

„Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”

Witkacego spektakle potencjalne*

ABSTRACT. Gondowicz Jan, „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. *Witkacego spektakle potencjalne* [“The gut-wrenched audience sank back into their seats like one limp intestine”]. Witkacy’s Potential Performances]. „Przestrzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 135-157. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

Witkacy’s well-known Pure Form in Theatre Theory constitutes, from the logical point of view, a sequence of paradoxical definitions and surrealist examples. It is, undoubtedly, a premeditated tactics of the Author. Witkacy deliberately aspired to make a mess in the reader’s (or, in fact, implied spectator’s) brain, and discreetly interwoven in principal specimen’s content own anthropological experience, collected in an Australian expedition. Finally, in the visionary novel *Insatiability*, Witkacy smashed up his concept of metaphysical theatre, impossible in the future stupefied society.

Wulkan działał idealnie.

*Zwierzenia osobiste na temat
Tumora Mózgowicza i teorii
Czystej Formy na scenie*

Zardzewiała agrafka Ryfki Zweinos

Pojawia się dwukrotnie. Raz w tomie *Teatr* jako symbol poniżających scenę gazetowych sensacji: „Publiczność musi wiedzieć, że Ryfka Zweinos ukradła zardzewiałą agrafkę Marii Gwoździak”¹. Po raz wtóry w *Nienasyce* z okazji niedostrzeżonej w szalonym świecie tej powieści abdykacji papieża: „Tyle poświęcono temu miejsca, co wiadomości, że Ryfka Zweinos ugryzła boleśnie swego narzeczonego z powodu ukradzenia za-

* Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji *Witkacy: bliski czy daleki?*, która odbyła się w dniach 17–19 września 2009 roku z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Organizatorem konferencji było Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Tom referatów ze słupskiej konferencji – pod redakcją naukową Janusza Deglera, opiekuna sesji – zostanie wydany drukiem.

** Tłumaczenie Louisa Iribarne’a.

¹ *Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, [Dziela zebrane, t. 9], Warszawa 1995, s. 161. Dalej: *TIPT*.

rdzewiałej agrafki². Ona ukradła, jej ukradli – nieważne; dość, że skorodowany rekwizyt Ryfki Zweinos tkwił w wyobraźni Witkacego jako jątrzący stygmat najdoraźniejszej, trywialnej realności. „Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m 10?”³. Wiadomo: trwa tam ponure misterium agrafki. Motywacja w stylu trzynastu (można odkryć drugie tyle) przyczyn upadku panny Julii, jakie wylicza pedantycznie Strindberg, przywodzi Witkacego do pasji. Zawiesić akcję na jakiejś realnej agrafce, Strindbergowskim „motywie z życia w takiej postaci, jak mi go opowiadano przed wielu laty”⁴, to sprzeniewierzyć się suwerennej imagacji. Jest bowiem po Wielkiej Wojnie i rewolucji, też czas jakiś zwanej Wielką. Spektatorzy teatru wydarzeń („niestety patrzyłem na to jak z łoża”⁵ – zdradzi po latach, kto wie czy zgodnie z prawdą, Witkacy) wiedzą swoje. Każdemu zdarzyć się może wszystko⁶. W dramaturgii życia i sztuki przyczynowość wyczerpała swój potencjał. A teatr, w którym wszystko już było – „jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem, czy też absolutny realizm monachijski czy moskiewski”⁷ – tylko w fantastyce ma szansę odrodzenia.

Zapieklą rdzę teatralnej starzyzny egzorcyzmuje Witkacy za pomocą bytów tak zagadkowych, jak zakłęcie „kalafar” (sceniczny zamiennik „kalamarapaksy”) o znaku bez reszty przeciwnym⁸. Badacz mechaniki tej wyobraźni winien, jak sądzę, strzec się wiodącej wprost na manowce terminologii teorii Czystej Formy. Jej pojęcia graniczne dużo ściślej wytyczyć mogą wyodrębnione w duchu krytyki tematycznej natręctwa stylu,

² S.I. Witkiewicz, *Nienasyconie*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1992, [*Dzieła zebrane*, t. 3], s. 396. Dalej: *N*.

³ *TIPT*, s. 37.

⁴ A. Strindberg, *Panna Julia. Przedmowa*, przeł. Z. Łanowski, [w:] tenże, *Wybór dramatów*, Wrocław 1977, s. 96.

⁵ S.I. Witkiewicz, *Niemyte dusze*, [w:] tenże, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Mićńska, [*Dzieła zebrane*, t. 12], Warszawa 1993, s. 229. Dalej: *NND*.

⁶ Innym reprezentantem tej świadomości, przetransponowanej na poetykę, jest u nas świadek rewolucji M. Choromański. W Rosji doświadczenie to tworzyło niejawną fundament światopoglądu tzw. „poputczyków” związanych z miesięcznikiem A. Woronskiego „Krasnaja Now”. Stąd trojaki w tym kręgu rozumienie „formy”: jako koherencji wewnętrznej dzieła, jako zespołu jego rozwiązań warsztatowych oraz jako świadomej perwersji użytych środków, mających skonfundować odbiorcę. Por. R.A. Maguire, *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*, Princeton 1968, s. 262. Zjawisko to, lecz odniesione wyłącznie do Niemiec po 1918 roku, notuje Daniel C. Gerould w monografii *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 230 (przypis).

⁷ *TIPT*, s. 18.

⁸ Por. *Odczyt o Czystej Formie w teatrze, zawierający część polemiki z Fallkiem, Rostworowskim i prof. Szyrkowskim*, [w:] *TIPT*, s. 125 oraz: *Jeszcze parę słów w kwestii „fantastycznej psychologii” (dalszy ciąg polemiki z Fallkiem)*, [w:] *TIPT*, s. 290. Pierwszy w tej edycji tekst zawiera, jak wskazuje tytuł, obszerne fragmenty drugiego, wcześniejszego o trzy miesiące.

tak zwane gwoździe w mózgowicy, które spajają Witkacowski dyskurs. Bo też w istocie nie gwoździe to, ale miotły, szufle lub pompy, dzięki którym asenizować da się współczesną stajnię Augiasza, „stek najpotworniejszego kłamstwa”⁹ – teatr zastany. Mowa więc o narzędziach niewymyślnych, do czarnej roboty. Lecz tylko te instrumenty negacji zdołają oczyścić scenę pod zasiew teorii, mającej zastąpić „łagodnym, niezmiennym, z Nieskończoności promieniującym światłem Wiecznej Tajemnicy Istnienia” arystotelejską *katharsis*¹⁰. Rzecz nieuchronna, skoro Grecję wraz z renesansem uważał Witkacy za „dwie straszne katastrofy ludzkości”¹¹. W tej nowej teorii fałszywe retoryki i dobrze skrojonej intrygi, jak też tragizm zapięty na naturalistyczną agrafkę Ryfki Zweinos, zastąpić ma dziwność czystego snu, którego sensy zdają się emanować wprost z natury rzeczy. Idzie o to, by utorować im drogę – tak, jak czyniła odkrywczyini radu, płucząc z zanieczyszczeń promieniotwórczą rudę. Jest to proces wyzwalania pierwotnej ekspresji metafizycznego tła naszego tu istnienia. Idea fundamentalna: tym, co czyni nas ludźmi, jest wrażliwość na czynnik niejako pozaludzki¹², przed którym ludzkość osłania się coraz grubszym murem cywilizacji.

Pytanie brzmi, czy to, co zostanie, da się jeszcze grać?

Tlen, azot, wodór i syrop kartoflany

Sam Witkacy, rzecz jasna, nigdy w to nie wątpił. Na dowód rozsiały w tekstach liczne projekty spektakli potencjalnych. Z pełną świadomości ryzyka („Przykład wymyślony, a niestworzony, rzeczy takiej, może tylko ośmieszyć naszą teorię...”¹³) lokuje te imaginacyjne widowiska w różnych punktach skali asercji, rozpiętej między wizjonerstwem a mistyfikacją, lecz zawsze z niezłomną konsekwencją kontestując *mimesis*. W owych unaocznieniach „to, co się dzieje na scenie, nie jest niedoskonałą imitacją czegoś, czego zupełna imitacja jest niemożliwa, tylko czymś kompletnie identycznym samym ze sobą, tym właśnie, co być miało, a nie szeregiem sztuczek dla wywołania ułudy...”¹⁴. Postulat autoidentyczności świadczy, że przywołane *visibilia* stanowią w terminologii semantyki znaki bez desygnatów, czyli to, co nosi dziś miano symulaków. A ściślej, jako ledwie projekty znaków, symulaków drugiego stopnia.

⁹ *TIPT*, s. 73.

¹⁰ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] *TIPT*, s. 76.

¹¹ *Odczyt o Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 127-128.

¹² U Witkacego doznanie Tajemnicy Istnienia z pewnością właściwie być musi wszelkiemu rozumowi w Kosmosie i jako takie stanowi jego kryterium.

