

Tomasz Bocheński

Rozważania o społeczeństwie mrowiska w "Dramatach" S. I. Witkiewicza

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 41, 405-419

1985

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TOMASZ BOCHEŃSKI

ROZWAŻANIA O SPOŁECZEŃSTWIE MROWISKA
W DRAMATACH S. I. WITKIEWICZA¹

Septembriusz Viviani w *Niepodległości trójkątów* wypowiada znaczące słowa:

Jeszcze dziesięć lat takiego systemu, a mówię ci, że następne pokolenie nie będzie się niczym różnić od owadów. Czytam teraz do łóżka *Wspomnienia entomologiczne* Fabre'a i wyobrażam sobie przyszłą ludzkość z dużym przybliżeniem, o ile mi się zdaje².

Viviani mógłby równie dobrze czytać *Życie pszczół* (1901) Maurycego Maeterlincka, czy jedną z wielu prac myrmekologicznych powstałych na początku wieku. W innej książce Maeterlincka *Życie mrówek* (1930) spotykamy charakterystyczne dla entuzjazmu autora porównanie mrówki do „ascetycznej, bezpłciowej dziewicy” znajdującej tylko jedną rozkosz — udzielania każdemu owoców swej pracy³. Autor wysunął przy tym nawet hipotezę, iż mrówki wyznają totemizm, a „Nieznane”, które prowadzi ludzkość stworzywszy społeczności termitów, pszczół i mrówek uczyniło próbę przed stworzeniem człowieka⁴. Bardziej sceptyczną postawę w analizie społeczności mrówek wykazał inny pisarz zajmujący się tym tematem: Hans Heinz Ewers, ceniony przez Witkiewicza autor powieści fantastycznych (*Alraune*, *Wampir*). Ewers w pracy *Mrówki*, wydanej w Warszawie w 1932 r., dostrzegł, że w społeczeństwie mrówek jednostka nie ma znaczenia, „wszystkim jest ogół”⁵. Tę cechę

¹ Praca jest fragmentem większej całości, w której poruszone zostaną m.in. następujące problemy: rozumienie metafizyki przez Witkiewicza, Czysta Forma jako „czysty” formalnie obraz uczucia metafizycznego i nuda, czyli wypełnienie historii.

² S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, Warszawa 1972, s. 527 (w skrócie D, I, s. 527). Dramaty Witkiewicza, które znalazły się w BN będą cytowane według wydania: S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, Wrocław 1983 (skrót WD).

³ Por. M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, przeł. A. i M. Czartkowscy, Poznań b.r. s. 45.

⁴ Tamże, s. 237.

⁵ H. H. Ewers, *Mrówki*, przeł. S. Warski, Warszawa 1932, s. 35.

organizacji mrowiska autor zaliczył do jej niewątpliwych zalet. W epilogu książki Ewers zacytował znaczącą wypowiedź Bismarcka, którą również pozwolimy sobie przytoczyć w całości:

Gdyby mi wolno było wybrać postać, w jakiej pragnąłbym najchętniej przeżyć raz jeszcze życie, pewny niemal jestem, że chciałbym być mrówką. To drobne stworzenie posiada doskonałą organizację polityczną. Wszystkie mrówki mają obowiązek pracować, prowadzić życie pożyteczne; wszystkie są pilne, istnieje wśród nich doskonale posłuszeństwo, karność i porządek. Są szczęśliwe ponieważ oddają się pracy⁶.

Bismarck wyliczył wszystkie znamiona organizacji społeczeństwa, które przerażały Witkiewicza. Nie dziwi nas jednak entuzjazm twórcy pruskiej potęgi dla społeczności mrówek. Witkiewicz traktuje w *Dramatach* mrowisko jako przewrotny symbol piekła współczesnej cywilizacji, piekła w którym żyją istoty szczęśliwe. Specjalizacja i automatyzacja, charakterystyczne dla nowego społeczeństwa, ogłupiając jednostkę, dają jej bezświadome szczęście kółka w maszynie społecznej. Pracowitość człowieka-mrówki i „precyzyjna” organizacja mrowiska są, być może, „doskonałym” wzorem społecznym, lecz ich oddziaływanie niszczy indywidualność. Witkiewicz ujmuje to zjawisko również w formie antagonicznych procesów ewolucyjnych: dążenia do zachowania gatunku i dążenia do zachowania indywiduum. Autor *Nienasyceń* oparł rozważania na przynajmniej trzech antynomiach: mrowisko – indywidualność, automat – jednostka świadoma i szczęście – wiedza o istnieniu. Używając *contradictio in adiecto* – szczęśliwe piekło mrowiska jest piekłem niewiedzy i nieświadomości. W *Dramatach* pojawia się jeszcze jeden „entomologiczny” symbol, choć rzadziej przez autora używany, tj. ul, równoznaczny także z „kretynowiskiem”. Na marginesie wspomnijmy, że używanie symboli Witkiewicz traktował jako zbędne, choć trudne do uniknięcia, przenikanie do dramatu treści życiowych. Autor *Szewców* mógł jednak usprawiedliwić owo odstępstwo od wyznawanej teorii Czystej Formy tym, że geneza społeczeństwa mrowiska tkwi w jego metafizycznej istocie. W cytowanym na początku pracy fragmencie *Niepodległości trójkatów* Viviani zachowuje stoicki spokój w sytuacji dla niego również niebezpiecznej; wie, że nie odwróci mechanizmu społecznego, nazwanego przez Witkiewicza mechanizacją, który zmienia społeczeństwo tradycyjne w społeczeństwo nowe – mrowisko. Interesuje go tylko intelektualizacja procesu upadku, dająca złudzenie

