

STANISŁAW RZĘSIKOWSKI

Wrocław

QUELQUES PROBLÈMES ACTUELS DE LA „PURE FORME” DANS LE THÉÂTRE

LA DRAMATURGIE DE STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

I

Dans la littérature d'avant-garde en Pologne, après la première guerre mondiale, l'oeuvre dramatique de Stanisław Ignacy Witkiewicz occupe une position tout à fait exceptionnelle. C'était un auteur peu commun dans son universalité. Il s'intéressait fort sérieusement à la philosophie (*Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia — Notions et postulats impliqués par la notion de l'existence*, 1935), à l'esthétique (*Szkice estetyczne — Esquisses esthétiques*, 1922), à la peinture en théorie et en pratique (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia — Nouvelles formes dans la peinture et les malentendus qui en résultent*, 1919). En plus, il était romancier et, avant tout, dramaturge. Il élaborait ses postulats théoriques, concernant le texte du drame, la scène et le jeu des acteurs, au cours du développement de sa propre pratique scénique. Lorsqu'il écrivait son premier drame *Maciej Korbowa i Bellatrix* (*Mathieu la Manivelle et Bellatrix*, 1918), il n'avait pas encore publié ses dissertations théoriques sur le drame et sa théorie du drame n'était pas encore formée, ce qu'il confessera, en toute loyauté, quelques années plus tard :

C'est en 1918 que j'ai écrit mon premier drame *Mathieu Korbowa*. Au cours des dernières huit années, j'étais deux fois au théâtre. Un an après, j'ai formulé, pour la première fois, une théorie qui, pendant que j'écrivais mon drame *Mathieu Korbowa*, m'était encore presque inconnue à moi-même¹.

C'est pourquoi le premier drame de Witkiewicz ne s'écarte point du théâtre symbolique et naturaliste de son époque. Dans ce drame de cinq actes, Witkie-

¹ S. I. Witkiewicz, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze w twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze. Dodatek: O naszym futuryzmie* (*Le Théâtre. Introduction à la théorie de la Pure Forme dans le théâtre, dans la création du metteur en scène et des acteurs. Documents à l'histoire de la lutte pour la Pure Forme dans le théâtre. Appendice: De notre futurisme*), Kraków 1923, p. 120—121.

wicz applique la division en scènes, ce qui ne se répétera plus dans les drames postérieurs qui seront plutôt une suite détachée de tableaux. Ce drame est encore chargé d'une seconde tradition — celle d'une atmosphère particulière. Ces deux traditions placent le premier drame de Witkiewicz dans l'ambiance de la Jeune Pologne, tout comme Przybyszewski et Miciński.

Voilà comment, à un certain moment, l'auteur stylise le héros du drame à l'aide de traits caractéristiques d'un surhomme :

Korbowa

[...] Je sens une joie sauvage et je deviens puissant. J'ai l'impression de monter une montagne formidable, au clair de lune, oh! là-bas (il montre par la fenêtre). D'énormes ailes noires pendent à mes épaules et mon visage est méchant².

Un des héros, Théosphorus, sait évoquer les esprits, car il a étudié la magie aux Indes. Ce détail rappelle les séances spiritistes qui étaient alors à la mode. Et enfin, les exemples les plus explicites de l'ambiance des modernistes se trouvent dans les fragments de poésie, entrelacés dans le drame écrit en prose :

Bellatrix

Du fond de la nuit insondable
Le rêve aux yeux bleus me salue.
Sous forme étrange, en extase,
Vers ses mondes il m'appelle confus.
Dans la nuit étrange, insondable,
Le réveil m'attend en d'autres termes,
Où l'étrangeté-même, mais humaine
Me débite ses balivernes³.

Ce n'est ni original, ni réussi, comme du reste tous les essais poétiques de Witkiewicz. La poésie s'échappe visiblement du riche domaine de ses talents.

Malgré cette empreinte moderniste, le premier drame de Witkiewicz contient déjà presque tous les éléments nouveaux qui, conséquemment développés plus tard, vont contribuer à l'originalité du talent dramatique de Witkiewicz. Une continuité logique caractérise le cours essentiel des événements du drame, mais l'action y est une chose secondaire. Dans le plein sens du terme, *Mathieu Korbowa* est un drame intellectuel moderne, où se heurtent les notions et les systèmes philosophiques. Cette surcharge d'idées philosophiques contraste étrangement avec les apports stylistiques de l'époque moderniste, déjà un peu vieux jeu. Les héros du drame sont tourmentés par un vide intérieur et l'absence de profondes émotions; c'est pourquoi, ils cherchent des secousses physiques en même temps que psychi-

² S. I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix (Mathieu Korbowa et Bellatrix)*. Manuscrit. Copie révisée par l'auteur, 1918, feuilles 49, Bibliothèque de l'Institut National Ossolineum.

³ *Op. cit.*, f. 9.

ques. Ce n'est plus la recherche du nirvâna, ni un apaisement plein de béatitude, mais une recherche intellectuelle opiniâtre, débarrassée de tout élément sentimental:

Théosphorus

L'absolu n'existe pas. Ce qui est terrible, c'est que nous ne pouvons transformer consciemment notre vie qu'à force de la vivre dans l'immédiat. Dans tout autre domaine règne la nécessité: dans la science qui, aujourd'hui, ne mérite plus ce nom; dans l'art si nécessaire — celui-ci et non un autre — comme cette pierre qui suit la pente, mais ne peut plus la remonter par son propre élan. Notre pensée est restée là, car il n'y a pas de nouvelles notions et hélas! — il n'y en aura pas d'autres. Mon système que je voulais baser sur le terme: calamarapaksa — le Néant Absolu — était seulement une stérile transformation du panthéisme⁴.

Ce drame est l'expression totale du pessimisme de Witkiewicz en ce qui concerne les perspectives du développement de l'humanité. Witkiewicz souffrait d'une obsession, dont les traces sont aussi assez prononcées dans notre époque⁵. Il s'apercevait que le développement merveilleux des techniques et de la science ne va point de pas avec le développement esthétique et éthique de l'individu. La société subit un processus de mécanisation, les lignes de partage entre les individus s'effacent, en faisant place à une masse uniforme.

Dans une fuite désespérée devant la mécanisation du monde, les héros de *Mathieu Korbowa* s'hypnotisent, s'empoisonnent, se narcotisent, éprouvent de fortes émotions érotiques, deviennent sadistes, masochistes et, finalement, trouvent leur dernière voie de salut dans un art nouveau, représenté par le formisme chinois à l'instar de Baar-Luk-Chan.

Witkiewicz apercevait, entre autres, le modèle de l'art, en voie de formation, (surréalisme, formisme), dans la peinture chinoise et il le formule dans ses drames postérieurs⁶. L'art, d'après lui, devait fournir des émotions intellectuelles, il devait être un refuge contre l'ennui, résultant de l'assouvissement de tous les désirs de la nature physique de l'homme. Mais l'art dépérit aussi; il n'a pas de perspectives illimitées de développement, ce que Witkiewicz confirmera un an après:

L'art n'est point éternel [...] sa durée dépend de la mesure dans laquelle les hommes seront capables de sentir l'inquiétude métaphysique qui, actuellement, d'après nous, est en voie de

⁴ *Op. cit.*, f. 30.

⁵ B. Russell, *Szkie sceptyczne (Esquisses sceptiques)*. Traduction polonaise de A. Kurlandzka, Warszawa 1957: „Le point de vue scientifique sur le monde peut rénover l'humanité et trouver un remède à ses tourments. Les résultats de notre science, se traduisant sous forme de mécanisation, de gaz toxiques et de la presse à sensation, peuvent amener à la chute complète de notre civilisation” (p. 128). „Il semble que la science remporte ses victoires au prix de l'appauvrissement de notre civilisation dans d'autres domaines [...]. Les besoins spirituels, satisfaits jadis d'une manière esthétique, trouvent aujourd'hui des débouchés beaucoup plus banals: la danse et la musique n'ont en général rien d'artistique à notre époque [...]. Je crains que le déclin de l'art ne soit inévitable; il est lié avec notre vie plus mesurée et plus utilitaire que celle de nos ancêtres” (p. 188—189).

⁶ Par exemple: dans *Niepodległość trójkątów (L'Indépendance des triangles — 1921)* Pembrock condamné à la prison perpétuelle, commence des études sur le formisme chinois suggérées à lui par la princesse Tsui, sa maîtresse.

disparition, ainsi que de l'activité de certaines combinaisons qualitatives tendant à éveiller ce sentiment et à s'exprimer nécessairement comme art [...]7.

C'est dans le drame *Mathieu Korbowa* que, pour la première fois chez Witkiewicz, apparaît l'image grotesque de la révolution. Pendant le dernier acte, on entend, sans cesse, le tonnerre des canons. Ce sont les échos de la lutte entre le gouvernement central et le syndicat du soufre. Enfin, le bâtiment du musée est envahi par les matelots „porteurs de la mort” qui massacrent tout le monde, Korbowa excepté, car celui-ci prend le commandement sous le nom du camarade Magiel (Calandre).

C'est par ces mots que Konstany Puzyna résume et généralise les expériences de Witkiewicz de ses années passées en Russie pendant la révolution de 1917:

[...] la révolution est pour Witkiewicz quelque chose d'inévitable, même plus — quelque chose de nécessaire et, en même temps, catastrophique, car elle accélère la mécanisation sociale et la fin des grandes individualités. Elle les accélère, mais n'en n'est pas la cause — ce qu'il faut souligner. Le diagnostic de Witkiewicz tend plus profondément: la révolution est pour lui un chaînon seulement dans des processus beaucoup plus généraux8.

Dans le drame de Witkiewicz, le cours principal des événements est logique comme nous l'avons déjà mentionné, mais les tableaux et les scènes particulières sont pleines de contrastes psychologiques et portent, plus ou moins, le cachet distinct de l'absence de logique. Par exemple, dans le quatrième acte, la princesse Cayambe se comporte vis-à-vis de sa mort prochaine comme s'il s'agissait d'une chose insignifiante et banale. De même, tous les meurtres, souvent raffinés (dans le troisième acte, Satanescu tombe du toit sur une palissade à pics de fer) et les massacres collectifs, s'accomplissent froidement, sans facteur émotionnel, comme si ce n'étaient pas des hommes, mais des marionnettes qui n'ont pas de sang dans les veines. Le spectateur et le lecteur ont la même impression, et c'est justement cet élément grotesque que Witkiewicz développera plus tard, créant la théorie du „fantastique psychologique”:

[...] s'il s'agit de la construction de la Pure Forme, il ne faut pas être gêné par le sens de la vie si, du point de vue formel, le non-sens vous convient sincèrement, ou s'il est dicté par une réelle nécessité artistique9.

Witkiewicz rend son tableau dramatique, en appliquant certains effets dynamiques, propres à la scène. Ainsi, *Mathieu Korbowa* commence au grand train: une compagnie nombreuse se poursuit autour d'une table, aux sons de la musique „Très moutarde”; au milieu gît, étendu, le prince Brassberg, ivre. Les scènes suivantes sont encore plus vives et saturées d'événements étranges. C'est un élément

7 S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie ... (Nouvelles Formes dans la peinture ...)*, Warszawa 1919, p. 186.

8 K. Puzyna, *Witkacy* [Introduction aux *Drames* de Witkiewicz; édition prévue pour 1962], „Dialog”, 1961, n° 8(64), p. 117.

9 S. I. Witkiewicz, *Teatr*, p. 57.

de farce qui se retranche distinctement des scènes statiques, où la discussion philosophique, c'est-à-dire la parole, apparaît au premier plan. Fidèle à sa théorie, Witkiewicz tendait à créer sur la scène une construction artistique composée d'éléments simples, c'est-à-dire de paroles et d'action. D'après son système, le théâtre est un art complexe, contrairement à la musique et à la peinture :

[...] les actions jointes à la parole sont, sur la scène, des éléments de construction théâtrale, de même que les tons et les couleurs dans la musique et dans la peinture¹⁰.

Witkiewicz voit une analogie entre la peinture cubiste et son drame : dans l'un et dans l'autre règnent les lois de la construction. Le peintre compose un ensemble cohérent, au point de vue artistique, à l'aide de divers centres de tension, le dramaturge agit de même, se servant de „tensions dynamiques” (des contrastes). Witkiewicz ne donne pas de règles de construction, car, d'après lui, elles n'existent pas. Un drame doit être créé au cours d'un processus créateur spontané et sa perfection décide de l'union harmonieuse du tableau et de la parole¹¹.

Déjà dans le premier drame de Witkiewicz, on peut apercevoir une certaine régularité de composition qui se répétera dans ses œuvres postérieures, plus mûres. Witkiewicz commence par une forte „tension dynamique”, par une scène surprenante, par une farce brutale, et reprend des scènes pareilles vers la fin du drame. Il est à remarquer que l'auteur applique des effets de plus en plus forts. L'accroissement du stimulant est fait à dessein, car l'art, défini comme „Pure Forme”, porte sur les nerfs comme un narcotique, ce dont l'auteur se rendait compte :

L'art est une fuite, un des plus nobles narcotiques et des plus généreux qui peut nous transporter au delà de ce monde, sans nuire à la santé, ni à l'intelligence et sans provoquer le caïard [...]¹².

