

Sławomir Ignacy

Uznaje się, że największy wpływ na twórczość Sławomira Mrożka wywarł Witold Gombrowicz. Nie negował tego sam Mroźek, nazywając samego siebie uczniem Gombrowicza, który podejrzwał materiały i narzędzia w warsztacie mistrza, i który potem samodzielnie wykonał własne dzieła, bazując na tym, czego dowiedział się w okresie swojego terminowania¹.

Jeżeli jednak zestawzić ten obraz z tym, co przeczytać możemy w korespondencji Mrożka z przyjaciółmi oraz w prowadzonym przezeń *Dzienniku*, okaże się, iż Gombrowicz nie był dlań autorem godnym jedynie bezkrytycznego, zawsze mniej lub bardziej nieudolnego, naśladowania. W liście z 20 czerwca 1972 roku do Gunnara Brandella pisze Mroźek tak: „zetknąłem się ponownie z Gombrowiczem przez książkę Jacques’a Volle’a, *Gombrowicz, bourreau-martyr* [...]. Książka jest straszliwie inteligentna, ale tylko pomogła mi w odrzuceniu Gombrowicza. [...] Co on [Gombrowicz] wie o wysokiej fali szumowin, o prawdziwym wstrząsie ciemności. Wciąż, do ostatnich swoich dni, widział świat na tyle stabilny i solidny, że mógł nawoływać do jego upragnionego rozpadu i zniszczenia [...]. Słowo się rzekło: jego [Gombrowicza] bystrość w szczegółach jest niezrównana [...], ale nic nie wydaje mi się tak drażniące jak świat, który mógłby powstać z jego ostatecznego przesłania. [...] To nie forma nam dzisiaj zagraża, ale bezformie. To nie <<dojrzałość>> nas ciemniży, ale <<niedojrzałość>>. [...] [Gombrowicz] Ma jednak szczęście, nie żyje. Ja muszę żyć. Jego proroctwo, jego miłość się spełnia, ale jest nie do życia”². W październiku tego samego roku, w liście do Wojciecha Skalmowskiego, Mroźek odrzuca „Gombrowiczowski model pisania”, ponieważ nie czuje się „z gatunku Gombrowicza”³. Obok modelu Gombrowiczowskiego, stawia Mroźek model Witkiewiczowski. Ten jest mu bliższy. W roku 1962 natomiast Mroźek podzielił się ze Stanisławem Lemem, między innymi, uznaniem pełni i oryginalności stylu Witkacego⁴. W roku 1981 z kolei zanotował Mroźek w swoim *Dzienniku*, że czuje się epigonem Witkiewicza⁵.

Jak to epigoństwo wyglądało, prezentuję porównując *Onych* (1920) i *Szewców* (1927-1934) Witkacego ze *Śmiercią porucznika* (1963) i *Krawcem* (1965) Mrożka. Celem moim jest

¹ Zob. S. Mroźek, *Uzupełnienia w sprawie Gombrowicza i mojej*, [w:] S. Mroźek, *Małe listy*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1982, s.119; por. J. Błoński, S. Mroźek, *Listy 1963-1996*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2004, s.176-177.

² S. Mroźek, G. Brandell, *Listy 1959-1994*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2013, s.189-192.

³ Zob. S. Mroźek, W. Skalmowski, *Listy 1970-2003*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2007, s.66.

⁴ Zob. S. Lem, S. Mroźek, *Listy 1956-1978*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2011, s.179.

⁵ Zob. S. Mroźek, *Dziennik 1980-1989*, t. 3, Wydawnictwo Literackie Kraków 2013, s.79.

zatem, sprawdzenie tego, czy Mrożek dotrzymał słowa, gdy na początku 1963 roku deklarował listownie Lemowi – „Witkiewicza już skończyłem. Teraz się uleży, a potem będę naśladował”⁶ – jeżeli zaś okazałoby się, że tak, chcę zaprezentować, w jaki sposób groteskowy żywioł nadkabaretu Witkacego, zyskał w wydaniu Mrożka przejrzystszą strukturę i co z tego wynika dla rozumienia twórczości obu interesujących mnie dramaturgów.

1. „Kłamy” i „chyby”⁷ Witkacego

Przez „kłamy” i „chyby” rozumiem zestawy gotowych chwytów dramaturgicznych, pochodzących z różnych poetyk – od farsowej, przez melodramatyczną, po tragiczną – naprzemiennie używanych przez Witkacego w celu rozbicia w wielość przedstawianych przezeń rzeczywistości. W związku z tym bohaterowie jego sztuk odgrywają zazwyczaj po kilka ról. Przejścia między odtwarzaniem jednej i drugiej kreacji są z reguły dynamiczne. Tym samym dodatkowo napędzają światy Witkiewicza, w ich nieustannym dążeniu ku rozplynięciu się w mętnej plamie ostatecznej nieokreśloności i osiągnięciu nieodwracalnego pomieszania znaczeń i tożsamości.

W trzecim akcie *Szewców* Sajem grozi swym pomocnikom mauzerem wyciągniętym z szlafroka. Czeladnicy chcą wtedy zabić siekierą prokuratora Scurvy’ego. Reakcja Sajem powstrzymuje ich. Chwilę potem jednak, ci sami Czeladnicy zamierzają zamordować tego samego Sajem. W międzyczasie nie wydarzyło się nic, co radykalnie zmieniłoby układ sił między nimi – Czeladnicy wciąż dysponują siekierą, brakuje informacji, iżby Sajem stracił pistolet. Tempe z autorytarnego pana sytuacji, który nie waha się grozić podwładnym śmiercią, w ciągu kilkunastu kwestii przeradza się w bezbronną ofiarę błagającą swoich oprawców o litość. Równocześnie Czeladnicy z poziomu zastraszonego przez Sajem, tchórzliwych rzezimieszków awansowali do rangi jego bezlitosnych katów. Spika Tremendosa z *Onych* także nie jest charakterem stałym. Przez całe półakt i początkową część aktu pierwszego bohaterka skarży się na obojętność uczuciową Bałandaszka. Jej płomienne, melodramatyczne wyznania kontrowane są kilkoma zdaniem utrzymanymi w chłodnej stylistyce umowy handlowej, które stanowią odpowiedź Spiki na prośbę Kaliksta, żeby wobec Onych wstępował razem, jak „jeden blok porfiru”: „to się zobaczy” – powiada Tremendosa – „zależenie od wspólnych szans wygranej, względnie klęski”⁸. Do tej chwili permanentnie szalejąca z nieszczęśliwej miłości

⁶ S. Lem, S. Mrożek, *Listy...*, op. cit., s.208.

⁷ Oba określenia pojawiają się w *Szewcach* Witkacego. „Wcielonym kłamek” Sajem nazywa Scurvy’ego (zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. III, PIW Warszawa 2004, s.344); o wypłynięciu „na wielkie niebotyczne chyby” marzy nieco później sam prokurator (zob. tamże, s.364).

⁸ Zob. S.I. Witkiewicz, *Oni*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, PIW Warszawa 2006, s.429-430.

Spika, otrząsa się nagle z duchowej rozpacz i zupełnie trzeźwo kalkuluje, czy na pewno opłaci jej się wspierać tego, w którym rzekomo „jest jej kres”. Postacie Witkacego potrafią przeistaczać się również w ramach jednego monologu. Księżna Irina Wsiewołodowna, wszedłszy na scenę, gdy Tempe wyjął mauzera, powstrzymując swych czeladników przed zabiciem Scurvy’ego, zupełnie nieadekwatnie do sytuacji, jakby w ogóle nie zdawała sobie z niej sprawy, trajkocze o tym, jak to „załatwiła sprawuneczki”, kupując wszystkie „intymne rzeczutki” i chowając je w „woreczku, ze szminką i innymi rupiećkami”. Można oczywiście przyjąć, że jest tak zaambarasowana zakupami, iż nie widzi broni w ręku Sajemana i że lada moment ją dostrzeże, by szybko i radykalnie zmienić ton swoich wypowiedzi. Nic z tych rzeczy, bo to nie o tego rodzaju nagły zwrot akcji tutaj chodzi. Zboreźnicka-Podbereźka paple o „rzeczulkach” i „rupiećkach” nie dlatego, iżby koniecznie chciała zdać relację ze „sprawuneczków”, lecz po to, aby, jak sama to ujmuje, być „taka kobieca”. Bawi się po prostu formą, a kiedy ta się jej znudzi, bez sentymentów ją porzuca. Ze zdania na zdanie znikają wtedy w jej monologu rozkoszne zdrobnienia, zastąpione przez wyrażenia zaczerpnięte z zupełnie innego słownika: „burdygiel”, „spurwiały”. Przy czym to przejście od zwiewnej kokietki do wulgarnej baby, nie mające nic wspólnego ze spięciem między Czeladnikami a Sajemaniem, podkreślone zostało „walnięciem z całej siły rajtpajczą Scurvy’ego”⁹.

„Kłamy” i „chyby” dają Witkacemu okazję nie tylko do ubarwienia (najczęściej prowadzącego do przerysowania) portretów psychologicznych protagonistów jego dramatów. Autor wykorzystuje ten chwyt także i przede wszystkim do tego, aby skonstruować wielopoziomą rzeczywistość. Seraskier Banga Tefuan to mąż Spiki, hrabia Ryszard Tremendosa. Małżonkowie od dawna nie utrzymywali kontaktów, mieli się rozwieść, ale nieoczekiwanie się spotykają. Ten typowo melodramatyczny wątek oferuje dwie możliwości rozwiązania. Albo więc Spika i Ryszard pokochają się na nowo, wybaczą sobie przewiny sprzed lat i cała intryga zakończy się sentymentalnym happy end’em, albo jedno z nich, w tym przypadku Tefuan, pojawiło się w życiu drugiego, żeby zemścić się na nim za krzywdy doznane w przeszłości. W *Onych* mamy do czynienia z drugim wariantem. Na tym jednak melodramatyczność tego obrazu się wyczerpuje. Seraskier, owszem, chce ukarać Spikę za to, że zepchnęła go „na dno męskiego upadku”, atoli robi to na marginesie swoich głównych działań, a te na celu mają doprowadzenie do przesilenia społeczno-polityczno-kulturowego. Co istotne, bez owego przesilenia, ukaranie Spiki byłoby niemożliwe. Hrabia znalazł się swego czasu „na dnie męskiego upadku” tyleż przez żonę, ile przez taki, a nie inny porządek rzeczy

⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.365.

panujący w świecie, w którym słabi mężczyźni wydani byli na pastwę silnych, a na pewno silniejszych od nich, kobiet. Temu układowi daleko wprawdzie do matriarchatu, lecz to nie o matriarchalną dominację Spiki nad Ryszardem chodzi, a o zwykłe upodlenie mężczyzny, dokonane wcale nie nadzwyczajnymi środkami, dostępnymi każdej kobiecie¹⁰. Tefuan nie niszczy przeto teatru, bo jego żona jest aktorką, ale dlatego, że teatr jest jedną z ostatnich przeszkód w absolutnym zautomatyzowaniu społeczeństwa, czyli w anihilacji reguł, dopuszczających zepchnięcie mężczyzn „na dno męskiego upadku” przez kobiety w rodzaju Spiki. Zawód Tremendosy jest z punktu widzenia Tefuana bardzo korzystnym zbiegiem okoliczności, pozwalającym połączyć przyjemne (zemsta na żonie) z pożytecznym (posunięciem naprzód przewrotu społeczno-polityczno-kulturowego). Melodramatyczny motyw przedzierzga się tym samym w nić intrygi przeszytej z zupełnie innego utworu. Tracąc wymiar osobisty i intymny, staje się skutkiem ubocznym przesilenia politycznego. Z kompozycyjnego punktu widzenia to „kłam” i „chyb” umieszczony w fabule przedstawiającej nie sentymentalną opowiadkę o nieszczęśliwej miłości, a historię wyrachowanej gry o władzę. Łatwość zmiany lub nadawania sobie nowych ról jest w niej narzędziem nie do przecenienia w ogóle, a w szczególności, kiedy przybiera ona taką formę, jak u Witkacego.

