

# Michał Głowiński

---

## Ryszard III i Prometeusz : o "Nowym wyzwoleniu" Stanisława Ignacego Witkiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 17-27

---

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

## RYSZARD III i PROMETEUSZ

O „NOWYM WYZWOLENIU” STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA \*

Historyk literatury gdy przystępuje do pisania o Witkiewiczu w jego stulecie, nie może się uwolnić od mniemania, że wszystko, co miałyby do powiedzenia, zostało już powiedziane, że twórczość tego autora została już w zasadzie zinterpretowana. I trudno myśleć inaczej po książkach Daniela C. Geroulda, Alaina van Crugtena, Lecha Sokoła, Małgorzaty Szpakowskiej, Bogdana Michalskiego, po kilku publikacjach zbiorowych i licznych studiach Jana Błońskiego, Jerzego Ziomka, Krzysztofa Pomiana, Konstantego Puzyny, Janusza Deglera. Ci świetni badacze, a także inni, których się tu nie wymieniło, nie tylko ustalili bogaty kanon wiedzy, ale przede wszystkim wypracowali pewien sposób mówienia o Witkiewiczu, a dzisiaj jest jeszcze zbyt wcześnie, by ów sposób poddawać rewizji. I takiego zamiaru, choć byłby ambitny, nie ma autor niniejszego szkicu, jest bowiem świadom swej zależności od poprzedników; zadanie, jakie sobie stawia, bardzo skromne, sprowadza się do przeformułowania niektórych ich tez, a także do uzupełnienia interpretacji konkretnego utworu.

I w istocie innego zadania stawiać sobie nie może, zwłaszcza gdy czyni przedmiotem swych uwag *Nowe Wyzwolenie*<sup>1</sup>, a więc jeden z najczęściej analizowanych i najlepiej opisanych dramatów Witkiewicza. Tradycyjnym punktem wyjścia w interpretacjach tej niezwykle oryginalnej sztuki w jednym akcie jest ustalanie jej stosunku do *Ryszarda III* Szekspira i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego — dwu dramatów, które w taki czy inny sposób zostały w niej wykorzystane.

Jedną z podstawowych właściwości dramatów Witkiewicza jest to, co Błoński nazwał posożytnictwem, biorąc ten wyraz w cudzysłów i nie

---

\* Szkic niniejszy jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego w czasie sesji poświęconej S. I. Witkiewiczowi, zorganizowanej na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Amsterdamskiego (21—22 marca 1985).

<sup>1</sup> Opieram się na tekście w edycji: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Opracował i wstępem poprzedził K. Puzyna. T. 1. Warszawa 1962.

przypisując mu sensu pejoratywnego<sup>2</sup>. Sprawa rzeczywiście jest intrygująca: pisarz nie podporządkowuje swych dramatów żadnej tradycyjnej formie dramatycznej, czerpie elementy do nich z najróżniejszych źródeł i czyni to ostentacyjnie, nie lęka się więc budować swego artystycznego świata z elementów prefabrykowanych. Wie bowiem, jak to świetnie sformułował Błoński, że „oryginalny jest w tym koktajlu melanz, nie składniki...”<sup>3</sup>. Ale żeby ową oryginalność ujawnić, trzeba się zastanowić nad składnikami właśnie.

W pracach o dramatach Witkiewicza tradycyjnym przedmiotem rozważań jest to, jak określić stosunek do wzorów, a więc pytanie, czy mamy do czynienia z parodią, trawestacją, parafrazą, zespołem aluzji, adaptacją<sup>4</sup>; pod tym względem są one bardziej skomplikowane niż dramaty Gombrowicza, w których bez wątpienia dominuje parodia. Nie będę wszakże wdawać się w tego rodzaju rozróżnienia, aczkolwiek nie przeczę, że są one uzasadnione. Wydaje się, że najbardziej przydatna jest tu kategoria o charakterze ogólnym, jednakże już nie „pasożytnictwo”, ale — intertekstualność. Wszystkie w zasadzie utwory dramatyczne Witkacego, w tym z pewnością *Nowe Wyzwolenie*, mają charakter intertekstualny. Pojawiają się w nich odwołania różnego typu do poszczególnych, mniej lub bardziej znanych utworów lub takich czy innych ich elementów (bohaterów, sytuacji, sformułowań itp.) albo wreszcie do pewnych, ukształtowanych wyraźnie i funkcjonujących w tradycji, typów dramatu (jak np. sztuka psychologiczna z przełomu stuleci).

