

Wśród typów postaci zaludniających świat dramatów Witkacego „dzicy” zajmują poczesne miejsce. Jaka jest ich funkcja? Czy mają jedynie dodać szczyptę egzotyki do i tak już niebywale barwnego świata Tytanów, Demonicznych Kobiet, Artystów oraz wszelkiej maści „Onych”? Czy mają nas rozśmieszyć swym dzikim wyglądem, słowami, zachowaniem? Czy też raczej mają nasze pojęcie o tym, co egzotyczne lub inne, podważyć i stworzyć zupełnie nową jakość? Czy wreszcie są tworem natury, czy lektury? Wszak od pierwszej sztuki, w której byli bohaterami – *Tumora Mózgowicza* (1919-20) – „dzicy” byli umieszczeni na pograniczu doświadczeń lekturowych i „życiowych” Witkacego. Wśród dzieł będących źródłami do dramatu autor wymieniał we wstępie m.in. *Allmayer's [!] Folly* Conrada, ale i „własne eksploracje (już nie dzieła) w tropikalnych i subtropikalnych okolicach” (D I 215).¹ Jakie są proporcje doświadczeń „życiowych” do „literackich” dość łatwo – na pierwszy rzut oka – ustalić. Drugi akt *Tumora* dzieje się na wyspie Timor (Archipelag Sundzki), czyli tam, gdzie Witkacy nigdy nie był,² jednym z rekwizytów czyniąc już jednak dobrze sobie znane leżaki cejlońskie, oczywiście „Colombo style” (staną się one stałym rekwizytem dramatów tropikalnych). Tumor władający wyspą Timor (upodobanie Witkacego do zabaw dźwiękowych daje tu o sobie znać) popija sok z wyciśniętej cytryny wołając o napój w stosownym do kolonialnych scen języku: „Boy! Lemon-squash!”; *lemon-squashe* popijają też bohaterowie *Bzika tropikalnego* (Malinowski w dzienniku pisanym w Kandy na Cejlonie notował: „W domu piję *lemon squash* [wyciśnięty sok z cytryny]”).³

Zarówno świadectwo Malinowskiego (osobiste, notowane w dzienniku, i antropologiczne, opowiedziane w *Argonautach zachodniego Pacyfiku* i innych dziełach), jak i świat wykreowany przez Conrada będą dla mnie podstawowym punktem odniesienia dla kreacji Witkacego,⁴ która nie jest tak surrealistyczna i fantastyczna, jak mogłoby się wydawać. A i pytanie o doświadczenie życiowe w nich zawarte domaga się poważniejszych refleksji niż wskazanie „prawdziwości” rekwizytów. To przecież artysta w fazie tworzenia swego poglądu na sztukę zetknął się ze światem zachwycająco i zatrważająco innym, a jednocześnie światem już „opowiedzianym”. Odpowiedź na pytanie: „jak to pokazać we własnej sztuce?” musiała być jednym z ważniejszych problemów stojącego u progu własnej twórczości Witkacego.

Malajski koloryt i bohaterowie pochodzą ze świata Conrada. Książę Tengah – „Malaj bardzo piękny, syn Radży Timoru, Patakula. Lat 23. Błękitny turban, czerwony sarong. Kriss u boku” (D I 218) – aż nadto przypomina Conradowskiego Daina Marulę, syna radży Bali. Jego uroda (która urzekła nie tylko Ninę Almayer, ale i Taminę) wielokrotnie opisywana jest w tekście Conrada, czerwony sarong to stały element jego stroju, kris zaś to niezbędny element osobistego uzbrojenia.⁵

MARTA SKWARA

„Dzicy” Witkacego – przemyślana odpowiedź na doświadczenie egzotyki?

Kampung malajski⁶ stanowi scenię całego tropikalnego aktu II, z oddali zaś nadaje barwności scenie czerwona skała Anak Agong (u Conrada „na głównym lądzie mroczna linia zarośli mangrowych zlewała się z czerwonymi skałami przylądka Tanjong Mirrah” [C 231]; „na czerwonym tle skał Tanjong Mirrah” Almayer dostrzegł też żagiel łodzi unoszącej jego córkę). Mózgowicz, który na początku jest dla przewrotnej Izi (swej wychowawcy; związek rodzinny Almayera z Niną „wyrodnienie”: Conradowski ojciec i córka zamienieni zostają przez parę ojczym i pasierbica-kochanka) „księciem prawdziwym”⁷ – przemawia tekstem władcy malajskiego: „Ten Anak Agong, Syn Nieba, którego pokonałem, ten był władcą naprawdę!” (D I 237). Lakamba, władca malajski w powieści Conrada, tak przemawiał do Daina: „Schronienie twoje było u ojca, radży Bali, Syna Niebios – u samego *Anak Agung!* (C 127).⁸ Jak można sądzić, tegoż to Syna Niebios pokonał Tumor i szykuje się do ostatniej rozgrywki w rozpaczliwym poczuciu, iż „Wszystko to jest komedia”.

Umieszczając akcję na wyspie radży, wyspie, na której nie dzieje się akcja *Szaleństwa Almayera* (znamy ją tylko z opowieści Daina i wiemy, że tam uciekli kochankowie: córka Almayera Nina „osierocająca ojca” i jej radża), Witkacy przesuwając akcję w kierunku wydarzeń przyszłych. Zabieg ten można interpretować jako wyjście poza schemat fabularny nakreślony przez Conrada lub jako jego karykaturę. Był przecież moment, gdy Almayer chciał się udać wraz ze swoją córką i Dainem (księciem malajskim) do jego „dzikiego” królestwa,⁹ gniew i urażona godność wzięły jednak górę i dumny Biały nigdy nie znalazł się pod „szczytami ognistych gór”, z których jedna była „siedliskiem tajemniczego ducha rasy”, „geniusza i opiekuna rodu” władców malajskich.¹⁰ Pod tą górą znalazł się jednak Tumor (ojczym i kochanek „wściekle ponętnej” Izi) cierpiąc, iż jest niżej urodzony niż władca, którego „praszczur siedzi na wulkanie [...] tam, gdzie wznosi się Gunung Malapa” (wybuchający w tle sceny dla większego efektu). Wściekłość „Tumora I, Anak Agonga, władcy Timoru, adoptowanego syna ziejącej ogniem góry” budzą nie tylko zawiści rasowe (a pierwszy to chyba wypadek, gdy Biały zazdrości dzikusowi

„szlachetnego urodzenia”¹¹), ale i zdrada Izi (z Greenem), wreszcie „małość tej całej komedii”.

Białą potęgę manifestuje Tumor ścięciem starego radży i tu dopiero pojawia się Książę Tengah, pretendent do ręki Izi. Wygłasza patetycznie wyznanie wiary i miłości (i nikt nie komentuje jego wzniosłych tyrad, gdy przemawiał Tumor, Izia nie przestawała mu dogryzać: „Źle deklamujesz, profesorze!”¹²; „Tumek stary kaboty nie. Czyż możesz myśleć, że mnie weźmiesz na taką sztuczkę? Ty stara rozbyczona wydro!”¹³, D I 241). Nieoczekiwanie (choć to może złe sformułowanie, w dramatach Witkacego wszystko dzieje się nieoczekiwanie, a więc stosowniej byłoby powiedzieć: zgodnie z regułami antyrealistycznej psychologii Witkacoidów, jak postacie dramatów nazywał Jan Błoński) Tumor – „jedyny pan tej ziemi” – porzuca rolę „władcy okrutnego” i powraca do roli ojca, jak Almayer tłumacząc swej córce, że „ten dzikus” nie kocha jej naprawdę. Do jednego zdania ogranicza się rozbita na parę kwestii argumentacja Almayera. Podczas jednak gdy Conradowski ojciec uświadamia córce, iż będzie tylko zabawką w rękach dzikusa i że dzieli ich przepaść kulturowa,¹³ Tumor wprost przeciwnie kulturę wskazuje jako źródło fascynacji „dzikiego”: „Czy myślisz, że ten dzikus kocha cię? On widzi w tobie tylko poetkę” (D I 243). Odwrotnie też do skutków przemowy Almayera (która sprawiła, iż Nina znalazła jedynie więcej argumentów dla swego wyboru życiowego) Izia nie tylko nie utwierdza się w przekonaniu o wielkiej miłości łączącej ją z Księciem, ale i sama prędko widzi niestosowność własnych uczuć. Płomienne przemowy Niny¹⁴ zastępuje Witkacy obserwacją naturalistyczną Izi, komicznie łamiącą konwencję romantyczną:

„Ten czarny ma jakiś dziwny zapach. Ni to spleśniała bielizna, ni to suszone grzyby. O, jakież życie jest okropne! Czemuż prawdziwi ludzie są tylko dzikimi zwierzętami, czemuż zapach ich jest wstrętny dla naszych zepsutych nozdrzy?”¹⁵ (D I 244-245).

Tumor tryumfuje: „A widzisz europejska gąsko: kultura zwycięża”. Izia zaś, przyznając ojczymowi-kochankowi rację, kapituluje ostatecznie: „Ten czarny idiota jest wprost wstrętny. Wykreśliła mi się sprężynka” (D I 245). To, czego nie udało się osiągnąć Almayerowi, uzyskuje Tumor nader szybko, co więcej ostatecznie. Książę Tengah przebija się krisem, przeklinając kłamstwa Białych, Izia zaś stwierdza, ku „zimnemu zachwytowi” Tumora: „Nareszcie pozbyłam się tego kolorowego gacha” (D I 246).

Czy zabieg Witkacego polega jedynie na komicznym odwróceniu ról, które to, co u Conrada jest wzniosłe i niezniszczalne – miłość, prawdę, wierność – zamienia w komedię pozorów, pod którą nie kryje się żadna trwała wartość? Już po pierwszym przyjrzeniu się schematowi akcji widać, że tylko słowa i czyny Białych podlegają nieustannej demystyfikacji. Książę Tengah zaś przeraźliwie serio prezentuje „wartości”: wiarę i miłość („Biały Radzo! Oddaj mi twoje bóstwo! [...] Jestem synem Pataku-

la i prawowitym panem, i prawnikiem podziemnego ognia. Poślubię ją jak siostrę”); prawdę i moralność („To ty jej nie znasz, biały Radzo. Ty patrzysz na wszystko przez twoją okropną mądrość, która zakryła ci prawdziwą piękność duszy, morza i gór. Tyś zabił ojca mego, nie będąc jego wrogiem. Czy może być coś ohydniejszego?”); wreszcie honor rycerski („Biały Radzo! Nie zabijam cię, bo nie chcę, by twoja podła krew splamiła mój miecz, przeznaczony dla prawdziwych, godnych mnie wrogów” [D I 242]). Niezależnie od komizmu wynikającego ze zderzenia np. metaforyki używanej przez księcia z dosłownością Izi, czy z naiwnych antropomorfizmów wygłaszanych przez Malaję¹⁶ lub jego „dzikiego zachwytu”,¹⁷ to sądy księcia Tengah obnażają cywilizację w jej darennych próbach ustanawiania i legitymizacji władzy nad „dziczą”, która wcale dziczą nie jest. „Dziki” odpowiada cywilizacji jej własnym tekstem – tekstem Szekspira!¹⁸ – i to być może wyjaśnia „węzowy uśmiech”, z jakim każe się Witkacy pojawić Księciu Tengah tuż przed wygłoszeniem pierwszej deklaracji. Ów „węzowy uśmiech” to jednocześnie znak sztuczności całej sytuacji – tak nie mówi Malaj, tak sobie wyobrażamy, że może mówić mieszając naiwną wiedzę o jego „dzikich” przesądach, z wartościami ustanowionymi przez „naszą” kulturę (literaturę). Podczas więc gdy postacie i zachowania Białych zaprzeczają psychologii życiowej, co zgodne jest z wymogiem Czystej Formy, postać „dzikiego” doprowadza konwencję realistyczną do perfekcji, sprawiając, iż „dziki” jest jedyną normalną (aczkolwiek naiwną) postacią na wyspie Timor. To duże dziecko (jakże szlachetne! – czyż nie tak kultura, poczawszy od oświecenia, kazała widzieć dzikusa?), nie zapominajmy jednak, że zostało wyposażone w „węzowy uśmiech”.¹⁹ Gdzie kryje się jad?

