

STEFAN KRUK

NARODZINY POLSKIEJ GROTESKI TEATRALNEJ

O TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ S. I. WITKIEWICZA

Twórczość dramatyczna S. I. Witkiewicza w dwudziestoleciu międzywojennym znana głównie z teatru, szeroko wówczas dyskutowana, po 1956 r. doczekała się niebywałego renesansu, wielu wystawień, licznych omówień krytycznych. Dużym wydarzeniem było wydanie dwutomowej edycji *Dramatów Witkiewicza* (1962) przygotowanej przez Konstantego Puzynę, autora wstępu będącego, jak dotąd, najpełniejszym opracowaniem analizowanej twórczości. W badaniach dotychczasowych skupiano się głównie na problematyce (nuta egzystencjalistyczna i katastroficzna) oraz na związkach dramatów Witkacego z nowymi kierunkami w dramaturgii europejskiej, głównie z ekspresjonizmem. Puzyna — on bowiem jest autorem referowanych tutaj tez — szukając źródeł inspiracji teatru Witkiewicza wskazał twórczość dramatyczną Micińskiego, Przybyszewskiego, Wedekinda, Jarrego. Byłoby rzeczą niezmiernie ciekawą naświetlić zielonobalonikową edukację autora *Kurki wodnej*, który niemalże w tych samych latach, w jakich działał pierwszy polski kabaret artystyczny, odbywał studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.

Przedmiotem analizy tego szkicu będzie twórczość dramatyczna S. I. Witkiewicza obejrzana w trzech płaszczyznach: struktury słownej, postaci oraz kształtu teatralnego. Idzie o wykrycie mechanizmu kształtującego rodzaj stylizacji teatralnej obecnej w omawianych dramatach. Ale nie tylko. W dotychczasowych opracowaniach często padało słowo „groteska”. Wydaje się jednak, że szczegółowszej analizy tego zjawiska jeszcze nie otrzymaliśmy. Nie próbowano również przenieść interesującego nas problemu z płaszczyzny stylistycznej na płaszczyznę genologiczną. Wpływ groteski jako konwencji literackiej oddziaływał silnie nie tylko na dramat dwudziestolecia międzywojennego (Czyżewski, Zegadłowicz, Witkiewicz, Gombrowicz), lecz także, co zostało już do wiadomości w szeregu opracowań, na powieść (Gombrowicz, Schulz) oraz na poezję (Leśmian, Tuwim, Gałczyński). Analiza tego zjawiska stanowi pierwszy etap pracy i ma dać odpowiedź na pytanie: jak się wyraża oddziaływanie groteski na poszczególne struktury dramatu. Drugi etap dotyczy już problematyki genologicznej, zaś pytanie tutaj sformułowane brzmiałoby tak: czy można mówić o powstaniu nowego gatunku drama-

tycznego (przynajmniej w takim znaczeniu, w jakim używamy terminu — *marivaudage*), analizując twórczość dramatyczną S. I. Witkiewicza? Gdy mówimy w rozmowie towarzyskiej o groteskach teatralnych Gombrowicza, Gałczyńskiego, Mrożka, zdajemy się tezę powyższą potwierdzać. Jak kształtuje się jednak interesujące nas zagadnienie na płaszczyźnie analitycznej?

1

Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min [...] 1.

Jest rzeczą interesującą obserwowanie przełamywania się jednego typu wypowiedzi, w którym streszcza się niejako styl całej epoki, na inny, nowy, świeżo powstający. Cóż dopiero, jeżeli tę przemianę widać w twórczości tego samego pisarza.

Konstanty Puzyna, poddając obserwacji drogę rozwojową twórczości dramatycznej Witkiewicza, dwa jego pierwsze dramaty (*Macieja Korbowę* (1918) oraz *Pragmatystów* (1919) określił jako — „bardzo micińskie”². Nas jednak nie tyle interesuje ten jednostkowy rodowód, którego zresztą nie da się zakwestionować, ile raczej wpływ całej stylistyki modernistycznej na twórczość dramatyczną Witkiewicza, pisarza wrażliwego przeciwieństwo w atmosferze fermentu literackiego Młodej Polski. A wpływ ten łatwo zauważyć. Oto jak przemawia Bellatrix do Macieja Korbowy:

Patrz tam — na podniebnej skale, w którą swe kły spienione zatapia fala law, tam stanę ja, król zimnej pożogi, w którą się Nicość ucieleśnia i Tajemnica pokorna jak jakieś małe zwierzątko przypełza mi do nóg i tak podaruję ją tobie, mój biedny Mistrzu³.

Albo ta rozmowa:

K o r b o w a : Sylfo, jestem dziś z tobą. Jak ćma wieczorna, jak powojowy sfinks, przelatuję z kwiatka na kwiatek. Jestem sfinksem i powojem zarazem — bądź tą nocą, która mnie otuli swym aksamitnym gąszczem.

C a y a m b e : A ja? Czyż mam być tylko szumem odległego lasu, podmuchem gorącego huraganu gdzieś w oddali?

K o r b o w a : Ty jesteś tym co w nas przepływa⁴.

1 W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, *Ślub*, Warszawa 1957. s. 126.

2 K. Puzyna, *Witkacy*, [W:] S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, Warszawa 1962, t. 1, s. 30.

3 S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, Warszawa 1962, t. 1, s. 50.

4 Tamże, t. 1, s. 85.

I jeszcze wyznanie bohatera tytułowego pierwszego Witkiewiczowskiego dramatu:

Czuję dziką radość i potęgę. Mam wrażenie, że idę pod straszną górę w księżycowym świetle, o tam (*wskazuje przez okno*) olbrzymie czarne skrzydła wiszą u mych ramion, a twarz moja jest zła. Tak dziwnie rozdzwajam się w tej chwili⁵.

