

***Michał Dudek***

Uniwersytet Warszawski

---

ORCID: 0000-0003-4380-161X

***NOWY DONKISZOT***  
**ALBO PORNOGRAFIA NOWOCZESNOŚCI**  
**O zapomnianym dramacie Jerzego Żuławskiego**

***New Don Quixote or the Pornography of Modernity***  
**On the Forgotten Drama of Jerzy Żuławski**

**Abstrakt:** Artykuł jest próbą interpretacji *Nowego Donkiszota* Jerzego Żuławskiego, nieukończonego dramatu, który nigdy nie był przedmiotem badań. Na płaszczyźnie formalnej utwór stanowi najodważniejszy być może eksperyment Żuławskiego jako dramatopisarza, lokujący się w sąsiedztwie projektów teatralnych Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego. Ale *Nowy Donkiszot* to przede wszystkim arcyciekawy sąd epoki nad nowoczesnością, który przez reinterpretację obecnej w literaturze polskiej figury błędnego rycerza, a także w dialogu z *Weselem* Wyspiańskiego, diagnozuje impotencję współczesnej Żuławskiemu inteligencji w obliczu rewolucji 1905 i obnaża usypiający charakter rodzącego się przemysłu kulturalnego. Nowoczesny Don Kichot przechodzi w dramacie ewolucję od idealisty, utopijnego fantasty i rewolucyjnego bojownika, poprzez poszukiwacza szczęścia w iluzji i rolę „hamletycznego” hedonisty, aż po krytycznego pornografa nowoczesności. Kod pornograficzny, podniesiony do rangi zasady konstrukcyjnej dramatu, stanowi literacką strategię pozwalającą dramatopisarzowi krytycznie przeświecić rzeczywistość, której metonimią uczynił rzymski lokal rozrywkowy.

**Słowa kluczowe:** Jerzy Żuławski, Don Kichot, Cervantes, rewolucja 1905, modernizm, wstyd, pornografia, nowoczesność

**Abstract:** This article interprets Jerzy Żuławski's *Nowy Donkiszot* (*The New Don Quixote*), an unfinished drama that has never been studied to date. On the formal level, the text may well be Żuławski's boldest experiment as a playwright; it can be situated in the vicinity of Stanisław Wyspiański's and Tadeusz Miciński's theatre projects. But *Nowy Donkiszot* is above all an extremely interesting judgment of modernity: through a reinterpretation of the figure of the knight errant present in Polish literature, and in dialogue with Wyspiański's *The Wedding*, Żuławski diagnoses the impotence of his contemporary intelligentsia in the face of the Revolution of 1905 and exposes the soporific effect of the nascent cultural industry. In the play, the modern Don Quixote undergoes an evolution: from an idealist, a utopian fantasist and revolutionary fighter, through a search for happiness in illusion and the role of a "Hamletic" hedonist, to a critical pornographer of modernity. The pornographic code, elevated to the rank of the construction principle of the play, is a literary strategy allowing the playwright to critically penetrate reality, here metonymically represented by an entertainment establishment in Rome.

**Keywords:** Jerzy Żuławski, Don Quixote, Cervantes, revolution of 1905, modernism, shame, pornography, modernity

Rzadko zdarza się, by o pisarzu można było powiedzieć, że należy jednocześnie do najlepiej znanych i najbardziej zapomnianych przedstawicieli swojej epoki. Jerzy Żuławski na stałe zapisał się w świadomości szerszego grona czytelników jako prekursor literatury fantastycznonaukowej w Polsce, ale dziesiątki tomów jego niewznawianej po śmierci twórczości poetyckiej, dramatycznej, eseistycznej i powieściowej znane są już tylko najbardziej gorliwym badaczom kultury przełomu XIX i XX wieku. Tymczasem twórczy dorobek Żuławskiego, chociaż nierówny i pełen artystycznych mielizn, należy do tych projektów pisarskich, które u progu nowego stulecia śmiało testują możliwości filozoficznej, literackiej i scenicznej artykulacji doświadczenia *modernitas*. Labilną naturę nowoczesności Karol Marks (a za nim Marshall Berman) wyrażał za pomocą znanej diagnozy: „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”.<sup>1</sup> Zwięźle unaoczniała ona erozję fundamentów apriorycznie pewnej wiedzy, rozpad podmiotu, przewartościowania w sferach estetyki, etyki i religii, weryfikację dotychczasowych hierarchii społecznych, a także rewizję metastruktury wszystkich struktur – języka. Przedmiotem artykułu jest jedna z najciekawszych w dorobku Żuławskiego prób zapisu doświadczenia świata, który w coraz większym stopniu wymyka się pojęciowemu uprzedmiotowieniu i naiwnym mechanizmom porządkujących narracji – *Nowy Donkiszot*, nieukończony dramat, opublikowany pośmiertnie w „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki” w 1921.<sup>2</sup> Dramat – należy dodać – zapomniany przez historię literatury.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekł. M. Szuster, oprac. A. Bielik-Robson, Kraków 2016.

<sup>2</sup> J. Żuławski, *Nowy Donkiszot. I. Człowiek z jaguarem*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” 1921 nr 4, s. 80–125. Idem, *Nowy Donkiszot. II. Ślepa królowna*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” 1921 nr 5, s. 233–258. Do publikacji dołączono notę *Z puścizny poetyckiej Jerzego Żuławskiego*, ibidem, s. 281. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i w tekście głównym lokalizowane są w nawiasie kwadratowym.

<sup>3</sup> Jedyne studium poświęcone (częściowo) *Nowemu Donkiszotowi* jako reinterpretacji figury błędnego rycerza to praca Magdaleny Sadlik, „*Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*” – *Don Kichot w wyobrażeniach młodopolan*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016 nr 3, s. 243–254. W wielu szkicach dotyczących dramaturgii Jerzego Żuławskiego utwór nie jest przywoływany nawet pod postacią samego tytułu. Na prawach hipotezy można powiedzieć, że prawdopodobnie po prostu wydał się badaczom nieciekawym, skoro autorka jedynej interpretacji stwierdza, że „trudno go [*Nowego Donkiszota*] wpisać w poczet największych osiągnięć Żuławskiego”, ibidem, s. 250.

Autor *Na srebrnym globie* był szczególnie zainteresowany szansami i zagrożeniami, jakie rodzą postęp technologiczny i rozwój cywilizacji, lecz w jego historiozofii dzieje były przede wszystkim domeną wybitnych jednostek.<sup>4</sup> W kontekście historiozoficznego myślenia Żuławskiego *Nowy Donkiszot* wydaje się propozycją oryginalną. Krytyczną interpretację nowoczesności pisarz powiązał tu bowiem z problematyką rewolucji społecznej, a przy tym przedstawił rewolucję jako potencjalną, niewykorzystaną okazję do upodmiotowienia, nie zaś anarchiczne osunięcie się ludzkości w nieuchronny egalitaryzm. Wprawdzie groteskowy obraz rewolucyjnych wydarzeń oglądamy w wersji zniekształconej przez nowoczesne instytucje medialne – prasę i przemysł kulturalny – zdolne wchłonać przejawy buntu, by zawczasu je obezwładnić i sprowadzić do poziomu chwilowej sensacji. Żuławski filtruje jednak komponenty składające się na beznadziejny obraz współczesności przez kod pornograficzny, który w następstwie szeregu estetycznych i światopoglądowych przesunięć ujawnia swój subwersywny potencjał. Tak zarysowany projekt spaja tytułowa figura nowoczesnego Don Kichota, pornografa znieczulonego świata. Donkiszot Żuławskiego musi zmagać się przede wszystkim z własną niezdolnością do tworzenia idealistycznych fikcji, w które mógłby uwierzyć. Dlatego węzłowym komponentem szkicowanej przez dramatopisarza podmiotowości staje się nieskuteczna strategia wyparcia resztek zablokowanego idealizmu spleciona ze wstydem nieustannie towarzyszącym „błędnemu rycerzowi”.

Na wątek rewolucji podjęty w *Nowym Donkiszocie* istotne światło rzucają okoliczności jego powstania. Za *terminus a quo* rozpoczęcia prac nad utworem, jeśli wierzyć deklaracji autora<sup>5</sup>, można uznać sobotę 15 grudnia 1906.<sup>6</sup> Już pięć dni później Żuławski pracę przerwał w obawie o jakość dzieła i z powodu bolesnego „przypomnienia «dnia wczorajszego»”, czyli – zerwanego romansu z Ireną Solską.<sup>7</sup> Pisanie wznowił zapewne po 30 stycznia następnego roku pod wrażeniem

<sup>4</sup> W dialogu *Rozmowa z diabłem* Żuławski opowiada ustami szatana wizję dziejów, w ramach której ludzkość jako wcielająca się idea stanowi dialektyczną przeszkodę dla geniuszy, którzy na drodze jej kolejnych przezwyciężeń – paradoksalnie – prowadzą cywilizację do stanu indyferencji, roztopienia wszelkiej indywidualności w powszechnym szczęściu ludzkości. Zob. J. Żuławski, *Rozmowa z diabłem*, [w:] idem, *Kuszenie szatana. Opowiadania prozą*, Lwów 1914, s. 189–229. Na kluczową rolę pierwiastka indywidualistycznego w stawianiu się historii zwracał uwagę w kontekście dramatów historycznych Żuławskiego Dariusz Trzeźniowski, *Historia jest interpretacją. O dramatach historycznych Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Dramat w historii. Historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Walińska, współprac. E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 179–188.

