

Udręki edukacji (*Metafizyka dwugłowego cielęcia Witkacego*)

ABSTRACT. Wąchocka Ewa, *Udręki edukacji* („*Metafizyka dwugłowego cielęcia*” Witkacego) [Torments of Education (“*Metaphysics of a Two-Headed Calf*” by S.I. Witkiewicz)]. „*Przestrzenie Teorii*” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 159-171. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

Identity crisis, one of the crucial problems tackled by Witkacy in his dramas, is linked first of all with the tradition of modernism by critics. The author of the article suggests a change in the viewpoint, and basing on the analysis of *Metaphysics of a Two-Headed Calf* presents that problem in the perspective of contemporary discourse concerning identity. The problems that Witkacy's characters had with their own existence are in consonance not only with today's quite common conviction that individuals can experiment with their own feeling of identity relatively freely, but also with the concepts of individual ego, that function within social sciences. The tools developed by social sciences allow to have a different perception on the relation between the process-oriented/process-driven nature of identity (self-creation of the 'I', game, mystification) and the conviction that its borders are delineated by the cultural pressure and social discipline. In *Metaphysics* of particular importance are the relations with parents, with the family – representing society – as well as constructions of double-gangers (Doppelgänger) that reveal the subject as the Other, or deprive the subject of its 'individual-ness' undermine her/his individual (subjective) status. The diagnoses of Witkacy are quite close to the contemporary ways of conceptualization of the 'I', which – as Lacanian psychoanalysis, Foucault's constructionism – negating the subjective power to cause, do not confine themselves to unmasking the pressure of institutionalized forms of life, and reveal their activity even at micro-level.

„Karmazyniellu, przestań się bawić fataląszkami” – tak, słowami Matki, rozpoczyna Witkacy *Metafizykę dwugłowego cielęcia*¹. W ten sam sposób Leokadia będzie strofować syna pod koniec sztuki, gdy przygody bohaterów i rozgrywający się jednocześnie osobliwy proces wychowawczy dobiegają kresu. Pobłażliwe „fataląszki” będą powracać jeszcze kilkakrotnie jako określenie różnych zresztą rzeczy – najpierw oznaczają sklepane z brystolu geometryczne figury, później szczególną fascynację rzadkim okazem pluskwy – zawsze jednak w zbliżonym sensie. Zabawa „fataląszkami”, w jednym i drugim wypadku, to kryptonim nienasycenia, a zarazem wyraz oderwania od otaczającej rzeczywistości i w świetle życiowego pragmatyzmu, który jest w utworze jedną z dominujących opcji światopoglądowych, zdradza wybór substytutów w miejsce prawdziwego działania. Między tymi dwiema wypowiedziami Matki, niczym w mne-

¹ S.I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, [w:] tenże, *Dramaty II*, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 141 (wszystkie cytaty według tego wydania).

motechnicznej ramie, zamyka się edukacja Karmazyniella: przeszedłszy długi ciąg doświadczeń w świecie dorosłych, zdaje się równie daleki od spełnienia oczekiwań swoich wychowawców jak wówczas, gdy oddawał się dziecięcej pasji do kryształów.

Metafizyka dwugłowego cielęcia to jeden z pięciu dramatów Witkacego osadzonych w tropikach, co naturalnie zachęca do tego, aby odczytywać sztukę jako sceniczny obraz konfrontacji zachodniej kultury z pierwotną cywilizacją południowo-wschodniej Azji. Zestawieniu temu, dowodzi w swojej książce Daniel C. Gerould, nadał Witkiewicz charakter własnego projektu antropologicznego, inspirowanego w niemałej mierze pracami Bronisława Malinowskiego, z którym w 1914 roku odbył podróż naukową do Australii i Nowej Gwinei. Ale obok egzotycznej scenerii, która jest czymś więcej niż tylko tłem konfliktu dramatycznego, w *Metafizyce* z całą bezwzględnością rysuje się problem dojrzewania i kształtowania osobowości przez znaczących innych, tym bardziej że sąsiedztwo pierwotnych, obcych europejskiemu myśleniu wyobrażeń i pojęć umożliwia wydobycie oryginalnych aspektów tej problematyki. Dlatego można spróbować odczytać dramat w perspektywie współczesnego dyskursu na temat tożsamości, z którym pewne zasadnicze konkluzje Witkacego mają niemało wspólnych punktów. Wypracowane przez nauki społeczne narzędzia pozwalają inaczej spojrzeć na – eksponowany nie tylko w tej sztuce – związek między procesualnym charakterem tożsamości (autokreacją „ja”, grą, mistyfikacją) a przekonaniem, że jej granice określa przymus kulturowy i społeczna dyscyplina. Okaże się wówczas, że kłopoty jego postaci z własnym istnieniem można sytuować w pobliżu tych współczesnych sposobów konceptualizacji „ja”, które – jak psychoanaliza Lacanowska czy konstrukcjonizm Foucaulta – negując podmiotową moc sprawczą, nie ograniczają się do demaskacji nacisku zinstytucjonalizowanych form życia. Jak wiadomo, w dzisiejszej debacie wokół tożsamości chodzi już nie tylko o wpływ procesów w skali makro, ale o ujawnienie sposobów, w jakie władza zbiorowości i kulturowy przymus działają już na mikro poziomie, nie tyle jako zbiór reguł narzucanych przez określone grupy, lecz jako siła funkcjonująca za pośrednictwem języka, wzorów zachowań i porządku międzyosobowych interakcji.