Te przykłady chyba wystarczą. Cechy modernistycznej stylistyki łatwo w nich zauważyć. Nie bez znaczenia jest dobór m o t y w ó w: skała, fala morska, góra, las, huragan, wieczór, światło księżycowe, noc, sfinks; jak również: potęga, pożoga, Nicość, Tajemnica. Podmiot wypowiadający przybiera maskę króla w pierwszym, szatana zaś w drugim przypadku. Motywy te są typowe, w r. 1919 — banalne. Typowe przez to, że eksploatują przedmioty, zjawiska i pojęcia, które moderna przywoływała najczęściej (góry, morze), te same pory dnia (wieczór, noc), że ukazują pejzaż w oddaleniu („las odległy”, „skała podniebna”, „huragan w oddali”), że pojawia się w nich liczba mnoga tam, gdzie zwykle używa się pojedynczej, tutaj jednokrotnie („fala law”), gdzie indziej, jak będziemy mogli to obserwować, częściej. Z pluralis wiąże się a b s t r a k c y j n y charakter wypowiedzi. To nie jest bowiem ta oto, zindywidualizowana skała, ten konkretny las lub góra; są to motywy anonimowe, jakby wyrwane z naturalnego otoczenia i przywoływane na mocy swobodnej gry wyobraźni. Abstrakcyjny charakter wypowiedzi, jej retoryczność, wzmacnia, mimo przejawianej tu i ówdzie tendencji do materializowania, nagminne używanie pojęć: Nicość, Tajemnica, potęga; gdzie indziej: Prawda Absolutna, Istnienie Poszczególne, „transformacja osobowości”, „sześciowymiarowe kontinuum” i wiele, wiele innych.

Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że cała wypowiedź została jawnie u p o e t y z o w a n a. Osiągnięto ten efekt poprzez użycie porównań („[...] jak ćma wieczorna przelatuję z kwiatka na kwiatek”) oraz utożsamienie podmiotu wypowiadającego z przedmiotem lub zjawiskiem (np. ze sfinksem, powojem, szumem odległego lasu, huraganem). Upoetyzowanie wypowiedzi realizuje się ponadto poprzez częste użycie epitetu — zazwyczaj typowo młodopolskiego (dziki, straszny, olbrzymi, zły, dziwny). Widać tutaj jakże typową dla moderny tendencję do eksploatowania s u p e r l a t y w ó w. Jeżeli jednak przedmioty, zjawiska i pojęcia mają być poddane zabiegowi hiperbolizacji, to pójsć ona winna w kierunku utrzymania wypowiedzi w nastroju posągowej powagi, koturnowości i emfazy. Stylistyka młodopolska ma bowiem to do siebie, że pozwala najdłuższą nawet wypowiedź utrzymać w tym samym, najwyższym diapazone emocjonalnym.

W latach, o których mowa, cała młoda literatura polska antagoni-

⁵ Tamże, s. 86.

stycznie nastawiona była do moderny. Jednakże rodzaj reakcji mógł być różny. Można było porzucić sielski krajobraz i korzystając ze zdobywcy konstruktywizmu, a także nowej psychologii (freudyzm), przejść do postawy gloryfikującej miasto, masę, maszynę. Można było także stać się cichym piewą prostoty, codzienności i witalizmu. Tak reagowały dwa główne nurty nowej poezji.

Witkiewicz wybrał inną drogę. Gdy dzisiaj czytamy wyznania młodopolskie, tyrady, dysputy, bez trudu wyczuwamy ich przesadę, nienaturalność. Jednakże dla człowieka, który widzi śmieszność takiej wypowiedzi, lecz nie dysponuje dostatecznym dystansem czasowym, przydatne mogło się okazać wyolbrzymienie, doprowadzenie do granic absurdu tych cech młodopolskich, które dzisiaj i bez tego zabiegu śmieszają. Tak działa mechanizm parodii. Rzecz jednak w tym, że Witkiewicza nie gorszy modernistyczna emfaza, przeciwnie, stanowi ona dla niego podatne tworzywo. O co bowiem idzie? Autor *Jana Macieja Karola Wścieklicy* zdradza jakby nałogowy pęd do przesady, nienaturalności, wyolbrzymienia. Korzysta ze wszystkich możliwych sposobów, aby zaoszczędzić tej skłonności. Nic chyba nie mogło stanowić podatniejszego gruntu niż stylistyka modernistyczna. Tym należy tłumaczyć siłę oddziaływania jej na dramat Witkiewiczowski, jak również zachwyt autora *Pragmatystów* żywny dla Micińskiego. O tym jednak, że Witkiewicz znajduje się już po drugiej stronie bariery, świadczy choćby fakt wsączania do wypowiedzi, mogłoby się wydawać — typowo modernistycznych, rozsadzającego ładunku ironii. Korbowa mówi „wesolo” i „przyjaźnie” do Cayambe:

Teraz [...] powiedz nam, o czym mówiłaś na dachu z naszym byłym magikiem. Czy pokazał ci jakąś nową sztukę? Może uniósł się na promieniach księżycy i szybował ponad lasami [...] ⁶.

Wykorzystanie młodopolskiej stylistyki nie zawsze daje udany estetyczny rezultat. Do takich przykładów należy chyba zaliczyć tę oto wypowiedź Bellatrix, mającą za punkt wyjścia charakterystykę stanu udręki Węborka:

Jego męka jest w innym wymiarze. I urasta pomalą do rozmiarów całego wszechświata w myślach Wielkiego Alchemika Męki, łagodnego staruszka, który o niczym nie wie i wiedzieć nie może. A ciało Niszczycielki Wiecznej rozplywa się w krwawym tłumie. — I cisza taka, że słycać chuchanie Boga, który ogrzewa zmarzniętego wśród dobroci diabła. — I pierwszy raz Alchemik Wielki zwątpił w swój dogmat sprzeczności. — I uczuł się tragicznym w swojej małości wiecznie nie dorosniętego dziecka swej Matki — Nieskończoności⁷.

