

Przemysław Pawlak

METATEATRALNE ELEMENTY DRAMATÓW WITKACEGO

Dominikowi Gacowi

Czy zautonomizowana przestrzeń dramatyczna i autorefleksyjność tekstu są wystarczającymi warunkami kwalifikacji metadramatycznej? Może przeciwnie – metateatr jest wyznacznikiem teatru sensu stricto, konsekwencją uznania przewodniej roli antycznego chóru i misteryjnego Ewangelisty? Stanisław Ignacy Witkiewicz postuluje walkę z naturalistycznym wynaturzeniem i realistycznym „babraniem się w bebeczach”, którego ikoną pozostaje Konstanty Stanisławski.

Prawie czterdzieści lat temu Alf Sjöberg, reżyser najsłynniejszej, nowatorskiej ekranizacji *Panny Julii*, docenił metateatralne zabiegi Witkacego w zestawieniu *Matki* z arcydziełem Augusta Strindberga *Mistrzem Olofem*:

Moment wyzwolenia w ostatnim akcie jest przykładem metateatru bez odpowiednika w całej literaturze dramatycznej, daje nam wizję mitu klasycznego, która mogła powstać dopiero po Einsteinie. Ale właśnie w tym paradoksalnym momencie widzimy jaśniej niż kiedykolwiek, że teatr Witkiewicza chce być językiem, który wyraźniej i prawdziwiej niż mowa codzienna wyrazi solidarność z ludzką potrzebą wolności.¹

Krystyna Ruta-Rutkowska dostrzegała metateatralność dzieł Witkiewicza m.in. w dystansie i swobodzie, z jaką autor potraktował tradycje i konwencje narosłe w polskim dramacie od początku XIX wieku:

Oniryczno-wyobraźniowa przestrzeń z III aktu *Matki* kompromituje więc polską wersję macierzystą takiej przestrzeni – romantyczną i młodopolską. Gromadzi i piętrzy jej stałe rekwizyty i chwytły (groźna, zagadkowa sceneria, pojawianie się postaci z przeszłości, motyw tajemnicy śmierci i zaświatów związany z trupem matki Leona). Za ich pomocą wydobywa jej konwencjonal-

¹ A. Sjöberg, „*Matka*” i „*Mistrz Olaf*”, „Przegląd Humanistyczny” 1977 nr 10, s. 67.

ność (trup to tylko manekin kryjący w sobie papier i trociny, postaci zaś świadome są sytuacji scenicznej, a w dodatku ironicznie dystansują się wobec śnionej rzeczywistości, w której przebywają).²

Dyskusyjną tezę, iż osoby dramatu Czystej Formy niejako z definicji wyposażone są w świadomość roli, postawił Jan Błoński:

Kto wie zatem, czy miejsce dramatyczne nie jest po prostu teatrem – jakby przedstawionym teatrem Czystej Formy oczywiście? Miejscem, gdzie panują udanie, maska, kostium, gdzie przedstawia się widowisko w widowisku. Postacie posiadają tam – nie zawsze wyraźną – świadomość roli, którą grają: mogą ją podjąć lub porzucić. Co więcej, miejsce to przypomina często – aczkolwiek mgliście – przestrzeń znane nam z innych dzieł dramatycznych, z których postaci czerpią natchnienie do swoich ról, traktowanych zwykle parodystycznie. Słowem, odnosimy wrażenie, że przestrzeń Czystej Formy nie jest całkiem „prawdziwa”. Jest jakby otoczona przestrzenią codziennego doświadczenia, od której się wyraźnie różni. A przy tym zdaje się skądinąd znana, jakby cytowana, trawestowana czy parodiowana.³

