

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti

Ak.god. 2018./2019.

Diplomski rad

„Šusteri“ Stanisława Ignacyja Witkiewicza: groteskna i katastrofična
slika 20. stoljeća

Dora Čižmek

Mentor: dr.sc. Dalibor Blažina, red.prof.

Zagreb, 2018.

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Witkacy – život i djelo.....	3
1.1. Witkacy u kontekstu umjetničkih strujanja i društvenih prilika 20. stoljeća.....	6
1.2. Avangardističke tendencije u modernističkoj drami	9
2. Dramsko stvaralaštvo Witkacyja	10
2.1. Teorija Čiste forme.....	12
2.2. Kazalište Čiste forme.....	14
3. Filozofska ishodišta	15
4. <i>Šusteri</i> (1927. – 1934.).....	18
4.1. Dramska struktura.....	19
4.2. Likovi i međuodnosi.....	23
4.3. Jezik i dramski izraz	26
4.4. Pokretački mehanizmi drame – erotizam, rad, nezasitnost i dosada	29
5. Odras „lica“ 20. stoljeća u drami	34
6. Aktualnost i recepcija drame	36
5. Zaključak.....	40
Literatura:	42
SUMMARY	45

Uvod

Razdoblje međuraća u poljskoj književnosti obilježila je pojava Stanisława Ignacyja Witkiewicza. Njegovo bogato vizionarsko književno i umjetničko djelovanje odredilo ga je kao jednu od centralnih ličnosti poljske književnosti 20. stoljeća.

Bogata i burna povijest Poljske u velikoj se mjeri odrazila na njezinu književnost. Kroz stoljeća, a posebno u razdoblju romantizma bila je glas nacionalne borbe i zanosa, te sukreator poljskog identiteta. Posebno nakon 1795. godine, kada je izgubila višestoljetnu neovisnost, i kada je, naročito u razdoblju romantizma, preuzela posebne zadaće i bitno utjecala na oblikovanje nacionalnog identiteta.

Iskustvo Prvog svjetskog rata donijelo je sumornu i zloslutnu viziju budućnosti i uvjetovalo stvaranje nove društvene i umjetničke klime. Klaonica Prvog svjetskog rata donijela je Europi velika stradanja, a književna slika o njemu bila je u osnovi vrlo mračna. Međutim, u Poljskoj je situacija na kraju rata bila specifična, jer je zemlja ponovo „uskrsnula“, vratila svoju neovisnost, te je stoga, možda samo za Poljake, taj rat donio pozitivni povijesni preokret i obnovu Poljske.

Avangardističke umjetničke tendencije pojavile su se kao odgovor na poslijeratno okruženje, koje je bilo, barem u ranim 20-tim godinama, ispunjeno nadom da će obnovljena država najzad ostvariti snove brojnih generacija Poljaka. Kako to, dakle, da je jedan od danas najcjenjenijih poljskih pisaca tog vremena, zapravo katastrofist u čijim proročanstvima nema mjesta za optimizam većine njegovih suvremenika?

Diplomski rad u fokus stavlja njegovo najpoznatije dramsko djelo *Šusteri* (*Szewcy*), dramu koja ima značajno mjesto u poljskoj i svjetskoj književnosti. Zbog svoje tematike i „anatomske“ preciznosti u dekonstrukciji društva i ne samo njegova vremena, ovo djelo i danas potvrđuje svoju aktualnost.

Šusteri su posljednji Witkacyjev dramski tekst, i kao takav, odraz njegovih promišljanja, stavova i životne filozofije na kojoj je radio cijeli život. Njegovo dramsko stvaralaštvo neodvojivo je od koncepta katastrofizma, posebno naglašenog u dramskom stvaralaštvu koje se prati u diplomskom radu.

Avangardna poetika iznjedrila je velike promjene na književno-umjetničkom planu. Snažne društvene i političke promjene koje su nastupile na prijelomu stoljeća (industrijalizacija, kapitalizam, Prvi svjetski rat, revolucije,...) potaknule su razvoj umjetnosti u novom smjeru. Witkacy će djelomično prihvatiti nove tendencije, ali samo kako bi svoju poziciju modernista

učinio provokativnijom. Avangardna kretanja u umjetnosti dekonstruiraju uništenu, „raspadnutu“ stvarnost i pronalaze nove načine i oblike da ljude probude iz stanja uspavanosti kroz izazivanje osjećaja začudnosti i šoka. Witkacy kreće korak dalje, dijagnosticirajući to psihotično stanje civilizacije, najprije u teoriji, a zatim i u umjetničkoj, a naročito dramskoj praksi.

Suvremeno čitanje *Šustera* otkriva u djelu odraz raspadnutog, kaotičnog svijeta 20. stoljeća, ali i stvarnost današnjice u kojoj živimo, te viziju budućnosti koja nam se sve više približava. U radu će se nastojati predstaviti iznimna slojevitost drame, njeni stilski i dramaturški elementi, te njena recepcija.

1. Witkacy – život i djelo

Stanisław Ignacy Witkiewicz jedan je od najznačajnijih poljskih i svjetskih književnika 20. stoljeća. Pripada trećoj generaciji pisaca razdoblja Mlade Poljske, koja je, u širem europskom kontekstu, dio modernističkog pokreta. Poznat je i pod imenom Witkacy, koje istodobno nosi simboliku raskida umjetničkih veza s ocem te je simbol osamostaljivanja u odnosu na ranije generacije mladopoljskih umjetnika. Istodobno, danas je u povijesti poljske, a i svjetske umjetnosti, vrednovan i cijenjen kao umjetnik koji je otvorio nove prostore stvaralaštva.

Rođen je 24. veljače 1885. godine u Varšavi. Kao sin poznatog poljskog slikara, kritičara, pisca i arhitekta, tvorca zakopanskog stila gradnje, Stanisława Witkiewicza, imao je nekonvencionalno djetinjstvo i odrastanje. Majka mu je bila Maria Pietrzkiewicz, profesorica klavira. Prve godine života Witkacy je proveo u Varšavi, no očeva plućna bolest utjecala je na selidbu u Zakopane 1890. godine. Mirna atmosfera gradića podno Tatra, udaljenost od vreve velikog grada, pogodovala je neometanom Witkacyjevom razvoju. Otac mu je bio protivnik institucionalnog obrazovanja, te je snažno utjecao na sinovljev razvoj. Poticajna okolina također je bila od velike važnosti u njegovom odgoju. U dom Witkiewicza zalazili su istaknuti pripadnici poljskog intelektualnog i umjetničkog svijeta (Sienkiewicz, Żeromski i drugi), a to je mladog Witkacyja oblikovalo više od ikakvih formalnih škola. Već u djetinjstvu puno je pisao, a te su njegove juvenilije često bile izraz dječje shvaćenih čitanja Shakespearea, što je zasigurno bio pokazatelj ranog interesa za dramsko stvaralaštvo. Neka od tih ranih ostvarenja, kao na primjer *Żohari* (*Karaluchy*, 1893.) i danas nalaze uprizorenja.

U toj ranoj dobi na Witkacyja je posebno utjecao „modernistički krug“ Mlade Poljske. Njega čini četiri umjetnika: Tadeusz Miciński, Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żeleński-Boy¹ - sve ih povezuje borba za autonomiju i slobodu umjetnosti.

Rastući i sazrijevajući kao individua i predestiniran da postane umjetnik, Witkacy je zarana razvio široki interes za razna znanstvena i umjetnička područja: slikarstvo, fotografiju, glazbu, prirodne znanosti, filozofiju. Međutim, slobodan i svestran odgoj potaknuo je istodobno sumnju u autoritete, koja se kasnije manifestirala u svim sferama njegovog stvaralaštva. Otac, hvaljeni i idealizirani autoritet u području umjetnosti i kulture svoga vremena, teško je prihvćao sinovljev odmak od njegovih načela i percepcije umjetnosti kao nečeg estetski uzvišenog i socijalno važnog:

¹ Puzyna, K. Witkacy. // *Dzieła wybrane : Dramaty* / opracował Konstanty Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. str. 8-11

„...umjetnost, očevo autoritet kao umjetnika, a naposljetku i svoj, propitkivao je igrama i parodijama.“²

Maturu je položio 1903. godine, proputovao je Italiju, a 1905. godine upisao studij slikarstva na krakovskoj Likovnoj akademiji. Susret s francuskim slikarstvom i pariškim galerijama 1908. godine utjecao je na njegov raskid s dotad pretežno pejzažnim slikarstvom. Iste godine vratio se pisanju, što rezultira prvim romanom, *622 Bungova pada ili Demonska žena* (*622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*) objavljenim 1911.godine. Roman ima autobiografske elemente: u njemu se javlja motiv „demonске žene“, preuzet iz osobnog iskustva ljubavne veze s glumicom Irenom Solskom. Motiv je to koji će biti prepoznatljiv i u kasnijim djelima.