⁶ Tamże, s. 79.

⁷ Tamże, s. 83.

Emfaza tkwi tutaj przede wszystkim w przesadnych porównaniach (męka urasta do rozmiarów całego wszechświata), w hiperbolizacji całej wypowiedzi, na której usługi oddano abstrakcyjne, typowo młodopolskie motywy (Wielki Alchemik Męki, Niszczycielka Wieczna, Nieskończoność). Ale, co ciekawsze, Witkiewicz pragnie zarazem humorem rozładować powagę sytuacji. Temu celowi służy, chyba niezbyt udana, personifikacja Boga, „który ogrzewa zmarzniętego wśród dobroci diabła”. Ten humor raz mniej, kiedy indziej bardziej udany, towarzyszyć już będzie bufonadzie Witkiewiczowskich bohaterów do końca.

Mówiąc o młodopolskich cechach obecnych w dramatach Witkiewicza wskazano na upoetyzowanie dialogu. Obecnie skłonni bylibyśmy nazwać ten zabieg u p o e t y c z n i e m, przez co należałoby rozumieć, że jego funkcją jest takie uformowanie wypowiedzi, aby grała ona efektem sztuczności, nienaturalności kreślonych obrazów. Tę sztuczność uzyskuje autor głównie dzięki pomniejszeniu ukazywanego świata, wydobyciu na pierwszy plan kategorii „śliczności” — chciałoby się powiedzieć. Temu celowi służą z d r o b n i e n i a :

Weź mnie ze sobą na te kwietne łąki, gdzieśmy błękitne zbiera'i k w i a t e c z k i i w letnim słońcu bzykiwały baki i miód zbierały w swe dziwne w o r e c z k i ⁸ [podkr. we wszystkich cytatach moje — S. K.].

Tak mówi „mistrz” Maciej do Bellatrix. Poetyczność w jego słowach ma przede wszystkim śmieszyć, zwłaszcza że „błękitne kwiatki” oraz owe „dziwne woreczki” zestawiono tutaj z „bzykającymi bakami”. Kiedy indziej ton wypowiedzi może ulegać gradacji, kolejnemu przechodzeniu od rozległych, superlatywnych obrazów do pomniejszenia i zdrobnień. Tak jest w wypadku „orędzia” Wahazara wygłaszanego przed czekającym na audiencję tłumem:

Jestem sam jak dziwny metafizyczny kwiat, wyrosły w ciemnym ośrodku wszechbytu, jestem samotny, jak perła we wnętrzu zapomnianej w głębinach ostrygi ...; [...] nowych ludzi można tylko stworzyć niszcząc, a nie kładąc wszystkim do głowy piękne myśli [...], a ja będę niszczył w imię najpiękniejszych skarbów, w imię tych cudownych kwiatów, które zakwitną w duszach waszych dzieci, kiedy się ockną na pustyni ducha i wyć będą o jedną kropkę tego czegoś, tego niezmiernie wielkiego a tak małego, że znaleźć to można w każdym r o b a c z k u, w każdej t r a w c e, w każdym k r y s t a ł k u ukrytym w skale [...] ⁹.

W taki to sposób przełamana została modernistyczna emfaza. Rychło okazało się jednak, że sztafaż młodopolski nie jest niezbędny. Tendencja do wyolbrzymiania i przesady mogła znaleźć inny sposób aktualizacji,

⁸ Tamże, s. 50.

⁹ Tamże, s. 530.

także przy użyciu zwykłych, codziennych motywów. Dobrym tego przykładem może być wypowiedź Młaskauera, bohatera dramatu *Jan Maciej Karol Wścieklica* (1922), skierowana do byłego wójta:

[...] nasza wieś to cały wszechświat w miniaturze. My nie potrzebujemy malarzy ani poetów. Jak wy jesteście z nami, nasza wieś jest jak obraz, jak cudowny wiersz. Myśmy nie żyli przez całe te pięć lat od początku waszego urzędowania we świecie. Jak wasze oko błądzi po naszych nędznych pyskach i wasza ręka podpisuje bezsensowne świstki w kancelarii — cały świat zaczyna się w nas odbijać, jak w monadzie Leibniza. I promieniuje nasza biedna wioska, nasze kochane Niewyrypy Dolne, jak by była radium¹⁰.

I tutaj odnajdujemy przesadne porównania, lecz równocześnie cytowana wypowiedź uległa sprozaizowaniu (stylizacja na „prymitywną” wypowiedź chłopca), większemu skonkretyzowaniu. Cały sztafaż młodopolskich motywów zniknął tu bezpowrotnie.

Tak mówią Witkiewiczowskie postaci. Ich mowę najlepiej określa słowo „bufonada”. Przesada, wyolbrzymianie, sztuczność są tego wyrazem. Dodać należy ponadto brutalizację języka, niekiedy posuniętą zbyt daleko. Punkt wyjścia Witkiewiczowskiego dialogu był młodopolski. Raz dlatego, że autor *Macieja Korbowsy* wzrastał w tamtej atmosferze, po wtóre z tej przyczyny, że w patosie i w emfazie młodopolskiej znalazł bratnie tworzywo. Łatwo jednak spostrzec, że od stylistyki młodopolskiej dzieli go wyraźny dystans, taki, jaki widoczny jest pomiędzy posagową powagą a szczerym humorem i śmiechem „całą gębą”.

2

Jan Kłossowicz¹¹, analizując strukturę Witkiewiczowskich postaci, doszedł do wniosku, że nie są to indywidualia, lecz typy. Krytyk naliczył ich sześć. Wśród postaci kobiecych wyróżnił: demona, matronę, dziewczętko, zaś wśród postaci męskich: władcę, poetę i bubka. Konstanty Puzyna¹² podtrzymał zasadę typologiczną wysuniętą przez Kłossowicza. Obok „tytanicznego wodza” wyróżnił on tyrana, obok artysty — uczonego. Natomiast wśród postaci kobiecych dostrzegł „perwersyjną hetereę z wyższych sfer” oraz „słodkie dziewczętko”. Gdyby przyszło podtrzymać tę zasadę, można by jeszcze dorzucić typy: starca, kmiotka, proletariusza.

