

## Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy”\*

## 1

W III akcie *Szewców* pojawia się tablica z napisem: „Nuda”, a potem: „Nuda coraz gorsza”. Nudne jest w tym momencie przemówienie Sajetana, ale nuda nie ustępuje, kiedy majster milknie. Nuda trwa do ostatniej sceny, w której bełkocząc o matriarchacie Księżnę Towarzysz X i Towarzysz Abramowski postanawiają zabrać ze sobą, aby po posiedzeniu mieć jakąś detantę – odprężenie. Przepracowali się ostatnio na glanc. Nuda jest bohaterem sztuki, a nie wrażeniem widza. Nuda panuje nie dlatego, że się nic nie dzieje. Przeciwnie: w *Szewcach* sytuacje zmieniają się z aktu na akt i ze sceny na scenę i na dobrą sprawę można by sobie wyobrazić akt IV i ciąg dalszy nieustannych przewrotów. A jednak jak piorun spada kurtyna i słychać głos straszliwy:

Trzeba mieć duży takt.  
By skończyć trzeci akt.  
To nie złudzenie – to fakt.

Piękny by to był zaiste temat dysertacji: „Nuda w literaturze”. Od romantyzmu do Gombrowicza i Mrożka. Od romantycznego bohatera, u którego autorefleksja w postaci hipertroficznego poprzedza działanie, do zastygłej Formy jako niezdolności nieustannej przemiany<sup>1</sup>.

W dramatach Witkacego zdolność przemiany jest niemal wrodzoną właściwością bohaterów i realiów. Niekochający przemienia się w kochającego, nieprzekonany w przekonanego, nienasycony w nasyconego, potwór w bubka, łagodny staruszek w „pochronia”, kobieta w kobietona, kobieton w mężczyznę, tyran w więźnia, więzień we władcę.

Można sądzić, że ta łatwość i szybkość zmian, które były obsesyjnym, a może nawet programowym motywem dramaturgii Witkacego, nie tyle nawet wyczerpały repertuar swych możliwości, ile przewrotnie odwróciły się przeciw założeniom autora. Jeśli wszystko może się zmieniać, to znaczy wszystko pozostaje do siebie podobne. Zmiana unicestwia się sama.

\* Po raz pierwszy tekst Jerzego Ziomek 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.

<sup>1</sup> Por. J. Błoński, *O Gombrowiczu*, „Miesięcznik Literacki”, 1970, nr 8.

Umieszczona pod ostatnim aktem *Szewców* data to 6 marca 1934, ale dramat powstał w latach 1931–1934. W tym samym czasie (1932–1933) Witkacy pisał *Jedynę wyjście*, ściślej mówiąc tom pierwszy pt. *Przyjaciele*. Drugi miał się nazywać *Dygnitarze* i chyba nie zaginął, lecz został zaniedbany<sup>2</sup>. Byłoby przesadą powiedzieć, że po tych datach nie powstaje nic istotnego – przeciwnie – Witkacy wykazuje niebywałą pasję polemiczną: podejmuje problemy teorii osobowości i rozważania nad przeszłością narodu, powraca do kwestii logiki, fizykalizmu, biologizmu, replikuje Kotarbińskiemu, Metallmannowi, Leszczyńskiemu, pisze o Carnapie i Wittgensteinie. Nie wszystko z tego czasu się zachowało, a przede wszystkim niewiele z tego było przedmiotem bardziej uważnych rozważań. Ale nie pობłędzimy, jeśli powiemy, że autor *Szewców* nie przewyższył już potem samego siebie. Nie pობłędzimy, choć sąd taki możemy oprzeć jedynie na guście popartym przez *consensus omnium*<sup>3</sup>.

Założywszy więc bez dowodu, że *Szewcy* to najwybitniejszy dramat Witkacego, z ich perspektywy spróbujmy spojrzeć na całe poprzedzające powstanie tego utworu dramatopisarstwo: od *Korbowy* do *Sonaty Belzebuba*, i na stosunek praktyki pisarskiej do jej teoretycznych uzasadnień. Problem to nienowoty, ale postawiony z okazji *Szewców* właśnie odślania szczególne trudności. Dlaczego te trudności pojawiają się właśnie z racji *Szewców*? Lub też dlaczego takie trudności przeczuwamy? *Szewcy* i w lekturze, i w realizacji scenicznej wydają się dramatem bardziej jasnym i zrozumiałym (jak by powiedział czytelnik czy widz do Witkacego nie przekonany) lub też bardziej oddalonym od doktryny Czystej Formy (jak by powiedział czytelnik z doktryną Czystej Formy bardziej obeznany).

*Szewców* pisał autor między 1931 a 1934. Wszystkie znane nam w całości dramaty powstały w latach 1918–1925. W tych też latach powstały zachowane we fragmentach: *Straszliwy wychowawca*, *Szalona lokomotywa* i *Negatyw szkicu* oraz większość zagubionych i znanych nam jedynie z tytułu dramatów (jedenaście wymienia Puzyna<sup>4</sup>), z których jeden – *Persy Zwierzontkowskaja* – grany był w Łodzi 1927, ale powstał w 1924, dwa zaś napisane zostały w 1926 (*Ponury bękart*) i w 1929 (*Koniec świata*). Nie wiadomo zresztą, czy sztuki te w ogóle zostały ukończone. Daty ich napisania czy przynajmniej rozpoczęcia pochodzą z informacji niezbyt pewnych. W każdym razie zastanawiający jest fakt, że między eksplozją dramatopisarską lat 1918–1925 a *Szewcami* następuje przerwa, wypełniona pracą nad powieściami: *Pożegnaniem jesieni* i *Nienasyceciem*.

<sup>2</sup> T. Jodełka-Burzecki, Nota wydawnicza [do:] S.I. Witkiewicz, *Jedynę wyjście*, s. 243 i n.

<sup>3</sup> Wirpsza wszakże sądzi, że najwybitniejszym dramatem Witkacego jest *Kurka wodna* (W. Wirpsza, „*Kurka Wodna*”, czyli *marionetki*, „Dialog”, 1964, nr 2).

<sup>4</sup> K. Puzyna, Nota [do:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, Warszawa 1962, s. 649 i n.

Powieści – jak wiemy – nie uważał Witkacy za dzieło artystyczne, ale tematy *Pożegnania jesieni* i *Nienasyceńca*, tematy adolescencji, sztuki i katastrofy, obecne w poprzednich dramatach, wystąpiły w powieściach ze szczególną dobitnością, może właśnie dlatego, że autor czuł się w tym gatunku zwolniony z rygorów poszukiwań „czystoformalnych” i swobodnie wykladał swą koncepcję kultury. Kontynuował ten wykład w – pisanim w tym samym czasie co *Szewcy – Jedyne wyjście*.