La première carte, ainsi que la liste des personnages du drame *Mathieu Korbowa*, ne nous sont pas parvenues et nous ne pouvons pas établir si Witkiewicz donne ici, comme dans ses drames postérieurs, des caractéristiques détaillées des personnages. Witkiewicz développe le texte secondaire à l'extrême, par des détails minutieux, en le traitant à l'égal du texte principal.

C'est déjà en 1919 que Witkiewicz a élaboré sa théorie du drame, en la proclamant dans divers articles des revues littéraires, pour les publier ensuite dans un livre intitulé *Le Théâtre* (1923). En même temps survient un riche développement des drames de la Pure Forme. Les années 1920—1921 sont fécondes en drames ;

¹⁰ *Op. cit.*, p. 115.

¹¹ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce* (*Quelques Mots au sujet de la „grandeur” des formes dans l'Art Nouveau*), „Zet”, 1934, n° 9 : „De même, nous trouverons, dans les pièces de théâtre, le côté de la signification et de l'action qui, au point de vue formel et artistique, doit rester en liens étroits avec le côté de l'expression et des tableaux décoratifs ; cependant, la notion de »liens étroits«, de la synthèse, de la fusion des éléments en une unité, n'exclue pas les contradictions logiques les plus extravagantes et les divergences de la vie”.

¹² S. I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami* (*Polémique avec les critiques*), autographe, 1927, f. 42, Ossolineum.

elles en apportent quatorze, ce qui constitue presque la moitié de l'oeuvre dramatique de Witkiewicz.

II

En principe, la théorie du drame de Witkiewicz ne diffère pas de celle des expressionnistes ni de celle des surréalistes¹³, quoique Witkiewicz lui-même ne reconnaissait pas son affiliation avec ces deux courants, accentuant toujours le juste milieu de son indépendance:

C'est par une coïncidence fatale que je suis forcé à mener une lutte à deux fronts: avec la radicale droite et la gauche, radicalement révolutionnaire, en étant passivement méconnu par les forces du centre¹⁴.

Ce que Witkiewicz a de commun avec l'avant-garde artistique, peut être généralisé et brièvement conçu, comme suit: il cherchait la beauté et des résolutions de problèmes ontologiques par une déformation voulue et par un grotesque renforcé.

Toutefois, la réalisation concrète de ce principe, la richesse des idées et une conséquente uniformité de style, assignent à Witkiewicz une position particulière dans la littérature européenne. Pirandello juxtaposé à Witkiewicz, choque par son réalisme et peut être pris pour un naturaliste traditionnel qui surprend par le dénouement final et l'étrangeté psychique de ses héros¹⁵. Cocteau a plus de traits communs avec Witkiewicz, mais, ses principes idéaux et artistiques sont tout à fait autres. Chez Cocteau, les critères éthiques jouent un rôle fort important, tandis que Witkiewicz les rejette complètement; Cocteau continue le symbole poétique, combattu, de programme, par Witkiewicz. C'est seulement la hardiesse de l'expérience et certaines conceptions scénographiques qui rapprochent ces deux artistes. Il ne peut aussi être question d'une parenté de style. Cocteau n'observe pas l'uniformité de style, tandis que pour Witkiewicz elle est caractéristique¹⁶. De même,

¹³ A. Falkiewicz, *Witkacy, Artaud, awangarda (Witkacy, Artaud, avant-garde)*, „Dialog”, 1960, n° 6, p. 129: „L'union entre l'humour absurde et la cruauté, postulés par Witkiewicz et Artaud, et réalisés dans les oeuvres de l'avant-garde contemporaine, nous est particulièrement familière aujourd'hui”.

¹⁴ S. I. Witkiewicz, *Teatr*, p. 227.

¹⁵ Voici la caractéristique du dramaturge italien, faite par M. Brahmer dans son introduction à l'édition polonaise des *Drames* de L. Pirandello, Warszawa 1960, p. 21: „Et quoique le théâtre de Pirandello ne soit pas, dans sa forme actuelle, un théâtre de l'absurde, il y ouvre le chemin par son incessant jeu au »qui pro quo« qui a suggéré aux critiques français la définition »vodeville philosophique«. Le théâtre de Pirandello, avec son importante charge émotionnelle, est une démonstration d'acrobatie intellectuelle, comme la *commedia dell'arte* était une démonstration d'acrobatie physique”.

¹⁶ K. Morawski, *Jean Cocteau — dramaturg (Jean Cocteau — dramaturgie)*, Lublin 1955, p. 94: „Dans ses drames, Cocteau donne l'expression de ses sentiments, souvent contradictoires: il a le goût de la société parisienne, sans laquelle il lui est difficile de vivre, mais, en même temps, il éprouve le besoin de la solitude; il aime la liberté très large, mais, en même temps, il a une pré-

Ubu roi (1896) de Jarry ne peut être traité comme apparenté aux drames de la Pure Forme, parce que, en principe, c'est une farce traditionnelle. Jarry garde la continuité des événements et une conséquence caractéristique de ses héros; certains vulgarismes seulement et des néologismes, ainsi que l'accentuation des scènes brutales, ont quelque chose de novateur. En outre, Jarry ne donne pas de fond métaphysique, ce qui est essentiel pour Witkiewicz. Le théâtre de l'avant-garde russe, représenté par Majakowski, a beaucoup d'accents politiques. Le grotesque scénique de Majakowski est un phénomène beaucoup moins compliqué que le drame de la Pure Forme; il porte la marque d'une équivalente satire sociale et politique. Par contre, les opinions théoriques de Witkiewicz, dans le domaine du théâtre, démontrent une certaine convergence avec la thèse de Tairow sur la transformation des spectateurs en des participants au drame joué sur la scène¹⁷.

Dans son livre *Le Théâtre* (1923), Witkiewicz consacre beaucoup de place au jeu de l'acteur, en insistant sur l'interprétation intellectuelle du texte, avec l'élimination du facteur émotionnel (de „friperie”), ce qui est aussi en convergence avec l'activité réformatrice de Tairow et de Meyerhold (le retour du théâtre à ses sources propres dans le jeu de l'acteur, la biomécanique). Les dramaturges et les réformateurs du théâtre, cités ici, ont donc seulement des traits particuliers communs avec Witkiewicz; la Pure Forme, envisagée comme ensemble, se soustrait aux cadres de cette époque. L'équivalent de la dramaturgie de Witkiewicz n'est que le théâtre moderne de l'avant-garde, et c'est cette question que nous voudrions développer dans notre analyse.

Le drame de Witkiewicz est formé de deux éléments essentiels: la peinture et la philosophie, ce qui accuse de chercher le grand prédécesseur de Witkiewicz dans Stanisław Wyspiański¹⁸. En réalité, Witkiewicz lui-même désignait Wyspiański

dilection très nette pour l'ordre qu'il recherche. Il introduit l'esprit moderne dans ses drames, dont les thèmes sont puisés dans l'histoire de la littérature des époques passées, en y réhabilitant les »lieux communs«, il unit le réalisme au rêve et démontre un penchant à subir les influences de Freud et de Pirandello”.

¹⁷ Dans sa *Polemika z krytykami* (f. 41): „J'estime que l'art, de même que la religion et la métaphysique, était l'un des moyens, à l'aide desquels l'homme essayait, depuis des siècles, de se libérer de la souffrance de l'existence, en tant que telle, celle de tous les jours. Naguère, cette souffrance était l'effroi devant l'Inconnu et la Colère; aujourd'hui ce n'est plutôt que la crainte du vulgaire et du quotidien, qui nous submerge de toute part, et, par lesquels nous serons probablement engloutis dans un proche avenir”.

Selon Witkiewicz, l'art doit assumer un important rôle social: il doit rendre à l'humanité la faculté d'éprouver des émotions non sensuelles. Voilà ce qu'il écrit à propos du drame de la Pure Forme dans son livre *Teatr*, p. 30: „En sortant du théâtre, l'homme doit avoir l'impression qu'il s'éveille d'un rêve étrange, dans lequel, même des choses les plus banales étaient pourvues d'un charme bizarre et impénétrable, caractéristiques des rêves qui ne peuvent être comparés à quoi que ce soit”.

¹⁸ T. Żeleński-Boy, *Le Théâtre de St. I. Witkiewicz*, „Pologne Littéraire”, 1928, n° 18: „En Pologne, ce n'est pas le premier cas de cette alliance du talent de peintre avec celui d'un écrivain pour ne citer en exemple que le grand Wyspiański”.

comme précurseur de la Pure Forme¹⁹, et il revenait maintes fois aux thèmes de cet auteur, en les transformant en un grotesque philosophique (*Nouvelle Délivrance*, 1922). Dans les drames de Witkiewicz les éléments picturaux, c'est-à-dire imagés, et les éléments philosophiques, c'est-à-dire verbaux, ne sont pas disposés en parties égales; les uns ont une prépondérance de l'élément pictural (*Matka — La Mère*, 1924), d'autres de l'élément philosophique (*Pragmatyści — Les Pragmatistes*, 1920).

Les Pragmatistes sont le second drame de Witkiewicz, car il l'a écrit en 1919, mais il fut le premier à être publié dans la revue littéraire „Skamander” (1920). La réalisation scénique des *Pragmatistes* a été devancée de peu par la réalisation de *Tumor Mózgowicz (Tumor Cervellier)* et les deux premières eurent lieu en 1921. On peut donc traiter *Les Pragmatistes* comme le début effectif de Witkiewicz. À vrai dire, ce drame est presque une miniature: il se compose de trois actes courts et le troisième à deux tableaux. On peut en faire un résumé, mais cela ne donnerait aucun effet, car les événements ne se déroulent point dans un but défini, mais forment un rond, en revenant au point de départ. C'est comme une suite d'événements, identiques quant à la qualité, qui doit faire comprendre que, dans ce genre de théâtre, la notion du temps est inutile. Il y a, tout de même, quelque chose qui unit les ronds particuliers en un tout — c'est le thème. L'auteur lui-même nous suggère son idée directrice, lorsqu'il écrit:

Les divagations philosophiques et le problème de l'insatiabilité absolue de la vie, s'entrelacent dans *Multiflakopulu* et *Les Pragmatistes*²⁰.

Witkiewicz s'opposait à la théorie pragmatique de James, ainsi qu'à l'évolutionnisme de Bergson, en leur reprochant le manque de rationalisme dans leurs systèmes. Toutefois, le drame n'est pas une polémique avec le pragmatisme de James. Si, on y trouve parfois des prises de contact avec la doctrine pragmatique, c'est seulement dans des détails, en marge de la discussion principale. Le critère pragmatique veut que l'idée soit confrontée avec l'activité, pour pouvoir s'assurer si elle est vraie. Nous en trouvons la parodie dans *Les Pragmatistes* (le premier tableau du troisième acte): Plasphodor prétend que ses souffrances se trouvent dans d'autres dimensions, ce que, sur-le-champ, vérifie Telek, en lui enfonçant une épingle dans la main. Plasphodor hurle de douleur.

Dans *Les Pragmatistes* (1920), ainsi que dans *Mathieu Korbowa* (1918), le milieu, fort différencié, en ce qui concerne les caractères physiques et psychiques

¹⁹ S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego (La Pure Forme dans le théâtre de Wyspiański)*, „Studio”, 1937, n° 10—12, p. 2: „Inculper Wyspiański d'avoir ouvert la voie à la Pure Forme dans le théâtre, idée qui fut qualifiée, par des critiques malhonnêtes et n'y comprenant rien, à la catégorie de blagues et bouffonneries (un genre spécial de crétins m'accuse encore par dessus le marché de me moquer de moi-même — c'est le comble de l'idiotisme) — peut être traité, par les Mogols de notre critique, comme un blasphème à l'égard du génie et du grand poète national”.

²⁰ S. I. Witkiewicz *Pragmatyści (Les Pragmatistes)*. Introduction théorique à la représentation, „Zdrój”, XII: 1920, fasc. 3 (69).

des personnages, vise au même but: se débarrasser de l'ennui mortel, de l'existence quotidienne. Ils appliquent les moyens déjà connus: rixes, meurtres, érotisme raffiné, mais tout cela ne leur donne pas l'assouvissement de leurs désirs. Un seul triomphateur reste sur place: le pachyderme von Telek, comme le héros Korbowa dans le drame écrit en 1918.

Dans *Les Pragmatistes*, l'auteur donne des caractéristiques fort détaillées des personnages: le héros principal, Plasphodor Mimecki, trente deux ans, maigre, tout à fait rasé, des mouvements incoordonnés [...] ²¹. Nous voudrions encore attirer l'attention sur un petit détail, mais essentiel pour Witkiewicz: dans ses caractéristiques, l'auteur soulignera toujours depuis, si ses héros sont rasés et comment. Ce détail est important de même chez Pirandello qui donne aussi des données très amples, en caractérisant ses héros au début de la pièce:

Cécé — 35 ans, malgré son visage blasé, il est très vif, même actif. Il a l'aspect, sinon d'un fou, du moins d'un distrait qui pense à cent choses à la fois; cette inattention change d'expression à chaque moment par un nouvel éclair de son imagination, extrêmement vive. Le visage rasé. [...] ²².

Le même élément caractéristique emploie aussi Ionesco ²³

Le drame moderne présente des personnages typiques qui concentrent tous les traits caractéristiques d'un genre défini d'individus. C'est de là que vient la grande sollicitude des détails, car, c'est un extrait parfait qui doit paraître sur la scène, quelque chose comme l'idée des choses de Platon, sans déviations individuelles. La critique d'avant-guerre attirait déjà l'attention des lecteurs sur ce type d'héros dans le drame du XX^e siècle ²⁴.

