



**Trudna sztuka mówienia głupstw**  
**O „Narkotykach” Stanisława Ignacego Witkiewicza**

Grzegorz Grochowski

GRZEGORZ GROCHOWSKI

## TRUDNA SZTUKA MÓWIENIA GŁUPSTW O „NARKOTYKACH” STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

### 1

Teksty, które zwykle się określać jako „brozury publicystyczne” Witkacego, mogą wydawać się nieco kłopotliwe. Wrażenie to potwierdza lektura recenzji i omówień, które ukazały się w połowie lat siedemdziesiątych z okazji pierwszego powojennego wznowienia tych pozycji. Pisanie o hemoroidach, szkodliwości palenia papierosów czy goleniu się pod włos okazało się praktyką niełatwą do zaklasyfikowania. Tak więc Małgorzata Szpakowska pyta: „Po co mu były te dwie książki »użyteczne«?”<sup>1</sup> Dopuszcza wprawdzie na moment podejrzenie, iż jest to „żart, wygłup”, szybko jednak je oddala, argumentując:

Ale komu by się chciało dla samego dowcipu napisać dwie spore książki, zabiegać o ich wydanie, [...] polemizować z oponentami?<sup>2</sup>

Po czym prowadzi swe rozważania do wniosku, że Witkiewicz w końcu zaakceptował nieuchronne zmiany społeczne i wtedy uległ furii publicystycznej:

gorączkowo, pospiesznie, czasem aż histerycznie usiłował coś zmienić, coś naprawić. [...] Wówczas – on, prorok egotyzmu – szukał na gwałt sposobu porozumienia. [...] I pisał: o łupieżu i hemoroidach, o zaletach pudru ryżowego i wyższości herbaty nad kawą, o gimnastyce Mullera i maści na artretyzm<sup>3</sup>.

W podobnym duchu pisał Janusz Degler, tłumacząc publicystyczne zaangażowanie pisarza metafizycznego wpływem domowej atmosfery kultu pozytywistycznych ideałów:

Nauki ojców rzeczywiście wydały późny owoc. Była to lekcja pojmowania literatury w kategoriach utylitarnych, posługiwania się nią jako narzędziem społecznego oddziaływania, widzenia w niej formy dydaktyki lub terapii. [...] Zakreślony przez Witkacego program edukacji społeczeństwa to nic innego jak szczególny wariant „pracy u podstaw”. [...] Tak to prorok zagłady, wieszcząc społeczeństwu nieuchronny koniec, przedzierzgnął się w jego wychowawcę, starając się tej zagładzie za wszelką cenę zapobiec<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Szpakowska, *Szczotki braci Sennebaldt*. „Twórczość” 1976, nr 3, s. 98.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>4</sup> J. Degler, *Witkacy – wychowawca narodu*. „Odra” 1976, nr 10, s. 96.

Z postawą dydaktyczno-społecznikowską wiązała broszurę o narkotykach także Anna Micińska<sup>5</sup>. Problemem jednak pozostawała widoczna niezbieżność dążeń naprawczych i języka, wyraźnie niefunkcjonalnego względem takich wzniosłych zamierzeń. Z problemem tym borykała się Magdalena Nowotny-Szybistowa, która najwnikliwiej zanalizowała budowę omawianego tekstu<sup>6</sup>. Założenie „poważnych intencji” i opis „niepoważnego stylu” doprowadziły badaczkę do wniosku, że mamy do czynienia z książką nieudaną. Szybistowa postawiła tezę, iż *Narkotyki* były pomyślane jako tekst perswazyjny, jednak stylistyczne inklinacje autora udaremniły realizację tego celu, gdyż groteskowa stylistyka uniemożliwiła skuteczną transmisję zaprojektowanych sensów.

Nie ukrywam, że odczytania takie wydają mi się nie całkiem przekonujące<sup>7</sup>. Wątpliwości budzić może już choćby dziwaczność tej „eschatologii” – czy rzeczywiście da się na serio i z całym przekonaniem zbawiać społeczeństwo ucząc, że można golić się pod kątem 45°, z włosiem lub pod włos, albo też jaka maść jest dobra na hemoroidy? Ponadto przyjęcie hipotezy dydaktyczności *Narkotyków* musiałoby wiązać się z założeniem, że na początku lat trzydziestych nastąpiła niespodziewana, radykalna transformacja postawy twórczej Witkacego, swoiste „nawrócenie św. Pawła”. A taka gwałtowna wolta powinna by zostawić jakieś ślady w innych dziełach. Tymczasem powstałe mniej więcej w tym samym okresie utwory – *Szwecy* i *Jedynе wyjście* – wprawdzie przynoszą pewne zmiany i odbiegają od wcześniejszych dokonań, ale ani trochę nie sprawiają wrażenia edukacyjnych pogadanek napisanych przez świeżo upieczonego adepta utylitaryzmu.

Można by, co prawda, argumentować, że każda wypowiedź operuje różnymi modalnościami i że jako autor powieści i dramatów pisarz występuje w innej roli społecznej niż wtedy, gdy próbuje uzdrawiać chory świat. W odpowiedzi na taką obiekcję trzeba przypomnieć, że postawa „egotyczna” i „provokatorska” pojawia się nie tylko w dziełach literackich Witkacego, ale daje się zauważyć też w jego wcześniejszych szkicach, felietonach, polemikach.

I tu przydatna będzie krótka dygresja na temat tych właśnie publikacji. Warto np. porównać Witkiewiczowską krytykę futuryzmu z jeremiadami Żeromskiego, by przekonać się, jak daleko było autorowi *Narkotyków* do ideologii wyrosłej z pozytywizmu. Chociaż u obydwu pisarzy pojawia się ten sam przeciwnik, to jednak metody walki są całkowicie odmienne. Żeromski w *Snobizmie* i *postępie* atakuje Awangardę z pozycji zatroskanego społecznika:

Widziałem [...], jak handlarzka [...] sprzedawała czasopismo „Nuż w bżuchu” młodzieży robotniczej i rzemieślniczej, wychodzącej w niedzielę z fabrycznej niziny Powiśla Warszawy na słońce Nowego Świata [...]. Młodzieńcy ci nabywali skwapliwie za swój grosz niełatwo zapracowany wytwór ducha młodzieży wykwintnej [...]<sup>8</sup>.

Po czym pisarz mówi z wyrzutem o młodych twórcach, którzy nie potrafią odpowiedzieć na duchowe oczekiwania swoich czytelników i trwonią czas na

<sup>5</sup> A. Micińska, *Na marginesie „Niemytych dusz” i „Narkotyków”*. „Twórczość” 1974, nr 11.

<sup>6</sup> M. Nowotny-Szybistowa, *O szkodliwości narkotyków językiem S. I. Witkiewicza*. W zb.: *Z zagadnień języka artystycznego*. Red. J. Bubak, A. Wilkoń. Kraków 1977.

<sup>7</sup> Ponieważ niektóre uwagi sformułowane w niniejszym szkicu mają charakter polemiczny wobec wspomnianych dotychczas komentarzy, chciałbym podkreślić, że moja praca zawdzięcza im bardzo wiele.

<sup>8</sup> S. Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa 1923, s. 23.

tworzenie wysiłonych drobiazgów o wartości jedynie „nowinki, oryginalności”. Wytacza jeszcze cięższe działa — zarzuca futurystom zamach na podstawy narodowej kultury, obwiniając ich o błędy w gimnazjalnych wypracowaniach.

Nie jest tu dla mnie istotne stanowisko zajęte przez Żeromskiego ani trafność jego diagnoz, lecz samo odwołanie się do pewnych typów argumentacji, do instancji „prostego człowieka”. „Szary człowiek” czy „prosty człowiek” dość często pojawiał się jako pozytywnie waloryzowany topos w literackich programach Dwudziestolecia. Stąd taką popularność w deklaracjach zarówno skamandrytów, jak i różnych awangardzistów zyskały próby przedstawienia artysty jako profesjonalnego rzemieślnika produkującego dobra o wymiernej wartości, a więc dającego się wpisać w demokratyzujący się porządek społeczny<sup>9</sup>. Oczywiście, każdy modelował owego człowieka na swój sposób, co przedstawicielom różnych kierunków pozwalało atakować się nawzajem w imię obrony jego interesów. Atakowani przez Żeromskiego futuryści mogliby więc zarzucić mu konserwatyzm kulturowy i odpowiedzieć, że to właśnie oni niosą „młodzieży robotniczej” wyzwolenie, że ich eksperymenty rewolucjonizują wrażliwość, podczas gdy dyktat ortografii i gramatyki podtrzymuje niesprawiedliwość społeczną i konserwuje skostniały świat wczorajszy. Powtórzmy: nie jest tu ważny rodzaj dokonywanych rozstrzygnięć, liczy się natomiast sam fakt istnienia wspólnej płaszczyzny sporu — zarówno Żeromski, jak i futuryści (a także twórcy spod znaku „literatury faktu”, przedstawiciele Awangardy, Skamandra i zapewne jeszcze kilku mniej ważnych kierunków) gotowi byli uznać, że sztuka powinna usprawiedliwić swój byt w wymiarze społecznym.

Oburzenie, z jakim Żeromski atakował to, co uważał za przejaw snobizmu, każe wierzyć, że naprawdę widział on w nowatorskich tendencjach karygodny wybryk, zagrożenie dla bytu kultury i policzek wymierzony społeczeństwu. Nie jest chyba przypadkiem, że taka — swoją drogą, nieco melodramatyczna — argumentacja nie występuje u autora *Szewców*. U Witkacego w ogóle nie pojawia się kwestia społecznego uprawomocnienia, użyteczności sztuki, a cała polemika rozgrywa się jedynie na płaszczyźnie stylu — wartość dokonań artystycznych jest mierzona tylko dość arbitralnie ustalonymi kryteriami Czystej Formy (skoro stanowiące o istocie sztuki „uczucie metafizyczne” pisarz definiuje jako „doznaną bezpośrednio”, a nie poznaną drogą rozumowania jedność „ja”, to nie ma miejsca na żadną racjonalną argumentację). Niewątpliwie ani „młodzież robotnicza”, ani „uczniowie i uczennice” gimnazjów nie należeli do — posłużmy się formułą Rorty’ego — „słownika finalnego” Witkacego. Pod tym względem autorowi *Szewców* bliżej już było do Leśmiana.

Co więcej, w przeciwieństwie do Żeromskiego, który zdawał się obwiniać eksperymentatorów o oderwanie od rzeczywistości, teoretyk Czystej Formy wytyka im i tak jeszcze zbyt dużą uległość wobec zdroworoządkowej wizji świata (choćby *per negationem*). Pisze: „Jest to ten sam realizm, tylko odwrócony, i to zarzucam właśnie futurystom”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Zob. np. P. Czaplński. *Obecna, nieusprawiedliwiona*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, zwłaszcza s. 122–127.

<sup>10</sup> S. I. Witkiewicz, *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi*. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Wybór i opracowanie J. Degler. Warszawa 1976, s. 120.

I – w końcu – należy podkreślić, że nie występuje on w swoim szkicu w tradycyjnej roli oponenta. W pewnym sensie można by powiedzieć, iż Żeromski okazuje więcej szacunku krytykowanym artystom, traktując ich twórczość jako zjawisko szkodliwe, ale *serio*. Tymczasem u Witkacego pojawia się ton z lekka protekcyjny, sygnalizowany już tytułem *Parę zarzutów przeciw futurystom*. Jego bronią okazuje się bagatelizowanie omawianego zjawiska, np.:

jakkolwiek cenię niektóre utwory Wata [...] z punktu widzenia Czystej Formy [...].

Do nieistotnych zdobywcy futurystów zaliczam [...] wszelkie krzyżyki [...], kółeczka i okienka [...] <sup>11</sup>.

Sądzę, że wykorzystywaną tu retorykę protekcyjności i lekceważenia można uznać za jeden z przejawów oddziaływania ideologii dandyzmu, którego znaczenie dla całej twórczości Witkacego było, moim zdaniem, większe, niż przywykliśmy uważać <sup>12</sup>. Wiadomo, że dandyzm polega m.in. na deklaracyjnym odwracaniu uznanych hierarchii wartości, na reindykowaniu powierzchowności przeciwko duchowości. O ile tradycyjny pisarz, budując swój publiczny wizerunek, mógł ubolewać, że jest jeszcze nie dość „ludzki”, bezkompromisowy, altruistyczny, pożyteczny, przenikliwy, pracowity, a wciąż zbyt ograniczony, egoistyczny, płytki, beczynny, to dandyzm odwraca tę perspektywę. Dandys jest wciąż zbyt zaangażowany i nie dość zblazowany. Więcej – to, co w optyce zdroworozsądkowej jest traktowane jako rezultat inercji i bezwładności, w retoryce dandyzmu przedstawia się jako stan upragniony i wymagający wysiłku, pracy nad sobą, samodoskonalenia. Przypomnijmy choćby Oscara Wilde’a, który ubolewał nad „upadkiem sztuki kłamstwa”, marzył zaś, by dorosnąć do poziomu swojej niebieskiej porcelany <sup>13</sup>.