Putuje Europom, proučava umjetnost, dolazi u doticaj s novim umjetničkim tendencijama (u Parizu posjećuje izložbu kubista). Unatoč sve većem jazu i nerazumijevanju u odnosu s ocem, nekoliko puta posjećuje Lovran, gdje se Witkiewicz-otac liječi. U tom periodu traženja i samootkrivanja Witkacy se zaručuje s Jadwigom Janczewskom, no ta romansa završava tragično. Jadwiga je u veljači 1914. godine, navodno nakon svađe, počinila samoubojstvo. Bila je trudna, što je u Witkacyju stvorilo još veći osjećaj krivnje i odgovornosti. Sam se bojao ideje potomstva u svijetu koji srlja u propast. Zapao je u tešku depresiju, pa se u nastojanju da joj se othrvu uputio u Australiju, u sklopu ekspedicije svog prijatelja Bronisława Malinowskog. Tamo je dočekaо vijesti o izbijanju Prvog svjetskog rata. Ratno stanje nedvojbeno ga je potaknulo na uključivanje u povijesna zbivanja. Vratio se u Europu i uputio u Petrograd. Borio se na ruskoj strani, a 1916. godine imenovan je potporučnikom elitnog Pavlovskog lejbguardijskog puka. Nakon teškog ranjavanja u prvoj bitci, nije se više vratio na bojište. Otpušten je iz vojske krajem 1917.godine, ali je ostao u Rusiji, gdje je svjedočio Februarskoj i Oktobarskoj revoluciji, te o tome zapisuje: “U posljednje vrijeme mnogo mi je materijala za razmišljanje pružio prizor...Ruske revolucije. Promatrao sam taj izvanredni događaj iz neposredne blizine...”³

U lipnju se vraća u Zakopane. Snažni utisci ratnih zbivanja, vojničkog života, iskustvo boljševizma i rađanja nacističke ideologije u Njemačkoj preokrenuli su smjer njegovog književnog i umjetničkog stvaralaštva. Witkacy svjedoči raspadu sustava starih vrijednosti i običaja, istražujući mogućnosti umjetničkog izražavanja tog procesa. Puzyna „reformatorsku“ ulogu tog razdoblja naglašava riječima: „Tu negdje završavaju tradicije – počinje Witkacy.“⁴

²Szewcy Stanisława I. Witkiewicza. // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981.

³Witkiewicz, S.I. Prijevodi : Nemivene duše (fragmenti). // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2), str. 126.

⁴Puzyna, K. Witkacy. // Dzieła wybrane : Dramaty / opracował Konstanty Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. str. 20.

Iskustvo Prvog svjetskog rata i boravak u Rusiji u vrijeme revolucionarnih zbivanja duboko su utjecali su na oblikovanje njegovih temeljnih estetičkih i filozofskih postulata. Witkacy ih objedinjuje u *Novim formama u slikarstvu* (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, 1919.), traktatu, započetom još 1913. godine, u kojemu je izložio nacrt svoje estetičke teorije i katastrofistički nacrt povijesti. Tijekom tih šest godina prošao je kroz proces intelektualnog i umjetničkog samoosvještenja, i tada započinje njegova najplodnija stvaralačka faza. Dalibor Blažina ističe:

„Upravo s razine te osviještenosti, s neobičnom strašću i poletom, prvih poslijeratnih godina ubacit će se u vrtlog avangardnih previranja u poljskoj umjetnosti - slikarstvu i kazalištu prije svega - postavši jednim od njenih najkontroverznijih aktera.“⁵

S Jadwigom Unrug ženi se 1923. godine, a bračna veza prerasta u prijateljstvo. Egzistenciju osigurava otvaranjem slikarske portretne radionice 1925. godine. Slikao je prema narudžbama, no i dalje se trudio ostati dosljedan svojim uvjerenjima te je zadržavao pravo odbijanja pojedinih naručitelja.

Iako posvećen dramskom stvaralaštvu (pogotovo s obzirom na postulate teorije Čiste Forme), Witkacy sredinom 20-tih godina sve više pažnje poklanja romanima. *Oproštaj s jeseni* (*Pożegnanie jesieni*) izdaje 1927. godine, a 1930. godine *Nezasitnost* (*Nienasylenie*). Njegov posljednji i nedovršeni roman je *Jedini izlaz* (*Jedyne wyjście*). Godine 1935. objavljuje filozofski traktat *Pojmovi i tvrdnje implicirane pojmom Postojanja* (*Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*), kao i knjigu o korištenju narkotika, pod nazivom *Narkotici* (*Narkotyki*). Te iste godine odlikovan je Zlatnim lovorom Poljske književne akademije – jednim priznanjem kojeg je dobio u životu, provedenom u neprestanim borbama s nerazumijevanjem kritike i publike. Posljednje, za Witkacyjevog života objavljeno djelo, bile su *Nemivene duše* (*Niemyte dusze*), koje su pred rat bile objavljivane u fragmentima. Filozofija je oduvijek bila konstitutivni element njegovih djela i njoj je posvetio posljednje godine života.

Ulazak njemačke, a zatim i sovjetske vojske u Poljsku označio je njegov kraj: okupacija i sraz dviju velesila kao da je bila jasna potvrda njegovog uvjerenja o ubrzanoj propasti svijeta, putu u ništavilo. Ne nalazeći više mjesta u svijetu koji mu nestaje pred očima, kojeg shvaća kao dinamičnu katastrofu bez kraja, odlučuje se na krajnji čin. Počinio je samoubojstvo 18. rujna 1939. godine u selu Jeziory na Polesiu, u današnjoj Ukrajini.

⁵Blažina, D. S Witkacyjem oko Hrvatske. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2), str. 97.

1.1. Witkacy u kontekstu umjetničkih strujanja i društvenih prilika 20. stoljeća

Načelno, poljska kultura i književnost prolaze u razdoblju međuraća kroz dvije vrlo diferentne faze: ako su sami počeci književnog stvaralaštva početkom 1920-tih godina bili u znaku radosti zbog ponovno uspostavljene poljske državnosti, već sredinom tog desetljeća suočavanje s društvenim realitetom i krizom tog društva potaknulo je odmicanje od avangardističkog civilizacijskog optimizma prema jačanju kritičke svijesti u odnosu na tu istu zbilju, kao i ideologije koje su sve nametljivije nudile različite recepte – od desnice do ljevice. Stoga su tridesete godine, najavljene već državnim udarom Józefa Piłsudskog 1926. godine, razdoblje u kojemu optimizam s početka međuraća smjenjuje horizonat mračne opasnosti. Društvena realnost bila je mračna, a vizija budućnosti – još mračnija. Umjetnici su tražili način da izraze svoj jad, bijes, tugu i otupjelost koji su prevladavali u ljudima. Dijagnoza stanja postaje sada uvelike katastrofistička, posebice u obzoru opasnosti od fašizma s jedne, i komunizma s druge strane. Nova avangarda, ona iz tridesetih godina, više nije civilizacijski radikalna (ne zaziva rušenje starog svijeta da bi se izgradio novi), nego sluteći mrak budućeg rata pokušava spasiti što se spasiti može. Na pomolu su veliki i teški događaji koji će potresti i promijeniti cijeli svijet.

Kao pripadnik Mlade Poljske, njene treće generacije, Witkacy je umjetničkim i književnim inovacijama, teorijom i praksom, otvorio put prema poslijeratnim avangardnim eksperimentima, pri čemu se istaknuo kao prethodnik novih dramskih koncepcija i „razbijanja“ tradicionalnih dramskih formi modernističke provenijencije. Oblikovao je teatar koji je odbacio naturalizam i ostvario sintezu teorije kazališta i same drame, ali prije svega u kodu vlastite svjetonazorske koncepcije. Iz tog amalgama nastaje Witkacyjevo specifično dramsko stvaralaštvo, koje je mnogo kasnije prepoznato kao prethodnica teatra apsurda.

Međutim, naglašeno modernističkog svjetonazora, gotovo jedine dodirne točke koje Witkacy dijeli s avangardom nalaze se unutar ekspresionističkih tendencija. Ekspresionizam je, kao umjetnički pravac, na površinu donio najdublje, najiskrenije i najbolnije iskonske ljudske emocije i strahove. U tome se očrtava njegova osnovna ideja - izraziti stanje duha. Reakcija i angažiranost intelektualaca, pa tako i Witkacyja, na društvene mehanizme bila je u ekspresiji kroz satiru, grotesku i parodiju, što je, u konačnici, sadržavalo oštru kritiku prema tekovinama moderne civilizacije. Smatrali su da sistem kolektiviteta vodi u gubitak identiteta, stvara osjećaj straha, tjeskobe i sveopće patologije.

Mnogo je disciplina koje se isprepliću u Witkacyjevom životu i stvaralaštvu: slikarstvo, povijest, dramsko stvaralaštvo, teorija umjetnosti i kulture, ontologija. Sve one čine konstitutivan

dio njegove osobnosti i katastrofističkog pogleda na svijet, čiji je najvažniji oblikotvorni princip – groteska. Stvarajući u razdoblju između modernizma i rane avangarde, reagirajući na najvažnija politička, filozofska i sociološka pitanja onog vremena, u njegovim se književnim tekstovima miješaju „...naivna opsesija, ozbiljne stvari s parodijom ili svjesnim fantazmima...”⁶

Witkacy se tijekom čitavog međuraća grčevito i glasno borio za vlastitu poziciju i umjetnički identitet. Bio je gorljivi borac za „vlastite istine“, često je ulazio u privremena savezništva s drugim umjetnicima i formacijama svog vremena, ali još se češće se s njima svađao i razilazio. Uzimao je od njih onoliko koliko mu je bilo potrebno da dokaže suprotno, bez uživljavanja u tuđa stajališta i ideje. Nedvojbeno je, međutim, da je manji dio njegovih suvremenika bio svjestan njegovih umjetničkih posebnosti i neospornog talenta, koji se ni danas ne može jednoznačno definirati. Andrzej Stawar karakterizira ga kao buntovničkog epigona, ali Żeleński Boy kao genijalnog improvizatora i jednog od najznačajnijih i najoriginalnijih talenata poljske poslijeratne drame i kazališta: Witkacyjevu je dramaturgiju opisao kao „nadbaret“. Jedan od vodećih kritičara onog vremena i Witkacyjev veliki protivnik, Karol Irzykowski, koncizno je sažeo Witkacyjeve osobine: „stvaralačka gorčina i možda genijalna grafomanija“.⁷ Upravo izjavu Irzykowskog kritičar Konstanty Puzyna, najzaslužniji za reafirmaciju Witkacyja nakon Drugog svjetskog rata, drži najtočnijom. Štoviše, u usporedbi s njegovim poljskim suvremenicima, Puzyna ističe: „bio je /Witkacy/sjajan prethodnik europskog stila, prirodni genij, intelektualno i umjetnički ispred svog vremena...”⁸