¹³ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, dz. cyt., s. 39.

¹⁴ *TIPT*, s. 75.

I jako projekcje tych projektów na obce, bo językowe medium – symulakrów trzeciego stopnia. Osobliwość przyznania aż tak samoistnego statusu artefaktom potrójnie nierealnym uszła jakoś powszechnej uwadze.

Z drażliwej kwestii, czy można całkiem nic nie imitować, czyni Witkacy przedmiot wiary. „Nie jesteśmy w stanie na razie podać żadnego przykładu takiej sztuki”¹⁵ – stwierdza z podziwu godną skromnością, w „absolutnej dowolności realnej”, każąc widzieć pojęcie graniczne. W ostatecznej bowiem instancji „najczystsza forma zawsze jest trochę życiowo zabrudzona (...). Elementy te, jako takie nieistotne, a konieczne z pewnego punktu widzenia nawet formalnie, są absolutnie nie do usunięcia z powodu samego procesu powstawania dzieł sztuki w związku z całością psychiki danego osobnika, a programowa ich eliminacja musi prowadzić do nieszczerości”¹⁶. *Nieistotne, ale konieczne*, a jakby mało było tej sprzeczności – wręcz *nieusuwalne*! Tak treść wyrzucona drzwiami – wraca oknem. Co więcej, ową formułę uznaje Witkacy za tak nieodpartą, że szermuje nią w polemikach, ilekroć pora odsłonić istotę Czystej Formy zarówno w dramaturgii, jak i malarstwie związanej „z treściami żywymi jako formalnie koniecznymi, ale nieistotnymi jako takimi elementami całości konstrukcji artystycznej”¹⁷. Brzmieć to może także: „Zwierzęta, rośliny i góry, piękne panie lub wykrzywione mordy; one to stanowią treść nieistotną, jakkolwiek konieczną obrazów”¹⁸. Albo: „Powinniśmy (...) uznawać formę za istotę sztuki, a nie wszystkie nieistotne i tym niemniej konieczne w twórczym procesie, a nawet w dziele samym, elementy: przedmioty, uczucia, wyobrażenia, a nawet koncepcje myślowe”¹⁹. Gorszący na gruncie wysoko postawionej świadomości logicznej Witkacego fakt, że w ulubionej przezeń formule P równa się nie P, bynajmniej mu nie wadzi. Toteż jeden z polemistów nie bez racji uznał kategorie traktatu *Teatr* za „tlen, azot, wodór i syrop kartoflany”²⁰.

Lecz to nie koniec. „Im więcej bogata i oryginalna jest treść życiowa danego osobnika, tym intensywniej działające może być stworzone przezeń dzieło sztuki”²¹. Witkacy wpuszcza tu tylną furtką cały nieszczęśny „talentyzm”, o ile nie mit „geniusza”. Po czym pod jego pióro trafia tyleż dziś oczywisty, ile wyklęty przezeń termin „abstrakcja”²². Gdyż ta jest, co tu kryć, niemożliwa.

¹⁵ *TIPT*, s. 36.

¹⁶ Tamże, s. 67.

¹⁷ *Odpowiedź p. Nałęczowi-Lipce*, [w:] *TIPT*, s. 313.

¹⁸ *Wstęp teoretyczny*, [w:] S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, [Dzieła zebrane, t. 10], Warszawa 2003, s. 6. Dalej: *OCF*.

¹⁹ *O „deformacji” na obrazach*, [w:] *OCF*, s. 11.

²⁰ *Odpowiedź p. Nałęczowi-Lipce*, dz. cyt., s. 311.

²¹ *Parę słów o krytyce artystycznej u nas*, [w:] *TIPT*, s. 211.

²² Ostatni chronologicznie u Witkacego spektakl potencjalny stanowi w pewnej mierze zawarta w *Jedynym wyjściu* relacja z malowania *Zapępiających się gnębitów*, o którym to

Ponieważ w proces powstawania nawet najbardziej abstrakcyjnej Czystej Formy muszą wejść uczucia i myśli danego poety i dramaturga, o ile nie wymyśla on swoich utworów na zimno, tylko tworzy pod nakazem pierwotnej, nie określonej z początku koncepcji formalnej, każdy utwór będzie zawierał cząstkę choćby jego poglądu na świat, będzie do pewnego stopnia podświadomie symboliczny, podobnie jak każdy, nawet pozornie najbezsensowniejszy sen, według teorii Freuda²³.

No cóż – forma łączy się z chaosem, a chaos – z podświadomości. Przykry ten fakt nie zostaje przemilczany, choć Witkacy jako czytelnik Freuda wie dobrze, ile jest warte owo bezsilne „do pewnego stopnia”. Mamy więc do kompletu symbolizm, a co gorsza, Witkacy wydaje się dobrowolnie w ręce psychoanalityków, na co później wielokrotnie pomstował.

Wiedząc tyle, można już zasiąść na widowni jego *potencjalnego* teatru.

Poza zasadą sprzeczności

Wystawić sobie można, a nawet trzeba, konfuzję ciekawych premiery *Pragmatystów*, gdy w poprzedzającym odczycie autor odsłonił projekt spektaklu w Czystej Formie:

Chodzi mi o to, aby na scenie człowiek lub jaki inny stwór popełnić mógł samobójstwo z powodu wylania się szklanki wody, ten sam stwór, który pięć minut temu tańczył z radości z powodu śmierci ukochanej matki; aby mała pięcioletnia dziewczynka mogła mieć wykład o współrzędnych Gaussa dla małpowatych potworów, bijących w gongi i wymawiających ciągle słowo „Kalafar”, a następnie stanowiących sąd, sądzący sprawę zgubienia miedzianej kulki naczelnika zabaw prywatnych księżniczki Chalatri, która poklepawszy po ramieniu swego narzeczonego za załaskotanie na śmierć jej ulubionego „dobermana”, zabiła go następnie z zimnym uśmiechem za strzepnięcie pyłu ze zmurszałej pelargonii, przy czym winowajca skazany został na piętnaście lat przymusowego picia pięciu litrów dziennie ananasowego likieru²⁴.

Ów scenariusz tak przypadł Witkacemu do gustu, że w myśl swej perseweracyjnej taktyki przedrukował go, nie bacząc na pewne stylistyczne zwiłkanie, w popremierowej już polemice. Wdarło się przy tym kilka drobnych zmian²⁵, lecz obie wersje okala ten sam komentarz: „Mnie chodzi właśnie o tę »fantastyczność« bez żadnego (jak się wyraził pewien krytyk) »ładu i składu« w znaczeniu życiowym, która nie wyklucza istot-

obrazie dowiadujemy się wszystkiego prócz jego jawnej od wstępnego szkicu przynależności do dzieł abstrakcyjnych.

²³ *O Czystej Formie*, w: *OCF*, s. 70.

²⁴ *Odczyt o Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 125-126.

²⁵ Powtórzenie w artykule *Odczyt o Czystej Formie w teatrze, zawierający część polemiki z Fallkiem, Rostworowskim i prof. Szyjkowskim* zawiera drobne zmiany stylistyczne: „Chodzi i o to...”, „współrzędnych” (*TIPT*, s. 289-290).

nego dla dzieł sztuki ładu i składu formalnego”. Dalej następuje przytoczony już przykład, a pointa brzmi: „Czy chodzi mi o takie lub tym podobne fakty jako takie? Mówiłem to już wiele razy – powiem jeszcze raz nie – po trzykroć NIE. Nie chodzi o to mnie ani teoretycznie, ani praktycznie”.

Uważna, a bodaj i nieuważna lektura tego wywodu wskazuje zatem, że na przestrzeni trzech raptem zdań Witkacy zaprzecza sam sobie. W pierwszym reklamuje swój imaginacyjny spektakl, w drugim go przedstawia, w trzecim się go wypiera. Może właśnie z tej racji concept zdał mu się tak celny, że opublikował go po raz wtóry? Cisnąć w oczy obalwanionej publice, że jednocześnie „chodzi mu” i „nie chodzi”, stanowiło potężną pokusę. Kto zdolny będzie pojąć, że dramaturgia Czystej Formy rozgrywa się poza zasadą sprzeczności, ten pojmie. Witkacy, jak się zdaje, przecenił jednak odbiorców. Można przyjąć, że chwyt ów i jego konsekwencje przeszły nieostrzeżone.

Gdyby jednak ktoś uznał, że Witkacy dokonuje odwrotu na grunt przyczynowości tradycyjnej, zaraz dobije go nowy przykład:

Czyż jeszcze niedostatecznie określiłem to, o co mi chodzi? A więc: aby wystrzał z rewolweru w pierś jakiego²⁶ bubka nie był warunkowany tylko tym, że właśnie bubek ów znaleziony został u stóp jakiejś pani, i gniewem męża, który od dzieciństwa (jak to wiemy z ekspozycji) zdradzał gwałtowny charakter, tylko aby był absolutną koniecznością piętnastej minuty II aktu, w związku z tym, że ogrodnik miał fioletowy krawat i zapomniał podlać w porę klomb różowych astrów, albo w związku z tym, że ulubiona suka owego męża, słynnego z łagodności, urodziła sześć szczeniąt, z których jedno nazwano Ylajali²⁷.