⁶ Tamże, s. 332.

wymknięcia się konieczności. Dynamiczną wizją mechanizacji jest w *Dramatach* Witkiewicza pociąg mknący ku symbolicznej katastrofie. W *Szalonej lokomotywie* w jednym z epizodów pojawia się konduktor, którego położenie przypomina sytuację jednostki poddanej presji nowych warunków. Konduktor nie potrafi zatrzymać pociągu, któremu grozi niebezpieczeństwo, ponieważ umie tylko dziurkować bilety. Immanentnie związany z mechanizacją jest proces uspołecznienia charakteryzujący się dwiema tendencjami: fetyszyzacją społeczeństwa i celów społecznych oraz zanikiem świadomości istnienia jednostek. Autor *Szewców* używa również pojęcia automatu, które określa człowieka egzystującego bezmyślnie (witkacowski bricolage umożliwia pojawienie się np. automatu-mrówki). Witkiewicz, dla nazwania nowych procesów społecznych, większość określeń zaczerpnął z terminologii technicznej, posługując się nimi *à rebours*. Zamiast scjentyistycznej alegorii techniki – lokomotywy z napisem postęp, spotykamy w *Szalonej lokomotywie* pociąg kierowany przez zdesperowanych przestępców. Można doszukać się w opisach Witkacego fascynacji lokomotywą (lokomotywa była częstym motywem jego fotografii), charakterystycznej choćby dla bohatera *Biblii dekadentyzmu* Huysmansa, który piękno owego cudu techniki wynosił nad piękno kobiety. W znanym wierszu Tetmajera *Koniec wieku XIX* spotykamy interesujące zestawienie mrówki i lokomotywy:

Walka? [...] Ale czyż mrówka rzucona na szyny
może walczyć z pociągiem nadchodzącym w pędzie?⁷

Intuicyjny obraz Tetmajera wydaje się zawiera, gdy go zinterpretować nieco w oderwaniu od intencji autora, przesłanie à la Witkacy. W wierszu człowiek-mrówka odczuwa kulturę rozumianą szeroko (antropologicznie) – jeśli tak odczytamy symbol pędzącego pociągu – jako coś obcego i wrogiego istnieniu, a jednocześnie nieuchronnego.

Symptomy procesu mechanizacji, będącego istotnym elementem poglądów społecznych Witkiewicza, nazywanych opacznie katastrofizmem, są dwojakiego rodzaju: związane z upadkiem prawdziwej twórczości, tzn. o istocie metafizycznej i związane ze sztucznym wskrzeszaniem prawdziwej twórczości. Przyczyny mechanizacji są zdaniem autora *Mqłtwy* proste: społeczeństwo mechanizuje się, ponieważ

⁷K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 156.

przestaje przeżywać tajemnicę istnienia, zanikają więc uczucia metafizyczne będące istotą refleksji nad istnieniem. Skoro więc prerażenie metafizyczne jest niedostępne członkom nowego społeczeństwa, nie może w nim istnieć sztuka, której źródłem jest właśnie przeżycie tajemnicy istnienia. Efektem procesu automatyzacji jest nowy człowiek-automat i nowe społeczeństwo pozbawione wielkich indywidualności. Witkiewicz wychodząc z założenia, że nie można wiarygodnie opisać mrowiska nie będąc mrówką, przedstawia w *Dramatach* obrazy stanu przejściowego. Poczucie tajemnicy wygasło w społeczeństwie, ale nie wygasło pragnienie jej ponownego odczuwania. Umierające „za życia” (określenie S.I.W.) społeczności popełniają więc szaleństwa, aby to poczucie zdobyć na nowo (D, I, s. 571). Remedia, jakie podsuwa swym bohaterom Witkiewicz są rzeczywiście szaleńcze: stworzenie nowego państwa, cyropedia („wyhodowanie” tytana intelektualnego w dawnym stylu), tworzenie nowej sztuki i estetyki, morderstwo „metafizyczne”, perwersja seksualna i narkotyki, wreszcie lekarstwo ostateczne – zmechanizowanie się razem ze społeczeństwem. Zaczniemy od ostatniego pomysłu, który Witkiewicz powtórzył kilkakrotnie. W najdoskonalszej postaci koncept pojawia się w *Nienasyce* i w *Szewcach*. W powieści węzeł świadomości Genezypa Kapena zostaje rozwiązany, mówiąc paradoksalnie, szczęśliwie, główny bowiem bohater utworu dostąpił bezświadomego szczęścia w nowym społeczeństwie. W *Szewcach* Witkacy przedstawił rozwiązanie negatywne. Sprawcy ostatecznej rewolucji niwelistycznej sami nie mogą stać się automatami (WD, s. 505); cudowna przemiana Kapena z nieudanego artysty w udany automat jest poza zasięgiem ich świadomości. Ostateczny efekt ewolucji społecznej: człowiek zmechanizowany tylko działa, ponieważ refleksja została mu odebrana. Nowy człowiek odtwarza wzory kultury nieświadomy ich znaczenia i istoty (metafizycznej). Mechanizacja nie jest więc procesem, który pojawił się niespodziewanie w historii kultury, nowa jest skala jego oddziaływania, ponieważ zaczyna on zagrażać intelektualnej elicie.