Wątek Tajnego Rządu w *Onych* wprowadził autor za pomocą dwóch narracji. Pierwszą nazwałbym „systemową”. Reprezentuje ją Bałandaszek, gdy sprawę istnienia bądź nieistnienia Tajnego Rządu rozstrzyga w następujący sposób: „nie wierzę w żadnych NICH ani TAMTYCH. To są bajdy dzienników przeciwnych naszemu rządowi”. Bohater dopuszcza wprawdzie możliwość zawiązania spisku, którego celem byłoby zaszkodzenie oficjalnemu rządowi bądź nawet jego obalenie, ale jego źródło umieszcza w graniach obowiązującego porządku, z wykorzystaniem przyjętych w nim reguł (cóż z tego, że cokolwiek brudnej) walki politycznej. Nie narusza tedy podstawowych zasad funkcjonowania systemu. Drugą narrację odnoszącą się do *Onych*, określiłbym jako „antysystemową”. Jej pierwszą głosicielką jest Marianna: „ONI, komitet główny tajnego rządu. Przecie to oni nami rządzą, a nie tamte manekiny”. Oni tacy, jakimi opisuje ich kucharka, nie tworzą instytucji jawnej. Wyłączają się przeto z systemu, działającego pod jakąkolwiek społeczną kontrolą. Mniej lub bardziej ciemna gra polityczna nie ogranicza się u Witkacego li tylko do kwestii walki o władzę. „Cały urok życia polega na tym” – dowodzi Spika – „wierzyliśmy w masonów, wierzyliśmy w Żydów, przez wielkie Ż. Teraz wierzymy w NICH. Nam potrzeba jakiegokolwiek wiary”. Bohaterka mówi tu o tym, iż życiu społecznemu, dokładnie tak samo jak jednostkowemu, niezbędne jest

¹⁰ „Czyż nie jesteś kobietą?” – pyta retorycznie Spikę Rosika – „czyż nie używasz takich samych sposobów? [aby zdobywać i kontrolować mężczyzn]” (S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.437).

stworzenie dlań jakiejś sfery tajemnej, wykraczającej poza nie i uzasadniającej zachodzące w nim procesy. Że poszukuje jej się obecnie wśród teorii spiskowych rodem z tanich powieści sensacyjnych, to już znak czasów, w których „tak się przewróciły nasze pojęcia”¹¹, że niekiedy nawet sam Bałandaszek jest skłonny uznać istnienie „antysystemowych” Onych za prawdopodobne. Jeżeli więc w trzecim akcie *Szewców*, Gnębon Puczymorda niespodziewanie oznajmia, iż jest „kontrolerem dekoracyjnym widowisk propagandowych”, żeby zapanować nad coraz bardziej rozgadującymi się czeladnikami i ich „martwym” mistrzem, powtarzając tym samym manewr wykonany przez Scurvy’ego w finale pierwszej części sztuki, kiedy prokurator oskarżył Sajatana o przewożenie tajemnego związkowi cofaczy kultury, poinformował wszystkich zebranych, że został telefonicznie mianowany „ministrem sprawiedliwości i wielości rzeczywistości”, poczym kazał zaarrestować szewców oraz Księżną¹², to mamy tu do czynienia tyleż z brutalną grą o władzę, ile z dramatyczną próbą pogłębienia coraz bardziej spłaszczającej się rzeczywistości o dotychczas nieistniejące w niej wymiary, komponowane w tonacji sensacyjnej.

2. „Piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie”

Różnorodne wykorzystanie „kłamów” i „chybów” sprawia, iż bardzo trudno zakwalifikować gatunkowo utwory Witkacego. Na potrzeby niniejszych rozważań proponuję nazywać je: „piekielnymi hiperfarsami dell’arte w Czystej Formie”. Termin ten odnosi się nie tylko do kwestii estetycznego przyporządkowania dramatów Witkiewicza, ale wiąże się także z problematyką historiozoficzno-społeczną w nich poruszaną.

Bałandaszek uważa, iż Czysta Forma w teatrze jest niemożliwa, ponieważ teatr znajduje się za blisko życia realnego, a to z Czystą Formą nie ma nic wspólnego, aliści Marianna bardzo szybko wyjaśnia jemu (i Spice), na czym miałyby polegać komedia dell’arte w Czystej Formie: „mają puszczać was [aktorów] na scenę zupełnie wolno. Kto jak chce ubrany, trzeźwy czy pijany. I dopiero macie robić komedię, jaka wam przez głowy przejdzie: jeden to, drugi tamto, jeden przez drugiego co najgorsze rzeczy wydziwiać, aż to ostatniego zdechu”¹³. Jak w życiu, chciałoby się powiedzieć, a na pewno, jak w świecie przedstawionym *Onych*. Nie jest on wszak niczym innym niż improwizowaną komedią: „nic nie ma” – powiada pułkownik Abłoputo pod koniec sztuki – „ale my zostaliśmy – Tajny Rząd i naszą komedię do końca rozegrać musimy. [...] Wypłyniemy jeszcze! Z życia zrobimy sobie komedię dell’arte w Czystej Formie jak

¹¹ Tamże, s.417.

¹² Zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.328, 383.

¹³ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.410.

kryształ”¹⁴. Także w *Szewcach*: „to pewnie jeden z tych, co naprawdę rządzą” – mówi o nadchodzącym Hiper-Robociarzu Fierdusieńko i wskazuje na szewców – „bo te kukły [...] to komedia ino”¹⁵. Fierdusieńko, jako się rzekło, wskazuje na Sajetana i Czeladników, ale trzeba pamiętać o tym, że to między szewcami a resztą *dramatis personae* powstają linie dramatycznego napięcia, napędzające fabułę całego utworu. Jeżeli oni są kukłami, to kukłami są wszystkie najważniejsze osoby sztuki. Może więc „te kukły to komedia ino”, lecz nikt poza nimi nie zamieszkuje świata przedstawionego i w nim nie działa. Finałowe pojawienie się Towarzyszy X i Abramowskiego niewiele w tej kwestii zmienia. Będąc dwuosobowym odpowiednikiem, znacznie liczniejszego, Tajnego Rządu z *Onych*, w odróżnieniu od Tefuana i jego popleczników, postacie te nie brały bezpośredniego udziału w akcji utworu. Zadowolają się nadzorowaniem jej. W jakim celu? Zdaje się, że chodziło o „upaństwowienie kompletne przemysłu rolnego”¹⁶, z którego Towarzysze muszą na razie zrezygnować. Mniej ważne jest to, co ich do tego skłoniło. Dużo istotniejszy jest bowiem fakt, że sprawa ta nie była wcześniej poruszana przez żadną z osób dramatu. „Kwestia chłopska”, rozwiązana przy okazji wizyty Chłopów i Chochoła, nie jest tym samym, co „upaństwowienie kompletne przemysłu rolnego”. Jej przedstawienie, utrzymane w parodiowej tonacji, miało raczej na celu ukazanie rozpadu mitu, stworzonego przez Wyspiańskiego, czego dobitnym dowodem było przeistoczenie się Chochoła w Bubka-Chochoła, prostacko zalecającego się do Księżnej Iriny. Mitu, co bardzo ważne, wspólnoto- i kulturotwórczego. Jeżeli on jest martwy, martwa jest wspólnota i kultura zeń wyrastająca. Diagnoza to niebagatelna, aczkolwiek mająca się nijak do sprawy „upaństwowienia kompletne przemysłu rolnego”¹⁷. Cała, prezentowana nam fabuła, była tedy li tylko farsą, omijającą główny problem zaprzatający głowy członków Tajnego Rządu w *Szewcach*. Witkacy buduje przez całą sztukę rzeczywistość, która, wraz z jej mieszkańcami, okazuje się „kłamem” i „chybem” realizowanym bez scenariusza, spełniającym wszelkie warunki, aby uznać go za jedynie obowiązujący, nie licząc tego jednego i najważniejszego, a mianowicie, że jedynie obowiązującym nie jest.

„Piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie” zamyka istnienie protagonistów *Onych* oraz *Szewców* w nawiasie scenicznej umowności. Chociaż bliżej jej do zmyślenia, to potrafi również generować jak najprawdziwsze konsekwencje. Martwa Spika wnoszona jest na

¹⁴ Tamże, s.463.

¹⁵ S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.375.

¹⁶ Tamże, s.392.

