

wystaw. w warsz. Teatrze Małym, 1926), w *Metafizyce Dwugłowego Cielecia* (1921; wystaw. w Teatrze Nowym w Poznaniu 14. IV. 1928), w *Kurce Wodnej* (1921, wystaw. w Krakowie, 1922) i in. Miejsce pośrednie zajmują: *Tumor Mózgowicz* (wydany osobno i wystaw. w Krakowie, 1921), *Pentemychos i Jej niedoszły wychowawca* (1920), *Multiflakopulo* (1920, odznaczony na konkursie dramatycznym w Krakowie), *Oni* (1920), *Niepodległość trójkątów* (1921, komedia), *Bezimiennie dzieło* (1921), *Młtwa czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1922, druk. w *Zwrotnicy*, 1923, nr. 5), *Nadobniecie i Koczkodany, czyli Zielona pigulka* (1922, komedia z trupami) i in. W dramacie p. t. *Persy Zwierzontkowska* (1925; wystaw. w łódzkim teatrze miejskim) uczucie metafizyczne zyskało bodaj najlepszy wyraz teatralizacji.

W wysiłkach nad osiągnięciem czystej formy, idących równolegle z pogłębieniem przeżyć metafizycznych, Witkiewicz kształtuje postaci swoich dramatów z coraz większą pasją deformowania rzeczywistości, jednak nie są to nigdy abstrakcje, lecz jakby surrealistyczni ludzie, działający wbrew fizycznym i psychologicznym prawom życia. Coby jednak raziło w ramach dramatu naturalistycznego, staje się artystycznie przekonywujące w sferze konsekwentnego bezsensu, otwierającego zarazem nowe widoki na dziwność istnienia.

Zdaniem Szumana, formalna wartość dramatów Witkiewicza polega przede wszystkim na nowych kategoriach artyzmu, zapomocą których uplastycznia się i dynamizuje wielość nawarstwień psychicznych w jednostce. Wskazać tu można analogję z malarskimi portretami Witkiewicza, który tę samą osobę za każdym razem pokazuje zupełnie inaczej, wydobywając zawsze jakąś istotną o niej prawdę wewnętrzną, albo jakąś odmienną jej maskę.

Wobec dramatów Witkiewicza śmiech byłby reakcją fałszywą, bo choć pobudza w tym kierunku ich groteskowość, ale ta groteskowość, niekiedy aż potwornie męcząca, jest jednym z czynników wyzwalających, katartrycznych, doprowadzonym do najwyższego napięcia tragicznego. Tragizm to nawskróś odrębny i nowy, bo po-

zbawiony jakiegokolwiek dawki uczuciowego wzruszenia, wyzbyty z byle pozoru współczucia.

Osoby dramatów Witkiewicza mają wyraźny rysunek psychologiczno-charakterologiczny, mówią jednak zawsze bez maski, nie oglądając się na nikogo ani na nic. To również wywołuje wrażenie groteski. W gruncie rzeczy autor osiąga w ten sposób wyjątkowy, wręcz nieprawdopodobny dystans obiektywizmu. Stąd styl dramatów Witkiewicza jest według określenia Szumana jakby anatomiczny, surowcowy. Rzeczyb można, że tylko anatomiczny, gdyby nie żywiołowa pasja dogłębności i wręcz miazdzący rozmach wyobraźni twórczej. Mimo to, w utworach Witkiewicza słusznie Szuman dostrzega zupełny brak miłości autora do swego dzieła. Gorączkowe poszukiwanie prawdy metafizycznej spala tworzywo i nie pozwala doprowadzić jego owoców do artystycznej dojrzałości. Niemordowany, bezustannie czynny, żarłoczny krytycyzm racjonalisty, trawionego męką wiedzy absolutnej, wytwarza swoistą atmosferę moralną, gdzie wszystko staje się potwornie wyolbrzymione albo obrzydliwie znikczemniałe. Odbiera się wrażenie niesamowitej wielkości bez uwznioślenia. Jest to patos tortury, którą Witkiewicz dręczy zarówno swoje postaci i widza lub czytelnika, jak i sam siebie. Bo twórczość jego wyrasta z wybitnie subiektywnego podłoża osobistego, co Szuman dowcipnie określa jako *Witkacenjammer*.