Historia lepienia ludzkiej osobowości wpisana jest w niezwykle precyzyjną konstrukcję sztuki, jednej z najlepiej skomponowanych w dorobku Witkacego. Nie bez powodu autor poprzedził *Metafizykę* – podobnie jak wcześniejszego *Tumora Mózgowicza* – Przedmową o charakterze teoretycznym². Po opublikowanym w 1920 roku w „Skamandrze” *Wstępie do*

² Przedmowę odnalazł w 1985 roku Janusz Degler w papierach po Teofilu Trzecińskim, wraz z kompletnym autografem *Metafizyki dwugłowego cielęcia*, i opublikował w II tomie *Dramatów Witkiewicza*.

teorii Czystej Formy w teatrze (a przed wydaniem w roku 1923 książki *Teatr*) chciał niewątpliwie przedstawić w niej krótko podstawowe założenia estetyki nowego dramatu. Przede wszystkim jednak, sprzeciwiając się naturalistyczno-psychologicznej tradycji, zwrócić uwagę na to, że „rozwinąć i zrealizować ogólnie i mgliście zarysowaną pierwotną koncepcję formalną” można tylko dzięki artystycznej pracy i w ten sposób uzasadnić radykalne odstępstwa od przyjętych kanonów budowy teatralnej sztuki. *Metafizyka*, z klarownie poprowadzonym motywem drogi (akcja przenosi się w każdym akcie do innego miejsca), nawiązuje do *Bildungs драма*, dramatu o formowaniu się, choć wzorzec ten poddaje znaczącym modyfikacjom³. Bohater, „przemierzając świat”, nie dochodzi bowiem do – z góry udaremnionego w gruncie rzeczy – poznania siebie ani też do punktu, który wiązać by można z odnalezieniem bądź potwierdzeniem wartości, doznając jedynie – jak pisze Lech Sokół – wtajemniczenia erotycznego. Ale nie tylko dlatego struktura „dramatu rozwojowego” uległa dekompozycji.

Fundamentalne znaczenie dla prezentowanej w sztuce narracji tożsamości mają relacje z rodzicami. Zaczepnięty z klasycznego dramatu element – rozpoznanie – który w decydującej mierze definiuje te relacje, również nabiera nowych sensów dzięki strukturalnemu przesunięciu. Ujawnienie prawdy o własnych narodzinach, które dawniej (od *Króla Edypa*) następowało zwykle pod koniec akcji jako kulminacja perypetii postaci (a w komedii ich zwieńczenie), zostało przeniesione na sam początek. Odkrycie przez Karmazyniella tajemnicy swego pochodzenia, jednocześnie przecież parodystycznie splątanej, staje się momentem inicjującym proces jego kształtowania. Mimo swoich już szesnastu lat bohater *Metafizyki* przypomina raczej małego Tadzia z *Kurki Wodnej*. Obaj, na przekór dziecięcej nieznajomości życia, obdarzeni są poczuciem dziwności istnienia, innym widzeniem rzeczywistości, irracjonalnym pojmowaniem spraw niedostępnych dorosłym czy przez nich wypartych. Łatwo przy tym zauważyć, że choć konieczność uznania Mikuliniego w roli ojca stanowi pierwszy krok w dorosłość, to podobnie jak w *Kurce Wodnej* (także w *Dziękuję kaczce* Ibsena) kwestia biologicznego ojcostwa pozostaje niejasna i nierozstrzygnięta, skoro w III akcie Gubernator Clay podważy tę pozornie już ustaloną wersję. W każdym razie, związana symbolicznie figura ojca „prawdziwego” i ojca „nieprawdziwego”, której dramatyczny potencjał podnosi jeszcze śmierć Gubernatora, powoduje diametralną zmianę stosunku młodzieńca do Matki.

W formowaniu Karmazyniella ścierać się będą dwie metody czy też style wychowania, reprezentowane przez dwa ośrodki władzy. Profesor

³ Zob. L. Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław 1995, s. 371-376.

Mikulini-Pechbauer i Matka chcą z niego uczynić człowieka społecznego i – jeśli można tak powiedzieć – skończonego. Idealnie dopasowanego do standardów współczesnej cywilizacji eminentnego pracownika nowoczesnego społeczeństwa, bez względu na to, w jakiej dziedzinie oczekiwana wielkość miałyby się urzeczywistnić. Inną drogę proponuje książkę Ludwik Parvis, sprzymierzony początkowo z papuaskim Królem Aparura. Jego celem jest wielkość człowieka indywidualnego, nikomu i niczemu niepodległego, niby jakaś mutacja nietzscheańskiej „woli mocy”, a więc perspektywa „stworzenia wolnej niezależnej od niczego siły, którą jak żądło będziesz mógł zwrócić przeciw czemu i przeciw komu zechcesz – nawet przeciw samemu sobie”, siły mającej być, przynajmniej w założeniu, gwarancją nieograniczonych możliwości rozwoju (*Dramaty II*, 145). Karmazyniello początkowo nie widzi różnicy między tymi dwoma projektami. Przywodzi na myśl Ibsenowskiego Peer Gynta, który nie potrafi odróżnić od siebie dwóch sposobów samoodniesienia przedstawionych mu przez Starego z Dowru, mianowicie sensu nakazu „bądź zawsze sobą” od zalecenia „poprzestań na sobie”. Nieostrzegane różnice są wszakże innego rodzaju, bohater Ibsena stoi wobec pytania o wewnętrzny wybór podmiotu, tymczasem Karmazyniello – wobec strategii modelowania życia, z których każda pochodzi z zewnątrz. Jego domysły co do zbieżności obu programów okazują się zresztą jak najbardziej usprawiedliwione, bo Ludwik to „doskonale skonstruowany automat” mający już na koncie kilka ofiar swojej edukacji i w taki właśnie bezosobowy, martwy wewnętrznie produkt przemieniony zostanie w końcu, przy wydatnym udziale rodziców, także jego wychowanek.

