

# Marta Skwara

---

## Szaleńcy wśród zmechanizowanych bydląt : o bohaterach dramatów Witkacego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 83/1, 3-24

---

1992

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.

MARTA SKWARA

## SZAŁEŃCY WŚRÓD ZMECHANIZOWANYCH BYDŁĄT

## O BOHATERACH DRAMATÓW WITKACEGO\*

## 1

Najbardziej oczywistym źródłem szaleństwa w twórczości Witkacego jest jego antropologia wywiedziona z Ogólnej Ontologii<sup>1</sup>. Ponieważ zasadą bytu jest „jedność w wielości”, i człowiek (Istnienie Poszczególne) musi być całością składającą się z pewnych części. Tymi częściami, „wielościami”, są jakości występujące w trwaniu jednostki: zmienne wrażenia zmysłowe i przeżycia psychiczne, które wspólnie tworzą jedność treści psychicznych. Oprócz jedności psychicznej Istnieniu Poszególmemu właściwa jest także jedność fizyczna (niepowtarzalność danego osobnika), co określa zasada „dwoistej Formy Istnienia”. Człowiek ma świadomość niejednorodności własnej egzystencji, lecz jej istota pozostaje dla niego zagadką — podobnie jak i istota wszechbytu. Niezwykłość istnienia i jego tajemniczość rodzą niepokój metafizyczny i zmuszają do dociekań. Pytania zadawane samemu sobie („dlaczego w ogóle istnieję?”) zbliżają człowieka do Tajemnicy Istnienia, którą jest:

jedność w wielości, nieskończoność jego [tj. istnienia] tak w małości jak w wielości, przy jednoczesnej ograniczoności każdego Istnienia Poszególnego [NF 6]<sup>2</sup>.

\* Panom profesorom Erazmowi Kuźmie i Januszowi Deglerowi serdeczne podziękowania składa autorka.

<sup>1</sup> O filozofii Witkacego szeroko i wnikliwie pisali: J. Błoński (*Witkiewiczowskie przeżycie tajemnicy*. „Odra” 1968, z. 1), K. Pomian (*Filozofia Witkacego*. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3), B. K. Michałski (*Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1979; *System „Ontologii Ogólnej”*, czyli „*Ogólnej Nauki o istnieniu*” Stanisława Ignacego Witkiewicza. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972), J. Leszczyński (*Filozof metafizycznego niepokoju*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Warszawa 1957). Przedstawiony w tej pracy skrócony zarys myśli filozoficznej Witkacego jest tylko schematycznym, ale koniecznym wstępem do dalszych rozważań.

<sup>2</sup> Skrót NF odsyła do wyd.: S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nteporozumienia*. W: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Opracował oraz przepisał opatrzył J. Leszczyński. Warszawa 1974. Prócz tego zastosowano następujące skróty lokalizacyjne odsyłające do tekstów S. I. Witkiewicza — do dramatów (*Dramaty*. T. 1–2. Warszawa 1985): BD = *Bezimienne dzieło* (t. 2); GW = *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu* (t. 1); JF = *Janulka, córka Fizdejki* (t. 2); JM = *Jan Maciej Karol Wścieklica* (t. 2); KW = *Kurka wodna* (t. 2); M = *Matka* (t. 2); MDC = *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (t. 1); MH = *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd* (t. 2); MK = *Maciej Korbowa i Bellatrix* (t. 1); MP = *Mister Price, czyli Bzik tropikalny* (t. 1); NK = *Nadobniste i koczkodany, czyli zielona pigułka* (t. 2); NT = *Niepodległość trójkątów* (t. 1); NW = *Nowe Wyzwolenie* (t. 1); O = *Oni* (t. 1); P = *Pragmatycy* (t. 1); S = *Szewcy* (t. 2); SB = *Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mor-*

Aby jednak możliwe było przeżycie Tajemnicy Istnienia, oprócz niepokoju metafizycznego konieczne jest także przewyciężenie dwoistości własnego bytu, czyli uzyskanie jedności psychofizycznej oraz odczucie jedności w wielości stanów psychicznych, co oznacza osiągnięcie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej. Takie bezpośrednie doznanie jedności własnego „ja” nazywane jest przez Witkacego uczuciem metafizycznym. Owo uczucie zrodziło w przeszłości religię, filozofię i sztukę, które były tylko różnymi formami „opracowania” tego samego stanu „pierwotnego zdziwienia” nad istnieniem w świecie i istnieniem własnym człowieka. Podczas jednak gdy religia usprawiedliwiała metafizyczną okropność istnienia przez stworzenie systemu pojęć łagodzących, a filozofia tworzyła system pojęć wykazujących rozumowo konieczność takiego stanu rzeczy, sztuka była przede wszystkim „potwierdzeniem Istnienia w jego metafizycznej okropności”, wyrażała więc najpierwotniejsze lęki człowieka, jego samotność i przerażenie bytem. Sztuka rodziła się pod wpływem uczucia metafizycznego, którego doznawał artysta i któremu dawał wyraz w strukturze całego dzieła. Struktura taka, oddająca jedność „ja” artysty i przekazująca jedność panującą w całym istnieniu, nazwana została Czystą Formą. W niej zawiera się cała istota dzieła, gdyż poprzez związek jej elementów (np. słów) odtworzona zostaje Tajemnica Istnienia przeżywana przez twórcę. Przeżycie tej Tajemnicy (i w sztuce, i w życiu) prowadzić musi w dzisiejszych czasach do obłędu, co udowadnia Witkacy w swej historiozofii.

Zjawiska w sferze sztuki i metafizyki zależą, według Witkacego, od rozwoju ludzkości. Dawniej:

Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty: władcy, prawdziwi synowie potężnych bóstw, i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia. [NF 105]

Władca dawny, czerpiący siłę z poczucia metafizycznej jedności, mógł dla wzbogacenia swych przeżyć pchnąć na śmierć tłumy, gdyż „za nim była potęga bóstw, których on był wyrazem”. Siłę swą przekazywał jednocześnie niewolnym masom, tworząc w ludziach nowe wartości, bogacąc ich wewnętrznie. Od czasu jednak, gdy ów pogardzany tłum sięgnął po władzę (Wielka Rewolucja Francuska) i „wchłonął wartości zdobyte przez władców materii, życia i tajemnic ducha”, sam przestał być zdolny do tworzenia nowych wartości, gdyż warunkiem ich powstania jest „samotność i potęga jednostek wyjątkowych”.

Tłum uczestnicząc we władzy, uczestniczy w podziale dóbr materialnych, które stają się z czasem jedynym celem życia – olbrzymi żołądek organizującej się masy dawnych niewolników i „żądza użycia wszystkiego, co dotąd było jej odjęte, staje się prawem istnienia na naszej planecie”. Grozi to zagładą pojmowania Tajemnicy Istnienia, a „artystów strąca na dno obłędu” – sztuka możliwa jest bowiem jedynie dzięki doznaniu uczucia metafizycznego przez artystę i przekazaniu go odbiorcy poprzez strukturę Czystej Formy. Z chwilą gdy odbiorcy to jedynie „wielomackowa mątwą” wchłaniająca „wszystko, co nie podpada pod kategorię bezpośredniej dla niej użyteczności” (NF 108),

---

*dowarze* (t. 2); SL = *Szalona lokomotywa* (t. 2); TM = *Tumor Mózgowicz* (t. 1); WZ = *Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło* (t. 2) – oraz do innych utworów (*Dzieła wybrane*. T. 1–3. Warszawa 1985); JW = *Jedyne wyjście* (t. 2); N = *Nienasycenie* (t. 3); Nar = *Narkotyki* (t. 1); ND = *Niemyte dusze* (t. 1); PJ = *Pożegnanie jesieni* (t. 2); UB – 622 *upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (t. 1). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

trud artysty musi być jedynie szaleństwem, bezrozumnym wysiłkiem. Szaleństwem jest już samo pragnienie stworzenia dzieła sztuki w epoce, gdy twórcą niczym nie wyrasta ponad „wielomackową mątwę”, jest tylko „przeżytkiem ludzi dawnych czasów”, w którym umarł zapał prawdziwy i poczucie siły, a pozostały fałszywe piękno i tajemnica tworzona przez „sztuczne narkotyki”.

Artystyczne szaleństwo ludzi dzisiejszych jest niczym innym jak tylko „zblazowaniem nerwów”, które sprawia, że pseudotwórca kończy na „cmentarzu samobójców albo w szpitalu, zatruty jakimś narkotykiem, albo spokojny w kaftanie bezpieczeństwa w łóżeczku” (NF 144). Jest to więc przede wszystkim wymyślona, budząca litość kreacja, którą tworzą artyści z powieści Witkacego, „demi-szaleńcy” i karykatury ludzkie, takie jak Ziezio Smorski, który „zazdrościł każdemu, kto nie był artystą i nie musiał zwariować, od kogo los nie wymagał „*raçon du génie*” (PJ 105). Poprzez taką kabotyńską kreację człowiek współczesny nigdy do Tajemnicy Istnienia nie dotrze, leży ona poza jego możliwościami, które lapidarnie charakteryzuje Atanazy:

narkotyki i najgorsza perwersja, a nawet więcej niż perwersja, a potem szpital wariatów. My nie mamy na to sił, aby używać życia, tak jak używali go dawni ludzie [...]. [PJ 102]

Nieprzypadkowo w kontekście „zblazowania nerwów” mówi się zawsze o narkotykach, one bowiem stanowią najprostszy sposób osiągnięcia dziwności, koniecznej do przeżycia uczucia metafizycznego i tworzenia sztuki:

Narkotyki! Może naprawdę jest to jedyny sposób wskrzeszenia dziwności życia i „tamtych” niepowrotnych już w normalnym stanie chwil: artystycznego ujmowania świata. [PJ 177]

– ludzi się Atanazy zazdroszcząc Łohojskiemu jego ekstaz. Łohojski jednak kończy podobnie jak Ziezio – w szpitalu wariatów, a jego upadek nie jest tragiczny, lecz śmieszny. Rozstrzygającą opinię co do przydatności narkotyków w twórczości artystycznej wydaje Izydor w *Jedynym wyjściu*:

żadne narkotyki [...] nic tu poradzić nie mogły: dawały dziwność realistyczną, a nie metafizyczną, ostateczną, dziwność tzw. „baśniową”, bajkową po prostu, już jeśli nie spotęgowaną dziwaczność życia, którą nawet najprostszy bubeł na dansingu czasami odczuwać jest w stanie. [JW 394]