Wobec niechęci najnowszych postaw badawczych w stosunku do problematyki: typ — charakter, budzi zainteresowanie, co mimo to skłoniło

¹⁰ Tamże, t. 2, s. 219—220.

¹¹ J. Kłossowicz *Teoria i dramaturgia Witkacego (II)*, „Dialog”, (1960), nr 5, s. 103.

¹² Witkiewicz, op. cit., s. 31.

krytyków analizujących dramat Witkiewiczowski do podjęcia zarzuconej terminologii. Z rozważań tych ze zrozumiałych względów wyeliminować należy pojęcie charakteru. Wypadnie zatem odpowiedzieć na pomocnicze pytania — co to jest typ literacki, w jakim rodzaju dramatycznym można o nim mówić itp. Mechanizm typu literackiego — w myśl tradycyjnego ujęcia — polega na uchwyceniu jednej cechy charakteru człowieka bądź takim wyeksponowaniu jednej spośród kilku, aby stała się ona śmieszna, albo, co rzadziej się spotyka, zachęcała do naśladowania (sorealizm). Typ związany był ściśle ze społecznym podłożem, które nadawało sens jego egzystencji. Upraszczając bogactwo cech ludzkich, nigdy przecież nie przekraczał granicy zakreślonej tym, co nazwać by należało odczuciem prawdopodobieństwa. Wręcz przeciwnie, pisarzowi realiscie, bo dodajmy konieczne uzupełnienie — typ pojawia się zwłaszcza w komedii obyczajowej XIX i początku XX wieku (w odniesieniu do Moliera chyba istotnie traci przydatność) — kreślącemu typy i „typki”, wyraźnie zależało na tym, aby jego postaci miały swoje pierwowzory w społeczeństwie. Pisarz realista pragnął w swoim dramacie opisać je i osądzić. Był on bowiem w równej mierze kronikarzem, co satyrykiem. Chyba dobrym przykładem tego typu pisarstwa są dramaty Jana Augusta Kisielewskiego (*Karykatury, W sieci*) oraz satyryczna komedia *Nowe Ateny* Adolfa Nowaczyńskiego. Otóż ranga estetyczna i doraźna użyteczność typu polega właśnie na bystrości obserwacji, trafnym oddaniu klasy osobników, która w tym jednym schemacie odnaleźć mogła swój portret. Jednym słowem, typ miał nastawienie mimetyczne i to pomimo swej, w ostatecznej realizacji na pewno nie „prawdziwej”, bo uproszczonej, struktury.

Czy zasadę typologiczną można zastosować do dramatu Witkiewicza? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby postawić inne, szersze, czy dramat ten ma opisowy charakter? Wydaje się, że nie ma on takiego charakteru. Witkiewicz maksymalnie poprzecinał nici wiążące jego twórczość z rzeczywistością. Podkreślał, jak mógł najmocniej, że świat przez niego kreowany nie jest kopią rzeczywistości, że przeciwnie — świadomie zmierza w kierunku syntezy, poetyckiego uogólnienia. Z tego też względu użycie terminu „typ” w analizie dramatu Witkiewicza traci swoją przydatność. Nie należy jednak przez to rozumieć, że krytycy wysuwający zasadę typologiczną całkowicie oddalili się od istotnego problemu. By jednak nie kluczyć dłużej po omacku, odwołajmy się do konkretnych przykładów, skreślmy kilka sylwetek Witkiewiczowskich bohaterów.

Oto tytułowy bohater dramatu *Tumor Mózgowicz* (1920). Podana w spisie postaci charakterystyka, aczkolwiek oszczędna, przecież w sposób niedwuznaczny podsuwa kierunek interpretacji — „matematyk bar-

dzo sławny, niskiego pochodzenia”¹³. Usztywnienie tej postaci dostrzegamy w obydwu członach charakterystyki. Mechanizm humoru działa tutaj na zasadzie przeciwstawienia hołdów składanych „genialnemu szaleńcowi” jego własnemu kompleksowi „niskiego pochodzenia”. Poniżej cytujemy fragment rozmowy Mózgowicza z żoną, księżną Rozhulantyną, rozmowy stanowiącej niejako przedakcję dramatu, a równocześnie dostatecznie prezentującej obojga:

M ó z g o w i c z : Jestem cham, ostatnie bydłę. Pamiętam i nie mogę zapomnieć. Rozwaliłem ci cały kredens i musiałaś się „wstydzić za mnie przed nimi. Ale nie upić się nie mogłem.

R o z h u l a n t y n a : Nie myśl o tym. Już wszystko naprawione. Chciałabym móc co miesiąc rodzić, żeby takich jak ty było więcej. Jakąś wyspę na Oceanie Spokojnym chciałabym mieć i żebyś ty tam był i ty'ko nasze dzieci. Wszystko takie chłopie morowe jak ty, wszystko matematyki jeden w drugiego. W środku byłaby Akademia i ty jeden pan wszystkich słońc, król liczb, księżę Nieskończoności, szach świata absolutnych idei, rozparty w całym wszechświecie jak w fotelu siedziałbyś potężny ...

M ó z g o w i c z : Przestań — dławię się moją potęgą, jak pigułką zbyt wie'ką dla paszczy wieloryba.

R o z h u l a n t y n a : Nie kochasz mnie. Chcesz, żeby Izydor przyszedł na świat z krzywymi nogami i z oczami na skroniach?¹⁴.