<sup>5</sup> „W sobotę przenoszę się na dawne mieszkanie nad ruinami Forum i zaczynam pisać *Donkiszota*”, J. Żuławski, *Z domu*, Warszawa 2016, s. 88–89.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 88–90.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 90–91. Zob. *Listy Ireny Solskiej do Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch, D. Trzeźniowski, Lublin 2011, s. 211–223.

wieczoru spędzonego w „Olimpii”, lokalu, który stanowił pierwowzór miejsca akcji pierwszego aktu. Żuławski oglądał tam występ francuskiej tancerki – Pomponetty – która bez zmiany imienia stała się jedną z ważniejszych postaci tej części *Nowego Donkiszota*.<sup>8</sup> 30 stycznia 1907 to zatem *terminus post quem* powstania dzieła, a bezwzględnie aktu pierwszego, ułożonego zapewne niedługo po wizycie w rzymskim lokalu rozrywkowym. Wiadomo, że jeszcze kilka miesięcy przed tragiczną śmiercią w 1915 Żuławski w korespondencji z żoną szczególnie troszczył się o losy rękopisów *Nowego Donkiszota*.<sup>9</sup> Pierwszy akt kazał przesłać sobie do Wiednia, gdzie pod koniec 1914 przebywał jako oficer Legionów, a później upewniał się: „drugiej części mego rękopisu, jeśliś dotąd nie wysłała, to nie wysyłaj, tylko schowaj w bezpiecznym miejscu albo niech zostanie nadal u Żychonia”.<sup>10</sup> Być może naniósł wtedy jakieś poprawki, nic bliższego o tym jednak nie wiadomo, a treść wydanego dramatu wolna jest od jakichkolwiek aluzji do Wielkiej Wojny. Pozostaje założyć, że większa część pracy nad dziełem została wykonana pod koniec 1906 i na początku 1907.

Wydaje się zatem, że *Nowego Donkiszota* można traktować jako jeszcze jedną modernistyczną wariację na temat rewolucji 1905 roku, a zarazem próbę rozliczenia z polskością i dylematami tożsamościowymi polskich elit. Pornograficzne ujęcie rzeczywistości dramatu prowadzi ostatecznie do krytycznego demontażu narodowyzwoleńczego imaginarium. Stawia zarazem pytania o rolę polskiej inteligencji, tradycji narodowej, a także cywilizacji i kultury europejskiej w gwałtownych przemianach rzeczywistości, jakie przynosi kapitalizm.

## DON KICHOT I JEGO CIENÍ

Figura Don Kichota na przełomie XIX i XX wieku stała się przedmiotem intensywnej polemiki, w którą na łamach prasy zaangażowali się w 1898 Ludwik Straszewicz, Bolesław Prus i Ignacy Matuszewski.<sup>11</sup> Przybrała ona – w związku z wypowiedzią Matuszewskiego – znamiona sporu pokoleniowego, konfliktu światopoglądowego między pozytywizmem a idealizmem. Dyskusję otworzył

<sup>8</sup> Ibidem, s. 91–92.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 170–171.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>11</sup> Polemika, choć nie osiągnęła skali sporu o Sienkiewicza, stała się przedmiotem licznych studiów. Zob.: M. Sadlik, op. cit., s. 244–248; J. Tomkowski, *Robinson Kruzo, Don Kichot i tłum*, „Pamiętnik Literacki” 1987 z. 3, s. 57–75; K. Sabik, „Don Kichot” w Polsce w XVIII i XIX wieku. *Recepcja krytyczna*, [w:] *Wieczna krucjata. Szkice o „Don Kichocie”*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2016, s. 25–52, zwłaszcza s. 46–57. Spór o Don Kichota przeciwstawionego Robinsonowi z powieści Daniela Defoe jako konflikt dwóch modeli nowoczesności był przedmiotem dyskusji także w literaturze hiszpańskiej, zob. I. Krupecka, *Don Kichot czy Robinson? Spór o model nowoczesności*, [w:] *Wieczna krucjata...*, op. cit., s. 111–128.

Straszewicz artykułem *Dwa typy – dwie idee*<sup>12</sup>, opublikowanym na łamach „Kraju” jako komentarz do wojny z Hiszpanią zakończonej właśnie zwycięstwem Amerykanów.<sup>13</sup> Przy tej okazji, być może pod wpływem lektury Hipolita Taine’a<sup>14</sup>, publicysta przeciwstawiał bohatera Cervantesa Robinsonowi z powieści Daniela Defoe. Błędny rycerz miał być ucieleśnieniem charakteru „rasy” romańskiej, a konkretnie obrazem jej choroby, na którą składają się lenistwo, wybujała (i bezpłodna) fantazja, zarozumiałość i pycha. Robinson jako uosobienie „rasy” anglosaskiej to natomiast pozytywistyczny ideał – człowiek racjonalny, wytrwały i przedsiębiorczy. Podobny pogląd wyrażał w „Kurierze Codziennym” Bolesław Prus, diagnozując Don Kichota jako typ zapatrzonej w przeszłość, relikwii średniowiecza, podczas gdy Robinson – „wytwór nowożytnej oświaty i przemysłu”<sup>15</sup> – na drodze wytrwałej pracy walczy nie o fantazmaty, lecz o przyszłość ludzkości. W obronie rycerza stanął za to Matuszewski w „Tygodniku Ilustrowanym”. Twierdził, że Don Kichota trzeba mierzyć według szlachetności intencji, a nie jego groteskowych czynów.<sup>16</sup> A pobudki działania bohatera kierującego się wyłącznie altruizmem, honorem i głęboką wiarą – mimo drwin społeczeństwa i niemocy urzeczywistnienia ideału – muszą budzić uznanie. Tymczasem Robinson, zdaniem Matuszewskiego, to najwyżej kopia przeciętnego Anglika.<sup>17</sup> W odpowiedzi na te zarzuty Prus wziął z kolei w obronę Robinsona, przeciwstawiając go niejednoznacznej postaci szlachetnego rycerza, która może być odczytywana sprzecznie.<sup>18</sup> Odmawiał zarazem Don Kichotowi jakiegokolwiek wartości parenetycznej.<sup>19</sup>

Matuszewski do grona postaci porównywalnych z błędnym rycerzem włączał między innymi Hamleta.<sup>20</sup> To nieprzypadkowe zestawienie zostało ugruntowane w literaturze polskiej za sprawą eseju Iwana Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot*, który ukazał się w polskim przekładzie na łamach „Echa Muzycznego i Teatralnego” w odcinkach, od 17 marca do 26 maja 1884.<sup>21</sup> Turgieniew przeprowadza porównanie dogłębnie i na wielu płaszczyznach. Charakteryzuje bohatera utworu

<sup>12</sup> L. Straszewicz, *Dwa typy – dwie idee*, „Kraj” 1898 nr 43, s. 5–9.

<sup>13</sup> Zob. J. Tomkowski, op. cit., s. 57.

<sup>14</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki*, przekł. A. Sygietyński, t. 2, Lwów 1911, s. 156. Podaję za: J. Tomkowski, op. cit., s. 57.

<sup>15</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1898 nr 314, s. 2.

<sup>16</sup> Zob. I. Matuszewski, *Don Kichot i Robinson. Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898 nr 48, s. 938–939.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 938.

<sup>18</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1898 nr 335, s. 2–3.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>20</sup> I. Matuszewski, op. cit., s. 938.

<sup>21</sup> I. Turgieniew, „*Hamlet*” i „*Don Kichot*”, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884 nr 26, 28, 30, 32, 34, 36. Turgieniew ogłosił swój esej w „Sowriemienniku” w 1860. O tej pracy pisali w różnych kontekstach przywoływani już badacze, zob.: M. Sadlik, op. cit., s. 244–248; K. Sábik, op. cit., s. 43–47.

