

Jakub Kornhauser

*Uniwersytet Jagielloński w Krakowie*

## **Witkacego *Menażeria* (i okolice) – awangarda w powijkach**

Przedmiotem mojego namysłu, a raczej punktem wyjścia do rozważań około-teatralnych i okołoawangardowych zarazem, chciałbym uczynić dziecięce utwory dramatyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza – w szczególności *Menażerię*, czyli *Wybryk Słonia* – datowane na rok 1893. Ośmioletni Witkacy był autorem kilkunastu dramatów, spośród których zachowało się jedynie pięć – obok *Menażerii* jeszcze *Biedny chłopiec*, *Karaluchy*, *Księżniczka Magdalena*, czyli *Natrętny Książę* oraz *Komedia z życia rodzinnego*<sup>1</sup>. Są to utwory krótkie, ledwie kilkustronicowe, o raptownym, wręcz urwanym, zakończeniu i szczątkowych dialogach. Według Daniela C. Geroulda, który jako jeden z nielicznych komentatorów twórczości Witkacego poświęca jego dziecięcym próbom nieco więcej uwagi, przy uważnej lekturze okazują się one „(...) dziełami żywymi; są pełne ruchu, dowcipne, pomysłowe scenicznie i nadają się do wystawienia”<sup>2</sup>. Zresztą Gerould sumiennie wylicza ich podstawowe walory dla podkreślenia roli juveniliów w kształtowaniu dojrzałej twórczości Witkacego. Nie osadza ich jednak w szerszym kontekście awangardowym, co bezsprzecznie dałoby możliwość inspirującej konfrontacji z założeniami

<sup>1</sup> Kilka utworów jest znanych jedynie z – wielce obiecujących, by tak rzec – tytułów. Wśród nich przede wszystkim: *Kłótnia o smród*, *Wojna czy Flaki dorożkarza*.

<sup>2</sup> D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, tłum. I. Sieradzki, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981, s. 43.

najważniejszych kierunków wywodzących się z prania dadaizmu. Tego rodzaju interpretacja *ex post* mogłaby bowiem rzucić nowe – a z pewnością nieco bardziej jaskrawe – światło na zapomniane nieco teksty i wydobyć z nich takie elementy, które usankcjonowałyby je jako właściwe antecedencje awangardy (stąd tytuł mojego szkicu), wręcz praktyczne realizacje haseł programowych kolejnych rewolucyjnych nurtów, a nie tylko pozostawić w roli nie do końca usystematyzowanej zapowiedzi „modernistycznego ducha”.

Uważam, i będą próbował to pokrótce zarysować, że w tym kontekście analiza porównawcza teorii surrealistycznych z lat dwudziestych z ich mocnym pierwowzorem w młodzieńczych – z okładem trzydzieści lat wcześniejszych – dramatach autora *Gyubala Wahazara* daje ciekawe pojęcie o genezie głównych awangardowych kategorii. W pierwszej kolejności tych związanych z procesem twórczym, a w szczególności z rolą dzieciństwa (wraz z „czystością” i „antyracjonalnością” sposobu postrzegania świata u dziecka), rozumianego jako czas dominacji tego, co cudowne i przynależne „drugiej rzeczywistości”. Chciałbym podkreślić, że paralele Witkacowsko-surrealistyczne w literaturze przedmiotu nie są, co może dziwić, zbyt częste, a już na pewno nie wychodzą poza pewną powierzchowność, wynikającą z uproszczonej wizji doktryny awangardowej oraz z niedowartościowania pierwszej fazy twórczości Witkiewicza-syna. Ta uwaga odnosi się zresztą nie tylko do intertekstów surrealistycznych, lecz i do całego zestawu awangardowych odniesień, rytualnie powtarzanych przez krytykę, natomiast nie dość dogłębnie zbadanych w poetyce konkretnych tekstów. Oczywiście, często przywoływana przez biografów i krytyków, w tym przez Daniela C. Geroulda czy Konstantego Puzynę, paralela z twórczością Alfreda Jarry’ego jest tu wyjątkiem, ale akurat ona narzuca się sama – zarówno ze względu na biograficzne punkty wspólne (oba dramatopisarze rozpoczęli swoje pisanie jako kilku- czy kilkunastoletni chłopcy), jak i na zbieżność dat ich twórczych debiutów (przypomnę, że Jarry wystawił, napisanego najpewniej w czasach szkolnych, *Ubu króla* w 1896 roku).

