



Profesor Jerzy Ziomek
(1924–1990)

Personalne dossier dramatów Witkacego*

1

Dawno zauważono, że bohaterowie utworów Witkacego, w szczególności bohaterowie dramatów, tworzą zamknięty świat o szczególnych właściwościach klasy stereotypów. Wydaje się, że pisarz w nieustannym poszukiwaniu zbliżenia do nieosiągalnej w dramacie (nie mówiąc już o powieści) Czystej Formy powtarzał samego siebie, uparcie przymierzając teoretyczne założenia do możliwości gatunku. Dostrzegł to już Boy¹, a z grubsza opisał Irzykowski, podzieliwszy bohaterów na dwa zasadnicze typy: 1) „kolosalne, mądre i brutalne Bydłę” i 2) „eleganckiego dekadenta”². Irzykowski dodał przy tym, tonem ni to zarzutu, ni to usprawiedliwienia, że w tym „stawianiu” normalnych postaci jest „jeszcze dość zadań starej dramaturgii”. Uwaga słuszna. Niesłusznie tylko Irzykowski wyciągnął z tego następujący wniosek: Witkiewicz „sercem tkwi w przeszłości, rozwiązuje sobie nawet po swojemu problemy i problemiki życiowe, zamalowuje to sosem futuro-formistycznym”.

Konstanty Puzyna w swym fundamentalnym studium o Witkacym, we Wstępie do *Dramatów*, zaproponował nową i dokładniejszą systematykę postaci:

Podobnie jak tonacja dialogu – pisał – powraca w sztukach Witkacego kilka stałych typów – tytaniczny wódz, tyran, artysta lub uczony, perwersyjna hetera z wyższych sfer, słodkie dziewczątka o dwuznacznej mince³.

Adam Ważyk zauważył, że osoby w dramatach Witkiewicza powtarzają się tak samo jak w komedii *dell'arte*, „choć nie mają tej trwałości, co Arlekin, Kolombina, Poliszynel czy Sganarel”, bo pochodzą raczej z konwencji kabaretu; są wszakże mocno skonwencjonalizowane i z miejsca rozpoznawalne. „W teatrze Witkiewicza powtarza się demoniczna

* Po raz pierwszy tekst Jerzego Ziomeka ukazał się w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. Michał Głowiński i Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1972. Przekład zgodny z wersją oryginału.

Redakcja „Przestrzeni Teorii” składa serdeczne podziękowania Pani Annie Ziomek za wyrażenie zgody na opublikowanie tekstów.

¹ T. Boy-Żeleński, *Szkice literackie*, [w:] *Pisma*, t. 6, Warszawa 1956, s. 70-85.

² K. Irzykowski, *Walka o treść*, [w:] *Cieźszy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, s. 340. Na ten temat por. też A. van Crugten, *Witkiewicz, czyli Walka płci*, przeł. W. Bieńkowska, „Twórczość”, 1968, nr 1.

³ K. Puzyna, Wstęp [do:] S.I. Witkiewicza, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1962, s. 31.

panna, perwersyjna arystokratka, drań arraywista”⁴. „Głównym stereotypem jest człowiek nienasycony, opętany myślą o wielkości, połączenie buhaja z intelektualistą”⁵.

Sprawa głównego stereotypu jest bardziej skomplikowana. Ważyk – zdaje się – przeoczył wcześniejszą próbę systematyki, jaką przeprowadził Jan Kłossowicz. Zdaniem Kłossowicza można podzielić postaci dramatów na siedem grup, a mianowicie:

- 1) Tytan, postać główna;
- 2) Bubek, postać mętna, aferzysta i kombinator, a w filozofii życiowej – pragmatysta;
- 3) Poeta, trochę hamletyzujący;
- 4) Hetera, kobiecy odpowiednik Tytana;
- 5) Matrona, nieszczęsna matka poświęcająca się dla syna;
- 6) Dziewczątka, wcielenie nieco dwuznacznej słodyczy i wdzięku;
- 7) Tłum, gromada komparsów, niekiedy swego rodzaju *deus ex machina*⁶.

Osobny artykuł poświęcił typologii postaci Michał Masłowski, który doliczył się siedemnastu stereotypów⁷:

1) Tytan, ostatni przedstawiciel wielkiego indywidualisty na tle mechanizującego się życia (Korbowa, Gyubal Wahazar, Wielki Mistrz z *Janulki*, Tumor, Wścieklica, Price, Hyrkan);

2) Hetera, godny Tytana odpowiednik wśród kobiet, naddemon, zawsze nienasycona arystokratka;

3) Artysta, najczęściej poeta, nieraz malarz, zawsze filozof (Pembrok w *Niepodległości trójkątów*, Istvan w *Sonacie Belzebuba*, Edgar w *Kurce wodnej*, Walpurg w *Wariacie i zakonnicy*, Bezdeka w *Mątwie*);

4) Mątwa, kobieta, która w życiowej i miłosnej zachłanności oplątuje mężczyznę, zazwyczaj Artystę (Ella w *Mątwie*, Kurka, Wanda w *Wścieklicy*);

5) Drań, cyniczny, bezwzględny, bezideowy, kontrpartner Tytana lub *alter ego* Artysty (Leon w *Matce – Drań i Artysta* w jednej osobie), często byznesmen (von Telek z *Pragmatystów*, Golders z *Mister Price’a*), najbardziej interesujący, gdy jest draniem metafizycznym (Morbidetto z *Gyubala Wahazara*). Drań dla własnej korzyści gotów przyłączyć się do rewolucji (Cynga z *Bezimiennego dzieła*);

6) Demon pospolity. Tu należałyby prawie wszystkie kobiety w wieku 12–40 lat, których nie da się zaliczyć do innych grup (autor nie daje żadnego przykładu);

⁴ A. Ważyk, *O Witkiewiczu*, „Dialog”, 1965, nr 8, s. 71.

⁵ *Op. cit.*, s. 72 i n.

⁶ J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*, „Dialog”, 1959, nr 12, s. 89.

⁷ M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*, „Dialog”, 1967, nr 12.

7) Bubek, najczęściej zblazowany arystokrata, dandy, pozbawiony dążeń metafizycznych produkt mechanicznego zbydlęcenia (zdarza się, że Bubek, jak Pembrok w *Niepodległości trójkątów* i Florestan w *Nowym Wyzwoleniu*, przechodzi ewolucję nobilitującą; zazwyczaj jest to postać drugorzędna);

8) Dziewczątka kilkunastoletnie, naiwnie perwersyjne (Zosia i Anetka w *Małym dworku*, Ania w *Straszliwym wychowawcy*, Nina w *Nadobnisiach i koczokodanach*, Świntusia w *Gyubalu Wahazarze*, Izia w *Tumorze Mózgowiczu*);

9) Efeb, piekielnie inteligentny chłopiec w wieku 17–18 lat, który po przejściu życiowej, najczęściej erotycznej inicjacji ginie lub staje się draniem (Tadzio z *Kurki wodnej*, Przyjemniaczek z *Wahazara*, Jack Brzechajło z *Mister Price'a*);

10) Uczony, człowiek bezwzględny, któremu nauka daje władzę nad przyrodą, metafizyką i przynosi korzyści materialne (Rypman w *Wahazarze*, Sir Grant w *Nadobnisiach i koczokodanach*, Mikulini w *Metafizyce dwugłowego cielęcia*, Grün w *Wariacie i zakonnicy*; Uczony bywa często zarazem Tytanem (*Tumor Mózgowicz*);

11) Panowie w średnim wieku, zdradzeni lub porzuceni, gotowi poświęcić wszystko dla ostatniej miłości (Bublikow w *Niepodległości trójkątów*, Seraskier Banga Tefuan i Abłoputo w *Onych*);

12) Starzec, postać groźna, zachłanna i drapieżna (Wojciech Wałpor w *Kurce wodnej*, O. Ungenty w *Wahazarze*), najczęściej jednak postać drugorzędna;

13) Matrona, była kobieta demoniczna, ze wszystkich postaci najbardziej bebechowato-niesmaczna, często narkomanka i alkoholiczka (Babcia Julia z *Sonaty Belzebuba*, Siostra Barbara z *Wariata i zakonnicy*, Widmo z *W małym dworku*, Janina Węgrzewska z *Matki*, Elza Fizdejko-wa z *Janulki*);

14) Służba, gospodyni-służąca, lokaj, z wyjątkiem Fierdusieńki z *Szewców*, postać na ogół drugorzędna;

15) Tytani Przeszłości, uosobienie tego, co straciła i zaprzepaściła kultura współczesna, prawdziwi indywidualiści (Ryszard III w *Nowym Wyzwoleniu*, papież Juliusz w *Mątwie*);

16) Potwory, jarmarczna mistyfikacja Tajemnicy Istnienia; spod Potwora wylazi nieraz Bubek;

17) Dzikusy, opozycja wobec zdegenerowanej kultury europejskiej.

