

Tomasz Bocheński*

 <https://orcid.org/0000-0003-1704-3456>

Łódź w Witkacym

Streszczenie

Artykuł odpowiada na pytanie, jakie znaczenie dla twórczości Witkacego miała premiera *Persy Zwierzontkowskiej* (1927) w Teatrze Miejskim w Łodzi, dramatu, którego tekst zaginął. Na podstawie recenzji z premiery oraz wywiadu z autorem sztuki możemy odtworzyć reakcję publiczności na wystawienie awangardowego dzieła. Zapiski na marginesie *Pigułki*, tekstu krytycznego Witkacego pisanego przez dłuższy czas, pokazują stosunek autora do łódzkiej krytyki artystycznej. Rekonstrukcja recepcji *Persy* pozwala odczytać ekspresyjny fragment *Nienasycenia*, opisujący premierę w teatrze Kwintofrona Wieczorowicza jako formę polemiki z krytyką oraz wskazówkę na temat zaginięcia oryginału dramatu.

Słowa kluczowe: krytyka teatralna międzywojnia, *Persy Zwierzontkowska*, Polemiki Witkacego z krytykami, teatr w *Nienasyceniu*

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: tomaszo7@wp.pl

Łódź in Witkacy

Summary

The article addresses the question of the significance of the 1927 premiere of *Persa Zwierzontkowska* at the Municipal Theatre in Łódź for Witkacy's work, a play whose text has been lost. Based on reviews of the premiere and an interview with the play's author, we can reconstruct the audience's reaction to the avant-garde performance. Marginal notes in *Pigułka*, Witkacy's long-term critical text, reveal the author's attitude toward art criticism in Łódź. Reconstructing the reception of *Persa* allows us to interpret the expressive passage in *Insatiability* describing a premiere at Kwintofron Wieczorowicz's theatre as a form of polemic with critics and as a hint regarding the disappearance of the play's original manuscript.

Keywords: Interwar Theatre Criticism, *Persa Zwierzontkowska*, Witkacy's Polemics with Critics, Theatre in *Insatiability*

W *Nienasyce* Witkacy w stylu hiperekspresyjnym przedstawił spektakl w teatrze Kwintofrona Wieczorowicza. Hiperekspresji w pisarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza nie brakuje, a jednak trudno znaleźć w jego twórczości podobnie zmysłową, „perwersyjną” improwizację, podobnie nasycony emocjami set, jak ten szalony performans z rozdziału *Myśli wodza a teatrzyk Kwintofrona Wieczorowicza* umieszczonego w *Oblędzie* – drugiej części powieści. Na scenę przeniesiono sztukę Sturfana Abnola, muzykę do spektaklu napisał Putrycydes Tengier, grali aktorzy wyjątkowi, w tym Persy, fantastyczna publiczność, to znaczy pojmująca znaczenie fantastyczności istnienia, przeżywa mocno inscenizację¹. To teatr właściwie daleki od Czystej Formy, brudny, na miarę dekadencji i rozkładu poprzedzających poddanie się mechanizacji, ale – mimo brudu pospolitego istnienia – jednak oczyszczający, katartyczny w najwyższym stopniu, jeśli *katharsis* pojmujemy jako oczyszczanie się wszystkimi otworami. Szalone wydarzenia sceniczne, w szalonych frazach ujęte, kontrastują z innymi fragmentami powieści, również z tymi scenami, w których Witkacy daje się prowadzić czystej wyobraźni – nawet ze sceną ścicia Kocmołuchowicza. Co napędza tę teatralną improwizację,

¹ Gondowicz stwierdził, że „w opisie bezmiennego spektaklu pióra Sturfana Abnola, powieściowej inkarnacji autora, Witkacy przeszedł sam siebie i granice literatury”. Por. J. Gondowicz, „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. *Witkacego spektakle potencjalne*, [w:] Witkacy: *bliski czy daleki?*, red. J. Degler, Słupsk 2013, s. 224.

jaka siła? Dlaczego Witkacy z taką słowną namiętnością przedstawia wymyślane przedstawienie? Może nadekspresja pochodzi z ukrytego źródła, a nie z formalnej konsekwencji powieściowych rozwiązań? I dlaczego aktorkę z teatru Kwintofrona nazwał autor Persy, tak jak tytułową bohaterkę sztuki wystawionej po raz pierwszy w Łodzi? Może coś łączy łódzką premierę z premierą powieściową? O kim pisze autor w polemicznym fragmencie, o jakich czasach, charakteryzując autora dramatu Sturfana: „Że żył dotąd wśród tak natężonej ogólnej nienawiści, było jednym z cudów tej niezapomnianej epoki, który jednak mało kto należycie doceniał”². Oto moja „szalona” teza – ekspresyjna improwizacja w *Nienasyceniu* w dużej części wywodzi się z łódzkich doświadczeń Witkacego.

