

Witkacy

Av Konstanty Puzyna

Ved første øyekast skulle ingen vanskeligheter dukke opp. Det skulle allerede være klart hvor Witkacy står i bildet. I de siste fem-åtte årene har han på ny begynt å slå igjennom – for annen gang, etter et kvart sekels glemsel. Teatrene er ute etter hans skuespill, en utstilling av hans bilder som ble holdt i Nowy Targ, ble også vist i andre byer, et nytt opplag av romanen «Umettelighet» ble revet bort, unge malere, og ikke bare polske, interesserer seg stadig mer for Witkacy. Hva ser de i ham? Aller kortest blir det formulert i en uttalelse i programmet til en oppsetning i Sopot av «Skomakerne», nokså perfid tilberedt fra en klasse av Stawar, idet man trekker ut dette at denne kritikeren bare uvillig anerkjenner Witkacy, mens man går forbi det han har av innvendinger mot ham.

«Witkiewicz's kamp mot evuistig feleri, med devaluerte følelser og hans interessante teori om skuespillerens kunst — foregriper Brecht; det katastrofepregede i Witkacy's verdensanskuelse minner sående om Beckett og hele den såkalte svarte litteraturen i Vesten; den surrealistiske, den tilsynelatende meningsløse humor hos ham har tilknytningspunkter til Ionescos humor.»

Vi vil her også gi ordet til Ingarden:

«Witkiewicz var i bunn og grunn eksistensialist, mange år før denne retningen dukket opp i Frankrike, ja, sannsynligvis samtidig med at Heidegger sto frem. Men meg bekjent har han aldri lest Heidegger... Til forskjell fra de franske eksistensialister hadde han — til tross for sin dype pessimisme — mer av spontan dynamikk og elementær primitivitet, og filosofisk sett hadde han større ambisjoner enn dem når det gjaldt å skape et fullstendig metafysisk system.»

Som man vil se, er disse vurderinger en-tydige: Witkacy er en blennende forløper, av europeisk målestokk, et primitivt geni som suverent foregrep, intellektuelt og kunstnerisk, de mest levende av dagens holdninger og retninger i Vestens litteratur. Bortsett fra en viss eksaltasjon i de vurderinger vi siterte ovenfor, er det likevel lett å skjønne at de rommer helt riktige iakttagelser og sammenligner, kanskje unntatt den tvilsomme parallellen med Brecht. Så det er ikke til å undre seg over at i kunstnerkretser blir navnet Witkacy mer og mer populært. Navnet dukker opp i artikler, i diskusjoner, det summer i kaféer. Begeistring for avantgardisten Witkacy øker.

Vanskelighetene begynner imidlertid ved en konfrontasjon av begeistring med dens gjenstand. Vanskelighetene truer foreløpig ikke legenden, for Witkacys skrifter er delvis — slik tilfellet er med flertallet av dramsene — aldri utgitt, delvis gått til grunne, delvis forlengst utsolgt, bare en håndfull mennesker kjenner dem. Men under lesningen av disse skrifter vil mer enn en av entusiastene «på tro og øre», bli lange i ansiktet. Vel, han er en forløper, men allerede i dag en smule etterliggende. Sant nok, også i andre land har representative bøker fra avantgarden i 1920-årene blitt



18

1888

Stanisław Ignacy Witkiewicz blir født i Warszawa. For å skille seg ut fra faren — Stanisław Witkiewicz, kjent maler og folklore-spesialist — tar han senere pseudonymet Witkacy. Studier i Krakow og München. Er aktiv som maler i den symbolistiske gruppen Młoda Polska i Krakow. Skriver i 1910 sin første biografiske roman *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta* (Bunga 622 fall, eller den demoniske kvinne), inntil idag ikke utgitt.

1914—15

Deltar i Bronisław Malinowskis antropologiske ekspedisjon til Australia.

1915

Reiser til Russland for å avtjene militærtjenesten som offiser. Ved utbruddet av den sovjetiske revolusjon blir han valgt til kommissar av de «røde» soldatene i sitt kompani.

1918

Er tilbake til Polen.

1919

Utgir sitt første estetiske verk *Nowa forma w malarstwie* (Nye former i malerkunst), redigerer her for første gang for sin teori om den «rene form» i malerkunst.

1918—25

Arbeider intenst som dramatiker, skriver over tredve stykker, hvorav åtte blir fremført, ti blir trykt, de øvrige blir bevart i manuskriptform. Overfører til teatret sin teori om den «rene formen», en sentisk deformasjon som ikke bør følge livets og psykologiens men kunstens autonome lover. Hans syn på teatret blir samlet i et essay *Teatr*, utgitt 1923.

1924

Slutter med å male landskap, skaffer seg penger ved å male portretter.

1927

Utgir romanen *Pozegnanie jesieni* (Farvel til høsten), en katastrofepregat roman som ender med en altomfattende katastrofe hvorfra en ny verden blir til der det ingen plass finnes for kunst og metafysikk.

1930

Utgir romanen *Nienasycenie* (Umettelighet), den er i høy grad preget av hans kulturpessimistiske syn.

1932

Utgir et essay om narkotika: *Nikotyna, Alkohol, Kokaina, Payotyl, Morfina, Eter*. Anvender selv narkotika.

1934

Skriver sitt siste stykke *Szewcy* (Skomakerne). Slutter sin forfattervirksomhet for å henge seg til sin store lidenskap: filosofien og estetikken. Gir sitt filosofiske system en definitiv form i verket *Pojecia i twierdzenia implikowane przez pojecia istnienia* (Begrepet og påstanden innebåret av tilværelsens begrep), utgitt i 1934. Ifølge anmelderne et vanskelig og nærmest uleselig verk. Møter uforståelse og han og trekker seg tilbake til Zakopane, vekk fra ethvert kunstnerisk miljø.

1939

Ved krigsutbruddet, ser han virkeliggjørelsen av den katastrofen han har forkynt hele livet. Begår selvmord for ikke å overleve sin tids kultur som forsvinner i krigens flammer.

18. S. J. Witkacy: Selvportrett.

foreldet, på samme måte, eller i enda større grad: La oss f. eks. ta Apollonaires «Teresias' brystvorter», Cocteau's «Orfeus», Kaisers «Gass II»...

Hva har så Witkacy felles med Ionesco eller Sartre? Sant nok, det voksende lik i leiligheten i Ionescos «Amédée eller hvordan man blir kvitt det» er et påfunn å la Witkacy, og Sartre minner om Witkiewicz ikke bare ut fra sitt filosofiske standpunkt, men også undertiden ved sin stil: De naturalistisk-ekspresjonistiske, brutale virkemidler i «Frihetens veier», fløttet gjennom utstrakt selvanalyse og i begrepsmessig språkbruk til en filosofisk avhandling, stammer fra den samme prosa-krets som «Umettelighet» gjør.

Men hvor mange longerer finnes det ikke hos Witkacy, prat, snakkesalighet, hvor spe er ikke ofte handlingen i skuespillene, hvor mange livs- og snirklede diskusjoner finnes der ikke. Sant nok, det er ikke bedre hos Sartre; sant nok, Witkacy anså samtalen, diskusjonen på scenen for å være et mer dramaturgisk element enn de såkalte utfallene, hvilket på en tid da Shaw hadde sine suksesser og da man førte kamp mot skjemaet «det veldreide skuespillet», hadde sin dypere begrunnelse. Alt dette er riktig nok – brummer den skuffede entusiast – men likevel, min herre, det er ikke dette det dreier seg om...

Slik blir en viss uro til. Var Witkacy når alt kommer til alt, god eller ond? Er han en åpenbaring eller humbug? Den skuffede entusiast kaster seg ut i en jakt etter autoriteter. Han vil finne nok av dem, for de mest fremragende ånder har krysset klinger om Witkiewicz. Men bekymringene øker likevel.

2

Den krets av moderne kunst som Witkacy vokser ut av, består av navn som virker litt «spredte», hvis vi nevner dem i ett åndedrett, ennskjønt de fører seg inn i en høytt uttrykksfull helhet.

Den evolusjon han fullfører, har sin pioner forut for Witkacy, og ikke på polsk grunn. Det er Wedekind. Hans demoniske Lulu fra «Jordånden» (1895) og «Pandoras eske» (1901), er fascinerende ved at hun vil være fornedret; hun er en kvinne som forandrer de mest praktfulle handyr til å bli viljeløse. Hun er ikke bare prototypen på den modernistiske femte fatale i dramaet, men også mor til alle de «forbannede forferende» salong-levinnene hos Witkacy. Handyrne hos begge forfattere ligner også på hverandre. Og nettopp hos Wedekind oppløser dessuten hele Przybyszewskianlegget seg og går plutselig fra et alvorlig toneleie og over i en grotesk grimase. De første tre aktene i «Jordånden» er et normalt borgerlig drama, men i fjerde akt begynner det virkelige Witkacy-spetakkel, idet Lulu med fem stråler myrder en sjalu elsker, kaster seg foran ham på kne, forsøker å redde ham med champagne, forfører deretter hans sønn, mens en annen av hennes elskere – en akrobat, samt en gymnaselev (også forelsket) og en lesbisk grevinne betrakter det hele fra innunder bordet og bak skjerm Brett; de

ramler frem derfra i de mest dramatiske øyeblikkene. Det hele ender med et sukk fra gymnaseleven: «Nå kaster de meg helt sikkert ut av skolen.»

Her er der fortsatt en viss mangel på homogenitet mellom de to konvensjonene, spranget forekommer å være altfor kunstig og desorienterer endog i dag. Det var derfor ikke til å undre seg over at Wedekinds skuespill stadig fremkalte skandaler, mens kritikken snart anklaget ham for på en upassende måte å forføre publikum, snart anklaget ham for ikke å kunne skrive «en virkelig tragedie».

Men noen forsto også den gang hva det dreide seg om. Etter premieren på «Jordånden» i Kleines Theater i Berlin (1902) skrev Friedrich Kayssler til Wedekind:

«Vet De hva De har gjort i dag? De har kvalt sannsynlighetens naturalistiske beist og brakt lekens element opp på scenen. De lange lev!»

For øvrig lettet Wedekinds eget spill tilføelsen, – et hysterisk og spontant spill, men nesten kabarettaktig i sine groteske belysninger, og den kjensgjerning at Wedekind både var dikter og skuespiller i München-kabareten med det Witkacy-dunkle navn «Elleve skarp-rettene», var ikke uten betydning for det hele. Hans dramatik er egentlig alt i alt nettopp en demonisk, modernistisk, surrealistisk kabaret.