Przykłady w nawiasach pochodzą od Masłowskiego, jest ich więcej, przytaczam tylko wybrane i ważniejsze. Masłowski – odnotujmy „to z uznaniem – zwraca uwagę na literacką proveniencję stereotypów. I tak Hetera jest „odmianą wielkiej damy dramatów poprzedzającego czasu”

(dokładniej należałoby za Puzyną⁸ wskazać prototypowych „wściekle pojętych” lwic: Lulu z *Demona ziemi* i *Puszki Pandory* Franka Wedekinda), Artysta – sardonycznym przekształceniem romantycznego poety-herosa, przekształceniem, które zresztą dokonało się już w modernizmie. Mątwą to zdeformowana odmiana modernistycznej kochanki-mieszczaneczki, Dziewczątka zaś jest sarkastyczną mutacją starego teatralnego typu pierwszej naiwnej. Uczony jest „jakimś złośliwym powieleniem postaci złego czarnoksiężnika”, Panowie w średnim wieku odtwarzają model zdradzanych mężów, a Matrony wyposażone zostały „w spotęgowane do absurdu cechy pozytywistycznej dobrej matki”.

2

Zatrzymajmy się nieco przy kwestii literackiego rodowodu postaci, kwestia ta bowiem posiada niebagatelne znaczenie dla uporządkowania personalnego *dossier*. „Dramaty Witkiewicza mają – muszą mieć? – charakter pasożytniczy” – stwierdza Błoński⁹. Swoje znakomite streszczenie *Nienasyceńca* zatytułował Andrzej Kijowski: *Samobójstwo przez parodię*¹⁰. O parodii literackiej – niekiedy pełniącej „nawet funkcję kanwy fabularnej” – pisze Puzyna¹¹. Wiadomo, że *Nowe Wyzwolenie* nawiązuje poniekąd do Wyspiańskiego, poniekąd do Szekspira – jest tu w każdym razie Szekspirowski Ryszard III. *Janulka, córka Fizdejki* przekornie trawestuje tytuł powieści Feliksa Bernatowicza *Pojata, córka Lezdejki*, tak bardzo popularnej w wieku XIX i czytanej jeszcze w początkach wieku XX. Czy tytuł tylko? Sama *Janulka* ma przypominać nie tyle tytułową bohaterkę, ile Helenę z powieści Bernatowicza¹². W *Matce* aluzje do Ibsena są świadome i dosłowne. „W *Tumorze Mózgowiczu* i *Niepodległości trójekątów* błakają się zapewne jakieś echa Conrada”¹³. Można by jeszcze przytoczyć więcej przykładów, ale ich lista nie byłaby zapewne zbyt długa.

Pasożytowanie bowiem Witkacego na drzewie literatury ma naturę złożoną:

1) Witkacy posługuje się aluzjami do konkretnych utworów, przy czym aluzje te są sformułowane wprost w wypowiedzi którejś z postaci (np. w *Bziku tropikalnym* Jack mówi o *Bazylissie Teofanu* pana Miczynki,

⁸ Puzyna, *op. cit.*, s. 11.

⁹ J. Błoński, *Teatr Witkiewicza*, „Dialog”, 1967, nr 12, s. 73.

¹⁰ A. Kijowski, *Samobójstwo przez parodię*, „Twórczość”, 1960, nr 9.

¹¹ Puzyna, *op. cit.*, s. 32.

¹² L. Sokół, *Glossa do „Janulki”*, „Dialog”, 1965, nr 9, s. 115.

¹³ Błoński, *op. cit.*, s. 74.

w Polsce zupełnie nie znanego, a czytanego obowiązkowo w koledżu w Eaton);

2) w utworze występuje postać lub sytuacja z innego utworu (np. Ryszard III w *Nowym Wyzwoleniu*), zazwyczaj w pewnym odkształceniu w porównaniu z pierwowzorem, w odkształceniu, które przywodzi na myśl reguły parodii. Nie zawsze jest to jednak parodia;

3) natomiast bardziej skomplikowany jest problem tych zapożyczeń sytuacyjnych i osobowych, których źródłem nie jest jeden konkretny utwór ani nawet twórczość jednego pisarza. Chodzi tu o stereotypy autorskie wprawdzie, odczuwane jednak i powielone jako *loci communes*. Owszem, nieraz udaje się wskazać źródło stereotypu – np. dla kobiety demonicznej Bazylisę Teofanu Micińskiego czy Lulu Wedekinda, ale to, co gotowi jesteśmy nazwać źródłem, jest w tym wypadku raczej najwyraźniejszą i najgłośniejszą artystyczną realizacją modelu kobiety-modliszki, modelu – w tym wypadku – archetypicznego¹⁴. Zazwyczaj postępowanie genetyczne byłoby albo trudne, albo – co gorzej – ryzykowne: sugerowałoby związek wpływów i zależności między Witkacym a danym utworem danego pisarza, podczas gdy najbardziej istotne są tu związki nie tyle z dziełami i autorami, lecz z konwencjami. I tak np. lepiej powiedzieć, jak to w cytowanym artykule robi Masłowski, że naiwnie perwersyjne *Dziewczątko* jest mutacją pierwszej naiwnej, niż pokazać palcem – dajmy na to – *Rodzinę Polanieckich*, choć przecież nie można wykluczać funkcjonowania tego właśnie wzoru, i to w wersji już ośmieszonej. Ale i przeciwnie: niezbyt ściśle jest stwierdzenie Masłowskiego, że „choć model inicjacji mocno przypomina pewne schematy modernistyczne, Efeb [pominiemy na razie kwestię nazwy tego stereotypu] jest dość oryginalnym tworem Witkacego”¹⁵. Można by bowiem przywołać paralelnie do Lulu postać gimnazjalisty Hugenberga z *Demona ziemi*, całe *Przebudzenie się wiosny* tegoż Wedekinda, wreszcie szeroki nurt tematyczny adolescencji, jak się to nazywa u Francuzów, czy tzw. przez Niemców *Erziehungsliteratur* lub *Entwicklungsliteratur*.

I teraz pojawia się pytanie, czy sposób użycia tych stereotypów przez Witkacego ma charakter parodystyczny. Jasna odpowiedź jest o tyle utrudniona, że współczesny komentarz do Witkacego, zarówno komentarz krytyki, jak i komentarz inscenizacji, zdradza skłonność do przeakcentowania kategorii komizmu. Powiedzmy wyraźnie: Czysta Forma rozumiana jako kompozycja napięć dynamicznych i jako rezultat zetknięcia Istnienia Poszczególnego z Tajemnicą Istnienia jest wyposażona w ja-

¹⁴ Na ten sam temat: R. Caillois, *Modliszka*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967 oraz M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne*, [w:] *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

¹⁵ Masłowski, *op. cit.*, s. 92.

kości, które można w przybliżeniu ujmować jako kategorie estetyczne. Wśród nich niepoślednią rolę odgrywa kategoria komizmu, ponieważ najczęstszym i obsesyjnym tematem dramatów (i powieści) Witkacego jest owego Istnienia Poszczególnego daremne¹⁶ dążenie do Tajemnicy Istnienia, daremne i przez to nieraz żalodne i śmieszne. To wszystko prawda. Ale to nie znaczy, że komizm jest kategorią najważniejszą i jedyną. Osiągnięcie dziwności realistycznej i dziwaczności życia zamiast dziwności prawdziwej, czyli metafizycznej, było doświadczeniem równie śmiesznym, co gorzkim. O projekcie scenariusza, zapisanym we *Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze*, a zaczynającym się od słów „A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się niewiadomo komu (...)”, powiedział autor:

Twierdzimy, że tą metodą można pisać sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska¹⁷.

Dla naszych inscenizatorów byłaby to jednak często farsa.