Cervantesa jako postać wierzącą w wieczystą prawdę. Don Kichot żyje „dla świata”, samo zaś życie ceni tylko o tyle, o ile prowadzi ono do wcielenia ideału, prawdy i sprawiedliwości na ziemi. Hamlet to z kolei egoista niezdolny do funkcjonowania w ramach rzeczywistości, oddający się analizie, która przeraża się w „samołajanie”. Ideał Don Kichota znajduje się poza „ja”, ideał Hamleta – w nim samym. Hamlet ma w pogardzie masy, czego wyrazem jest relacja z Poloniuszem. Tymczasem Don Kichot, choć śmieszny, potrafi porwać społeczeństwo dzięki szczerości i zapałowi. Ucieleśnieniem jego relacji z masami jest Sancho Pansa, za życia swego pana bardzo z niego dumny, a po jego śmierci – pełen żalu i rozpacz.<sup>22</sup> Bohaterowie są przeciwieństwami także w miłości – Don Kichot kocha nieistniejącą Dulcyneę bez cienia zmysłowości, gotów jest poświęcić dla niej życie. Hamlet, choć zmysłowy, okazuje się niezdolny do miłości, a w relacji z Ofelią kokietuje najwyżej sam siebie.<sup>23</sup> W szkicowanej przez pisarza „literackiej ontologii” te dwie figury stanowią w zasadzie obraz dopełniających się modalności bytu. Dla Turgieniewa Hamlet symbolizuje spoczynek – dośrodkową siłę egoizmu, podczas gdy Don Kichot wyobraża ruch – odśrodkową siłę życia dla innych. „Te dwie siły są źródłem wszelkiego bytu. Tłumaczą wzrost kwiatu i przewroty w narodach”.<sup>24</sup> W życiu społeczeństw Don Kichoci są „odkrywcami”, Hamleci zaś tymi, którzy ich odkrycia doskonalą. A w każdym człowieku jest po trochu z obu, ponieważ „natura nie stworzyła ani całego Hamleta, ani całego Don Kichota”.<sup>25</sup>

Dłaczego spośród wielu archetypicznych kandydatów na bohatera dramatu Żuławski wybiera właśnie nowoczesne wcielenie błędnego rycerza z Manchy? Kontekst polskich polemik bez wątpienia stanowi cenny materiał dla genealogii *Nowego Donkiszota*, a artykuł Turgieniewa odbił się w Polsce szerokim echem. Niezwykle ważna wydaje się także rola, jaką Don Kichot odegrał w piśmiennictwie rosyjskim, gdzie symbolizował między innymi podmiot rewolucji. Katarzyna Osińska, autorka studium na temat znaczenia tej postaci w sporach światopoglądowych Rosjan<sup>26</sup>, tłumaczy:

Don Kichot zatem z czasem stał się „metapostacią”, stanowiącą komentarz do pewnych postaw czy zachowań, które na gruncie rosyjskim co najmniej od połowy XIX wieku były interpretowane bądź jako marzycielstwo, hołdowanie niemożliwym do zrealizowania projektom, bądź jako przykład altruizmu, bezinteresowności, dążenia do prawdy i sprawiedliwości, walki o realizację ideałów, nawet jeśli walka ta jest daremna. Odwoływanie się do Don Kichota i donkichotyizmu

<sup>22</sup> Ibidem, nr 30, s. 307–308.

<sup>23</sup> Ibidem, nr 32, s. 327.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 328.

<sup>25</sup> Ibidem, nr 36, s. 369.

<sup>26</sup> K. Osińska, *Don Kichot w sporach światopoglądowych Rosjan (od połowy XIX wieku do lat 30. wieku XX)*, [w:] *Wieczna krucjata...*, op. cit., s. 79–109.

w drugiej połowie XIX wieku może być rozpatrywane także w połączeniu z projektem polityczno-społecznym, stawiającym w centrum uwagi przekształcenie Rosji [...]. Zatem figurą Don Kichota posługiwali się dla podkreślenia własnego ideowego zaangażowania lub oceny zaangażowania innych – przedstawiciele różnych koncepcji historiozoficznych, przeciwnicy ideowi i polityczni: słowianofile i zapadnicy (okcydentaliści), zwolennicy i przeciwnicy samodzielnia, a w wieku XX – bolszewicy i dysydenci. „W Rosji Don Kichoci początkowo «szli w lud» i przygotowywali rewolucję. Kiedy fanatycy opętani miłością do ludzkości przejęli władzę, «donkichotyzm» przekształcił się w ruch dysydencki” – pisał Wsiewołod Bagno.<sup>27</sup>

O Don Kichocie jako o figurze rewolucyjnego bojownika o sprawiedliwość, podejmującego skazaną na niepowodzenie, bo nieprzygotowaną próbę urzeczywistnienia utopijnego projektu politycznego, pisał przed Turgieniemw Aleksander Hercen<sup>28</sup>, po nim wielu innych. Anarchiści, narodnicy, rewolucjoniści, demokraci – wszyscy powoływali się na bohatera Cervantesa, a formuła „donkichotyzmu”<sup>29</sup> była wykorzystywana przez zastępy działaczy i myślicieli politycznych dla określania własnego bądź cudzego stanowiska. Na przykład Michaił Bakunin „jako zwolennik anarchizmu kolektywistycznego” miał „afirmatywny stosunek do centralnego problemu donkichotyzmu, zawierającego się w opozycji utopii i pragmatyki, zamiarów i ich realizacji”.<sup>30</sup> Dopiero w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku polityczne interpretacje radzieckich historyków literatury przesuwały akcent z rewolucyjnego pierwiastka w *Don Kichocie* na potencjalnie reakcyjny wymiar „tego żywego reliktu historii”.<sup>31</sup> Długi cień, jaki rzucił bohater Cervantesa na literackie i polityczne dzieje drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX, nie pozostaje, jak się wydaje, bez znaczenia dla pisarstwa Żuławskiego i całej jego formacji pokoleniowej.

Żuławski po raz pierwszy wykorzystał figurę błędnego rycerza w dialogu filozoficzno-literackim, mającym – jak większość form prozatorskich tego pisarza – niejasny status genologiczny za sprawą świadomego zatarcia różnic między wypowiedzią spekulatywną i utworem artystycznym.<sup>32</sup> *Jak Don Quixote pogodził*

<sup>27</sup> Ibidem, s. 81–82.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>29</sup> „Imię Don Kichota, utożsamiane z pojęciem «donkichotyzmu», stało się określeniem, za pomocą którego charakteryzowano własną lub cudzą pozycję w sporach ideowych i politycznych. Przy czym w zależności od tego, kto nazywał i kogo nazwano Don Kichotem, zmieniał się sens i nacechowanie tej antonomazji”, ibidem, s. 88.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>32</sup> „Słowem, alchemiczne praktyki zmierzające do przeobrażenia filozofii w sztukę, a sztuki w filozofię nie przechodziły poecie bezkarnie. Kto wie, czy nie najszczęśliwiej rzecz się układała wtedy, kiedy uciekał się [Żuławski] do niekrępującej formy półszkiców, półnowel, przez Brücknera «rozprawkami niby filozoficznymi» nazwanych. Kto wie, czy w nich nie wypowiedział się najlepiej”, J. Kreczmar, *Wstęp*, [w:] J. Żuławski, *Eseje*, wybór J. Żuławski, oprac. J. Kreczmar, J. Żuławski, Warszawa 1960, s. 9.



*Hamleta z Don Juanem* to opowieść, w której binarna opozycja Hamleta i Don Kichota zostaje przekształcona w strukturę triadyczną. W jej ramach figurami antytetycznymi są Hamlet i Don Juan, podczas gdy Don Kichot okazuje się siłą syntetyzującą – postacią doprowadzającą konflikt światopoglądów do szczęśliwego rozwiązania. Bohaterowie – z inicjatywy Don Kichota – zmierzają na turniej. Hamlet i Don Juan, „dwaj biedni szaleńcy, prześladowani równo, choć każdy na inny sposób, nieziszczalnym snem o ideale”<sup>33</sup>, rozmawiają o miłości i szczęściu. W skrócie – Hamlet opowiada o tym, jak zamiast Ofelii pokochał jej wyobrażenie. Marzenie przerosło rzeczywistość, do której bohater nie zamierzał się zniżyć. Pozwolił więc Ofelii odejść z Rozenkrancem, unieszczęśliwiając tym siebie i ukochaną. Don Juan mniej oczekuje od świata – używa życia, jak tylko potrafi. Tęsknotę za ideałem, który jego zdaniem w ogóle nie istnieje, zabija rozkoszą. Na skutek tego jest jednak równie nieszczęśliwy jak Hamlet. Tymczasem Don Kichot Żuławskiego pozostaje szlachetnym idealistą, lecz jego idealizm ulega znaczącej reinterpretacji. Czytany z perspektywy eudajmonistycznej szlachcic z Manchy staje się ucieleśnieniem zdolności fabulacyjnej, podmiotem nieskrępowanej i twórczej fantazji, umożliwiającej naginanie reguł rządzących rzeczywistością, by dostosować ją do wyobrażeń.

Zrozumieli obaj, że najwyższą mądrością i jedynym prawdziwym szczęściem na ziemi jest mieć w sobie taką potęgę stwarzania złudzeń, iżby ich żadna rzeczywistość, choćby najbrutalniejsza, zniweczyć nie mogła.<sup>34</sup>

Tworzenie idealistycznej fikcji oraz niezachwiana wiara w iluzję to zatem niezawodna recepta na życie szczęśliwe.<sup>35</sup> Jednak optymistyczna wymowa dialogu ulegnie wkrótce na kartach *Nowego Donkiszota* negatywnej weryfikacji.

## HAMLET Z MANCHY

Akcja pierwszego aktu *Nowego Donkiszota (Człowiek z jaguarem)* toczy się w Rzymie, kolejno – w mieszkaniu Czesława (tytułowego Don Kichota), w Amfiteatrze Flawiuszów i wreszcie, przez większą część utworu, w salach „Olimpii”. Akt drugi (*Ślepa królowna*), krótszy i mniej udany, rozgrywa się w podupadłym majątku ziemskim gdzieś na ziemiach polskich.