Nieprzydatne w sztuce narkotyki mogą jedynie wpędzić w chorobę, w której zatracą się człowieczeństwo – Izydor ostrzega Marcelego:

ty już jesteś wariatem, jak zażywasz to świństwo – stworzyłeś ciągłość stanów psychopatycznych na cieniu zdrowej duszy – niedługo zabraknie tego cienia i wtedy kaftan, ciemnica, huśtawka [...]. [JW 560]

Ponieważ powieści Witkacego były jedynie, jak sam określił, „śpiewaniem ptaszka na gałęzi”, nic dla narodu nie przynosząca „swobodną twórczością”, niszczącej sile narkotyków poświęcił tekst o zacięciu publicystycznym. *Narkotyki* miały „ukazać drobne psychiczne przesunięcia, które w ostatecznym swym rozwinięciu dają obraz zupełnie innych niż w punkcie wyjścia osobowości, duchowo zdeformowanych [...]” (Nar 526). Bardziej jednak, niż choroba psychiczna i fizyczna, zaakcentowana została destrukcyjna rola środków odurzających w stanach metafizycznych jednostki – środki te bowiem

nasycają do pewnego stopnia wynikające z samej istoty Bytu, to znaczy z ograniczenia indywidualności: nienasycenie i tęsknotę, aby w dalszym działaniu przytępić te stany i zabić je zupełnie. [Nar 531]

Pisze też Witkacy o izolacji społecznej czekającej narkomanów, która spowodowana zostaje poprzez zamknięcie w świecie „obłądnych przeżyć”, zasklepienie w zdeformowanej rzeczywistości. Uniemożliwia to porozumienie z innymi ludźmi, jest więc skazywaniem się na samotność, tragicznym, bo nieprzewidywanym wykluczeniem ze społeczności. „Wielkie Zamknięcie”, o jakim później pisał Michel Foucault, występuje już w rozważaniach Witkacego – jest w jego interpretacji gestem jednostki wymierzonym przeciwko sobie, niszczeniem siebie w czasach, gdy nie można niszczyć innych, jak czynili to dawni „władcy życia”. Siła w ten sposób uzyskana jest jednak tylko pozorem, służy tworzeniu błogostanów, w których nie zauważa się własnej śmieszności, wierząc w urojoną wielkość. Atanazy przejrzał tę właściwość stanów narkotycznych dopiero pod wpływem obserwacji przypadkowo zakokainowanej przez siebie niedźwiedzicy:

Nagle jakaś straszna błyskawica świadomości rozdarła mózg Atanazego: był to grom szaleństwa, ale w tym stanie wydawało mu się to objawieniem: „Jak to? Ja miałbym tak samo jak to nieszczęsne bydlę? Więc mój cały zachwyty i to, co myślę, jest tylko takim marnym świństwem? [...]” [PJ 341]

W takim ujęciu szaleńców – należałoby raczej powiedzieć: wariata, gdyż w kontekście narkotyków i pseudotwórczości to nacechowane ujemnie słowo pojawia się częściej – sytuuje się po stronie głupoty i bezrozumu, a nie wzniosłego i tragicznego obłądka. Szaleństwo jest jedynie wynikiem ucieczki od rzeczywistości, tchórzostwem ludzi wobec czasów, w których żyć muszą, wobec społeczeństwa, które zabija Tajemnicę Istnienia i niszczy uczucie metafizyczne. Czasy te są groźne nie tylko dla artystów, wszak uczucia metafizyczne są istotą człowieczeństwa, a więc ich zanik zuboży całą ludzkość. Postawa ucieczki jest charakterystyczna dla każdego, kto zdobędzie się na refleksję, jest samoobroną; „Wszyscy jesteśmy wariaci, chcący za jaką bądź cenę uciec od rzeczywistości” (PJ 276) – ocenia Atanazy swoich współczesnych. Wariatem jest więc ten, kto zdaje sobie sprawę z karlenia ludzkości, a nie widzi swojej małości, kto jak Atanazy czuje się potomkiem dawnych „władców życia”, a jest nikim. Nie można bowiem współcześnie stworzyć nadczłowieka, gdyż „w kierunku tworzenia nowych typów ludzkich jesteśmy zupełnie ograniczeni” (NF 147), a ludzie „starego typu” swoje nadczłowieczeństwo prezentować mogą jedynie w zbrodni i występku, twór Nietzschego „to dziś zwykły złodziej czy zbrodniarz, a nie pruski junkier nawet” (PJ 97).

W polu szaleństwa bezrozumnego, wynikającego z braku przeżyć i myśli istotnych, z pustki wewnętrznej, znalazła się u Witkacego miłość, będąca przede wszystkim okrutną, pełną kabotyństwa i nieszczerości grą. Takie jest wspólne życie Bunga i pani Akne, takie jest uczucie łączące Atanazego i Hele Bertz, „nieszczęsną parę szaleńców, chcących okłamać własną pustkę wyuzdaniem zmysłów” (PJ 276). Męskie i kobiece wampy prześcigają się w perwersji, sado-masochistycznych torturach, by osiągnąć nasycenie. Próby te są z góry skazane na niepowodzenie podobnie jak wszelkie inne sztuczne stany. Szaleństwo zmysłów, tak jak szaleństwo narkotyczne, może jedynie pozbawić jednostkę człowieczeństwa. Symbolem takiego upadku jest postać z *Nienasyce-nia* nosząca znaczące nazwisko – Persy Zwierzontkowskaja. Wynaturzenie miłości może być jeszcze bardziej wyrafinowane – skoro nie można nasycić się nienormalnym uczuciem, może kochając nienormalnego, szaleńca będzie

można zabić pustkę. Udaje się to Elizie, kochance Genezypa, która „kochala jego obłąd, kochała go jak wariata, w tym tylko znajdowała nasycenie” (N 433). Będąc jednak małym człowiekiem czasów dzisiejszych musiała za to zapłacić życiem.

Obok sztucznego szaleństwa, będącego jedynie głupotą współczesnych, opisuje Witkacy to prawdziwe, wielkie, dotyczące przede wszystkim artysty, takiego człowieka sztuki, który

tworząc przeżywa siebie do dna w każdym dziele, [...] wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia i całego świata w żelaznych klamrach jedności, której wielość form krzyczy o wolność i zdaje się rozrywać wszystko [...]. [NF 145]

Prawdziwe szaleństwo wynika więc z nadmiaru przeżyć i napięć wewnętrznych, rodzi się z bogactwa pragnień. Sztukę tworzą jedynie

trawieni piekielnym ogniem, nienasyчени szaleńcy, których cielesna powłoka nie może znieść straszliwego żaru ich ducha, którzy życie swoje oddają naprawdę chimere [...]. [NF 146]

Muszą oni żyć wiecznie „na szczycie swojej własnej duszy, być tym białym nieugaszalnym płomieniem, rozdierającym wieczną ciemność tajemnicy” (NF 146). Muszą całe swoje życie oddać twórczości, tylko jej poświęcić myśli i uczucia, inna egzystencja jest mało warta w czasach upadku ludzkości.

Ale czymże jest życie, nie przeżyte na ostrzu wbijającym się w nieznanne, na szczycie szaleństwa czy mądrości?

— wzdycha Kocmołuchowicz (N 288). Ku szaleństwu wiedzie prawdziwego twórcę „nienasycenie formą”, niemożność znalezienia wyrazu w sztuce dla swoich uczuć metafizycznych, niemożność stworzenia dzieła idealnego, które w kategoriach fizycznych sprzeczności określił Witkacy jako „zastygły od niewyraźnego mrozu płomień”. Nigdy bowiem „płomień nie są dość palące, zawsze mróz, który je ścina, nie jest dość potężny” (NF 145), ciągle więc rodzi się potrzeba tworzenia coraz to nowych dzieł, coraz bliższych „rozwścieżonej, nienasyconej formie”. Tragiczne uwikłanie artysty wyraża Tengier, opisując Genezypowi opętanie formą:

A nade wszystko nie staraj się tego wyrazić w żaden sposób — nawet nie mów o tym z nikim, bo wpadniesz w sztukę, a widzisz na mnie, czym to pachnie: coraz dziwniejszym chce mi się mieć to wszystko i piętrzę niemożliwości jedne na drugich, aby temu podolać. A to bydlę jest nienasycone — nic mu nie wystarcza. [...] musisz iść coraz dalej, brnąć w to aż do obłądu. [N 69]

Zużycie form sztuki dzisiejszej i konieczność tworzenia nowych, nieosiągalnych prowadzi do tego, że „co się w naszych miłych czasach wielkiego w sztuce staje, dzieje się prawie zawsze na granicy obłądu” (NF 146), przyczynia się do tego także stan dzisiejszego społeczeństwa, marność i małość szerzące się wokoło; Genezyp, duszony głodem nieskończoności, wie, że tylko „obłąd albo zbrodnia przebić może tę ścianę pospolitości” (N 274). Obłąd bowiem to nic innego, jak tylko „Niewspółmierność rzeczywistości ze stanem zewnętrznym doprowadzona do pewnego stopnia” (N 69). Skarłałe społeczeństwo umieści z czasem „szczętkowe okazy dawnej ludzkości” (czytaj: artystów) w zakładach dla nieuleczalnie chorych i tak wymrą wielcy sztuki.

W tej katastroficznej wizji, będącej wynikiem rozważań historiozoficznych opartych na śledzeniu zaniku potężnych i zbrodniczych indywidualności, spotykają się dwie twarze obłądu: tego fałszywego, wymyślonego, mającego

sztucznie zapełnić wewnętrzną pustkę, i tego prawdziwego, rodzącego się z konfliktu między bogactwem przeżyć a niemożnością ich wypowiedzenia oraz z nieprzystawalności tychże przeżyć do rzeczywistości. Szaleństwo wzniosłe przypomina coraz bardziej to fałszywe, gdyż dzisiejszy „wielki człowiek” może już jutro stać się kabotnym, sprowadzonym na dno przez społeczeństwo, a jego szaleństwo może łatwo zamienić się w pozę, gest przesłaniający pustkę. Stąd bierze się coraz większe zainteresowanie zanikającym, prawdziwym obłędem, fascynacja pięknem, które w nim tkwi. Taką postawę prezentuje Bungo. Śmieszny wariat, który „chwilami kontrolował siebie, czy jest normalny, ale analiza ta nie przynosiła nic nowego”, zazdrościł swemu wielkiemu przyjacielowi, prawdziwemu szaleńcowi jego „siły woli”:

Bungo z dziwną zazdrością, strachem i jednocześnie z pewną radością myślał, że siła księcia Nevermore przeszła oczekiwania miejscowych powag psychiatrii, i marzył o zdobyciu podobnej potęgi. [UB 402]

Niewątpliwie zastanawiająca jest zbieżność sądów przedstawianych przez Witkacego w pismach filozoficznych i powieściach. Tezy filozoficzne dają się bardzo dobrze ilustrować wywodami postaci powieściowych. Nie budzi to niepokoju w przypadku, gdy pewne postawy, np. poszukiwanie prawdy w „sztucznych narkotykach i białych obłędach” przez małych ludzi współczesnych, krytykowane i demaskowane są zarówno poprzez fikcję powieściową, jak i poprzez wywody filozoficzne czy społeczne, tym bardziej że ton tych wypowiedzi jest podobny. Odbiorcę musi już jednak niepokoić fakt, że hasła o wzniosłości i tragiczności obłędu wypowiedzane są przez człowieka o co najmniej dyskusyjnym obliczu moralnym, jakim jest Kocmołuchowicz, podobnie jak nieufność budzi sytuacja, w której wygłoszone zostaje przez tegoż dramatyczne *credo* z wiersza Micińskiego – „Ja wybierając los mój, wybrałem szaleństwo” (N 483). Podobne uczucia wywołują tezy o dramatycznym uwikłaniu artysty wygłaszane przez Tengiera w zestawieniu z jego twórczością i postacią czy wielkość obłędu Nevermora porównana z jego zachowaniem.