Najbardziej istotnym podobieństwem, zauważanym, ale chyba nie dość jasno sprecyzowanym przez krytyków, jest „dziecięca”, czytaj: pre-surrealistyczna, zakotwiczona w absurdzie, nielogiczności i farsowych chwytach, poetyka wczesnych utworów Witkacego i cyklu Jarry’ego z ojczulkiem *Ubu* w roli głównej. Gerould nie ma wątpliwości, i należy się z tym zgodzić, że „[o]baj przenieśli do swoich dojrzałych dzieł właściwe dzieciom upodobanie do nagłych niespodzianek i efektownych scen, a także naiwną radość z morderstw, wypadków i nieszczęść, i z możliwości pokazywania tego wszystkiego na scenie”<sup>3</sup>. W parze z absurdem, który jest głównym czynnikiem budującym nową (nad)rzeczywistość, pojawia się

<sup>3</sup> D.C. Gerould, *op. cit.*, s. 52.

– wynikający przede wszystkim z młodego wieku autorów – brak dbałości o wierność realiom społecznym oraz psychologicznym. Czy jednak ta akurat własność Witkacowskich juveniliów, którą tak łatwo sprowadzić w kluczu biograficznym do rangi „dziecięcej fantazji”, nie jest czasem przebłyskiem rewolucyjnych teorii, które będą rozwijać w latach dwudziestych i trzydziestych XX stulecia surrealiści z André Bretonem na czele? Tym bardziej, że wczesne utwory autora *Tumora Mózgowicza* mogą oferować coś więcej niż tylko nieskomplikowaną wprawkę do bardziej dojrzałych form. Ów brak spełniania wymagań teatralnego realizmu wcale nie musi oznaczać jednoczesnego odrzucenia elementów satyry obyczajowej, na co dobitnie wskazują przykłady *Menażerii* czy *Komedii z życia rodzinnego*, które jednak zbyt często są bagatelizowane nie tylko przez krytykę, dramaturgów i inscenizatorów, ale również przez samych czytelników.

Rzeczywiście, nietrudno zauważyć, że Witkacowskie juvenilia rzadko są zaliczane do utworów kanonicznych autora *Nadobniś i koczkodanów*, mimo że niezwykłą subtelnością obserwacji codziennego życia oraz nad podziw trafną równowagę elementów poważnych i komicznych dostrzegali w nich już zarówno przyjaciele domu Witkiewiczów, jak i sam Stanisław Witkiewicz senior<sup>4</sup>. Janusz Degler, opisując młodzieńcze lata Stanisława Ignacego w Zakopanem, ogranicza się do stwierdzenia, że „(...) Kalunio – jak go w rodzinie nazywano – gra na pianinie, maluje, mając niespełna osiem lat, pisze kilkanaście sztuk teatralnych, w których pobrzmiewają echa przeczytanych utworów Shakespeare’a, Gogola i Maeterlincka”<sup>5</sup>. Tego rodzaju, w istocie dość wstrzemięźliwe wobec jakości literackich pierwocin Witkacego, stanowisko daje co prawda wgląd w rozwój intelektualny artysty, ale nie przyznaje owym „dramacikom”, jak się wyraża o nich Jan Błoński<sup>6</sup>, literackiej wagi oraz samodzielności w ramach całego dzieła artysty. Tymczasem, jak zauważa Gerould, nie dość, że zarysowują one – rozwinięte w późniejszych utworach – kluczowe zasady dramaturgii Witkacego, to jeszcze oferują pełnoprawną wizję osobnego świata „(...) z własną atmosferą i osobliwościami”<sup>7</sup>.