Med betegnelsen «surrealistisk kabaret» var det de også at Boy* definerte Witkacys dramatik. Betegnelsen forklarer, i parentes bemerket, meget om bakgrunnen for Boys begeistring for Witkiewicz: Wedekinds «surrealistiske kabaret» er den sfære hvori deres intensjoner møtes. Det finnes imidlertid også en annen modernistisk, surrealistisk kabaret der Boy og Witkacy møtes; Vi tenker på «Kong Ubu» (1896). Nettopp fra Jarry stammer – delvis – Witkacys brutalisering av språket og tilbøyeligheten til bevisst «heslige» situasjoner eller skikkelser, undertiden betegnet endog ved navnene (Niehyd-Ochlu), Miaskauer) – for øvrig tydeligere i romanene enn i dramaene. Beslektede er også intensjonene innenfor den røne nonsens-stil: Witkiewicz's damp-neshorn og damp-Napoleon tilhører den samme familie som Jarrys «finans-hest». For øvrig vokser den også ut av «Kong Ubu», selve visjonen av historien som en blodig-absurd nedslaktning, aller tydeligst i «Janulce», men først og fremst Witkacys galleri av fryktinngydende og groteske tyranner, førere, diktatorer, med Gyubal Wahazar i spissen, idet skummet står ut av kjeften på ham. Modellen av fader Ubu har her fått nye ytre kjennetegn, tatt fra det 20. århundre, men hjelper til på en utmerket måte i Nietzsche-overmenneskenes kompromitterte situasjoner (Witkacy kalte Nietzsche «en skrekkelig, intellektuelt impotent mann»). Ringen av Witkacys litterære påvirkninger slutter seg, etter alt å dømme, her. Man kunne sikkert trekke frem enda noen navn, f. eks. Andrejev – men det viktigste er selve denne rings karakter.

* Tredveårenes ledende polske teater- og litteraturkritiker, ble skutt i Lwów av tyskerne i 1941.

Utvilsomt er det tale om den moderne kunst, men en temmelig spesiell: nemlig den moderne ekspresjonistiske kunst.

Også andre tendenser krysser hverandre i den, f. eks. symbolismen, men det er også verdt å nevne den knusende forakt Witkacy slår ned Maeterlinck med. For i Maeterlincks «Den blå fugl» må vi – sier han – «hele tiden huske på at det ikke er en fugl som flyr over scenen, men bare kjærligheten med stor K.»

Han fortsetter følgelig ikke symbolismen blant den moderne kunsts retninger, men den mest avantgardistiske tendens, den som talte av full hals først i verdenskrigens år og umiddelbart etter den, om enn ikke i Polen.

Den ekspresjonistiske smak i teatret forblir han tro mot endog da han har nesten hele sitt dramatiske skaperverk – unntatt «Skomakerne» – bak seg. I et brev av 26. august 1927 gir han skuespilleren Wiercinski som nettopp har brutt med Reduta-teatret og er opptatt av avantgarden, råd om hva i nyere diktning som det er verdt å interessere seg for:

«Hva angår polske forfattere, så er det få av dem», skriver han. Han nevner bare noen i dag glemt skuespill av Andrzej Rybicki og en håndfull navn fra avantgarde-poesien (Stern, Wat, Przybos, Kurek, Brzekowski), men bortsett fra enkelte forsøk av Peiper og Przybos tenker han vel på personlige kontakter eller på skuespill som ennå ikke er blitt skrevet.

«Når det gjelder utenlandske skuespill, da først og fremst «Spøkskonsten» av Strindberg... Jeg kjenner lite til utenlandsk litteratur. Men av tyskerne kjenner jeg Iwan Goll, Hasenclever, Kaiser, Unruh, Bronnen, Paul Kornfeld (Wien).»

Han trekker dessuten frem Synge («en sak av Goll og en av Synge har jeg oversatt, men ikke autorisert»), O'Neill («jeg vet ikke, men de sier at det er fine saker») og især «Kong Ubu», med den i dog morsomt klingende tilføelse: «jeg har glemt hvem forfatteren er».

3

Hvorfor hadde Witkacy fått sitt ubarmhjertige outsider-blikk? Han satt inne med en utstrakt intellektuell kultur, og en etter polske forhold ualminnelig moderne sådan. Han hadde studert Whitehead, Russel, Husserl, Carnap, han var betatt av Picasso og Strawinski, han leste Spengler og Freud, han var en venn av Malinowski, Chwistek, Szymanski, Kotarbinski, Cornelius, han hadde relat meget før første verdenskrig – men alt dette forklarer ikke saken. Og hva var hans ekspresjonisme vokst ut av, etter som det ikke var noen atmosfære for den i den tilsynelatende polske idyll i 1920-årene? Et svar gir først den russiske episode i Witkiewicz's biografi.

For nettopp i Russland får Witkacy ved et tilfelle se det 20. århundres ansikt. Ved nyheten om verdenskrigens utbrudd begir han seg til St. Petersburg fra Australia, dit han har ledsaget Malinowski under en vitenskapelig ekspedisjon. Han melder seg til hæren – han er russisk statsborger, han anser dette for å være sin plikt. Han avslutter en teatristisk officerskole og takket være proteksjon fra



19. Brigitte Dryander som Moren i Witkacy's stykke MATKA spilt på Stadttheater Saarbrücken i 1966.

19

en onkel lykkes det ham å komme inn i et livgarde-regiment oppkalt etter tsar Pavel, et regiment som blir rekruttert fra det «hvite» aristokrati. Livsatmosfæren i dette regiment, drikkegildene, seksualorgiene, hele dette «etter oss kommer syndfloden», velden i denne russiske dekadente livsholdning, som man i Polen knapt har en idé om – innrises et uutslettelig merke i alle hans verker. Nettopp her etsteds slutter tradisjonen – og begynner Witkacy.

Til de litterære påvirkninger fra Micinski, Przybyszewski og Wedekind, til de uskyldige drikkelagene under «Det unge Polens»^{*} bohemliv i Krakow og Zakopane – kom nå de nye, katastrofepregede, fryktelige erfaringene som Witkacy gjorde. For ikke bare ut av litteraturen vokser aftnene hos fyrstinne Ti-vondora, den perverse Persa Zwierzont-komskaja, likvideringen av bojarene i «Janulce», atmosfæren i «Macieja Korbowa», de filosofiske diskusjoner innfiltret i orgier av alkohol og narkotika, de stadige russiske vendingene og utbruddene å la «generell nærkamp», «drikkeglide å la russisk skikk» eller marquis di Scampis lidelser, «kalt tørr-

legging i den russiske garde».

Witkacy var desto mer fascinert, etter som han var oppdradd i det gudfryktige Galizien, og krigen fortsetter omkring ham og går over i revolusjon, noe som i miljøet der blant Pavel-offiserene, enn mer nærer opp under oppløsningstendenser og det å «spytte på alt».

Rytard minnes at Witkacy hele sitt liv i erindringen vendte tilbake til dette tidspunkt som var en uuttømmelig grube av opplevelser og anekdoter: Blant dem manglet heller ikke den berømte gjøkkelen, det å skyte på lysekronene samt en felles erotisk akt på «et vakkert aristokratisk vidunder», som forresten etter alt å dømme likte dette svært så godt. Men den rystelse som Witkacy erfarer, har ikke bare en sedelig karakter – den har også en historisk, katastrofepreget, klassemessig karakter: Hele dette miljø gjennomlever mer eller mindre bevisst sine siste dager i Pompei. Derav det gjekkende, tragisk groteske i Witkacy's dekadente holdning. «Opplevelsene til en flokk degenererte ex-mennesker mot en bakgrunn av et liv som blir mer og mer mekanisk», – slik definerte han selv temaet for sitt første skuespill, «Macieja Korbowa».

Dette er bare overturen, begynnelsen på de russiske erfaringer. Den forut-

anede revolusjon når i sin tur også til tsaroffiseren. «Av hans fortellinger fra denne for ham makabre tid – skriver Rytard – fikk jeg vite at dette var de to tyngste og frykteligste år i hans liv – han måtte stadig holde seg skjult, han måtte sno og snu seg for å unngå døden som truet på hvert gatehjørne».

Det er en annen ting som Rytard ikke forteller om i det hele tatt – etter alt å dømme likte ikke Witkacy å snakke om det. En tid etter revolusjonens utbrudd velger nemlig soldatene i Witkiewicz's regiment ham til sin – politiske kommissær. Dette bevis på tillit fra massen av soldater var selvsagt ikke noe pant på sikkerhet: I en opprørsk masse truet endog under slike betingelser en rettsak hvert øyeblikk den tidligere hvite offiseren. Ikke uten grunn måtte Lenin i 1919 utstede et særskilt dekret som sikret et relativt vern for tidligere offiserer. Men på den overømfintlige Witkiewicz etterlot denne tillit et sterkere spor enn han selv ville være ved.

En mann som i året 1918 vender tilbake til Polen, er ikke kommunist. Men han er heller ikke en helt vanlig tidligere tsar-offiser som har reddet seg ut av kataklysmen.

Witkacy ser nå verden i et helt nytt perspektiv, som er felles for både den polske og den franske avantgarden i disse år. Det dreier seg ikke utelukkende om hans kjennskap til revolusjonens og kontrarevolusjonens sak, om hans erkjennelse av rettferdighet i de politiske og sosiale prosesser, med hvilken Witkiewicz kan frappe endog den dag i dag, eneskjønt diagnosen er grotesk deformert og undertiden innflettet i helt fantastiske konklusjoner. Det dreier seg heller ikke om språket, der det ofte toner frem den politiske sjargong som ble benyttet på venstrefløyen i disse årene; heller ikke dreier det seg om emnene for personenes diskusjoner, idet det tales om syndikalisme, anarkisme, fascisme, liberalism, demokrati, men i stedet om Witkacy's groteske typer, ofte bevisst klassemessig karakterisert – bursjoa, kapitalist, proletar, aristokratisk dekadent – på en måte som er uhyre lik den som den jevngamle russiske avantgarden benyttet seg av.

For øvrig har Witkacy mange likheter med den også når det gjelder ekapresjonistiske stilmidler – både med Pilnaks «Det nakne året» og med den tidligere Ehrenburg, foruten med Majakovskijs «Badstua» og «Lusen», og på hans teater-teorier og kunst-teorier må også de russiske konstruktivistene ha sett sitt stempel.

Men det viktigste er at revolusjonen for Witkiewicz blir noe uunngåelig, ja mer: blir noe nødvendig – og samtidig noe katastrofalt, for den påskynder den sosiale mekanisering, de store personligheters endelikt. Den påskynder, men forårsaker ikke – dette er det viktig å understreke: Witkiewicz's diagnose går dypere, revolusjonen blir for ham bare

* Miodopoliska – «Det unge Polen» – kunstnerisk retning i Polen beslektet med den franske symbolismen.