O kontrprzykłady u Witkacego nietrudno. Humor *W małym dworku*⁴ wynika m.in. ze zróżnicowanej kondycji postaci – Kozdroń sprawia wrażenie szczerze, wręcz śmiertelnie przerażonego powrotem Anastazji jako widma. Dzięki pozostałym bohaterom przyzwyczajają się do rozważań nad statusem własnym oraz świata przedstawionego – np. kucharka Urszula utyskuje: „Zaświaty nam zabrali, a świata nowego nie dali na ich miejsce!”⁵ (wtóruje jej kucharka Marianna Splendorek w *Onych*, lamentując przy zwłokach Spiki). Niski stopień samoświadomości charakteryzuje początkowo Ellę w *Mątwie*. Ją również „wtajemniczają” inni, bezwzględni w swym relatywizmie: Posąg Alicji d’Or, Paweł Bezdeka i sprowadzony z Tycjanowskiego płótna papież Juliusz II. Dopiero w „epilogowatym” akcie *Matki* Leon manifestacyjnie dystansuje się wobec dramaturgicznych waloryzacji snu i symbolu. Wcześniej zdaje się nam tylko filozofującym młodzieńcem, który co prawda dokonuje swoistej autopsychanalizy, a pod koniec drugiego aktu, pod wpływem narkotyku popada wręcz w egzystencjalną rozpacz, zwątpiwszy w swą tożsamość, lecz wciąż pozostaje w roli. To autokomentarz wypycha go z niej i burzy czwartą ścianę, gdy zaczyna tłumaczyć publiczności istotę dzieła czystoformalnego:

Sytuację obecną proszę uważać za oczywistą. Jest to coś bezpośredniego, jak na przykład kolor czerwony lub dźwięk A, mimo całej oczywiście komplikacji. Niektórzy mogą to uważać za błagę,

² K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralne gry w dramacie współczesnym na przykładzie twórczości Mariana Pankowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 4, s. 143–144.

³ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Przestrzeń i literatura: studia*, seria *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, t. 51, Wrocław 1978, s. 207.

⁴ Ewa Wąchocka uznaje, że rzeczywistość przedstawiona tego dramatu skonstruowana jest na podobieństwo quasi-spektaklu, w czym zdaje się podążać śladem Błońskiego. E. Wąchocka, *Metateatr*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, 2015, encyklopediateatru.pl/hasla/108/metateatr.

⁵ Wszystkie cytaty z dramatów Witkacego pochodzą z trzatomowego wydania drugiego, uaktualnionego z Aneksami obejmującymi wydania, przekłady i inscenizacje sztuk S. I. Witkiewicza w kraju i za granicą, w ramach edycji *Dzieł zebranych* w Państwowym Instytucie Wydawniczym, w oprac. J. Deglera, z *Juweniliami* oprac. przez A. Micińską; S. I. Witkiewicza, *Dramaty*, t. I – III, Warszawa 2016.

za sen, za symbol, za diabli wiedzą co. Zostawiam im zupełną swobodę interpretacji, ponieważ gdybym nawet swobody tej im nie pozostawił, wszyscy postąpiliby na pewno tak samo.

Zdarza się, że krytycy sytuują po stronie metateatru całą twórczość Witkacego, zapominając o konieczności przyjęcia założenia o odrębnym, czystoformalnym porządku dzieła, niejednakowej strukturze dramatów oraz o tym, że autor sam podjął się próby uszeregowania swoich sztuk pod względem ich bliskości wobec ideału Czystej Formy, w wydanym w 1923 tomie *Teatr*.⁶

Sama autonomiczność przestrzeni dramatów Witkacego nie powinna być traktowana jako synonim, ani przesłanka metateatralności. Autonomia ta wynika z założeń teorii Czystej Formy i dążenia do jej scenicznej realizacji. Nieukłidesowa (*Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu*) czy sferyczna (*Kurka wodna*) konstrukcja przestrzeni niektórych sztuk ma ułatwić widzowi oderwanie od codzienności. Zanurzenie się w teatralnym śnie jest też śmiałym i bezprecedensowym eksperymentem formalnym, by nie rzec: matematyczno-logicznym. Przyjmując, że akcja *Mątwy* rozgrywa się w czasoprzestrzeni Minkowskiego (zgodnie ze współczesnym stanem wiedzy fizycznej, opisującej czasoprzestrzeń w ogólnej teorii względności), której założeń Witkacy był świadom, za metateatralne należałoby uznać nie współistnienie postaci z różnych epok, czy autokomentarze postaci podróżujących w czasie, a próby porzucenia narzuconego uniwersum.

Spotkanie na Witkacowskiej scenie dwóch odmian tej samej postaci, będących w różnym wieku albo żywej i martwej, nie musi się samo przez się okazać elementem metateatralnym, jeśli czasoprzestrzeń dramatu przewiduje ruch postaci w więcej niż jednym kierunku na osi (lub układzie o większej liczbie współrzędnych) czasu. Tak samo nie jest teatralnym cudzysłowem sferyczna (nie kulista, jak chcą niektórzy krytycy) budowa *Kurki wodnej* i wynikające z niej „zmartwychwstania” osób dramatu. Przeciwnie – w geometrii sferycznej, nieukłidesowej, czy dowolnym pseudoriemannowskim, np. sześciowymiarowym kontinuum, nagle zastosowanie reguł geometrii eukłidesowej lub zwykłego ciągu przyczynowo-skutkowego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni w ziemskiej rzeczywistości, dałoby efekt metateatralny.