Najważniejsze elementy tego wielobarwnego *universum* stanowią zatem, jak już sygnalizowałem, *pure nonsens*, makabra i tendencja do likwidowania związków przyczynowo-skutkowych, które to zabiegi manifestowały się chociażby w silnie zhierarchizowanej strukturze postaci: mały Stanisław Ignacy miał słabość do portretowania władców, często królów czy książąt (jak w *Karaluchach* i *Księżniczce*

<sup>4</sup> Zob. A. Micińska, „Stanisław Ignacy Witkiewicz. Juwenilia”, *Dialog* 1965, nr 8, s. 17.

<sup>5</sup> J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013, s. 11.

<sup>6</sup> J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 486.

<sup>7</sup> D.C. Gerould, *op. cit.*, s. 53.

*Magdalenie*), przy czym szczególnym przypadkiem jest tutaj *Menażeria*, czyli *Wybryk Słonia*, gdzie całą obsadę stanowią spersonifikowane (mówiące i zachowujące się jak ludzie) zwierzęta określone wyłącznie poprzez wysokie stanowiska, by wymienić: Lew-król, Słoń-pułkownik, Małpa-oficer oraz urzędnicy Tapir, Niedźwiedź, Tygrys i Wilk. Zwierzęta tworzą – prawdopodobnie na terenie ogrodu zoologicznego, gdzie przebywają (wskazuje na to choćby obecność klatek) – swoiste „państwo w państwie” odzwierciedlające, czy raczej: próbujące odzwierciedlać, stosunki panujące pomiędzy gatunkami w środowisku naturalnym. To poszukiwanie innej przestrzeni, polegające na zawieszeniu prawideł świata realnego przy jednoczesnym przeniesieniu jego elementów w nowy kontekst, nie jest niczym innym, jak wariantem tego, co surrealiści w latach dwudziestych będą nazywać „nadrzeczywistością”. Wrażenie tego awangardowego pokrewieństwa pogłębia się wraz z rozwojem farsowej, absurdalnej intrygi, którą charakteryzuje szczątkowość z jednej, nielogiczność z drugiej, a wreszcie groteskowość z trzeciej strony. Cały dramat pomyślany został przez młodego autora jako opis ekscesów wywoływanych przez niesubordynowanego Słonia, burzącego hierarchiczny ład obowiązujący w zamkniętej społeczności; ekscesów, które kulminują w scenie wielkiej bójki, pełniącej funkcję aktu wymierzenia sprawiedliwości Słoniowi, „[z]a to, że zjadłeś kolację naszą!”<sup>8</sup>, jak oznajmia prawowity władca, Lew. Faktycznie, Słoń, jak podają didaskalia, „ukryty za drzewem”<sup>9</sup>, sam pożera pieczeń przygotowaną przez wszystkie zwierzęta jako prowiant na piknik i, co więcej, w ten sposób w dwójnasób burzy porządek świata zewnętrznego na korzyść nadrzeczywistości: po pierwsze – co samo w sobie nietypowe dla słonia – je mięso, po drugie – jako skuteczną kryjówkę wybiera pień drzewa, za którym, gdy wziąć pod uwagę normalne „gabaryty” zwierzęcia, w rzeczywistości świata realnego nie mogłoby się ono schować. Niepokój, wynikający, jak to ujmuje Roland Barthes, z „nieustannego niespełnienia semantycznych oczekiwań czytelnika”<sup>10</sup> jest w odniesieniu do *Menażerii* tożsamy z tym, co postulował Breton: Słoń w rzeczywistości nie jest słoniem, tylko rezultatem przemieszczenia granic dowolności. Nie bez powodu surrealiści głosili przecież całkowite uwolnienie człowieka z pęt racjonalnych przyzwyczajzeń, które miało skutkować „całkowitą rewolucją człowieka”<sup>11</sup>.

W bardzo ciekawy sposób odnosił się do tego samego zagadnienia Witkacy, który w 1921 roku, a więc kilka lat przed wydaniem *Manifestu surrealizmu*

<sup>8</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, (in:) *idem, Dramaty*, t. I, oprac. K. Puzyna, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972, wyd. II, s. 85.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>10</sup> R. Barthes, „Śmierć autora”, tłum. M.P. Markowski, *Teksty Drugie* 1999, nr 1–2, s. 247–251.

