

Nie-boskość i typowość “Szewców” Stanisława Ignacego Witkiewicza

Marek Dybizbański

MAREK DYBIZBAŃSKI

NIE-BOSKOŚĆ I TYPOWOŚĆ „SZEWCÓW” STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Niewinny z pozoru łącznik w pierwszym słowie tytułu, który jest nawiązaniem do przyjętej obecnie pisowni tytułu dramatu Zygmunta Krasińskiego, wzbudzić może podejrzenia lub przynajmniej nieufność. Łatwo bowiem zaakceptować „nieboskość” *Szewców* jako dramatu świeckiego, laickiego (a więc swoistą „nie-Nie-Boskość”), znacznie trudniej natomiast przystać na ich „Nie-Boskość” warunkowaną podobieństwem rozwiązań strukturalnych, perypetii fabularnych czy wreszcie – wymowy ideowej¹. O „typowości” – równie jak „Nie-Boskość” podejrzanej – można wszakże mówić jedynie poprzez wskazanie podobieństw łączących *Szewców* z dramatem Krasińskiego. W polskiej tradycji literackiej bowiem tylko *Nie-Boska komedia* stanowić mogła wzorzec dramatu o rewolucji, obok którego żaden z podejmujących ten temat autorów nie mógł przejść obojętnie.

Specyfika polskiego położenia powodowała wzajemne przenikanie się zagadnień wolności narodowej i rewolucji społecznej nie tylko w literaturze, co ujawniło się w tragicznych wydarzeniach roku 1846, a w utworach tymże wydarzeniom poświęconych – np. *Roku 1846* Andrzeja Edwarda Koźmiana – znalazło wyraz w przeciwstawieniu „dobrych” patriotów „złym” rewolucjonistom.

Odzyskanie niepodległości przynieść miało literaturze polskiej „zwolnienie ze służby” narodowej sprawie. W tym samym jednak czasie – za sprawą rewolucji rosyjskiej 1917 roku – zaktualizował się temat rewolucji, który teraz mógł zaist-

¹ Odrębność, przeciwstawność swych propozycji wobec dramatu Krasińskiego w pewnym sensie zapowiedział sam Witkiewicz w *Pożegnaniu jesieni* (jednej ze swoich antyutopijnych powieści, chętniej zestawianych przez badaczy z *Szewcami* niż jego wcześniejsze dramaty), kładąc swemu bohaterowi – Atanazemu Bazakbalowi – snuć takie oto rozmyślenia: „Tfu, do diabła z tym paskudztwem, z tą przekłętą trójcą umarłych wartości [tj. religią, filozofią, sztuką]! To my zawalamy im niepotrzebnie drogę. I ten naiwny Wyprztyk myśli, że Kościół (nawet jakikolwiek) obejmie kiedyś ster świata! Szalone złudy à la Krasiński w *Nie-Boskiej*. Na odwrót: Murzyn spełnił swoją rolę i może odejść. I gdzie w tym jest dziwność bytu? Wszystko się samo określiło, wyjaśniło, ograniczyło, wygładziło – jest tylko społeczeństwo, bez żadnych tajemnic, jako jedyna rzeczywistość całego wszechświata, a wszystko inne jest tylko jego wytworem” (cyt. z wyd.: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1992, s. 208. *Dziela zebrane*. [T. 2]).

Zasugerowaną przez autora interpretację *Szewców* jako opozycyjnej w stosunku do dramatu Krasińskiego wizji „apokalipsy laickiej, lecz i groteskowej” podjęła M. Janion (*Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 178).

nieć w literaturze bardziej autonomicznie, niezależnie od problematyki narodowej. Gdy jednak okazało się, że fakt odzyskania niepodległości nie rozwiązuje wszystkich problemów, sprawa rewolucji społecznej i kwestia bytu narodowego mogły ponownie zacząć się do siebie zbliżać. Jednym z wielu przejawów aktualizacji tematyki rewolucyjnej² były kolejne inscenizacje *Nie-Boskiej komedii*, które cieszyły się dużą popularnością – np. warszawskie przedstawienie Arnolda Szyfmana odegrano 53 razy³, co w owym czasie stanowiło duże osiągnięcie.

Kryzysowa sytuacja polityczno-gospodarcza kraju – znamionująca czas powstawania *Szewców* – wpłynęła również na życie artystyczne, wywołując (wspomagana choćby sukcesem antyutopijnej powieści Huxleya *Nowy wsłaniały świat*) falę pesymistycznych nastrojów. Powszechnym jej przejawem w polskiej dramaturgii była – wedle spostrzeżeń Elżbiety Rzewuskiej – zmiana tonu z „kaznodziejskiego” na „kasandryczny”⁴, pozwalająca zestawić dramat Witkiewicza z *Czerwonym marszem* Rostworowskiego jako „wcześniejszą próbą »antymisterium«”⁵. Właśnie rezygnacją z formuły misteryjnej na rzecz moralitetowej, „w której człowiek jest pomniejszony do roli pionka, trybiku, mrówki”⁶, tłumaczy Rzewuska kondycję człowieka w świecie przedstawionym *Szewców*:

Szewcy to dowód rezygnacji z dotychczasowych prób kreacji świata na miarę jednostki. Mamy tu tylko społeczeństwo o wyrazistych rysach klasowych reprezentowane przez poszczególnych bohaterów [...]. Jest to społeczeństwo, które próbuje się oswoić z doświadczeniem tak jeszcze obcym bohaterom poprzednich dramatów – rewolucji dokonanej. Wszystkie postacie: Irina Wsiewołodowna, Scurvy, Sajetan Tempe i czeladnicy chcą odnaleźć własne miejsce w świecie i stosowny wzór postępowania, jak to czynił bohater moralitetu, sprawdzający, co dobre, a co złe w zamkniętym, stabilnym systemie, w którym ma żyć. Co prawda, porządek świata w *Szewcach* nie jest niezmienny, wszak ciągle dokonują się przewroty i re-

² O tematyce rewolucji w literaturze międzywojennej oraz o oddziaływaniu ruchów rewolucyjnych na literaturę – zob. *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. Janion. Warszawa 1971 (tu zwłaszcza: Z. J a r o s i ń s k i, *Awangarda i rewolucja*; S. Ż ó ł k i e w s k i, *Rewolucja a przemiany kultury literackiej 1918–1939*). – *Literatura polska wobec idei rewolucyjnych XX wieku*. Warszawa 1959. – K. S t ę p n i k, *Rewolucja a literatura*. W zb.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992. – M. S t ę p i e ń, *Wstęp* w zb.: *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939*. Wrocław 1982. BN I 243.