Odwołania te ujawniają się w sposób różny, czasem cały utwór stanowi jakby odwzorowanie utworu wcześniejszego (jak choćby *W małym dworku*) — i wtedy właśnie najbliższy jest parodii, czasem zaś mają jakby charakter punktowy, zaznaczają się tylko w poszczególnych miejscach utworu, nie ogarniają jego całości. Są one zróżnicowane także z innego jeszcze względu, a mianowicie często tak zostały pomyślane, że w jednym dramacie czy nawet — w jednym jego epizodzie nakładają się na siebie przywołania utworów nie mających z sobą żadnych związków, pochodzących z różnych epok i reprezentujących różne, wielokrotnie kontrastujące z sobą style. I ta właśnie osobliwa praktyka Witkiewicza jest klasycznym przykładem zjawiska, które zwykło się nazywać intertekstualnością. A jest dlatego, że owo „pasożytnictwo” nie stanowi sprawy genezy utworów, należy do ich znaczeniowej struktury. A o intertekstualności można mówić tylko w takich wypadkach. Innymi słowy, odbiorca, żeby dramat właściwie odebrać, musi sobie zdać sprawę, że poszczegól-

<sup>2</sup> J. Błoński, *Teatr Witkiewicza*. „Dialog” 1967, nr 12. O sprawach tych pisze Błoński także w innych swych studiach poświęconych Witkiewiczowi.

<sup>3</sup> J. Błoński, wstęp w: S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*. Wrocław 1974, s. LXXXV. BN I 221.

<sup>4</sup> Zob. J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972.

ne jego elementy zostały zaczerpnięte z tradycji, to bowiem, że coś wywodzi się z Szekspira, Strindberga, Rittnera czy Wyspiańskiego, staje się elementem znaczenia. Z tego właśnie względu tak ciekawe w pracach o dramatach Witkiewicza rozważania o literackim pochodzeniu poszczególnych ich elementów mają szczególną doniosłość.

Nie trzeba tu dodawać, że Witkiewicz czyniąc z intertekstualności swą podstawową praktykę literacką, nie pisał utworów, które miały odbiorcę oszołomić erudycją, niejako pysznić się przed nim swym zakotwiczeniem w europejskiej kulturze. Ta strona sprawy była dla niego w ogóle nieistotna. Tym bardziej że przyznał sobie prawo swobodnego obchodzenia się z elementami zapożyczonymi, gdyż interesują go one z reguły o tyle jedynie, o ile służą jego pisarskiemu zamierzeniu — można by powiedzieć wręcz, że jego stosunek do tradycji jest instrumentalny. Więcej, przyznał sobie także prawo łączenia elementów wziętych z literatury przeszłości w sposób w pewnym sensie dowolny: wszystko może się tu spotkać ze wszystkim. A dzieje się tak dlatego, że Witkiewicz przypisuje praktykom intertekstualnym rolę szczególną, stały się one jednym z zasadniczych czynników, być może zgoła najważniejszym, w kształtowaniu groteski. Pisarz rozkłada świat literatury przeszłości na poszczególne elementy, tak jak rozkłada świat spetryfikowanych wyobrażeń społecznych, by zbudować z nich i nowy tekst, i nowy świat. Tekst groteskowy i świat groteskowy.

I tutaj właśnie dochodzimy do sprawy centralnej dla interpretacji *Nowego Wyzwolenia*, tej — jak powiada Błoński — „jednej z najbardziej zagadkowych sztuk Witkacego”<sup>5</sup>. Jest to utwór niezwykle oryginalny i nowatorski, a zarazem zbliża się do centonu. Był on już przedmiotem szczegółowych analiz, przede wszystkim w pracach Błońskiego, Sokoła i Geroulda<sup>6</sup>. Badacze ci wskazali, jakie elementy Witkiewicz z literatury przeszłości przejął i jakie im nadał funkcje; jeśli więc podejmują próbę interpretacji tego dramatu, to nie dlatego, by poszerzyć repertuar wzorów, jakie się na ten osobliwy centon składają, choć mam nadzieję, że uda mi się wskazać na jeden z jego komponentów nie dostrzeżony przez poprzedników. Analiza *Nowego Wyzwolenia* pozwoli, być może, na ukazanie specyficznego charakteru Witkiewiczowskiej intertekstualności i jej roli w kształtowaniu groteski.

