

**Tomasz Bocheński\***

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

# Traces of improvisation in *Jedynе wyjście* by Witkacy

## Summary

In the article I have analysed the concept of improvisation recorded in *Jedynе wyjście* by Witkacy. He described the notion as unconstrained variation-based creation flowing from an inspired vision. Witkacy considered vision as the most fundamental source element of artistic theory and creative practice. I have also analysed the traces of improvisation in the manuscript of *Jedynе wyjście* and I have discussed the play between amplifications and visions recorded in the improvised fragments.

**Keywords:** modernism in Polish literature, Stanisław Ignacy Witkiewicz, improvisation in the novel, *Jedynе wyjście* by S.I. Witkiewicz

Verbal improvisations are formally distinct within the structure of *Jedynе wyjście*. It has been proven that Witkacy saw the genre of the novel as a capacious form that could be used for other means than just representing the world. He indulged in expanding its formal framework so that it would fit his musings on matters

---

\* Ph.D. hab., professor of UŁ, University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Therapy, Department of the Literature of the Polish 20th and 21st, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; [tomasz.bochenski@uni.lodz.pl](mailto:tomasz.bochenski@uni.lodz.pl)

important to him. Witkacy referred to his novelistic forms as the “sack novel.” That “sack” included heterogeneous fragments derived from other genres practised by the writer, i.e., poetry, polemic, philosophical treatise, drama, essay, physiological sketch, letter, caricature, etc. References to those forms can also be found in novelistic improvisations, though it is not their genre-related eclectic nature that defines their character. Witkacy allowed words to flow freely, that is he allowed novels to write themselves. His intention was not to record series of associations or streams of consciousness, though both forms could be found in his novelistic variations. Improvisations are distinct within the novelistic context in terms of their different rhythm and internal course. It is not the meaning or the organisation of a novel that defines subsequent “transitions” but rather the internal consonance of various linguistic forms. The improvisations have a specific beginning and end as defined by the writer. The novel also includes his original technical remarks. He clearly informed readers that he improvised, that he indulged in improvisations and that he had to finish his improvisation. Witkacy diverged from the topic and events to submit to a form that was different from that defined by the novel’s narrative, i.e., the form of “necessity.” He did not diverge only to record digressions or musings. He did so to submit to the movements of unpredictable forms; he diverged from the predictable, planned form. Did he record meanings not known from his other works? Yes, he did, when he transformed, deformed, or reformed anew, according to a new order, items once known and recorded, and he recorded the new unexpected forms he encountered, ones that had never been registered before. In his improvisations one can trace how Witkacy’s favourite “chords” changed over time and how unexpected consonances emerged. He tried to manage the improvisations, yet unlike a constructor of a novelistic form or a polemic article. He rather let words flow freely contrary to his urge to over-organise, contrary to the strive to rationalise artistic forms. That is a paradox shared by many artists conscious of the form who engage in theorising. In this sense *Jedynе wyjście* could be called a novel which tries to protect artistic ingenuity from the discursive power of theory, yet it can never succeed. Ingenuity seeks the unpredictable and innovative in this work, something that had not been imagined or felt before, i.e., something that could be easily lost in the rationalised and predictable structure of philosophical dialogue on the superiority of philosophy over art. The improvised ingenious fragments of *Jedynе wyjście* can be read as a record of Witkacy’s creative energy, which he emitted despite his ever-deepening lack of faith in the creative renewal of culture.

One can conclude an improvisation in many ways. Witkacy usually chose one of three: he interrupted a variation to give voice to the narrator so that he could fulfill his duties; he returned to the topic usually in a paraphrased form; or he transitioned to a reflection on the improvisation itself. A fascinating bifurcation emerged when he interrupted himself during his improvisation. He said “stop” to

his own ingenuity! He said “enough” to the current that took him. He said “knock it off” to the fever he succumbed to. In the novel both avatars of the writer improvised. In the preserved first part Izydor’s variations suppress Marceli’s solos; they generally burst the narrative’s framework. The philosopher Marceli tries to use auto-thematic reflections to control his own verbal inventions, but that does not work on the inventions of his colleague. Witkacy placed Izydor in a lost position as he introduced a surprising hierarchy of artistic values into the narrative. He placed intuition at the top (he, the theoretical opponent of philosophical intuition), inspiration and a sense of strangeness, and intellectual reflection much lower. Unsurprisingly, the inspired vivid speech of Marceli, the painter, prevails over the controlled enthusiasm of Izydor, the philosopher. At the same time both indulge in variations, creatively transforming quotations, rhetoric figures, notions, titles, dialogues, curses, insults, etc., and both praise improvisation as a creative technique, though Marceli within the *ad libitum* approach while Izydor in the *obligato* form.

Even the very first of the novel’s philosophical variations is concluded by Izydor with a remark on the significance of improvised expressions:

Rzadko mógł Izydor myśleć ściśle nie mając przed sobą papieru i nie notując myśli swych choćby w urywkowych, bezskładniowych, nie pojętych dla kogoś innego zdaniach. Iluż jest dziś takich pisarzy i filozofów nawet – bezsprzecznie gatunek to niższy, chociaż czort wie: trzeba by wziąć pod uwagę wartości dzieł do zdolności – a wartość istotna to nie opracowanie, tylko błyskawica nieznannej myśli na czarnej nicości przyszłych zdarzeń i szarego ogona rzeczy dokonanych.

(Rarely could Izydor think precisely without a piece of paper in front of him to note down his thoughts even in snippet-like syntaxless sentences inconceivable for anyone else. How many such writers and philosophers are there today – those are clearly an inferior species, though who the hell can know for sure: you would have to compare the value of works and abilities – and the essential value is not the study but the flash of an unknown thought in the black void of future events and the grey tail of completed things.)<sup>1</sup>

In this technical remark the adverb “ściśle” (precisely) carries a surprising meaning; it indicates a precise elaboration of thoughts that had emerged earlier, i.e., an organisation of thoughts prior to writing. Witkacy ranked such later elaboration, i.e., the notional expression of the “flash”, lower than the revelation itself. And his evaluation of writing itself is also surprising. A written record enables one to work on the suddenly sensed vision which without writing would fall into oblivion, just

---

<sup>1</sup> S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. Vol. IV: *Jedyne wyjście*. A. Micińska (ed.), Warsaw 1993, p. 18. [Unless indicated otherwise, quotations in English were translated from Polish].

as it happened to the unrecorded improvisations by Prepudrech, Smorski, Tengier or Szymanowski! And a vision (the “inconceivable sentences” (niepojęte zdania)) has a different syntax than language! One would rather first need to have a vision of a vision and only then talk about the language in which it was going to be expressed. In the novel the author discussed the expression of a vision in various languages: philosophy, painting, and music, as well as through other artistic “syntaxes.”

He mentioned the relationship between vision and language several times. It is discussed by Marcelli, or actually the narrator talks in his stead, as the painter can only sense the meaning. The narrator cannot allow Marcelli to use notions as the latter should talk about the meaning of a vision through paintings. So, one can read his utterances, i.e., how his revelation turns into a painting. Earlier one could read how Izydor transformed a revelation into philosophy. *Jedynie wyjście* is a novel about creative work, not about a philosophical system or an aesthetic concept. Interpreters have often approached it as yet another of Witkacy’s treatise. The author, however, treated conventional, standard descriptions of the act of creation as mere dead forms that needed reviving. Novelistic improvisations serve that purpose as they approximate the fervent act of expressing revelation marked by formal insatiability. In his extensive variations the writer transformed standard utterances, both his own and other people’s; he juxtaposed them, compared, parodied, paraphrased, etc. to reflect formal hunger as no form could express revelation in a satisfactory manner. The vision is otherworldly; art and philosophy belong to the world of human forms. Of course, within the novelistic convention the author had to discuss formal insatiability using words. When recording Marcelli’s verbal improvisations he had to curb ingenuity by bringing himself to order: “A, niech raz kaczki zdepczą – trzeba zostawić to do rozstrzygnięcia Izydorowi, a nie mięszać w rozważania te Marcelego, który o tym właściwie, mimo że sam to najwidoczniej przeżywa, bladego pojęcia nie ma («chyba że intuicyjnie, panie święty» – jak mawiał wspomniany Marduła).” (Oh, the heck with it – this must be left for Izydor to decide, let’s not get Marcelli into this deliberation who, basically, though apparently also affected by it, hasn’t got the foggiest idea about it (“unless through intuition, good lord,” as the mentioned Marduła used to say.))<sup>2</sup> Yet the momentarily interrupted improvisation starts flowing again. The narrator took Marcelli’s voice and in a conventional form expressed his suspicion, only to transition to a solo about the novelistic convention. He expressed the topic in the question: “So what is the novel?”<sup>3</sup> Sadly, the following improvisation sunk in conventional utterances; it lost its energy even though Witkacy tried to revive predictable forms. What forms? The forms of criticism he had used before, both in this novel and in his crit-

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 153.