³ Zob. J. K l e i n e r, *Wstęp* w: Z. K r a s i ń s k i, *Nie-Boska komedia*. Wrocław 1959, s. XXXIX. BN I 24.

⁴ E. R z e w u s k a, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*. W zb.: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991, s. 300: „Po r. 1932 tak bardzo zmienia się sytuacja społeczno-polityczna, iż marzenie o tym, by we współczesności pełnić rolę dawnego profety, staje się nie tylko anachroniczne, lecz wręcz absurdalne. Pisarze rezygnują z tonu, jaki przybierali w »kaznodziejskich« dramatach. Tak jest z Rostworowskim, Morstinem, Czyżewskim, Zegadłowiczem, Słonimskim. Inni, jak Hulewicz, Kruszewska czy Zarembyna i Korczak, milkną jako dramaturdzy. Świadomość koniecznej zmiany orientacji wyraża Rostworowski, twierdząc w wywiadach dla prasy, iż »nadchodzą barbarzyńcy«”.

⁵ Według R z e w u s k i e j (*op. cit.*, s. 320–321) „różnice poglądów obu autorów na sprawę rewolucji polegają jedynie na odmiennej skali odpowiedzialności człowieka za to, co się stało. Dla Witkiewicza rewolucja jest zewnętrzną koniecznością, która dopełni się niezależnie od ludzkiej woli niszcząc wszystkich w równym stopniu. Rostworowski traktuje rewolucję jako wynik świadomego działania człowieka i jej skutki mają charakter kary wobec jej twórców i ideologów. Rostworowski zakłada także historyczność tego doświadczenia ludzkości, przemijalność jego skutków, wie, że po »czerwonym marszu« wraz z objęciem władzy przez Napoleona nastąpi restytucja indywidualizmu”.

⁶ *Ibidem*, s. 321.

wolucje, ale w gruncie rzeczy człowiek nie ma wpływu ani nie bierze udziału w ich biegu, musi więc żyć na wulkanie⁷.

Bardziej niż kreacja podlegającego ciągłym zmianom świata wyrazistym odstępstwem Witkiewicza od gatunkowej formuły moralitetu jest brak w *Szewcach* walki między siłami dobra i zła, wyznaczającej moralitetową perspektywę dramatów o rewolucji wpisujących się w tradycję wytyczoną przez *Nie-Boską komedię*, a podjętą np. w *Kniaziu Patiomkinie* Tadeusza Micińskiego czy w *Miłosierdziu* Karola Huberta Rostworowskiego⁸.

Przekonanie o kryzysie „trójcy wartości” spowodować mogło nieobecność w dramacie jakiegokolwiek transcendencji i pozostawienie na scenie „gołych” ludzkich typów. Typów – jak się wydaje – charakterystycznych dla „typowego” dramatu o rewolucji, którego taką odmianę można by nazwać „symboliczną” albo lepiej „alegoryczną” – przy pełnej świadomości niebezpieczeństw płynących z odwołania się raczej do potocznego niż naukowego znaczenia tych terminów, zastosowanych tu dla określenia dramatów powstających w czasie, gdy rozumiano już, że „nie trzeba wcale burzyć tekturowej Bastylli, by pokazać w teatrze prawdziwą rewolucję”⁹, i gdy literatura przestała wstydzić się swej literackości.

Bluznierstwem byłoby posądzenie twórcy tej miary o naiwne wpisywanie się w zastany schemat. Schemat wszakże podjąć można także w celu jego roszadzenia. Nawet jeśli próba ta miałaby nie być w pełni świadoma, musiał przecież Witkacy zdawać sobie sprawę z tego, że wprowadzając do dramatu temat rewolucji, nie wkraczał na teren zupełnie nieznan.

Aby uniknąć powierzchowności analitycznej i słabości pochopnych rozstrzygnięć, warto zatrzymać się na chwilę przy konstrukcji typu, choćby dla ustalenia, jaki rodzaj typizacji należy w tym wypadku brać pod uwagę.

Na pewno bowiem nie wchodzi tu w rachubę typ rozumiany jako „bohater, który nie jest indywidualizowany i skupia w sobie właściwości »człowieka w ogóle«, jak definiują tę konstrukcję autorzy *Zarysu teorii literatury*¹⁰. Definicja ta odpowiadałaby raczej moralitetowej konstrukcji „Jedermann” (czy „Everymana”). Stefania Skwarczyńska, podejmując kwestię pary pojęć: typ – charakter, skupiła się głównie na prezentacji sposobów rozumienia tych terminów na przestrzeni wieków, swoim własnym rozważaniom nadając raczej cechy postulatorywności i właściwie rezygnując z definiowania uznawanych za przeciwstawne pojęć¹¹. Znamienne, że w *Słowniku terminów literackich* hasło *Typ* nie zostało opatrzone tradycyjnym odsyłaczem do literatury przedmiotu, jednak zadowalająca jako definicyjne uogólnienie wydaje się już zawarta w tymże słowniku klasyfikacja Janusza Sławińskiego, który wyróżnia cztery następujące odmiany typu:

⁷ *Ibidem*, s. 319.

⁸ Jakkolwiek w samej *Nie-Boskiej komedii* perspektywa ta załamuje się w połowie i nie charakteryzuje już świata tzw. tragedii społecznej, w której rozgrywa się właściwy teatr rewolucji.

⁹ Z. Majchrowski, *Czar jednej nocy, czyli o potrzebie dramatu historycznego*. „Dialog” 1984, nr 10, s. 97.

¹⁰ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 397.