*Ryszard III* Szekspira, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, a także dramat psychologiczny w tej postaci, w jakiej się uformował pod koniec w. XIX i na początku XX — to główne składniki, bardzo zróżnicowane, z jakich Witkiewicz swój utwór zbudował. Nawiązania do wielkiej kroniki historycznej oraz symbolistycznego dramatu, przelamującego konwencje

<sup>5</sup> Błoński, *ed. cit.*, s. LVII.

<sup>6</sup> L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 88—98. — D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przełożył I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 142—160. Pracom tym wiele zawdzięczam.

teatru swojej epoki, ujawniają się już w krótkim poetyckim *Prologu*, napisanym w roku 1906. Bardzo to osobliwy tekst. W jakimś sensie pełni on rolę tego, co francuscy teoretycy literatury nazywają „*mise en abyme*”, a więc jest utworem w utworze, swoistą jakby zminiaturyzowaną wersją całego dramatu, wprowadzoną w jego obręb. Do tego wszakże jego osobliwości się nie ograniczają.

Właściwie wszystko w tym krótkim, liczącym 24 wersy wierszu dziwi. Nie wiadomo, czy wtedy gdy został napisany, stanowił taką właśnie całość; chyba nie, robi bowiem wrażenie fragmentu jakiejś większej, nie znanej nam kompozycji. Ale nie to nawet jest najistotniejsze. Nie spełnia on jednego warunku, jakby oczywistego w prologu dramatycznym. Tak ważna dla każdego utworu, zwłaszcza zaś przeznaczonego na scenę, sytuacja mówienia, jest tu wysoce niejasna. Trudno zresztą w tym przypadku rzecz sprowadzać do jednej sytuacji — w istocie można ich wyodrębnić cztery. Wiemy, że jedno zdanie wypowiada enigmatyczny Prezes, z łatwością identyfikujemy monolog alegorycznej Duszy. Więcej, gotowi jesteśmy się zgodzić, że fragment ostatni to poetycka relacja snu.

Komu jednak przypisać najobszerniejszy fragment, początkowy? Pojawiające się w nim motywy sugerować by mogły, że słowa te wypowiada Król Ryszard III, zrezygnować jednak musimy z tego domysłu, gdyż po bliższym przyjrzeniu się nie ulega wątpliwości, że tutaj nie tyle mówi Ryszard, ile mówi się o nim. Innym ważnym względem przeciwstawiającym się takiej supozycji jest to, że fragment ten w niczym nie przypomina monologu Szekspirowskiego, nie stanowi ani jego parodii, ani karykatury. Przypomina jednak coś całkiem innego. A mianowicie kwestię chóru z tragedii antycznej lub też — monolog któregoś z jej protagonistów. Ale to nie wszystko: stylistycznie przypomina polskie przekłady tragików greckich. Nawet jeśli uznamy, że tu odwołanie dokonano się za pośrednictwem Wyspiańskiego, w którego twórczości tradycje antyczne były bardzo żywe, nie zmienia to w niczym postaci rzeczy. Tym bardziej że supozycję tę można wzmocnić faktem, iż w pierwszym wersie pojawia się zwrot do Tyfona, mało znanej osobistości z mitologii greckiej. W popularnej encyklopedii czytamy:

Tyfon [...], w mitologii greckiej straszliwy potwór, najmłodszy syn Gai i Tantalosa. Miał on ciało olbrzyma z węzami zamiast nóg. Wzrostem przewyższał góry, sięgając niekiedy aż do gwiazd. [...] Zamiast palców miał sto głów smoczych, oczy ciskały ogień, a paszcza smołę<sup>7</sup>.

A więc tutaj zbliżamy się niewątpliwie już do głównego tekstu dramatu. Czy jednakże ten wątek mitologiczny byłby właśnie owym wzbogaceniem repertuaru składników, o którym pisałem?

Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do tragedii Ajschylosa. W jednym z monologów Prometeusz mówi o strasznym gniewie Tyfona,

<sup>7</sup> *Mała encyklopedia kultury antycznej*. T. 2. Warszawa 1962, s. 393.

który był miotającym płomieniami wrogiem Zeusa. Mamy tu więc do czynienia z bezpośrednią zależnością tekstową. Witkiewicz nie mógł czytać dzieła Ajschylosa w oryginale (nie znał greki), w r. 1906 miał jednak do dyspozycji trzy przekłady polskie: Józefa Szujskiego (1866), Zygmunta Węclewskiego (1873) i Kazimierza Kaszewskiego (1895); najbardziej znany przekład, pióra Jana Kasprowicza, opublikowany został później<sup>8</sup>, a więc nie może być brany pod uwagę (w nim zresztą motyw Tyfona został zatarty). Ta niespodziewana zależność tekstowa wskazuje na coś więcej niż na jeszcze jedną ingrediencję w Witkiewiczowskim koktajlu, umożliwia ona ujrzenie w nowym świetle całego dramatu, a przede wszystkim — postaci Ryszarda III. Interpretatorzy zwracają uwagę, że częstymi bohaterami sztuk Witkiewicza są tytani<sup>9</sup>; odwołanie do tragedii Ajschylosa stanowi dalsze potwierdzenie tej obserwacji.

O nakładaniu się postaci Prometeusza i Ryszarda III świadczy nie tylko to, co ten Szekspirowski bohater Witkiewicza mówi, ale także pozycja, w jakiej się znajduje. A o tym dowiadujemy się z didaskaliów w scenie 1:

*Na lewo, oparty plecami o filar, stoi Król Ryszard III i od czasu do czasu robi ruchy takie, jakby chciał oderwać się od filaru i odejść. Bronią mu tego zamaskowani Mordercy, zwracając ku niemu zaraz ostrza sztyletów i wydając przy tym głośny syk, złożony z przeciągłej litery A = AAAAA!*

A więc w dużej części dramatu Król przykuty jest do filaru, który pełni tu rolę skały, i nieustannie próbuje się od niego oderwać, w czym przeszkadzają mu dwaj groźni strażnicy. Sytuacja taka nie była nigdy udziałem Ryszarda III ani jako postaci historycznej, ani jako bohatera tragedii Szekspira. Jest on tutaj Prometeuszem zdegradowanym moralnie, umieszczonym w przestrzeni łączącej elementy gotyckiej sali i mieszczkańskiego salonu. W dramatach Witkiewicza wszelkie mieszanie składników jest możliwe. Stwierdzenie takie nie zamyka wszakże sprawy.

Mit Prometeusza jest zbyt ważny i zbyt nasycony różnymi znaczeniami, aby można było ograniczyć się do tak ogólnikowego potraktowania tej sprawy. Jeśli się przyjmie, że postać Ryszarda III została pomyślana jako aluzja do postaci Prometeusza, a pośrednio całego jego mitu, przybierającego w historii tak różne kształty, można wytłumaczyć pewne właściwości strukturalne *Nowego Wyzwolenia*. Aluzja do mitu Prometeusza i dzieła Ajschylosa wyjaśnia wyraźnie występujące w tym dramacie odwołania do tragedii antycznej, w tym także omówiony już wstępny fragment *Prologu*, w którym pojawia się motyw mitologiczny. Jednakże

<sup>8</sup> Pierwodruk tego przekładu J. Kasprowicza ukazał się w „Sfinksie” 1909, z. 1—2. (Informację tę zawdzięczam doc. Romanowi Lothowi). Pierwsze wyd. książkowe: 1912.

<sup>9</sup> Problem ten analizuje, a także omawia wcześniejsze prace na jego temat — Ziomek w przywoływanym studium.

nie chodzi tylko o Tyfona, jest on tu sprawą uboczną. Ów komponent antyczny pozwala zrozumieć osobliwą strukturę retoryczną tego początkowego fragmentu, która niczym innym się nie tłumaczy.

Następnie: założenie, że Król Ryszard III jest aluzją do Prometeusza, umożliwia zrozumienie niektórych przynajmniej jego kwestii. Od pierwszej jego wypowiedzi począwszy:

Dajcie mi choć chwilkę odpocząć. A! Przeklęte katy!! [...] Grzbiet mi się wpija w tę piekielną ścianę, garb boli mnie jak jeden olbrzymi wrzód. Kiedy się skończy wreszcie ta męka wrastania w chropawe kamienie?