20

et ledd i betydelig mer almene prosesser. «Mennesker i dag, det er bare dere – det vet alle – sier han i «Skomakerne», henvendt til svennene. – Men på den annen side tror jeg ennå ikke på dette nye livet som dere skal skape, – se, det er min tragedie i et netteskall.» Men angår i virkeligheten ingenting ham, all den stund han jo stadig tenker på det og taler om det i sine romaner, og han så gjerne vil flykte fra disse ting og inn i kunstteori, filosofi, i postulater om Den Rene Form?

Nei, Witkacy kan vi ikke bestandig ta på ordet, han tolker jo også stadig seg selv, refererer og kommenterer sine egne idéer, tanker og følelser, og oftest på en briljant og blendende måte. Mellom en fullkommen selverkjenning og et bare halvt bevisst selvbedrag, mellom avsløring av virkeligheten og konstruering av kunstige paradiser, mellom opprør og flukt – der ligger Witkiewicz's verk.

I de konkrete scener i skuespillene eller romanene kan man helt klart se, om enn i en grotesk demonisert målestokk, at verden går under, forråtnet, degenererer: «Den borgerlige samfunnsformasjon», «ex-mennesker», aristokratiske kretser, finansherrer, diplomater, kunstner-bohemer hengir seg til «sataniske» orgier i påvente av syndfloden. I Witkiewicz's kunstteori og historiefilosofi vokser dette til å bli hele kulturens undergang.

Det er selvsagt ikke lett å leve i en psykose av denne type. Så omformer

Witkacy sin egen indre uro og utilfredshet til en metafysisk umettelighets-teori: Han søker metafysiske gys som vil gjøre det mulig å glemme verden, å oppleve i en naken belysning, direkte, så å si mystisk – Eksistensens individuelle Hemmelighet. En gang ga religionen menneskene slike opplevelser. I dag kan bare kunst, erotikk, alkohol, narkotika gi menneskene de samme opplevelser – selv om heller ikke dette vil vare lenge, for sammen med sivilisasjonens vekst forsvinner også de metafysiske følelser.

Denne noe slitte dekadente holdning hever Witkacy opp til en trobekjennelse, idet han ut fra den ironiserer både fra de dekadentes og fra den oppadgående «masses» posisjon. Samtidig forsøker han iherdig å absoluttisere, å «inn-teoretisere» i filosofiske og estetiske studier alt dette med Opplevelse av Hemmeligheten ved Eksistensen som en Enhet i Mangfoldigheten (alt med stor bokstav).

For store stykker av disse studier med deres diskursive, teoretiserende språk pakker han uten omsvøp inn i sine romaner og dramaer, og det oppstår en blanding som er et engangsfenomen: Elementene opphever hele tiden hverandre, dramaets verden avslører filosofien, filosofien overskrider denne vår verden. Motsetningenes lek vokser til en fryktelig groteske som det ikke lenger finnes noen utgang fra.

Her er roten til Witkacy's særegne eks-presjonisme. Dens dypere kilder blinker

20. MATKA, Stadttheater Saarbrücken. Regi av Z. Stok. Scenografi av H. Dahn og kostymer av H. Naused.

allerede frem: De ferske erfaringer og den metafysiske sublimering som de vokser ut av.

Dermed dukker fluktens fristelse opp – en flukt fra de egne opplevelser for ikke så lenge siden, fra det man vet, fra virkeligheten – inn i en de abstrakte konstruksjoners sfære, inn i Den Rene Forms teori. For øvrig veksler ordene «ekspresjonisme», «formisme», «futurisme», «konstruktivisme» i 1920-årene, de betyr ofte bare ganske enkelt avantgarde, ny kunst. Forskjellige holdninger helles oppi den samme gryta. Deres tilhengere slås undertiden innbitt, men vanligvis overser de de virkelige motsetningene. Når vi først begynner å klassifisere dem, forekommer det oss først å være en absurd kjensgjerning dette at formistene fra Krakow selv også kalte seg «polske ekspresjonister», hvilket i virkeligheten egentlig er en helt treffende betegnelse. For Witkacy hadde disse betegnelser en noe annen betydning. Hans forræderi var forklarlig, skjønt det førte en rekke konsekvenser med seg.

For Witkacy forræder ekspresjonismen ved hjelp av formismen fra Krakow. Han forener seg med denne gruppen kort etter sin hjemkomst, blir dens ledende teoretiker og representant. Foreningen viser seg å være lykkelig også for forfatteren av «Vannhenen» (Kurka Wodna): Disse årene er hans usedvanlige

fruktbarhets år. I årene mellom 1918 og 1926 presterer han å skrive noen og tredivde dramaer, tre teoretiske bøker, verker om Den Rene Forms maleri og teater, foruten at han maler, diskuterer, holder foredrag, sliter seg ut som polemiker. Han omgir seg med et sløp av debatt, uvilje, dyrkelse, skandaler og intriger, han lever seg ut med hele sin nervøse, overrømfintlige natur. Han stiller ut bilder, teatrene spiller hans stykker – og det oftere enn det i dag kan se ut for oss; alle diskuterer med ham. Han nyter i det hele tatt en stor popularitet, men deri blekner straks den formalistiske bølge begynner å trekke seg tilbake.

For det er også tale om en meget overfladisk, en formell popularitet som rører ved kunstens nye resepter, ikke ved dens nye innhold. Et nytt innhold er det nesten ingen som legger merke til hos Witkiewicz. Tvertimot, man gjentar anklagene om at innholdet i hans stykker heller altfor meget i retning av Den Rene Forms teori, at teorien blander seg med praksis, at det hele er en valen doktrine-kunst, at den er full av selv-motsigelser. Jeg forbigår selvsagt de vanlige, banale beskyldninger av den type som er gjengs også i dag i form av quasi-intellektuelle innvendinger om at en kvinne hos Picasso har øyet i brystet.

Inntil så det formalistiske lys, omkring året 1927, slukner ut. Enten fordi den heroiske epoke i Krakow-formismen er forbi, eller fordi det samler seg merke skyer over den polske idyllen: Pilsudskis mai-omveltning, den store krisens voksende bølge i året 1929 som truer med å gjøre ende på «den kunstige velstand» støttet på amerikanske kreditter? Sikkert kommer her også andre, innfiltrerte årsaker med i betraktning. Witkacy selv forlater nå såvel teateret som maleriet, skjønt han også senere kommer til å tegne portretter for å tjene penger. Han forlater nettopp de disipliner hvor han gjennom sin egen praksis så iherdig hadde villet bevise Den Rene Forms teori. Han tar fatt på romanen.

I året 1925 begynner han å skrive «Farvel til hesten», utgir den i 1927 og går i gang med «Umettelighet». På dette felt forbigår han ganske enkelt Den Rene Forms teori. Han hevder at den ikke gjelder i romanen, fordi en roman er altfor lang, den virker ikke umiddelbart, lik et skuespill, et bilde eller et dikt. Det faller ham ikke inn at man kan skrive en kort roman, av samme lengde som et skuespill.

Mangelen på denne enkle motforestilling vitner om at en forklaring er en felle, en fallgrube. Men nettopp dette er det Witkacy trenger: det å forkaste sin egen estetiske ballast, det å påstå at en roman ikke er et kunstverk, men derimot kan være alt, «fra en psyko-logisk historie fremstilt utenfra og til noe som grenser opp imot en filosofisk eller sosial traktat».

Nå da han er befridd for Den Rene Forms lenker bryter det frem som Witkacy virkelig har å fortelle: en vanvittig, ekspresjonistisk, politisk og sosial groteske, forent med en apokalyptisk trak-

tat og et spill – selvsagt et troillspeil – av sed og skikk. I romanen – innremmer han helt åpent – «er innholdet hovedsaken, og ikke formen».

Det nye forræderi kan se forunderlig naivt ut. Og det så meget desto mer som Witkacy på denne tid også skriver «Skomakerne», innenfor en poetikk som er analog med den anvendt i romanene, ennskjønt han samtidig hevder: «Jeg har ikke forandret noe verken i mine estetiske eller filosofiske synspunkter, jeg har tvertimot bare utviklet dem».

Men dette nye forræderi er heroisk. Det er en endepunktets akt, det betyr at han har funnet seg selv. Det vitner om at flukten inn i formismens kunstige paradisier ikke har bestått sin prøve. Den fluiden døvet verken frykten for eller trangen til revolt mot virkeligheten, selv om den forsøkte å kvele begge deler. Flukten brakte bare det samme som nattedrømmer: Ved hjelp av følelsenes, lengselens og angstens forskyvninger og forsvarstiltak ble det bare oppnådd – slik gamle Freud ville formulert det – en temporær tilfredsstillelse.

4

I den formalistiske periode i årene fra 1918 til 1926 blir nesten hele Witkiewicz dramatisk til. Han stiller høyt: Hans dramatik skal bli en prøve på – som også hans maleri – en gjenfødelse i kunsten av de metafysiske følelser som er i ferd med å forsvinne, og det skal skje gjennom en higen etter Den Rene Form. Sett ut fra graden av deres tilnærming til dette ideal, utstyrt Witkacy sine skuespill med en stjerne eller et kors. Han behandler dem følgelig en smule doktrinsært, nesten som en eks-emplikasjon av de teoretiske tesers riktighet: dette hevner seg undertiden på selve skuespillene, ved å gi dem en antydning av noe anstrengt, en manglende ynde, eller – paradoksal nok – et preg av noe formelt sett ubearbeidet. Men i denne situasjon hjelper det å kaste et blikk på Witkiewicz teori.

En detaljert analyse av den ville på ny føre oss altfor langt bort – vi måtte da ha drøftet avantgardens estetikk, Den Rene Forms slektskap med visse tanker hos Tairov og andre, f. eks. Artaud. Vi måtte ha drøftet teoriens åpenbare mangler, sett ut fra i dag, og de like selvfølgelig brudd som den betød, sett i relasjon til den realistiske og psykologiske tradisjon i teateret. Det knyttet som blir kalt Witkacy er farlig, og man må hele tiden forsvare seg mot de fristelser som dukker opp. Men enkelte ting er det verd å ha oppmerksomheten rettet mot. Først og fremst gjelder det den plastiske slektstavle-teorien som Den Rene Form har.