I być może w tych okolicznościach właśnie wolno nam się dopatrzeć jednej z przyczyn odmienności *Szewców*. Wiadomo – zauważył to i opisał J. Błoński<sup>5</sup> – że Witkacy podejmował w sposób ryzykowny dwa trudne do pogodzenia zadania: pisał, zmagając się z oporem tradycji tak, aby dzieło zbliżyło się do Czystej Formy i aby przez nią prześwitywała Tajemnica Istnienia, dana w Metafizycznym Uczuciu; zarazem jednak w tym samym dziele *explicite* wykladał swą doktrynę artystyczną i społeczną. Co więcej – egzemplifikował ową doktrynę środkami dość tradycyjnymi, czyli opowiadał o upadku sztuki, o daremnym wysiłku przeżycia Tajemnicy Istnienia i o nienasyceńcu Formą.

Teraz Witkiewicz te dwa zadania podzielił.

W *Jedynym wyjściu* wplótł w małżeńsko-erotyczne perypetie wywody o upadku sztuki, Czystej Formie i Uczuciach Metafizycznych. Twierdził przy tym (może nie bez racji), że działalność intelektualna i artystyczna może być tematem powieści na równi z przeżyciami i zdarzeniami. Z centralnej zazwyczaj postaci artysty uczynił dwie postacie: Izydor jest filozofem i teoretykiem, Marceli – malarzem. W ten sposób rozważania o roli sztuki w społeczeństwie prowadzone są w dwu płaszczyznach, które odpowiadają dwu profesjom samego autora – filozofa i artysty.

W *Szewcach* nie ma w ogóle postaci artysty, postaci stale się potwarzającej przedtem. Nie ma też innych stereotypowych bohaterów<sup>6</sup> (władcy, uczonego, matrony, nimfetki), jest tylko w swej wieczności nieniszczalna Kobieta Demoniczna, znana nam już Księżna Irina Wsiewołodowna, oraz profesjonalista władzy, Prokurator Scurvy, nienasycony samiec.

*Jedynе wyjście* dzieje się w koszmarnych czasach rządów PZP i Gnębna Puczymordy. Tenże Gnębna Puczymorda pojawia się w *Szewcach* wraz ze swymi bojówkarzami – Dziarskimi Chłopcami.

Nie należy tego rozumieć tak, że *Szewcy* są aneksem do *Jedynego wyjścia* lub że *Jedynе wyjście* jest aneksem do *Szewców*, ale wzajemne zbieżności i różnice są z całą pewnością znaczące: uwolnienie *Szewców* od

<sup>5</sup> J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S.I. Witkiewicza*, „Miesięcznik Literacki”, 1967, nr 8, s. 27.

<sup>6</sup> Por. mój artykuł pt. *Personalne dossier dramatów Witkacego* w niniejszym tomie, s. 83 i n.

niektórych obsesyjnych motywów i postaci poprzedniego okresu twórczości oraz od zobowiązań eksplikacyjnych wobec teorii sztuki przyniosło w rezultacie dramat najwybitniejszy i, co ważniejsze, utwór szczególnie wymowny jako dramat polityczny.

Nazywamy *Szewców* dramatem politycznym ze względu na sposób budowania sytuacji odnoszących się do powstawania, funkcjonowania i upadku społeczeństwa jako organizmu, a nie z racji mniej lub więcej istotnych czy przygodnych aluzji do realiów lat trzydziestych. Realia takie, przede wszystkim nazwiska autentycznych postaci wprowadzane w celach polemiczno-żartobliwych (w rodzaju: „Ja, wicie, Jędrzek, znam Kretschmera z wykładów tej tam intelektualnej lafiryndy Zahorskiej w naszej Wolnej Wszechnicy Robotniczej”; *Dr.*, II, 480), występują we wszystkich utworach Witkacego i niezależnie od funkcji porachunkowej spełniają niemałą rolę w dokomponowaniu czasu narracji. Są zapewne ważne, ale nie one tworzą oś, na której wspiera się polityczna kompozycja dramatu.

## 2

Koncepcja Czystej Formy jako kompozycji autonomicznej, maksymalnie wolnej od wszelkiego „życiowego zanieczyszczenia”, jest – przynajmniej na pierwszy rzut oka – doktryną, którą trudno pogodzić z jakąkolwiek interpretacją utworu jako dzieła wyposażonego w walory poznawcze, diagnostyczne czy profetyczne. A przecież – jeśli nie chcemy popełnić grzechu nieszczerości i obłudy – nie potrafimy grać i czytać Witkacego bez satysfakcji czerpanej właśnie z odnoszenia dzieła do rzeczywistości.

Witkacy zdawał sobie sprawę z tego, że Czysta Forma w teatrze jest ideałem czy – lepiej rzec: optimum, do którego dzieło usiłuje się zbliżyć, ale z racji powszechnego w społeczeństwie braku Uczuć Metafizycznych nigdy się nie zbliży. Świadom tego podejmował – o czym wyżej była już mowa – dwa zadania jednocześnie: szukał Czystej Formy, a zarazem opisywał daremność owych poszukiwań. Z tej dwoistości zrodziły się postacie Artystów nieudanych lub nienasyconych.

To tłumaczy wiele, ale nie tłumaczy wszystkiego, przede wszystkim nie tłumaczy *Szewców* i tych wcześniejszych dramatów, w których do głosu dochodziły motywy ważne społecznie. Wprawdzie także władcy, podobnie jak artyści, usiłują daremnie zmierzyć się z Tajemnicą Istnienia, przecież nie tylko w obrazie daremności i nieskuteczności działań tkwi przenikliwość tej dramaturgii.

Przede wszystkim zaś interesuje nas najbardziej pytanie, czy tak cenione przez nas wartości społecznodeagnostyczne dramatów Witkacego pojawiły się wbrew doktrynie, czy są może jej produktem ubocznym wprawdzie, ale takim, który bez założenia doktryny i eksperymentu twórczego nie zostałyby odkryty. Inaczej i metaforycznie: czy wartości te są przewidzianym, nie cenionym przez autora, choć cenionym przez nas postojem w podróży, czy też są Ameryką odkrytą w drodze do Indii, a więc łądem, który nie był celem wyprawy, który jednak odkryty został dzięki programowi poszukiwania i odkrywania.