O intertekstualności, ale niekoniecznie metateatralności, świadczą parodie i parafrazy kwestii romantycznych, innym razem Szekspirowskich, czynione przez Sajemana, Girtaka, czy Ryszarda III. Natomiast za chwyt wybitnie metateatralny uznać należy stopienie całych motywów literackich z postaciami historycznymi i postaciami konkretnych sztuk innych autorów w jednej osobie dramatu, np. Scurvym. Jego obecność na scenie, w relacji z innymi bohaterami *Szewców*, generuje różnorodne napięcia kierunkowe ku: dziejom Poncjusza Piłata (trybuna prokuratora, obecność przetworzonych Arma Christi) i św. Roberta, opata klasztoru benedyktynów w Molesme (Sajemana zwraca się do Scurvy'ego: „Robercie Fraternité”), Witkacowskiego *Bezimiennego dzieła* (imiona

⁶ S. I. Witkiewicz, *Spis sztuk*, [w:] idem, *Teatr*, Kraków 1923, s. 277–278.

Cynga i Scurvy oznaczają skorbut), *Betleem Polskiego* (czerwony blask zalewający scenę, ku zdziwieniu Księżnej i Scurvy'ego a czerwona luna w misterium Lucjana Rydla), *Nocy rabinowej* Tadeusza Micińskiego (Hapun w stroju króla dzwonkowego i policjanta jest ucieleśnieniem cynizmu, represyjnej władzy i nienasyconego pożądanego, na równi ze Scurvym), *Balladyny* Juliusza Słowackiego (po magicznej utracie ludzkiego emploi, prokurator budzi się pod wierzbą, przed nim złota siekiera). Także postać Sajetana Tempe to antropomorfizacja mnogości wcieleń, jedność w wielości legend o Wiecznym Tułaczku, zespolona z toposem szewca i motywem „z chłopa król”.

Gdyby odważny inscenizator zdecydował się poprowadzić *Szewców* według licznych, a w praktyce teatralnej zazwyczaj ignorowanych didaskaliów oraz innych, bardziej zawołowanych wytycznych autora, mógłby wydobyć potencjał metateatralny tego dramatu. Gdyby zrozumieć Czystą Formę jako postśrednio-wieczny odpowiednik liturgii scenicznego działania się i stwarzania; gdyby porzucić inscenizacyjną spuściznę stuleci tak konsekwentnie przez Witkacego obwinianych za upadek metafizyki i sztuki, od renesansu po filistersko-mieszczański XIX wiek, opis spektaklu brzmiałby prawdopodobnie tak:

Błądny to bowiem, wędrowni komedianci, aktorzy. Będą grać. Są w kostiumach. Nie w ubraniach, ale w kostiumach właśnie. Stroje wyraźnie nie należą do ludzi, którzy je noszą. Zostały powciągane, by w nich grać. Współczesne spodnie, płaszcze starożytnych i barwne szaty renesansu, lokajskie pasiaste kamizelki, cylindry, muszki, trykoty. [...] Żeby skonstruować świat, trzeba go najpierw zburzyć. Potem dopiero można go zagrać od nowa [...] elementy te – oderwane od swych pierwotnych funkcji, wprowadzone w nieoczekiwane relacje – zbudują nową jakość kreacyjną. Tylko do siebie samej podobną. Jakość, w której nie udaje się życia. W której natomiast gra się jego projekcję. [...] Aktor demonstrował widzom świat. Kreował go słowem, gestem, znakiem sytuacyjnym. Prowadził widzów, kędy chciał, nie kryjąc równocześnie, że cały czas gra przecież na podeście – na scenie. Jedna to bodaj z najbardziej teatralnych koncepcji teatru, stricte kreacyjna. [...] Jak w olbrzymim worze mieszają się na scenie najprzeróżniejsze cytaty ikoniczne, znaki kulturowe, cytaty teatralne.⁷

Wypisz, wymaluj *Szewcy* lub *Oni!* Osoby metadramatu istnieją w różnych czasach, często sprawiają wrażenie poruszających się po rozłącznych planach. Najostrzejszego, scenograficznego, kostiumowego i tekstowego podziału sceny na dwa światy, zderzenia epok i stylistyk Witkacy dokonuje w *Janulce*⁸ i *Nowym Wyzwoleniu*.