Witkacy bygger opp idéen med utgangspunkt i malerkunsten, først senere overfører han den til poesi og teater, idet han for øvrig stadig benytter eksempler fra malerkunsten i sin argumentasjon. Men den tar feil som vil slå fast at maleren Witkacy er mer formist enn forfatteren Witkacy. Så langtifa. Hans maleri er helt ut av samme slag som hans diktning: Et mykt linjespill forent med en ekspresjonistisk deformering av

formen, med en fantastisk-ekspresjonistisk farvebruk og med en aura av «metafysisk» ulegemlighet. Samtidig er det tale om et figurativt maleri som ikke manifesterer noen særlig sterk higen etter geometriske abstraksjoner, mens en sådan tilbøyelighet jo skulle være forholdsvis naturlig hos en formist.

I sine teoretiske arbeider derimot bekjemper Witkacy enhver antydning til «innvoll»-kaos i maleriet, han aksentuerer komposisjonen, spillet av farver og former, ennets fullstendige likegyldighet og de enkelte gjenstandselementers likegyldighet idet de blir innført i bildet bare for å tjene «den retningsgivende spenning»; kort sagt, som Mieczyslaw Wallis ganske riktig hevder, – «han risser opp et program for sin kunst som helt ut tilsvare Gauguins, Matisse og den unge Picassos maleri».

Men også selve programmet røper kryptokspresjonisten, hvis vi ser nærmere etter. Det er karakteristisk at Witkacy ikke drister seg til å hevde den rene abstraksjon:

For «i det øyeblikk de komposisjonelle masser tenderer mot å bli disse eller hige gjenstander, mobiliserer hele psyken seg hos den gitte kunstner, alle hans erindringer om tidligere opplevelser, hele verden av hans forestillinger og følelser, hvilket bevirker at uavhengig av hans evne til å overføre visjonen til virkeligheten, er han nettopp den han er og ikke et annet Særskilt individ, med nettopp en slik karakter og slike psykiske særegenheter.»

Å uttrykke denne psykiske er da kunstnerens hovedoppgave. Matisse og Picasso ville bare ha ristet på skulderen over en slik påstand. Witkacy er delvis klar over dette, men forsøker deretter selv å formåle lid og ia.

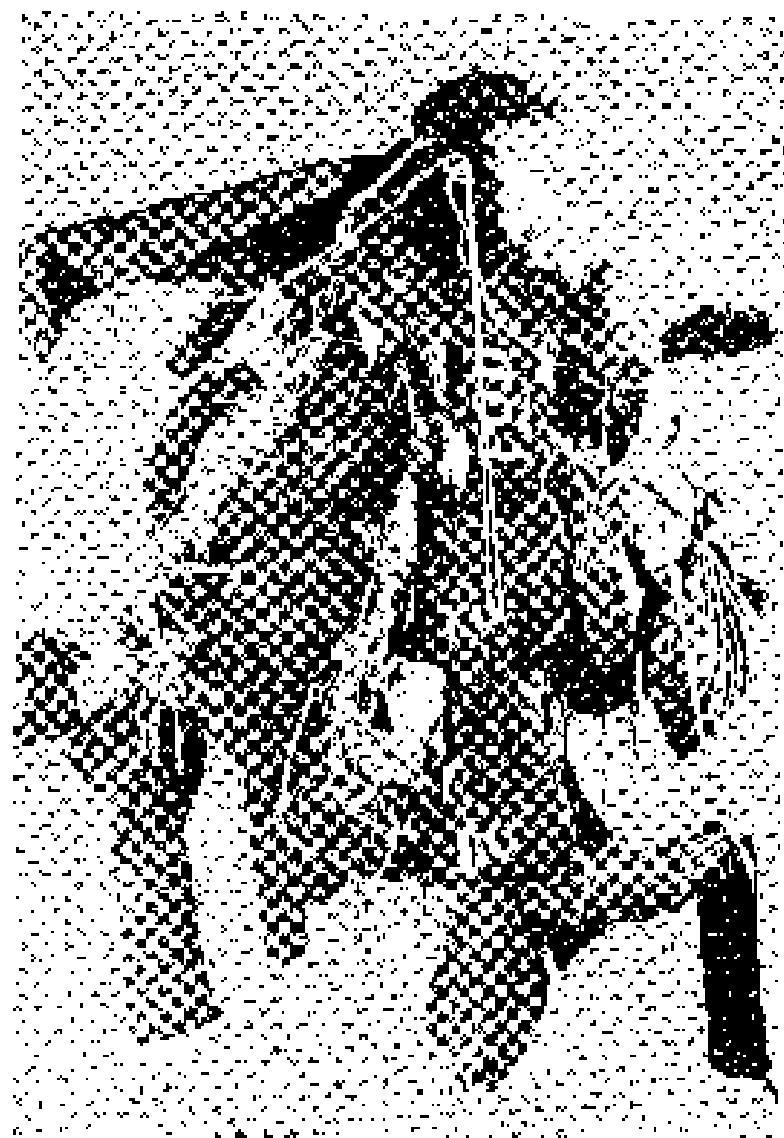
«Et kunstverk – sier han i «Nye former i maleriet» – skal stå frem i sitt groteske uttrykk fra de mest sentrale «innvoller» i det gitte individ, og i sitt resultat må det være mest mulig frigjort fra de selvsamme «innvoller». Dette er da resepten – men, å, hvor vanskelig det er å utføre det.»

Ser vi det! Det ville for øvrig ha vært lettere, hvis det ikke hadde vært et faktum at Witkacy konklusjon hadde sett ut som en ballistisk kurve: Bare dens bue løper over formismens himmel, men utgangspunktet er atter ekspresjonistisk. Vi kjenner det allerede. Kunstverkets målsetning er å fremkalle hos forbrukeren et metafysisk gys, en opplevelse av sin egen, sin individuelle Eksistensens Hemmelighet.

Teorien om Den Rene Forms teater har et lignende særpreg. Både her og der er det tale om Den Rene Form som en konstruksjon av verket sett ut fra dets helhet, tale om selve komposisjonen og den formelle harmoni i verkets enkelte elementer. Forfatteren garderer seg ved å si at «begrepet «Den Rene Form som verkets komposisjon ikke har noe felles med begrepet form som et kår for innholdet, dvs. uttrykksformer for tanke og

21, 22. WARIAT I ZAKONNICA: Cricot-teateret, Krakow 1963. Regi, scenografi og kostymer av T. Kantor.

