewski, *Juliusz Syreń*, Warszawa 1918.
Zygmunt Kisielewski, *Błąd*, Warszawa 1927.
Zygmunt Kisielewski, *Świat w płomieniach*, Warszawa [b.r.].
Alfred Konar, *Siostry Malinowskie*, Warszawa 1905.
Tadeusz Kończyński, *Koniec świata*, Warszawa 1921.
Józef Korzeniewski, *Opowiadania*, Wrocław 1961.

- Antoni Lange, *W czwartym wymiarze*, Warszawa 1912.
- Edward Ligocki, *Noc na Palatynie*, 1923.
- Edward Ligocki, *Gdyby pod Radzyminem...*, Warszawa 1927.
- Rafał Malczewski, *Narkotyki gór*, Warszawa 1928.
- Jan Stanisław Mar, *Samotni*, Warszawa 1904.
- Jan Stanisław Mar, *Historia dwójga ludzi i jednego filistra*, Warszawa 1907.
- Antoni Marczyński, *Rok 1947. Świat w płomieniach* [b. r.]
- Helena Mniszkówna, *Tędrówata*, Warszawa 1909.
- Tadeusz Nalepiński, *Kazia*, Warszawa 1919.
- Zofia Niedźwiedzka, (Bohowityn), *Kobieta z przeszłością*, Warszawa 1911.
- Zofia Niedźwiedzka, (Bohowityn), *Dzieje mężatek*, Warszawa 1920.
- Wacław Niezabitowski, *Huragan od Wschodu*, Warszawa 1928.
- Wacław Niezabitowski, *Ostatni na ziemi. Powieść z niedalekiej przyszłości*, Warszawa 1928.
- Jan Niwiński, *Wiktor i Czarny Michał. Powieść sceniczna*, Warszawa 1929.
- Grzegorz Olechowski, *Wódz. Powieść o Józefie Piłsudskim*, Warszawa 1929.
- Franciszek Antoni Ossendowski, *Cud Boginii Kwan – Non*, Poznań 1924.
- Franciszek Antoni Ossendowski, *Za chińskim murem*, Warszawa 1924.
- Włodzimierz Perzyński, *Michalik z PPS-u*, Warszawa 1910.
- Włodzimierz Perzyński, *Złoty interes*, Warszawa 1915.
- Stanisław Pilecki, *Historia ubogiej panny*, Warszawa 1904.
- Stefan Pomerkański, *Józef Piłsudski. Życie i czyny*, Warszawa 1934.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Zatrącenie*, Warszawa 1905.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci*, Warszawa 1898.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Panna Mery*, Warszawa 1902.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*, Warszawa 1912.
- Stanisław Przybyszewski, *De profundis*, Warszawa 1916.
- Stanisław Przybyszewski, *Il Regno Doloroso*, Lwów 1924.
- Stanisław Przybyszewski, *Homo Sapiens*, Warszawa 1923.
- Władysław Stanisław Reymont, *Wampir*, Warszawa 1911.
- Michał Rusinek, *Bunt w krainie maszyn*, Kraków 1928.
- Wacław Sieroszewski, *Józef Piłsudski*, Warszawa 1935.
- Wacław Sieroszewski, *Na daleki Wschód*, Kraków 1904.
- Mieczysław Smolarski, *Miasto światłości*, 1924.
- Paweł Staśko, *Szalona sielanka*, Warszawa 1922.
- Aleksandra Suszczyńska, *Mefisto*, Warszawa 1903.
- Mieczysław Srokowski, *Kuli ciała*, Kraków 1920 (wyd. pierwsze 1910).
- Andrzej Strzelecki, *Ego*, Warszawa 1905.
- Józef Relidziński, *Niewolnica miłości. Romans filmowy*, Warszawa 1929.
- Tadeusz Ulanowski, *Doktor Filut*, Warszawa 1928.
- Cecylia Walewska, *Autor*, Warszawa 1903.
- Józef Weyssenhoff, *Sprawa Dolegi*, Warszawa 1901.
- Józef Weyssenhoff, *Syn marnotrawny*, Warszawa 1905.
- Józef Weyssenhoff, *Żywoć i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1898 (korzystam z wyd. z 1920 r.)
- Kazimierz Wybranowski, *Dziedzictwo*, Poznań 1931.
- Irena Zarzycka, *Dzikuska*, 1927.
- Zofia Zawiszana, *Nasz Naczelnik*, Warszawa 1920.
- Henryk Zbierzchowski, *Malarze*, Warszawa 1907.
- Henryk Zbierzchowski, *Literat*, Warszawa 1909.
- Kazimierz Zdziechowski, *Kresy*, Kraków 1920.
- Kazimierz Zdziechowski, *Zbrodnia*, Kraków 1922.

Parodia, literatura popularna

– analizy i interpretacje

- Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Arendt H., *O kryzysie w kulturze*, [w:] tejsze, *Między czasem minionym a przyszłym: osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Warszawa 1994.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
- Bachórz J., *Anatomia heroiny romansu*, [w:] *Realizm „bez chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979,
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna”*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, J. Sławiński (red.), Wrocław 1971.
- Banach A., *O kiczu*, Kraków 1968.
- Barańczak S., *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, M. Stępień (red.), Kraków 1975.
- Bartoszyński K., *O badaniach układów fabularnych*, {w:} *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), Kraków 1976.
- Bartoszyński K., *O powieści popularnej i prognozach gatunku*, [w:] idem, *Kryzys, czy trwanie powieści*. *Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Bereza A., *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja*, J. Trzynadłowski (red.), Wrocław 1965.
- Bielik-Robson A., *Kultura ludowa człowieka współczesnego*, „ResPublica Nowa” 2004, z. 3.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.
- Broch H., *Kicz*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. G. Borkowska, Warszawa 1998.
- Brooke-Rose Ch., *Illusions of Parody*, [in:] *Making Sense. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, ed. G. Hoffman, München 1989, p. 56.
- Bujnicka M., *Bobaterki romansu popularnego (z zagadnień konstrukcji)*, [w:] *Postać w dziele literackim*, Cz. Niedzielski, J. Speina (red.), Toruń 1982.
- Bujnicka M., *Czy to powieść brukowa. Genologiczne manipulacje*, [w:] „Literatura i kultura popularna” t. X, Wrocław 2002.
- Bujnicka M., *Erotyka romansu popularnego. Konteksty i podteksty*, „Literatura Ludowa” 1985, nr 1-2.
- Bujnicka M., *Literatura popularna wobec... Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy*, „Ruch Literacki” 1992, nr 5.
- Bujnicka M., *Perswazja i retoryczność. O sposobach wartościowania w literaturze popularnej*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. I, Wrocław 1991.
- Bujnicka M., *Romans popularny – baśń kultury masowej*, [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, J. Święch (red.), Lublin 1985.
- Bujnicka M., *Sporne i bezsporne problemy literatury popularnej*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. VI, Wrocław 1997.
- Bursowa R., *Brukowa powieść zeszytowa i jej czytelnictwo*, Warszawa 1998.