Cokolwiek wszak o twórczości Witkiewicza rzecz można dobrego lub złego, nie ulega wątpliwości, że w naszej współczesnej literaturze jest to obok Rostworowskiego jedyny naprawdę wielki talent dramatyczny. Jako duchowych jego poprzedników wskazałby można poniekąd Słowackiego i zwłaszcza Micińskiego, ale talent to, choć niedokładnie wykrystalizowany, przede wszystkim wyjątkowo oryginalny i bezwzględnie samodzielny. Zjawisko w swoim rodzaju odrębne, sięgające wymiarów genialności, nawet w krańcowym, aż psychopatycznym sceptycyzmie zwątpienia. Zauważył to już Żeromski (w *Snobizmie i postępie*, 1923), że utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza są „w twórczości dramatycznej naszej

oryginalnemi zjawiskami i zasługują na to, żeby je traktować nie tak po macoszemu, jak dotąd“. Od tych słów Żeromskiego nic się jeszcze nie zmieniło. Dramaty Witkiewicza są nadal widowni polskiej nieznane. Wina to poniekąd przeczulonej drażliwości autora, ale bodaj więcej wina wygodnego oportunistycznego dyrekcyj scen polskich. Byłby doprawdy czas najwyższy, aby zerwano nareszcie z przesadami zaśniedziałych głów i z szablonami dróg utartych. Najmocniejszą zaś stroną artyzmu Witkiewicza jest właśnie jego konsekwentne i bezkompromisowe dążenie do stworzenia nowych form w sztuce.

W powieściach Witkiewicza mamy tę samą, co i w dramatach, atmosferę „ginącego świata“. Po *Oziminie Berenta* i *Przedwiośniu* Żeromskiego, nie zaznawszy dojrzałości lata, wkraczamy w świat *Pożegnania jesieni* (1927) St. Ign. Witkiewicza. „Doszliśmy do kresu burżuazyjnej kultury, która nie dała nic, prócz z wątpienia we wszystko“ — temi wyjętymi z powieści słowami określić można tło rozgrywających się w niej wypadków. Znajdujemy się w orbicie stwierdzonego przez Spenglera upadku kultury zachodniej, u kresu jednej epoki życia ludzkości, o tyle tragiczniejszego od znanych w historii schyłków wieczornych, że dzień następny jest pogrążony w mgławicy nieobliczalnych możliwości, oglądanych pod kątem nietyle rzeczywistości, ile legendy bolszewickiej. Tego „nowego dnia“ pokazano w powieści za ledwie rąbek, i to tylko od zewnętrznej strony, zaznaczonej karykaturalnemi rysami zmechanizowania i zetatyżowania pracy. W zakończonem taką perspektywą *Pożegnaniu jesieni* oglądamy pewne środowisko ginącego świata, to jest właśnie tego, w którym sami dziś żyjemy. Środowisko dość ograniczone, składa je bowiem garstka ludzi z tak zwanej sfery wyższej, ściślej mówiąc, ludzi bogatych, nie z własnej inicjatywy i pracy, lecz dzięki przypadkowi w bogactwie urodzonych lub pasorzytujących na cudzem. Jakieś Berentowskie *Próchno*, podniesione do potęgi przez zesencjonalizowaną sumę doznań ostatniego ćwiećwiecza. Na zaznaczonem w dalekiej perspektywie tle społecznem rozwija autor temat powieści: jakąś metafizykę płci, przedstawioną w całej rozmaitości jej objawów, choćby najwięcej wynatu-