23. ONI. Teatr Dramatyczny, Wrocław 1965. Regi W. Skaruch, scenografi F. Starowinski.

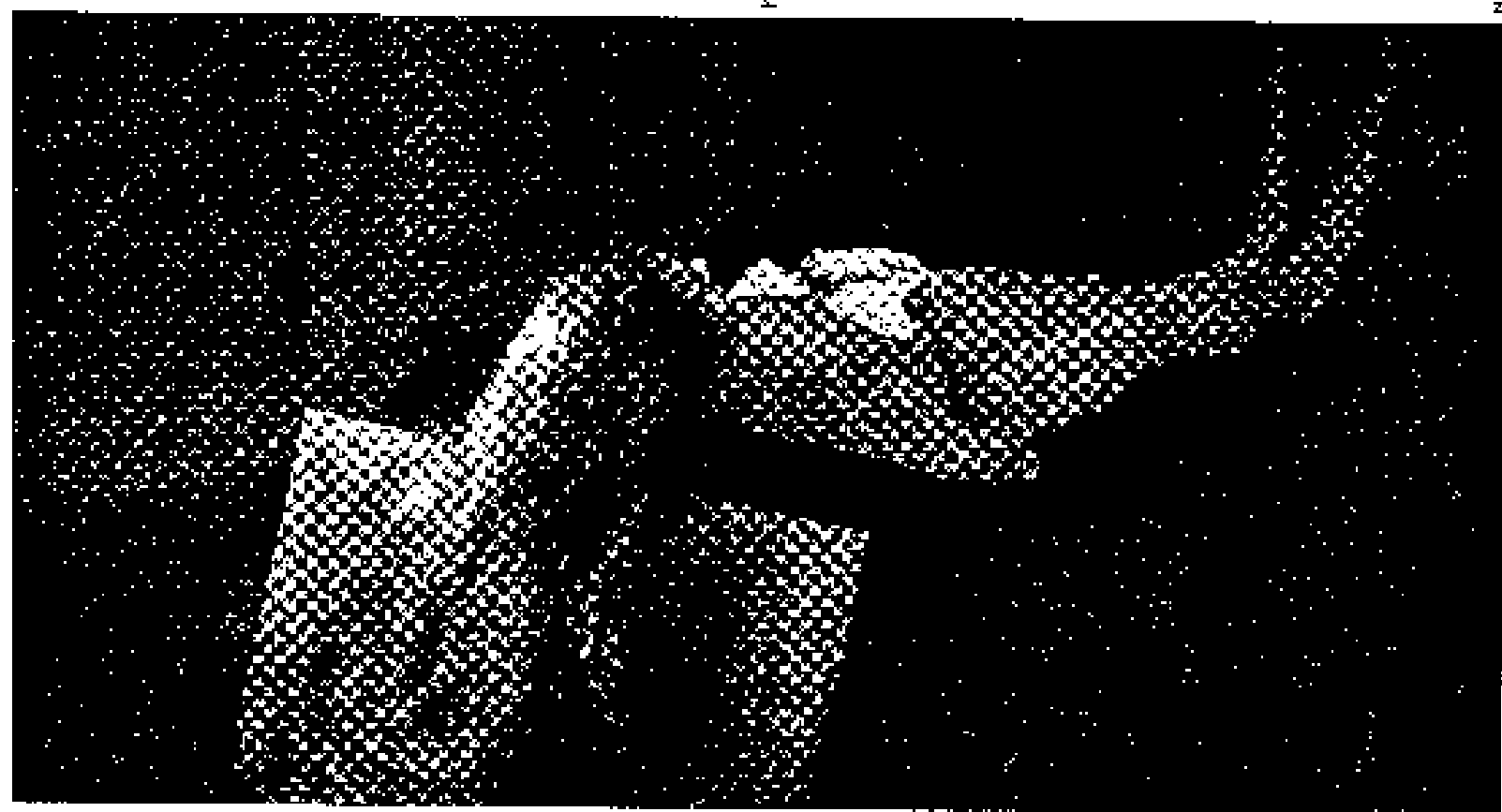


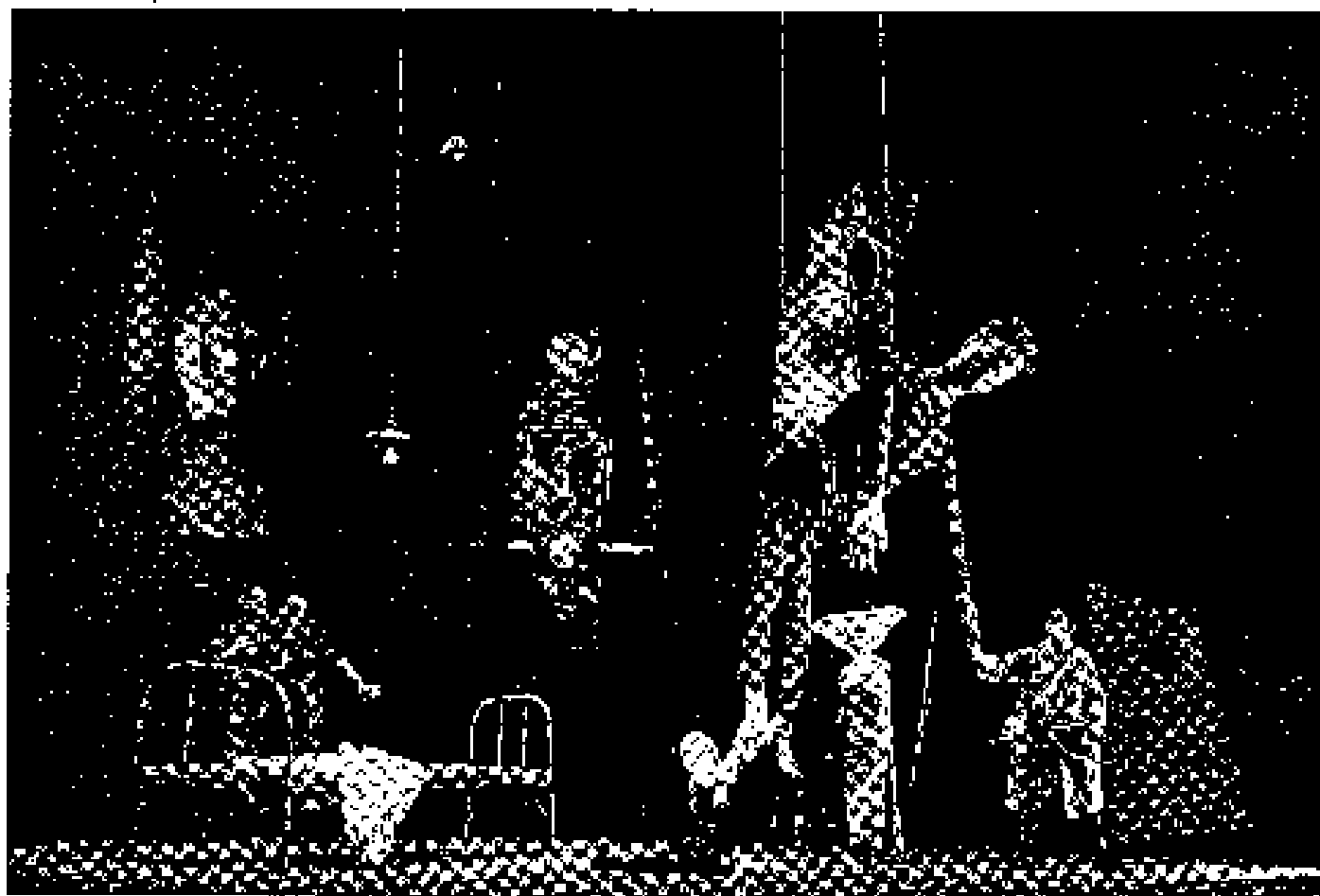
21



22

23





24

25





24. *WARIAT I ZAKONNICA*, teatr Dramatyczny, Warszawa. Reży. W. Laskowski, scenografi J. Szepa.

25. *JAN MACIŃSKI KAROL WODNICIA*, Reży. W. Laskowski, scenografi Z. Parnicki.

26. En scene fra første forestilling af *et Witkacy* stykke — CYPR — i etniskogens Polen. Reży. scenografi og kostumer: T. Kantor. Orcestr. teatret, Krakow 1957.



27, 28. J. Szajda: Utkast til kostymer til et stykke av Witkacy.



følelse, eller gjenstandformer i male-
riet.» Bare forandrer «retningspennin-
gen» seg nå til en i tiden utstrakt «dyna-
misk spenning», og dertil øker realise-
ringsvanskelighetene.

«Dersom vi kan forestille oss et bilde laget av
absolutt abstrakte former som ikke, uten en
markert selvauggesjon i den reining, vekker
noen assosiasjoner til den ytre verdens gjen-
stander, kan vi ikke en gang tenke oss en
sådan teaterkunst, fordi en ren plassering av
en selv i tiden bare er mulig i en sfære av
lyder, og et teater uten opptreden av skikkel-
ser, om enn de vildeste og usannsynligste, er
uønskelig, og dette fordi teateret er en sam-
mensatt kunst som ikke har sine egne, en-
sartede elementer, slik som den rene kunst:
Maleri og Musikk.»

Men til tross for den fundamentale uren-
het i teateret, er Den Rene Form likevel
mulig å oppnå, mener Witkacy, ved hjelp
av et visst kompromiss:

«På samme måte som fremkomsten (i den bil-
dende kunst) av en ny form, ren og abstrakt,
uten direkte religiøs underlag, skjedde for en
pris som innebar en deformering av den ytre
verdens visjon, på samme måte er fremkom-
sten av Den Rene Form mulig i teateret for en
pris av psykologiens og handlingens defor-
mering.

En sådan kunst kan man forestille seg i en
fullstendig vilkårlighet av absolutt alt, sett fra
livets synspunkt, og ved en skrupuløs nøyaktig-
het i utbroderingen av handlingabåndene.»

Formuleringen lyder som om den er klar.
Men det er bare en tilsynelatende klar-
het. Det er f. eks. vanskelig å si hva en
skrupuløs nøyaktighet i utbroderingen
av *handlingsbåndene* skal bestå i, hvis
da handlingen skal være fullstendig vil-
kårlig, sett ut fra livet. Det mangler kri-
terier her, eller rettere sagt: Det finnes
her to helt ut subjektive kriterier: den
metafysiske opplevelsen hos tilskueren
og forfatterens inappellable beslutning.
Dette er litt for lite til en kunstteori, noe
som ikke affiserer Witkacy. Kanskje det
hadde affisert ham mer, hvis han
hadde lagt merke til at han også altfor
skrupuløst understreker den logiske
tenknings gyldighet: Mellom «psykolo-
giens og handlingens deformering» og
«en fullstendig vilkårlighet» er det en
ganske stor og viktig forskjell. Witkie-
wicz minner, sent nok, om at han med
denne deformering i teateret forstår net-
topp «en mangel på mening i uttalelser
og handlinger hos hvem det nå måtte
være av enkeltpersoner». Men samtidig
understreker han at «vårt mål er ikke en
programmatisk meningsløshet, snarere
bare en utvidelse av de komposisjonelle
muligheter i kunsten å la være å holde
på livets konsekvenser, eller et fantas-
tisk preg i psykologi og handling, hvil-
ket, etter vår oppfatning, vil gi en full
frihet i den formelle komposisjon.»

Når en konklusjon ikke utmerker seg
ved sin presisjon, kan eksempler være
til hjelp. I en viss forstand er alle Wit-
kiewicz'ske skuespill det. Vi møter i dem
snarere «en psykologiens og handling-
ens deformering» enn en «absolutt vil-
kårlighet». Noen av dem – f. eks. «En
tohodet kalvs metafysikk» – nærmer seg
allerede til den andre formuleringen. De
er for øvrig vanligvis de svakeste. Det
overdrevne brudd i de båndene av årsak

og virkning dreper vår interesse. Vi fin-
ner ikke lenger noen spilleregler. Og når
alt er tillatt, vekker ikke noe vår nys-
gjerrighet.

Frem av sammenfletningen mellom den
grotesk-hyperbolske, den voldelig enga-
sjerte ekspresjonisme hos romanforfat-
teren Witkacy, og den eskapistiske og
estetiserende formisme hos teoretike-
ren Witkacy, vokser det nemlig i hans
teater et uventet resultat: Surrealisme.
Uventet, fordi resultatet ikke er pro-
grammatisk, men oppstått av selve de
indre motsetningene i skaperen. Her for-
plikter i virkeligheten visse regler for
søvnendrer med deres absurde, fan-
tastiske preg, med en tilsynelatende
manglende logikk i opptrinnene og med
en tåket – og ofte unnvikende i tempo-
rære forkledninger – manifestasjon av
et bevisst og ubevisst innhold hos for-
fatteren.

I dette plan var for øvrig surrealismen
beslektet med ekspresjonistenes be-
strebelser. Men i motsetning til hva
tilfelle er i Witkacy's ekspresjonistiske
romaner, blir målet for hans teater ikke
så meget å drive gjen med virkelig-
heten med all dens politiske fordum-
melse, ikke så meget å fremsette en
katastrofeinspirert historiefilosofi og
kulturteori – skjønt dette stadig er til
stede – som det å oppnå en utstråling
av selve «Eksistensens Undring», skap-
elsens av en særskilt, autonom over-
virkelighet; det å søke etter denne vir-
kelighet ligger til grunn for den altover-
veieende del av surrealistisk poesi.

Når disse forunderlige sceniske fanta-
sier først er snart levende, slentrende
i et tilfeldighetenes løp, så atter opp-
holdende handlingen i lange minutter
med filosofisk utredning, snart skarpt
poengterte, så atter utflytende henimot
slutten, eller på en måte utvidende seg
til et mareritt, er de også klarere enn
Witkiewicz's romaner.

Endog de brutale og erotiske innslag
blir ikke fullt så grove, ikke så kompri-
merte. Dessuten er de – som i drømme –
uhørt optiske visjoner, der farge, form,
bevegelse virker særlig sterkt og blir
stående i erindringen. Maleren Witkacy
komponerer koloristisk, og ikke bare
dekorasjoner eller kostymer. Også figu-
rens magerhet eller fedme er et plastisk
element, det samme gjelder farge på
hår, mustasjer, skjegg og isse, en grønn
lild i kaminen, den kirsebærrøde jord
bevokst med forunderlig blomster, der
gravene graver en grav i skuespillet
«Navnløs sak». I «Moren» er alt evart-
hvitt, endog karakteriseringen: Likets
ansikt er blekt, «leppene svarte, rødmen
sortlig»; skinnende farverik er bare
Morens tektalarbeiderske og senere ...
Zofias ansikt, idet denne beskjedne pike
begynner å selge seg for penger.