Główny bohater początkowo stanowi antytezę Don Kichota opisywanego przez Turgieniewa, Matuszewskiego, anarchistów rosyjskich i samego Żuławskiego.

<sup>33</sup> J. Żuławski, *Jak Don Quixote pogodził Hamleta z Don Juanem*, [w:] idem, *Bajka o człowieku szczęśliwym. Nowe opowiadania*, Lwów 1910, s. 87–115.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 114–115.

<sup>35</sup> Podobnie odczytuje utwór Magdalena Sadlik, op. cit., s. 249–250.

Błędny rycerz okazuje się w tej sztuce księciem posepnym<sup>36</sup> – jest „hamletyczny”.<sup>37</sup> Cierpi na zanik wiary, niedowład woli, niezdecydowanie i niezdolność do czynu. Wspomniana recepta na szczęśliwe życie nie daje się zrealizować, ponieważ Czesław nie jest w stanie ani tworzyć, ani wierzyć w (nie)istniejące złudzenia. Z zawodu jest malarzem, lecz specjalizuje się w pornografii. „Nowa donkiszoteria” rodzi się zatem na styku omawianych w poprzedniej części artykułu tradycji myślowych, nicując jednocześnie dotychczasowe opozycje. Przygody stają się błędzeniem – pojmomowanym odtąd jako całkowita alienacja podmiotu względem świata, której towarzyszy niekończący się strumień introspekcji. Czesław tonie – niczym Hamlet Turgeniewa – w analizach własnych konfliktów wewnętrznych. Cechy przypisywane tradycyjnie „błędnemu rycerzowi” (marzycielstwo, idealizm, aktywizm, altruizm, zdolność fabulacyjna) przeobrażone zostają pod piórem Żuławskiego w swoje przeciwieństwa. Don Kichot zaś uosabia odtąd intelektualną, artystyczną i społeczną bezpłodność całego pokolenia współczesnej Żuławskiemu inteligencji.

Pierwsza część utworu rozpoczyna się w ponury, listopadowy wieczór 1905 [81, 88], a zatem wpisuje w wydarzenia rewolucyjne symboliczny ładunek „nocy listopadowej”, od samego początku wiążąc rok 1905 z długą tradycją zrywów narodowowyzwoleńczych w Polsce. Inicjalne partie dramatu to poetycka impresja na temat rzymskich ruin. Obraz rumowiska stanowi z jednej strony liryczny ekwiwalent dezintegracji osobowości Czesława, z drugiej zaś figurę „wichru historii”<sup>38</sup>, który powoduje jednocześnie rozkład więzi społecznych i świata wartości. Nie pozostało tu nic z witalizmu ruin, jaki Żuławski wplótł w *Miasta umarłe*<sup>39</sup> czy *Veneri et Romae*.<sup>40</sup> Wizja dziejów zaś przypomina odtąd raczej barokowe „widowisko żałości”<sup>41</sup> niż dialektyczny proces opisywany w szkicach filozoficznych autora.

<sup>36</sup> Tak opisywał tę figurę Walter Benjamin w kontekście niemieckiego dramatu barokowego: „Harmonijnie łączą się z nim [spadkiem kultury barokowej po renesansie] myśli filozoficzne i przekonania polityczne, które legły u podstaw przedstawienia dziejów jako widowiska żałości. Książę to paradygmat melancholika. Nic nie jest równie drastycznym pouczeniem o kruchości stworzenia jak to, że on sam tę kruchość uosabia”, W. Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przekł. A. Kopacki, oprac. A. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 181.

<sup>37</sup> Ida Sadowska zauważyła w kontekście pisarstwa Sieroszewskiego, że „posłużenie się lekturą Szekspira w obrębie topiki rewolucyjnej wydaje się czymś odmiennym i oryginalnym. Wrażliwy, nie-doświadczony rewolucjonista z figurą Hamleta w tle to zjawisko raczej rzadko spotykane”, I. Sadowska, *Hamlet w więzieniu i czerwona gejsza – czyli o rewolucyjnych motywach w twórczości Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005, s. 49.

<sup>38</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przekł. A. Lipszyc, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przekł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, oprac. A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 316.

<sup>39</sup> Zob. J. Żuławski, *Miasta umarłe*, [w:] idem, *Miasta umarłe*, Warszawa 1910, s. 3–52.

<sup>40</sup> Zob. idem, *Veneri et Romae*, [w:] idem, *Bajka...*, op. cit., s. 117–159.

<sup>41</sup> Zob. W. Benjamin, *Źródło...*, op. cit., s. 181.

Samotny bohater nawiedzany jest wspomnieniem utraconej miłości (za sprawą portretu ukochanej leżącego na stole [83]) i widmem rewolucji, które po raz pierwszy, pod postacią „wichru czerwonego”, wnosi do jego izby kolejny poetycki obraz – ulic zalanych krwią i grzmiących dział [81]. Na styku tych dwóch wątków – intymnego i społecznego – Żuławski tworzy przestrzeń nierozstrzygalności. Miejscami nie sposób jednoznacznie orzec, czy fragmenty wewnętrznych zmagania Czesława odnoszą się do ukochanej, czy do tego, co rewolucyjno-patriotyczne.<sup>42</sup> Stapianie się figur kobiety-ojczyzny, kobiety-rewolucji i kobiety-kochanki obrazuje stan psychiki bohatera, który nie potrafi oddzielić od siebie różnych porządków doświadczenia świata. Na płaszczyźnie estetyki dramatu zabieg ten prowadzi natomiast do rozchwiania kodów symbolicznych oraz znaczenia rekwizytów odpowiadających tym porządkom. W rezultacie wymiary osobisty i społeczny tracą swoją autonomię. Czesław uwikłany jest ponadto w antytetyczną relację romantyczno-patriotycznej tradycyjnej tożsamości wyniesionej „z domu ojców” i podmiotowości „człowieka nowego”, bez miejsca i przynależności, pozostającego w ciągłym ruchu (geograficznym, ekonomicznym, językowym i tożsamościowym), pozbawionego fundamentu w postaci wielopokoleniowej schedy rodowej, wysadzonego z siodła arystokraty.<sup>43</sup>

Od początku zwraca uwagę nadprodukcja obrazów (obraz ukochanej [83], widmowe obrazy rewolucji [81], heroiczne obrazy powstańców [82], a także bohater, który jest malarzem) przy jednoczesnym, charakterystycznym dla wielu utworów przełomu XIX i XX wieku demontażu wyraźnych ram widzenia labilnej rzeczywistości.<sup>44</sup> Poetyka *Nowego Donkiszota* opiera się na stosunkowo rzadkiej w twór-

<sup>42</sup> Spojrzenie na rewolucję w kategoriach kolejnego powstania było wspólne wielu artystom epoki. W podobnych kategoriach pojmował wydarzenia 1905 choćby Waław Berent. Agata Zalewska zaznaczała w kontekście *Ideji w ruchu rewolucyjnym*, że „dlatego też dziejące się wydarzenia zostały wpisane w ciąg dążeń narodowych wyznaczanych datami 1794, 1830, 1863. Dla autora bowiem idea rewolucji społecznej jest zasadniczym elementem wielkiej idei narodowej, a nie doraźnego programu politycznego”, A. Zalewska, *Paradoksy rewolucji. Refleksja Waław Berenta*, [w:] *Rewolucja...*, op. cit., s. 221.

<sup>43</sup> Podobny konflikt zarysowuje Żuławski w autobiograficznym opowiadaniu *Z domu ojców*, osnutym na motywach korespondencji z przyjacielem Josefem Michą Berdyczewskim, żydowskim pisarzem z Podola. Zob. J. Żuławski, *Z domu ojców*, [w:] idem, *Kuszenie...*, op. cit., s. 77–119.