¹¹ S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu. Tzw. typ i tzw. charakter*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

1. postać lit. skupiająca w sobie najbardziej reprezentatywne właściwości jakiegoś środowiska socjalnego (np. w powieści realistycznej); 2. postać lit. sprowadzalna do pewnych uniwersalnych schematów zachowań i stereotypowych reakcji psychicznych (np. w bajce i przypowieści); 3. postać lit. będąca wystylizowanym wzorem postawy wobec życia propagowanej przez autora (wszelkie odmiany dydaktycznej literatury); 4. postać lit. wiernie odpowiadająca konwencjonalnym schematom utrwalonym w tradycji określonego gatunku (np. osoby w *commedia dell'arte*)¹².

Który zatem rodzaj typu należy mieć na uwadze przy definiowaniu „alegorycznego” dramatu o rewolucji? Oczywiście każdy z utworów, które można by intuicyjnie zaliczyć do tej kategorii, wolno analizować osobno, przyjmując założenie, że każdy z nich „ma prawo” reprezentować inny rodzaj typowości. Jednak ponad tymi „indywidualnymi typowościami” wypadłoby chyba utworzyć jakąś ogólną (ogólnikową) klasyfikację, która mogłaby stać się pewnym punktem odniesienia – wspólnym dla wpisujących się w tę konwencję dramatów – i pozwoliłaby w ramach tej kategorii pogodzić typy Rostworowskiego z typami Witkiewicza.

Jednakże w przypadku *Szewców* to właśnie brak typowości uznaje Daniel Ch. Gerould za klucz do przedstawienia charakteru klasowego w dramacie, podkreślając, że „pisarz proponuje groteskowo zniekształconych i zwyródniałych reprezentantów, którzy właściwie stracili już całą swoją reprezentatywność”¹³. Nieprzystawalność realistycznej odmiany typu do dramatów Witkacego jest jednak faktem bezspornym.

Sposób konstruowania postaci w dramatach Witkiewicza skłaniać powinien właściwie do dopisania piątej odmiany w klasyfikacji Sławińskiego lub przynajmniej do rozszerzenia czwartej o „postać literacką odpowiadającą schematom utrwalonym w twórczości pisarza”. Określanie i nazywanie typów Witkacego ma już właściwie w historii witkacologii swą osobną tradycję, której pewnym podsumowaniem poprzedził prezentację własnej propozycji Jerzy Ziomek¹⁴. Wyodrębnianiu typowych bohaterów dramaturgii Witkiewicza towarzyszy jednak podkreślanie odmienności *Szewców*, w których brakuje kilku bardzo charakterystycznych typów i wzajemny układ postaci jest inny niż w dramatach wcześniejszych.

Jeżeli zatem typowość w *Szewcach* nie obejmuje kategorii prawdopodobieństwa ani też nie odpowiada charakterystycznej typowości Witkiewiczowskiej, to może należałoby odwołać się do innych literackich portretów szewca? Nieuchronnie pociągnie to za sobą konieczność poruszenia problemu semantycznej zawartości nazwy tego zawodu. Nie jest ona z pewnością – co podkreśla Ziomek – tak silnie wyposażona w znaczenia symboliczne jak nazwy w rodzaju „kowala” czy „żniwiarza”¹⁵. Jeśli jednak nawet „nie istnieje topos szewca i buta”¹⁶, to przecież był szewc wielokrotnie bohaterem dramatu.

Historyczną zmienność rodzaju obecności tej postaci w dramacie – od rozpaśanego karnawału, poprzez sentymentalno-biedermeierowskie obrazki o tenden-

¹² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 595.

¹³ D. Ch. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przeł. I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 428.

¹⁴ J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W zb.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972.

¹⁵ J. Ziomek, *Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy”*. W zb.: jw., s. 118.

¹⁶ *Ibidem*.

cji moralizatorskiej, aż po związki szewców z rewolucją i „tryumf bosości” – przeanalizowała Dobrochna Ratajczakowa, stwierdzając, iż „szewcy Witkacego omijają wielkim łukiem cnotliwy warsztat szewski minionego stulecia, wskrzeszają stary karnawał, który dostarcza wzoru obrazowi rewolucji”¹⁷. Nie czyni to jeszcze bohaterów dramatu Witkiewicza typowymi literackimi szewcami, zwłaszcza że, jak powiada Jan Błoński, reprezentują oni „syntetycznie – uciemieniony i zwycięski lud w c a ł o ś c i”¹⁸ (co – obok faktu, że „u Witkacego walczą siły »pseudonimowane«”¹⁹ – jest podstawowym argumentem przemawiającym za zaliczeniem *Szewców* do „alegorycznych” dramatów). Lecz w takim razie przydatna może się okazać czwarta z wymienionych przez Sławińskiego odmian typowości – odmiana gatunkowa, pod warunkiem, że istnieją (i dadzą się odnaleźć wśród bohaterów *Szewców*) typowe postacie dramatu o rewolucji.

Odwolania do tradycji literackiej nie należą w utworach Witkacego do rzadkości, choć w przypadku *Szewców* „rzuca się w oczy” jedynie aluzja do *Wesela* Wyspiańskiego. Trzeba jednak pamiętać, że „pasożytowanie” Witkiewicza na „materiale” literackiej przeszłości ma naturę złożoną, o czym przypomina Ziomek, wyróżniając trzy sposoby: 1) aluzje formułowane wprost w wypowiedzi którejś z postaci, 2) zapożyczone z innego utworu postacie lub sytuacje (zazwyczaj odkształcone) oraz 3) takie zapożyczenia sytuacyjne i osobowe, „których źródłem nie jest jeden konkretny utwór ani nawet twórczość jednego pisarza. Chodzi tu o stereotypy autorskie wprawdzie, odczuwane jednak i powielane jako *loci communes*”²⁰. Cały czas mowa przy tym o zapożyczeniach stosowanych niejako „z premedytacją”, lecz próba wpisania *Szewców* w schemat „alegorycznego” dramatu o rewolucji nie musi oznaczać wmawiania Witkiewiczowi obcych mu całkowicie poglądów, nawiązań, metod, ale jedynie umożliwiające przez dystans czasowy umieszczenie jego dramatu w historii polskiej dramaturgii rewolucyjnej. Pewna schematyczność utworów tego typu zdaje się być naturalną konsekwencją podejmowanego w nich tematu, na którą w recenzji *Milosierdzia* zwrócił uwagę Waclaw Grubiński:

O autorach opisujących rewolucję [...] mówi się lub przebąkuje, gdy przychodzi rewolucja: „Ach, jak oni wszystko przewidzieli! Prorocze dzieło! Właśnie tak się dzieje, jak to oni tyle a tyle lat temu przepowiedzieli”.