Endog antallet mennesker på scenen
har en plastisk mening, og undertiden
uttrykker det også, liksom i drømme,
freudianske underbevisste tilstander. I
«Vakre menn og fugleskremeler» blir
den demoniske Zofija (en annen Zofija!)
forfulgt, foruten av sine hoved-beilere,
også av fjernt Mandeltrær som etterstre-
ber henne, og når de til slutt kaster seg
over henne med et brøl, forsvinner Zo-

fija helt bokstavelig talt under en pyra-
mide av kropp, og idet de trer til side,
ligger det bare en slåbrok og tøfler til-
bake på jorden.

Også dialogen forsterker inntrykket av
surrealisme. En dialog uten noen spe-
siell «mangel på mening i begrepsfor-
bindelsene»: nemlig en normal, logisk
dialog, full av temperament, ikke uten
longerer, men også med komprimerte
uttrykk og fyndord, undertiden beriket
med en fantastisk, en pure meningsløs
neologisme, særlig i skjellsord og for-
bannelser – men i det store og hele en
vanlig dialog.

Alle personer taler forresten det samme
slentrende, men i det hele tatt uttrykks-
fulle språk – forfatterens språk. Resul-
tatet er at dialogen har et fast tonefall
– den klinger som en salongdiskusjon
fra et miljø i super-intellektuelle bohem-
kretser. For dette tonefall forandrer seg
ikke, selv om historiske og fantastiske
personer griper inn i handlingen, selv
om mennesker myrder hverandre, vold-
tar hverandre, deler seg i to, dør, gjen-
oppstår, for dette gjør ikke noe inntrykk
på de tilstedeværende, hvilket fordyper
inntrykket av noe overnaturlig, å la
«svart humor».

Slik dialogens tonefall er det samme,
vender også en rekke faste typer stadig
tilbake i Witkacy's skuespill – en titanisk
fører, en tyrann, en kunstner eller viten-
skapsmann, den perverse hetære fra de
høyere sirkler, en sødnefull pike med
tvetydig, naiv mine. Enkelte temaer og
fikke ideer vender også tilbake, kaprisi-
øst innflettet i hverandre i stadig nye
manstre. I teoretikeren Witkacy's øyne
er ikke selve påskuddene viktige – hvil-
ket forklarer det fenomen at han er så
fruktbar som dramatiker; men temaene
er fullstendig «realistiske», forbundet
med forfatterens hele livserfaring og
intellektuelle bagasje.

Bezdeka, i et av skuespillene, «Blekk-
fisker», ber de andre personene med
seg på en utflykt til Hyrkanija, ved å
lokke dem: «Jeg skal i sannhet skape
for dere et luksuriøst hjørne i verdens
Uendelighet. Kunst, filosofi, kjærlighet,
vitenskap, samfunn – en stor grat.»
Dette er egentlig Witkacy's grunnleg-
gende temaer.

Vi kunne tilføye nok tre, litt sjeldnere
temaer: narkomani, galenskap og trope –
eksotiske reminiscenser fra hans opp-
hold i Australia og på de malaysiske øyer
sammen med Malinowski. De sistnevnte
temaer har ofte fristet surrealistene, jeg
kan bare nevne Artaud. Antagelig har
også den litterære parodi som er hyppig
hos Witkacy, bevirket at disse emner
var tiltrekkende, undertiden får den litte-
rære parodi endog som funksjon å være
den røde tråd i fabelen: en parodi for
eksempel, på Ibsens «Gengangere» i
«Moren» ...

Men det finnes dessuten et enda dypere
slektskap med surrealismen. Det kom-
mer til syne i Witkacy's oppløsning av
de fysiske og biologiske lover, i hans
fantastiske og gjekkende deformeringer
av naturvitenskapsmennenes og den
snevre, «sunne fornufts» empirisme.
Vi har bl. a. den levende mumie og den
kunstige kvinne i «Pragmatistene», tall-

rike oppetendelser eller selve situasjonen i «Den gale og nonnen», der helten dukker sunn og glad opp på scenen hvor hans lik fortsatt henger. Så her finner vi innfall som i bravur overgår hele det samtidige europeiske drama, og som ikke er blitt overgått til denne dag verken av Ionesco eller av Simpson, selv om begge tar opp tråden fra den surrealistiske tradisjon.

Ta bare epilogen til «Moren», der den gamle moren ligger på en katafalk, mens hennes voksne sønn Leon grubler i dyp sorg; da kommer denne samme Moren inn på scenen i selskap med Tanten, idet Moren bare er 23 år gammel, og dertil svanger — det er nettopp ... Leon hun venter på skal bli født, Leon som hun nå begynner en rolig og kameratslig samtale med.

«Fysisk spaltning av personligheten med utstrækning i tiden — nei, det er allerede altfor meget. Ennskjant vi er oppdradd på Einstein, må vi anse dette for å være humbug, endog innenfor tankeeksperimentenes sfære», slik kommenterer Tanten situasjonen.

Enda mer djevelske «konklusjoner» av Einstein blir trukket i et annet skuespill, der relativitetsteorien blir tilpasset til — ikke den biologiske tid, men den historiske tid: Historien i Litauen «snudde seg med ryggen frem», og alle epoker blander seg. Dette er en målestokk ikke bare for Witkacys svarte humor, men også for hans filosofiske fantasi og for den opp-ned-snudde intellektualisme i hans dramatik.

Det morsomme er så at Witkiewicz i det hele tatt ikke likte surrealistene. Han proteserte innbitt når han ble sammenlignet med dem. Han innvendte mot dem at de tilpasset det absurde til målsettinger i selve livet, og ikke til Den Rene Form, anklaget dem — altfor fort — for maskert naturalisme, for likegyldighet overfor «den formelle skjønnhet».

Saken er imidlertid den at hans egne skuespill har en betydelig større «virkelig» mening enn han antok. Dessuten hadde jo også surrealismen en rekke utføpere. Hovedtendensen innebar — sant nok — den ambisjon å rive ned tradisjonene og den borgerlige fornuft, og var følgelig bevisst anti-estetisk — for «det skjenne» er jo en vanenes og tradisjonens effekt, en viss fantasiens stereotypi. Kjernen i denne hovedstrømning fantes i dadaistenes provoserende anti-estetisme som Ribemont-Dessaignes klart formulerte i sin «Dadas historie» (1931):

«Det dreier seg om en ny, abstrakt verden, formet av elementer lånt fra den konkrete virkelighet, men hinsides enhver formell normgivning.»

Men det fantes også i den franske surrealisme klassisistiske tendenser som vokste ut av — ikke så meget bevegelsen dada, som ut av kubismen (Jakob, Reverdy), og de understreket nødvendigheten av formell komposisjon, og konstruksjon, en ny struktur.

Endog Breton som gikk inn for en automatisk skrift og foraktet enhver «versstruktur», vendte undertiden tilbake til begrepet «det skjenne».

«Det begynner med at tanken ikke har «sett» noe bevisst. På grunn av en fullstendig tilfeldig tilnærming mellom to elementer av virkeligheten ryster verden, bildet verden som vi er særlig følsomme overfor. Bildets verdi avhenger av den oppnådde gråtskjenhet».

(Surrealismens manifest, 1924). Denne formulering vil teoretikeren Witkacy ha kunnet skrive under på.

Til karakteristikk av hans dramatik vil vi best av alt kunne anvende et annet fragment fra det samme «Manifest»:

«Et uendelig antall typer av surrealistisk utforming krever klassifikasjon, noe jeg i dag ikke vil beskjefte meg med ... Jeg legger ikke skjul på at for meg er den type den sterkeste som åpner for den sterkeste dose av virkelighet, den som det er vanskeligst å overføre til et praktisk språk, enten fordi et av skildringsens elementer på en forunderlig måte er blitt adølet på veien, eller fordi typen — idet den på en ypperlig måte fortolker seg selv — plutselig oppløser seg meget snart (liksom dannende med ett en sirkels skulder), eller fordi typen ut av seg selv produserer — for øvrig urett — en formell rettferdiggjørelse, eller fordi typen er hallusinatorisk, eller fordi den legger en abstraksjonens maske på det konkrete eller omvendt, eller fordi typen er en fundamental fysisk egenkapte negasjon, eller endelig fordi den fremkaller latter.»

Alle disse typer av surrealistisk konstruksjon finner vi i Witkacys skuespill. Ingen av dem mangler.

Uenigheten dukker først opp i selve problemstillingens plan. Her er den imidlertid undertiden meget stor. Verken Witkiewicz's erfaringer eller de oppgaver han stiller seg, etter den angst som gjennomgår hans diktning — filosofisk, politisk og sosialt — kunne den franske surrealisme fra 1920-årene forutse og føle. Endog i den overførte form hvori dette dukker opp i Witkiewicz's dramaer, kunne det først manifestere seg i Mellom-Europa, ikke i Vesten.

5

Mot alle slags katastrofe-dyrkere, dekadente diktere, herolde for angst og usikkerhet ynder vi å opptre med en foraktfull overbærenhet. Dersom vi ikke tilintetgjør dem prinsipielt for at de er så ukonstruktive, for at de ikke innordner seg, for at de ikke legger fundamenter, ikke er med på å skape en lys morgendag — behandler vi dem i det minste som kafé-gjeglere hvis tanker ikke fortjener noen konfrontasjon med virkeligheten. For i epoker fulle av historiske kataklyster, kriger, revolusjoner, politiske omveltninger — ser disse hysteriske gjeglere undertiden ting som sterke og optimistiske rasjonalister ikke legger merke til.

Witkacy så det adelige Polens endelikt i et perspektiv som kanskje bare Zeromski forutante i 1920-årene. Men han gikk betraktelig lenger enn Zeromski, oppfatter av romanen «Forår»: Han så oppløsningen — den siste, mente han — av én bestemt sivilisasjon. Den europeiske sivilisasjon.

«Farvel til høsten» stiller en sådan diagnose endog i tittelen. Tittelen har en dypere mening — og samtidig oppriktigere mening enn bare en konstatering av den borgerlige samfunnsforms endelikt, — en konstatering som ofte vender

tilbake hos Witkiewicz, selv om begge disse ting går opp i hverandre.

En sans for katastrofen? Sikkert, men en tvetydig sådan! Metafysikken og kunsten går til grunne, livet gråner bort etter syndfloden, men i finalen i Witkacys to romaner er begge heltene, befridd for metafysiske følelser, endelig i en viss mann blitt lykkelige.