Metody Parvisa, obliczone raczej na afirmację ciała aniżeli ducha, są mało wyszukane, choć bezwzględne. W obliczu załamania swego podopiecznego i jego samobójczych myśli podsuwa jako antidotum sprawdzony środek – kobietę. Mirabella, której imię kilka razy zgrabnie rymuje Witkacy z nazwą egzotycznej pluskwy *scarabella tripunctata*, pozostaje w niedalekim sąsiedztwie owych „fatałaszków”, którymi bawił się chłopak, a zastępujących (jak entomologiczne zbiory Gubernatora) inne, wyższe sposoby łagodzenia metafizycznych tęsknot (tu: sztuki). W miarę rozwoju scenicznych wypadków rozrasta się niczym kłęczce doprowadzona niemal do granic absurdu erotyczna gra. Karmazyniello musi walczyć o względy dziewczyny z uwiedzionym przez nią wcześniej Jackiem Riversem, ale co zdecydowanie ważniejsze, rywalem chłopca okazuje się także „ojciec” Mikulini.

Rywalizacja o kobietę między ojcem i synem znów przypomina oczywiście *Kurkę Wodną*, a przypomina tym mocniej, że w obu dramatach – jak w zwierciadlanych odbiciach, tyle że w odwróceniu – wyostrza tę rywalizację element kazirodczy. Elżbieta Prawacka, *Kurka Wodna*, niewy-

kluczone, że matka Tadzia, pojawia się w jego dorosłym życiu jako kochanka, odmłodziła o co najmniej dziesięć lat. Karmazyniello natomiast „kocha się” w osiemnastoletniej Mirabelli tylko dlatego, że dzięki rodzinnemu pokrewieństwu jest wierną kopią jego Matki z czasów młodości – w dziewczynie kocha faktycznie matkę. (Dokładnie ten sam motyw, czyli wierne podobieństwo, decyduje o uczuciu Mikuliniego.) O ile jednak dorosły Tadeusz ogranicza oznaki zazdrości do ośmieszania groteskowych zachowań Edgara, o tyle Karmazyniello nie kryje już morderczych instynktów. I rzecz najważniejsza – to za sprawą atawistycznego konfliktu z ojcem dochodzi do przekroczenia liminalnego progu i zetknięcia z odwieczną prawdą ciała, seksu; z młodzieńca bohater przeistacza się w mężczyznę („definitywnie przemienia się w zwykłego włochatego samca”, *Dramaty II*, 173). Po uduszeniu Mikuliniego przez tajemniczą zakturzoną Postać, co jest bez wątpienia symboliczną formą ojcobójstwa (i to podwójnego, gdyż Parvis także okazuje się synem słynnego bakteriologa), do rozgrywki o Mirabellę wkrótce dołącza jeszcze sam Ludwik, jej przyrodni brat. Nie ma więc w sztuce takiej relacji między mężczyznami, wyłączając Króla Aparurę, w której w odpowiednim momencie nie ujawniłby się zew rywalizacji, a wejście każdego kolejnego uczestnika do erotycznej gry akcentują hasła: „walka”, „walka rozpoczyna się”, „próba sił” itp. W rezultacie powstaje w *Metafizyce* swoisty czworokąt, z umieszczoną w centrum tej geometrycznej figury kobietą jako (biernym) obiektem męskiego pożądania.

Struktura akcji zewnętrznej, z tak mocno wyeksponowanymi perypetiami erotycznymi, jest korelatem ukazującym na zasadzie *pars pro toto* uwikłanie człowieka w interpersonalne relacje (szerzej: relacje społeczne). Nie jedynym. Nad terażniejszymi poczynaniami bohaterów pajęczą siecią rozsnuwają się wygrzebywane z przeszłości skomplikowane związki rodzinne, są to bowiem nie tylko więzi, które łączą (lub nie) Karmazyniella z Mikulinim czy Gubernatorem, ale również – Mirabellę z Matką, Parvisa z Mikulinim, Karmazyniella z Parvisem... Przyznać trzeba, że w sztuce, która ma być ilustracją Czystej Formy, ta wyjątkowo misterna układanka, jakiej nie znajdziemy bodaj w żadnym innym scenicznym tekście Witkacego, może wydać się czymś zadziwiającym. Bo też zawilości akcji dramatycznej oraz modelujące jej przebieg „teatralne rekwizyty” (np. elementy dramatu rodzinnego czy sensacyjno-przygodowego), jak często u tego pisarza obnażone przez same postaci, to kostium, maska, pod którą toczy się dramat „zakonu metafizycznych, bezpłodnych samodręczycieli, wypinających swe dusze w absolutną Nicość Istnienia” (*Dramaty II*, 192). W otwartej demaskacji teatralnego instrumentarium, w III akcie, tkwi jeden z kluczy interpretacyjnych, który Witkacy podsuwa odbiorcy. Zarówno relacje rodzinne, jak i erotyczne, podstawa organizacji społecz-