Wydaje się, że Witkiewicz nieraz postępuje podobnie. Jednym z najważniejszych warunków nawiązania literackiej komunikacji jest chyba szacunek wobec czytelnika. Oczywiście, mam na myśli szacunek szeroko rozumiany – obejmowałby on też awangardowe prowokacje. Można chyba jednak założyć, że dadaistyczne lub futurystyczne obrażanie odbiorcy dokonuje się mimo wszystko w imię jego interesów – *alibi* dla prowokacji stanowi tu „apel emancypa-

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 119, 122.

<sup>12</sup> Kwestię stosunku S. I. Witkiewicza do dandyzmu zamierzam omówić bardziej szczegółowo w oddzielnym studium. Tu jednak interesuje mnie przede wszystkim opis poetyki jednego tekstu, dlatego też z braku miejsca nie chciałbym wdawać się w szczegółowe rozważania na temat samej tej kategorii. Zwięźle i w dużym uproszczeniu: rozumiem dandyzm jako kult własnej osobowości i formę autokreacji przejawiającej się poprzez zblazowanie, chłód emocjonalny, estetykę sztuczności, teatralizację zachowania, prowokacyjną ekstrawagancję, ironiczny dystans wobec konwencji oficjalnej kultury.

<sup>13</sup> O. Wilde, *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*. Przełożyła M. Umińska. „Literatura na Świecie” 1994, nr 12. – H. Pearson, *Oskar Wilde*. Przełożyła J. Dmochowska. Warszawa 1963, s. 48. Na temat zainteresowania Witkiewicza dandyzmem (głównie Baudelaire’em, Wilde’em i Huysmansem) zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Dziwna przyjaźń. O Romanie Jaworskim, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu i ich dandysowskim pokrewieństwie*. W zb.: *Fakty i interpretacje. Szkice z historii literatury i kultury polskiej*. Red. T. Lewandowski. Warszawa 1991. Lektura tego artykułu dostarczyła mi wielu cennych impulsów. Przedstawiona przeze mnie próba interpretacji *Narkotyków* da się pod pewnym względem uznać za komplementarną wobec ustaleń Okulicza-Kozaryna – podczas gdy on zajmuje się głównie materiałem biograficznym, ja próbuję pokazać ślady wątków dandysowskich w budowie tekstów. Wspomniany badacz wskazuje ponadto pewną interesującą analogię – obsesję brudu i kult schludności zarówno u Baudelaire’a, jak i u autora *Niemitych dusz*.

cyjny”. Atakuje się zmurszałe nawyki widza bądź czytelnika po to, by wyposażyć go w bogatszą wrażliwość. Natomiast chyba wszystkie postawy artystyczne wykluczają wyniosły protekcyjnalizm. Tymczasem Witkiewicz zdaje się płynąć pod prąd nawet w tym wypadku, prawiać impertynencje:

Wybaczcie mi, o ludzie prości, te cytaty w obcych językach. Ale chciałbym, żebyście nie tylko wy, krwawi pracownicy aż nadto znudzonych obszarów dni powszednich, zrozumieli rzucone tu mimochodem myśli<sup>14</sup>.

Manifestujące się w ten sposób lekceważenie można chyba uznać za jeden z przykładów dandyowskiej „subtelnej sztuki robienia sobie wrogów”<sup>15</sup>. Jednocześnie powyższe uwagi pozwalają — jak sądzę — z nieufnością odnieść się do koncepcji przypisującej Witkiewiczowi intencje utylitarno-dydaktyczne.

Przywiązuję tak dużą wagę do statusu, jakiemu przyporządkujemy „publicystyczny” dyskurs pisarza, gdyż rozumienie i właściwa ocena każdego właściwie tekstu w dużym stopniu zależą od trafnego rozpoznania gatunku, od umieszczenia wypowiedzi w ramach odpowiedniej konwencji. Tradycja zaś „pracy u podstaw” nie jest tu chyba najwłaściwszym układem odniesienia. Przedstawiane przez Witkiewicza wywody mogą się wydawać równie przewrotne jak wykłady Wilde’a w Ameryce. Jak pisze Bożena Sadkowska:

Nie ufajmy jednak dandyśowi [...], bo to apostoł perwersyjny. On i tak wie, że jego głos pozostanie wołaniem na puszczy. Ba, nie byłby zadowolony, gdyby akcja przyniosła wyniki. Naucza, bo z nauczaniem mu do twarzy<sup>16</sup>.

Myślę zatem, że rola wychowawcy narodu jest tylko przymiarką do kolejnego stylu mówienia, jedną z masek zakładanych na potrzeby bezinteresownej gry, elementem bardziej złożonej, kilkupoziomowej konstrukcji. Kompleksowości dzieła powinna zaś odpowiadać wieloaspektowość lektury. Dlatego też dyskurs *Narkotyków* pragnę opisać na czterech płaszczyznach. Najpierw chciałbym pokazać rozchwianie opozycji między powagą a kpiną poprzez naruszenie *decorum* i autoironię. Następnie zamierzam wyodrębnić warstwę stylizacji na *silvae rerum*. Potem spróbuję opisać specyfikę Witkiewiczowskiej poetyki przedstawiania wizji narkotycznych. I w końcu — będę się starał zinterpretować omawianą książkę jako narzędzie autokreacji *homo aestheticus*, który bawi się możliwościami różnych wcieleń, unikając ostatecznego samookreślenia<sup>17</sup>.

## 2

Charakterystyczne dla dandyzmu odwrócenie tradycyjnych hierarchii zostało w omawianej książce przełożone na zasadę, którą można by określić jako *decorum à rebours*. Magdalena Nowotny-Szybistowa zwracała uwagę, że Witkiewicz bardzo często przełamывał regułę stosowności, odrywając rejestry sty-

<sup>14</sup> S. I. Witkiewicz, *O dandyźmie zakopiańskim*. W: *Bez kompromisu*, s. 504.

<sup>15</sup> A. M. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*. Cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*. Poznań 1995. s. 126.

<sup>16</sup> B. Sadkowska, *Homo dandys*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 83.

<sup>17</sup> Na temat koncepcji *homo aestheticus* zob. np. M. Gołębiewska, *Homo aestheticus — swobodnie wynaleziony znak*. W zb.: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996. — A. Bielik-Robson, *Wielka przygoda egzystencjalna: człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 4. — B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki*. Poznań 1994.

listyczne od odpowiednich paradygmatów tematycznych<sup>18</sup>. Działanie tej zasady pośrednio wskazał też kiedyś Michał Głowiński, zauważając w powieściach tego pisarza współwystępowanie burleski i heroikomiki<sup>19</sup>. Techniczne *credo* Witkiewicza można by sformułować parafrazując klasyczną maksymę: pamiętaj, by mówić poważnie o sprawach błahych, a lekceważąco o poważnych. Tak więc np. dekadencję kultury europejskiej, która stanowiła jeden z centralnych problemów historiozoficznych koncepcji Witkiewicza, tutaj zbywa się lekceważącą wzmianką:

Co komu po tym i czy warto, aby nawet artyści truli się narkotykami, wobec tego, że ich ostatnich podrygów formalnych nikt już naprawdę nie potrzebuje<sup>20</sup>.

Z drugiej strony, dla przeciwwagi, pisarz wykorzystuje stylistykę naukową dla epatowania złym smakiem, np. gdy formułuje swoją „ogólną teorię smrodu ludzkiego” (s. 174). Wbrew oczywistości rozdyma też do rozmiarów poważnego problemu sprawę całkowicie trywialną:

Ktoś powiedział: „dobrze się namydlić i mieć ostrą brzytwę czy nożyk do maszynki — oto wszystko”. Otóż nieprawda: golenie się jest rzeczą stokroć zawilszą. [...] Obserwacja wielu znajomych i fakt ten, że po dwudziestu pięciu latach golenia się teraz dopiero doszedłem do niektórych podstawowych wiadomości. [s. 179–180]

Dodajmy może, że taka pseudoargumentacja uderzająco przypomina sposób, w jaki próbuje zrobić „coś z niczego” inny XX-wieczny *homo artifex*, Salvador Dali. W *Sztuce pierdzenia*, jednym z aneksów (które *nb.* odpowiadają Witkiewiczowskiemu *appendix*'om) do swojego *Dziennika geniusza*, pisze on:

Nie godzi się, Czytelniku, ażebyś od czasu kiedy pierdzisz, nie wiedział jeszcze, w jaki sposób to czynisz i jak to czynić powinienś. [...] Temat, który dziś przedstawiam możliwie z jak największą dokładnością, był, jak dotąd, nie doceniany wielce [...] <sup>21</sup>.

Od prostodusznej perswazyjności odbiega też wyraźna teatralizacja wywodu, ostentacyjne eksponowanie mówiącego podmiotu. Być może, najwyraźniej widać to w utrzymanej w gawędziarskim tonie przedmowie, która pełni przede wszystkim funkcje: autotematyczną (prezentacja autora) i metatekstową (prezentacja książki). Charakterystyczne, że już na wstępie Witkiewicz ostentacyjnie narusza elementarne dyrektywy komunikacyjne. Początek wypowiedzi powinien zasadniczo służyć zwróceniu uwagi czytelnika, pozyskaniu jego zaufania i zainteresowania. Badania nad tekstem wykazują, że do najbardziej typowych sposobów uwiarygodnienia przekazu należy aktywizacja stereotypów, utrwalonych powszechnie wyobrażeń, mających pozytywne konotacje. W przypadku broszury publicystycznej należałoby oczekiwać, iż we wstępnej autoprezentacji zostanie zarysowany obraz podmiotu wypowiadającego jako osoby kompetentnej merytorycznie, o dużych kwalifikacjach moralnych, cieszącej się społecznym autorytetem. Można też dodać, że niewątpliwie jednym z warunków pozyskania autorytetu jest okazywanie szacunku czytelnikowi.

<sup>18</sup> Nowotny-Szybistowa, *op. cit.*, s. 306–307.

<sup>19</sup> M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 259.

<sup>20</sup> S. I. Witkiewicz, *Nikotyna — alkohol — kokaina — peyotl — morfina — eter + appendix*. W: *Narkotyki. — Niemyte dusze*. Wstępem opatrzyła i opracowała A. Micińska. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 93. Dalej cytaty z analizowanego utworu lokalizuję podając w nawiasie numer stronicy.

<sup>21</sup> S. Dali, *Dziennik geniusza*. Przełożył J. Kortas. Gdańsk 1996, s. 237.

Tymczasem sposób, w jaki Witkiewicz przedstawia swą osobę, może budzić wątpliwości, czy ma on wystarczające predyspozycje do mentorskiego pouczenia. Co ma do zaferowania? Zamiast kompetencji – osobiste wynurzenia, zamiast szacunku – arogancję, zamiast autorytetu – wątpliwą reputację. Wiarygodności i obiektywizmu nie gwarantują przecież osobiste porachunki i inwektywy, np.:

na idiotów i ludzi nieuczciwych sposobu nie ma, jak to w ciągu mojej dość smutnej działalności miałem sposobność przekonać się. [s. 53]

Wszystko to są plotki wymyślone przez jakieś obskurne baby, kretynów i idiotów, a nade wszystko przez draniów, chcących mi zaszkodzić. [s. 58]

Jestem prawie pewny, że w pewnych kołach durniów i draniów książka ta będzie przyczyną jeszcze gorszego psucia mojej i tak już przez wymienione P.T. czynniki popsutej opinii. [s. 171]

przeczytałem niedawno w artykule, którego autora nazwiska nie pamiętam, a który dotyczył książek pani Żurakowskiej – właściwie całego artykułu nie znam, tylko ktoś mi pokazał takie zdanie (cytuję z pamięci), coś takiego: „ani kokainowe wyczerpanie Witkiewicza, którego wybuchy nie są wybuchami”, [...] albo autor tego artykułu jest człowiekiem głupim i nie wie, co robi, albo złym i programowo popełnia świństwo, pisząc takie brednie na podstawie plotek. [s. 57]

Ostatni cytat może się wydać nieco przydługi, ale sądzę, że doskonale ilustruje osobliwość Witkiewiczowskiego dyskursu. Rzadko bowiem się zdarza, by ktoś w polemice popisywał się niezajomością krytykowanego tekstu, nie pamiętał, z kim właściwie dyskutuje, a do tego tak apodyktycznie i bezceremonialnie besztal partnera. Trudno nie nazwać takiej dyskusji gołosłowną. Co więcej, na podstawie takich dość wątych przesłanek Witkacy feruje bardzo surowe wyroki. Niewspółmierność tak skromnego „materiału dowodowego” oraz surowości oskarżeń pozwala podejrzewać, że w istocie mamy do czynienia z mistyfikacją. Można mniemać, że gdyby nawet pisarz nigdy niczego nie ucierpiał od żadnych oszczerców, to zapewne by ich wymyślił.

Wrażenie to potwierdzają niektóre fragmenty Witkiewiczowskiego dyskursu oparte na zasadzie przypominającej figurę określaną w klasycznych poetykach jako *praeteritio*. Jej istotą jest sygnalizowanie przemilczenia jakichś treści, po którym następuje wypowiedzenie tych treści (najbardziej utartą wersją tego tropu jest potoczna formuła „nie mówiąc o...” lub „nie wspominając już o...”). Taka „oszukańcza elipsa” zwykle ma na celu właśnie zwrócenie uwagi słuchaczy na przekazywane informacje. Podobnie dzieje się u Witkiewicza. Np. gdy odpiera on ataki na siebie lub dementuje rzekome oszczerstwa na swój temat, to sądzę, że owo *dementi* w gruncie rzeczy jest tu raczej pretekstem do przedstawiania bądź nawet fingowania owych „potwornych plotek” (s. 54).