Niech mi będzie wolno ostudzić ten podziw. Wszystkie rewolucje mają zasadniczo przebieg jednakowy. Rewolucja podobna jest do rewolucji jak spazm do spazmu. Człowiek, który opisał burzę, [...] bynajmniej nie jest prorokiem wszystkich późniejszych piorunów²¹.

Trzeba też przyznać od razu, iż wpisanie w ten schemat *Szewców* nie będzie zadaniem prostym, co jest niezaprzeczalnym sukcesem pisarza, którego bohaterowie niezbyt łatwo pozwalają się potraktować jako typowe postacie dramatu o rewolucji.

¹⁷ D. R a t a j c z a k o w a, *Od „szewskiego święta” do pogrzebu szewca*. W zb.: *Igraszki trafu, teatru i tematów*. Red. D. Ratajczakowa, B. Judkowiak. Poznań 1997, s. 70.

¹⁸ J. Błoński, *Wstęp* w: S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*. Oprac. M. Kwaśny. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. LXXVII. BN I 221.

¹⁹ Ziomek, *Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy”*, s. 117.

²⁰ Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, s. 87.

²¹ W. Grubiński, *K. H. Rostworowski*. W: *W moim konfesjonale*. Warszawa 1925, s. 136.

A takich typów można wyróżnić przynajmniej trzy. Pierwszym z nich – jak się zdaje, koniecznym – jest reprezentant „starego świata”, starej władzy²². Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, iż hrabia Henryk nie ma swojego odpowiednika w *Szewcach*, pozbawionych tak charakterystycznych bohaterów Witkacego, jak upadły tytan czy – tym bardziej – upersonifikowana np. w Juliuszu II (*Mątwą*) lub Ryszardzie III (*Nowe Wyzwolenie*) „niepowrotnie stracona wielkość czasów dawnych”²³. O *Szewcach* mówi się jednak, że są dramatem autobiograficznym, osobistym²⁴. O Witkacym zaś – że był „świadomym rycerzem przegranej sprawy”²⁵ i ostatecznie bronił, ostro krytykowanej, lecz zarazem jedynej sobie bliskiej, kultury mieszczańskiej²⁶. W takim razie funkcji reprezentanta ginącej *hic et nunc* kultury nie mógł powierzyć jakiemuś wskrzeszonemu królowi, lecz właśnie przedstawicielowi mieszczańskiej cywilizacji, jakim w *Szewcach* jest prokurator Scurvy.

Istotnym rysem tej postaci jest wpisany w psychikę prokuratora pewien „kompleks mieszczanina”. Nie jest mu wszak obca tęsknota do prawdziwej, dawnej arystokratycznej wielkości, którą jeden z Czelaadników tłumaczy zafascynowanie Scurvy’ego Księżną:

I CZELADNIK

A on, wicie, jeszcze jedno, wicie, ma cierpienie, towarzyszu-mistrzu, on się kocha w naszym tym perwersyjnym aniołku ino temu, co ona jest księżną, a on jest zwykły burżuj z trzeciego stanu, a nie hrabia. Takich to hrabiowie po pyskach bezkarnie prali jeszcze dwieście lat wstecz. [Sz 393]²⁷

Dalszy przebieg akcji dramatu potwierdza trafność tej diagnozy. W zasadzie jednak Scurvy reprezentuje kulturę mieszczańską w takiej kondycji, jaką aktualnie przypisywał jej Witkiewicz:

SCURVY poważnieje i miesza się

Sajetanie, czyż nie widzicie, że maskuję przed wami potworną tragedię mego położenia realnego i straszliwą wprost pustkę wewnętrzną? Poza tak zwanym problemem Iriny Wsiewłodowny nie ma we mnie dosłownie nic – wyjeżdżona skorupka od nigdy niebyłego raka. Witkacy, ten zakopiański zagwazdraniec, chciał mnie namówić na zajmowanie się filozofią – i tego nie mogłem nawet zrobić. Jak ona przestanie się nade mną zniecać, po prostu przestanę istnieć, a żyć będę musiał z przyzwyczajenia... [Sz 435]

Zanim jednak zdobył się (w II akcie) na to wyznanie, zdołał jeszcze – przy pomocy Dziarskich Chłopców zniszczyć (lub raczej na chwilę uciszyć) „gniazdo najohydniejszej [...] rewolucji świata”. Metodami faszystowskimi obalając system demokratyczno-liberalny²⁸, w przekonaniu, że „społeczeństwo jest kobietą – musi mieć samca, który je gwałci” (Sz 415), przekształcił warsztat szewski w wię-

²² Hrabia Henryk w *Nie-Boskiej komedii*, Kapitan Wamindo w *Kniaziu Patiomkinie*, w *Miłosierdziu* – Bogacz, Kaznodzieja, Tyran.

²³ B ł o ń s k i, *op. cit.*, s. LXV.

²⁴ Zob. G e r o u l d, *op. cit.*, s. 432.

²⁵ M. S z p a k o w s k a, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1976, s. 58.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 53.

²⁷ Skróć Sz odsyła do tekstu *Szewców* w cytowanym, BN-owskim *Wyborze dramatów Witkiewicza*. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

²⁸ Zob. B ł o ń s k i, *op. cit.*, s. LXXVIII.

zienie, siebie czyniąc w akcie II tyranem, lecz zarazem nie przestając być – wedle określenia Księżnej – „społecznym impotentem bez istotnych przekonań” (Sz 405)²⁹.