nej, są tym – nieredukowalnym – czynnikiem, który utrudnia, wręcz uniemożliwia proces samoidentyfikacji jednostki i procesu tego, w świetle wydarzeń sztuki, nie zagwarantuje ani nie ułatwi żaden system wychowawczy. Podobnie tajemnica biologicznego początku uzmysławia czy uwyrażnia inną – głęboką (transcendentalną) tajemnicę pochodzenia człowieka. Jak mówi Karmazyniello, „nie pojmujesz tego, Ludwiku, że mogłem nie być wcale. Czyż musiałbym przyjąć moje istnienie przed moim własnym początkiem? Wcielenie w jakąś przypadkową skorupę? Ordynarny dualizm?” (*Dramaty II*, 152).

O tym, że Karmazyniello jest nie tylko bez reszty uwikłany w rodzinno-społeczne stosunki, lecz wręcz przez nie zniewolony, przekonują dobitnie wszystkie trzy zakończenia kolejnych aktów. Każdy zamykają obrazy brutalnej fizycznej przemocy, zwiększającej stopniowo napięcie. W I akcie przerażony czekającą go przyszłością chłopak zostaje związany i odstawiony na okręt – relacjonuje Mikulini – kiedy próbował uciec na plantację gumy. W akcie II, na pozór podobnie, zostanie obezwładniony na scenie przez tragarzy i uprowadzony na pustynię. Trzeci zamach jest właściwie powtórzeniem dwóch poprzednich, lecz tym razem oprawcami są już „ojciec”, Matka oraz przyjazny do tej pory Król Aparura. We wspomnianej Przedmowie do *Metafizyki dwugłowego cielęcia*, pisząc o budowie sztuki teatralnej, Witkacy kładzie nacisk na „kompozycyjne możliwości”. Chciałoby się zapytać, jak mogłyby wyglądać w tym wypadku takie potencjalne (niewykorzystane?) możliwości. W finale I aktu można jeszcze próbować wyobrazić sobie jakiś inny ciąg dalszy (Karmazyniellowi udało się zbiec i, na przykład, rozpoczął nowe życie wśród dzikich), choć naturalnie byłby to wtedy zupełnie inny dramat. Gdy zamykają się drzwi za tragarzami w końcówce II aktu, trudno już chyba przewidywać odmienny rozwój, jeśli nie samych wypadków, to przynajmniej ich generalnej linii – zakładać możliwość powstrzymania zasadniczego procesu uniformizacji jednostki i wpasowywania jej w społeczne ramy. Karmazyniello dostatecznie przejrzał bezwzględne reguły międzyludzkiej gry, otarł się o ważne doświadczenia egzystencjalne (stracił Matkę – poznał Mirabellę), ażeby pomimo opresji móc zawrócić z drogi, na którą wstąpił albo raczej: którą po prostu narzuca życie, jakim postrzega je Witkacy.

To nie jedyny dowód precyzyjnej, obmyślonej w każdym szczególe konstrukcji *Metafizyki dwugłowego cielęcia*. Sposób funkcjonowania (mikro)społeczności, jaką jest prezentowana na scenie grupa ludzi, znajduje odzwierciedlenie między innymi w strukturze powtórzeń i podwojeń – sytuacyjnych, obrazowych, językowych, również w mnogości sobowtórów kreacji. Postaciom w jakimś sensie odjęta zostaje pojedynczość, nadwątlony jest ich indywidualny (podmiotowy) status, ponieważ wskutek rodzinnych powiązań niemal każda z nich miała kiedyś lub ma jakiś

swój „duplikat”. Mirabella jest repliką Matki (czyli swojej ciotki); Karmazyniello niejako wkracza na drogę „ojca”, tyle że „przeżył w parę sekund bez żadnych cierpień” to, co Mikuliniemu wypełniło całe życie (*Dramaty II*, 174). Nie dziwi zatem, że chłopak swoją naiwnie idealizowaną z początku „miłością” chciałby ustrzec dziewczynę przed nią samą, przed jej pospolitą naturą, czyli osiągnąć właśnie coś, co w przeszłości „ojcu” nie udało się z Matką.