¹⁷ Chyba, że uznać, nie bez racji skądinąd, iż bez rozpadu wspólnoto- i kulturotwórczych mitów „upaństwowienie przemysłu rolnego” nie byłoby możliwe. Takiego powiązania przyczynowo-skutkowego próżno jednak szukać w samych *Szewcach*. Nie jest to sztuka, której głównym problemem (przynajmniej oficjalnie) jest kryzys mitu stworzonego przez Wyspiańskiego, doprowadzający do „upaństwowienia przemysłu rolnego”.

scenę w ostatnich sekwencjach *Onych*. Didaskalia podają, że: „ubrana jest jak sylf. [...] Jest silnie ucharakteryzowana (a więc podwójnie – tak aby z widowni znać było charakteryzację”¹⁸. Niezupełnie zatem Spika, bo sylf, bo postać, jaką grała w... czym właściwie? Dyrektor teatru, Vigor, informuje, że tego wieczoru wystawił piekielną hiperfarsę dell’arte, pod tytułem „Metafizyka dwugłowego cielęcia”. Wcześniej natomiast wspomina, iż partner sceniczny Spiki, Bamblioni, zabił ją, wbijając jej nóż w serce. *Metafizyka dwugłowego cielęcia* to dramat Witkacego z 1921 roku. Występuje w nim tylko jedna postać, którą mogłaby grać Spika. To Mirabella Parvis. Mirabella ginie w finale *Metafizyki...*, lecz nie od ciosu nożem, a od rewolwerowej kuli. Nawet jeżeli przyjąć, iż Spika wcielała się w kogoś innego, to w *Metafizyce...* nikt nie umiera od ran zadanych białą bronią. Śmierć przynosi tam albo tajemniczy wirus, albo broń palna. W spisie osób próżno też szukać sylfa. Tremendosa wystąpiła zatem w istniejącej, choć nigdy nie napisanej sztuce, zagrała w niej postać, której nie było, atoli umierając „na niby” podczas spektaklu, umarła naprawdę. Witkacy ciągnie dalej korowód „kłamów” i „chybów”, związanych ze śmiercią bohaterki, kiedy każe przyznać się do zamordowania jej najpierw Bałandaszkowi, potem zaś Tefuanowi. Nie dokonali tego, rzecz jasna, bezpośrednio, a poprzez medium, jakim stał się aktor Bamblioni. Inna sprawa, że zbrodnia mogła być równie dobrze wynikiem intrygi Rosiki Prangier, co sugeruje dyrektor Vigor¹⁹. Mniejsza zresztą o to, kto najbardziej przyczynił się do śmierci Spiki. Ważne, aby ukryć przed opinią publiczną fakty, bo zagrażają one realizacji planów Tajnego Rządu. Abłoputo wymyśla zatem oficjalną wersję wydarzeń: Bałandaszek zabił Spikę w swojej willi. Puenta *Onych* wywiedziona została ze świata zmyślonego (śmierć Spiki w czasie przedstawienia), przewleczona przez równie nieprawdziwe „tzw. <<życie realne>>” (spiskowe wyjaśnienie kulis zabójstwa intrygą Rosiki, deklaracje Bałandaszka i Tefuana), by zawiązać się w supeł kłamstwa (oficjalna wersja dla „nędznego tłumu” autorstwa Abłoputa²⁰), domykając tym samym wielopiętrową konstrukcję „piekielnej hiperfarsy dell’arte w Czystej Formie”, tworzącą strukturę dramatyczną *Onych*.

Finał *Szewców* z kolei skomponował Witkacy z czterech, krótkich przedstawień teatralnych. Pierwszą etiudę ma Sajetan, którego przedśmiertny monolog ściśle zaplanowano, wedle reżyserskich rozporządzeń Księżnej, wskazującej Czeladnikom, gdzie powinni uderzyć swojego byłego mistrza, żeby „dużo, dużo gadał” oraz miejsce, w jakim mają go położyć „aby

¹⁸ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.458.

¹⁹ Zob. tamże, s.457.

²⁰ Inną wersją prawdy dla „nędznego tłumu”, tym razem opracowaną przez Tefuana, miała być oficjalna zgoda Bałandaszka na zniszczenie jego galerii (zob. tamże, s.432-433).

gadać mógł swobodnie i mógł się godnie wypróżniając przed śmiercią wygadać”. Nieco później Czeladnicy do spółki z Gnębomem Puczymordą aranżują sobie własne widowisko. Dają Scurvy’emu kwadrans na zrobienie buta. Jeżeli mu się uda, puszcza go do Księżnej, jeżeli nie, pozwolą mu skonać w męczarniach. W obu wypadkach ich spektakl doczeka się epilogu. Na trzecią inscenizację składa się bełkot Iriny Wsiewołodowny, przebranej w strój rajskiego ptaka o zielonych skrzydłach nietoperza. Głównymi aktorami czwartego występu są natomiast Towarzysze X i Abramowski. Zamyka on fabułę całej sztuki zewnętrzną klamrą „kłamów” i „chybów”, unieważniając wszystkie dramatyczne napięcia powstałe w trakcie jej przebiegu między protagonistami, spierającymi się o wiele spraw poza najważniejszą – „upaństwowieniem kompletnym przemysłu rolnego”. Spośród tych przedstawień najwięcej o istocie „piekielnej hiperfarsy dell’arte w Czystej Formie” mówi etiuda Księżnej. Jako rajski ptak, bohaterka oznajmia, iż staje w chwale „na przełęczy dwóch światów ginących”. Tą przełęczą jest piedestał – scena i widownia jednocześnie²¹. Obserwować zeń można nie koniec dwóch światów, lecz jednego, zdolnego podzielić się na kilka innych. W ostatniej fazie swojego istnienia krzyczy on za Iriną Wsiewołodowną: „trzymajcie mnie, trzymajcie, ach, na tym piedestale./ Bo się za chwilę cała z niego sama, ach, na pysk wywałę!”²². Świat istniejący wyłącznie na scenie właśnie wywała się z niej „na pysk”. Nie potrafi już nikogo uwieść wytwarzaną przez siebie iluzją. Nawet własnych mieszkańców, którym zdarza się zwracać wprost do publiczności, wypowiadać zdania umieszczone w didaskaliach bądź nazywać okoliczności, w jakich funkcjonują, komedią. Wynaturza się zatem ta rzeczywistość w kolejnych, coraz mniej przekonujących, za to coraz dziwniejszych scenicznych popisach i wylewa poza „czwartą ścianę”. Nie czyni tego może tak gwałtownie jak teatr-dżuma z koncepcji Artauda, lecz z tą samą konsekwencją. Prawdziwy, bo anonimowy, animator świata przedstawionego (a może tylko pełnomocnik lub przedstawiciel tegoż, kto wie?) wysuwa tablicę z napisem „NUDA”, dając znać o swoim zniecierpliwieniu. Wreszcie nie wytrzymuje, ogłasza Głosem Straszliwym (swoim albo do tego celu wynajętym) najistotniejszy przekaz dla odbiorców „piekielnej farsy dell’arte w Czystej Formie”: „ONI WSZYSTKO MOGĄ!”. Szybko to udowadnia, opuszczając nagle żelazną kurtynę i jakby nigdy nic zapewniając, że na tym właśnie polega taktowne zakończenie trzeciego aktu.

²¹ W drugim akcie, kiedy piedestał pojawił się na scenie po raz pierwszy, jeszcze wyraźniej występował w tej podwójnej funkcji. Staje na nim Scurvy. Dla uwięzionych szewców „patrzenie na kata staje się jedyną kulturalną rozrywką”. Równocześnie powinni wystrzegać się obnażania swych „wstrętnych ran” przed torturmistrzem, który ma na nich doskonały widok ze swojego miejsca. W finale tej części sztuki, Scurvy i Księżna obserwują z piedestału teatr upojonych żądzą pracy szewców, sami czerpiąc z tego niemalą przyjemność.

²² S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.388.

Badaj najważniejszym wątkiem fabularnym dynamizującym przebieg „piekielnej farsy dell’arte w Czystej Formie” jest miłość, a raczej jej perwersyjny substytut. O kulturowych przyczynach dominacji dewiacyjnych form doświadczania uczuć i okazywania ich sobie przez bohaterów Witkacego rzeczy napiszę za moment, teraz jedynie zauważę, iż skoro, jak powiada Pembrok w *Niepodległości trójkątów* (1921), „religia powstała z głodu, strachu i miłości”²³, to kryzys religijny objawiać się musi w degeneracji miłości, jej definiowania i przejawiania. Komedianci, jakimi w istocie są *dramatis personae* Witkacego, wchodzą w destrukcyjne związki, ponieważ muszą mieć co i w co grać²⁴. A że ogólny kryzys kultury doprowadził do zwyrodnienia wszelkich przejawów dawnej metafizyki, to i miłość uległa podobnej degrengoladzie. Proces ten ukazuje Witkiewicz na planie melodramatycznym, przeradzającym się w tragiczny. W świecie pozbawionym transcendencji, posiadającym zamiast niej jedynie sztucznie pomnożoną immanencję „kłamów” i „chybów”, o tragedii mowy być jednak nie może. W efekcie przepoczwarza się ona w groteskę wyjących pół-psów pół-ludzi (Scurvy i jego miłość do Księżnej) lub tragifarsę udawanego kazirodztwa (Spika i Bałandaszek). Zanim do tego dojdzie, bohaterowie *Onych* i *Szewców* instynktownie drążą swój świat w poszukiwaniu tej głębi, którą mogłaby mu nadać jedynie instancja wobec niego zewnętrzna. Dialogi „piekielnych hiperfars dell’arte w Czystej Formie” rzadko kiedy służą postaciom do komunikowania się. To w większym stopniu pole do uprawiania gry formalnej. W półakcie *Onych*, uczone kwestie Bałandaszka i Spiki inkrustowane są licznymi metaforami i porównaniami. Często odnoszą one żywe ciało ludzkie do dzieł sztuki, a doznania fizyczne łączą z doświadczeniami o charakterze estetycznym. Wypowiedzi protagonistów cechuje tedy pewna nienaturalna kwiecistość, blokująca płynność dialogu i przemieniająca go w serię poetyzujących monologów. Co więcej, tyrady *dramatis personae* tworzą układ o skrajnie przeciwstawnych biegunach napięcia emocjonalnego. Miłosne wyznania przeplatają się w nim z uniwersyteckimi wykładami z rozmaitych dziedzin. Wtręty te dają oczywiście okazję Witkacemu do zaprezentowania swoich poglądów na różne tematy, atoli pełnią również ważną funkcję w ramach świata przedstawionego sztuki. Ażeby bliżej ją zdefiniować, trzeba sięgnąć do *Szewców* i sekwencji z pierwszego aktu tego dramatu. Oto Księżna Irina Wsiewołodowna „siada na zydlu i rozpoczyna wykład”. Zrazu mówi o „przedstawicielach ręcznego rzemiosła”

²³ S.I. Witkiewicz, *Niepodległość trójkątów*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. II, PIW Warszawa 1998, s.122.