<sup>44</sup> Znamienne – wiele utworów dotyczących rewolucji 1905 roku wykorzystuje podobny zabieg, by zobrazować rewolucyjny zamęt w chwili pęknięcia dotychczasowych, organizujących rzeczywistość porządków symbolicznych i społecznych. Początek *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego wydaje się dobrym przykładem tego zjawiska: pod pokładem zamiennie panuje „mrok” i jest „przeźraliwie jasno” w zależności od tego, czy piece są otwarte, czy zamknięte, zamiennie także widać i nie widać maszynistów, wreszcie Mitienko mówi do marynarzy: „was to już nie widzę. Ale mi za to wschodzą jakieś krwawe ogromne stępy”. T. Miciński, *Książ Patiomkin*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 143–144. W podobnym duchu można odczytać technikę narracyjną, jaką zastosował Waław Berent w *Oziminie*. Zob. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, Kraków 1974, s. XXI, XXX–XLVIII, LII.

czości Żuławskiego<sup>45</sup> obecności pierwiastka onirycznego. Estetyką dramatu rządzą halucynacje, fałszywe, iluzoryczne obrazy, widma o niejasnym statusie ontologicznym. Już na początku – w didaskaliach i monologu Czesława – w opisach pokoju, w którym przebywa bohater, czy pejzażu rzymskich ruin pojawia się słowo „zasłona” [80], nieco później Teatr Flawiuszów zostaje nazwany wprost – teatralną „płachtą” [88]. Zmianą miejsc akcji rządzą luźne asocjacje, a ich status waha się pomiędzy obrazem mentalnym a sceniczną dekoracją. Ten sposób widzenia świata to – paradoksalnie – najmocniejszy tekstowy sygnał pozwalający na identyfikację głównego bohatera *Nowego Donkiszota* z Don Kichotem. O ile jednak u Cervantesa fałszywa optyka prowadzi rycerza do odnalezienia aksjologicznego fundamentu, ponieważ umożliwia mu działanie, o tyle dla Czesława oznacza ona początkowo zagubienie w chaosie zjawisk i wartości, skutkując atrofią. Utwór Żuławskiego można również odczytywać w tym kontekście jako dramat wewnętrzny, pokrewny teatralnym wizjom Micińskiego.<sup>46</sup> Należy jednak dodać, że język halucynacji służy w *Nowym Donkiszocie* nie tyle stwarzaniu złudzeń, ile poszukiwaniu i intensyfikowaniu rzeczywistości<sup>47</sup>, której niepewna, widmowa ontologia wciąż pozostaje przedmiotem skazanych na klęskę prób stabilizacji. Obecność motywów rewolucyjnych w tych halucynacyjnych wizjach wydaje się znacząca. Ewa Paczoska wskazywała na wagę rewolucji 1905 w tym kontekście: „jest to, jak wiadomo, czas gwałtownego dochodzenia do głosu rzeczywistości, dotąd lekceważonej czy unieważnianej przez wielu twórców młodopolskich”.<sup>48</sup>

Płachta symulująca Koloseum staje się tłem, na którym dochodzi do obnażenia ograniczeń nowoczesnego donkichotyizmu. W ramach charakterystycznego dla intelektualistów rosyjskich przeciwstawienia utopii i pragmatyki Don Kichot jako podmiot rewolucyjny jednoznacznie sytuował się po stronie dążenia do przeobrażenia świata w imię sprawiedliwości. U Żuławskiego jest inaczej. Rewolucyjny zapał próbuje w bohaterze pogłębić szczególną interpelację<sup>49</sup> tajemniczy Anglik-turysta:

<sup>45</sup> Rzadkiej zwłaszcza w prozie i dramacie, choć można wskazać przykłady podobnych zabiegów. Świat przedstawiony większej części cytowanej już *Rozmowy z diabłem* balansuje na granicy sennego koszmaru i halucynacji, choć łatwo o tym zapomnieć, zważywszy na spekulatywny charakter dialogu.

<sup>46</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 140–144.

<sup>47</sup> O języku halucynacji jako o drodze do „intensyfikacji rzeczywistości” w prozie modernistów pisała Ewa Paczoska w studium *Język halucynacji w prozie modernistów Europy Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, t. 2, *Doświadczenia tekstu*, Warszawa 2017, s. 103–122.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 109. Paczoska formułuje tę opinię w kontekście prozy Ludwika Stanisława Licińskiego.

<sup>49</sup> Używam pojęcia „interpelacja” w znaczeniu, w jakim stosuje je Alain Badiou dla określenia sytuacji, w której jednostka powołana jest przez Wydarzenie polityczne, naukowe, artystyczne lub miłosne (wprowadzające radykalny wyłom w ontologii świata) do stania się Podmiotem Wydarzenia w ramach operacji wierności względem wydarzającego się procesu Prawdy. Zob. A. Badiou, *Manifesty dla filozofii*, przekł. i oprac. A. Wasilewski, Warszawa 2015. Zwłaszcza *Drugiego manifestu dla filozofii* rozdziały: szósty (*Inkorporacja*), siódmy (*Upodmiotowienie*) i ósmy (*Ideacja*), s. 167–191.

wzywa Czesława po imieniu jako „Głos z góry” niczym starotestamentowy Bóg powołujący swych proroków. Nowy Donkiszot wypiera się jednak „ideału” w symbolicznym obrazie wstępowania po schodach – w stronę gwiazd. Zatrzymuje się w pół kroku z poczuciem, że schody „donikąd nie wiodą” [84]. Anabaza zostaje rozwiana jako jeszcze jedna iluzja. Wprawdzie w całej twórczości Żuławskiego perspektywa utopii jest konsekwentnie falsyfikowana, ale w tym przypadku przedmiotem krytyki jest raczej niezdolność reprezentowanej przez Czesława klasy do przyjęcia perspektywy idealistycznej (choćby na prawach kantowskiego *als ob*). Taka postawa skutkuje blokadą jakiegokolwiek realnego działania społeczno-politycznego, a w dramacie ukazywana jest jednoznacznie jako przyczyna zaprzeczenia szansy na upodmiotowienie i uzyskanie samowiedzy.

Z poetyką halucynacji wiąże się wykorzystanie w dramacie Żuławskiego charakterystycznych dla literatury modernizmu konstrukcji sobowtórowych.<sup>50</sup> A sobowtórów Czesław ma przynajmniej dwóch – Człowieka w masce i Wiktora, przyjaciela, którego spotyka w lokalu rozrywkowym. Człowiek w masce pojawia się po raz pierwszy w Koloseum i zapowiada niejako zmianę miejsca akcji, zwracając uwagę na to, że życie Rzymu dawno przeniosło się z antycznych ruin i cesarskiej łoży do kawiarni i kabaretów. Ta hedonistyczna odpowiedź na bankructwo ideałów przypomina z jednej strony filozofię Don Juana z dialogu Żuławskiego *Jak Don Quixote pogodził Hamleta z Don Juanem*, z drugiej zaś wprowadza motyw egoizmu, zapożyczony, być może, od Turgieniewowskiego Hamleta. Antynomia tych dwóch bohaterów, akcentowana przedtem w filozoficznym dialogu, ulega zatem zniweczeniu. W dramacie nowoczesny Donkiszot wiąże w sobie dwa warianty egoizmu (hedonistyczno-ekstrawertyczny i analityczno-introwertyczny), lecz nie otwiera się na dialektyczny skok w idealistyczny fantazmat. Podobnie jak Don Juan – decyduje się szukać życia w „Olimpii”. W obliczu drogi prowadzącej „w gwiazdy” zatrzymuje się na progu.

### Z OLIMPU DO „OLIMPII”

Architektura lokalu rozrywkowego, w którym rozgrywa się akcja *Nowego Donkiszota*, przypomina plan katedry, w didaskaliach nieprzypadkowo jest mowa o trzech nawach [88]. „Olimpia” to świątynia nowoczesności, gdzie pośród nowo-

<sup>50</sup> Analizę konstrukcji sobowtórowych w literaturze przełomu XIX i XX w. przeprowadziła Maria Podraza-Kwiatkowska w pracy *Młodopolskie konstrukcje sobowtórowe*, [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 79–116. Szczególnie płodne w kontekście tych rozważań wydają się fragmenty na temat zjawiska halucynacji jako szczególnie „sobowtórogennego” w literaturze, związanego z techniką oniryczną (zob. ibidem, s. 108–109), demontażem „ja” (zob. ibidem, s. 90–91) i eksterioryzacją stanów świadomości (zob. ibidem, s. 83). Żuławski przywoływany jest przez badaczkę bardzo często – jako autor wspomnianego już opowiadania *Z domu ojców* (zob. ibidem, s. 97), dramatu *Gród słońca* (zob. ibidem, s. 88) i cyklu wierszy *Cień* (zob. ibidem, s. 85).

bogackiego blichtru celebrytuje się „w nabożnym, zapamiętałym zachwycie” [89] zmagania błazna z uczonym osłem – misterium kapitalistycznego społeczeństwa, w którym niepodzielnie panuje wartość wystawiennicza.<sup>51</sup> Tutaj rewolucyjny potencjał jest usypiany za pomocą przemysłu kulturalnego.<sup>52</sup> Wszystkie sceny rozgrywające się w rozrywkowym lokalu przesycone są groteską, którą Żuławski posługiwał się jeszcze rzadziej niż estetyką omamów. Współcześni Rzymianie to najwyżej karykaturowa starożytnych, współczesna rozrywka to parodia starożytnych igrzysk: „Zwierciadlana sala nabita. [...] i dawnych Rzymian obyczajem dawnym bestiariusz walczy ze zwierzem w arenie!” [89].