Ta parabola o Kolumbie nie jest tylko pogładowym przybliżeniem problemu. Sam Witkacy sugerował poniekąd ten rodzaj rozumowania, tyle że nie używał banalnych porównań do odkrycia Ameryki, lecz odwoływał się do terminologii fizycznej i matematycznej. Co prawda, gdy mówił o czwartym, piątym, a wreszcie szóstym wymiarze, nieustannie przekraczał granice powagi i żartu, ale z całą pewnością zdawał sobie sprawę, jaki typ konfliktu występuje między współczesną a tradycyjną fizyką czy geometrią. *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu* nosi podtytuł: „Nie-euklidesowy dramat w czterech aktach”. Ta „nie-euklidesowość” nie jest wcale taką kpina, na jaką wygląda.

Witkacy mógł rozumować w ten sposób: sztuka Czystej Formy ma się tak do sztuki realistycznej (na przykład do powieści w tym sensie nie będącej właściwie sztuką), jak fizyka einsteinowska do newtonowskiej lub geometria euklidesowa do nie-euklidesowej. Mówiąc: „ma się tak”, nie mamy na myśli opozycji między prawdą a nieprawdą ani między tradycyjnością a nowoczesnością, lecz między sferami poznania. Upraszczając z konieczności nieco kwestię: klasyczna fizyka i klasyczna geometria wystarczają do zbadania i opisanego rzeczywistości w granicach odpowiadających zmysłowemu i empirycznemu poznaniu w okolicach kuli ziemskiej. Poza tymi granicami klasyczny opis i pomiar nie wystarczają i zawodzą. Istnieje taka płaszczyzna, zwana płaszczyzną Łobaczewskiego, i taka przestrzeń, zwana przestrzenią Łobaczewskiego, na których nie zachodzi aksjomat Euklidesa: na płaszczyźnie takiej „przez punkt nie leżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste, leżące z daną w jednej płaszczyźnie i nie przecinające jej”. Podobnie sztuka realistyczna wystarcza do opisanego i poznania potocznego doświadczenia życiowego; natomiast jest taka sfera bytu, zwana Tajemnicą Istnienia, której przeżycie, zwane Uczuciem Metafizycznym, wymaga odrzucenia środków dostępnych sztuce realistycznej a zastosowania środków zwanych Czystą Formą.

Tu nawias: wydawać by się mogło, że stosując taką eksplikację Czystej Formy utrudniamy sobie zrozumienie miejsca dramatów politycznych w całej twórczości Witkacego, a w szczególności w twórczości teore-

tyczno-doktrynalnej. Zwróćmy jednak uwagę, że dramat nazwany „nie-euklidesowym”, *Gyubal Wahazar* (oznaczony gwiazdką), nie jest szczególnie zdeformowany – przeciwnie: jest logiczny, fabularny, streszczalny. Ale też i deformacja poprzedzająca Czystą Formę wcale nie zakłada alogiczności i afabularności, jak to się wydawało niektórym przeciwnikom Witkacego.

Powiedzieliśmy: deformacja poprzedza Czystą Formę, co nie znaczy, że deformacja Czystą Formę implikuje. Witkacy, odpierając zarzuty przeciwników, pisał:

Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia [*Nfm.*, 278].

Zwróćmy uwagę, że Witkiewicz mówił o deformowaniu życia lub świata fantazji (podkr. moje – J.Z.), co znaczy, że fantazji nie przeciwstawiał życiowej prawdzie, lecz odwrotnie; i tzw. prawdę życiową, i fantazję traktował jako określone konwencje, zasługujące na to, by je zwalczać wtedy, gdy przyjmują tzw. „życiowy”, a nie „artystyczny punkt widzenia” (*Nfm.*, 269). Artystycznym zaś punktem widzenia nazywał „konstrukcję samą w sobie, bez żadnej użytkowości ubocznej” (*Jw.*, 50).

Witkacy, który stworzył własny system filozoficzno-estetyczny, prowadził walkę, w której często czuł się osamotniony, nie zdając sobie może w pełni sprawy z tego, że wypowiada myśli nurtujące całą sztukę – od końca XIX w. począwszy. Mallarmé, Rimbaud, Picasso, Brémond, Kandinsky, Reverdy, Peiper – to indywidualności na tyle różne, że prawie nie wypada wymieniać ich jednym tchem, na tyle jednak spowinowaczone, że można o nich mówić jako o formacji intelektualno-artystycznej, połączonej wspólnotą celu – uwolnienia sztuki od zobowiązań imitatorskich wobec rzeczywistości.

Pierre Reverdy twierdził, że obraz poetycki nie przedstawia, lecz sugeruje, że nie może się zrodzić z porównania, lecz tylko z zestawienia<sup>7</sup>. Wassily Kandinsky mówił o stopniowym uwalnianiu się sztuki od celów praktycznych i od przedmiotowości jako o drodze do osiągnięcia pierwiastka duchowego<sup>8</sup>. Peiper pisał, że słowa w poezji odnoszą się do rzeczywistości tylko wtórnie, w istocie bowiem poezja wskazuje na tworzywo językowe i jego zobowiązania. Nie piękne metafory, lecz kuźnia obra-

<sup>7</sup> R. Garaudy, *Droga Aragona*, przeł. I. Wachlowska, Warszawa 1965, s. 51.

<sup>8</sup> W. Kandinsky, *Malerei als reine Kunst. Inhalt und Form*, „Der Sturm”, 1914, nr 177-179.

zów, sama wyobraźnia – sądził Brzękowski – jest żywiołem poezji, samą poezją.

Przytoczone przykłady – mimo podobieństw – są przykładami programów wzajemnie kolizyjnych i polemicznych, ale o to też właśnie chodzi, że różnice poglądów nowatorskich dowodzą rozmiarów kryzysu dziewiętnastowiecznej sztuki mieszczańskiej. Rewolucja w sztuce pod wielu względami przebiega podobnie jak rewolucja społeczna: stwarza solidarność buntowników, a zarazem dzieli ich i różnicuje, rodzi odłamy i sekty wzajemnie się zwalczające. Witkacy na przykład odrzuca koncepcję abstrakcjonistów, choć docenia sens negatywnej części ich programu. Peiper rozumie, skąd się wzięła futurystyczna koncepcja słów na wolności, ale krytykuje ją zdecydowanie.