Nasze widzenie Witkacego jest mimo całej staranności krytyki jednostronne. Przyczyn tego stanu rzeczy można by znaleźć kilka. Pierwszą przyczyną są legendy Witkacego, w których Witkacy kpiarz często przesłania Witkacego pisarza i filozofa¹⁸. Po drugie utwory Witkacego mają pewną skazę wrodzoną. Polega ona na podjęciu przez pisarza dwu zadań jednocześnie: ścigania Czystej Formy w utworach mniej lub bardziej do niej zbliżonych, a zarazem wykładania w nich jej teoretycznych założeń, więcej nawet, bo całej doktryny o Istnieniu Poszczególnym¹⁹. Po trzecie – bądźmy szczerzy – przy całej fascynacji pisarstwem Witkiewicza nie jesteśmy zdolni do przeżyć metafizycznych, choć możemy mniej lub bardziej poprawnie podjąć w sposób zrationalizowany dywagacje na temat Tajemnicy Istnienia. Jako krytycy możemy być lojalnymi interpretatorami teorii i praktyki Witkacego, ale jako aktorzy i widzowie w teatrze jesteśmy produktami tego społeczeństwa, które – jak mówi Izydor w *Jedynym wyjściu* – „stało się samo pewnym rodzajem bóstwa na tle ogólnego zaniku uczuć metafizycznych”. Dlatego dziś, uczuleni na rzeczywisty czy rzekomy profetyzm autora *Szewców*, szukamy aluzji, dlatego, dalecy od dreszczu, w teatrze na sztukach Witkacego przede wszystkim się śmiejemy.

¹⁶ E. Wysińska, *Witkacy jako klasyk*, „Dialog”, 1966, nr 5.

¹⁷ S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959, s. 281.

¹⁸ K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*, [w:] *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.

¹⁹ J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S.I. Witkiewicza*, „Miesięcznik Literacki”, 1967, nr 8, s. 27.

Wróćmy do kwestii parodii.

Odpowiedź na pytanie, czy Witkacy posługuje się parodią, zależy oczywiście od tego, co za parodię zechcemy uznać. Brak wprawdzie zgody i jednoznacznej definicji parodii, ale we wszystkich rozważaniach na jej temat powtarza się myśl, że parodia jest naśladowaniem utworu (lub zbioru utworów) poważnego i powszechnie znanego w celu jego ośmieszenia. Ośmieszenie nie musi być agresywnie satyryczne, bywa często życzliwie humorystyczne. Środkiem, którym posługuje się parodia, jest „zagęszczenie” cech stylistycznych wzorca tudzież wprowadzenie do niego elementów obcych i niestosownych, a więc np. połączenie tematu poważnego ze stylem niskim lub tematu pospolitego i błahego ze stylem wysokim.

Obecność niewątpliwa obcych elementów w dramatach i powieściach Witkiewicza stwarza pozory zabiegów parodystycznych. Ale nie wszystkie przecież imitacje cudzych dzieł, poetyk i stylów można zaliczyć do parodii. Żeby powstała parodia, powinien zostać spełniony jeden podstawowy warunek, a mianowicie wzorzec (konwencja parodiowana) musi stać wyżej w hierarchii stylów niż utwór parodiujący. Użycie na przykład stylu pieśni dziadowskiej do celów żartobliwo-polemicznych nie będzie w moim przekonaniu parodią, lecz trawestacją²⁰.

Gdyby nawet rozszerzyć pojęcie parodii na to, co tu nazywam trawestacją, to i tak sposób postępowania Witkacego wobec innych dzieł literackich nie będzie postępowaniem parodystycznym. Braknie bowiem albo przekonania o wyższości wzorca (parodiowanej konwencji), albo nastawienia polemicznego wobec tematu. Dla Witkacego żalostne i śmieszne mogły być daremne i niewłaściwe sposoby osiągnięcia uczuć metafizycznych – daremność narkotyku, władzy, miłości, sztuki nawet – sam jednakże problem w tym temacie sformułowany był najzupełniej poważny.

Nie jest przypadkiem, że o parodii wypadło mówić w związku z konstrukcją postaci. Witkacy bowiem rzadziej, a w każdym razie mniej wyraźnie, reprodukuje schematy sytuacyjne literatury dramatycznej, z zasady natomiast, przejmował stereotypy osobowe. Nim powrócimy do zaczętej typologii, przypomnijmy, skąd brał Witkacy owe klisze ludzkich typów. Ważyk powiada tak: „W nadkabarecie Witkiewicza większą rolę odgrywa perwersyjna arystokratka. Literatura nizinna znała ją prze-

²⁰ Na ten temat pisałem w artykule: *Komizm – parodia – trawestacja*, [w książce zbiorowej:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966. Przegląd różnych stanowisk i poglądów na parodię oraz własne propozycje przedstawił H. Markiewicz w artykule: *Parodia a inne gatunki literackie*, „Dialog”, 1967, nr 11.

ważnie pod włoskim nazwiskiem. Witkiewicz nadał jej nazwisko rosyjskie²¹. Włoskie czy rosyjskie pochodzenie to sprawa dalsza i w tej chwili nie najważniejsza. Ważna jest natomiast uwaga o literaturze nizinnej, a więc trzeciorzędnej, straganowej nawet i szmirowatej. Błoński pisze o dwu akcjach dramatów: „powierzchniowej” i „głębokiej”. Głęboka – to ściganie Dziwności Istnienia, powierzchniowa zaś – to zawile i wcale zręczne układanie wydarzeń wedle recept tradycyjnej dramaturgii, bliskie bulwaru i taniego melodramatu²². Może nie wszystkie schematy Witkacego dałoby się sprowadzić do literatury trzeciorzędnej i nizinnej, ale wszystkie lub co najmniej najważniejsze do wzorów tak popularnych, że już zużytych.

Przewiduję zarzut: trudno przecież mówić o literaturze niskiej i schematach wytartych, równocześnie przytaczając inspiracje Wedekinda i Micińskiego. Ale Wedekind i Miciński to tylko przykłady najgłośniejszej czy przynajmniej Witkacemu dobrze znanej realizacji motywu kobiety demonicznej. Motyw ten funkcjonował zarówno w literaturze wysokiej, jak i niskiej. Znamy lepiej jego dzieje artystycznie ważne²³. Żeby opisać dzieje jego degradacji, trzeba by przeorać stopy dwudziestowiecznej literatury popularnej, a nawet wręcz szmirowatej²⁴.

Zresztą nie o filologiczny dowód z historii jednego motywu tu chodzi, lecz o szersze zjawisko ponownego wykorzystywania literatury niskiej przez literaturę wysoką do nawiązania swoistej gry znaczeń między banalnością a oryginalnością. Ponieważ intencje tej gry łatwiej nam uchwycić im bliżej współczesności, weźmy przykłady z literatury powojennej.

Stanisław Lem w siatkę kryminalnej fabuły wpisał swoje *Śledztwo*. Michał Choromański jedną z najlepszych swych powieści, *W rzecz wstąpić*, skonstruował w dwu planach: nad planem romansu awanturniczko-sensacyjnego z wyższych sfer (uwiedzenie w Dakarze, handel żywym towarem, środowisko ziemiańsko-emeszetowskie) nadbudowany został, przekornie zresztą potraktowany, plan powieści rozwojowej. W *Słowackim wysp tropikalnych* z kolei posłużył się repliką fabuły *Zwycięstwa* Conrada oraz schematem romansu kryminalno-szpiegowskiego. O możliwości i pożytku gatunku niskiego pisał Witold Gombrowicz w autorskim komentarzu do swej *Operetki*:

Mnie zachwycała forma operetki, jedna z najszcześniejszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w nie-

²¹ Ważyk, *op. cit.*, s. 72.

²² Błoński, *Teatr Witkiewicza*, s. 78.

²³ Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*

²⁴ Por. D. Bayer, *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1963.

biańskiej sklerozie, we wspinałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić... Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotą operetkową istotnym dramatem? Gdyż, jak wiadomo, robota artysty jest wiecznym łączeniem sprzeczności, przeciwieństw – i jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć powagą i bólem.

Nie należy z tych przykładów wyciągać wniosku o jednej generalnej regule funkcjonowania konwencji niskich w nowatorskiej literaturze poszukującej. W każdym z tych wypadków została wykorzystana inna część struktury gatunku niskiego, w innym celu i w innym nasileniu. W żadnym jednak nie mamy do czynienia z parodią. Nawet u Gombrowicza, który wprawdzie reprodukuje konsekwentnie i w całej rozciągłości poetykę operetkowego libretta, jednak nie karykaturuje jawnego „idiotyizmu” tego gatunku. Operetki w zasadzie się nie parodiuje. Można ją trawestować w tym sensie, że konwencje operetki w ogóle lub schemat fabularno-sytuacyjny danej operetki zostaje użyty w celu satyrycznego przedstawienia zdarzeń rzeczywistych, najczęściej z życia publicznego, aktualnych i znanych odbiorcy na równi z literackim wzorcem. Przykładem takiej trawestacji może być *Piękna Helena* Janusza Minkiewicza, trawestująca libretto Halévy’ego i Meilhaca do muzyki Offenbacha. Rzadkie stosunkowo wypadki parodiowania literatury trzeciorzędnej polegają na tym, że karykaturuje się nie tyle niską konwencję, ile ośmiesza wpisane w tę konwencję wirtualnego odbiorcę.

