

# Tomasz Bocheński

---

## Koncepcja sztucznego państwa w "Dramatach" S. I. Witkiewicza i w powieści Alfreda Kubina "Po tamtej stronie"

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 42, 177-196

---

1986

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.

TOMASZ BOCHEŃSKI

KONCEPCJA SZTUCZNEGO PAŃSTWA W *DRAMATACH*  
S. I. WITKIEWICZA  
I W POWIEŚCI ALFREDA KUBINA *PO TAMTEJ STRONIE*

Termin „sztuczne państwo” jest parafrazą określenia „sztuczne królestwo” użytego przez Witkiewicza kilkakrotnie w *Dramatach*<sup>1</sup>. Oznacza on imaginacyjną możliwość stworzenia państwa odizolowanego od świata i rządzonego przez władcę o absolutnej władzy. W twórczości Witkacego pomysł ten należy do rejestru środków mających przywrócić jednostce z ucłowieczającymi ją metalizycznymi uczuciami należne we współczesnej kulturze miejsce, które traci w wyniku błyskawicznie postępującej mechanizacji życia na rzecz hipostazy, jaką jest społeczeństwo. Punktem wyjścia koncepcji sztucznego państwa jest świadomość autora dostrzegającego w rozwoju kultury nieuchronne zmierzanie ku finałowi historii – cywilizacji mrowiska, która będzie, w rozumieniu Witkiewicza, w paradoksalny sposób zaprzeczeniem istoty kultury. Sztuczne państwo jest więc możliwym tylko w kreacyjnym świecie literatury zabiegiem cofnięcia kultury z zachowaniem metaświadomości jej istoty; cofnięcia, które przyniesie utracone przeżycie dziwności istnienia.

Alfred Kubin (ur. w 1877 r. w Litomierzycach) austriacki rysownik i malarz napisał swą jedyną powieść w ciągu dwunastu tygodni 1909 r., pragnąc uchwycić wizjonerskie pomysły, których nie potrafił zrealizo-

---

<sup>1</sup> *Gyubala Wahazara* cytuję wg wydania: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, Warszawa 1972; zaś *Mątwę i Janulkę, córkę Fizdejki* wg wydania Biblioteki Narodowej: S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, Wrocław 1983. Sztuczne królestwo pojawia się w *Mątwie*, s. 147 i *Janulce, córce Fizdejki*, s. 202. W dalszej części pracy będę stosować skrót na określenie pierwszej pozycji – D, na określenie drugiej – WD.

wać w plastyce<sup>2</sup>. Środowisko artystyczne, do którego należał Kubin przyjęło powieść z wielkim uznaniem dla oryginalności i plastyczności opisanych wizji. Nieco inaczej odebrano zarówno wtedy jak i później *Po tamtej stronie* w krytyce i historii literatury. Powieść, co podkreślił we wstępie do jej polskiego wydania Stefan Lichański, nie doczekała się wielu interpretacji. Pozostała efemerydą w twórczości znakomitego malarza i ilustratora książek prawdopodobnie dlatego, że nie poddaje się łatwo zabiegom wyjaśniającym i interpretacyjnym. Symbolem trudności tych mogą być np. określenia „dziwotwór” i „opowiedziane malarstwo” użyte we wspomnianym wstępie (PS, s. 5 – 7). Lichański nie przybliżył, w tym krótkim zresztą tekście, czytelnikom powieści bardziej niż skąpe informacje podane w słownikach i lakoniczne uwagi w autobiografii Kubina.

W kształtowaniu się wyobraźni i techniki artystycznej autora *Po tamtej stronie* wskazuje się zwykle na wpływy „makabrycznych” pomysłów Francisco Goyi, erotycznych obsesji Feliciena Ropsa i Aubreya Beardsleya, a także wizjonerstwa Odilona Redona, którego artysta spotkał w 1905 r.<sup>3</sup> Do tego rejestru dodaje się jeszcze Jamesa Ensora, Edvarda Muncha, którego wpływy zostały potwierdzone również znajomością łączącą twórców, i Maxa Klingera, ponieważ Kubin wspomina tych artystów w autobiografii (PS, s. 270 – 272). W *622 Upadkach Bunga Witkacy* wymienia autora *Po tamtej stronie* w towarzystwie Ropsa i Muncha<sup>4</sup>, wskazując na proveniencję niektórych swych obrazów i rysunków określanych mianem „potworów”. Joanna Pollakówna w *Formistach* zwróciła uwagę na pokrewieństwo psychicznego rodzaju łączące malarską twórczość Kubina i Witkacego<sup>5</sup>. Rops, Goya, Munch i Beardsley zaliczani byli przez autora *Nienasyconia* do grona

---

<sup>2</sup> *Po tamtej stronie* (*Die andere Seite*) cytuję wg wydania: A. Kubin, *Po tamtej stronie*. Przeł. A. M. Linke. Warszawa 1980. Genezę powieści wyjaśnia Kubin w autobiografii pt. *Demony i nocne zjawy. Autobiografia* (*Aus meinen Leben*) zamieszczanej zwykle razem z tekstem powieści. Polskie tłumaczenie autobiografii jest skróconą wersją oryginału, choć informacji o tym nie znajdujemy w książce. W pracy używam dwu określeń Kubina: „świat za murem” („Die Aussenwelt”) i „Państwo Snu” („Das Traumreiches”). Powieść Kubina oznaczyłem skrótem PS.

<sup>3</sup> Por. *The Oxford Companion of Twentieth – Century Art*, Oxford 1983, s. 303.

<sup>4</sup> S. I. Witkiewicz, *622 Upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, Warszawa 1972, s. 157.

<sup>5</sup> J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 83.

demonologów w historii malarstwa obok Grünewalda, Cranacha, Dürera, Hogartha a także Schulza, i chyba nieco na wyrost Linkego<sup>6</sup>, dla którego notabene *Po tamtej stronie* było ulubioną książką. Gdy do tych nazwisk dodamy, pamiętając o wymienionych wcześniej: Hieronymusa Boscha i Pietera Bruegla st., o których nie wspomina w swej twórczości Witkacy, otrzymujemy w zasadzie kompletną listę malarzy, których wpływ na Kubina podkreśla się<sup>7</sup>. O zależnościach tych wspomina się także przy interpretacjach *Po tamtej stronie*, wskazując słusznie na malarskie walory powieści. Przypominając o tradycjach literatury fantastycznej badacze wymieniają również autorów, których książki Kubin ilustrował już po napisaniu powieści (m. in. Poe, Nerval, Barbey d'Aureville, Meyrinka i Schmitza)<sup>8</sup> wskazując przy tym na oryginalność wizji austriackiego artysty wyprzedzającego zarówno ekspresjonizm jak i surrealizm. Wskazuje się także na prekursorские wobec grupy Bretona zastosowanie czarnego humoru<sup>9</sup> i nazywa *Po tamtej stronie* doskonałą realizacją postulatu nadrealistycznej prozy (Lichański, PS, s. 9). Zauważa się również zbieżności z *Procesem* i innymi utworami Franza Kafki, lecz wszystkie wymienione porównania naznaczone są świadomością swoistej nieprzystawalności wymienionych dzieł do utworu Kubina i mogą być traktowane jako wyraz niepokoju intelektu, któremu wymyka się wizja zawarta w *Po tamtej stronie*. Z całą pewnością również „intelektualny entuzjazm” Witkiewicza, by użyć terminu Baudelaire'a, pozostaje na przeciwległym krańcu plastycznej wyobraźni Kubina, choć obaj malowali. Tym dobitniej należy podkreślić głęboką zbieżność intelektualnych konsekwencji, które niosą obie koncepcje sztucznego państwa.