- Burszta W. J., *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, [w:] *Kultura popularna*, W. Godzić, A. Fulińska, M. Filiciak (red.), Kraków 2002.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, przekł. zbior., Warszawa 1967.
- Calinescu M., *Parody and intertextuality*, „Semiotica” 1987 vol. 65, z. 1/2.
- Cawelti J. G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago 1976.
- Cawelti J. G., *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1973, z. 3.
- Chatman S., *Parody and Style*, „Poetics Today” 2001, nr 2.
- Chesterton G. K., *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. S. Baczyński, Warszawa 1927.
- Cieński M., *Stereotypowość literatury i jej badanie. Zarys problematyki*, [w:] „Prace Literackie” 1987, r. XXVII.
- Collins J., *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, New York 1989.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
- Curtius E. R., *Topika*, [w:] *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Czyżak A., *Nuda podróżowania*, [w:] *Nuda w kulturze*, P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), Poznań 1999.
- Dane J. A., *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, London 1989.
- Dec A., *Kilka uwag o powieści ślądzkiej na młodopolskim rynku czytelniczym*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. III, Wrocław 1992.
- Dmitruk K., *Kultura popularna – obieg – literatura*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. I, red. J. Kolbuszewski, T. Żabski, t. 2, Wrocław 1991.
- Dmitruk K., *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*, [w:] *Polska Popularna Kultura Artystyczna*, Wrocław 1977.
- Dobraczyński, B., *III Rzesza Popkultury*, Kraków 2004.
- Dunin J., *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.
- Dunin K., *Co to jest „Harlequin”?*, [w:] *Forum czytelnicze. Książka – prasa – wideo. Materiały z konferencji 11.10.1994*, Warszawa 1995.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Escarpit R., *Revolucja książki*, przeł. J. Pański, Warszawa 1969.
- Feinberg L., *Introduction to Satire*, Iowa State University Press 1968.
- Fiske J., *Understanding Popular Culture*, New York 2006.
- Fokkema D. V., *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994.
- Fokkema D. V., Ibsch E., *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, New York 1988.
- Formy literatury popularnej*, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1973.
- Fulińska A., *Dlaczego literatura popularna jest popularna*, „Teksty Drugie” 2003, nr. 4.
- Gemra A., „*Kwiaty złe*” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998.
- Głowiński M., *Parodia konstruktywna (O Pornografii Gombrowicza)*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Gombrowicz W., *Z zagadnień współczesnej literatury. O zakres i granice powieści popularnej*, [w:] tenże: *Dzieła*, t. XII *Proza (fragmenty); Reportaże; Krytyka literacka: 1933-1939*, J. Błoński, J. Jarzębski (red.), Kraków 1995.
- Gruszecka A., *O powieści*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, H. Markiewicz (red.), Wrocław 1982.
- Hawkes T., *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. I. Sieradzki, posł. M. Głowiński, Warszawa 1988.
- Hernas Cz., *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. M. Hopfinger, S. Żółkiewski, t. 1. Wrocław 1973.
- Hight G., *Anatomy of Satire*, Princeton 1962.
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985.
- Hutcheon L., *Historiograficzna meta-powieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1996.

- Huyssen A., *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana 1986.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1996.
- Janion M., *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2001.
- Janion M., *Jak możliwa jest historia literatury*, [w:] idem, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982.
- Janion M., *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Jarosiński Z., *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1973.
- Jarzębski J., *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 1996, z. 4.
- Jastrzębski J., *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.
- Karrer W., *Trawestacja, parodia pastisz*, przeł. K. Jachimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ” z. 3, *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988.
- Karwowski J., *Odbiór, kod, stereotyp*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1987, XIX.
- Kasperski E., *Nurt parodyjno-groteskowy w literaturze polskiej XX wieku. Dominanta, oboczność, czy margines*, [w:] *Dwudziestowieczność*, M. Dąbrowski, T. Wójcik (red.), Warszawa 2004.
- Kerschner B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, The University of North Carolina 1989.
- Kiremidjian D., *A Study of modern parody. James Joyce's Ulysses Thomas Mann's Doctor Faustus*, New York & London 1985.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1983.
- Kłoskowska A., *Potoczny odbiór literatury na przykładzie utworów Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1.
- Kłosińska K., *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, T. Kłak (red.), Katowice 1978.
- Kultura masowa w wyborze Czesława Miłosza*, Kraków 2002.
- Kolbuszewski J., *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896-1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci profesora Jana Trzynałdowskiego*, B. Zakrzewski, A. Bazan (red.), Wrocław 1987.
- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.
- Kosowska E., „Literatura popularna” – igraszki semiologiczne, [w:] *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, E. Czpliejewicz (red.), Wrocław 1989.
- Kowalczykowa A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Kowalski P., *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002.
- Kowalski P., *Drogi rozstajne i peregrinatio vitae. Wprowadzenie do antropologicznej lektury drogi i bezdroży*, „Literatura Ludowa” 1995, nr. 4/5.
- Kowalski P., *(Nie) Bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*, Opole 1996.
- Kowalski P., *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
- Kuligowski W., *Popkultura jako źródło tożsamości*, [w:] „Kultura Popularna”, 2002, nr 0.
- Kundera M., *Przemówienie jerozolimskie: Powieść a Europa*, [w:] idem, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.
- Kuźma E., *Egzotyzm w literaturze popularnej*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. IV, Wrocław 1994.
- Krzyżanowski J., *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.
- Lachman M., *Gry z „tandeta” w prozie polskiej lat 90*, Kraków 2004.
- Lalewicz J., *Socjologia komunikacji literackiej*, Wrocław 1985.
- Lodge D., *Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, [in:] *Working with Structuralism*, Boston – London 1981.
- Makowiecki A., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

- Markiewicz H., *Parodia i inne gatunki literackie*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Martuszevska A., *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”*. *Przemiany funkcji natury w powieści*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1978.
- Martuszevska A., *Jak rozbiierać „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 1.
- Martuszevska A., *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.
- Martuszevska A., *Kłopoty z terminologią genologiczną współczesnej popularnej prozy narracyjnej*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. VI, Wrocław 1997.
- Martuszevska A., *Literatura obiegu popularnych*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993.
- Martuszevska A., *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [w:] *Formy literatury popularnej*, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1973.
- Martuszevska A., *Opowiadanie i opis w strukturze powieści popularnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, J. Kolbuszewski, T. Żabski (red.), t. 3, Wrocław 1991.
- Martuszevska A., *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska. J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- Martuszevska A., *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, [w:] *Tematy i przyzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, A. Brodzka, Z. Ziątek (red.), Wrocław 2000.
- Martuszevska A., *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Mass Culture*, B. Rosenberg, D. M. White (eds.), Illinois 1958.
- Miciukiewicz A., *Schematy powieści popularnej (Na marginesie powieści J. Zarzyckiej „Dzikuska”)*, [w:] „Litteraria”, t. III, Wrocław 1971.
- Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
- Modleski T., *The Disappearing Act: Harlequin Romances*, [in:] T. Modleski, *Loving with Yengeance. Mass-produced Fantasies for Woman*, Routledge 1982.
- Mokranowska Z., *Prozy poetów kręgu „Skamandra”. Wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003.
- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.
- Morin E., *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Kraków 1965.
- Neuburg V. E., *Popular Literature. A History and Guide. From the beginning of printing to the year 1897*, Penguin Books 1977.
- Nowakowski J., *Estetyka fascynacji w modernistycznej powieści popularnej*, [w:] „Literatura i kultura popularna”, t. II, Wrocław 1992.
- Nowakowski J., *Proza Z. Bartkiewicza, J. Germana, A. Konara. Tradycja – Dekadencja – Przygoda*, Rzeszów 1975.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Sylwus współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Orwell G., *Tygodniki dla chłopców*, [w:] tenże, *Anglicy i inne eseje*, Warszawa 2002.
- Ossowska M., *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985.
- Pianko G., *Co to jest parodia*, „Meander” 1947, z. 6.
- Pieszczachowicz J., *W kręgu literatury popularnej*, [w:] idem, *Koniec wieku. Szkice o literaturze*, Warszawa 1994.
- Polska popularna kultura artystyczna. Warszawa, 21 i 22 stycznia 1975 r.*, R. Marszałek (red.), Wrocław 1977.
- Poprzeczka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp. M. Brahmer, Warszawa 1974.
- Prokop J., *Poeta i rynek*, [w:] *Literatura polska i rosyjska przelotem XIX i XX w.*, H. Filipkowskiej (red.), Warszawa 1978.
- Przestrzeń i literatura*, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), Wrocław 1978.