Z pewnym koniecznym uproszczeniem powiemy, że Witkacy dzieli z całą dwudziestowieczną awangardą przekonanie o konieczności ograniczenia w dziele artystycznym jego funkcji egzotelicznych na rzecz wzmocnienia funkcji endotelicznych. Rozmyślnie używamy terminów, których nie ma ani u autora *Nowych form w malarstwie*, ani u autora *Nowych ust*. Terminy te są zresztą tylko „tymczasowe”, potrzebne dlatego, że są neutralne i wygodne jako swego rodzaju wspólny mianownik, który pozwala dostrzec podobieństwa, nie sugerując przy tym genetycznej zależności. Funkcją egzoteliczną nazywamy wszelkie nakierowanie znaku artystycznego na pozaznakową rzeczywistość. Funkcją endoteliczną zaś – funkcję zmierzającą do uwydatnienia autonomicznej wartości stosunków międzyznakowych. Zamiast „funkcja egzoteliczna” możemy powiedzieć: „symboliczna” – pod tym warunkiem jednak, że terminu tego będziemy używali w znaczeniu nadanym mu przez semiotykę strukturalistyczną, a nie jako pojęcia z zakresu poetyki i historii prądów artystycznych. Mówiąc o funkcji endotelicznej mamy na myśli dwie relacje: relację paradygmatyczną (czyli łączącą dany znak ze swoistą rezerwą innych znaków, z której zostaje wyrwany w celu umieszczenia go w wypowiedzi<sup>9</sup>), oraz relację syntagmatyczną (czyli taką, w której znak usytuowany jest nie wobec swoich potencjalnych „braci”, lecz wobec swoich aktualnych sąsiadów).

Najistotniejszą kwestią jest stosunek funkcji endotelicznej do pozaznakowej rzeczywistości. Powiedzenie bowiem, że dzieło ma spełniać przede wszystkim funkcje estetyczne, jest banałem po części tylko prawdziwym. Funkcja endoteliczna dzieła sztuki nie jest bynajmniej pozbawiona związków z pozaznakową rzeczywistością, czyli – inaczej mówiąc – posiada pewne wyposażenie mimetyczne (o ile oczywiście terminu *mimesis* nie będziemy rozumieli naturalistycznie). Nie popełnimy błędu,

<sup>9</sup> R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 266.

jeśli problem ten objaśnimy za pomocą współczesnej refleksji strukturalistycznej, która jest przecież dalszą i jaśniej wyrażoną konsekwencją tego przełomu, z którego poczęła się Czysta Forma.

O twórczości strukturalistycznej w tym szerokim słowa rozumieniu pisze Barthes:

(...) twórczość czy refleksja nie są tu samoswoim „odciskaniem” świata, ale prawdziwym wytwarzaniem świata, który przypomina swój pierwowzór, nie aby go kopiować, ale by go uczynić zrozumiałym. Dlatego właśnie można powiedzieć, że strukturalizm z natury jest działaniem naśladowczym i właśnie dlatego, ściśle mówiąc, nie ma technicznej różnicy między naukowym strukturalizmem z jednej a sztuką w ogóle, w szczególności zaś literaturą – z drugiej strony: jedna i druga wiąże się z *mimesis*, opartą nie na analogiczności substancji (jak w sztuce tzw. realistycznej), ale na analogiczności funkcji (co Lévi-Strauss nazywa homologią<sup>10</sup>).

W tym sensie wolno nam rzec, że i u Witkacego, i u Peipera (przy tych przykładach pozostajemy) dzieło jest odtworzeniem poprzez swoją budowę domniemanej zasady funkcjonowania świata. W tym sensie i dopiero na tym pięttrze trzeba rozważać różnice. Peiper wprawdzie, postulując ład artystyczny i organiczność w sztuce, wymieniał dramaty Witkacego, które w pewnych miejscach robią wrażenie takiej „organiczności”<sup>11</sup>. Witkacy z kolei przywoływał w liście do Edmunda Wiercińskiego<sup>12</sup> wśród nazwisk godnych uwagi we współczesnym życiu literackim nazwisko Peipera. Ale mimo tych wzajemnych sympatii ludzi solidarnych w walce o nową sztukę nietrudno dostrzec to, co ich dzieliło. A dzieliło ich odmienne pojmowanie skutków postulowanej endotelityczności sztuki. Peiper przewidywał, że „masa-społeczeństwo narzuci swoją budowę sztuce” i że „dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie”, co znaczy także, że „dzieło sztuki będzie społeczeństwem”<sup>13</sup>, Witkacy natomiast sądził, że niebawem zapanuje zmechanizowane ludzkie mrowisko, które zniszczy ostatnie przejawy indywidualizmu – i obraz takiego społeczeństwa odtwarzał w dramatach i powieściach. Sztuce zaś – choć w świetle tych katastroficznych przekonań było to zadanie beznadziejne – przyznawał rolę obrony Istnienia Poszczególnego i otwarcia przed nim Tajemnicy Istnienia.

<sup>10</sup> Barthes, *op. cit.*, s. 275-276 (przeł. A. Tatarkiewicz).

<sup>11</sup> T. Peiper, *Miasto – Masa – Maszyna*. Cyt. za: A. Lam, *Polska awangarda poetycka*, t. 2, Kraków 1969, s. 315.

<sup>12</sup> List z 26 sierpnia 1927 roku. Cyt. za: K. Puzyna, Wstęp [do:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 1, s. 13.

<sup>13</sup> Peiper, *op. cit.*, s. 316.



Jeśli powiemy, że w tych koncepcjach mamy do czynienia z dwoma odmiennymi typami utopii, to nie znaczy, że wypowiadamy jakikolwiek ujemny sąd. W tym sensie pod słowem „utopia” rozumiemy formę świadomości posługującej się ekstrapolacją – to znaczy żądaniem, aby wartość, o którą pytamy, mogła być obliczona na podstawie znanego przedziału funkcji. Utopia jest więc futurologicznym myśleniem w sztuce. Od właściwej futurologii naukowej tym się jednak różni, że zasługuje się kulturze (wbrew zamiarom) nie obrazem przyszłych dziejów (z reguły fałszywym), lecz – przeciwnie – wyprowadzoną z hipotezy przyszłości diagnozą terażniejszości. To, czy obraz przyszłości jest obrazem szczęścia, czy porażki ludzkości, jest dla terminologii kwestią drugorzędą: istnieją utopie negatywne czy – jeśli kto woli – antyutopie. Utopia negatywna, nawet najczarniejsza, nie jest wizją apokaliptyczną. Rzecz w tym, że autor utopii nie przypisuje sobie charyzmatów proroczych. To ważne, prorok bowiem nie posługuje się żadnymi ze współczesności czerpanymi przesłankami wnioskowania o przyszłości, ponieważ prorok wie wszystko w natchnieniu, utopista zaś tworzy model przyszłości z wyolbrzymionych elementów świata obserwowanego.

Program Peipera był utopią optymistyczną, a co ważniejsze – programem, którego punkt pierwszy – poezja jako ład organiczny – został zrealizowany w praktyce „Zwrotnicy”. Gdy jednak Peiper zabierał się do dramatów<sup>14</sup>, trafiał na opór tego samego materiału, o którym pisał tak często Witkacy, opór znaków fabularnych odnoszonych do świata rzeczywistego.