Perwersje seksualne, narkotyki, morderstwa „bezinteresowne” były przez Witkiewicza traktowane jako diaboliny, tzn. środki sztucznie podniecające. Wykraczając poza codzienną normalność diaboliny odnawiają przeżycie dziwności istnienia, lecz są marne, ponieważ sztuczne.

Artysta, twórca nowej sztuki, jest w dramatach Witkiewicza „synonimem szczątkowego indywidualisty” nowych czasów. Sztuka jest dla niego ratunkiem przed nieuniknionymi konsekwencjami społecznego

rozwoju. Taką rolę odgrywa teoria „Czystej Formy”, o identycznych założeniach i nazwie, jak teoria Witkacego, stworzona przez Bałandaszka w dramacie *Oni*. Estetyka jest antidotum na „nową religię Absolutnego Automatyzmu” (D. I. s. 404). Tę uzdrawiającą dla indywidualisty funkcję sztuki zrozumiał zresztą twórca nowej religii.

My chcemy zniszczyć sam ośrodek zła – tym jest Sztuka. Ona to jest jedyną pałką między szprychami wozu, który wiezie ludzkość w kierunku zupełnej automatyzacji. Zniszczymy zarodek – możemy spać spokojnie (D, I, s. 398).

Uzdrawiająca dla artysty a chorobliwe dla „automatysty” działanie sztuki polega na wywołaniu uczucia metafizycznego. Witkacemu chodziło w tym przypadku o sztukę świadomą swych zadań a nie o blagę, której ucieleśnieniem była dla niego twórczość Marcela Duchampa, dadaisty przekraczającego granice dadaizmu, który notabene został okrzyknięty prekursorem przez współczesny konceptualizm. W dramacie *Matka* spotykamy witkacowskie refleksje na temat znaczenia estetyki dla odrodzenia kultury, które w tym utworze wypowiada Leon Węgorzewski (WD, s. 311). Jeśli przyjmuje się, że symptomem upadku kultury jest jej nadmierna intelektualizacja (Spengler), lub używając określenia Nietzschego „cień Sokratesa”, są przynajmniej dwie możliwości postępowania teoretycznego: teoria à la Bergson, dokonująca intelektualnej apoteozy intuicji lub metaświadomość procesu dekadencji, pozwalająca przekonać społeczeństwo, że dalszy rozwój prowadzi do cywilizacji mrowiska. Witkacy przedstawił więc następującą alternatywę: możliwość negatywna – intuicjonizm (czasem pragmatyzm), możliwość pozytywna, lecz tragiczna – próba cofnięcia kultury. Przy okazji skrytykowany został przez Węgorzewskiego, a pośrednio i Witkiewicza, Nietzsche, jako twórca koncepcji nadczłowieka – nazwany „potworzym umysłowym impotentem” (WD, s. 310).

Cyropedię (od tytułu dzieła Ksenofonta) rozumiemy jako planowe wychowanie jednostki, w którym istotniejszy od jednostki jest plan, zupełnie inaczej niż miało to miejsce w wychowaniu Witkacego. Cyropedia jest w *Metafizyce dwugłowego cielęcia* karykaturą hodowli nadludzi, karykaturą, ponieważ, po pierwsze Karmazyniello, który ma być nadczłowiekiem okazuje się „mamisynkiem”, po drugie Witkiewicz widzi w ideale Nietzschego raczej nadbłazna. Wypowiedzi w stylu autora *Antychrysta* pojawiają się we wspomnianym dramacie kilkakrotnie. Siostra Karmazyniella Parvis zwraca się do brata w taki oto sposób:

„Czy chcesz [...] stworzenia wolnej, niezależnej od niczego siły, którą

jak żądło będziesz mógł zwrócić przeciw czemu i przeciw komu zechcesz – nawet przeciw samemu sobie” (D, I, s. 544).

Cyropedia jest jednym z elementów polityki nowego państwa stworzonego sztucznie, tzn. według projektu arbitralnie wprowadzonego w życie przez tyrana. Ambicje Wahazara czy Hyrkana, despotów w nowym stylu, mają charakter świątopoglądowy: odmechanizować społeczeństwo, cofnąć kulturę stosując terror intelektualny. Hyrkan rozpoczyna np. „Rozkopywanie i podpalanie mrowisk i kretynowisk” (WD, s. 159). Motyw sztucznie stworzonego imperium mógł Witkiewicz zaczerpnąć ze znanej powieści malarza i pisarza Alfreda Kubina *Die Andere Seite* (1909), w której znajdujemy opis niezwyklego „Państwa Snu” stworzonego przez jego władcę Paterę. Analogii jest zresztą więcej, mimo różniące się znacznie stylistyki. Bogactwo odniesień, jakie zawierają *Dramaty* Witkiewicza, implikuje możliwość bardzo różnorodnych porównań. Dwie z tych możliwości przy analizie witkacowskiego modelu społeczeństwa mrowiska wydają się przynosić nowe możliwości interpretacyjne: odniesienia do późnej twórczości Ernesta Renana i do myśli Fryderyka Nietzschego.