Dzieci muszą powtarzać nie tylko los rodziców, ale i ich błędy. Również zbrodnie. Geometryczną strukturę sztuki wiąże też bowiem i wzmacnia przejaskrawiony (to jasne!) w zamkniętym świecie bohaterów – ciąg rodzinnych zabójstw, dorównujących rozmiarami tragedii antycznej czy Szekspirowskiej. Zapewne nic bardziej – w drastyczny, choć jednocześnie symboliczny sposób – nie podkreśla wzajemnego uwięzienia postaci w rodzinno-społecznej przestrzeni. Mikulini zabił Gubernatora Claya, rzekomego ojca Karmazyniella, za pomocą serum przeciwko tropikalnej zarazie, jak niegdyś uśmiercił – również domniemanego – ojca Parvisa. W dodatku ofiarą zabójczej szczepionki bakteriologa stanie się też Matka. W odwecie zatem musi zginąć, by – po swym niespodziewanym „odzyciu” w III akcie – zastrzelić zabójcę swego syna – Ludwika Parvisa. Ta konsekwencja w mnożeniu zbrodni, jakby wyciągniętych ze starej rekwizytorni, w nowoczesnym dramacie wyglądać by mogła nader groteskowo, gdyby nie tkwiący w tej strategii – poza intensyfikacją tak drogich Witkacemu „napięć dynamicznych” – potencjał interpretacyjny, by nie powiedzieć wprost diagnostyczny. Możliwość uchwycenia na teatralnej scenie praw rzeczywistości – w miniaturze, kondensacji, w odrealnieniu i sugestywnej hiperbolizacji. W świecie antycznej tragedii zbrodnią rządziło fatum, wyroki bogów. U Witkacego sprowadza się ono wprawdzie do świata społecznego, który ma jednak nie mniej od tamtego deterministyczny charakter.

W tej perspektywie głęboko pesymistycznej wymowy nabiera sprawa wychowania, związana zawsze z kształtowaniem narracji tożsamości. Opresywność tego procesu, widoczna choćby w przejawach dziecinnego buntu bohatera, nadaje określoną, stematyzowaną postać fundamentalnemu w twórczości literackiej i myśli historiozoficznej Witkacego konfliktowi jednostka – społeczeństwo jako jeden z jego wariantów. Zrażony nie tyle pedagogicznymi konceptami, co manipulacjami rodziców, tj. świeżo odkrytą tajemnicą swego początku, Karmazyniello oddaje władzę nad sobą Parvisowi, uznając w nim swego duchowego ojca. „Mocny” projekt osobowości („dzika siła”) ściśle łączy się z erotyką, gdy tymczasem jego dramaturgia – z odsłanianiem erotycznych sekretów. Kiedy więc od umierającej Matki dowie się o jej przelotnym związku z Księciem, postanawia wychować się sam: „Autoedukacja bez poprawiania błędów rodzi-

ców i jakichś przygodnych nauczycieli” (*Dramaty II*, 162). Na czym miałyby polegać samowychowanie, rzekome źródło wielkości, Witkacy nie próbuje nawet pokazać, z góry właściwie odrzucając tę utopijną myśl. W horyzoncie jego antropologii człowiek nie może stworzyć się sam, w absolutnej izolacji od innych. Jednostka nie może oddzielić się od grupy/społeczności, z którą wiąże ją urodzenie lub inne względy, i funkcjonować zupełnie niezależnie. Zamiast możliwości samodzielnego rozwoju narracji tożsamości pozostaje więc coś w rodzaju przyspieszonej lekcji, dotknięcie ciemnej strony życia – świadomość bezwzględного podporządkowania społecznym regułom, pragnienie zabicia ojca, wreszcie najważniejsze, doznanie egzystencjalnej *ennui*. To te doświadczenia, szczególnie ostatnie, są trudną do pokonania przeszkodą w sformułowaniu – jako kontrpropozycji wobec cudzych – własnego projektu „ja”. W rezultacie zamiast pracy samostworzenia nie pozostanie nic innego, jak nienawiść do samego siebie. Tym bardziej że klęskę ponosi też niedawny wychowawca Karmazyniella Parvis – obu nie udało się odnaleźć (czy może wynaleźć) autentycznej tożsamości, obu zabrakło odwagi „przeżycia siebie aż do końca wszystko jedno gdzie” (*Dramaty II*, 192).

W tej sytuacji przybycie na pustynię (odrodzonych tymczasem) rodziców przecina ostatecznie iluzję samokształtowania i niczym mocna koda puentuje motyw rodzinno-społecznej pedagogii. Nie tylko nie zamierzają oni wyrzec się swych uprawnień, gwarantowanych odgórnie przez społeczną organizację, lecz ze zdwojoną energią podejmują dzieło socjalizacji, co niewątpliwie będzie tym efektywniejsze, że Matka przekreśla wszelką więź uczuciową, podmiotową na rzecz relacji czysto funkcjonalnej, tzn. przywileju sprawowania władzy. Tożsamość jednostki – w tym ujęciu – wydaje się czymś wewnątrznie rozdartym, ontologicznie niepewnym, ze względu na ograniczenie/brak możliwości indywidualnego, swobodnego rozwoju zarówno w systemie, jak i poza nim.