Choć opinie Księżnej znajdują potwierdzenie w niektórych wypowiedziach Scurvy’ego, to i tak jej wiarygodność (także wtedy, gdy zabiera głos w innych sprawach) zdaje się być niejako z góry narzucona. Komentarze Księżnej – jeśli w ogóle bywają odpierane – to nie przy użyciu merytorycznych argumentów. Dlaczego taką właśnie funkcję spełnia najbardziej l i t e r a c k a, najbardziej spośród wszystkich bohaterów tej sztuki typowa dla dramaturgii Witkacego postać – hetera?³⁰

Niekoniecznie właśnie hetera, lecz jakaś postać demoniczna w ogóle, należy także do kanonu typowych postaci dramatu o rewolucji. Wyróżnić przy tym można dwa jej „podtypy”. Pierwszym z nich jest „podtyp” Leonarda – rewolucyjny kapłan, wyłoniony z krwiożerczego tłumu podczas rewolucyjnej zawieruchy człowiek „znikąd”. Nastroje zbuntowanego i zarazem bezradnego ludu wykorzystuje on dla ugruntowania własnej pozycji w nowym, porewolucyjnym świecie, nad którym zapanuje, zrazu cichcem, potem zupełnie już jawnie zaprowadzając rządy terroru.

W konkretnych realizacjach dramatycznych nie musi oczywiście ten typ bohatera wcielać się koniecznie w szatana, Lucyfera. Tę „ciemną” stronę rewolucji reprezentować może każdy podstępny krętacz i wichrzyciel, który wykorzystuje zbiorowy bunt dla własnych niecznych celów. W *Miłosierdziu* Rostworowskiego rola ta przypadła Włóczędze, który przejął ster rewolucji wywołanej przez Działówkę. Znamienne, że to właśnie Włóczęga przewodzi chórom w scenie ich tańca wokół trzech krzyży, inspirowanej – jak twierdzi Jacek Popiel – sceną orgii z *Nie-Boskiej komedii*³¹.

Drugim wariantem demonicznej postaci dramatu o rewolucji jest Wilhelm Ton Micińskiego – człowiek „zewsza”, cyniczny, zdystansowany obserwator owej śmiesznej ludzkiej krzątaniny, która zawsze kończy się tak samo, nie przynosząc żadnych pozytywnych rezultatów. Określenie odpowiednika tej postaci w *Miłosierdziu* mianem Uczonego wskazuje na to, że demoniczna postać w dramacie o rewolucji reprezentować może równie dobrze zło; jak i mądrość, czy – ostrożnie mówiąc – wiedzę.

Demoniczna bohaterka *Szawców* w pewnym sensie łączy w sobie obydwa typy rewolucyjnej demoniczności. Szatański erotyzm Leonarda doprowadza ona bowiem do granic perwersji, czyniąc aluzje do życia płciowego modliszek³² i organizując „uarystokratycznioną” („bom, wicie, popularnie mówiąc, księżna”, Sz 402), a przez to jeszcze bardziej sadystyczną orgię – słowną, która, jak na to wskazują

²⁹ Potwierdza to sam Scurvy: „Ja kłamię z całą świadomością jako minister, ja wiem bez przekonania, aby żreć te wąparsje, te mątwy tak smaczne diabelnie z Zatoki Meksykańskiej – tak: muszę kłamać i powiem ci, że dziś 98% [...] tej całej naszej bandy robi to samo bez przekonania, tylko dla utrzymania resztek ginącej klasy – jakich indywiduów, chcesz wiedzieć? – zwykłych żuiseków pod maską jakichś idei, mniej lub więcej kłamiwych” (Sz 436–437).

³⁰ Odmienność Księżnej Iriny Wsiewołodowny od innych kobiet demonicznych Witkacego dostrzega L. S o k ó ł (*Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*. Wrocław 1995, s. 57) w silniejszej demoniczności oraz pragnieniu ingerowania w dziedzinę zarezerwowaną dla mężczyzn – w tym wypadku w politykę.

³¹ J. P o p i e ł, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*. Wrocław 1990, s. 96.

³² Zob. Sz 392: „KSIĘŻNA: [...] chciałabym jak samice modliszki, które ku końcowi zjadają od głowy swoich partnerów, którzy mimo to nie przestają tego – wie pan, hehe!”

reakcje szewców³³, mogłaby stać się wstępem do powolnego podporządkowywania sobie buntowników. Mogłaby zatem Księżna – gdyby chciała – odegrać rolę Leonarda szewskiej rewolucji. Jej rezygnacja z tej roli nasuwa skojarzenie z postawą Wilhelma Tona, gdy odrzucił propozycję objęcia przywództwa nad zbuntowaną załogą „Patiomkina”. I podobnie jak Ton, który wolałby okręt wysadzić w powietrze, Księżna zapowiada, że kiedyś zmieni się „w wampirzycę, która wypuści z klatek wszystkie monstra świata” (Sz 406).

Oprócz „arystokratycznego poczucia wyższości”, „smutku dekadencji” i „erotycznego mistycyzmu” Irina Wsiewołodowna została bowiem wyposażona – jak trafnie zauważył Błoński – w „trzeźwą inteligencję i cyniczną zdolność adaptacji do rozmaitych sytuacji i ustrojów”³⁴.

Może to cynizm, a może pokusa przeżycia lucyferycznych doświadczeń Wilhelma Tona – choć ograniczonych tu do relacji między Księżną a Scurvym (jakkolwiek nie musi to być wcale tak oczywiste) – skłania ją do snucia dalekosiężnych a odważnych planów:

KSIĘŻNA

[...] Ja muszę przejść przez wszystko w życiu, poznać najgorsze, zapluskwione nory duszy i krystaliczne szczyty niedosiężne w księżycowe noce bez dna... [Sz 447–448]

Jej „trzeźwa inteligencja” jest natomiast ową wiedzą demonicznego obserwatora, który „mimo chodem” niejako pozwala sobie wtrącić, że „wszystko polega na wyzeraniu się gatunków” (Sz 449), a samym rewolucjonistom rzuca prosto w oczy gorzką prawdę:

KSIĘŻNA

Otóż chodzi tylko o to, że wy się nie umiecie zorganizować przez obawę wytworzenia organizacyjnej arystokracji i hierarchii [...]. [Sz 412]