Kako smo već naznačili, Witkacyjevu specifičnu teorijsku i stvaralačku poziciju moguće je iščitati i na pozadini političkih zbivanja uoči i za vrijeme Prvog svjetskog rata, koji je rezultirao ostvarenjem stoljetnog sna. Očekivanja od nove Poljske su bila velika: nakon vraćanja neovisnosti mnogi su vjerovali da započinje razdoblje normalnog funkcioniranja poljskog društva i države. No, stvarnost je bila drukčija. Poljska Piłsudskog bila je nestabilna, srljala je iz krize u krizu. Witkacy, koji je svega toga bio bolno svjestan, ali je u svojoj dijagnozi stanja bio usamljen. Ali, njegova kritička percepcija poljske situacije proizašla je iz višestoljetne popularne predodžbe Poljske kao „otkupiteljice“ i „predziđa“ kršćanstva, od čega je, za mnoge generacije, polazila njezina „povijesna misija“. Witkacy se izruguje i podsmjehuje toj prenaplašenoj ideji nacionalnog patosa, nastojeći demistificirati nacionalne simbole. Stoga, posve je razumljivo da je svoje umjetničko stvaralaštvo temeljio na „bijesnom, grotesknom i deformacijskom podsmijehu,

⁶Puzyna, K. Witkacy. // *Dzieła wybrane : Dramaty / opracował Konstanty Puzyna*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985., str.5

⁷Ibidem, str.8.

⁸Ibidem, str.6-7.

zakamufliranom „fantastikom budućnosti“.⁹ Iz tog se podsmijeha rađa snažan protest, ali bez nade i odjeka. Vidljivo je to iz same Witkacyjeve analize poljskog društva, a u konačnici, i cijelog čovječanstva:

„Ja niemam zamiaru być tym wytworcą wzmacniających zastrzyków dla zdychających narodowych uczuć czy degenerujących się społecznych instynktów, tych wymierających robaków na resztach zgnilego ścierwa wspaniałego bydlęcia z dawnych wieków! O, wstrętny był ten przeciętny inteligent polski owych czasów! Lepszy już byli nawet wysokiej marki dranie lub po prostu tłum... w którego zwojach i skrętach zaiła się złowroga bezlitosna przyszłość przeżytych warstw ludzkości.“¹⁰

Witkacyjeva umjetnost, baš kao i njene teorijske osnove, proizašle su iz njegova sraza s realnošću, ili barem s popularnom predodžbom o toj realnosti. Njegov je odgovor drastičan i jednoznačno katastrofističan. Žrtva tog nacrtu nije samo Poljska, nego i čitav svijet.

Zdravko Malić zapisuje:

„...Witkiewicz je ...u svojim dramama, predočio svijet u kojem se svaka duhovna gesta, izvorno, početno, krajnje prirodna, iskrena, gola, otvorena, groteskno preti u formalizirani znak, u kostim, u masku...“, te nastavlja: „...u svome djelu ne prestaje kompromitirati duhovnu datost Poljske (i šire: evropske) novovjekovne civilizacije. Po njegovu je mišljenju iz te civilizacije nepovratno iščiljela „metafizička strepnja“... ta je civilizacija...dostigla svoj cilj: ostvarila se kao mrtvi kontinent, kao „jalova zemlja“, nakojoj je moguća igra smrti, igra mrtvih, dovršenih oblika, na kojoj više nije moguća igra života, njegovo obnavljanje.“¹¹

⁹Ibidem, str.17

¹⁰Ibidem, str.18; „Ja nemam namjere biti proizvođač injekcija koje bi ojačavale umirujuće nacionalne osjećaje ili degenerične društvene instinkte, tih umirujućih crva na ostacima trulog mesa veličanstvene životinje iz davnih dana!... O, odvratno je bio taj prosječni poljski intelektualac onog vremena! Bolji su bili čak i pravi gadovi ili jednostavno puk... u čijim je zavojima vrebala zlokobna, nemilosrdna budućnost preživljenih slojeva čovječanstva“.

¹¹Blažina, D. (Ne) prisutnost u kritici Zdravka Malića. // Witkacy i drugi : zagrebački polonistički doprinosi / uredili Dalibor Blažina i Đurđica Čilić Škeljo. Zagreb : FF press, 2016. str.27-28.

1.2. Avangardističke tendencije u modernističkoj drami

Avangardne tendencije u drami i kazalištu najjasnije su se očitovale u odmicanju od naturalizma i naturalističkog prikaza života na sceni. Smatralo se da u oponašanju nema mjesta autentičnom kreativnom izrazu. Tu univerzalnu odliku kazališne avangarde Viktor Žmegač definira „...kao usredotočenje na pozornicu koja nije iluzionistički prostor, nego poprište koje je u biti mnogo više samoreferencijalno nego referencijalno u službi neke izvankazališne stvarnosti.“¹²

Slična tome je i misao Aleksandra Tairova, ruskog dramaturga, o onome što treba predstavljati teatar avangarde. Suprotstavljajući se naturalističkoj koncepciji oponašanja života na sceni, on ističe: „Ne, nego sve mora biti kao u kazalištu.“¹³

Kazalište predstavlja mjesto žive interakcije. Postaje iznimno važno uključiti publiku, razbiti prostorne i mentalne pregrade između publike i scene. Avangardna drama teži oslobođenju umjetničkog izraza, teži da se „...društvene paralele presijecaju, da kazalište napusti znakove svoje ekskluzivnosti i dopusti sve oblike estetskih i svjetonazorskih manifestacija.“¹⁴

U središtu kazališnog izraza je pobuna i borba s konvencijama. Mnogo pažnje se usmjerava prema razvoju kazališnih teorija i koncepata što dovodi do kazališne reforme, čiji je glavni cilj bila autonomija kazališta, koja se trebala manifestirati u oslobođenju od zastarjele naturalističke strukture, a onda i u napuštanju glume kao odraza života na sceni (vraćajući se antičkom teatru, i viziji pročišćenja, katharisis). S obzirom na te promjene, dramsko stvaralaštvo u razdoblju modernizma sve se više doživljava kroz kazališnu umjetnost.

Usporedno su se razvijale razne kazališne teorije, a jedna od najvažnijih bila je teorija „*teatra okrutnosti*“ „*ritualnog kazališta*“ Antonina Artauda. Artaud je inovativnim pristupom želio kazalište vratiti području podsvjesnog, metafizičkog, mističnog i ritualnog, iz kojega se i razvilo. Udaljeno od stvarnosti svakodnevice, pretežito bazirano na izvedbi, Artaudovo kazalište željelo je šokirati osjetila publike, oslanjajući se na pokrete, zvukove i svjetlo. Otuda i naziv „teatar okrutnosti“. Danas se uočavaju mnoge sličnosti između Artaudove koncepcije kazališta i Witkacyjevih nastojanja.

Dramatičari koji su se posebno istakli su Luigi Pirandello i Bertolt Brecht sa svojim „epskim teatrom“. Brechtova teorija da je kazalište samo igra, ali takva koja želi osvijestiti gledatelja, na neki je način bliska Witkacyjevim postulatima i shvaćanjima kazališne umjetnosti. Iz navedenog

¹²Žmegač, V. *Strast i konstruktivizam duha*. Zagreb : Matica hrvatska, str.74

¹³Ibidem, str.75.

¹⁴Ibidem, str.75

proizlazi, da je Witkacy i kao dramatičar, i kao svojevrsni reformator kazališta blizak najvažnijim tvorcima europskog teatra između dva rata.

2. Dramsko stvaralaštvo Witkacyja

Witkacy se dramskom stvaralaštvu posvetio u tridesetim godinama života. U razdoblju od 1918. do 1925. godine napisao je gotovo četrdesetak drama, od kojih je sačuvana dvadeset i jedna. Među njima, najpoznatije su *Novo oslobođenje* (*Nowe Wyzwolenie*), *U maloj kuriji* (*W małym dworku*), *Vodena koka* (*Kurka Wodna*), *Luđak i opatica ili Nema lošeg što na još gore ne bi izišlo* (*Wariat i zakonnica, czyli Nie ma złego, Coby na jeszcze gorsze nie wyszło*), *Sonata Belzebuba*, *Majka*(*Matka*).

Istovremeno, Witkacy se intenzivno bavio i razvijanjem vlastite teorije Čiste forme, aplicirane na materijalu kazališta. Odatle i popularna teza da su navedene drame pokušaj primjene teorije Čiste forme na dramsku (kazališnu) strukturu. S prvim dramskim ostvarenjima, poput drame *Maciej Korbowa*(*Bellatrix*), Witkacy započinje i intenzivan rad na vlastitom dramskom stilu, neprestano eksperimentirajući s formom i uvodeći nove umjetničke koncepte. Njegov je teatar napola komediografski, pun raznovrsnih parodijskih elemenata s granice ozbiljnosti. Sav je iz duha groteske, kojoj ne mogu umaknuti ni vlastita modernistička ishodišta, kao ni bilo koji vladajući diskurs, osim – filozofije. Tako groteska postaje Witkacyjev osnovni gradbeni (i dekonstruirajući) element slike svijeta. Iako vezan za modernistički teatar iz kojega potječe (divio se, primjerice, Wyspiańskom, Micińskom), širinom svoga interteksta ušao je u sve segmente društva, jezika, umjetnosti... Ismijavao se cijelom kompleksu kulture, njezinim reliktima koji propadaju i gube smisao, ne zaobilazeći ni velikane života (titane), ni umjetnike. Štoviše, ismijavao je i samog sebe, smatrajući se umjetnikom u nestajanju, a ne u nastajanju. Naime, u gotovo svim svojim djelima, a posebice dramama provlači se dubinski konflikt – kako biti umjetnik u neumjetničko doba? U doba u kojem je, kako dokazuje Witkacyjev povijesni nacrt, metafizika zapravo mrtva.