Zanim jednak przejdę do ich opisu i interpretacji chciałbym przypomnieć niedokończoną powieść Leona Chwistka *Palace Boga*, której podobieństwo do utworu Kubina wskazał Karol Estreicher<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Por. S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976, s. 110, 181.

<sup>7</sup> Kubin wspomina jeszcze o Barbizończykach i Gauguinie (PS, s. 276, 278).

<sup>8</sup> Por. A. Horodisch, *Alfred Kubin als Buchillustrator*, New York 1945.

<sup>9</sup> E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire de Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, t. 6, Paris 1976, s. 326.

<sup>10</sup> K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 319.

Autor biografii Chwistka zwraca uwagę na fakt, iż studiował on w Austrii i Niemczech w latach, gdy ukazało się *Po tamtej stronie* i wyciąga stąd wnioski, że autor *Pałaców Boga* znalazł tę książkę<sup>11</sup>. Nie wydana za życia autora i nigdy nie ukończona powieść Chwistka, którą znamy z rekonstrukcji Grzeniewskiego, będąca częściowym rozwinięciem pomysłów zniszczonego pod wpływem żony *Kardynała Ponifleta* (prozy powstałej jeszcze w okresie przyjaźni Chwistka z Witkacym i wysoko przez autora *Szewców* ocenianej) nie może być jednak z powodu rachitycznej konstrukcji zachowanych fragmentów jak i wątpliwej wartości artystycznej porównywana z utworami Witkacego i Kubina. Należy jednak zwrócić uwagę na plagiatową nieledwie zależność w warstwie konceptualnej utworu Chwistka będącego swoistym colagem pomysłów – od sztucznego państwa przez streficzne malarstwo do marksizmu – od *Po tamtej stronie*. Kardynał Poniflet buduje przez całe życie „Miasto Środka”, w którym naczelną zasadą ma być „poszanowanie ekstazy”<sup>12</sup>. Istotą oddziaływania Ponifleta jest narzucenie ludzkości wizji nowej społeczności, wypływającej z poznania przez kardynała podstaw istnienia. Jego moc porównuje Chwistek z „najwyższą potęgą” i boskością, a Miasto Środka sprowadza do sennego marzenia Ponifleta<sup>13</sup>. Nie będzie więc wielkim uproszczeniem wniosek, iż poetycka nieokreśloność powieści Kubina w *Pałacach Boga* przybrała konkretny wyraz, tracąc tym samym malarskość pierwowzoru i, co gorsza, jego znaczeniową pojemność, co można, nieco upraszczając, nazwać zwycięstwem logiki nad powieściopisarzem w osobowości Chwistka. W rozdziale książki *Von verschiedenen Ebenen* pt. *Über mein Traumerleben* (1922) Kubin napisał:

Das Leben ist ein Traum! Nichts scheint mir zutreffender wie dieses altbekannte Gleichnis!<sup>14</sup>

co stanowi ciekawsze wprowadzenie do „Państwa Snu” niż *Palace Boga*.

Państwo Snu stworzył Klaus Patera, przeznaczając na ten cel olbrzymi majątek, który otrzymał w spadku po swych przybranych

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> L. B. Grzeniewski, *Leona Chwistka Pałace Boga. Próba rekonstrukcji*, Warszawa 1979, s. 151.

<sup>13</sup> Por. *ibidem*, s. 151–157.

<sup>14</sup> A. Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, München 1976, s. 7.

rodzicach. Patera zaprosił do swego państwa wybranych przez siebie ludzi, m. in. swego szkolnego przyjaciela, artystę grafika, którego relacją jest *Po tamtej stronie*. Bohater posiadający łatwe do odczytania rysy Kubina (mieszka w Monachium, tworzy grafiki o podobnej tematyce do tematyki grafik Kubina, spędził dzieciństwo w tych samych stronach itd.) postanawia wybrać się w długą i niepewną podróż do Państwa Snu ostatecznie przekonany dużą sumą pieniędzy ofiarowaną przez Patere na koszty wędrowki. Bohaterowie udają się więc przez Monachium, przez Konstancę, Batumi, Baku, Krasnowodsk i Samarkandę w Góry Tien-szan, gdzie od świata odgradzona obwarowaniami niczym chińskim murem leży kraina snu. Narrator podróżuje z przeświadczeniem, że zbliża się do źródeł kultury, gdyż wyobraża sobie, że gdzieś w Tien-szanie, co w języku chińskim znaczy góry niebiańskie, ludzkość miała swą kolebkę (PS, s. 44). Wjazd do państwa odbywa się przez jedyną, pilnie strzeżoną bramę, która wjeżdżających bierze w posiadanie snu. Stolicą państwa jest Perła, której topografię czytelnik poznaje zarówno z opisu narratora jak i z małego planu umieszczonego na końcu książki, który nie został jednak przedrukowany w wydaniu polskim. W nazwie stolicy Kubin zawarł przepowiednię jej przyszłości, gdyż perła rozpada się w proch po około 150 latach, a promienie słoneczne radykalnie przyspieszają jej rozpad<sup>15</sup>. Stolica podzielona jest na cztery dzielnice o odmiennym charakterze: dzielnicę dworca z gmachami administracji, archiwum państwowym i pocztą; miasto – ogród, czyli dzielnicę ludzi zamożnych; dzielnicę handlową zamieszkaną przez stan średni i dzielnicę francuską będącą zgodnie z jednym ze stereotypów widzenia Francji miejscem frywolnej rozwiązłości – mieszczą się więc w owej dzielnicy knajpy, tanie hotele, kawiarnie i domy publiczne, a ludność znajduje się na granicy materialnego upadku i poza tą granicą. Nad miastem wznosi się jedyny wielki budynek – zamek Patery. Perła otoczona jest od północy górami, od wschodu rwącą rzeką, od zachodu bagnami, od południa cmentarzem leżącym na rozległym płaskowyżu. Za rzeką znajduje się przedmieście zamieszkałe przez błękitnookich ascetów o azjatyckich rysach. W granicach Państwa Snu leży jeszcze kilka wiosek z rolniczą ludnością i zawierająca kosztowności świątynia nad Jeziorem

---

<sup>15</sup> W Koranie Perła jest traktowana jako wytwór niebios i służy do brukowania rajów. Por. B. i R. Krzywobłockie, *Tajemnice klejnotów*, Warszawa 1983, s. 73.