Diagnozy Witkiewicza opierały się na analizie zmian, jakie zaszły w kulturze europejskiej mniej więcej od czasów rewolucji francuskiej. Esencją tych zmian był zdaniem autora *Pożegnania jesieni* wzrost znaczenia mas (demokratyzacja) i gwałtowny rozwój techniki. Negatywne oceny kultury europejskiej wiązały się u Witkacego z jednoznacznie antypozytywistyczną postawą, krytyką minimalizmu filozoficznego i niedostrzeżonych sprzeczności ontologicznych rzutuujących na program pozytywny. Konsekwencją pejoratywnej diagnozy był witkacowski kult wielkich ludzi (indywidualności) i arystokracji rodowej (z zastrzeżeniami) wnoszącej do kultury zapomniane przeżycie metafizyczne. Renan w *Dialogach i fragmentach filozoficznych* (*Dialogues et fragments philosophiques*, 1876) z diagnozy kultury II poł. XIX w. wyciągnął podobne konsekwencje. Ujednoczony system oświaty zniweluje jego zdaniem wszystkich do jednego poziomu, a nowy obywatel nie będzie ani szczęśliwszy ani lepszy, za to z pewnością będzie głupszy⁸. Renan dowodził, że nie może istnieć inna kultura, jak ta, „która jest udziałem tylko cząstki ludzkości i w której druga część bierze udział służebny i

⁸ E. R e n a n. *Dyalogi i fragmenty filozoficzne*, przeł. G. Glass, Warszawa 1913. s. 72, 73.

podrzędny”⁹. Do prawdopodobnych efektów zmian cywilizacyjnych autor *Życia Jezusa* zalicza również upadek sztuki i upadek wielkiego artysty. Za cel ludzkości Renan uznał w *Dialogach filozoficznych* wydawanie wielkich ludzi, powtarzając sądy Schopenhauera¹⁰. Historiozofia francuskiego myśliciela przedstawia się nader mizernie. Zasadnicze twierdzenie brzmi: nie ma postępu w sferze intelektu. Renan istotę zmian dostrzegał w dialektycznym ścieraniu się przeciwieństw. Szczęście pojmowane jako stan bezwładu było dla autora *Dialogów* pojęciem negatywnym. Podobnie, choć głębiej, wypowiadał się Witkiewicz, według którego, człowiek szczęśliwy musi być „zakłamanym metafizycznie”. W końcowych rozważaniach omawianego utworu Renan zaryskował stworzenie fragmentarycznej utopii, w ramach której proponował zorganizowanie królestwa rozumu, gdzie „zapoznanie majestatu wiedzy” karane będzie na miejscu. Doszło w ten sposób do uprawomocnienia terroru intelektualnego, przyznającego prawo do mordu człowiekowi pracującemu dla dobra i prawdy¹¹. Jeszcze jeden pomysł Renana zasługuje na uwagę: królestwo rozumu miało wytworzyć nowe gatunki istot: bogów czy półbogów a także „Azów – Asgaard”, wytwarzanych przez „fabrykę istot mistycznych” w Azji¹². Wizje autora *Dialogów* w przeciwieństwie do konceptów Witkiewicza nie miały podbudowy ontologicznej. Poglądy Renana były konsekwencją sceptycznej postawy, która w etyce zaprowadziła go do nihilizmu. Uwydatniając różnice, należy również podkreślić podobieństwa koncepcji Witkiewicza i Renana: krytyczną postawę wobec scjentyzmu i cywilizacji technicznej, prognozę upadku sztuki i utopijne pomysły mające odrodzić społeczeństwo, traktowane przez obu twórców, w mniejszym lub większym stopniu, jako figury retoryczne. Apologię elity intelektualnej i krytykę cywilizacji technicznej spotkamy oczywiście także u innych autorów końca XIX i początków XX w., jak choćby w pracach Jana Korwina Kochanowskiego (*Echa prawnieku, Postęp ludzkości*) czy Floriana Znanieckiego (*Upadek cywilizacji zachodniej*). Wzrastająca rola mas, zauważona przez Renana i Witkiewicza, została również udokumentowana

⁹ Tamże. s. 73.

¹⁰ Tamże. s. 77. Por. J. G a r e w i c z, *Schopenhauer*. Warszawa 1970, s. 89.

¹¹ Tamże. s. 98.

¹² Tamże. s. 87.

pracami o różnych do tego zjawiska nastawieniach, od Le Bona przez Ortegę y Gasseta aż do Canettiego.