Plasphodor est un type d'artiste intellectuellement raffiné à l'excès, cherchant en vain de nouvelles formes d'émotion. Dans les drames de Witkiewicz, ce type va se répéter avec des changements insignifiants: une fois comme peintre, une autre fois comme musicien ou un poète graphomane. Le contraste de ce type est le Graf Franz von Telek — personnification de la force physique, de la brutalité, de roublardise. C'est la suivante incarnation de Mathieu Korbowa. Dans ce drame, il manque encore de „femme démoniaque”. Ce n'est pas la muette Mamalie, malgré certains traits physiques (les cheveux roux) qui seront caractéristiques pour les séductrices de Witkiewicz. Dans ce drame, nous avons encore deux personnages complémentaires — produits de la fantaisie de l'auteur: Momie Chinoise, aux ongles de 5 cm et Kobieton (Femmeton). La Momie est un monstre, sous la forme duquel se cache la princesse Tsui, séduite par Plazia à Saïgon. Dans ses drames,

²¹ S. I. Witkiewicz, *Pragmatyści (Les Pragmatistes)*, „Zdrój”, XII: 1920, fasc. 3 (69) — Présentation des personnages.

²² L. Pirandello, *Cécé*. Traduction de L. Cini et W. Laskowska, „Dialog”, 1958, n° 2, p. 72

²³ E. Ionesco, *Nosorożec (Le Rhinocéros)*. Pièce en trois actes et quatre tableaux. Traduction polonaise d'A. Tarn. „Dialog”, V: 1960, n° 3 (47), p. 46.

²⁴ K. Irzykowski, *Przesady o dramacie (Préjugés sur le drame)*, „Dialog”, 1958, n° 3, p. 88—90 (réimpression du „Sphinx”, 1914).

Witkiewicz introduira aussi des figures odieuses, aux formes de sacs, pour en tirer, à un certain moment, un jeune homme élégant — un type, par exemple dans le drame: *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (*Métaphysique du veau à deux têtes*, 1921). Le Femmeton est une figure complexe, comme son nom l'indique. D'après la définition de l'auteur, c'est une figure privée de sexe. Il l'introduira en masse dans l'État de Wahazar (*Gyubal Wahazar*, 1921), où une partie des femmes est transformée en mères mécaniques et la seconde en Femmetons. Le Femmeton possède tous les traits d'un robot, il est l'allégorie d'un être définitivement mécanisé.

Le drame se joue dans une pièce, pendant le jour et pendant la nuit. Ici, le temps n'est pas essentiel quoique l'auteur l'indique dans chaque tableau. Les considérations philosophiques sur l'ennui de l'existence sont interrompues, de temps en temps, par des événements violents: dans le deuxième acte, Mamalie tire sur Momie, sans résultat, dans le troisième, Telek fracasse la tête du Femmeton avec un marteau, mais cela ne trouble pas l'atmosphère générale du drame, pleine de calme, de monotonie et d'ennui. Dans le dernier tableau, le cadavre du Femmeton, sur l'ordre de Momie, se lève du canapé et sort en rempant sur le ventre. Cet effet avec le cadavre réanimé va répéter Witkiewicz encore plusieurs fois, de la manière la plus large dans *Janulka* (*Jeannette*, 1923), où douze boyards lithuaniens tués, quittent la salle sur l'ordre de Zipfel. Tout ceci n'a rien de commun avec le fantastique romanesque, car il n'y a rien de l'atmosphère d'épouvante, ni de la tension émotionnelle, ni de la tonalité romanesque. Dans ce cas, Witkiewicz a réalisé d'une manière complète son postulat théorique²⁵: ces événements fantasques sont accueillis par le spectateur froidement, comme réfléchissement des opinions de l'auteur sur les questions générales de l'existence.

Les conclusions qui en sont déduites, sont des plus pessimistes: dans la société nouvelle, l'existence d'un nouveau type, aux traits individuels définis, est impossible; l'individu doit s'uniformiser, s'abaisser au niveau de la généralité et, dans la compréhension de l'auteur, cela veut dire: cesser d'exister en général. Ainsi donc, malgré les éléments de farce et de pure comédie, l'éloquence du drame de Witkiewicz est saisissante par son tragique. L'auteur mêle, à dessein, le tragique au comique, créant des antithèses développées, pour obtenir, ce qu'il appelle, „la tension dynamique”, qui est le moteur du drame, la transformation de la qualité sur la scène:

Dans la poésie, ainsi que dans le théâtre, l'existence d'éléments sémantiques positifs et négatifs, est absolument nécessaire²⁶.

Fidèle à sa conception antérieure, Witkiewicz compare ce phénomène aux principes de l'harmonie et des dissonances dans la musique.

²⁵ L'auteur parle d'une façon très ample de la différence entre son „fantastique psychologique” et la fantaisie traditionnelle (par exemple romantique) dans son livre *Teatr*.

²⁶ S. I. Witkiewicz, *Teatr*, p. 30.

III

Plus développé et plus riche que *Les Pragmatistes* est le drame *Tumor Mózgowicz* (*Tumor Cervellier*), joué et publié en 1921. Le thème de *Tumor Cervellier*, comme nous informe l'auteur dans sa préface, concerne les transformations modernes dans le domaine de la physique et des mathématiques. Witkiewicz profite souvent des plus récentes obtentions dans le domaine des sciences exactes et les transforme en une fantaisie grotesque, en exprimant ses opinions philosophiques à l'aide de cet élément.

Le personnage principal est un mathématicien génial, mais cette capacité exceptionnelle est en même temps sa maladie. Le fils d'un simple paysan, à la structure physique d'un puissant athlète, il possède le meilleur esprit mathématique du monde. Tous ses enfants, au nombre de sept, sont aussi des mathématiciens géniaux et même sa maîtresse passagère, Ballantine, démontre les mêmes capacités en s'assimilant la théorie de Tumor sur les nombres infinis, c'est-à-dire sur les alefs. Tumor ressemble au roi Midas: ce qu'il touche, se transforme en mathématiques. Il ne peut parler, même à sa maîtresse, qu'en se servant de la terminologie mathématique:

Cervellier (il se lève de sa pliante et s'avance vers Iza les poings serrés):

Oh! si je pouvais te différentier, scruter chaque petite infinité de ton exécration sang roux, chaque élément de ta blancheur odorante de feu, et puis te prendre, te broyer, t'intégrer et concevoir enfin qu'est-ce cette force infernale d'insaisissabilité qui me consume jusqu'au dernier fibre de ma chair de goujat²⁷.

En même temps, Tumor a le complexe de sa basse extraction, parce qu'il a marié une princesse et se trouve dans les plus hautes sphères sociales, ce que lui rappellera son père, personnage de contraste, sur le fond de la société de salon:

Joseph Cervellier, paysan rusé, 75 ans. Robuste comme un navet. Il ne ressemble en rien à Tumor (Tumor ressemble à sa mère). Capote paysanne, longues bottes vernies. Brunet grisonnant. Le nez aquilin²⁸.

Le premier et le troisième acte se jouent dans l'appartement des Cervellier, mais les événements de la partie centrale se déroulent sur l'île Timor de l'Archipel de la Sonde. Witkiewicz profite de ses impressions de voyage sur le Ceylan, en 1914. Le paysage tropical reviendra encore plus d'une fois dans ses drames: *Mister Price, czyli Bzik tropikalny* (*Mister Price ou Grain tropical*, 1920), *Metafizyka dwugowego cielenia* (*La Métaphysique du veau à deux têtes*, 1921), *Niepodległość trójkątów* (*L'Indépendance des triangles*, 1921). Déjà dans *Tumor Cervellier*, Witkiewicz veut dégager, avant tout, les éléments picturaux du paysage tropical. Il choisit des couleurs vives et riches: les bords de la mer sont couverts de palmiers et de fleurs pourpres; à côté, s'élève une montagne rouge, au loin, dans de courtes inter-

²⁷ S. I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz* (*Tumor Cervellier*), Kraków 1921, p. 46.

²⁸ *Op. cit.*, Présentation des personnages.

vales, on voit les explosions du volcan qui jettent des lueurs rouges sur la scène. Aussi, dans les vêtements des Malais qui tiennent la garde, lance à la main, l'emporte le rouge (les sarongues rouges, les turbans bleus). Sur la scène, prédomine la tonation rouge, sur le fond de laquelle les costumes des tropiques de Tumor, d'Iza et d'autres Européens donnent un excellent contraste. La tonation rouge est d'accord avec l'atmosphère du second acte, pleine de mystérieuses transformations psychiques et de meurtres.

Dans *Tumor Cervellier* (1921), la plupart des événements a une justification, et on peut y parler même d'une certaine squelette d'action. La critique théâtrale s'en est aperçue, en soulignant dans ses comptes-rendus le conflit dramatique:

C'est une fantaisie sur le thème d'un savant plus que génial, dévoré d'un amour secret pour sa belle-fille, une petite personne assez inquiétante. Dans un paroxysme déchaîné de furie créatrice étant ici, peut-être, un succédané d'une furie amoureuse, le savant déclanche tous les fondements scientifiques en vigueur. C'est une idée tout à fait épataante²⁹.

Tumor veut transformer le monde à l'aide des mathématiques; il est dominé par un impérieux désir égotiste de guider le sort de l'humanité — chose fort caractéristique pour les héros de Witkiewicz. Toutefois, quand sa théorie commence à menacer l'existence du monde, il est garotté par Green, un professeur des mathématiques et par ses fils: Alfred et Maurice qui le ligotent avec des cordes. La mort de Tumor, au troisième acte, est une sorte de réminiscence du final de *Nieboska komedia* (*La Comédie non divine*) de Zygmunt Krasiński. Tumor tombe, en criant: „Patakulo! ne me regarde pas comme cela!³⁰”.

Ce n'est pas un exemple sporadique. Dans ses drames, Witkiewicz met à profit des fragments d'oeuvres des auteurs connus des époques passées, pour des buts parodiques. C'est un de ses éléments de prédilection.

Avec *Tumor Cervellier* apparaissent, typiques pour Witkiewicz — les caractères de femmes. Dans la caractéristique des personnages, au début de la pièce, l'auteur leur donne les épithètes suivants: „racée et séduisante” (*Rozhulantyna* — Débauchine), „racée et très séduisante” (*Ballantine Fermor*), „pleine de race et furieusement séduisante” (*Ibissa Krzeczbowska*). Ces personnes sont aussi des modèles d'une féminité accrue. À leur structure physique répond, d'une manière précise, leur côté psychique. Mettant à profit leurs données physiques, elles changent continuellement leurs partenaires érotiques.

En traçant les silhouettes de ses héros, Witkiewicz trouvait l'appui dans la théorie d'Ernst Kretschmer³¹ qui trouvait que la constitution psychique de l'indi-

²⁹ T. Żeleński-Boy, *Flirt z Melpomeną* (*Flirt avec Melpomène*). Warszawa 1920—1922, vol. 3, p. 68.

³⁰ S. I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz*, p. 89.

³¹ Dans son livre: *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter + appendix* (*Nicotine, alcool, cocaïne, peyotl, morphine, éther + appendix*) Witkiewicz propage, entre autres, l'oeuvre de Kretschmer *Körperbau und Charakter*. Le livre de Witkiewicz est de caractère satirique et publiciste, édité à Varsovie en 1932.

vidu dépend de celle de son corps (*Körperbau und Charakter*, 1922, *Constitution du corps humain et son caractère*) et, dans son oeuvre ultérieure *Geniale Menschen*, 1929 (*Les Gens de génie*), il développa l'opinion de Nietzsche sur l'association du génie et de la folie:

L'essence de toute santé psychique et corporelle, c'est l'état d'équilibre, où on se sent bien. Aussi l'homme, mentalement sain, justement parce qu'il est équilibré et sait s'adapter, ne fait pas de révolutions, ni de guerres, ni de poésies, si les conditions de sa vie sont, à peu près, tolérables. La majeure partie des grandes transformations mentales et politiques prend sa naissance chez les gens qui se sentent mal à l'aise ou, parlant la langue des psychiatres, chez des gens psychologiquement anormaux, nerveux, psychopathes, aliénés³².

Chez Witkiewicz, tous les personnages forts sont des aliénés: Korbowa, Cervellier et, avant tout, Wahazar (*Gyubal Wahazar*, 1921).

En entreprenant une mission historique, ils visent tous à la transformation de sociétés entières. Mais, l'auteur ne les traite pas au sérieux, car c'est aussi un des éléments de son grotesque.

Tumor Cervellier possède une action assez définie, aux valeurs de sensation et aventure; dans les dialogues, l'auteur motive les particuliers changements de situation. Par exemple: Tumor s'est trouvé sur une île exotique, parce qu'Iza lui a facilité la fuite en séduisant Green. Sur l'île, Tumor joue le rôle d'une divinité, se faisant passer pour le fils du volcan Gunung Malapa. La critique remarquait, avant tout, la discordance de l'oeuvre avec les théories de Witkiewicz³³, et le public, suivant sans difficultés spéciales le développement conséquent des événements, s'amusait d'une manière que Witkiewicz définit par le terme „non intrinsèque” et qu'il accepte comme un compromis inévitable:

Si quiconque s'y amusera sincèrement, d'une manière, d'après nous, non intrinsèque, cela nous fera plaisir, à cause de la rareté du rire dans nos temps lugubres³⁴.