Pozwala także zrozumieć coś więcej, a mianowicie osobliwe zachowanie Króla Ryszarda III w niektórych przynajmniej scenach. Do pewnego momentu nie uczestniczy on w „akcji salonowej”, jest na boku, aczkolwiek ku niemu kieruje się uwaga i odbiorców, i współpartnerów. Owo swoiste zachowanie zaś polega na tym, że Król komentuje to, co się dzieje w salonie. Nie jest to jednak tradycyjne „mówienie na stronie”, trudno jego wypowiedzi sprowadzić do tej konwencji, nawet gdy się uzna, że mamy tu do czynienia z jej parodią. Jego krótkie monologi spod filaru mają charakter parodystyczny, parodiują jednak co innego, a mianowicie kwestie chóru w tragedii greckiej. W tych epizodach dramatu wypowiedzi Ryszarda III znajdują się jakby ponad wypowiedziami innych postaci, a także — ponad tym, co w danym momencie dzieje się na scenie; myślę tu przede wszystkim o jego kwestiach kończących scenę 1 oraz o dwu kwestiach w scenie 2 — o pragmatystach i o zamykającej tę scenę. Znaczące jest zresztą, że tego rodzaju monologi Ryszarda pojawiają się w zakończeniach scen, a więc w momentach takich, w których może on ujawnić i sformułować sens tego, co się przed chwilą działo w innych rejonach przestrzeni teatralnej.

Następny element struktury dramatycznej *Nowego Wyzwolenia* łączący się w jakiś sposób z tragedią antyczną to charakterystyczny moment w rozwoju fabuły, a mianowicie *anagnorisis*. Jako parodię *anagnorisis* potraktować możemy wejście Joanny, która we Florestanie rozpoznaje syna nie widzianego od 10 lat, a w Królu Ryszardzie III — kochanka z dawnych czasów.

Nasuwać się tu mogą wątpliwości: czy te parodystyczne odniesienia do tragedii antycznej rzeczywiście się łączą w *Nowym Wyzwoleniu* z mitem Prometeusza, czy też istnieją niezależnie od niego? Wydaje się jednak, że właśnie się łączą, choćby dlatego, że Prometeusz to bohater nie tylko mitu, ale także — jednej z największych tragedii antycznych. Reaktywowanie, bardzo pośrednie, mitu Prometeusza służy wprowadzeniu całego kompleksu elementów związanych z tragedią grecką i zarazem motywuje ich obecność w dramacie. Tak więc tym właśnie tłumaczy się choćby parodia *anagnorisis*, mimo że w *Prometeuszu* Ajschylosa *anagnorisis* nie występuje. Nasuwają się tutaj szersze kwestie. Witkiewiczowi, gdy nawiązuje do wielkich dzieł przeszłości, nigdy nie zależy na wiernej

reprodukcji, dba o to tylko, by wzorzec był wyrazisty, a więc dostrzegalny dla odbiorców. Niekiedy stosunek pisarza do przejmowanych z przeszłości elementów jest po prostu nonszalancki. Nie ulega wątpliwości, że Ryszard III wzięty został z dramatu Szekspira. Jednakże Witkiewicz — nie wiadomo, czy celowo, czy przez nieuwagę — nazwał go Yorkiem, chociaż tak w historii, jak w tragedii Ryszard zanim został królem, był księciem Gloucester, nie York (u Szekspira występuje zresztą także Ryszard książę Yorku, jeden z dwu synów Edwarda IV, zamordowanych przez Ryszarda III). Jest to, rzecz jasna, drobiazg, który w niczym nie mógł zakłócić oczywistego dla odbiorcy faktu, że postać Ryszarda III przeszła do *Nowego Wyzwolenia* z dramatu Szekspira.

Powróćmy wszakże do Prometeusza. Jego aluzyjna obecność w *Nowym Wyzwoleniu* pozwala nie tylko na wskazanie swoistości w budowie postaci (bohater jest kim innym, niż się z początku wydaje), umożliwia także ukazanie stosunku tego dramatu do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i uplasowanie w pewnym kontekście historycznym i literackim, bardzo dla interpretacji ważnym.

Motyw Prometeusza pojawia się w dziele Wyspiańskiego dwukrotnie: w dialogu Konrada z Maską 10 (akt II, w. 595—608) oraz w kwestii Reżysera (akt III, w. 651—655), i jest jednym ze sporej liczby odwołań mitologicznych. Jednakże Witkiewicz nie reaktywuje akurat tych epizodów, sprawa ma bowiem zasięg ogólniejszy. Trudno powiedzieć, że motyw Prometeusza odznacza się większą wagą w tym dramacie Wyspiańskiego, jednakże tu, jak w innych jego utworach, pokaźne miejsce zajmuje problem postaw prometejskich. Problem, bo jest to sprawa istotna tak dla głównego bohatera dramatu, Konrada, jak też dla samego poety. I nie może być inaczej, skoro Wyspiański podejmuje, polemicznie, wielką problematykę polskiego romantyzmu, wysuwając na plan pierwszy właśnie kwestię prometeizmu. *Wyzwolenie*, które przy całym swym nowatorstwie i formalnym skomplikowaniu jest utworem politycznym, odnoszącym się do aktualnych na początku stulecia polskich spraw, nie stanowi jednak dramatu prometejskiego; w większym stopniu kwestionuje ono postawy i gesty romantyków, niż je powtarza, nigdy jednak nie odbiera im znaczenia i ważności.