4

Ponieważ parodia i trawestacja to najczęściej spotykane odmiany szlachetnego pasożytnictwa, nazwą tą zbyt pośpiesznie określa się wszelkie możliwe relacje „dzieło – dzieło”, „autor – autor”, „styl – styl”. Tymczasem relacji takich – nazwijmy je transkrypcjami – można wskazać więcej. Jeśli nie liczyć plagiatu jako nieuczciwego pasożytnictwa, to poza parodią i trawestacją możemy jeszcze wymienić: pastisz, quasi-cytat, centon i kontrafakturę.

Pastisz jest naśladowaniem innego autora bez wyjaskrawiania typowych cech stylistycznych i bez chęci ośmieszenia: pastisz jest mistyfikacją jawną i dzięki temu ma w sobie coś z zabawy. Może też służyć poważnym celom naukowym – na przykład jako rekonstrukcja zaginionej części utworu. Między pastiszem a falsyfikatem nie ma większych różnic z punktu widzenia techniki naśladowania. Istotne jest to, że pastisz naśladuje nie dane dzieło, lecz dzieło możliwe.

Quasi-cytat, czyli cytat struktury (w odróżnieniu od cytatu empirycznego), ma wiele cech pastiszu, tym się jednak od niego różni, że zostaje wcielony do dzieła cytującego; nie ma więc charakteru mistyfikacji. Przeciwnie – cel polemiczny quasi-cytatu wymaga, aby jego obecność została sposobem niejako „cudzysłowowym” zasygnalizowana²⁵.

Centon jest konstrukcją fragmentów różnych dzieł różnych autorów (bigos literacki). Musi spełniać podobny co parodia warunek: funkcjonuje wtedy, gdy przytoczenia są na tyle znane, by pojawił się komizm dekompozycji i nieoczekiwanego zestawienia.

Kontrafakturą jest zastąpienie w muzycznej kompozycji wokalnej tradycyjnie towarzyszącego jej tekstu tekstem nowym: świeckiego religijnym lub odwrotnie. Kontrafaktura nie ma charakteru parodystycznego, chociaż nieraz – w wypadku gdy tekst nowy jest tekstem żartobliwym, a stary był poważnym – może być odczuwana jako niegodziwe ośmieszenie.

Parodia, trawestacja i pastisz są transkrypcjami opartymi na odtwarzaniu danej konwencji. Quasi-cytat, centon i kontrafaktura są produktami burzenia tej konwencji.

Na Witkiewiczowskie poszukiwania Czystej Formy składa się podwójny wysiłek: wysiłek dekonstrukcji i wysiłek konstrukcji. Dekonstrukcja polega na rozbijaniu dawnych konwencji na elementy i posługiwaniu się nimi z rozrzutnością, w której niewątpliwie odczuć się daje żywioł zabawy, niesłusznie często utożsamiany z parodią. Nie chcę przez to powiedzieć, że parodii u Witkacego w ogóle nie ma. Jest jej wszakże niewiele. Najczęściej Witkacy posługuje się transkrypcjami burzącymi, a nie odtwarzającymi konwencje. I tak o stereotypach postaci możemy powiedzieć, że są to quasi-cytaty, które spotykają się ze sobą wedle reguł centonu i często pełnią funkcję kontrafakturowej zmiany stylu. Terminu „kontrafaktura” możemy użyć tu z następującym zastrzeżeniem: Witkacy nie tyle transkrybuje ze stylu niskiego w wysoki, ile w ogóle burzy skalę stylów, nieustannie przekraczając granice wysokości i niskości, powagi i kpiny, szmiry i arcydzieła.

5

Pierwsze twierdzenia systemu nie dadzą się wypowiedzieć bez założenia tego, że „ja” jestem i jest „świat dookoła mnie” [*Jw.*, 10-11].

Rzeczywiste są tylko Istnienia Poszczególne = (IPN) i jakości = (XN) w ich trwaniach [*Jw.*, 28].

²⁵ Por. D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, [w książce zbiorowej:] *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, pod red. M.R. Mayenowej i J. Sławińskiego, Wrocław 1968.

Te założenia dobrze znane, przez autora wielokrotnie powtarzane i przez badaczy wielokrotnie analizowane, warto przypomnieć, bo w nich jest klucz i do interesującego nas problemu stereotypów. Gdzie są myśli, nim zostaną pomyślane, skoro jakości są pochodne od IP, a nie odwrotnie? – zastanawia się Izydor (por. *Jw.*, 40). Czy może istnieć bezpańska plama? – zastanawiał się autor *Nowych form w malarstwie*. Można by to pytanie rozszerzyć: czy takie jakości jak cechy charakteru mogą istnieć poza IP?

Pod (IP) rozumiemy całość: i trwanie, i rozciągłość – osobowością nazywamy raczej samo trwanie = (AT), samo dla siebie, mimo że „ciało” = (AR) = rozciągłość sama dla siebie, da się w tym trwaniu zresorbować (...) [*Jw.*, 37].

I oto IP, *ex definitione* niepowtarzalne (bo wśród wielości IPN nie ma drugiego takiego samego IP), jawi się w dramatach Witkacego jako egzemplarz klasy (heter, artystów, demonicznych kobiet, bubków, dziewczątek itd.). Zwróćmy uwagę, jak wiele wagi przypisuje Witkacy informacjom o wyglądzie postaci: wysoka, ruda, wściekle ponętna... Dokładne określenie wieku budzi podejrzenie – co to znaczy: „Mamalia, lat 26”? Czy to nie kpina ze zwyczajów naturalistycznego teatru? Zapewne także, ale upór, z jakim Witkacy porządkuje i klasyfikuje swój gabinet osobliwości, wykracza znacznie poza potrzeby polemik literackich. Jest powód daleko ważniejszy: daremność ścigania Tajemnicy Istnienia, owa kłęska dziwności bebechowatej, którą nieszczęsne IP doznaje zamiast dziwności metafizycznej, wyraża się właśnie – a może więcej: jest uwarunkowana? – przynależnością indywiduum do gatunku. Najszlachetniejsze egzemplarze, jak np. artyści, podejmują nieustanne, choć skazane na niepowodzenie, próby manifestowania swojej „istnienioposzczególnej” odrębności. Egzemplarze mniej szlachetne, jak kobiety (znamienny jest ten mizoginizm Witkacego, jak zresztą mizoginizm każdego „lomofama”, tego Bunga, który przeszedł szkołę pani Akne), łatwiej godzą się ze swoją kondycją gatunku. Można by powiedzieć, że są to IPN, w których AR przeważa i resorbuje AT, zamiast na odwrót. Nieprzypadkowo na kreację Iriny Wsiewołodowny (i wielu innych heter od pani Akne z *622 upadków* począwszy) składają się w tym samym stopniu literackie prototypy, co archetyp modliszki.

Nie wiem, czy Witkacy czytał Junga, ale z całą pewnością interesował się problemem porządku i organizacji w naturze. Przerazająca wizja mechanizacji nie była bynajmniej wizją tylko społeczeństwa industrialnego²⁶. Wedle koncepcji biologicznego materializmu Izydora z *Jedynego wyjścia* ludzkość zostanie zorganizowana na kształt „pewnego rodzaju

²⁶ Por. M. Szpakowska, *Witkiewiczowska teoria kultury*, „Dialog”, 1968, nr 10, s. 116.

(...) mrowiska, z maksymalnym zużytkowaniem każdego człowieka według jego zdolności” (s. 73). Społeczeństwo mrówek czy owadów nie było oryginalną obsesją Witkacego ani nie było pomysłem dwudziestowiecznym. Podobnie jak katastrofizm, jak motyw artysty górującego nad tłumem, topika owadzia wywodzi się z repertuaru co najmniej dziewiętnastowiecznych koncepcji społecznych. W *Niepodległości trójkątów* Viviani mówi: „Czytam teraz do łóżka *Wspomnienia entomologiczne* Fabre’a i wyobrażam sobie przyszłą ludzkość z dużym przybliżeniem” (*Dr.*, I, 447). Lektury Witkacego są zazwyczaj lekturami jego bohaterów i na odwrót. Możemy więc uściślić informację: Viviani czytał dziewięciotomowe *Souvenirs entomologiques* Jean Henri Fabre’a, wydane w latach 1870–1889 (polski przekład w wyborze w roku 1916 pod tytułem *Z życia owadów*).