Na nic jednak zdały się te ostrzeżenia. Wewnętrzna hierarchia zaczęła wytwarzać się sama, a na jej szczycie – przed rozpoczęciem zmierzających do całkowitej mechanizacji społeczeństwa działań Towarzyszy X i Abramowskiego – stanął straszliwy Hiperrobociarz. Ów terrorysta z termosem, postać zbudowana z trzech elementów: poczucia krzywdy osobistej, skłonności retorycznych i powiązań z Towarzyszami³⁵, to jakby nowy, pojawiający się znikąd Leonard, który dla prawdziwych rewolucjonistów ma już wyznaczone gotowe role:

HIPERROBOCIARZ [...] *do Czeladników*

Wy dwaj macie osobiste, przypadkowe, drańskie szczęście czy nieszczęście być reprezentatywnymi typami średniego chałupnictwa i jako tacy będziecie władzą reprezentatywną, dekoracyjną. [...] potem kule w łby – śmierć bez tortur – to i tak wiele. [Sz 485–486]

³³ Zob. Sz 408: „I CZELADNIK: Jak to Księżna Pani umie te najokropniejsze fibry wyrafinowanej płciowości nawet w prostym człowieku poruszyć i rozbabrać... A! Mnie to aż mgli od takiej przyjemnej, ohydnej męki...”

³⁴ Błoński, *op. cit.*, s. LXXVIII. Sokół (*op. cit.*, s. 59) zauważa, że „ze wszystkich protagonistów dramatu jedynie Księżna nie przegrywa w sposób absolutny: nowi władcy, Towarzysz Abramowski i Towarzysz X, nie wykluczają matriarchatu jako formy władzy przyszłości [...]; na razie Księżna ma zostać kochanką obu Towarzyszy, a zatem znowu jest na szczytach, znowu będzie co najmniej ocierać się o władzę najwyższą”.

³⁵ Zob. Szpakowska, *op. cit.*, s. 79.

[do *Gnębona Puczumordy*]

[...] Siadaj tu, stary durniu, obok tego trupa, Wielkiego Świętego ostatniej rewolucji świata [...] On, ten stary, biedny idiota musi być żywym, to jest: martwym symbolem zastępującym nam waszych świętych [...]. [Sz 486]

Ten „Wielki Święty” trup to oczywiście Sajetan Tempe, skupiający w sobie cechy trzeciego typowego bohatera dramatu o rewolucji – „prometejskiego rewolucjonisty”³⁶, ideologa, który zamiast transformować swą ideę w prosty fanatyzm, poszukuje argumentów przeciwko nachodzącym go wątpliwościom. W momencie gdy za sprawą szewskiej rewolucji pada ów „ostatni szaniec indywidualizmu”, którym jest „polska tradycja kulturalna, a dokładniej spuścizna szlachecko-romantyczno-narodowa”³⁷, Sajetan pojmuje swoją pomyłkę, a przynajmniej s w o j ą nieprzystawalność do nowego modelu człowieka i świata:

SAJETAN

Czyż już ten przeklęty brak idei będzie trwać do końca istnienia? [...] Wicie, co wam powiem? – to jest wprost straszliwe: lepiej było szewcem śmierdzącym być i idejki mieć, i sobie słodko w tym smrodku o ich spełnieniu myśleć [...]. [Sz 468]

Oczywiście wcześniej marzył Sajetan o tym, by „ichnie żarcie zreć aż do twardego rzygu” (Sz 385), jednak późniejsza nieco próba kuszenia Scurvy’ego wskazywałaby na to, iż jemu samemu na zaszczytach szczególnie nie zależy³⁸. Właśnie owa chwiejność, niepewność czyni Sajetana literackim bratem takich postaci, jak Pankracy z *Nie-Boskiej komedii* czy (być może) Lejtenant Szmidt z *Kniazia Partiomkina* (znamienny jest brak takiej postaci w *Miłosierdziu* Rostworowskiego, podobnie jak w innych jego dramatach o tematyce rewolucyjnej).

Na umieszczenie w rzędzie tych postaci Sajetana pozwala już sam pomysł podjęcia próby dialogu z prokuratorem. Niczym nędzna namiastka Pankracego i karykatura hrabiego Henryka, spotykają się wszak w drugim akcie *Szewców* „przedstawiciele dwóch zasadniczych potęg, reprezentujących dwa nurtujące w każdym gatunku prądy: indywidualum i gatunku” (Sz 432) – Sajetan i Scurvy. Ich dysputa pozwala się streścić w krótkiej wymianie zdań:

SCURVY

[...] Mnie w tym wszystkim, co wy mówicie, peszy to, że wy otwarcie robicie to tylko dla brzucha – och, co za banał! My mamy idee.

SAJETAN

[...] Macie idee, boście nażarci – macie czas. [Sz 440]

³⁶ O „toposie prometejskiego rewolucjonisty” zob. I. J a r o s i ń s k a, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W zb.: *Literatura polska wobec rewolucji*.

³⁷ M. R a w i ń s k i, *Apokalipsa i groteska. Nad „Szewcami” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zb.: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1987, s. 273.

³⁸ Zob. Sz 427–429: „SAJETAN: [...] Ale jedno prawda jest: że kto co ma, to się tego nie wyrzeknie – trzeba mu to z mięsem razem, z flakami wyrwać. [...]

SCURVY: Wy, Sajetanie, głowę na karku macie – tego wam nie neguję. Jedna by była wtedy pod jedną władzą organizacja świata i dobrobyt by się ogólny sam przez się przez opanowaną sztukę rozdziału dóbr ustanowił i o wojnach by nawet mowy być nie mogło...

SAJETAN: [...] Więc czemu pan tego sam nie zacznie? Czy wy myślicie, że my musimy robić rewolucję od dołu, nawet wtedy, gdy ona od góry bez kompromisów zrobiona być mogła? Każdy zostaje na swoim miejscu. Kto nie chce pracować w nowym ustroju – kula w łeb [...]”.