W poprzednim rozdziale mówiliśmy o bufonadzie. Rozmowa Tumora z żoną jest jej doskonałym przykładem. Usztywnienie, przesada i karykatura wyraża się jednak nie tylko poprzez słowo, cechy te przenikają także inne elementy charakterystyki. Oto dalsza postać — Sajetan Tempe, bohater *Szewców* (1934). Sposób prezentacji tej postaci oraz mechanizm usztywnienia podobny jest do charakterystyki Tumora: monolog Sajetana:

Mnie [...] drażni, że buty dla nich robię. Ja który mógłbym być prezydentem, królem tłumy — choć chwilę, choć jedną małą chwilkę. Lampiony, girlandy i słowa wokół lampionów głów, a ja nędzny, brudny wszarz ze słońcem w piersi, błyszczącym jak tarcza złota Heliadora, jak sto Aldebaranów i Weg — ja nie umiem mówić. Hej!¹⁵.

Podobnie jak tam, obecny jest tutaj blask wielkości oraz przesada porównań. Ale zarazem większemu pogłębieniu ulega przepaść pomiędzy marzeniem o wielkości a stanem faktycznym. Inaczej rzecz się ma z tytułowym bohaterem dramatu *Gyubal Wahazar* (1921), ten piastuje już

¹³ Tamże, t. 1, s. 159.

¹⁴ Tamże, s. 166.

¹⁵ Tamże, t. 2, s. 477.

władzę. W charakterystyce Wahazara niepoślednią rolę gra zarówno kostium, jak i charakteryzacja:

Czarne, długie, wiszące wąsy. Czarne rozwichrzone włosy. Czarne oczy. [...] Jasnozielone, bardzo szerokie portki i fioletowe długie buty spod portek widne. Kaftan bordo. Czarny miękki kapelusz. Tytan. Głos ochrypliwy¹⁶.

Czerń, zieleń, fiolet, czerwień — zatem barwna, kontrastowo zestawiona kolorystyka; rozwichrzone włosy, „bardzo szerokie portki”, tytan o ochryplym głosie — oto dalsze elementy charakterystyki, kostiumu i charakterystyki wewnętrznej, które niewątpliwie idą w kierunku usztywnienia. Przybiera ono wszakże karykaturalne formy, jeśli się zważy, że na powyższym opisie Witkiewicz nie poprzestaje: „piana leje się z pyska [Wahazara] przy lada sposobności”¹⁷. Takiej postaci w teatrze żywego aktora raczej się nie spotyka. Jak jednak Witkiewiczowi zależy na wydobyciu w inscenizacji tego efektu, świadczy przypis umieszczony pod spodem:

Bardzo łatwo to wykonać przez uprzednie wpakowanie sobie w usta pastylek Vischy albo okruczków Piperazyny mag. Klawego¹⁸.

Do powyższej charakterystyki dodajmy urywaną składnię, nagminność wykrzykników, przekleństwa, wreszcie megalomanię szaloną. Można by mówić tutaj o psychice graniczącej z obłądem, gdyby nie świadomość, że cała sytuacja jest grą, zabawą.

Postać, którą tak ubrano jak Wahazara, która wypowiada się jak Tumor, Sajetan czy Gyubal nie jest ani typem, ani żywym człowiekiem, lecz k u k ł ą. Usztywnienie Witkiewiczowskich postaci przekracza skalę dopuszczalną dla typu, nie ma ono granic, gdy idzie o rozmiar wyolbrzymienia, przesady, sztuczności i karykatury.

Jak majestat i siła dadzą się wyolbrzymić, tak też zabiegowi deformacji poddać można słabość i sentymentalizm:

Ach, ten pani Plazmonik — mówi *Grifueilhes do księżnej Barbary* — to jakaś prawdziwa plazma, a nie mężczyzna. Twoja Róża, mamó, zrobiła z niego zupełną marmeladę psycho-fizyczną¹⁹.

Wahazar był najbardziej reprezentatywnym tyranem, Karmazyniello zaś, bohater *Metafizyki dwugłowego cielęcia* (1921), jest najbardziej charakterystyczną postacią sentymentalną. Tytuł dramatu prawdopodobnie

¹⁶ Tamże, t. 1, s. 521.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, t. 2, s. 118.

odnosi się do niego. Młody Clay odczuwa potrzebę kochania. We śnie widzi kobietę podobną do swojej matki, tyle że młodszą. Na fotografii przedstawiającej Mirabellę, siostrę Parvisa, rozpoznaje Karmazyniello bohaterkę owego snu. Oto jego reakcja:

O Boże! To ona! Ona żyje! Ludwiku daj mi twoją siostrę. Oni pozwolą. Ja nie mogę. Daj mi ją. Jak ma na imię?

Gdy dowie się, kim jest interesująca go kobieta, gdzie przebywa, gdy pozna wreszcie dalsze szczegóły z życia panny Parvis, wówczas z krzykiem: „Mirabella!!! — pada zemdlony na ziemię”²⁰. W ten sposób nie reaguje normalny człowiek, tak reaguje kukła. Bohaterowie Witkiewiczowscy są aktorami, grającymi dramat swego życia przed otoczeniem i przed samymi sobą, ale zarazem są kukłami. Mówią językiem przesadnym, silnie przepojonym emocją. Takiego wykrzywienia i karykatury „żywy” człowiek nie zniesie. Aktor grający Wahazara czy Karmazyniella, jeżeli chce, aby jego słowa trafiły do widza, musi twarz zasłonić maską. Teatr masek, albo lepiej teatr kukiełek oto właściwe miejsce dla inscenizacji Witkiewiczowskich dramatów. I co ciekawsze, intencje autora *Sonaty Belzebuba* idą właśnie w tym kierunku. Nie bez znaczenia są uwagi w stylu: „zrobiony trochę na manekina”²¹, albo: „to musi być maska — tego żywy człowiek dać nie może”²². Nic też dziwnego, że w maskę wyposaży Witkiewicz Mumię chińską, murzyńskiego króla Aparurę, dwie Postacie bez nóg w *Janulce córce Fizdejki* (1923) oraz czterdziestu Mandelbaumów (*Nadobnisie i koczkodany* — 1922), że wreszcie w *Wariacie i zakonnicy* (1925) każe na scenie zawiesić kukłę w miejsce wisielca. Postacie-kukły wymagają kukły-aktorów. Taka jest bowiem logika teatru.