Spójrzmy na sytuację przedstawioną w drugim akcie *Tumora Mózgowicza* nie poprzez tekst wskazany przez Witkacego jako źródło dramatu, ale przez ten, który wydaje się być najbardziej oczywistym prototypem działań Białego wśród „dzikich” – *Jądro ciemności*.²⁰ Jaką bowiem Tumor „gra komedię”, jaką „odgrywa rolę”, według jakiego tekstu „deklamuje”? Porównanie z *Szaleństwem Almayera* wyjaśnia tylko koloryt scenerii i pozwala na perwersyjne odwrócenie wątku miłosnego, zamiast Conradowskiego happy endu – dodajmy: jednego z niewielu, na które Conrad pozwolił swoim bohaterom w całej twórczości²¹ – mamy tragedię Księcia Tengah, poznającego swój los w klasycznym rozpoznaniu: „Przeklęta bądź, biała glisto, dla której zdradziłem wszystko, co było mi święte” (D I 246). Tragizm tej sceny unieważniony jest jednak natychmiast przez radość Izi (z pozbycia się gacha) i zachwyt Tumora dla jej reakcji. Wątek miłosny nie wydaje się być tu jednak najważniejszy, a jego zdolność budzenia uczuć metafizycznych nie jest zbyt wielka.

Podstawowym problemem Tumora na wyspie jest przecież władza – pojmując, że jest „zwykłym awanturnikiem” i „mdłym demokratą”, postanawia odegrać rolę

„władcy okrutnego”. Składają się na nią klasyczne, rozpoznane przez Conrada elementy: ubóstwienie „białej potęgi” („Ja, Tumor I, władca Timoru, jestem jedynym panem tej ziemi. Bóstwa innego nie ma”), zbrodnia (zabójstwo Patakuli), pozorna legalizacja działań („Ja jestem ten, który ma prawo stopić was w jedną miazgę [...]. Wasz dawny władca jest tylko cieniem wobec mojej białej potęgi” [D I 241]), pogarda i lekceważenie („kolorowy mydłek”, „czarny idiota”, „czarno-żółty bydlak” to określenia Księcia, którymi szafują i Tumor, i Izia), zatracenie granicy między cywilizacją (czyli prawem, wartościami) a dziczą (czyli brakiem tychże). Tumor dwukrotnie wskazuje relatywność tej granicy: „Nie wiem, czy jestem ultracywilizowanym człowiekiem, czy tylko zwykłym bydlęciem” (D I 243); „Jakie jest kryterium dla odróżnienia człowieka od bydlęcia?” (D I 247). Wszystkie te elementy aż nadto przypominają los Kurtza, jego absolutne władanie nad dziczą przy jednoczesnej pogardzie dla „dzikich bestii”, odbieranie hołdów należnych bóstwu i własne zbydlęcenie. Znajdziemy i podobieństwa fabularne – przybycie ekipy ratunkowej na statku. Conradowskiego Marlowa (dystansującego się od działań spółki handlowej i szukającego prawdy o człowieku) zastępuje Green, niekryjący się z celem swej misji: „Bierzemy kraj ten w nasze posiadanie”. Tumor zaś wdzięczny jest za „odebranie mu woli”, miejsce dramatycznego rozpoznania własnego losu, które było udziałem Kurtza (*The Horror! The Horror!*), zajmuje *radosna* (jak informują didaskalia) autodiagnoza: „Jestem zatruty własną siłą” (D I 248). Tumor, jak Kurtz, ostatecznie ląduje na statku wiozącym go z powrotem ku cywilizacji, ale jego kolonialne zbrodnie – tak mistrzowsko wycieniowane w opowieści Marlowa o Kurtzu – Balantyna Fermor kwituje tylko jednym wykrzyknikiem: „Wielkie nieba! Mózgowicz narznął tu Malajów jak kapusty” (D I 249). Ona też – biała kobieta, panna z dobrego domu, piękna i rasowa – ogłasza prostą diagnozę osobowości Mózgowicza: ten „największy mózg cywilizowanego świata” jest „Trochę zboczony, bo wszystko, co wielkie, musi być zboczonym i perwersja jest dziś po prostu synonimem wielkości” (D I 249-250).²²

Czyżby Witkacy wykiął dyskurs kolonialny, wielkie problemy moralne sprowadził do karykatury, szaleństwo Kurtza do wariactwa Tumora? Czy tylko wziął w nawias nasze przekonanie, że historię tę, przedstawioną w zawikłanej narracji Marlowa, świadka i komentatora zdarzeń, pełną niejasnych scen i wieloznacznych symboli, znamy w całym jej skomplikowaniu? Gdy przyjrzymy się kolejnemu dramatowi tropikalnemu, znajdziemy jeszcze jedną aluzję do wątków z *Jądra ciemności*. Lily Redclif z *Bzika tropikalnego* ujawnia wiedzę, którą Marlow odebrał kobietom swojej epoki i swego świata. Zarówno ciotka Marlowa, jak i narzeczona Kurtza zdawały się żyć w innej rzeczywistości, w przypadku ciotki wywoływało to ironiczną irytację Marlowa,²³ w przypadku narzeczonej Kurtza zmusiło go do

kłamstwa o prawdziwych losach jej ukochanego, bo... byłoby zbyt ciemno.²⁴ Lily Witkacego wyznaje zaś wprost:

„Tylko mnie proszę nie mieszać do biznesów. My jesteśmy kwiaty, które wyrastają na waszych skrzyaniach, frachtach, cargach i embargach. Nic z tego nie rozumiem, ale to grządka, na której rosnę. A wiedząc nie mam jeszcze ochoty” (D I 272-273).²⁵

Jakakolwiek nieświadomość jest jedynie grą, w którą gramy sami z sobą (same z sobą), w ramach tak zwanego cywilizowanego świata. Niezależnie jednak od tego, jak bardzo relatywizujemy prawa moralne:

„Mózgowicz: Ale przecie jestem zbrodniarzem. Zabiłem niewinnego człowieka.

Izia: Rzeczywiście! Robić sobie skrupuły z [powodu] jakiegoś Malaja. Pluć na to! [...]

Mózgowicz: Może masz rację. Nie ma zbrodni. Iluż jest dziś ludzi, którzy tylko dlatego mają pretensję do praw człowieka, że chodzą na dwóch nogach” (D I 247), ich względność obraca się przeciw człowieczeństwu. Za refleksją Mózgowicza:

„Cofnięcie kultury. Oto, czego mnie nauczyło władanie wyspą Timor. Wiesz, że zamordowałem tam człowieka, a drugi przeze mnie skonał dobrowolnie. Czy wiesz, czym to było dla mnie?” (D I 255) kryje się kolejne złudzenie „wielkiego człowieka”, iż jest „panem świata”, burzy je jednak interludium dziczy w samym centrum cywilizacji – Rozhulantyna wyrzucająca Izidora w pieluchach za okno²⁶ (komentarz Greena: „Ależ, pani profesorowo! Tak nie można. To jest zupełna dzicz”, tego samego Greena, który za chwilę wyznaje, iż wyrzuty sumienia to coś, czego nie miał nigdy: „Zabijaliśmy małe dziewczynki z plebsu w sposób niezwykle okrutny...” [D I 256]). Po kolejnych aktach niemoralności, w których oprócz Greena udział biorą kobiety Mózgowicza, Tumor „ostatecznie” (a ostateczna to już ostateczność, bo zakończona śmiercią) widzi prawdę: „Tak mi dziwnie pusto w piersiach. (Krzyczy) Patakulo! Nie patrz tak na mnie!” (D I 265).

Słusznie zauważa tu Gerould związek ze sceną Szekspirowskiego *Juliusza Cezara* (może jednak mniej z aktem IV, gdzie duch Cezara pokazuje się Brutusowi, ale z ostatnią sceną aktu piątego, gdy Brutus doń przemawia tuż przed samobójstwem²⁷), czy jest to jednak tylko parodia szekspirowskiej sceny? Dziki, którego życie nie miało żadnej wartości, nagle staje się duchem nadającym sens śmierci Tumora (jak duch Cezara nadał sens śmierci zdrajcy-Brutusa). W świecie mitów nie ma dzikich i Białych, metafizyka śmierci jest ta sama dla wszystkich, o czym Conrad starał się przekonać w swojej przedmowie do *Szaleństwa Almayera*:

„Mnie wystarczy współczuć ze zwykłymi śmiertelnikami, niezależnie od tego, gdzie żyją, w domach czy w szalasach, na ulicach zasnutych mgłą czy w puszczech poza czarną linią posępnych mangrowców, które obrzeżają pustą samotność morza. Bo ich kraj –

podobnie jak nasz – leży przed niezgłębionym wzrokiem Najwyższego. Ich serca – podobnie jak nasze – muszą znosić brzemień darów Nieba: przekleństwo faktów i błogosławieństwo złudzeń, gorycz naszej mądrości i zwodniczą pociechę naszego szaleństwa” (C 48).

Próba podjęta przez Conrada: dostrzeżenia prawdziwego człowieka w „dzikim”, jednego obrazu życia „tu i tam”, więzi „między nami i tą tak odległą ludzkością”²⁸ zbyt łatwo jednak przerodzić się mogła w opowiadanie „prawdziwych historii”. Tego Witkacy w swym teatrze nie dopuszczał, wydaje się też, że był świadom naiwności takiego spojrzenia z zewnątrz. Jego świat tropikalny, zawierający w sobie wszystkie elementy procesu zdobywania (bogactw naturalnych, ziemi, siły roboczej, kobiet, władzy i... wiedzy) nie tylko każe podważać naszą cywilizowaną zdolność poznania „dzikich”, wchodzi też często w perfidny dialog z owym poznaniem. Wszak w świetle zapisów antropologa, jakże obłudnie osądzanego,²⁹ poznanie owo było właśnie zdobywaniem, i to podszytym agresją: „Potem idę do Towakaise. Tam długie gwałcenie, zanim oni decydują się gadać” (DM 509).

A nie jedyny to zapis ujawniający mechanizmy wyciągania informacji i irytacji spowodowanej tym, że „nigry” kłamią.

Przywołam w tym miejscu parę skrajnych zapisów z dziennika Malinowskiego, nie po to, by dezawuować jego charakter, jak czyniło to kolejne pokolenie antropologów, ale po to, by wskazać, jak „prawdziwy” dziennikowy zapis reakcji psychologicznych³⁰ wydaje się groteskowy i zapytać, czy to, co wydaje się „groteskowe”, nie może być „prawdziwe”. Dziennik ujawnia szereg psychologicznie zrozumiałych reakcji na zetknięcie z „dzikim”: niekontrolowaną agresję [„wyplułem z siebie stek ohydnych przekleństw” (DM 556), „irytują mnie wciąż *nativy*, zwłaszcza Ginger, którego bym bił, ażby zdechl” (DM 638)]; uczuciową i kulturową obcość [„Myślę o moim obecnym stosunku do pracy etnograficznej i do *nativów* [krajowców]. Moja uczuciowa niechęć do nich. Tęsknota za cywilizacją” (DM 515)]; nudę i obcość dzikiego świata zadającą kłam wszelkim romantycznym fascynacjom [„Tęsknię często za kulturą” (DM 508)]; „Myślę z *pangiem* [ból] o cywilizacji” (D 510)]; prawdę drażnionego ciała [„Nagie ciała rozwalone, zarysowują się pod perkalem, nogi rozłożone, cyce itp. dają mi na ch.” (DM 643)]; „Chwilami żal, że nie jestem dzikusiem i nie mogę posiadać tej ślicznej dziwki” (DM 614), „macam skandalicznie Inopulę i mam paskudną erekcję” (DM 641)], pokusę bycia panem („awantura nieprzyjemna z Gingerem *à propos* termitów: wściekam się i pienię i daję mu raz czy dwa w zęby, ale cały czas mam tremę i jest obawa, że to zdegeneruje się w bitkę” (DM 609),³¹ skrajne stany psychicznego wyczerpania [„To mnie doprowadza do stanu białej wściekłości i nienawiści brązowej skóry, skombinowanego z depresją, chęcią «siaść i płakać» i szaloną tęsknotą *to get out of this* [wydostania

się stąd]” (DM 620)]; „*au fond* [w gruncie rzeczy] żyję poza Kiriwiną, jakkolwiek w silnej nienawiści do negrów” (DM 623)].