Cependant, on ne peut accepter la thèse que *Tumor Cervellier* soit la négation de la théorie de la Pure Forme. Tout simplement, il est un peu plus facile à déchiffrer, moins hermétique, mais il possède tous les traits caractéristiques du style de Witkiewicz. Malgré la couche extérieure aventureuse, il est chargé d'un contenu intellectuel. Avant d'écrire ce drame, l'auteur a entrepris des sérieuses études mathématiques³⁵, tandis qu'en philosophie, il était plus versé qu'auparavant. Comme *Les Pragmatistes*, *Tumor Cervellier* est l'exposant de la philosophie de Witkiewicz.

³² E. Kretschmer, *Ludzie genialni (Les Hommes géniaux)*, Warszawa 1938, II^{ème} éd., p. 23.

³³ A. Stern, *Manekiny naturalizmu (Les Manequins du naturalisme)*, „Skamander”, 1921, n^o 2, p. 456: „Ce drame (*Tumor Mózgowicz*) possède tout — sauf une seule chose — sauf un trésor, auprès duquel tout le reste disparaît et devient insignifiant — sauf la volonté d'être illogique — trésor miraculeux, imperceptible ossature d'une pièce contemporaine”.

³⁴ S. I. Witkiewicz, *Pragmatyści (Les Pragmatistes)*. Introduction à la théorique représentation. Répétée dans l'édition de *Tumor Mózgowicz* (1921).

³⁵ S. I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz*. Dans son introduction l'auteur écrit: „Quant à la littérature dont je me suis servi en écrivant, on peut, conscience tranquille, citer les oeuvres suivantes: trois oeuvres bien connues d'Henri Poincaré — de couleur orange, *Allgemeine Theorie*

Le principe essentiel des oeuvres de la Pure Forme — le fantasque psychologique — est conservé, seulement plus réduit que dans les drames ultérieurs. La participation du fantasque psychologique, dans les événements particuliers, est visible pendant tout le cours du drame, par exemple: la capture de Tumor par ses propres fils dans le premier acte, dans le second — le meurtre de Patakulo, dans le troisième — le fils Isidore est jeté par la fenêtre avec ses langes.

Ces événements peuvent trouver une réelle explication et même des exemples tirés de la vie, mais il s'agit ici d'autre chose: la vie est si riche, qu'à vrai dire, tout peut avoir lieu „vraiment” ou pouvait déjà avoir lieu. Seulement, Witkiewicz rompt avec le point de vue des gens normaux, décents, équilibrés, et on ne peut le questionner dans aucun de ses drames. Ses héros rejettent toutes les convenances établies: l'éthique, le droit, la logique — il reste seulement le critère de l'esthétique et cela dans la notion la plus large, générale. On ne peut enfreindre l'harmonie artistique, car c'est le principe de la construction de l'oeuvre. Ainsi, s'extériorisent les états subconscients. Presque chaque drame nous apporte un point d'interrogation, un essai de polémique ou une interception directe d'une thèse, par exemple celle de Freud³⁶. Mais, cela aussi, n'est pas fait pour railler la théorie donnée, mais pour en profiter, comme d'un élément de plus qui doit servir à l'égotiste Witkiewicz, pour transmettre sa propre philosophie sous forme d'une oeuvre pour la scène. Witkiewicz parvient parfaitement à s'incarner dans chaque milieu présenté: il est un savant persuasif, homme d'État, ouvrier — quoiqu'il opère toujours avec les mêmes notions philosophiques et les mêmes moyens artistiques. Sur le principe d'une parabole éloignée, il ressent, et rend avec justesse, l'ambiance générale de ces phénomènes.

IV

Deux drames de Witkiewicz, écrits en 1921, sont liés, par leur thème, aux pays tropicaux: *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (*La Métaphysique du veau à deux têtes*), drame en trois actes, et *Niepodległość trójkątów* (*L'Indépendance des triangles*), drame en quatre actes. Dans le premier drame, le terrain des événements est l'Australie; l'auteur informe exactement où se joue l'action: le premier acte — dans la résidence du gouverneur de la Nouvelle-Guinée, à Port-Moresby, le second —

der unendlichen Mengen d'Artur Schoenflies, *Le principe des contradictions dans le jour des nouvelles études de Bertrand Russell* par Léon Chwistek”.

³⁶ De l'intérêt que portait Witkiewicz pour Freud nous parle J. E. Płomieński dans son livre *Twórcy bez masek* (*Les Créateurs sans masques*), Warszawa 1956, p. 157: „Sauf la philosophie, dont il était épris particulièrement, il s'intéressait aux mathématiques, à la physique, à la psychologie et la caractérologie, la psychoanalyse y comprise, de même qu'à l'esthétique et la biologie. Cependant, il se laissait influencer facilement par les théories de la psychoanalyse de Freud et la biopsychologie d'Ernst Kretschmer (en ce cas, son esprit critique lui faisait défaut). Pour ces deux théories, il avait un culte inébranlable et hélas dépourvu de sens critique. Il considérait leurs créateurs, ainsi qu'Einstein, comme les esprits les plus géniaux de notre époque”. *Le Fou et la nonne* (1925) est son drame consacré aux théories de Freud.

à l'hôtel „Australie” à Sydney, le troisième — dans le désert, auprès des mines d'or Calgoorie.

Dans le drame *L'Indépendance des triangles*, l'action n'est pas localisée sur un terrain précis, à l'exception du quatrième acte qui est l'épilogue de la pièce. Dans les trois premiers actes, l'action subit des changements minimes; elle est l'exemple de l'application d'un contraste plastique. La scène est partagée en trois bandes distinctement délimitées: la première — le jardin tropical en plein soleil, la seconde — le salon dans l'ombre, la troisième — une plage avec la mer au fond.

Une division de la scène, mais d'une manière moins drastique que l'exemple cité de Witkiewicz, applique aussi Ionesco dans le deuxième acte de son *Rhinocéros*. Dans le second tableau, la chambre de Béranger occupe les trois quarts de la scène et, derrière le mur, nous voyons la cage de l'escalier. Cette délimitation ne franchit pas les critères du réalisme.

Witkiewicz appliquera, encore une fois, le même contraste dans son drame *Janulka, córka Fizdejki* (1923), (*Jeannette, la fille de Fizdejko*) où, dans le premier acte, une énorme salle est divisée en deux parties: l'une est comme une allégorie de la misère et cette impression est renforcée par un lit sale où gît la vieille duchesse Élise Fizdejko; la seconde partie — c'est un salon moderne et élégant où des joueurs sont groupés autour d'une de tables de jeu. Chez Witkiewicz apparaît donc ce que F. Dürrenmatt appellera plus tard la dématérialisation du lieu:

Dématérialisé peut être aussi le lieu où se passe le drame représenté sur la scène [...]. De cette manière, j'ai exprimé dans *Le Mariage de monsieur Mississippi*, l'indétermination du lieu, voulant donner un caractère d'esprit et de comédie à la pièce. Par une fenêtre de la même chambre, on voit un paysage nordique avec une cathédrale gothique et un pommier, tandis que par l'autre, un paysage du midi, des ruines anciennes, le bord de la mer et des cyprès³⁷.

Cet effet théâtral est un excellent exemple des principes théoriques réalisés par Witkiewicz, pour créer des tensions d'éléments désagréables et contradictoires dans leur signification.

C'est en connaissance de cause que l'auteur, dans ses drames tropicaux, exploite les effets de lumière. Le troisième acte de la *Métaphysique du veau à deux têtes* se passe dans le désert Calgoorie où, pendant la nuit, au clair de lune, brillent les lacs sélés et on voit au loin les lueurs d'une grande ville. Le même effet va se répéter dans le dernier acte de *L'Indépendance des triangles*, où les événements ont lieu au sommet de la tour du Triste Soleil à Bubastis, d'où on voit une grande ville avec des tramways éclairés. Dans l'ensemble de la composition, un grand rôle jouent les costumes, dont les couleurs sont définies par l'auteur jusqu'aux plus menus détails. C'est ainsi que dans *L'Indépendance des triangles*, six Erarches — Errants d'Office portent des manteaux blancs, un peu jaunâtres, et des bérêts blancs. La différence consiste dans la couleur des pompons (le premier a un pompon rou-

³⁷ F. Dürrenmatt, *Problemy teatru (Problèmes du théâtre)*. Traduction polonaise de W. Wirpsza, „Dialog”, 1961, n° 9 (65), p. 116.

ge etc.). De même, les couleurs des vêtements de six femmes orientales sont définies très exactement. Le drame de Witkiewicz, par ces éléments, acquiert les valeurs d'un tableau vivant.

Dans les deux drames domine l'élément aventurier si fréquent chez Witkiewicz. Dans *L'Indépendance des triangles*, le général Viviani livre bataille sur mer à l'amiral Bublikow-Tmutarakonski qui s'est révolté contre la société mécanisée. Le général Viviani, le défenseur de la mécanisation, l'ancien professeur de l'amiral, remporte la victoire. Vers la moitié du drame survient, dans le temps, un intervalle de dix ans, et les mêmes héros se rencontrent dans des conditions tout à fait dissemblables, par exemple l'ex-amiral est devenu un simple planteur de café. C'est seulement le héros principal, Pembrok qui ne change pas. Malgré ses émotions érotiques et ses recherches artistiques il ne peut pas trouver de remède pour son ennui.

La fable du drame *La Métaphysique du veau à deux têtes* est plus compliquée, mais, ici aussi, on peut saisir des vestiges d'une trame aventurière:

Le professeur Mikulini réalise ses recherches biologiques en effectuant des vaccinations expérimentales sur les personnes de son entourage le plus proche, sans qu'elles le sachent. Cela entraîne la mort passagère de son ancienne maîtresse, mère du jeune Karmazyniello (Purpurinniello). Purpurinniello, tyrannisé par l'amour de sa mère, veut, à tout prix, jouir de la vie, ce qu'il réalise enfin, grâce à Mirabella qui est un type de femme démoniaque, et à Riviers, qui a soustrait de l'or. Purpurinniello doit devenir régent de l'île à la place du général disparu, son père nominatif.

Cependant, dans la réalisation concrète, le cours des événements n'est pas si clair. Il est dissimulé par une riche ornementation du „fantastique psychologique”, directement baroque. Dans la *Métaphysique du veau à deux têtes* se succède, comme jamais jusqu'ici, une vraie avalanche d'événements non motivés et alogiques qu'il est difficile de ranger dans un système de notions. L'invasion du non-sens est la plus imprévue dans le troisième acte: à côté d'une cabine téléphonique vient s'asseoir un personnage mystérieux, encapuchonné, qui vers la fin du drame rejette le capuchon et s'avère être un individu ressemblant à Purpurinniello; à un autre moment, le gouverneur mort entre en masque et s'assait sous un pilier. Et c'est lui qui finit le drame. En sortant de derrière la cabine téléphonique, pour éprouver son pistolet, il tire sur Mirabella et le Personnage. Une autre fois, entre sur la scène une auto, conduit par Baba que caractérise Witkiewicz, dans la liste des personnages, de la manière suivante: „invraisemblablement vieux trumeau en loques, habillée de hardes grises. Le dos voûté. Petite”³⁸. Nous donnons seulement des exemples. De tels moments il y a beaucoup plus.

Est-ce que toute cette absurdité voulue rend impossible à pénétrer l'essentiel de la pensée de l'auteur? Non. Witkiewicz a appointu les antithèses et renforcé

³⁸ S. I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia (Métaphysique du veau à deux têtes)*. Copie révisée par l'auteur, 1921, Ossolineum.

le grotesque, mais le sens est le même que dans les drames ultérieurs — l'existence de toute individualité n'a pas de chances. Dans la *Métaphysique du veau à deux têtes*, Witkiewicz est allé beaucoup plus loin encore, jusqu'à la négation de l'existence en général. Le non-sens sur la scène, l'abolition des bornes entre l'existence et la non-existence, répond à l'impuissance de l'homme dans sa lutte vaine à garder la particularité de sa personnalité. Ainsi se dessinent les lignes convergentes avec l'existentialisme, dont les preuves sont encore plus distinctes dans les romans de Witkiewicz³⁹.

Dans les deux drames, une place importante revient à l'élément érotique. Dans *L'Indépendance des triangles*, la femme du premier plan est Serafombyx — „une très belle femme rousse”. „Dans le premier et le second acte, elle a vingt ans, dans le troisième et le quatrième, trente”⁴⁰. Son partenaire principal est Viriel Pembrok, „un jeune type”, le second amant est l'amiral. Le faible Pembrok veut acquérir des traits démoniques à l'aide de six maîtresses d'origine orientale, mais du moment qu'il arrive à obtenir la prépondérance sur Serafombyx, il transporte son intérêt sur l'art — sur le formisme chinois. Dans la *Métaphysique du veau à deux têtes*, l'auteur traite l'érotisme quelque peu autrement. Purpurinniello est divisé entre Mirabella et sa mère. Comme vieille femme, sa mère lui répugne. Il en est devenu amoureux lorsqu'il a vu sa photographie de jeune fille. Dans ce drame, l'auteur revient de nouveau à la subconscience et la théorie des complexes de Freud. C'est à voir surtout dans le troisième acte, où Mirabella maudit l'érotisme rapace et masqué des mères. L'auteur profite de la méthode psychoanalytique dans l'évaluation des phénomènes.