Kazalište koje Witkacy razvija izrazito je antinaturalističko i antipsihološko, kako navodi Degler.¹⁵ Originalnost Witkacyjeva kazališta manifestira se u:

- strukturalnoj sličnosti drama
- jezičnoj specifičnosti (neologizmima, kombinaciji filozofskih izraza, salonske konverzacije i kolokvijalnog jezika)
- tematici koja se provlači u svim dramama – ugrozi sudbine ljudske individue

¹⁵Degler, J. Witkacyjevo kazalište. // Witkacy i drugi : zagrebački polonistički doprinosi / uredili Dalibor Blažina i Đurđica Čilić Škeljo. Zagreb : FF press, 2016. str.34.

- fantastičnosti prikazanog svijeta koja crpi inspiraciju iz romana groze, bulevarskih romana, melodrama i bajki
- „čudesnosti svijeta“
- karakterističnost likova drame i njihova tipizacija (demonška žena, umjetnik, aristokrat,)
- groteskizaciji i tragikomičnim elementima
- naslovima dramskih djela¹⁶

Stvarajući svoj jedinstveni dramski izraz Witkacy se referirao na razne, dotad poznate dramske oblike, na taj način kreirajući vlastite originalne varijante. Inspiraciju je pronalazio i u drugim dramatičarima, posebice u Strindbergu i Wedekindu. No ponajviše, dramsko stvaralaštvo odraz je njegovih izgrađenih stavova o stanju umjetnosti, društva i o njihovoj perspektivi. U skladu s time su i teme koje problematizira (a koje proizlaze iz njegovih unutarnjih i vanjskih iskustava): alijenacija čovjeka u suvremenom svijetu, smrt, erotizam, stvaralački genij, odnos prema mnoštvu, obitelj, društveni rasap i revolucije, posljedice znanstvenog i tehnološkog napretka... Prva četiri motiva (alijenacija, smrt, erotizam, stvaralački genij) Daniel Gerould ističe kao konstantu i glavno obilježje Witkacyjevog katastrofizma.¹⁷

U njegovim dramama iskristalizirala se plejada karakterističnih likova i slika, koji se provlače kroz cijeli njegov književni opus: dijete koje je svjedokom događaja, posjetitelji iz davnih vremena i iz budućnosti, dvospolne osobe ili ironični komentator. Međutim, svjestan da dramu ne „nose“ samo likovi ili radnja, Witkacy posebnu pažnju posvećuje scenskoj aranžaciji događanja, uvodeći sugestivna dramska sredstva: zatvoreni prostor, usporavanje i ubrzavanje radnje, podjelu scene, efekte reflektora i osvjetljenja, korištenje aluzija i citata...¹⁸ Sve to pomoglo je i dekonstrukciji fabule. Nju je utemeljio na slobodno povezanim scenama, pri čemu su njegovi likovi oslobođeni psiholoških, moralnih i fizičkih uzročno-posljedičnih sveza. Sve to zajedno, i u međusobnom odnosu, trebalo je potaknuti gledatelja, provocirati njegove poglede na stvarnost i svakodnevicu, uvesti ga u sferu sna – izazvati metafizičke osjećaje.

Isto naglašava i Zdravko Malić:

„...temelj je Witkiewiczove umjetničke baštine njegov teatar, nastao pretežito dvadesetih godina. Teatar je to groteske, apsurd, egzistencijalne, kako je Witkiewicz

¹⁶ Ibidem, str.34-36

¹⁷ Terminatorstwo dramaturgiczne. // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981., str.72

¹⁸ Ibidem, str.73

*govorio, „metafizičke“ uznemirenosti, teatar velikih pitanja o smislu života i povijesti, teatar egzistencijalne mučnine i ideološkog katastrofizma s vizijom otuđenoga čovjeka u svijetu totalitarne ideologije, teatar bivših ljudi, propalih i nastranih egzistencija, teatar u kojem nema društvene sredine, postoje samo groteskno suprotstavljeni društveni ekstremi, teatar koji ne poznaje i ne priznaje prijelaznosti, teatar krajnje senzualnih i krajnje produhovljenih likova, teatar beskrajne jezične slobode, pune intelektualnih neologizama, teatar kiča i elitne ekskluzivnosti.“*¹⁹

2.1. Teorija Čiste forme

Temelje Čiste forme oblikovao je Witkacy u svojim teoretskim radovima: *Nove forme u slikarstvu i odatle proizašli nesporazumi* (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, 1919.), *Estetičke skice* (*Szkice estetyczne*, 1922.), i *Kazalište. Uvod u teoriju Čiste forme u kazalištu* (*Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, 1923.). Problematiku teorije Čiste forme također je opisivao u člancima objavljenima u časopisu „*Skamander*“ tijekom 1920.-1921. godine.

Kao što je rečeno, Witkacy je teoriju Čiste forme je prvi put izložio u *Novim formama u slikarstvu*. To je estetička teorija, koja se prvotno odnosila na slikarstvo, a kasnije je primijenjena i na dramu i kazalište. Idejno osmišljena u Witkacyjevoj mladosti, nastajala je tijekom godina, a najdramatičnije se oblikovala u diskusijama s ocem. Očev modernizam u umjetnosti potaknuo ga je da promišlja nove paradigme, najprije u likovnoj umjetnosti. Temeljna teorijska načela nadopunjavao je i proširivao i u raspravama s drugim suvremenicima, predstavnicima avangardnih struja.

Ključni pojam te teorije bio je „deformacija“. Riječ je, prije svega, o deformiranju konvencionalnih značenja i kazališnih znakova koji su svojom alogičnošću trebali utjecati na primatelja, konfrontirati ga s nepoznatim i izazvati u njemu najdublje metafizičke osjećaje. Dakle, oslanjala se na deformaciju konvencionalne forme, nedostatak kronologije u fabuli, odbacivanju postulata psihologije, biologije i etike. Posljedično, ta je teorija „...postulirala formalna istraživanja i na taj način, uz ostale dominantne avangardne doktrine, širila mogućnosti specifičnih umjetničkih jezika“.²⁰

¹⁹Malić, Z. Iz povijesti poljske književnosti. Hrvatsko filološko društvo : Biblioteka književna smotra : Zagreb, 2004., str.193.

²⁰Blažina, D. Katastrofizam i dramska struktura. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 1993., str.136.

No, ona nije bila samo estetička kategorija. Bila je to „...konceptija umjetničkog djela u kontekstu ontološkog i katastrofističkog sustava“. ²¹ Predstavljala je novi, a mnogima i teško pojmljivi konstrukt u kojem estetika ne postoji sama za sebe. Bez njezinog metafizičkog podteksta, kao i referencijalnog konteksta svjetonazorskog Witkiewiczovog iskaza, ona gubi svoje dubinsko značenje.

Naime, Witkacyjeva estetička teorija „...izvedenica je ne samo ontološkog, već i historiozofskog sustava koji implicira teoriju kulture: stoga se teorija Čiste forme mora izvoditi kao teorija o mogućnostima i šansama umjetničkog stvaralaštva u obzoru zamiruće kulture metafizičkih vrijednosti.“ ²²

Neizostavno je, naime, spomenuti Witkacyjevu povezanost s ontologijom kao jednim od temeljnih postulata na kojima počiva njegovo stvaralaštvo, kao i stav prema umjetnosti i životu. U njegovim djelima, kao i u pisanim raspravama i člancima o Witkacyju često se spominje pojam „metafizičkog osjećaja“, kojega autor definira kao „...jedność w wielości i nieskończoność jego, tak w małości, jak i w wielości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego“. ²³ Upravo je „metafizički osjećaj“ pokretač umjetničkog stvaranja i otkrivanja Tajne Postojanja - cilj je njegovog svekolikog stvaralaštva, umjetnosti kakvu je tražio. Istovremeno, metafizički je osjećaj utopijsko utočište od dehumanizacije čovječanstva i svakog pojedinca u svijetu koji isti osjećaj potpuno uništava.

Međutim, ništa ne uspijeva odgoditi katastrofu i propast kulture utemeljene na metafizičkom osjećaju individue. Umjetnosti, religiji i filozofiji bila je zajednička sposobnost proizvodnje metafizičkih osjećaja – osjećaja izuzetnosti naspram ostatka svijeta i svijesti o jedinstvenosti vlastitog. Sposobnost proživljavanja metafizičkih osjećaja bilo je ono što daje smisao ljudskom životu te „spašava“ svijet od potpune uniformiranosti i automatizacije, kao neumitne posljedice drugog procesa, imanentnog razvoju civilizacije: procesa „podruštvljenja“ (uspołecznienia), koji konzekventno dovodio do „mravlje civilizacije“. Potvrđuju to velike promjene koje su se počele događati početkom krajem 19. i početkom 20. stoljeća: industrijalizacija, Prvi svjetski rat, masovna kultura, situacija na globalnom i lokalnom planu, pa i slutnje fašizma i staljinizma isključivale su tu sposobnost. Sve je to utjecalo na Witkacyjevo poimanje sudbine čovječanstva. Tri stupa „individualističke kulture“ (religija, umjetnost, filozofija), koja su trebala pomoći čovječanstvu

²¹Ibidem, str.136.