- Radway, J. A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press 1984.
- Ratajczak J., *Umrzeć z miłości. Szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999.
- Ritzer G., *McDonaldyzacja społeczeństwa*, przeł. G. Magala, Warszawa 1997.
- Rose M., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge 1993.
- Rose M., *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979
- Sennet R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska. Gdańsk 1996.
- Setecka A., *Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, G. Borkowska, L. Sikorska (red.), Warszawa 2001.
- Słownik literatury popularnej*, T. Żabski (red.), Wrocław 1997.
- Společné funkce textův literackých i paraliterackých*, S. Žółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska (red.), Wrocław 1974.
- Sonntag S., *Against Interpretation*, [in:] *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1967.
- Sonntag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979 nr. 9.
- Stala M., *Parodia i wartość. (O jednym z nurtów prozy lat siedemdziesiątych)*, [w:] *Studia o narracji*, J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński (red.), Wrocław 1982.
- Starczewska K., *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.
- Stereotypy w literaturze: (i tuż obok)*, W. Bolecki, G. Gazda (red.), Warszawa 2003.
- Storey J., *Studia kulturowe i badanie kultury popularnej; teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.
- Szkłowski W., *O teorii prozy*, Moscow and Leningrad 1925.
- Szyszkowska E. M., *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000*, Warszawa 2003.
- Tarde G., *Opinia i tłum*, przeł. K. Skrzyńska, Warszawa 1904.
- Tierling E., *Stereotyp panny z polskiego dworu w powieściach Marii Rodziewiczówny*, [w:] *Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku. Materiały II sympozjum młodych pracowników nauki Wydziału Humanistycznego*, Szczecin 1993.
- Tynjanov J., *O parodii*, przeł. A. Dudek, [w:] „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ” z. 3, *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988.
- Veblen T., *Teoria klasy próżniaczek*, przeł. J. i K. Zagórscy, Wstęp, J. Górski, Warszawa 1971.
- Walas T., *Bez szlachectwa (O międzywojennej powieści popularnej)*, „Życie Literackie” 1969, nr 30.
- Walas T., *Zagadka Trędowatej*, [w:] *Lektury polonistyczne*, t. II, G. Matuszek (red.), Kraków 2001.
- Waldron A., *Should Yoy Read Shakespeare? Literature, Popular and Morality*, University of New South Wales 1999
- Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentimentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Zdanowicz A., *Preferencje mas i próby ich rozpoznania*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki (red.), Warszawa 2003.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Żabski T., *Lektury Żółkiewicza*, [w:] „Literatura i kultura popularna” t. II, Wrocław 1992.
- Żabski T., *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993.
- Żabski T., *Reguły obiegu literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, z. 2.

Indeks nazwisk

A

Adamowicz Bogusław 23, 112, 114,
119, 122, 123
Adorno Theodor W. 78, 253
Ajschylos 38, 136
Akunin Borys 113
Arystofanes 38, 39, 40, 50
Arystoteles 37, 38

B

Bachórz Józef 101, 134, 198
Bachtin Michał 11, 47, 48, 51, 142, 235
Baczyński Stanisław 9
Bagin Albin 67
Balbus Stanisław 18, 43
Balcerzan Edward 65, 66, 83
Balzac Honoriusz 99
Bałucki Michał 199, 208
Barszczewski Stefan 114, 120, 123
Barthes Roland 49, 71, 200, 212, 255
Bartkiewicz Zygmunt 17
Bartoszyński Kazimierz 9, 65
Baudelaire Charles 144, 254
Baudrillard Jean 49
Bauman Zygmunt 257
Bazan Andrzej 12
Benjamin Walter 78
Berent Waclaw 98, 147, 156, 171, 198
Bereza Arkadiusz 53
Bergson Henri 101
Bernatowicz Feliks 198
Bialik Włodzimierz 90
Bielik-Robson Agata 145
Biely Andriej 122
Bierdiajew Mikołaj 71, 87
Błok Aleksander 122

Błoński Jan 10, 22, 30, 32, 48, 57, 95,
96, 113, 118, 120, 124, 144, 145,
188, 196, 217, 218, 219, 224,
239, 251, 253
Bocheński Tomasz 10, 31, 70, 81, 82, 91,
96, 97, 99, 101, 125, 126, 164,
169, 171, 183, 203, 204, 205,
217, 219, 226, 237, 251
Bolecki Włodzimierz 9, 10, 16, 18, 26,
30, 31, 43, 45, 62, 64, 65, 70, 75,
83, 85, 101, 114, 116, 161, 204,
206, 229
Bond Richmond 42
Booth Mark 42
Boy-Żeleński Tadeusz 26
Bozewicz Władysław 131, 132
Bradbury Malcolm 24, 25, 50
Braun Jerzy Bronisław 114
Brodzka Alina 27, 31
Brontë Charlotte 231
Brooke-Rose Christine 43
Brottman Mikita 21, 255
Brzozowski Stanisław 26, 79, 95
Bujnicka Maria 13, 14, 19, 20, 23, 202,
218
Bujnicki Tadeusz 16
Bułhakow Michał 204
Burek Tomasz 219
Burszta Wojciech Józef 23
Burzacka Irena 99
Buszek Antoni 78