Witkiewicz transporte sur le fond exotique les mêmes problèmes philosophiques qui constituaient le fond du drame *Mathieu Korbowa* (1918) ou des *Pragmatistes* (1920). L'exotisme lui-même, surtout la nature, est aussi une agglomération des traits les plus caractéristiques des pays tropicaux. L'auteur profite de la littérature, avant tout de J. Conrad⁴¹, ainsi que de ses propres impressions qu'il transmet d'une manière extrêmement suggestive dans ses lettres du voyage:

³⁹ Les héros de tous ses romans: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (622 Chutes de Bungo ou La Femme démoniaque — 1910—1911), *Pożegnanie jesieni* (Adieux à l'automne — 1927), *Nienasywienie* (L'Inassouvissement — 1930), *Jedyné wyjście* (Unique Issue — 1932—1933), cherchent en vain, l'affranchissement psychique dans leur vie quotidienne. Toutes leurs tentatives sont condamnées à l'échec d'avance. De là un pessimisme profond et le renoncement final à la vie. L'homme est seul face au monde. Dans la prose de Witkiewicz vibrent les mêmes tons qui se feront entendre plus tard chez Sartre et Camus.

Voilà ce qu'écrivait Witkiewicz, en 1919, dans son *Introduction* ajoutée au roman *622 upadki Bunga* (1910—1911, autographe, f. II): „Une certaine monotonie dans la description du jour quotidien: il s'est endormi, il s'est levé, il est sorti, il lui est arrivé quelque chose de terrible, il est rentré, il s'est endormi de nouveau (ou: il ne pouvait s'endormir), constitue aussi un programme”.

⁴⁰ S. I. Witkiewicz, *Niepodległość trójkątów*, copie 1921, Présentation des personnages, Ossolineum.

⁴¹ Dans sa préface à *Tumor Mózgowicz* (Kraków 1921) Witkiewicz cite, comme source, notamment *Szaleństwo Almayera* (Les Folies d'Almayer) de J. Conrad.

C'est dans le parc Victoria (Colombo) qu'a lieu la première rencontre avec la vraie flore tropicale. Carrément, l'impression est terrible. Cette surabondance de vie accable, ainsi que l'effronterie des formes et des couleurs. Il y a, en tout cela, un non-sens sauvage, de l'excès et une prodigalité, une force inquiétante et une passion aux bornes de la frénésie. L'homme éprouve d'une manière étrangement désagréable, le sentiment de sa propre faiblesse et de son impuissance. Cette impression est accrue par une chaleur qui paralyse et une oppression humide; l'air mouillé et embrasé pince le nez à perdre haleine, comme la vapeur dans un bain romain⁴².

Il est facile à remarquer que Witkiewicz observe la nature d'un oeil de peintre et encore, d'un peintre formiste. Il extrait les éléments coloristes, mais il s'intéresse surtout à la composition qu'il veut voir d'après ses principes théoriques. Cette composition, en apparence absurde, dégage en lui certaines réflexions, ce qui est d'accord avec son principe ultérieur que la source des sentiments métaphysiques peut être parfois la nature⁴³ — non seulement l'art.

Le fond exotique facilite à Witkiewicz l'extraction des couleurs intenses, favorise le développement d'événements invraisemblables et leur agglomération, jusqu'aux limites de la compréhension humaine. C'est pourquoi ses drames sont plongés, si souvent, dans la jungle tropicale.

V

Gyubal Wahazar ou Sur les défilés du non-sens (1921) est un drame concernant le dernier souverain de la société mécanisée, le dernier grand individualiste sur notre terre. Quoique le thème de cette oeuvre est tout à fait différent, l'auteur la lie, en quelque sorte à *Mathieu Korbowa* (1918). Deux personnages: Wahazar et Donna Scabrosa, tirent leurs origines de ce premier drame de Witkiewicz. Dans le premier acte, ils informent eux-mêmes le public:

Scabrosa (*en s'approchant*):

Ne me reconnaissez-vous pas, mon oncle?

Wahazar (*incertain*):

Non.

Scabrosa

Ne vous rappelez-vous pas, quand vous étiez président des syndicalistes? Je suis Hédvige fille du baron Vessanyi qui vous a sauvé la vie et périt ensuite. C'est pour cola que je fus votre pupille pendant deux ans. Vous êtes pourtant Mathieu de Korbowa⁴⁴.

En comparaison avec le premier drame de Witkiewicz, le temps de l'action est poussé de seize ans, parce que Hédvige, dans le drame *Mathieu Korbowa*, est une

⁴² S. I. Witkiewicz, *Z podróży do tropików (Du Voyage aux Tropiques)*, „Echo Tatrzańskie”, 1919, n° 16, p. 7.

⁴³ S. I. Witkiewicz, *Nicotine, alcool, cocaïne, peyotl, morphine, éther+appendix*, p. 165: „[...] une excursion solitaire dans les montagnes peut aussi donner des puissantes émotions métaphysiques qui se gravent dans la connaissance beaucoup plus nettement que les émotions volées et les extases extorquées du narcomane”.

⁴⁴ S. I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu (Gyubal Wahazar ou Sur les défilés du non-sens)*. Drame non euclidéen en quatre actes. Copie révisée par l'auteur, 1921, p. 14, Ossolineum.

fillette de dix ans à peine, tandis qu'ici, elle en a vingt six et s'appelle Donna Scabrosa. Le thème de *Mathieu Korbowa*, sont les transformations révolutionnaires au temps où la société commençait à se mécaniser, tandis que dans *Gyubal Wahazar* (1921), l'auteur donne la vision d'une société arrangée définitivement. C'est le plus schématique de tous les systèmes totaux. Comme souverain unique et absolu, Wahazar introduit seulement de toutes petites corrections pour uniformiser la société et liquider les derniers vestiges de l'individualisme.

Par la seconde partie du titre *Sur les défilés du non-sens* avec un sous-titre: *Drame non euclidéen*, Witkiewicz souligne fortement le caractère alogique de cette oeuvre. Il y essaye de découvrir un nouveau domaine de la littérature, outre le cercle classique, connu jusqu'ici, comme l'a fait Łobaczewski dans la géométrie, en élargissant les axiomes d'Euclide et d'Einstein, créant un système principal, modifiant la théorie de Newton. Par l'analogie aux sciences exactes, Witkiewicz veut franchir la barrière du son dans la littérature. Il faut avouer loyalement que tous les courants de l'avant-garde avaient le même but, mais Witkiewicz réalise ses conceptions d'une manière tout à fait particulière, en créant, exclusivement pour son propre compte pratique des *impedimenta* de théories.

Un dramaturge de Pure Forme cherche à nommer toute étrangeté par un terme professionnel, philosophique, mathématique ou chimique, non pour justifier cette étrangeté dans les marges d'une convention quelconque, mais pour la rapprocher des notions généralement connues. Witkiewicz n'admet pas que le drame se passe par exemple dans „la quatrième réalité” de Léon Chwistek (mathématicien polonais et théoricien de l'art), mais, dans le cours de la discussion, un des personnages du drame informe que cela ce qui se passe rappelle „la réalité des songes et des représentations” de Chwistek. Cela a lieu par exemple dans le second acte de *Jeanette* (1923) où les héros se sont perdus dans le monde de l'illusion et ont des difficultés à définir leur propre état. Les héros de *Gyubal Wahazar* (1921) cherchent de nouveaux termes scientifiques, appellent leur État une „continuité sixmétrique”, car Einstein lui-même ne suffit déjà plus:

I^{re} Baba

Eh bien, Notre Unique, qu'est-ce que cela veut dire — cela justement? J'en ai déjà entendu parler, mais je ne le comprends pas tout à fait bien, quoique je connais la théorie d'Einstein.

Wahazar (*en essuyant la bave sur son cafetan*):

Ceci, vois-tu, ma vieille, je ne le sais pas. Einstein n'y sera pour rien, ni pour toi, ni pour moi [...]⁴⁵.

Wahazar entreprend un plan très simple de la mécanisation de la société: le principe capital, strictement respecté, est celui que personne ne peut agir d'après sa libre volonté. Le système doit anéantir toute individualité. La seule exception est Wahazar qui porte le nom de „Notre Unique”. Les vieilles femmes sont fusillées et la Commission du Choix Surnaturel destine les jeunes femmes soit à des

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 11.

mères mécaniques, soit à des Femmetons, selon le pourcent de sensibilité constaté. Un moyen de détruire une individualité est aussi l'attente, par exemple l'attente à une audience chez Walhazar:

II^{de} Dame (*tout le temps à genoux, en criant plus fort que les autres*):

C'est une attente mortelle! Mes entrailles enflent dans cette attente! Je suis toute convexe, et j'attends sans fin! Il n'y a pas de maux en enfer. Là-bas on attend seulement. L'enfer est une grande salle d'attente⁴⁶.

Les personnes qui, d'après la terminologie professionnelle, se sont „présattendues” — sont fusillés, comme élément socialement inutile. Dans cette scène, notre attention est attirée par le fait comment Witkiewicz a su exploiter un phénomène tellement simple comme l'attente. L'auteur l'approfondit d'une manière philosophique, change son sens, développe son étendue d'une façon inconnue jusqu'ici, comme phénomène non euclidéen. Dans *Gyubal Wahazar* (1921) l'attente remplit une fonction qui n'est pas à comprendre dans la lumière des notions en cours. C'est un exemple spécifique d'expressionnisme dans la littérature.

Wahazar est une individualité, parce que personne ne peut prévoir sa conduite. Plus encore, il ne sait pas lui-même, ce qui constitue le but de son activité et c'est justement la source de sa force psychique. Wahazar est un fou qui est sujet à des attaques de furie, et cela le porte au-dessus de la société; car, d'après le motto du drame emprunté de F. Nietzsche qui, dès le début de la création artistique de Witkiewicz, était son maître⁴⁷: „Es ist doch teuer zu Macht zu kommen — die Macht verdummt” („C'est à grand prix qu'on arrive au pouvoir — le pouvoir rend stupide”). Wahazar veut laisser à la société tous les acquis de la science et des techniques, simultanément avec une renaissance psychique. Cette renaissance consiste en une incitation des émotions métaphysiques. C'est Rypmann (Détale), le médecin de Wahazar qui explique son activité:

[...] Notre Unique c'est Ramzès II dans notre actualité. Il veut démechaniser l'humanité en lui laissant toutes les conquêtes du développement social. En partie, il l'a déjà fait, seulement nous ne pouvons pas nous en rendre compte. Nous regardons par une loupe ce qui, pour être regardé, exige une distance de milliers d'années de lumière et d'énormes reflecteurs⁴⁸.

Dans ce même but, Wahazar applique, dans son État, des tortures auxquelles il se soumet lui-même. Les hommes aspirent au contact avec sa force brutale, pour ressentir, au moins pendant un moment, une émotion psychique qui les détachera de la réalité normalisée. Le docteur Rypmann essaye d'expliquer la force extraordinaire de Wahazar par la destruction des glandes psychiques qui sont la source de l'énergie, de même que la radiation du radium. Wahazar a certains moments

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁷ Nietzsche est déjà cité par les héros du premier roman de Witkiewicz: *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, Autographe 1910—1911, f. 79. Ossolineum: Nietzsche a dit: „il faut avoir un chaos en soi-même, pour mettre au monde une étoile dansante”.

⁴⁸ S. I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar ...*, p. 23.

d'apaisement, où il passe instantanément des coups et des malédictions à la douceur ou à un souvenir sentimental. C'est la petite Świntusia (Cochonnette) Macabrescu, âgée de dix ans, qui a sur lui cette influence:

Cochonnette

Grand-papa, regarde-moi dans mon oeil gauche. (*Wahazar se penche sur elle et la regarde dans les yeux*). Je vois ton âme, ta petite âme fatiguée. Elle est bleue, elle se promène parmi les muscinées et elle caresse les petits bousiers qui sont en train de s'aimer (*Wahazar, comme hypnotisé, s'assied devant elle par terre*).

Wahazar

Tu m'arraches de ma solitude Cochonnette (*il ferme les yeux*). Avec toi je ne suis jamais seul. Je vois, très loin d'ici, un monde tout autre; un pré entre les forêts. Et je te vois aussi comme une jeune fille avec un grand chien et un jeune homme... Oh Dieu! C'est moi-même. (*Cochonnette lui caresse les cheveux. Wahazar couvre de sa main ses yeux fermés*)⁴⁹.

Dans les drames de Witkiewicz, tous les personnages sont nivelés intellectuellement; est-ce un vieillard, une vieille en guenilles, un prince, une cocotte ou un petit enfant, ils disposent tous du même potentiel de connaissance. Comme Wahazar, Cochonnette se sert adroitement de l'analyse psychologique. La seule différence est son pittoresque enfantin. Une influence tout à fait diamétrale exerce sur Wahazar le plus jeune de ses quatre bourreaux, Morbidetto, caractérisé par l'auteur dans la liste des personnages, comme „jeune homme au visage d'une femme cruelle; les yeux en biais, verts; des cheveux longs, roux et bouclés”. Chaque apparition de Morbidetto sur la scène, excite Wahazar à une activité violente, l'arrache de ses méditations. C'est justement Morbidetto qui va tuer Wahazar, lorsque celui-ci sera infidèle à lui-même. Cochonnette et Morbidetto luttent entre eux pour le moral de Wahazar, comme un bon et un méchant esprit dans la sphère des notions (Mickiewicz — *Dziady*, III^e partie).