To ostatnie, znamienite imię²⁸ każe wspomnieć ponurą, a krótką replikę Tumora Mózgowicza na wiersz, w którym padło: „Za dużo sensu”²⁹. Zapowiada to sposób, który trzy dekady wcześniej objawił modernistom Hamsun: brak wszelkich widomych motywacji.

W związku z migreną kota

Widomych – nie znaczą fikcyjnych. Związek samobójstwa z wylaniem szklanki wody lub zabójstwa z barwą krawata osoby postronnej nie jest nie do pomyślenia – jest tylko niezmiernie mało prawdopodobny. Speku-

²⁶ W drugiej wersji: „jakiegoś”.

²⁷ *TIPT*, s. 127.

²⁸ Inspirację awangardy polskiej, a także André Bretona oniryczną sceną *Głodu Hamsuna* (1890, wyd. pol. 1892) podkreśla Adam Ważyk w *Kwestii gustu*, Warszawa 1966, s. 40.

²⁹ S.I. Witkiewicz, *Dramaty I*, oprac. J. Degler, [*Dziela zebrane*, t. 5], Warszawa 1996, s. 229.

lacje, jaki ciąg zdarzeń mógłby do takiego zbiegu okoliczności doprowadzić, zdają się niedorzeczne. Ale pozory mylą, czego dowodzi prześledzenie wstecz szans zajścia kolejnych stanów rzeczy umożliwiających dowolne zdarzenie³⁰. Wzorcowy model probabilistyki, paradoks motyli skrzydeł, których trzepot po stosownym czasie wywoła tornado na drugiej półkuli, nie przypadkiem utrzymany jest w stylistyce przedstawionych tu Witkacowskich przykładów. Jednak dla skołowania odbiorców, być może oswojonych jak on z teorią prawdopodobieństwa, Witkacy miksuje perfidnie *fantastyczność idei naukowej z czystą bujną*, którą zwykły znać *dowolę* – tu pod postacią wzmianek o muzykalnych potworach czy rytualnej miedzianej kulce. Zmagania tych dwu składników wypełnią jego twórczość.

Za dużo sensu! Klejąc tak heterogeniczne „deformacje”, racjonalista Witkacy karczuje go w pocie czoła. Lecz – jako się rzekło – miast upragnionej „fantastyki psychologicznej”, czyli wolności od motywacji, osiąga motywacyjną oscylację. Dramaturgia Czystej Formy tylko w teorii rozgrywa się poza zasadą sprzeczności. W praktyce – nawet przykładowej – rozgrywa się w starciu dwu porządków uzasadnień. Szpikując teoretyczne wywody egzemplami z pogranicza persyflażu lub, jak mówił, *blagi*, Witkacy chce wskazać, że dramaturgię Czystej Formy lokuje poza serio i buffo. W praktyce lokuje ją w serio i buffo naraz.

Z konieczności więc nie toleruje narzucanych przez widownię ograniczeń.

Jeśli ktoś zabije na scenie starą ciotkę, aby ją obrabować – wszyscy przebaczą autorowi, tym bardziej, jeśli bohater zawiśnie w piątym akcie. Ale jeśli ktoś zabije tęże ciotkę w związku z migreną swego kota, a potem pójdzie fikać kozły ze swoją małą siostrzyczką, a autor uczyni to dla „dynamicznego napięcia”, to ogół uzna tę rzecz za niemoralną, a cenzura długo się będzie zastanawiać nad tym, czy puścić sztukę taką, czy nie³¹.

Toteż jego dramaturgia konsekwentnie prowokuje publiczność w myśl stwierdzenia: „ludzi oburza przede wszystkim brak logiki życiowej”³².

A oto skutki. Mąż i kochanek, pragnąc wejść w posiadanie pewnych akcji, duszą kolejno wściekle skądinąd ponętą panią domu. Oburzony tym faktem poeta, ogolony zupełnie, rzuca Pirandellofskie pytanie: „Kto tu jest autorem?”. Co oznacza pytanie o autora? Oskarżenie o błędy w rzemiośle. Stąd autor nie zwleka z karą. Poeta musi więc skończyć jako

³⁰ Literacki, lecz niepodważalny *tour de force* tej kwestii stanowi esej S. Lema *Cezar Kouska*, „*De impossibilitate vitae*”; „*De impossibilitate prognoscendi*” z tomu *Doskonała próżnia* (1974).

³¹ *Kwestia języka w sztukach scenicznych w Czystej Formie*, [w:] *TIPT*, s. 107.

³² *TIPT*, s. 107.

jedyny w tej sztuce wyborny trup. To, jak wiadomo, jedna z powstałych w tymże czasie, co pisma teoretyczne, autoparodii – *Negatyw szkicu*.

Z oczyszczonej po Witkacowsku Formy pozostaje struktura zagadki. W tekstach teoretycznych ułomnej, pozornej, lecz bynajmniej nie pretekstowej. Czytelnicy Witkacego poddani są presji zdziwienia. Mają gubić się w daremnych dociekaniach. Dramaturg szykuje wciąż nowe zasadzki, drwi z ich konsternacji. Bo tylko zniewoleni, wydrwieni, ogłupiali mają szansę otworzyć się na czwarty wymiar estetycznych doznań. Których sednem będzie fakt, że nikt im nic nie wyjaśni. Funkcją zagadki jest tu bowiem inicjacja. „Za zagadką kryje się próba, której poddaje się pytane-go”³³. Takie zwodnicze zagadki zasługują na miano niezgadek. „Żeby wyjść zwycięsko z tej próby, trzeba podstępem poznać rozwiązanie lub uzyskać je, poddając się odpowiedniemu nauczaniu”³⁴ – mówi Roger Caillois, ustalając więź ćwiczeń wyobraźni w kręgu surrealizmu ze znaną etnologom zagadką rytualną.

Forma zagadki to zawarty z odbiorcą pakt, który obiecuje rozwiązanie. Jedna z najstarszych, jak samo opowiadanie zagadek, konwencji literatury. Dramat uznający niedotrzymanie tej obietnicy za „napięcie dynamiczne” to na pozór nonsens jak powieść kryminalna, gdzie ofiara zginęła przypadkiem³⁵. Ale Witkacy znów ryzykuje. Na koncepcie zwodniczych zagadek opiera wszystkie sztuki, wyróżnione gwiazdką w kończącym książkę *Teatr* spisie jako „więcej zbliżone do Czystej Formy”³⁶: *Pragmatystów, Nowe Wyzwolenie, Metafizykę dwugłowego cielęcia, Gyubala Wahazara i Kurkę Wodną*. Wszystkie są zagadkowe i każdej brak rozwiązania. Publiczność ma czuć się nabita w butelkę. Technika zwodniczych zagadek, jak pokrewny jej koncept nieśmiesznych dowcipów, należy do tegoż porządku estetyki szyderstwa, co w malarstwie i muzyce *collage*, a w prozie – groteskowy erotyzm³⁷. Strategia ta stanowi w istocie uniwersalny oręż awangardy. A ściślej – wkład w sztukę światową dadaizmu, na który Witkacy, jako bodaj jedyny w Polsce, nie pozostał obojętny³⁸.

³³ Por. R. Caillois, *Zagadka i obraz poetycki*, przeł. A. Frybesowa, [w:] tenże, *Odpo-wiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 245.

³⁴ Tamże.

³⁵ Zagadki o rozwiązaniu niedorzecznym tworzą w Europie ustną literaturę absurdu, w Azji – nurt, który uchodzi za szkołę filozoficzną.

³⁶ *Spis sztuk*, [w:] *TIPT*, s. 267-269. Pokrewieństwo tych pięciu dramatów na gruncie logiki totemizmu ustalił S. Baker: *Witkiewicz-Malinowski, Czysta Forma magii, nauki i religii*, przeł. M. Dzieduszycka, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 333 i nast.

³⁷ Por. R. Shattuck, *The Banquet Years*, New York 1958, s. 114-118; M. Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main 1965, s. 105-108; J. Gondowicz, *Opera grówno*, [w:] A. Jarry, *Teatr ojca Ubu*, Warszawa 2006, s. 9.

³⁸ Por. D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 229-231.

Świadomość w stanie odmiennym

Dar dramaturgiczny Witkacego nie pozwala lekceważyć nawet projektów fabuł o łaskotaniu dobermana lub psie ogrodnika czy też jego pryncypała. Jednakże zasłużoną sławą cieszy się inny potencjalny spektakl. Ba, był nawet grany!³⁹ Nic dziwnego: nadal, po blisko dziewięćdziesięciu latach, nie zbladł poetycko i zdaje się zachowywać walor scenicznego nowatorstwa. Doczekał się też analiz Konstantego Puzyny, który docenił jego nadrealizm⁴⁰, Lecha Sokoła, który zaakcentował groteskę⁴¹ oraz Wojciecha Sztaby, który wyczytał zeń właściwą rysunkom Witkacego narracyjność⁴². Tym bardziej wypada go przytoczyć.