Kusi mnie, by zadać pytanie: czy Witkacy był w mieście Łodzi, wtedy na przełomie maja i czerwca 1927 r. na premierze *Persy Zwierzętkowskiej* w Teatrze Miejskim?³ A może tylko wysłał swój awatar, jedno z wielu wcieleń, może na premierę sztuki udał się Witkacuszek albo Vitkacjusz?⁴ Zapewne nie odwiedził naszego miasta Mężowitkaś Witkasiomąż, gdyż Jadwiga – żona – nie chciała wówczas przyjechać. Mógłbym nawet zdobyć się na „szalone” przypuszczenie, że wtedy Stanisław Ignacy w ogóle nie przebywał w Łodzi, a mówiąc dokładniej – wysunąć tezę, że to Łodzi nie było wtedy w autorze, tzn. nie zostawiła śladu w pisarzu, malarzu, publicyście, epistolografie, reżyserze, fotografie, aktorze, filozofie, krytyku... Ale to przecież niemożliwe, że był Łodzi, ale Łodzi w nim nie było. Rzucam się na listy do żony, na świadectwo najlepsze międzywojennej biografii Witkacego, by sprawdzić, że jadł, że śpiewał, że kogoś widział, że może pisał, że ocenił reżyserię *Persy* i grę aktorów, ale w listach wpadam w niezwykłą szczelinę, nie ma listów pisanych między 27 maja a 14 czerwca. I to częściowo zrozumiałe, bo w tym czasie, przez pierwsze dwa tygodnie czerwca, przebywał w Warszawie, gdzie mieszkała Jadwiga, choć nie u niej mieszkał wtedy chwilowo z nią skłócony. Przez dwa tygodnie listów do żony nie pisał, ale dlaczego w późniejszej korespondencji nie napomknął nic o *Persy* i o Łodzi? Nie, to musi być sprawka jakiegoś „diabła”, który prawie unicestwił Łódź, to znaczy nieledwie zatarł ślady pobytu Witkacego, a do tego zagubił tekst sztuki, choć tyle osób widziało przedstawienie, tyle spotkało Witkacego, tyle czytało *Persy*, tylu aktorów miało w rękach dramat. Z powodu tego demonicznego kaprysu, tej belzebubicznej ingerencji, troszkę wiemy tylko o pospolitych wcieleniach autora, czyli o takich postaciach, które wtedy się uroiły prasie łódzkiej i kilku jeszcze osobom. A o samej *Persy*, choć zaginęła, wiemy

2 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992, s. 419.

3 Okoliczności premiery, recepcję *Persy* oraz funkcjonowanie Teatru Miejskiego w 1927 r. opisał: J. Degler, *Witkacy w Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78), s. 20–34. Na temat Teatru Miejskiego zob. także G. Romanowski, *Pod parasolem samorządu*, tamże, s. 9–19.

4 Na temat nazw „awatarów” Witkacego zob. S. Okołowicz, *Przeciw nicości*, [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986, s. 44.

całkiem dużo, bo streścili ją trzej dziennikarze „Ilustrowanej Republiki”, którzy dużo zrozumieli ze sztuki. Mimo wszystko to cud, że w mieście Łodzi znaleźli się trzej ludzie potrafiący docenić wartość Czystej Formy, skoro w całej międzywojennej Rzeczypospolitej takich ludzi było niewiele więcej. Czesław Ołtaszewski, Andrzej Nullus i Tadeusz Górski z niezwykłą starannością jak na gazetę codzienną opisali sam dramat, a poza tym scharakteryzowali formę przedstawienia, scenografię, muzykę a nawet zestawili fragmenty bardzo niemądrych recenzji premiery, które ukazały się w innych łódzkich gazetach. Ołtaszewski wydrukował też krótki wywiad z Witkacym, i ten wywiad stanowi wartościowy dowód pobytu autora w Łodzi, poświadczony sygnaturą. Naprawdę zadziwiający zbieg okoliczności. Przepadła sztuka, premierę autor prawie przemilczał, przedstawienia inni dziennikarze nie pojęli albo zbywali ogólnikami, ale wymieniona trójca zachowała *Persy* na zawsze. W przeciwieństwie do dość trywialnej większości musieli Ołtaszewski, Nullus i Górski odczuć, że uczestniczą w wydarzeniu artystycznym najwyższej wagi, jakie nie wiadomo kiedy znowu się w Łodzi zdarzy. Zresztą nie wiem, czy się coś równie ważnego wtedy, tzn. w międzywojniu, w sztuce wydarzyło, może nagroda miasta dla Strzebińskiego, ale to przecież nie było dzieło sztuki.