Te groteskowe chwytły Witkacego, widoczne przede wszystkim w zaakcentowaniu niewspółmierności między zachowaniem postaci a sądami przez nie wygłaszanymi oraz w rozdźwięku między opiniami o rzeczywistości a oceną tejże (dokonaną przez narratora, inne postaci lub samego odbiorcę), można zinterpretować, podobnie jak uczyniła to Bożena Wojnowska<sup>3</sup>, jako wzięcie w nawias własnych poglądów, szyderstwo z siebie. Koresponduje to z mechanizmem powstawania groteski jako walki świadomości i nieświadomości, przedstawionym przez angielskiego badacza Arthura Clayborougha<sup>4</sup>, szczególnie ze sztuką regresywno-negatywną, w której współlistnieją dwie tendencje: „podkreślenie wagi elementu emocjonalnego, spontaniczności, bezpośredniości odczucia w sztuce z jednej, wagi intelektu [...] z drugiej strony”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> B. Wojnowska, *Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, s. 293–294.

<sup>4</sup> A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*. Oxford 1965. Referuję za artykułem L. Sokoła *Witkacy – teoretyk groteski* (w zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*).

<sup>5</sup> Sokół, *op. cit.*, s. 275.

Artysta jest tu zbyt świadomy obiekcji zdrowego rozsądku wobec swojej wizji, by mieć do niej zaufanie. Dąży on zatem do usprawiedliwienia swojej sztuki przez obłaskawienie zdrowego rozsądku, uciszenie jego protestu, przez oczernienie i zlekceważenie go [...] <sup>6</sup>.

Artysta dąży więc przede wszystkim do kpiny z otaczającej go rzeczywistości, tak jak Witkacy kreuje rzeczywistość absurdalną w ten sposób, by sądy wygłaszane przez postacie były w niej śmieszne, niedorzeczne, lecz broniły się poza nią. Tak jak broni się, w świetle rozważań filozoficznych, wyjęta z kontekstu opinia z *Nienasyceńia*:

w obłędzie spełnia się najistotniejsze życie; w perwersji, której granicą jest pierwotny chaos, dopełnia się z bloku najistotniejsza twórczość w sztuce. [N 170]

Kpina Witkacego jest gestem obrony, a nie negacji własnych twierdzeń, o czym świadczy także i to, że sądom pozornie wyszydzonym nie są przeciwstawione inne.

Pytając o tradycję, w którą wpisuje się Witkacowskie pojmowanie szaleństwa, należy zapytać przede wszystkim o koncepcje romantyczne i modernistyczne. Obłęd romantyczny to – według Andrzeja Makowieckiego – „wypadkowa spontaniczności emocjonalnej i obcowania z irracjonalnym” <sup>7</sup>. Oba te elementy znajdziemy u Witkacego – spontaniczność współtworzy groteskę, widoczna jest też w emocjonalnym słownictwie, czymś irracjonalnym jest na pewno Tajemnica Istnienia, a także Dajmonion, przywołany w rozważaniach o upadku sztuki (NF 145). Koneksi z modernizmem widoczne są już w polemicznym przywołaniu myśli Nietzschego, zdyskredytowaniu nadczłowieka; w echu przybyszewszczyzny, którym jest kult „dawnej, potężnej jednostki” sprowadzanej przez społeczeństwo do roli „pariasa i czandali”. Modernizmowi zawdzięcza Witkacy także model szaleństwa, w którym ważne jest przede wszystkim „immanentne źródło patologii”, uczynienie z obłędu tworzącego intelektu. Takie ujęcie zastosowane jest w twórczości Witkacego dwójako – apologetycznie (obłęd twórców-myślicieli konstruujących Czystą Formę) i deprecjonująco („demi-szaleństwo” pseudoartystów tworzących sztuczne przeżycia i stany). W tym drugim przypadku nie jest ważny sam obłęd, a tylko proces wprowadzania się w szaleństwo, co odsłania Izydor:

tylko samo „wariowanie” jest bowiem ciekawe, gdy półwariat przelamuje się przez niedostępne innym skaliste puszczę sfery granicznej do nieprzepraczonej, wymarzonej, a jednocześnie straszliwej krainy Wielkiego Bzika. [JW 558]

Tropi więc Witkacy to samo, co Irzykowski nazwał w *Pałubie* „kabotyńskim zgrywaniem się na dekadenta, wyrafinowanego schyłkowca”, fałsz i grę z samym sobą, zakończoną „obłędem spospoliciałym”, jakże dalekim od ciągłego stanu napięcia, w którym żyje prawdziwy twórca, wierzący, iż „piękno jest tylko w obłędzie”. Jest to, być może, także kpina z tego, co Sandauer nazwał „osobowością potencjalną” <sup>8</sup>, igrającą z własnymi możliwościami. Szyderstwo z póz, które taka osobowość przybierać musi, z jej lęku przed samookreśleniem, który kończy się ucieczką w obłęd. Witkacy przedrzeźnia też Nietzschego (sądzącego, że stany wyjątkowe tworzące artystę zrosnięte są ze

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 159 i inne.

<sup>8</sup> A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*. W: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 47.



zjawiskami chorobowymi<sup>9</sup>), tworząc psychosteniczną i neurasteniczną postać kuzyna Toldzia, kpi z Lombrosa (według którego rzeczywistość psychiczna człowieka wyraża się w jego powierzchowności), kreując kulawego, garbatego i cuchnącego grzybem Tengiera. Przekonania Witkacego bliskie są także poglądom surrealistów francuskich<sup>10</sup> – podobne jest zafascynowanie obłądem jako stanem protestu wobec małości świata i teza o konwencjonalności granicy między szaleństwem a normalnością, którą Witkacy wyraża w *Nienasyceniu*:

Są jednak wariaci, którzy w pewnej epoce, w pewnym układzie stosunków, mogliby być uważani za normalnych, a w innej epoce i układzie muszą być wariatami, i są wariaci absolutni, którzy w każdym systemie byłiby nie-do-przystosowania. [N 411]

Zbieżne z przekonaniem surrealistów jest także zwątpienie w psychiatrię współczesną i jej zdolność leczenia obłądu – w powieściach Witkacego pacjenci przerastają swoich lekarzy (dr Bechmetjew jedynie wkłada do szufladki przypadek, jakim jest Genezyp, mówiąc: „Dusza shizotimika w tiele cikłotymika”). Znaleźć można w przekonaniach wyrażonych w powieściach także tezę o niepoznawalności szaleństwa, o wymykaniu się obłądu spod władzy rozumu, co łączy koncepcję Witkacego z myślą Michela Foucaulta i Jean-Jacques’a Lecercle’a<sup>11</sup>. Badacze ci uważają, iż szaleństwo jest tylko „matrycą języka” (termin Foucaulta) lub – jak określa to Lecercle (za Gauttarim i Gillemsem) – że zamazuje ono granicę między *langue* a *parole*, mowa szaleństwa nie kryje żadnego stałego systemu *langue*, jest przykładem dominacji znaczącego nad znaczoną, a w związku z tym nie może być zrozumiała dla normalnych ludzi. Witkacy opisuje to następująco:

Aby to zrozumieć, trzeba być samemu wariatem, co wyklucza dokładne i obiektywne ujęcie tego i każdego w ogóle zjawiska – kółko bez wyjścia. [N 456]

Romantyczne, spontaniczne rozumienie szaleństwa zaowocowało współcześnie koncepcjami odejścia od wszelkich teoretycznych prób ujęcia tego zjawiska i propozycją poddania się obłądowi, praktykowania szaleństwa w sferze języka, czyli nieulegania potocznemu sensowi<sup>12</sup>. Jak bliski jest tej praktyce Witkacy, możemy ocenić na przykładzie jego niezliczonych neologizmów, będących prowokacją wobec słów znanych i uznanych i poprzez kontrast z nimi tworzących język Czystej Formy<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Poglądy Nietzschego przytacza Th. Mann (*Eseje*. Tłumaczył J. Błoński. Wrocław 1966, s. 426).

<sup>10</sup> Zob. G. Duroroi, B. Lecherbonnier, *Le Surréalisme. (Théorie, thèmes, techniques)*. Paris 1978, rozdz. *Surréalisme et folie*.

<sup>11</sup> J. J. Lecercle w książce *Philosophy through the looking Glass* (London 1985) opisuje i podziela poglądy Deleuzego i Gauttariego, przedstawione w pracach: F. Gauttari, *La Revolution Moléculaire* (1977); *L’Inconscient Machinique* (1975). – G. Deleuze, *Anty-Oedipe* (1972); *Kafka* (1975); *Mille Plateaux* (1980). W pierwszej ze swych książek Deleuze formułuje pogląd, że szaleństwo jest lingwistyczną manifestacją pożądania i produktem *libido*. Rządzi nie tylko jednostkami, ale i społeczeństwami, czego dowodem jest istnienie dwóch typów społeczeństwa: – zachowawczych (paranoicznych), tłumiących szaleństwo, autorytarnych, np. III Rzesza – i rewolucyjnych (schizofrenicznych), poddających się szaleństwu, np. społeczeństwo nomadów, których celem jest przemieszczanie się, poszukiwanie nowego miejsca.