Koncepcja natury jako porządku zagrażającego suwerenności IP ma różne konsekwencje w budowie i prowadzeniu postaci. Zwrócę uwagę na jedną: sposób traktowania więzów krwi. O postaciach matki i ojca u Witkacego pisano wiele, podkreślając rolę przeżyć osobistych i wytworzonych w dzieciństwie kompleksów. Nie mam zamiaru kwestionować postępowania biograficzno-genetycznego, ale sądzę, że wszystkiego nie da się wyjaśnić tym sposobem lub też wyjaśnienia będą zbyt proste.

Nie zawsze niechęć do ojca jest u Witkacego rewanzem syna za poniżenie matki. Nieraz motyw przekornych powinowactw z wyboru przeciwstawionych pokrewieństwu w ogóle nie przywodzi na myśl biografii autora. W *Gyubalu Wahazarze* Scabrosa (matka Świntusi) mówi nad trupem Wahazara:

Rypmann, nie bądź pan okrutnym. Przecież to jest jej ojciec. Ona to czuje i dlatego tak rozpacza.

Wtedy Świntusia wstaje nagle i replikuje:

Taaaak? Nie wiedziałam o tym. Myślałam, że to był czysty przypadek, że ja go tak kochałam. Ale jeśli jest moim ojcem, to wszystko mi jedno. Bierzcie go, Rypmann [*Dr.*, I, 582].

W *Metafizyce dwugłowego cielęcia* Karmazyniello mówi o Mikulinim:

Mój ojciec! Jakież to potworne. Jak on śmiał! Jak on śmiał być moim ojcem. Przecież mogłoby mnie wcale nie być [*Dr.*, I, 473].

W tych replikach chodzi o coś więcej niż o jakiegokolwiek „węzłowisko” (tak proponował Witkacy nazywać po polsku „kompleks”)²⁷. Jest w nich refleks zdziwienia i zdumienia Tajemnicą Istnienia, poczucie rozziewu

²⁷ S.I. Witkiewicz, *Węzłowisko upośledzenia* (fragment *Niemytych dusz*), „Skawa”, 1939, nr 2.

między przypadkowością poczęcia i urodzenia a rozległością problemów filozoficznych i zobowiązań moralnych, wynikających z faktu, że się jest Istnieniem Poszczególnym. Mało tego – pokrewieństwo odczuwane jest jako przymus: „Ludzie są synami, matkami, ojcami, braćmi i muszą się kochać mimo różnic – muszą”. To kwestia Janiny Węgorzewskiej z *Matki* (*Dr.*, II, 391), szczególnie tu znacząca, jako że dramat ten zwykle się przytaczać w roli koronnego świadka „na okoliczność” – jak mawiają prawnicy – udziału wspomnień i doświadczeń osobistych autora, szczególnie z okresu dzieciństwa i młodości, w kreowaniu niektórych postaci i sytuacji w dramatach i powieściach.

Istnienie Poszczególne jest dwustronnie zagrożone: z jednej – przez mechanizmy cywilizacyjne, z drugiej przez mechanizmy natury. Stereotyp jest sygnałem, że IP zostało zaklasyfikowane i tym samym pozbawione (lub też skutkiem błędu pozbawiło się samo) zdolności Uczuć Metafizycznych.

Stereotypia jest więc środkiem wyrażania daremności dążeń do Tajemnicy Istnienia, nie zawsze środkiem komicznym, ale łatwo, w komizm przechodzącym i dlatego stosowanym wtedy, gdy daremność oscyluje między nieszczęściem klęski a śmiesznością zawinionego niepowodzenia.

6

Spróbujmy się zastanowić nad stosunkiem stereotypii do doktryny Czystej Formy.

Czysta Forma jest swego rodzaju nieosiągalnym optimum i wartością stopniowalną, ale mierzenie obecności czystoformalnych napięć dynamicznych jest zadaniem niełatwym. Łatwiej już mierzyć to, co autor nazywał „zanieczyszczeniem” Czystej Formy przez „bebechowość”.

Problemem centralnym dla eksplikacji Czystej Formy jest problem mimetyczności sztuki.

Witkacy raczej nie używał tego terminu, ale wokół tej kwestii nieustannie krążył, gdy pisał o „treści”, przedmiotowości, widzialnym świetle, o związkach życiowych przedstawianych przedmiotów. Najwyżej stawił muzykę jako sztukę czystą ze względu na brak jej związku z poprzedzającą rzeczywistością. Ale kiedy ktoś mu imputował, że chce umuzykalnić malarstwo, z oburzeniem replikował:

Zwracamy uwagę, że analogia przeprowadzona między sztukami, które nazwalismy „czystymi”, malarstwem i muzyką, opiera się na istotnym podobieństwie tych dwóch sztuk i nie jest chęcią „umuzykalnienia” malarstwa, jak to gdzieś twierdził jakiś „znawca”. Malarstwo było zawsze „malarskie”, tak jak muzyka – „muzykalna”, i nikt nigdy nie potrzebował go „umuzykalniać”. Termin ten użyty

przez „znawcę” dowodzi tylko, jak daleki jest on od istotnego, „malarzkiego” zrozumienia malarstwa²⁸.

Rozumiemy sens tej repliki: oponent mówiąc o umuzykalnieniu malarstwa miał zapewne na myśli, coś w rodzaju synestezji. Witkacy natomiast upatrywał podobieństwo muzyki i malarstwa w fakcie szczególnie dobitnego wyposażenia tych sztuk w funkcję ekspresywną; przeważającą nad funkcją poznawczą.

Zdawałoby się, że Witkacy będzie obdarzać sympatią malarstwo abstrakcyjne jako składające się z form, „które bez wyraźnej w tym kierunku autosugestii nie wzbudzą żadnych asocjacji z przedmiotami świata zewnętrznego”²⁹. Ale nie: Witkacy, uznając pewną konieczność terapii abstrakcjonistycznej w czasach upadku uczuć metafizycznych, pisał:

(...) nie można stworzyć obrazu przy pomocy czystego kombinowania abstrakcyjnych kształtów, jakkolwiek w ostatnich czasach mamy wiele przykładów prób takiej programowej ucieczki od przedmiotów, prób, które wydały najwspanialsze twory naszej dziwnej epoki³⁰.

Przykładem miał być nie kto inny, tylko sam Picasso (mniejsza z tym, czy dobrze dobranym). Istotne w tych rozważaniach jest stałe i uparte podkreślanie, że przedmiotowość nie jest i nie musi być bynajmniej sprzeczna z ideałem Czystej Formy. Tak zatem i wchodzące w skład sztuki teatru działania postaci nie muszą zanieczyszczać życiowo sztuki. Tragedia grecka za pomocą przedstawienia zdarzeń przenosiła widza w wymiar metafizyczny. I nie trzeba było niczego poddawać zniekształceniu. Powszechna znajomość mitu sprawiała, że odsłaniał on swe dalsze znaczenie. Podobnie w malarstwie: Botticelli nie musiał unikać podobieństwa przedmiotu narysowanego do przedmiotu rzeczywistego, bo „ze swoją nieskomplikowaną psychiką mógł stworzyć Czystą Formę nie deformując widzialnego świata”³¹. Dopiero demokratyzacja greckiego społeczeństwa i upadek uczuć religijnych spowodowały, że teatr stał się tylko obrazem życia. Drugi cios Formie zadał renesans poprzez dekonwencjonalizację sztuki religijnej i jej stopniową laicyzację.

To repetytorium z Czystej Formy było nam potrzebne, by wyraźniej uświadomić sobie, że Witkacy nie wykluczał artystycznej wartości elementów znaczeniowych pojęć w poezji oraz działań i wypowiedzi w teatrze³². Irzykowskiemu, który twierdził, że nie rozumie *Janulki, córki Fizdejki*, autor opowiedział sztukę swoimi słowami. W autokomentarzu

²⁸ Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, s. 273, przypis.

²⁹ *Op. cit.*, s. 279.

³⁰ *Op. cit.*, s. 271.

³¹ *Op. cit.*, s. 275.