W *Szewcach* z zamierzchłej epoki może pochodzić element burzący iluzję czwartej ściany. Ze względów finansowych scenografia średniowiecznych wido-

⁷ A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Gdańsk 2001, s. 139–140 (opis spektaklu: W. Shakespeare, *Tymon Ateńczyk*, przekł. A. Lis, reż. i scen. Z. Wierchowicz, muz. J. Satanowski, Grudziądz, Teatr Ziemi Pomorskiej, 19 V 1974).

⁸ Por. K. Ruta-Rutkowska, *Historia na ławie oskarżonych. O dwóch dramatach Mariana Panikowskiego*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczak, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 137.

wisk bywała ograniczana do minimum, sprowadzała się wtedy do symbolicznych rekwizytów. Rozmach zależał od stopnia zamożności bractw organizujących misteria, hojności feudalnych panów, parafii lub miast. Ograniczenia narzucał rozmiar sal, do których widowiska teatralne stopniowo przenosiły się z ulic, rynków, placów i cmentarzy. Andrzej Dąbrówka wspomina o „herbach” w formie „tekstowych transparentów, które mogły być elementem scenografii podobnym do banderoli, jakie widzujemy na mansjonach w ilustracjach przedstawiających sceny teatralne”.⁹ Wiemy zatem, że do drewnianych domków lub zwykłych podestów przybijano tabliczki lub proporce informujące widzów o funkcji danego mansjonu.¹⁰ W *Szewcach* są takie banderole. W drugim akcie nad katedrą prokuratora Witkacy każe umieścić

witraż, przedstawiający „błogosławieństwo pracy zarobkowej” – może być zupełnie niezrozumiała kubistyczna bzdura – wyjaśnia ją widzom powyższa nazwa, wypisana ogromnymi literami.

W trzecim akcie „pojawia się znowu tablica z napisem”, kolejny „herb”, a gdy Sajemtan podnosi się po próbie zamordowania go, „pojawia się tablica: «Nuda coraz gorsza», na miejsce poprzedniej, która znika”.

Odwołując się do tradycji dramatu antycznego i średniowiecznego, Witkiewicz skomponował wiele sztuk w metadramatycznej ramie *partes minores*, prologu i epilogu: „*Tumor Mózgowicz* – dramat w 3 aktach z prologiem, *Multiflakopulo* – okropny dramat w 3 aktach z prologiem, *Pentemychos i jej niedoszły wychowanek* – tragedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem, *Dobra Ciocia Walpurgia* – komedia w 2 aktach z epilogiem” (trzy ostatnie znane tylko z tytułów). Dla odmiany zaginiona *Tak zwana ludzkość w obłądnie* była „sztuką w trzech aktach bez epilogu”. W prologu sygnalizowano i sugerowano widzowi morał, najistotniejszą naukę płynącą z dramatu. Dzięki prologom widz często mógł uzyskać wrażenie przewagi nad niektórymi postaciami nieposiadającymi wiedzy o zakulisowych lub podstępnych działaniach innych osób dramatu (np. słynny prolog Szekspirowskiego *Poskromienia złościcy*).

Jako fundament konstrukcji teatru w teatrze prolog bywał rozdaniem ról. Taki charakter ma wprowadzenie do *Wielkiego teatru świata* Calderóna, a także odnaleziony po wielu latach przez Janusza Deglera prolog *Macieja Korbwoy i Bellatrix*. O przypisaniu każdej postaci roli, którą musi zagrać w przedstawieniu (alegoria życia), mówi otwarcie w *Szewcach* Hiper-Robociarz. Gdy mordowany Sajemtan pyta w trzecim akcie: „Ja mam zginąć, a te dranie mogą żyć?”, Hiper-Robociarz odpowiada: „To pech biletu, któryście wyciągnęli, Sajemtanie”. O tym, jaka rola przypadła Sajemtanowi, zdecydował zatem przypadek, wyciągnięty los. Kiedy? W przedakcji.

⁹ A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Toruń 2013, s. 267.