C

Caillois Roger 206
Calinescu Matei 53
Canetti Elias 101, 106
Cantor Georg 101

Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio) 101

Cawelti John G. 31, 67, 68

Celine Jose Ferdinand 114

Cervantes Miguel 14

Chandler Raymond 15

Chatman Seymour Benjamin 49

Chesterton Gilbert Keith 9

Choromański Michał 102, 109

Coleridge Samuel Taylor 38

Conrad Joseph 89, 127, 251

Cuddon John Anthony 38, 40

Cywiński Bohdan 220

Czapliński Przemysław 9, 29, 30, 68, 69, 90, 114

Czermińska Małgorzata 65, 66

Czerny Mikołaj 201, 134

Czyngis Chan 113

D

Dane Joseph 46, 51

Danek-Wojnowska Bożena 62, 69, 72, 96, 114, 216, 218

Daniłowski G. 17, 109

Dąbrowski Mieczysław 18, 25, 37, 45, 109,

Dąbrowski Marian 241

Degler Janusz 16, 22, 33, 62, 126, 251

Derrida Jacques 49

Dick Philip 15

Diderot Denis 98

Dilthey Wilhelm 76

Dmitruk Krzysztof 12

Dmowski Roman 241

Dołęga-Mostowicz Tadeusz 26, 28,

Dostojewski Fiodor 46, 73, 85, 89

Dryden John 90

Dudek Antoni 47

Dumas Aleksander 14

Dunin Janusz 13, 17, 27, 67

Dzieduszycka Małgorzata 31

E

Eco Umberto 23, 50, 64, 66, 67

Edensor Tim 64

Eliot Thomas Stearns 41, 68, 90, 144

Escarpit Robert 24

Eubulos 38

Eurypides 38

Eysteinson Astradur 25

F

Fielding Henry 38, 46, 65

Fiske John 20, 29, 67

Flaubert Gustaw 99

Fokkema Douwe 25, 26, 254

Foucault Michel 49

Freud Zygmunt 223

Friedrich Hugo 144

Fulińska Agnieszka 12, 13, 14, 15, 16

G

Gacki Stefan 130

Gasset Ortega y 71, 87, 143

Gauguin Paul 182

Gawalewicz Marian 129, 133

Gawiński Antoni 236

Gawliński Stanisław 56, 64, 69, 72, 74, 80, 85

Gawor Leszek 69, 78, 111, 239

Gazda Grzegorz 31

Gąsiorowski Waclaw 236

Gemra Anna 17

Genette Gerard 18

German Juliusz 16, 198, 207, 226

Gerould Daniel C. 10, 18, 24, 25, 97, 99, 100, 134, 143, 154, 162, 171, 173, 175, 204, 219, 220

Gliziński Tadeusz 169

Głowiński Michał 12, 18, 19, 22, 26, 31, 38, 45, 57, 63, 64, 65, 83, 146, 153, 186

Godlewska Ludwika 181, 201

Goerke Natasza 25

Goff Jean Le 127

Gogol Mikołaj 46, 101

Gombrowicz Witold 15, 26, 98, 126, 145, 228, 231, 255

Grabiński Stefan 182

Greenberg Clement 77

Grochowski Grzegorz 25, 30, 31, 83, 218

Grodecki Wiktor 189

Gruszecki Artur 17, 21, 136, 164, 181, 233, 235

Gutowski Wojciech 197, 206, 221

H

Haag Ernest van den 76, 77, 88

Hamilton Craig 61

Hamon Phil 177

Hassan Ihab 49
 Haut Woody 64
 Hawkes Terence 47
 Hearst William Randolph 112
 Heck Dorota 71, 175, 221
 Hegemon z Thasos 37
 Herling-Grudziński Gustaw 25
 Hesse Herman 171
 Hipponaks z Efezu 38
 Hoffman Gerhard 43
 Hopfinger Maryla 27, 65
 Horkheimer Max 78, 253
 Hornblower Simon 39
 Housholder Fred W. Jr., 39
 Howa Yen 112
 Hupka Jan 178, 179
 Husserl Edmund 101
 Hutcheon Linda 11, 38, 41, 44, 45, 50,
 51, 52, , 5355, 90, 142, 241
 Hutnikiewicz Artur 27, 182, 197
 Huxley Aldous 87, 120
 Huysen Andreas 23, 78

I

Ibisch Elrouf-Kunne 25, 26, 254
 Ihnatowicz Ewa 145, 186
 Ingarden Roman 66
 Irzykowski Karol 10, 95
 Iser Wolfgang 48, 61, 65, 66
 Iwaszkiewicz Jarosław 102, 109, 110

J

Jahołkowska Cecylia 198
 Jakobson Roman 62
 Jakowska Krystyna 33, 252
 Jameson Frederic 49, 50
 Janczewska Jadwiga 143, 172
 Janion Maria 19, 207, 255
 Janus Bartłomiej 78, 81, 82, 114, 117,
 238, 252
 Jarośniński Zbigniew 12, 13, 18, 20
 Jaroszyński Tadeusz 133, 135, 136, 150,
 155
 Jarry Alfred 10
 Jarzębski Jerzy 19, 91, 145, 153
 Jasiński Bruno 87, 114, 119
 Jaus Hans Robert 48, 66
 Jaworski Roman 43, 87
 Jaworski Stanisław 48
 Jaxa-Roninkier Bogdan 132, 225, 227,
 228

Jedlicki Jerzy 146, 255
 Jencks Charles 50
 Jeske-Choiński Teodor 148, 200, 207
 Jezierski Edmund 114, 115, 122, 156,
 241, 244
 Jędrych Alicja 17, 241
 Jędrzejewicz Janusz 247
 Jędrzejewska Iwona 211
 Joyce James 65
 Junosza-Gzowski Aleksander 123

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 237
 Kafka Franz 87
 Kandyński Wasyl 70
 Kaniewska Bogumiła 186
 Karrer Wolfgang 53
 Kasperski Edward 37, 46, 254, 256
 Kayser Wolfgang 45
 Kerschner Brandon 21
 Kiedrzyński Stefan 16, 17, 85, 234
 Kiermidjian David 56
 Kijowski Andrzej 31
 Kiplinga Rudyard 171
 Kirchner Hanna 27, 28, 203, 204, 215,
 241
 Kiremidjian David 37, 44, 51, 56, 74
 Kitowicz Jędrzej 87
 Klamman Justyna 95
 Klinger Max 134
 Kłosińska Krystyna 115, 116, 117, 227
 Kłoskowska Antonina 12, 13, 71, 88,
 145
 Kłosowicz Jerzy 29
 Kochanowski Marek 54, 182, 219, 220
 Kolbuszewski Jacek 12, 17, 20, 21, 22,
 28, 67, 68, 160, 175
 Konar Alfred 23, 181
 Koniński Karol Ludwik 222
 Kończyński Tadeusz 17, 149
 Korta Katarzyna 204
 Korzeniowski Józef 134, 136
 Kostkiewiczowa Teresa 19, 38, 83
 Kotarbiński Tadeusz 10
 Kowalik Krystyna 69, 70
 Kowalski Piotr 12, 14, 29, 31, 161, 174,
 177
 Kozarzewska Ewa 29, 215
 Krajewska Anna 68, 252
 Krajewski Marek 256
 Kraszewski Józef Ignacy 223

Kristeva Julia 49
 Król Marek 122, 239, 245
 Krzywicki Ludwik 220
 Krzyżanowski Julian 233
 Kubicki Roman 27
 Kuhn Reinhard 176
 Kulczycka-Saloni Janina 236
 Kuligowski Waldemar 256
 Kurczab Henryk 161
 Kuźma Erazm 23, 119, 171, 172, 244
 Kwintylian 38, 40