Nagromadzenie tych (psychologicznie „prawdziwych” przecież, tzn. niebędących językiem fikcyjnej postaci) cytatów sprawia, że reakcje Tumora, które rozpoznajemy jako nieprawdziwe psychologicznie, nie wydają się być już tak karykaturalne. Nie są to bowiem reakcje, których nie znamy, ale te, które staramy się ukryć, wykluczyć z oficjalnej, akceptowanej przez kulturę opowieści.³² Raz jeszcze, z nieco innej perspektywy, można dostrzec, iż funkcjonowanie postaci dramatów Witkacego nie polega na zupełnym braku możliwości psychologicznego utożsamienia z nimi (te groteskowe figury to nie my), ale raczej na zdaniu sobie sprawy, iż postacie Witkacego robią to, o czym my tylko myślimy (i to skrycie). Arystotelesowska trwoga, którą budzi tragedia, przybiera formę lęku wobec faktu, iż tak łatwo człowiekowi stać się groteskową, godną politowania figurą, a oczyszczenie wynikające z refleksji, iż uczestniczyliśmy w świecie fikcji, nie jest tak łatwe do osiągnięcia, gdy potencjalną groteskowość rozpoznajemy jako znamię każdego ludzkiego działania. Jak dla Malinowskiego krzywdzące byłoby powiedzenie, iż gotów był zabijać tubylców, bo cytował słowa Kurtza zapisane na marginesie pamiętnego memoriału o misji cywilizacyjnej:

„W ogóle moje uczucia dla krajowców stanowczo grawitują w kierunku *Exterminate the Brutes*” (DM 428),³³ tak dla bohaterów Witkacego nieuzasadnione jest umieszczenie jedynie w sferze żartu, karykatury czy burleski (bo tacy są nieprawdopodobni). Karykatury nie są w stanie budzić uczuć metafizycznych, a to jest przecież zasadą istnienia dramaturgii w ogóle – także takiej, jaką sobie wyobrażał Witkacy: umożliwiającej przeżycie metafizyczne i zetknięcie z Tajemnicą Istnienia.³⁴

Spróbujmy więc inaczej pokazać powagę dyskursu kryjącej się za pozornie śmiesznymi sytuacjami, które kreuje Witkacy; najlepiej widać to właśnie poprzez związek z Malinowskim. W *Metafizyce dwugłowego cielęcia* (1921) znajdziemy jeszcze jedną postać dzikusa – jest to Król „naczelnik klanu Aparura. Papuas”, którego podobnie jak szczęściu jego pobratymców cechuje „czarna, kędzierzawa czupryna i czarna skóra”. Dojrzewający młodzieniec Karmazyniello widzi w nim „jedynego naprawdę mądrego człowieka, jakiego zna” (D II 142, 144), dla świata dorosłych prowadzących swe interesy jest to „czarna małpa”, „czarny matol”, „nędzny dzikus”; dla profesora Mikuliniego, słynnego bakteriologa, Aparura to „przeklęty drań”. Król zaś doskonale radzi sobie w cywilizowanym świecie, umiejętnie robi cocktaile korzystając z syfonów i butelek, podejmuje dialog z cywilizowanymi postaciami, zwąc je pieszczotliwie „białymi bydłatkami” (D II 147). Wtedy jednak, gdy to dla niego wygodne, ucieka w swój język i swoją metaforę, np. gdy Karmazyniello odwołuje się do jego świadectwa w sprawie ojca, Król rzecze, popijając koktajle:

„Amgan kelepe kapak. Czyż jedna palma wie o drugiej, kiedy rodzi owoc? Czyż nasza złocista żaba wie, kiedy i przez kogo Bezkresna Dal zstępuje w jej skrzyżowane uda? O malam ampa nam kelepek, o namam kelepe kapak! Kapak!” (D II 148).

Tenże sam dzikus (mimo że już całkiem pijany) rzuca Karmazyniella przed szpicrutą Parvisa: „Nie waz się bić mego przyjaciela, ty znieważony odpadku białej miazgi” (D II 153). A jest to odwrócenie typowej kolonialnej sceny: szpicruta Białego zwykle spadała na „dzikiego” i raczej nikt go nie bronił.³⁵ Gdy zaś Karmazyniello mdleje, Król wygłasza następującą kwestię:

„Mój przyjaciel umiera. Weź go na swe łono, wielka złocista żabo Kapa-Kapa. To nic, że zbadal nas Malinowski, ten przeklęty, anglezowany, nieposkromiony marzyciel. Totemy są prawdą. Wszystko jedno, co piszą o nich uczeni” (D II 155).

Po raz kolejny dziki „odszczekuje” cywilizacji, i to w sposób wyjątkowo perfidny – po polsku do uczonego, który po angielsku rozłożył na elementy pierwsze jego wiarę. Tenże sam uczone po polsku w swoim dzienniku notował: „Przy tej sposobności robię jeden lub dwa nieprzyzwoite żarty, i jeden *bloodynigger* [cholerny czarnuch] robi mi uwagę; po czym ja ich sobaczę i jestem mocno zirytowany. Opanowuje się *on the spot* [na miejscu], ale mnie to wściekle peszy, że ten *nigger* śmie w ten sposób do mnie mówić” (DM 631).

Zemsta „*bloodyniggera*”, który w ten sposób śmie mówić o uczonego – w jego własnym języku! – nie jest oczywiście dyskusją z dziennikowym „ja” Malinowskiego (którego Witkacy znać nie mógł, szczególnie w części dotyczącej pobytu na wyspie Mailu. Znał jednak bardzo dobrze psychikę swego przyjaciela, która drażniła go czasami niezmiernie i *vice versa*³⁶), ale z podstawowymi prawami dyskursu etnograficznego, opisem z zewnątrz, który jedynie udać może utożsamienie.³⁷ Jego istotą jest jednak obserwacja, a nie przeżycie, „wyciąganie” informacji bardziej niż deklarowane współuczestnictwo, układanie własnej kompozycji z różnorodnych elementów w sposób nieunikniony prowadzące do wypaczenia ich pierwotnego sensu.

Taką intuicję co do wiedzy etnograficznej zdawał się ujawniać Witkacy w niektórych scenach swych tropikalnych dramatów, układając swój kolaż surrealistyczny, być może bliższy prawdy niż zdyscyplinowany dyskurs naukowy. James Clifford opisując krzyżówkę etnografii z surrealizmem, „rodzącą teorię i praktykę nowego zestawienia (*juxtaposition*)” podaje taki oto przykład, który pojawił się w klasycznym filmie etnograficznym z Wysp Triobrandzkich (*Krykiet triobriandzki: przemyślana odpowiedź na kolonializm*):

„Ta gra dżentelmenów, przywieziona przez brytyjskich misjonarzy mniej więcej w czasie, kiedy działał tam Malinowski, została przejęta przez miejscowych i stworzona na nowo. Teraz stała się ludyczną grą wo-

jenną, ekstrawagancką demonstracją seksualną, polityczną rywalizacją i zawieraniem sojuszy, parodią. Z elementów tradycji uwarzono coś zadziwiającego – na podstawie gry misjonarzy, którą sprowadzono do absurdu, posługując się symbolami zaczerpniętymi z okupacji wojskowej wysp podczas II wojny światowej. Oglądającego film pochłania wir jaskrawo pomalowanych, pokrytych piórami ciał oraz piłek i kijów do krykieta. Pośrodku tego wszystkiego na krześle siedzi arbiter, spokojnie wpływając na przebieg gry za pomocą zakłęb. Żuje betel, który wydobywa za spoczywającego na jego kolanach zawiniątka. Jest to lśniącobłeska plastikowa torba Adidasa. Jest piękna”.³⁸

Czy Król Aparura ze swym klanem i rolą, w jakiej obsadził go Witkacy już w roku 1921, nie jest doskonałym przykładem artystycznego *juxtaposition*, wybijającego nas ze złudnego mniemania, że możemy bezkarnie snuć swoją opowieść o dzikich?

Figura Króla klanu Aparura nie ogranicza się do polemiki „antyetnograficznej” – coraz wyraźniej staje się on nauczycielem Białego, odwracając tym samym tradycyjny układ ról: to Piętaszek uczy Robinsona. Gdy Parvis niezadowolony jest ze słabych nerwów Karmazyniella, Król deklaruje: „Ja go nauczę naszej dzikiej siły” (D II 156), i zapewne dla podkreślenia tej siły Papuasi natychmiast padają na brzuch. Król w tej samej scenie zawiera także pakt z Parvisem – a pieczętuje go czytelnym dla kultury europejskiej podanie ręki – o wspólnym wychowaniu „pędraka” Karmazyniella „na kogoś”. Na rozkaz Parvisa, Król Aparura każe Papuasom wynieść trupa, rozkaz wydaje w „swoim” języku: „Kapam amala – Kapa-Kapa melem” (D II 158), by zaraz potem w „naszym” języku skomentować zachowanie matki Karmazyniella wobec trupa męża:

„Nie – to jest paradne! Biedny gubernator często zwierzał mi się z tego, jakie męki cierpiał z tą matroną. A ta wyje teraz jak workowaty niedźwiedź” (D II 158).

Wreszcie scenę zamyka ostatnia odsłona możliwych (ciągle zgodnie z naszymi wyobrażeniami) zachowań dzikusa. Gdy Mikulini proponuje mu na drogę swój stary kostium, Król tańczy i klaszcze w dłonie z zachwytem, powracając do swego języka, tak jednak, byśmy mogli zrozumieć, co myśli:

„Amparam kalan magatala. Cóż powie na to moja złocista żaba Kapa-Kapa?” (D II 159).

Dzikus podważa więc słowem naiwność własnych gestów; wie, że wraz ze zmianą stroju staje się kimś innym. W drugim akcie widzimy już Aparurę w szarym eleganckim garniturze, gdy prezentuje nowego bohatera w taki oto sposób:

„Drodzy państwo: oto mój nowy przyjaciel, Jack Rivers, prezes Złotej Giełdy w Kalgoorlie” (D II 166).

Jest też w stanie skomentować „z zewnątrz” umiowanie Matki, jej słowa o „złotej żabie wchodzącej z tyłu do głowy” są, zdaniem Króla, znakiem nawrócenia się na „prawdziwy totemizm”: Kapa-Kapa zwycięża.³⁹

Gdy zaś pojawia się zjawia Kala-Azar, Król, ściskając jej rękę, mówi: „Witaj wysłanniku złocistej żaby”. Nadal pozostaje nauczycielem Karmazyniella, przemawia do niego w sprawie przyspieszenia wymuszanego przez Parvisa, przy czym powołuje się wciąż na żabę Kapa-Kapa, która „nie zniosłaby ordynarnej prędkości u swoich czcicieli”. Powraca też z zadziwiającą logiką do kwestii dzikiej siły w wychowaniu, tym razem żaba pojawia się w porównaniu, stosownie do sytuacji wychowawczej: „nadmij się jak żaba, zaciśnij zęby i powiedz sobie: «wytrzymam wszystko»” (D II 172). Wreszcie egzystencjalne pytania Karmazyniella Aparura komentuje przywołaniem totemicznego autorytetu:

„Tego nie zgłębi nawet moja złocista żaba Kapa-Kapa. Sama jest taka a nie inna:⁴⁰ jest złocista, a nie zielona” (D II 174).

Król dokładnie jednak potrafi zdiagnozować wspólną „dzikiemu” (czyli sobie, czyli temu, który potrafi przybrać najodpowiedniejszy dla sytuacji garnitur) i „cywilizowanemu młodzieńcowi” (czyli temu, który raz na zawsze ma zmienić się we „włochatą małpę”) właściwość: poczucie Tajemnicy. Poczucie, które znika bezpowrotnie. W akcie trzecim Karmazyniello martwi się, iż „stracił poczucie dziwności Istnienia”, Aparura zaś we fraku zjada spokojnie obiad z Gubernatorem, byłym trupem, służąc jednocześnie za jego informatora – to od Króla Gubernator wie, iż Karmazyniello ma pluskwę (*Scarabella tripunctata*) jako talizman.⁴¹ Król uczęszcza też do klubu na golfa oraz wraz z Matką i Mikulinim (też w pewnych kręgach uznanymi – jakże niesłusznie! – za trupy) podróżuje w aucie, podobnie jak i oni odziany w futro. Raz jeszcze Król odzyskuje swój dawny głos, sprzeciwiając się energicznie sądowi, iż rodzina jest podstawą społeczeństwa. Mówi:

„Nieprawda! Religia jest zaczątkiem społeczeństwa. Gdyby nie nasze totemy, gdyby nie nasza złocista żaba Kapa-Kapa, nie byłoby wcale waszej tak zwanej cywilizacji” (D II 196).