Czasem wątpię w tę dziennikarską trójkę i podejrzewam, że ujawnić się mogła w jednej osobie, to znaczy, że demiurgiczny wpływ na opisanie *Persy* miał redaktor naczelny „Ilustrowanej Republiki”. Może to jedynie Ołtaszewski animował działania swoich podwładnych – Nullusa i Górskiego? Ale odsuńmy te czarne przypuszczenia na rzecz jeszcze czarniejszej przyszłości, wiele mówiącej o losach polskiej inteligencji pochodzenia żydowskiego. W „Ilustrowanej Republice”, wydawanej głównie za pieniądze Maurycego Ignacego Poznańskiego, pracowało wielu polskich dziennikarzy, których ze względu na pochodzenie spotkał w czasie wojny tragiczny los. Czesław Ołtaszewski, czy też Marian Nusbaum Ołtaszewski, który uciekł w czasie wojny do Wilna, czyli trafił tam, gdzie Maurycy Poznański, zginął w czasie likwidacji getta wileńskiego w 1943 r. Andrzej Nullus, czy też Eliaż From zginął w 1939 r. w obozie na łódzkim Radogoszczu; zachorował na zapalenie płuc i został zabity kolbami karabinów. O nim napisał Tuwim dużo wcześniej w młodzieńczym kabaretowym wierszyku: „Tra-ta-tra-ta! My bezdomni/ Pójdziem walczyć – chorzy, głodni!/ – Ej, Nullusie! Nie zapomnij zabrać drugiej pary... spodni!”⁵. From, autor między innymi kabaretowego *Różowego słonia* (1915), pomysłodawca artystycznych jednodniówek, przyjaciel Tuwima z młodości, wielbiciel kubofuturysty Sewierianina i zapewne w ogóle nowoczesnej poezji, był przygotowany, żeby docenić wartość *Persy*, przynajmniej jej przewrotną opowieść. Może Nullus właśnie docenił wagę premiery, a nie Ołtaszewski? Redaktor naczelny co prawda dość rozsądnie pisał o laureatach nagrody Miasta Łodzi. Był zwolennikiem nagrody dla Boya, a nie dla Berenta, chwalił poezję Tuwima, chociaż

5 J. Tuwim, *Juwenilia* 2, red. T. Januszewski i A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 91.

nie chciał rozsądzać, jaką ma ta poezja wartość. Z Witkacym było nieco inaczej, Ołtaszewski zapewne najpierw zachwycił się premierowym przedstawieniem, a potem dopiero jako jeden z nielicznych docenił, choć tylko prywatnie, niezwykłość *Pożegnania jesieni*. W liście z 1 lipca 1927 roku Staś donosi Jadzi, że „Dr Oszadzki powiedział o powieści, że jestem schizofrenik, a Sinko, że to gorsze od Orgaza. A p. Ołtaszewski b. sie zachwyca”⁶. Zachwycał się redaktor „Republiki”, ale nic o powieści nie opublikował, ani Nullus też nic. Z Tadeuszem Górskim było zapewne podobnie, ale ja niewiele o nim wiem. Dlaczego nie napisali nic o *Pożegnaniu jesieni* ani o *Nienasyce* czy *Narkotykach*, to rzecz zastanawiająca, i nieco poddająca w wątpliwość ich entuzjazm po premierze. Trzej dziennikarze na co dzień zanurzali się głównie w sukcesach pożyczki polskiej, samobójstwie w kawiarni, w wiadomościach z frontu bezrobocia czy w zwalczaniu konkurencji, ale wtedy, na przełomie maja i czerwca, przez kilka dni się z tej codzienności szczęśliwie wynurzyli, pisząc o Witkacym. Co prawda wynurzali się z niej też regularnie na własną rękę, ale tylko nieco ponad powierzchnię, wydając „Dodatek literacko-naukowy” do „Republiki”. Skoro potrafili w takim dodatku napisać ironiczny artykuł o współczesnym teatrze pt. *Publiczność jest zimna i obojętna i nie okazuje artystom wzruszenia i entuzjazmu. Dawniej rzucano na scenę portmonetki, brylanty, kapelusze a nawet – sztuczne zęby*⁷, skoro taki tytuł stworzyli, podążali własną drogą w stronę Witkacego. A dziennikarzy, którzy nie pojęli tego, co zobaczyli wtedy w Teatrze Miejskim, nie wspomnę z nazwiska, bo tak pisali o zdarzeniu, jakby się w ogóle nie wydarzyło, i tak pomniejszali autora („wariat”, „autor wygłupia się”, „uszminkowane aż do mdłości pozerstwo”), że ten ich autor przypominał raczej ich samych niż twórcę *Persy*⁸.