L

Lacan Jacques 255
 Lachman Małgorzata 12, 42, 56
 Laertios Diogenes 38
 Lalewicz Janusz 27, 65
 Lange Allan 23, 24, 114, 171
 Langier Tadeusz 236
 Lawrence David Herbert 231
 Leavis Q. D. (Quenie) 77
 Legierski Edward 25
 Leibniz Gottfried 101
 Lem Stanisław 15
 Leśmian Bolesław 95
 Ligocki Edward 118, 119, 168
 Lippman Walter 202
 Lodge David 26, 50
 Lukian 38
 Lutosławski Wincenty 221

M

Macdonald Dwight 13, 77, 88
 Madejski Jerzy 65
 Majda Jan 160, 161, 163, 165, 167, 169
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 22, 25, 95,
 97, 156, 215, 218, 224
 Malczewski Rafał 21, 167, 169
 Malinowski Bronisław 143, 173, 174
 Mamoń Bronisław 222
 Mann Tomasz 66
 Mar Jan Stanisław 199, 201
 Marchesani Pietro 122
 Marcuse Herbert 78
 Marczyński Antoni 16, 23, 114, 171, 172
 Markiewicz Henryk 19, 37, 42, 43, 53,
 66
 Marlowe Christopher 38
 Martuszevska Anna 12, 13, 14, 21, 28,
 31, 101, 106, 128, 129, 132, 134,
 137, 177, 201

Masłowska Dorota 25
 Masłowski Michał 29
 McCormick John 154
 McFarlane James 24, 25
 Merezkowski Dymitr 114, 122
 Merton Robert K. 137
 Michalski Bohdan 96
 Michalski Stanisław 220
 Micińska Anna 16, 22, 24, 83, 173, 175,
 219, 236
 Miciński Tadeusz 10, 86, 63, 95, 100,
 123, 164, 171, 219, 256
 Miciukiewicz Alina 29, 30, 31
 Miłosz Czesław 13, 76, 77, 162
 Mitosek Zofia 55, 56, 67
 Mniszkówna Helena 64, 105, 106, 200,
 225, 231
 Mokranowska Zdzisława 23, 102, 156,
 171, 172, 184, 207
 Molisak Alina 146
 Moore Alan 113
 Morawski Stefan 25
 Możejko Edward 25
 Mrożek Sławomir 255
 Musil Robert 99

N

Nalepiński Tadeusz 21, 165, 209, 228
 Napoleon Bonaaparte 236, 237
 Neuburg Victor E. 18
 Niedzielski Czesław 186
 Niedźwiedzka Zofia 150, 228
 Nietzsche Fryderyk 71, 164, 168, 199, 22
 Nieuważny Andrzej 236
 Niezabitowski Wacław 112, 114, 121
 Niwiński Jan 246
 Nowaczyński Adolf 236
 Nowakowski Józef 15
 Nowotny-Szybistowa Magdalena 9, 206,
 234, 237
 Nycz Ryszard 11, 25, 26, 38, 50, 52, 54,
 65, 142, 255, 256
 Nyka Tadeusz 22

O

Odojewski Włodzimierz 25
 Okopień-Sławińska Aleksandra 12, 19,
 20, 38, 62, 65, 83, 186
 Olechowski Grzegorz 241, 244, 246
 Orska Joanna 255
 Orzeszkowa Eliza 18, 104, 146, 212

Ossendowski Ferdynand Antoni 16, 23,
26, 28, 113, 171, 173, 174
Osypiuk Urszula 87, 121

P

Paczoska Ewa 33, 152
Pastoureau Michel 188
Pater Walter 216
Pianko Grzegorz 37, 38
Piasecki Sergiusz 26
Piechal Marian 153
Pilecki Stanisław 201
Piłsudska Aleksandra 236
Piłsudski Józef 23, 32, 64, 68, 125, 196,
236, 237, 238, 239, 242, 243,
244, 246, 248
Piotrowski Piotr 145
Platon 101
Plejel Agneta 211
Płachecki Marian 178
Płomieński Jerzy Eugeniusz 10, 126
Podraza-Kwiatkowska Maria 207
Poe Edgar Alan 182
Pomerański Stefan 241, 243
Pomian Krzysztof 31, 99, 248
Popiel Magdalena 45, 147, 148
Prokop Jan 86
Proust Marcel 85
Prószczyńska Agnieszka 240
Prus Bolesław 18, 134, 135, 198, 205
Przerwa-Tetamajer Kazimierz 21, 23,
103, 167, 210, 233, 236
Przesmycki Zenon (Miriam) 26, 79
Przyborowski Walery 236
Przyboś Julian 184
Przybyszewski Stanisław 10, 102, 204,
209
Pułka Leszek 150
Puzyna Konstanty 10, 24, 29, 69, 176,
197
Pyszny Joanna 12, 28, 129, 134, 137

R

Rabelais Francois 38
Radzikowski Stanisław Eliasz 168
Ratajczak Józef 28, 204
Reid Mayne Thomas 102
Relidzyński Józef 23
Renan Ernest 71
Reychman Jan 158, 168

Reymont Władysław Stanisław 27, 87,
141, 143, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 152, 155, 156,
180, 204
Richardson Samuel 38, 231
Rodziewiczówna Maria 64
Rogatko Bogdan 10, 238
Roguska-Cybulska Jadwiga 158
Rolland Romain 87
Rose Margaret 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Rosenberg Bernard 13, 78
Roth Józef 127
Rudzińska Kamila 9, 11, 22, 63, 77, 80,
81, 85, 145, 226, 245
Rusinek Michał 123
Rybicka Elżbieta 146
Rytard Jerzy Mieczysław 167
Rzońca Wiesław 24

S

Samozwaniec Magdalena 21
Sandauer Artur 26
Sartre Jean Paul 63
Scaliger Joseph Justus 38
Schaff Adam 207
Schneider Ralf 61
Scholes Robert 23, 77
Schopenhauer Artur 127, 209, 221
Schulz Brunon 15, 26, 145, 153, 229
Sennet Richard 152
Sheppard Richard 26
Shiele Matthew Phipps 112
Sidoruk Elżbieta 39
Siedlecka Joanna 22
Sienkiewicz Henryk 15, 27, 79, 115,
127, 128, 198, 252
Sieradzki Ignacy 10
Sieroszewski Wacław 172, 241, 243
Simmel Georg 151
Skrendo Andrzej 65
Skrzyńska Kazimiera 13
Skwara Marta i Marek 29, 62, 197, 204,
251, 216, 219, 229, 251
Sławek Tadeusz 152
Sławiński Janusz 18, 19, 31, 38, 43, 48,
62, 65, 66, 83
Słonimski Antoni 102
Słowacki Juliusz 130
Soin Maciej 69, 70, 72, 73, 87