<sup>11</sup> O której Breton pisał choćby w *Drugim manifestie surrealizmu*, ale i w późniejszych tekstach (aż po *Surrealizm w swoich dziełach żywych* z 1953 roku).

i zawiązaniem grupy surrealistycznej, prezentował w swoim *Manifeście piurblagizmu* sposoby na rewitalizację dotychczasowych odkryć awangardy. Kiedy czytamy, że w nowej sztuce „znika potworna nuda bycia sobą” i można „uwolnić się od przekłętą tożsamości osobowości”<sup>12</sup>, to jednoznacznie widać ewolucję – przez futurizm i dadaizm – w poszukiwaniu jeszcze radykalniejszych środków wyrazu. Ten symptom surrealizmu jeszcze wyraźniejszy jest w Witkacego teorii „wielości rzeczywiści”: „Precz z formą i metafizyką! (...) JEDNA WIELKA MARME-LADA W WIELOŚCI RZECZYWIŚCIE N-TEJ KLASY. Rzeczywiści jest wielość – hurrrraa!”<sup>13</sup>. Postulaty zawarte w *Manifeście piurblagizmu* z jednej strony uzasadniają obecność pierwiastka presurrealistycznego w *Menażerii* (a przynajmniej dają asumpt do takiej paraleli), z drugiej zaś wyprzedzają to, co Breton wyłożył w bardziej usystematyzowanej formie w swoich manifestach surrealizmu. Przekonanie – anarchistyczne, dadaistyczne jeszcze w wymowie – o „marmeladzie w wielości rzeczywiści” jest jednak donioślejsze niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Przy całej groteskowości oraz satyrycznej tonacji manifestu Witkacego, „rzeczywiści Czystej Błagi”, górująca nad chaosem „najdzikszych sprzeczności”<sup>14</sup>, przypomina o niejednoznaczności statusu tego, co realne, i zapowiada nową organizację systemu reprezentacji świata.

Rozpatrywanie juvenilnych dramatów Witkacego jako antecedencji surrealizmu, o czym wspominałem wcześniej, jest nadzwyczaj kuszące nie tylko dlatego, że wykazują one ciekawe podobieństwa z powstałym w mniej więcej tym samym okresie *Ubu królem* Alfreda Jarry’ego, który przez członków grupy surrealistycznej uważany był za jednego z prekursorów nowej estetyki. Chciałbym na moment wrócić do tego intertekstu, bowiem wydaje się on zbyt często wykorzystywany przez krytyków, używających etykiety „surrealizmu *ex post*” dla uwypuklenia specyfiki Witkacowskiego dramatopisarstwa. Dość przypomnieć uwagi Konstantego Puzyny, który – idąc za sformułowaniem Tadeusza Boya-Żeleńskiego – określa wczesne utwory „Kalunia” mianem „modernistycznego nadkabaretu”, pełnego celowej brutalizacji, eskalacji *pure nonsense* oraz wizji historii jako „krwawo-absurdalnej rzeźni” ze „straszliwymi i groteskowymi tyranami”<sup>15</sup> na pierwszym planie. Warto, jak sądzę, zwrócić baczniejszą uwagę nie tyle na intertekstualne związki między Jarrym a Witkacym, ile na hipotekstową, by wykorzystać klasyczną już

<sup>12</sup> S.I. Witkiewicz, *Piurblagizm. Teoria czystej błagi. Najlepsze utwory piurblagistów. Manifest*, <http://polona.pl/item/319858/0/> (data dostępu: 15.08.2015).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> K. Puzyna, *Wstęp*, (in:) S.I. Witkiewicz, *Dramaty, op. cit.*, s. 12–13.

terminologię Gérarda Genette'a z *Palimpsestów*<sup>16</sup>, rolę *Menażerii* czy *Karaluchów* w stosunku do teorii surrealistycznych zawartych w kolejnych manifestach z lat trzydziestych XX wieku.