Witkiewicza, który wątek prometejski w *Nowym Wyzwoleniu* podjął, ów aktualny czy polityczny aspekt sprawy, tak doniosły dla Wyspiańskiego, w ogóle nie interesował. Wydaje się jednak, że uczynił on dalszy krok w stosunku do Wyspiańskiego w degradacji mitu Prometeusza. Trudno tu wszakże mówić o pośredniej czy bezpośredniej polemice literackiej z Wyspiańskim, w tej materii byłaby ona bezprzedmiotowa. Czytniac odpowiadnikiem czy nowym wcieleniem Prometeusza postać Ryszarda III, tyrana i okrutnika nie przebierającego w środkach w swej walce o władzę, Witkiewicz odbiera mitowi do reszty jego dawny splendor. Komentatorzy *Nowego Wyzwolenia* wskazali na różnego rodzaju po-



wiązania, jakie łączą tę sztukę z dramatem Wyspiańskiego; owa degradacja Prometeusza, a wraz z nią zakwestionowanie pewnych stałych wątków, ważnych w kulturze polskiej od czasów romantyzmu, wydają się łącznikiem najważniejszym. W ten sposób dał Witkiewicz wyraz tendencji antyromantycznym, charakterystycznym dla literatur europejskich (w tym polskiej) tuż po pierwszej wojnie światowej.

I tu właśnie doszliśmy do problemów kontekstu historycznego i literackiego, który dla interpretacji *Nowego Wyzwolenia* wydaje się ważny. Chciałbym zwrócić uwagę przede wszystkim na dwa kompleksy zjawisk. Podkreślałem już, że w dramacie tym, tak zresztą jak w większości sztuk Witkiewicza, wszystko niemal może łączyć się ze wszystkim, elementy tragedii greckiej z motywami tragedii Szekspirowskiej, z wątkami dramatu psychologicznego *à la* Ibsen, itd. Zestaw składników w tym melanżu, o którym pisał Błoński, zdaje się niemal nie podlegać ograniczeniom. Czy jednakże owo zestawienie wszystkiego ze wszystkim jest inicjatywą artystyczną nie mającą precedensów? Pytanie ważne niewątpliwie dla interpretacji całej twórczości dramatycznej Witkiewicza, szczególnie wszakże doniosłe wówczas, gdy odnosi się do *Nowego Wyzwolenia*. Także ze względu na odwołania do Wyspiańskiego. W *Wyzwoleniu* wprowadza on różne wątki antyczne, nie ograniczając się do wzmianek o Prometeuszu, wprowadza mianowicie Muzę i Erynie. Jednakże nie ten dramat jest dla tej tendencji najbardziej charakterystyczny, dużo wyraziściej realizuje się ona w dwu innych sztukach: w *Akropolis* (1904) i *Nocy listopadowej* (1904). W nich tworzy Wyspiański zadziwiającą syntezę wątków mitologicznych, chrześcijańskich i tych, które wywodzą się bezpośrednio z polskiej tradycji historycznej. Podobnych syntez dokonuje ulubiony pisarz Witkiewicza, Miciński, a także — choć w inny sposób — Berent w *Oziminie* (1911). Syntezy owe nasycone zostały różnymi treściami symbolicznymi. Ów kulturalny synkretyzm, bo tak chyba można to zjawisko nazwać, który przez pisarzy pokolenia poprzedniego traktowany był serio, u Witkiewicza stał się domeną groteskowej gry. Nie tylko poszerzył się repertuar możliwości, zmieniły się ogólne zasady funkcjonowania tego rodzaju zestawień. Aluzje, cytaty, parodie, trawestacje, a więc wszelkie przejawy intertekstualności, stały się jednym z głównych czynników, a być może — w ogóle czynnikiem zasadniczym w budowaniu groteskowego tekstu i groteskowego świata. Taki sposób postępowania Witkiewicza, aczkolwiek oryginalny i z dezynwolturą podejmowany, ściśle jest związany z tym, co w tej dziedzinie robili pisarze Młodej Polski. Szczególnie wyraźne jest to właśnie w przypadku *Nowego Wyzwolenia*.