rzonych, absurdalnych, perwersyjnych. Z niepospolitą śmiałością (bo dopiero później prześcigną go młodszy pisarze, a zwłaszcza pisarki) analizuje Witkiewicz zagadnienie stosunków płciowych i ich wpływu na psychikę człowieka. W tych warunkach także nagromadzone w jednym rozdziale trupy, efekt znany już z dramatów autora, są tu na miejscu. Nie wadzą one realizmowi psychologicznemu, jakiego w swej powieści okazał się Witkiewicz nielada mistrzem. Trzeba przeczytać te niekiedy aż drobiazgowe przekroje duchowe zwierzęcia z gatunku „homo sapiens“, owe niemal nieprawdopodobne a prawdą krwawiące opisy stanów podniecenia nerwowego, owych najgłębszych pokładów myślowych sięgające analizy „demokratyzowanego hamletyzmu“, aby porównawszy je np. z *Weselem hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego, albo z pokrewnemi powieściami Erenburga, ocenić należyce rewelacyjność psychologicznych odkryć, któremi Witkiewicz rywalizuje z Proustem, a raczej z Joyce'em. Swój kult dla Micińskiego (zamieścił on Witkiewicza i jego ojca w *Nietocie*) zaznacza autor częstemi cytatai. Postać księdza Hieronima i rozdziały, gdzie występuje, wskazują nawet na pewną zależność Witkiewicza od autora *Xiędza Fausta*. Ten typ kapłana Miciński wprowadził do literatury i często go opisywał. Wszelako u Witkiewicza mistycyzm lucyferyczny-chrystusowy Micińskiego został sprowadzony na ziemię i ujęty w realniej skonkretyzowaną formę. Ksiądz Hieronim jest zresztą postacią epizodyczną, choć w planie autora przeznaczono mu zapewne rolę wybitną w tym nowym dniu, u którego progu stajemy w zakończeniu powieści. Obok Sajatana Tempego, dyktatora zwycięskiej rewolucji, ów ksiądz jest jedyną w powieści postacią zdolną tamtemu się przeciwstawić. Temat to wszakże już wykraczający poza kres fabuły powieściowej. Zupełnie skończone są natomiast w *Pożegnaniu jesieni* dzieje bezdogmatowców, „genjuszów bez teki“, społecznych próżniaków. Podkreślenie w Atanazym chęci usprawiedliwienia swego istnienia piśaniem traktatu filozoficznego, który Sajatana Tempe z pogardą rzuca do ognia, to tylko jeden rys więcej improduktywizmu ginącego świata. W zakończeniu powieści autor przypomina słowa

starej ciotki Atanazego: „Weźcie się do jakiejś pożytecznej pracy“. Brzmi to, jak wyznanie wiary. Niemalą zaletą tej oryginalnej powieści jest również język, pełen soczystych i świeżych porównań. Niezmiernie rzadko trafiają się znane skądinąd przerośnięte lub określenia, a nigdzie nie napotyka się szablonu. Malarskie doświadczenie daje tu autorowi przewagę nad pisarzami, dla których znajomość tej sztuki jest obca. Potwierdza się ożywcza dla literatury korzyść wnikania do niej umiejętności nabytej w innych dziedzinach sztuki. W sposobie zaś wprowadzenia w tok działania oraz w plastycznym uruchomieniu momentów przełomowych znać rękę pisarza dramatycznego.

W przedmowie do *Pożegnania jesieni* stanowczo i wyraźnie zastrzega się Witkiewicz, że powieści nie uważa za utwór artystyczny. Pogląd taki potwierdza i rozszerza w przedmowie i w kilku ustępach drugiej swej powieści p. t. *Nienasyceń* (1930). Na tle teorii czystej formy jest to logiczna konsekwencja powziętego stanowiska, znajdującego swe uzasadnienie w pewnego rodzaju dogmatyzmie estetycznym. Błąd tkwi w założeniu i we własnej realizacji autora. Albowiem charakterem swoim *Pożegnania jesieni* i w jeszcze wyższym stopniu *Nienasyceń* są poniekąd utworami dydaktycznymi (w późniejszej książce o *Narkotykach*, 1932, Witkiewicz wręcz przechodzi do publicystyki moralistycznej). Z obu tych powieści dałoby się wykroić cały szereg rozprawek publicystycznych, ale należących do publicystyki w wysokim stylu, czyli wkraczającej w sferę artyzmu literackiego w powszechnie przyjętem znaczeniu tego pojęcia. Dlatego np. do literatury pięknej zaliczamy także powieści Krasickiego, z którym autora *Nienasyceń* dałoby się nawet zestawić. Wskazuje też Witkiewicz na swą bliską zażyłość z twórczością Micińskiego, wiadomo zaś, że *Nietota* i *Xiądz Faust* swój barokowo-gongorystyczny wygląd zawdzięczają nadmiarowi czynnika publicystyczno-dydaktycznego, będącego wynikiem głębokich rozmyślań autora nad ówczesną polską rzeczywistością. Otóż zdaje się, że *Nienasyceń* w znacznym stopniu zrodziło się z podobnej podniety, rozszerzonej nadto chęcią wybrnięcia z nabrzmiałego w czasach powojennych, do rozmiarów