Wahazar est un personnage grotesque, ce que souligne l'auteur par la caractéristique de son extérieur:

Gyubal Wahazar — a l'air d'avoir quarante ans. De longues moustaches noires qui pendent; des cheveux noirs, ébouriffés et des yeux noirs. La bave lui coule à chaque occasion. (Très facile à faire: fourrer dans la bouche des dragées de Vichy ou des bribes de Piperazine de Mgr Klave⁵⁰). Les pantalons vert clair très larges et des longues bottes violettes que l'on voit de dessous des larges pantalons. Un cafetan de couleur pourpre; un chapeau noir, mou. Un titan. La voix enrouée.

C'est donc, de nouveau, la synthèse d'un tyran, aux traits exagérés, presque animaux, évoquant le rire. Cependant, ce personnage présente tant de tragique, comme aucun autre héros des drames précédents. Wahazar se trahit lui-même, lorsqu'il accepte la foi du père Ungnento, basée sur la Connaissance Absolue. Père Ungnento, fondateur de la secte des Perpendicularistes, âgé de 92 ans, a créé un nouveau système philosophique qui est une parodie de la philosophie de Witkiewicz lui-même, de son monadisme biologique.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁰ *Op. cit.*, Présentation des personnages.

Et voilà les principes du père Ungnento :

Ayant conquis la connaissance ultime, conclue dans des symboles compréhensibles à chacun, et pouvant être librement vulgarisés, comme la théorie d'Einstein, je suis arrivé à la susception de la notion du Mystère dont le fond consiste, généralisant un peu, dans l'exiguïté de l'Infini. Le mystère suscite la foi, mais non telle ou une autre, comme le veulent les pragmatistes, mais la foi basée sur la Connaissance Absolue⁵¹.

Acceptant le principe de la Connaissance Absolue, Wahazar détruit, en lui-même, le don le plus précieux — l'individualité. Depuis, sa conduite ne peut plus être imprévue, c'est pourquoi il doit résigner de la réalisation de son programme social. Ungnento a gagné la bataille dans la sphère des notions, en garottant le dernier individualiste :

Père Ungnento

[...] Tu es un zéro complet. Toi, et tous ceux qui étaient avant toi, ces maudits hommes qui ont voué leur vie pour le bien de l'humanité. Tout cela, ce sont des rogatons de quelque chose qui est perdu à jamais. Au moins que ce soit le triomphe de ce que je veux. Comprends-tu? Tu n'existe plus!

Wahazar (*à genoux, froidement*):

Je ne peux être d'accord avec tout ce que tu dis. Il est vrai que c'est le moment le plus étrange de ma vie: je ne sais pas qui je suis. Comprends-tu cela, vieillard pervers? Tu ne sais pas ce que c'est de ne pas savoir qui on est. Haaa!!

(*Il rugit brièvement, à genoux, Puis, garde le silence*).

Père Ungnento (*trionphant, se tourne vers la foule*):

Je l'ai vaincu, vaincu complètement! Il ne peut pas être même mon moteur. Wahazar! Tu n'existes plus pour moi et, par cela même, tu n'existes plus. Tu n'es pas. Dis donc que tu n'existes pas. Réjouis-moi, pauvre vieillard et martyr que je suis, par ta dernière confession.

Wahazar (*en se levant. Cochonnette reste agenouillée*):

Je ne suis pas, c'est trop peu dire. Je vis dans l'indétermination. Il me semble que je suis tout. Je me rassais de toute l'Existence. Tout tend vers l'Infini! Tuez moi, car je crèverai d'extase sur moi-même! Oh, quel bonheur! Quelle volupté! Ne pas savoir qui on est — être tout! (*Il tend les mains devant lui dans un ravissement sauvage. Cochonnette se lève*)⁵².

Wahazar a cessé d'inciter des émotions métaphysiques et il s'y est livré lui-même. Au moment de l'extase de Wahazar, Morbidetto, sur le signe du père Ungnento, l'étrangle avec un lasso. Le docteur Rypmann transpose les glandes de Wahazar à Ungnento. Depuis lors, il n'y aura plus d'hommes géniaux, grâce à la bêta-biochimie de Rypmann, dont l'essence consiste en une théorie de la transplantation des glandes. Grâce à cette méthode, on peut inoculer à chaque personnalité une propriété psychique, on peut développer ou réduire son talent à volonté. De cette manière, en un court espace de temps, la société deviendra homogène, la notion de l'individu cessera d'exister. C'est pourquoi, dans les dernières paroles de Scabrose retentit un tragique profond: „Et malgré tout, avec la mort de Wahazar, s'envole le dernier charme de la vie [...]”⁵³. Les craintes et les obsessions de Wit-

⁵¹ *Op. cit.*, p. 54.

⁵² *Op. cit.*, p. 60—61.

⁵³ *Op. cit.*, p. 65.

kiewicz ne trouvent dans aucun de ses drames un reflet plus saisissant que dans *Gyubal Wahazar* (1921), malgré que cette œuvre conserve aussi une forme grotesque dans toute son étendue. F. Dürrenmatt aperçoit le même accouplement du grotesque avec le tragique dans le drame moderne :

Malgré tout, le grotesque est seulement une expression sensuelle, un sensuel paradoxe. la forme de quelque chose d'informe, l'aspect d'un monde privé de face. Ainsi, que notre pensée qui ne peut plus se passer de la notion du paradoxe, de même l'art et notre monde qui existe encore, seulement, parce que la bombe atomique existe et la crainte devant elle.

Malgré tout, le tragique est encore toujours possible, même si la tragédie pure n'existe plus. Nous pouvons extraire de la comédie l'élément du tragique, comme quelque chose de terrible, comme un gouffre qui s'ouvre⁵⁴.

Le style de Witkiewicz ne s'écarte pas du style de ses drames antérieurs: le thème principal se dessine assez nettement, le problème philosophique se répète, il y a toute une suite d'activités particulières: l'exécution du graphomane Flétrice, le meurtre du père Ungnento exécuté, à coups de couteau, par un garçon de huit ans, ainsi que les entreprises de toute sorte du meunier Quibuzde. En opposition aux autres drames, il n'y a pas de cadavres revivants, malgré que chaque mort est accompagnée d'une indifférence complète des personnes les plus proches. En plus, nous pouvons apercevoir certains éléments satyriques, empruntés à la vie politique de l'époque; par exemple, la poupée de Cochonnette est une copie exacte de Wahazar, les mots d'ordre sur les transparents qui annoncent la conversion de Wahazar, ainsi que la mort du commandant de la garde de Wahazar, Gnumben. (Wahazar le tue à coup de pistolet, au moment où l'officier le salue, en lui disant qu'il lui donne, en récompense, la mort à son poste.) C'est pourquoi *Gyubal Wahazar* (1921) est proche aux drames: *Jan Maciej Karol Wścieklica* (Jean, Mathieu, Charles Enragé, 1922) et *Szewcy* (Les Cordonniers, 1931—1934).

Dans *Gyubal Wahazar* nous rencontrons des noms de personnages, comme: Cochonnette Macabrescu — fillette belle et délicate; Jabucha Bouseulade — servante; Przyjemniaczek — Polissonnet, le fils de huit ans de Donna Lubrici; le nom d'un ordre — Les Pneumatiques Déchaussés; les noms de lieux, comme la rue des Paupéristes Géniaux etc.

De tels noms employe aussi Ionesco, par exemple dans son *Rhinocéros*: madame la Viande, monsieur Papillon etc. Le nom qui veut dire quelque chose, renforce la caractéristique du personnage, il évoque souvent un contraste ironique dans la juxtaposition avec l'activité ou l'extérieur de l'individu et, par cela-même, accroît la tension dramatique.

Dans *Gyubal Wahazar* apparaît souvent une double ironie. Dans le second acte, Wahazar, s'humiliant devant le père Ungnento, constate que cela sera une répétition du Canossa. Il parodie donc lui-même, comme acteur, cette scène histori-

⁵⁴ F. Dürrenmatt, *Problemy teatru* (Problèmes du théâtre). Traduction de W. Wirpsza, „Dialog”, 1961, n° 9 (65), p. 122 (Conférence faite en 1954).

que. La chose se répète au quatrième acte, lorsque le père Ungnetto, pour ajouter de la splendeur à la cérémonie, improvise des vers, quoiqu'il sait que cela n'a aucune valeur. L'ironie du récitant se superpose sur l'ironie du texte qui est une parodie d'un pathos prophétique:

Levez-vous, sorcières, fantômes,
Voilà un cadavre — voilà un cadavre
Déplume, comme d'un oiseau les plumes
Quand de l'âme, il ne reste rien.
D'une grande âme
Dans la brume des destins
Jusqu'aux oreilles crottée
Barbouillée, embrouillée⁵⁵.

Dans la contemporanéité, la même double ironie à l'égard de soi-même, comme créateur, et à l'égard du texte, est visible surtout chez J. Genet (*Les Nègres*)⁵⁶.

Dans *Gyubal Wahazar* (1921), le grotesque a aussi les nuances d'une sensation. Les effets de ce type sont exploités par l'auteur surtout dans le troisième acte qui a lieu dans la prison, dans la cellule N^o 17, rue des „Pauperistes Géniaux”. Witkiewicz accentue les accessoires, typiques pour la prison, en tendant à la synthèse, comme c'est le cas du paysage tropical. L'image de la prison se répétera encore une fois dans *Oeuvre sans nom* (1921), dont les deux derniers actes se jouent dans la cellule et sur la place devant la prison pour les prisonniers politiques.

VI

La création dramatique de l'auteur, extrêmement vitale au début des vingt premières années, subit un freinage. Au tournant des années vingt à trente Witkiewicz passe à la prose romancière: *Pożegnanie jesieni* (*Les Adieux de l'automne*, 1927), *Nienasycenie* (*L'Inassouvissement*, 1930), *Jedyne wyjście* (*L'Unique issue*, 1932—1933). Les drames paraissent sporadiquement, d'habitude non achevés. Une haute valeur présentent seulement *Szewcy, naukowa sztuka ze śpiewkami* (*Les Cordonniers, drame scientifique avec chansons*, pièce en trois actes, 1931—1934). Ce drame, chronologiquement le dernier des drames de Witkiewicz, semble être, dans chaque aspect, l'oeuvre la plus mûre de notre auteur. Il faut signaler, tout d'abord, que Witkiewicz ne change rien à son style d'écrivain, et maintient les mêmes moyens d'expression que dans les années 1920 ou 1921. Les Cordonniers sont une confrontation de l'idée nationale, ainsi que des types des systèmes sociaux actuels, avec les opinions de Witkiewicz sur les perspectives du développement de l'humanité. Witkiewicz, exprimant ses opinions en public pour la première fois en 1919⁵⁷,

⁵⁵ S. I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar ...*, p. 59.

⁵⁶ J. Genet, *Murzyni* (*Les Nègres*). Traduction polonaise de M. Skibniewska et de J. Lisowski, „Dialog”, 1961, n^o 9 (65), p. 78.

⁵⁷ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...* (*Nouvelles formes dans la peinture...*), Warszawa 1919, p. 186: „L'art n'est point éternel [...] sa durée dépend de la mesure dans laquelle

en même temps que Spengler et avant Ortega y Gasset, avait une vue pessimiste sur l'existence des individualités dans la société mécanisée du XX^e siècle. La juxtaposition des *Cordonniers* dans la réalité politique, nettement polonaise, rapproche ce drame du drame écrit beaucoup plus tôt (1922): *Jan Maciej Karol Wścieklica* (*Jean, Mathieu, Charles Enragé*). Cette réalité a été aperçue, avant tout, par la critique d'après-guerre:

Les Cordonniers, c'est la plus profonde synthèse du grand mécanisme des relations politiques de la Pologne des années trente, réalisée de la plus intéressante perspective. Une synthèse qu'on ne peut trouver dans aucun des livres parus dans le premier quart de notre siècle, ni dans la littérature des temps de la guerre⁵⁸.

Cependant, si on devait traiter *Les Cordonniers* comme le reflet seulement des relations polonaises, cela serait trop simplifier la question⁵⁹, cela serait aussi une preuve que l'idée de l'auteur n'a pas été comprise. *Les Cordonniers* sont une discussion sur tous les systèmes de gouverner; leur étendue donc est beaucoup plus large. De tout système social, les individus attendent des émotions intenses et individuelles. La démocratie bourgeoise, représentée par Scurvy, ne les assure pas. Dans ce système, la vie est une traînée d'ennui qui n'en finit pas.

Sajetan

[...] Je voudrais vivre brièvement, comme une éphéméride, mais rudement, pendant que cette andouille de merde se traîne sans fin jusqu'à l'horizon gris, ennuyeux, „génévrier-immortel” du jour désespérément stérile, où t'attend la mort, pouacre et relente. Tout cela vaut un seu de terre ou autre chose — s'a m'est égal⁶⁰.