Snu odległa od stolicy o dzień drogi. W kraju Patery mgły i chmury przesłaniają zawsze niebo, więc mieszkańcy nigdy nie oglądają słońca, gwiazd i księżyca. Zima i lato to efemerydy ledwie zauważalne w Państwie Snu, przynoszące nieco przyćmionej świetlistości nocą i śniegu w zimie (PS, s. 60). Wiosna i jesień panują po pięć miesięcy, okrywając wszystkie przedmioty szarością. Mieszkańcy nie oglądają nigdy wyrazistych barw a tylko przytłumioną oliwkową zieloność, delikatne brązy i panującą wszechwładnie szarość, poruszając się w pejzażach o kolorystyce i harmonii obrazów Whistlera. Mało wyrazista w kształtach i kolorach rzeczywistość wyczula zmysły równocześnie stanowiąc impuls przemiany widzenia „świata poza nami” w ogląd „świata w nas”. Państwo Snu przenika również trudny do uchwycenia i określenia zapach, który narrator określa jako „mieszanie mąki z suszonym dorszem” (PS, s. 83) i który jest wynikiem butwienia przedmiotów i budowli stolicy, a także używania kaganków oliwnych. Domy i przedmioty, które przeniesiono z całego świata do Państwa Snu Patera wybrał, kierując się dwiema zasadami:

1) przedmioty musiały pochodzić sprzed lat sześćdziesiątych XIX w.,

2) musiały być związane w jakikolwiek sposób ze zbrodnią.

Pałac władcy jest więc zlepkiem fragmentów Bastylli, Eskorialu, aren rzymskich, zamku Tower, Hradczan, Watykanu i Kremla (PS, s. 163). Wiele przedmiotów przeniesionych z całymi budynkami zachowuje więc ledwie uchwytny związek z występkami, inne zaś przybyły w ekwipunku mieszkańców Perły, którzy nowoczesne urządzenia (np. lornetki, maszyny elektryczne) zostawili za murem. Niechęć Patery do postępu dotyczy w równej mierze poglądów jak i strojów czy techniki. Mieszkańcy Perły posiadają także dzieła sztuki, w tym nieznaną pracę Rembrandta i tajemniczy, w rzeczywistości nie istniejący, obraz Grünewalda „Siedem grzechów śmiertelnych pozera Baranka Bożego” (PS, s. 82), co przypomina charakterem pomysłu dowcipne tytuły obrazów i rysunków Witkacego (np. „Bóg-Ojciec pierwszy raz zastanowił się poważnie nad istotą ziemi (nie świata)”) <sup>16</sup>. Wszystkie przedmioty w krainie snu pokryte są matową mgiełką patyny, z jednym wyjątkiem – lustro Perły lśnią (PS, s. 79). Mieszkańcy należą do różnych ras i narodowości, lecz

<sup>16</sup> Por. S. I. Witkiewicz. *Wiersze i rysunki*, Kraków 1977, s. 99.

zdecydowanie najwięcej jest Niemców. Rdzenna ludność Tien-szanu wyemigrowała z Państwa Snu, pozostali tylko mieszkańcy przedmieścia. Narrator – bohater *Po tamtej stronie* został zaproszony do Perły, ponieważ Paterę zafascynowały jego fantastyczne rysunki. Inni mieszkańcy znaleźli się w tym państwie, gdyż odznaczali się „wybujałą, przesubtelną wrażliwością” (PS, s. 62). Wybrani przez władcę zostali więc zarówno pijacy jak i artyści, naukowcy i spirytyści, kolekcjonerzy i złodzieje, fanatycy religijni i mordercy, wojskowi i zbiegowie polityczni; wreszcie albinosi, garbaci, zezowaci lub w inny sposób wyróżniający się z tłumu zuniformizowanych ludzi szarych świata poza murami. Wybór został więc dokonany zgodnie z charakterystyczną dla przełomu wieków fascynacją anormalnością. Państwo snu funkcjonuje według zasad, które w większej części są przeciwieństwem prawidłowości świata poza murem. Do zasad tych należy unicestwienie stałych proporcji w ocenie wartości przedmiotów: ogryziony ołówek może być więcej wart niż np. pokój w hotelu. Prowadzi to do pozornego zakwestionowania roli pieniądza, który staje się środkiem płatniczym o wartości określonej przypadkowym impulsem płacącego i może zostać zastąpiony po prostu gestem płacenia. Wizyty u władcy i zwiedzanie świątyni nad Jeziorem Snu wyznacza biurokracja skrupulatna i ponad miarę rozbudowana, lecz pozbawiona rysów otchłani piekielnej jak w utworach Kafki. Celem działania urzędów i archiwów jest raczej kolejne odrzucanie próśb obywateli z powodu np. braku absurdalnych załączników niż próśb tych spełnienie. Narrator spotyka się z Paterą wtedy, gdy odrzuca drogę urzędową i po prostu wbiega nieco zdesperowany do pałacu. Władza biurokracji jest więc władzą metaforyczną i obejmuje tych podwładnych, którzy mają umysł „zbiurokratyzowany”. Wierzenia religijne mają inne znaczenie w Państwie Snu niż poza jego granicami. Istnieje pełna tolerancja religijna i obrzędy religii reprezentowanych w całej różnorodności przyjmują formę rudymen tarnej pamięci rytuału spełnianego kiedyś. Spory teologiczne nie odgrywają żadnej roli w Perle, choć funkcjonują namiastki religii, ale do ich omówienia powrócę w dalszej części pracy. Również sztuka, nauka i praca nie są zbyt cenione w Państwie Snu, gdyż stanowią, używając słów Fromma, „ucieczkę od wolności” – niepożądaną przeszkodę w kontemplacji istnienia. Budowle stolicy posiadają wyczuwalną osobowość i zdolność częściowej metamorfozy, tak więc mieszkańcy są ciągle zaskakiwani nieoczekiwa-



nymi zmianami. Wjeżdżając do Państwa Snu, należy wyzbyć się wiedzy „świata za murem”: klasyfikacji zjawisk według ustalonych zasad, odrzucania nielogiczności i nonsensu i rozumowania tylko w kategoriach przyczyny i skutku. Narrator sarkastycznie odnosząc się do wierzeń mieszkańców Perły zostaje potraktowany jak ignorant osaczony niewiedzą, a raczej wiedzą „stamtąd” (PS, s. 85). Żona bohatera, która miała „naturę realną i zdrową” (PS, s. 137) umiera porażona dziwnością tego świata, a jej mąż czyni symboliczny krok na „tamtą stronę świadomości” w dniu pogrzebu uwodząc żonę znajomego (PS, s. 133).