<sup>3</sup> Ibid.

ical texts. Yet even in this predictable improvisation about the demise of modern literature one can find ingenious expressions, with beautiful rhythm, and traces of a vision. I shall quote the first improvisation based on amplification and tautology midway through: “metafizycznej wizji świata z jego przepaściami i zięjącym ogniem szczelinkami, morzami i szczytami, ale nie z tymi, na Boga żywego, nie tymi, tylko tymi, co bezpośrednio symbolizują inny świat, ale nie zaświat, tylko inny świat w tym samym, na który stajemy się coraz bardziej ślepi.” (the metaphysical vision of the world with its chasms and fire spewing cracks, its seas and mountain tops, but not those, for heaven’s sake, not those, but those that directly symbolise another world, but not the afterworld, but another world in this one to which are becoming more and more blind.)<sup>4</sup> The second one expresses an exceptional polyphony constructed of transformed voices of the writer himself. It begins with a new utterance by Sturfan Abnol, a character from *Insatiability*, another novel by Witkacy, who somehow made his way into this one, too, and later the author warns himself, i.e., the narrator violating the novelistic convention: “jeśli teraz, ot dziś, nie zacznie się nic dzieć i znów nastąpią te nieznośne soliterowe dygresje, to zwiżam kram” (if now, today for that matter, nothing starts happening and once again those solitaire digressions follow, I’m going to pack up and go),<sup>5</sup> finally to find an original chord concluding the variation: “idę spać snem Attyli na surowym mięsie” (I’m going to bed dreaming like Attila on raw meat.) The coda consists of a single word: “koniec” (the end).

Two original fragments are not enough to elevate the value of the variation in any significant manner. Such “improvisations” are common, e.g., in jazz, rock or classical music concerts, in theatre plays, in improvised lectures or dialogues, etc., i.e., repetitive self-referential “improvisations.” The same applies to the discussed “variation”. The criticism of modern prose constitutes a part of Witkacy’s staple and often repeated prophecy of the decline of art, philosophy, and religion. Fortunately, the writer managed to utter the word “koniec” (end) forecasting the course of his own seemingly free phrases. In his defence allow me to note that he did write the beautiful chord: “dreaming like Attila on raw meat;” he recorded a vision which encourages transformations, study, and extension. He thus concluded another invention that turned into a convention: “Tak można pisać bez końca – ale nie trzeba. Spokój.” (One could write like this endlessly – but you don’t have to. Hush/Easy.)<sup>6</sup> But why did Witkacy interrupt Marceli’s later exceptional variation? The painter beautifully paints and improvises, i.e., he continues to invent inspired phrases and verbal chords. In the extensive chain of variations, the increasingly more surprising and complex forms talk for Marceli / Marceli *is talked*.

---

4 *Ibid.*, p. 154.

5 *Ibid.*, p. 155.

6 *Ibid.*, p. 158.

Improvisation leads a speaker, just as painting gestures lead a painter. Witkacy follows his character to comment on his unconstrained extraordinary variations. It would be unfair to say that the character moves further in his art than the demiurge who had created him. No, Witkacy goes just as far, creates similarly radical works. The only thing that goes further is the vision that precedes creativity. Witkacy goes so far that he has to restrain himself, bring himself down to Earth. He can always be brought back to Earth by the justified conviction about the end of culture and theoretical musings on the limits of art. Witkacy can refer to himself as the prophet of the decline of civilisation and to his art as the proof of cultural perversion. He can afford the “chaos” that will become the form – after a minor correction. He can improvise because he knows that he will slightly rectify the inspired phrases. Marcei’s unconstrained utterances, the proofs of chaos, sound just like that—they seem like a disintegration after a slight correction:

(...) gówniał i drewniał, pierdział sobą w wymarżle otchłanie i śmierdział metafizycznie schizoidalnym rozpadem jaźni dla swego anioła stróża, dla jego delikatnych nozdrzy „całościowca”, monisty psycho-dermatologa i metafizycznego bebeczysty – bo takim był ten anioł-stróż Marcelego – była to jakaś odnogowa kiszeczka Sztuki Czystej – reszta pchała to ciało w zagładę dla niewiadomych celów. Sztuka, gdy jest prawdziwa, to straszne bydlę, złośliwe, egoistyczne, okrutne i chutliwe, jak niektóre baby (...).

(he became shittier and woodier, he farted himself into chilly voids and he reeked metaphysically of the schizoid decay of his self for his guardian angel, for his delicate nose of a ‘holist’, a psycho-dermatologicist monist and a metaphysical gutts practitioner / worshiper of gutts – that is what that Marcei’s guardian angel was – it was some small and side bowel of Pure Art; the rest pushed the body into annihilation for unknown purpose. When art is true, it’s a terrible beast; it’s malicious, egotistical, cruel and lewd, like some hags are).<sup>7</sup>

Is the angel of Pure Form glad or sad when the writer becomes seized by the Eros of improvisation? Does Marcei overcome the forms which Witkacy called “guttuous” (*bebeczowate*) or rather he succumbs to trivial content? If one puts aside the theory of Pure Form, which, mind you, refers to the act of rising from the level of life’s dirt to the level of nearly pure forms, and if one forgets for a moment about the original “gnostic” hierarchy of souls and allow *unwashed souls* (“nieumyte dusze”) to try their hand at artistic variations, then one can enjoy original improvisation based on low motifs. However, the author himself had to insert into the middle of this solo performance a degrading evaluation (that it was only about “some small and side bowel of Pure Art”), though the evaluation was just

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 218.

a conventional nod towards his own theory. Fortunately, that conventional expression is also subject to variation-based technique and instead of the expected reference to the theory of Pure Form there appears that particular “small and side bowl of Pure Art.”

Can one find any traces of improvisations in the manuscript of *Jedynе wyjście*? And can one trace the limits of improvised expressions by studying the recorded language? The first completed part of the novel was developed at an uneven pace. Witkacy started writing it in July 1931 and stopped several times, mainly due to some tragic events in his life and other complications, as well as because of his lack of enthusiasm to write. His writing proceeded slowly and rarely was he able to write more than three pages in one sitting. He tried to help his “inspiration”. He stopped mid-sentence only to return the following day and start from the middle feeling obliged to continue. He tried boosting his ingenuity with other work on a similar topic,<sup>8</sup> but even that did not help for long. One can carefully trace his work on the text because he recorded the date on the pages of his rough copy marking the start of writing and what possible influence had the substances on his work, just as he used to do on portraits. One can also recreate in considerable detail his struggles with the text because Witkacy in his letters to his wife quite often informed how his work was progressing. He finally began writing on a regular basis in July 1933 and completed the first volume of the novel on 11 September of the same year. Very rarely did he manage to write more than a few pages, and yet he once had written a dozen or so sheets of *Farewell to Autumn* or *Insatiability* in one sitting. Therefore, the manuscript should include traces of those creative hurdles.<sup>9</sup> At least from page 76 onwards because before then Witkacy had been intent on rewriting the novel into fair copy.<sup>10</sup> He abandoned the decision after page 76; he was tired with the work and he presumably decided that the work grew too much,<sup>11</sup> and possibly for other, extremely interesting in this context, reasons, too. As can be inferred from his correspondence, rarely did he heavily correct the texts of his novels which he had written in previous years by, e.g., rephrasing them, or changing the order of scenes or chapters. Admittedly, researchers have indicated that he reorganised his early novel *The 622 Downfalls of Bungo* or *The Demonic Woman* several times; he added

<sup>8</sup> Cf. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, p. 60.