²²Ibidem, str.137.

²³Lubecki, M. Istnienie i metafizyczny niepokój w filozofii S.I. Witkiewicza. // Estetyka i krytyka, 30 (3/2013) str.77., Witkacy u „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia“, „...jedinstwo u mnożstwu i njegova nieskończoność, kako u malenosti tako i u mnożstwu, uz istovremeno ograničenje svakog pojedinačnog postojanja“

shvaćenom kao zbir individua da opstane i zadrži metafizičku komponentu, urušila su se, a zajedno s njima i metafizika stvari i osjećaja. Naime, svijet budućnosti, donijet će, doduše, sreću i zadovoljstvo, ali bit će ličen diferencijalne osobine čovjeka kao individue – potrebe za metafizičkim proživljavanjem Tajne postojanja.

Teorija Čiste forme bila je Witkacyjev pokušaj stvaranja koncepcije koja bi mogla utjecati na primatelja, te ponovno, makar za tren, probuditi takve iskonske, metafizičke osjećaje. U tom smislu bila je sukladna s dominantnim modernističkim stremljenjima.

2.2. Kazalište Čiste forme

Witkacyjevo shvaćanje kazališta proizlazi iz osnovne fascinacije i stremljenja Velike modernističke kazališne reforme, u čijoj je srži potraga za ishodišnim vrijednostima teatra, ponovnom otkrivanju njegova metafizičkog karaktera Witkacyjeva teorije Čiste forme svjedoči da je vjerovao kako je moguće makar privremeno stvoriti takvu strukturu umjetničkog artefakta (slikarskog, kazališnog), koji je u stanju izazvati osjećaj metafizičke Tajne postojanja. Na taj način djelo može kod gledaoca izazvati efekt sličan buđenju iz nekog čudnog sna.

Dakle, polazišna točka u stvaranju novog koncepta kazališta za Witkacya bilo je viđenje kazališta kao religijskog rituala u kojem se isprepliću razni oblici umjetničkog izražavanja. (Kasnije, religija i umjetnost su se odijelile, te su umjetnici počeli tražiti nove načine izazivanja metafizičkih osjećaja i začudnosti.). Takvo je kazalište odraz apsolutne slobode umjetnikove kreacije i imaginacije. Međutim, ta sloboda ne smije voditi u kaos, već u zajedništvo kazališne umjetnosti, u Čistu Formu.

Zajedništvo akcije, jezika, vizualnih efekata i glazbe može ostvariti apsolutnu ljepotu i apsolutnu istinu tako da gledatelji mogu iskusiti Tajnu Postojanja. U tome se zrcale najvažniji postulati Čiste forme su: otklon od politike, oslobođenje od realizma i naturalizma, te eksperiment.²⁴ Naposljetku, kazališna predstava je umjetnička kreacija koja približava publiku metafizičkom iskustvu i Tajni Postojanja otkrivenoj u Čistoj formi.

Teorija Čiste forme u kazalištu oslanja se, dakle, na deformaciju očekivanog i na dokidanje konvencija popularnog teatra (melodrame, teatar građanskog tipa,...). Witkacy želi deformirati, odnosno, reformirati kazalište koristeći elemente te kulture. Međutim, ti elementi trebali su kreirati

²⁴<http://witkacywitkiewicz.prv.pl/teoria-czystej-formy>

novu idejnu i spoznajnu konstrukciju, kazališnu predstavu kao viziju novog svijeta posredstvom destrukcije starog.

Witkacy, uvjeren u metafizičku i iskonsku sferu umjetnosti, vidio je kazalište kao jedino odgovarajuće sredstvo koje bi moglo prenijeti Čistu formu u umjetnost. Oslanjao se njegov prvobitni, metafizički karakter koji je imao uporište u antičkom i religijskom, liturgijskom kazalištu. Ono je nastalo iz obreda, vezanih uz religiju, magiju i mitologiju. Njihova autentičnost pružala je publici mogućnost izazivanja najdubljih, metafizičkih osjećaja. Povratak temeljnom osjetilnom iskustvu probudio bi ljudsku svijest. Drugim riječima, takva umjetnost trebala je otrgnuti ljude od učmalosti svakodnevnog života, spasiti ih od beznada i intelektualne propasti.

3. Filozofska ishodišta

Na Witkacyjevu filozofiju utjecali su razni filozofski pravci, prvenstveno metafizički pesimizam Schopenhauera i egzistencijalizam, često smatran „najknjiževnijom“ filozofijom 20. stoljeća. On u središte svojih razmatranja stavlja pojedinca i njegovo ostvarenje unutar društva, a do razumijevanja smisla bitka dopijeva se tek razumijevanjem temeljnih modusa čovjekove bačenosti u prosječnu svakodnevicu, odnosno njegove izgubljenosti u bezličnom. Čovjek se razlikuje od drugih bića upravo po tome što opća pitanja opstojnosti shvaća kao presudna, a vlastitu opstojnost kao nešto otvoreno, onu koja odlučuje o svojem bitku. Tako je i čovjekova osnovna zadaća ponovno zadobivanje zbiljske egzistencije. U djelu *Bitak i vrijeme (Sein und Zeit)* iz 1927. godine Martin Heidegger zauzima se za filozofsko mišljenje koje će biti usmjereno na pitanje o smislu ili istini bitka.

U egzistencijalizam je Witkacyja uveo Roman Ingarden, te se aktivno bavio promišljanjem egzistencijalističkog fokusa: problematikom individualnog postojanja. Iz toga se kristaliziraju Witkacyjevi specifični svjetonazorski i filozofski postulati i konstrukti: historiozofija, metafizički osjećaj i katastrofizam kao temeljni filozofski koncept.

Ontološki pojmovi i filozofemi, poput metafizičkog osjećaja i mogućnosti njegove realizacije, mogućnosti otkrivanja Tajne Postojanja neizostavni su pojmovi koje nalazimo u njegovoj filozofiji. Kako, zašto, na koji način, u odnosu na što postojimo? S pojmom Postojanja, Witkacy izjednačuje i pojam mnoštva, kao mnoštva senzacija kojima je okružen čovjek (Pojedinačno Postojanje). One uzrokuju dihotomiju jedinstvo – mnoštvo, napetost između pojedinca i svijeta koji ga okružuje, čiji je čovjek dio. Witkacyjevo stvaralaštvo počiva na tim oprekama. Ono je rezultat duboke svijesti opozicije: čovjek kao jedinstvo u odnosu na svijet sagledan kao mnoštvo.

Iskustvo koje iz toga proizlazi omogućuje proživljavanje Tajne Postojanja, koja se otkriva se u tome da čovjek ostane jedinstven, bez obzira na svojstva mnoštva koja ga oblikuju. Nemogućnost da se pronikne u tu Tajnu izaziva osjećaj dubokog nemira, koju Witkacy naziva metafizičkim nemirom.

Interes za istraživanje problematike povijesnog smisla jača u Witkacyja za vrijeme revolucije i boravka u Rusiji. Tu važnu vremensku određenost u smislu usmjerenja stvaralačkog modusa dobro naglašava misao da se Witkacy „...zapravo rodio u Rusiji u vrijeme revolucije – sve dalje je samo kontinuitet“. ²⁵

Sam pojam revolucije kod Witkacyja biva relativiziran jer proces „podruštvljenja“ označava dugotrajan proces, koji vodi u krajnji civilizacijski kolaps. Uobičajeno, evolucije su iskaz težnji za ukidanjem starog i uspostavom novog poretka, novih društvenih modela. Witkacy prihvata postojanje dvije osnovne revolucije, od kojih se prva dogodila u „plemenima totemske divljine“, a druga još uvijek traje i završit će mehanizacijom društva. ²⁶ Posebno ga okupira razdoblje prve revolucije, u kojoj dolazi do podruštvljenja odnosno postupnog prebacivanja fokusa s individualističke problematike na kolektivnu. Njezino trajanje neminovno utječe na promjenu u socijalnom i kulturnom smislu – na prevlast mase koja znači konačnu upostavu masovne kulture. Prijelomni moment je u tom smislu Francuska revolucija. Ono što Witkacy vizionarski predosjeća u bliskoj budućnosti je katastrofistički završetak druge revolucije, koja se ogleda u toj masovnosti. To je njegova originalna historiozofska koncepcija.

Gašenje individualističke kulture, u kojoj je, posredstvom njenih konstitutivnih metafizičkih elemenata (religije, umjetnosti i filozofije), još jedino bio moguć doživljaj metafizičkog osjećaja i Postojanja u cjelini, usmjerilo je društveno-povijesni razvoj u potpunu automatizaciju, a ujedno i u njen rasap kao izraza individualnih napora.

Religija, koja je bila utočište, zamijenjena je pragmatičnim djelovanjem Crkve, filozofija je zamijenjena znanošću. I umjetnost nestaje, iscrpljujući se u formalnim eksperimentima: danas može postojati jedino u obliku Čiste forme. Kraj stvaralaštva i umjetnosti označava njezinu katastrofičnu budućnost kulture bez metafizičke dimenzije. Dakle, umjetnost predstavlja još jedino područje gdje se nazire trag individualne kulture, i gdje je još ostvariv osjećaj metafizičkog nemira. Witkacy je to područje smatrao „posljednjim bastionom Tajne Postojanja“.