Spór o fundamenty cywilizacji jest jeszcze jednym „odszczeknięciem” Malinowskiemu, który był i autorem książki *The Family Among the Australian Aborigines* (1913). W sposób pragmatycznie mistrzowski poważnionych godzi Mikulini,⁴² przyznając rację Królowi nie tyle w kwestii religii, która w równym stopniu co rodzina przyczyniła się do powstania społeczeństwa, co w kwestii umowności cywilizacji – „jak słusznie rzekł Aparura”: *tak zwanej*. Ostatnia wypowiedź Króla zwiastuje już jeden z problemów następnej sztuki, *Gyubala Wahazara*:

„Maminsynkowate automaty to typ przyszłości. Tylko że matką ich będzie całe społeczeństwo... zmechanizowanie wychowania...” (D II 198).

Uwaga ta, historiozoficzna z natury, wciśnięta pomiędzy „życiową” kwestię Mirabelli o zwycięstwie Matek a porywcze zaprzeczenie Karmazyniella w tejże samej kwestii (choć z powołaniem się na ogólną teorię widm zgodną z transcendentalną monadologią i onto-

logią formalną), pada w próżnię (co sugerują już wielokropki semantyzujące tę wypowiedź). Król następnie uczestniczy w zmechanizowaniu Karmazyniella, który zgodnie z wolą swego ojca (z wydatną pomocą Matki) ma być „wielkim przedstawicielem ludzkości!! Wobec nowego jedyne Boga – wobec tłumu” (D II 201), ma być także i „niepodległym radzą wyspy Bali”.

Kółko się zamyka, następny akt napisano już wcześniej: Dziki Czarny i Cywilizowany Biały na dobre schodzą ze sceny, wszak ich historia na wyspie została już odegrana (w *Tumorze Mózgowiczu*). Pozostają kanalie obiecujące sobie „prawdziwe, bydlęce szczęście”, w którym w roli amanta obsadzono „najbardziej znudzonego ze wszystkich kolonialnych *clubmanów*” eleganckiego bubka (wcześniej znanego jako Kala-Azar⁴³ – wysłannik złocistej żaby). Nie ma totemów, nie ma tajemnicy, nie ma i ludzkości z jej odwiecznymi dylematami. „Elegancki bubek” nie będzie cierpiał z powodu tęsknot metafizycznych ani nawet erotycznych. Wieczne zaspokojenie (nasylenie) będzie jego przekleństwem. Przekleństwem całej tak zwanej ludzkości, z którą, zachowując swoistą „jedność w wielości”, Witkacy ciągle każe nam się konfrontować. Król Aparura wydaje się najdalej posuniętą Witkacowską kpina z zapoznanej w kulturze figury dzikiego – to on rozdaje karty, on potrafi dostosować się do każdego warunków, on ostatecznie schodzi ze sceny, zapowiadając kolejny wielki temat cywilizowanego świata: mechanizację. Wie wszystko o nas, my nie wiemy o nim nic.

Warto jeszcze przyrzeć się Witkacowskiej kreacji dzikich jako społeczności, mowa oczywiście o kraju Tua-Tua. Pozornie jest to ponowne podjęcie (po kreacji *Tumora*) tematu wyprawy zdobywców kolonialnych (tu w postaci kawalera d’Esparges oraz trzech milionerów uganiających się za bezwzględną Tutli-Putli⁴⁴). Kawaler ląduje na wyspie Tua-Tua wprost pod nogi Królowej z orszakiem Dzikich i Dzikczek⁴⁵ (a to wynalazek językowy Witkacego uwzględniający podział na płcie – dzicy, konotujący cechy negatywne, byli językowo [i chyba mentalnie] „męskoosobowi”; do innych męskich form językowych Witkacy także adaptował [dziczka to np. dzika jabłoń] lub wymyślał żeńskie odpowiedniki np. lenica od leń). Królowa z miejsca zakochuje się w ślicznym białym księciu, jego śmieszny afektacja Czarnej (a trzeba pamiętać jak wyglądała: „chuda jak szczapa, ohydna dzika dama. [...] Lat 36. Stara [!]), ma jednak na tyle rozumu, by w obliczu nieuchronnej zagłady wyśpiewanej mu przez chór dzikich „obu płci” próbować się usprawiedliwić... honorem rycerskim. Nie tylko jednak nie wyjednuje sobie przebaczenia, ale karę zrzuca ze skały zamienia mu czarna królowa (rozwścieczona niestosownym przywołaniem obowiązków wobec innej „białej kobiety”) na spalenie na stosie. Dzikim podoba się to niesłuchanie, z utęsknieniem nuca pieśń krwiożerczego oczekiwania na zagładę białej glisty, zakończoną sugestywną rymowaną w dzikim języku, a tu sięga Witkacy do arsenału swej nigdy niewyczerpanej wyobraźni językowej:

„Janga Banga Bijangá
Ganga mara hata
Gamaranga Marangá
Hamaraga Kata” (D I 385).

Jest to dość kunsztownie (z zaznaczeniem akcentu) ułożony dziki rymowaniec na przemian 7 i 6 zgłoskowy, zbudowany na jednej samogłosce („a”) i paru wymiennych spółgłoskach. Dadaistyczne zabawy nigdy nie były Witkacemu obce – sprzeciwiał się przecież nie tyle dadaistycznym sztuczkom, co dadaistycznej blade; udawaniu, że zabawa jest czymś ponad zabawę.

Kawaler ostatecznie przychodzi po rozum do głowy i tuż przed spaleniem wyznaje miłość do dzikiej królowej, zwanej odtąd „bóstwem czarnym”. Królowa wznieca bunt przeciw dotychczasowemu władcy (wraz z niewolnicami w imię stworzenia „kobiecego królestwa”, a to przyczynek do Witkacego-wieszca „wszechbawia”), i w ten zgoła nieoczekiwany sposób Kawaler zdobywa królestwo dla Tutli-Putki. Dziękmu królowi pozostaje tylko westchnąć:

„Oto jest miłość kobiety,
co robi z mężczyzn kotlety” (D I 388).

Historia „miłosna” przeradza się w opowieść o władzy, co objaśnia chór niewolnic: „Kobiety rządzą razem z białym draniem,/ który się różni od kobiet ubraniem”. Akt III rozpoczyna scena sądu – Kawaler tym razem już z czarną brodą i wąsami, ubrany w szaty króla, skazuje na śmierć kolejnych podsądnych, w stosownej śpiewce wyjaśniając swe intencje:

„Czarnych morduje jak bydło,
Mszcząc się za straszne przeżycia.
Mało mi już brakuje
Do zupełnego utycia” (D I 392).

W apogeum zbydlęcenia Królowej i d'Ésparges'a „wśród czarno-białych uścisków” nadjeżdżają milionerzy z Panną Tutli-Putki nawróconą na wiedzę o władaniu masami. Kawaler krótko zdaje relację ze swoich czynów: zdrady z „kolorową małpą”, by uniknąć stosu i królowania. Tutli-Putki jednak „czarnym ludziom” otwiera oczy: władza nimi „zwykły oficer”, po czym rzuca się do uwalniania prawowitego króla. Wśród erotycznych płasów milionerów z „czarnymi dziewczynkami”, Kawaler gotów na oddanie władzy oświadcza: „*Comoedia finita est*” i zadaje pytanie: „Czy tylko moja narzeczona mi przebaczy?”. Kwestia, która mogłaby być dramatyczną kwestią Kurtza uwikłanego w diaboliczny romans z dziką kobietą, nie zostaje jednak jak u Conrada zawieszona w próżni (narzeczona przed konfrontacją z prawdą, jak pamiętamy, obronił Marlow), ale uzyskuje natychmiastową odpowiedź z ust „dzikiej”:

„Przebaczy, możesz być pewny. Słyszałam, że białe kobiety są bezwstydne i nie mają ambicji” (D I 396).

Perfidia Witkacowskich wiwisekcji cywilizacyjnych nie polega tu na tym, iż „czarna małpa” ośmiela się krytykować „białą kobietę”, ale że powołuje się na wiedzę, której mieć nie powinna („słyszałam” – od kogo, w jakim języku? Tu odpowiedź może być prosta: od dzikiego przekupnia znanego z aktu pierwszego, zachwalającego swe królestwo niczym agent biura turystycznego. Czemuż to Czarni nie mieliby mieć swoich wysłanników informujących o tajemnicach „białego ładu”?) nadto operuje śmiało kategoriami białego świata („bezwstyd”, „brak ambicji”). Gdy jednak Kawaler wytyka jej (całkiem słusznie w świetle wydarzeń), że i czarne kobiety nie są lepsze, Królowa wpada w złość, wyzywając go od „białych glist”. Ostatecznie dramatyczna kwestia przebaczenia rozstrzygnięta zostaje nader pokojowo. Kawaler tłumaczy Tutli-Putki, iż w morzu kolorowych kobiet, które w zamorskich podróżach posiadł był, jedna więcej nie gra roli. Tutli-Putki zaś ucieka się do niewiedzy stosownej dla białej damy:

„Dobrze, dobrze. Już nie mów przynajmniej o tym. Ogól tylko tę brodę. Potem pogadamy” (D I 399),⁴⁶ zezwała też na mariaż swej opiekunki Dueni z „czarniawym księciem”, a to już nie tylko odwrócenie klasycznego motywu niani doradczynie i strażniczki morale swej podopiecznej, ale i groteska w grotesce. Tak jak Tutli-Putki przedtem, teraz Duenia chce władzy nad wyspą (partnerem do tych rozgrywek ma być Książę robiący „rozkoszne, małpie miny”, zwany w didaskaliach „dzikim bubkiem”). Dramat władzy rozstrzyga się jednak nie mniej polubownie niż dramat miłości: milionerzy kupują wyspę, Król cieszy się ze swych dolarów, zapominając najwidoczniej o projekcie wprowadzenia wielomęstwa w miejsce wielożeństwa, tak by niczym było „męskie męstwo”. A za tą grą słowną (jeszcze jedną Witkacowską wersją groteskowego matriarchatu) kryje się puenta, którą wypowiada Tutli-Putki: „czasy przeszły i nic ich nie wróci” oraz chór Czarnych z Królem i Królową zawodzących:

„Jedynie piękno na ziemi
W proch się i gruzu rozlata,
Zakończył życie nasz świat
Od ciosu białego kata.

Nikt się już nigdy nie dowie,
Jak pięknym było życie.
Czeka nas nędzne stworzenia,
Ohydne szare zgnicie” (D I 402).

Uderzenie gongu i upadek Czarnych na ziemię wieńczy całość libretta w „czystawej formie”. Oprócz motywów Conradowskich, sygnalizowanych wcześniej (a trzeba by tu wymienić i figurę Działacza⁴⁷), operetka Witkacego nicuje wątek kolonialny: śmieszności i zdzi-

czenia obu stron. Komizm wszystkich sytuacji i postaci, akrobacje językowe wprost cyrkowe, sprawiają, że upadek dzikiego świata (samoświadomy, czy też samowypowiadający się) nie może być odbierany w kategoriach tragicznych. Dlaczego zresztą miałby być tragiczny? Szare zgnicie czeka nędzne stworzenia, podczas gdy potężna mafia milionerów, „życia najlepszy kwiat”, oplata cały świat. Boki zrywać. Raz jeszcze Witkacy pokazał, iż układając prześmiewcze dialogi i rymowanki, operując tekstem zarezerwowanym dla sytuacji komicznych, nie tyle ośmiesza problemy, co nasze zwyczaje mówienia o nich w kategoriach wzniosłych i tragicznych – wzniosłość nie rozgrzesza, a w każdym razie nie bardziej niż komizm.

Zgodzić się można z Gerouldem, że Witkacy zamienił w burleskę dyskurs o świecie kolonialnym, operując jednak karykaturalnym wyjaskrawieniem i błazenadą, wyjątkowo wcześniej wskazał kostnienie tego dyskursu – to, co miało być powiedziane, powiedzieli już wielcy realiści, to, co ma zostać powiedziane, musi zostać powiedziane inaczej. Musi nie tyle wypowiadać doświadczenie, co rozbijać dotychczasowe sposoby mówienia o tym doświadczeniu, pozwolić nam rozpoznać klisze językowe i literackie (rozpoznać, iż klisze nie równają się prawdzie) i umieścić poza nimi. W moim przekonaniu, ponad błazenadą, Witkacy budował świat przeżyć, wynikających nie z utożsamienia, ale z dystansu.