<sup>12</sup> Lecercle nawołuje w zakończeniu swej książki (*op. cit.*, s. 238): „Nie bądź przemysłowcem, bądź astronautą i saharijskim nomadem. W innych słowach: podejmij ryzyko i sprzeciw się potocznemu sensowi”.

<sup>13</sup> Zob. M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973.

Pozostaje do rozpatrzenia jeszcze jeden aspekt szaleństwa, mocno akcentowany przez Witkacego w całej twórczości, mający swe źródło w opiniach psychiatry niemieckiego, Ernesta Kretschmera. W *Niemytnych duszach* czytamy:

Zasadniczym twierdzeniem Kretschmera jest to, że szpital wariatów jest powiększającym szkłem, przez które patrzymy na zdrowe społeczeństwo. [ND 660]<sup>14</sup>

Obserwując więc patologię można poznać mechanizmy i prawa rządzące całym społeczeństwem, a dzięki temu uchronić się przed błędami w postępowaniu, czemu pomaga także Kretschmerowska typologia charakterów. W typologii tej najbardziej ceni Witkacy „schizoidów”, którzy „są [...] produkowani, »aby coś się z ludzkością działo«, aby w ogóle ludzkość jako taka powstała” (ND 663), są więc motorem dziejów na wzór „ludzi dawnych”. Czeka ich jednak rychła zagłada – „typ schizoidalny będzie musiał zaginać na równi z religią, sztuką, a może i filozofią” – czytamy dalej. Włącza więc Witkacy badania Kretschmera w swoją historiozofię – ludzkość degeneruje się w procesie ie dziejowym, zatracą poczucie Tajemnicy Istnienia, „pykniczeje”. Doprowadza to do szaleństwa ostatnich schizoidów-artystów, których niszczy własne nienasycenie, będące początkiem ich degradacji. Wracamy więc do punktu wyjścia rozważań Witkacego: źródłem szaleństwa jest – będąca istotą człowieczeństwa – droga ku Tajemnicy Istnienia, zakończona w mrowisku rządzonym przez baby i pykników. Niemożliwość nasycenia w żadnej dziedzinie tworzy z ludzi „metafizyczne istoty bez formy działania” – i takie właśnie postacie, zwane „byłymi ludźmi”, zaludniają świat dramatów Witkacego.

## 2

Wyodrębnienie szaleńców z galerii „byłych ludzi” prezentowanej przez Witkacego w dramatach jest zadaniem trudnym, jeśli uwierzyć Alainowi van Crugtenowi, że „wszystkie postacie Witkacego mówią, myślą i działają na pograniczu szaleństwa”<sup>15</sup>. Wydaje się jednak, że powyższa opinia dotyczy przede wszystkim relacji między rzeczywistością pozaliteracką a groteskowym światem przedstawionym, tzn. ocenia się w niej postaci według tego, czy burzą normy postępowania, do których przywykli odbiorcy w świecie rzeczywistym, czyli – czy przekraczają konwencję realistyczną. Takie spojrzenie musi prowadzić do nieporozumień, jeśli bowiem odniesiemy zachowania postaci do naszych doświadczeń „życiowych”, to osądzimy, że wszyscy bohaterowie dramatu *W małym dworku* są szaleni, gdyż dziwnie działają (rozmawiają z widmem), dziwnie mówią i myślą. Tymczasem w dramacie tym nikt nie jest wariatem, o czym świadczy przede wszystkim to, że nikt wariatem nie zostaje nazwany. Z perspektywy wewnątrztekstowej więc wszyscy są normalni, także Kozdroń i Nibek, którzy rozpatrują zborsuczenie suk w Powierzyńcu i ich ewentualne odborsuczenie, gdyż jest to ich zwykła rozmowa i nie ma żadnych sygnałów w tekście, że należy traktować ją jako nienormalną.

Najłatwiej obalić sąd van Crugtena obserwując służbę, której działania

<sup>14</sup> Zdanie to zdaje się przyświecać teorii dramatu Witkacego. Dramat ma być przecież „mózgiem wariata na scenie”, a więc „szkłem powiększającym” dla mózgu normalnego.

<sup>15</sup> A. van Crugten, *Witkiewicz, czyli Walka płci*. Przełożyła W. Bienkowska. „Twórczość” 1968, nr 1, s. 85. Podkreśl. M. S.

nigdy nie wykraczają poza ramy normalności i która zawsze jest dla bohaterów ostoją zdrowego rozsądku, co symbolizuje stoicka postać Kamerdynera. Ma jednak rację van Crugten mówiąc, że wiele postaci znajduje się na pewnym pograniczu szaleństwa.

Często w didaskaliach znajdujemy określenia „obłądnie”, „w szale”, często sami bohaterowie wykrzykują podobnie jak Teufan w *Onych*: „Nie dajcie mi dziś zwariować!” (O 414). Słowo „wariat” służy też za przydomek – II Baba z *Gyubala Wahazara* krzyczy na II Damę: „Wariatka! Ona myśli, że nikt z nas nie zna teorii Einsteina” (GW 592). Szaleństwo bywa też ukazane w dramatach jako stan chwilowy, napad szału – atak taki przytrafia się normalnej skądinąd matce Rozhulantynie, która „Rzuca się do okna na prawo i wyrzuca przez nie Izydora Mózgowicza w pieluchach, po czym staje zwrócona do widowni z wyrazem zupełnego obłądzenia” (TM 265). Podobnie Bamblioni „w przystępie szału zabił naprawdę swoją jedynie godną jego sztuki partnerkę” (O 410).

Nie można więc wyodrębnić szaleńców jedynie na podstawie nazwy, gdyż prowadziłoby to do licznych zafałszowań. Kryterium nazwy, to znaczy uznanie za wariata tego, kto tak został określony przez autora w didaskaliach lub we wstępie (np. Tumor Mózgowicz przedstawiony jako chory z powodu guza na mózgu, Mieczysław Walpurg opisany jako schizofrenik czy Mr. Price opętany bzikiem tropikalnym), oraz tych, którzy zostali tak nazwani przez innych bohaterów lub sami się tak nazywają, musi być wsparte przez jakąś cechę charakterystyczną tych postaci. Na podstawie wcześniejszych rozważań wiemy, że cechą tą musi być nienasycenie. Uczucie obce postaciom dramatu *W Małym dworku*, którym nawet Widmo nie może przybliżyć Tajemnicy Istnienia, a ich zbydłcone życie tak jest ohydne, że Matka woli zabrać swe córki na tamten świat niż zostawić je w dworku.

Nikt, kto nie dąży do Tajemnicy Istnienia, nie może być szaleńcem, a w związku z tym określenia „wariat”, „szaleniec” użyte w stosunku do takich postaci nie powinny być uznane za znaczące. Zgodnie z typologią Michała Masłowskiego<sup>16</sup> prawa do szaleństwa nie ma na pewno „nie umetafizyczniony” Bubek będący jedynie dowodem mechanicznego zbydłcenia ludzkości – np. Florestan z *Nowego Wyzwolenia*, którego Król nazywa „bezdusznym automatem”, wytworem „zgniłego społeczeństwa”. Daleki od szaleństwa jest także Bałandaszek, wyrzekający się wszelkiego umetafizycznienia, nazywający artystów „nieszczęsnymi maniakami”. Ten „przerafinowany esteta”, jak nazywa go Teufan, sam przyznaje się do swego odczłowieczenia:

Jestem człowiekiem skończonym [...]. Do moralnych cierpień lub rozkoszy nie jestem już zdolny zupełnie. [O 413]

Oszaleć nie może też Mątwa, której celem jest wyłącznie omotanie Artysty i podporządkowanie go swoim drobnomieszczańskim marzeniom. Bellatrix uświadamia to Cayambe (która może być interpretowana jako Mątwa Macieja Korbowy), mówiąc do niej ostrzegawczo: „Jakże daleką jesteś od szaleństwa” (MK 161). Nie tylko zresztą Mątwa nie może marzyć o szaleństwie, dotyczy to każdej kobiety w dramatach Witkacego. Wiąże się to ze stosunkiem do płci pięknej, który można by nazwać mizoginizmem, a który, jak zauważył Speina, bierze się w twórczości Witkacego z tradycji „koszmarnego seksualizmu”

<sup>16</sup> M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*. „Dialog” 1967, nr 12.

Schopenhauera, Nietzschego, Baudelaire'a, Strindberga, Weiningera<sup>17</sup>. Ten ostatni pisał „Kobieta jest trwale płciową, mężczyzna przemijająco”<sup>18</sup> – i wyjaśnia to w sposób ostateczny, dlaczego nie może ona przeżyć Tajemnicy Istnienia. Jest na to istotą zbyt prymitywną, pozbawioną wyższej, pozaseksualnej świadomości. Nawet Hetery są tylko statystkami w grze o Tajemnicę – taką rolę pełni Irina Wsiewołodowna w *Szewcach*.

Z daremnej pogoni za Tajemnicą Istnienia nie zwariują też „niematafizyčni” Dranie, którzy pozbawiają się psychiki jedynie po to, by zaspokoić swe przyjemne pragnienia życiowe, jak Golders z *Bzika tropikalnego*. Wyjaśnia się także, dlaczego nie może oszaleć Służba – jest ona po prostu odporna na wszystkie wymysły intelektualne, w tym i na obłąd, gdyż obcy jest on jej prostackiemu umysłowi. Szaleństwu ludzi współczesnych nie ulegają też Dzikusy, choć z całkiem innej przyczyny. Nie doszli oni jeszcze w swym rozwoju do myślenia abstrakcyjnego i spekulacji na temat Tajemnicy Istnienia, oni tę Tajemnicę po prostu czują. Nie muszą więc konstruować sztucznego życia i sztucznych stanów, by doznać uczucia metafizycznego, gdyż są ciągle jeszcze w sferze przeżyć i uczuć prawdziwych.

Kategorią nienasyconia posłużył się w typologii postaci dramatycznych Witkacego Jerzy Ziomek<sup>19</sup>. Podzielił on wszystkich bohaterów na dwie grupy: nienasyconych Czystą Formą i uczuciami metafizycznymi oraz nasyconych, czyli bebechowatych. Podział ten jest szczególnie dla mnie istotny, gdyż prawie wszyscy szaleńcy należą do pierwszej grupy, podobne też są dziedziny, w których próbują się nasycić. Do szaleństwa prowadzi przede wszystkim nienasyconie sztuką, erotyką, władzą, a także nauką. Co prawda, Ziomek twierdzi, że „W grupie nauki nie znajdujemy nienasyconych”<sup>20</sup>, wydaje się jednak, że przy wydawaniu tej opinii przeoczona została postać Tumora Mózgowicza, który wymyślił „najwyższą licznosc tumor jeden”. Świat matematyki nie dał mu jednak nasycenia, sam woła w rozpacz: „Czuję nienasyconie tak potworne, że mózg mi w kaszę gorącą zamienia” (TM 252). Tumor Mózgowicz jest najbardziej „oczywistym” szaleńcem – mówi się o jego chorobie we wstępie teoretycznym i przedmowie (jako o pretekstach formalnych). Piętno szaleństwa odbija się na jego imieniu (tumor – guz na mózgu), zachowaniu: „Tupie nogami i przewraca oczami w dzikim szale” (TM 241), stosunku innych postaci, które traktują go jako „pana wszystkich słońc, króla liczb, księcia Nieskończoności”.