Stosunki z rodzicami odgrywają zasadniczą rolę w uniezwykleniu i komplikacjach dyskursu tożsamości, który prezentuje dramat. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że *Metafizyka* jest swoistą trawestacją *Hamleta*, co dawno już podchwycili badacze. Znaczące różnice w stosunku do pierwowzoru – jak wskazuje w swej błyskotliwej analizie Lech Sokół – odnoszą się do problemu ojcostwa, a wynikają z tego, że Witkacy odczytał dramat Szekspira poprzez kluczowy w *Metafizyce*, zdaniem krytyka, temat wtajemniczenia⁴. Co ciekawe, historia powikłanych relacji syna z matką i ojcem ma mocno freudowskie zabarwienie. To Freud pierwszy bowiem opisał seksualne pragnienie Hamleta zwrócone ku matce, łącząc

⁴ L. Sokół, *Witkacy i Strindberg...*, dz. cyt., zob. zwłaszcza rozdział „Dramaturgia wtajemniczenia”.

w ten sposób jego postać z „naznaczonym” kazirodczą miłością Edypem. U Witkacego dwuznaczną zależność zapoczątkowuje przywołany zaraz na wstępie sen Karmazyniella, w którym pojawia się jego młoda i piękna matka, trochę w baśniowym stylu („jasnoróżowe włosy”) – sen o jawnie erotycznej wymowie. Od tej pory obraz matki wyidealizowanej, przed jego urodzeniem, a może i poczęciem, będzie uosobieniem zwycięskiej konfrontacji z Matką realną, starą, należącą do czasu teraźniejszego. Poza erotyczno-psychologicznymi odniesieniami powracający wielokrotnie obraz ma jeszcze dodatkowy, głęboko egzystencjalny podtekst, kryje w sobie tęsknotę za niebytem, jest jak gdyby przeciwwagą dla wdzierającej się tu stale „potworności Istnienia”. Sen wyzwala splot miłości i nienawiści w stosunku do egzystującej na jawie osoby, ale jednocześnie praca snu utrwała w wyobraźni Karmazyniella archetyp kobiety-matki-kochanki.

Jak we wzorcowo ułożonym psychoanalitycznym scenariuszu, w Mirabelli będzie więc widział tylko swoją młodą matkę, czyli Matkę, od której nie jest w stanie się uwolnić. Niemożność „kochania” dziewczyny samej, w jej rzeczywistej postaci, to widomy powód kłopotów z wejściem w dorosłość, kto wie, czy nie forma na półświadomej odmowy, by stać się kimś takim jak inni⁵. Witkacy bardzo dokładnie reżyseruje moment tej zamiany między dwiema inkarnacjami kobiecości, zamiany, która tak w wymiarze indywidualnym, jak społecznym oznaczać ma podążanie trajektorią wytyczoną przez rodziców: Mirabella wkracza na scenę i w życie Karmazyniella w chwili, kiedy umiera Matka. Trudno przy tym nie pamiętać o późniejszym dramacie, w którym przetworzy Witkacy motyw „podwójnej matki”, nadając mu w pełni dojrzałą, nadzwyczaj oryginalną sceniczną formę. Na analogię do *Matki* wskazuje zwłaszcza scena śmierci. Zmarła dopiero co Leokadia i stojąca przy jej łóżku Mirabella, żywe wcielenie snu, to jakby zapowiedź, pierwsza wersja obrazu, w którym w jednej czasoprzestrzeni spotykają się obok siebie dwie postaci jednej osoby – trup i Matka przed urodzeniem Leona. Ale na podobieństwo Mirabelli do projekcji matki-kochanki składa się również to, że tak jak senny fantazmat Karmazyniella emituje ona czy też uzmysławia pragnienie nieistnienia, w tym wypadku mocniej już identyfikowane z instynktem śmierci. „Widzę tron, na którym już nikt nie siedzi, i ty, Mirabello, wspinasz się jak pająk na tron ten po nitce – opisuje dziewczynie swą wizję – a ktoś, który jest poza Nieskończonością i Bogiem, całuje cię w usta, których już

⁵ Dobrze ilustruje to zestawienie następujących kwestii. W II akcie Karmazyniello pyta „Kochać! Kochać? Ja nie wiem, co to jest”. Zaś w III zwraca się do Parvisa z propozycją „Może byś ty mnie wyręczył, Ludwiku? (...) W tej całej miłości. Widzę, że jestem niezdolny do niczego istotnego” (*Dramaty II*, 168, 196).

nie ma. Tym kimś jestem ja. Ja to wszystko przewidziałem i przemyślałem przed wiekami”. Wyobrażenie to uderzająco zgodnie koresponduje z doznaniem, jakim kończył się przedstawiony na początku sen jako wyraz antynomicznej jedności Erosa i Thanatosa („otchłań z czarnego puchu”, w której czuł się „tak źle, tak okropnie źle, jak gdyby wszystko już raz na zawsze się skończyło”; *Dramaty II*, 170, 142). Przeciwnieństwo obydwu rodzajów popędów – jak uważa Freud – oznacza biegunowość miłości i nienawiści, co by tłumaczyło ambiwalentną postawę Karamzynieiella wobec Matki.

Do fantazmatu matki i kochanki jednocześnie dołącza w ten sposób trzecie ogniwo: śmierć, wieńcząc freudowską triadę matka-kochanka-śmierć. Freud, analizując greckie mity, baśnie oraz wywodzące się z nich motywy Szekspira, wskazuje na mający ponadkulturowy charakter, prastary związek, który sprawia, że dzięki osobliwemu podstawieniu, czy zastąpieniu, bogini miłości jest w istocie boginią śmierci. „Wielkie postacie matek ludów wschodnich wydają się tak samo rodzicielkami, jak niszczycielkami, tak samo boginiami życia i zapłodnienia, jak śmierci”⁶. W uniwersalnym i alegorycznym sensie chodzi tu o trzy związki z kobietą, „w życiu mężczyzny nieuniknione”, o rodzicielkę, towarzyszkę i niszczycielkę. „Albo raczej, o postacie, w które dla mężczyzny przemienia się w ciągu życia obraz matki: sama matka, kochanka, którą wybrał na jej podobieństwo; w końcu matka ziemia, która z powrotem go przyjmuje”⁷.