¹⁰ „Tak więc wywieszki: „Pałac Heroda”, „Szkoła”, „Raj”, „Świątynia Salomona” i inne, nad kłami sceny terencjuszowskiej [...] musiały zastąpić plastyczne dekoracje sceny misteryjnej”. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski: budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, s. 13.

W epilogu przypominano i utrwalano morał, niejako w obawie, że spektakularne efekty dźwiękowe i świetlne, emocje związane z przeżywaniem misterium, zachwyty nad kostiumami lub dekoracjami mógłby przysłonić treść i sens przedstawienia. Aby doprowadzić do właściwego zakończenia, autorzy odwoływali się do interwencji boskiego pierwiastka, posługiwali się cudownymi zjawiskami, sprowadzali nagle na scenę świętych lub boginie. Podobne chwytów transformacyjne stosował Witkacy, co stwierdził Daniel Gerould, przyznając rację Janowi Błońskiemu:

Witkacy wprowadza w *Pragmatystach* pierwszy ze swoich zaskakujących epilogów albo podwójnych zakończeń, które niespodziewanie stawiają na głowie poprzednie rozwiązanie akcji.¹¹

Można się tu pokusić o niezgodną z nauką chrześcijańską analogię – czym innym, jeśli nie postawionym na głowie, zaskakującym epilogiem Pasji jest zmartwychwstanie Jezusa? Możliwe, że współczesnym badaczom byłoby łatwiej dostrzec co najmniej średniowieczne korzenie „prologowatości” i „epilogowatości” sztuk Witkacego, gdyby zachowało się ich więcej. Zaginęły akurat w większości te dramaty, które były wyposażone w prolog i/lub epilog: *Miętosza*, *Multiflakopulo*, *Pentemychos* (odnalazł się tylko wierszowany fragment prologu¹²), *Dobra Ciocia Walpurgia*; prologi zachowały się w: *Tumorze Mózgowiczu*, *Macieju Korbowie* i *Nowym Wyzwoleniu*. *Szalona lokomotywa, sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem* znana jest jedynie z wtórnego tłumaczenia francuskiego przekładu.

W połowie trzeciego aktu *Szewców* autor kazał I Czeladnikowi wykrzyczeć nazwę innego elementu: intermezzo, komentując wprost, i to w niewybrednych słowach, gust widowni: „Na środek sceny, na środek! Do dzieła! Publikacja nie lubi takich intermezzów, zagwazdrany jej wszawy gust”. Dzięki tej wypowiedzi wiemy, że specyficzną procesję chłopów z chochołem i dyszącym sercem na tacy, wraz ze sceną „załatwienia kwestii chłopskiej” przez sajetańczyków, sam Witkacy traktował jako międzygrę. I bez autorskiej podpowiedzi można w twórczości Witkacego znaleźć wiele autokomentarzy wypowiedzianych przez osoby dramatu, czasem w formie wierszowanych wstawek i piosenek, które nawiązują do tradycji intermezza: autoportret Gnębona-Puczymordy wygłaszany w *Szewcach* („Kołpak z piórem, karabela...”), deklamacja Jęzorego Pasiukowskiego w sztuce *W małym dworku* („Siostrzyczki spijają z kieliszków...”), wiersze Bellatrix w *Macieju Korbowie* („Z głębin nocy niepojętej...”) i Janiny Węgorzewskiej w *Matce* („Nade mną zwisa przepiękna maska...”) czy piosenka Rozhulantyny w *Tumorze Mózgowiczu* („Aa, a, kotki dwa...”).

W dramatach Witkacego występują pozasceniczne postaci, ale ich obecność jest bardziej zawoalowana, niż choćby Ewangelisty w średniowiecznym drama-

¹¹ D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981, s. 105.