La révolution fachiste, réalisée par les „Gaillards” vers la fin du premier acte, n'apporte pas d'amélioration. Scurvy (fils de grue), demeure au pouvoir, car il sert, à son tour, aux fachistes. C'est lui qui rend parfaitement l'atmosphère psychique de cette époque, une atmosphère qui détruit les émotions individuelles, c'est-à-dire la personnalité:

Scurvy (*pensif*):

Je ne sais pas si je suis un type de couard, produit de la dictature, ou un vrai adepte du fachisme dans l'édition des Gaillards? La vigueur elle-même! Qui suis-je? Mon Dieu! Qu'ai-

les hommes seront capables de sentir l'inquiétude métaphysique qui, actuellement, d'après nous, est en voie de disparition [...].”

⁵⁸ K. Puzyna, *Obrachunek z Witkacym* (*Le Règlement de comptes avec Witkacy*), dans son livre *To co teatralne* (*Ce qui est du théâtre*), Warszawa 1960, p. 23.

⁵⁹ J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego* (*La Théorie et la dramaturgie de Witkacy*) „Dialog”, 1960 n° 1, p. 106: „Il existe, entre Witkiewicz et Majakowski, une différence essentielle du point de vue de leurs opinions sur le monde: nous envisageons *Łaźnia* (*Thermes*) comme un drame politique, écrit par un futuriste, de même, il est évident que *Les Cordonniers* sont un drame politique, écrit par un formiste”.

J. Kłossowicz interprète *Les Cordonniers* comme un mystère national, une parodie de *Wesele* (*Noces*) de Wyspiański.

⁶⁰ S. I. Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy* (*Dans le petit manoir et Les Cordonniers*), Czytelnik, Kraków 1948, p. 68.

je fait de moi-même? Le libéralisme c'est du guano — pur mensonge! Mon Dieu! Mon Dieu! Je suis tout en caoutchouc, on me tiraille, je ne sais où. Quand claquerai-je enfin? On ne peut vivre comme ça, c'est impossible. Et, tout de même, on vit — c'est affreux⁶¹.

Ensuite, arrive la seconde révolution: l'idée de la vigueur est supplantée par l'idée du travail. Le second acte se termine par une révolution communiste. Les cordonniers, après être parvenus au pouvoir et après avoir obtenu les biens matériels de la plus haute valeur, n'y trouvent pas de satisfaction psychique et, plus encore, ils ne voient pas la possibilité de nouvelles transformations du système social:

Sajetan

[...] Personne ne découvrira plus rien de nouveau. La nouvelle forme de l'existence sociale s'étouffera elle-même, se consumera, s'écumera dans les prises dialectiques avec tous les boyaux de cette chaudière humaine, au sommet de laquelle, sur la soupape de sûreté c'est nous qui sommes assis, nous — panouilles, salopes d'hier, aujourd'hui créateurs, mais dépourvus d'allegresse — cré nom de chienne glapissante⁶².

Survient ensuite l'anarchie que ne peut surmonter Kmiołek (Paysan) qui suggère encore une fois l'idée du paysan-Piast⁶³, ni le Hyper-Ouvrier terroriste, doté d'une énorme bombe-thermos, ni les compagnons X et Abramowski, théoriciens du mouvement ouvrier, ne comprenant pas les faits réels, empêtrés dans des investigations dogmatiques⁶⁴. Il n'y a plus de place pour des émotions quelconques, outre celles de nature sensuelle. L'attribut essentiel de la nature humaine s'atrophie, faisant place à un hédonisme extrémiste:

Sajetan

[...] Bien que vous m'avez zigouillé, je n'ai déjà peur de rien et je dirai la vérité. Une chose au monde est bonne: l'existence individuelle dans des conditions matérielles suffisantes. [...] Manger, lire un peu, bavarder, flâner et aller dormir. Outre cela, il n'y a rien — charogne de chien cette philosophie pyknique⁶⁵.

Witkiewicz est donc d'accord avec ses considérations théoriques — l'individualité doit périr — c'est inévitable. Le drame finit d'une manière inattendue: la société bouillonnante, en désordre, est assujettie par une individualité. Le rideau baisse violemment à l'accompagnement de la Voix Terrible:

Pour finir le troisième acte,
Il faut avoir beaucoup de tact.
Ce n'est pas illusion — c'est un acte⁶⁶.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 77.

⁶² *Op. cit.*, p. 98–99.

⁶³ *Op. cit.*, p. 105: „Le paysan: Je serai bref. Nous sommes venus ici avec l'abrivement de monsieur Wyspiański lui-même. Même les fascistes ont voulu faire de ses idées une base métaphysique et nationale de leur science pleine d'esprit à se servir de la vie et de l'État à des fins d'autodéfense de la concentration internationale du capital, et aussi [...]”.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 121: „Camarade X: Alors, écoutez, camarade Abramowski. En attendant je renonce à la nationalisation totale de l'industrie agricole, mais ce n'est pas un compromis ...

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 109.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 122.

Avec un clignement d'oeil, l'auteur fait entendre que, malgré le grand engagement social et politique, le drame n'est qu'une forme qui se laisse pétrir à volonté dans les mains de l'artiste. L'irruption inattendue du créateur sur la scène devient encore un accent d'ironie vis-à-vis du destin.

Le cours de la pensée, relativement claire dans *Les Cordonniers*, est frappant dans son analogie avec le schéma du roman *Les Adieux de l'automne* (1927), où l'auteur présente la transition fantastique de l'humanité du système capitaliste au communisme imaginé. En plus, les deux oeuvres sont liées par un commun héros: le meneur de la révolution, Sajetan Tempe.

Dans *Les Cordonniers*, apparaissent des éléments expressionnistes qu'on pouvait déjà observer dans les premiers drames de Witkiewicz, par exemple: dans *Gyubal Wahazar* (1921). Après la révolution fachiste survient la terreur, personne ne peut se comporter conformément à ses besoins psychiques. La duchesse qui ne veut pas travailler, est forcée à coudre des chaussures. Par contre, les cordonniers, pour lesquels le travail dans leur métier est la plus grande satisfaction, sont contraints au chômage. La suivante révolution s'accomplit au moment où les cordonniers démolissent la barrière qui les sépare de leurs outils et créent la métaphysique du travail à laquelle personne n'est en état de s'opposer:

Sajetan (*haletant*):

Ici — passe-moi le ligneul — frappe — ici — comme ça [...]

1^{er} Ouvrier (*haletant*):

Voilà — ici, vite — Oh! — la cheville passe un morceau de cuir [...]

Second Ouvrier (*haletant*):

Martelez ceci — bien — colle ça — couds — battre — barbouiller — polir [...] (*Ils commencent à travailler comme des foux*)⁶⁷.

Le grotesque, introduit sur la scène au XX^e siècle par Craig et Reinhardt atteint chez Witkiewicz le sommet de son développement. Le dramaturge de la Pure Forme est, en même temps, auteur du texte et metteur en scène, ce qui élargit ses possibilités créatrices. Voilà un exemple de la conception d'un des personnages, Gnebon (vient du mot oppresser) Puczymorda (Gueule-à-Putsch), le chef des fachistes:

Entre Gninbon Gueule-à-Putsch — un phoque monstrueux à moustaches, comme des bouchons de paille, en habit polonais, lamé d'or, un colback paré de plume, sabre recourbé — cela doit intimider chacun, et des bottes, des bottes rouges. Il roule de gros yeux terribles.

Colback à plume — sabre courbé

Cela intimide chaque individu.

Et des bottes, des bottes rouges,

Et je roule des yeux terribles (*fait des mines atroces*).

Ainsi je suis et je resterai

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 92.

Suis-je coureur ou pédéraste,
Socialiste ou fachiste,
Dans ce fromage, comme lombric⁶⁸.

Dans *Les Cordonniers*, Witkiewicz répète, à plusieurs reprises, exactement les mêmes mots dans le cours principal du drame et dans le texte secondaire. C'est la parodie de la littérature et, surtout, la parodie de Wyspiański. Dans chaque oeuvre de Witkiewicz apparaît un noeud de problèmes philosophiques, sociologiques et artistiques. Cet enchevêtrement conséquent du texte est un des traits caractéristiques de son style. Frappant le système social, il attaque en même temps la littérature traditionnelle, il polémise avec les courants philosophiques qui lui sont contradictoires. La lutte a lieu sur tous les fronts — le grotesque est compliqué et significatif.

L'égotisme de Witkiewicz lui suggère de placer dans la bouche des personnages du drame son propre nom ou les titres de ses oeuvres. Voici un exemple des *Cordonniers*:

Scurvy

[...] Witkacy (Witk(iewicz Ign)acy, abréviation, de son nom et de son prénom, qu'il se donnait lui-même), ce gribouilleur de Zakopane, voulait m'inciter à s'intéresser à la philosophie⁶⁹.

Il est à remarquer que Witkiewicz, ici aussi, a remarquablement devancé la littérature contemporaine qui se sert aujourd'hui volontiers de ce moyen, ce que prouve, entre autres, l'exemple de E. Ionesco (*Le Rhinocéros*)⁷⁰.

Cela semble être une nouvelle forme d'exhibitionnisme, pour propager directement les goûts de l'auteur et ses opinions.

En présentant l'arrangement de la scène dans les plus moindres détails, Witkiewicz est un novateur en ce qui concerne la mise en scène. Sa description de l'atelier du cordonnier, dans le premier acte des *Cordonniers* (1931—1934), démontre une grande convergence avec la peinture cubiste et surréaliste:

[...] À gauche, un triangle comblé d'un rideau de couleur cerise. Au milieu, un triangle de mur gris avec une petite fenêtre plus ou moins ronde. À droite, un tronc d'arbre sec, tordu; entre lui et le mur, un triangle de ciel. Plus loin, à droite, un paysage éloigné: des petites villes sur la plaine. L'atelier est placé plus haut, au-dessus de la vallée, au fond, comme s'il était construit sur des hautes montagnes [...]⁷¹.

Mais, il ne s'agit pas seulement des décors; à propos des *Cordonniers*, on peut dire la même chose, ce que la critique a aperçu dans la dramaturgie de Cocteau:

„Les décors, les accessoires, le rideau — tout est engagé dans le jeu — non seulement la parole, mais tout le théâtre”⁷².

⁶⁸ S. I. Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*, p. 111.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 82.

⁷⁰ E. Ionesco, *Nosorożec*, p. 55.

⁷¹ S. I. Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*, p. 53.

⁷² Z. Strzelecki, *Nowe wartości inscenizacyjne w dramacie (Les nouvelles valeurs de mise en scène dans le drame)*, „Dialog”, 1958, n° 10, p. 101.

Un des éléments les plus importants dans le drame de Witkiewicz, est la stylisation de la langue. La langue des *Cordonniers* est pleine de vulgarités et de comparaisons peu esthétiques, par exemple:

Second Ouvrier

[...] Je me suis échaudé les tripes à tel point, comme si quelqu'un m'avait appliqué un lavement avec de l'acide chlorhydrique⁷³.

Witkiewicz crée aussi beaucoup de néologismes asémantiques, rapprochés dans leur timbre aux expressions de la langue courante. Ce sont, avant tout, des malédictions dans la langue des cordonniers⁷⁴.

Witkiewicz entreprend des expériences sur la langue encore avant J. Joyce, car on en trouve des traces déjà dans son premier roman *622 chutes de Bungo* (1910—1911)⁷⁵. La brutalité et la trivialité „cordonnaire” du langage crée un nouveau contraste avec le profond contenu de l'énoncé intellectuel:

Sajetan

Tu n'as pas besoin d'avoir honte, André! Ce n'est pas vrai: le matérialisme biologique, professé par l'auteur de ce drame, dit quelque chose d'autre: il forme une synthèse à lui, en corrigeant Cornelius, ainsi que la monadologie de Leibnitz. Pendant des milliers d'années des cellules se sont liées et différenciées pour qu'une charogne odieuse, comme moi, puisse dire, en parlant de soi-même — c'est moi⁷⁶.

Dans *Les Cordonniers* (1931—1934), le fantastique psychologique est aussi maintenu: Sajetan, tué par ses compagnons, puisque, comme meneur de la révolution à une nouvelle étape, il s'est montré trop peu progressiste, prend part quand même aux dialogues, à l'égal des autres personnages; le Hyper-Ouvrier lui tire un coup de pistolet dans l'oreille, sans aucun effet. On ne peut donc découvrir aucun changement de style dans le dernier drame de la Pure Forme.

VII

Un des traits caractéristiques des drames de Witkiewicz est une certaine sécheresse. Ils évoquent obstinément ces problèmes seulement qui constituent le noyau de la philosophie de l'auteur lui-même. Malgré les écarts thématiques que nous avons tâché de démontrer au cours de l'analyse, ils se réduisent à une défense obstinée de l'individualisme, quoique convaincue de son inanité. Witkiewicz, en accord avec ses principes théoriques, s'exprime toujours dans la même langue exacte, philosophique. Cette sévérité des drames de la Pure Forme a remarqué S. Żeromski (éminent romancier polonais et publiciste), lorsqu'il écrivait:

⁷³ S. I. Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*, p. 62.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 54.

⁷⁵ Dans l'épilogue du roman de Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, portant la date 1911, apparaissent déjà des malédictions qui sont des néologismes assémantiques.

⁷⁶ S. I. Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*, p. 62.

Les oeuvres de S. I. Witkiewicz émanent d'un tronc étrangement bizarre, sec, dur et aride, mais elles sont, malgré tout, dans notre création dramatique, des phénomènes originaux et ne méritent pas d'être traitées en marâtre, comme jusqu'ici⁷⁷.