²⁴ O tym, że bohaterowie Witkacego są tego świadomi, przekonuje komentarz Mirabelli Parvis z *Metafizyki dwugłowego cielęcia*, która, jak recenzent teatralny, ocenia wydarzenia, w jakich brała udział wraz z innymi bohaterami sztuki: „wydobyli na jaw wszystkie teatralne rekwizyty i cieszą się nimi: ten jest synem tego, co i tamten, ona nie jest siostrą tamtego, ale za to tamten się w niej kocha i tak dalej, itd.” (S.I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. II, op. cit., s.186).

jako tej warstwie społecznej, która w odróżnieniu od arystokracji, nie utraciła „osobowej tęsknoty pierwotnego, leśnego i wodnego bydłęcia”. Mimo tak efektownego początku, myśli swojej nie dokańcza. „Jakoś dziś nie idzie mi, ale może to przejdzie”, powiada, poczym „chrząka długo i bardzo znacząco”. Po chwili podejmuje wyzwanie na nowo. Nie zmieniając akademickiego tonu, wygłasza już jednak wykład nie socjologiczny, lecz botaniczno-entomologiczny²⁵. Mniej ważna jest tu zatem treść, idzie przede wszystkim o podtrzymanie prelekcyjnego brzmienia wypowiedzi Zbereźnickiej-Podberezkiej. Kiedy to się udaje, Witkiewicz dysharmonijnie zestawia je z kwestiami Czeladników i Sajemana, podnieconych słowami Księżnej i pragnących jak najszybciej zaspokoić wywołaną nimi, prawie zwierzęcą chęć. W ten sposób buduje się sytuacja arcydziwna, rozsadzana od wewnątrz sprzecznościami, z jakich ją skomponowano, aczkolwiek o tyle dramatopisarsko poręczna, że nie dyktująca sama z siebie rozwiązania. Dzięki temu Witkacy może równie dobrze kazać swoim bohaterom dalej grzęznąć w filozofujących tyradach, jak i wyciąć ich w pień. Na tym polega „piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie” w życiu i w teatrze – wszystko jest w niej możliwe, bo nic nie jest prawdopodobne.

3. Kultura Balandaszków i jej zmierzch

„Piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie”, jak każdy twór estetyczny, jest wykwitem określonej formacji kulturowej. Wywodzi się ona z kultury umarłego Boga: „biedna nasza pani” – wzdycha Marianna nad trupem Spiki – „gdzież jest jej dusza, kiedy nie ma już zaświatów? [...] Zaświaty nam zabrali, a świata nowego nie dali na ich miejsce!”. To znaczy, dali – świat „piekielnej hiperfarsy dell’arte w Czystej Formie”. Tyle tylko, że nie jest to żaden ekwiwalent. Nie wypełnia pustki po śmierci Boga, nie określa sensu, nie nadaje znaczeń, wręcz przeciwnie, gromadząc oraz zderzając ze sobą „kłamy” i „chyby”, pogłębia zapaść metafizyczną, a także przyspiesza rozpad epistemologiczny i aksjologiczny. W chwilach ostatecznych rozstrzygnięć, czego przykładem jest śmierć Spiki, jej uczestnicy mogą jedynie litować się nad swoim losem: „nie ma zaświata. Ja sama już w nic nie wierzę. A żyć tak ciężko, tak okropnie ciężko!”²⁶. Anihilacja transcendencji byłaby tedy najbardziej charakterystyczną i bodaj najważniejszą cechą tej kultury, która przerobiła życie realne na widowisko, a z widowiskowości uczyniła życiową realność. Nie jest to wszak jej wyróżnik jedyny. Drugi to narodziny szczególnego rodzaju człowieka – Sieroty. W pierwszej kolejności po Bogu. Ma ona

²⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.321-322.

²⁶ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.463-464.

niejasną świadomość tego, jak wyglądał ład epistemologiczny, ontyczny i aksjologiczny przez Niego ustanowiony i na Nim oparty, ale też nie ludzi się, iżby możliwa była jego restytucja. Sieroty po dawnej kulturze, tęskniące do napięć metafizycznych i wzruszeń estetycznych, jakie oferowały dzieła przeszłości, lecz nie wierzące w ich powrót. Wreszcie sieroty po minionym porządku społecznym. Byłaby w nim wprawdzie niewiele znaczącą jednostką, aliści znajdowałaby się na swoim miejscu. Nie odczuwałaby więc niepokoju związanego z pragnieniem uczynienia zadość wymogom tej grupy społecznej, do której awansowała, ale której obyczajów nie rozumie lub pojmuje je opacznie, przez co naraża się na śmieszność, jak nuworysz na arystokratycznych salonach. Wśród protagonistów *Onych* i *Szewców* najlepiej w opisany powyżej model wpisuje się Bałandaszek

Kalikst jest kolekcjonerem dzieł plastycznych i, ponoć, największym ich znawcą. Ale ostrożnie – jego galeria składa się z: „futurystycznych i kubistycznych <<bohomazów>>”, wisi w niej również ogromny obraz Picassa, są rzeźby Zamoyskiego i Arichpenki, atoli jeśli chodzi o dawnych mistrzów, to wiemy tylko o jednym, nie wymienionym z tytułu dziele, w dodatku kopii²⁷. W jednym miejscu Bałandaszek wymienia wprawdzie nazwiska Rembrandta i Rubensa, lecz z kontekstu nie sposób wywnioskować, czy ich obrazy znajdują się w jego galerii (a jeżeli tak, to czy są to oryginały, czy kopie). Bohater mówi nie o swojej kolekcji, ale o swoich teoriach, które nie wykluczają żadnego mistrza, bez względu na to, kiedy tworzył²⁸. Jeżeli zatem Bałandaszek jest koneserem sztuki, to głównie, o ile nie wyłącznie, współczesnej. Co więcej, pasja kolekcjonerska jest dlań jedynie substytutem. Tak naprawdę chciał być bowiem artystą. Całe życie pragnął tworzyć, ale z braku talentu musiał zadowolić się zbieraniem cudzych dzieł. Chociaż projektuje suknie dla Spiki, które „do szału doprowadzają publiczność”, co można uznać za jakąś aktywność artystyczną, nie zaspokaja to jego ambicji i nie czyni zeń twórcy. Jest tedy Kalikst kolekcjonerem i artystą niepełnym, fałszywym, więcej w nim poży niżli autentycznego zaangażowania, pretensji do odgrywania określonej roli społecznej niż rzeczywistego wcielania się w nią. Spika oznajmia mu zresztą wprost: „przypomnij sobie, jak Woltera oćwiczili lokaje jakiegoś demi-aristo z czasów odpowiedniego króla Francji. Czyż byłbyś teraz ty, jako Bałandaszek, człowiek twego pochodzenia, tym, czym jesteś? Mełłbyś plewy w jakimś przydrożnym młynie [...], ty przypadkowy wyrzutku fali ogólnej pospolitości”²⁹. Jako „wyrzutek fali ogólnej pospolitości”, Bałandaszek musi być bardziej

²⁷ Zob. tamże, s.407.

²⁸ Zob. tamże, s.418.

²⁹ Zob. tamże, s.427. Podobny problem ma Scurvy. „<<Patrzenie jak ostatni raz degobijuje prawdziwy hrabia>>” – prokurator relacjonuje ostatnie słowa hrabiego Kokosińskiego, by westchnąć z rozpaczą – „och – tak móc powiedzieć raz i umrzeć”. Choć to Scurvy wydał wyrok śmierci na hrabiego, czuje się wobec niego gorszy,

wyjątkowy niż ludzie wyjątkowi naprawdę. To stąd biorą się jego kłopoty ze Spiką. Czy jej nie kocha? Oczywiście, że tak, ale jak tu oddawać się takim banałom, gdy w sali obok wiszą Derainy i Czyżewscy? Czy Spika nie pociąga go fizycznie? Owszem, i to bardzo, lecz czym jest ciało żywej kobiety w porównaniu z „mazaniami” futurystów i kubistów? Spika mówi w pewnym momencie, że Bałandaszek ją z nimi zdradza³⁰. I ma rację, ponieważ jej pozostaje jedynie zaspokojenie potwornej chuci swojego partnera. Można to nazwać miłością, ale Tremendosa dobrze wie, iż jest to jedynie forma wydrenowana z treści. Nie żeby była specjalnie staroświecka w podejściu do seksu – wszak znana jest z rozpusty. Chodzi jej po prostu o to, że jak już oddaje się ukochanemu mężczyźnie, to chce to robić zarówno cielesnie, jak i duchowo, oczekując w tym względzie wzajemności – „ja chcę choć trochę prawdziwego uczucia”, wyznaje w półlaskie. Tymczasem otrzymuje tylko „ohydną rozkosz zimnych uścisków”. Trochę jak Ala z *Tanga* (1964) Mrożka. Dziewczyna chciała Artura, „nawet z zasadami, jeżeli nie można inaczej”, ale nie chciała zasad bez Artura³¹. W *Onych* przeestetyzowany Bałandaszek, w *Tangu* zaś przemędrkowany Artur, nie dawali swoim partnerkom tego, czego one od nich najbardziej pragnęły – szczerego uczucia. Zamiast niego oferowali im beznamiętne, abstrakcyjne idee.

Kiedy protagoniści Witkacego mówią o reformie ludzkości, to rozpatrują ją w kategoriach stworzenia dzieła – „jeszcze jeden krok w kierunku mechanizacji i stworzymy hiperorganizm, nowe społeczeństwo, nowe Istnienie Poszczególne” (Tefuan); „chciałabym uwznioślić waszą nienawiść, zamienić zawiść, zazdrość, wściekłość i nienasycenie życiem na dziką twórczą energię dla hiperkonstrukcji [...] nowego życia społecznego” (Księżna Irina Wsiewołodowna). Jedyńm, do czego udaje im się dojść, to „piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie”. Bierze się to stąd, iż tacy sami z nich „twórcy nowego życia społecznego”, jak z Bałandaszka jest twórca dzieł malarskich. Pochodzą z podobnej jemu masy demi-aristo albo też do niej się degradują, o ile zajmowali wcześniej wyższą pozycję społeczną, jak Księżna. Pół młynarze, pół arystokraci, nie kolekcjonerzy i nie artyści, „wyrzutkowie fali ogólnej popolitości”, rajskie ptaki ze skrzydłami nietoperza, „manekiny grające komedię ino”, cierpią na chorobę totalnego zwątpienia: „absolutnie nie wiem” – skarży się Bałandaszek pod koniec *Onych* – „po pierwsze, kim jestem, po drugie, po co jestem, po trzecie... [...] Trzeciego punktu nie ma. [...] Kto i po co – oto są dwa pytania człowieka! Jak!!! Jest jeszcze jedno pytanie:

podlejszy. Za chwilę Księżna podrażni jeszcze jego kompleks, wykonując śpiewkę: „ja jestem z domu <<von und zu>>/ A to tak imponuje mu” (S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.314).

³⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.416.

³¹ Zob. S. Mrozek, *Tango*, [w:] *Teatr 5. Dzieła zebrane*, t. X, Noir sur Blanc Warszawa 1998, s.142.

jak? Na to odpowiadam – kiedy dwa pierwsze są bez odpowiedzi – wszystko jedno jak!!!³²; „kim jestem?” – pyta natomiast Scurvy – „Boże! Com ja z siebie uczynił! [...] Boże, Boże! – jestem cały z gumy, którą na coś niewiadomego naciągają. [...] Tak żyć nie można, nie wolno, a żyje się jednak – to straszne”³³. Skoro nie wiedzą, czym są, to skąd mają wiedzieć, czym mieliby być? A jeżeli tak, to wszystko jedno czym się staną. Takich właśnie, liminalnych, nieokreślonych *protagonists in progress* potrzebuje „piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie”.