Inaczej rzecz się ma z „ojcem” – Mikulinim. Inaczej i na swój sposób prościej, gdyż ambiwalentny stosunek do Matki, jaki cechuje także Leona, łączy się tu na zasadzie dopełnienia z otwartą wrogością wobec nieakceptowanego protoplasty, tworząc razem szczególnie silne „napięcie dynamiczne”. Jeśli przyjąć konstrukcję bliźniaczej figury Matka/Mirabella z wszystkimi jej następstwami, a trop ten jest nader czytelny, to chęć zgładzenia ojca – w kluczu psychoanalitycznym – ma też drugie dno. Oznacza nie tylko rywalizację o kobietę (kochankę i zarazem „matkę”), ale również zemstę za zdradę matki; za to, że dała chłopcu tak niegodnego i niegodziwego „ojca”. Choć jednak Witkacy pokazuje w ślad za *Hamletem* całą złożoność relacji między postaciami, to jednocześnie widać przecież, że upiornie splątana i drapieżna międzyludzka gra służy przede wszystkim temu, aby wymodelować na teatralnej scenie podstawową opozycję świata dorosłych, świata społecznego – z jednej strony i nieufornowanej jednostki – z drugiej. Usunięcie rodziców (biologicznej „pępowiny”) wydaje się przeto – jakże żłudnym! – warunkiem wolności, samoidentyfikacji, odrębności.

⁶ S. Freud, *Mity greckie i Shakespeare*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 123.

⁷ Tamże, s. 124.

Wydarzenia na pustyni – przybycie Matki i Mikuliniego oraz zwycięstwo ich programu wychowawczego – są powtórnym rozpoznaniem i prowadzą do przywrócenia zachwianego porządku, w istocie zaś – do katastrofy. Eskalacji rodzicielskiej władzy, równoznacznej z przymusem cywilizacyjnym, kulturowym, nie powstrzymają ani protesty Mirabelli, niewychodzące zresztą poza poziom kobiecych stereotypów i intryg, ani opór samego Karmazyniella. Końcówkę dramatu można czytać z dwu nakładających się na siebie perspektyw – historiozofii Witkacego i z perspektywy subiektywnej jaźni, a więc symbolicznej. Rodzice jako wysłannicy zbiorowości są strażnikami obowiązującego w zachodnim świecie ładu. Trafnie przypomina w związku z tym Erich Fromm, że rodzina to medium, za którego pośrednictwem społeczeństwo nadaje piętno swej struktury dziecku, a tym samym dorosłemu. „Rodzina jest psychologiczną agendą społeczeństwa”⁸. Zaś Hermann Lang, komentując myśl Lacana, dopowiada: „Rodzice nie stanowią ostatecznych instancji determinujących życie podmiotu, lecz są zapośredniczonymi i pośredniczącymi elementami pewnego porządku, który determinuje ich cały byt”⁹. O tym, że pierwszoplanowe znaczenie w *Metafizyce* ma obecność pewnej instancji, której przysługuje autorytet, świadczy najlepiej właśnie niepewność (i w rezultacie – podrzędność) biologicznego ojcostwa.

Natomiast rodzice widma – w subiektywnej perspektywie bohatera – są reprezentacją tego rodzaju uzależnienia, którego żadną mocą nie da się wytrawić ze świadomości. „Podłe widma obrzydliwych ludzi”, „przecież was wcale nie ma” – powtarza Karmazyniello, niepomny, że praw istnienia ludzkiego gatunku podważyć nie można. Elegancki Bubek, kryjący się do tej pory pod kostiumem zakapturzonej Postaci, który zajmie jego miejsce, najpewniej już nie zna tego typu dylematów. To jeden z tych przybyszów „znikąd”, anonimowych przedstawicieli ludzkości, którzy swoją transformacją często obwieszczają u Witkacego nadejście „nowego”. Z punktu widzenia świata jednostki rodzice są zatem częścią systemu „nad-ja”, który obejmuje nie tylko postaci pełniące rolę autorytetu (mogą to być albo rzeczywiste osoby, albo wprowadzone „introjekcyjnie”), ale także – jak uznaje Joseph Sandler – reakcje „ja” na te postaci¹⁰. Tym, co ulega „introjekcji” w procesie kształtowania się „nad-ja”, nie jest ani osobowość rodziców, ani ich zachowanie, lecz ich autorytet. Rodzice widma

⁸ E. Fromm, *Kryzys psychoanalizy. Szkice o Freudzie, Marksie i psychologii społecznej*, przeł. W. Brydak, Poznań 2000, s. 159.

⁹ H. Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, Gdańsk 2005, s. 257.