Aby precyzyjnie określić metafizyczną istotę witkacowskiego obrazu cywilizacji mrowiska przywołać należy naszym zdaniem poglądy Fryderyka Nietzschego. Postacie w *Dramatach* Witkiewicza wielokrotnie wypowiadają się krytycznie o Nietzsche i jego nadczłowieku. To jednak mottem z Nietzschego Witkacy poprzedził Gyubala Wahazara i nie był to zabieg przewrotny. Przywoływanie poglądów niemieckiego filozofa, częste ich parafrazy, dokumentują istniejący dialog Witkiewicza z nietscheańską koncepcją filozofowania. W *Nienasyce*ni pędząca ku katastrofie lokomotywa symbolizuje „Wille zum Wahnsinn” (parafraza Wille zur Macht) współczesnej cywilizacji itd. Istotniejsze od zewnętrznych odniesień jest podobieństwo strukturalne koncepcji Witkiewicza i Nietzschego. Omawiane przez nas poglądy autora *Mątwy* zostały przedstawione po raz pierwszy w IV części pracy *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, noszącej znamienity tytuł *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym* (1918). Rozważania zawarte w tej rozprawie są najistotniejszym tworzywem zarówno dramatów, jak i powieści Witkiewicza. W poglądach wypowiedzianych przez postacie dramatów łatwo można dostrzec stanowisko autora, ponieważ Witkacy używa swym bohaterom własnego aparatu pojęciowego i własnych przekonań, by następnie w myśl teorii Czystej Formy autorytatywnie stwierdzić, że do poglądów wypowiedzianych w dramatach nie przywiązuje żadnego znaczenia. Dodajmy, że chodzi o tzw. znaczenie życiowe a nie podstawowe, tj. filozoficzne. Ontologiczne analizy Witkiewicza zostały w *Dramatach* skonfrontowane zarówno z teoriami à la Bergson czy James, jak i z niszczącym analizę mechanizmem społeczeństwa mrowiska. Dzięki temu zabiegowi poglądy autora *Jedynego wyjścia* zyskują pozór trwałości i prawdziwości. Upoważnia nas to do ostrożnej interpretacji treści *Dramatów* skonfrontowanych z założeniami światopoglądu Witkiewicza. Właśnie w *Dramatach* można obserwować znamienity dla poglądów autora *Niemytych dusz* proces stopniowego odchodzenia od patetycznie wyrażanej tajemnicy istnienia i niemożności jej pojęciowego wyrażenia w kierunku systemu Ontologii Ogólnej, mającej zdaniem Witkacego zamknąć ostatecznie w dziwnej mieszaninie pojęć neopozytywizmu, psychologizmu i monadyzmu problematykę istnienia.

W znanej powieści Bielego *Petersburg* jeden z bohaterów, który odczuwa wstręt do „społeczeństwa szarych stonóg” wyraża następujące przekonanie:

Wszyscy jesteśmy uczniami Nietzschego [...], dla zwolenników nietzscheizmu masy pobudzane instynktami socjalnymi [...] stają się aparatem, gdzie wszyscy ludzie [...] to tylko klawiatura, po której przebiegają lotne palce pianisty [...] pokonując wszystkie trudności¹³.

Nietzschemu, od metafory muzycznej użytej w powieści Bielego, w tym przypadku bliższa była metafora techniczna:

Ludzkość bez miłosierdzia obraca każdą jednostkę na opał swoich wielkich maszyn: lecz na co wtedy maszyny, jeśli wszystkie jednostki (to znaczy ludzkość) służą tylko do ich podtrzymywania? Maszyny, które same sobie są celem, czyż to jest umana commedia?¹⁴

Zdaniem Nietzschego geneza dekadencji tkwi w samej kulturze. Według jego słów „kultura ginie od środków kultury”. Dla porównania zacytujmy fragment *Macieja Korbowy i Bellatrix*: „Jest jedna wielka hydra, tym straszniejsza, że jest maszyną. To jest szczęśliwa ludzkość [...]. Tylko, że maszyna zjada samą siebie” (D, I, s. 127). Nietzsche szukając przyczyn upadku kultury próbuje odpowiedzieć na dwa szczególnie ważne pytania: jaki charakter mają wartości kulturowe i które z elementów kultury europejskiej są źródłem dekadencji. W swej pierwszej filozoficznej pracy *Narodziny tragedii (Die Geburt die Tragödie, 1869)* sformułował własne poglądy estetyczne. Analizując tragedię grecką Nietzsche stwierdził, że:

Greki znał i czuł przestrachy i przerażenia bytu: by móc w ogóle żyć, musiał zawiesić nad nimi świetną tkaninę snów o Olimpijczykach¹⁵.

Nieco dalej wyjaśnił:

[...] prawdziwe jestestwo i prajedno, jako wiecznie cierpiące i pełne sprzeczności, potrzebuje wyzwalającej wizji, rozkosznego pozoru: który to pozór my, całkiem w pozór upowici i z niego złożeni, zmuszeni jesteśmy odczuwać jako to, co naprawdę nie istnieje, to znaczy, jako ustawiczne stawanie się w czasie, przestrzeni i przyczynowości. innymi słowy, jako rzeczywistość empiryczną¹⁶.

¹³ A. B i e l e y, *Petersburg*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1974, s. 103.