Ostatni epizod kolonialny, na który chciałam zwrócić uwagę, to konsekwencja władania milionerów: świat interesów, którego mechanizmy odtwarza Witkacy częściowo korzystając z tekstu Conrada, zbliżając je jednak znacznie do „naszego”, słowiańskiego świata. To Brzechajło (po angielsku Briczelo) „stary Polak, właściciel wielkiej firmy handlowej w Singapurze” pije za powodzenie „General Rubber and Coffee Trust”, za „kawę i gutaperkę złączone razem w niezwykłą masę potęgi i chwały”, dodając do tego marzycielski, „słowiański” ton: „Niech żyje tropikalna fantazja” (D I 291).

Jego partner, Golders, zwyczajem kolonialnych zdobywców dba o lokalne umocowanie interesu: „Idę zaraz do radży Gomongu. On przystępuje do nas” (D I 305), by wkrótce potem wyjawić swą opinię o radży, zwąc go „kolorową małpą” (D I 312).⁴⁸

W dyskurs kolonialny wpleciony został dyskurs słowiańsko-angielski, i to zarówno na poziomie obyczajowym, jak i językowym. Brzechajło, którego nie tylko charakteryzuje „polska fantazja”, ale i „polska dżentelmeneria” oraz bicie syna „po polsku”, tak oto wyraża swój stan psychiczny, między jednym a drugim aktem spuszczenia manta synowi:⁴⁹ „Och, jestem smutny, jestem bardzo smutny, jak mówią w takich razach Angliacy”. By zrozumieć żart, a także właściwe Witkacemu polsko-angielskie gry językowe (obecne zarówno w teatrze Czystej Formy, jak i w „teatrze życia” Witkacego), warto przypomnieć fragment listu do Malinowskiego, gdzie Witkacy tak oto komentuje swe marne stosunki

z byłym przyjacielem: „*Nevertheless it is a «sorry» fact, as we others [!] poor polish [!] people say sometimes*”.⁵⁰ Angliacy w takich razach nie mówią „sorry fact”, ale *sad fact*; *sad* znaczy bowiem i przykry. „Jestem smutny, jak mówią w takich razach Angliacy” Briczela oznaczać by więc mogło: „przykro mi” i o ile Angliacy użyć mogą przymiotnika *sad* i w takim znaczeniu (choć nie w takiej konstrukcji), to z punktu widzenia polszczyzny jest to dziwactwo. Tym większe, że po polsku można powiedzieć zarówno „jestem smutny”, jak i „smutno mi” i raczej nikogo by to nie zdziwiło (oprócz Anglików!⁵¹). Prawdziwym Witkacowskim majstersztykiem zabaw międzykulturowych jest wypowiedź Jacka – syna Brzechajły. Zostając *lift-boyem* Goldersa, oświadcza:

„Tak, panie Golders. Jesteś pan drugim ojcem dla mnie. To tak jak w tragedii pana Miczynki pod tytułem: *Bazylissa Teofanu*. Czytałem ją w tłumaczeniu Conrada. Tam jest tak napisane: «Cóż mi dał ojciec? Ojciec dał mi przypadkiem życie. Ty, kosmokratorze, dajesz mi wiarę w istnienie nowych wierzchołków duchowych». U nas, w Eaton, to była lektura obowiązkowa. Ale papa mówi, że w Polsce Miczynki jest zupełnie nie znany. Mają go tam za wariata. A ja wiem nawet jego biografię: zabili go rosyjscy bolszewicy – dlatego że...” (D II 326).

Jack, powołując się na fikcyjne tłumaczenie Conrada, cytując dramat Micińskiego po polsku, choć mamy świadomość, że dialog w tym dramacie mógłby się toczyć tylko po angielsku. Nadto mówi po polsku „u nas”, mając na myśli ekskluzywną szkołę angielską. Odwraca także i w inny sposób hierarchę kulturową – to w Polsce Miczynki (angielską formę brzmienia nazwiska uznać należy za wyjątkowo konsekwentną w ustach Jacka) jest nieznany, ba! „mają go tam za wariata”. Światowa (tu angielska) hierarchia zawsze różniła się od polskiej, i znacznie łatwiej było czasami zrobić karierę w świecie niż w Polsce (Conrad najlepszym tu przykładem). To Anglik jednak – Golders – widzi w ojcu Jacka, starym Brzechajle – „szlachetnego Słowianina”, którego artystycznym ekwiwalentem jest Conrad,⁵² komplementy te jednak są bardziej wyrazem tego, jak sami chcielibyśmy widzieć naszą „szlachetność” postrzeganą przez cały świat, niż rzeczywistym uznaniem. Gdy przychodzi do ocen pragmatycznych, Golders dostrzega jedną tylko zaletę Biczela – umiejętność negocjacji handlowych z tubylcami. Cała wartość „starego Polaka” sprowadza się więc do bycia „jedynym antidotum na autochtonów”. A jego syn – wedle własnych zapowiedzi wieńczących sztukę – ma być jeszcze lepszy. Dzicy wkroczyli i do „szlachetnego świata Słowian”, na takich samych prawach kolonialnych, ich wartość określać będzie zdolność osiągnięcia zysków.⁵³ Co do metod, Jack nie pozostawia złudzeń:

„Ale do czego dojdę, sam diabeł nawet nie wie, nawet w ataku tropikalnego bzika tego wyobrazić się nie da” (D I 332).

Tragikomedię białego władcy już jednak znamy, podobnie jak i typ szlchetnego młodzieńca, który staje się „włochatą małpą”. Jack podaje rękę Karmazyniellowi tuż przed wkroczeniem na teren rozpoznany przez Tumora Mózgowicza.

„Bzik tropikalny”, przewijający się przez wszystkie dramaty tropikalne, we wstępie do *Mister Price’a* został określony jako „czyste urojenie, chorobę wymyśloną przez kolonialnych Europejczyków-sadystów” lub „faktyczną chorobę nerwów w tropikach, powstającą pod wpływem szalonej temperatury, o jakiej żaden upał ukraiński bladego pojęcia dać nie może, następnie pod wpływem pieprznych potraw, alkoholu i ciągłego widoku nagich ciał” (D I 269). I do tej drugiej opinii właśnie przychyła się „na podstawie osobistych doświadczeń” St.I. Witkiewicz, który podpisał przedmowę 29 IV 1920 roku. Taka opinia autorska, zwierzchniej instancji nadawczej dysponującej regułami całego tekstu, wydaje się być w sprzeczności z przedstawioną w dramacie możliwością interpretacji zachowań „rozszalałych Białych”. Ellinor co prawda zaraz na początku oświadcza:

„Słońce jest tu jak krwawa kula, która rzuca się na ludzi zamiast ich ożywiać” (D I 274), dalej zaś narzeka na „żar nie do zniesienia, żar tropikalnego słońca”⁵⁴ (D I 280-281); Price zaś komentuje swe gwałtowne zachowanie w jednej z pierwszych scen: „Postąpiłem jak dziki. Ten kraj przypomina ludziom bezpośrednio odruchów” (D I 279), później jednak jako „bawoli mózg” do interesów i świeżo zmartwychwstały trup (mimo że otruty i przestrzelony!), oświadcza:

„Nie przerażajcie się państwo i nie myślcie, że to są objawy bzik tropikalnego, za którego wcielenie uchodzę dawno pośród wysp [...]. Jestem wyleczony z bzik zupełnie – to jest z tropikalnego – bo może dostałem jakiegoś innego. Już nie będę męczył czarnych kobiet ani narzucał się z wielką miłością białym. Jestem normalna świnia” (D I 328).

Potem zapowiada, że zostaje akwarelistą-amatorem i w piżamie wychodzi na ulicę (co wywołuje charakterystyczny komentarz Goldersa: „On teraz dopiero zbikował naprawdę”⁵⁵). Czym więc jest „bzik tropikalny” według Witkacego? W sztuce zawsze pretekstem formalnym, gdy zaś próbujemy szukać przyczynowo-skutkowych uzasadnień, zawsze wpadniemy w pułapkę naturalizmu i oferowanych przezeń jednoznacznych wyjaśnień.⁵⁶ Pułapkę tym perfidniejszą, że zastawianą nie tylko przez Witkacego, ale i przez „prawdziwe życie”. Tymczasem i rzeczywistość, i rzeczywistość sztuki, nawet jeśli przedstawione w prostych słowach, zawsze domagają się zabiegów interpretacyjnych. Znamienity antropolog wszak tak zapisał irytację na swego egzotycznego służącego:

„Znów Ginger daje mi na nerwy (*Tropenkoller* [szal tropikalny])” (DM 574).

Był „Europejczykiem-sadystą” czy poraziła go „faktycznie groźna choroba nerwów”? A może tylko żartował?

Nie tyle istotę natury ludzkiej chciał nam ukazać Witkacy (to zrobili wielcy realiści), co przede wszystkim mechanizmy (językowe, kulturowe, społeczne), jakie stosujemy w ocenie świata i samych siebie. Jeśli często stosował terapię szokową, to po to, by nie było nam tak łatwo formułować sądy – sztuka służy przecież temu, by prowokować myślenie, budzić zadziwienie i uczucia metafizyczne, nie zaś temu, by ułatwiać zrozumienie i akceptację „potworniejącej rzeczywistości”. Jedno wydaje się niezbite w kreacji Witkacowskiego „świata tropikalnego” – dzicy, których znamy, to w pełni nasz twór; dzicy (i dziczki!), których nie znamy, to my. Tu Witkacy spotkał się z Conradem i tu rozminął się z Malinowskim, opowiedział się za problematycznością tak zwanego cywilizowanego człowieczeństwa w ogóle, nie zaś za złudną umiejętnością mówienia „prawdy” o innych, „niecywilizowanych” istotach (a mechanizmy zagląające pod podszewkę takiej konstrukcji obnażył na długo przed krytyką dyskursu kolonialnego przeprowadzoną przez Edwarda Saïda). Manichejski kolonialny świat, gdzie główne role grali: zacofani i nieoświeceni dzicy „oni” oraz bohaterscy, postępowi cywilizowani „my”, przenicował tak, że żadna z ról nie pozostała oczywista. Oglądając dramaty tropikalne Witkacego, za każdym razem od nowa podejmować trzeba wysiłek scalania rozpadającego się (nie)cywilizowanego świata, którego reguły przypominają przedstawienie o podważających się konwencjach i płynnych granicach. Zasadna wydaje się teza Michaela Younga, że gdyby to jednak nie Malinowski, a Witkacy (jak było planowane) fotografował i rysował Melanezyjczyków w czasie wielkiej i brzemiennej w skutki wyprawy antropologicznej, jego działania ogniskowałyby się na tym, co dziwaczne, na kultywowaniu obcości, wizualnym podkreśleniu dzikości; można by sobie nawet wyobrazić, że stworzyłby wersję *Jądra ciemności* (mroczny podtekst dzienników Malinowskiego). Jego obrazy [...] „powiedziałyby” więcej na temat kłopotliwego położenia białego Europejczyka w świecie czarnoskórych ludzi niż na temat samych Melanezyjczyków.⁵⁷

Na szczęście pozostały dramaty – mroczny podtekst jasnej wiedzy antropologicznej i ciemna strona lśniącej blaskiem fascynacji egzotyką.

*Tekst niniejszy, w nieco innej formie, ukaże się wkrótce jako jeden z rozdziałów monografii Marty Skwary *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów* przygotowanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Przypisy

- 1 Teksty dramatów Witkacego cytuję według wydania: S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I-II, oprac. J. Degler. (*Dzieła zebrane*, t. 5-6), Warszawa 1996-1998. Numer tomu oznaczam cyfrą rzymską, strony – arabską.