Nowoczesny Don Kichot spotyka w „Olimpii” przyjaciela – Wiktora. Obaj jako wykorzeni arystokraci czują się wolni od uciążliwego bagażu tradycji. Wiktor jednak skuteczniej aktualizuje filozofię Don Juana: w odróżnieniu od przyjaciela do perfekcji opanował zdolność wygaszania w sobie wszelkich bolesnych wspomnień i podszeptów sumienia przypominającego o społecznych obowiązkach. Wewnętrzne konflikty, które mogłyby rodzić poczucie przynależności do zaniedbywanej narodowej wspólnoty, zostają wymazane w imię osobistego szczęścia pojmowanego w kategoriach permanentnej, niezobowiązującej zabawy i zaspokojenia zmysłów. Symbolem tego procesu wyparcia jest należący do Wiktora jaguar, zwierzę posiadające cudowną zdolność „pożerania” niewygodnych treści psychicznych:

Trzeba koniecznie wychować sobie jaguara, potem jest dobrze. To taki zwierz królewski, co wszystko pożre i wszystko strawi. Żyje odpadkami duszy. Zrodzi się żal – jak ochłap jaguarowi na pożarcie! a ty się śmiejesz...Gdzieś się tam leje krew, cudza, bratnia krew, – możesz spokojnie siedzieć przy winie [...]. Zjadł krzyż mojego dziada, gdy mnie zaczął uciskać, zjadł lzy mojej matki, kiedy mnie paliły i wspomnienie o ojcu, co wcześniej mnie odumarł [107–108].

Zwycięstwo Wiktora okazuje się jednak pozorne – nieprzepracowane wyparte treści wciąż powracają, choćby tylko na chwilę, pod postacią szczelin ukazujących słabość tej starannie wypracowanej etyki obojętności. Próby zagłuszania konfliktów wewnętrznych Czesława tą metodą również zawodzą. I one powrócą w kolejnych scenach w formie widm i halucynacji. Groteskowa deformacja rzeczywistości odczytywana w perspektywie przesilania się kulturowych wzorców nabiera nowego znaczenia – to sygnał, że nowoczesny Don Kichot powoli osiąga samoświadomość.

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 31–32.

<sup>52</sup> Zob.: M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, [w:] idem, *Dialektyka oświecenia*, przekł. M. Łukasiewicz, oprac. M. Siemek, Warszawa 1994, s. 138–188; T. W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przekł. M. Bucholc, oprac. J. M. Bernstein, T. Maślanka, R. Wiśniewski, Warszawa 2019.

Zaproponowany przez Żuławskiego model „witalnej apatii”, hedonistycznej ucieczki od indywidualnej i społecznej odpowiedzialności, ma także związek z architektem Cervantesa, ponieważ ujawnia się w powiązaniu z kategorią fikcji i jej roli w życiu bohatera. Mechanizm charakteryzujący oryginalnego Don Kichota, opisywany przez Umberto Eco jako pragnienie wyjścia z biblioteki, by poza jej murami i poza okładką książki doświadczyć swoich lekturowych fantazji<sup>53</sup>, okazuje się nieskuteczny w zderzeniu z doświadczeniem nowoczesności, które nicuje spójne i porządkujące projekty narracyjne. W *Nowym Donkiszocie* zostaje również zablokowany – podkreślany przez Rosjan – pierwiastek aktywistyczny, czyli podejmowane w imię utopijnie pojętej sprawiedliwości działanie, którego źródła tkwią właśnie w tym, co fikcyjne. Zdolność fabulacyjna bohatera zostaje wykorzystana w sposób biegunowo przeciwny – jako narzędzie autoalienacji i strategii separowania się od świata.

Postawa wyparcia symbolizowana przez jaguara stanowi oś, wokół której Żuławski organizuje problematykę tej części dramatu. Swego rodzaju odpowiednikiem jaguara w przestrzeni społecznej stają się nowoczesne media. O wydarzeniach rewolucyjnych bohaterowie dowiadują się za pośrednictwem Murzyna-gazeciarza, wykrzykującego „giornali!” [91], „rivoluzione a Varsavia! Sono morti, ferti!” [92]. Rewolucja w „Olimpii” zaistnieć może tylko na prawach odpłatnej sensacji, dalszego ciągu spektaklu.<sup>54</sup> Goście są żywo zainteresowani wydarzeniami i wiwatują na cześć Polski, gdy profesor, nowa gwiazda przedstawienia, wchodzi na stół, wymachując gazetą nad głowami ludzi, opowiada Rzymianom o narodzie, który zrywa kajdany [97]. Żuławski efektownie zaciera linię demarkacyjną oddzielającą martyrologiczny i potencjalnie odrodzieńczy mit oraz prasową rewelację, czyli efemeryczną rozrywkę, ukazując jednocześnie proces budowania spektaklu polskości z gotowych rekwizytów zapisanych w tradycji kulturowej.

Szczere zainteresowanie wydarzeniami okazuje chyba tylko młody, odważny Włoch, przekonany o bohaterstwie Polaków. Reprezentuje w dramacie pozytywnie waloryzowaną postawę aktywistyczną – rewolucyjny entuzjazm stanowiący antytezę apatii Czesława i Wiktora względem insurekcji. Żuławski buduje przy tym historiozoficzną paralelę losów obu narodów. Rzym, choć w wielu fragmentach ukazany

<sup>53</sup> U. Eco, *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel*, przekł. A. Wasilewska, [w:] idem, *O literaturze*, przekł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 101.

<sup>54</sup> Adorno wskazywał, że władze poznawcze człowieka żyjącego w kapitalistycznych społeczeństwach nowoczesności są ukierunkowywane na absorpcję szokujących sekwencji, wyrwanych z kontekstu całej opowieści. Porównywał konsumpcję produktów przemysłu kulturowego, zwłaszcza wiadomości, do sytuacji żołnierza, który po powrocie z frontu własne doświadczenie odbiera jako „urzeczowiony [...] substytut wydarzeń”. W podobnym tonie portretuje Żuławski recepcję rewolucji: prasa dosłownie „sprzedaje” ją jako dobro konsumpcyjne, ogniwo w łańcuchu sensacji. Zob. T. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. M. Łukasiewicz, oprac. M. Łukasiewicz, M. Siemek, Kraków 1999, s. 57–58.

jako karykatura swojej starożytnej chwały, wciąż pozostaje ogniskiem narodowo-wyzwoleńczego entuzjazmu pokolenia, które pamięta o zasługach ojców dla zjednoczenia Włoch i pragnie powtórzyć ich gest, choćby poprzez wsparcie dla innego narodu. Tego rodzaju impulsy zostają jednak „zagadane” w hamletycznych introspekcjach Czesława: „czyż dlatego, że tam... ktoś się porwał, ktoś żagiew rzucił, to i my musimy – ?” [96]. Mit narodu zrzucającego jarzmo niewoli ulega demystyfikacji jako – paradoksalnie – idealistyczny fantazmat rzymskiej młodzieży.

Heroiczne wezwanie „z ziemi włoskiej do Polski”, pobrzmiewające w pierwszych taktach granego ku ucieście gości hymnu narodowego, nabiera tym samym podwójnego znaczenia. *Mazurek Dąbrowskiego* może być odczytywany z perspektywy patriotycznego ideału, uosobianego przez młodego Rzymianina, jako wezwanie dla polskiej inteligencji: dla tych, którzy jak Czesław i Wiktor „zasiedzieli się” w rzymskim lokalu rozrywkowym, w swoich pracowniach i kawiarniach, obserwując tylko z zewnętrznej, „emigracyjnej” perspektywy bieg wypadków. Zarazem jednak hymn staje się swoją karykaturą, kiedy podobnie jak porywy heroiczne może zaistnieć tylko na prawach spektaklu, w sekwencji kolejnych sensacji przeznaczonych do niezobowiązującej konsumpcji. Zainteresowanie rewolucją po chwili płynnie ustępuje bowiem fascynacji rozpoczynającym się występem tancerki erotycznej – Pomponetty.

Melodia hymnu przechodzi gładko w kankana [101], a okrzyki „evviva la Polonia!” [98] ustępują na rzecz „evviva Pomponetta” [102]. W rzeczywistości projektowanej zgodnie z prawami przemysłu kulturalnego nie ma między nimi wielkiej różnicy. Naładowany erotyzmem, frenetyczny występ tancerki „wyuzdanej piekielnie pod pozorem skromności” [104] stanowi w tej sytuacji kwintesencję postawy „hedonistycznej obojętności”, którą dziewczyna wzbudza i podtrzymuje wśród publiczności. Jedynie Czesław wciąż nie może odzyskać spokoju. W kilku następujących po sobie rozbłyskach dostrzega na scenie, w miejscu tancerki, widma. Początkowo tłumaczy sobie ich obecność wpływem wina [104]. Wizja kozackiej masakry [104] prześwituje jednak przez taneczny występ jak niedające się usunąć poczucie winy i wstydu. W dialektyce snu i przebudzenia (przekładanej zarazem na kategorie rewolucyjne) droga do wyzwolenia z letargu i osiągnięcia samoświadomości w *Nowym Donkiszocie* wiedzie przez intensyfikację obrazów sennych.

W kolejnych scenach Żuławski przenosi akcję dramatu jeszcze głębiej w mrok psychiki Czesława i pozwala upiorom, które dotychczas ujawniały się pod postacią zjawisk atmosferycznych bądź halucynacyjnych rozbłysków, przemówić własnym głosem na prawach widmowego powrotu tego, co wyparte. Semantyczny potencjał języka dramatu ulega jeszcze większej destabilizacji: informacje przekazywane w didaskaliach sprzeczne są z uspokajającymi sentencjami wygłaszanymi przez pozostałe postaci: „goście siedzą na swych miejscach, jak przedtem” [112].