<sup>9</sup> “Z pisaniem jest niewyrażnie – piekielne problemy.” [It’s not great with my writing – dreadful problems]. Letter dated 31 Jul 1933. See *ibid.*, p. 147.

<sup>10</sup> “Piszę powieść – kończę I tom i jutro pewno zacznę przepisywać.” [I’m writing a novel – I’m finishing vol. I and tomorrow I’ll probably start rewriting]. Letter dated 8 Sep 1933. See *ibid.*, p. 167.

<sup>11</sup> “Przepisuję powieść – z 9 stron brulionu 19 stron na czysto. Puchnie ścierwo.” [I’m rewriting the novel – 9 draft pages into 19 pages of fair copy. The scoundrel is bulging]. Letter dated 18 Sep 1933. See *ibid.*, p. 171.



paratexts years later, he prepared works for printing, yet never did he work intensely on the form of the text. In his later novels he relied on the *all' improvviso* record and only sometimes corrected the form of sentences or paragraphs; he rather used the method known from Bungo, i.e., amplification. Text expansion was for Witkacy the basic technique of improving a novel. Therefore, on page 76 of *Jedynie wyjście* he abandoned the task of rewriting it clean<sup>12</sup> and continued to add passages and supplement it, and even supplement the supplements.<sup>13</sup> He thus confessed to his wife when rewriting: "Oh, how I would like to learn to write novels straight away, like articles. But I doubt it. I'll try to write the second volume this way."<sup>14</sup> It is true that it was easy for him to write articles, especially when he was restating the principles of his aesthetics or philosophy of history. That is why it would seem that his next novel should also be easy for him to write, as it contained many discursive fragments that referred to his own philosophy. Yet *Jedynie wyjście* differs from his philosophical or critical articles as it presents in a dialogue-based manner the clash of several rationales. Indeed, in the main stream of the novel, discourse clashes with images and philosophy with painting. However, the dispute or dialogue typical for philosophical texts is framed within a story about the friendship and a dispute between two friends. The object of the dialogue consists of architexts of outputs, matrices of art, and visions and revelations, constantly being obscured by various theoretical discourses and chatter. Furthermore, other characters enter that dialogue with their arguments, closer to life views. From the point of view of eristic, their disputes are often foul; speakers use various devices that are considered inappropriate: ad personam arguments, parody or grotesque mockery. NB, Witkacy read about most of these foul tricks in Schopenhauer's eristic.

One can trace in the text a kind of an escape from mental figures towards freely improvised fragments. One can also identify a surprising writing technique – of explaining or rather justifying the author's choice of improvised expressions. Those explanatory amplifications, recorded in extensive bubbles, were created after the first manuscript was written; that seems obvious immediately. They are often

---

12 "Przestałem przepisywać – szkoda czasu – od str. 70 którejś będzie tylko poprawiony be-luljon. Szkoda życia – ciężar spadł z serca. Inaczej nie dam rady. Coraz lepiej piszę od razu – tak się wykształciłem na artykułach. I już będę pisał z tym, że od razu – mniej puchnie." [I have stopped rewriting – waste of time – starting with page 70 something there'll be only the corrected draft. No point wasting my life for this – a heavy load off my chest. I wouldn't manage any other way. I'm writing better and better straight away – I practised on articles. And so I will write right away – less bulging]. Letter dated 27 Sep 1933. See *ibid.*, p. 175.

13 "Poprawiam powieść bez przepisywania." [I'm correcting the novel without rewriting it]. Letter dated 29 Sep 1933. See *ibid.*, p. 176.

14 Letter dated 15 Sep 1933. See *ibid.*, p. 169.



written in a different script and different colour of ink than the earlier ones. Thus, Witkacy allowed himself to be guided by the rhythm of improvisation; in other words, he crossed the threshold of discursive lead and he naturally followed the sounds of words, associations, and images only to justify that transgression in the supplements, to explain those “inventions”, and sometimes even individual words which came from his hand unwittingly. The novel also includes discursive justifications of entire fragments, and even more so, a surprising attempt at explaining why in art one follows an impulse or voice:

– Otóż to: ty nigdy nie rozumiałeś istoty sztuki. Sztuka prawdziwa, a nie tylko takie intelektualne kombinacyjki dla efektu i sławy, to jest coś, co trzyma artystę w łapach, a nie on trzyma to. Tej prostej rzeczy nie rozumiesz. I ja, który wyję za dawnym życiem...

(That’s it: you never understood the essence of art. True art, not some intellectual combinations for effect and fame, is something that holds an artist tight in its grasp, not the other way around. You don’t understand this simple thing. And me, howling for my past life...)<sup>15</sup>

That is said by Marcelli through whom Witkacy the painter speaks. The expression of “past life” is ambiguous. It means past life in general, i.e., before the decline of art, but it can also be an expression of a longing for Pure Form, which the author abandoned choosing a lower creative activity. After all, the fragments which include the painter’s attack on the philosopher and philosophy in general were written by a philosopher very much engaged in developing his own system – in writing both minor and major treatises, in polemics with other thinkers – who was an active participant of the academic life of the philosophical community. In his violent attacks Witkacy not only tested the value of his own decision and not only verified the importance of philosophising, but also turned towards the sources of both painting and philosophy. The free-flowing violent attacks reveal the unformed, “pre-regulated,” impulse-triggered source of all creative activities. Therefore, by dint of freely recorded improvisation Witkacy showed both the value of formal framing and the “primeval” experience. In his attack Marcelli reminds Izydor, who has just seen the “cały system wywleczony z jednego zdania”<sup>16</sup> (entire system dragged out from a single sentence) about the primeval impulses, i.e., about “metaphysical emotions.” The vision of the entire system “dragged out from a single sentence” also seems an almost “mystical” emotion and brings to mind the ingenious intuition of grand mathematicians, who like Poincaré suddenly saw the solution of a complex mathematical proof. The narrator comments twofold the

<sup>15</sup> Ibid., p. 241.

<sup>16</sup> Ibid., p. 241.

argument between the two friends, and at the same time applies two registers to talk about the technique which I call improvisation; in fact, he does that in an improvised form.

“Ale o tem potem, mówię – przecie mówię po polsku, do cholery – teraz mamy inne sprawy: teorię przedwstępną tego faktu, która od faktu stokroć jest ważniejsza – no.” (But let’s leave it for later, I say – I’m speaking Polish, God damn it – now we have other matters: the pre-initial theory of this fact which is a hundred times more important than the fact – right.)<sup>17</sup>

The rhymed expression “tem potem” from colloquial speech, the colloquial “przecie” and “do cholery” fuel this short variation; it ends in a common “no”. The “pre-initial fact” defines probably a metaphysical sensation. The first explanation is not sufficient for the narrator and in yet another technical remark he thus describes the form of the quarrel: “A tamten ryczał wprost i zdawało mu się, że przedwieczne prawdy wypęczają zgniecione na miazgę w pojęciowej maszynie z jego wykrzywionej gęby.” (So, he was shouting outright and he seemed to think that some eternal truths crawled crushed to pulp in the notional mincer of his skewed mug.)<sup>18</sup> In his verbal variation Marceli wants to reach the source to show Izydor how he suppressed inside, and also in Marceli, “primeval” creative energy.