Sokół Lech 16, 33, 45, 175, 176, 200,
206, 209, 210, 219, 224

Solska Irena 210, 222

Sołowjow Władimir 111, 122

Sonntag Susan 49

Sójka-Zielińska Katarzyna 127

Spawforth Anthony 39

Speina Jerzy 10, 87, 98, 114, 176, 186,
209, 239

Spengler Oswald 71, 87, 101, 143, 154

Srokowski Mieczysław 17, 23, 210, 227

Staff Leopold 95

Stala Marian 48

Staško Paweł 23, 171, 177, 178, 200

Stelingowska Barbara 219

Stendahl 99

Sterne Laurence 98

Stevenson Robert Louis 85

Strinati Dominic 23, 78

Strindberg August 206, 233

Strug Andrzej 43, 163, 165

Stryjeński Karol 126

Strzelecki Andrzej 225

Stur Jan 123

Suszczyńska Aleksandra 201

Swift Jonathan 98

Symotiuk Stefan 87, 121

Szaruga Leszek 99

Szekspir William 252

Szklarski Alfred 110

Szklowski Wiktor 46, 47

Szpakowska Małgorzata 72, 86, 114, 154,
212, 219, 237, 252

Sztaba Wojciech 68, 79, 158, 180

Ś

Śliwiński Piotr 28

Święch Jerzy 253

T

Tarde Gabriel de 13

Tarnowski Józef 68, 96

Thackeray William 65

Tolkien John Ronald Reuel 15

Tołstoj Lew 89, 221

Tomasik Wojciech 180

Tomassucci Giovanna 211

Tomkowski Jan 145

Treliński Mariusz 189

Trzynadłowski Jan 53

Tulard Jean 236

Tuwim Julian 98

Tynianov Jurij 38, 46, 47, 48, 51

U

Ugniewska Joanna 23

Ulanowski Tadeusz 244, 245

Umińska Bożena 207

Ungern-Sternberg Roman Fiedorowicz
von 113

V

Veblen Thorsteine 151, 171, 231

W

Wachowicz Barbara 236

Walas Teresa 65

Walczewska Sławomira 225

Waldegg H. Von 180

Waldron Anne 21

Walewska Cecylia 208, 209, 228, 231

Wat Aleksander 87, 114

Watt Ian 148

Wąchocka Ewa 71, 73, 74, 76, 77, 79, 82

Wedekind Frank 10

Weininger Otto 206

Weininger Otto 206

Weinrich Harald 66

Welles Herbert George 87

Welsch Wolfgang 26

Werfl Franz 171

Wernic Wiesław 110

Weysenhoff Józef 131, 133

White David Manning 13, 78

Wilde Oscar 143

Wilhelm II (Hohenzollern) 112

Wirtemberska Maria z Czartoryskich
198, 199

Witkiewicz Stanisław 158, 159, 160,
180, 220, 236

Witkiewiczowa Jadwiga 16, 63, 82, 116,
178

Witosz Bożena 198, 229

Wolff Erwin 90

Volter (Voltaire, właśc. François-Marie
Arouet) 98

Wołoszański Julian 246

Wordsworth William 38

Wójcik Tomasz 37

Wójcik Włodzimierz 242

Wróbel Szymon 55
 Wyka Kazimierz 22, 26
 Wysłouch Seweryna 186
 Wyspiański Stanisław 10

Y

Yeats William Butler 148

Z

Zacharska Jadwiga 33
 Zakrzewski Bogdan 12
 Zapolska Gabriela 231
 Zarzycka Irena 28, 199, 204
 Zawada Andrzej 109
 Zawadzka Joanna 198
 Zawiszanka Zofia 245

Zbierzchowski Henryk 199, 201, 203,
 224, 225, 227, 230
 Zdziechowski Marian 78, 111, 239
 Zeidler-Janiszewska Anna 27
 Ziątek Zygmunt 31
 Zimand Roman 12
 Ziomek Jerzy 29, 38, 52, 55, 196, 202
 Znaniński Florian 87, 154
 Zola Emil 180

Ż

Żabski Tadeusz 12, 13, 17
 Żeromski Stefan 27, 102, 144, 197, 198,
 230, 236
 Żółkiewski Stefan 19, 61, 63, 64, 65, 73,
 80
 Żurawicka Janina 220

Summary

Novels of Witkacy

compared with the schemes of popular novel

The objective of the research presented in the work was to present the presence and ways of functioning schemes typical for popular novels in novels of Stanisław Ignacy Witkiewicz. Together with the works of the author of *NIENASYCENIE*, I compare the works representing the Polish popular novel of the years 1900-1935. I assume that there are some premises to discuss parodistical actions made by Witkacy and I am going to present such actions on the selected examples of Witkacy's prose and texts from the mentioned period.

The author of *SZEWCY* in his literary output took the expansion of popular literature into consideration and tried to use it, for example by building educational situation consisting in using the schemes of popular literature to transmit his own assumptions of the outlook on life. In the modern way of expressing the literature by Witkacy there is the care of a receiver who must be educated and strong unmasking of popular literature and uncovering its basic tricks by its untypical use. In order to attain it the writer uses parody most often. In my work I appeal to popular literature of the years 1900-1935 represented by about 100 titles of books.

In my work I put a thesis that the presentation of characters, their action and space description where the action takes place, allows a reader to expect realization of schemes or motives characteristic to secondary literature in Witkacy's novels. Such reception was supposed to give pleasure (fill time) to inexperienced readers by offering them familiar and recognizable things on the one hand, on the other hand considering the way of introduction and type of contexts, for example reflections of philosophy, high literature, classical music, it let more subtle readers contact with what seems also to them to be the element of the most valuable literary tradition.

The work intends to present parodistic literary game played with popular literature in its many forms (Bergroman, catastrophic novel, social-moral novel, exotic novel) in four novels of Stanisław Ignacy Witkiewicz.

In the introduction I mark and define chronological and thematic limits of comparative research which are present in the next parts. In the following chapters I discuss the basic method of work which is a test interpretation

and intertextual study of most often parodied literary schemes. The next chapter presents views of Witkacy on a receiver, his spare time, entertainment, critical situation, author and editorial market.

The next parts have analytical character; on the example of the motive of a duel and a “yellow danger” myth, I study parodistic expression of schemes of fiction in Witkacy’s novels. While analyzing male characters (on the example of an artist and leader), women, service, novel space (mountains, town, space of stations, railways, buildings’ interiors), I find parodistic handling of these schemes by the author of Bungo.

Critical accents in a parody are the most significant to my further consideration of Witkacy’s novels. Linda Hutcheon in her book *A THEORY OF PARODY. THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORM* showed interesting issue of possibilities of decoding acquired texts. Her definition presents parody as a repetition with difference, imitation with ironic distance where irony is realized in two different ways: by sneering or commemorating. Parody is then for her a kind of a bridge between past and presence, repetition and critical distance.

In the following work I intend to show that parody in Witkacy’s novels is presented in a critical function towards schemes which build a genre that is a popular novel. The use of various parodistic conventions by Witkacy has a clear polemical character. This polemic is directed to specific market of works, authors and consumers of literature. In this way the author of *SZEWCY* approaches to original, ancient meaning of a term that is to practice of transforming texts with local connotations written inside.