Kim jest Patera? Narrator dociekający istoty Państwa Snu podsuwa cztery odpowiedzi. Patera objawia się nam jako władca świadomości swych poddanych i kształtów, które przybiera rzeczywistość w jego państwie. Nazywany „Panem” i „Mistrzem” dzięki nieznannej mocy ma nieograniczoną władzę nad życiem obywateli Państwa Snu – marionetek w jego rękach (PS, s. 142). Patera czuwa również nad losem swego szkolnego przyjaciela, będąc zawsze niepostrzeżoną obecnością u jego boku (PS, s. 118). W czasie audiencji narrator odkrywa proteuszową osobowość władcy, który na jego oczach wciela się w dowolną postać z błyskawiczną szybkością. Patera ukazuje się więc poddanym także np. jako latarnik zapalający światła na ponurej ulicy (PS, s. 93). Również rzeczywistość Perły o zmiennych kształtach wydaje się, jak już wspomniałem, projekcją jego kondycji. Symbolem możliwości przemian jest też kształt pałacu Patery przypominający kostkę do gry (PS, s. 107). Zdolnością metamorfozy obdarzeni zostali również niektórzy poddani. Melitta Lampenbogen staje się raz żoną zamożnego lekarza, innym razem zaś żebraczką, młodą służącą, starą pomocą domową czy nimfomanką obnażającą się na ulicach. Co pewien czas na Państwo Snu spada „klaps”, niewytłumaczalne zjawisko porażenia istnieniem. Narrator tłumaczy klaps chorobą Patery, który jest epileptykiem (PS, s. 142) i w chwilach ataku narzuca swój ból rzeczywistości, lecz tłumaczeniem tym bohater pragnie zmistyfikować nierozwiązywalny problem. Państwo Snu funkcjonuje na zasadzie ruchu wahadłowego między krańcowościami a punktem zerowym, ponieważ takie jest tętno wyobrażeń Patery pragnącego „w swej grze wyobraźni zawsze wszystkiego naraz: rzeczy – i przeciwieństwa, świata i nicości” (PS, s. 145). Religie zastępuje tzw. „Wielki Czar Zegarowy”, z którym mieszkańcy obcuja w

wieży w centrum miasta. W środku wypowiada się zdanie: „Panie oto stoję przed Tobą” w obecności cieknącej wody, symbolicznych napisów i loskotu potężnego wahadła (PS, s. 82, 83). W rytuale tym mieszkańcy doświadczają mocy czasu, który w Państwie Snu został „zatrzymany” i tym samym mocy Patery, który stworzył rzeczywistość nie stającą się. Narrator wszakże podsuwa następną możliwość interpretacji postaci władcy. Patera nazywany Proteuszem – Meduzą – Parkami, o możliwości wcielania się zarówno w ludzi (jest sobą i swym śmiertelnym wrogiem Amerykaninem, który pragnie unicestwić Państwo Snu (PS, s. 198); może również stać się olbrzymem i jak Guliwer chwycić pływające statki, (a także ułamkiem wieży bębnić po niebie (PS, s. 241)) jak i minerały, zwierzęta i przedmioty naznaczając swą obecnością wszystko, co istnieje. Jego byt osobowy jest mitem, któremu ulegają poddani – istnieje tylko Państwo Snu.

Trzecia możliwość interpretacji postaci Patery paradoksalnie łączy się z drugą. Postać władcy jest mistyfikacją. Patera jest lalką woskową wypchaną słomą, którą nie obezwładniony świętością władzy Amerykanin rozbija brukowcem.

W *Po tamtej stronie* spotykamy jeszcze jedno wyjaśnienie: „Może błękitnoocy byli rzeczywistymi władcami, którzy magiczną mocą galwanizowali martwą kukłę Patery i dowolnie stwarzali i niszczyli Państwo Snu” (PS, s. 252).

Po zagładzie Perły znajdujemy symboliczny opis końca władcy, który śmierć przyjmuje z rąk mieszkańców przedmieścia. Narrator, który jest poszukującym wędrowcem w krainie snu, chcąc rozwikłać tajemnicę władcy znajduje wyjaśnienia nawzajem się wykluczające i w równym stopniu uzasadnione spostrzeżeniami. Ostatecznie przypisuje Paterze boską tajemniczość, której nikt nie jest w stanie rozwikłać.

Państwo Snu zostało nazwane w powieści „schroniskiem dla niezadowolonych ze współczesnej kultury” (PS, s. 19). Czas w Perle zatrzymał się na latach sześćdziesiątych XIX w. i większość osiągnięć cywilizacji technicznej nie dotarła tutaj nigdy, gdyż Patera – wróg postępu i dynamizacji życia – swoje państwo uczynił tajemnicą w świecie poza murami, obawiając się przyjazdu niepowołanych gości. Kraina snu miała być bowiem oazą przeżywania istnienia w całej pełni. Przemiana przyzwyczajzeń, jakie przynieśli ze sobą obywatele państwa, wykazuje pośredniczącą rolę nabytej wiedzy i dlatego też deformującą w

ostateczności poznanie. Mieszkańcom Perły istnienie objawia się odarte z tłumaczeń i wyjaśnień, porażając swą potęgą i tajemnicą. Gdy życie obywateli Państwa Snu odsuwa się od bezpośredniego kontaktu z głębią egzystencji, następuje opisany już „klaps”, czyli porażenie dziwnością świata, który wypada z oczywistych form. Narrator swą przemianę, która polega na odrzuceniu kategorii świata poza murem, nazywa „oczyszczonym poznaniem” („Die Klärung der Erkenntnis”) <sup>17</sup>, które jest beznamiętną kontemplacją każdej cząstki kosmosu: kamienia, ważki, zdarzenia na ulicy, mgły czy upadku Perły i odnajdywania w przedmiocie linii całego uniwersum. Wiedza staje się widzeniem, smakowaniem, słuchaniem i wążaniem świata, do którego recepcji zmysły zostały przygotowane rozróżniając niuanse stonowanej rzeczywistości Państwa Snu. Fenomen takiego oglądu polega, jak można się domyślać, na pozornym stopieniu z przedmiotem i wyłączeniu kontrolującego rozumu. Zostaje w tym stanie unicestwione na chwilę koło stawania się, ruch zamiera, gdyż giną przeciwieństwa i kontemplujący podmiot unika władzy czasu. Narrator osiąga więc wymarzony przez Patere dla swych poddanych stan przemiany duchowej, który jest warunkiem odrodzenia kultury. Opisana postawa odpowiada doświadczeniom Kubina, który przeszedł podobną przemianę pod wpływem Schopenhauera (PS, s. 264), tuż przed napisaniem *Po tamtej stronie*, a którą określił w autobiografii, jako docenienie w rzeczywistości elementów „powszednio-podrzędnych” (PS, s. 280). Uosobieniem takiej postawy są powieści błękitoocy asceci zamieszkujący przedmieście, ubrani w pomarańczowe szaty mnichów buddyjskich, lecz nie będący wyznawcami tej religii. Są to raczej wschodni mędrcy, których starczy wiek i spokojne wejrzenie określają stan, do jakiego dążył narrator: więcej nie ulegam złudzeniom. Państwo Snu jest więc miejscem, w którym drgnęła zasłona, posługując się przerośnią Schopenhauera, okrywająca rzeczywistość, unosząc się nieznacznie, aby objawić mieszkańcom Perły tajemnicę świata, niemożliwą do przeżycia poza murem. Państwo Patery jest jednocześnie tylko snem narratora, z którego budzi się do karykaturalnej rzeczywistości (PS, s. 253), fenomenem wyobraźni wywołanym przywołaniem w pamięci szkolnego przyjaciela. Perła może być wyśnionym