¹² J. Degler, *Zagadka Prologu do „Pentemychos i jej niedoszonego wychowanka“*, listopad 2013, witkacologia.eu/teatr/Degler_Pentemychos.html

cie, nie podana nam na tacy, jak w misteriach Emila Zegadłowicza. Możemy się domyślać, że Oni to reżyser, dramaturg, a czasem też my – widownia, np. gdy Scurvy w finale *Szewców*, w absolutnej ciszy stwierdza: „Można teraz korzystać z przechadzki, bo w tej porze oni nas nie rozumieją zupełnie”. Głos Straszliwy odpowiada mu natychmiast „z hipersupramegafonopumpy: Oni wszystko mogą!” W trzecim akcie *Matki* postaci zdają sobie sprawę ze swego fikcyjnego charakteru, rozmawiają o gustach publiczności. Nieznajoma Osoba, niczym reżyser, wydaje dyspozycje Leonowi: „Stop. Masz skłonność do długich przemów, a to nudzi publiczność, a szczególnie te osoby, które nie mają odpowiednich kwalifikacji do zrozumienia twoich myśli”. Przekonuje też Leona: „ten trup jest fałszywy. To jest tylko manekin. W ogóle cała ta rzecz – my y compris – jest świetnie zaaranżowana, tylko nie wiadomo przez kogo”. Przez Onych?¹³

Bohaterowie wiedzący u Witkacego, np. Girtak w *Bezimiennym dziele*, wielokrotnie dają nam do zrozumienia, że zdają sobie sprawę ze swego statusu osób dramatu i istnienia widza lub czytelnika, który ich perypetie ogląda lub czyta. Może to nie Hiper-Robociarz, Sajetan ani nie Korbowa narzekają na całkową beczynność, a postaci aktorów grających ich role w ramach teatru w teatrze? Może miejsce, w którym w zasłoniętych kotarą, ciemnych, klaustrofobicznych celkach oczekują na swoją kwestię aktorzy, było dla Witkacego alegorią najgłębszej, transcendentnej samotności jaźni, co wyraził w sporze z Janem Leszczyńskim, pisząc o „niesamowitej nudzie samotności metafizycznego celkowego więzienia”.¹⁴

Wygłaszanie didaskaliów przez osoby dramatu, zastosowane przez Witkacego, to zabieg dystansujący postaci wobec ich własnych ról i kwestii. Andrzej Dąbrówka każe

z mniejszym rygoryzmem patrzeć na „uchybieńia” przeciw teatralności polegające na utykanii dialogów narracją odautorską i opisami czy na niedostatecznym wyodrębnieniu dialogu od didaskaliów (tzw. śpiewane didaskalia w dramacie liturgicznym).¹⁵

Badacz przywołuje w tym miejscu m.in. analizy komedii elegijnych z XII wieku, przeprowadzone przez Juliana Lewańskiego. Tymczasem powojenni recenzenci teatralni byli przekonani o nowatorstwie reżyserskim Dejmka w tym względzie.

Najoryginalniejszą innowacją wprowadzoną przez Kazimierza Dejmka do inscenizacji *Historii...* było nakłonienie aktorów do mówienia licznych uwag reżyserskich zapisanych przez Mikołaja z Wilkowiecka w didaskaliach. Był to śmiały pomysł, i jak stwierdził Jan Kott, nigdy do czasów

¹³ Zabiegi te przypominają *Verfremdungseffekt* Bertolda Brechta, efekt wyobcowania, dystansu, skierowany przeciw iluzyjności.

¹⁴ S. I. Witkiewicz, *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, Warszawa 2002, s. 106.

¹⁵ A. Dąbrówka, op. cit., s. 410.

Dejmka nie praktykowany.¹⁶ Głośne wypowiedanie didaskaliów zmieniło misterium w teatr epicki, burzyło iluzję teatralną.¹⁷

Witkacy proponował uwzględnianie didaskaliów w programach teatralnych, by widz miał do nich dostęp podczas spektakli. Można w tym rozwiązaniu dostrzec odpowiednik sytuacji wiernych, wyposażonych w Pismo Święte lub wypisy z Ewangelii w trakcie uczestnictwa w nabożeństwach, misteriach pasywnych lub bożonarodzeniowych.