Program Witkacego był utopią pesymistyczną podwójnie: żądał od sztuki zdolności wzbudzenia Uczuć Metafizycznych, uczuć dostępnych jednostkom wybranym i indywidualnościom wybitnym, a jednocześnie przewidywał bliskie nadejście czasów nie sprzyjających wielkim samotnikom. Stąd – jak wiemy – owo charakterystyczne pęknięcie, owa wyrazista rysa na dziełach Witkacego, które środkami mniej lub bardziej od Czystej Formy odległymi usiłują wyrazić potrzebę Czystej Formy. Stąd centralna postać dramatów – Artysta, zazwyczaj nieudały, a nieudały także i dlatego, że z natury rzeczy wyposażony w sprawność mówienia o sztuce, a nie jej uprawiania. Jeśli jest poetą, powinien demonstrować swą poezję, a tego autor nie umie nakazać swym postaciom, tak że jeśli ktokolwiek w dramatach Witkacego mówi wierszem, to są to zwykle wiersze koszmarne, właściwie drwina z poezji. Często więc postacie arty-

<sup>14</sup> O dramatach Peipera i Witkacego por. J. Ratajczak, *Co jest „skoro go nie ma”?*, „Dialog”, 1970, nr 10.

stów to malarze lub muzycy. Istvan z *Sonaty Belzebuba* może zapewniać o drzemiącej w nim sile artysty bez obowiązku sprawdzenia talentu w czasie akcji scenicznej. A jednak i on ponosi porażkę – motyw zaprzędania duszy diabłu zostaje skompromitowany: piekło przypomina już tylko kabaret.

Psychologia bowiem postaci i ich działania – pisał autor – muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zmorą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki [*Nfm.*, 279].

Preteksty te, zazwyczaj szczegóły obyczajowo-psychologiczne, nie mogły być w dramacie znakami całkiem przezroczystymi i wikłały konstrukcje w stosunki podobieństwa, zachodzące między światem przedstawionym a światem rzeczywistym. Sztuka realistyczna brała (i bierze) przekorny odwet za rzuconą na nią klątwę. *Wścieklicę* odczytano jako utwór aluzyjny o Witosie, co ubodło chyba Witkacego, który mógłby wprowadzić nazwisko Witosy do dialogów, tak jak wprowadzał Boya, Słonimskiego, Chwistka i własne wreszcie, ale nie mógł napisać czegoś w rodzaju *pièce à clef*.

Realistyczna skaza na dramatach Witkacego znika lub przynajmniej nie jest tak dotkliwie widoczna w sztukach, które nazwalibyśmy polityczno-społecznymi, lub przynajmniej w ich polityczno-społecznych wątkach. Sztuki, o których mowa, to w kolejności powstawania: *Maciej Korbowa* i *Bellatrix* (1918), *Oni* (1920), *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu* (1921), *Bezimiennie dzieło* (1921), *Janulka, córka Fizdejki* (1923) i – przede wszystkim – *Szewcy* (1931–1934). Pominęliśmy *Nowe Wyzwolenie* (1920), *Mątwę* (1922) i *Jana Macieja Karola Wścieklicę* (1922) jako te, w których występują problem i postać władcy (Ryszard III, Hyrkan, Wścieklica), ale w których władza i społeczeństwo nie funkcjonują jako czynnik dramatotwórczy. Zresztą to tylko egzemplifikacja, a nie systematyka.

Dramaty te, umieszczone w czasie rozmyślnie nie oznaczonym, opowiadają o walkach sił, które nazwać by można siłami pseudonimowanymi. Syndykat siarkowy walczy z „centralnikami”, do walki wkracza syndykat żelaza, którego utajonym członkiem okazuje się Korbowa (*Maciej Korbowa* i *Bellatrix*). W *Onych* zwolennicy religii Absolutnego Automatyzmu niszczą systematycznie dzieła sztuki. Automatyzm wciela się nieraz w ustrój jedynowładczy (*Gyubal Wahazar*). Przechodzenie władzy z rąk do rąk odbywa się wówczas techniką duchowego zamachu stanu, wspomaganą eksperymentami naukowymi nad przeszczepianiem gruczołów (Ojciec Unguenty pokonuje Wahazara i sam staje się Wahazarem II). Zastąpienie władzy świeckiej przez duchowną bywa zazwyczaj humbu-

giem pragmatystycznym: syndykatom należy dać fikcyjną religię (*Bezimiennie dzieło*). Tu zresztą konstrukcja zmiany dla zmiany przybiera rozmiary zapowiadające *Szewców*: wszyscy spiskują przeciw wszystkim i kiedy pod koniec zdawać by się mogło, że już zwyciężyli zwolennicy sekty Mieduwała, okazuje się, że zrobili tylko pierwszy wyłom dla tryumfu Masy „prawdziwych leniwców” „bez żadnych wodzów i bez pracy” (*Dr.*, II, 121). Państwa wielkich władców i bohaterów, wielkich nawet w zbrodni, należą do bezpowrotnej przeszłości. Nie udaje się ani odwrócenie, ani cykliczne powtórzenie historii. Nie powiodła się próba zbudowania sztucznego państwa dwu mocarzy, kniazia Litwy, Fizdejki, i Wielkiego Mistrza Neokrzyżaków, które miało wykorzystać dzicz, miążgę i entropię nie jako tło, lecz jako istotny materiał (dla uniknięcia nieporozumień dodajmy, że terminu „entropia” używa Wielki Mistrz w swej programowej wypowiedzi; *Dr.*, II, 321).

Powiedzieliśmy, że u Witkacego walczą siły „pseudonimowane”, mimo że syndykalizm był przedmiotem rozważań i krytyki Witkacego jako koncepcja szczególnie obciążona odpowiedzialnością za program szczęśliwego ludzkiego mrowiska. Ale w starciu syndykatu siarki z syndykatem żelaza nie chodzi o nazwę własną, lecz o podobieństwo nazw pozornych, podobieństwo, za którym ukrywa się trudność rozróżnienia programów. Nazwy mają nic nie znaczyć – jak np. mieduwalszczycy w *Bezimiennym dziele*, gdzie autor wprowadza dodatkowy przekorny chwyt z postacią umieszczoną w spisie osób, a w dramacie nie występującą. Założyciel stowarzyszenia społeczno-religijnego, Joachim Mieduwał – to niezmiernie tłusty starzec o bardzo długich włosach i brodzie mlecznej białości, twarzy czerstwej i rumianej, ale rzecz w tym, że wygląd postaci ma być widzowi znany tylko z portretu, który artysta – malarz Plazmonik – musi w więzieniu malować bez modelu. Nazwy mogą znaczyć ewentualnie jako igraszki słowne o pewnym etymologicznym zabarwieniu – nazwisko Gnębna Puczymorda z *Szewców* i z *Jedynego wyjścia* nie określa ideologii, lecz sugeruje metody Dziarskich Chłopców. I nie można Dziarskich Chłopców uważać za aluzję do faszyzmu czy prefigurację faszyzmu. O faszystowskim syndykalizmie mówi Witkacy wprawdzie wprost, ale poetyka prefiguracji czy klucza jest jak najbardziej obca Witkacemu. Problem *Szewców* jako dramatu katastroficznego polega na tym, że – jak powiedzieliśmy na początku – zmiany są pozorne i znoszą się wzajemnie. Katastrofa – to katastrofa świata przy pozorach ideologii, a więc bez niej. Przy interpretacji *Szewców* zapomina się często o scenie w akcie II, w której pod wodzą syna Sajemana wpadają pacholki Gnębna Puczymordy i na rozkaz Prokuratora Scurvy’ego rzucają się na szewców. Po straszliwej walce zaczynają jednak „też pracować: po prostu uszewczają się” (*Dr.*, II, 525).