Wprowadzoną przez Ziomek kategorię nienasyconia twórczością tzw. życiową postanowiłam zastąpić nienasyconiem samym życiem, rozumianym jako pogon za mocnymi, zbliżającymi do Tajemnicy Istnienia przeżyciami. Takie nienasyconie prezentują swym działaniem bohaterowie *Szalonej lokomotywy* pędzący w nieznanne. Podróż tę najtrafniej określa Julia:

<sup>17</sup> J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965, s. 24.

<sup>18</sup> O. Weininger, *Tajemnice kobiet i mężczyzn*. Przełożył i zebrał H. St. Warszawa 1925, s. 18. Cyt. za: L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 138.

<sup>19</sup> J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 102.

To jedyny moment, w którym możemy nasycić się rzeczywistością po uszy. W normalnym życiu mamy tylko kawałki, okruchy, resztki, jedyne, jakie są możliwe. Teraz mam wszystko [...]. [SL 298]

Julia, Tréfaldis, Travillac, ludzie zjednoczeni z lokomotywą, pędzący w obłąd i śmierć, to współczesna *stultifera navis*, parabola losu cywilizacji zachodniej, która odwróciła, a właściwie przewróciła do góry nogami ideał postępu i zanurza się w entropii. W innym sensie nienasycony życiem jest także Karmazyniello, „młody neurastenik”, który nie może się zdecydować, co chce zrobić, i zajmuje się wszystkim i niczym, co wypomina mu matka:

Karmazyniellu, przestań raz bawić się fatalaszkami. Fatalaszki twoje zmieniły tylko formę, ale pozostały sobą. To jest to samo nienasycenie, które kazało ci chcieć wylepić wszystkie kryształki świata z tektury. Wstydz się, życie, realne życie jest przed tobą [...]. [MDC 579]

„Młody neurastenik” ilustruje tezę autora *Personalnego dossier*, zgodnie z którą Witkacego interesowały przede wszystkim sposoby przechodzenia od stanów normalnych do paranormalnych i odwrotnie. Karmazyniello prezentuje właśnie taką odwrotność, jego droga wiedzie poprzez szaleństwo do mechanizacji. Przestaje być „romantycznym dzieckiem”, widzącym i słyszającym więcej, staje się typem przyszłości — „maminsynkowatym automatem”.

Wprowadzam też kategorię nienasycenia pracą, którą pominął całkowicie Jerzy Ziomek (niemożliwe jest bowiem umieszczenie pracy w ramach twórczości życiowej, gdyż ta, zarezerwowana dla „biznesmenów”, „bubków”, „*kings of life*”, musi być waloryzowana ujemnie), być może dlatego, że pojawia się tylko w jednej sztuce — mowa oczywiście o *Szewcach*. Dla Sajemana przyczyną „wariowania” jest to, że „ni ma pracy”. Sajemana wypłakuje się Księżnej:

Ty nie wiesz, jak szczęśliwą jesteś, że pracować możesz! Jak się nam rwą do pracy te gicale i paluchy śmierdzące, jak się syćko w nas do tej jedynej pocieszycielki wypina, jaze do pęknięcia. A tu nic. Patrz w szarą, chropawą do tego ścianę, wariuj, ile chcesz. [S 526]

Praca, absolut Sajemana, ma być ostatecznym lekiem na utraconą wielkość ludzi, staje się ona jednak tylko jeszcze jednym przejawem mechanizacji człowieka, który musi zająć się czymkolwiek, by przestać myśleć — jak Matka robiąca na drutach czy Szewcy pracujący „po wariacku”, bez opamiętania... W świecie umarła moc twórcza i nic nie pomogą wysiłki ostatniego nienasyconca, Sajemana — jego miejsce zajmą bezimienni towarzysze, rządzący ludzkimi mechanizmami.

Pozostałe dziedziny nienasycenia pojmują podobnie jak autor *Personalnego dossier* — tak więc nienasycenie władzą gnębi przede wszystkim Tytanów. Gyubal Wahazar co prawda wykrzykuje: „Nasycam się całym Istnieniem. [...] Co za rozkosz! Nie wiedzieć, kim się jest — być wszystkim...” (GW 648; podkreśl. M. S.), lecz zaraz potem „kopie parę razy nogami i kona”. Jest więc tylko, jak mówi Ojciec Unguenty, „biednym małym wariatkiem — rybką zabłąkaną w sieci metafizycznych sprzeczności” (GW 616) i nie wytrzymuje siły nasycenia, którą tak łatwo opanowywali władcy dawni.

Za nienasyconego władzą należy uznać także Macieja Korbowę<sup>21</sup>, jako

<sup>21</sup> Postać ta jest szczególnie związana z samym Witkacym, nosi bowiem imię jego „zło-wrogiego sobowtóra”. W liście do Heleny Czerwijowskiej (z 27 I 1913) Witkacy opisuje swój strach przed obłądem i obcą jaźnią, która w nim dojrzewa: „żelazna maska pokrywa dziecinną twa-

pierwsze wcielenie Wahazara, chociaż w dramacie *Maciej Korbowa i Bellatrix* mówi się przede wszystkim o tajemniczym nienasyceciu Nicością i szale życiowym Mistrza. Nienasycecie owo prowadzi jednak Macieja przede wszystkim do podporządkowywania sobie innych ludzi i władania ich życiem. Szaleństwo Korbowy odpowiada definicji Teozoforyka, zgodnie z jego słowami Maciej próbuje stworzyć odwrotną logikę życia, by stworzyć odwrotność uczucia, które dopiero forma wywoła z niebytu (MK 161). Poszukiwanie tejsze formy to niszczenie wszelkich życiowych uczuć wyznawców Mistrza – Hibiscus odczuwa już tylko beztroskę i obojętność.

Szaleństwo będące manią prześladowczą charakteryzuje Hyrkana IV z *Mątwy* tworzącego sztuczne królestwo, w którym, podobnie jak w państwie faszystowskim, najważniejsze są propaganda i zastraszenie<sup>22</sup>. Hyrkania to dla jej króla „wyspa zbydlęconych, zwierzęcych duchów wśród morza zalewającej wszystko organizacji” (MH 148). Dla ludzi z zewnątrz jest to tylko „banda szaleńców”. Ciekawy jest przypadek Leona – można uznać go za nienasyconego władzą, chociaż nie podejmuje on żadnych konkretnych działań. Dąży jednak do tego, aby „odwrócić absolutnie nieodwracalny proces uspołecznienia, w którym ginie wszystko, co wielkie, co ma związek z Nieskończonością, z Tajemnicą Istnienia” (M 386) poprzez uświadomienie masom, że „wolny, naturalny rozwój społeczny grozi upadkiem”. Ostatecznym rezultatem, jaki chce osiągnąć Leon, jest: „zorganizować tak ogólną świadomość całych klas, całych społeczeństw, aby na ten zbiorowy upadek nie było po prostu miejsca, chyba między mrówkami” (M 387). Zofia, zarażona ideami swego kochanka, wykrzykuje entuzjastycznie:

trzeba, aby wszyscy byli tak mądrzy lub raczej aby byli takimi szaleńcami jak ty – a właściwie zorganizowanym zbiorowiskiem takich szaleńców. [M 390]

Tak więc i w dramatach powraca idea Witkacego traktująca szaleństwo i mądrość jako dwa aspekty jednego czynu człowieka. Grupa postaci nienasyconych sztuką jest szczególnie ważna w świetle poglądów Witkacego na szaleństwo artystów. Tu wszak, wśród „byłych ludzi”, mogą być i tacy, których obłęd jest wielki, prawdziwy.

Najbliższy wielkości jest Plazmonik z *Bezimiennego dzieła*, nie ze względu jednak na rozterki związane z Czystą Formą, gdyż tu jest zwykłym nieudacznikiem (świadczy o tym samo imię oznaczające plazmę niezdolną do sformowania się) nie mogącym wyrazić „metafizycznej dziwności Istnienia w konstrukcjach czysto formalnych bezpośrednio przez samą harmonię barw [...]” (BD 71). Jego wielkość to wybór, jakiego dokonał mordując Różę – uciekł w ten sposób od świata, w którym „Dwa są tylko miejsca dla metafizycznych jednostek [...]: więzienie i szpital wariatów” (BD 122). Światem tym rządzą już tylko pozory ludzkich uczuć. Blödestaug nazywa Plazia wariatem motywując swój sąd retorycznym pytaniem: „Czy kto widział, żeby zarzynać kobietę jak

---

rzyczkę Ignasia. Urodzi się Maciej. Najpotworniejszy z tej całej kompanii...” (cyt. za: *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej*. Opracowała B. Danek-Wojnowska. „Twórczość” 1971, nr 9, s. 36).

<sup>22</sup> Znalazło to swój wyraz w inscenizacji teatru Cricot, w której Hyrkan był ucharakteryzowany na Hitlera. Opisuje tę inscenizację J. Degler w książce *Witkacy w teatrze międzywojennym* (Warszawa 1973, s. 169–178).

kurczę i to rano? Rano! (BD 123). Sam więc gest, w którym przejawia się zrozumienie „czasów współczesnych”, ocala Plazmonika od śmiesznego wariowania i znaczy jego losy piętnem tragizmu.

Pozostałe postacie nie nasycone sztuką są już ukazane w znacznie gorszym świetle. Plasfodor, bohater *Pragmatystów*, to nudzący się schizofrenik, którego stać jedynie na izolowanie się od mechanizującego się świata. Nie jest już jednak zdolny do przeciwstawienia się pragmatycznym projektom całkowicie zbydlęconego von Teleka. Edgar to współczesny „Každy”, ścigany przez manię wielkości. Tęskni on za prawdziwymi powieściami i dramatami, z których wyrasta Kurka, za epoką prostszą i szlachetniejszą, za prawdziwymi działaniami. Okazuje się jednak, że jedyny cel jego życia, jedyny prawdziwy czyn to zabicie Kurki Wodnej, po którym pozostaje mu już tylko samobójstwo i miano „tęgiego wariata”.