Mam zatem certyfikowany dowód pobytu w Łodzi, wywiad Witkacego dla „Ilustrowanej Republiki”. Czy autor przybył osobiście do siedziby koncernu Republika przy Piotrkowskiej 49, nie wiemy. „Wywiad” – dużo powiedziane. Jedna szósta stroniczki, na s. 7 wydania sobotniego, dziesięciostronicowego, ale to i tak dużo, ten „wywiadzik”. Nawet mimo otoczenia: *Szarańczy pod Łodzią, Groźby strejku w piekarniach* oraz informacji o śmierci Iwaszkiewicza, sędziego śledczego, który powiesił się na kłamce do drzwi kancelarii urzędowej. Pytania w tym wywiadzie bardzo konwencjonalne: co sądzi o premierze i obecnej twórczości dramatycznej oraz co będzie tworzył, chyba zostały dopisane do monologu autora, bo w wywiadzie nie znajduję śladu irytacji, a przecież Witkacego zwykle bardzo denerwowały banalne zagajenia. O premierze swej sztuki dramaturg wypowiada się z powściąganym entuzjazmem, że była „prawie bez zarzutu”. O wiele ważniejszy niż ta ocena wydaje mi się ton wywiadu: brzmienie zrezygnowania, pesymizmu, katastrofy.

6 S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, oprac. J. Degler, Warszawa 2005, s. 153.

7 „Ilustrowana Republika” 1927, nr 291.

8 O recepcji *Persy* zob. J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 140–143.

Najpierw jednak autor mówi coś wesoło-smutnego: „Miałem tylko ciężkie chwile zwątpienia co do niektórych części samej sztuki. Wystąpiły błędy, których nie dostrzegłem w czytaniu”⁹. Wiadomo, szczęściem autora jest ujrzeć własną sztuką na scenie, a szczęściem twórczego autora po dobrej premierze czy dobrym odczytaniu poprawić niedoskonałości. Takiego szczęścia rzadko Witkacy doznawał, bo – jak wiadomo – rzadko go wystawiano, a do tego często niedobrze. Premiera powinna go zatem ucieszyć, ale chyba tylko trochę, bo wystawiono sztukę sprzed trzech lat, a przez te trzy lata autor przestał tworzyć dramaty, zwątpił trochę w skuteczność Czystej Formy na scenie, w pisaniu zszedł na poziom brudnych, powieściowych form i przypuszczam, że wtedy po premierze nie miał już siły na doskonalenie *Persy*. Zobaczył zatem w Łodzi – tak to mogę podsumować – przedstawienie bez zarzutu własnej sztuki, której mógł postawić niejeden zarzut. Potem w wywiadzie też odniósł się do *Persy*, choć dość ogólnikowo – „nie twierdzę, że moje sztuki są arcydziełami, tylko konstatuję, że są jakościowo na linii artystycznej, nie przesądzając kwestii ich wartości w tej sferze.”¹⁰. Dalej w wywiadzie krytykuje „kaszę repertuarową” i trzeba się z nim zgodzić, że ta kasza przepełniała wtedy, i dziś wypełnia sceny, księgarnie, głowy i kosze na śmieci. Zresztą, jako wegetarianin wolałbym, żeby użył innej metafory, mielonych, bigosu albo pasztetu, ale nie kaszy. Mniejsza o to. Ponad tę „kaszę repertuarową” wznoszą się jego sztuki – tak się pociesza. I jeszcze w wywiadzie określa siebie na tle dość powszechnego upadku artystycznego, jak to czynił wielokrotnie w polemikach, tekstach teoretycznych, dramatach, publicystyce. Malarstwo się skończyło, on skończył z malarstwem z wyjątkiem portretów. Teatr też się skończy, a on sam czuje się wyczerpany i od dawna nie napisał niczego zadawalającego. Píše zatem powieść (mówi o *Nienasyce*) i chce rozwinąć system estetyczny w artykułach prasowych oraz dzięki tym tekstom prowadzić walkę w gazetach. Do Łodzi przyjechał zatem dramaturg nieco wyczerpany i malarz, co skończył z malarstwem, by obejrzeć na scenie dawnego siebie, a właściwie dawną swą wiarę w powodzenie Czystej Formy w teatrze. Czy to Mahatma Witkacz przyjechał do Teatru Miejskiego, czy raczej św. Witkacy zamęczony albo nawet autor Wyprztyczek, proszę sobie odpowiedzieć. A może przyjechał jeszcze Witkacy, ale w Łodzi przeszedł metamorfozę, powiedzmy – przemianę – Mahatmy Witkatza w św. Witkacego zamęconego? Musiało mu wtedy na premierze przyjść też głowy, że przynajmniej część jego niepowodzeń w teatrze wynika z niedoskonałości jego własnych sztuk, przecież był niesłuchanie ostrym krytykiem swojej twórczości. Dziwnie wygląda ten wywiad w „Ilustrowanej Republice”, po entuzjastycznych artykułach redaktorów pisma, i dziwnie po wycofaniu *Persy* ze sceny, po drugim przedstawieniu. Mówimy sobie: *szkoda że sztuki*