Innymi słowy, *Menażeria* mogłaby być uznana przez Bretona za właściwą egzemplifikację teorii przedstawianych w najważniejszych manifestach surrealizmu. Istotnie, Breton – o czym nie dość często się pamięta – zwłaszcza w pierwszym *Manifestie surrealizmu* z 1924 roku chętnie posługuje się metaforą teatralną – po pierwsze – i chętnie odwołuje się do dialogu jako odpowiedniego nośnika surrealistycznej interakcji – po drugie. Kiedy pisze, że „[f]ormy mowy surrealistycznej najlepiej nadają się do dialogu”<sup>17</sup>, ma na uwadze moment specyficznego zderzenia myśli, w którym to, co pozornie odległe semantycznie i pochodzące z różnych rejestrów językowych, w jednej sekundzie zostaje zestawione na jednej płaszczyźnie. Takie zestawienie jednak, jak twierdzi Breton, nie jest obojętne dla wypowiedzianych kwestii, bowiem skutkuje ich przemodelowaniem, a wręcz całkowitą metamorfozą. „Myśl przeciwna jest wrogiem, jest zniekształcona”<sup>18</sup>, co oznacza, że zamiast standardowego sposobu komunikacji włącza się tryb, właśnie, surrealistyczny. Metoda wzajemnego zniekształcania, czy też „deformacji i zakłóceń”, o których pisze Breton w różnych swoich manifestach<sup>19</sup>, wykorzystuje w praktyce twórczej zasadę luźnej i operującej swobodnymi skojarzeniami jukstapozycji, tworząc wrażenie chaosu, niepokoju i braku jednolitego systemu punktów odniesienia. Świadczy o tym nie tylko takie doprecyzowanie: „Nie ma rozmowy, w której nieporządek nie dałby znać o sobie”<sup>20</sup>, ale i z gruntu awangardowe (czy po prostu: nowoczesne) przekonanie o kryzysie reprezentacji i wiążącym się z nim kryzysie podmiotowości. I dalej, jak twierdzi autor *Nadji*, surrealizm

(...) przywraca całkowitą prawdziwość dialogu, zwalniając obu rozmówców z obowiązków uprzejmości. Każdy z nich po prostu prowadzi swój monolog (...) nie narzucając go w żadnej mierze swojemu rozmówcy. Wygłaszane słowa, w najwyższym stopniu uwolnione od zwykłego przeznaczenia, nie mają, jak to zwykle bywa, rozwijać jakiegokolwiek, choćby nie wiem jak błażej tezy (...). Słowa i obrazy stanowią dla słuchającego po prostu trampolinę myśli.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2014, s. 7–13.

<sup>17</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, (in:) *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa, Czytelnik, 1973, s. 86.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> W szczególności w pierwszym *Manifestie surrealizmu* oraz *Kryzysie przedmiotu*. Więcej na ten temat w monografii mojego autorstwa *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

<sup>20</sup> A. Breton, „Manifest surrealizmu”, *op. cit.*, s. 86–87.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 83.

W tym sensie język – i jako system znaków, i jako narzędzie dialogu – przestaje wyrażać świadome treści, a w końcu przestaje wyrażać cokolwiek. To z gruntu formalistyczne przekonanie o autonomii języka, który wymyka się swoim podstawowym – z punktu widzenia międzyludzkiej komunikacji – funkcjom, wielokrotnie i w wielu różnych kontekstach podkreślane najpierw przez futurystów i dadaistów, a następnie przez opracowane przez surrealistów, w juveniliach Witkacego znajduje poręczne uzasadnienie. W tym sensie brak porozumienia (rodzaj „jednoczesnego monologu”), a właściwie brak możliwości porozumienia („trampolina myśli”), między postaciami nie jest – jak to miało miejsce w późniejszym teatrze absurdu – założoną, celowo przerysowaną, wykładnią nowych czasów. Przeciwnie, rozmowa jako „wygłaszanie myśli, słów i obrazów” to powrót do „całkowitej prawdziwości dialogu”, jego wywyższenie przez powrót, by tak rzec, do utajonej natury relacji między poszczególnymi osobami. Nieciągłość byłaby w takim ujęciu stanem pierwotnym, do którego dostępu broni nam intelekt wraz z namułami przyzwyczajęń, konwencji i reguł, narzucanych w trakcie wyzywania się wrodzonej wszystkim umiejętności „czystego odczuwania”<sup>22</sup>.