Tacy ludzie, twórcy i przedstawiciele takiej kultury, nie mają przyszłości. Dysponują terażniejszością. Bezpłodnie i z coraz większą częstotliwością powtarza ona, bardziej w formie rewii niż dramatu, układy społeczno-polityczne przez siebie generowane. Scurvy przepowiedział Czeladnikom, że jak tylko „przejdą tę linijkę”, czyli zajmą jego miejsce, dopadnie ich dokładnie taka sama apatia, takie samo znużenie i brak przekonania, jakie udzielają się klasom panującym. I nie myli się. Pomocnicy Sajatana pod koniec utworu, a więc wtedy, gdy znaleźli się na szczycie hierarchii społecznej, a w każdym razie blisko niego, uskarżają się na „zupełną pustkę”, na to, że „coś w nich trzasło i już nie wiadomo po co żyć”, co celnie skomentuje Księżna, nawiązując do wcześniejszych słów Scurvy’ego o „przejściu linijki”: „macie to, czegoście chcieli, co my arystokraci, czuliśmy zawsze. Jesteście po tamtej stronie [linijki]”. Warto dodać, iż Irina Wsiewołodowna sama jest w tej chwili o krok od przekroczenia jakiejś linii. Zaraz wskoczy na piedestał w swym groteskowym kostiumie. Wypełniona pustką arystokratka, przepoczwarza się w rajskiego ptaka o skrzydłach nietoperza, desperacko próbując utrzymać się na scenie dziejów, z której, raczej prędzej niż później, „na pysk się wywali”. Jeżeli chodzi o przeszłość, to bohaterowie Witkacego mogą z niej czerpać, tyle tylko, że w bardzo ograniczonym zakresie, co widać po zbiorach Bałandaszka i programie reform kulturowych, przeprowadzanych w *Onych* i *Szewcach*. Proklamują one nie zniszczenie kultury, lecz jej cofnięcie. Według Tefuana miałyby ono sięgać „do impresjonistów wyłącznie”³⁴. Jego symboliczną inauguracją ma być zniszczenie galerii Bałandaszka, boć to właśnie o anihilację kultury bałandaszków – kulfo- i neokulfonistów, autopępkofagistów, pseudoinfantylistów, słowem obecnych, pokracznych karykatur dawnej, prawdziwej elity artystycznej i społecznej – chodzi zarówno w *Onych*, jak i w *Szewcach*. Nie robi się tego po to, aby zacząć jeszcze raz, na nowo, tym razem bez błędów i wypaczeń w rodzaju Bałandaszka i

³² S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.461.

³³ S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., 333.

³⁴ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.430. W *Szewcach* o cofnięciu kultury mówią Scurvy i Sajatana (zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.320, 346). Nie ma powodów, aby sądzić, iż ruch ten miałby szerszy lub węższy zasięg niż w *Onych*, przeto można założyć, że on także obejmowałby czas „do impresjonistów wyłącznie”.

jego kolekcji albo Księżnej Iriny i jej kostiumów. Nie, dorobek kultury współczesnej skazuje się na zagładę, żeby przygotować grunt pod nastanie epoki nadczłowieka Nietzschego, który „nie narodził się wśród junkrów pruskich, tylko wśród proletariatu”³⁵. Wśród *dramatis personae* omawianych tutaj dramatów za jego awangardę można uznać kucharkę Mariannę (*Oni*) i lokaja Fierdusieńkę (*Szewcy*). Pierwsza „obiad zawsze zrobi dobry”, drugi „lokajem zawsze pozostanie, w takim czy innym reżimie. Wsio rawno!”. Nadczłowiek wywodzący się nie z junkrów, a proletariatu, nie dominuje rangą, lecz ilością, zwycięża dzięki umiejętności przystosowania się do każdego warunków oraz użyteczności dla każdego, aktualnie rządzących ONYCH. To on zostanie na scenie Historii już po tym, gdy ONI wybiją wszystkich Bałandaszków. Do Bałandaszków zaliczam nie tylko Kaliksta, ale też Tefuna, Abłopouta oraz resztę Tajnego Rządu, prokuratora Scurvy’ego, Księżną Irinę Wsiewołodownę, Sajetana i jego pomocników, Dziarskich Chłopców, nawet Towarzysza X i Towarzysza Abramowskiego. Wszystkie te postacie są bowiem pionkami w grze prawdziwych, bo nieznanymi, ONYCH, przemawiających Głosem Straszliwym (lub go wynajmujących), aby taktownie zakończyć „piekielną hiperfarsę dell’arte w Czystej Formie” i bałandaszkowatą kulturę, której jest wytworem.

4. „Kłamy” i „chyby” Mrożka

Witkiewiczowska nieokreśloność, powstała w wyniku nagromadzenia „kłamów” i „chybów”, u Mrożka nie była apokaliptycznym końcem świata, lecz jego genezą. Bohaterowie Witkiewicza zatracali się w permanentnym widowisku własnego istnienia. Protagonści Mrożka są z tym oswojeni, przeto ich gra odznacza się mniejszą groteskowością, jest bardziej wyważona i stonowana.

Bazą dla „kłamów” i „chybów” w *Śmierci porucznika* jest zderzenie narodowego mitu, wyrastającego z wiersza Adama Mickiewicza, *Reduta Ordona* (1832), z prawdą historyczną. Mroźek nie napisał swojej sztuki po to, aby odkłamać poetycką wizję Mickiewicza. Zrobił to, żeby wyciągnąć z niej niedorzecznie dorzeczne konsekwencje. Jego Ordon na imię ma Orson i choć nie umiera w ruinach bronionej przez siebie reduty, ginie śmiercią bohatera. Brzmi to być może komicznie, ale pytanie, co począć z życiem, które zastygło w spiżu legendy, jest już poważne. Co zrobić ze swoimi pragnieniami, najintymniejszymi uczuciami, planami i marzeniami, kiedy nie są już one sprawą osobistą, a własnością publiczną, racją stanu

³⁵ S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, op. cit., s.375.

nieistniejącego państwa i fundamentem jedności rozbitego narodu? Jedyne, co można uczynić, to je ukryć, udawać, że ich nie ma. Tu kończy się komedia, a zaczyna dramat.

W pierwszym akcie sztuki Orson żąda dla siebie sądu. Ma go on „oczyścić” z heroicznego i przywrócić życiu. Gabinet Poety zamienia się więc w salę obrad trybunału. Inspicjentem tego przeistoczenia jest Stary Wiarus³⁶, czyli postać silnie zakorzeniona w kulturze polskiej za sprawą *Warszawianki* (1898) Stanisława Wyspiańskiego. Bohater wywodzący się wprost z tradycji literackiej organizuje zatem scenę, na której odegrany zostanie sąd, mający innego bohatera literackiego ze szponów literatury wyrwać. Ten sąd zaś to epizod w innym dziele literackim, jakim jest dramat Mrożka, *Śmierć porucznika*. Niniejszym otrzymujemy wielopiętrową konstrukcję „kłamów” i „chybów”, przypominającą te z *Onych* i *Szewców*, aczkolwiek pozbawioną cechującą je gwałtowności. Mroźek powtórzy omawiany „kłam” i „chyb” w drugim akcie sztuki, poprzez osadzenie rozgrywanej w nim akcji w ramach scenariusza wobec niej zewnętrznej. Pochodzi on, rzecz jasna, z drugiej części *Dziadów* (1822). Postacie krążą wokół niego, raz mniej, raz bardziej precyzyjnie wypełniając jego założenia, przede wszystkim przy okazji wywoływania duchów. Starzec wchodzi wtedy w rolę Guślarza, a uwięziona wraz z nim Wykolejona Młodzież wciela się w Chór Wieśniaków i Wieśniaczek. Kłamstwo *Reduty Ordona* ma wyjaśnić, naprostować parafraza innego dzieła Mickiewicza. Zmyślenie pragnie się tu więc cofnąć kolejnym zmyśleniem, chce się otrzymać rzeczywistość przez pomnożenie iluzji, a to wszystko dzieje się w ramach dzieła literackiego – dramatu Mrożka.

Porucznik walczy o powrót ze świata legendy do świata, w jego mniemaniu, realnego. Realność tej rzeczywistości, do której bohater tak uparcie dąży, jest jednak w takim samym stopniu przedmiotem zabiegów kompozycyjnych, jak wiersz, opiewający jego rzekomą heroiczną śmierć. Protagonisci sami stylizują świat wokół siebie, nadając mu wyraźnie liryczny walor. W ich rozmowach z pierwszego aktu dochodzi nawet do swoistego agonu poetyckiego. Major I tak mówi o klęsce powstania: „czas się zatrzymał. Pamiętamy ciągle tę jesień ostatnią ze wszystkich jesieni. Dla mnie dotąd z drzewa opadają ciągle te same liście”, na to odpowiada mu Poeta, niejako wyzwany na pojedynek: „znów jesteśmy razem. Jak z jednej krainy uchodzące ptaki razem się zbierają na obczyzny łąkach, sejmują, rozważają, radzą o powrocie”³⁷. Świat, w jakim żyją *dramatis personae*, to poemat i każda z nich próbuje do niego dopisać swoją strofę albo chociaż kilka linijek. Co więcej, w relacjach między sobą bohaterowie wystawiają macki konwencji, aby nawiązać jakikolwiek kontakt. Muszą się przedstawić, czyli

³⁶ Zob. S. Mroźek, *Śmierć porucznika*, [w:] S. Mroźek, *Teatr 5...*, op. cit., s.224-225.