3

W komentarzu do dwóch listów Stanisława I. Witkiewicza, drukowanych w „*Twórczości*”²³ Jarosław Iwaszkiewicz wspomina, że kierowany przez niego teatr Elsynor wystawił *Pragmatystów* w 1921 r. Scenografię do tego przedstawienia projektował nie byle kto, bo sam Zbigniew Pronaszko. Jednakże, jak wynika z relacji Iwaszkiewicza, Witkiewicz projekt ten odrzucił. Apostoła formizmu i konstruktywizmu odrzuca projekt formisty i konstruktywisty — jak to wytłumaczyć? Skoro Witkiewicz nie godził się na propozycję scenograficzną artysty, który

²⁰ Tamże, t. 1, s. 475.

²¹ Tamże, t. 2, s. 475.

²² Tamże, s. 545.

²³ J. Iwaszkiewicz, *Listy S. I. Witkiewicza*, „*Twórczość*”, (1963), nr 2, s. 113.

współpracując z Schillerem tworzyć będzie niebawem trwałe wartości dla polskiej sceny, to musiała w tym tkwić jakaś głębsza przyczyna. Z pewnością nie ta, że autor *Pragmatystów* miałby nie rozumieć dzieła artysty, z którym współpracował w grupie „Formistów”.

Iwaskiewicz nie opisuje projektu zabudowy sceny wykonanego przez Pronaszkę, jednakże na podstawie znajomości innych rozwiązań scenograficznych tego artysty, można przynajmniej w szkicowym zarysie opisać jego styl. Całkowite wyparcie dekoracji malowanej, antyiluzjonizm, konstruktywizm zabudowy sceny — więc duże geometryczne bryły, podia, schody — oto główne cechy stylu Pronaszki. Nawet drzewa mają w jego projektach kształty brył geometrycznych²⁴.

Czy Witkiewicz taką właśnie scenografię pragnął widzieć w swoim teatrze? Nieco dziwi fakt, że ten praktykujący malarz scenografii poświęca zdawkowe uwagi. Nie stwarza to jednak przeszkody w dokonaniu rekonstrukcji Witkiewiczowskiego teatru, ponieważ w analizowanych dramatach odnajdujemy szczegółowe opisy zabudowy sceny oraz wyposażenia wnętrza. Oto przykład zaczerpnięty z dramatu *Nadobnisie i koczodany*.

Salon w pałacu Pandeusza Klawistańskiego [...] wprost kominek bardzo wysunięty naprzód. Drzwi we wgłębieniu na prawo wprost sceny [...].

Czyżby zatem miał to być dobrze nam znany pokój z teatru naturalistycznego? Zacytujemy jeszcze uwagę umieszczoną pod powyższym opisem:

Wykluczone jest, aby na scenie wisiały jakiegokolwiek modernistyczne obrazy [tzn. nowoczesne; uw. m. — S. K.] np. moje własne, chyba, że jest to wyraźnie napisane w informacji. Wykluczona jest również dekoracja ze starych rekwizytów, np. jakiś cichy kącik z komedii Bałuckiego, jak również kombinacja tej możliwości z poprzednią. Te ostatnie wymagania stosują się nie tylko do tej sztuki, ale do wszystkich, które napisałem dotąd i może napiszę jeszcze²⁵.

Tak więc sprzeciwia się Witkiewicz stanowczo praktyce starego teatru, który posiadając stałe komplety rekwizytów, używał ich do wystawień wielu sztuk bez respektowania indywidualnego charakteru utworów. Co prawda, drogę miał już przetartą przez Wyspiańskiego, ale przecież to novum, może dlatego, że wymagało sporego nakładu kosztów, z uporem torowało sobie drogę. Pomijając jednak tę dygresyjną uwagę stwierdzić należy, że opis salonu w *Nadobnisiach* swoim charakterem właściwie w niczym nie odbiega od „cichego kącika” Bałuckiego. Sięgajmy więc po bardziej charakterystyczny przykład:

²⁴ Por. projekt scenografii do *Zbójców* F. Schillera wykonany dla Teatru Lwowskiego (1933) — „Pamiętnik Teatralny”, (1960), z. 1, s. 17.

²⁵ Witkiewicz, op. cit., t. 2, s. 171.

Ogromna sala, przedzielona na ścianie wprost i na podłodze zygzakowatą linią, o szerokich, piorunowatych załamaniach (trzy na ścianie, dwa na podłodze). Na lewo małe okno z kratkami dość wysoko umieszczone, na prawo — duże okno z firankami. Drzwi wprost, podzielone zygzakiem z lewa na prawo. Lewa strona zrobiona jest z odrapanego, wilgotnego, spleśniałego, miejscami wyrwanego muru. Na ścianie olbrzymie cejlońskie karaluchy, wypukło odrobione, lśniące. Mogą się nawet ruszać. Na środku lewej połowy sceny stoi ukośnie z prawa na lewo, nogami ku widowni, ohydne, krzywe, drewniane łóżko z potwornie brudną pościelą. Kołdra latana z czerwonych, brunatnych i żółtych kawałków. Na łóżku, pod kołdrą leży konająca Elza Fizdejkowa [...]. Przy łóżku, na prawo, na wprost rozwalona szafka nocna i olbrzymie, obrzydliwe, przydeptane pantofle. Na szafce pali się bardzo jasna elektryczna lampa bez klosza oświetlając wszystko jaskrawym światłem. W lewym rogu sceny piec na w pół rozwalony, biały, w którym pali się czerwony ogień. Na prawo od zygzakowatej linii zaczyna się piekielny przepych w stylu „rokoko”. Czerwonopomarańczowe obicia ścian i mebli białych, złożonych. Dywan w czerwonych tonach. Lustra rokoko i obrazy stare stłoczone na ścianie. Stoliki pełne bibelotów. Miniatury w kosztownych ramach i inne, nie znane bliżej autorowi (chyba w młodości w muzeach widziane) przedmioty zbytku najwyższego z XVIII wieku. Przy stoliku oświetlonym kandelabrem z kilkunastu świecami, siedzą przy kartach księstwo de la Trefouille, ubrani w stroje z XVIII wieku ²⁶.