Warto może na moment zatrzymać się nad tą refutacją, gdyż zdaje się ona rzucać jakieś światło na swoistość Witkiewiczowskiej retoryki. Autor wyjaśnia np.:

Również przeczyę przy sposobności [...], jakobym żył pćiowo z moją syjamską kotką Schyzią (Schizofrenią Isottą Sabina, którą bardzo lubię, ale nic poza tym) i jakoby nierasowe zresztą kocięta z niej zrodzone były do mnie podobne; jakobym miał stragan portretowy i robił dziesięciminutowe portrety po dwa złote [...], chodził we fraku (nigdy nie miałem fraka w ogóle) na Giewont [...] i nie umiał rysować. [s. 58]

Myślę, że podobne sprostowania są wypowiedziami niezbyt poważnymi, o osłabionej asercji. Skąd jednak czytelnik ma wiedzieć, że nie należy ich rozu-



mieć dosłownie? Myślę, że instrukcją dla odbiorcy jest tu przede wszystkim dziwaczność owych enuncjacji. Wskażmy może kilka czynników składających się na tę dziwaczność. Po pierwsze, nadaniu tekstowi dwuznacznej aury służy podejrzana nadgorliwość, z jaką narrator odpiesa rzekome zarzuty. Gdy ktoś bez widocznego powodu obsesyjnie powtarza, że wszystko, co się o nim mówi, to kłamstwo, złośliwe potwarze, można zacząć podejrzewać, że rzeczywiście ma coś na sumieniu.

Nadwątleniu powagi tekstu sprzyja też nieokreśloność adresu polemicznego – Witkiewicz nie precyzuje, z kim walczy, na czyje zarzuty odpowiada. Tymczasem trzeba pamiętać, że o wadze, jaką należy przywiązywać do różnych pomówień, decyduje w dużej mierze ich macierzysty kontekst, miejsce, z którego padają. Pewne zarzuty wypada potraktować w sposób odpowiedzialny, przedstawiając argumenty na swoją obronę oraz okazując szacunek zarówno atakującemu, jak i słuchaczom, podczas gdy inne można niekiedy zignorować. Tymczasem Witkiewicz pochodzenie ataków na swoją osobę pomija milczeniem, wszystkich oponentów i krytyków traktując *en masse*. Te obsesyjne narzekania na pełnych złej woli oszczerców bardziej przypominają bredzenia zrodzone z manii prześladowczej niż wyjaśnienia złożone w trosce o prawdę.

Pisarz nie hierarchizuje też dementowanych plotek pod względem powagi zarzutów – pojawiają się tu sprawy z tak różnych rejestrów, że trudno byłoby wskazać jakąś racjonalną zasadę usprawiedliwiającą ich zestawienie. Dziwaczność każdej z owych niby-plotek bierze się z naruszenia innej zasady komunikacyjnej. W przypadku rzekomego związku z kotką absurdalność domysłu, gdyby taki faktycznie został przez kogoś wysunięty, właściwie zwalniałaby autora od odpowiedzi. Żeby jednak czytelnik nie miał wątpliwości, że chodzi o makabryczny żart, o pretekst do epatowania złym smakiem i wprowadzenia czytelnika w zażenowanie, Witkiewicz rozwija ten wątek z ostentacyjną dokładnością. Z kolei komizm informacji o tym, że autor nigdy nie posiadał fraka, tkwi w jej jawnej zbeźdności i oderwaniu od tematu. I w końcu oskarżenie o brak talentów plastycznych jest opinią, a nie prawdziwym bądź fałszywym stwierdzeniem faktu, stąd w ogóle nie może być dementowane.

Podsumujmy krótko tę część rozważań. Wskazane powyżej właściwości wypowiedzi (tzn. spiętrzenie redundantnych informacji, przesady, absurdalności dementowanych niby-potwarzy oraz złego smaku) nie pozwalają poważnie przyjąć przedstawianych przez Witkacego sprostowań. Można zatem wątpić, czy zastosowana tu strategia nawiązywania kontaktu z czytelnikiem i auto-prezentacji może być dla modelowego odbiorcy gwarancją wiarygodności, rękojmnią niezaprzeczalnych racji. Wyobraźmy sobie np. profesora, który po raz pierwszy przychodzi na wykład i bez uprzednich wyjaśnień zaczyna zaprzeczać, jakoby wyrzucono go z kilku uniwersytetów, jakoby miał samochód, parę zaś jego artykułów okazało się plagiatami, a poza tym upiera się, że potrafi bardzo dobrze śpiewać. Auditorium miałoby wszelkie podstawy, by uznać, iż ma do czynienia z osobą niespełna rozumu.

Rzecz ma się zupełnie inaczej, jeśli potraktować taką przedmowę jako zaproszenie do wspólnej zabawy, jako zainscenizowany spektakl, swoisty pastisz polemiki. Myślę przy tym, że nie trzeba zbyt wiele przejmować deklaracjami w rodzaju: „Oświadczam oficjalnie, że piszę poważnie i chcę wreszcie coś bezpośrednio pożytecznego zdziałać” (s. 53). Mamy tu chyba do czynienia z przy-

kładem autoironii, a przecież wiadomo, że „najsubtelniejszą ironię cechuje brak zbyt wyraźnych poszlak”<sup>22</sup>. Informacja o różnicy znaczenia dosłownego i faktycznego oraz dyrektywa specyficznego odczytania danej wypowiedzi nie mogą być sformułowane *explicite*. Ironista powinien zwykle zachowywać pozory powagi, gdyby zaś zdarzyło mu się wypaść z konwencji i w sposób zbyt widoczny okazać prawdziwe intencje, z pewnością nie osiągnąłby zamierzonego efektu.

W *Narkotykach* dość często można dostrzec charakterystyczne dla ironii rozwarstwienie „ja” autorskiego na naiwne, jawne „ja” mówiące oraz na odznaczające się wyższością wobec pierwszego „niezwerbalizowane »ja« głębokie”<sup>23</sup>. Podmiot ukryty oddziela się od powierzchniowego przede wszystkim dzięki wyposażeniu mowy tego ostatniego w niezdolność do selekcji i eliminacji fragmentów niestosownych, rozgadanie, brak umiaru w docinkach i pretensjach, brak samokrytycyzmu (w rodzaju: „nie jestem megalomanem, ale...”). To, co mówi „ja” powierzchniowe, jest „tak złe, że aż dobre, tak nieśmieszne, że aż śmieszne”, tzn. tak niestosowne, że domyślamy się istnienia jakiegoś manipulującego nim – ukrytego za kulisami – prawdziwego sprawcy tekstowych zdarzeń<sup>24</sup>. Również oficjalne deklarowanie powagi i stylizację na dyskursy – publicystyczny i naukowy – można uznać za sygnały krytycznego dystansu wobec sensów dosłownych; Dan Sperber i Deirdre Wilson zwracają uwagę, że właśnie „dość pospolitą wskazówką, iż wypowiedź jest ironiczna, jest np. pojawienie się stylu bardziej oficjalnego czy ceremonialnego”<sup>25</sup>.

Mamy więc w tym samym tekście do czynienia jakby z dwiema sytuacjami komunikacyjnymi. Pierwszą konstytuuje dosłowne, literalne znaczenie wypowiedzi wraz z projektowanym czytelnikiem naiwnym, który bezkrytycznie podporządkowuje się naciskowi stereotypowych konwencji i wypowiedziane kwestie bierze za dobrą monetę. Tymczasem za plecami takiego odbiorcy i jego kosztem zawiązuje się porozumienie między wspomnianym podmiotem niezwerbalizowanym a bardziej subtelnym i przenikliwym czytelnikiem, potrafiącym czytać między wierszami. Ta „głębsza”, „prawdziwsza” komunikacja dokonuje się bowiem dzięki konceptualnej mediacji, ale poza nią, poprzez to, co jest jedynie implikowane, dawane do odgadnięcia. Podjęcie tej gry jest więc uwarunkowane zwiększonymi wymaganiami wobec czytelnika – odpowiednią kulturą kompetencją, umiejętnością obserwowania tekstów z dystansu, pewną swobodą w operowaniu konwencjami oraz wzmoczoną aktywnością w rekonstruowaniu sensów implikowanych. Cytowani już teoretycy ironii wskazują, że adresata takiej dwupoziomowej wypowiedzi musi cechować:

znajomość norm literackich i retorycznych stanowiących kanon, zinstytucjonalizowane dziedzictwo języka i literatury. Znajomość ta pozwala czytelnikowi zidentyfikować wszelkie odchylenia od tych norm<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przełożyła K. Górska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 348.

<sup>23</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 41.

<sup>24</sup> Posłużyłem się tu formułą S. Reice (cyt. za: W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909–1966*. Przełożyła M. Umińska. „Literatura na Świecie” 1994, nr 5). Zob. też E. Grzeszczyk, *Camp*. „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.

<sup>25</sup> D. Sperber i D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 281.

<sup>26</sup> Hutcheon, *op. cit.*, s. 344.

Właśnie te odchylenia od repertuaru typowych rozwiązań — np. przesada, hiperbolizacja, afunkcjonalność — pełnią w tekście pisanym podobną funkcję jak w sytuacji bezpośredniego kontaktu wypowiedzianie sądów sprzecznych z naocznością („piękna pogoda” podczas deszczu) oraz ironiczny uśmieszek, porozumiewawcze mrugnięcia okiem<sup>27</sup>. Trzeba pamiętać, jak powinna wyglądać rzeczowa polemika, by zauważyć, że autor zamiast wypełnić konwencjonalną procedurę, umożliwiającą transmisję pewnego zasobu znaczeń, raczej ją przedrzeźnia i problematyzuje jej strukturę.

To, co powiedziano powyżej, nie znaczy bynajmniej, by — implikowany na różne sposoby — niewidoczny cudzysłów unieważniał wszystkie sądy wypowiedziane w omawianej książce. On je tylko po swojemu modyfikuje. Nonszalancja wobec tradycyjnych norm uwiarygodnienia ma sygnalizować, iż autor uprawia samozwańcze prawodawstwo i nie czeka na przyzwolenie ani nie szuka legitymizacji dla swoich poczynań w ramach zastanych instytucji. Ucieczka od poważnej dosłowności nie oznacza ugrzęźnięcia w błahości, ale służyć ma wytrąceniu czytelnika z rutyny, wprowadzeniu go w stan twórczego niepokoju. Autoironia zaś jest przede wszystkim znakiem niezgody podmiotu mówiącego na całkowitą autoredukcję do wypełnianej właśnie funkcji, sposobem zaakcentowania własnej suwerenności przez kogoś, kto tylko warunkowo godzi się na udzielenie kilku „koleżeńskich”, niezobowiązujących porad. Spreparowane sygnały nieporadności pozwalają autorowi zdystansować się wobec samej idei dochodzenia swoich racji, wyeksponować własną bezinteresowność i zjednać sobie sympatię czytelnika.

Można więc zgodzić się, że dyskurs Witkacego w omawianym tu dziełku ma charakter edukacyjny. Tyle że zamiast uczyć, jak być pożytecznym elementem społecznej struktury, rozbudza krytycyzm, daje przykład, jak nie być banalnym, jak bronić się przed martwością i skostnieniem, i pokazuje, jak zachowywać swobodną postawę wobec utartych wzorów myślenia.

### 3

Szereg omawianych dotąd cech charakteryzujących przedmowę do *Narkotyków* (tzn. autotematyzm, metatekstowość, ludyczność, eksponowanie stałej obecności piszącego, podtrzymywanie kontaktu z odbiorcą poprzez bezpośrednie, żartobliwe wskazywanie adresatów, próby wciągnięcia czytelnika do wspólnej zabawy) można też wyjaśniać umieszczając je w kompleksie nawiązań do poetyki staropolskich *silvae rerum*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Przykład z „piękną pogodą” pochodzi oczywiście z cytowanego artykułu Sperbera i Wilson (s. 265–270).

<sup>28</sup> Za wskazanie mi sarmackich inspiracji u Witkiewicza niezmiernie wdzięczny jestem prof. Michałowi Głowińskiemu. Podziękowania za inspirujące uwagi winien też jestem osobom uczestniczącym w prowadzonym przez Profesora seminarium w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN.

Warto tu może przypomnieć, że próby zastosowania pojęcia „sylwy” do opisu literatury XX-wiecznej mają już swoją tradycję. Wspomnijmy choćby powiązanie przez M. Janion (*Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*. W: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980) twórczości Białoszewskiego z tradycją szlacheckich raptularzy. Nobilitacja tej kategorii jest jednak przede wszystkim zasługą R. Nycza (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984). W swojej klasycznej już pracy uznał on sylwiczny sposób pisania za jeden z głównych układów odniesienia dla opisu

Do konwencji pisania przyjętych w sylwach odsyła już rozbudowany, „wylicznikowy” tytuł książki, który stanowi właściwie swego rodzaju spis treści (*Nikotyna – alkohol – kokaina – peyotl – morfina – eter + appendix*), jak też podtytuł *appendix'u*, zawierający wyliczenie zawartości danego rozdziału (*O myciu się, goleniu, arystokratomanii, hemoroidach i tym podobnych rzeczach*, s. 171).