A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postaciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszzonego „pochronia” i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpęzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów zmienia się w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejrzyste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne – podczas niektórych części może być muzyka⁴³.

Fabule towarzyszy niemniej emblematyczny komentarz, w którym upatrywano syntezy nowatorstwa Witkacego w teatrze:

A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzimy, że tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym samym stylu, nie przypominającym niczego, co dotąd było. Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, we którym najpospolitsze na-

³⁹ We Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego 8 listopada 2004 z okazji benefisu prof. Janusza Deglera.

⁴⁰ K. Puzyna, *Witkacy*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, Warszawa 1962 [i nast.]; także: K. Puzyna, *Witkacy*, oprac. J. Degler, Warszawa 1999.

⁴¹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.

⁴² W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.

⁴³ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, dz. cyt., s. 40.

wet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać⁴⁴.

Rzecz jasna, jak *zrobić* sen, Witkacy w przeciwieństwie do swych współczesnych świetnie pamiętał, gdyż iluzji tej już próbowano. „Osoby rozdawają się i podwajają, roztopiają się, zagęszczają i jednoczą” – wprowadza Strindberg w logikę *Gry snów*⁴⁵. Rekwizyty i wnętrza przepływają niepowstrzymanie w pokrewne sobie formy. Zameczysko zmienia się w koszarę, drzewo – w wieszak, wieszak w kandelabr. Sytuacje ponawiają się z tendencją do kompozycji kolistej, kwestie formują refreny. Oto poetyka snu według *Gry snów*, czyli prawdziwej jak sama prawda, co sugeruje autor, fluktuacji onejrogramów na scenie. Za jej sygnały uznać można wszelkie przejawy naruszenia linearyzmu akcji: korespondencje wewnętrzne, symetrie, echa i echa ech: budowany z nich spektakl tworzy raczej przestrzeń niż proces.

Nic więc dziwnego, że Witkacy narzuca jednolity scenicznie kształt skrajnie różnym gatunkom dramatycznym: „wszystko w tym samym stylu”. Tym bardziej, iż zmierza, jak twierdzi, bynajmniej nie do iluzji, lecz do scenicznych modeli odmiennych stanów świadomości, bez czego nie może być mowy o indukowaniu tych ostatnich widowni. Idzie więc dalej niż Strindberg: chwytów dramaturgicznych oddziela od ich efektu. W przeciwieństwie do Czystej Formy w malarstwie, mającej budować na płótnie kształt trwały i obiektywny, perspektywa teorii teatralnej okazuje się czysto pragmatyczna. I żeby dopełnić paradoksu, ma bodaj źródło w koncepcie malarskim, znanym Witkacemu z nauk ojca. Tym wzorem jest impresjonizm, gdzie oczywista realność zestawień pigmentów na płaszczyźnie stanowi technikę iluzji mającą na celu rzecz z całkiem innego porządku, nieuchwytną i subiektywną: zmieszanie i wibrację barw w oku/umyśle widza.

Dosyć gadów!

Lecz tu piekielny w niekonsekwencjach Witkacy znów zdaje się zastawiać pułapkę w postaci efektownej formuły o mózgu wariata na scenie. Gdyż odwzorowanie takie z natury rzeczy zdaje się skrajnym przykładem „niedoskonałej imitacji czegoś, czego zupełna imitacja jest nie-

⁴⁴ *TIPT*, s. 40. Sen, trzeba podkreślić, to generalnie limes nowej estetyki, np. w teorii poezji: „Kiedy wiersz się skończy, budzimy się jakby ze snu, jakbyśmy byli w jakimś nieznanym wymiarze” (*O Czystej Formie*, dz. cyt., s. 58).

⁴⁵ A. Strindberg, *Gra snów, Od autora*, [w:] tenże, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 733.

możliwa”. Co gorsza, podsuwa śliską kwestię odróżnienia dramatu umysłu wariata od dramatu *napisanego* przez wariata.

Lecz z dziwnym, niezgłębnym i – jak chciał Puzyna – ewazyjnym urokiem snów bywa różnie. Granicząca z przecuciem pewność podszeptuje, że w uciążliwości przewyższa on nieraz jawę. „Sen-oswobodziciel często bywa męczący, ale gdy męka jest najbardziej dojmująca, przychodzi przebudzenie i godzi cierpiącego z rzeczywistością, która – bez względu na to, jak bolesna – w danej chwili wydaje się rozkoszą w porównaniu z męczącym snem”⁴⁶ – przyświadcza Strindberg. Co przywodzi na myśl Witkacowski zapis peyotlowego seansu wraz z pamiętnym okrzykiem: „Mam dosyć gadów!”⁴⁷. Jako że prowokowane farmakologicznie widzenia zapożyczają z koszmarów lęk i wstręt do ujawniających się obsesji. Ten właśnie kontekst pozwala więc rozpoznać scenariusz Witkacego jako tyleż w jego pojęciu „szczerzy”, ile świadomie skonstruowany.

Nieprzypadkowo bowiem lektura peyotlowego protokołu wykazuje procesualne pokrewieństwo ciągu halucynowanych wyłonień i metamorfóz z przemianami, jakim podlegają osoby dramatu „w świecie, który nas nic życiowo nie obchodzi”⁴⁸. Parantela ujawnia wspólną obu tekstom naturę łańcucha spontanicznych *wrażeń*. Gdzież jednak – spytać trzeba – ich „żelazna konstrukcja”? Sny, „sztuczne raje”, jak i schizofreniczne zgrozy czy wloty paranoi narzucają się umysłom bez jej widomej pomocy. Aliści dla obiektywizacji w Czystej Formie jest ona, wedle najświętszych zapewnień Witkacego, nieodzowna.

Stąd tuż po prezentacji dramaturg demaskuje swój scenariusz jako fantasmagorię fikcyjną. Wciela się bowiem w sceptyka, zadającego niewygodne pytania: „Dlaczego np. trzy postacie, a nie pięć? Dlaczego czerwono, a nie zielono ubrane?”⁴⁹. Odpowiedzi unika, lecz są łatwe: czerwono odzianych postaci nie ma więcej, bo ich dialog ze staruszką stanowiłby dłużyznę, stroje zaś są czerwone, bo lepiej komponują się z czernią zasłony. Są to zatem wizje *zrobione*. Także staruszek z kotem, wbrew onirycznej dynamice „zwidowisk”, bynajmniej nie zmienia się płynnie w swojego sobowtóra⁵⁰ – pięknego młodzieńca. Autor wie, że jest to niewykonalne *w teatrze*, wprowadza więc antagonistę.

⁴⁶ Tamże, s. 733.

⁴⁷ *NND*, s. 96. Witkacy wzmiankuje tam, że pewne doświadczenia z narkotykami miał już w Rosji, więc przed lub w trakcie tworzenia koncepcji nowej dramaturgii.

⁴⁸ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, dz. cyt., s. 41.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ W logice snu metamorfoza, co sprawdzić można w dziełach Kafki i Schulza, wyraża konflikt wewnętrzny.

Fenomenologia obcości

Jak wynika z teorii Czystej Formy, „absolutna dowolność realna” jest jednocześnie najsrozsza dyscypliną. Dzieło więc to dowolność pozorną. Choć lepiej rzec: to absolut na jednym poziomie dowolny, a na drugim pozorny. Są to dwa jego aspekty, dwie strony kanwy. I z tej to racji Czysta Forma atakuje widza tyleż nieodparcie, co skrycie, poza kontrolą krytycznej refleksji. Która zresztą, jak wciąż obstaje Witkacy, jest wobec niej bezradna. Stąd to zarówno nowa dramaturgia, jak i siłą rzeczy refleksja nad nią wyłączają zasadę wyłączonego środka. Toteż sprzeczności teorii wcale przeciw Czystej Formie nie świadczą. Dość uznać je za zamierzone. Jak choćby w *Dodatku II* do główniaka, gdzie Witkacy ustanawia obiektywizm subiektywny: „... jedność w wielości, czyli Konstrukcję artystyczną jakichkolwiek zresztą elementów, zobiektywizowaną przez (IP), nazwaliśmy istotą dzieła sztuki, jego Czystą Formą. Daje nam to kryterium – subiektywne – do oceniania, co jest, a co nie jest dla nas dziełem sztuki”⁵¹. Nic więc dziwnego, że fikcję w pełni spontanicznego doznania, jakie oferuje wizja senna lub narkotyczna, Witkacy urealnia poprzez proceder oparty na wyrafinowanej sztuczności. Ten ostatni to projekcja pewnej skrajnej estetyki, którą Witkacy znać musiał na wylot, gdyż ubóstwiał ją jego ojciec⁵².