Dominuje jednak perspektywa głównego bohatera, a najważniejsze postaci, zaludniające dotychczas akcję dramatu, nie znikają, lecz ulegają drobnym, choć niezwykle znaczącym korektom, w których z całą mocą ujawnia się pornograficzne spojrzenie nowego Donkiszota. Pod wpływem tego spojrzenia rzeczywistość „Olimpii” zostaje zniekształcona i obnażona. Pomponetta na przykład okazuje się starą kobietą w peruce [113], obrazując fałszywą fasadę usypiającej rozrywki oferowanej masom przez przemysł kulturalny. Żongler zamiast płonących lampionów podrzuca rewolwery [115]. Profesor zamienia się we własną karykaturę, „kłania się szerokim kapeluszem, kładąc drugą rękę na sercu, jak bohater prowincjonalnej opery” [116]. Rzymski lokal stopniowo przekształca się w upiorny gabinet psychoanalityka – postaci reprezentujące wyparte treści psychiczne wchodzą równocześnie w rolę lekarzy, chóralnie wypytując bohatera o nieprzepracowaną żalobę po utraconej miłości. W kilku kolejnych scenach Czesław, niczym nieudany Don Juan z Manchy, wchodzi w stereotypowe role marnych, nerwowych, niszczonych przez demoniczne kobiety mężczyzn, znanych z klisz modernistycznej literatury. Przeładowany tego rodzaju obrazami *Nowy Donkiszot* nosi znamiona literackiej strategii polegającej nie tylko na intensyfikowaniu widmowości, lecz także znaków kulturowych konwencji, które przez nagromadzenie stają się już tylko swoimi alegoriami.

### RZYMSKIE WESELE

Jednym z nowych bohaterów wizyjno-groteskowego spektaklu jest jednooki grajek Ciecico, który śpiewa ochryłym głosem balladę o kobietach, winie i rewolucji, a przy tym odgrywa rolę podobną do Chochoła z *Wesela* Wyspiańskiego. Inspiracją był gliniany muzykant z gitarą bez strun zakupiony przez pisarza w Rzymie w chwili rozpoczęcia prac nad *Nowym Donkiszotem*. Żuławski nazywał figurkę swoim „nauczycielem filozofii”.<sup>55</sup> Jako bezimienny, gliniany grajek stał się także bohaterem opowiadania *Veneri et Romae*, w którym pełni funkcję partnera dialogu dla narratora, ironicznie nicującego śmiechem jego opowieść.<sup>56</sup> W dramacie pieśń grajka stanowi trawestację filozofii Don Juana: „Pij wino, pij wino, pij wino! / Krew niechaj jak chce się potoczy” [113]. Ze względu na groteskowy charakter występu, a pośrednio przez intertekstualne echo, hedonistyczna wykładnia zostaje sprowadzona do poziomu autoparodii.

<sup>55</sup> J. Żuławski, *Z domu...*, op. cit., s. 88.

<sup>56</sup> Scena, w której Czesława nawiedza wspomnienie kochanki, pod wpływem spojrzenia na jej „portret”, również ma swój odpowiednik w opowiadaniu. Zdjęcie młodej dziewczyny wywołuje wspomnienia narratora, a w grajku budzi śmiech przypominający zarazem spazm rozpacz. Zob. idem, *Veneri...*, op. cit., s. 159.

Pomponetta jako pierwsza rzuca się w wir taranteli na melodię pieśni Ciego, po chwili zaś wszyscy zebrani chwytają się za ręce i rozpoczynają „chocholi” taniec:

W wirze szalonym świat mi się kręci,  
wiruje wszystko dokoła!  
Hejże do tańca! w wir bez pamięci!  
niech nikt mnie próżno nie woła!

[...]

Taran – taran – tarantella!

Taran – taran – tarantella! [118–119]

Choć scena ta w swej wymowie przypomina pomysł Wyspiańskiego, Żuławski wszak obrazuje społeczeństwo uśpione, niezdolne do czynu, omamione, zamierzające w politycznej i kulturalnej stagnacji, to wskazać trzeba przynajmniej dwa pierwiastki oryginalne. Po pierwsze, taniec u Żuławskiego – inaczej niż u Wyspiańskiego – ma charakter autoparodii, ironicznej wywrotki, która rozwarstwia wymowę hipnotycznego tańca już na poziomie znaczeń generowanych w czasie jego trwania. „Pornograficzna”, groteskowa i krytyczna deformacja w stylu buffo jest karykaturą społeczeństwa w stanie apatii. Po drugie Żuławski zderza ze sobą dwie, wydawałoby się, antytetyczne melodie – muzykę Chochoła i neapolitańską tarantelę.<sup>57</sup> Tarantela, towarzysząca rytuałom tarantystycznym, miała charakter egzorcyzmu podejmowanego w celu przegnania (między innymi) melancholii nawiedzającej ofiarę ukąszenia tarantuli.<sup>58</sup> Związana była zatem z odzyskiwaniem życia – symbolicznym przebudzeniem uśpionej witalności. Zabieg Żuławskiego być może kryje w sobie subwersywną strategię polegającą na intensyfikacji zbiorowej hipnozy do takiego stopnia, że na prawach sprzężenia zwrotnego jej uczestnicy wybijają się na przebudzenie.

Właśnie w chwili, w której tarantela osiąga najwyższą intensywność, szalony wir zostaje przerwany przez Anglika-turystę z Koloseum. Postać ta zjawia się jako symbol wzgardzonych przez bohatera ideałów, a zarazem wprowadza pierwiastek krytycznej deziluzji – jakby Anglik był emanacją społecznego sumienia i prze-

<sup>57</sup> W *Weselu* muzyka Chochoła wiedzie weselników „w tan powolny, poważny, spokojny, pogodny, półcichy – że ledwo szumią spódnice sztywno krochmalone”, S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, s. 258. Frenetyczna, żywiołowa tarantela jest biegunowym przeciwieństwem tego tańca.

<sup>58</sup> Zob. E. De Martino, *Ziemia zgryzoty*, przekł. W. Marucha, Warszawa 1971. Witalistyczną i wyzwalającą wersję taranteli Żuławski opisuje w opowiadaniu wieńczącym *Bajkę o człowieku szczęśliwym*. Zob. J. Żuławski, *Tarantella*, [w:] idem, *Bajka...*, op. cit., s. 226–231. W literaturze modernistycznej najbardziej znany przykład takiego egzorcyzmu przeniesionego w opresyjne realia nowoczesnego mieszczańskiego życia odnaleźć można w *Domu lalki* Ibsena. Zob. H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, przekł. J. Frühling, Warszawa 1985, zwłaszcza s. 93–97.

wodnikiem na drodze do gwiazd.<sup>59</sup> To właśnie on natychmiast demaskuje jaguara: „wyciąga za ogon spod stołu obrzydliwego, chudego kundla, zastraszonego, o zmierzwionej sierści i kaprawych oczach” [122]. Anglik i Czesław dostrzegają w zwierzęciu symbol moralnej nędzy i lęku jednostki. Ale Wiktor nadal mówi o nim z dumą: „jak mu się pręży grzbiet!” [122]. Przebudzenie ma więc wymiar indywidualistyczny, zgodnie skądinąd z pesymistyczną historiozofią Żuławskiego – samoświadomość jednostki nie pociąga za sobą wyzwolenia ludzkości skazanej na błądzenie wśród omamów.

Pierwszy akt dramatu wieńczy heroiczny obraz młodego Włocha organizującego wyprawę „garybaldczyków” [124] i przebudzonego Czesława gotowego wejść w rolę bojownika. Czesław potyka się jednak o podstawioną przez żonglera nogę i ląduje na ziemi. Nowoczesną donkiszoterię można skwitować zatem, tak jak uczynił to Matuszewski – wyrażając podziw dla szlachetności intencji, ale dostrzegając także groteskowość i nieskuteczność działania. Wymowa tej sceny jest podwójnie pesymistyczna, a sytuacja wydaje się na razie bez wyjścia. Indywidualne wyzwolenie nie wystarczy, by przezwyciężyć społeczną inercję, w jakiej pograżyła się inteligencja. Główny bohater, ucieleśniający początkowo hamletyczno-hedonistyczny model, pod koniec pierwszego aktu przybiera postawę altruistyczną i aktywistyczną, źródłową dla figury Don Kichota. Ale tym samym mit Don Kichota jako rewolucyjnego bojownika zostaje zreinterpretowany jako jeszcze jeden fantazmat, który nie wytrzymuje konfrontacji z nowoczesnością.