¹⁴ F. Nietzsche, *Aforyzmy*, Warszawa 1978, s. 104.

¹⁵ F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 32.

¹⁶ Tamże, s. 36.

We fragmencie tym Nietzsche, formułując swe stanowisko, przyznajmy nieco mgliście, na temat sposobu pojmowania rzeczywistości, określił wyzwalającą z cierpienia istotę sztuki. By uplastyczyć rozważania ubrał je w formę alegorii. Jednostka zmuszona przez cierpienie tkwiąca w istnieniu (Schopenhauer) stwarza wyzwalającą wizję, by potem zatopiona w jej kontemplacji, mogła „siedzieć spokojnie w swej chwiejnej łodzi, w pośrodku morza”. Przywołajmy jeszcze raz myśli Alfreda Kubina, który w autobiografii *Demony i nocne zjawy* tę samą ideę wyraził nieco inaczej:

Chyba to jest właśnie ostateczny, właściwy sens artysty: że bezsensowi bytu narzuca on woal swojej twórczości – cienki, zakrywający woal nad otchłanią chaotycznych mocy, które dla nas są literalnie niczym w porównaniu z owym pozornym światem, przedstawiającym naszą prawdę, chociażby nią być miało jedynie złudzenie ulotne jak ulatujący czas¹⁷.

W *Narodzinach tragedii* Nietzsche pozostaje jeszcze pod wpływem myśli Wagnera, Kanta i przede wszystkim Schopenhauera. Od Wagnera zapożycza twierdzenie, iż świat może być usprawiedliwiony tylko jako zjawisko estetyczne. Zerwanie przyjaźni z kompozytorem zerwało również zależności myślowe. Uznanie dla Kanta i jego epistemologicznych analiz przeradza się w krańcową niechęć. W *Antychryście* (*Der Antichrist*, data powstania 1888) nazywa Kanta idiotą¹⁸. W sądach Schopenhauera dotyczących autora *Krytyki praktycznego rozumu* można przesłedzić podobną metamorfozę, choć autor *Erystyki* nie popadł w krańcowość Nietzschego. W zakończeniu *Narodzin tragedii* odnajdujemy jeszcze jedną próbę opisania celów sztuki:

Trudny stosunek żywiołu apollońskiego i dyonizyjskiego w tragedii dałby się [...] usymbolizować związkiem braterskim obu bóstw: Dyonizos mówi językiem Apollina, lecz Apollo w końcu językiem Dyonizosa: czem osiągnięty jest najwyższy cel tragedii i sztuki w ogóle¹⁹.

Pamiętając o wcześniejszych analizach autora *Dytyrambów dionizyjskich* możemy zinterpretować cytowany fragment *Narodzin tragedii* w następujący sposób. Mówienie „językiem Apollina” o dionizyjskiej istocie istnienia, czyli o przepastnych sprzecznościach istnienia, jest

¹⁷ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980, s. 293.

¹⁸ F. Nietzsche, *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 15.

¹⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 150.

lekarstwem i konieczną obroną wobec owej przepaści. Najwyższym celem twórczości jest zawarcie w łagodzącym tragedię dziele sztuki wizji tragedii istnienia. Nietzsche używał różnych określeń dla wyrażenia tego samego: jestestwo cierpiące i pełne sprzeczności, najgłębsza przepaść istnienia, poznanie tragiczne. Tylko ostatni termin, który autor *Tako rzecze Zaratustra* wiąże z tzw. mądrością tragiczną, znajdziemy w jego późniejszej twórczości. Istota poznania tragicznego tkwi w tym, iż podmiot nie może być uprawomocniony ze stanowiska podmiotu. W *Poza dobrem i złem* (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886) Nietzsche poddał krytyce „myślę, więc jestem” Kartezjusza. Twierdzenie to, zdaniem autora *Antychrysta* jest zuchwałe i niemożliwe do obrony; ma być pierwszą przesłanką, a samo zawiera ukryte założenia. Zdaniem Nietzschego, by prawomocnie stwierdzić „jestem”, potrzebne już jest coś, co istnieje i przez daną mu moc (niewyjaśnioną) stwierdzania, stwierdza „jestem”. Istnienie wymyka się zawsze poznaniu – oto poznanie tragiczne²⁰. Tym samym Nietzsche powtórzył rozumowanie Schopenhauera, czyniąc tak jak autor *Erystyki* z niepewności kategorię ontologiczną²¹. W wywodach z *Poza dobrem i złem* znajdujemy precyzyjną genezę wypowiedzi z *Narodzin tragedii*:

[...] logika okręca się na tych granicach wokół siebie samej i w końcu kasa się w ogon – wówczas przebija się nowa forma poznania, poznanie tragiczne, które, by je choć znieść można, wymaga sztuki jako obrony i lekarstwa²².