³² Por. S.I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny”, 1969, z. 3, s. 318.

do *Nowego Wyzwolenia* pisał, że ostatnia scena była „tylko wtargnięciem pewnego kompleksu artystycznego różnego od poprzednich”, ale zarazem nie przekreślał możliwości odczytywania tej sceny jako czegoś zgodnego z narzucającym się przewidywaniem przyszłości, czyli zwycięstwa zorganizowanej masy nad odpadkami dawnego indywidualizmu³³. W odpowiedzi Zygmuntowi Wasilewskiemu wyjaśniał, że cały urok podwieczorku w *Nowym Wyzwoleniu* polega na tym, że został on podany o godzinie 10.

W pismach Witkacego powraca stale problem deformacji rzeczywistości. Deformacja jest jednym ze sposobów odpodobnienia przedmiotu przedstawionego i przedmiotu rzeczywistego. Jednym, ale nie jedynym – Witkacy mówił też o „resorbowaniu” rzeczywistości w formalnej konstrukcji dzieł sztuki czystej (w odróżnieniu od powieści na przykład, w której „nie chodzi nikomu o formę jako taką, tylko o przedstawioną przy pomocy tej formy rzeczywistość”)³⁴.

Termin „resorbowanie” jest trafny i wygodny, obejmuje bowiem zarówno deformowanie, jak odwracanie prostego porządku motywacyjnego, melanzowe operacje językowe, w których pierwotne znaczenie słowa i jego rdzenia zanika w nieprzetłumaczalnej konstrukcji, jak i wszelkie nagromadzenie rzeczy dziwnych, które wcale nie ma poświadczać dziwności istnienia (jak przypuszcza Ważyk³⁵) i które pozornie tylko przypomina poetykę surrealizmu.

Przede wszystkim zaś resorbowanie rzeczywistości SIW osiąga lub usiłuje osiągnąć poprzez odindywidualizowanie stylu. Tu należy jednolitość języka postaci, o której pisał Puzyna we Wstępie do *Dramatów*, tu zagadnienie tzw. „stylu zbiorowego”, nad którym zastanawia się Marcelli w *Jedynym wyjściu*, nie bez aprobaty rozważając koncepcje Skoczylaśa, tu – interesujący nas problem stereotypów.

Stereotypy bowiem, czy to dlatego, że pochodzą z literatury niskiej, czy też dlatego, że demonstracyjnie się powtarzają, ulegają – zamierzonej przecież – banalizacji i stają się przezroczyste dla innego i wyższego znaczenia.

7

Teraz wróćmy do typologii postaci. Pominęliśmy w dotychczasowych rozważaniach propozycję Błońskiego³⁶, który przyjął zupełnie inne kryteria podziału, nie uwzględniając reguły *emploi*, stosowanej w propozycjach

³³ *Op. cit.*, s. 314.

³⁴ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej?*, „Zet”, 1934. Cyt. za: A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*, „Dialog”, 1965, nr 12, s. 95.

³⁵ Ważyk, *op. cit.*, s. 71.

³⁶ Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S.I. Witkiewicza*.

Wazyka, Puzyny, Kłossowicza i Masłowskiego. Błoński widzi w zbiorze bohaterów Witkacowskich następujące grupy:

1) Rezoner czy rezonerzy, „którzy by podsunęli „widzom wyjaśnienie tak sztuki samej, jak postępowania bohaterów”.

2) „Reżyser wydarzeń, a więc zazwyczaj tytan, który pojawiwszy, choćby opacznie, tajemnicę istnienia, inscenizuje to sztuczne życie, dzięki któremu ma się tajemnica objawić”.

3) „Aktorzy, czyli ci, którzy godzą się brać udział w metafizycznej komedii. Wśród nich szczególną rolę odgrywa zwykle ten, kto dorasta dopiero do zrozumienia sensu ludzkiego losu (...); nazwać go można adeptem, który dostępuje wtajemniczenia”.

4) „Ludzie z zewnątrz, którzy położą wszystkiemu kres”.

Sądzę, że propozycja Błońskiego nie likwiduje prób systematyki postaci wedle reguły *emploi*, odnosi się bowiem do innej, wyższej płaszczyzny akcji dramatów, tej, w której rozgrywa się właściwa komedia czy tragedia metafizyczna.

Błoński pisze, że reżyser jest zazwyczaj tytanem. Zapewne tak, pytanie jednak, w jakiej dziedzinie objawia się owa tytaniczność. Czy chodzi o tytana? Czy o Tytana? To znaczy, czy o cechy tytaniczności różnych postaci, czy o Tytana jako postać?

Pytanie to, zresztą bardziej generalne, dotyczy zasady podziału bohaterów: które cechy składają się na substancję postaci, a które na jej akcydensy? Prościej: czy ważna jest płeć postaci, czy ważny wiek, stosunki pokrewieństwa, zawód, pochodzenie społeczne, temperament, budowa ciała? Czy postaci o ogromnej inteligencji i energii, a zarazem niekonsekwentne, które zostały nazwane tytanami, należy umieścić w osobnej grupie, czy też zastanowić się nad symptomatycznością faktu, że tytaniczność objawia się w różnych dziedzinach działalności: władzy, sztuki, nauki i erotyki?

Zbiór postaci w dramatach Witkacego można by dalej dzielić na coraz to mniejsze i dokładniej opisane podzbiory, ale byłaby to tylko satysfakcja kierownika wydziału personalnego tasującego akta. Dotychczasowe propozycje podziału wniosły porządek i orientację, z którymi w poszczególnych wypadkach można dyskutować, ale których znaczenia niepodobna nie docenić.

Mimo ostrej stereotypizacji postaci w dramatach Witkacego granice pomiędzy poszczególnymi grupami bywają płynne, a to dlatego, że jednym z obsesyjnych tematów jest tu temat przemiany. Gdzie na przykład zaliczyć Korbowę? Trudność w tym, że *Maciej Korbowa i Bellatrix* rozpada się jakby na dwa dramaty: jeden jest dramatem twórczej niewydolności i hermafrodytycznych nietożsamości, drugi – historią „bandy zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia”. Ten drugi

dramat, a raczej ta druga jego część, jest pomostem do nowego wcielenia Korbowy, do Wahazara. Inne przykłady: Kurka (z *Kurki wodnej*) z lnianej i nieponętej blondynki przemienia się w akcie drugim w ponętnego demona. Karmazyniello (*Metafizyka dwugłowego cielęcia*) jest najpierw szesnastoletnim neurastenikiem, czytającym filozoficzne dzieła, potem „włochatym samcem”, a w końcu bezpłodnym, metafizycznym samodręczycielem. Karmazyniello, Przyjemniaczek (*Gyubal Wahazar*), Jack (*Mister Price*) to adepci czy – jak pisze Masłowski – Efeby. I właśnie w koncepcji adepta założony jest moment przemiany, skutkiem czego adept – kreacja typowa dla „literatury rozwojowej” – nie może się utrzymać w jednej grupie. Coś podobnego dzieje się z postaciami kobiecymi. Izia (*Tumor Mózgowicz*), zrazu niewątpliwie nimfetka albo dziewczątka, staje się coraz bardziej heterowata. Przemiana jest jednakże nie tylko funkcją dojrzewania i upływu czasu, lecz także rezultatem ingerencji nauki w naturę. I tak kobietony są kobietami poniekąd pozbawionymi kobiecości, które „przy pomocy odpowiedniego szczepienia pewnych gruczołów” można przerabiać w mężczyzn (*Gyubal Wahazar, Dr., I, 535*).

O przykłady innego rodzaju równie łatwo, choćby o przykłady przemian ideologicznych i politycznych, dzięki którym takie dramaty, jak *Gyubal Wahazar*, *Bezimiennie dzieło* czy *Szewcy*, nabierają szczególnej drapieżności profetycznej. W gruncie rzeczy nie tyle o profecję tu chodzi, ile o motyw poszukiwania uczuć prawdziwych, czyli metafizycznych, i o rezygnację z tych poszukiwań, która wyraża się łatwym zaspokojeniem w przeżyciach bebechowatych. Tak więc każda rezygnacja jest poniekąd zdradą. Zdolność przechodzenia od jednego władcy do drugiego w przypadku postaci, które można by nazwać „wykonawcami” (w rodzaju Morbidetta z *Wahazara*) to inna sprawa: niektórzy bohaterowie pozostają z wrodzoną skazą metafizycznej niezdolności. Ci nie biorą udziału w tragifarsie przemiany. Nie są nawet śmieszni, są po prostu podli. Tu należy grupa bubków, byznesmenów itp.