---

<sup>17</sup> A. Kubin, *Die andere Seite, Phantastischer Roman*. München 1923, s. 151.

ideałem świata, odsłaniającego tajemnice, jak i zaproszeniem do zejścia pod ziemię i poznania zagadek (stolica zbudowana została na wielkim, podziemnym labiryncie korytarzy – zejście pod ziemię symbolizuje zaśnięcie). I gdy narrator budzi się dla nędznej kopii świata snu – rzeczywistości, to zabieg ten umieszczony na końcu książki wzorem fantastycznych powieści, nie oznacza tym razem pragnienia, aby opisany świat był snem, lecz pożądanie możliwości, w której jawa staje się snieniem.

Wraz z przyjazdem amerykańskiego milionera, Herkulesa Bella, rozpoczyna się gwałtowny upadek Państwa Snu. Dla przybysza z Nowego Świata rzeczywistość wykreowana przez Paterę nosi znamiona koszmarne nonsensu i głupoty, lekceważenia wymagań zdrowego rozsądku i ekonomicznej kalkulacji. Bell w imię hasel „Wolności, Równości, Braterstwa, Społeczności, Wiedzy, Prawa” (PS, s. 164), rozpoczynając zaprowadzanie „porządku”, sprowadza wręcz odwrotny skutek. Patera bierze we władzę snu poddanych, odwlekając teraz już nieuchronny koniec imperium. Po tym intermedium pęka, by użyć tytułu filmu Bergmana, „jajo węża”. Rozpadają się budowle i ubiory, poddani Patery żyją we władzy pleśni i owadów niczym Maldoror Lautréamonta. Upada czar zegarowy, a stolica przeżywa fale ekstazy, orgii, królowania rozmnażających się z zadziwiającą szybkością zwierząt, wreszcie rozstrzygających walk stronników Bella ze zwolennikami Patery. Kiedy do Perły dociera wojskowa ekspedycja rosyjska, sprowadzona przez Amerykanina, zastaje tylko zgliszcza i ruiny oraz kilku mieszkańców na granicy oblędu. Obrazy upadku powstały pod bezpośrednią inspiracją malarstwa Boscha, Bruegla i Grünewalda<sup>18</sup>. W części przypominają one także zanotowane peyotlowe wizje Witkacego, które, jak zauważono, i stąd być może podobieństwo, często były nieświadomą parafrazą malarstwa Grünewalda i powieści Micińskiego<sup>19</sup>. Wizja zagłady miasta, choć ukazana z apokaliptycznym rozmachem, nie przeraża prawdopodobnie dlatego, iż jak napisał Barbey d’Aurevilly: „piekło oglądane przez małe okienko powinno być bardziej

<sup>18</sup> Por. fragmenty autobiografii Kubina (PS, s. 275) i A. Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, s. 64, gdzie napisał o Boschu: „Bosch scheint mir wie ein wahrer Hexenmeister”.

<sup>19</sup> Por. W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 166.

prerażające niż wówczas, gdy można je ogarnąć całe jednym spojrzeniem”<sup>20</sup>.

Upadek Perły jest też symbolicznym rozpadem klejnotu pod wpływem promieni słońca, które przebija się po raz pierwszy przez warstwę chmur.

Szybkość następujących wydarzeń skonfrontowana została w powieści z leniwym biegiem wydarzeń przed przybyciem Bella. Można to tłumaczyć tym, że Amerykanin przynosi ze sobą czas świata poza murem i dlatego też czas Państwa Snu ulega „zgęszczeniu”, przyspieszając gwałtownie starzenie się przedmiotów i ludzi. W tym zgęszczonym czasie pojawiają się sobowtóry mieszkańców Perły, których świadomość nie nadąża za zmianami cielesnych kształtów.

Kubin opisał Amerykanina jako zdrowego, lecz umysłowo ograniczonego „człowieka przyszłości”. Dwie z kreacji Bella są szczególnie znaczące. Jedna to zdrowy, dziarski zapaśnik (PS, s. 172) nie mający zrozumienia dla subtelności egzystencji w Państwie Snu, dyscypliną gimnastyki i dbałością o mięśnie unikający wniknięcia w rzeczywistość, co zdaniem Musila wyrażonym w IV tomie *Człowieka bez właściwości* jest „krokiem naprzód na drodze do owego państwa robotników, wojowników i mrówek, do jakiego ludzkość dąży”<sup>21</sup>. Druga to maszynista lokomotywy przejeżdżający nad bagnami otaczającymi Perłę. Oba wcielenia można zinterpretować jako zapowiedź nowego porządku, który przyniósł Bell – cywilizacji ametafizycznej. Państwo Snu opisane przez Kubina w *Po tamtej stronie* jest więc nieudaną, bo niemożliwą próbą zatrzymania kultury w jej rozwoju niszczącym w jednostce pragnienie poznania i przeżycia tajemnic egzystencji. Na gruzach państwa, które chciało przywrócić idealizowany dawny świat wartości spotykają się budowniczo wie nowego porządku cywilizacyjnego: amerykański milioner i rosyjska armia. Koncepcja sztucznego państwa pojawia się w dwóch dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza: w utworze napisanym w 1921 r. pt. *Gyubal Wahazar czyli Na przełęczach bezsensu* i w *Mątwie, czyli Hyrkanicznym światopoglądzie* z 1922 r. Na początku należy zwrócić uwagę na dwie zasadnicze różnice w

<sup>20</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *Diable sprawy*. Przeł. J. Guze, Warszawa 1978, s. 132.

<sup>21</sup> R. Musil, *Człowiek bez właściwości*. Tłum. zbiorowe, t. 6, Warszawa 1971, s. 19.

realizacji omawianej koncepcji. Gyubal Mahazar w przeciwieństwie do Hyrkana IV nie jest odosobniony w swych działaniach, gdyż w państwach sąsiednich dokonują się podobne przemiany; Hyrkania zaś jest wysepką w morzu wrogich, bo zmechanizowanych państw. Hyrkanię poznajemy tylko z opisu jej władcy, państwo Wahazara zaś jest także miejscem wydarzeń dramatu.