I choć Scurvy, podobnie jak hrabia Henryk, potrafi zdobyć się na krytykę własnej klasy, to jednak – zasiewając pewien niepokój w umysłach szweców – podsumowuje ją ostrzeżeniem:

SCURVY

[...] Ludzie teraz to tylko wy – to każdy wie. A dlatego tylko, żeście po tamtej stronie – jak przejdziecie tę linijkę, będziecie tacy sami jak my. [Sz 437]

Gdy zaś po dokonaniu się rewolucji próbuje Sajetan podważyć trafność przepowiedni prokuratora, zachęcając – niczym Pankracy – towarzyszy walki do pracy („nie czas gadać – robić trza – samo się nie zrobi”, Sz 464), zarazem jednak ubolewając nad upadkiem idei, zostaje bezwzględnie uciszony przez Czeladników:

II CZELADNIK

[...] Zaplugawił się wam język tym burżujskim plugastwem na glanc. Już nawet gadać nie potraficie, jako trza. Kompromitujecie ino rewolucję. [...]

I CZELADNIK

[...] Zakatrupimy was jak ofiarnego byka. [Sz 470–471]

O rewolucyjnych przywódcach Witkiewicza pisze Małgorzata Szpakowska:

nie czerpią z organizowanych przez siebie przewrotów żadnej korzyści: ich niedosyt i nuda przez przewrót nie zostają wcale rozproszone; co najwyżej tracą resztę swych społecznych złudzeń na widok tego, do czego ich działalność doprowadziła. Znajdują się zresztą – poprzez sam fakt wybijania się ponad przeciętność – w sytuacji nader niebezpiecznej³⁹.

Sajetan Tempe przegrywa tak samo, jak musiałby przegrać Pankracy, co sprawia, że dramat Witkiewicza stanowi niejako dalszy ciąg *Nie-Boskiej komedii* i jeśli w stosunku do niej znajduje się, wedle określenia Marii Janion, „na antypodach”⁴⁰, to chyba jedynie w tym sensie, że o ile Krasiński grał tym, co w jego dramacie jest, o tyle Witkacy gra tym, czego nie ma, wiedząc wszakże, czego swoich bohaterów pozbawia, i nie proponując nic w zamian.

Gdyby przywołać biografie obu pisarzy okresu międzywojennego „obsesyjnie powracających do tematu rewolucji”⁴¹, trzeba by stwierdzić, iż pisząc o rewolucji Krasiński i Rostworowski przyjęli podobny „punkt wyjścia”, lecz całkiem odmienne osiągnęli rezultaty. Koleje życia Witkiewicza przyniosły mu zupełnie inny bagaż doświadczeń, lecz jego „punkt dojścia” okazał się zadziwiająco zbieżny z tymże „punktem” Krasińskiego – antyutopijnym katastrofizmem. Sytuując zatem *Szweców* wobec *Nie-Boskiej komedii* wypada uznać sztukę Witkacego za utwór o podobnej wymowie ideowej i podobnej randze artystycznej, tyle że napisany w innej epoce. I to właśnie ów Witkiewiczowski wariant dramatycznej antyutopii rewolucyjnej – a nie, jak chciał Pigoń, *Milosierdzie* Rostworowskiego – zasługuje na miano „*Nie-Boskiej komedii* naszych dni”⁴².

³⁹ Szpakowska, *op. cit.*, s. 82.

⁴⁰ Janion, *Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. Pogląd ten opiera autorka na dostrzeganej w *Nie-Boskiej komedii* ambiwalencji zakończenia, wyrażającego, jej zdaniem, z jednej strony, przekonanie o nieuchronności katastrofy, z drugiej – nadzieję na odrodzenie przez Boga miłości.

⁴¹ E. Rzewuska, „Misterialne kompozycje” Karola Huberta Rostworowskiego. W: *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin 1988, s. 119.

⁴² S. Pigoń, *Sylwetki*. W: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*. Wybór i oprac. J. Maślanka. Warszawa 1984, s. 619.

Na przestrzeni stu lat oddzielających *Szewców* od *Nie-Boskiej komedii* wykształcił dramat o rewolucji pewne swoiste cechy, z których wprawdzie nie sposób ukonstytuować normatywnej poetyki gatunku, wszakże umożliwiają one postrzeganie dramatu o rewolucji jako pewnej specyficznej odmiany rodzajowej i rozpatrywanie konkretnych jej realizacji także w tym wyznaczonym przez tematykę kontekście.

Skoncentrowanie uwagi na najogólniejszych założeniach formalnych i sposobie konstrukcji postaci, który – wynikając z filozoficznych czy historiozoficznych poglądów na temat roli jednostki ludzkiej w historii – prezentuje kondycję człowieka w przedstawionym świecie, odsunęło na plan dalszy problematykę szczegółowych rozwiązań konstrukcyjnych, z których każde zasługiwałoby na osobne opracowanie.

Oprócz modelu ludzkiego bytowania w świecie – wart byłby wszak uwagi także i sam świat. Poza ogólną kwestią chaotycznej czy uporządkowanej jego struktury można by także pokusić się o próbę wskazania charakterystycznych dla dramatu o rewolucji rodzajów przestrzeni. Rzecz nie tylko w tym, że utwory te „lubią” zaczynać się w karczmie⁴³, której przeciwstawione zostaje wnętrze pałacu czy mieszczkańskiego salonu. Atmosfera walki, spisku, zdrady sprzyja wartościowaniu przestrzeni w linii wertykalnej, „siedzibą” negatywnych emocji czyniąc miejsca nacechowane znakami piekielnymi bądź dwuznacznymi, wśród których jednak zachodzą „tarcia” wewnętrzne (podziemia, piwnice, maszynownia w *Kniaziu Patiomkinie*). Piekielną przestrzenią staje się w dramacie Micińskiego odeska ulica, gdy wylegają na nią mieszkańcy śmietników i kanałów, jednak najbardziej jaskrawym przykładem przeistaczania się w piekielną przestrzeń zgoła odmienną wydaje się odprawianie w *Nie-Boskiej komedii* szatańskiego sabatu na gruzach kościoła.