Dobłą ilustracją takiego niespójnego, nielogicznego, a przez to – jak twierdzi Breton – immanentnie prawdziwego dialogu jest choćby ten początkowy fragment *Menażerii*:

MAŁPA Mam interes do pana dobrodzieja.  
SŁOŃ Jaki?  
MAŁPA Co?  
SŁOŃ Jaki interes?  
MAŁPA Aha.  
SŁOŃ Prędzej! (...) <sup>23</sup>

Już z tego bardzo skromnego urywka można wywnioskować, w jaki sposób młody Witkacy ustala relacje między postaciami przy użyciu pre-surrealistycznej wykładni dialogu: Odpowiedź „Aha”, udzielona na pytanie „jaki interes?”, wskazuje bądź na jego – celowe lub nie – niezrozumienie, bądź, i to wydaje się słuszna ścieżka interpretacyjna, na uwolnienie całej komunikacji od przymusu spójności i logiki. W *Menażerii* ponadto mamy do czynienia z tym, co Breton określa jako „zwalnianie rozmówców z obowiązków uprzejmości”, a co dobrze ukazuje choćby poniższa scena:

<sup>22</sup> Breton w wielu miejscach przeciwstawia „marzycielską naturę” człowieka użytkowości i apatii związanym z monotonią poddanej dyktatowi rozsądku codzienności. Zob. choćby: A. Breton, *Dругi manifest surrealizmu*, (in:) *Surrealizm...*, op. cit., s. 132.

<sup>23</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, op. cit., s. 77.

LEW Dzień dobry.  
 SŁOŃ Hm.  
 LEW Co hm?  
 SŁOŃ Nic.  
 LEW Prrrr.  
 SŁOŃ Ty stary głupcu.  
 LEW Czy można...  
 SŁOŃ *bijąc* Do swojej klatki!<sup>24</sup>

Rzecz jasna, nie chodzi tu o prostą alegoryczną zależność, w ramach której „pretendent do tronu” okazuje nieposłuszeństwo władcy (podobną scenę pamiętamy z *Ubu króla*, gdy imć Ubu szykuje zamach na króla Waclawa). Proponuję, aby czytać tę scenę jako sygnał powrotu do anonsowanej „prawdziwości”, rodzaj demaskacji pozornie racjonalnego obiegu świata realnego i zastąpienie go „marmeladą”, która to – zgodnie z regułami paradoksu – okazuje się bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość. W tym sensie *Menażeria*, ale także *Karaluchy* czy *Księżniczka Magdalena* mogą być rozpatrywane właśnie jako zapis nadrzeczywistości, a więc przestrzeni dla tego, co cudowne<sup>25</sup>.

Dochodzimy w tym miejscu do kluczowego wątku, który łączy ze sobą intertekstualne, Witkacowsko-surrealistyczne odniesienia z, by tak rzecz, prawdą biograficzną. Cudowność bowiem przynależy do dwóch aspektów rzeczywistości: z jednej strony jest domeną tego-co-nie-jest-realne, z drugiej – może przejawiać się w realności i stanowi wówczas antidotum na jej monotonię. Najważniejszą – obok stanów obłądu i marzeń sennych – odtrutką na tyranię intelektu, nudy i konwencji jest dzieciństwo. Człowiek, pisze Breton, aby przedostać się do nadrzeczywistości (a tym samym zainwestować we własną wolność), musi powrócić do pierwotnej, nieskalanej energii i wyobraźni: „[j]eśli zachował jakąś jasność myśli, to musi nawrócić do lat dzieciństwa; mimo że starannie zdławione przez tresowników, dzieciństwo ciągle jednak jeszcze ma dla niego wiele uroku”<sup>26</sup>. Ów „urok” nie jest bynajmniej jedynie idylliczną wizją niczym z „Domowego Przedszkola”. Wręcz przeciwnie: dzieciństwo kojarzyć się powinno raczej z mroczną materią podświadomości: „Tutaj – kontynuuje Breton – z braku wiadomych rygorów, pozostaje możliwość prowadzenia wielokrotnego życia równocześnie”<sup>27</sup>. Jakże to

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 77–78.