Wskazówką sygnalizującą istnienie takich związków jest też motto zaczerpnięte z *Ogniem i mieczem*: „Wszelako dziwne jest w tej książce materii pomieszanie” (s. 53). Bez wątplenia na uwagę zasługuje pomysłowość i przewrotność takiego otwarcia. Przede wszystkim cytat ten stanowi genologiczną charakterystykę utworu, sygnalizuje jego dygresyjność i polimorficzność. Ponadto pochodzi z dzieła wyraźnie nawiązującego do ideologii sarmackiej, osadza więc książkę w określonej tradycji historycznej. Wreszcie, sam ten urywek stanowi stylizację, odtwarzającą sposób mówienia odległej epoki, jest więc w pewnym sensie izomorficzny względem następującego po nim tekstu. Warto też pamiętać, że Sienkiewicz jest pisarzem o szczególnym znaczeniu także dla twórczości Witkiewicza. W *Nienasyce* bowiem różne wyrażenia sygnalizujące ideologię Sienkiewiczowską pojawiają się z zasady w ironicznym cudzysłowie. Tu zaś, wyjątkowo, autor *Trylogii* jest cytowany aprobatywnie. Mogłoby to oznaczać nobilitację stylu kosztem wartości<sup>29</sup>. I wreszcie wykorzystanie cytatu z dzieła tak zmitologizowanego jak *Trylogia* w charakterze motta do broszurki o narkotykach można uznać za trochę obrazoburczą, a trochę żartobliwą profanację, dość typową dla Witkacego<sup>30</sup>. Trudno chyba o motto, które więcej mówiłoby o książce.

Również żartobliwy opis własnych dokonań (s. 54, 56–57) można odczytywać jako odwołanie się do tradycji humorystycznych autobiografii, sta-

---

współczesnej literatury polskiej. Szkic niniejszy niewątpliwie bardzo wiele zawdzięcza ustaleniom Nycza. Jednocześnie jednak trzeba wskazać pewną zasadniczą różnicę między opisywanymi przez niego zjawiskami a tekstem analizowanym przeze mnie. Otóż Nycz zajmował się przede wszystkim całością dorobku wybranych autorów (opierając się głównie na twórczości Miłosza i Gombrowicza), mnie natomiast interesuje tu poetyka jednego utworu. Stąd w przypadkach ukazywanych przez Nycza można chyba mówić o analogii globalnych strategii pisarskich, podczas gdy – jak sądzę – w *Narkotykach* wyraźniej dochodzi do głosu zjawisko stylizacji.

Na temat sylw staropolskich zob. przede wszystkim S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. W: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970. – M. Zachara: *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII wieku*. W zb.: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*. Red. H. Dziechcińska. Wrocław 1980; *Silva rerum*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. Wrocław 1990. – M. Wojtak, *Styl w perspektywie struktury tekstu*. (Wybrane zagadnienia na przykładzie tekstów sylw). W zb.: *Styl a tekst. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*. Red. S. Gajda, M. Balowski. Opole 1996.

<sup>29</sup> Poetyka Witkacego implikuje tu podobny stosunek do *Trylogii*, jaki dyskursywnie – choć niewątpliwie w prowokacyjnej formie – przedstawił autor *Trans-Atlantyku* (W. Gombrowicz, *Sienkiewicz*. W: *Dziennik 1953–1956*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. Wyd. 2. Kraków 1988, s. 352–364. *Dzieła*. T. 7). Ironizując na temat Sienkiewiczowskiej propozycji „życia ułatwionego”, zwracał jednocześnie uwagę na jego uwodzicielski urok: „Jeśli przestaniemy widzieć w nim nauczyciela i mistrza, jeśli zrozumiemy, że to jest poufny nasz marzyciel, wstydlivy opowiadacz snów, to jego książki urosną nam na miarę sztuki o charakterze spontanicznym, której analiza wprowadzi nas w mroki naszej osobowości” (s. 363).

<sup>30</sup> Takie beceremonialne odnoszenie się do autorytetów to kolejny chwyt zaczerpnięty z repertuaru zachowań „dandysa klepiącego laską ze słoniowej kości Platona po ramieniu” (S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1990, s. 311).

nowiących zazwyczaj istotny element sylwicznych przedmów (jako klasyczny przykład takiego tekstu można wskazać *Bieg życia Karola Żery* [...] w XVIII-wiecznej książce pt. *Vorago rerum*, autorstwa Żery właśnie<sup>31</sup>).

Broszura Witkacego przypomina „księgi chropawe, niedoskonałe, napisane w pośpiechu”<sup>32</sup> zarówno ze względu na różnorodność form i tematów, jak i kompozycyjną addytywność, swobodę więzi międzysegmentalnych. Pod niektórymi względami jest to podobieństwo uderzające – np. ostrzeżenia przed skutkami nadmiernego spożycia trunków i tworzące wrażenie familiarności recepty „pewnej mojej ciotki”, „pewnego mojego znajomego dentysty” lub „śp. Dra Janowskiego z Warszawy” (s. 186), jak też opowieść o perypetiach cierpiącego na hemoroidy „przyjaciela (podobno był nawet hrabią) Xawerego X.” (s. 180) stanowią niemal dosłowne powtórzenie „wypisów z ksiąg rodzinnych”. Obok siebie umieszczone zostały, bez porządkującego komentarza i bez wyraźnego zhierarchizowania, rozważania o schyłku kultury, o snobizmie na szlacheckie pochodzenie, teorii Kretschmera czy w końcu o objawach alkoholizmu, co pozwala mówić o tak daleko posuniętej politematyczności, że całkiem adekwatny wobec zawartości zbioru byłby podtytuł wspomnianej książki Żery: *Torba śmiechu. Groch z kapustą. A każdy pies z innej wsi...*

Oprócz heterogeniczności wypowiedzi mamy tu do czynienia z wyraźnymi sygnałami niewykończenia. Sarmackie raptularze stanowiły zbiory przepisów gospodarczych, rachunków domowych, praktycznych porad, listów, nowin, obscenów, sentencji, modlitw, przysłów i anegdot. Stąd też – podobnie jak w dzienniku intymnym – zapis nie był podporządkowany jakiemuś całościowemu zamysłowi kompozycyjnemu, lecz powstawał poprzez mechaniczne przyrastanie kolejnych segmentów. Podobnie książka Witkacego składa się z równorzędnych, względnie autonomicznych całości nie powiązanych ścisłymi relacjami strukturalnymi. W budowie wypowiedzi nic właściwie by się nie zmieniło, gdyby autor dołączył jeszcze kolejne rozdziały, np. *Haszysz* albo *Opium*. Do tego trzeba dodać dość często pojawiające się w tekście redundancje (np. powtarzające się inwektywy pod adresem domniemanych wrogów), które są oczywiste w brulionie, natomiast – jak można by oczekiwać – powinny zostać wyeliminowane przy redagowaniu tekstu<sup>33</sup>. Podobnej eliminacji w wypowiedziach publikowanych i rozpowszechnianych zwykle podlegają nadające zapisowi piętno niechlujności wtrącenia w nawiasach. Efekt niedopracowania

<sup>31</sup> K. Żera, *Vorago rerum. Torba śmiechu. Groch z kapustą. A każdy pies z innej wsi...* Wstęp, komentarz i opracowanie K. Żukowska. Warszawa 1980.

<sup>32</sup> A. Frycz Modrzewski, *Sylwy*. Przełożył L. Joachimowicz. W: *Dziela wszystkie*. T. 5. Warszawa 1959, s. 42.

<sup>33</sup> Również dla Witkiewiczowskich zaczepki, prowokacji i inwektyw pod adresem czytelnika można znaleźć staropolskie antecedencje. Np. Żera (*op. cit.*, s. 38–39) tak droczy się z czytelnikami:

„Te dzieło pustej głowy” – może tak zatwierdzisz,  
 Ja na to, że ty sam ni pachniesz, ni śmierdzisz.  
 [ . . . . . ]  
 Kłaniam się tobie, wielki łobie,  
 [ . . . . . ]  
 Co w cudzym oku dopatrujesz zdziebelka,  
 A w swoim nie dojrzyś ni belka!

potęguje się zwłaszcza pod koniec dziełka, gdzie autor coraz pospieszniej podaje przepisy na lecznicze maści i płukania.

Brak dbałości o lekkość stylistyczną, mechaniczne powtórzenia, silna kondensacja treści i samousprawiedliwienie w tytule (*Trochę recept i już koniec*, s. 185) składają się na wizerunek mówiącego podmiotu nie tyle jako świadomego reguł literackiego rzemiosła artysty, lecz raczej jako natrętnego gaduły, nie mogącego powstrzymać się od częstowania wszystkich zgromadzonymi przez lata pouczeniami i nie potrafiącego przerwać swojego słowotoku. I w końcu do poetyki sylw można też odnieść zamykającą książkę żartobliwą inwokację:

Nie myślcie, kochani czytelnicy, że to, co w „dziełku” tym napisałem, jest wszystkim, czym chciałbym się z Wami podzielić. Jest to zaledwie cząstka [...]. Więc tymczasem żegnam Was – może na długo, a może na zawsze. Kto wie? [...] *I have spoken* – reszta należy do Was. [s. 186–187]

Staropolski gatunek przypominają przede wszystkim takie cechy delimitacji, jak wezwanie czytelnika do aktywnego kontynuowania narracji oraz deklarowana prowizoryczność zakończenia, które okazuje się raczej chwilowym przerwaniem, tymczasowym zawieszeniem narracji. Jak pisze Stefania Skwarczyńska: „O końcu konkretnego dzieła tego rodzaju decyduje mechaniczne przerwanie jego toku, nie zaś zakończenie konturu jakiejś zamierzonej całości”<sup>34</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że chwytły językowe i kompozycyjne – bardzo podobne „na powierzchni” – funkcjonują jednak w pewnych układach ramowych, jak np. sytuacja komunikacyjna, poetyka dominująca w danej epoce, projektowane style lektury. Dlatego też trzeba podkreślić istotne różnice. W XVII- i XVIII-wiecznych raptularzach pewien prymitywizm kompozycyjny, dość duża samodzielność poszczególnych jednostek oraz otwartość na potencjalne uzupełnienia były naturalnymi konsekwencjami sposobu powstawania tych tekstów – zasadniczo rękopiśmiennych, tworzonych na przestrzeni wielu lat, nie publikowanych i przeznaczonych do użytku domowego. Tymczasem *Narkotyki* to książka autorska, tzn. sygnowana przez profesjonalnego literata, napisana jako jedna odrębna całość, zredagowana i przeznaczona do druku.

Jeśli więc jako bezpośredni, „macierzysty” układ odniesienia *Narkotyków* przyjmiemy konwencje typowe dla XX-wiecznej książki drukowanej lub – wężziej – dla broszury publicystycznej (Nowotny-Szybistowa porównywała np. dziełko Witkacego z popularnymi broszurami antyalkoholowymi z końca XIX wieku), to pewne bardzo wyraziste cechy stylu i kompozycji tej książki musimy uznać za elementy zaczerpnięte z „obcego” języka<sup>35</sup>. Ich występowanie nie wydaje się umotywowane celami dydaktycznymi, odstaje od stereotypowych form zapisu, domaga się zatem objaśnienia poprzez wpisanie ich w jakiś dodatkowy system motywacyjny. Możemy więc powiedzieć, że struktura tekstu zawiera napięcie między różnymi językami, „wewnętrzne rozdźwięki” informujące czytelnika, iż ma do czynienia ze stylizacją<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 185. Zob. też Wojtak, *op. cit.*, s. 178–184.

<sup>35</sup> Nowotny-Szybistowa, *op. cit.*, s. 308–313. Najczęściej powoływany przez badaczkę przykład stanowi rozprawa T. Żulińskiego *O wpływie dymu tytoniowego na ustrój ludzki i zwierzęcy* (Kraków 1884).

<sup>36</sup> Zob. S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996, s. 21.

Oprócz sfingowanego niedopracowania kolejnym elementem nadającym *Narkotekom* piętno sylwiczności jest wprowadzanie fikcyjnych sygnatur. Jak wiadomo, w sylwach można było wciąż wpisywać kolejne fraszki, pouczenia, maksymy – w pewnej mierze można więc nawet mówić o autorze zbiorowym. Gdyby odwołać się do zaproponowanej przez Piotra Michałowskiego typologii różnych koncepcji autorstwa, sylwy należałoby umieścić chyba gdzieś na pograniczu tego, co „moje”, i tego, co „wspólne”<sup>37</sup>. W zachowanych dziełach staropolskich pojawiają się glosy nanoszone przez późniejszych czytelników<sup>38</sup>. Czasem też autorzy owych dzieł obok fragmentów napisanych samodzielnie włączają do swych tekstów na równych prawach nie tylko anonimowe anegdoty, ale i cudze utwory. Tak więc w bliskim poetyce sylw *Wiryardzu poetyckim* Jakuba Teodora Trembeckiego pokazną część tomu stanowią bloki zatytułowane np. *Wiersze p. Jerzego z Bukowca Szlichtinka* czy *Wiersze p. A. Morsztyna*<sup>39</sup>. Za Witkiewiczowski odpowiednik owej „kolektywizacji” autorstwa uznałbym podpisanie dwóch rozdziałów zmyślnymi nazwiskami i naukowymi lub quasi-naukowymi tytułami: „Bohdan Filipowski, b. prof. fil. ezot.” (s. 152) i „Dr Dezydery Prokopowicz” (s. 165).