Zawołowany teatr w teatrze znajdujemy w *Janulce, córce Fizdejki* i *Sonacie Belzebuba*. W *Szewcach* osoby dramatu są świadkami procesji, która może i przychodzi z *Wesela*, ale to tylko jej poprzednia stacja, pierwotnie pochodzi z częstochowskiej *Historyji...* Błoński uważał, że postaci wszystkich sztuk Witkacego „inscenizują komedię, w której odgrywają sztuczne namiętności i przeprowadzają oszukańcze intrygi”.¹⁸ Nazwał nawet dramaty Witkacego „komediami w komediach”.¹⁹ Prolog *Macieja Korbowy...* dopisał z konieczności nową, szkatułkową interpretację tej sztuki – dał bowiem widzom odczucie podglądania pracy reżysera/demiurga organizującego w teatrze pierwszego stopnia (większa szkatuła) posiedzenie aktorów/demonów, którzy mają wykreować teatr/życie postaci w teatrze drugiego stopnia (szkatułka wewnętrzna). Możliwe, że to tego samego rodzaju posiedzenie, na które udają się Towarzysze X i Abramowski w finale *Szewców*, osoby też niejako zewnętrzne wobec grupy pozostałych postaci. Jednym ze starszych wzorców sceny na scenie, tj. teatru w teatrze była brabancka *Cudowna historia Maryjki z Nijmegen, która przez siedem lat miała do czynienia z diabłem* z przełomu XV i XVI wieku. W tym miraklu ujęto sytuację, w której postaci oglądały uliczne przedstawienie misteryjne *Masscheroen*, a tytułowa Maryjka, zwiedziona przez diabła, nawróciła się pod wpływem duchowego przeżywania teatru-misterium.²⁰

W *Sonacie Belzebuba* zasłona stanowi bramę piekielną, dlatego gdy w III akcie wychodzi zza niej jak gdyby nigdy nic Hilda Fajtcacy, Baronowa dziwi

¹⁶ J. Kott, *Historija o chwalebnym zmartwychwstaniu Teatru Narodowego*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 16, s. 6.

¹⁷ Cytat wraz z poprzednim przypisem za: E. Jarosz-Mackiewicz, *Średniowieczne misterium „Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka jako inspiracja reżyserska w dwudziestowiecznym teatrze polskim*, „Kultura – Media – Teologia” 2011 nr 7, s. 57. Raz przypisany Dejmowski „wynalazek”, z biegiem lat stał się dla krytyków pewnikiem: „Bogdański wykazał dużą intuicję reżyserską, trafnie na ogół dobierając obsadę. Wybierając kształt sceniczny *Wścieklicy* zdecydował się na formę „nadkabaretu”, w której mógł zastosować maksimum inscenizacyjnych pomysłów. Jako reżyser *Historii* Mikołaja z Wilkowiecka zapamiętał Bogdański dejmkowski chwyt z czytaniem autorskich didaskaliów przez aktorów - pomysł ten jednak rozszerzył, tworząc chór gminnych radnych [...], który śpiewa autorskie didaskalia z muzyką Zygmunta Koniecznego.” T. Rafałowski, *Jan Karol Maciej Wścieklica*, „Głos Wybrzeża” 1966 nr 78.

¹⁸ D. C. Gerould, op. cit., s. 77.

¹⁹ J. Błoński, *Dramaturgia Witkiewicza*, „Biuletyn Polonistyczny” 1968 z. 32. Ct. za: J. Degler *Zawsze o nim, czyli psychomachia Witkacowska*, styczeń 2002, witkacologia.eu/witkacolodzy/Jan%20Blonski.html#sdendnote22sym

²⁰ A. Dąbrówka, op. cit., s. 280, 454, 586–587 i passim.

się: „Skąd Pani? Tędy?” To właściwie już nie kwestia Baronowej, a postaci grającej Baronową, która spodziewa się, że kolejne wejścia na scenę mogą odbywać się tylko przez jedno z dwojga drzwi. Hilda (raczej postać, która ją gra) przypomina tymczasem o umowności scenografii, na dodatek oznajmia po chwili, że „nie wiadomo, co się stanie, bo problem sonaty Belzebuba nie jest jeszcze...” Możemy co prawda tłumaczyć tę wypowiedź: „problem utworu fortepianowego stworzonego przez Belzebuba nie jest jeszcze...”, ale nasuwa się też odczucie teatru w teatrze, wtedy kwestia Hildy oznacza: „problem dramatu, który czytacie (lub: sztuki, którą oglądacie), zatytułowanego *Sonata Belzebuba*, nie jest jeszcze...”