Nadanie groteskowego charakteru synkretyzmowi kulturalnemu staje się szczególnie znaczące w przypadku uwspółcześniania mitu Prometeusza. Nie tylko dlatego, że był to mit heroiczny i że romantycy go reaktywowali. Znaczące z tej przede wszystkim racji, że w XX w. zmienił on

jakby status<sup>10</sup>. W swej tradycyjnej, heroicznej wersji pojawia się niemal wyłącznie w utworach epigońskich, ale do tego sprawy się nie ograniczają, przeniknął on bowiem także do utworów groteskowych, a jego bohater stał się figurą nie tylko nieheroiczną, ale wręcz — komiczną. Pionierską rolę odegrał tu utwór André Gide'a *Prométhée mal enchainé* (1896), szybko przełożony na polski i dwukrotnie publikowany<sup>11</sup>. Wydaje się, że Witkiewicz, jeśli nawet nie zetknął się z oryginałem, musiał ten utwór poznać, gdy był drukowany w „Chimerze”. Trudno tu, rzecz jasna, mówić o bezpośrednich zależnościach, ale też nie o to chodzi. Ważne jest to, że Prometeusz podlegał deheroizacji, jakby zszedł we współczesny świat i przedstawiony był na jego tle. Wątek groteskowego Prometeusza pojawił się w literaturze polskiej już w schyłkowym okresie Młodej Polski, a i potem odegrał godną uwagi rolę<sup>12</sup>. Gdy ma się to w pamięci, trzeba przyznać, że dramat Witkiewicza, w którym zdegradowany Prometeusz występuje pod okrutną maską Ryszarda III, dobrze jest osadzony w kontekście literackim.

Zajmuję się tutaj niemal wyłącznie Ryszardem III dziwnie skojarzonym z Prometeuszem, tak jakbym zapomniał, że występuje on w *Nowym Wyzwoleniu* na tle mieszczańskiego salonu i uczestniczy w wydarzeniach będących również parodią innych typów dramatu. W tym przedmiocie jednak niełatwo cokolwiek dodać do tego, co powiedzieli autorzy wybitnych prac o tym dramacie — Błoński, Sokół i Gerould, wypada się tylko do nich odwołać. Chciałbym jednak zastanowić się nad jednym problemem, a mianowicie: czy wszystko, co się w *Nowym Wyzwoleniu* pojawia, może być traktowane jako z góry założona parodia jakichś wcześniejszych wzorów? Myślę tu o konkretnej sprawie. Gerould twierdzi, że fakt, iż jeden z głównych bohaterów nosi imię Florestan, wskazuje na odwołania do opery Beethovena *Fidelio*. Wydaje się to wielce wątpliwe, trudno bowiem znaleźć jakieś istotniejsze związki z tą operą, a imię bohatera może być całkiem przypadkowe (nie można takiej możliwości nie wziąć pod uwagę, gdy się zważy na praktyki Witkiewicza w zakresie imion własnych). A jeśli już szukać jakiejś genealogii dla Florestana, to gdzie indziej, aczkolwiek też w sferze muzyki. Robert Schumann, który był nie tylko wielkim kompozytorem, ale także wybitnym pisarzem muzycznym, kreował w swych esejach trzy postacie, będące jego *porte-parole*: Euzebiusza, Florestana i Mistrza Raro; ekstrawagancki Florestan miał być uosobieniem poetyckiego natchnienia (postać tę wprowadził Schumann także do swych kompozycji; szósty fragment cyklu *Kar-*

<sup>10</sup> Historię mitu Prometeusza w literaturze przedstawia R. Trousson (*Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève 1964).

<sup>11</sup> Przekład Z. Przesmyckiego ukazał się najpierw w „Chimerze” 1901 (nr 10—12), a w r. 1904 w osobnej książce.