Ze wszystkich form sztuki nowoczesnej, jakie starał się zdemaskować, najgłębszą awersją obdarzał Lew Tołstoj teatr operowy. Opisy dwu spektakli – Wagnera i Antona Rubinsteina – które rozpoczynają i kończą traktat *Co to jest sztuka?*, prezentują styl, jak rzekłby Salvador Dali, paranoiczno-krytyczny.

Pochód rozpoczął się śpiewem przebranego za jakiegoś Turka człowieka, który dziwacznie rozdziawiwszy gębę, zawodził: „Ja narzeczoną odprowa-a-dzam”. Wyśpiewa to i macha ręką, naturalnie obnażoną, spod opończy. (...) I wszystko zaczyna się od nowa. Indianie z halabardami znowu wyłażą, miękko maszerując w swoim dziwacznym obuwiu⁵³.

I tak dalej, z dziką pasją, jeszcze długo. Wcześniejszy o trzy dekady, morderczo złośliwy opis widowiska operowego w drugim tomie *Wojny i pokoju*

⁵¹ *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. B. Michalski, [Dzieła zebrane, t. 13], Warszawa 2002, s. 336.

⁵² „Ta prostota jakiegoś Boga patrzącego z niesłychanego oddalenia na ludzi i ludzkość” (list z 1892 roku). „Nic równie mnie bliskiego jako sztuka nie mam” (list z 1893 roku) – pisał ojciec Witkacego. Za: W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970, s. 134.

⁵³ Por. L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1980, s. 21–22. Z uwagi na wierność stylizacji cytat w przekładzie S. Mackiewicza-Cata, za: *Odeszli w zmiernych. Wybór pism 1916–1966*, Warszawa 1968, s. 243.

akurat w latach pobytu Witkacego w Rosji pozwolił wyodrębnić sławny niegdyś *prijom ostranienija*, technikę obrazowania, w myśl której rzecz dobrze ujrzana to taka, którą niejako po raz pierwszy ujrzał pierwszy człowiek na ziemi. Wartość poznawczą zapewnia tu dystans mentalny, wykluczający wszelkie pojmowanie i empatię. „Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu jego percepcji, stworzenie jego »widzenia«, a nie »poznania«”⁵⁴. Widzieć, *nie rozumiejąc* – znaczy widzieć naprawdę.

Kluczowa ta formuła pośredniczy między trzema sferami: technik wyzwalania wyobraźni, sytuacji antropologicznej oraz teatru. Ów potrójny związek najkrócej ujął Jan Kott: „Brechtowską »obcość« – *Verfremdung* – zobaczyłem w kabuki”⁵⁵. Stanowi to wybitnie nowoczesne doświadczenie wewnętrznej zgody na percepcję z dwu sprzecznych punktów widzenia: „dostrzeganie w tym samym czasie zarówno jakiejś rzeczy, jak i jej przeciwieństwa, (...) oglądanie jednocześnie obu stron dwoistości”⁵⁶, jak pisał Daniel Gerould. A tym samym zgody na „sposób myślenia, który narzuca się, gdy przedmiot jest »inny« i żąda przeobrażenia nas samych”⁵⁷. I ściśle tę postawę, drukiem wyróżnionym spacją, postuluje Witkacy:

Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?⁵⁸.

Zagadkowo bliźniaczy, acz o dekadę późniejszy apel *Teatru i dżumy* Antonina Artauda także kończy pytajnik⁵⁹. W przypadku Witkacego zawiñił bodaj Bronisław Malinowski jako odkrywca konfuzji racjonalnego umysłu w obliczu fenomenologii obcości⁶⁰. Świadectwem tego fatalnego

⁵⁴ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. III, Kraków 1986, s. 22.

⁵⁵ J. Kott, *Bunraku i kabuki, albo o naśladownictwie*, [w:] tenże, *Kamienny Potok*, Kraków 1991, s. 212.

⁵⁶ D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 229.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1961, s. 151, za: G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, en: *Figures I*, Paris 1966, s. 161.

⁵⁸ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, dz. cyt., s. 16.

⁵⁹ Równoległość obu formuł dostrzegł Jan Kott w eseju *Witkiewicz albo realizm nieoczekiwany*, [w:] *Kamienny Potok*, dz. cyt., s. 93.

⁶⁰ „Trudno stwierdzić, aby wrzaski i tańce nagich Australijczyków były nam bliższe i lepiej znane niż ofiara Mszy św.” (B. Malinowski, *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. Pogląd na genezę religii ze szczególnym uwzględnieniem totemizmu*, oprac. A.K. Paluch, [Dziela, t. 1], Warszawa 1980, s. 85).

odczucia okazał się, jak wiadomo, skandaliczny z tej racji jeszcze w ćwierć wieku po zgonie autora trobriandzki *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* (1967). Dysonans poznawczy profitował żenadą i frustracją. Inny dziennik, nierozważnie ogłoszony tuż po powrocie z ekspedycji, *L'Afrique fantôme* Michela Leirisa (1934), zawiera sceny godne *Metafizyki dwugłowego cielęcia*.

Pod koniec intensywnego okresu badań nad opętaniem *zâr* w Etiopii – streszcza James Clifford – specjalnie dla Leirisa złożona została ofiara. Dziennik donosi, że próbował on krwi ofiarnego zwierzęcia, lecz nie wykonał *gourri*, tańca opętanych. Widzimy go, jak siedzi pośród obrzędu *zâr* – pomieszczenie wypełnia woń kadzidła, potu i perfum. Głowę posmarowaną ma masłem, a czoło – jak tego wymaga rytuał – owinięte kiszkami zarżniętej kozy. Tym niemniej nie przerywa sporządzania notatek⁶¹.

Oto, skąd teatr zaczerpnął emocje, którym wyraz dają didaskalia jednej ze sztuk Ionesco:

Wszystko to powinno wywołać u widzów przykre wrażenie, poczucie wstydu i niesmak⁶².

Witkacy wpadł na to wcześniej.

Naukowa sztuka ze śpiewkami

Dwa konkrety przewijają się przez pisma Witkacego jak mantra. Hasło: „Fantastyczność psychologiczna osób działających”⁶³ i wezwanie: „Zniwelować zupełnie zainteresowania życiowe u widza i tym wprowadzić go w ten nowy wymiar przeżywania”⁶⁴. Pospołu – jak można sądzić – „niezmiernie mało przypomina [to] teatr psychologiczny taki, jak go rozumiemy w Europie – [a] przywraca od razu teatrowi znaczenie czystej i autonomicznej twórczości, umieszczając go w perspektywie halucynacji i lęku”⁶⁵. Tak podsumowuje teatr Witkacego Artaud, pisząc skądinąd o teatrze z Bali. Zbieżność nieprzypadkowa, choć w kwestii egzotyizmu

⁶¹ J. Clifford, *Opowiedz o swojej podróży: Michel Leiris*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 1999, nr 1-2, s. 182.

⁶² E. Ionesco, *Kubuś, czyli uległość*, przeł. J. Błoński, wierszyki i kalambury wykonał K. Puzyna, „Dialog” 1967, nr 1, s. 69.

⁶³ *Odczyt o Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 124.

⁶⁴ *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, [w:] *TIPT*, s. 69.

⁶⁵ A. Artaud, *O teatrze z Bali*, [w:] tenże, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 74.

Witkacy nie krył: „Widziałem tylko trupę Hanako”⁶⁶. Sięgał jednak w głębszą inność.

Pewne wypadki, jak to słusznie twierdzi Bronisław Malinowski w pracy swej o *Wierzeniach pierwotnych*, zdają się najbardziej predysponowane do wywołania tego specyficznego i coraz rzadszego w dzisiejszych czasach stanu: bezpośredniego pojmowania dziwności życia⁶⁷.

W drogę więc, w głąb *Wierzeń pierwotnych*, na spotkanie wypadków!

Innymi słowy, wszystkie ćwiczenia wyobraźni, do jakich odwołać się mógł Witkacy, prezentując najśmielszy swój spektakl potencjalny: oniryczną nieciągłość, nierealną aurę, niejasną przyczynowość, przenikanie się stref sensu, klimat dziwnego nabożeństwa, szyderczy efekt obcości, obejmować się zdaje kondensat dziwności istnienia – sytuacja antropologiczna. Nic nie jest bliższe stanowi nienasycenia formą niż tak zwane przez Malinowskiego na własny użytek „speszenie etnograficzne”: melanz niedowierzania, wymuszonej uległości, „halucynacji i lęku”. Za dowód posłużyć może fakt, że jednorazowy Witkacowski eksperyment przybrał pod innym piórem, ożywionym analogiczną inspiracją, kształt całego cyklu w uderzająco zbieżnej poetyce. To etnologiczny surrealizm Henri Michaux z tomu *W krainie Magii* (1941), fantazmatyczny plon wypraw do Ekwadoru i Indii. Stąd warto może rozważyć myśl, iż komponując Czystoformalne sekwencje zdarzeń, Witkacy intuicyjnie teatralizował fantazmaty antropologiczne.