Myślę, że również tak częste wtręty obcojęzyczne pełnią u Witkiewicza podobną rolę jak makaronizmy w języku XVII-wiecznym. Funkcję owych wtrąceń widzę bowiem trochę inaczej niż Nowotny-Szybistowa. Twierdziła ona, że Witkiewicz:

Stosował je wtedy, gdy według niego polski odpowiednik obcego wyrazu nie spełniał swej roli semantycznej z pożądaną ścisłością. Używał więc francuskiego *esprit*, gdyż nie uznawał żadnego polskiego odpowiednika. Dowodem na to jest utworzenie serii neologizmów mających zastąpić wyraz francuski: „*esprit* – dryg, mknik, wystrzyk, wyblysk, wypęd itp.”<sup>40</sup>

Wydaje mi się, że jest dokładnie odwrotnie. Jeżeli zdecydowałem się na wprowadzenie neologizmu, to widocznie w repertuarze znanych mi języków nie znajduję wyrazów adekwatnie oddających sens, który chcę przekazać, bądź też z jakichś względów posłużenie się terminem obcym uważam za niestosowne lub nieskuteczne (ale nawet wtedy nie ma potrzeby, by tworzyć szereg neologizmów). Jeśli natomiast posługuję się wyrazem obcym, to po co uzupełniać go ekstrawaganckimi popisami własnej inwencji? Bliższe więc jest mi stanowisko zaprezentowane przez tę samą autorkę w jej książce o leksyce Witkiewicza. Akcentuje ona tam multiplikacje znaczeniowe i informacyjną bezużyteczność zapożyczeń, zwykle powtarzających to samo słowo w różnych wariantach. Obserwacja ta prowadzi ją do przyjęcia tezy o przede wszystkim ludycznym charakterze tych wtrąceń<sup>41</sup>. Myślę, że można je uznać za parodię dość częstej – także w szlacheckiej Rzeczypospolitej – praktyki wykorzystywania barbaryz-

<sup>37</sup> P. Michałowski, *Moje, cudze, wspólne, niczyje. Postawy twórców wobec autorstwa*. W zb.: *Ja, autor*.

<sup>38</sup> Zob. Zachara: *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII wieku; Silva rerum*.

<sup>39</sup> J. T. Trembecki, *Wiryardz poetycki*. Z rękopisu wydał A. Brückner. T. 2. Lwów 1911, s. 164–261.

<sup>40</sup> Nowotny-Szybistowa, *op. cit.*, s. 312.

<sup>41</sup> M. Nowotny-Szybistowa, *Wyrazy obce w tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1979, s. 126–127.

mów dla zaznaczenia swojej pozycji społecznej<sup>42</sup>. Pogląd taki jest tym bardziej uzasadniony, że często wcale nie byłoby trudno zastąpić wyrazy obce ich rodzimymi odpowiednikami. Natomiast ciekawe wydaje się częste łączenie zapożyczeń z kolokwializmami, np.:

Ludzie u nas, *passez moi l'expression grotesque*, „wyprztykują się” przedwcześnie. [s. 72]

Plugawe własne dowcipy bierze za najczystszy *esprit*, [...] a dupowate gładzenia za ostatni wyblýsk *causeur*'stwa. [s. 81]

Jeśli zatem wrócimy do tekstów staropolskich, to należy pamiętać, że do charakterystycznych cech języka szlachty w XVII i XVIII wieku należało zarówno silne nasycenie słownictwa barbaryzmami, jak i zestawianie fragmentów wypowiedzi w różnych językach w wersji właściwej każdemu z nich czy też używanie wyrażeń łacińskich tuż obok kolokwializmów. Warto chyba tu nadmienić, iż ówczesny styl znał jeszcze jedno zjawisko, które może wydać się interesujące – kształtowanie form danego języka na wzór innego. Tak np. w tekście Żery cały fragment autobiograficzny jest napisany – jak informuje nagłówek – „*macaronicum stylum*”:

bodaj wziął święty paralismus za mój niewissismus, bo mnie do dziś, choć nie bolismus, ale dobrze pamiętysmus i wielce zalismus, bo niesłusznismus!<sup>43</sup>

Za kontynuację takiego żartobliwego uelastycznienia granic pomiędzy poszczególnymi językami można uznać tak częste u Witkiewicza (choć akurat nie występujące w *Narkotykach*) słowa polsko-obce, jak np.: „*gouveniage*”, „*samo-ssoude*”, „*insamovite*”, „*unanalysable = ananalajzbl*”<sup>44</sup>.

Podobieństwo funkcji makaronizmów w sylwach i zapożyczeń u Witkacego, ludyczność tych form widać tym wyraźniej, że również u Żery mamy do czynienia z multiplikowaniem sensu, jako że zaraz po wersji pseudołacińskiej pojawia się dokładnie ten sam tekst po polsku, tzn. *Bieg życia Karola Żery w przekładzie*.

Jednakże obok szeregu ewidentnych podobieństw między poetyką *Narkotyków* a sylwiczną koncepcją tekstu wypada też zauważyć bardzo istotne różnice. O ile analogie dotyczyły przede wszystkim technik kompozycyjnych, o tyle rozbieżności ujawniają się przede wszystkim na płaszczyźnie semantyki i pragmatyki tekstu. Otóż trzeba pamiętać, że sylwy staropolskie funkcjonowały w określonym modelu kultury. Jedną z ich cech rozpoznawczych stanowiło projektowanie przez te teksty i dość precyzyjne określanie czytelnika. Podobnie jak np. odbiorcą „wpisanym” w gawędę szlachecką był krąg domowników i przyjaciół, typowych przedstawicieli stanu szlacheckiego, członków grupy społecznej o wyrazistej tożsamości kulturowej. Konsekwencją takiego społecznego kontekstu lektury był zapewne dobór tematów, ujmowanych jako „swojskie”, odwołujących się do typowego bagażu doświadczeń życiowych oraz związanych z codziennością wspólną autorowi i odbiorcy.

<sup>42</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Estetyka makaronizmu. Próba postawienia problemu*. W zb.: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937. – M. Pełczyński, *Studia macaronica*. Warszawa 1960.

<sup>43</sup> Żera, *op. cit.*, s. 33.

<sup>44</sup> Zob. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 127–128.



Tekst Witkacego nie mógł uruchamiać odwołań do owego „wspólnego świata” – z tej prostej przyczyny, że świat ten już nie istniał. *Narkotyki* – jak już wspominałem – były tekstem funkcjonującym w zupełnie innym obiegu czytelniczym niż ich staropolskie pierwowzory. Jeden dominujący światopogląd został zastąpiony przez wielość rywalizujących ideologii, rękopis ustąpił miejsca książce drukowanej, często publikowanej w dużym nakładzie, literatura z „niepróżnującego próżnowania” przeobraziła się w instytucję obsługiwaną przez profesjonalistów od produkcji i dystrybucji. Jest więc oczywiste, że te same strategie kompozycyjne bądź stylistyczne w nowych warunkach zyskują inną funkcję, to samo w innym kontekście znaczy już coś innego.

Trzeba więc jeszcze zastanowić się, jakim celem mogło i miało służyć wykorzystanie takiej archaicznej formy, wprowadzenie jej do tekstu rzekomo publicystycznego. Możemy za Balbusem zapytać: „co się dzieje między stylami?”<sup>45</sup> Nieuchronnie nasuwa się tu porównanie z Gombrowiczem, u którego nawiązania do tradycji szlacheckiej są o wiele częstsze i istotniejsze niż u Witkacego. Występowanie i znaczenie sarmackich motywów przede wszystkim w *Trans-Atlantyku* i w *Dzienniku* doczekało się już wnikliwych, choć czasem prezentujących rozbieżne opinie, komentarzy. Jan Błoński np. widział te nawiązania przede wszystkim w wymiarze aprobatywnym i interpretował figurę szlachcica-Sarmaty jako reprezentanta etosu rycerskiego, szczególnie wariant modelu „człowieka honoru”, stanowiącego – zdaniem badacza – Gombrowiczowski ideał człowieka, przeciwstawiany utylitaryzmowi współczesnej kultury<sup>46</sup>. Dla odmiany Stanisław Balbus analizował *Trans-Atlantyk* jako przykład „stylizacji polemicznej”, będącej próbą wyzwolenia się od anachronicznych struktur mentalnych. Według tego autora w interpretowanej przez niego powieści:

Czytamy przede wszystkim to, jak Gombrowicz przedrzeźnia swoich przodków – chcąc nawet nie tyle ośmieszyć ich samych, ile ośmieszyć ich w sobie samym: to, że oni są mimo wszystko w nas obecni i, chcąc nie chcąc, ciągle patrzymy na świat ich oczyma<sup>47</sup>.

Wyraźne przeciwstawienie tych dwóch odczytań jest – rzecz jasna – częściowo moim uproszczeniem i przejawskawieniem. Wiadomo przecież, że każde twórcze nawiązanie do tradycji – zwłaszcza dawniejszej – jest jej złożoną reinterpretacją, ma charakter dialogowy i dlatego na ogół nie daje się ująć poprzez prostą opozycję akceptacji i odrzucenia. Zwykle z tego samego stylu bądź kierunku przejmują się pewne wybrane motywy, wątki i postawy, inne się modyfikują, niektóre skazuje się na zapomnienie, a jeszcze inne – aktywnie zwalcza. Toteż w odczytaniach Błońskiego i Balbusa można dostrzec raczej trochę odmienne rozłożenie akcentów niż radykalne przeciwstawienie dwóch interpretacji.

Również Witkacy podejmuje swoistą grę z tradycją. Sądzę np., że w wymiarze – powiedzmy – genologicznym taka stylizacja ma dość zaskakujące konsekwencje. Otóż wykorzystanie wzorca wyprowadzonego z tekstów użytkowych paradoksalnie jest sygnałem „literackości” tekstu<sup>48</sup>. Co prawda, sylwy

<sup>45</sup> Balbus, *op. cit.*, s. 16.

<sup>46</sup> J. Błoński, *Sarmatyzm u Gombrowicza*. W zb.: *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*. Red. Z. Stefanowska. Warszawa 1976.

<sup>47</sup> S. Balbus, *Stylizacja polemiczna (parodystyczna) na przykładzie „Trans-Atlantyku” Gombrowicza*. W: *Między stylami*.

<sup>48</sup> Odwołuję się tu do Jakobsonowskiej koncepcji „literackości” jako dominacji funkcji estetycznej (lub autotelicznej) i nastawienia wypowiedzi na jej własną organizację.

wtapiały się w życie codzienne i funkcjonowały w kulturze, która nie kładła nacisku na specyficzność, swoistość literatury, nie odgraniczała sfery artystycznej od religijnej, obyczajowej lub związanej z działalnością praktyczną. Jednak wprowadzenie charakterystycznej dla nich poetyki w obręb broszury poświęconej poradom medycznym nie daje się wyjaśnić poprzez odniesienie do perswazyjnej skuteczności. Już raczej ją osłabia, odwracając uwagę potencjalnego czytelnika od przekazywanych przestroż, a eksponując sam sposób wysłowienia, oryginalność pomysłu i techniczną sprawność naśladowania cudzego stylu. Staropolskie sylwiczne chwytły kompozycyjne w normalnej popularyzacji wiedzy stanowiłyby „ciało obce”, którego pojawienie się mogłoby wywoływać pewną dezorientację u odbiorcy oczekującego głównie informacji i fachowych argumentów.

Nie bez znaczenia była też zapewne motywacja sentymentalno-nostalgiczna. Wiadomo, że upływ czasu zmienia stosunek ludzi do przedmiotu – sprzęty użytkowe po latach tracą swój wymiar utylitarny, a zyskują urok dawności, egzotyki oddzielającej je od codzienności. Może się więc wydawać, że również posłużenie się anachroniczną formą bywa wyrazem upodobania do tego, co staroświeckie, niemodne, obdarzone własną historią. Warto może od razu dodać, że Witkacy w odróżnieniu od Gombrowicza nigdzie nie przeciwstawia szlachcica arystokracji<sup>49</sup>. Chyba raczej zbliża te typy człowieka, wyakcentowuje pewne podobieństwa, tworząc model swoistego „dandyzmu sarmackiego” i podkreślając kontrast między wyniosłą dezynwolturą, charakterystyczną dla obydwu, a przeciętnością człowieka XX-wiecznego. Zarówno szlachcic, jak i arystokrata zdają się przypominać Witkacemu czasy, kiedy nie trzeba było się tłumaczyć, usprawiedliwiać, kiedy prawomocne było to, co ustanowiono arbitralną decyzją. Ze względu na uwarunkowania historyczne można by nawet uznać, że tradycja szlacheckiej niezależności mogła odgrywać u Witkacego rolę analogiczną do tej, jaka u Baudelaire’a przypadła wyniosłemu, kastowemu stylowi bycia arystokracji<sup>50</sup>.