Przemiany, jakich pragnie Wahazar, mają dokonać się w świadomości jego poddanych i można je określić jako próbę odmechanizowania społeczeństwa. Owładnięty tym celem władca każe rozstrzelać wszystkie „stare baby” (D, s. 625) a z reszty kobiet uczynić mechaniczne matki i kobietony (D, s. 616), gdyż u kobiet uczucie życiowe zawsze zwycięży nad przeżyciem tajemnicy istnienia. Uporawszy się w części z zagrożeniem, które można nazwać dyktatem trywialności, pragnie Wahazar przy pomocy składającego się z anonimowych prawie funkcjonariuszy aparatu władzy przywrócić obcowanie z głębią egzystencji. Do tych swoistych zabiegów socjotechnicznych należy zaliczyć po pierwsze sprawowanie boskiej kapryśnej władzy. Działanie to jest oparte na przejrzystej kalkulacji: dawniej, w czasach absolutnej władzy tyranów przeżywano tajemnicę istnienia i dopiero demokracja odebrała ten dar człowiekowi współczesnemu; stąd nasuwa się wniosek upraszczający problem tak jak całe rozumowanie, iż powrót do dawnych metod rządzenia będzie powrotem do tajemnicy. Po drugie – programowe zerwanie z etyką, jako społecznie sankcjonowaną normą współżycia. Dokonuje się to zerwanie zarówno przez programową zbrodnię jak i surrealistyczną biurokrację wyznaczającą wizyty u Wahazara. Opiswane państwo jest „antyulem” i „antymrowiskiem” – odbierając poddanym wolność w planie społecznym, Wahazar przywraca ją w świadomości egzystencji. Oto jak witkacowski tyran widzi cele swej działalności:

Chcę całej ludzkości przywrócić to, co utraciła, i za tę cenę dąży do tego – aby stać się czymś takim jak ul, mrowisko, stado szarańczy, gniazdo os czy coś podobnego (D, s. 612).

Wahazar ma około czterdziestu lat i pracuje jak „60 parowych hipopotamów”, tocząc przy tym „pianę z pyska”. Sam nazywa siebie „geniuszem życia” i twierdzi, że mógłby „być czym tylko chciał” (D, s. 609), wyznając jednak przed tłumem petentów swą samotność nierozumianego metafizycznego proroka, którą porównuje do sytuacji „perły

w ostrydze”; poddani określają władcę jako okrutnego bożka. Wahazar inscenizuje swe uwięzienie i zwycięstwo „pseudodemokracji i niwelacji”, aby poddać obywateli próbie, której nie mogą, jak można się domyślić, sprostać, ponieważ pragnienie zmechanizowania jest w nich silniejsze od pragnienia tajemnicy. Wahazar ginie zabity przez najemnego mordercę – Morbidetto z rozkazu ojca Unguentego, głównego kapłana religijnej sekty Perpendykularystów, w chwili gdy jego osobowość rozplywa się w zachwycie nad sobą i światem. W momencie śmierci Wahazar wykrzykuje: „Co za rozkosz! Nie wiedzieć, kim się jest – być wszystkim!!!” (D, s. 663).

Ojciec Ungenty przejmuje władzę Wahazara, uosabiając absolutną wiedzę (co znaczy tutaj – świadomość Witkiewicza) nie może jednak działać, więc medyk Rypmann przeszczepia mu jeszcze ciepłe gruczoły poprzedniego władcy, aby zdobył energię i siłę potrzebną dla dokonania przemian. Działania podjęte przez ojca, mimo że pozbawione zupełnie skrupułów (rozpoczyna od zezwolenia na dwa morderstwa) musi zostać spotwarzone, gdyż patronuje im Morbidetto, mordujący nie dla tajemnicy, ale dla morderstwa. Niemożliwość stworzenia sztucznego odmechanizującego państwa widział więc Witkacy z dwóch perspektyw: Wahazara, który zdobywając wiedzę o istnieniu, staje się niezdolny do czynu i ojca Unguentego, który uzależniony od kaprysów zbrodniarza degraduje ideę, którą realizuje. Pierwsza antynomia wiedzy i działania wielokrotnie pojawia się w literaturze dwudziestowiecznej, choć jej filozoficzny rodowód sięga wiele głębiej. Dla przykładu można przytoczyć dwie znamienne wypowiedzi znakomitych twórców; Paula Valéry wyrażającego wspomnianą sprzeczność w dialogu *Eupalinos albo architekt*:

Trzeba wybrać: być człowiekiem czy umysłem. Człowiek może działać tylko dlatego, że może nie wiedzieć i zadowalać się częścią poznania, które nieco większe niż trzeba, jest jego prywatnym dziwactwem <sup>22</sup>;

a także fragment *Czarodziejskiej Góry* Tomasza Manna:

Analiza jest dobra jako narzędzie uświadomienia i cywilizacji, dobra, o ile podważa głupie poglądy, rozprasza przyrodzone przesady i podkopuje autorytet, dobra, innymi słowy, kiedy uwalnia, wysubtelnia, uczłowiecza i pozwala niewolnikom dojrzewać do

---

<sup>22</sup> P. Valéry, *Rzeczy przemilczane. (Z pism o sztuce)*. Przeł. J. Guze, Warszawa 1974, s. 42.

wolności. Jest zła, bardzo zła, ponieważ paraliżuje działania, niezdolna do kształtowania życia, tłumi je już w zarodku <sup>23</sup>.

W *Mątwie* Hyrkan IV, szkolny kolega artysty Pawła Bezdeki, który marzył o sztucznym królestwie, zrealizował swe marzenia i pragnie namówić swego przyjaciela do przyjazdu do jego państwa. Starożytna Hyrkania leżała nad Morzem Kaspijskim, nazywanym także Morzem Hyrkańskim, i była częścią państwa Persów. Witkiewicz interesował się historią i kulturą Persji, być może chcąc poznać dokładniej realia działalności swego stryjecznego dziada, Jana Witkiewicza <sup>24</sup>, lub w wyniku inspiracji Micińskiego i jego „mistycznych” poszukiwań. Śladem tego wpływu może być dramat Witkacego, który nosił znamieny tytuł *Filozofowie i cierpiętnicy, czyli Ladaczyni z Ekbatany. Tragedia perska w trzech aktach* – Ekbatana, była bowiem legendarnym miastem rządzonym przez magów <sup>25</sup>.