W dramatach Witkacego bohaterowie nie tylko się zmieniają, lecz także „okazują się” być czymś innym, niż sądzili sami, niż sądzili inni i niż my sądziliśmy. Znamienna jest zresztą – mówiąc nawiasem – ta wspólna perspektywa niewiedzy bohaterów i widzów.

Postaci w dramatach Witkacego tworzą się na przecięciu dwu osi krystalizacji: oś pozioma to alternatywa nasycenia lub nienasycenia bohatera, oś pionowa to dziedziny i sposoby osiągnięcia uczuć metafizycznych lub niemetafizycznego nasycenia.

W osi poziomej bohaterów można generalnie podzielić na nasyconych i nienasyconych. Ponieważ nasycenie Czystą Formą i przeżyciami metafizycznymi jest niemożliwe, przeto ci, co nasyceni, są nasycceni bebechowato.

W osi pionowej dziedziną, w której bohaterowie usiłują zmierzyć się z Tajemnicą Istnienia, jest przede wszystkim sztuka. Główną też postacią większości dramatów Witkacego jest artysta (nie tylko poeta), z zasady pokonany i nienasycony formą, często po prostu nieudolny. Sztuka jest jedyną, obok religii, drogą dotarcia do Tajemnicy Istnienia, a w każdym razie skuteczniejszą w dzisiejszych czasach powszechnego upadku religijności. „Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie” – te słowa Beethovena położył autor jako motto do *Sonaty Belzebuba*. Zazwyczaj artyści Witkacego są rezonerami i teoretykami. Znamienne też, że brak u Witkacego postaci kapłana: jest wprawdzie papież Juliusz II, ale to bardziej mecenas i władca w dawnym wielkim stylu niż duchowny. Są wprawdzie Erarchowie i Perpendykularyści wraz z Pneumatykami Bosymi, ale te postaci przywodzą na myśl tylko instytucjonalne wynaturzenia religii.

Erotyka, władza, nauka, tzw. twórczość życiowa, a wreszcie narkotyki – to sposoby, poniekąd zastępcze, którymi bohaterowie próbują osiągnąć nasycenie. O narkotykach mówi się często i wielu bohaterów narkotyków próbuje, ale narkomanii jako cechy, która by konstytuowała postać, w dramatach SIW właściwie nie ma.

Tak zatem możemy wykreślić następującą tabelę typologiczną podziałów:

	I. Nasyceci	II. Nienasyceci
A. Sztuka	–	
B. Erotyka		
C. Władza		
D. Filozofia		
E. Nauka		–
F. Twórczość tzw. życiowa		–

Gdybyśmy w tabelę próbowali wpisać poszczególne osoby dramatów Witkacego, okazałoby się, że:

A. W zasadzie artyści znajdują się w rubryce A. II, ponieważ nasycenie możliwe jest tylko poza sztuką prawdziwą, tylko w jej bebechowatej namiastce. Artysta może być zmuszony do uprawiania sztuki o wysokim stopniu zanieczyszczenia, ale nie może zaprzestać poszukiwania. Nie byłby bowiem wtedy artystą. Może się zdarzyć co najwyżej jakiś Bubek-akwarelista.

B. W tej grupie znajdują się przede wszystkim kobiety, na czele z centralną postacią, Heterą lub Kobiętą Demoniczną. Nienasycenie erotyczne Hetery tym się różni od nienasycenia formą Artysty, że Heterze

brak tej autorefleksji, dzięki której Artysta uświadamia sobie własną klęskę. Hetera należy zresztą raczej do porządku Natury niż Kultury i w tym porządku jest wieczna. Religia powstała z głodu, strachu i miłości. Głód i strach nie istnieją już lub mogą nie istnieć, ale miłości nie da się usunąć – tak wywodzi Pembrok w *Niepodległości trójkatów*, gdy proponuje likwidujący się departament Metafizycznej Bzdury przekształcić w sekcję nadkomisariatu Bzdury Erotycznej. Jeśli dziś już nie ma wielkich heter w stylu Katarzyny II, to dlatego, że hetery nie mają odpowiednich partnerów (por. *Oni, Dr.*, II, 331).

Hetery dzielą się na aktualne, były i przyszłe (owe niesamowite nawiwne perwersyjne nimfetki). Byłe Hetery zostają często Matronami. Nasylenie w erotyce możliwe jest tylko pod postacią pewnej zapobiegliwości o bebechowate ciepełko. Z rezygnacji tej powstają matkowane kochanki, „łagodne cieleta”, partnerki do „gwajdlenia”, które mogą pozbawić artystę pożądań istotnych. Nazywa się je nieraz „małtwami”.

Szczególnie godne uwagi jest przewrotne kontaminowanie grupy erotyki z grupą władzy. Można by nawet rzec, że w dramatach Witkacego stosunki erotyczne są modelową antycypacją stosunków politycznych. W modelu tym kryje się przemienność ról oprawcy i ofiary. Przykładem najwyraźniejszym – księżna Irina Wsiewołodowna z *Szewców* czy hermafrodytyczny kat Morbidetto perwersyjnie powiązany z Wahazarem.

C. Jak się rzekło, Tytani mogą się znaleźć w każdej grupie, dlatego lepiej wyodrębnić grupę władzy, w której oczywiście będą i tytani przeszłości jak Ryszard III, i tytani wszelkich nieeuklidesowych państw, jak Gyubal Wahazar. Problem nienasyconych władców polega na tym, że są to „cezaryczne typy” dzisiejszych czasów, których nie można uznać za ekwiwalenty dawnych władców, lecz jedynie „za narzędzie mas emanujące z nich samych”³⁷. Znamienny jest u Witkacego ten ambiwalentny stosunek do tyrana: widzenie śmieszności dążeń do nasylenia przez władzę, a zarazem sympatia dla tyrana i żal za minionymi czasy wielkich ludzi. Rzadko się pamięta o tym, że niechęć Witkacego do mdłych demokracji jest tak arcy-polska:

Gdy czytałem kiedyś dzieje nasze – pisał Witkacy – to wprost aż wylem chwilami z oburzenia (...), że naród tak wielkimi możliwościami rozporządzający, tak mało istotnego zdołał i stworzył, a tak wielu swoich, rzadkich zresztą, prawdziwie wielkich mężów przez brak podtrzymania ich a tępy zasię opór przeciw ich wielkości (...) zmarnował³⁸.

Tyranów nasyconych nie znajdziemy w dramatach, są natomiast nasyleni w swych ambicjach profesjonaliści władzy. Przykładem najwyraź-

³⁷ Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, s. 314.

³⁸ Witkiewicz, *Węzłowisko upośledzenia*, s. 8.

niejszym może być Wścieklica, który szukał uczuć metafizycznych w filozofii i religii, a nasycił się prezydenturą. To zresztą rzadki przypadek pewnego kolorytu polskiego i, być może, aluzji – nie do Witosa wprawdzie, jak się mimo sprostowań nieraz jeszcze powtarza – do broszury Witolda Roli Piekarskiego pt. *Mistrz Wścieklica i Spółka*³⁹. Wścieklica jest jednak swego rodzaju wyjątkiem. Zazwyczaj profesjonaliści władzy to wykonawcy w rodzaju kata Morbidetto i wielu już mniej wyraźnie narysowanych komparsów, którzy nie mają żadnych przekonań i gotowi są służyć każdemu.

Osobnym problemem są spiskowcy o nie zawsze jasno określonym programie. Nieraz są to niweliści, nieraz – jak w *Onych* – wyznawcy nowej religii Absolutnego Automatyizmu, tym samym wrodzy sztuce. Zazwyczaj jednak nie wiadomo dobrze, o co walczą i co reprezentują. Niedopowiedzenie i niedorysowanie tych postaci jest znamienne dla Witkacowskiego widzenia anonimowości władzy oraz dla problemu depersonalizacji i reifikacji stosunków ludzkich. Równie znamienne jest to, że spiskowcy są repliką stereotypów drugorzędnej literatury sensacyjnej lub też operetkowych wojskowych. Na określenie przewrotów używa Witkacy hiszpańskiego słowa „pronunciamento” – hiszpańskiego, bo przewroty dokonują się za sprawą „junty” na sposób „jugoamerykańskiej”.

D. Tu sytuacja jest stosunkowo prosta: albo ktoś uprawia prawdziwą filozofię metafizyczną i dzieli los innych „nienasyconych”, albo jest to pragmatysta i blagier.

E. W grupie nauki nie notujemy nienasyconych. Uczeni u Witkacego to z zasady empirycy i eksperymentatorzy, dranie zdolni do zbrodni.