³⁷ Tamże, s.218.

stanąć przed sobą, pokazać swoim partnerom samych siebie najpierw – jak ma to miejsce w przypadku Zosi, gdy po raz pierwszy spotyka się z Poetą – jako rodaczka, potem szlachcianka, córka kawalerzysty walczącego o wolność kraju i zmuszonego przez to do opuszczenia ojczyzny, zatrudnionego w tej chwili jako koniuszy, „lecz u księcia”. Zanim dziewczyna przejdzie do właściwego celu swojej wizyty, musi wylegitymować się ze wszystkich pełnionych przez siebie funkcji społecznych, musi je i siebie w nich zaprezentować. Bez przedłożenia tego spisu osób dramatu, jaki odgrywa w teatrze życia codziennego, byłaby dla Poety niewidzialna, a w każdym razie niewarta poświęcenia nawet kilku minut zainteresowania. Podobnie jej ojciec, co „taki był dumny ze swojej córeczki! Mógł patrzeć w oczy wyniośle i szczerze naszym sąsiadom. Wszyscy się schodzili, pocieszali tatkę, ale on w bólu był swym nieugięty jak stal hartowana. Aż go podziwiali, że Spartanin taki, że wyżej stawia potrzebę ojczyzny niż szczęście córki. Aż tu Orson wraca”³⁸. Żyjący porucznik zabija Spartanina, wielki, patriotyczny ból zastępuje uczuciem osobistej ulgi, a ta podziw z oczu sąsiadów spędza obojętnością, względnie umiarkowaną życzliwością. Jeżeli zainwestowało się ostatnie pieniądze w kostium żałobny córki, jeżeli opracowało się już i wyuczyło roli cierpiącego ojca, to trudno jest nagle zrezygnować z przyjętej pozy. Zwłaszcza, że zalicza się ona do gatunku tych ponadczasowych, trwalszych niżli spiż. Słowem, na cokolwiek trudno wejść, lecz jeszcze trudniej z niego zejść. W *Śmierci porucznika* tyleż Orson się na nim znalazł, co pozostałe postacie. „Kłam” i „chyb” jego losu mitologizuje życie innych. Jest kamieniem węgielnym pomnika pogrążonego w smutku nieszczęściem córki Spartanina, cierpiącego za miliony Wieszcza, a także tych milionów, co może nie cierpią tak bardzo jak Poeta, lecz swoje również przeżyły i nie mają ochoty zniknąć w niepamięci przyszłych pokoleń.

5. Powojenne pokolenie aktorów „piekielnej hiperfarsy dell’arte w Czystej Formie”

Protagonści Mrożka, jak bohaterowie Witkacego, podczas akcji, w jakiej biorą udział, grają po kilka ról. Zmiany odtwarzanych kreacji są w ich przypadku mniej spektakularne niż u *dramatis personae* Witkiewicza. Często dochodzi do nich w ramach jednego typu scenicznego, nierzadko wywołują one efekt komiczny. Wystarczy rzucić okiem na Generała w prologu *Śmierci porucznika*, aby się o tym przekonać. Wojskowy „stoi w takiej pozycji, stylizowanej, w jakiej widuje się, na dawnych portretach wodzów obserwujących przebieg bitwy”³⁹. Obcujemy tutaj z rodzajem odpowiednio pokolorowanego obrysu. Ma on odsyłać nasze

³⁸ Tamże, s.215.

³⁹ Tamże, s.201.

skojarzenia w kierunku żołnierza, posiadającego konkretną szarżę. Osoba nazwana Generałem musi w pierwszej kolejności wejść w naszkicowany w didaskaliach kontur niczym w kostium. Nie jest to zadanie łatwe, o czym świadczy zabawny, ale jakże przy tym wymowny zgrzyt, przytrafiający się każdemu aktorowi, oswajającemu się dopiero ze swoim bohaterem, wykorzystywanymi przez niego rekwizytami, jego strojem etc. – Generał obserwuje przez lunetę „dalekie pole, bez ruchu, jeszcze przez chwilę po podniesieniu kurtyny. Potem obraca lunetę i przykłada ją do oka drugim końcem”. Gdy zaś Poeta zapyta dowódcę o to, czy nie należałoby strzelić z armaty, której obecność na scenie potwierdzają didaskalia, Generał odpowiada: „z czego?”. Jako wojskowy powinien wiedzieć, że ma do dyspozycji działą. Cóż z tego, skoro on dopiero uczy się roli i nie wie jeszcze, iż armata jest rekwizytem, na jaki musi zwrócić szczególną uwagę. Poeta z kolei odgrywa najpierw romantycznego wieszca. To dlatego pojawia się na wzgórzu obserwacyjnym z twarzą-maską „o lwim wyrazie”, włosami-peruką „jak grzywa”, ubrany w adekwatny strój, czyli w „obszerną pelerynę”. Szybko okazuje się jednak, że postać ta ciąży ku jeszcze konkretniejszemu wzorowi. Przypisując sobie autorstwo kwestii oraz zwrotów, znanych z dzieł Mickiewicza, wchodzi w rolę twórcy *Reduty Orsona*. Na tym wachlarz wcieleń tego bohatera wcale się nie kończy. W drugim akcie bowiem Poeta „ukazuje się jako swój własny duch, podobny do siebie z aktu pierwszego”. Nie mamy tutaj zatem do czynienia z duchem Poety, lecz z Poetą w roli ducha. Nie może być inaczej, skoro postać ani przez chwilę nie była sobą, nie funkcjonowała samodzielnie, a jedynie przyjmowała emploi, narzucane jej przez kulturowe skojarzenia odbiorców. Również Poetę dotyka więc proces mitycznego utrwalenia postaci poprzez rozkład osoby, który stał się udziałem Orsona. Porucznik walczy z nim na oczach odbiorców sztuki. Poeta natomiast poddawany jest jego działaniu w ich podświadomości, kojarzącej tego bohatera z Mickiewiczem, co zamyka i ogranicza jego istnienie jedynie do roli pewnego wariantu wcielenia narodowego wieszca.

W charakterystyce Poety przeplatają się tony komiczne i niepokojące. I tak, bohater śmieszny jest i groźny zarazem, kiedy niemalże mdleje podczas rozprawy dotyczącej Orsona. Chwilę wcześniej porucznik wygłosił płomienną przemowę. Orson przedstawił w niej sytuację, w jakiej się znalazł, po opublikowaniu wiersza Poety. W trakcie przewodu sądowego dowiedziono, że utwór Poety z wojskowego punktu widzenia jest, jak ujmuje to Major II w krótkich żołnierskich słowach, „do niczego”. Nic nie stoi więc na przeszkodzie, aby zrehabilitować Orsona. Wtedy jednak Poeta przeprowadza śmiałą etiudę aktorską. W jej finale dramatycznie opada na krzesło i zasłania sobie oczy. Dzięki instynktownemu wyczuciu stylu epoki przekonuje zebranych, iż nie może wskrzesić Orsona mocą swojej poezji. Scena ta

posiada spory potencjał komiczny, ale dobrze pamiętać o tym, że Poeta w sprytny sposób oszukał tutaj sędziów i przeciągnął ich na swoją stronę. Narażająca go na śmieszność, pretensjonalna, melodramatyczna poza jest tyleż spontaniczną reakcją egzaltowanego nadwrażliwca, co wyrachowaną strategią wprawnego manipulatora. Swoich umiejętności dowiódł zresztą w poprzedniej sekwencji, gdy wbrew słowom Majora I, a także informacjom zawartym w didaskaliach, utrzymywał, iż Orson chwycił go nie za fontaż, a fular. Różnica niby niewielka – fontaż to kokarda noszona zamiast krawata; fular natomiast jest szalem, chustką z cienkiej tkaniny jedwabnej – atoli Poeta znowu wypaczył prawdę. Nie zrobił tego tak spektakularnie, jak Scurvy i Puczymorda, gdy ogłaszali się, odpowiednio, ministrem sprawiedliwości i wielości rzeczywistości oraz kontrolerem dekoracyjnym widowisk propagandowych, lecz także on, umiejętnie żonglując słowami, wykonując odpowiednie gesty w bezbłędnie wybranych momentach, kształtuje postawy pozostałych protagonistów. Przy czym jego działanie pociąga za sobą dużo dramatyczniejsze oraz trwalsze konsekwencje niż nawet najbardziej radykalne i niespodziewane przeistoczenia Witkacowskich nadkabareciarzy. Nieodwołalnie skazuje wszak ono Orsona na śmierć.

Ostatnią deską ratunku jest dla porucznika Zosia. Gdyby przyjęła oświadczyzny Orsona, wróciłaby go do świata żywych, zmartwychwstałaby go. Dziewczyna ulega jednak atmosferze panującej w gabinecie Poety. Wytwarza ona swoisty obrządek składania ofiar na ołtarzu ojczyzny. Wiedzona transem tego romantycznego rytuału, patetycznym gestem udręczonej cierpiętnicy – równoważonym dyskretnie a skutecznie przez satysfakcję, płynącą z poczucia należycie spełnionego, patriotycznego obowiązku – Zosia odrzuca miłość porucznika, spychając bezpowrotnie jego doczesne istnienie w sferę legendy. Przy wszystkich, niewątpliwie sporych różnicach pomiędzy Zosią a Spiką Tremendosą, warto zwrócić uwagę, iż w pewnych punktach mechanizm ich funkcjonowania jest zbliżony. Sceny otwierające półakt i pierwszy akt *Onych* składają się z wygłaszanych przez Spikę kwestii protagonistki, którą ma zagrać w zbliżającym się spektaklu teatralnym. Fabuła prezentowanego nam dramatu, mało tego, że otwiera się niniejszym na zdarzenia pochodzące z innej historii, to jeszcze interaktywnie się z nimi przeplata. W półakcie owa interakcja ma charakter śladowy, przeto lepiej zająć się zabawnym, acz znaczącym, nieporozumieniem między Spiką a Bałandaszką z aktu pierwszego. „Tym jesteś ty – kocham cię!” – kończy wtedy monolog swojej bohaterki Tremendosa, na co odpowiada wkraczający właśnie do pokoju Kalikst – „czyż naprawdę kochasz mnie, Spikusiu?”⁴⁰. Scena ta jest czymś więcej niżli komicznym *qui pro quo*.

⁴⁰ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.425.