Jeśli groteskowe zgromadzenie w „Olimpii” można uznać za symboliczny obraz społeczeństwa w chwili dziejowej zmiany, to jest to obraz przerażający. Czesław, nowy Don Kichot, leży na podłodze. Wiktor karmi wyjącego psa, biorąc go wciąż za jaguara. A Sobowtór przegląda wielką księgę, w której kasjer przez cały czas zapisywał wydarzenia wieczoru [125]. Żuławski pokazuje społeczeństwo w stanie ostatecznego marazmu, fałszywej świadomości podsycanej sceniczną rozrywką. Z trudem zdobyta samoświadomość jednostki na nic się nie przydaje. Media błyskawicznie przechwytyją i nicują rewolucyjne ideały wolności i sprawiedliwości. A na dodatek wszystkie wydarzenia są nieustannie zapisywane i rejestrowane. Ostatni motyw ma dwojaki sens: z jednej strony ukazuje mechanizm

<sup>59</sup> Trudno rozstrzygnąć, czy w postaci Anglika powraca znana z batalii o Don Kichota figura Robinsona. Jeśli można mówić o reinterpretacji tej postaci, to trzeźwy, przedsiębiorczy i pracowity bohater Defoe zmienia się tu tak dalece, że trudno dopatrzeć się innych podobieństw niż postawa krytycyzmu, dodatkowo w obu wariantach rozumiana nieco inaczej. Krytycyzm Robinsona to raczej *common sense*, podczas gdy Anglik reprezentuje pierwiastek filozofii krytycznej, polegającej w tym wypadku na poszukiwaniu warunków możliwości misterium jaguara. Trudno też przypisać postaci Defoe rolę mistrza wtajemniczeń w ramach anabazy, która w *Nowym Donkiszocie* wybija się na pierwszy plan.

społecznej kontroli, z drugiej – może odnosić się do pracy pamięci zachowującej upokarzające wspomnienie współuczestnictwa w skorumpowanej, fasadowej rzeczywistości.<sup>60</sup>

### PORNO ZE ŚLEPĄ KRÓLEWNA

Akt drugi (*Ślepa królowna*) przenosi akcję do szlacheckiego dworu. Wypełnia go dialog między Czesławem, który powrócił z Włoch w rodzinne strony, a Jadwigą – niewidomą siostrą. Dominuje w tej części wątek konstruowania fałszywych obrazów ideału (Jadwiga) przeciwstawiony pornograficznemu spojrzeniu malarza prostytutek (Czesław). Niewidoma siostra dotyka płócien przekonana, że są na nich Legioniści w zdartych mundurach, ułani księcia Józefa, powstańcy styczniowi, Maria Magdalena i Chrystus. Tymczasem wodzi dłonią po powierzchni aktów, portretów prostytutek o twarzach dawnej ukochanej [105–106], obrazów „wyuzdanych balerin” [249], karykatur, „scen szatańskich, erotycznych” [249]. Pornografia nie tylko dopełnia wizerunek Czesława jako dekadentckiego Don Kichota, lecz także – jako perspektywa patrzenia bohatera – podniesiona zostaje do rangi globalnego gestu krytycznego, wymierzonego w nowoczesność.

Giorgio Agamben zauważył, że „w pornografii utopia społeczeństwa bezklasowego ukazuje się pod postacią karykaturalnego wyolbrzymienia”.<sup>61</sup> W tym sensie pornograficzny charakter miała cała zasada konstrukcyjna aktu pierwszego, gdzie w groteskowym przejawieniu naświetlone zostały mechanizmy działania kapitalistycznego społeczeństwa poprzez karykaturalne figury jego funkcjonariuszy – tancerki, roznosiciela gazet, kasjera, idealisty, tłumu. Agamben dodaje:

Jeśli doszukujemy się w pornografii elementu prawdziwości, natychmiast stają nam przed oczami jej naiwne obrazy rzekomego szczęścia. Jego podstawową cechą jest to, że można się o nie przypomnieć w dowolnej chwili i przy jakiegokolwiek okazji.<sup>62</sup>

Perspektywa eudajmonistyczna wiąże Don Kichota z filozoficzno-literackiego dialogu Żuławskiego z bohaterem jego dramatu, a pornografia, której żywiołem jest anegdota, okazuje się w tym ujęciu wyobrażeniem zastępczym: niespełniona obietnica szczęścia nakłada się na wyzwolicielskie fikcje oryginalnej donkiszoterii.

<sup>60</sup> Figura zapisującego wszystko kasjera może być ewentualnie odczytana przez pryzmat diagnoz dotyczących literatury polskiej, która w obliczu rewolucji okazała się „nieprzygotowana do stworzenia «zapisu»” wydarzenia, demolującego porządek języka. Zob. K. Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905–1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 2, s. 59. W takim wypadku gest tej postaci oznaczałby podjęcie (za wszelką cenę) próby zapisu niemożliwego, choć klóci się to z wyżej zarysowaną linią czytania dramatu.

<sup>61</sup> G. Agamben, *Idea szczęścia*, [w:] idem, *Idea prozy*, przekł. E. Górniak-Morgan, oprac. A. Serafin, Warszawa 2018, s. 76–77.

<sup>62</sup> Ibidem.

Ale kairotyczna obietnica, o którą można się „upomnieć w dowolnej chwili”, jest równie fałszywa jak ideały błędnego rycerza, choć są one różnie waloryzowane.

Tak rozumiane pornograficzne spojrzenie Czesława przechodzi w dramacie znamiennej ewolucję. Początkowo pełni taką samą funkcję jak jaguar Wiktora. „Pożera”, a więc neutralizuje tęsknotę za dawną kochanką, kiedy bohater maluje prostytutki z jej twarzą, neutralizuje również wstyd z powodu obywatelskiej bierności, maskując go obrazami „scen szatańskich, erotycznych”. Płótna dotykane przez Jadwigę są artefaktami tego procesu wyparcia. Jednak w chwili, kiedy między akty trafia „autoportret” nowoczesnego Don Kichota, pornografia ujawnia swoją nową funkcję. Staje się zwierciadłem podmiotowej prawdy i narzędziem demystyfikacji skorumpowanego świata. Spojrzenie pornografa wciąż „obnaża”, w innym jednak sensie: tym razem bliższe jest perspektywie krytycznej niż uprzedmiotawiającej. Płótna Czesława okazują się alegoriami struktury *Nowego Donkiszota*, pełnią więc funkcję bliską *mise en abyme*.<sup>63</sup> Dzięki nim cały dramat, a szczególnie epizody w „Olimpii”, można odczytywać jako subwersywną pornografię nowoczesności. Kod pornograficzny w kontekście nakreślonego przez Żuławskiego spektaklu polskości i rewolucji, opracowywanego za pomocą rekwizytów i gotowych schematów wyjętych z archiwum kultury, pozwala pisarzowi dialektycznie przetworzyć skostniałą symbolikę w nową jakość. Konwencjonalne elementy narodowowyzwoleńczej i rewolucyjnej mitologii, a przede wszystkim komponenty składające się na rysowany w utworze obraz nowoczesności, przechodzą drogę od sprzężenia do krytycznego demontażu i obnażenia. Dekonstrukcji podlega również figura błędnego rycerza. Jednak przyjęta przez Żuławskiego pornograficzna strategia oznacza realne zwycięstwo nowej donkiszoterii, ponieważ to perspektywa błędnego rycerza – wyniesiona do rangi zasady konstrukcyjnej dramatu – sprawia, że fasadowy i fantazmatyczny wymiar nowoczesności zostaje przeświecony.

\*\*\*

Zapomniany dramat o nowym Don Kichocie należy czytać jako uzupełnienie obrazu twórczości Jerzego Żuławskiego. Stanowi on jeszcze jeden krytyczny sąd epoki nad nowoczesnością, a ponadto pozwala dostrzec nieobecny w innych tekstach stosunek Żuławskiego do krwawych wydarzeń na ziemiach polskich z wyjątkowej, „emigracyjnej” perspektywy biernego obserwatora. Rewolucja oglądana przez okna „Olimpii” nie tylko śmiało podejmuje konfrontację z dziełami Wyspiańskiego i Micińskiego, lecz także – ze względu na znamiona estetycznego

<sup>63</sup> Zob. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 187–196.

eksperymentu – wyróżnia się na tle innych dramatów autora. Na uwagę zasługuje również szereg reinterpretacji, którym podlega figura Don Kichota zarówno w kontekście rodzimego i rewolucyjnego piśmiennictwa, jak i w ramach wewnętrznej dynamiki twórczości Żuławskiego. Błądny rycerz przechodzi ewolucję od idealisty, utopijnego fantasty i rewolucyjnego bojownika, poprzez poszukiwacza szczęścia w iluzji i „hamletycznego” hedonistę, aż po krytycznego pornografa nowoczesności. Wyjątkowym komponentem szkicowanej w dramacie podmiotowości tytułowego bohatera jest wstyd wynikający z odrzucenia wyzwających iluzji i z powodu bierności w obliczu rewolucyjnych wydarzeń. Ale wstyd to afekt wyzwający. Jak poucza Agamben – „tak jak każdy wstręt zdradza w tym, kto go odczuwa, tajemną solidarność z przedmiotem obrzydzenia, tak samo wstyd jest wskaźnikiem jakiejś niesłychanej i przerażającej bliskości człowieka z samym sobą”<sup>64</sup>. Być może tak rozumiany wstyd sprawił, że Jerzy Żuławski tak bardzo troszczył się tuż przed śmiercią o losy rękopisu dramatu o rewolucji?

---

<sup>64</sup> G. Agamben, *Idea wstydu*, [w:] idem, *Idea prozy...*, op. cit., s. 94.