⁹ S.I. Witkiewicz, *Co myśli Witkiewicz* (Wywiad „Republiki” z autorem „*Persy Zwierzontkowskiej*”), [w:] tenże, *Varia*, oprac. J. Degler, Warszawa 2019, s. 99.

¹⁰ Tamże.

dłużej nie grano, szkoda że nie doceniono jej nowatorstwa, choć czytelnik gazety mówił sobie zapewne coś innego po lekturze wywiadu, np. *rozumiem teraz dlaczego sztuka upadła albo Persy raczej nie była doskonała*.

Kasza repertuarowa łódzka, powiedzmy o niej parę słów. W Teatrze Miejskim dawano wtedy „pełną, niesamowitych efektów i tricków” komedię amerykańską H. Ridleya *Pociąg widmo*, tego samego dnia, co po raz drugi *Persy*. A w następnych dniach *W rajskim ogrodzie* R. Bernauera i R. Osterreichera, trzykrotnie, ze St. Jarkowską w roli głównej, a poza tym *Proboszcza wśród bogaczy*. Ten sam *Pociąg widmo* „leciał” też w Teatrze Letnim w Ogrodzie Staszica. W Teatrze Popularnym szła niezmiennie *Trędowata*, ciesząca się wielkim powodzeniem¹¹. I jeszcze za chwilę dawano wodewil *Królowa Przedmieścia* w Teatrze Popularnym w Sali Geyera. O przedstawieniach operetkowych nie wspomnę. Czysta Forma wpadła w tę kaszę.

Witkacy przenikliwie krytykował własne dzieła i od krytyki oczekiwał podobnej przenikliwości, bezkompromisowości, teoretycznego namysłu, unikania osobistych argumentów oraz oczywiście uwolnienia się spod partyjnych nakazów. Odpowiadał zwykle na wszystkie artykuły krytyczne, nawet na te całkiem banalne. Tuż przed przyjazdem pracował „w transie”¹² nad taką odpowiedzią, pięknie zatytułowaną: *Ostatnia pigułka dla „wrogów”*, próbując załatwić sprawę z wieloma krytykami naraz, jeszcze przed łódzką premierą. Dołączał kolejne fragmenty, rozprawiał się z kolejnymi recenzjami, i mógłby w transie dołączyć też odpowiedzi łódzkim krytykom, ale Łódź wyrwała go z transu. Przerwał pisanie, męczyła go kontynuacja, nigdy nie dokończył *Pigułki*. W rękopisie *Odpowiedzi* widzimy adnotację „Łódź (zaczęte) NP4 20 VII 1927”¹³. Rzeczywiście w Łodzi zaczął pisać dalszą część *Pigułki* z zamiarem publikacji tego fragmentu w gazecie Ołtaszewskiego, to widać w tekście. Napisał zapewne pierwszy akapit, a potem na prawie trzy tygodnie przestał polemizować. Trudno mu było wrócić do pracy, skoro zdecydował się NP4, i chciał na tym czterodniowym niepaleniu dołożyć z Łodzi krytykom. Skąd te trudności? Poza artykułami z „Republiki” większość recenzji schodziła na poziom łódzkich rynsztoków. „Postaram się” – powstrzymuje sam siebie Witkacy – „jednak zachować formy dżentelmeńskie, mimo że w karczmie, gdzie się ludzie łupią po pyskach, wymyślają i rzygają na siebie, jest to bardzo trudnym zadaniem”¹⁴. Charakteryzuje tę krytyczną karczmę łódzką, tego mogłem się spodziewać, ale bez wdawania się w szczegóły, czyli w bełkot i wymyślania.