W Hyrkaniu opisaną w dramacie Witkiewicza, której społeczność przedstawia „kupę rozproszonych bydłat” władca zapragnął, uciekając od organizacji i uniformizacji nowych społeczności, stworzyć oazę „hyrkanicznych pożądań”, czyli pożądań absolutu w życiu. Bezdeka potrzebny jest władcy ze swym „metafizycznym geniuszem”, tak jak potrzebne mu są alkaloidy, by przeżywać tajemnicę istnienia. Psychiczne narkotyki, a więc sztuka i religia nie mają większego znaczenia w Hyrkaniu (WD, s. 168). Utracony kontakt z absolutem rządzący uzyskują upajając się absolutną władzą, rządzeni w metafizycznym strachu przed boską władzą. Można domyślać się, że kobietom wyznaczono podobne miejsce, jak w państwie Wahazara, gdyż Hyrkan pragnie uwolnić Bezdekę od narzeczonej – Elli, która jest tytułową mątwą zaciemniającą w artyście czyste przeżycie tajemnicy istnienia. Hyrkan w porównaniu z inną postacią dramatu, papieżem Juliuszem II, wydaje się mieć mało subtelny umysł i maniery. Całą energię wkłada nie w rozumowanie, ale w tworzenie rzeczywistości (WD, s. 156). Jego porażka wynika z autokompromitacji hyrkanicznych pożądań. Władca, pragnący podpalać „mrowiska i kretynowiska” (WD, s. 159) współczes-

<sup>23</sup> T. M a n n, *Czarodziejska Góra*. Przel. J. Kramsztyk, Warszawa 1982, s. 269.

<sup>24</sup> Przepuszczenie takie wyraził D. C. G e r o u l d w książce *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przel. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 260.

<sup>25</sup> P o r. R. B u g a j, *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wrocław 1976, s. 14.



nej kultury, wstydzi się swej matki nimfomanki, więc zostaje zamordowany przez Bezdekę, który nie może znieść połowiczności w jego zamiarach. W rezultacie artysta zostaje Hyrkanem V, przejmując jego marzenia i udaje się razem z osobami dramatu do expressu Hyrkania, który odchodzi za dziesięć minut. Bezdeka (symboliczne nazwisko) jest artystą bez sztuki, za to z niedostępnym innym poczuciem tajemnicy istnienia, pragnie więc realizować swe dzieła w rzeczywistości. Można zauważyć, że oddziaływanie sztucznego państwa na jego obywateli upodabnia się tutaj do oddziaływania dzieła „Czystej Formy” na widza, gdyż w obu przypadkach celem jest wywołanie uczucia metafizycznego.

*Mątwą* dzieje się „za pięć dwunasta”: najwyższy czas wsiąść do pociągu hyrkanicznych pożądań. Dlatego trudno zgodzić się z interpretacją dokonaną przez Daniela C. Geroulda w książce *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, gdzie autor potraktował oba omawiane dramaty, jako profetyczną przepowiednię totalitarnego społeczeństwa: Wahazar i Hyrkan IV — to podli dësposci, których eksperymenty mają wymiar wielkiej zbrodni, a ich poddani — to gnębione jednostki starające się prowadzić normalne życie. Nic więc dziwnego, że argumentacja taka prowadzi do następującego wniosku:

W osobie Gyubala Wahazara Witkacy zawarł uderzający paradoks, że najskrajniejszy indywidualizm prowadzi nieuchronnie do zapanowania cywilizacji mrowiska i do własnej zagłady. W tym miejscu poglądy polskiego dramaturga są bliskie stanowisku ‘rosyjskiego filozofa, Mikołaja Bierdiajewa, który dowodził, że indywidualizm w rozumieniu renesansowym sam sobie gotuje zgubę i toruje drogę temu, co Bierdiajew nazywa nowym średniowieczem [...]. Mimo bardzo różnych założeń wstępnych Witkacy i Bierdiajew formułowali podobne prognozy na temat powstania totalitaryzmu i samozniszczenia cywilizacji zachodniej <sup>26</sup>.

Nie można zaprzeczyć, że Witkiewicz sprzeciwiał się procesom, które zaprowadziły w rzeczywistości do państw totalitarnych, a które opisał np. w *Nienasyceniu*. Niemniej jednak w dramatach wolnych od życiowej konsekwencji, przynajmniej w zamiarze, a więc także panowania etyki, autor *Kurki wodnej* stworzył postacie straszliwych, choć kompromitujących się tyranów, marzących o wypełnieniu metafizycznych celów, przez opisywaną wielokrotnie we wczesnych tekstach filozoficznych Witkiewicza, tzw. „rewolucję od góry”, która w rzeczywistości, oczywiście, nie

---

<sup>26</sup> D. C. Gerould, *op. cit.*, s. 208.

była możliwa. W *Mątwie* Witkacy posłużył się tanim, ale w swym wydźwięku desperackim nieco chwytem. Na scenie, gdy obcujemy z tajemnicą egzystencji, zapala się światło, i gaśnie, gdy powracamy w sferę uczuć życiowych. Paradoksem jest więc, że Gerould, nie bacząc na sygnały, identyfikuje swe obawy przed totalitaryzmem, których rzecz jasna nie należy lekceważyć, z lękami zmechanizowanych społeczeństw obu dramatów, rzutując je również na osobę Witkacego. Czy można z tego wnosić, że rzeczywiście pod wpływem, jak tego chciał Witkiewicz, „amerykanizacji” zanikły ostatecznie uczucia metafizyczne?

Należy zauważyć, że koncepcja sztucznego państwa należy do często stosowanego przez Witkiewicza sprawdzianu wartości jakiegoś światopoglądu w nowych warunkach społecznych<sup>27</sup>. W *Janulce, córce Fizdejki* znajdujemy następującą wypowiedź:

jak żyć? jak najistotniej przeżyć siebie? Ja [Fizdejko, przyp. T. B.] żyję lat siedemdziesiąt i jeszcze nie wiem. To był problem Hyrkana. I cóż? Zamordował go jakiś nędzny malarzyna i popsuł mu całą Hyrkanie

I nieco dalej:

Już i to nawet było: sztuczne królestwa (WD, s. 201, 202).

Wypowiedzi te dowodzą pośrednio, że nie można traktować *Mątwy* i *Gyubala Wahazara* jako antyutopii w stylu Huxleya czy Orwella, jak to zrobił Gerould. Podobnymi drogami podąża w swej interpretacji *Mątwy* Jan Błoński we wstępie do *Wyboru dramatów* Witkiewicza:

W potępieniu Hyrkana można się dopatrzeć dowodu politycznej przenikliwości Witkacego. Czyż bowiem nie zapowiada on już – w 1922 roku – brunatnych kondotierów faszystów? (WD, s. LXVII).

Błoński więc, podobnie jak Gerould, nie zważając na wielokrotnie przez Witkacego wypowiedziane uwagi, by w interpretacjach jego dramatów nie wysuwać treści życiowych na plan pierwszy, przenosi swe moralne oceny na treść utworu i trudno się oprzeć wrażeniu, może nieco wyolbrzymionemu, że w interpretacji tej faszyzm stanowi dobrodziejstwo, rozjaśniające pozornie problematykę utworu, na tej samej zasa-

---

<sup>27</sup> Por. S. Szuman, *Niektóre aspekty i zagadnienia dramatu St. I. Witkiewicza „Szewcy”*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa* pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego, Warszawa 1957, s. 22.

dzie jak Apokalipsa św. Jana może być profetyczną zapowiedzią wszystkich byłych i przyszłych kataklizmów.