²⁵Mencwel, A. Witkacego jedność w wielości. „Dialog“, 1965.str.85., u Historiozofia S.I.Witkiewicza, str.7

²⁶Janus, B. Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza. // Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.8

U takvom svijetu, „individualistička kultura“ postaje nepotrebna. Nitko se više neće baviti metafizičkim pitanjima i introspektivnim uvidom – vrijedit će samo ono što će donositi praktičnu i trenutnu korist. „Ludzie będą pracować, aby jeść, jeść – aby pracować.“²⁷

Tijek razvoja čovječanstva i civilizacijski razvoj bitno utječe na sve manju potrebu doživljavanja metafizičkih osjećaja, a time i na njihov nestanak. To do izražaja posebno dolazi u Witkacyjevoj izjavi: „Dwa są tylko miejsca dla metafizycznych jednostek w naszych czasach: więzienie i szpital wariatów.“²⁸

Tu do izražaja dolazi Witkacyjev katastrofizam, bitno obilježje njegovog stvaralaštva. U svojim temeljnim općenitim postavkama, a prema definiciji Zbigniewa Kuderowicza, on je „...teorijska konstrukcija, prema kojoj se sveopći razvoj kreće prema uništenju.“²⁹ Dva su važna katastrofistička teksta utjecala na Witkacyja: *Propast Zapada* („*Der Untergang des Abendlandes*, 1918.) Oswalda Spenglera i *Pobuna masa* (*La rebelión de las masas*, 1929.) Josea Ortege y Gasseta. Iako se preklapaju u osnovnim katastrofističkim paradigmama, Witkacyjev katastrofizam je specifičan. Njegov ključ se krije u sferi masovnosti gdje vrijednosni sustavi stare, metafizičke kulture postaju neprimjenjivi i nefunkcionalni, a time i suvišni. Važno je i potrebno samo ono što je u službi mase i tobožnjeg civilizacijskog napretka, individualno postaje potrošeno i besmisleno.

Witkacyjev se pesimizam razvio iz osjećaja sveopće društvene apatije: „...Witkacy je vidio posljednji raspad – kako je mislio – sigurne civilizacije.“³⁰ Obilježja društva u kojem je živio (alijenacija, gubitak individualnosti, masovne neuroze i frustracije), odredila su njegov katastrofistički model, što se uskoro potvrdilo u Drugom svjetskom ratu, koji je donio viziju budućnosti - potpuni krah humanih vrijednosti, teror, glad i stradanje.

Malgorzata Szpakowska ističe:

„...obično u temelju svake katastrofičke vizije leži nepristajanje na zatečenu situaciju: na zlo koje se negdje i nekad ima ostvariti i najčešće je projekcija onoga što sada i ovdje izaziva protest i očaj. Katastrofistički su pogledi prije svega dijagnostika, tek zatim predviđanje. Zlo, koje se proriče za sutra, uvijek ima korijene u sadašnjosti. Ponekad – također u budućnosti; često – u ljudskoj prirodi.“³¹

²⁷Ibidem., „Ljudi će raditi, kako bi jeli – jesti – kako bi radili.“

²⁸Ibidem., „Samo su dva mjesta za metafizičke pojedince danas: zatvor i ludnica.“

²⁹Janus, B. Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza. // Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.17.

³⁰Ibidem, str.36

³¹Blažina, D. Katastrofizam i dramska struktura. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 1993., str.89.

Nimalo blistavo je Witkacy vidio smjer u kojem će se razvijati povijest i društvo. Vizija nadolazeće katastrofe – katastrofe u smislu zatiranja svih autentičnih vrijednosti, ponajviše dolazi do izražaja u njegovoj posljednjoj drami, u *Šusterima*.

4. *Šusteri* (1927. – 1934.)

Šusteri su posljednja u cijelosti sačuvana Witkacyjeva drama. Nastajala je dugo, započeta je 1927., nastavljena 1931., a završena 1934.godine. Djelo nije objavljeno ni postavljeno na pozornicu za Witkacyjevog života. *Šusteri* su objavljeni u Krakovu 1948. godine, zajedno s dramom *U maloj kuriji*, u posebnom svesku. Prvi pokušaji inscenacije su se dogodili nakon „otapanja“ 1957. godine.

Unutar Witkacyjevog opusa *Šusteri* predstavljaju novu stvaralačku etapu i jedno su od njegovih najboljih, najznačajnijih i najzanimljivijih književnih ostvarenja. Drama je posvećena doktoru Stefanu Szumanu, profesoru psihologije i filozofije. Szuman je kasnije, 1957. godine, objavio opširnu i zanimljivu raspravu o drami.

U vrijeme rada na njoj Witkacy se intenzivno bavio filozofskim i socijalnim pitanjima, pa su *Šusteri* odraz tih promišljanja. U drami je dana analiza suvremenih društvenih odnosa i revolucija, kao i katastrofična vizija sudbine čovječanstva. Groteskni je i slikoviti odraz sukoba društvenih slojeva, kao i političkih sistema, te ljudi i njihovih međusobnih odnosa. Vizija je svijeta, koji mahnito i bezglavo juri u svoju propast, u potpunu otupljenost i ograničenost - duhovnu, mentalnu i fizičku. Istodobno, *Šusteri* su i najpolitičnija Witkacyjeva drama jer obrađuju psihopatološke elemente društva proizašle iz sveopće nivelizacije.³²

U njima je, kroz jednostavnu linearnu strukturu drame, predstavljen svijet u svom raspadu. Iako jednostavne forme, drama zahtijeva napor i pažljivo čitanje, „čitanje između redaka“.

Witkacy čitatelja uvodi u dramu zanimljivim podnaslovom: „*Naukowa sztuka ze „śpiewkami w trzech aktach*“. Podnaslov implicira Witkacyjev pristup *Šusterima* kao sociološkoj studiji poljske, ali i globalne situacije; oni su analiza, ali ujedno i dijagnoza stanja čovječanstva.

³²Demitologizacija i teatralizacija: „Szewcy“ (1934). // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981., str.423.

4.1. Dramska struktura

Drama je podijeljena u tri čina. Dijelovi (pojedini prizori) označeni su ulaskom ili izlaskom likova. Svaki čin završava nasilnim događajem, početkom preokreta ili revolucijom. I u narativnom smislu, *Šusteri* se razlikuju od ostalih Witkacyjevih drama. Karakterizira je jednostavna i jasna pripovjedačka linija vremenski i prostorno uklopljena u radnju. Ona je smještena u budućnost, u drugu polovicu 20. stoljeća. Prate se odnosi između triju društvenih klasa – radničke klase, buržoazije i aristokracije.

U stilističkom i koncepcijskom smislu, *Šusteri* obiluju simbolikom, metaforama i aluzijama. Istaknuta je simbolika trojstva – trojica postolara, tri društvene klase, tri političke ideologije, tri čina, tri revolucije. Taj magični i mistični broj tri nije stvar slučajnosti. On je značajan i simbolički se proteže kroz cijelu dramu. Odnos triju klasa promatra se kroz prizmu odnosa triju revolucija prikazanih u slijedu teze, antiteze i sinteze. Revolucija na kraju prvog čina donosi fašistički ustroj i uhićenje postolara. U drugom činu, postolarski bunt završava revolucijom, dok treći čin, kao rezultat proteklih revolucija, predstavlja kraj dotad poznatih ideologija te uspostavlja potpuno novu društvenu situaciju, novu klasu i sistem koji je iznjedrilo (post)industrijsko društvo - tehnokraciju, koja zatire svaku mogućnost stvaralačkog i individualnog života.

Arhetipske silnice rezultanta su sukoba na razini nagona: gladi, rada i seksa: odatle se kao dominantne teme disputa predstavnika triju klasa pojavljuju hrana, organizacija rada i seksualno ispunjenje. Svaka klasa želi biti „prva“, želi biti elita koja će imati najbolje životne uvjete i vlast.

Mjesto radnje i prostor također su posebno važni. Svaki od njih nositelj je značenja. Radnja prvog čina odvija se u postolarskoj radionici, drugi čin smješten je u zatvorski ambijent, a treći čin vraća likove u postolarsku radionicu, ali prenamijenjenu u prostorije vlasti.

U dramu uvodi grupa postolara, nezadovoljnih radom u uvjetima kapitalističkog pritiska; neprekidnog „štancanja“ bez ikakvog stvaralačkog i osobnog zadovoljstva. U isto vrijeme, pripadnik buržoazije, „đavolji“ odvjetnik Scurvy i aristokratska predstavnica, vitkacijevska demonska žena, kneginja Irina, zadovoljavaju svoje sitne strasti flertom i ispraznim razgovorima. Upravo su likovi ti koji upravljaju dramskom radnjom. U prvom i drugom činu često ulaze, predstavljaju sebe i svoje stavove, uvode određenu problematiku i motive, a zatim izlaze. Taj ritam ulaska, izlaska, kao i autoprezentacija likova iz različitih klasa referenca je na *Svadbu* (Wesele) Wyspiańskog. Može se reći da je prvi čin, sa svim minuciozno izvedenim pojedinostima „hommage“ Wyspiańskom.

U prvoj sceni postolari se predstavljaju kroz sugestivne ispovijesti, u kojima je iskazana sva težina njihove egzistencije. Tek nakon predstavljanja likova i njihovih stavova, radnja se pokreće. Njen pravi početak događa se na kraju prvog čina, kada izbija revolucija predstavljena kao upad tužioca Roberta Scurvyja i grupe Čilih dječaka³³ na scenu.