¹¹ „Rozwój” 1927, nr 150, z 2.06.

¹² S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, s. 144. List z 17 V 1927. Na temat procesu pisania *Pigułki* zob. J. Degler, *Nota wydawnicza do: S.I. Witkiewicz, Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 646.

¹³ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, s. 418.

¹⁴ Tamże.

U prymitywnych, niekulturalnych natur niezrozumienie i brak pewności, czy dane coś rzeczywiście jest pozbawione sensu, przeradza się w złość. Brak inteligencji i wykształcenia, niemożność dialektycznego uporania się z danym zjawiskiem wywołuje bezsilną pasję, chęć wrzeszczenia, tupania nogami, bicia. Lubię walkę, lubię mądrych wrogów, ale nie lubię umysłowej tandety i hołotnych manier¹⁵.

Uff, kończy akapit tym niedokładnym rymem: tandeta – hołota, i zdaje się, że jednak schodzi zbyt nisko, do łódzkiej krytycznej suteryny. Dodaje jeszcze uwagę o powietrzu życia artystycznego, którym tu w Łodzi musiał oddychać: „Plugawa atmosfera artystycznego życia u nas zaczyna dusić już za gardło”¹⁶. Chyba samo miasto podpowiada mu te metafory – karczma, plugawa atmosfera, łupanie się po pyskach itd. Kończy krótki fragment zaczęty w Łodzi na wyrażeniu 2 x w: czyli wstydu i wstrętu, że musi się „babrać”. Czy po takim, po łódzku, „rozbabraniu” *Pigułki* jeszcze może ją skończyć? Próbuje, ale dopiero po prawie pół roku 13 I 1928, znowu na niepaleniu NP 3, wraca myślami do Łodzi. Chwali oszczędnie artykuły trójcy dziennikarzy z „Republiki”, z zastrzeżeniem, że „i w tych pozytywnych wypowiedzeniach się mało jest artystycznej oceny”¹⁷ i te recenzje przeciwstawia „bezmyślnemu waleniu na oślep, niegodnemu odpowiedzi”. W recenzji Ołtaszewskiego znajduje przenikliwą uwagę o znaczeniu deformacji i karykatury rzeczywistości oraz idei w teatrze. Jakże to marne pocieszenie! Pół roku od premiery może Witkacy z dystansu spojrzeć na łódzkie recenzje. Tuż po wyjeździe z Łodzi uważał, że mimo wszystko warto odpowiadać na te artykułiki, ale teraz po czasie pisze: „widzę, że nie warto”. Zdaje się, że artykuły z „Ilustrowanej Republiki” także straciły według niego na wartości. Tylko wzmianka Ołtaszewskiego o znaczeniu deformacji w sztuce jeszcze jest godna uwagi. „Tego jeszcze nikt oprócz mnie nie napisał – w *Pigułce* chwali redaktora. Ale jest to błędny ogień na tle mrocznego bagniska”¹⁸. I tę metaforę „bagnisko” to już podpowiada mu inna dziura – Zakopane, a nie Łódź. Dodać muszę, że Witkacy nie był entuzjastą gazet takich jak „Ilustrowana Republika”, bo w „grubiejących z roku na rok gazetkach codziennych” widział przyczyny intelektualnego upadku kultury¹⁹. I to właściwie koniec tej Łodzi w biografii twórczej Witkacego, ale nie koniec *Persy*, która wraca w innym wcieleniu w *Nienasyceniu*.

Ale coś mnie niepokoi. Skąd Witkacy znał napastliwe recenzyjki łódzkie? Z „Ilustrowanej Republiki” przecież znał tylko część, z tego przeglądu łódzkich

¹⁵ Tamże, s. 419.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 420.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ „Grubiejąca z roku na rok gazетка codzienna i tandeta książkowa dokonały reszty (czyli ogłupienia, TB)”. S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 422.