Przemawiające za tym przesłanki psychologiczne ująć można w serię pytań. Jakąż to książkę wziąć na wyprawę etnologiczną, przedsięwziętą w roku 1914 do Australii, jeśli:

- za mentora ma się profesjonalnego badacza, co zdobył doktorat z obyczajów tubylców, których na oczy nie widział;
- wiedzę o kulturze duchowej tychże tubylców chce się co rychlej pogłębić;
- żywi się głęboką niezgodę na poglądy naszego mentora co do zasadniczych kwestii nauk społecznych;
- na złość naszemu mentorowi nie dzieli się jego apriorycznej wrogości wobec dorobku francuskiej szkoły socjologicznej.

Odpowiedź brzmi, rzecz jasna, iż należy się zaopatrzyć w *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* Émile’a Durkheima, monumentalne kompendium wydane w roku 1912, a więc nowość,

⁶⁶ Dodatkowe wyjaśnienia w kwestii gry aktorów w sztuce w *Czystej Formie*, [w:] *TIPT*, s. 179.

⁶⁷ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, [Dzieła zebrane, t. 2], Warszawa 1992, s. 147.

a przy tym istną *bête noire* całej teorii Malinowskiego⁶⁸. Opierając się na tym dziele, na którego zgłębienie miesiąc podróży statkiem jest w sam raz, można się było bez trudu pokłócić z Malinowskim na całe życie⁶⁹.

Witkacy, który płynął do Australii wpisać się w mit Gauguina na Tahiti⁷⁰, przywiózł pod powiekami obraz tropików, w umyśle zaś głęboką intuicję etnologiczną, owoc wyłącznie lektur. Przez dwa miesiące w Australii ledwo co widział Aborygenów, raz i drugi prezentowanych gościom w rezerwatach, lecz dzięki książkom i wyobraźni starczyło mu tego na *Tumora*, *Metafizykę* i coś jeszcze. Aby dowieść, że synteza tubylczych obrzędów, tak sugestywnie opisywanych przez Durkheima, tkwiła mu utajona w pamięci, gdy szukał dla swych tez stosownie Czystoformalnej wizji, dość wykonać prosty test. Wystarczy mianowicie wyobrazić sobie wszystkie występujące postacie – osoby czerwono ubrane, staruszka z kotem na sznurku, dziewczynkę na czworakach i pięknego młodzieńca – w kostiumach przyjętych wśród ludów Anula, Mardala, Pitta-Pitta, Umbaia, Yaurorka i pół setki innych. To znaczy na golasa, jeśli nie liczyć przybrań z piór odpowiedniej barwy tudzież masek zmienianych, gdy w kogoś wstąpić ma rozjuszony pochroń. Bądź co bądź Witkacy zezwolił: „Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne” – nieprawdaż? Po zastąpieniu organów tam-tamem, scenerii włoskiej – pejzażem okolic jeziora Eyre, a szklanki – drewnianym skopkiem *pitchi*, pojemnikiem groźnej mocy *arúnkulta*, otrzymamy w pełni akademicki opis ceremonii kultu totemicznego, zakończonej ekstatycznym pląsem: naukową sztukę ze śpiewkami.

⁶⁸ Dla Malinowskiego, autora dwu prac o wierzeniach i instytucji rodziny u Aborygenów, wielka synteza Durkheima stanowić musiała ambicjonalny cios. Toteż, jako o połowę od francuskiego uczonego młodszy, podjął próbę zdyskredytowania jego ustaleń w badaniach terenowych, planując studium tychże plemion. Po wybuchu wojny władze kolonii z brytyjską kurtuazją zaproponowały mu jednak, jako obywatelowi wrogiego mocarstwa, ustronny archipelag Trobrianda, gdzie przebywał zresztą, o czym świadczy *Dziennik...* pod dyskretnym nadzorem. Na terenach jego pierwotnych zainteresowań leżały strategiczne pola diamentonośne.

⁶⁹ Każdemu przywołaniu Durkheima towarzyszy w *Wierzeniach pierwotnych* komentarz: „metodycznie błędne”, „kompletna pomyłka” itp. Tę taktykę ognia zaporowego przejął od Malinowskiego Witkacy, pisząc o Chwistku, Bergsonie czy pragmatyzmie.

⁷⁰ Nie on jeden: w tymże czasie Emil Nolde malował na Archipelagu Bismarcka, a Max Pechstein na wyspach Palau (oba terytoria nieopodal Trobriandów), gdzie także zaskoczyła ich wojna. Ale Witkacy z pewnością brał też pod uwagę mroczny epilog mitu: poniewierkę i samotną śmierć artysty wśród „dzikich”. Por.: Б. Даниельссон, *Гожен в Полинезии*, перев. Л. Жданова, Москва 1973. Ściśle w 11. rocznicę tej śmierci Witkacy zapytywał listownie Malinowskiego o „tropikalne” przybory malarskie (*Listy do Bronisława Malinowskiego*, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 253).

Scenariusz odsłania warstwy wyobraźni Witkacego. Dekoracje na wpół świadomie przywędrowały ze sztuk Jerzego Żuławskiego, a Pochroń z *Dziejów grzechu*, czyli z młodzięcych doświadczeń artystycznych. Staruszek z kotem na sznurku przybył – z pewnością już nieświadomie – z „tragedii” *Włodzimierz Majakowski*, czyli doświadczeń rosyjskich⁷¹. Cała reszta dobyła się z głębin pamięci pisarza jako *intichiuma* – rytuał, w którym ofiarowanie istoty totemicznej uwolnić ma inicjowanego młodzieńca z chaosu zaświatów. Ofiara to dziewczynka jako magicznie pokrewny inicjowanemu totem fratirii. Stanowi idealną ofiarę, gdyż dziewczynki do lat pięciu nie mają duszy. Aktu dopełnia starzec jako przedstawiciel wyższego totemu klanowego – klanu kota; kot bowiem to zwierzę totemiczne bliższe bogom z tej racji, że umie wspiąć się na wierzchołki drzew. Profaniczną postać młodzieńca, jak głosi w świętym natchnieniu celebrans, zabiera bóg inicjacji, zaś wśród uczestników szerzy się niby zaraza wyzwolone *sacrum*⁷². Ryt pierwotny w dekoracjach Maeterlincka da na scenie Czystą Formę – *quia absurdum*.

A co z „nieistotnym, lecz koniecznym” udziałem treści doświadczeniowych? Założyć można, że coś z nich właśnie niesie symbolika podświadoma: obraz ojca, który – jak zdarzyło się to Witkacemu w młodości – eliminuje z jego życia kandydatki na żonę, i jeszcze trzeba mu za to dziękować⁷³.

Huzia! Huzia!

Naukom Mieczysława Limanowskiego – geologa, przyjaciela rodziny, korepetytora i inspiratora Stasia w wieku szkolnym, a w latach pisania traktatu *Teatr* guru Reduty – zawdzięcza zapewne Witkacy pojęcie pseudomorfozy⁷⁴. Jest to termin paleontologiczny, opisujący stan rzeczy, gdy skamielinę organiczną w którejś z późniejszych epok wypełni sub-

⁷¹ „Starzec z czarnymi suchymi kotami” doradza u Majakowskiego zawiedzionemu w miłości poecie, by głaskał koty, co wzbudzi prąd, a więc światło, które rozjaśni życie. Stąd koty muszą być suche.

⁷² Interpretacja lokalizowana według edycji: E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 218, 232, 291, 292, 299, 309, 326. *Nota bene* jednym ze zwierząt totemicznych jest też Kurka Wodna (s. 139).

⁷³ Przeżył to młody Witkacy w związku z Ewą Tyszkiewiczówną (1905), Anką Oderfeldówną (1912), a bodaj i osobą narzeczonej – Jadwigi Janczewskiej.

⁷⁴ W teatralnym wcieleniu Limanowski sam dokonywał pseudomorfozy swej wiedzy fachowej: „rzucał się, dyskutował, pobudzał fantazję, zapalał, dawał przykłady z geologii – tak, z geologii – nie śmiejcie się, panowie...” – zaświadcza Stefan Jaracz (*O teatrze i aktorze*, oprac. i wstęp W. Natanson, Warszawa 1962, s. 36).

stancja plastyczna, choćby ił. Jeśli sam obiekt po wiekach lub setkach wieków rozkruszy się bądź rozłoży, pozostaje wtedy odlew jego wnętrza: ciała mięczaka, jak zachowało jego kształt wnętrze muszli, lub mózgu kręgowca, jak odwzorowała go jama czaszki⁷⁵. Geolog odkuwa wówczas z otaczającej skały nie obiekt pierwotny, lecz jego dokładną kopię ze skamieniałego błota. Odkryte w Pompei sławne figury ofiar wybuchu Wezuwiusza to także pseudomorfozy: utworzyła je lawa – to, co je zabiło.