Sabat, orgia, bluźniercze obrzędy, tańce na granicy *sacrum* i *profanum* – to, jak się wydaje, przykład typowych scen, jakie wykształcił w toku swego rozwoju dramat o rewolucji. Innym przykładem może być scena dysputy przywódców czy reprezentantów przeciwstawnych idei. Warunkowana tematycznie specyfika traktowania kategorii czasu, „przyszłościowe” nastawienie tej odmiany dramatu, szczególnie wysoką rangę nadaje scenie finałowej. Stanowi ona niejako zapowiedź „post-akcji” – bądź przez zawartą w niej „proroczą” wizję, bądź też poprzez pozostawienie tylko jednego spośród możliwych kierunków rozwoju akcji, przeobrażeń „teraźniejszości” – przynosząc pewien przewidywany lub akceptowany projekt życia zbiorowości i bytowania w niej jednostki.

Wskazaniem jedynej możliwej drogi wydaje się zakończenie *Nie-Boskiej komedii*, którego niezbyt czytelna (choć usilnie preparowana) ambiwalencja jest raczej wyrazem braku autorskiej aprobaty dla przewidywanego modelu społeczeństwa. Zrównując w tej mierze hrabiego Henryka z Pankracym charakteryzuje Marcin Król bohatera romantycznego jako człowieka, „który rozumie znacznie więcej niż ogół, ale z wiedzy tej nie jest w stanie uczynić żadnego pożytku dla dobra tegoż ogółu”⁴⁴. Klęska obu bohaterów oznacza więc w pewnym sensie kres

⁴³ Np. *Goetz von Berlichingen* J. W. Goethego, *Rok 1846* A. E. Koźmiana, *Antychryst* K. H. Rostworowskiego.

⁴⁴ M. Król, *Romantyzm. Piekiło i niebo Polaków*. Warszawa 1998, s. 105.

indywidualizmu i choć trzecia część planowanej trylogii przynieść miała wskrzeszenie wybitnej jednostki, to z samej *Nie-Boskiej komedii* wyczytać można jedynie ponury projekt życia zbiorowości pod przywództwem szatańskiego tyрана, bliski w gruncie rzeczy *Szewcom* Witkacego, zawierającym perspektywę społeczeństwa-mrowiska pod rządami już nawet nie szatana, ale obrzydliwych pragmatystów („zwyczajnych bydłał, które teoretyzując swoje bydłectwo, wmawiają je innym jako jedyną filozofię”⁴⁵).

Drugim – obok katastroficzo-antyutopijnego – wariantem zakończenia dramatu o rewolucji jest utopijny projekt wspólnoty zorganizowanej w imię podlegania nadrzędnej idei (lucyferyzmu chrystusowego w *Kniaziu Piatomkinie* czy miłosierdzia w *Miłosierdziu*). Taki właśnie model organizacji życia zbiorowego – uformowanej w oparciu o wyższy cel wiążący wspólnotę – nazywa Król romantycznym⁴⁶, wywodząc go z rewolucyjnej natury romantyzmu⁴⁷. Akcentując nieprzygotowanie polskiego romantyzmu do przekształcenia go w narzędzie walki politycznej, podkreśla zarazem Król brak w polskiej tradycji „innego planu i innej wizji zagospodarowania wyobraźni zbiorowej”⁴⁸, toteż niejednoznacznie ocenia obserwowany współcześnie kryzys „usługowego postromantyzmu”⁴⁹. Wolno chyba domniemywać, iż z wyczerpywaniem się tego „postromantycznego” paradygmatu idzie w parze pewien kryzys „myślenia rewolucyjnego”. Doświadczenia wieków XIX i XX, oprócz „spowszednienia” rewolucji, przyniosły także, jak się wydaje, osłabienie wiary w możliwości zbrojnych przewrotów („wiarą w nią [tj. rewolucję] jako jedyny motor postępu jest zabobonem” – powiada o. Józef Bocheński⁵⁰).

Wskazana już przez Grubińskiego schematyczność rewolucji – jako wydarzenia historycznego, jako tematu literackiego, przyczyniająca się do schematyczności literackiej „obróbki” tego „materiału” – prowokuje pytanie o to, czy byłoby jeszcze możliwe podjęcie tematu rewolucji i jednoczesne uniknięcie banału. Trudno wszakże o ostateczne rozstrzygnięcia. Silna jest zawsze pokusa traktowania swego czasu jako momentu zwieńczenia procesu. Aby się przed tym ustrzec, należałoby ostatnią kropkę zamienić w serię znaków zapytania.

⁴⁵ Parafraza słów Ryszarda III z *Nowego Wyzwolenia* S. I. Witkiewicza.

⁴⁶ Temu modelowi przeciwstawia Król (*op. cit.*, s. 10) system liberalny – „umowę społeczną, zawieraną przez wolne jednostki”.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 16: „Romantycy marzyli o rewolucji (duchowej, metafizycznej, a co najmniej emocjonalnej, lecz – w przeciwieństwie do socjalistów – nie społecznej), która doprowadzi do zbudowania nowego świata i do zjednoczenia ludzi”. I dalej (s. 23): „Swoista romantyczna aprobata dla rewolucji wynika z przeświadczenia o ozdrowieńczej, kataraktycznej roli rewolucji, przede wszystkim rewolucji duchowej, ale niekoniecznie tylko duchowej”.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 39.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 41: „Skłonny byłbym zarazem do umiarkowanego pesymizmu i umiarkowanego optymizmu. Z jednej bowiem strony, kryzys tego konsumpcyjnego romantyzmu jest niewątpliwy; świadczy o tym każda rozmowa ze współczesnymi młodymi czytelnikami Sienkiewicza, lektura codziennej gazety czy też brutalna prostolinijność demokratyczno-liberalnych obyczajów. Ta tendencja już się chyba nie odwróci i ta polskość już chyba nie wróci. Jednak optymizm mój polega na tym, że ten kryzys otwiera pewne możliwości [...]. Optymizm ten wynika z wcale silnej nadziei, iż rezygnacja z postromantyzmu usługowego pozwoli wreszcie na renesans romantyzmu wysokiego, który dla wysokiej polskiej kultury, a tylko ta mnie interesuje, ma decydujące znaczenie i jako tradycja, i jako wciąż żywe źródło odniesień. A co mnie cała reszta obchodzi!”

⁵⁰ J. B o c h e ń s k i, *Sto zabobonów*. Kraków 1992, s. 116.