F. Nie ma także ludzi nienasyconych w twórczości życiowej, ponieważ słowo „twórczość” użyte tu jest ironicznie dla uwypuklenia ohydy wszelkich działań nieistotnych. Tu należą byznesmeni, bubki, uwodziciele, hochsztaplerzy, *kings of life*.

Sytuacje poszczególnych grup nie są stabilne – to ważna obserwacja. Dramaty Witkacego posługują się wprawdzie stereotypami postaci, ale wpisują je w konwencję dramatu tzw. „drogi życiowej”. Droga postaci odbywa się zarówno po linii poziomej naszej tabeli, jak po linii pionowej. To znaczy, że postać nienasycona, przeszedłszy daremną próbę metafizyki, zostaje na przykład „normalną świnią”. Lub też, że bohater usiłuje, równie zresztą daremnie, działać w różnych dziedzinach. Ponadto droga

³⁹ Witold Rola Piekarski (1857–1909), ojciec Kazimierza, członek „Proletariatu”, współzałożyciel „Przedświtu”, opracował wraz z Kazimierzem Dłuskim broszurę pt. *Mistrz Wścieklica i Spółka*, przedstawiającą położenie polskich robotników na emigracji. Poza tytułem nie ma zapewne w dramacie Witkacego innych aluzji do tej broszury. Wiadomość o W.R. Piekarskim podaje za: F. Bielak, *Coś nowego*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, 1970, nr 1-2, s. 149.

życiowa postaci wykracza poza czas przedstawiony dramatów. Bohaterowie albo przechodzą z dramatu do dramatu, albo należą do nie przedstawionej preakcji i do nie przedstawionego epilogu. W tym sensie wiemy, że Dziewczątka będzie Heterą lub że Matrona była Demoniczną Kobietą. Zresztą „byłość” i przyszłość to stałe motywy myślowe i emocjonalne całej twórczości Witkacego. Dlatego nie ma powodu wyodrębnić jako osobnej grupy arystokratów. Arystokraci bywają i artystami, i filozofami, i władcami, arystokratki – heterami. Tworzą nie kategorię społeczną, lecz klimat przemijania i przeszłości.

Część postaci pozostała poza zaproponowanym tu podziałem. Przede wszystkim nie uwzględniliśmy dzikusów. Ale właśnie ich funkcja polega na tym, że są spoza tego świata nienasycenia. Tworzą opozycję wobec zdegenerowanej kultury europejskiej⁴⁰ czy – jakby powiedział sam Witkacy – tworzą *repoussoire*. Też za *repoussoire* służą niekiedy postaci służących – uosobienie zdrowego rozsądku i pewnej „normalności”, niezbędnej chyba w komponowaniu napięć dynamicznych.

9

W *Jedynym wyjściu* czytamy:

Dlatego wszyscy powinni czytać Kretschmera *Körperbau und Charakter* – tam jest źródło ogólnej wiedzy o sobie i innych dla wszystkich absolutnie typów [s. 63].

Nie wolno zlekceważyć tej wskazówki, tym bardziej że Kretschmerowską terminologią posługuje się Witkacy często i w dramatach, i w powieściach. Możemy za van Crugtenem powtórzyć, że „wszystkie postacie Witkacego mówią, myślą i działają na pograniczu szaleństwa”⁴¹.

Działanie na pograniczu szaleństwa nie jest jednakże stanem niezmiennym. Witkacego interesowały raczej reguły przechodzenia od stanu normalnego poprzez paranormalny do chorobowego – i odwrotnie. Istnienie Poszczególne jest w swym działaniu ograniczone i skrępowane nieznanymi ciemnymi siłami⁴². Izydorowi –

(...) żeby nie wiadomo ile razy postanawiał tego nie czynić, słowa układały się same w niezależne od jego woli szeregi (...). Ten typ postępowania jest niezmiernie częsty: świadomość sobie – podświadomość sobie; i uważamy się za takich, jakimi chcielibyśmy być w świadomości – zapominamy naszych jajkowych nawet czynów i wypowiedzeń z niezwykłą łatwością [*Jw.*, 63].

⁴⁰ Masłowski, *op. cit.*

⁴¹ A. van Crugten, *op. cit.*, s. 85.

⁴² K. Pomian, *Witkiewicz zredukowany do absurdu*, „Dialog”, 1970, nr 3, s. 107.

Nie wiem, kiedy Witkacy przeczytał *Körperbau und Charakter* (pierwsze wydanie ukazało się w roku 1921), ale późniejsze świadome nawiązywanie do Kretschmera i posługiwanie się jego terminologią pozwalają przypuszczać, że autor *Szewców* znalazł u Kretschmera fascynujące potwierdzenie i uporządkowanie własnych przeczuć i przypuszczeń. Myśl o tym, że choroba psychiczna czy stan nienormalny, wywołany na przykład zastosowaniem używek i narkotyków, jest wyolbrzymieniem i spotęgowaniem dyspozycji występujących u osobnika zdrowego⁴³, nie była nowa, ale Kretschmer ją bardzo sugestywnie sformułował i poparł nie tylko badaniami klinicznymi, lecz także rekonstrukcjami historycznymi.

I nie popełnimy błędu, jeśli powiemy, że osobnicy, których nazwalismy nasyconymi, przypominają cyklotymików, nienasyчени zaś – schizotymików. Używa tych terminów Witkacy, dodając często określenie budowy ciała: pyknik jest cyklotymikiem, postacią niezdolną do przeżyć metafizycznych.

Wypada wyznać, że podział bohaterów w rozważaniach tych zaproponowany jest do pewnego stopnia odwzorowaniem tabeli zamykającej dzieło Kretschmera⁴⁴:

	Zyklothymiker	Schizothymiker
Dichter	Realisten, Humoristen	Pathetiker, Romantiker, Formkünstler
Forscher	Anschaulich beschreibende Empiriker	Exakte Logiker, Systematiker, Metaphysiker
Führer	Derbe Draufgänger, flotte Organisatoren, verständige Vermittler	Reine Idealisten, Despoten und Fanatiker, kalte Rechner

Na szczęście systematyka Kretschmera nie pokrywa się dokładnie z porządkiem typologicznym postaci Witkacowskich. Na szczęście – bo nadmierna zgodność mogłaby się wydać podejrzana nawet przy założeniu swoistego „kretschmeryzmu *avant la lettre*”. Jeśli metafizycy, mistrzowie formy, despoci i fanatycy mają u Witkiewicza podobne usposobienie i są uderzająco podobni do schizotymików czy – jak mówił autor *Jedynego wyjścia* – schizoidów, to z pewnością nie należeliby do tej samej grupy ściśli logicy, wyrachowani, chłodni, przywódcy. Nie ma też w dramatach

⁴³ E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, Berlin 1942, s. 198 i n.

⁴⁴ *Op. cit.*, s. 295.

artystów-realistów i humorystów. Ale gdyby byli? Otóż jeśli rozumujemy poprawnie, byłiby ci realiści podobni do tej „ginącej rasy” takich, co to „ma se radio, ma se styło, ma se kino, ma se daktylo, ma se brzuch i nieśmierdzące, niecieknące ucho (...) To je pyknik” (*Szewcy, Dr.*, II, 480).

10

I ostatnia uwaga, skoro jesteśmy przy *Szewcach*.

Bohaterów *Szewców* możemy opisać za pomocą tych samych narzędzi. Ale wtedy okaże się, że wzajemny układ postaci w tym dramacie znacząco różni się od dramatów z lat 1918–1925. Przede wszystkim brak tu postaci zazwyczaj centralnej – Artysty. Brak Władcy, Uczonego, Matrony, Dziewczątka. Jest urzędnik władzy i lokaj. Nie zmieniła się, a nawet wyolbrzymiała rola Hetery – jakby groźny symbol ciemnych sił Natury. Temat Erotyki i temat Władzy tworzą w *Szewcach* zwarty układ kompozycyjny. Wreszcie – co najważniejsze – ludzie z zewnątrz przestają tu być postaciami epizodycznymi, które przyjdą i zrobią z tym wszystkim jakiś porządek. Oni już są, a porządki zmieniają się z aktu na akt. I tylko pomimo wszystko pozostanie Księżna, bo i nowi ludzie muszą po posiedzeniu „mieć jakąś detantę”.

Ostatnie zdanie to już hipoteza nie napisanego aktu czwartego, „epilogowego”. A może będzie inaczej? Może Eros pozostanie uwięziony w klatce? Jeśli tak, to tym gorzej. Tym gorzej dla nowych ludzi, a w każdym razie tym gorzej dla ich przyszłych podwładnych.