Bałandaszek wszedł tutaj bowiem w dialog nie ze Spiką, a z odtwarzaną przez nią postacią. Następnie Tremendosa ripostuje kochankowi tekstem wprowadzie nie zapożyczonym, niby własnym, lecz utrzymanym w stylu kwestii poprzedniej, stylu, jak ujmuje to Kalikst, „sztuk pisanych bez talentu, według tak zwanej <<pure nonsense theory>>”. Odnosi się wrażenie, jakby bohaterka Spiki opuszczała ją powoli, jakby to jej widmo, a nie Tremendosa, rozmawiała z Bałandaszkim. A z kim ma przyjemność Poeta w pierwszy akcie *Śmierci porucznika*, kiedy przychodzi do niego Zosia? Z młodą dziewczyną czy z rodaczką, szlachcianką, córką kawalerzysty, itd.? Zarówno Spika, jak i Zosia, są w dużej mierze przekąźnikami nie swoich słów, uczuć, przemyśleń i pragnień. Przez Spikę przemawia protagonistka, do grania której się przygotowuje; przez Zosię natomiast – atmosfera epoki, kulturowy porządek romantyzmu, nakazujący jej wykonywanie takich, a nie innych gestów, czynienie takich, a nie innych wyznań oraz podejmowanie takich, a nie innych decyzji. Kim byłaby Zosia, gdyby nie Orson i jego heroiczna śmierć? Z nieszczęśliwej narzeczonej-wdowy, dumnie kroczącej na koturnach swej męki, przeistoczyłaby się w przeciętną, młodą dziewczynę szykującą się do ślubu. Jak Spika zwraca na siebie uwagę pozostałych *dramatis personae Onych* dzięki zażyłości z Bałandaszkim – Protruda kojarzy ją nie z kreacji scenicznych, lecz ze strojów projektu Bałandaszka, w jakich występowała; Rosika Prangier nie chciałaby zawrzeć znajomości z Tremendosą, gdyby nie była zakochana w Kalikście; należy również założyć, że nawet były mąż Spiki, hrabia Ryszard, nie spotkałby się z nią tak wcześnie, a w każdym razie nie przed wykonaniem swojego planu cofnięcia kultury, gdyby nie była kochanką właściciela największej prywatnej galerii sztuki – tak Zosia jest intrygująca dla Poety, a w szerszym ujęciu dla całej wspólnoty, żyjącej mitem heroicznego obrońcy reduty, przede wszystkim przez jej bliską relację z Orsonem. Być może łatwość, z jaką obie bohaterki wchodzi w role nie przez siebie napisane, bierze się stąd, że są kobietami. Z racji tego, jak powiada Spika, potrzebują się wygrać, tylko na scenie czują się naprawdę sobą; co więcej, z reguły w życiu nie są kimś innym niż na scenie, a jeżeli już muszą kimś innym być, uważają to za „okropne położenie”⁴¹.

6. Kultura dobrze skrojona

Kryzys bałandaszkowatej kultury Klienta Ekscelencji w *Krawcu*, objawia się poczuciem „końca historii”, przekonaniem, że osiągnięto najwyższy możliwy stopień rozwoju: „szyliśmy już wszystko” – oznajmia Krawiec – „ja wyraziłem cały majestat i chwałę naszej

⁴¹ Zob. tamże, s.410, 419.

epoki. I właśnie dlatego teraz powiadam koniec. Nic więcej nie da się zrobić w tym zakresie⁴². Brzmi to trochę jak postmodernistyczne wyznanie niewiary w kulturotwórczą moc współczesności i rzeczywiście, cywilizacja Klienta Eksceleńcji przyjmuje postawę postmodernistyczną, przekopując właśnie w najlepsze śmietnik własnych dokonań z przeszłości⁴³. Wystarczy przejrzeć didaskalia do pierwszego aktu, aby przekonać się, iż świat ten przemieniony został w estetyczne panoptikum: od kostiumów postaci, przez rekwizyty, do scenografii nic tu do siebie nie pasuje. Zamiast spójnego decorum, proponuje nam się eklektyczne połączenie rozmaitych poetyk. Przez to chaotyczne wymieszanie deformują się one i karykaturują. Owa parodia, wynikająca z różnorodności użytego materiału, widoczna jest również w warstwie dialogowej sztuki. Często pojawiają się w niej zdania przestawne, archaizmy lub też szumne deklaracje o romantycznej proveniencji.

Jedyna w gronie protagonistów dramatu postać, którą nazwać można artystą⁴⁴ – Krawiec – zdaje sobie sprawę z bezpłodności tego melanzu. Przyczyn kryzysu szuka tedy Krawiec w samych korzeniach cywilizacji⁴⁵. Jego zdaniem, ostatnią szansą ratunku przed kompletnym załamaniem jest cofnięcie kultury, usuwające podstawowe dla niej rozróżnienie na kobiety i mężczyzn. Wykorzystywał je twórczo również sam Krawiec. Czy bowiem nawet najwymyślniej ubrana Nana budziłaby takie emocje wśród jej wielbicieli, a są nimi wyłącznie mężczyźni, gdyby nie była kobietą? Cóż z tego, że gdy pod koniec utworu protagonistka pokazuje się reszcie bohaterów po raz pierwszy z odsłoniętą twarzą, nie robi wrażenia na Kliencie Eksceleńcji, skoro Onucy, oglądający to samo oblicze, podda się jej urokowi? Strój, chociaż determinował zachowanie mężczyzn wobec Nany, nie jest więc jedynym środkiem oddziaływania na nich, jakim ona dysponuje. W ostateczności jej naturalna kobiecość także okazuje się skuteczna. Nie dziwi zatem reakcja Krawca na odsłonięcie twarzy przez Nanę: „pani, czy nie widzisz, że rujnujesz moje dzieło życia? Przysłoń się czym prędzej”⁴⁶. Nie można jednak zaprzeczyć, iż tytułowej postaci sztuki udaje się przenieść naturalne instynkty ze sfery libido na obszar potrzeb kulturowych. Równowaga między kulturą a naturą została przez to niebezpiecznie zachwiana. Z tego powodu granice między jedną a drugą, zaczynają się zacierać. Cywilizacja Klienta Eksceleńcji, pod dyktando Krawca, czerpie twórcze impulsy z

⁴² S. Mrozek, *Krawiec*, [w:] S. Mrozek, *Teatr 5...*, op. cit., s.17-18.

⁴³ Zob. J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Sic! Warszawa 2006, s.36-37.

⁴⁴ Fakt, iż w didaskaliach nazwano jego twarz dyrektorską w sposób istotny zakłóca to rozpoznanie. Co to za artysta, który ma dyrektorską twarz? Niemniej jednak Krawiec pozostaje jedyną postacią, działającą w imię sztuki, próbującą stworzyć nową jej doktrynę. Cóż, jaka epoka, tacy jej artyści.

⁴⁵ S. Mrozek, *Krawiec...*, op. cit., s.18.

⁴⁶ Tamże, s.76.

pogłębiania tego stanu. Stąd żądanie Krawca, żeby Klient Ekscelencja zgodził się poddać kastracji, czyli skrajnemu od-naturalnieniu. Uszycie ubrania ze skóry Karlosa stanowi natomiast zwieńczenie tego procesu.

Postmodernistyczny z ducha projekt tytułowego bohatera utworu, zmierzający do harmonijnego połączenia iluzji i prawdy w stroju szytym z ludzkiej skóry, jest ostatnim dziełem sztuki (czy jeszcze sztuki, skoro z założenia ma się ona nie odróżniać od rzeczywistości?) barbarzyńskiej kultury, w jaką przeistoczył się świat cywilizacji Klienta Ekscelencji. Świat wobec niego opozycyjny, a więc barbarzyński, nie przedstawia dlań żadnej istotnej alternatywy. Jest li tylko jego prymitywniejszą wersją, w pełni otwartą na przyjmowanie zdobyczy cywilizacji znajdującej się na wyższym poziomie rozwoju. Wojskom Onucego zajęcie wspaniałego świata Klienta Ekscelencji nie sprawiło większego kłopotu. Była to wręcz parodia tryumfu militarnego. Karykaturalność podboju, którego dokonały „orły Kaukazu”, wzmacnia się przez pokraczność, z jaką próbują, dosłownie i w przenośni, wchodzić w buty cywilizowanego porządku (przymierzając strój Klienta Ekscelencji, Onucy zakłada sobie spodnie na głowę, a kaftan na nogi. Chwilę później natomiast stwierdza, że u barbarzyńców wszystkie dzieci rodzą się w spodniach, myśląc, iż świadczy to o wysokim stopniu ucywilizowania). Dla zachowania pozorów swoich niszczycielskich zapędów, barbarzyńcy przybijają do ścian pałacu niegdyś należącego do Klienta Ekscelencji, żelazne uchwyty na pochodnie, ale tak naprawdę nie chcą tutaj niczego burzyć (wzmiankowanymi uchwytami jedynie „naruszają tynk”), ani nawet zmieniać. Oni sami pragną się zmienić – „po prostu przyszli porządnie się ubrać”. Onucy, w swoim pierwszym wejściu na scenę, nosi na głowie średniowieczny hełm, na piersiach skórę, ściągniętą szerokim pasem z mosiężną klamrą, na gołych nogach natomiast stare tenisówki. W tym pomieszaniu stylów przypomina Eugeniusza i Eugenię z *Tanga*. Jest zatem postacią, która znajduje się na granicy dwóch porządków, a nie chaosu i porządku. Nie zwiastuje tym samym radykalnego zaprzeczenia, lecz co najwyżej lekką reformę czy korektę obowiązującego systemu, przeprowadzaną w duchu zgody na jego istotę. Skutkować to może wyłącznie dalszym wynaturzeniem bądź – w najlepszym razie – opóźnieniem w czasie degenerujących go procesów. „Niedługo zaczną przeglądać się w lustrze, a potem myć zęby” – mówi o barbarzyńcach tytułowy bohater dramatu – „i tak powoli, powoli wszystko wróci do normy. Wtedy zacznę od początku”⁴⁷.

Krawiec nie opowiada więc o dziejowej katastrofie, o upadku epoki światłej cywilizacji i początku mrocznego czasu barbarzyństwa. Problemem w tej sztuce nie jest koniec historii,

⁴⁷ Tamże, s.40.

lecz jej cykliczność⁴⁸. Skądinąd wiadomo, że jeżeli się ona powtarza, to robi to zawsze jako farsa. Karlos przekonuje się o tej prawidłowości najboleśniej. Nieświadom jej istnienia, wierzy w „orłów Kaukazu” Onucego. Pomijając wyraźnie parodystyczne rysy tej postaci, trzeba podkreślić, iż jest ona, niezależnie od głoszonych poglądów, nieodrodnym dzieckiem swojej kultury. Przynależność do wojsk Onucego akcentuje przebraniem się w skórę „podobną do tych, w jakich chodzą Barbarzyńcy”. Podkreślam, nie jest tą samą skórą, nie jest jedną z tych skór, jest podobna do nich, a więc stylizowana na nie. Karlos uprawia tedy rodzaj krawiectwa. Polega ono na redukcji i tylko tym różni się od działalności Krawca, ukierunkowanej na przepych. Ponadto chłopak, dokładnie tak samo jak Nana, widzi w stroju źródło swojej siły, na wzór Klienta Eksceleencji zaś utożsamia swoje „ja” z noszonym ubraniem – „Karlos był” – dumnie oświadczy odziany w skórę Klientowi Mnichowi – „ale już go nie ma. Jest tylko wierny sługa wodza Onucego”⁴⁹. Ani zatem od wewnątrz, ani z zewnątrz nic nie jest w stanie rozwiać mgły „kłamów” i „chybów”, która gęstym welonem opadła na świat przedstawiony *Krawca*. Nie dziwi przeto, że niekiedy spotykamy w nim sprzeczności.