Witkacy’s novels are built with ready, sometimes used elements. Journey to the East, duels, love intrigues, suicides, lonely trips in the mountains, fascination with a strong woman, wandering of main characters in unfriendly, urban space and even murders belong to these recognizable elements. It proves the schematization of the level of fiction in all novels as well as of its secondary meaning.

The review of plots shows that in all Witkacy’s novels there are repetitions and series solutions not only in the presentation and behaviour of the character but also in episodes, situations and events construction. The writer builds the plot with repeatable and recognizable elements as “something that has already been written”. The motive of “yellow danger” which organizes the plot of *NIENASYCENIE* in a significant and central way belongs to such schemes. The other one is a duel which has its popular sources and which is not such a significant motive for the whole plot as “yellow danger” but also illustrates literary character of Witkacy’s works.

The space and its descriptions in Witkacy’s novels are reduced to a few repeated in various configurations of details presenting the mood or charac-

ter of a place. Situations, engines, locomotives and interiors, objects which complete the characteristics of the characters' features very often presented in Witkacy's works do not perform an independent function.

Space in Witkacy's works has a conventional character which is a replica of schemes present in popular literature what introduces many limits. In the novels there are only those elements which have a representational, attractive to a reader character. Interiors as well as objects are present in all novels in the same function – as a completion of characteristics of the characters' features. Attractiveness of described details is connected with identical function which they have in popular literature which are a complement of character's characteristics and their task is to interest and encourage a reader to reading.

There are a few repeated types of characters with a clear division into playing a leading and secondary part characters. The first category is formed by young people (older in the next novels) with philosophical interests and artistic ambitions. The chapter *KOBIETA* brings presentation and pays attention to parodistic expression of female pictures in relation to popular literature.

Problems connected with male creations is a more complicated issue (chapter *MĘŻCZYŻNA*). In order to avoid excessive details I have tried not to present the collective characteristic of male characters but only two of its aspects: attitude of characters to women and hedonic attitude and issues of the influence of reading and literary conventions on actions of a character. I will separately discuss the type of a male character that is "a leader". Differences between the picture of "a leader" strengthened in popular literature (Piłsudski for example) and its realization in Witkacy's novels are the symptom of a play with receivers' habits. Analysis of characters of secondary importance was made on the example of the appearance and behaviour of servants in all four novels.

In all novels there can be noticed a steering of readers by the use of scheme which evokes some expectations and then destroys and parodies this scheme. Schematic pictures of women are compared with their behavior straying from the traditional one, and opinions stated by them and needs do not fit paradigms of popular novel. A confused receiver who felt confident before in the literary scheme was made to an effort which requires much more activity and attention than reading romances.

Witkacy wants to force a reader to acquire specific knowledge by suggesting him his need of entertainment. That is why the author of *SZEWCY* was one of the first writers in literature, who not only diagnosed the situation of evident expansion of popular literature but also could use it in his literary output for educational purposes. He made it in a way attractive to

inexperienced literarily readers but he did not resign from his artistic ambitions.

Witkacy constructs educational situation consisting in forcing a reader to an effort by representing schemes known to him. He provokes with things which seem familiar and easy to a receiver – while the writer wants to move the recipient. Parody used by Witkacy helps to shock a reader, show him the truth about the myths of mass culture.

In my work I have tried to present forms and character of relation of Witkacy's novel with popular literature. Struggle of the author of NIENASYCENIE with secondary prose includes not only its critics but also searching the place for it in his own output and in culture in general. They are a try to understand a phenomenon which was forming under artists' eyes and which took readers away from them. The choice of novels as a means of literary expression by Witkacy has a pragmatic character – the novel guaranteed the biggest number of readers. The analysis of works confirms the main thesis: use of schemes characteristic to popular literature, parodying them and playing with literary habits of a receiver and placing him in a situation of surprise is always used by Witkacy to transmit his own assumptions of the outlook on life.

Translated by Agnieszka Huniewicz

Résumé

Les romans de Witkacy

par opposition aux schémas du roman populaire

L'objectif des études présentées dans ce travail était de montrer la présence et les moyens du fonctionnement des schémas typiques pour les romans populaires dans les œuvres de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Je compare les œuvres de l'auteur de *NIENASYCENIE* avec les œuvres qui représentent le roman populaire en Pologne des années 1900-1935. J'avance la thèse qu'il existe des prémisses pour discuter sur les démarches parodiques faites intentionnellement par Witkacy. J'ai l'intention de démontrer ces démarches en analysant les exemples choisis de la prose de Witkacy, ainsi que des textes de la période citée au-dessus.

Plusieurs formes de l'activité artistique de Witkacy prouvent son attitude extraordinairement innovatrice à l'égard des phénomènes de la culture de masse. Dans ses œuvres, l'auteur de *SZEWCY* tenait compte de l'expansion de la littérature populaire et essayait de le mettre à profit par exemple en créant la situation éducative qui consistait à exploiter les schémas de la littérature populaire afin de transmettre sa propre vision du monde. Witkacy conçoit la littérature de façon moderne ce qui prouve ses soins envers le lecteur qu'il faut éduquer. Il s'en suit aussi un fort besoin de démasquer la littérature populaire et ses procédés fondamentaux par leurs applications atypiques. Pour cela l'écrivain se sert surtout de la parodie. Dans cette étude je me réfère à la littérature populaire des années 1900-1935 représentée par environ 100 titres de livres.

Dans le présent travail j'avance la thèse que, dans les romans de Witkacy, la présentation des personnages, leur comportement et la description de l'espace dans lequel l'intrigue se déroule permettent au lecteur de s'attendre à la réalisation des schémas ou des motifs qui sont caractéristiques pour la littérature secondaire. D'un côté cette réception visait à faire plaisir (remplir le temps) aux lecteurs peu habitués en leur proposant la matière connue. De l'autre côté, vu la façon de se reporter aux contextes et aussi leur caractère, par exemple les réflexions sur la philosophie, la grande littérature et la musique classique, les lecteurs plus raffinés pouvaient entrer en contact avec ce qui leur aussi semblait être un élément de la plus précieuse tradition littéraire.

Cette étude vise à montrer, dans quatre romans de Stanisław Ignacy Witkiewicz, un jeu littéraire parodique avec le roman populaire dans ses variantes nombreuses (“Bergroman”, roman catastrophe, roman de mœurs, roman exotique).

Dans l’introduction je fixe et je définie les limites chronologiques et thématiques des études comparatives présentées dans la suite. Après avoir décrit l’état des recherches sur les romans de Witkacy, je présente la méthode de base appliquée pour ce travail: l’interprétation du texte et l’étude intertextuelle des schémas littéraires le plus souvent parodiés. Le chapitre suivant décrit le point de vue de Witkacy concernant le lecteur et son temps-libre, le divertissement, la condition de la critique, de l’auteur et du marché éditorial.

Les parties suivantes sont de nature analytique. En prenant comme exemple le motif du duel et le mythe du “danger jaune”, j’étudie les conceptions parodiques des schémas narratifs dans les romans de Witkacy. Ensuite par l’analyse de personnages masculins (à l’exemple d’artiste et de chef), de personnages féminins, de domestiques, d’espace littéraire (montagnes, ville, gares, décors), je constate que l’auteur de *Bungo* a traité ces schémas de façon parodique.