Pobudzająca wyobraźnię społeczną analogia: tak, nie naruszając instytucjonalnych pozorów, dyktatura zawłaszcza republikę, mafia zajmuje miejsce opanowanego magistratu, teatr staje się sektą, kicz wypełnia próżnię po sztuce. Zamiana taka jest zawsze degradacją. Morfologiczna wyobraźnia Witkacego raz po raz stosuje ten chwyt. W *Szalonej Lokomotywie* załogę parowozu podmieniają złoczyńcy, lecz szmirowaci, bo z kinematografu i powieści wagonowej rodem, w *Sonacie Belzebuba* piekło okazuje się podszyte tandetnym kabaretem z Montmartre’u⁷⁶. Hyrkan IV i pretendenci do rządów Litwy wkraczają w dzieje niczym na bal przebie-rańców, terrorysta ciska w wyzyskiwaczy piknikowym termosem, kadawer Matki jak materac wypchany jest słomą. Wszystkie te sytuacje wiodą do wielkiej pseudomorfozy w *Nienasyceniu*, gdzie ofiarą teatru pada sama Czysta Forma. Czym była Czysta Forma, wskazuje w powieści to, co ją zabiło. Ów obraz zagłady Czystej Formy w teatrze nakreślony został ściśle wedle jej reguł.

W opisie bezimiennego spektaklu pióra Sturfana Abnola, powieściowej inkarnacji autora, Witkacy przeszedł sam siebie i granice literatury. Urażliwo-hektyczne przekrzykiwania mowy pozornie zależnej z mową niezależną narratora, wstrząśniętego przez ogólnospołeczny „połniejszy bardak i untiergang”, oraz z monologiem wewnętrznym i strumieniem świadomości bohatera, zmaconymi przez „kudiefudriennoje rozpałażenje ducha”, odsłania ledwie strzęp widowiska. Uwagę pisarza skupia destrukcyjny wpływ przedstawienia – jedyna rzecz uchwytna w braku możliwości opisu tego, co niewysławialne⁷⁷. Tyle że i ów wpływ na widzów nie

⁷⁵ Za eksplikacjami *Pożegnania jesieni* i *Nienasycenia* Daniel C. Gerould precyzuje Spenglerowski sens tego terminu u Witkacego: „Zewnętrzna skorupa pozostaje bez zmiany, a wewnątrz całkowicie nowa zawartość potajemnie próbuje rosnąć. Jednak pseudomorfoza może wytworzyć tylko zjawiska zniekształcone, fałszywe i sztuczne”. Por. D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 108.

⁷⁶ Witkacy mógł wykorzystać opis kabaretu L’Enfer (Bd de Clichy 53) o wystroju ściśle takim, jak w sztuce, z książki *W kalejdoskopie* (1910) K. Makuszyńskiego lub, oczywiście, relację autora.

⁷⁷ Kulminuje tu przyjęta, zdaniem Geroulda, w całej powieści strategia opisu rzeczy poprzez oddziaływanie, jakie wywołują. Por. D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 394-395.

poddaje się trzeźwej ocenie, wymyka się słowu. Sprawozdawca sięga więc z miejsca do równie pozasłownej sfery religijnej blasfemii. Relacjonuje spektakl jako skandal, wstrząs bluźnierstwa. Jest to więc jak najdosłowniej msza, lecz nie biała bądź czarna, ale trzeciego rodzaju – „potworna msza szaro-zielona (koloru suchotniczej flegmy) do nieznanego bóstwa ni to złego, ni dobrego, ale za to nieskończenie wszawego w swej pozornej, oszukańczej antytezie wszelkiej pospolitości”⁷⁸. Istotę kacerstwa, które tak rozpala widownię teatrzyku Kwintofrona Wieczorowicza, stanowi zdrada środków Czystej Formy na rzecz celów najgłębiej z nią sprzecznych: rozjątrzenia nienasyceń życiowych. Bóstwo – a jakże, lecz wszawie; uwznioślona, jak? – kłamliwie, co? – trywialność: to ledwie próbki oscylacji mentalnej, której podlega wciąż opis.

Zaczęło się przedstawienie – nigdy, nigdy, nigdy... „Zabraknie ci słów i tylko wyć będziesz do wnętrza twego o litość”. (...) Huzia! Huzia! I nie to, i nie to!! Spróbujmy opowiedzieć: nie było w tym żadnej Sztuki, tej przez wielkie S (nie ma innego określenia, chyba trzeba by napisać tomy całe). Nie – Czysta Forma w teatrze nie istniała już dawno, zdeptana brudnymi nogami paserów zachodniego towaru i zwykłych po prostu idiotów (...). A więc ten teatr był zaprzeczeniem wszelkiego artyzmu: rzeczywistość, stara, tłusta rozpustnica, królowała w nim rozparta obrzydliwie, nie umyta, rozkraczona, śmierdząca surowym mięsem i śledziami, rokforem i krajową psychiczną bryndzą, landrynkami i taniusim „perfumem”, tak zwanym „kokotenduftem”. Zbombonizowanie potworności. A jednak, a jednak?... Nie można było się od tego oderwać. „Pozornie niby nic, a jednak zwiś jej cye” (...). Maksymalne, nieomal metafizyczne wyuzdanie wywróconej jak rękawiczka rzeczywistości, ale bynajmniej nie w celach artystycznych – dla niej samej⁷⁹.

Mową skrajnie zaprzeczną Witkacy, z pianą na ustach, stara się jednak odtworzyć irrealny negatyw wszelkich dążeń do sublimacji doznań w wymiar transcendentálny: wymiar otwiera się, owszem, lecz jako stężona doczesność.

Do czego zmierza teatr rewersu Czystej Formy? Do kumulacji nienasyceń wszystkim, co *nie jest* uczuciem metafizycznym. Co sprowadza istotę ludzką do jej animalnego ja, do własnego nieposkromionego mięsa, którym targają kolektywne popędy. Przenosi emocje widowni w strefy fizjologiczne. Stąd zawrót głowy Genezypa:

Za chwilę mógł tam spaść, tam na scenę, raczej w odmienny, nawet kolineacyjnie niepodobny do tego byt, gdzie temperatura życiowa przechodziła w najmniej istotnych przejawach po stokroć, po tysiąckroć ciepłość najdzikszych aktów wszelkiego rodzaju: płciowych, nadpłciowych (= megalosplanchnicznych, cykloty-

⁷⁸ N, s. 382.

⁷⁹ N, s. 385-386.

micznych) i czysto „intencjonalnych” oraz dziwność najrzadszych narkotycznych omamień i najwyuzdańszej dobrowolnej śmierci w sadystycznych torturach⁸⁰.

W teatrze duchowej redukcji ciało odnajduje znajome ciarki, skurcze, spazmy – i w paroksyzmie ulgi wydalą z siebie świadomość:

Każdy odczuwał te „ichnie” szpryncy i szpryngle w sobie, w spleciowiących na wywrót pocziwych zwykle stosunkowo flakach (takich, jak serce, żołądek, dwunastnica i tym podobne, nie mówiąc już o innych jelitaliach. Co się działo z prawdziwymi tymi, w cenzuralnych słowach opisać się nie da – a żałujcie, bo to by było dopiero cudowne!), i to jako swoje najintymniejsze przeżycie, wywalone bezwstydnie przed wszystkimi na wierzch, na pośmiewisko⁸¹.

Pod wpływem tej nieodpartej prowokacji ośrodek decyzyjny osobowości spełza w głąb, ku „jelitaliom”, a mózg ogłasza bankructwo.

Spotęgowanie realności niweczy ją samą, przez co odziera widza ze skóry akulturacji. To skutek wyparcia estetyki piękna przez estetykę *obcości*. Zwraca się ona bowiem przeciw odbiorcy. Obnaża go i poniża przez sam fakt epifanii jakiejś, mimo wszystko, niezaprzeczalnej prawdy:

Były to niby te same nonsensy, co u anty- i aformistycznych futurystów czy dadaistów albo psychowomito żonglerów hiszpańskich i afrykańskich, tych autokoprofagów duchowych, lecz w jakiejże dziwnej odmianie. To, co tam było dziecinadą, fanfaronadą, błazenadą, tu zmieniło się w prawdziwą, duszącą za gardło, życiową tragedię⁸².

Efekt szokowy, jak, dajmy na to, w spektaklu egzekucji, atakuje wprost podświadomość:

Trzeba było widzieć to na scenie. Wyliczenie sytuacji i cytaty wypowiedzeń nic tu nie pomogą. (...) Kto nie widział, niech wyje z żalu. (...) Same sytuacje można by jeszcze wytrzymać, gdyby stanowiły one pretekst do czysto artystycznych kombinacji. Nie dla celów sztuki (o nie!) spiętrzano tu wszystkie środki najmodniejszej psychoekwilibrystyki. W tej nadrealistycznej (...) interpretacji i grze (...) najdrobniejsze nawet drobiazgi urastały do rozmiarów haniebnych klęsk i ran jakichś, po prostu okropnych, rozjątrzonych i ropiejących⁸³.