Przytoczono w całości ten nieco przydługi tekst z dramatu *Janulka córka Fizdejki* po to, by można było dokładnie wniknąć w charakter Witkiewiczowskiej sceny. Połączenie dwu odrębnych pomieszczeń w jedno przekreśla całkowicie pozory weryzmu. Połączenia tego dokonano na zasadzie kontrastu: doprowadzonej do maksimum nędzy i brzydoty siedziby współczesnego władcy przeciwstawiono „piekielny przepych w stylu rokoko” drugiej strony sceny. Nie tu miejsce na omówienie stosunku Witkiewicza do współczesnego świata. Godny podkreślenia jest jednak fakt obarczenia scenografii znaczeniem. Te dwa kontrastowo zestawione obok siebie pomieszczenia nie są tłem dziejących się w nich, lecz bez ich udziału, zdarzeń, one grają, są równorzędnymi partnerami widowiska. Skąd jednak, mimo zerwania z weryzmem, wzięło się na scenie Witkiewiczowskiej tyle naturalistycznych szczegółów? Wyliczmy je starając się niczego nie pominąć, a więc: mur, drzwi, okno zakratowane, firanka, łóżko z kołdrą, szafka nocna, pantofle, piec, lampa elektryczna, karaluchy, „ściany obite czerwoną materią”, meble złożone, dywan, lustro, obrazy, „kandelabr z kilkunastu świecami”, „stoliki pełne bibelotów”, miniatury oraz „inne, nieznane bliżej autorowi, przedmioty”. Więcej rekwizytów chyba na scenie zmieścić nie można. Mimo to intencje Witkiewicza zmierzają w kierunku powiększenia ich liczby, nie zaś zmniejszenia: „obrazy stłoczone na ścianie”, „stoliki pełne bibelotów” (więc nie jeden stół, lecz większa ich liczba), miniatury, wreszcie owe

²⁶ Tamże, s. 294.

„inne przedmioty”. Na uwagę zasługuje ponadto wszechstronność i precyzja opisu: „Linie o szerokich załamaniach (trzy na ścianie, dwa na podłodze)”, „mur obdrapany, wilgotny, spleśniały, miejscami wyrwany”, „drewniane łóżko, krzywe i ohydne”, „miniatury w kosztownych ramach”. Kolor, jakość, wielkość, stan, oświetlenie, układ — wszystkie te właściwości ściśle zostają określone jak w „naukowym” opisie naturalistycznym. Czy jednak ta dokładność opisu nie jest parodią naturalistycznego teatru? Czy olbrzymich, „wypukło odrobionych” karaluchów, uwzględnivszy nawet ich udziwniającą funkcję, nie zawieszono tutaj na wzór prawdziwego mięsa wieszanego w teatrze Antoine’a? Wydaje się, że Witkiewicz antagonicznie ustosunkowany do teatru naturalistycznego stara się zebrać wszystkie słabości przeciwnika, maksymalnie je uwydatnić i w ten sposób ośmieszyć. Ponieważ naturalizm zapełniał scenę potrzebnymi i niepotrzebnymi rekwizytami, więc Witkiewicz podchwytyjąc tę manierę dorzuca tyle nowych przedmiotów, że ich absurdalność staje się oczywista.

Witkiewicz odrzucił projekt Zbigniewa Pronaszki. Nie chciał konstruktywistycznej scenografii, wolał naturalistyczną scenę pudełkową, naiwną i śmieszną. Nowoczesną scenografię Pronaszki można było co najwyżej podziwiać, nie pozwalając w każdym razie wydobyć z zabudowy sceny tyle humoru, tyle sardonicznego śmiechu, ile dawała stara, kaleka i przeładowana scena naturalistyczna.

*

Analizując dramat Witkiewiczowski możemy mówić o narodzinach polskiej groteski teatralnej. Już w wypowiedziach teoretycznych pisał Witkiewicz o deformacji jako naczelnym zasadzie kształtowania fikcji literackiej, ale tam jeszcze nie wiadomo było, na czym ona ma polegać. Dopiero dramat miał odsłonić jej mechanizm. Deformacja tam obecna polegała w pierwszym rzędzie na wyolbrzymieniu motywów, zdarzeń i sytuacji, cech charakteru, kostiumu i rekwizytów. Szczegółowe omówienie tego problemu mamy już poza sobą. W parze z wyolbrzymieniem szła przesada i sztuczność, płynąca bądź to z upoetyzowania wypowiedzi, bądź też z nadmiernej afektacji wyrażonej zarówno w słowach, jak też w geście. Do retoryczności wypowiedzi dodać należy hałaśliwość Witkiewiczowskich postaci, które jakby w ten sposób pragnęły zagłuszyć pustkę wewnętrzną. Dialog zawarty w analizowanej twórczości nazwano bufonadą, postaci zaś — kukłami; jedno i drugie w pełni na tę nazwę zasługuje.