„Uszewczyć się” to brzmi tak, jak „zborsuczyć się” (*W małym dwor-ku*). Wchodzi pan Maszejko i melduje: „(...) wszystkie suki zborsuczyły się w Powierzyńcu. Jestem w rozpacz. Co robić?” Na to Nibek: „Odborsuczymy je, panie Maszejko” (*Dr.*, I, 357). Zdanie o zborsuczonych sukach jest w swoim kontekście żartem z konwencji dramatu naturalistyczno-obyczajowego i poza tym epizodem nie ma żadnych kontynuacji dramato-twórczych. Inaczej w *Szewcach*. „Uszewczenie” pachołków prowadzi do entropii aktu III. Zmiana jest pozorna, nastąpiło tylko odwrócenie sytuacji: szewcy pławią się w dobrobycie, a Prokurator Scurvy robi buty. Saje-tan miele ozorem do znudzenia i staje się już tylko godłem przeszłości. Trzeba go więc zakatrupić jako ofiarnego byka. Czeladnik do Saje-tana.

Zżymaj się se dowoli nkiej wyżymaczka jaka, nic ci to nie pomoże. Mów se bur-żujskie modlitwy. Nie mogłeś dalej wodzem żywym być, boś się wyprztykał przedwcześnie przez te przekłete papirusy i gadanie bez nijakiego pomiaru, to będziesz świętą mumią, ale martwą, kocie! Wtedy my te resztki twojej siły zeska-motujemy i stworzymy mit o tobie: a nie damy ci się rozłożyć za życia na oczach tłumu w takie chówno sobacze – to pochodzi od „chować się” – twoja siła musi być w porę zamagazynowana, ale na trupie, kochanie, żebyś się nie zdążył skom-promitować – i nas też [*Dr.*, II, 535].

Zużyte i puste są słowa i zużyte rekwizyty! złota siekiera – transfor-macja złotego rogu. Niczego nie zmienia przyjscie Chochola, spod którego zresztą wyłazi zwykły Bubek. Odgłosy *Wesela* słycać w całym dramacie. Nie tylko zresztą *Wesela* – całej filozofii pustego czynu<sup>15</sup>, ale pozbawionej już wyrzutów, goryczy i rozpacz.

#### 4

Czy dramat mógłby się nazywać inaczej, nie *Szewcy*? Pytanie pozor-nie nierozsądne i ryzykowne. Jedno wiemy z pewnością: jeśli tytułem miała być nazwa zawodu czy grupy społecznej, to z pewnością nie mogliby to być na przykład „Kowale”. Ani „Żniwiarze”. Chociaż można sobie wy-obrazić – dajmy na to – „Krawców”. Spekulujemy, oczywiście, ale taka metoda sprawdzania skutków wewnętrznego przekładu może się okazać użyteczna. Bo oto już intuicyjnie stwierdzimy, że „kowale” czy „żeńcy” to nazwy wyposażone w znaczenie symboliczne. Istnieje *topos* kowala, kuź-ni, młota, żniwiarza, żęcia, sierpa, ale nie istnieje *topos* szewca i buta. Chyba w żartobliwym przysłowiu i żartobliwej piosence. „Szewcy” są śmieszni, ale i komizm odgrywa w praktyce poszukiwań „czystoformal-nych” niebagatelną rolę. Pomniejsza postacie do wymiarów figur (ażeby

<sup>15</sup> M. Piwińska, *Romantyzm i jego legendy* (w druku).

nie rzec marionetek, jak proponują niektórzy krytycy<sup>16</sup>) i staje się gestem obronnym, który zabezpiecza sens sztuki przed symbolicznym i „życiowym” zanieczyszczeniem.

Jeśli w dramatach lat 1918–1925 komizm był efektem mniej lub bardziej mimowolnym, to w *Szewcach* jest środkiem stosowanym tak rozrzutnie, że aż demonstracyjnie. We wszystkich dramatach obserwujemy odindywidualizowanie mowy, które polega na wielostylowości języka wszystkich postaci. W *Szewcach* ta właściwość przyjmuje postać skrajną: gwara szewców miesza się z terminologią naukowofilozoficzną, arystokratyczny styl Iriny Wsiewołodowny rodem z brukowego romansu – z wulgaryzmami. Samowola językowa bohaterów prowadzi do kompromitacji ideowego sensu wypowiedzi.

W dramatach z lat 1918–1925 Witkacy posługiwał się bohaterami wypożyczonymi z literatury trzeciorzędnej, których starał się sprowadzić do kilku powtarzających się stereotypów<sup>17</sup>. Stereotypy (artysty, władcy, matrony, nimfetki, uczonego, efeba, kobiety demonicznej) miały się stać znakami przezroczystymi na tyle, by odsłonić istotną grę na wyższym poziomie: daremność dążenia jednostki do przeżycia Tajemnicy Istnienia<sup>18</sup>. W ten sposób Istnienie Poszczególne, *ex definitione* niepowtarzalne, pojawiało się pod postacią bohatera-stereotypu jako egzemplarz klasy (artystów, władców, matron, nimfetek, uczonych, efebów, kobiet demonicznych). Egzemplarz klasy zaś traci swoją „poszczególność”.