- ² Choć nazwy geograficzne zachowuje dość wiernie – w Archipelagu Sundajskim (małych wysp sundajskich) znajdziemy na mapie wyspę Timor. Swą podróż opisał Witkacy w tekście *Z podróży do tropików* (pierwotnie „Echo Tatrzańskie” 1919, nr 15-18; wydanie krytyczne w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976. Przedruk: „Konteksty” 2004, nr 1-4, s. 227-235). Cejlońskie itinerarium Witkacego rekonstruuje Daniel Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [w:] Witkacy. *Życie i twórczość. Materiały z sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55 rocznicy śmierci*, red. J. Degler, Wrocław 1996, s. 213-234; przedruk polskiej wersji oraz wersja angielska tekstu Geroulda zostały także opublikowane w „Kontekstach” (2000, nr 1-4, s. 214-225).
- ³ B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i opracowanie G. Kubica, Kraków 2002, s. 339. Dalej oznaczam skrótem DM.
- ⁴ Co nie znaczy, że są to jedyne teksty kultury, które wykorzystuje Witkacy do utkania swego „dzikiego świata”. Wystarczy przeczytać przedmowę do *Tumora Mózgowicza*, by się o tym przekonać. Nie wszystkie źródła zresztą chce ujawnić w swoim spisie „literatury użytej przy pisaniu”. Daniel Gerould znakomicie wskazał inne teksty, m.in. *Hedgę Gabler Ibsena*, czy *Wyrzutka Conrada*, widział też w *Tumorze* najwcześniejszą próbę nadania jedności mieszaninie różnorodnego materiału, pochodzącego z lektury, rzeczywistego życia i świata fantazji (D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 124). W swej analizie skupię się przede wszystkim na możliwościach do tej pory niewskazanych lub niedostatecznie zinterpretowanych. Dokładnie relacje między Conradem, Malinowskim a Witkacym przedstawiłam w tekście: *The Theatre Called Culture: Conrad's, Malinowski's, and Witkacy's Ways of Revealing "the Truth" of "Savages" and Us*, [w:] *In the Realms of Biography, Literature, Politics and Reception: Polish and East-Central European Joseph Conrad*, red. W. Krajka, Boulder – Lublin – New York 2010; polska, zmieniona, wersja: „*Dzikusy*” i *my – teatr zwany kulturą. Conrad, Malinowski, Witkacy*, „Pogranicza” 2007, nr 6. Tekst niniejszy wiele zawdzięcza cytowanemu publikacjom.
- ⁵ Tak widzimy syna radży oczami Niny Almayer podczas ich pierwszego spotkania: „Jaskrawe światło lampy mieniło się w złotych haftach zdobiących czarny, jedwabny kaftan Malaja; snop iskier tryskał z drogocennej rękojeści krisa zatkniętego za szeroki pas, który ujmował w biodrach gęste fałdy czerwonego sarongu [...]. Spod zwojów niebieskiego turbana o frędzlowatych końcach spuszczonego malowniczo na lewe ramię, wyglądała twarz kipiąca suchą radością życia, a jednak nie pozbawiona wyrazu pewnej godności” (J. Conrad, *Szaleństwo Almayera*, przeł. A. Zagórska, *Dziela*, red. Zdzisław Najder, t. 1, Warszawa 1972, s. 101-102; dalej oznaczam skrótem C). Trzeba pamiętać, że Witkacy nie tylko czytał tekst Conrada w oryginale, ale i przymierzał się do jego tłumaczenia. Spór z Aniłą Zagórką mógł dotyczyć swobód interpretacyjnych, Zagórska starała się być zawsze wierną tłumaczką, Witkacy zapewne zrobiłby z tekstu Conrada „własny” tekst. Tam, gdzie wydaje się to istotne dla zrozumienia kontekstu, podaję też oryginalne zdania Conrada wg edycji Denta.
- ⁶ Strzeżony przez tak samo jak Książę ubranych Malajów, co sprawia, iż w dramacie Witkacego postaci „dzikich” wyróżniają się kolorystycznie: czerwień i błękit wymienne znaczą ich ubiór – w jednej ze scen Malaje mają czerwone turbany, w innej tragarze niebieskie fartuchy. Przedstawiciele cywilizacji zaś noszą kostiumy tropikalne: białe lub khaki, w zupełnej zgodzie z konwencją i realiami [w relacji *Z podróży do Tropików* czytamy: „Wśród europejskich białych lub koloru „khaki” strojów widać już tropikalne hełmy, chroniące od słonecznego uderzenia” („Konteksty” 2004, nr 1-4, s. 227)], co do „prawdziwych” krajowców to wyróżniała ich właśnie nieograniczona niczym różnorodność kolorów [„Barwy ubrań najprzeróżniejsze: od niebieskich do pomarańczowych, od purpurowych do zielonoszmaragdowych” (s. 233)].
- ⁷ „Jak z bajki” jednak, a więc... nieprawdziwym.
- ⁸ W oryginale czytamy: *Your refuge was with your father the Rajah of Bali – the son of Heaven, the 'Anak Agong' himself*.
- ⁹ „Mogli dokonać razem wielkich rzeczy! A gdyby tak przycisnął ją nagle do serca, gdyby zapomniał o wstydzie i bólu, i gniewie i – poszedł za nią? Gdyby zmienił serce – jeśli nie skórę – wówczas życie jej popłynęłoby gładko i szczęśliwie pod pieczęcią dwóch kochających ją istot (*between the two loves*), które chroniłyby ją przed nieszczęściem. Serce wrywało mu się do niej. Jeśli jej wyzna, że miłość ku niej potężniejsza jest aniżeli...” (C 237).
- ¹⁰ Można znaleźć i etnograficzne uzasadnienie takiego wyobrażenia: „Kilka wysokich szczytów wylania się wyraźniej z częstych tu oparów tropikalnej mgły, a wśród nich charakterystyczny podwójny wierzchołek Bwebweso, góry, gdzie wedle miejscowej legendy duchy zmarłych z tego okręgu wiodą swój pośmiertny byt (B. Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwineji*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak i S. Szynkiewicz, przekład opracował i posłowiem opatrzył A. Waligórski, Warszawa 2005, s. 56).
- ¹¹ U Conrada Almayer tak oto widzi kwestię urodzenia: „Jestem białym człowiekiem i pochodzę z dobrej rodziny. Z bardzo dobrej rodziny – powtórzył gorzko płacząc. – To byłaby hańba... wszędzie po wyspach... jedyny biały człowiek na całym wschodnim wybrzeżu... Nie to się stać nie może. Biali ludzie nie zobaczą mojej córki z tym Malajem...” (C 229).
- ¹² Deklamują też inne „białe” postaci, np. Price. Golders, którego dewizą jest „Biznes przede wszystkim”, musi go mitygować w wygłaszaniu deklaracji lojalności wobec trustu: „No, no. Nie deklamuj” (D I 293).
- ¹³ „Czy ty wiesz, co robisz? Czy wiesz, co cię czeka, jeśli pójdziesz z tym człowiekiem? Nie masz nad sobą litości! Będziesz z początku jego zabawką, a potem wzgardzoną niewolnicą, popychadłem, igraszką każdej nowej fantazji tego człowieka! [...] Powiedz, co oni ci zadali oboje, twoja matka i ten człowiek? Co cię przywiodło do oddania się temu dzikiemu? Bo to jest dziki (*For he is a savage!*). Między nim a tobą jest przepaść, której nic nie zapełni” (C 223-224).
- ¹⁴ „Ja chcę żyć. Chcę pójść za nim. Biali ludzie odepchnęli mnie z pogardą, jestem teraz Malajką! Wziął mnie w ramiona i położył mi do stóp swoje życie. Mężny jest i stanie się potężnym władcą. Trzymam w ręku jego męstwo i jego siłę i uczynię go wielkim. Imię jego będzie głośno rozbrzmiewać, gdy oba nasze ciała w proch się rozsypią” (C 225).
- ¹⁵ Wątek zapachowy powróci – jeszcze bardziej przewrotnie – w *Pannie Tutli-Putli*. Kawaler skarży się tam na odór „ohydnie pachnącej, / Czarnej i dzikiej hołoty”, ale dzika Królowa także nie jest zadowolona z jego zapachu

- i „perfumuje go tutejszą konwalią”. Ten drobny na pozór szczegół zapachowy jest kolejnym Witkacowskim przytykiem do tak zwanej cywilizacji, która, czuła niezwykle na smród dzikich, z własnego nie zdaje sobie sprawy. Nie jest w stanie dopuścić myśli, że dla innych tak samo może „ohydnie pachnieć”. Przywołajmy i świadectwo antropologa: „Jak wszyscy Melanezyjczycy wschodniej Nowej Gwinei dbają o zachowanie czystości osobistej, tak że zbliżenie się do nich nie wywołuje u nas żadnych nieprzyjemnych wrażeń” (B. Malinowski, *Argonauci...*, s. 53). Dzicy więc mogą być czyści, wbrew temu, co skłonni jesteśmy sobie wyobrażać. Wyobrażenia podsuwa i inne obrazy, z których uwodzicielska siła „czarnych” mężczyzn ma wyjątkową moc i tu „zapach”, a nie smród odgrywać może pewną rolę. Ellinor z *Bzika tropikalnego* oświadcza prowokacyjnie: „Poznałam kiedyś malajskiego księcia. Miał jakąś dziką wściekłość w oczach i używał perfum, które przypominały mi...” (D I 303). Nie musi kończyć, jej biały adorator Mr Price reaguje tak jak powinien: wściekłością.
- ¹⁶ „Wulkan się w niej kocha. Odkąd weszła na naszą wyspę, Gunung Malapa drży cały i oddycha ogniem. Od wieków nie był już tak zły” (D I 242).
- ¹⁷ Książę Tengah w *dzikim zachwycie*: „Jeśli przez śmierć ojca posiadam miłość bóstwa, bądź błogosławiony, biały Radzo!” (D I 243).
- ¹⁸ Tytyniusz zabija się, mówiąc: „Rzymski to los:/Mieczu Kasjusza, zadaj w serce cios” („*this is a Roman's part: Come, Cassius' sword, and find Titinius' heart*”); Brutus zaś, rzucając się na miecz (czego nie ma w polskiej wersji), przemawia do ducha Cezara: „Znajdź spokój, Cezarze; Chętniej niż w ciebie, miecz ten w siebie wrażeń” („*Cesar, now be still: I kill'd not thee with half so good a will./ He runs on his sword and dies*”; W. Shakespeare, *Żywot i śmierć Juliusza Cezara*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 136, 143; oryginał cytuję wg *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London 1993, s. 774, 775). Miecz, a właściwie kris, który jest symbolem męstwa i godności, pełni także ważną rolę w powieści Conrada. Nie zapominajmy jednak, że książką, którą Conrad zabierał na wszystkie swoje rejsy, było... kieszonkowe wydanie dzieł Szekspira. Dramatami Szekspira od dzieciństwa zaczytywał się Witkacy, a w jego dziełach – od juveniliów po dojrzałą dramaturgię – znajdziemy liczne nawiązania do postaci i wątków szekspirowskich.
- ¹⁹ Wydaje się, że dwuznaczności kreacji „tubylców” nie dostrzega Gerould, tak komentując ich rolę: „W przeciwieństwie do podstępnych Europejczyków, dążących do władzy i panowania, Malaje osiągają heroizm w całkowitym poświęceniu dla miłości i honoru. Półnaczy, cuchnący surowym mięsem i bojaźliwie przesądni, dzicy ludzie są bardziej szlachetni niż ich zdobywcy. Są to prawdziwi arystokraci, wyposażeni w prostą naiwną godność, niezdolni do przetrwania po zetknięciu z cywilizacją, która wie tylko, jak wyzyskiwać i niszczyć” (*Stanisław...*, s. 122). Tubylcy są tak samo sztuczni jak i Europejczycy (co sugerują już ich stroje), inaczej jednak zostali „zrobieni”.
- ²⁰ Trudno chyba uznać, że Witkacy nie znał *Jądra Ciemności*, już w roku 1915 przywoływał ten tekst Malinowski (a do tej lektury wypadnie powrócić). Wcześniej, w czasie pobytu w Zakopanem i rozmów ze Stasiem, w maju 1914 roku, Malinowski także „czytał Conrada”, nie zawsze odnotowując tytuł (*Dziennik*, dz. cyt., s. 315). Na pokładzie Orsovy obaj przyjaciele czytali *Lorda Jimę* (por. *Dziennik*, s. 337; List Witkacego do ojca z 24 VI 1914). *Lord Jim* został obdarzony przez Witkacego niezmiernie mocnym kwantyfikatorem: „Arcydzieło” (S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 637).
- ²¹ Ninę i Daina łączy nie tylko wielka miłość, przewyciężająca największe nawet trudności, ale i, jak pozwala nam dostrzec Conrad, miłość trwała: „Mieliśmy wieści z Bali w ostatnim miesiącu – zauważył Babalaczi – Wnuk urodził się staremu radzy i wielka tam radość” (C 250). Trzeba pamiętać, że Conrad w swojej pierwszej powieści próbował przewyciężyć konwencję angielskiego romanu imperialnego, i jeśli ze współczesnego punktu widzenia (a zapewne i w oczach Witkacego) jego powieść może wydawać się sentymentalna, to zestawiona z konwencją kolonialnej powieści jest często rewolucyjna. W istocie Conrad obnaża schematy zarówno w obrazowaniu tubylców – leniwych, niemoralnych i dzikich – jak i Białych niezmiernie udowodniających swą moralną i cywilizacyjną wyższość. Zaczyna też stosować swe charakterystyczne zabiegi narracyjne, w tym podważanie sądów postaci przez kolejne instancje nadawcze tekstu. Z dialogu Niny z jej matką Malajką dowiadujemy się, iż z czasem w życiu Daina pojawią się i inne kobiety, a ona musi być na to przygotowana, taka już jest dola żony wielkiego malajskiego wodza. Por. uwagi Lindy Dryen (*Joseph Conrad and the Novel of Adventure and Romance: Almayer's Folly*, [w:] *Conrad's Century: The Past and Future Splendour*, red. Laura L. Davis, Boulder-Lublin-New York: East European Monographs-Maria Curie Skłodowska University – Columbia University Press, 1998, s. 93-112).
- ²² Nie po raz pierwszy Witkacy wkłada w usta swojej postaci własne sądy, jak już wcześniej zwracałam na to uwagę nie tyle po to, by je podważyć czy ośmieszyć, ile wskazać działanie „ramy modalnej”, to samo nawet zdanie wygłaszane w różnych kontekstach nie może znaczyć tego samego (zob. M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999). Tu Witkacy zdaje się wskazywać na „potworną” cechę kobiet – a przyjdzie jeszcze do tego wrócić – zdolność intuicyjnego pojmowania praw rządzących cywilizacją i czerpania z tego jak największych zysków. Balantyna zostaje w zakończeniu partnerką Persville'a, człowieka demonicznych talentów i szatańskiego charakteru („o ile człowiekiem nazwać go można” – dorzuca Witkacy).
- ²³ „To szczególne, jak dalece kobiety nie mają poczucia rzeczywistości. Żyją we własnym świecie, który właściwie nigdy nie istniał i istnieć nie może. Jest na to o wiele za piękny, a gdyby można taki świat zbudować, rozleciałby się przed zachodem słońca” (J. Conrad, *Jądro ciemności*, [w:] *Młodość i inne opowiadania*, przeł. A. Zagórska, *Dziela*, red. Z. Najder, t. 6, Warszawa 1972, s. 74).
- ²⁴ Tak Marlow uzasadniał swoją postawę: „One – mam na myśli kobiety – są poza tym – i tak być powinno. Musimy im pomagać, aby mogły pozostać w tym swoim pięknym świecie, bo inaczej nasz świat stałby się jeszcze gorzsy” (tamże, s. 132).
- ²⁵ Grę w nieświadomość prowadzi też umiejętnie Panna Tutli Putli, losy zaś jej Kawalera to kolejna wariacja na temat wątku białego władcy dzikich uwikłanego w romans z „czarną kobietą”. Można i w powieściach Witkacego znaleźć grę z wątkami *Jądra Ciemności*. Hela Bertz nie tylko daleka jest od przyznaniej białym damom szlachetności i niezdolności do agresji, ale staje się kobiecą