<sup>25</sup> W ten sposób przedstawia nadrzeczywistość (nadrealność) w *Maniście surrealizmu*, dodając, że jest to płaszczyzna zetknięcia się snu i jawy. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, *op. cit.*, s. 66–67.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>27</sup> *Ibidem*.



podobne do wizji „wielości rzeczywistości” z *Manifestu piurblagizmu* Stanisława Ignacego i jak mocno osadzone w antyracjonalnym wizerunku surrealizmu.

„Cudowność” nie jest zatem w tym kontekście synonimem „magiczności” czy działania sił nadprzyrodzonych; jest – w pierwszej kolejności – własnością przynależną dzieciństwu, własnością, która umożliwia przekroczenie ograniczeń realnego i demystyfikację jego pozorów. Twórczość juvenilna – także ta Witkacego – jest w tej perspektywie najbardziej odpowiednim sposobem ekspresji cudowności. Breton pisze o tym następująco: „Dzieci zostają wcześniej odstawione od źródła cudowności, a kiedy podrosną (...), nie mają już odpowiednio niewinnego umysłu”<sup>28</sup>. Dzieciństwo rozumiane jako furtka do „prawdziwego życia” ma jednak i swobodniejszą, łagodniejszą twarz. Przecież nie jest tylko tak, że kilkuletni chłopiec opisujący na paru stronach przygody ulubionych zwierząt zapamiętanych z wizyty w zoo, jest podświadomym burzycielem starych, racjonalnych prawideł i demaskatorskim propagatorem surrealistycznej rewolucji, awangardowym wieszczem *avant la lettre*. Dobrym podsumowaniem tej dwoistości – dwoistości, która naznaczyła niniejszy tekst – niech będzie jedna z końcowych scen *Menażerii*, w której to następuje konfrontacja Lwa ze Słoniem. Ta swoista próba ekspiacji i przywrócenia dawnego ładu ma w sobie dość humoru, żeby zrównoważyć jej gatunkowy (czytaj: surrealistyczny; awangardowy itd.) ciężar. Właściwie okazuje się, że każde omówienie tej delikatnej struktury grozi nie tylko „herezją parafrazy”<sup>29</sup>, ale i po prostu niepotrzebną intelektualizacją. Jak to słusznie bowiem ujmuje André Breton: „Umysł zanurzony w surrealizmie przeżywa w uniesieniu najlepszą część swojego dzieciństwa”<sup>30</sup>:

LEW Przepraszam pana, że pana tak obić kazałem.

Ale... ale... boję się powiedzieć.

SŁOŃ No?

LEW Przepraszam, ale pan do mnie mówił sta... czy mówić, co?

SŁOŃ I?

LEW „Stary głupcze” – a do króla się tak nie mówi, bo jest gru...

SŁOŃ *smutnie* Dalibyśmy temu pokój. *Płacze.*

LEW Poruszyłem strasznie drażliwą kwestię, więc przepraszam pana.

SŁOŃ Nic. *Płacze.*<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>29</sup> Zgodnie z definicją Cleantha Brooksa, jednego z liderów szkoły New Criticism, który wprowadził ten termin dla określenia próby opisanego tekstu literackiego innymi słowami z pominięciem wewnętrznej jedności treści i formy, co powoduje zniszczenie autonomii samego utworu. Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2006, s. 139, 143.

<sup>30</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, *op. cit.*, s. 84 i 85.

<sup>31</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, *op. cit.*, s. 86.

### Summary

Witkacy's *Menagerie* (with surroundings) – the avant-garde in its infancy

The main aim of this paper is to show the analogies between Witkacy's juvenile dramas (like *Menagerie*, for instance) and Surrealist theories of André Breton. The analysis indicates clearly that the crucial Surrealist notions of “the marvelous”, antirationality or “free juxtaposition”, connected to the state of childhood and utilizing the “conversational” or “theatrical” imagery of the dialogue, have the ludicrous genesis in young Witkacy's, Jarry-like texts.