It would be naive to argue, though, that in the novel improvisation dominates over controlled corrected form. Witkacy never stopped playing on meta-levels; he could utilise many different novelistic, journalistic and philosophical registers. One also learns that variations themselves are a product of coke; Marceli falls into a talking craze under the influence of cocaine, so that he no longer can see his friend: “- przed nim stała sama kurwa Sztuka, która żywiła się jego mózgiem, pijąc go jako zawiesinę w jakiejś swego pomysłu infernalnej lemoniadzie.” (the very whore Art stood in front of him, the one which was feeding on his brain, drinking him as a suspension in some self-concocted infernal lemonade.)<sup>19</sup> If you ever listen to or read statements by Davis, Mingus or Monk, you would have to admit that those wild sentences reflect quite well “all that jazz”...

The brain as a “suspension in infernal lemonade” is one of the many novelistic images that Witkacy wrote unwittingly. In these images I can see not only microimprovisations, but also a sign of creative joy. In many of his letters Witkacy wrote about the extraordinary joy when art flowed from him, and when creation consisted of an eruption, a burst, and an ecstasy. When it came to correcting and shaping ecstasy, Witkacy wrote then about difficulty, torment, etc., yet he did improve the works – sometimes more diligently, and sometimes less so. To spew own statements, to strike in a polemic, to spin a system from a sentence,

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 242–243.

to improvise novelistic fragments, and to spin form from own oneiric poem – that brought him joy, that gave him creative happiness. Instances when syntax got tangled, that which critics of novels called sloppiness, instances when sentences lost their form, these are important traces of the improviser's gestures, left there because they indicated how quickly a vision solidified. Witkacy preferred it for form calluses to remain to prevent daubed and spruced up (“wylizana” in Polish) form from smothering and killing revelation. Instead of daubing a sentence or a paragraph he preferred to add comments, to amplify. Therefore, his amplifications expressed a seeming domination over the artistic vision, which actually cannot be dominated. The manuscript includes many such supplements in which Witkacy justified the strangeness which he wrote unwittingly.

Allow me to add one more strangeness, to *Attila on raw meat* and *brain as suspension in infernal lemonade* – the word *Chimborazo*. The manuscript indicates that Witkacy first only trusted invention: “blok przeszłości odpadł jak Chimborazo” (a block of the past fell off like Chimborazo), and later added an extensive justification of that strange phrase, i.e., about a famous glacier, that a layer of ice slides down the top, etc., that he heard or read about it. The amplifications in bubbles have become an integral part of the novel and can be treated like many of Witkacy's digressions or musings. Surrounded by amplifications *Chimborazo* becomes a fairly understandable rhetoric figure, i.e., a simile. The visions *are being* justified; the trace of improvisation *is being* surrounded with so many other traces that it almost disappears.

Therefore, in *Jedynе wyjście* Witkacy presented the restoring meaning of improvisation. When one follows their speech, when one becomes free by talking, and when one follows a painter's gesture, one can verify which forms are dead and which still contain some life energy, which ones only smother the matter of existence and which ones continue to express the basic surprise in the world. One could also reverse this ascertainment and say that forms which enable creative improvisation differentiate art from non-art and philosophy from non-philosophy. Art is something that contains creative potential, something that invites improvisation; even more so: something that enables others to creatively improvise and draw satisfaction from that.

Witkacy wrote about improvisation not only in novels and *The Beelzebub Sonata*, but also in theoretical texts. In his article *O Czystej Formie* [On Pure Form], he pondered on his favourite issue: how to differentiate a work of art from other phenomena and objects. For a long time, he had been intrigued by at least two absurd situations: someone experiences extraordinary sensations while observing a carved stick, and someone else experiences higher sensations during a spectacle of realist theatre. Witkacy's conclusion: nothing can be done about that. But what should one do with instances when internal structure emerges and poetic craze appears? For example, what one should do with a presentation by an

agitator who talks more beautiful by the minute and falls into a craze, starts speaking in rhythmic prose, “and then improvising in a rhythmic and rhymed manner.”<sup>20</sup> That agitator, we know him, after all the novel was written in 1933, suggested to Witkacy other examples, as if taken directly from Italian Baroque music or from Mozart’s operas; even a street quarrel or a “room drama” can transition into stage art or a different kind of art altogether. The theoretician imagines actors who start improvising on stage and eventually transition through “increasingly perfected tones of phenomena” “to a perfectly constructed play.” Actually, it is not the actors who transition, it is (as Witkacy wrote) we who “arrive” and in that “we” there is the author who applies the formal structure to the improvisation by “adding some pieces to other for form to emerge,” i.e., art.

Improvisation is a trace of work of art among various forms which can lead to significant experiences, maybe even the most important trace. In improvisation it reveal rhythm and the rhyme of things, they themselves available to be experienced yet not constructing objects like the flow of words or the sequence of sounds. One can only envy those who experience strangeness in observing a carved stick. Probably Witkacy himself once experienced stick ecstasy yet most people need structured art to experience *strangeness* which cannot be found in life. The organisation of things through rhythm and rhyme creates the nucleus of a formal higher system. Therefore, Witkacy perceived improvisation as opening oneself to a poetic craze, to the murky erotic rhythm of worldly objects, to the rhythm that can lead the artist and their audience from objects and give them a sense of freedom from the inevitable reality.

---

<sup>20</sup> S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. Vol. X: *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*. J. Degler (ed.), Warsaw 2003, p. 54.

---

Tomasz Bocheński\*

## Ślady improwizacji w *Jedynym wyjściu* Witkacego

### *Streszczenie*

W artykule analizuję koncepcję improwizacji zapisaną w *Jedynym wyjściu* Witkacego. Pojęcie improwizacji charakteryzuje autor powieści jako swobodne wariacyjne tworzenie wywodzące się z natchnionej wizji. Wizję uważa Witkacy za najważniejszy, źródłowy element teorii artystycznej i praktyki twórczej. Analizuję również ślady improwizacji w rękopisie *Jedynego wyjścia* i opisuję grę między amplifikacjami a wizjami zapisanymi w improwizowanych fragmentach.

**Słowa kluczowe:** modernizm w literaturze polskiej, Stanisław Ignacy Witkiewicz, improwizacja w powieści, *Jedynego wyjście* S.I. Witkiewicza

Improwizacje słowne wyróżniają się formalnie w strukturze *Jedynego wyjścia*. Wiadomo, że Witkacy pojmował gatunek powieściowy jako pojemną formę, która może służyć innym celom niż reprezentacja świata. Pozwalał sobie poszerzać ramy formalne, by odpowiadały rozważaniom o kwestiach dla niego istotnych. Nazwał Witkacy swoje powieściowe formy „powieścią workiem”. W „worku” znalazły się heterogeniczne fragmenty wywodzące się z innych gatunków uprawianych przez autora: poezji, polemiki, rozprawy filozoficznej, dramatu, eseju, szkicu fizjologicznego, listu, karykatury... Odniesienia do tych form gatunkowych znaleźć można także w powieściowych improwizacjach, choć nie eklektyzm gatunkowy decyduje o ich charakterze. Witkacy pozwala swobodnie biec słowom, czyli pozwala, by powieść się pisała. Nie chodzi mu o zapisywanie ciągu asocjacji czy strumienia świadomości, choć obie formy znajdziemy w powieściowych wariacjach. Od kontekstu powieściowego improwizacje wyróżniają się innym rytmem i innym wewnętrznym przebiegiem. Nie sens ani porządek opowieści wyznacza kolejne „przejścia”, ale wewnętrzne współbrzmienia różnorodnych form językowych. Improwizacje mają wyznaczony przez autora początek i koniec. Znajdziemy też w powieści autorskie uwagi warsztatowe. Czytelnik zostaje powiadomiony, że autor improwizuje, że pozwala sobie na improwizacje i że improwizację musi skończyć. Witkacy odbiega od tematu i zdarzenia, by poddać się innej niż wyznaczona