Kolejnym powodem, dla którego sylwy mogły stanowić dla Witkacego atrakcyjny wzorzec pisania, wydaje mi się sytuacja podmiotu piszącego projektowana przez ten gatunek. Pozwalał on na swobodniejszy, bardziej poufały stosunek do czytelnika (skoro z założenia miał być nim ktoś bliski, ktoś spośród domowników) i nie przewidywał właściwie żadnych wykluczeń tematycznych (mogły się tu znaleźć równie dobrze modlitwy, jak przepisy kucharskie bądź obscena). Skoro w formie sylwy można było napisać właściwie wszystko, była ona chyba dogodnym narzędziem autokreacji. Pozwalała przemycić wizerunek autora rezygnującego z samodyscypliny i pobłażającego swoim kaprysom. Można taką praktykę pisania uznać za jedną z wersji przedstawionej przez Michela Beaujoura pracy autoportrecisty, który

pozwole płynąć swemu pisaniu, odda się manii pisania, niepowściągliwości słownej: wtedy to opis własnego pępka zrówna się z nieskończonością mórz<sup>51</sup>.

Forma sylwiczna pozwala uchylić dyrektywę teleologii, umożliwiając taką kreację podmiotu i dyskursu, która jako legitymizację wypowiedzi przyjmuje

<sup>49</sup> Zob. Błoński, *op. cit.*, s. 138.

<sup>50</sup> Ch. Baudelaire, *Dandys*. W: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze. Wrocław 1961, s. 219–220.

<sup>51</sup> M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przełożyła K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 319.

autorską sygnaturę zamiast rangi tematu: ważne jest, kto coś pomyślał, a nie – co pomyślał. Sposób pisania, który w szlacheckiej Rzeczypospolitej wydawał się oczywisty, w wieku XX zyskuje więc charakter działalności kon- testacyjnej, kwestionującej przyjęte instytucjonalnie normy tworzenia<sup>52</sup>. Za- uważamy: sylwy posłużyły Witkacemu jako wzór pisania o prywatności, ale wprowadzenie tych tekstów w oficjalne obiegi czytelnicze stało się upublicz- nieniem, formą teatralizacji własnej biografii, krokiem ku utożsamieniu osoby i tekstu.

I wreszcie sprawa ostatnia, jeśli chodzi o funkcje stylizacji – gra z tematem. Gombrowicz, który odwoływał się raczej do poetyki gawędy bądź pamiętni- ków, stworzył w *Trans-Atlantyku* współczesną wersję relacji z podróży, opis zetknięcia się z Obcym, a więc przedstawił – choć w przewrotny sposób – wątek mieszczący się w repertuarze literatury staropolskiej. Inaczej wygląda to u Witkacego. Jak już nadmieniałem, w sylwach tematyka zasadniczo była pod- porządkowana kategorii „swojskości”, odnosiła się do doświadczeń wspólnych nadawcy i odbiorcy. Tymczasem Witkacy w bardzo widoczny sposób rozluźnił związek między pewną formą – konwencją stylistyczno-kompozycyjną – a zwyczajowo przez nią ujmowanymi i z nią kojarzonymi treściami. O pod- trzymaniu tej relacji można by mówić wtedy, gdyby próbował za pomocą sylwicznego zapisu ujmować zjawiska składające się na wyobrażenie codzien- ności XX-wiecznej (z taką sytuacją stykamy się chyba u Białoszewskiego). Tymczasem Witkacy posługuje się tymi mocno osadzonymi w tradycji i wyraź- nie nacechowanymi konwencjami, by pisać o narkotykach. Możemy zaś chyba uznać, że używki (może oprócz nikotyny i alkoholu) raczej nie były – przynaj- mniej w Polsce w czasach Witkacego – rekwizytami banalnej normalności.

Jakie rezultaty daje taka inkongruencja między tematem a stylem? Myślę, że sprawa przedstawia się następująco: pisanie o narkotykach było narażone bądź na mentorski dydaktyzm, bądź też na skojarzenie z mitologizacją używek dokonaną przez boheme. Nie byłoby dziwne, gdyby porównywano tę książkę ze *Sztucznymi rajami* (sam Witkacy zresztą do nich nawiązuje). Tymczasem ze względu na ówczesną recepcję, być może, zestawienia takie nie były do końca pożądane. Radosław Okulicz-Kozaryn bardzo sugestywnie opisuje, jak młodo- polska cyganeria zreinterpretowała i zawłaszczyła twórczość Baudelaire’a:

Pozwolono treści duszy rozsądzić wiążącą ją formę i wydobyć się z powrotem na ze- wnątrz. Im dalej od Paryża, tym łatwiej przychodziło oddzielić Baudelaire’a od dandyzmu. [...] Wódkę uznano za „środek pomnażania osobowości”, *ersatz* haszyszu czy opium. Przy- byszewski głosił jego chwałę jako jednego z podobnych mu poetów przeklętych. Bohema krakowska wciągnęła Baudelaire’a do swojego grona<sup>53</sup>.

Mówienie o narkotykach w książce stylizowanej na domowy raptularz mia- ło więc zapewne budować bezpieczny dystans narratora, służyć „oswojeniu”, uzwyczajeniu zjawiska, zdystansowaniu się wobec jego młodopolskiej „de- monizacji”. Zabieg taki miał niewątpliwie swój walor komiczny, dzięki osadze- niu w tradycji dawał bowiem czytelnikowi pewne poczucie wyższości, degrado- wał komiczny obiekt odkrywając swojskość w tym, co dotychczas było w kul- turze przedstawiane jako egzotyczne i „wyklęte”. Warstwa stylizacji sylwicz-

<sup>52</sup> Zob. R. Nycz, *Sylwy jako dekonstrukcja literatury*. W: *Sylwy współczesne*.

<sup>53</sup> Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, s. 106.

nych pełni więc tutaj podobną funkcję jak np. w powieściach aktualizacja tradycji Rabelais'owskiej, tzn. ratuje pisarza zarówno od płaskiej tendencyjności, jak i od egzaltacji typowej dla manier młodopolskich<sup>54</sup>. Dopiero w takich zracjonalizowanych, artystycznie opracowanych ramach mogły ewentualnie pojawić się opisy wizji narkotycznych.

## 4

Narkotyki należą do typowych atrybutów dandysa. Nie jest chyba przypadkiem, że również Michel Foucault, współczesny odnowiciel etosu estetycznego, poddał się działaniu LSD<sup>55</sup>. Ale co najmniej równie ważne jak zażywanie środków odurzających — jeśli nie ważniejsze — wydaje się mówienie na ich temat. Trafnie ujął to Błoński:

Bawiłeś się narkotykami [...]. Ale zadbałeś też o to, aby się wszyscy o twoich eksperymentach dowiedzieli<sup>56</sup>.

Ważna wydaje mi się tu kwestia sposobu opowiedzenia o tych doświadczeniach. Można chyba założyć, że próba przekazania dość „społecznych” i ekscentrycznych doznań musi napotkać istotne trudności podczas procesu werbalizacji. Komunikowanie nawet tak niecodziennych zdarzeń jest nieuchronnie jakoś uwikłane w dominujące w danej kulturze konwencje prezentacji, w nacechowane historycznie, środowiskowo, światopoglądowo środki stylistyczne. Przyjęcie danego sposobu opowiadania o wizjach narkotycznych jest sposobem racjonalnego ustosunkowania się do tychże doznań, a jednocześnie szukaniem swojego miejsca w obrębie obowiązujących systemów symbolicznych. Tym bardziej że (zwrócił na to uwagę np. Andrzej Makowiecki) opisy takich podróży do świata chaosu mają już dość bogatą tradycję w europejskiej kulturze<sup>57</sup>. Jednocześnie ich autorzy posługują się zróżnicowanymi technikami opisu, odwołują się do odmiennych strategii retorycznych.

Różnice te mogą przejawiać się na kilku płaszczyznach. Mogą np. dotyczyć występowania lub braku komentarza moralistycznego oraz przyjętej perspektywy aksjologicznej. Ze względu na to kryterium możliwe są zatem trzy główne postawy: rezygnacja z wartościowania (nie pojawia się ono np. w napisanym rzekomo wskutek działania opium poemacie *Kubla Khan* Coleridge'a, ograniczającego się do opisanie wizji), potępienie narkotyku i skrucha (w pewnym stopniu w *Sztucznych rajach* Baudelaire'a), kontrkulturowa pochwała używek jako środków pomagających wyzwolić się spod tyranii zdrowego rozsądku (w *Drzwiach percepcji* Huxleya)<sup>58</sup>. Dalej warto zwrócić uwagę, iż sposoby oceniania mogą być generowane przez różne rodzaje wartości — np. Baudelaire

<sup>54</sup> Zob. Głowiński, *op. cit.*

<sup>55</sup> Zob. J. E. Miller, *Pasja Michela Foucaulta*. Przetłóżył Ł. Medeksza. „Odra” 1996, nr 10, s. 38–42.

<sup>56</sup> J. Błoński, *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1997, s. 112.

<sup>57</sup> A. Makowiecki: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971; *Witkacy*. W: *Trzy legendy literackie*. Warszawa 1980.

<sup>58</sup> Wszystkie te utwory ukazały się w przekładzie polskim: S. T. Coleridge, *Kubla Khan*. W antologii: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth — S. T. Coleridge — R. Southey. Wybrał, przetłóżył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963. BN II 143. — Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje: traktat o winie, haszyszu i opium*. Przetłóżyli S. Kreutz i P. Majewski. Warszawa 1992. — A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. Przetłóżył P. Kołyszko. Warszawa 1991.

występuje w roli kaznodziei i odwołuje się do spirytualistycznej wizji rzeczywistości, podczas gdy William Burroughs, współczesny amerykański powieściopisarz, posługuje się raczej terminologią medyczną, odwołuje się do kategorii „choroby” i przemawia jako „wyleczony”.

Drugim problemem jest stosunek do *medium* językowego. Przyjęte jest chyba wyobrażenie wizji narkotycznej jako doświadczenia utraty kontroli intelektu nad fantazmatami, przyćmienia myśli, jako momentu obcowania z chaosem, z nie uporządkowaną, „zdeklasyfikowaną” masą wrażeń. Można zatem zaufać językowi i opowiedzieć *ex post* o już stematyzowanym, „oswojonym” przez dyskurs wydarzeniu bądź też próbować stworzyć wypowiedź w jakimś choćby stopniu homologiczną wobec specyfiki przedstawianej w nim sytuacji. Większość autorów (Baudelaire, Huxley) obiera pierwszą drogę. Drugą możliwość prezentuje natomiast wiązany nieraz z estetyką postmodernizmu *Nagi lunch* Burroughsa z lat pięćdziesiątych. Ukazanie się tej powieści wywołało skandal, gdyż jej autor bardzo radykalnie kontestuje systemy komunikacyjne, dążąc do sformułowania wypowiedzi jak najwierniej oddającej stan widzenia „patologicznego”. W tym celu przekracza konwencje obyczajowe (książka szokowała drastycznością niektórych fragmentów), logiczne (istotną właściwość poetyki tekstu stanowi tu mieszanie różnych poziomów rzeczywistości przedstawionej, zacieranie granic między realiami społeczno-obyczajowymi, wewnętrznym światem bohatera i groteskową fantastyką) i gramatyczne (w wielu partiach zastosowana technika kolażu prowadzi do całkowitej destrukcji języka)<sup>59</sup>.

Pora zatem, by zapytać, w jakich rolach występuje w swojej relacji sam Witkacy. W dotychczasowych interpretacjach można chyba wskazać trzy główne stanowiska w tej kwestii. Z jednej strony Małgorzata Szpakowska próbowała rozgrzeszać rozbrykanego artystę:

Doświadczenia z narkotykami, opisane w *Nikotynie*, też nie zostały przeprowadzone tak sobie, dla przyjemności; chodziło o eksperymentalne zbadanie ich wpływu na twórczość artystyczną<sup>60</sup>.

Większą ostrożność wykazywał Andrzej Kostołowski, który określał te szkice jako „studia pseudonaukowe”<sup>61</sup>. I w końcu zupełnie inaczej odczytał je Wojciech Sztaba. Jego zdaniem: „Opis ten jest wielką pochwałą wyobraźni wyzwolonej”<sup>62</sup>. Trzeba przyznać, że rozrzut opinii jest tu dość duży – pisarz raz jawi się jako zatroskany uczonek, to znów jako anarchizujący surrealista. Sądzę jednak, że trudności z określeniem postawy wpisanej w omawianą broszurę są w dużej mierze uwarunkowane budową samego tekstu. Witkacy zdaje się bowiem wymiennie posługiwać różnymi technikami pisania, występować w kilku rolach. Za główne metody organizowania wypowiedzi można uznać kolejno: dydaktyczne pouczenie, sprawozdanie naocznego świadka, sztafaż sejentystyczny, wyznania diarysty, interwencję cenzora. A ważne jest też zagadnienie

<sup>59</sup> Na temat poetyki *Nagiego lunchu* zob. interesujący artykuł R. Lydenberga *Cut-up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes* („Comparative Literary Studies” 1979, nr 1). W roku 1995 książka ukazała się w przekładzie polskim E. Ardena.

<sup>60</sup> Szpakowska, *op. cit.*, s. 101.

<sup>61</sup> A. Kostołowski, *Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz”*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 3, s. 61.

<sup>62</sup> W. Sztaba, *Gra ze sztuką*. Kraków 1982.

sposobu łączenia tych wcieleń, ich hierarchizacji, wchodzenia we wzajemne relacje, wytwarzania napięć kreujących dramaturgię wypowiedzi.