Zdaniem Nietzschego Kant zmierzał do podobnej konkluzji, ponieważ relatywizm prowadzi w konsekwencji do zakwestionowania sądów metafizycznych. Można więc postawić autorowi *Krytyki czystego rozumu* miażdżący zarzut zaniechania. Nietzsche ponawia zresztą ten zarzut w stosunku do całej filozofii, nazywając go porzuceniem „wątpienia u samego progu”, czyli tzw. „sumienia intelektualnego”. Witalizm (brak lepszego terminu) późnej filozofii Nietzschego jego zdaniem, dawał zadowalające odpowiedzi na pytania wcześniej sformułowane. Postawa *amor fati* jawiła się autorowi *Woli mocy*, jako jedyna możliwa postawa dla jednostki „mądrej tragicznie”. W tym okresie Nietzsche nie zaprzestał krytyki filozofii, przy czym zarzuty, jakie postawił zwolenni-

²⁰ Por. F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1912, s. 24, 25, 79.

²¹ Por. J. Garewicz, *op. cit.* s. 65.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 107.

kom intuicji, wymierzone w części w Schopenhauera, pokrywają się z zarzutami Witkiewicza wobec myśli Bergsona. W *Woli mocy* (*Wille zur Macht*, wydanie przygotowane przez siostrę filozofa i dlatego też zniekształcone, 1895) znajdujemy aforystyczne rozstrzygnięcie problemu prawomocności wiedzy podmiotu:

Świat pozorny i świat skłamany – takie jest przeciwieństwo. Ten drugi zwał się dotychczas „światem prawdziwym”, „prawdą”, „Bogiem”. Ten świat winniśmy usunąć²³.

Podobnie jak Nietzsche zadania filozofii, traktował Martin Heidegger, gdy w *Sein und Zeit* pytał o to, „czym jest bycie” nazywając myślenie „miłością mądrości”. Krytykując fenomenologiczne spory (Husserl, Ingarden) autor *Czym jest metafizyka* określił spór o istnienie świata „skandalem filozofii”²⁴. Heidegger powtórzył w ten sposób w innej formie zarzuty Nietzschego. Autor *Wiedzy radosnej* wyciągnął jednak z poznania tragicznego konsekwencje, które daleko odbiegają nie tylko od myśli Heideggera, ale w ogóle całej nowożytnej filozofii.

Dogmatem estetyki Witkiewicza jest stwierdzenie, że istotą sztuki jest jedność w wielości, czyli tzw. uczucie metafizyczne. Zdaniem autora *Nienasyceń* dzięki sztuce „potworne w swej istocie uczucie samotności i jedyności” jednostki w nieskończoności istnienia pozbawione zostaje swej potworności. W terminologii Nietzschego brzmiałoby to następująco: sztuka: czyli tragiczne poznanie pozbawione tragiczności dzięki wyzwalającej wizji. Mądrość tragiczna nieobca więc była Witkacemu, ale sztafaż pojęciowy empiriokrytycyzmu połączony ze swoistą terminologią ontologiczną (uczucie metafizyczne) może wprowadzić w błąd. Zwróćmy uwagę na fakt, iż Witkiewicz znał doskonale rozważania Nietzschego z *Narodzin tragedii*. Świadczy o tym choćby wypowiedź Istvana w *Sonacie Belzebuba*:

Teraz poznałem siebie. Siła moja nie zna granic. Wszystko to zamknę w piramidę diabolicznej muzyki, w konstrukcję czystego metafizycznego zła, zamrożonego dionizyjskiego szału (D. II, s. 484).

²³ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości. Studya i fragmenty*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910–1911, s. 287. Por. wypowiedź Mistrza w dramacie Witkiewicza *Janulka, córka Fizdejki* (WD, s. 210).

²⁴ Por. K. Michalski, *Wstęp*, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 15.

Wypowiedź ta wskazuje pośrednio na fakt, iż Witkiewicz w analizach muzyki, jako sztuki czystej inspirował się w równym stopniu refleksami Schopenhauera, jak i Nietzschego. *Sonatę Belzebuba* Witkacy poprzedził mottem z Beethovena: „Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie” (D, II, s. 451).

W *Dramacie nie rozpoznanym* Józef stoi przed nietzscheańskim problemem statusu wartości:

Można pokutować nawet będąc świętym, pokutować za sam fakt istnienia, który jest właściwie metafizycznym bezprawiem [...]. To samo, co czynię ja, byłoby małym i marnym, gdybym był do tego zmuszony. A na naszym stopniu rozwoju intelektu każda wiara byłaby czymś sztucznym, programowym upadkiem, rezygnacją ze zdobytych szczytów myśli (D, II, s. 601).

Józef odrzuca również nirwanę jako metafizyczny narkotyk, ponieważ dla niego, tak jak dla Nietzschego, wiedzieć to fałszować istnienie przy całej niemożności nieposiadania wiedzy. Scurvy w *Szewcach* w jedynej chwili olśnienia formułuje ten problemat inaczej: „Ja aparat pojęciowy mam – aby kłamać. Tej tragedii nie pojmuje nikt!” (WD, s. 442). Jeszcze inaczej wypowiada się Leon w *Matce*: „Nie wiemy nawet, co to znaczy być. Tajemnica Istnienia jest niedocieczona – na tym opieram cały mój system organizacji walki z automatyzmem” (WD, s. 354).