---

\* Dr hab., prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI Wieku, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; tomasz.bochenski@uni.lodz.pl

przez narrację powieściową – formie „konieczności”. Nie odbiega, by zapisać dygresje czy dywagacje, ale odbiega, by oddać się ruchowi nieprzewidywalnych form, odbiega od formy przewidzianej czy zaplanowanej. Czy zapisuje znaczenia, których nie znamy z jego innych dzieł? Tak, zapisuje, kiedy przekształci, zdeformuje czy uformuje na nowo, w nowym porządku, znane i wcześniej zapisane i zapisuje, gdy dochodzi do nieoczekiwanej i nowej formy, nigdy wcześniej nie utrwalonej. W improwizacjach śledzimy, jak zmieniają się ulubione „akordy” witkacowskie i jak powstają nieoczekiwane współbrzmienia. Nad improwizacjami autor stara się panować, ale inaczej niż konstruktor powieściowej formy czy polemicznego artykułu. Pozwala raczej na swobodny bieg słów wbrew swoim zamiarom nadorganizacji, wbrew dążeniu do racjonalizacji artystycznych form. To paradoks wielu świadomych formy artystów, którzy teoretyzują. W tym sensie *Jedyne wyjście* nazwać można powieścią, która artystyczną inwencję chroni przed dyskursywną siłą teorii, choć ochronić nie może. Inwencja szuka w tym utworze nieprzewidywalnego i odkrywczego, wcześniej nie wyobrazonego i nie przeczonego, a zatem łatwego do zagubienia w zrationalizowanej i przewidywalnej strukturze filozoficznego dialogu o wyższości filozofii nad sztuką. Improwizowane, pełne inwencji fragmenty *Jedyne wyjścia* czytamy jak zapisy Witkacowskiej twórczej energii, uwalnianej mimo pogłębiającej się niewiary w twórcze odnowienie kultury.

Improwizację można zakończyć na wiele sposobów, Witkacy zwykle kończy na trzy: przerywa wariację, by oddać głos narratorowi wypełniającemu powieściowe obowiązki, wraca do tematu, zwykle w sparafrazowanej formie albo przechodzi do refleksji na temat samej improwizacji. Kiedy przerywa sobie samemu improwizującemu – obserwujemy fascynujące rozdwojenie. Mówi przecież „dość” własnej inwencji! Mówi „dosyć” biegowi, który go porwał. Mówi „wystarczy” gorączce, której uległ. W powieści improwizują oba wcielenia autora. W zachowanej, pierwszej części utworu wariacje Izydora przytłumiają „solówki” Marcelego, w ogóle rozsadzają ramy narracji. Filozof Marceli stara się dzięki autotematycznym refleksjom kontrolować własne słowne inwencje, ale tak kontrolować przecież nie może inwencji przyjaciela. Witkacy postawił Izydora na pozycji straconej, do narracji wprowadził bowiem zadziwiająca hierarchię wartości artystycznych. Na szczycie umieścił bowiem intuicję (on – teoretyczny przeciwnik intuicji filozoficznej), natchnienie i uczucie dziwności, a znacznie poniżej – intelektualną refleksję. Nic dziwnego, że natchniona żywa mowa malarza Marcelego zwycięża nad kontrolowanym entuzjazmem filozofa Izydora. Zarazem obaj oddają się wariacjom, twórczo przekształcając cytaty, figury retoryczne, pojęcia, tytuły, dialogi, przekleństwa, inwektywy itd. itd., i obaj, choć w różny sposób, pochwalają, Marceli w podejściu *ad libitum*, a Izydor w formie *obligato*, obaj pochwalają improwizację jako technikę twórczą.

Już pierwszą w powieści filozoficzną wariację kończy Izydor uwagą o znaczeniu improwizowanych fraz:

Rzadko mógł Izydor myśleć ściśle nie mając przed sobą papieru i nie notując myśli swych choćby w urywkowych, bezskładniowych, nie pojętych dla kogoś innego zdaniach. Iluż jest dziś takich pisarzy i filozofów nawet – bezsprzecznie gatunek to niższy, chociaż czort wie: trzeba by wziąć pod uwagę wartości dzieł do zdolności – a wartość istotna to nie opracowanie, tylko błyskawica nieznannej myśli na czarnej nicości przyszłych zdarzeń i szarego ogona rzeczy dokonanych<sup>21</sup>.

Zaskakujący sens ma epitet „ściśle” w tej warsztatowej uwadze; oznacza ściśle opracowanie myśli, która ujawniły się wcześniej, czyli uporządkowanie myśli poprzedzającej pismo. Późniejsze opracowanie, czyli pojęciowe wyrażenie „błyskawicy”, niżej stawia Witkacy niż samo olśnienie. I zaskakująco ocenia znaczenie samego pisma. Zapis pozwala opracować przeczutą, nagle pojawiającą wizję, która bez pisma zapadłaby się w niepamięć, tak jak zapadały się w niepamięć niezapisane improwizacje Prepudrecha, Smorskiego, Tengiera i Szymanowskiego! I wizja („niepojęte zdania”) ma inną składnię niż język! Należałoby raczej najpierw mieć wizję wizji, a dopiero potem mówić o języku, w którym zostanie wypowiedziana. W powieści rozważa się wyrażenie wizji w różnych językach: filozofii, malarstwa i muzyki, i poprzez inne jeszcze artystyczne „składnie”.

O związku wizji i języka czytamy wielokrotnie. O tej zależności wypowiada się Marceli, a właściwie wypowiada się za niego narrator, gdyż malarz tylko przeczuwa sens. Narrator nie powinien pozwolić, by Marceli używał pojęć, gdyż o znaczeniu wizji powinien się wypowiadać poprzez obrazy. I możemy czytać, jak się wypowiada, to znaczy, jak zmienia olśnienie w obraz. Wcześniej mogliśmy czytać, jak Izydor zmienia olśnienie w filozofię. *Jedynie wyjście* to powieść o twórczym działaniu, a nie o filozoficznym systemie czy koncepcji estetycznej. Interpretatorzy wielokrotnie robili z niej jeszcze jedną rozprawę Witkacego. Konwencjonalne, standardowe opisy aktu twórczego traktuje autor jedynie formy martwe, które należy ożywić. Improwizacje powieściowe służą takiemu ożywianiu, ponieważ przybliżają gorączkowy, naznaczony formalnym nienasyceciem, akt wyrażania iluminacji. W rozbudowanych wariacjach przetwarza autor standardowe wypowiedzi, własne i cudze, zestawia, porównuje, parodiuje, parafrazuje itd., by oddać nienasycecie formą. Żadna z form bowiem, nie może satysfakcjonująco wyrazić olśnienia. Wizja jest nie z tego świata, sztuka i filozofia należą do świata ludzkich form. Oczywiście w konwencji powieściowej autor musi mówić o nienasyceciu formą przy pomocy słów. Kiedy zapisuje słowne improwizacje Marcelego, musi powstrzymać inwencję, przywołaniem samego siebie do porządku: „A, niech to raz kaczki zdepczą – trzeba zostawić to do rozstrzygnięcia Izydorowi, a nie mięszać w rozważania te Marcelego, który o tym właściwie, mimo że sam to najwidoczniej

21 S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. IV: *Jedynie wyjście*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993, s. 18.