Innym typem artystycznego szaleńca jest Bezdeka z *Mątwy*, twórca skończony, próbujący znaleźć inne niż malarstwo sposoby osiągnięcia nasyceń. Kreowany jest na „psychicznego atletę”, który może z wyższością oznajmić: „Obłęd mój poznałem dawno – był dla mnie o wiele mniej interesujący niż moja najzimniejsza przytomność” (MH 149). Ostatecznie jednak daje się nabrać na hyrkaniczny światopogląd i zostaje królem Hyrkanii, która ma być jedną wielką kaszą „sztuki, filozofii, miłości, nauki”. O tym, że nie pozbył się całkowicie męczarni, jaką jest sztuka, świadczy następująca wypowiedź Pawła Hyrkana V:

Stworzymy razem czysty nonsens w życiu, a nie w Sztuce. [...] Hm – możliwe, że odpowiednio definiując dadaizm... [MH 159]

Jest też wśród szaleńców-artystów pacjent szpitala wariatów, chory na *dementia praecox* (ówczesna nazwa schizofrenii) poeta, Mieczysław Walpurg. Do celi furiatów domu „Pod Zdechłym Zajączkiem” doprowadziła go oczywiście „męczarnia sztuki”. Ponieważ nie dano mu spokojnie umrzeć, gdy „mózg się wyczerpał, a maszyna bez maszynisty pędziła dalej” zmuszając do szaleństw, postanowił zemścić się na swoich „dobroczyńcach”, lekarzach. Morduje jednego z nich, sam się wiesza, a jednocześnie ożywa jako całkowicie wyleczony, normalny. Drugi z lekarzy czuje się po tym fackie szaleńcem i zostaje zamknięty w swoim własnym szpitalu. Walpurg wygrywa przekraczając granicę życia i śmierci, zdrowia psychicznego i obłąkania. *Wariat i zakonnica* wpisuje się w bogatą tradycję utworów, które z domu wariatów czynią obraz świata, *theatrum mundi*. Najbliższy Witkacemu jest zapewne Jaworski i jego *Historie maniaków*. Bezpośredni związek można dostrzec między tymże dramatem a sztukami wystawianymi w paryskim Théâtre du Grand Guignol, zwanymi dramatami klinicznymi.

Ostatnia grupa nienasyconych to ofiary namiętności. Występują one przeważnie w parach – ofiara i kat. Taką modelową parą jest duet z *Szewców*: Księżna i Scurvy. Irina Wsiewołodowna, nienasycona Hetera, doprowadza do śmierci Scurwego, który „pożąda jej do szaleństwa”. Podobnie Ellinor igra z szaloną miłością Price’a, tu jednak wygrywa ofiara, jak Walpurg zmartwychwstająca na scenie do nowego życia, wolnego od bzika tropikalnego. Ofiarą miłości jest także nieudany artysta Plazmonik, odrzucony przez Różę. Jedyni godni siebie partnerzy „szaleństwa erotycznego” to Serafombyx i Pembrok z *Niepodległości trójkątów* – oboje cierpią, co prawda, męczarnie ciągłego

nienasylenia, lecz żadne nie umiera z tego powodu. Rozstają się w całkowitej zgodzie, wolni od dręczących namiętności.

Przy wyodrębnianiu szaleńców z tej grupy nienasyconych bardzo przydatne okazuje się kryterium nazwy. Żadna z wymienionych postaci kobiecych nie jest określona w tekście jako szalona. Kobiety-oprawcy działają na zimno, pożerają swych partnerów jak modliszki, z rozmysłem, planowo. Nie mogą być szalone, mimo nienasylenia, gdyż obce jest im prawdziwe przeżycie, całkowite oddanie siebie, które najdobitniej wyraża Scurvy:

Poza tak zwanym problemem Iriny Wsiewołodowny nie ma we mnie dosłownie nic – wyjedzona skorupka od nigdy niebyłego raka. [S 520]

Wszystkim Heterom i pomniejszym Demonom odmawia Witkacy prawa do szaleństwa stosując znany stereotyp modernistycznej kobiety-modliszki. Oczywiście można powiedzieć, że Księżna czy Ellinor to typy nienormalne, będzie to jednak przykładanie miary życia do kreacji literackiej, w której ich postępowanie jest zwyczajne i nikt mu się nie dziwi.

Nienasyconym szaleńcom przeciwstawiony jest w dramatach tylko jeden nasycony obłąkaniec. Jan Maciej Karol Wścieklica owładnięty jest przede wszystkim – przeciwstawionym szaleństwu z niedosytu – obłądem powstałym z przesytu, z nasycenia. Wścieklica to „profesjonalista władzy”, któremu nasycenie ambicji „zniszczyło rdzeń psychologiczny” i doprowadziło do choroby. Z tego potwornego stanu „psychicznego wzdęcia” mogłoby go uratować jedynie „spełnienie rzeczy niedosiężnych”, gdyż „Nienasycenie ambicji jest jedyną siłą, która coś stwarza we Wszechświecie” (JM 211).

Postać ta jest odpowiedzią na pytanie, czy możliwa jest ucieczka od szaleństwa – oczywiście nie, bo skoro nienasyleni się nasycają, to nie staną się normalnymi, a tylko zmienią istotę swego obłąkania. W żaden bowiem sposób nie można w czasach dzisiejszych zmierzyć się z Tajemnicą Istnienia – zawsze albo pozostanie nieosiągalna, albo zniszczy tych, którzy uważają, że umieją znieść siłę nasycenia. O tym, że jest to jednak przede wszystkim wina epoki, świadczą mają postacie władców dawnych przeniesionych do współczesności – Ryszard III i papież Juliusz II. Wszechwładny kiedyś król staje się „starym wariatem”, który może tylko irytować się na współczesnych i wrastać garbem w ścianę. Potężny władca przeniesiony w czasy dzisiejsze jest tylko kukłą, komicznym garbusem w kubraczku zarzuconym na półpancerzyk. Jedynie prawdziwe zadanie, jakie mu pozostało, to ośmieszanie współczesnych Florestanów Wężymordów – dla nich „Bóg jest głupstwem, w które można wierzyć, kiedy przynosi odpowiedni procent” (NW 353). Papież zaś, niegdyś szalony mecenas, może jedynie myśleć o sztuce w teatralnej Hyrkanii. Obaj nie mogą wyżyć się w sztucznym, współczesnym świecie. Największe oskarżenie dla tego świata i ludzi w nim żyjących to opinia Dzikich, będących też symbolem epok dawnych, w których czyny i uczucia były prawdziwe. Książę Tengah wyrzuca Tumorowi:

Tyś zabił ojca mego, nie będąc jego wrogiem. Czyż może być coś ohydniejszego? [TM 254]

Dzicy reprezentują szaleństwo prawdziwe, oparte na „bezpośredniości odruchów”, prawdziwym związku z Tajemnicą Istnienia<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Dzicy jako szaleńcy ukazywani są zawsze w grupie, ich szaleństwo to przede wszystkim kult bóstw. Nieznajomy w dramacie *Mister Price* mówi o modlących się tubylcach: „Nikt im tu nie



Ostatnia grupa szaleńców to według typologii Jana Błońskiego<sup>24</sup> „aktorzy”, biorący udział w metafizycznym przedstawieniu. Nie jest to jednak uczestnictwo dobrowolne, „reżyser” kierujący ich postępowaniem po prostu zaszczepia im obłąd, by osiągnąć to, czego sam nie jest w stanie zrobić. Istvan staje się narzędziem w rękach Baleastadara, który sam nie umiał skomponować *Sonaty Belzebuba*. Pandeusz chce uczynić z Tarkwiniusza „atletę najistotniejszych niedosytów” i sprawia, że życie „wdziera się wszystkimi porami do jego oszalałego mózgu”. Świntusia jest narzędziem w ręku Ojca Unguentego, biedną duszyczką, która musi się w życiu za inne poświęcić”, choćby zginąć, a spełnić jego marzenia (GW 625). Unguenty zaś wykorzystany jest przez Rypmanna, który wszczepia mu gruczoły obłąkanego Wahazara. Postacią tytułową *Janulki, córki Fizdejki* manipuluje Mistrz, obiecując jej:

staniesz się w moich psychofizycznych szponach medium urzeczywistnień najgłębszej żądz przeżycia siebie w sposób najbardziej skondensowany. [JF 329]

W sztuce tej zostaje w pełni zdegradowana Tajemnica Istnienia – symbol czasów dawnych, potwór, okazuje się tylko bubkiem, i to dokładnie takim, jakiego wyobraziła sobie Janulka jako ukochanego. Ta Janulka, która miała być narzędziem w rękach Mistrza wszczepiającego jej „psychiczny kościotrup, jad tajemnic najgorszych” i która miała przeżyć się najistotniej w sztucznej psychice. Nie mogło się to jednak spełnić w bydlęcym społeczeństwie, do którego sztuczna jaźń (ostatni relikwitu uczuć metafizycznych) nie da się dostosować. Nastąpiła epoka Joëla Krantza, a z jego przyjściem świat stacza się w ostateczne szaleństwo. Der Zipfer wykrzykuje spod topora nowej władzy: „To po prostu oszalał sam ośrodek wszystkich przypadków świata” (JF 368).

Wszystkie wymienione postacie są tworem „nienasyceńców”, z których jednak prawie żaden nie popada w szaleństwo. Są więc tworzone po to, żeby unieść ciężar cudzego obłąd.

Portrety wymienionych przeze mnie postaci szaleńców, nienasyceńców w różnych dziedzinach, tworzą model egzystencji człowieka ukazany przez Witkacego w dramatach. Człowieka zagubionego wśród potworniejących czasów i wśród takichże ludzi, całkowicie zmechanizowanych, pozbawionych wszelkich tęsknot metafizycznych. Każda z tych postaci na swój własny sposób (dający się jednak sprowadzić do wspólnego wzorca) próbuje zmierzyć się ze Zbydłęcieniem – Maciej Korbowa, Gyubał Wahazar, Hyrkan IV, Leon poprzez władzę, Tumor Mózgowicz poprzez naukę; Karmazyniello, Julia Tréfaldi, Travailiac dzięki intensywnemu przeżyciu; Mieczysław Walpurg, Bezdeka, Plazmonik, Plasfodor, Edgar dzięki sztuce; Mr Price i Scurvy poprzez miłość; Sajetan poprzez pracę. Mniej odporni, przeważnie „dziewczątka” – Janulka i Świntusia, młodzieńcy – Tarkwiniusz, Istvan, czy wreszcie starzec Ojciec Unguenty stają się tylko narzędziem w ręku zbydłęczonych manipulantów. Wszyscy wspólnie są oskarżeniem dla epoki, która zabijając

---

przeszkadza w ich szaleństwie” (MP 288). Motyw zestawienia społeczeństw dzikich z białą cywilizacją zaczerpnięty został z prozy Conrada. Nawiązania Witkacego do twórczości tego pisarza omawia D. C. Gerould w artykule *Conrad, Witkacy a szaleństwo tropikalne* („Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 10 (tłum. S. Kumor).