Najciekawszy wydaje się rozdział pt. *Peyotl* (zresztą sam autor wyróżnia go we wstępie, zaznaczając, iż „rezerwuje [mu] osobne miejsce”, s. 53). Zawarty w tym fragmencie dyskurs, swoista narracja rozwija się równocześnie na dwóch płaszczyznach – z jednej strony, mamy do czynienia z pewną sytuacją komunikacyjną, „tu i teraz” pisania, z drugiej strony – z momentem przeżywania wizji, „tu i teraz” sztucznego raju. Można by np. wyciąć z tekstu fragmenty poświęcone wyłącznie opisowi wizji i złożyć z nich relację bezpośredniego obserwatora. Charakterystyczne, że w tych fragmentach narrator przeważnie posługuje się *praesens historicum*, wzmacniając iluzję naocznego oglądu. Wywołaniu wrażenia bezpośredniego asystowania przy seansie opisywanym przez Witkacego służy też potęgowanie napięcia: dozowanie informacji, informowanie o przyjęciu kolejnych dawek, mierzenie słabnącego pulsu, wyrażanie zaskoczenia, ekspresywne wykrzykniki („Nareszcie stało się”, s. 124). Horyzont narracji w tych fragmentach niejako towarzyszy następowaniu wydarzeń – ich ramę modalną można by określić słowami: „widzę i opisuję”. Wytworzeniu takiego wrażenia sprzyja też dokładne notowanie upływu czasu (np.: „1.52.”, s. 139). Dominuje tu sprawozdawczość wyprzedzająca sformułowanie racjonalnej oceny (np.: „Na brzegach mebli i drzwi widzę świetliste obwódki czerwone i fioletowe, ale ani mnie to cieszy, ani dziwi”, s. 123).

W opisach tych autor wyraźnie bawi się wyliczaniem najbardziej zaskakujących kombinacji:

W wizjach przeważają potwory lądowe i morskie i straszne mordy ludzkie. Żyrafy, których szyje i głowy zamieniają się w węże, wyrastające z żyrafowatych korpusów. [...] Wyciory, cylindry, rodzaj karykatur maszyn i lokomotyw, zmieszanych w jedno ze spotworniałymi owadami w rodzaju koników polnych, szarańczy i modliszek. Maszyny porośnięte włosami. [s. 130–131]

Przy tym warto może dodać, że podobne opisy nie są czymś absolutnie wyjątkowym w literaturze. Można tu chyba wskazać dwa układy odniesienia. Myślę, że da się je umieścić w obrębie makrotekstu budowanego przez różnorodne działania samego Witkacego i uznać za szczególnie jaskrawy przykład jego fascynacji wszystkim, co monstrialne i odrażające. Tej samej fascynacji, którą widać np. w jego kolekcji osobliwości. Można by nawet powiedzieć, że przybiera ona nieraz rozmiary natręctwa – robaki i zwierzęta pojawiają się już w dziecięcych jednoaktówkach, a później co jakiś czas powracają w powieściach, np. w opisie wizyty małego Zypcia w menażerii lub *menu* na przyjęciu księżnej Iriny. Ale jednocześnie takie upiorne *bestiarium* stanowi stały element w repertuarze groteski. Wyolbrzymianie form, zakłócanie proporcji, ożywianie przedmiotów martwych, płynność kształtów, ustawiczne metamorfozy – wszystko to kanoniczne cechy tej stylistyki<sup>63</sup>, tyle że tutaj zostały zapewne doprowadzone do *extremum*. Witkiewiczowskie wizje narkotyczne w kilku momentach przypominają faunę *Pieśni Maldorora*, popularne w sztuce schyłku wieku XIX sceny kuszenia św. Antoniego (Witkacy cytuje Flauberta) czy sporządzone

<sup>63</sup> Zob. np. W. Bolecki, *Groteska*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992.

przez Huysmansa opisy obrazów Redona, pełnych owłosionych pęcherzyków, rojących się robaków, monstrualnie rozrośniętych narządów i innych dziwacznych kształtów, znajdujących się w ciągłym ruchu, podlegających zaskakującym transformacjom<sup>64</sup>. Trzeba przyznać, że gdyby ograniczyć się do tych segmentów tekstu, można by zgodzić się ze Sztabą i uznać Witkacego za piewę rozpasanej fantazji.

Ale, jak już sygnalizowałem, rola zapisywacza kolejnych nieoczekiwanych rearanżacji kształtów, kolorów i gatunków nie jest tu rolą jedyną. Oprócz płaszczyzny obserwacji istotna jest też płaszczyzna kontaktu z czytelnikiem. Tutaj Witkacy prezentuje siebie jako podmiot racjonalny, kompetentny, ostrożnie dobierający argumenty. Ta forma aktywności podmiotu mówiącego wydaje się dominować w wielu partiach tekstu. Nawet w rozdziale o peyotlu, choć dużą jego część zajmują opisy wizji, język refleksji jest chyba językiem najwyżej uplasowanym w hierarchii znaczeń, pojawia się np. na początku:

Teraz czeka mnie zadanie specjalnie trudne: nie być fałszywie zrozumianym, co przy wyjątkowym stanowisku, które muszę zająć w stosunku do peyotlu, jest bardzo możliwe. [s. 117]

Język rozsądku funkcjonuje tutaj jako swoisty metajęzyk usprawiedliwiający pojawianie się innych form mówienia. Powraca też na końcu, gdzie zostaje sformułowana konkluzja, „morał” opowieści. Ale też same fragmenty opisowe są przetykane refleksyjnymi komentarzami. Te „racjonalizujące” wtrącenia można by podzielić na dwie podgrupy – wypowiedziane przez niby-uczonego i przez niby-moralistę. Rzeczywiście, Witkacy na czysty opis nakłada to, co nazwałem powyżej sztafażem scjentystycznym, posługuje się takimi środkami stylistycznymi, że jego wypowiedź może przypominać w kilku momentach wywód akademicki. Wrażenie takie może wywoływać np. hiperbolizacja połączona z absurdalną pedanterią:

gdybym tysiąc lat żył i co noc zmuszał się do wyobrażenia sobie najdzikszych rzeczy, na jakie mnie stać, nie wymyśliłbym jednej milionowej tego, co widziałem tej nocy letniej. [s. 135]

Podobną funkcję pełnią przypisy:

Byłem kiedyś przed wojną w Cejlonie i w Australii, jako też oglądałem fotografie meksykańskich świątyń, ale nic nie usprawiedliwia tej dokładności widzenia realnego [...]. [s. 133]

Wszystko dosłownie cytowane z nocnego protokołu. Pod wpływem wizji wszystko to zdawało mi się prawdą dowiedzioną. [s. 139]

Także podawane przez Witkiewicza wzory chemiczne, np.: „Alkohol C<sub>2</sub>H<sub>2</sub>OH)”, są w danym kontekście właściwie zbędne i dają się wytłumaczyć chyba tylko jako element żartobliwej mistyfikacji, stylizacji na dzieło naukowe.

I w końcu do dyskursu naukowego nawiązują też klasyfikacje:

Są w wizjach peyotlowych trzy gatunki przedmiotów: martwe, martwe ożywione i stworzenia żywe. Te dzielą się na realne i fantastyczne – realne mogą być: 1. znane, proste, i 2. skombinowane ze znanych elementów [...]. [s. 127]

<sup>64</sup> Zob. C. de Lautréamont (I. Ducasse), *Pieśni Maldorora i Poezje*. Przekład, wstęp i przypisy M. Żurowskiego. Warszawa 1976. – G. Bachelard, *Bestiarium Lautréamonta*. Przełożył H. Chudak. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2. – J. K. Huysmans, *Na wspak*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1976, s. 143.

Nałożenie tych elementów na bezpośredni opis stanowi swoisty „system bezpieczeństwa” tekstu, umieszcza wizję w zewnętrznym kontekście, poddaje ją kontroli rozumu i przekonuje, że autor w razie potrzeby jest w stanie wziąć się w karby. Narrator sprawia bowiem wrażenie, jakby obawiał się pomówień o eskapizm (podkreśla: „Nie propaguję tu bynajmniej peyotlu jako nowego środka dla »ucieczki od rzeczywistości«”, s. 149). Dla dandysa, inaczej niż dla cygana, narkotyk jest luksusem, a nie substytutem, „wycieczką”, a nie „ucieczką”<sup>65</sup>. Jest więc tak, jakbyśmy mieli do czynienia z dwoma różnymi tekstami w jednym – najpierw pisany „na gorąco” protokół, a potem sporządzona już z pewnego dystansu czasowego i intelektualnego relacja z doświadczenia narkotycznego, w której cytuje się urywki tekstu pierwszego. Autor zaświadcza tym samym, że potrafi odróżnić deformację rzeczywistości od rzeczywistości faktycznej, że jest na tyle trzeźwy, by nie brać wizji za realność. Czasem to zderzenie dwóch perspektyw następuje nawet w obrębie jednego akapitu:

Pada ulewny deszcz. Widzę liście drzące od spadających kropel i błoto na ulicy, tak dokładnie, jakbym tam był. Peyotl nie pozwala mi jednak zaglądać przez okno. (Skonstatowałem później, że tego dnia rano rzeczywiście była ulewa.) [s. 146]

Takiej „sjentystycznej” lekturze tekstu sprzyja również sposób używania języka. Wskazywałem powyżej, że autor chcący zdać sprawę z tak ekscentrycznego doświadczenia może stanąć przed doświadczeniem nieadekwatności języka, nie przystosowanego do opisywania tak dalece zdeformowanej rzeczywistości. Tu jednak Witkacy okazuje się zaskakująco umiarkowany. Co prawda, wspomina o możliwości wykorzystania neologizmów (nazywa to „językiem peyotlowym”, s. 126), ale eksperymentowanie z językiem przypisuje raczej swoim indywidualnym predylekcjom, nie twierdząc, jakoby prawda tego tekstu nie mogła być wyartykułowana za pomocą środków konwencjonalnych (s. 135). Trzeba też przyznać, że takie stworzone *ad hoc* pseudoterminy, gry słów czy niby-wyrazy – tak częste w powieściach – tu pojawiają się sporadycznie: „spuchnięcie czasu” (s. 126), „Zakroczymskie międzykrocza” (s. 143), „cuchnącina moralna” (s. 145), „trzeba tylko umieć zdeklanzować (mgdyknąć, prysknąć, pierwszoprztyknąć, krwampknąć, plupsnąć)” (s. 150). Witkacy w zasadzie poddaje się tutaj prawom języka, traktuje swój eksces jako coś, o czym można słowami opowiedzieć, co można osądzić z pozycji rozumu.

Racjonalny wydaje się nie tylko język, ale i kompozycja rozdziału. Na pewno nie mamy tu do czynienia z kolażem, zlepkiem urwanych scen, jak u Burroughsa. W *Peyotlu* relacji towarzyszą: wstęp wyraźnie przedstawiający tezy tekstu, odesłania do literatury *stricto* naukowej, argumenty na rzecz zajętego stanowiska. W dalszych partiach jednoznacznie można odczytać chronologiczny porządek zdarzeń. Ponadto narrator wyraźnie akcentuje, iż zachowuje na tyle trzeźwy umysł, by móc odróżnić faktyczność od halucynacji, by nie wziąć „deformacji rzeczywistości” za rzeczywistość prawdziwą.

A jednak – mimo to – upierałbym się, że nawet pewne podobieństwa do stylu dysertacji nie wystarczają, by potraktować tę broszurę jako przedsię-

<sup>65</sup> Potwierdza to także wspomnieniowa legenda: „Umiał z własnej fantazji przestać pić na wiele miesięcy, jak też nie palić, potrafił także zacząć z kopyta” (R. Małczewski, *Pepek świata. Wspomnienia o Zakopanem*. Warszawa 1960, s. 79). Zob. też S. I. Witkiewicz, *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Red. T. Kotarbiński, J. E. Płomiński. Warszawa 1957. – Makowiecki, *Witkacy*.



wzięcie o charakterze w pełni naukowym, podyktowane tylko chęcią racjonalnego objaśnienia jakiegoś wycinka świata. Broniłbym tezy, że zarówno mowa „uczona”, jak i obawa przed naruszeniem *decorum* są tu pewnymi stylami, które Witkacy wykorzystuje do konkretnych celów.

Cele te może wyraźniej zobaczymy, gdy zapytamy o istnienie lub brak moralnego wartościowania. Sprawa nie jest tu tak prosta. Po pierwsze: pytanie jest jak najbardziej uzasadnione w związku z tematem książki. Opowiada ona o używkach i nałogach, a więc o sprawach, przy których kultura oficjalna teoretycznie stawia zazwyczaj znak ujemny. Wyborem problematyki i gatunku Witkiewicz uruchamia zatem pewien zespół oczekiwań – gdybyśmy mieli do czynienia z poważną broszurą, oczekiwalibyśmy po prostu potępienia szkodliwych środków (choć wtedy, rzecz jasna, nie mielibyśmy powodu, by zajmować się tym tekstem). Po drugie: sądy wartościujące rzeczywiście w *Narkotykach* się pojawiają. I w końcu, po trzecie: ich charakter nie jest jednak oczywisty. Trudno byłoby uzgodnić wszystkie cząstkowe oceny i zrekonstruować jakieś spójne, jednoznaczne stanowisko Witkiewicza co do stosowania różnych stymulatorów. Jego tekst wydaje się wprawdzie znacznie bardziej frywolny niż dużo chłodniejsze w tonie opisy Baudelaire’a czy nawet ponure (a przy tym dość monotonne) sprawozdanie Cocteau z kuracji odwykowej, jednocześnie jednak daleko mu do kontrkulturowego optymizmu i gotowości zdania się na przysgodę, jakie są widoczne w *Drzwiach percepcji* Huxleya.