- wersją Kurtza. Wśród podniecających zapachów i wschodnich narkotyków aranżuje orgie „przewyższające znane literackie opisy” (metatematyczne uwagi demaskujące konwencję to stały Witkacowski motyw): „zmieszanie tortur z przyjemnością i nad wszystkim duszący czad obłędu i zbrodni utrzymywanej na samej ostatniej, śmiertelnej granicy – tuż przed śmiercią, którą stosowano tylko do niższych stworów, składało się na te dni i noce, niepodobne do żadnych najdzikszych fantazji europejskich literatników. (S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, *Dzieła zebrane*, t. 1, Warszawa 1992, s. 372). W miarę rozwoju akcji „Życie naprawdę wkraczało w sferę prawdziwej, śmiertelnej zbrodni”, Hela stawiała się nie tylko „jakaś nadkobietą”, ale „nieomal bóstwem” (s. 378), Atanazy zaś „nie miał siły oderwać się od tej ohydy” (s. 380); już wcześniej: „bestialstwo i ohyda przestały na niego działać zupełnie” (s. 376). Czy słowo „ohyda” użyte zostało tu przypadkowo? Aniela Zagórska, tłumacząc *Jądro Ciemności* ostatnie słowo Kurtza przełożyła jako „zgroza”, angielskie *horror* słowem „ohyda” oddał Miłosz we fragmencie poświęconym Conradowi w *Traktacie poetyckim*, nad przerażenie wynosząc obrzydzenie. Wydaje się, że lektura Witkacego mogła być podobna. Czytać też można losy Atanazego, który wyrwał się jednak ze szponów owej ohydy, jako złudzenie świadka, iż „jądro najgłębsze jego istoty nie jest zniszczone” (s. 380).
- ²⁶ Związek tej sceny z Ibsenowską *Heddą Gabler* mistrzowsko zanalizował Gerould: Hedda niszczy „dziecko” geniusza, wyrzucając jego rękopis do ognia, sędzia Brack, oportunistą podobny Greenowi, w podobnie beznamiętny sposób komentuje całe zajście (*Stanisław...*, s. 124).
- ²⁷ *Juliusz Cezar*, dz. cyt., s. 143.
- ²⁸ „Panuje w tym wszystkim dziwna miara stylu dojrzałego przez wieki i wielość postaci nie sprawia wrażenia przeładowania. Wśród obcości ulicznego życia świątynia ta robi wrażenie jakiejś spokojnej oazy. Wobec wielkiej Tajemnicy Istnienia wyrażonej we wszystkich religiach zatracą się nawet odległość rasowa” (*Z podróży...*, s. 233). To już słowa Witkacego, komentarz z pobytu w świątyni w Colombo. W swych wypowiedziach eszystycznych Witkacy bliski był bardzo poglądom Conrada, podobnie jak on wskazywał na ludzkie podobieństwo wobec sacrum. Dodać tu trzeba, iż obaj twórcy deklarowali ateizm, ale i obaj niejednokrotnie łączeni byli z sakralną funkcją literatury.
- ²⁹ Grażyna Kubica, w cytowanym wyżej wstępie do pełnego wydania *Dziennika Malinowskiego*, zdaje relację z reakcji świata antropologicznego na opublikowany w 1967 angielski przekład części dziennika. Pełnym nieporozumieniem było zaburzenie wywołane używaniem przez antropologa inkryminowanego we współczesnej angielszczyźnie słowa *nigger*, tym bardziej, że Malinowski odmieniał je po polsku (w tekście spotykamy na przykład „nigry”, w angielskim przekładzie nieodmiennie oddane jako *niggers*). Pamiętajmy też, że tego właśnie słowa używał – nieświadomy późniejszych jego losów – Conrad. W końcu jedna z najsłynniejszych z jego powieści nosi tytuł *The Nigger of „The Narcissus”* i z powodu inkryminowanego słowa w tytule nie jest współcześnie umieszczana na listach lektur świata anglojęzycznego.
- ³⁰ Z wszystkimi zastrzeżeniami co do ról, które przyjmuje piszący dziennik. Zapewne i Malinowski (choć jego dziennik zdecydowanie nie był przeznaczony do druku, a raczej pełnił funkcję mechanizmu autoanalizacyjnego) przyjmował zarówno postawę świadka, jak i posługiwał się gestem wyznania i wyzwania. Grażyna Kubica, przywołując sądy i terminologię Małgorzaty Czerwińskiej (M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000), wskazuje, że był to przede wszystkim dziennik „egotysty” stanowiący zapis codziennych rozważań nad samym sobą (G. Kubica, *Wstęp...*, s. 18). W analizowanych przeze mnie fragmentach szczególną rolę pełni gra między wyznaniem a wyzwaniem rzuconym własnemu poczuciu „cywilizowanego” człowieczeństwa.
- ³¹ A wygląda to tak jakby była to scena, w której Robinson Cruzoe – oświeceniowy fantazmat cywilizowanego człowieka nauczającego dzikiego, hołubiony przez kulturę przez wieki – nagle wypadł z roli i haniebnie, choć za kulisami wielkiego przedstawienia, stracił cierpliwość.
- ³² Nie znajdziemy ich w antropologicznych dziełach Malinowskiego, negatywnych emocji wobec tubylców narrator nie ujawnia tam wcale, jeśli zaś dokonuje refleksji nad nastrojami etnografa, to robi to w obiektywny i niezmiernie optymistyczny sposób, podkreślając jego zdolności empatii i rozumienia krajowców: „Naturalną refleksją, jaka zapewne budzi się w umyśle czytelnika, będzie to, że opis ten przedstawia nastroje i odczucia etnografa, a nie krajowca. W istocie, bardzo trudno jest oddzielić nasze odczucia od tego, co stanowi najgłębsze pokłady umysłowości tubylczej. Jeśli jednak badacz, mówiący językiem krajowców i żyjący wśród nich przez dłuższy czas, będzie próbował dzielić i rozumieć ich uczucia, to wkrótce przekona się, że potrafi właściwie je określać. Nauczy się odróżniać, kiedy zachowanie tubylców pozostaje w harmonii z jego zachowaniem, a kiedy, jak to czasami się zdarza, jest odmiennie” (*Argonauci...*, s. 140) Nie dajmy się jednak zwieść pozorom, nie jest to zasygnalizowanie rozdzwieku emocjonalnego, a jedynie komentarz do opisu konstrukcji czołna.
- ³³ Tak ten zapis komentował James Clifford: „Malinowski flirtował z rozmaitymi kolonialnymi rolami Białych – włączając w to podobny jak w przypadku Kurtza eksces. W tym miejscu ta ironiczna inwokacja daje mu urojone poczucie zapanowania nad stresami badań terenowych i nad gwałtownością swoich uczuć. Podobnie jak Marlow w swojej ambiwalentnej dwulicowości wobec Kurtza, w *Dzienniku Malinowski* często stawia czoło nie dającym się rozdzielić porządkom dyskursu i władzy. Musi walczyć o panowanie nad sobą w etnograficznych spotkaniach i potyczkach.” (J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Warszawa 2000, s. 119). Malinowski „zapanował nad sobą” tworząc narrację etnograficzną, Kurtz Conrada i Tumor Witkacego – nie. O ile Conrad wynalazł dla historii Kurtza ocalającą narrację Marlowa („by nie było zbyt ciemno”), Witkacy nie pozostał złudzeń, dokonując bezlitosnej wiwisekcji „porządku dyskursu i władzy”.
- ³⁴ O związkach teatru Witkacego z tragedią klasyczną pisał Krzysztof Obrebski (*Witkacy Arystotelesem „podszty”*. *Mimesis i Czysta Forma*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6).
- ³⁵ Ze zjadliwą ironią przedstawił to Conrad, konstruując w *Jądrze ciemności* scenę, gdy jęk chłostanego bezlitośnie Murzyna skomentowany został przez urzędnika Spółki Handlowej jako jedyny możliwy środek wychowawczy i opatrzonego komentarzem: *Serve him right. Transgression-punishment-bang*.