<sup>12</sup> Omawiam tę sprawę szerzej w artykule *Ten śmieszny Prometeusz* („Pismo” 1981, nr 4).

nawał, op. 9, nosi właśnie tytuł *Florestan*)<sup>13</sup>. Schumann był kompozytorem na początku XX w. szczególnie cenionym, nie wykluczone więc, że u niego zapożyczył Witkiewicz to dziwne imię. Nie przykładałbym jednak do tego faktu większej wagi, gdyż gdyby nawet domysł taki okazał się słuszny, nie wnosiłoby to do interpretacji dramatu wiele. Nie przykładałbym tym bardziej, że imię Florestan pojawiało się w wielu francuskich sztukach bulwarowych z końca w. XIX, m. in. w znanej wówczas operetce Lecocq'a *Córka pani Angot* (1872), a więc stąd mogło do sztuki Witkiewicza przeniknąć<sup>14</sup>. Wydaje się, że trzeba przyjąć założenie, iż nie wszystkie komponenty koktajlu są równie znaczące, że w owym budowaniu z elementów gotowych (nie przypadkiem znawcy Witkiewicza mówią o „*ready made*”)<sup>15</sup> zawsze obowiązuje pewna hierarchia. W *Nowym Wyzwoleniu* elementem najważniejszym stał się Ryszard III, za którym tak niespodziewanie kryje się Prometeusz.

Witkiewicz, jak wiadomo, uznał *Nowe Wyzwolenie* za jeden z tych dramatów, które najbliższe są Czystej Formy. Nie zawsze jasno formułowana, koncepcja ta była już przedmiotem licznych egzegez. Chciałbym tu zwrócić uwagę na jeden moment, szczególnie dobrze uwydatniony przez Jerzego Ziomek:

Problemem centralnym dla eksplikacji Czystej Formy jest problem mime-  
tyczności sztuki<sup>16</sup>.

Obowiązuje tu stosunek odwrotnie proporcjonalny: im utwór dalszy od estetyki mimetycznej (tak jak ją pojmowano w XIX w.), tym bliższy ideałowi Czystej Formy. A daleki od owej estetyki jest wówczas, gdy swoista intertekstualność, będąca podstawą groteski, jest tak widoczna i tak silnie eksponowana, że na niej koncentruje się uwaga odbiorców. Innymi słowy: że nie mogą oni dzieła traktować tak, jakby było bezpośrednią wypowiedzią o świecie, czy też — jakby reprodukowało te wzorce i te schematy mówienia o nim, które uznaje się za bezpośrednie jego naśladowanie. Intertekstualność jest tu więc sprawą swoistej mediatyzacji. I pełnić może tę mediatyzacyjną rolę tym bardziej, że u Witkiewicza nie łączy się ona z jakąkolwiek troską o wierność wzorcowi; przeciwnie, pisarz przyznaje sobie prawo robienia z wzorcem tego, co mu się żywnie podoba, przede wszystkim zaś — wprowadzania w konteksty, w których nigdy nie występował, czy nawet występować nie mógł. Tego rodzaju intertekstualność, podkreślmy raz jeszcze, nie tylko bezpośrednio zwią-

<sup>13</sup> Zob. H. Swolkień, *Robert Schumann*. Warszawa 1973, s. 182—183.

<sup>14</sup> Zwrócił mi na to łaskawie uwagę prof. Alain van Crugten w dyskusji nad tym tekstem (zob. przypis wstępny).

<sup>15</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 72. Autor powołuje się na wcześniejsze prace: K. Rudzińskiej, M. Nowotny-Szybistowej i R. Nycza.

<sup>16</sup> Ziomek, *op. cit.*, s. 95.

zana jest z groteską, ale nieustannie ją generuje. I trudno o lepszy przykład działania tego mechanizmu niż właśnie *Nowe Wyzwolenie*.

Groteskowa intertekstualność, realizująca ideał Czystej Formy lub przynajmniej do niego się zbliżająca, to także zadanie dla odbiorcy. Nie tylko dla interpretatora, którego oczywistym obowiązkiem jest ujawnienie ingrediencji, jakie na dzieło się składają, i wskazanie ich znaczenia. Zadanie dla każdego czytelnika czy widza *Nowego Wyzwolenia*, który musi zdać sobie sprawę, że w tym dramacie jest coś z Shakespeare'a i coś z dramatu psychologicznego, coś z Wyspiańskiego i coś z jednego z najwspanialszych greckich mitów (i tragedii, która na nim została zbudowana). Intertekstualność Witkiewicza, tak nasycona elementami ludycznymi, nie stanowi nigdy popisu erudyty, który pragnie pokazać, jak głęboko jest zakorzeniony w kulturze europejskiej. Stała się jedną z podstawowych metod konstruowania sensów.