Naturligvis klinger det her et ekko fra Spengler, men liksom relativisert, og dessuten oppdelt: «Fra «Aftenlandets undergang» overtar Witkacy hovedsakelig selve tesen, som også i dag er verd oppmerksomhet. For den nåværende struktur i verdens politiske krefter, fastheten i de to unge sivilisasjoner — den amerikanske og den russiske, den økende betydning som folkene i Asia og Afrika får og den minskende betydning som de europeiske statene etter hvert får — alt dette gir oss flere grunner til å anta at vi står foran en synkretismens epoke, at den gamle kristne kultur i Vesten om kort tid i virkeligheten vil miste sitt sekelgamle monopol.

Heller ikke det angivelig «dekadente» ved Witkacy er noen enkel sak. La oss tenke på at denne dekadente kunst stadig manifesterer seg i Ironiens anførselstegn eller i groteske overdrivelser. Det finnes så meget sjarm, så meget satire i den. I det rent intellektuelle plan, i heltenes filosofiske utredninger støter vi dessuten ofte på Witkacys åpenlyse kampholdning overfor visse aspekter ved den dekadente kunst, en åpen polemikk.

Den begynner med angrep på Nietzsche og Bergson, slutter bl. a. med nettopp Spengler. La oss lytte til en av dialogene i «Moren», selv om sitatet vil bli temmelig langt:

«LEON: «Dersom vi — pokker ta — allerede har dette intellekt som ifølge Spengler er et forfallstegn, så er det oss gitt for et eller annet, ikke bare for at vi skal bli klar over dette vårt forfall, og så ikke noe mer. Det selvsamme intellekt vil kunne bli noe skapende og vil kunne komme til å forhindre den siste katastrofe.»

ZOFIA: Det er tannne latter. Hvordan utføre det, — det vet du ikke selv.

LEON: Jeg vet hvordan jeg skal begynne. Vel, først og fremst må vi ikke gjemme hodet under vingen, bare se sannheten i øynene, og med det nettopp i dag så foraktede intellekt må vi avvise den historiske sannhet som kaster seg over oss: gråheten, mekaniseringen, den sosiale fullkommenhets forbannede myr. Fordi intellektet har vist seg å være et dekadensens symbol, — skal man så bli anti-intellektualist, en kunstig tosk, en lagner a la Bergson? Å, nei. Tvertimot: Man skal bli klar over alt, helt inntil de siste grenser, og ikke bare bli klar over seg selv, men også over de andre. Det er en djevelsk vanskelig oppgave: Å gjøre de brode masser klar over at en fri, naturlig utvikling i samfunnet er truet av et forfall.»

Dette er da det intellektualistiske, anti-dekadente credo hos Witkacy. Noen vil her naturligvis kunne si at uttalelser fra heltene i dramaet ikke lar seg overføre til forfatteren. Så meget desto mer som Witkacy selv i forordet til et av skuespillene advarer mot det å gi hans personers replikker en objektiv betydning. Men de samme teser og konklusjoner som i «Moren» finner vi også i hans teoretiske arbeider. Jeg har allerede

nevnt at hele partier av dem har Witkiewicz flettet inn i sine stykker så å si *in extenso*. Og den ovenfor siterte dialog er fra flere synspunkter sett sentral. Den setter grenser ikke bare for Witkiewicz dekadente holdning, men også for hans katastrofeinspirerte holdning. For gråheten, mekaniseringen, de store personlighetens endelikk, de metafysiske følelsers forsvinning, de mette dyrs meningsløse lykke som «en fri samfunnsutvikling» truer med å ende i, er – hevder Witkacy – sannsynligvis uunnngåelig, men er likevel ikke absolutt uunnngåelig. Dersom samfunnet ble klar over dette perspektivs dystre realitet, ville det kunne påbegynnes en motaksjon, likesom man med et skaperverk innenfor Den Rene Form kan forsøke å redde de metafysiske opplevelser.

Spødt er dette Witkacys håp, ikke desto mindre eksisterer det. «Først når en hel menneskehet på denne måte er blitt bevisst, vil man kunne skape en sådan samfunnsatmosfære at det kan oppstå et individ av en ny type, sier Leon videre. – Kanskje er det en innbilning, men den eneste som det ennå er verdt å forsøke. I alle tilfelle: Dit vi går nå, dithen hvor de blinde sosiale krefter trekker oss, dvs. til den siste mekanisering og forstening, – langs denne vei har vi intet foran oss».

Og etter er det verdt å besinne seg: Er det Witkacy advarer mot, bare et fantastisk spøkelse? I så fall nokså uvanlig på bakgrunn av den naive, tekniske hurra-optimisme hos futuristene og på bakgrunn av den polske virkelighet i 1920-årene. Mekaniseringens trussel i et land der endog i dag fotgjengerne ved synet av en ny bil oppfører seg som de gode villmenn i boken «Robinson Crusoe»?

For Witkacys samtidige lesere var dette kanskje ennå en ren fantasi. Advarselen, slik den her faller, er for øvrig én av de første av denne type i litteraturen i det 20. århundre: Sitatet fra «Moren» (1924) foregriper med syv år «Fagre nye verden» av Huxley, og en full utforming av sin tese ga Witkacy allerede i 1918. Men dette er ikke noe fantastisk i dag. «Spådommer satt frem i året 1931 blir fullbyrdet betraktelig fortere enn jeg antok» – hevdet den samme Huxley senere i sin nye bok «Atter i den fagre nye verden». En lang rekke sosiologer og psykologer i Vesten er enig med ham: «Maur-sivilisasjonens» problem vil komme til å bli et hovedproblem i den nærmeste fremtid i de teknisk høyt utviklede landene. Naturligvis angår det ennå ikke oss, i full utstrekning, men i USA f. eks. vekker det en betydelig uro.

•Tilskott være spesialiseringen og mekaniseringen av arbeidet – skriver Van der Haag, en berømt amerikansk forsker av massakulturen – er flertallet av menneskene blitt standardiserte, de har ingen forskjeller, deres særpreg og rytme har maskinen tatt bort, idet den gir mindre rom for individuell intelligens. Den organiserte produksjon som nærer maskinen og blir næret av maskinen, avhenger av det byråkratiserte system og krever av arbeideren bare bitte små, i det uendelige gjentatte handlinger. Monotonien er desto mer tånefallende som størrelsen av produksjonsenhetene river opp arbeidernes forbindelse med endeproduktet og

i det hele tatt med produksjonen som en prosess som det er mulig å omstutte... Livet spalter seg i to deler: Arbeidet som et middel, og underholdningen som et mål. Underholdningstrykket og de personlige opplevelser trykk forskyver seg over på en stadig større del av livet i fritiden. Men det aller lengste tidsrommet er viet én eneste ting: dvs. brukes fortsatt på selve arbeidet. En lamnende følelse blir igjen etter denne meningsløse utladning av energi og innvirker på arten av de opplevelser man søker i fritiden. Skjant de er dem til behag, føler menneskene seg meget ofte som fanger, frigitt for en kort stund, de anstrenger seg for å glemme, idet de går «fra underholdning til underholdning i fullstendig adspredthet» (T. S. Eliot.) Monotonien forkrøpler menneskene psykisk, aliter dem ut og pirrer dem... Fritiden blir ofte til en jakt etter noe tirrende – om så er ved hjelp av surrogater som vil kunne balansere monotonien i arbeidet og gi dem en følelse av det de «lever».

Vi befinner oss allerede midt i sentrum av den moderne problematikk som kalles alienasjon, frustrering, massenervøsitet, «sivilisasjonssykdommer». Det er ikke lett å svare på hvordan Witkacy kunne forutse og forutse denne problematikk. Kanskje fikk han hjelp av nettopp sin dekadente overømfintlighet, eller kanskje av den tidlige, ennå antiteknologiske russiske futurisme, eller av taylorismen, eller kanskje av de dystre ekspressionistiske visjoner av et robot-samfunn à la Capeks «R.U.R.», eller kanskje av Spenglers gigantiske aversjon mot de store metropolene? Men Witkacys diagnoser på dette feltet gjør det mulig å bagatellisere endog de surrealistiske oppdagelser i hans sceniske fantasi. Og dersom vi ønsker å tale om Witkacys slaktskap med Ionesco, vil deres surrealistiske humor være mindre viktig enn det identiske innsyn i de moderne alienasjoner. Mindre viktig er Roberts tre neser hos forfatteren av «Stolene», enn «den siste individualist» Beranger samt den ideelle, frapperende, moderne byen fra «Mordene uten inntekt» og den sosiale uniformeringens brann som sprer seg i «Neshornet». Og dersom vi ønsker å sammenligne Witkiewicz med Beckett, da vil det etter være en detalj uten betydning, dette med Becketts pessimisme, mens det vil være en betydelig viktigere sak – dette med det dramatiske studium av ensomhet og lede.

Nettopp disse frustrerte følelser gjennomsyrer hele Witkacys verk. De er ennå ikke i en så utpregete grad som hos Beckett uttrykt gjennom formen, de blir først og fremst – liksom selve erotikken – referert og analysert gjennom skikkelsenes bekjennelser. Men de frustrerte følelser fornemmes også i forgriningene av Witkacys disputer som munner ut i intet, i en konstant manglende kontakt hos samtalepartnere, i poenger som plutselig blir visket ut i den sceniske rytme, og i «Skomakerne» straber hele den handlingsløse konstruksjon bevisst henimot et gys gjennom lede. Dialogene selv er for øvrig ikke entydige. De bringer stadig nye analyser av de frustrerte følelser, deler dem opp i programmatisk perverse spåntninger og komplikasjoner. Lede er Witkiewicz hovedpersonen, – lede, umettelighet, kvalme og ensomhet. Det er i

den forbindelse vanskelig å si om den viktigste tingen er enten Weltschmerz eller en «sørgmodig» stemning. Alle følelser skaper et bevisst system av gjensidig avhengighet i et teoretisk, ontologisk mønster: Ensomheten f. eks. er for Witkiewicz en fundamental ensomhet innenfor Den Enkelte Eksistens, hvilket minner meget om Heideggers «Geworfenheit», dette «skubb» inn i tilværelsen, ut i tomheten som ethvert menneskelig vesen føler.

•Det kunstneriske skaperverk – leser vi i «Nye former i malerkunsten» (1918) – er en umiddelbar bekreftelse av ensomhetens rett som sådan, for hvis pris eksistensen i det hele tatt er mulig, og dertil en bekreftelse ikke bare for en selv, men også for andre Enkelte Eksistenser, ensomme som en selv: Det er en bekreftelse av Eksistensen i dens metafysiske gys.

Her er vi uhyre nær Sartres formuleringer i «Kvalmen».