przeżywa, bladego pojęcia nie ma („chyba że intuicyjnie, panie święty” – jak miał wspomniany Marduła)<sup>22</sup>. Na chwilę powstrzymana improwizacja jednak znowu zaczyna biec. Narrator przejął głos Marcellego, w konwencjonalnej formie wyraził jego przeczucia, by przejść następnie do sola na temat konwencji powieściowej. Temat wyraził w pytaniu: „Więc czymże jest powieść?”<sup>23</sup> Niestety ta następna improwizacja grzęźnie w konwencjonalnych zwrotach, traci energię, mimo że autor stara się ożywić przewidywalne formy. Jakie to formy? Formy krytyki nie raz już przez autora użyte, zarówno w samej powieści, jak i tekstach krytycznych. Ale i w tej przewidywalnej improwizacji na temat upadku współczesnej literatury, znaleźć można frazy pełne inwencji, pięknie zrytmizowane, można znaleźć ślady wizji. Pierwszą improwizację opartą na amplifikacji i tautologii cytuję od środka: „metafizycznej wizji świata z jego przepaściami i zięjącym ogniem szczelin-kami, morzami i szczytami, ale nie z tymi, na Boga żywego, nie tymi, tylko tymi, co bezpośrednio symbolizują inny świat, ale nie zaświat, tylko inny świat w tym samym, na który stajemy się coraz bardziej ślepi”<sup>24</sup>. Druga wyraża niezwyklej polifonię zbudowaną z przetworzonych głosów samego autora. Najpierw słyszymy nowe zdanie Sturfana Abnola, bohatera innej powieści Witkacego – *Nienasycentia*, który wlażł także do tej, potem autor ostrzega sam siebie, narratora łamiącego konwencje powieściowe: „jeśli teraz, ot dziś, nie zaczniesz się nic dzieć i znów nastąpią te nieznośne soliterowe dygresje, to zwijam kram”<sup>25</sup>, by znaleźć oryginalny akord zamykający całą wariację: „idę spać snem Attyli na surowym mięsie”. Codę wyraża jedno słowo – „koniec”.

Dwa oryginalne fragmenty nie podnoszą znacząco wartości wariacji. Znamy wiele takich „improwizacji”: z koncertów jazzowych, rockowych czy klasycznych, z teatralnych spektakli, z improwizowanych wykładów czy dialogów..., „improwizacji” którymi rządzi powtórzenie i autocytat. Podobnie przebiega opisana „wariacja”. Krytyka współczesnej prozy stanowi część znanej, powtarzanej dość często, Witkacowskiej przepowiedni o upadku sztuki, filozofii i religii. Dobrze, że autor przewidując przebieg własnych, pozornie swobodnych fraz, mówi „koniec”. Ale obrońmy autora przed zarzutami, które sami postawiliśmy, zapisał przecież piękny akord: „sen Attyli na surowym mięsie”, zapisał wizję, która zaprasza do przetworzenia, opracowania, rozwinięcia. Drugą inwencję, która zamieniła się w konwencję, kończy następująco: „Tak można pisać bez końca – ale nie trzeba. Spokój”<sup>26</sup>. Ale dlaczego przerywa Witkacy późniejszą, niezwyklej wariację Marcellego? Malarz pięknie maluje i improwizuje, to znaczy nie przestaje wymyślać

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 153.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 154.

<sup>25</sup> Tamże, s. 155.

<sup>26</sup> Tamże, s. 158.

natchnionych fraz i słownych akordów. W długim ciągu wariacji coraz bardziej zaskakujące, skomplikowane formy mówią Marcelego. Improwizacja prowadzi mówiącego, podobnie jak gest malarski prowadzi malarza. Witkacy idzie za swoim bohaterem, by komentować jego swobodne, niezwykle wariacje. Byłoby niesprawiedliwe powiedzieć, że bohater idzie dalej w swej sztuce niż „demiurg”, który go stworzył. Nie, Witkacy idzie równie daleko, równie radykalne dzieła tworzy, dalej idzie tylko wizja poprzedzająca twórczość, idzie tak daleko, że musi się sam utemperować, sam ściągnąć na ziemię. Na ziemię zawsze ściągnąć może autora uzasadnione przekonanie o końcu kultury i teoretyczne rozważania na temat granic sztuki. Witkacy może powołać się na siebie jako na profetę upadku cywilizacji i na swoją sztukę jako dowód kulturowej perwersji. Może też pozwolić sobie na „chaos”, który stanie się formą – po niewielkiej korekcie, może improwizować, gdyż wie, że będzie lekko korygował natchnione frazy. Tak brzmią też wyzwolone wypowiedzi Marcelego, dowody chaosu – wyglądają jak rozpad po drobnej korekcie:

(...) gówniał i drewniał, pierdział sobą w wymarzę otchłanie i śmierdział metafizycznie schizoidalnym rozpadem jaźni dla swego anioła stróża, dla jego delikatnych nozdrzy „całościowca”, monisty psycho-dermatologa i metafizycznego bebechisty – bo takim był ten anioł-stróż Marcelego – była to jakaś odnogowa kiszeczka Sztuki Czystej – reszta pchała to ciało w zagładę dla niewiadomych celów. Sztuka, gdy jest prawdziwa, to straszne bydlę, złośliwe, egoistyczne, okrutne i chutliwe, jak niektóre baby (...)<sup>27</sup>.

Kiedy pisarza porywa eros improwizacji, anioł Czystej Formy cieszy się czy płacze? Czy Marcelemu udaje się przewyciężyć formy, które Witkacy nazywał „bebechawatymi”, czy raczej zostaje zwyciężony przez niskie treści? Gdy weźmiemy w nawias teorię Czystej Formy, ujmującą przecież wznoszenie się od poziomu brudu życiowego do poziomu form prawie czystych, jeśli na chwilę zapomnimy o autorskiej „gnostycznej” hierarchii dusz, i pozwolimy *niemytym duszom*, by próbowały artystycznych wariacji, wtedy cieszyć się będziemy autorską improwizacją na motywach niskich. Sam autor musi w środek tego solowego występu jednak włożyć degradującą ocenę (że chodzi tylko o „odnogową kiszeczkę Sztuki Czystej”), choć ta ocena, to tylko konwencjonalny ukłon w stronę własnej teorii. Na szczęście, ten konwencjonalny zwrot również podlega wariacyjnej technice, i zamiast spodziewanego nawiązania do teorii Czystej Formy, mamy właśnie „odnogową kiszeczkę Sztuki Czystej”.

Czy można znaleźć ślady improwizacji w rękopisie *Jedynego wyjścia*? Czy można wysledzić granice improwizowanych fraz, badając zapis? Pierwsza ukończona

<sup>27</sup> Tamże, s. 218.

część powieści powstawała nierównomiernie. Zaczął pisać Witkacy w lipcu 1931 roku, by przerywać pracę kilkukrotnie, głównie wskutek życiowych tragedii i komplikacji, a także przez brak zapału do pracy. Pisanie szło powoli i rzadko udawało mu się napisać więcej niż trzy strony. Pisarz pomagał „natchnieniu”. Pracę przerywał w połowie zdania, by następnego dnia rozpoczynać od środka i czuć się zobowiązanym do kontynuacji. Wspomagał inwencję, innymi pracami zbieżnymi w tematyce<sup>28</sup>, ale długo nie pomagało i to. Możemy śledzić dokładnie prace nad tekstem, gdyż na kartach brulionu notował datyienne wyznaczające początek pisania oraz zapisywał ewentualny wpływ środków działających na niego, tak jak robił to na portretach. Możemy też dość dokładnie odtworzyć zmagania z tekstem, gdyż Witkac w listach do żony w miarę często informował o pracy. Systematycznie zaczął pisać dopiero w lipcu 1933, by skończyć pierwszy tom powieści 11 września tegoż roku. I bardzo rzadko zdobywał się na napisanie więcej niż kilku stron, a przecież zdarzało mu się wcześniej napisać od ręki więcej niż kilkanaście kart *Pożegnania jesieni* czy *Nienasycenia*. Powinniśmy zatem znaleźć w rękopisie ślady tych twórczych kłopotów<sup>29</sup>. Przynajmniej po stronie 76 brulionu, ponieważ Witkacy postanowił przepisać powieść na czysto<sup>30</sup>. Zrezygnował z przepisywania właśnie po stronie 76, zmęczył się pracą, a i uznał zapewne, że utwór się nadmiernie rozrasta<sup>31</sup>, i zapewne z innych jeszcze, nas bardzo interesujących powodów. Jak wiemy z korespondencji, rzadko zdarzało mu się gruntownie poprawiać teksty powieści pisanych w poprzednich latach, przeformowywać, zmieniać kolejność scen i rozdziałów. Wiemy co prawda, że młodzieńczą powieść *622 upadki Bunga* przeredagowywał kilkukrotnie, dopisywał po latach parateksty, przygotowywał do druku, ale nie pracował intensywnie nad formą tekstu. W późniejszych powieściach ufał zapisowi *all' improvviso*, i tylko czasem poprawiał formę zdań czy akapitów, raczej stosował metodę, znaną już z Bunga – amplifikacji. Rozszerzanie tekstu to dla Witkacego podstawowa technika poprawiania powieści. Na stronie 76 *Jedynego wyjścia* porzuca zatem przepisywanie na czysto<sup>32</sup>, i dalej zaczyna dopisywać i uzupełniać, również uzupełniać dopisane uzupełnienia<sup>33</sup>. Kiedy przepisyuje, zwierza się żonie: „Tak bym chciał nauczyć się pisać powieści od razu jak artykuły.