Przede wszystkim uderza ekscentryczność ocen. Autor bardzo kategorięcznie domaga się np. całkowitej prohibicji alkoholowej, wykrzykując potem: „niech żyje peyotl!” (s. 151). Jeśli przypomnimy, co pisał Baudelaire, że dandys może popełnić zbrodnię, gdyby jednak popełnił ją z niskich pobudek, grozi mu wieczna niesława<sup>66</sup> (czyżby z inspiracji dandysowskich zrodził się Lafcadio?), możemy strawestować tę opinię i powiedzieć, że dandysowi wypada zażywać narkotyków, nie wypada natomiast entuzjasmować się używkami pospolitymi. Ponadto absurdalność postulatów w połączeniu ze stanowczym tonem nie sprzyja poważnemu traktowaniu całej wypowiedzi. Dalej – znaczący wydaje mi się fakt sposobu motywowania ocen. Witkiewicz raczej nie powołuje się na jakieś uniwersalne normy, na obowiązujące prawa ani na opinię społeczną. Zwykle apeluje do interesu jednostki, jego postawę aksjologiczną zdaje się określać – dobrze chyba oddaje to formuła Foucaulta – „troska o siebie”<sup>67</sup>. I wreszcie – w tekście pojawiają się też oceny wypowiedziane w sposób nieco frywolny, o charakterze prowizorycznym, niezobowiązującym, np.:

Bo ostatecznie, że ktoś widział kombinację modliszki z lokomotywą walczącą z wyciorem do lampy, jakimś dziwnym cudem uhipopotamionym, to jeszcze nic nie mówi o jego możliwościach moralnego udoskonalenia. [s. 133]

Chwilami też perspektywa moralistyczna jest wprowadzana na prawach chwilowego nastroju, spowodowanego zapewne działaniem peyotlu, np. gdy po napadzie wesołości autor odnotowuje: „Pewnego rodzaju »nawrócenia się życiowe«” (s. 142).

<sup>66</sup> Baudelaire, *op. cit.*, s. 218–219.

<sup>67</sup> M. Foucault, *Troska o siebie*. Przełożył T. Komendant. W: *Historia seksualności*. Warszawa 1995.

Innym sposobem waloryzacji wizji narkotycznej bywa u Witkiewicza obyczajowa autocenzura: „Opiszę wizje z maksymalną dokładnością, a zamiast deformować odpowiednio rzeczy zbyt osobiste, opuszczę je zupełnie” (s. 119); „Niestety, rzeczy nie do zacytowania” (s. 138).

Te sygnały samokontroli eliminującej pewne informacje dość dobitnie uprzytomniają nam, że – przy wszystkich podobieństwach – nie jest to zapis wyobraźni pozbawionej hamulców, taki jaki pojawiał się np. u Lautréamonta. Dandyzm to obłęd okiełznany.

Ale każdy kij ma dwa końce – przy odrobinie złej woli można w owej autocenzurze dostrzec przemyconą pokusę. Takie zakomunikowanie przemilczenia może właśnie prowokować do domysłów, pobudzać zainteresowanie owocem zakazanym. W sumie podmiot „aksjologiczny”, umieszczający opisywane doznania w kontekście normatywnym, nie jest tu instancją nadrzędną, ale pozostaje w sferze częściowo tylko aktywowanej potencjalności, jest jedną z możliwości, do których „przymierza się” Witkiewicz.

Wydaje mi się, że narrację w *Narkotykach* określa napięcie między fascynacją niecodziennymi doznaniem i niechęcią do banalnej retoryki moralistycznej a pragnieniem nadania swym doznaniom wyrazistej formy, obawą przed rozpuszczeniem się w amorficznym chaosie. Z jednej strony, autorowi grozi ugrzęźnięcie na obszarach *mare tenebrarum*, popadnięcie w chaos, całkowita bezbronność wobec natłoku przypadkowych obrazów. Z drugiej – potępienie narkotyku, uwięzienie go w ramach wyklętego zła bądź urzeczowionego przedmiotu badań. Pierwsza możliwość grozi utratą języka, paraliżem komunikacji, milczeniem. Natomiast odcięcie się od własnego doświadczenia, jednoznaczne napiętnowanie go byłoby kapitulacją wobec rozsądku, samoredukcją do ram instytucjonalnych. Witkacy przez cały czas zdaje się tu lawirować tak, by przemknąć się między Scyllą bełkotu a Charybdą komunału.

## 5

To igranie różnymi stylami i perspektywami łączy się z rozwarstwianiem podmiotu, z kreowaniem jego kolejnych, cząstkowych, opalizujących wcieleń. Elementem tej strategii jest też omawiane już, prawdopodobnie zaczerpnięte z poetyki sylw, wprowadzanie fikcyjnych sygnatur. Tendencję tę można uznać za wspólną różnym przedsięwzięciom Witkiewicza. Wyraźnie widać to w Firmie Portretowej, w której był on dyrektorem, wykonawcą, kasjerem. Swoją pierwszą powieść podpisał imieniem i nazwiskiem bohatera powieści przedostatniej. Siebie samego z kolei uczynił epizodyczną, przelotnie wzmiankowaną postacią w świecie swych powieści. Co więcej, reżyserował szereg podobieństw między kolejnymi amplifikacjami swej osoby, pojawiającej się na fotografiach i na obrazach, w powieściach i w listach<sup>68</sup>.

Takie „pączkowanie” podmiotów potwierdza chyba tezę, iż Witkiewicz próbował swoimi poczynaniami wyreżyserować spektakl, w którego obrębie dzieło sztuki, powieść, traktat filozoficzny pełniłyby już tylko pewną instrumentalną funkcję, stanowiłyby tylko jeden z wielu środków przedstawiania

<sup>68</sup> Zob. np. I. Jakimowicz, *O różnym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego*. Warszawa 1987.

osobowości swojego twórcy. W związku z tym lekcewał specyficzność każdej dziedziny, nieraz ignorował swoistość tworzywa – w czasach ekspansji sztuki abstrakcyjnej jego obrazy są skażone treściami literackimi, a dramaty zmierzają do tego, by stać się oderwaną od życiowego prawdopodobieństwa kompozycją, abstrakcyjną „Czystą Formą”, powieści są przeładowane nużącymi dysputami filozoficznymi, dyskurs filozoficzny bywa kokieteryjny lub zaczepny, a erotyzm – azmysłowy. Witkacy zrywał związek swoich tekstów, obrazów, koncepcji z przypisanymi im przez kulturę kontekstami, z instytucjonalnymi porządkami, a wplątywał je w sieć innych powiązań, utkaną w dużej mierze z prywatnych obsesji, manieryzmów, idiosynkrazji. Odniesienie poszczególnych artefaktów do innych tekstów i do rzeczywistości okazuje się podrzędne wobec ich odniesienia do tworzącego podmiotu – najważniejsza jest ich „śladowość”, wskazywanie, od kogo pochodzą<sup>69</sup>.

Dzieło Witkacego daje się więc ujmować jako zwielokrotniony autoportret. Artysta starał się wykreować swój wizerunek w tym, co ulotne – w towarzyskim skandalu, i w tym, co trwałe – w filozofii, próbując zapewne olśnić zdeorientowaną publiczność korowodem twarzy i min, obrazów i bohomażów, koncepcji i rymowanek. Jednocześnie jednak suma tych wizerunków nie składa się na jednoznaczną i koherentną postać – sprawca zamieszania pozostaje nieuchwytny, nie utożsamia się w pełni z żadną odgrywaną rolą, zdaje się przekraczać swoje poszczególne tekstowe uobecnienia. Prawdziwy podmiot kolejnych aktów twórczych trzyma się w ukryciu, przedstawiając na użytek publiczny tylko wymyślone przez siebie figury.

To wrażenie wymykania się wszystkim przyjętym strategiom było możliwe także dzięki wpleceniu pomiędzy różne dyskursy swoistej metanarracji, w której Witkiewicz dyskredytuje swoje partykularne wcielenia. Stale podkreśla, że pisanie powieści nie jest tworzeniem sztuki, że filozofia dobiegła swego kresu albo że Firma Portretowa stanowi tylko przedsięwzięcie zarobkowe. Stale odracza moment spotkania z czytelnikiem „twarzą w twarz”, jakby wciąż mówił: „to jeszcze nie »ja prawdziwy«, to dopiero wprawki, a już-już zaraz zacznę tworzyć na serio”. Np. w ostatniej powieści niezbyt pochlebnie kwituje swoje dokonania plastyczne:

Autor przestał być malarzem (artystą) od chwili, gdy przekonał się, że nic istotnego w tym kierunku zrobić nie potrafi, i to przestanie poczytuje sobie za wielką zasługę<sup>70</sup>.

Referując swój udział w dyskusji o jak najpoważniejszych zagadnieniach historiozoficznych wpada w bagatelizujący ton, dystansując się wobec przyjętych form mówienia na serio:

Może nie dosłownie cytuję jej słowa, ale coś takiego „rzekła”. Na to „odparłem” surowo: Zarzut niesłuszny. [s. 66]

Dość kategorycznie obwieszcza natomiast swoje *désintéressement* wobec spraw, którym właściwie poświęcił większą część życia:

<sup>69</sup> Zob. B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki*. W zb.: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 383–385.

<sup>70</sup> S. I. Witkiewicz, *Jedynе wyjście*. Opracował T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1968, s. 144.

Ale dość o tym – nudne to jak cholera – ani sztuką, ani teorią nie myślę się już więcej zajmować. [s. 95]

Wykazuje nawet gotowość przyznania racji swoim adwersarzom, prezentując się jako obrońca spraw na pewno przegranych:

Zaznaczam z góry, że cała ta część mojego „dziełka” może się wydać wielu ludziom śmieszna, a nawet zbyteczna. [...] Oczywiście zbyteczność różnych rozdziałów będzie różna. [s. 171]

Gdyby czytać te enuncjacje dosłownie, należałoby uznać zachowanie Witkiewicza za absurdalne, wewnętrznie sprzeczne. Podmiot zajmujący postawę racjonalną, który chce do czegoś przekonać swych rozmówców, musi starać się uwiarygodnić swój dyskurs, sugestywnie ukazać (albo wmówić) jego pożyteczność, przedstawić racje, dla których zajmuje się daną kwestią, zaprezentować jak najsilniejsze argumenty i obronić swoje stanowisko. Oczywiście, dzieje się tak o tyle, o ile zależy komuś na zyskaniu akceptacji i społecznym uprawomocnieniu swych racji. Tymczasem postępowanie Witkiewicza wyraża się w innym typie mówienia.

Sądzę, że właśnie ten element jego stylu stanowi jeden z ważniejszych argumentów na rzecz tezy, iż działalność pisarza można wiązać z inspiracją dandysowską. Jak zauważa Okulicz-Kozaryn, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku:

Okazywanie znudzenia było w dobrym tonie, jego przymieszką należało zaprawiać wszystkie czynności, nawet te, które winny angażować całkowicie. [...] nudzenie się weszło do kanonu modnych zachowań<sup>71</sup>.

Wyznaczniki tego stylu bycia podchwycili też artyści. Np. Baudelaire zalecał, by niczemu nie oddawać się bez reszty i zawsze znajdować się parę piętér powyżej tego, co się robi. Jego dandys to „Herkules, który nie znajduje ujścia dla swej siły. Utajony płomień, który można odgadnąć, który mógłby, lecz nie chce, promieniować”<sup>72</sup>. Oscar Wilde oznajmiał: „Życiu oddałem swój geniusz, mym dziełom tylko Talent”<sup>73</sup>. Z kolei Max Beerbohm swą powieść nazwał „ot, taką fantazją”<sup>74</sup>.

Można więc uznać Witkiewiczowskie dygresje za żartobliwą stylizację, mającą samego pisarza przedstawiać jak gdyby jako postać z minionej epoki. Ale myślę, że można też dostrzec w nich coś więcej. Widoczna w nich nonszalancja była zapewne deklaracją nieprzynależności, manifestacją przekonania o „bezzasadności” sztuki, nieredukowalnej do jakichkolwiek zewnętrznych powinności, oraz sygnałem suwerenności twórcy i wreszcie – techniką konstruowania podmiotowości nie zastygającej w żadnym kształcie ostatecznym.

<sup>71</sup> Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, s. 41.

<sup>72</sup> Baudelaire, *op. cit.*, s. 220. O stosowanym przez Baudelaire’a dandysowskim geście od-mowy bycia poznany, o strategii ukrywania prawdziwego „ja” przed anonimowym tłumem i chowania się za malowniczą fasadą publicznego wizerunku pisał – w tekście, swoją drogą, pełnym żółci – J. P. Sartre (*O dandyzmie*. Przełożyła A. Wasilewska. „Literatura na Świecie” 1982, nr 7).

<sup>73</sup> O. Wilde, „*Nie lubię zasad, wolę przesady*” i inne aforyzmy. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył M. Dobrosielski. Kalisz 1994, s. 13.

<sup>74</sup> Cyt. za: Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, s. 133.