<sup>24</sup> J. Błoński, *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8, s. 27.

indywidualność zabija i prawdziwe szaleństwo. Katastrofizm Witkacego wynika z dostrzeżenia „powodzi głupoty” zalewającej nas wszystkich. Powodzi, którą niedługo (wraz ze śmiercią ostatnich metafizycznych jednostek) przestaniemy dostrzegać.

## 3

Diagnoza wystawiona przez Witkacego społeczeństwu – nieuchronne staczanie się w rządy mas, w mechanizację i głupotę – wpisuje się w nurt egzystencjalnych rozmyślań Oswalda Spenglera i José Ortegi y Gasseta, koresponduje także z dawno wykrytym prawem rozwoju cywilizacji. Od czasów Alexandra Humboldta wiadomo bowiem, że szaleństwo jest ceną za stawanie się człowiekiem, wśród dzikich Indian nikt nie słyszał o „choćby jednym obłąkanym”<sup>25</sup>. Świat musi oszaleć, a początek tego procesu dostrzegł już Tommaso Campanella mówiąc, że „mędrcy pragnący go uzdrowić zostali zmuszeni mówić, działać i żyć jak szaleńcy [...]”<sup>26</sup>. Podjęcie takiej roli może być, jak w przypadku literackiej działalności Witkacego, przemyślaną grą, w którą uwikłany jest społeczny stereotyp wariata – obalany i reinterpretowany – dający, jak się zdaje, podstawę nowemu Witkacowskiemu tworowi.

Szaleństwo i stereotyp wydają się pojęciami odległymi, a nawet sprzecznymi, jedno implikuje nieskończoność i niemożność objęcia rozumem, drugie jest tylko mniej lub bardziej skomplikowanym schematem myślowym. Już sama nazwa „stereotyp”, wzięta ze słownictwa poligraficznego, oznacza odlew składu drukarskiego, którego używa się do wielokrotnego powtarzania nie zmienionych wydań. Trzeba jednak zauważyć, że szaleństwo, o którym mowa, to twór literacki, zostało więc od początku do końca wymyślone i jak cała literatura odznacza się fikcjonalnością, choć może nosić pewne cechy pokrewieństwa ze zjawiskiem psychiatrycznym.

Skoro więc szaleństwo zostało przez Witkacego wymyślone, można odtworzyć schemat, według którego autor stworzył literackie postaci szaleńców (szczególnie jeśli powtarzają się one tak często), i zinterpretować cel, jaki chciał osiągnąć dzięki tworzeniu takich właśnie bohaterów. A ponieważ, zgodnie z opinią Walta Lippmanna<sup>27</sup>, każdy człowiek porządkuje rzeczywistość dzięki swoistym obrazom („*pictures in our minds*”), czyli stereotypom właśnie, prawo to nie mogło ominąć twórczości literackiej. Tym bardziej jeśli twórca ten chce przekazać nam w swych dziełach określony pogląd na świat, a nawet nas do swojego pojmowania świata przekonać, czyli wykorzystać kreację literacką tak, jak wykorzystuje się stereotyp w działaniu społecznym. Aby stwierdzić, w jakim stopniu szaleniec Witkacego jest stereotypem, należy rozpatrzyć tę literacką kreację w trzech porządkach: związków z kategorią socjologiczną, cech immanentnych świata przedstawionego świadczących o schematyzacji, związków z literackim pojmowaniem stereotypu.

<sup>25</sup> M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasyzmu*. Przełożyła H. Kęszycka. Wstępem opatrzył M. Czerwiński. Warszawa 1987, s. 343.

<sup>26</sup> T. Campanella, *Lettore*. Cyt. za: E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*. Przełożył K. Żaboklicki. Warszawa 1969, s. 290.

<sup>27</sup> W. Lippmann, *Public Opinion*. New York 1946. Referuję za pracą A. Schaffa *Stereotypy a działanie ludzkie* (Warszawa 1981).

Zbieżności kreacji Witkacego z socjologiczną definicją stereotypu jest bardzo wiele – najbardziej oczywiste jest połączenie ze słowem „wariat”. Każdy z nienasyceńców jest tak nazwany (przez autora w didaskaliach, przez inne postaci), często jego zachowanie określane jest jako „obłądne”, a czynności, jakie wykonuje, to robienie czegoś „po wariacku” (tak pracują Szewcy). Identyfikowanie szaleńca z nazwą jest o tyle ważne, że – jak pisze Joshua Fishmann –

procesy powstawania stereotypów opierają się na doznaniach językowych człowieka i są tymi doznaniem intensyfikowane. Nie ma całkowicie awerbalnego [...] procesu powstawania stereotypu<sup>28</sup>.

Gdyby więc nienasyceńcy (w różnych przecież dziedzinach) nie byli określani jednym słowem, powstanie stereotypu byłoby utrudnione, jeśli nie niemożliwe.

W tym punkcie rozważań mogłaby pojawić się wątpliwość, wywołana nadmierną częstotliwością występowania określenia „wariat”, „obłąkany” czy wreszcie „szaleniec”. Przecież nawet Teufan, przedstawiciel niwelującego rządu, wykrzykuje: „Nie dajcie mi dziś zwariować!” (O 414), a nie ma on nic wspólnego z obroną indywidualizmu właściwą nienasyceńcom. Nie można jednak wymagać, by stereotyp literacki był tak samo łatwy do wykrycia jak zjawisko rządzące życiem społecznym. Tym bardziej że Witkacy od swojego odbiorcy wirtualnego wymagał wysiłku intelektualnego i wyśmiewał współczesną „publikę” niezdolną wysłuchiwać „przydługich gadek”.

Zabieg Witkacego wydaje się celowy, ukazywanie tak wielkiego ładunku „wariactwa” wyraża bowiem, z jednej strony, falę głupoty zalewającą świat, a z drugiej – tworzy zagadkę dla odbiorców zmuszonych odróżnić jedno szaleństwo od drugiego, by odczytać przesłanie sztuk. Zagadka ta, jak pokazuje historia witkacologii, dla wielu nadal pozostała nie rozwikłana, o czym świadczą sądy określające wszystkie postacie jako „zwariowane”, bez prób dokonania jakichkolwiek podziałów.

Stereotyp szaleńca Witkacego podobny jest też do kategorii socjologicznej pod względem schematu działania. Zgodnie bowiem z punktem 8 definicji Adama Schaffa, „nazwa, z którą łączy się stereotyp, najczęściej służy również jako nazwa odpowiedniego pojęcia”<sup>29</sup>, co prowadzi do mistyfikacji stereotypu jako odmiany pojęcia. Ponieważ istnieje pojęcie „szaleniec”, stereotyp Witkacego podobnie nazwany „podszywa” się pod to pojęcie, tworząc odpowiednie sądy u odbiorców, oparte na rzeczywistej roli szaleńców w społeczeństwie. Autor *Wariata i zakonnicy* obdarza swoich obłąkańców „określonym ładunkiem emocjonalnym” właściwym stereotypom. W życiu społecznym są to jednak przeważnie reakcje pozytywne lub negatywne, u Witkacego zaś jest to jednocześnie kpina i podziw, szyderstwo i zafascynowanie.

Swoje uczucia przekazuje twórca odbiorcom, i tu tkwi zasadnicza różnica między stereotypem społecznym a literackim. Ten pierwszy powstaje jako wyraz opinii publicznej i przekazywany jest, w drodze wychowania, np. przez środowisko, drugi zaś jest wyłącznym tworem jednej osoby – autora – która

<sup>28</sup> J. Fishmann, *An Examination of the Process and Function of Social Stereotyping*. „The Journal of Social Stereotyping” 1956, nr 43, s. 27–64. Cyt. za: Schaff, *op. cit.*, s. 74.

<sup>29</sup> Schaff, *op. cit.*, s. 115–116.

przekazuje swoje poglądy. Są to poglądy wyprzedzające doświadczenia osobiste jednostki — czytelnika, który przecież w ogóle mógł nie zdawać sobie sprawy z nadchodzącej epoki mechanizacji i nie przewidywać nawet roli indywidualności w tym procesie.

Łączy to ponownie stereotyp szaleńca Witkacego z kategorią socjologiczną, tworzącą się poza naszym doświadczeniem w stosunkach międzyludzkich. Mamy określony stosunek do Murzyna (pozytywny lub negatywny), choć większość z nas nigdy Murzyna nie widziała ani z nim rozmawiała. Z tego, że to twórca literacki jest twórcą stereotypu (choć korzysta oczywiście z określonego pojęcia rzeczywiście istniejącego), jak jest w przypadku Witkacego, wynika, że funkcja obrony akceptowanych wartości przestaje być społeczna, a staje się indywidualna. To autor dzieł literackich decyduje, jakie wartości zasługują na obronę niezależnie od preferencji społeczeństwa, które najpewniej zmechanizowałoby się z przyjemnością i bez tragicznych myśli o upadku indywidualności.

Związki z socjologicznym pojmowaniem stereotypu nie mogą być przesadzające dla rozpatrywanego problemu. Bardzo ważne jest też i to, czy postacie dramatów, a przede wszystkim szaleńcy, istotnie tworzą pewien schemat, co jest warunkiem powstania stereotypu. Ponieważ wielokrotnie zwracano uwagę na typowość bohaterów Witkacego i powtarzalność cech ich tworzących, co znalazło swój wyraz w licznych klasyfikacjach, myślę, że kwestia ta jest dosyć jasna.

Po pierwsze, większość bohaterów, w tym wszyscy szaleńcy, noszą znaczące imiona i nazwiska. Przykładem niech będzie Scurvy, którego draństwo zaznaczone jest angielskimi znaczeniami słowa i jego polskim brzmieniem<sup>30</sup>. Czasami nazwisko znaczyć ma odwrotnie — Hyrkan to nie potężny władca dawnego imperium, lecz papierowy komediant. Znaczące nazwanie postaci powoduje ich marionetkowość, sygnalizowaną często przez same postacie (Edgar wykrzykuje sarkastycznie: „jestem wielki jak marionetka”; KW 38), którą w sposób oczywisty można interpretować jako pozostawanie człowieka w mocy sił „niewiadomych” lub w skrajnym przypadku szaleńców manipulowanych — w rękach innego człowieka.