Og her stiger vi da inn i enda en krets av Witkacys pioner-oppgaver: Inn i hans – som allerede av Ingarden understreket – eksistensialisme. Vi må, sant nok, ikke oppfatte begrepet altfor pedantisk. Det omfatter snarere Witkiewicz almenne holdning overfor spørsmålet: Individet-eksistensen enn spesielle filosofiske konstruksjoner. Hans filosofi blir et originalt, om enn ufullstendig sluttet, hele innenfor Leibnitz-tradisjonen oppfattet som en såkalt biologisk monadisme, noe som helt logisk førte Kotarbinski til den tese at en klokke utgjøres av delene, samt innenfor tradisjonen Hume-Mach-Cornelius, når det gjelder oppfattelsen av dette med de tankemessige egenskaper.

Vel, en eksistensialistisk farvelegning av helheten manifesterer seg utvilsomt, men en uttømmende, sammenlignende analyse venter på magistrene i filosofi. Mer interessant er likevel spørsmålet: Hvor stammet den fra, denne eksistensialisme hos Witkacy? Den polske filosofiske tradisjon, sto snarere fremmed overfor den eksistensialistiske filosofi. Den frembrakte verken noen Pascal eller noen Kierkegaard. Kierkegaards brev innsuget – sant nok – allerede Det Unge Polen gjennom oversettelser av Lack og Bienenstock, men det er ikke kjent om brevene den gang spilte noen større rolle og om Witkacy kjente til dem. Han kjente heller ikke til Heidegger. Han kjente derimot til Husserl, fordypet seg i «Logische Untersuchungen», og vi vet at ut av Husserl vokste de, både Heidegger og Sartre og Merleau-Ponty. Å tale om inspirasjon fra fenomenologiens side er likevel en altfor mekanisk forklaring, og avgjør ennå ikke hovedretningen. Full mening får den først, når vi plasserer den i det konkrete klima i 1920-årene: i ekspressionismens klima. De spør: Hvordan?

Altfor sjelden retter man oppmerksomheten mot dette at ekspressionismens filosofiske aura står eksistensialismen uhyre nær. En tilbakevending til metafysikkens grunnlag, aksentueringen av individets uttrykk, det egne jegets uttrykk, eksistensens ensomhet og bevisstheten om andres ensomhet, ønsket om å «være seg selv» og den mang-

lende evne til å oppnå denne tilstand, problemene angående et alfer ego, angående ikke-eksistens, intethet, fortvil-else, revolten imot ens egen situasjon – det er den tankerekts hvori begge strø-ninger flyter sammen.

Alt det som er felles er i det hele tatt ikke noen tilfeldighet: I virkeligheten forholder Heidegger og Sartre seg til ekspresjonismen som Schelling og Hegel til den tyske romantikk. Vi glemmer nokså ofte at eksistensialismen – den mest literære filosofi i vårt århundre – ikke er født i Frankrike, men i det eks-pressjonistiske Tyskland i 1920-årene. Nettopp på terskelen til disse årene duk-ker de grunnleggende verkene til Hei-degger og Jaspers opp, og den dystre poetiske stilistikk hos Jaspers levner ingen tvil om de ekspresjonistiske til-knytningspunkter. Heller ikke Sartre levner noen sådan tvil. Vi har allerede nevnt at prosaen i «Frihetens veier» minner om «Umettelighet», men det er verdt å tilføye at Sartres første skue-spill, «Fluene», moderniserer den greske myte på en måte som står de tyske ekspresjonistene aller nærmest, mens den derimot står langt fra den skop-tisk-estetiserende franske linje repre-sentert av Giraudoux, Cocteau, Gide, selv om nettopp denne linje var på mote i Paris den gang.

Endelig skal vi huske på at eksistensialismen som kulturell strømning gjorde stor karriere i Frankrike like etter den annen verdenskrig, på samme måte som ekspresjonismen i Tyskland gjorde det etter den første verdenskrig. Den psyko-logiske og sosiale situasjon var i begge tilfelle en lignende, i det minste på det felt som Durkheim kalte anomie – en skjerpet disharmoni mellom sosiale lengsler og ønsker og de fattigelige muligheter for deres virkeliggjørelse. Her-til kommer så også følelsen av trussel, usikkerhet, faren for en ny krig og den rystelse som Hitler-okkupasjonen var for de statisk tilpassede idealer hos den franske småborger. En analog rystelse opplevde ekspresjonistene i sin tid.

Vurdert i dette perspektiv blir Witkacya eksistensialisme en smule mindre gæte-full, ikke bare Witkacy ga, for øvrig, ut-trykk for denne filosofi, før den ble fullt ut formulert. Noe tidligere, ennåkjent mer isolert, forutfulgte også Kafka den, en annen ensom mann i ekspresjonis-mens grenseland. Witkacya eksistensialisme mister i det hele tatt ikke derfor noe av sin glans.

Ut av den veven som er kalt Witkacy, nå kanskje en smule mer gjennomskiktig, skal vi trekke enda en tråd.

6

Dersom Witkacy hadde skrevet på et annet språk – sier de naive – ville han i dag ha vært berømt i hele Europa. Men i 1920-årene ble det forsøkt å over-sette Witkiewicz's dramaer til fransk, tysk og engelsk. Boy skrev sitt entusi-astiske essay om Witkacy på fransk for «Pologne Littéraire»...

Det slo ikke an. Kanskje også på grunn av et manglende polsk talent når det gjelder kultur-propaganda utenlands. Men den egentlige årsak går dypere.

For de tyske ekspresjonister var denne dramatik kanskje altfor surrealistisk og samtidig altfor manisk, altfor lite enga-sjert i den kamp de selv førte. For franskmenn eller engelskmenn derimot var de problemer som Witkacy slåss med, ennå altfor uforståelige.

Først i årene 1947–50 ville Witkacy ha kunnet underlegge seg Europa. Først under den annen verdenskrig og okku-pasjonen opplevde Vesten fullt ut ver-dienes sammenbrudd, en vakling i den småborgerlige orden og i de politiske begreper som var fundert i det 19. år-hundre, terror, sult, angstens og fortvi-lelsens paroksysme, – alt dette som Wit-kacy hadde gjennomlevd et kvart år-hundre tidligere.

Først de første etterkrigsårene, den økende internasjonale spenning, kimene til den kalde krig vekker i Vestens land den forgjengelighetens og fryktens psy-kose, følelsen av et svart, bunnløst intet som Witkacy en gang hadde skuet ned i. Nå begynner Sartres berømmelse, Ca-mus' filosofi om det absurde dukker opp, Kafka blir oppdaget, Ionesco debuterer. Problemer med hensyn til revolusjon, mekanisering, «maur- sivilisasjon» kom-mer i sentrum for oppmerksomheten. I de samme år blir de franske intellektu-elle også klar over at det de har opphørt med å være verdens navle, at de ikke bare ikke bestemmer over dens skjebne, men også at Frankrikes skjebne endatil blir avgjort bak deres rygg. Uten slør taler Simone de Beauvoir om dette i «Mandarinene». Avslutningen på Ves-tens hegemoni innenfor kulturens sektor vender tilbake som en reell prognose, Spenglers gamle tese tar Toybee, om enn noe forsiktigere, opp igjen. Stadig oftere vender man øynene mot Mellom-Europa og Øst-Europa, det vokser frem den overbevisning at nettopp her har vårt århundres historie ryddet seg sin første øvelsesplass. For å kunne absor-bere Witkacy trengtes det mer eller mindre en sådan tankemessig tilstand. Han fant den ikke i sin levetid – verken i Vesten eller i Polen. Hans isolering var fullstendig – såvel intellektuelt som kunstnerisk. Han visste om det.

«Hva angår tomrommet – som skapes omkring meg» – skrev han i 1931 – så minnes jeg ingen periode hvori jeg ikke har følt meg full-stendig avsondret i mitt samfunn.»

Innenfor likegyldighetens murer i det hjemlige lante forble han uforstått, ven-tende på syndfloden, maktesløs konsta-terende at hans forutsigelser stadig oftere fullbyrdes seg. Han ville ha kunnet spille – som Chwistek har ekrevet om ham – «en stor rolle i polsk teaters his-torie». Kanskje ikke bare i teatrets historie. Men han følte at han ikke ville lykkes i å spille noen som helst rolle, at hanis ord var en røst i ørkenen.

«Jeg er som en slags patron av et høyt eks-plodivt merke, rolig liggende på merket. Men hittil finnes det ikke noe våpen, og det finnes ingen som kan skyte meg ut. Men selv kan jeg ikke klare å gjøre det – jeg må ha men-neaker.»

En fascinerende mann, en utålelig stor-mannagal, sjamerende raring – ble det

sagt om ham i kretsen av bekjente. I dag vokser interessen hos oss for hans drama og hans prosa – for Sartre og Ionesco har allerede banet veien for ham. Til de polske intellektuelles tragi-komedie legges det nok en episode.

Og i Vesten? Vel, på den tid da Kafka ble oppdaget ville Witkacy ha kunnet underlegge seg Europa – nå er det vel ca. ti år for sent til det. Man vil ennå kunne vekke interesse for ham, oppnå suksess – men en sensasjon vil det sikkert ikke lenger bli. Andre forfattere har ført hans ideer inn i kulturens blod-omløp, og de nye teateropplegg som han kom med, er blitt enten foreldede eller noe selvsagt, ennåkjent ikke helt distansert.

Mot en bakgrunn av nyere, kunstnerisk mer modne verker vil det skisseaktige ved Witkacy's skuespill nok kunne frap-pere, det stilistiske «lase», det retoriske. Disse dramaer fulle av innfall, disse strå-lende glimt av scenisk fantasi, av ab-surd humor, av rovgriske diagnoser og hypoteser, av deformerte iakttagelser har flere forskere i annen halvdel av vårt århundre vært tilbøyelig til, lik Kotarbinski, å karakterisere som «kunst-verkers foster».

Men slik pleier den kunstneriske avant-gardens skjebne ofte å være. Dens opp-gave er jo ikke å skape fullkomne kunst-verker. Dens oppgave er langt mer be-akjeden og langt mer heroisk: å storme fordommenes forsterninger, å avdekke nye perspektiver, å revolusjonere be-vistheten, å stille sin epoke drastiske spørsmål og ikke unnvike noen, endog falske svar.

Nettopp disse oppgaver begeistret Wit-kacy. Han var en autentisk avantgardis-tisk forfatter. I det polske drama av-sluttet han definitivt Det Unge Polens epoke sammen med dets forlengelser i 1920-årene, åpnet innenfor modernis-men en rekke andre, viktigere vyer, rakte tungen til den småborgerlige realis-mens etterkommere, lukket opp for en ny epoke, den vi lever i. Resten er opp til oss.

Oversatt av Martin Nag.