I tu wyłania się paradoks podniesienia przesterowanego, jak rzekłby akustyk, życia do rangi sztuki. Nadrealizm taki oznacza dla Witkacego rozpętanie instynktu śmierci.

Sprawia to zastąpienie zasady harmonii doprowadzoną do skrajności zasadą dysonansu, objawienia w roli prawdy potęgi sprzeczności, a ra-

⁸⁰ N, s. 386.

⁸¹ N, s. 389-390.

⁸² N, s. 388.

⁸³ N, s. 389.

czej sprzeczności do potęgi, czyli „najzacieklejszego naturalistycznego zrealizowania samego nieprawdopodobieństwa”⁸⁴. To definicja Brudnej Formy w akcji.

Teatr Brudnej Formy

A jednak, a jednak... Sprawozdawcy trudno wstrzymać zachwyty. Parodia Czystej Formy sięga właściwych jej wyżyn.

Na scenie było już kilka osób i zdawało się, że nic już okropniejszego być nie może, że przecież, do diabła starego, wszystko musi mieć pewne granice, a tu, na przekór niemożliwości, z wejściem każdej nowej figury, potęgowało się to przewalanie się kłębowiska Niewiadomego znowu, gdzieś aż w nieskończoność, i to za każdym razem w sposób jakościowo różny od poprzedniego. Błaga? Spróbujcie sami. Nie możecie? Bóg z wami. Żal nam was... A szkoda!⁸⁵.

Czy nie graniczy to aby z marzeniem, które Witkacy hołubił całe życie? I sprawozdawca zatracą się w adoracji teatru Brudnej Formy:

Kiedy nareszcie zapadła na to piekło kurtyna (nikt by nie wytrzymał ani sekundy więcej), cała sala, jak jedno ciało, wypinała się, wyłupiała (aż załupiała się?) w tym wychyleniu się nagłym i beznadziejnym w inną psychiczną przestrzeń, w świat nieeuklidesowych uczuć i stanów na jawie (i złudzeń, już tego drugiego świata – o szczęście!), na jawie, bez żadnego narkotyku⁸⁶.

Czy można żądać więcej?

Toteż głos aprobaty przerzuca się co tchu w głos negacji, urywając jedyny w tym sprawozdaniu *opis*.

Ryk nieludzki na scenie. Dwie kobiety półnagie walczą w otoczeniu obojętnych, wyfraczonych i umundurowanych mężczyzn. Trzecia, stara baba, całkiem goła, matka jednej z nich, wpada i zabija (dusi *rękoma*) córkę, aby ta została niezwykła. Ktoś starą po łbie, tego ten, reszta rzuca się na tamtą. Wchodzi jakiś kapłan i okazuje się, że to, co się przed chwilą działo, to programowe nabożeństwo na cześć Absolutnej Nędzy Istnienia i jego definitywnej niewyduszalności dla celu rozpędzenia Wielkiej Nudy. Co mówiono – któż wie? Pewno jakieś bezecne nonsensy – w tych czasach generalnego skielbaszenia się pojęć, tej mizery, przeciętny krytyk, a nawet zwykły „obywatel” (...) nie był już zupełnie w stanie odróżnić prawdziwej mądrości od najdzikszego z baliwernów⁸⁷.

⁸⁴ *N*, s. 389.

⁸⁵ *N*, s. 386.

⁸⁶ *N*, s. 394.

⁸⁷ *N*, s. 393.

Przywodzi to na myśl obelgę, którą w dniach pracy nad *Nienasyceniem* Witkacy uczył kolejnego polemistę: że w teatrze przyszłości widzi „człowieka jako kawał żywego mięsa, miotający się po scenie”⁸⁸. Teatr Brudnej Formy odczłowiecza nie tylko widzów.

Taki teatr kompromituje przyszłość, w której toczy się akcja, zaś przeszłość kompromituje go także przeznaczoną mu rolą:

Okazało się, że teatr ten to chyba jedyna kłapa odchodowa nieznośnych ciśnień psychicznych (tak zwany później „duchowy pierdometer, panie”) dla nie dających się wciągnąć w organizację pracy indywidualów dawnego typu⁸⁹.

Artystyczne – w braku lepszego słowa – olśnienie gasi więc wredny kontekst polityczny. Teatr Brudnej Formy jest bowiem teatrem skurwionym. Działa za cichą aprobatą Syndykatu Zbawienia Narodowego czy też skrytej za nim szajki, która jak ognia lęka się społecznych skutków Wielkiej Nudy.

Kawały tej nadrzeczywistości, odarte ze skóry, walały się w prochu, kurzu i pyłe dawnych pocziwych desek – one jedne pozostały tylko z dawnej sceny. Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak, po pierwszym akcie, w fotele. Każdy zdawał się sobie jakimś fantastycznym klozetem, w który tamta banda bezczelnie srała i targała potem gorączkowo i bezlitośnie za rączkę z łańcuszkiem – ostatni wentyl bezpieczeństwa⁹⁰.

Spełniwszy swoje dzieło, uwewnętrzniiona Brudna Forma zatracza formę, staje się kwintesencją brudu. Oto alchemia sztuki znieprawionej.

Po co więc bywać w tym teatrze? Witkacy stawia rzecz jasno. Są doznania, których nigdy nie osiągnie Czysta Forma. Są absoluty, dościgalne tylko w poniżeniu, zatrute wzloty, którymi darzy ostateczna dekadencja. To ostatni poblask sztuki w upadku, na progu pustki – a stąd wymagający skrajnych, zabójczych wzmocnień. Świadomie nie sposób przekroczyć Czystej Formy, ale można na moment zerknąć poza jej rubież w chwili, gdy wraz z nią kona świadomość. To już nie teatr, lecz widziana z tamtej strony czarna iluminacja nicości.

Trans kulminuje w transgresji, a ta jest pozasłowna.

Czarna kurtyna spadła. Wszystko zbladło, zszarzało, zwszało, jak pejzaż po zgaśnięciu słońca, jak wygasły nagle kominek w późnojesienny, słotny wieczór. Nie można było uwierzyć, że przed chwilą widziało się to właśnie na własne oczy. Mózg skończonego fiksata, oglądany przez jakiś hiperultramikroskop, mózg Boga (gdyby go miał i gdyby zwariował), oglądany przez zwykłą tekturową rurę bez szkieł, mózg diabła w chwili pogodzenia się z Bogiem, widziany gołym okiem,

⁸⁸ *TIPT*, s. 339.

⁸⁹ *N*, s. 390.

⁹⁰ *N*, s. 390.

mózg zakokainowanego szczura, gdyby ten nagle zrozumiał cały idealizm pojęciowy Husserla – biezobrazje⁹¹.

To kolaps – bez żadnej już blagi.

Po drugiej stronie zera forma przestaje być formą, słowo słowem, myśl myślą. Nienasylenie odrywa się od podmiotu. Pozostaje tylko autor,

nieśmiertelny Sturfan Abnol, jedno z najbardziej trujących bydłał naszych czasów. Że żył dotąd wśród tak natężonej ogólnej nienawiści, było jednym z cudów tej niezapomnianej epoki, który jednak mało kto należycie doceniał. Potem za to, po jego śmierci, już w tzw. „okresie złotym” piśmiennictwa polskiego, dawno po tresurze chińskiej, pisano o tym całe tomy – całe tabuny gnilnych pasożytów i hien literackich żywiły się jego duchowym ściernem aż do zupełnego przesytu⁹².

Tak oto, skądinąd, wyglądamy w jego oczach. Na ruinach teatru Czystej Formy, który stworzył i zabił, trwa tylko pasożytnicza komedia czczej ciekawości, wybałuszenia w cudze bebechy, za którymi nicłość.

Krótkie podsumowanie

...Zadanie fenomenologiczne (...) chce [tu] zaszczepiać prawa i ograniczenia logiki formalnej w refleksji typu transcendentnego, z drugiej strony zaś powiązać podmiot transcendentny z implicytnym horyzontem treści empirycznych, który jedynie on ma możliwość konstytuować, podtrzymywać i otwierać niekończącymi się eksplikacjami. Ale i tak ów podmiot nie wymknie się niebezpieczeństwu, zagrożającemu nie tyle nawet fenomenologii, ile każdemu przedsięwzięciu dialektycznemu, i spychającemu je, dobrowolnie lub siłą, w antropologię. Bez wątpienia bowiem nie można nadać transcendentnego waloru treściom empirycznym ani umieścić ich po stronie konstytuującego je podmiotu bez powoływania, choćby po cichu, antropologii...⁹³.

O Witkacym tu mowa? Czy o mnie?

⁹¹ *N*, s. 387.

⁹² *N*, s. 419.

⁹³ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Antropologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komedant, Gdańsk 2006, s. 224-225.