W zestawieniu utworu Kubina z omawianymi dramatami Witkacego ujawniają się zasadnicze zbieżności obu koncepcji sztucznego państwa. Tyrani w utworach autora *Niemytych dusz*, podobnie jak Patera i jego odpowiednik w powieści *Chwistka*, Kardynał Poniflet, mają absolutną władzę nad rzeczywistością, mogąc dowolnie wpływać na jej kształt. Patera i Wahazar dysponują również nieograniczoną możliwością zmian własnej tożsamości. Hyrkan w *Mątwie* jest szkolnym kolegą malarza, Bezdeki, którego zaprasza do Hyrkanii, w powieści Kubina Patera, również znający narratora – grafika ze szkoły – gości go w swym państwie. Każdy z wymienionych władców okazuje swój sprzeciw wobec rozwoju stosunków społecznych w nowych społecznościach, lekceważąc postęp, z wyłączeniem postępu duchowego. Władcy wykreowani przez Witkiewicza pragną cofnąć rozwój cywilizacji, Patera – tylko zatrzymać. Ich program uzdrowienia życia społecznego polega na przywróceniu jednostce znaczącej roli i degradacji w ten sposób „opium idei społecznych” na rzecz apoteozy życia z tajemnicą. Kobiety w obu koncepcjach są traktowane jako wrogie głębi istoty ametafizyczne: w przypadku Witkiewicza jest to konsekwencja przekształcenia mizogynizmu końca wieku, u Kubina, wydaje się, wpływu poglądów Schopenhauera. Do istotnych zbieżności należy także marginesowa rola sztuki, religii i nauki w sztucznych państwach, które zostały zastąpione przeżywaniem dziwności istnienia. W obu koncepcjach biurokracja, niepoznawalna w swych zamiarach dla „zbiurokratyzowanych” ludzi, należy do zasadniczych metod odmechanizujących psychikę obywateli.

Malarska wizja Kubina i intelektualna Witkiewicza mają podobny koniec będący porażką idei, która miała odnowić ludzkość, choć obaj twórcy kończą swe utwory znakami zapytania: Kubin wprowadzając wieloznaczną symbolikę snu – jawy, Witkiewicz pozostawiając nowym władcom sztucznych państw mało realną perspektywę podjęcia wysiłków poprzedników. Wspólne jest też dla obu przedstawień groteskowe ujęcie szczegółów (choć Witkacy bronił się przed takim „życiowym” interpretowaniem jego utworów), dzięki któremu opisywane zdarzenia obnażają swą istotę, ujawniając niejako względność objaśnień tłuma-

czących te zdarzenia. Groteska ma więc w obu utworach znaczenie nieledwie „metafizyczne”.

Wśród mniej istotnych zbieżności wymienić należy motyw pociągu ulubiony przez Witkiewicza, mający u Kubina jednak głębsze znaczenie. Gyubal Wahazar mówi, że jest samotny „jak perła w ostrydze”. Fletrycy w tymże dramacie wypowiada następującą kwestię:

Ja trzymam się przez to, że patrzę na to wszystko jak na kawalek fantastycznej powieści (D, s. 606).

Matka Hyrkana jest kochanką ambasadora Niebieskiego Państwa, księcia Tsenga (WD, s. 178).

Wymienione zbieżności pozwalają przychylić się do stwierdzenia, że obok intelektualnego powinowactwa obu koncepcji, co wydaje się być najistotniejsze, również bezpośrednia lub tylko pośrednia (np. z opowiadania Chwistka) znajomość książki Kubina oddziałała na twórczość Witkiewicza.

Do zasadniczych różnic należy zaliczyć przede wszystkim podkreślony już przeze mnie intelektualny charakter koncepcji Witkacego, operującego głównie abstrakcyjnymi pojęciami w przeciwieństwie do malarskiej istoty wizji Kubina posługującego się obrazami. Odmienność realizacji idei implikuje oczywiście różnice zasadnicze w warstwie stylistycznej. Władcy Witkiewicza posiadają istotne rysy zwulgaryzowanych nietzscheańskich nadludzi, jak słusznie spostrzegł Gerould, podkreślając niedoceniany wpływ niemieckiego filozofa na autora *Wariata i zakonnicy*<sup>28</sup>, nadludzi wulgarnych i schamiałych w zmechanizowanej epoce. Zarówno Hyrkan jak i Wahazar mają cechy konkretnych postaci, stworzonych przez określony porządek społeczny, podczas gdy osobowość Patery i jego wygląd są igraniem możliwości między abstrakcyjnym ideałem władcy i równie wyzutą z konkretności istotą o nieludzkim wyglądzie. Dzieje się tak, ponieważ dla Kubina problem władzy polega na magicznym narzuceniu poddanym poddaństwa, zaś dla Witkiewicza jest to, jak stwierdził Stawar, nadal tradycyjnie pojęty problem władcy<sup>29</sup>. Różnice można dostrzec również w wyobrażeniu uzdrowionego człowieka, który wyznacza w obu koncepcjach ostatnią szansę przy-

<sup>28</sup> D. C. Gerould, *op. cit.*, s. 266 – 268.

<sup>29</sup> A. Stawar, Wstęp, [w:] S. J. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa 1957, s.15.

wrócenia wartości życiu jednostki. Kubin nazywa ten stan oczyszczonym poznaniem, w dramatach Witkiewicza jest to raczej metaświadomość procesu dekadencji, który z przeżycia tajemnicy uczynił nieosiągalną wartość.

Kubin i Witkacy w omawianych utworach opisali świat starczej kultury, ginącej ze świadomością dekadencji i próbującej stworzyć wartości zatrzymujące lub odwracające schylek<sup>30</sup>. Trudno więc nazwać te koncepcje antyutopijnymi, są to raczej ostatnie wizje niemożliwości realizacji i upadku ostatnich utopii o ambicjach metafizycznych. Sytuacja bohaterów w tych utworach jest metaforą danej przez autorów diagnozy kultury początku XX w., diagnozy, którą można określić jako „o krok od” degradacji znaczenia jednostki. Koncepcje sztucznego państwa można więc traktować tylko jako doświadczalne pole możliwych zmian w kulturze, jako projekcję obaw i nadziei. Pomysł ten daje możliwość zastępczego przeżycia ostatecznego krachu wyznawanych wartości, a więc definitywnego rozstrzygnięcia niepewności, będąc w pewnym stopniu przeżyciem wyzwolenia z męczącego czekania na niepewny ciąg dalszy.

---

<sup>30</sup> Por. S. Szuman. *op. cit.*, s. 27.