Ukratko, u prvom činu, radnja se odvija u postolarskoj radionici smještenoj na vrhu brda. Ona djeluje izolirano, pitoreskno, jedino buka automobila i zvuk tvorničkih sirena prizivaju realitet. Radnja započinje dinamično, odmah uvodeći čitatelja u postolarski „modus vivendi“. Oni rade, izrađuju cipele, ali taj rad je natopljen frustracijom, jer je proizvod rada namijenjen višim slojevima, koji za njihove napore ne mare, niti ih cijene. Tri su postolara: postolarski majstor Sajetan Tempe i dva šegrta, bezličnih imena Šegrt 1 i Šegrt 2³⁴. Svjesni su da su to posljednji trzaji njihova zanatskog rada i umijeća. Kapitalizam uzima maha, a ljudski individualizam pada pod teretom raznih režima. Usred izražavanja radničkog nezadovoljstva na scenu ulazi tužilac Scurvy, predstavnik buržoazije i vlasti, koji njihove jadikovke siječe riječima: „Droga wolna. Możecie iść i zdechnąć sobie pod płotem. Wyzwolenie jest tylko przez pracę.“³⁵ Scurvyja, poput pravog kapitalističkog moćnika, zanimaju samo osobni interesi i zadovoljenje vlastitih potreba. Naizgled ima sve, ali nema ono što jedino želi – Kneginju. Uz tu želju, silno se želi uspeti na društvenoj ljestvici. Kneginja se pojavljuje, sva dotjerana, noseći buket žutog cvijeća. Njezin samopouzdan, već u početku „erotski“ nastup govori o njoj kao fatalnoj (femme fatale), demonskoj ženi (čest motiv u europskoj i poljskoj književnosti fin de siècle). Do izražaja odmah dolazi njezin sadističko – mazohistički stav i odnos sa Scurvyem: „Bezsilność pana, doktorze Scurvy, podnieca mnie do zupełnego wariactwa.“³⁶

Zanimljiv je njihov odnos i u kontekstu političke sfere. Scurvy, predstavnik izvršne vlasti i moći, sadist je u političkom smislu, dok je u seksualnom podređen i bespomoćan mazohist. Ta se simbolika može primijeniti na generalnu ideju političke moći – uvijek je povezana s agresijom i ima sadističku crtu. Kneginja ima plan – želi iskoristiti postolare, kao zadnja uporišta stvaralačkog impulsa, kao posrednike koji bi joj omogućili sudjelovanje u vlasti. Želi izvojevati političku pobjedu - stvoriti „babomatriarchat“³⁷ gdje muškarci više ne bi bili potrebni. U tu svrhu naumila je svoju seksualnu energiju, svoj mehanizam kontrole, transformirati u političku. Scurvy naposljetku razotkriva njezinu namjeru manifestiranu u postolarskom buntu te ih uhićuje.

³³Dziarscy Chłopcy

³⁴Czeladnik 1, Czeladnik 2

³⁵Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. str.493.

³⁶Ibidem, str. 496.

³⁷komičan naziv za vladavinu žena

U drugom činu postolari i Kneginja nalaze se u zatočeništvu. Smješteni su u prostoriju koja je pregrađena na dva dijela: „salu za prisilni nerad“ s lijeve stane, a s desne se nalazi bogato opremljena postolarska radionica. U lijevoj se prostoriji nalaze postolari koji nemaju pravo pristupa u desni dio. Njih Scurvy muči besposlicom i neradom. Svjestan da ih je otrgnuo od njihovih radnih i životnih navika, muči ih onim što nikad nisu iskusili i na što nisu navikli – neradom. Za postolare je ta atmosfera neizdrživa, oni cvile, zapomažu, puni su jada. Scurvy ne reagira na njihovo zapomaganje, već se s njima upušta u besmislene dispute, posebice sa Sajetanom. Dijalozi se vode oko politike i vlasti, gdje Scurvy izražava svoje nezadovoljstvo organizacijom vlasti. Istovremeno, Kneginja je kažnjena prisilnim radom. Kao pripadnici aristokracije, njoj je rad posve odbojna i nepoznata stvar. Iako posao obavlja teškom mukom, svejedno u njemu pronalazi svojevrсну nasladu – pomalo mazohističku, koja odgovara njezinom karakteru. Postolari, potaknuti pogledom na Kneginju koja radi i obavlja njihov toliko željeni posao, razbijaju atmosferu nerada i dosade, te se mahnito prihvaćaju posla. Štoviše, posve ih obuzima ludilo, koje je gotovo fizičko, seksualno, animalno. Kneginja i Scurvy promatraju ih u tom radnom zanosu i ludilu, koje više nije moguće kontrolirati. Čak im se i organizacija Čilih dječaka, koje je Scurvy poslao da ih uhite i vrate u stanje poslušnosti i neaktivnosti, pridružuje u radu. Radeći, oni stvaraju novu ideju, novu revoluciju.

Postolari sebe doživljavaju kao stvaraoce novog poretka. Osjećaju kao da su se opet vratili u vrijeme u kojem je njihov život imao smisao, a njihov napor bio cijenjen. Osjećaju kao da su povratili sposobnost metafizičkog doživljavanja, ali su svjesni da je njihova samostalnost upitna, da su marionete u tuđim rukama. Kneginja, vraćajući se iz šetnje, pojavljuje se u aristokratskom ruhu i preuzima Scurvyjevu ulogu iz drugog čina – postaje mučiteljica. Muči Scurvyja dajući mu neograničenu erotsku izdržljivost kako nikad ne bi doživio konačno ispunjenje i zadovoljstvo – kako bi mu ona zauvijek ostala nečim poželjnim, a nedostižnim. S druge strane, šegrtima je dosta Sajetanovog beskonačnog brbljanja i oslanjanja na davno prošle vrijednosti kojim samo zagađuje njihov mladi mozak i onemogućava nove društvene ideje. Sajetan, svjestan onoga što mu se sprema, ublažava retoriku. U taj čas na scenu ulaze seljaci. Stari Kum, mladi Kumek, hohol i Djevojčura³⁸ likovi su iz drame *Svadba*.

Oni se pojavljuju kao izlizani simboli nekih davnih, minulih vremena – u današnjem vremenu više nemaju šanse, posve su nebitni, kao i Sajetan. I jedni i drugi pripadaju prošlim vremenima, nitko ih više ne doživljava ozbiljno, nikome nisu potrebni. Djeca budućnosti guraju ih u

³⁸Kmieć, Kmiotek, Chochoł, Dziwka

„ropotarnicu povijesti“. To se manifestira u trećem činu, kada postolari doslovno izbacuju seljake, konstatirajući: „Tak to załatwiliśmy kwestię chłopską – haj!“³⁹

Seljaci i njihove mirnodopske vrijednosti, postali su zastarjeli, arhaični „koncept“ nepotreban modernom tehnološkom društvu. Šegrti ubijaju Sajetana udarcem zlatnom sjekirom po glavi, ali brinu da uspije izbrbljati svoj monolog do kraja. Na scenu tada upada Kneginjin sluga Fjerdusjenko, koji upozorava na dolazak „strašnog nadrevolucionara, Hiper-Proletera“⁴⁰, koji sa sobom nosi bombu kao prijetnju. Osjećaj straha pojačan je njegovim teškim, olovnim koracima koji dopiru iz daljine. Hiper-Proleter se javlja kao simbol svih revolucija, te kao bivši zatvorenik, žrtva totalitarističkih sistema. Na kraju se ispostavlja da je bomba, koju Hiper-Proleter nosi sa sobom samo termosica za kavu. Od sve te velike bure, na kraju se nije desilo ništa. Sve se raspada, a „velika“ revolucija doživljava neuspjeh. Kneginja zadnjim atomima snage nastoji uspostaviti „babomatriarchat“, pretvara se u veliku pticu s raskošnim krilima i perjem, ali taj pompozan prizor gasi dva pripadnika posve nove generacije, klase, „garnitura“ – Drug Abramowski i Drug X.⁴¹

Groteskizacija likova i radnje u trećem činu postiže vrhunac. U uvodnom tekstu opisuje se groteskan izgled Sajetana i njegovih šegrti (Sajetan u šarenom šlafroku; šegrti u cvjetičastim pidžamama). Takva, totalna groteskizacija u trećem činu odraz je poludjelog svijeta izokrenutih vrijednosti, grotesknih ljudi i stvari. Sve je besmisleno i prolazno: od ljudi, ideja i stavova. Likovi drame gube se u besmislenim i razvučenim diskusijama. Nema stvarnih prijetnji ni velikih revolucionara (primjer Hiper-Proletera s termosicom). Svijet se gubi u beskompromisnoj dosadi i autodestrukciji. Taj posljednji čin donosi kulminaciju u smislu raspada i demistifikacije svega što se stvorilo i iznjedrilo u prvom i drugom činu: društveni slojevi, revolucije i klasne borbe, ideologije i njihovi simboli - sve postaje beznačajno i tragikomično.

Drama se prekida naglo, bez klasičnog završetka. *Šusteri* završavaju slično kao i *Svadba* Wyspiańskog, mahnitim plesom u pogrešnom krugu. Završavaju pesimistično, ne ostavljajući nikakvu nadu.⁴²

³⁹Witkiewicz, S. I. *Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985., str.547.