Mimo to stereotypy z trudem uwalniały się od swych znaczeń życiowych, czyli od egzotycznego nakierowania znaku. Powtarzalność postaci bywała często rozumiana jako zabieg parodystyczny. Można powiedzieć: niesłusznie. Ale nie można przeoczyć faktu, że Witkacy, operując stereotypami literatury niskiej<sup>19</sup>, nawiązywał polemikę z wszelką niewydolnością i bezradnością dramatu naturalistycznego. Stąd konieczność deformacji polegającej na odwróceniu zwykłego porządku motywacyjnego, zwanego psychologizmem, na lekceważeniu linearnego czasu i na kpinie z prawdopodobieństwa zdarzeń. Rzecz znamienna, że tego rodzaju deformacji jest najwięcej w dramatach oznaczonych krzyżykami, czyli takich, które od Czystej Formy się oddalały. Przykładem – choćby *W małym dworku*.

Nie sądził jednak Witkacy, że deformacja jest celem dla siebie. W replice na zarzuty Wiktora Brumera pisał:

<sup>16</sup> Wirpsza, *op. cit.*

<sup>17</sup> Na ten temat obszerniej w moim artykule: *Personalne dossier...*

<sup>18</sup> J. Błoński, *Teatr Witkiewicza*, „Dialog”, 1967, nr 12, s. 78.

<sup>19</sup> Por. A. Ważyk, *O Witkiewiczu*, „Dialog”, 1965, nr 8, s. 72.

Wyobrażam sobie zupełnie dobrze czysto formalny utwór bez żadnych dewiacji od życia. Twierdę jednak, że dzisiejszy odbiorca (artystyczny) i artysta nie mogą siebie przeżywać w formach dawnych, a dla stworzenia nowych muszą życie deformować. Stopnie tej deformacji to jak „rzędy” nieskończoności w matematyce, według Natorpa np. – to co było deformacją w stosunku do życia = 0, to może być nową realnością dla nowej deformacji dla celów formalnych<sup>20</sup>.

W *Szewcach* nie ma tego typu deformacji, to znaczy nie ma owych skrzętnych zabiegów wokół odpodobienia świata przedstawionego. Witkacy w *Szewcach* rozdziela ciosy na lewo i na prawo w niezliczonych aluzjach i docinkach, ale nie reprodukuje, nawet w kształcie karykatury czy stereotypu, konstrukcji sztuki bebechowatej. W *Szewcach* Witkacy zaniechał problematyki artysty nienasyconego formą, zaniechał czy przeniósł do *Jedynego wyjścia* – to obojętne, w każdym razie pseudonimowane i pomniejszone do figur postaci zaczęły funkcjonować tylko jako elementy gry, znaczące nie przez swe substancjalne właściwości, lecz przez relacje. W *Jedynym wyjściu* podaje Marceli takie określenie formy: „Wszystko w sztuce (a kto wie, czy i nie w życiu) polega tylko na stosunkach” (*Jw.*, 139). Zdanie to zostało wypowiedziane mimochodem wprawdzie, ale jako natrętny motyw ideowy myśl ta towarzyszy całej twórczości Witkacego. W *Macieju Korbowie* mówi Węborek: „Panie baronie, winnych nie ma w naszym towarzystwie, jak również win. Są tylko kary” (*Dr.*, I, 92). Tylko że w *Korbowie* był to epizodyczny dowcip absurdalny. W *Szewcach* zaś po usunięciu z dramatu owych daremnie działających podmiotów metafizycznego nienasyconienia pozostało czyste dzianie się dramatyczne, pozbawione motywacji psychologicznej.

Polityka jest tematem, który w sztuce (fabularnej) natrafia na opór, jaki narracji o osobach stawiają nieosobowe zdarzenia. Z problemem reifikacji stosunków ludzkich i alienowania jednostek zmierzyła się literatura dwudziestowieczna w najróżniejszych wersjach. Jedno było wspólne.

„Właściwa epoce rewolucji rewizja wszelkich wartości postawiła w centrum uwagi problem sensu życia w świecie bez wartości. Powstanie nowoczesnych organizacji społecznych manipulujących masami, dysponujących dzięki dwudziestowiecznej technice olbrzymimi siłami, uczyniło wysoce problematyczną rolę jednostki, jej autonomiczność w kolektywie, jej możliwość osobistego działania, a przeto jej odpowiedzialność”<sup>21</sup>.

Jest rzeczą godną uwagi, że lęk przed automatyzmami cywilizacyjnymi i depersonalizacją stosunków społecznych dochodził do głosu tak

<sup>20</sup> S.I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny”, 1969, R. XVIII, z. 3, s. 321.

<sup>21</sup> S. Żółkiewski, *Zagadnienia stylu*, Warszawa 1965, s. 50 i n.

silnie u Witkacego, pisarza żyjącego w kraju cywilizacyjnie zacofanym. Przyczyny są skomplikowane i różnorodne. Nie jest zapewne przypadkiem, że podobne niepokoje wyrażał w równie zacofanej Hiszpanii Ortega y Gasset<sup>22</sup>. Ale są i przyczyny swoiste, polskie, dla których właśnie Witkacy tak wrażliwie i drażliwie zareagował na objawy schyłku kultury Zachodu. W Polsce idea jednostkowego bohatera uwikłanego w dzieje polityczne, sformułowana przez romantyzm, była czymś więcej niż problemem, była socjo-politycznym mitem<sup>23</sup>.

Witkacy ciągle powracał do motywu wybitnej jednostki. Takimi jednostkami usiłują być jego bohaterowie – artyści, takimi jednostkami byli z pewnością wielcy bohaterowie historii. Witkacy wyraża nieustannie żal za minioną przeszłością herosów, ale nigdy nie próbuje tematu historycznego, który by współczesności przeciwstawił ignorowane przez nią wartości. Wysoko ceni Micińskiego, ale *Bazyliśsa Teofanu* pojawia się w jego dramatach jako przedmiot żartu. Jack Brzechajło z *Bzika tropikalnego* wspomina, że u nich w koledżu Eaton tragedia pana „Miczynki” w Polsce zupełnie nie znanego była lekturą obowiązkową (*Dr.*, I, 257). Spika Tremendosa z *Onych* grała Teofanu sto trzydzieści sześć razy przed zidiociałym tłumem, który nie wiedział nic (*Dr.*, I, 303). Oczywiście kpina jest tu – jak zwykle u Witkacego – jak gdyby „karnawałowa”, zwrotna, obejmująca także podmiot wypowiedawczy i obraz autora, o którym często jest mowa jako o „zagwazdrańcu zakopiańskim” i „gówniarzu” z Krupowej Równi. Kpina ogarnia więc wszelkie daremne zamiary literatury, nie wyłączając własnej twórczości Witkacego:

Nareszcie przestać kłamać – myśli Kizior-Buciewicz. – Cała literatura wszechświata (...) jest jednym wielkim zakłamaniem. Dajmy pokój sztukom pięknym, które naprawdę zdechły na naszych oczach, i stwórzmy nie sztukę = literaturę prawdziwą, która by była podstawą życia przyszłych pokoleń. Uczmy ich nawet dzikości i brutalności wobec pseudopięknych, zakłamanych mar naszej teraźniejszości. Uczmy się widzieć tę piękną zaiste potworność, a nie zamazujmy jej starannie za psie pieniądze, w dodatku jakimis specjalnie fabrykowanymi w tym celu gówniakami, produktami naszych zdupiałych mózgów [*Jw.*, 119].