O tym, że szaleńcy tworzą pewien schemat, świadczy i to, że nienasycenie dotyczy określonej liczby dziedzin, z których najczęściej powtarzają się sztuka i władza, a także i to, że nienasycenie jest (niezależnie od tego, czy mówimy o szaleństwie mniej lub bardziej prawdziwym, mniej lub bardziej intensywnie przeżywanym) interpretowane jednakowo — jako obrona indywidualności. Wiąże się z tym problemem wielokrotnie omawiane odindywidualizowanie języka postaci, które dotyczy także i szaleńców. O wieczności istnienia tak samo mówi Świntusia, jak i Plazmonik, o istocie społeczeństwa podobnie wypowiadają się Sajetan i Scurvy, choć na innym etapie swego rozwoju. Każda zresztą z postaci szaleńców mogłaby rzec podobnie jak Scurvy: „Czemu tak mówię — nie wiem” (S 522), wskazując na „surrealistyczną konieczność w dowolności”, która jest przecież ostatecznie wolą autora nie respektującego praw psychologii.

Schematyczna jest też droga, którą przebywają szaleńcy — wiedzie ona

<sup>30</sup> Zob. Sokół, *op. cit.*, s. 126.

poprzez męczarnie nienasyceń do śmierci lub rzadziej do Zbydłęcia (tak skończy prawdopodobnie Bezdeka, choć „Nawet najgorsza społeczna blaga tego lotra ma w sobie dziwny urok dzieła sztuki”; MH 161).

Istnieją ponadto dwa schematy zachowania szaleńców; „furiatowatych”, jak Wahazar, lub obojętnych, a raczej zimno-spokojnych, jak Plasfodor, z ewentualnym połączeniem tych elementów dającym się zauważyć w postaci Walpurga. Do zachowania dostosowane jest także ubranie – krzykliwe lub spokojne, białe czy czarne (Hyrkan – Bezdeka).

O schematyczności szaleńców świadczy i to, że są nimi tylko mężczyźni (z wyjątkiem Julii, choć można traktować ją jako konieczny „element kompozycji życia”), zgodnie z opinią Weininger’a o „płciowości kobiety” i jej niezdolności do „samoistnej filozoficznej koncepcji”.

W literaturoznawstwie istnieje pojęcie stereotypu jako pewnego sposobu ukształtowania utworu, nadania mu pewnej formy przekazu – i jako określonego sposobu odbioru dzieła literackiego. Stereotyp byłby tu więc przede wszystkim zbiorem możliwości nadawcy i odbiorcy<sup>31</sup>. Nie jest to ujęcie dla mnie interesujące, mówi bowiem jedynie o stereotypizacji elementów komunikacji literackiej, rezygnując zupełnie z pojęcia socjologicznego.

Bardziej zadowalająca jest słownikowa definicja stereotypu w literaturze, określająca go jako „przedstawienie odwołujące się od powszechnych, silnie zakotwiczonych w świadomości społecznej danej grupy mniemań i wyobrażeń, nie poddawanych krytyce i uznawanych za prawdy niezbite”<sup>32</sup>. Odwołuje się bowiem Witkacy do „zakotwiczonej w świadomości” koncepcji szaleństwa (co łączy jego twór z pojęciem socjologicznym), ale i tworzy własną, funkcjonującą w mechanizującym się świecie. Odwołanie Witkacego jest jednak bardziej natury intertekstualnej niż społecznej. Obnaża on przecież literacki stereotyp szaleńca romantycznego, a także szalonego dziecka, a nie prawdy uznawane społecznie za „niezbite”. Najbardziej zbieżna z definicją jest budowa postaci „odpowiadająca potocznym wyobrażeniom o tym, jaki dany typ bohatera być powinien”. W bardzo wysokim stopniu wariaci Witkacego to powszechnie znane „nienormalne typy”, i tu najpełniej ujawnia się gra Witkacego ze stereotypem społecznym, mająca na celu „degradację utartych wizji rzeczywistości”<sup>33</sup>. „Nienormalne typy”, wariaci to zawsze ci inni, gorsi, nierozumni, ci z innego, nie naszego świata. Dopiero w literackim zwierciadle Witkacego okazuje się, że ci głupcy to my, a zabijamy prawdziwych szaleńców. Do dopełnienia Witkacowskiego stereotypu wariata, w rozumieniu prezentowanym przez Zofię Mitosek w książce *Literatura i stereotypy*, konieczne byłoby funkcjonowanie społeczne wizji artystycznej, kształtowanie świadomości pewnych grup. Trudno chyba mówić o spełnieniu tych funkcji, decydujące byłyby tu badania recepcji twórczości.

Wyłania się jeszcze jeden aspekt funkcjonowania stereotypu w dramatach Witkacego: wariaci – podobnie jak artyści, dziewczątka czy hetery – to postacie z literatury niskiej, ulegające w innym dziele literackim znamiennej

<sup>31</sup> K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*. Warszawa 1985, s. 113–119.

<sup>32</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 480.

<sup>33</sup> Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974, s. 63.

banalizacji, która sprawia, że stają się „przezroczyście dla innego i wyższego znaczenia”<sup>34</sup>. Takie rozumienie stereotypu w literaturze, zaprezentowane przez Jerzego Ziomek, bliskie jest poglądom socjologa niemieckiego Wolfganga Manza, który za najbardziej oczywistą cechę stereotypu uznaje „pustkę treściową”. Znaczy to, że stereotypy mówią jedynie o pewnych kategoriach osób, a stopień uogólnienia informacji w nich zawarty jest tak duży, że nie można ich zastosować do jednostek będących przedstawicielami tychże kategorii<sup>35</sup>. Dzieje się tak właśnie z wariatami Witkacego, którzy nie są tworzeni po to, aby poznać prawdę o jednostkach, a jedynie za pomocą schematu niezrozumiałego obłąkańca ukazują pewną kategorię osób, które w czasach mechanizacji muszą albo zginąć, albo wyrzec się siebie. Nie są więc one wariatami, tylko – często występując w dziełach Witkacego – stają się ilustracją tezy o ginięciu indywidualności, są więc „przezroczyście dla [...] wyższego znaczenia”. Witkacego stereotyp szaleńca pojmuję więc przede wszystkim jako schemat postaci mający na celu emocjonalne przedstawienie myśli autora i przekonanie odbiorców do tej myśli (za pomocą odwołania się do doświadczeń życiowych i literackich), stworzenie u nich sądu wartościującego o mechanizujących się czasach.

Gra ze stereotypem doprowadzona zostaje u Witkacego aż do zaprzeczenia, okazuje się bowiem, że nie o wariatach czytaliśmy, a jedynie o zdrowych, broniących swej indywidualności jednostkach w wariujących, głupiejących czasach. Szaleństwo jest tym, czym autor teorii Czystej Formy chciał, aby było – „pretekstem formalnym”, użytym w celu ukazania kondycji współczesnego człowieka. Szaleńcy to w istocie ostatni bojownicy uczuć metafizycznych, zdrowi indywidualiści nie mogący znaleźć ujścia dla swych marzeń w odczłowieczonej rzeczywistości. „O jakże dziwne formy może przybrać szaleństwo ludzi zdrowych” – mówi jedna z pań w *Pożegnaniu jesieni*. Formy te to właśnie wszystkie postacie nienasyceń ukazane w dramatach, prowadzące do działań daremnych, gdyż nie ma siły zdolnej zawrócić ludzkość z drogi, której końcem jest „spyknienie” i wariactwo.

Spojrzenie takie wydaje się zbieżne z poglądami współczesnej antypsychoterapii: Ronald Laing twierdzi, że choroba jest „zdrową reakcją na chore społeczeństwo”<sup>36</sup>, Thomas Szasz – że jest „mitem utrzymywanym po to, żeby osłodzić [...] gorzką pigułkę moralnej problematyki międzyludzkich stosunków”<sup>37</sup>. Podobne do myśli antypsychiatrów jest wskazanie na związek szaleństwa ze społeczeństwem, historią, epoką<sup>38</sup>.

Jest jednak istotna różnica między myślą antypsychiatrów a Witkacowskim przedstawieniem szaleństwa w dramatach – ci pierwsi odwracając hierarchię choroba – zdrowie nobilitują szaleńców, ukazują ich jako tych, którzy „czują więcej i inaczej rozumieją”. Przyjmują „inwazję niekontrolowanych popędów”

<sup>34</sup> Ziomek, *op. cit.*, s. 97.

<sup>35</sup> W. Manz, *Das Stereotypi. Meisenheim am Glan, Anton Hain (1974)*. Cyt. za: Schaff, *op. cit.*, s. 65.

<sup>36</sup> Zob. A. Smith, *Umysł*. Tłumaczył B. Kamiński. Warszawa 1989, s. 265.

<sup>37</sup> T. S. Szasz, *Mit choroby psychicznej*. W: *Galernicy wrażliwości*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1981, s. 252.

<sup>38</sup> Zob. E. Syřišť'ová, *Świat urojony*. Przetłóżył B. S. Kundra. Posłowiem opatrzył S. Marynowicz. Kraków 1982.

za prawdziwie ludzki odruch, często zapominają o ich „racjonalizacji i operacjonalizacji przez mechanizm logiczno-organizatorski”<sup>39</sup>.

Witkacy dostrzega wszystkie postacie szaleństwa – pokazuje i tyrana Tumora, i despotę-psychopatę Macieja Korbowę, wrażliwego Plazmonika i obojętnego Plasfodora; nie analizuje jednak poszczególnych psychoz, ich uwarunkowań, przejawów i zawiślań – celowo sprowadza postępowanie wszystkich szalonych postaci do wspólnego mianownika, celowo ogranicza ich indywidualność. Nie chce ukazać przecież istoty szaleństwa, lecz zatrważające oblicze nadchodzących czasów. „Podszywa” swoje myśli pod istniejące pojęcie, tworzy stereotyp, przezroczysty kontur, który wywołać może określone reakcje. Nie udałoby się to, gdyby nazwał bohaterów swych dramatów jedynie „nienasyceńcami” – udało się doskonale, gdy nazwał ich „szaleńcami”.

---

<sup>39</sup> Ten aspekt obłądu, związany z *hybris* agresji, dostrzega E. Morin (*Zagubiony paradygmat – natura ludzka*. Przetłumaczył R. Zimand. Przedmową opatrzył B. Suchodolski. Warszawa 1977, s. 175).