budzających najwyższy niepokój, zagadnienia przyszłości kultury zachodnio-europejskiej i wogóle rasy białej. Autor *Nienasyceń*, powieści rozgrywającej się w przyszłości, doprowadza wypadki do wyniku w zasadzie pesymistycznego, ale — jeśli można wnosić z rzuconych tu i owdzie przesłanek — nie widzi w tem powodu do pesymizmu osobistego, zwłaszcza że w przyszłym, do ostateczności zmechanizowanym ustroju artystom zapewnia stanowisko uprzywilejowane, usuwając tylko w zupełności krytykę literacką i artystyczną. Bezpośrednio z tem tłem powieści wiąże się obraz dzisiejszej rzeczywistości polskiej, przeniesionej jednak w przyszłość, gdy krajem rządzi genialny indywidualista generał Kocmołuchowicz, porównywany z Batorym i Piłsudskim, wkońcu jedyny padający ofiarą z własnej inicjatywy powziętej decyzji kapitulacji wobec nieuchronnej przemocy najazdu rasy żółtej. Postać to odmalowana z widoczną sympatją autora, który wszakże nie pozbawia jej czysto ludzkich cech wobec rysującej się o niej legendy, ostrze satyry kierując w stronę kształtującego tę legendę środowiska. Obie ogólnikowo tu przedstawione płaszczyzny zdarzeń, z których sprawa generała Kocmołuchowicza pod koniec staje się główną w akcji powieściowej, są właściwie tłem dla dziejów psychicznego rozwoju fikcyjnej postaci głównej, młodego Genezypa Kapena. Tą ściśle już powieściową treścią *Nienasyceń* są sprawy erotyczne tego młodzieńca, przedstawione z niepraktykowaną przedtem w literaturze polskiej śmiałością, ale dzięki stosowanej przez autora metodzie deformowania rzeczywistości, nie mającą nic wspólnego z ubocznem rozkoszowaniem się opisami zdarzeń i uczuć, naodwrot nabierającą chwilami tonów satyry lub ironicznej groteski. Na tej trzeciej płaszczyźnie powieści swój dar psychologicznej spostrzegawczości i umiejętności żywego jej odtwarzania, oparty zresztą o wybitnie intelektualny i głębokiem wykształceniem filozoficzno-wysubtelniony stosunek do przedmiotu, doprowadził autor do wysokiego mistrzostwa. I znowu nasuwa się tu porównanie z Proustem. Należy się wszakże zastrzec, że nie może być tu mowy o naśladownictwie, i to nie tylko ze względu na odrębność środowiska i treści, ale