Wartości kulturowe mają taki sam status w koncepcjach Nietzschego i Witkiewicza: konieczne jest ich stwarzanie mimo przesłanianie istoty istnienia. Poglądy etyczne Witkiewicza odbiegają jednak od nietzscheańskiej apologii życia. Autor *Pożegnania jesieni* z pełną świadomością niemożności znalezienia racji metafizycznej dla etyki proponuje postawę tragiczną: być dobrym ze świadomością względności samej istoty dobra. Ze stanowiska Witkacego zarzut postawiony Nietzschemu, jako twórcy woli mocy i nadczłowieka brzmi: zawiodło go sumienie intelektualne! Dla Witkiewicza, tak jak dla Schopenhauera i Nietzschego w pierwszym okresie twórczości, refleksja nad istnieniem jest początkiem i końcem filozofowania. Aparat logiczny przerósł swą doskonałością wartość myśli jakie można z jego pomocą stworzyć. Wartość systemów filozoficznych jest, zdaniem Witkiewicza względna, nawet tych, które dochodzą do określenia granic poznania pozytywnego, „linii Prawdy Absolutnej”²⁵. *Implicite* Witkacy formułuje założenie

²⁵ Por. S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. I, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 125.

teorii cykliczności Nietzschego. Nazwę „uczucie metafizyczne” w latach trzydziestych Witkiewicz uznał za słuszną, lecz niefortunną, ponieważ sugerującą aintelektualizm teorii. Autor *622 upadków Bunga* położył więc nacisk na tzw. pojęcia graniczne, które choć nigdy nie zdefiniują samego istnienia, są konieczną konsekwencją podjęcia analizy ontologicznej. Rozprawy Witkiewicza z tego okresu różnią się znacznie stylem od *Nowych form w malarstwie*. Autor unika wszelkiej dramatyzacji podejmowanych problemów, sformułowanych przecież przed rokiem 1918. Witkacy próbował zdefiniować jedność w wielości (istotę uczucia metafizycznego) już nie na gruncie metafizyki, ale w terminach poglądu psychologistycznego²⁶.

Poglądy społeczne Witkiewicza wpływały ze swoiście pojętych założeń metafizycznych (rozumienie metafizyki przez autora *Nienasyce-
nia* sytuuje jego refleksję „pomiędzy” myślą Schopenhauera i Heideggera). Społeczeństwo mrowiska oddziałując na jednostkę niszczy w niej zdolność do przeżywania uczuć metafizycznych. Sformułowanie jest przejrzyste, ale nazywa proces w istocie swej skomplikowany. Znając częściową wykładnię ontologicznych analiz autora *Nowego Wyzwolenia*, którym poświęciliśmy obszerny fragment pracy, możemy proces ten przedstawić w sposób następujący: człowiek broniąc się przed otchłanią metafizycznego uczucia tworzy dla niego zasłonę, jaką w tym przypadku jest fetysz społeczeństwa. Oddając się (dosłownie i w przenośni) celom społecznym zapomina o przepaści istnienia, która jest istnienia istotą. Jednostka zaczyna żyć więc automatycznie, działaniem swym tworząc społeczeństwo mrowiska. Marzenie jej o tym, by zapomnieć o sobie rzeczywiście się spełnia. Jednostka zapomina o istnieniu w maszynie społecznej, gdyż sama jest już „Selbstbefriedungsmaschine”. Wizję cywilizacji mrowiska trudno więc nazwać pesymistyczną, gdyż jest ona raczej tragiczna. Bohaterem jej jest człowiek współczesny, który musi stworzyć obronną ideę, więc stwarza ideę społeczną, w którą wierzy i którą realizuje, a która degradowuje go do tego stopnia, że przestaje być człowiekiem.

Na zakończenie zwróćmy uwagę na znamienne dla twórczości Witkiewicza opozycję: działanie – wiedza. Wiedzieć, to zdaniem autora *W małym dworku*, nie móc stworzyć realnego celu działania (poza

²⁶ Por. S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. II, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976, s. 31.

twórczością filozoficzną i artystyczną). W najwyższej świadomości własnego istnienia można jedynie marzyć o zobaczeniu własnego życia z boku itp. Działanie to domena istot ametafizycznych. Witkiewicz nawiązuje do rozważań Schopenhauera widząc konieczność w „operari” a wolność, paradoksalnie, w „esse”. Mówiąc nieco aforystycznie: możliwa jest tylko wolność transcendentalna, której osiągnięcie jest niemożliwe. Wspomniana opozycja w *Nienasyceniu* występuje w postaci utajonego konfliktu starego świata – Europy z nowym – Azją i Ameryką. Kultura amerykańska to, zdaniem Witkiewicza, kultura mrowiska; amerykanizacja jest lokalną odmianą mechanizacji. W *Drogach wolności* Sartre uwiarygodnił istnienie tej antynomii spojrzeniem „z tamtego brzegu”:

My Amerykanie żądamy malarstwa dla ludzi szczęśliwych albo takich, którzy pragną szczęścia [...]. Bawicie mnie, wy, intelektualiści europejscy, macie kompleks niższości wobec czynu²⁷.

²⁷ J.-P. Sartre, *Drogi wolności*, t. III, *Rozpacz*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1958, s. 30, 31.