28 Por. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, s. 60.

29 „Z pisaniem jest niewyraźnie – piekielne problemy.” List z 31 VII 1933 r. Zob. tamże, s. 147.

30 „Piszę powieść – kończę I tom i jutro pewno zacznę przepisywać.” List z 8 IX 1933 r., Zob. tamże, s. 167.

31 „Przepisuję powieść – z 9 stron brulionu 19 stron na czysto. Puchnie ścierwo”. List z 18 IX 1933. Zob. tamże, s. 171.

32 „Przestałem przepisywać – szkoda czasu – od str. 70 którejś będzie tylko poprawiony beruljon. Szkoda życia – ciężar spadł z serca. Inaczej nie dam rady. Coraz lepiej piszę od razu – tak się wykształciłem na artykułach. I już będę pisał z tym, że od razu – mniej puchnie”. List z 27 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 175.

33 „Poprawiam powieść bez przepisywania”. List z 29 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 176.

Ale wątpię. Drugi tom spróbuję tak napisać.”<sup>34</sup> Rzeczywiście artykuły pisze mu się łatwo, szczególnie wtedy, kiedy ponownie wyraża zasady swojej estetyki czy historiozofii. Wydawałoby się zatem, że nowa powieść też powinna mu się pisać łatwo, zawiera przecież wiele fragmentów dyskursywnych odwołujących się do jego własnej filozofii. *Jedynego wyjście* różni się jednak od artykułów filozoficznych i krytycznych, gdyż w zdialogizowany sposób przedstawia konflikt wielu racji. W głównym nurcie powieści spierają się dyskurs z obrazem, filozofia z malarstwem, to prawda. Spór czy dialog charakterystyczny dla tekstów filozoficznych zostaje ujęty jednak w ramy opowieści o przyjaźni i sporze dwóch przyjaciół. Przedmiotem tego dialogu stają się architektury twórczości, matryce sztuki, wizje i olśnienia, ciągle przesłaniane przez różne dyskursy teoretyczne i gadaninę. Ponadto w ten dialog włączają się również ze swoimi racjami, bliższymi poglądów życiowych, inni bohaterowie. Z punktu widzenia erystyki to często spory nieczyste, dyskutujący posługują się wieloma chwytami uważanymi za niestosowne: argumentami osobistymi, parodią czy groteskowym ośmieszeniem. *Notabene*, o większości tych nieczystych chwytów czytał Witkacy w erystyce Schopenhauera.

Można śledzić w tekście swoistą ucieczkę od figur myśli w stronę swobodnie improwizowanych fragmentów. Można też śledzić również zadziwiającą technikę pisania – wyjaśniania czy tłumaczenia się z fraz wyimprowizowanych. Te objaśniające amplifikacje, zapisane w obszernych dymkach, powstały później niż pierwszy rękopis – to od razu widać. Często zostały zapisane innym duktem pisma i innym kolorem niż pierwotny. Witkacy zatem daje się prowadzić rytmowi improwizacji, czyli przekracza próg dyskursywnego dowodzenia i swobodnie podąża za brzmieniami słów, skojarzeniami, obrazami, by następnie w uzupełnieniach, usprawiedliwiać tę transgresję, by się z tych „inwencji” tłumaczyć, czasem nawet ze słów pojedynczych, które napisały mu się bezwiednie. Znajdziemy w powieści także dyskursywne usprawiedliwienia całych fragmentów, i więcej – zadziwiające tłumaczenia – dlaczego w sztuce podąża się za impulsem czy głosem:

– Otóż to: ty nigdy nie rozumiałeś istoty sztuki. Sztuka prawdziwa, a nie tylko takie intelektualne kombinacyjki dla efektu i sławy, to jest coś, co trzyma artystę w łapach, a nie on trzyma to. Tej prostej rzeczy nie rozumiesz. I ja, który wyję z dawnym życiem...<sup>35</sup>

Tak mówi Marceli, i tak przez Marceliego wypowiada się Witkacy malarz. Sformułowanie „dawne życie” jest co najmniej dwuznaczne. Oznacza w ogóle dawne życie, czyli sprzed upadku sztuki, ale też wyrażać może tęsknotę za Czystą Formą, porzuconą przez autora na rzecz niższej działalności twórczej. Trzeba pamiętać, że

<sup>34</sup> List z 15 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 169.

<sup>35</sup> Tamże, s. 241.

te fragmenty, w których następuje gwałtowny atak malarza na filozofa i filozofię w ogóle, napisał filozof bardzo zaangażowany w konstrukcję własnego systemu, w pisanie mniejszych i większych rozpraw, w polemiki z innymi myślicielami, dość aktywnie uczestniczący w naukowym życiu środowiska filozoficznego. W gwałtowanych atakach Witkacy nie tylko sprawdza wartość własnego wyboru, nie tylko falsyfikuje znaczenie filozofowania, ale również zwraca się ku źródłu zarówno malarstwa, jak i filozofii. Swobodnie płynące, gwałtowne ataki ujawniają nieufornowane, „przedustawne”, powodowane impulsem – źródło wszelkiego twórczego działania. Czyli dzięki swobodnie zapisanej improwizacji Witkacy pokazuje zarówno wartość formalnego ujęcia, jak i „pierwotnego” doznania. Marceli w swoim ataku przypomina bowiem Izydorowi, który zobaczył właśnie „cały system wywleczony z jednego zdańka”<sup>36</sup>, o pierwotnych impulsach, czyli o „uczuciach metafizycznych”. Wizja całego systemu „wywleczonego z jednego zdańka” też zdaje się uczuciem prawie „mistycznym” i przypomina genialne intuicje wielkich matematyków, którym jak Poincaré’mu nieoczekiwanie ukazało się rozwiązanie skomplikowanego dowodu. Narrator komentuje na dwa sposoby kłótnię przyjaciół, a przy okazji w dwóch rejestrach wypowiada się na temat techniki, którą nazywam improwizacją, zresztą robi to również w improwizowanej formie.

„Ale o tem potem, mówię – przecie mówię po polsku, do cholery – teraz mamy inne sprawy: teorię przedwstępną tego faktu, która od faktu stokroć jest ważniejsza – no”<sup>37</sup>.

Rym z mowy potocznej „tem potem”, potoczne „przecie” i „do cholery” napędzają tę krótką wariację, a kończy ją też pospolite „no”. „Fakt przedwstępny” określa zapewne doznanie metafizyczne. Pierwsze wyjaśnienie nie wystarcza narratorowi i w jeszcze jednej uwadze warsztatowej opisuje formę kłótni: „A tamten ryczał wprost i zdawało mu się, że przedwieczne prawdy wpełzają zgniecione na miążgę w pojęciowej maszynie z jego wykrzywionej gęby.”<sup>38</sup> Marceli w swej słownej wariacji pragnie sięgnąć do źródeł, by pokazać Izydorowi jak tamten stłamsił w sobie, i trochę w nim również „pierwotną” twórczą energię.