Przywdzianie przez Karlosa barbarzyńskiej skóry ma wymiar urwisowskiej maskarady, ponieważ chłopak bez większych problemów zostaje zidentyfikowany najpierw przez Krawca, potem przez Klienta Mnicha. Jak widać zasada, iż to strój określa i definiuje człowieka nie jest tutaj rygorystycznie przestrzegana. Dotyczy to również postaci, której los najsilniej został podporządkowany tej regule, czyli Klienta Eksceleencji. Chociaż będąc Klientem Mnichem, bezskutecznie próbuje dowieść Krawcowi, że wciąż jest ekscelencją, a wcielając się w Klienta Czeladnika nie będzie potrafił, mimo szczerej chęci i dogodnej okazji, zabić Onucego – „puściłem łotra. Nic nie rozumiem. Czyżbym naprawdę był czeladnikiem?”⁵⁰ – jego wizerunek, jako Klienta Eksceleencji, zamajaczy jeszcze przez moment w oczach Karlosa na początku trzeciego aktu sztuki. Wtedy to Klient Czeladnik najpierw nie reaguje na domysły chłopaka, po chwili jednak prosi go, aby przyjrzał mu się uważniej. Młodzieniec w pierwszej kolejności rozpoznaje w nim mnicha, później natomiast ekscelencję. Wbrew założeniom teorii Krawca, głoszącej, iż istota jest tożsama z powierzchnią, a wygląd zewnętrzny ściśle określa „ja” człowieka, syn Nany odsłonił kolejne przebrania, pod jakimi ukrywał się Klient Eksceleencji. Idea ta proklamuje jednakowoż także brak trwałych kryteriów poznawczych. Każdy może być, a nawet nie być, każdym. Łatwość przyjmowania kolejnych wcieleń, jaką oferuje bohaterom

⁴⁸ Przypominam *Szewców* i los Czeladników, którzy osiągnąwszy najwyższe stopnie w hierarchii społecznej, zaczęli odczuwać dokładnie to samo zniechęcenie i zwątpienie, jakich doświadczały klasy do tej pory panujące.

⁴⁹ S. Mrozek, *Krawiec...*, op. cit., s.34.

⁵⁰ Tamże, s.45.

sztuki bałandaszkowata kultura Klienta Ekscelencji, dyrygowana przez Krawca, sprowadzona do zwykłej zmiany stroju, sprawia, iż następne ich inkarnacje stopniowo przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie⁵¹. Dla Karlosa, jako przedstawiciela najmłodszego i zapewne ostatniego pokolenia, urodzonego w kulturowych realiach tej cywilizacji i przez nie ukształtowanego, przebranie się nie oferuje już niczego poza narażeniem się na śmieszność. Tymczasem jeszcze dla Klienta Ekscelencji stanowi ono dramatyczny problem, którego rozstrzygnięcie determinuje funkcjonowanie tej postaci, w świecie przedstawionym utworu.

Skrajnie estetyzujący system Krawca, uznający wyłącznie to, co widać, za wyczerpującą wiedzę o rzeczywistości, wyprowadza wewnątrz człowieka na zewnątrz. Wystawia przeto sferę osobistych, najgłębiej skrywanych emocji na manipulację, czyni z nich przedmiot gry formalnej. W trzecim akcie Nana tylko na początku rozmowy z Onucym prosi o łaskę dla uwięzionego Karlosa. Potem dialog oddala się od tego tematu. Ważniejszą bowiem kwestią jest tutaj rozstrzygnięcie pojedynku między Naną a Onucym. Stawką jest w nim status każdej z postaci. Nana chce zachować swoją pozycję niedostępnej królowej męskich pragnień; Onucy, bądź co bądź przyzwyczajony do innego, mniej wysublimowanego i sformalizowanego modelu relacji damsko-męskich, nie zamierza dyszeć chucią „aż do zdechu”, jak przedstawiciele cywilizacji Klienta Ekscelencji (i jak prokurator Scurvy). O zwycięstwie Nany mają, według niej, świadczyć jej liczni wielbiciel. Na to celnie odpowiada Onucy: „ten cały motłoch, co biega za tobą, nie wiedząc, że ściga swoją głupotę. A to się ucieszą, kiedy im wyjawię twoją tajemnicę. Będzie masa śmiechu”. Ma rację, matka Karlosa nie może mu przeciwstawić żadnych argumentów, więc atakuje z innej flanki. „Nie zrobisz tego” – oznajmia po prostu – „jeśli mnie kochasz”⁵². Szarża to skuteczna, ponieważ wciąga Onucego w sam środek wiru „kłamów” i „chybów”, w jakim obracają się tożsamości bohaterów, należących do świata cywilizacji. Klient Czeladnik błaga w pewnym momencie Karlosa choćby o nienawiść, którą chłopak żywił niedawno do niego jako Klienta Ekscelencji, żeby mógł wcielić się w swoją poprzednią rolę. Uważa bowiem, że uczucie to jest od niej nieodłączne na zasadzie: nie jest się ekscelemcją, o ile nie budzi się nienawiści w Karlosie. Reakcje, wywoływane w innych bohaterach, wyznaczają tutaj sposób postrzegania samej siebie przez postać. Osoba pozbawiona zostaje osobowości. Ze strachu przed tym Onucy gwałtownie reaguje na twierdzenie Nany, iżby ją kochał. Jako barbarzyńca, panicznie boi się tego, za czym tęsknił

⁵¹ „Właściwie... dlaczego nie?” – Klient Mnich odpowiada na propozycję Krawca, oferującego mu stanowisko czeladnika w swoim zakładzie – „jako Ekscelemcja nie jestem przecież mnichem, tak samo więc mogę nie być czeladnikiem, będąc nim” (tamże, s.41).

⁵² Tamże, s.65.

Klient Czeladnik, czyli określania samego siebie przez innych. Nana wrywa Onucego Onucowi, czyniąc miłowy krok w pełnym ucywilizowaniu go i zapewniając sobie zwycięstwo w ich pojedynku.

Finał utworu pokazuje, iż prawda, nawet tak banalna jak twarz Nany, uwolniona spod jarzma pozoru, potrafi wywołać zamieszanie w postmodernistycznie urządzonym świecie. Klient Czeladnik pozbył się wreszcie toksycznej namiętności, Onucy uznał swoją porażkę w walce z Naną, Karlos przeczuwa zbliżanie się upragnionej zmiany... No tak, ale zmiany na co? Abłoputo musiał zapewnić Bałandaszka o dobrej woli Tajnego Rządu: „my wszystko zrobimy zgodnie i poprawnie. Będziemy potem najlepszymi przyjaciółmi”⁵³. Onucy podobnych przyrzeczeń nie składa, bo barbarzyństwo, którego jest reprezentantem i postmodernistyczna (bałandaszkowata) kultura Klienta Eksceleńcji, zagubiona w „kłamach” i „chybach” (symulakrach i symulacjach) kreowanych przez Krawca, to w istocie jedna formacja kulturowa. Żadnego przewrotu, żadnej zmiany Onucy nie dokona. On jedynie spowolni proces krojenia (cofania) kultury, w przerośni (a niebawem także dosłownie) zapoczątkowany przez Krawca. Ubranie z ludzkiej skóry zostanie uszyte. Ostatecznie zniknie rozróżnienie pomiędzy prawdą a iluzją, naturą a kulturą. Ludzkość przemieni się w zbitą masę, ubraną w uniformy Krawca. Zabraknie tu miejsca na prawdziwą oryginalność, choćby objawiającą się w swej schyłkowej formie – kostiumach rajszych ptaków o skrzydłach nietoperza.

7. Sławomir Ignacy

W roku 1996 pisał Skalmowski do Mrożka: „w Tobie jest mnóstwo z Witkacego, ale nie w znaczeniu epigońskim, tylko w sensie *Bewältigung der Angst*. [...] To dobra parantela, a do tego Twoje sztuki mają właśnie lepsze <<zahaczenie o świat>> [...]; powiedziałbym, że dopiero dzięki Tobie lepiej chwyta się Witkacego”⁵⁴. Sądzę, że nie tylko dzięki Mrożkowi „lepiej chwyta się Witkacego”, ale też odwrotnie, dzięki Witkacemu lepiej, a w każdym razie inaczej, „chwyta się” Mrożka. Obaj twórcy nie mieli wątpliwości, że kultura zachodnioeuropejska, po śmierci Boga, skazana jest na zagładę. Nie ma znaczenia, czy sami w Niego wierzyli, czy nie. Transcendentna, zewnętrzna wobec doczesności instancja była bowiem dla nich przede wszystkim katalizatorem kulturotwórczej mocy, bez którego świat prędzej czy później pogrąży się w chaosie. Jednym ze sposobów na jego wyrażenie jest „piekielna hiperfarsa dell’arte w Czystej Formie”, innym – Teatr Absurdu w wydaniu Mrożka. Obie

⁵³ S.I. Witkiewicz, *Oni...*, op. cit., s.433.

⁵⁴ S. Mrożek, W. Skalmowski, *Listy...*, op. cit., 668-669.

konstrukcje wyrastają z nagromadzenia „kłamów” i „chybów”, składają się z licznych, nachodzących na siebie widowisk i w ciągu trwania akcji potrafią kilka razy zawalać się i odbudowywać. Nie pozostaje to bez wpływu na protagonistów. Starając się dotrzymać kroku bez przerwy przepoczwarczającej się rzeczywistości, gubią oni gdzieś swoją tożsamość, o ile w ogóle takową mieli. W efekcie są osobami wydrenowanymi z osobowości, „kukłami ino”, zdolnymi jedynie do wystawiania niedorzecznych komedii nieistniejących charakterów. Jedną z ofiar tych popisów jest Spika, inną Orson. Oboje pragnęli rzeczywistych uczuć, a zamiast nich otrzymali jedynie ich puste bądź wypełnione inną treścią niż powinny formy.

Witkacy tworzył światy zwichrowane, przerysowane, nasycone groteską, nieprawdopodobieństwem i gwałtownością. Mrozek przedstawiał rzeczywistość spokojniejszą, cichszą, skromniejszą. Mniej było w niej historycznego śmiechu, więcej ironii i zwykłego komizmu. Nic dziwnego – Witkiewicz i jego bohaterowie szaleli w panice przed końcem świata, którego początek obserwowali; Mrozek wraz ze swoimi protagonistami żyli po tej Apokalipsie, w kulturze już przez nią skrojonej. Mimo tych różnic, Witkacy i Mrozek należą do jednej dramatopisarskiej rodziny. Są wprawdzie dalekimi krewnymi, lecz w ich żyłach płynie ta sama krew. To dlatego kultura Witkacowskich Bałandaszków restytuuje się jako postmodernistyczna kultura Mrozkowskich Krawców. Przemiana ta może wprawdzie przebiegać w sposób fascynujący i zdumiewający, jak transformacja Księżnej Iriny Wsiewołodowny w rajskiego ptaka, ale ostatecznie zawsze sprowadza się do barbarzyńskiego zaszlachtowania niewinnego Karlosa.