Teraz chyba jasne się staje, dlaczego Gombrowicz w przedmowie do *Ślubu* (1953) nawiązał do Witkiewicza. Wprawdzie słowa cytowane powyżej w charakterze motta, skierowane były pod adresem utworu Gombrowicza, to przecież przystają one niemal całkowicie do Witkiewiczow-

skiego dramatu. Autor *Iwony*, gdy pisze o Czystej Formie dramatów Witkiewicza, ma na myśli bufonadę i kukły, a także nierzadko spotkane wypadki analizowania przez postać własnych, przed chwilą wypowiedzianych słów. Dla Gombrowicza — tropiciela „formy” w życiu międzyludzkim — te zdobycze były nie do pogardzenia. Tam znalazł on poparcie dla swojego świata władców i pompy dworskiej, dla problemu „gry” (kreacjonizm Witkiewiczowski), tam dostrzegł proces przyjmowania przez człowieka narzuconej mu przez otoczenie roli, sposobu bycia, myślenia.

Groteska uczulona jest na wszystko, co przesadne, stare, wyolbrzymione, skostniałe. Stanowi to dla niej podatne tworzywo w kreśleniu dramatu „formy”.

Z innych cech fikcji artystycznej Witkiewiczowskich utworów należy wymienić prawo krzywego zwierciadła, które polega na wyolbrzymieniu jednych, a pomniejszeniu innych cech. Częściej jednak stosuje Witkiewicz zabieg polegający na odwróceniu stosunków i proporcji. Dramatu o takim ukształtowaniu fikcji artystycznej przed Witkiewiczem u nas nie było.

Z jeszcze innego względu analizowana twórczość dramatyczna zasługuje na uwagę. Mając bowiem do wyboru dwa wzorce „teatralności”: ibsenowsko-shawowski dramat słowa oraz dramat intrygi, do finexji doprowadzony w poromantycznej komedii francuskiej, niezwykle żywotny i u nas (Bałucki, Grubiński, Kiedrzyński, Grzymała-Siedlecki), Witkiewicz podejmuje obydwa. Ale jego kontynuacja jest buntownicza, można by powiedzieć — likwidatorska. W wyniku zastąpienia poważnej dysputy retorycznym popisem bufonów dramat konwersacyjny oczyszczony został z naleciałości publicystycznych. W ten sposób przypomniano nie tak starą prawdę głoszącą, że teatr jest sztuką, a nie trybuną, o czym zdawano się niejednokrotnie zapominać. Intrygę zaś poddał Witkiewicz zabiegowi spiętrzenia. W wyniku nagromadzenia zdarzeń, sytuacji i ruchu scenicznego doprowadził ją do granic, w których przerażała się w absurd. Nie można było iść dalej w tym kierunku; należało znaleźć nowe rozwiązanie. Autor *Szewców* chcąc przemycić w dramacie własną problematykę, powierza jeszcze tę rolę zwalczanej przez siebie dyspucie. W ten sposób znalazł się w paradoksalnej sytuacji. Dalszy rozwój groteski teatralnej wykazał, że tym nowym tworzywem stać się miała wielka metafora. Twórczość Gombrowicza i Mrożka na gruncie polskim, na obcym zaś Ionesco i Becketta tezę tę potwierdza. Pewna staroświeckość Witkiewicza, chorobliwie lękającego się symbolizmu, tkwi właśnie w niedocenianiu metafory, nowatorstwo zaś w stylizacji groteskowej.

Nowy gatunek dramatyczny, jaki zapoczątkował Witkiewicz na grun-

cie polskim, ma na wskroś intelektualny charakter i dlatego jest nam tak bliski. Pojawił się jako najadekwatniejszy środek wyrazu dla relatywizmu poznawczego i związanego z nim kryzysu wartości. Od początku ma szerokie ambicje ukazania losu ludzkiego i jako taki stał się współczesną odmianą dawnej tragedii.²⁷

Lublin 1964 r.

LA NAISSANCE DU GENRE GROTESQUE DANS LE THEATRE POLONAIS
Sur l'oeuvre dramatique de Witkiewicz

Par l'analyse de la structure verbale, des personnages et de la forme théâtrale des drames de S. I. Witkiewicz (1885—1939) cette esquisse se propose de montrer que l'auteur des *Condonniers* est le créateur du genre grotesque dans le théâtre polonais. Ses drames, écrits dans les années 1920—1925, reprennent dans leur structure verbale la rhétorique du mouvement littéraire Jeune Pologne afin de la ridiculiser. Pas seulement dans ce but du reste. Witkiewicz, dit Witkacy, parodie tout le théâtre naturaliste, voyant dans l'emphase moderniste le point culminant du développement du psychologisme naturaliste. L'auteur de la *Poule d'eau* modèle les personnages de ses drames selon les principes de l'anti-psychologisme et de la théâtralité outrée. Ce trait polémique se laisse également saisir dans la construction de la scène: la préoccupation naturaliste du détail est menée par lui à l'absurde par la place exagérée qu'il fait au costume, au décor. Tout ceci fait que le théâtre idéal pour ce dramaturge devient celui de marionnettes.

La faiblesse des grotesques de Witkiewicz git en ce qu'il a sous-estimé la valeur de la grande métaphore dont ses continuateurs (surtout Gombrowicz et Mrożek) ont su tirer si heureusement parti. Pour sa défense ajoutons loyalement qu'il fut le premier de cette lignée en Pologne et qu'il voua toute son énergie à lutter contre les pétrifications de l'ancienne époque, celle du vérisme théâtral et du psychologisme. Et le drame grotesque fut précisément son arme de combat.

²⁷ A oto co czytamy na ten temat w *Tangu* Sławomira Mrożka:

„Arthur: [...] Tragedia to wielka forma, mocna. Rzeczywistość już by się z niej nie wymknęła.

Stomil: [...] Czy nie wiesz o tym, że tragedia jest już dzisiaj niemożliwa? Rzeczywistość przeżre każdą formę, nawet taką. [...] Dzisiaj tylko farsa jest możliwa. („Dialog”, (1964), nr 11, s. 25).