Byłoby jednak naiwnością twierdzić, że w powieści improwizacja zdobywa przewagę nad kontrolowaną, poprawianą formą. Witkacy nie zaprzestaje nigdy gry w metapoziomy, w końcu może używać bardzo wielu powieściowych, publicystycznych czy filozoficznych rejestrów. Dowiadujemy się również, że same wariacje zawdzięczamy koce, przecież Marceli wpada w szal mówienia pod wpływem kokainy, i że już nie widzi przyjaciela „– przed nim stała sama kurwa Sztuka, która żyła się jego mózgiem, pijąc go jako zawieszinę w jakiejś swego pomysłu infernalnej

---

36 Tamże.

37 Tamże.

38 Tamże.

lemoniadzie”<sup>39</sup>. Kto słuchał albo czytał wypowiedzi Davisa, Mingusa czy Monka musi przyznać, że to szalone zdania, nie najgorzej oddające „cały ten jazz”...

Mózg jako *zawieszina* w *infernalnej lemoniadzie* to jeden z wielu powieściowych wspaniałych obrazów, który się autorowi napisał. Widzę w tych obrazach nie tylko mikroimprowizacje, ale także znak twórczej radości. Witkacy w wielu listach pisze o niezwykłym szczęściu, gdy sztuka z niego wypływa, gdy tworzenie jest erupcją, chlusem, ekstazą. Gdy trzeba ekstazy poprawiać, formować, wtedy Witkacy pisze o trudzie, męce itd. choć poprawia, czasem sumiennie, czasem mało sumiennie. Wywalenie własnej kwestii, uderzenie w polemice, wysnucie systemu ze zdania, wyimprowizowanie powieściowych fragmentów, wysnucie formy z onirycznego, własnego wiersza – to go cieszy, to mu daje szczęście twórcze. Miejsca, gdzie składnia się płacze, to, co krytycy powieści nazywali niechlujstwem, miejsca gdzie zdania tracą formę, to ważne ślady gestów improwizatora, zostawione, gdyż świadczą o szybkiej konkretyzacji wizji. Witkacy woli, by zgrubienia formy zostawały, niżby forma *wylizana* tłamsiła czy zabijała olśnienie. Zamiast *wylizować* zdania czy akapity woli dopisywać komentarze, woli amplifikować. Amplifikacje wyrażają zatem pozorne panowanie nad artystyczną wizją, nad którą nie można zapanować. W rękopisie znajdziemy wiele takich uzupełnień, w których Witkacy usprawiedliwia dziwność, która mu się napisała.

Dodajmy jeszcze jedną dziwność, do *Attyli na surowym mięsie*, i *mózgu jako zawiesziny* w *infernalnej lemoniadzie* – *Chimborazo*. Rękopis pokazuje, że Witkacy najpierw jedynie zaufał inwencji: „blok przeszłości odpadł jak Chimborazo”, a potem dopisał bardzo obszerne uzasadnienia tej dziwności, że lodowiec słynny, że warstwa lodu zjeżdża z kopuły szczytowej itd., że słyszał, czy też czytał o tym. Amplifikacje w dymkach stały się integralną częścią powieści i mogą być traktowane podobnie do wielu Witkacowskich dygresji czy dywagacji. W otoczeniu amplifikacji *Chimborazo* staje się całkiem zrozumiałą figurą retoryczną – porównaniem. *Wizje się* usprawiedliwia, ślad improwizacji otacza *się* tak licznymi, innymi śladami, że prawie znika.

W *Jedynym wyjściu* pokazuje zatem Witkacy odnawiające znaczenie improwizacji. Kiedy podążamy za swoim mówieniem, kiedy wyswobadzamy się mówiąc, także kiedy podążamy za malarskim gestem, wtedy możemy sprawdzić, które formy są martwe, a które jeszcze mają w sobie życiową energię, które tylko tłamszą materię istnienia, a które jeszcze wyrażają podstawowe zdziwienie światem. Można odwrócić tę konstatację i stwierdzić, że formy, które pozwalają na twórcze improwizowanie, odróżniają sztukę od nie-sztuki, i filozofię – od nie-filozofii. Sztuka, to coś, co zawiera w sobie twórczą możliwość, coś co zaprasza do improwizacji, więcej – coś, co pozwala innym twórczo, satysfakcjonująco improwizować.

<sup>39</sup> Tamże, s. 242–243.

Witkacy pisał o improwizacji nie tylko powieściach i *Sonacie Bezebuba*, ale również w tekstach teoretycznych. W artykule *O Czystej Formie* zastanawia się nad ulubioną kwestią: jak odróżnić dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów. Intrygują go od dawna przynajmniej dwa absurdalne przypadki: ktoś doznaje uczuć nadzwyczajnych, kiedy patrzy na ostrugany patyk, a ktoś inny ma wyższe doznania, na spektaklu realistycznego teatru. Na to nic poradzić nie można – brzmi kontuzja Witkacego. Ale co zrobić z wystąpieniami, w których pojawia wewnętrzną konstrukcją i przychodzi szał poetycki? Na przykład, co zrobić z wystąpieniem agitatora, który zaczyna mówić coraz piękniej, i wpadał w szał, zaczyna mówić prozą rytmiczną, „a następnie improwizować w sposób rytmiczny i rymowany”<sup>40</sup>. Taki agitator – znamy go, przecież powieść powstaje w 1933 roku – podsuwa Witkacemu inne przykłady, jakby wprost wzięte z włoskiej muzyki barokowej albo z oper Mozarta, przecież sprzeczka na ulicy czy „dramat pokojowy” też może przechodzić do scenicznej czy innego dzieła sztuki. I teoretyk wyobraża sobie aktorów, którzy zaczynają improwizować na scenie, aż przechodzą poprzez „coraz doskonalsze tony zjawisk” „do doskonale skonstruowanego dramatu”. Właściwie to nie aktorzy przechodzą, tylko – jak Witkacy napisał – „dojdziemy” i w tym „my”, kryje się autor, który nadaje improwizacji formalną konstrukcję, aby z „doczepiania jednych kawałków do drugich stała się formą”, czyli sztuką.

Improwizacja to ślad dzieła sztuki pośród wielu form, które mogą prowadzić do istotnych przeżyć, może ślad najwyraźniejszy. W improwizacji objawia rytm i rym rzeczy, same w sobie dostępne doświadczeniu, lecz nie konstruujące przedmiotu, takiego jak przebieg słów czy następstwo dźwięków. Można tylko zazdrościć ludziom, którzy doznają dziwności na widok zaostzonego patyka, pewnie i Witkacy kiedyś doznał patykowej ekstazy, ale większość potrzebuje skonstruowanej sztuki, aby przeżyć *dziwność*, nie spotykaną w życiu. Ułożenie rzeczy dzięki rytmowi i rymowi stwarza zaczątek formalny wyższego układu. Improwizację pojmuję zatem Witkacego jako otwarcie się na szał poetycki, na mętny, erotyczny rytm rzeczy świata tego, na rytm, który może artystę i jego widzów wyprowadzić z rzeczy i dać odczucie uwolnienia się z nieuniknionej rzeczywistości.

---

<sup>40</sup> S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. X: *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2003, s. 54.



---

## Bibliography

- Benson Bruce Ellis, *The Improvisations of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511615924>
- Błoński Jan, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Bocheński Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.
- Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, PIW, Warsaw 2009.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwazskiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999.
- Hejmej Andrzej (ed.), *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*, Universitas, Kraków 2002.
- Langraf Edgar, *Improvisation as Art. Conceptual Challenges, Historical Perspectives*, The Continuum International Publishing Group, New York 2011.
- Peters Gary, *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Polit Paweł, *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Universitas, Kraków 2019.

**Tomasz Bocheński** – literary scholar, essayist, and literary and theatre critic. Professor of the University of Lodz. In his studies he focusses on the works of Polish dissidents of modernism, e.g., Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Leśmian, Mrożek, and Myśliwski. His published works include *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* (2011).