¹⁰ Zob. D. Flader, *Psychoanaliza z perspektywy działania i języka. Propozycje rewizji modeli teoretycznych Freuda z perspektywy teorii działania i ich nowe opracowanie*, przeł. P. Dybel, Warszawa 2002, s. 260-282.

są więc odbiciem społeczno-rodzicielskiego nacisku uwewnętrznionego przez jednostkę. Znakiem takiego oddziaływania systemów władzy – jak pokazał to Michel Foucault – które powoduje, że człowiek więzi samego siebie na poziomie jaźni i podmiotowości. Zagrożenie to rodzi się wskutek wymuszonej często albo mechanicznej, udawanej internalizacji wartości, zasad, postaw społecznych, przed którą jednostka nie jest jednak w stanie się bronić, jak dzieje się w *Kurce Wodnej* i *Matce*. W *Metafizyce*, ucieleśnione w widmach rodziców, oznacza przeszłość, która zmienia się w nieuchronną przyszłość.

W przeciwieństwie do obojga rodziców Ludwik Parvis zdaje się na pozór bardziej brać pod uwagę rozwój osobowości i jego indywidualne czynniki. Bo choć program Księcia ostatecznie nie różni się wiele od ich strategii, to ma on początkowo nad nimi przynajmniej tę przewagę, że zręcznie wykorzystuje naturalne u młodego człowieka zainteresowanie ciałem, seksem. Parvis jest sobowtórem Karmazyniella, w bogatej konstelacji podwojeń tworzą razem (obok figury Matka/Mirabella) konstrukcję najmocniej wewnętrznie scaloną i zróżnicowaną zarazem. Łączy ich nie tylko pokrewieństwo duchowe, ale również więzy krwi (są braćmi, jakkolwiek tylko przyrodniymi; niewykluczone jest też „ojcostwo” Parvisa). Książę, można powiedzieć, poszerza „przestrzeń wewnętrzną” wychowanka; reprezentuje to, co przyszło, jeszcze nieprzyswojone, choć już skazane – szczególnie od momentu odkrycia trywialnej erotycznej tajemnicy – piętnem niechcianego powinowactwa. To podobieństwo, paradoksalnie, ostrzej ujawnia się pod koniec aniżeli na początku ich wspólnej drogi, gdy obaj, zrzucając maski, dzielą doświadczenie pustki i będą zdolni przyznać się do porażki.

Wbrew obietnicom obudzeniu w wychowanku „dzikiej siły” Parvis nie oferuje niczego, co ma związek z samostanowieniem, odrębnością i wolą kreowania własnego miejsca wśród innych, słowem, z indywidualnością. Jego rola polega przede wszystkim na tym, że odsłania arkana gry płci albo gry „w płęć”, demonstruje jej performatywne reguły, jak moglibyśmy dziś powiedzieć. Wprawdzie w kulminacyjnym momencie walki o kobietę Karmazyniello nieodwołalnie staje się mężczyzną, to jednak nie umie jeszcze odnaleźć się w nowej dla niego, męskiej postaci, nie nauczył się określonych zachowań w relacji z kobietą. Metoda Parvisa może być o tyle celowa, że dla unaocznienia reguł gry sięga on po inscenizację, uciekając się do sprawdzonych teatralnych środków i chwytów, jak chociażby zaaranżowany w hotelowym pokoju taniec Mirabelli. Faktycznie jednak jest w samym założeniu fałszywa i przez to nieskuteczna. Występując w charakterze wewnętrznego reżysera scenicznej intrygi (szczególnie w II akcie), Książę w istocie nie tylko naukę ma na celu i łatwo zgadnąć, że wykorzystuje wychowanka jako narzędzie w swojej rozgrywce

z Mikulinim. Karmazyniello zaś okaże się opornym uczniem. Erotyka stanie więc raczej kolejnym negatywnym zapisem w poznawaniu rzeczywistości aniżeli krokiem w dojrzałość, i jeszcze pod sam koniec będzie pytał, trawestując swego Szekspirowskiego poprzednika: „Kochać ją czy jej nie kochać? Oto jest pytanie” (*Dramaty II*, 197). Jak gdyby nic już nie pozostało do indywidualnego doświadczenia i „kochać” to dla niego tylko „być” na społecznej scenie.

Udanie i przymus, iluzje autokreacji i strategii podporządkowania, sieć zależności i sfera zniewolenia – wszystko to składa się na ukazane na teatralnej scenie mechanizmy konstruowania ludzkiej tożsamości. Interpersonalną grę, scenariusz funkcjonowania ciała, proces (de)formowania świadomości. Witkacy, rzecz jasna, w *Metafizyce dwugłowego cięła* nie rozpisuje na sceniczne postacie traktatu o wychowaniu. Jego bohaterowie, jak zawsze w tym teatrze, mają świadomość swej teatralności, w podwójnym tego słowa znaczeniu – jako nieautentyczności, sztuczności swoich działań oraz świadomość swej metafikcyjności, a więc teatralnego statusu. Można widzieć w Witkacym twórcę, którego rozpoznania dają się sytuować w pobliżu dzisiejszych teorii praktyk performatywnych. Tych praktyk i zachowań, za pomocą których społeczeństwo kształtuje odpowiadające jego wymaganiom i potrzebom jednostki – a jednostki dostosowują się do społecznych oczekiwań i wzorców. Pozostaje jednak cała „reszta” – historiozofia, metafizyka, estetyka teatru – a bez tego kontekstu jego projekt dramatyczny, przekreślający złudzenia „mocnej” tożsamości, zawsze będzie dotkliwie niepełny.