Les chercheurs contemporains de la parodie signalent dans leurs travaux que la parodie est un phénomène extrêmement important pour tout processus littéraire du XX^e siècle. Le plus essentiel dans mes réflexions sur les romans de Witkacy sont les éléments de la critique dans la parodie. De très intéressantes questions sur les possibilités de réception des textes sont abordées dans le livre de Linda Hutcheon *A THEORY OF PARODY. THE TEACHINGS OF TWENTIETH – CENTURY ART FORM*. Selon l’auteur la parodie est une sorte de pont entre le passé et le présent, une reprise avec la distance pleine de critique.

Dans ce travail j’ai l’intention de démontrer que dans les romans de Witkacy la parodie prend la fonction critique envers les schémas qui constituent un genre littéraire concret, tel que le roman populaire. Le fait que Witkacy utilise de différentes conventions parodiques a un caractère nettement polémique. Cette polémique vise le marché précis des œuvres, des auteurs et des consommateurs de la littérature. Ainsi l’auteur de *Szewcy* s’approche du sens originel de l’antiquité, c’est-à-dire de la pratique qui consiste à réformuler les textes avec des connotations locales inscrites.

Les romans de Witkacy sont construits d’éléments tout prêts et parfois déjà appliqués. Citons quelques-uns: le voyage à l’Est, les duels, les intrigues d’amour, la trahison, les suicides, les expéditions solitaires à la montagne, la fascination de la femme forte, le fait de s’égarer dans l’espace urbain hostile, et même les crimes. Cela prouve que la schématisation de l’affabulation est assez avancée et aussi que sa valeur est secondaire.

La revue des affabulations montre que, dans tous les romans de Witkacy, il y a des reprises et des dénouements en série, non seulement dans la présentation et le comportement des personnages, mais aussi dans les épisodes et dans les constructions des événements. L'écrivain construit l'affabulation à l'aide des éléments répétitifs et justement reconnus comme "ce qui a été déjà écrit". Il traite les schémas comme secondaires aux idées. À ces schémas appartient le motif du "danger jaune" qui est important et central dans l'organisation de l'affabulation de NIENASYCENIE. Le duel qui possède ses incontestables sources populaires, ne constitue pas un motif si important pour toute affabulation comme c'est le cas du "danger jaune", mais il illustre aussi le caractère littéraire des œuvres de Witkacy.

Dans les romans de Witkacy, l'espace et ses descriptions sont réduits à quelques détails représentant l'atmosphère ou le caractère d'un lieu et se répètent dans différentes configurations. L'auteur décrit le plus souvent les gares, les locomotives, les décors et les objets, qui complètent les portraits des personnages et ne remplissent aucune fonction indépendante.

Dans les ouvrages de Witkacy, l'espace est conventionnel; c'est la réplique des schémas qui existent dans la littérature populaire ce qui impose de nombreuses réductions. En effet seuls les éléments représentatifs et attractifs pour le lecteur sont révélés dans les romans. Les décors, de même que les objets, remplissent la même fonction dans tous les romans: ils complètent les traits de caractère des personnages. L'attractivité des détails décrits est liée au fait qu'ils remplissent la fonction identique dans la littérature populaire en complétant le caractère d'un personnage, aussi ont-ils pour tâche d'intéresser le lecteur et l'encourager à continuer la lecture.

Dans les romans de Witkacy, on trouve quelques types de personnages qui se reproduisent et sont nettement divisés en personnages principaux et secondaires. Les premiers sont représentés par des jeunes (mais aussi plus âgés dans les autres romans) qui s'intéressent à la philosophie et ont des ambitions artistiques. Le chapitre intitulé *Kobieta* présente les portraits des femmes et signale leur conception parodique ce qui est opposé à ceux de la littérature populaire.

Les problèmes concernant les portraits d'hommes sont plus compliqués – le chapitre *MĘŻCZYŻNA*. Pour éviter de trop nombreux détails, je ne présenterai pas la caractéristique collective des personnages masculins, mais seulement ses deux aspects choisis: l'attitude des héros envers les femmes et l'hédonisme, ainsi que les problèmes de l'influence des livres et des conventions littéraires sur la conscience et le comportement des personnages. Je me concentrerai à part sur un personnage masculin particulier, c'est-à-dire le "chef". Les différences entre l'image du "chef" perpétuée dans la littérature populaire (par ex. Piłsudski) et sa réalisation dans les romans de Witkacy

surprennent et expriment notamment le jeu avec les habitudes des lecteurs. Pour analyser des personnages secondaires je prends en considération l'apparence et le comportement des domestiques dans les quatre romans.

Dans tous les romans, les lecteurs sont dirigés par le schéma qui provoque certaines attentes et ensuite par la décomposition et la parodie de ce schéma. Les portraits schématiques des femmes sont confrontés avec leur comportement peu traditionnel. Les opinions qu'elles expriment et les besoins qu'elles réalisent dépassent le schéma du roman populaire. Le lecteur est consterné car, familiarisé avec le schéma littéraire proposé avant, il est obligé à un effort qui exige plus d'activité et d'attention que la lecture par exemple des romans d'amour.

En suggérant au lecteur la possibilité de satisfaire son besoin de se divertir, Witkacy veut le forcer à acquérir un savoir concret. C'est pour telle raison que l'auteur de SZEWCY était l'un des premiers écrivains, aussi dans la littérature mondiale, qui a non seulement diagnostiqué la situation d'expansion évidente de la littérature populaire, mais aussi a-t-il su en tirer profit pour un but éducatif dans ses propres créations. Il le faisait de façon intéressante pour les lecteurs peu habitués sans renoncer à ses propres ambitions artistiques. Par la présentation des schémas connus au lecteurs, Witkacy construit la situation éducative qui oblige le lecteur à un effort. L'écrivain provoque avec ce qui semble connu et facile au lecteur tandis qu'il a l'intention de l'émouvoir et de le libérer d'un état de passivité. La parodie utilisée par Witkacy sert à troubler le lecteur et le rendre conscient qu'il est mis dans les mythes collectifs de la culture de masse.

Dans le présent travail j'ai tenté de présenter le caractère du lien entre les romans de Witkacy et la littérature populaire. En luttant contre la prose secondaire l'auteur de NIENASYCENIE non seulement la critique, mais aussi cherche pour elle une place dans ses œuvres et dans la culture en général. Ce sont les démarches pour comprendre un certain phénomène qui se créait sous les yeux des artistes et les privait de lecteurs. Le choix du roman comme moyen d'expression littéraire a le caractère pragmatique – le roman assure le plus grand nombre de lecteurs. Les analyses des ouvrages confirment la thèse avancée dans cette étude: l'exploitation intentionnelle des schémas propres à la littérature populaire, la parodie ainsi que le jeu avec les habitudes littéraires du lecteur et le fait de le mettre en état de surpris, cela sert à Witkacy de transmettre sa propre vision du monde.

Traduit par Urszula Kochanowska