La pratique du drame de Witkiewicz, ainsi que sa théorie, trouvent leur place et leur pleine compréhension dans le monde contemporain. Elles sont étrangement conformes aux opinions des théoriciens modernes du théâtre de l'avant-garde:

Le théâtre de l'absurde est une parabole du caractère étranger de l'homme dans le monde⁷⁸.

Le théâtre de l'absurde est un théâtre philosophique et, ce qui en suit, il est une rébellion non pas tant contre la forme traditionnelle du théâtre, mais contre la vue traditionnelle du monde⁷⁹.

Dans sa pratique du théâtre, Witkiewicz n'aboutit pas à l'extrême, à un absurde complet. Dans son roman *L'Inassouissement* (1930), il montre, sur l'exemple du petit théâtre de Quintofron Wieczorowicz (provient de soirée), comment, d'après son idée, pourrait se développer le théâtre de la Pure Forme. Les textes pour le théâtre du roman sont écrits par Sturfan Abnol qui y développe la poétique de Witkiewicz:

L'intuition, celle dont radottent les femmes et les paresseux d'esprit, est toujours un déclin par rapport au sens. Mais, outre certaines contradictions, limitées quant à la quantité, le sens — dans sa signification positive — est impuissant. Il faut bafouiller pour déterminer directement l'étrangeté métaphysique de l'existence et ses dérivés. À part cette étrangeté et les sentiments contradictoires, il n'y a rien, quoi que ce soit, pour prétendre à la conception intuitive dans la signification susmentionnée. Les imbéciles parlent alors de „l'incompréhensible”. C'est ainsi que le définissait l'éternel Sturfan Abnol⁸⁰.

Sturfan donne seulement le cadre au drame, les improvisations des acteurs le combrent. Le théâtre se rapproche, de plus en plus, à la pantomime, mais exerce encore les fonctions d'épuration psychique:

L'existence, en général, non imprégnée d'une profonde métaphysique, est, en principe, quelque chose de banal, même si elle devait être comblée de l'extraordinaire dans les dimensions de London ou même, même de Conan Doyle. Comment donc vivre, lorsqu'on était déjà dans un autre monde? Inassouvi, mais pas dans le sens métaphysique, mais dans celui du non-sens, Quintofron, par son théâtre infernal, créait le même inassouissement chez les autres. [...] Le théâtre de Quintofron était, au moins, une saleté définie en elle-même, mais quelque chose de grand dans ce barbouillage général, gris-jaune⁸¹.

Un tel théâtre a des limites peu étendues, car la quantité des situations formelles possibles est limitée. Cependant, quoique étranger, en fait de programme, au

⁷⁷ S. Żeromski, *Snobizm i postęp* (*Le Snobisme et le progrès*), Warszawa 1926, II^{ème} éd., p. 100.

⁷⁸ W. Hildesheimer, *Problemy teatru absurdalnego* (*Les Problèmes du théâtre de l'absurde*), „Dialog”, 1961, n° 2, p. 148.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 146.

⁸⁰ S. I. Witkiewicz, *Nienasyenie* (*L'Inassouissement*), Roman. Préface d'A. Stawar, Warszawa 1957, vol. 2, p. 98.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 124—125.

théoricien de la Pure Forme, car cultivant le non-sens pour le non-sens, il exerce, tout de même la fonction spécifique de *katharsis*:

Il s'est montré que ce théâtre était le seule soupape de défécation pour les intolérables pressions psychiques (nommé plus tard „pétomètre psychique”), pour des individus de l'ancien type qui ne se laissaient pas entraîner à l'organisation du travail, qui vivaient en parasites sur les restes de la nationalité et de la religion, alors encore nécessaires, comme des idées-moteurs d'un compromis, pour mettre en branle le fachisme, évidemment, sur le fond du manque d'instruction économique de la société. Là, ils se survivaient jusqu'au fond, et, après une telle soirée, ils étaient neutralisés pour de longues semaines. Les cochonneries se consumaient en eux, comme les minerais dans les fonderies, et pour la vie il ne restait plus rien. Du reste, en présence de ce que ces malheureux voyaient sur la scène, toute cochonnerie possible à exécuter, pâlisait, comme une punaise qui depuis deux ans n'avait pas vu de sang humain⁸².

Tel devait être le programme du théâtre du non-sens quelques dizaines d'années après la mort de Witkiewicz.

Il est difficile de trouver un équivalent moderne rapproché des prévisions de Witkiewicz. Peut-être serait-il le drame de S. Beckett, et surtout *Fin de partie*. Toutefois, l'avant-garde théâtrale moderne n'a pas encore devancé le drame de la Pure Forme qui, en ce moment, rivalise avec elle avec succès. Par conséquent, Witkiewicz doit être reconnu non seulement comme précurseur de l'existentialisme, mais aussi de l'anti-théâtre moderne.

Traduit par *Helena Devechy*

TEATR STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

STRESZCZENIE

Stanisław Ignacy Witkiewicz jest jedną z najciekawszych postaci polskiej literatury awangardowej ze względu na dużą rozpiętość zainteresowań i śmiałe eksperymenty artystyczne. Był równocześnie powieściopisarzem, dramaturgiem, filozofem i malarzem, przy czym nie poprzestawał na samej praktyce artystycznej, ale stwarzał systemy teoretyczne, o których upowszechnienie toczył uporczywą walkę.

Witkiewicz-dramaturg objawił się w r. 1918, kiedy to powstał *Maciej Korbowa i Bellatrix*. Ten pierwszy, 5-aktowy dramat zdradza wyraźne obciążenie modernistyczne zarówno w charakterystykach postaci, jak i rozpoetyzowanych czasami wypowiedziach. Jednakże już tu pojawiają się elementy wyraźnie nowe, które później rozbudowane, staną się fundamentem teatru Czystej Formy: alogiczność działań, dyskusje filozoficzne, fantastyczne przemiany społeczne, groteskowe postacie.

Dramat Witkiewicza składa się z dwóch zasadniczych żywiołów: malarstwa i filozofii. Poprzednikiem Witkiewicza w przenoszeniu zdobyczy plastyki na scenę był Stanisław Wyspiański, a próby traktatu filozoficznego w dramacie były widoczne u Tadeusza Micińskiego. Od 1919 r. Witkiewicz zaczął ogłaszać artykuły teoretyczne o teatrze w czasopiśmie, aż wreszcie wydał zbiorowo wszystkie rozprawy w książce pt. *Teatr* (1923). W latach 1920–1921 powstało 14 dramatów, co stanowi

⁸² *Op. cit.*, p. 128–129.

prawie połowę jego dorobku teatralnego. Dramaty pochodzące z tego najpłodniejszego okresu dzielą się na kilka grup tematycznych, które są wiernym odbiciem zainteresowań intelektualnych Witkiewicza.

Pierwszym dramatem drukowanym (1920) i grany na scenie (1921) są *Pragmatyści*. W tym niemal miniaturowym utworze przeważa filozofia nad aspektami malarskimi. Witkiewicz ukazuje znudzenie życiem grupy ludzi wyrafinowanych intelektualnie, a więc powtarza problem zasygnalizowany w *Macieju Korbowie* (1918). Zdarzenia w *Pragmatystach* nie podążają w żadnym logicznie uzasadnionym kierunku, a więc nie można mówić o akcji w pojęciu naturalistycznym. W całości dramat jest wyrazem przekonania o nieuchronnym zniszczeniu indywidualności w społeczeństwie nowego typu, o zaniku sztuki. Równoległe z Witkiewiczem takie twierdzenia pojawiają się u Spenglera i Ortegi y Gasset, a w latach trzydziestych analogiczny sąd o perspektywach intelektualnego rozwoju ludzkości wyda Bertrand Russell.

Dramatem opartym na pomysłach naukowych jest *Tumor Mózgowicz* (1921), gdzie Witkiewicz wyzyskał matematyczną teorię zbiorów nieskończonych, nadając jej kształt groteskowy. Genialny uczony, Tumor Mózgowicz, podejmuje próbę podporządkowania świata matematyce. Jednakże zanim jego liczby ponadskończone, alefy, zatriumfowały, zostaje unieszkodliwiony przez własnych synów i współpracowników. I w tym dramacie elementy farsowe przeplatają się z głęboką metafizyką, bo Witkiewicz nie rezygnuje z zasadniczego swojego problemu: jednostka a zbiorowość społeczna.

Następny krąg tematyczny stanowią dramaty „tropikalne”. Już w *Tumorzem Mózgowiczu* akt II toczy się na wyspie Timor, a dramatami umiejscowionymi w całej rozciągłości w krainach podzwrotnikowych są: *Niepodległość trójkątów* (1921) i *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (1921). W obu tych utworach widoczny jest schemat fabularny sensacyjno-awanturkowy, potraktowany groteskowo. Szczególnie *Metafizyka dwugłowego cielęcia* jest dramatem skomplikowanym, ponieważ autor posunął alogiczność zdarzeń do punktów niemal ostatecznych. Jest to negacja nie tylko istnienia indywidualności w społeczeństwie XX w., ale negacja istnienia w ogóle. A więc wyraźny akcent „antyegzystencjalistyczny”, widoczny zresztą i w prozie Witkiewicza. Przyrodę podzwrotnikową wyzyskuje Witkiewicz w dramacie przede wszystkim pod względem malarskim. Opiera się tu na własnych wrażeniach z odbytej podróży na Cejlon oraz do Australii, a także korzysta z literatury, zwłaszcza z J. Conrada. Miejsce akcji jest zawsze typowe, tak jak i postacie bohaterów, bo Witkiewicz nie dąży do naturalistycznego czy realistycznego odkrywania czegoś nowego w świecie zmysłowym, przetwarza natomiast i zniekształca zjawiska znane, aby przekazać własne widzenia świata jako wyraz swych tez filozoficznych. W tworzeniu groteski najczęściej posługuje się metodą kontrastu.

Dramatem o największym napięciu tragiczności, pomimo groteskowego kształtu, jest *Gyubal Wahazar* (1921). Nazywając w podtytule ten dramat „nieeuklidesowym”, Witkiewicz chciał zaakcentować wyjście poza tzw. literaturę klasyczną. Jest to analogia do poczynań Einsteina w dziedzinie nauk ścisłych. Dzięki zastosowaniu szeregu elementów ekspresjonistycznych Witkiewiczowi udaje się w poważnym stopniu zamiar zrealizować. W dramacie tym pojawia się problematyka socjologiczna: Wahazar jest ostatnim indywidualistą na ziemi, który może zapobiec powszechnej mechanizacji, bo szaleństwo wynosi go ponad ujednoczony tłum. Witkiewicz zajął tu stanowisko zbliżone do późniejszych sformułowań Ernesta Kretschmera w dziedzinie psychologii.

Następny okres charakteryzuje się pewnym zastojem dramaturgii Witkiewicza przy równoczesnym ożywieniu powieściopisarstwa. Jednakże ostatni chronologicznie dramat Witkiewicza *Szewcy* (1931–1934) jest największym jego osiągnięciem artystycznym. Witkiewicz podjął w nim dyskusję z trzema systemami społecznymi, które starły się w XX w.: komunizmem, demokracją burżuazyjną i faszyzmem. A więc wbrew pozorom dramat nie jest ograniczony do spraw specyficznie polskich. Ze względu na przewagę problematyki socjologicznej i pewne cechy satyry politycznej zbliża się do *Gyubala Wahazara* (1921) i *Jana Macieja Karola Wścieklicy* (1922). Jednakże *Szewcy*, tak jak i wszystkie inne dramaty Witkiewicza, są przede wszystkim formą przekazującą zagadnienia

ontologiczne. Bardzo ważną funkcję w tym dramacie pełni język, gdyż autor wprowadza cały szereg neologizmów pozornie asemantycznych. Stosuje także w niektórych scenach parodię literacką, zwłaszcza parodię dramatu Wyspiańskiego.

Teatr przyszłości, to co miało nastąpić po dramatach Czystej Formy, ukazał Witkiewicz w powieści *Nienasyce* (1930). Przedstawiony tam teatr Kwintofrona Wieczorowicza zbliżony jest do nowoczesnej pantomimy: aktor wypełnia improwizacjami ramy sztuki zarysowane ogólnie przez dramaturga. Ten „belkot” sceniczny, pozbawiony niemal zupełnie sensu, wstrząsa publicznością, wywołując „uczucie metafizyczne”, które Witkiewicz postulował w pracach teoretycznych. Praktyka teatralna zakopiańskiego „formisty” nie zbliżyła się do wydedukowanego modelu, choć bardzo bliski tego jest dramat *Metafizyka dwugłowego cielęcia*.

Dramaty Witkiewicza cechuje pewna jednostronność: autor powtarza ten sam problem ontologiczny w kilkudziesięciu wariantach scenicznych. Konsekwentnie zachowuje jednolitość stylistyczną we wszystkich utworach, które są sceniczną groteską. Dramaturgia jego posiada tylko pojedyncze elementy wspólne z ówczesnym teatrem awangardowym Pirandella, Cocteau, Jarry’ego, Majakowskiego. Na tle twórczości wymienionych dramaturgów poczynania Witkiewicza wydają się niezwykle odważne, wprost nie na miarę tamtych czasów. Dopiero współczesny dramat awangardowy („antyteatr”) Dürrenmatta (z pewnymi zastrzeżeniami), przede wszystkim zaś Ionesco, Becketta i Adamova, jest właściwym odpowiednikiem teatru Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego).

Stanisław Rzęsikowski