krytykantów, który miał udowadniać dwie sprawy, że jedynie autorzy „Republiki” pojęli znaczenie premiery *Persy*, i że reszta dziennikarzy łódzkich niewiele rozumiała. Ale to nie ten przegląd łódzkiej – powiedzmy – „krytyki” tak go zatrzymał w pisaniu, tak go wytrącił z transu, tak go ubabrał, że żadne NP nie mogło pomóc, żadna recepta nie mogła popchnąć dalej *Pigułki*, zatrzymać go mogły tylko wycinki ze wszystkich łódzkich gazet. Skrupulatnie czytał dostępne recenzje własnych działań twórczych – to wiemy z jego publicystyki. Janusz Degler napisał, że brak odpowiedzi na *Walkę o treść* Irzykowskiego nie pozwolił Witkacemu dokończyć i wydać *Odpowiedzi*²⁰. Przypuszczam, że było inaczej, że to Łódź uświadomiła Witkacemu, jak podła może być atmosfera artystyczna. To Łódź przerwała krytyczny trans, bo pokazała, że można pognać i znieważyć autora w imię partyjnych albo pospolitych uprzedzeń. Można też, dzięki w miarę wnikliwym recenzjom, udokumentować swoją odrębność i wyższość wobec innych dziennikarzy, a potem o autorze zapomnieć. Co lepsze? Partykularne ataki czy rzetelne recenzje? Kto lepszy, krytycy normalni i „szczególnie wnikliwi, którzy nosorożca od lokomotywy rozróżnić mimo szalonych wysiłków nie mogą”²¹ czy krytycy, którzy jednak rozróżniają? Retoryczne alternatywy. Nusbaumie, Fromie, Górski, zginęliście, ale udało się Wam ocalić *Persy* i odrobinę nadziei na istotną krytykę.

Możemy tylko wyobrażać sobie, jak reagowała publiczność Teatru Miejskiego w Łodzi – zapewne entuzjastycznie. Wiele osób przyjechało ze stolicy, m. in. Boy-Żeleński, on też niczego o premierze nie napisał. Reżyserowane przez Szukiewicza przedstawienie mogło zapewne „iść” jeszcze kilkanaście razy. Sztukę zdjęto raczej z innych powodów niż z braku zainteresowania. Ale jaki efekt dałaby *Persy Zwierzętkowskaja*, gdyby Mahatma Witkatz ją poprawił, i gdyby wyreżyserowano ją nie tylko „bez zarzutu”, ale z pasją i inwencją, tego dowiadujemy się częściowo z *Nienasycenia*. Łódź przerwała Witkacowski trans krytyczny, udaremniła kontynuację *Pigułki*, ale wyzwoliła inną twórczą manię i zastępczą szaloną krytykę. Czytam niezwykle namiętny, gwałtowny, szalony opis teatru Kwintrofrona Wieczorowicza, tak, tego teatru, w którym gra *Persy*, jako kompensację po krytyce łódzkiej premiery. Co wystawiono u Wieczorowicza? Na pewno Nie-Czystą Formę, ponieważ „Czysta Forma w teatrze nie istniała już dawno, zdeptana brudnymi nogami paserów zachodniego towaru i zwykłych po prostu idiotów [...]”²² Paserzy? To ironiczne określenie dobrze opisuje producentów „kaszy repertuarowej”. Królowała w teatrze rzeczywistość, którą przedstawia Witkacy z najwyższym wstrętem: „śmierdząca surowym mięsem i śledziami, rokfortem i krajową

²⁰ Zob. J. Degler, *Nota wydawnicza*, s. 650.

²¹ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 361.

²² S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 385.

psychiczną bryndzą” oraz innymi tandetnymi zapachami. „Nie można się było od tego oderwać”²³. Ale co to było?

Mózg skończonego fiksata, oglądany przez jakiś hiperultramikroskop, mózg Boga (gdyby go miał i gdyby zwariował) oglądany przez zwykłą tekturową rurę bez szkieł, mózg diabła w chwili pogodzenia się z Bogiem, widziany gołym okiem, mózg zakoninowanego szczura, gdyby ten zrozumiał cały idealizm pojęciowy Husserla – biezobrazje. Dlatego to krytyka była bezsilna w opisie tych rzeczy²⁴.

Ta zmetaforyzowana charakterystyka przedstawienia zaprzecza innemu opisowi, w którym Witkacy traktuje teatr Kwintofrona jako dowód upadku sztuki. Przypuszczam, że to improwizacja na początku krytyczna, a potem już swobodna, każe autorowi stworzyć niezwykle opis Czystej Formy, w końcu mózg wariata na scenie to jego ulubiona metafora idealnego dzieła teatralnego. Improwizacja prowadzi go od brudnych treści do czystego mówienia formą, od powieści z jej balastem obowiązków epickich do lekkich, poetyckich nadrealnych obrazów. Co chwila jednak autor przypomina sobie o epickich obowiązkach i wtedy z pomocą krytyki upadłej sztuki ponownie charakteryzuje sztukę Abnola jako „zaprzeczenie wszelkiego artyzmu”²⁵. Taki to ślad zostawiła Łódź w Witkacym. Przerwała trans krytyczny, ale wywołała hipertrans powieściowy, zainspirowała jedną z najintensywniejszych improwizacji, coś z tego, że napędzaną repulsją, że womitalną, że wywołaną przez społeczeństwo, które zapadło na „ostrą śmierdziączkę”²⁶. Możemy w inwencjach *Nienasyceńia* znaleźć także radykalne fragmenty krytyczne, zapewne zbyt radykalne, by mogłyby się znaleźć w *Pigułce*. Kiedy Witkacy pisze sarkastyczne kwestie Sturfana Abnola, pamięta dobrze łódzkie recenzje *Persy* i zapewne w tych fragmentach odnosi do artykułów w prasie:

A potem pienieł się (Sturfan Abnol – przyp. TB) na tę „bandę pasożytów zamierającej sztuki”, jak nazywał krytyków całego świata: „...to stado tchórzliwych impotentów, bojących się walki ze mną w obawie kompromitacji i mego wywyższenia, operujące przekreśloną myślą, fałszem lub udaną nawet czasem głupotą, aby mnie zwyciężyć w mózgach skretyniałej publiczności...” itd. itd.²⁷

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 387–388.

²⁵ Tamże, s. 385. Gondowicz ujmuje tylko jeden aspekt przedstawienia w teatrze Wieczorowicza, ten zapowiedziany przez narratora jako dowód upadku sztuki. Zob. J. Gondowicz, *Witkacego spektakle potencjalne*, s. 224–228.

²⁶ S.I. Witkiewicz, *Nienasyceńie*, s. 390.

²⁷ Tamże, s. 361.

Witkacy wzmacnia obraz zdegenerowanej krytyki – w końcu powieść przedstawia ponury obraz przyszłości – wzmacnia, ale nieznacznie. Podobnie sarkastyczne uwagi znajdziemy przecież w tekstach krytycznych autora. Zdaje się, że odległa przyszłość przedstawiona w *Nienasyce* bardzo zbliża się do lat trzydziestych XX w., szczególnie wtedy, gdy Witkacy opisuje sytuację wyjątkowego twórcy pośród trywialnej społeczności. To Sturfanowi powinniśmy współczuć, a nie publiczności teatralnej, chociaż wszyscy podlegają mentalnemu upadkowi charakterystycznemu dla „mdłej, pocziwej, kłamliwej demokracji”²⁸. Najdziwniejsze, że możemy współczuć autorowi dramatów również z innego powodu – jego sztuka zanika na kartach powieści. Powieściopisarz wielokrotnie zabiera się do charakterystyki przedstawienia, ale poprzestaje na kilku szczegółach i w efekcie wiemy, że inscenizacja była nadzwyczajna, ale co zainscenizowano, możemy tylko sobie wyobrażać. To niezwykle analogia, daleko wykraczająca poza sferę racjonalności – znamy zaginioną *Persy Zwierżontowską* Witkacego tylko z recenzji i karty tytułowej, nieznaną z tytułu sztukę Sturfana Abnola znamy tylko z enigmatycznych opisów w powieści. Nie chcę powiedzieć, że Witkacy przewidział zniknięcie własnej sztuki, ostatniego dramatu napisanego według teorii Czystej Formy, albo że to zniknięcie zainscenizował; proszę wybaczyć tę spiskową teorię. Wobec tajemniczego zanikania dzieł w epoce schyłku sztuki pozostaje mi tylko przeżywać nienasyce: „Kto nie widział, niech wyje z żalu. Nic innego poradzić mu nie można”²⁹.

Bibliografia

- Degler Janusz., *Witkacy w Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78).
 Degler Janusz., *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.
 Gondowicz Jan., „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. *Witkacego spektakle potencjalne*, [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, red. J. Deglera, Słupsk 2013.
 Okołowicz Stefan., *Przeciw nicości* [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
 Romanowski Gustaw, *Pod parasolem samorządu*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78).
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Co myśli Witkiewicz (Wywiad „Republiki” z autorem „Persy Zwierżontowskiej”)*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Varia*, oprac. J. Degler, Warszawa 2019.

²⁸ Tamże, s. 419.

²⁹ Tamże, s. 389.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923–1927)*, oprac. J. Degler, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.

Tomasz Bocheński, literaturoznawca, eseista, krytyk literacki i teatralny. Profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI wieku tej uczelni. Pisze głównie o polskich dysydentach modernizmu: Witkacym, Schulzu, Gombrowiczu, Leśmianie, Mrożku, Myśliwskim. Opublikował m.in. *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* (2005); *Witkacy i reszta świata* (2010); *Tango bez Edka. Eseje o literaturze współczesnej* (2018), *Myśliwski–Bocheński. Rozmowy istotne* (2021), *Improwizacja w literaturze polskiej XX w.* (2022).