- ³⁶ Doprowadziło to do spektakularnego zerwania przyjaźni, któremu Malinowski nadał rangę niezwykłą: „Nietzsche zrywa z Wagnerem”, DM 393.
- ³⁷ Tak postulował Malinowski w *Argonautach*: „Przy tego typu pracy dobrze jest, jeśli etnograf odłoży czasem na bok swój aparat, notes, ołówek i włączy się w nurt codziennych wydarzeń. Może brać udział w grach i zabawach tubylców [...], przysłuchiwać się ich rozmowom i brać w nich czynny udział. Nie jestem pewien, czy jest to równie łatwe dla każdego – być może natura słowiańska jest bardziej plastyczna i z natury bliższa «dzikiej» niż zachodnioeuropejska – ale [...] próbę tego rodzaju może podjąć każdy. I podczas tego mojego «zanurzania się» w życie tubylców – a robiłem to często, nie tylko dla celów badawczych, ale również z tej przyczyny, że każdy potrzebuje ludzkiego towarzystwa – wyraźnie odczuwałem, że ich zachowanie i sposób życia we wszystkich rodzajach transakcji plemiennych stawały się dla mnie bardziej przejrzyste i zrozumiałe niż przedtem” (*Argonauty...*, s. 35-36). Kwestia, kiedy Witkacy miał *Argonautów* w rękę, jest oczywiście otwarta; to, że byli dla niego dziełem ważnym, nie ulega wątpliwości. 11 marca 1937 tak pisał do Malinowskiego: „Prosiłem Cię też o *Argonautów*, których mi spiżdził Limanowski. Żadnego śladu reakcji” (S.I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981, s. 111). Polemikę z Malinowskim z *Metafizyki dwugłowego cielęcica*, datowaną na rok 1921, trzeba czytać nie tyle jako echa lektury *Argonautów*, ile echa wcześniejszych lektur dzieł przyjaciela (np. *Wierzeń pierwotnych i form ustroju społecznego* [1915]; Witkacy robił korektę rękopisu, za co dziękuje Malinowski w przedmowie) oraz rozmów z przyjacielem. Związki z pojęciami analizowanymi przez Malinowskiego i tekstami dramatów Witkacego analizował Stuart Baker (*Czysta forma magii, nauki i religii*, „Literatura Ludowa” 1974, nr 3; przedruk „Konteksty” 2000, nr 1-4).
- ³⁸ J. Clifford, dz. cyt., s. 164.
- ³⁹ Kapakapa to w *Dziennikach* Malinowskiego nazwa jednej z miejscowości na wybrzeżu na wschód od Port Moresby (por. DM, 382). Wyznawca totemizmu jednocześnie spełnia ostatnią „cywilizowaną” posługę wobec zmarłej: podczas gdy wszystkich ogarnia entuzjazm eskapady na czerwona pustynię, a Mirabella z tajemniczą (jeszcze) Postacią „dziko tańczą” w rytmie wschodniego tańca, to dzikus „idzie w kierunku łóżka, bierze czerwoną kapę, która wisiała w nogach łóżka, i nakrywa nią umarłą Matkę” (DII 175).
- ⁴⁰ Pytanie Karmzyniella brzmiało: „Czyż nie można zgłębić w pojęciach tego, że wszystko jest takim, a nie innym?”. To ząębienie się wypowiedzi postaci, czasami wywołujące efekt komiczny, jest chyba także u Witkacego pewnym nadmiarem fatycznym, a właściwie wykpieniem fatycznych funkcji języka. To, że powtarzamy czyjeś słowa, wcale nie znaczy, że podtrzymujemy rozmowę, ale że jesteśmy bezradni w komunikacji. Król w roli wychowawcy, jak klasyczny belfer, nie chce nic komunikować, a jedynie, jak w rozmowie z natrętnymi dziećmi, uciążliwy i niewygodny dialog. Pojawianie się totemicznej Kapy-Kapy w tak wielu (poważnych i niepoważnych) kontekstach niweluje też możliwość kreacji sensu symbolicznego. Kapa-Kapa nie jest wszechmocnym totemem, ale tym, czym chcemy, by była w danej sytuacji.
- ⁴¹ Szczegół ten byłby bez znaczenia, gdyby nie fakt, iż Staś, jak o swoim synu zwykł mawiać Stanisław Witkiewicz, był w dzieciństwie namiętym zbieraczem okazów przyrodniczych.
- ⁴² Za owymi sporami kryje się oczywiście poważna różnica zdań między Witkacym a Malinowskim w kwestii zarówno roli religii, jak i jednostki. Daleki od funkcjonalizmu Malinowskiego Witkacy twierdził, iż źródłem wartości jednostki (i twórczości artystycznej) jest nie tyle zdolność zaspokajania potrzeb i dostosowania się do społeczeństwa, ile zdolność przekraczania narzuconych granic. Początkiem religii zaś – zdobycie przez jednostkę władzy nad klanem, a co za tym idzie wzbudzenie u innych wiary, iż za pomocą magii jednostka ta jest w stanie zapanować i nad światem. (Por. M. Szpakowska, *Światopogląd...*, rozdz. IV: *Filozofia społeczna*; J. Barański, *Malinowski i Witkacy: między sztuką życia i prawdą absolutną*, „Konteksty” 2000, nr 1-4).
- ⁴³ Tak interpretował Kala-Azar (to nazwa prawdziwej tropikalnej plagi, zwanej w języku hindi kâlâ – âzâr), Gerould: „Dla autora, stojącego u szczytu możliwości twórczych, motyw zarazy, po raz pierwszy występujący przelotnie w *Pragmatystach* jako perspektywa plagi, której ostateczny wybuch musi poprzedzić zagładę rodzaju ludzkiego, teraz nabiera dwóch ważnych funkcji dramatycznych: jest groźną siłą, materializującą się w końcu na scenie (co o dziesięciolecie wyprzedza Mikroba w *Zbyt prawdziwe, aby było dobre* Shawa), a także dramatyczną metaforą samej natury istnienia. Życie jest chorobą i stały lęk przed nią nieustannie towarzyszy bohaterom *Metafizyki* (Stanisław..., s. 190).
- ⁴⁴ Milionery mają nadzieję, że „nie wróci D’Esparz głupi, /Ze go dziki ukatrupi”, a oni z Tutli-Putli zrobią dziewczynkę („Niebywałą dotąd świnkę”) i już na początku puentują tak napisany scenariusz:
„Co to jest? Materiał taki
Nudny, jak z olejem flaki” (D I 378).
Autotematyczna gra z konwencją od początku ustawia libretto w perspektywie „ponadfabularnej”; fabuła bowiem będzie świadomie banalna, a więc nie o postaci ani wydarzenia tu idzie, ani nie o sypiące się jak z rękawa rymy. Opertkowość jest zawsze znakiem nieautentyczności i marionetkowości tę oczywistą wiedzę ujawnia Ellinor z *Mister Price’a*, która ma dość „przyjaciół i kolorowych władców z operetki”. Po cóż więc serwuje nam Witkacy tę operetkę do kwadratu? Znane Szekspirowskie „świat jest teatrem”, zaczyna wyrodnieć w „świat jest operetką”.
- ⁴⁵ Dzicy są nadto portretowani „autentycznie”: „mają pióropusze w olbrzymich kędzierzawych szopach”, podobnie jak ich Król charakteryzujący się „olbrzymią fryzurą, w którą wpięty jest czerwony pióropuszc” (D I 362-363). Malinowski wspomina „skręcone włosy czystych Papuasów” (*Argonauty...*, s. 53), pisze o „Kędzierzawych szopach typowych Melanezyjczyków” (tamże, s. 70) i upodobaniu szczepów zachodnich do noszenia ogromnych pióropuszy.
- ⁴⁶ Zaraz jednak, wraz z Kawalerem, obiecuje sobie „przeszłości okropnej nie roztrząsać”.
- ⁴⁷ U Witkacego „działacz społeczny”, podlizujący się milionerom, chce umiejętnie skorzystać z koncentracji przemysłu i organizacji mas, agenci Spółki spotykani po drodze przez Marlowa starają się ubić rozmaite własne interesy. Agent-geniusz, jakim był Kurtz (działacz Witkacego ma się „za duchowego potomka dawnych kondotierów”) w pamiętnym memoriale spisał swe plany społeczne.
- ⁴⁸ Obraz olejny Witkacego zatytułowany *Wizyta u Radży* (1919-21) przedstawia młodego, atletycznego malajskiego radżę na pierwszym planie i skupionego demonicznie

Europejczyka na drugim. Dumna i pogardliwa twarz Malaja odwrócona jest półprofilem, a mowa jego tonącego we wspaniałych barwach ciała wyraża zupełny brak zainteresowania siedzącą za jego plecami knującą postacią, odzianą w jednokolorowy kombinezon. Niezależnie od tego, czy chcemy widzieć na tym obrazie scenę nieobecna w dramacie, czy może którąś z wizyt odbywanych przez bohaterów Conrada (siwy i śniady, przebiegły Europejczyk nieodparcie kojarzy się z Lingardem, takim, jakim go widzimy w *Szaleństwie Almayera* czy *Wyrzutku*) płótno odzwierciedla zarówno fascynację Witkacego egzotyką i kolorem, jak i dbałość o „napięcia kierunkowe i dynamiczne” nie zaś o podobieństwo, a nawet prawdopodobieństwo. Można zaryzykować twierdzenie, że figury dramatyczne Witkacego pozostają w takim samym stosunku do „żywych ludzi” fingowanych przez dramaturgię naturalistyczną, jak radza i jego gość z obrazu do swoich realistycznych wizerunków.

⁴⁹ I nie jest to żartobliwe karcenie potomka. Price komentuje zajście: „Ten stary Słowianin go utłucze” (D I 310), „Słowianin” zaś oświadcza: „Zbiłem go jak ostatniego Malaja” (D I 313).

⁵⁰ *Listy...*, s. 112.

⁵¹ Zdziwiłyby ich zapewne przekleństwa Tumora, szczególnie dosłownie tłumaczone z polskiego „psia krew” („Psia krew! Tego nie wiedziałem. *Dogs blood!*” (D I 248). Daniel Gerould i Jadwiga Kosicka, tłumacząc tekst na angielski, odwołali się do tradycji trzeciego języka, by uzasadnić nieistniejące w angielszczyźnie przekleństwo: „*Dogs' blood! I didn't know that. Sangua del carno!*” (S.I. Witkiewicz, *Beelzebub Sonata. Plays, Essays, and Documents*, przeł. i red. D. Gerould i J. Kosicka, Performing Arts Journal Publications, New York 1980, s. 91).

⁵² Jednocześnie żona tegoż szlachetnego Słowianina jest tylko „kolonialną kwoką, która nie rozumie, czym jest tropikalne słońce w cieniu singapurskiej katedry czy coś podobnego, jak mówi Conrad”. A cytat ten uświadamia, iż stosunek Witkacego do własnych odwołań intertekstualnych był raczej swobodny i na próżno czasem szukać właściwych miejsc hipotez, czego doświadczyła pisząca te słowa znajdując u Conrada jedynie „coś podobnego” (por. *Motywy szaleństwa...*, s. 238-239).

⁵³ W ten sposób ostatecznie Witkacy rozprawił się z retorycznym pytaniem stawianym w przedmowie do *Metafizyki dwugłowego cielęcia*: „Czy dlatego, że Polska nie ma kolonii, nie można pisać po polsku o Australii i rewolwerach i «przedstawić» rzeczy kolonialnych na scenie polskiej?” (D II 135). Rozprawił się w ten sposób nie tylko jednak ze „smrodliwą psychologicznością naszego teatru”, ale i z „historyczno-psychologicznymi przesądkami” innego rodzaju.

⁵⁴ Działanie słońca to jeden z najsilniej akcentowanych elementów w relacji Witkacego z tropików: „Słońce rozżarzone oślepia”; „Słońce, które u nas rzadko się ukazuje i łagodnie grzejąc zdaje się dobroczynnym bóstwem, tu zmienia się w straszliwego, morderczego potwora, który czyha na zgliszcza swoich ofiar z północy” (*Z podróży...*, s. 229, 231). Te obserwacje, podobnie jak wiele innych (por. Gerould, *Podróż Witkacego...* s. 231 i in.), znajdziemy w opisach *Pożegnania jesieni*: „Przepych tropikalnej roślinności i niewiarygodny żar słońca, które tu przestało być dobrotliwą potęgą i zmieniło się w groźne bóstwo zniszczenia mogące zabić przez nieostrożne zdjęcie chroniącego hełmu nawet na kilka sekund, żar, niezłagodzony

już słonym oddechem oceanu, a mokry i duszący, czarno-brązowe ciała, rozszalałe barwy strojów ludzi i kwiatów – wszystko to zmieniło codzienny dzień od samego rana w męczący koszmar, potęgający się w czarne, zięjące żarem noce do rozmiarów potwornego oblędu” (s. 376). W *Jądrze ciemności* wspomina się pewnego Szweda, który się powiesił na drodze, bo może „nie mógł znieść słońca, a może i kraju”.

⁵⁵ Typowa to dla Witkacego zabawa konwencjami społecznymi, wariatem w sposób oczywisty jest przecież ten, kto robi rzeczy sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, innej miary tak zwana ludzkość nie wynalazła. Por. wypowiedź Blödestauga na temat zachowania Plazmonika (D II 420).

⁵⁶ Tym, którzy chcieliby pełnego wyjaśnienia w kwestii „bzika”, prezentuje narrator *Pożegnania jesieni* taką oto zbiorczą definicję: „Zaczynał się znany z procesów kolonistów okrutny «bzik tropikalny»; upał, pieprz, alkohol, bezkarność i narkotyki – oto są przyczyny tej choroby” (*Pożegnanie...*, s. 376). Zachowanie Heli motywowane jest bardziej konsekwentnie i realistycznie niż zachowanie Price’a, Hela jest jednak bohaterką powieści, którą w kwestii prawdopodobieństwa życiowego rządzą zupełnie inne reguły.

⁵⁷ M.W. Young, *Kirwina Malinowskiego. Wprowadzenie*, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 149.



Uliczny karnawal w brazylijskim Salvadorze.
Fot. Maciej Rożański.