również z powodu wręcz różnych postaw psychicznych obu pisarzy oraz odmiennego ich stanowiska filozoficznego, gdy bowiem Proust pozostawał pod wyraźnym wpływem autora *Ewolucji twórczej*, dla Witkiewicza Bergson to blagier, filozofem zaś, na którego powołuje się najczęściej, jest Husserl, ale jego stanowisko filozoficzne, jak później i Whiteheada, zasadniczo zwalcza. Pokazany w *Pożegnaniu jesieni* obraz ginącego świata w *Nienasyce- niu* został znakomicie pogłębiony, jego oświetlenie znalazło tu szersze uzasadnienie, przez doprowadzenie zaś wypadków do momentu rozstrzygającego poglądy autora uwydatniły się wyraźniej i dokładniej. Ogółem biorąc, przeprowadzona przez Witkiewicza krytyka współczesności „sportowo-dancingowej“, jego widoczne współczucie z działalnością generała Kocmołuchowicza, jego odraza do materialistycznej mechanizacji, jeśli — oczywiście — wolno wnioskować z wypowiedzi postaci powieściowych, są przejawem zrozumienia potrzeby idei, zrozumienia o tak wysokim napięciu emocjonalnym, że nie wahającego się nawet przed szaleństwem. Być może jednak, iż jest to znowu sprawa tylko życiowego nienasycecia, ale czemuż innem jest wszelkie dążenie do wielkości i wogóle każda poza ramy powszedniości wykraczająca działalność? W stosunku do *Pożegnania jesieni* w *Nienasyceciu* artyzm powieściopisarski jeszcze się podniósł. Mimo wybitnie epicki obiektywizm opisu, zrzadka trafiają się ustępy o charakterze lirycznym, zdarza się to wówczas, gdy nastrój chwili łączy autor z krótko, ale plastycznie pokazanym krajobrazem. Zwraca uwagę zwłaszcza stosunkowo najdłuższy opis wiosny na str. 206 tomu I-go, oraz króciutki ale bardzo sugestywny opis jesieni na str. 316—317 tomu II-go. O pracy autora nad słownictwem świadczą bezpośrednio tu i owdzie wtrącone próby tworzenia neologizmów dla zastąpienia wyrazów obcego pochodzenia. Te językowe pomysły Witkiewicza, jak i nazwiska osób w jego powieściach i dramatach, mają charakter przeważnie groteskowy, ale sam fakt podkreślenia ich posiada swoją cenną wymowę. Można by się sprzeczać, czy konieczna była dosadność słownika, jaka niebawem rozrośnie się jeszcze u niektórych młodszych pisarzy, ale

także u Zegadłowicza. Jeśli bowiem autor nie zalicza powieści do sztuki, to jednak musi jej przyznawać jakieś znaczenie literackie, gdyż inaczej poruszone w niej sprawy ująłby wprost w cykl artykułów publicystycznych. Zresztą dlaczego, gdy mowa o odległości nieba, autor pięknie to określa, iż „zakolysało się szerokim ruchem i stało się tak dalekie, że aż nieskończone, jak bywa tylko czasem w chwilach wyjątkowego astronomicznego natchnienia gwiazdzisty firmament“, — ale skoro w psychice człowieka następuje niemniej tajemnicza przemiana, wówczas ucieka się do rozmaitych bebechowatych wyrazów? Nie chodzi tu o jakiś purytanizm językowy, lecz choćby o to, że taki manjeryzm wcale nie wzmacnia siły ekspresji, na odwrót, zwraca uwagę czytelnika w innym kierunku, niż — jak wolno sądzić z treści pewnych ustępów — było to zamiarem autora. Ustami jednej z powieściowych osób kobiecych „psychicznym sportsmanem“ nazwał autor człowieka niebezpiecznego przez swą pustkę życiową. Nasuwająca się tu analogja z poruszoną manjerą językową niech starczy za wyjaśnienie podniesionego zastrzeżenia.

W dziedzinie literatury główną pozycją St. Ign. Witkiewicza pozostaje wszakże jego twórczość dramatyczna, którą zapewne uznać wypadnie za najciekawsze i najoryginalniejsze zjawisko ekspresjonizmu polskiego. W granicach tego samego prądu odmiennymi drogami zdążył JERZY HULEWICZ (ur. 1889), twórca i redaktor poznańskiego *Zdroju*, w swych próbach dramatycznych: *Kain* (1920), *Wiano* (1921), *Śluby ziemi*, *Bolesław Śmiały*, *Aruna* (1922), *Joachim Achim* (1922). Wnikliwy krytyk i wytrawny teatrolog Stefan Papée pisze (w książce: *Kwiaty na ugorze*, 1929), że „do zrozumienia teatru Hulewicza trzeba tylko zapamiętać sobie zasadniczy pogląd, najobszerniej wyjaśniony w powieści *Kratery* (1924). Otóż zdaniem Hulewicza: „Z chwilą stworzenia absolutnej harmonji Ducha i Formy dokona się stworzenie świata, bo dotąd świat nie jest stworzony, ale tworzy się. Bóg zatem nie stworzył świata, ale go stwarza“. Po drugie: „Życie ludzkie to wyzwalanie się Boga z zwierzęcia. Macie tedy w sobie zabić zwierzę, macie w sobie wyzwolić Boga“. Oczywiście stąd trzeci wniosek: „Stoimy w sprzecz-