Można podsumować, że wraz z rozwojem akcji, ontologicznemu rozwojowi podlegają osoby dramatów Witkiewicza, uzmysławiając sobie swój udział w kreacji dzieła. Melchior Abłopto, świadom nawet założeń teorii estetycznej, zgodnie z którą współtworzy dramat, w finale *Onych* deklaruje: „Tajny rząd i naszą komedię do końca rozegrać musimy. [...] Z życia zrobimy sobie komedię dell'arte w Czystej Formie jak kryształ.” Zdarza się, jak w *Onych*, że w tekście (z listopada 1920) antycypowane są tytuły innych dramatów Witkacego. Seraskier Banga Tefuan podaje się za autora ukończonej przez Witkacego dopiero 2 lutego 1921 *Niepodległości trójkątów*.²¹ Dyrektor teatru Gamracy Vigor ujawnia tytuł innej sztuki – napisanej kilka miesięcy po napisaniu *Onych* – w której gra i ginie n a p r a w dę piękna aktorka, hrabina Spika Tremendosa:

Teraz wiem już tytuł sztuki. Była to piekielna hiperfarsa dell'arte, nazywa się – w tej chwili wyleciało mi to z głowy, aha: „Metafizyka dwugłowego cielęcia”. Tłum nic nie wie o zabójstwie. Myśli, że to było odegrane. Musimy to wyzyskać.²²

Motto *Bezimiennego dzieła*: „«Mieduwalszczycy skarmią na widok Czarnego Beata, Buwaja Piecyty» ze snu z r. 1912¹⁸⁹⁰” wylania się dwukrotnie w *Przebudzeniu*, pierwszej części *Nienasyceńca*, ze snu głównego bohatera, Genezypa Kapeńca. Jego echa pojawiają się też w III akcie *Szenców*, gdy II Czeladnik informuje Puczymordę:

My się będziemy tak nazywać: sajetańczycy albo mieduwalszczycy – od tego Mieduwała, co z Beatem Czarnym Piecytą walczył i na jego widok skomlił – co to? Czy mi się coś niesamowitego przyśniło?

²¹ Z kolei w *Niepodległości trójkątów* odnajdujemy odwołania do twórczości Chwistka – już dedykacja ma wyjątkowy charakter, ponieważ zawiera odniesienie do nieistniejącej, zniszczonej w 1917 powieści *Kardynał Poniflet*; w kwestiach wypowiedzianych przez bohaterów *Niepodległości trójkątów* odnaleźć można także autocytyaty z pisanego równoległe artykułu *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka*, S. I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, Kraków 1922.

²² Autor podpowiada po chwili w didaskaliach, jak wzmocnić poczucie dwupoziomowości spektaklu za pomocą charakteryzacji aktorki tego groteskowo-prorocznego teatru w teatrze: „Przez drzwi uchylone na prawo dwóch lokai wnosi ciało Spiki. Ubrana jest jak sylf – zielona sukienka, błękitne skrzydełka, na nogach zielone zakrzywione pantofelki. – Jest silnie ucharakteryzowana – a więc podwójnie – tak aby z widowni znać było charakteryzację”.

Motto – wyodrębniona kompozycyjnie, już z założenia metatekstualna część innego utworu literackiego – będące zresztą po części anagramem przestrogi historyzoficznej,²³ przywoływane jest przez bohatera dramatu, który na zasadzie retardacyjnej autorefleksji, wyraża wątpliwość co do faktycznego źródła własnego wspomnienia. Pozornie drugorzędny bohater *Szewców* przemawia zatem, niczym intertekstualne medium, skonfundowany własnym statusem. II Czeladnik to bohater o tyle niezwykły, wybijający się nawet pośród wielobarwnego tłumu tytanów, artystów, demonów i pozostałych Witkacowskich typów, że w trakcie sztuki przechodzi ponowne mianowiny, staje się Pierwszym. Mistrz Sajetan nadaje Józkowi imię I Czeladnika, Jędreka, zamieniając ich role. Dowodzi tym swej bezprecedensowej autonomii jako postaci literackiej w stosunku do własnego twórcy, dramatopisarza. Wcześniej wielokrotnie wypowiediane kwestie dublowały tekst poboczny, postaci pozostawały zatem posłuszne autorowi. Zarówno czytelnik, widz, jak i inscenizator stają od tego momentu wobec dylematu hermeneutycznego: komu przyznać kompetencję w kategoryzacji i nazewnictwie osób dramatu, a także w udzielaniu głosu, tzn. czy decyduje autor i tekst poboczny, czy wypowiedź osoby dramatu, która kwestionuje dyspozycje dramaturgiczne? Oto wielopiętrowy metadramat w precyzyjnym *ordo* Czystej Formy.

²³ P. Pawlak, *Narodziny biocybernetyki źródłem Witkacowskiego katastrofizmu*, [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. T. Pękała, Lublin 2015, s. 271–284.