Kizior-Buciewicz ma w tym momencie pokokainowego kaca. To prawda, ale te pokokainowe „glątwy” są tak częste, że stają się czymś zwykłym. Nie należy w Kiziorze dopatrywać się *alter ego* autora. Nie dlatego, że Kizior jest narkomanem, a Witkacy nim nie był, bo skądinąd nie wahał się nadawać swym postaciom cech autobiograficznych lub pozornie autobiograficznych, a więc takich, które rzekomo potwierdzały plotkę i legendę, nieraz starannie autokreowaną, ale dlatego, że status bohaterów

<sup>22</sup> *Op. cit.*, s. 14.

<sup>23</sup> Piwińska, *op. cit.*

Witkacego przewiduje dla nich prawo rezonowania niezależnie od „charakteru” i społecznej kondycji. Tak zatem świadomość nie pochodzi od czynów i czyny nie pochodzą od świadomości. Świadomość i czyny postaci składają dwie różne osie napięć dramatycznych.

Stan upadku i poniżenia bohatera jest niejednokrotnie stanem, w którym wzrasta zdolność refleksji. Zdać sobie sprawę z własnej klęski potrafią tylko najlepsze jednostki. Można to jeszcze inaczej sformułować: nie ma wprawdzie u Witkacego bohaterów negatywnych i pozytywnych, ale istnieje skala, na której biegunie dodatnim znajdują się postacie maksymalnie świadome beznadziejności swego położenia we współczesnym świecie.

Żyjemy ciągle w atmosferze ohydnych zakłamania – rozmyśla Kizior-Buciewicz – i dlatego czyny nawet naszych jednostek naprawdę wyjątkowych są małe i brudnawe w porównaniu do wspaniałych i zbrodniczych nawet czynów wielkich ludzi dawnych. I zaprawdę powiadam wam: wojna, oparta na sztucznie rozwydrzonych i wyidealizowanych nacjonalizmach, prowadzona przez szajkę międzynarodowych bandytów finansowych, przy pomocy zdegenerowanych typów dawnego diabolizmu, była wstrętna i nie warto, aby jeden człowiek palec sobie zadrasnął za te ideały, w imię których podczas niej się wymordowano. Ale aby wypełnić kłamstwo demokracji, można nie żałować trupów (...) Oczywiście, że to przykre, ale co robić z bydłem, które się za ludzkość przez wielkie „L” uważa? Wiadomo, że w historii nic z niczym i z nikim po dobremu zrobić nie można [Jw., 118-119].

Słusznie zwraca się uwagę, że katastroficzna koncepcja kultury Witkiewicza wywodzi się często ze źródeł dziewiętnastowiecznych<sup>24</sup>. Dla motywu pogardy tłumu i fascynacji wybitną jednostką można by przeprowadzić linię genetyczną od Nietzschego i Dostojewskiego do Gide’a. To prawda. Ale zarazem nie można przeoczyć faktu, że u Witkacego ta fascynacja jest deklarowana słowami, którym towarzyszą błazeńskie gesty bohaterów-nieudaczników. Nie ma u Witkacego miejsca dla eksperymentu Kirilowa czy Lafcadio i eksperyment takowy wydaje się Witkacemu anachronizmem. Zamachy, zamachowcy, wodzowie to w dramatach kreacje operetkowe – bałkańskie i „jugoamerykańskie” – jak zwykły mawiać, gdy wprowadzał na scenę „junty” i „pronunciamenta”. Kreacje te zresztą znikają z czasem i nie ma ich już w *Szewcach*.

Jest jeszcze jedna, może najbardziej istotna, cecha różniąca *Szewców* od poprzednich dramatów. Błoński rozpatrując funkcje, jakie pełnią bohaterowie dramatów Witkacego, wyróżnia następujące cztery odmiany postaci: 1) rezoner (lub rezonerzy), który by podsunął widzom wyjaśnienie tak sztuki samej, jak postępowania bohaterów; 2) reżyser wydarzeń, zazwyczaj tytan, który pojawił się choćby opacznie Tajemnicę Istnienia,

<sup>24</sup> M. Szpakowska, *Witkiewiczowska teoria kultury*, „Dialog”, 1968, nr 10.



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 adept, który dostępuje wtajemniczenia; 4) ludzie z zewnątrz, którzy przyjdą i położą temu wszystkiemu kres; bez nich nigdy by nie spadła kurtyna, jako że pogoń za Uczuciem Metafizycznym skończyć się może tylko wraz ze śmiercią bohatera<sup>25</sup>.

Podział ten jest ważną propozycją interpretacyjną, mówi bowiem o powtarzających się relacjach pomiędzy postaciami i wydarzeniami, czyli o formalnej regule budowy tych dramatów. Regułę tę można zastosować do opisu wszystkich niemal dramatów, w których odgrywa się komedia metafizycznych złudzeń, przerywana ingerencją z zewnątrz; ingerencja ta rozpatrywana symbolicznie może być rozumiana „jako zwycięstwo zorganizowanej masy nad odpadkami dawnego indywidualizmu”<sup>26</sup>, ale zarazem, i przede wszystkim, jest to wtargnięcie pewnego nowego kompleksu artystycznego, różnego od poprzednich. W sensie „życiowym” ludzie ci mogą „wyglądać na robotników”<sup>27</sup>, choć nie muszą być robotnikami (podkr. moje – J.Z.), w sensie artystycznym powiemy, że jednogłosowe kompozycje poszukujące daremnie harmonii zostały zakłócone niezindywidualizowanym szumem.

Zauważmy jednak, że w podział Błońskiego nie da się już wpisać *Szewców*. Nikt tu nie inscenizuje komedii i nikt nie dostępuje wtajemniczenia. Natomiast ludzie z zewnątrz – dotychczasowy komponent finału – są od samego początku. Poprzednie dramaty Witkacego były powtarzającymi się, jakby ciągle na nowo pisanymi wersjami tej samej komedii, *Szewcy* natomiast to wszystkich poprzednich komedii ciąg dalszy. Zaczynają się w tym momencie, w którym kończy się *Nowe Wyzwolenie*.

<sup>25</sup> Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” Witkiewicza*, s. 28 i n.

<sup>26</sup> Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, s. 314.

<sup>27</sup> *Op. cit.*