⁴⁰Fierdusieńko, Hiper-Robociarz (Oleandar Puzyrkiewicz)

⁴¹Towarzysz Abramowski, Towarzysz X

⁴²Eustachiewicz, L. „Szewcy“ Stanisława Ignacego Witkiewicza. Warszawa : Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1994., str.55

4.2. Likovi i međuodnosi

Likovi drame predstavljaju sliku europskog i poljskog društva u razdoblju između dva rata. Među njima prepoznajemo: seljaštvo i radničku klasu, obrtnike i buržoaziju, aristokraciju i nove društvene slojeve koji uspostavljaju nove poretke, a koji proizlaze iz katastrofične misli Witkacyja. Svi oni u potrazi su za ispunjenjem i ponovnim proživljavanjem metafizike stvari. Nezasitni su u želji da „...dožive, prožive, iskuse nešto duboko, potresno – nešto što bi im ispunilo prazninu života, dosadu svakodnevice, što bi ih približilo Tajni Postojanja.“⁴³

Njihov svijet je zatvoren, jednoličan. Okrenuti su sami sebi i prepušteni sami sebi. Witkacy je njihovu egzistenciju ogolio, lišio svake mistifikacije – u želji da prikaže svu jalovost i ispraznost životne automatizacije. Ne postoji ništa, ni u njima, a ni u svijetu koji ih okružuje, što bi moglo potaknuti neku promjenu. „Jedino, što se može stvoriti, su cipele.“⁴⁴

U drami nema jasnih granica između klasa. One se, što posebice dolazi do izražaja u trećem činu, često međusobno pretapaju. Sajetan, predstavnik radničke klase tako postaje isti kao i kapitalisti koje prezire, Scurvy postaje izobličeni, poludjeli pas (sveden je na životinju) koji je rob svojih seksualnih i primitivnih nagona, dok se sadistički i nimfomanski nastrojenoj Kneginji oduzima sloboda i stavlja ju se u kavez.

Sajetan Tempe centralni je lik drame - postolarski majstor u šezdesetim godinama. Pripada starom naraštaju socijalista, pun je vjere u „svjetliju budućnost“. Ispunjava ga misao o povezanosti rada i stvaralaštva. Mišljenje Sajetana, koji zamjera šegrtima da „brbljaju, a život ide“, odnosi se na životnu filozofiju temeljenu na individualnom postojanju i mogućnosti slobodnog stvaranja. Ispovijest Sajetana izražava Witkacyjeve težnje, njegovo „čekanje na čudo“. Povezano s time, Lech Sokół ističe:

„...ako je moguće sačuvati individualno postojanje u vitkacijevskom smislu, a istovremeno provesti društvenu pravdu i zajedničku dobrobit, nestaje konflikt individualnih i kolektivnih vrijednosti, svijet prestaje biti tragičan zahvaljujući radikalnoj opoziciji onoga, što je individualno, i toga, što je kolektivno, katastrofizam biva uništen.“⁴⁵

⁴³Degler, J. Witkacyjevo kazalište. // Witkacy i drugi : zagrebački polonistički doprinosi / uredili Dalibor Blažina i Đurđica Čilić Škeljo. Zagreb : FF press, 2016, str.37.

⁴⁴Demitologizacija i teatralizacija: „Szewcy“ (1934). // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981., str.430

⁴⁵Sokoł, L. Indywidualizm i gatunek. Wstęp do dramatu. Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918. Słowo/ obraz terytoria : Gdańsk 2001., str. 116.-117.

Sajetanovi šegrti označeni su brojevima 1 i 2 (Józek i Jędrej), a spominje se i njegov sin Józef. Sajetan je predstavljen kao lik izrazite individualnosti, dok su šegrti likovi promjenjive naravi, prilagodljivi situacijama. Postolari su predstavnici radničke klase, no kao pripadnici zanatstva raspolažu vještinama koje još uvijek sadrže autentični napor, iskreni moment stvaranja, bez hiperprodukcije i uniformiranosti. Postolari su tu kao simbol nečeg praiskonskog, metafizičkog, imanentnog svakom čovjeku. Oni su arhetip - simbol individualnosti. Na početku drame, u prvoj sceni, izrada jedne jedine cipele očit je znak umjetnosti i kulture na izdisaju. Kulture koja se omasovljuje, koja je dotakla svoje dno, u kojoj nema začudnosti i iskrenog stvaralačkog impulsa.

Odnos postolara prema svijetu koji ih okružuje i prema samima sebi dobro opisuje pojam odvratnosti. Ta mučnina podsjeća na sartreovsku, egzistencijalističku mučninu. Upravo ona tjera postolare i Sajetana, da u očaju ustvrde:

*„Już wszystko tak zbrzydło na tym świecie, że więcej o niczym gadać nie warto. Kona ona ludzkość pod gniotem cielska gnijącego, złośliwego nowotwora kapitału, na którym, niżej putryfakcyjne owe bąble, faszystowskie rządy powstają pękają, puszczając smrodliwe gazy zagnięte w sobie, w sosie własnym, bezosobowej ciżby ludzkiej.“*⁴⁶

Opreka njima su dvoje „ljubavnika“: Kneginja Irina Wsiewołodowna Zbereznicka-Podbereška i Prokurator Robert Scurvy. Povezuje ih želja za seksualnim zadovoljenjem, koja zamjenjuje ljubav. Njihov odnos u *Šusterima* je sadomazohistički, vođen hladnom proračunatosti do zadovoljenja želje. Kneginja je ruska aristokratkinja, karakterom i izgledom vitkacijevska demonska žena: fatalna je crnka, naglašene „demonске“ ljepote, te udana aristokratkinja ruskog podrijetla, kako bi se bolje uklapala u dimenziju demonizma. Njeno ponašanje i odnos sa Scurvyjem preuzeti su iz mladopoljskog dekadentnog stereotipa fatalne žene. Ona je svojevrсна učiteljica postolara – podučava postolare teoriji i filozofiji politike a ujedno i erotizmu.

Manipulacija je sredstvo kojim se služi u postizanju ciljeva. Željna moći i svjesna polaganog nestajanja aristokracije poigrava se seksualnim željama, agresijom i frustracijom postolara u cilju osvajanja političke vlasti. Plan joj je preuzimanje vlasti nakon što je postolari osvoje. Ona je

⁴⁶Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985., str.490, „Sve je postalo tako gadno na ovom svijetu da više ni o čemu nije vrijedno govoriti. Skapava čovječanstvo pod gnijetom gnijileće tjelesne, zloćudne tvorevine kapitala, na kojoj kakti putrefakcijski mjehuri, nastaju i pucaju fašistički režimi, ispuštajući smrdljive plinove, u sebi sagnjile, u vlastitu sosu, u bezličnom ljudskom mnoštvu“, prijevod Dalibor Blažina

seksualna verzija mitskog kralja Mide – „čega se dotakne u razgovoru, poprima seksualni karakter, ono što radi, također.“⁴⁷

Scurvyja je Witkacy zamislio kao perverznog tužitelja, kako bi dodatno naglasio iskvarenost najvažnijih, vrhovnih državnih institucija. Prokurator je mazohist u odnosu s Kneginjom, a sadist kao prokurator i kasnije ministar. I njegovu vlast obilježava sadizam: nalazi zadovoljstvo u izvršavanju smrtnih kazni. Pravi je primjer fašističke vlasti (one prisutne u Poljskoj i Europi tridesetih godina), što je naglašeno njegovim tvrdnjama: „...Możecie iść i zdechnąć sobie pod płotem“ i „Wyzwolenie jest tylko przez pracę.“⁴⁸ Ta formulacija podsjeća na dobro poznati nacistički natpis u Auschwitzu.

Lakaj Fjerdusjenko prikazan je kao lutka. On postoji samo kao Kneginjin dodatak, rekvizit a ne kao karakterni lik. Drug Abramowski (proistekao iz stvarne ličnosti revolucionara i sociologa Edwarda J. Abramowskog) i Drug X (koji je izraz težnje za redukcijom individue) predstavljaju novi, premda samo još jedan totalitaristički oblik vlasti. Hiper-Proletersintetski je lik i javlja se kao utjelovljenje tipičnih karakteristika radničke klase.

Likovi seljaka dolaze iz narodnog poljskog seljačkog mita i iz drame Wyspiańskog *Svadba*. On je, kao najvažniji umjetnik i dramatičar mladopoljskog razdoblja, snažno utjecao na Witkacyja izraženom nacionalnom simbolikom i vizijom „ogromnog teatra“ („teatr ogromny“). Njihovo stavljanje u dramski kontekst svjedoči o važnoj i neraskidivoj vezi Witkacyja s Wyspiańskim. Ulazak tih likova Witkacy povezuje s demistifikacijom nacionalnih i političkih mitova i simbola Poljske i Poljaka. Najprepoznatljiviji od njih lik je hohola koji se javlja kao „gospodar ceremonije.“

Pučigubec⁴⁹ je groteskno čudovište, zapravo utjelovljenje poljske šljahte i poljske oficirske tradicije. Dolazi iz narodnog mita i pučke književnosti te prezentira mane poljske popularne kulture, koje je Witkacy često i rado demaskirao. Satirički svjedoči on njegovom stavu o pojmu poljskosti i poljske veličine.

Nedostatak osobnosti ono je što daje posebnu sliku likova u *Šusterima*. Za sve njih vrijedi konstatacija da su više tipovi, nego li karakteri što je ujedno i njihova katastrofistička odrednica. Reprezentanti su kulture na izdisaju, a u skladu s time Witkacy ih prikazuje groteskno, izobličeno, izgubljeno u apsurd i jednoličnosti vlastite egzistencije, pripisujući tim bolesnim društvenim i međuljudskim odnosima i seksualnu psihopatologiju.

⁴⁷Sokoł, L. Indywiduum i gatunek. Wstęp do dramatu. Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918. Słowo/ obraz terytoria : Gdańsk 2001., str.109.

⁴⁸Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985., str.493.

⁴⁹Puczymorda

4.3. Jezik i dramski izraz

Avangardne promjene snažno su se reflektirale i u jeziku - jednom od najvažnijih kazališnih medija. Filozofske rasprave o jeziku s prve polovice 20. stoljeća revolucionirale su sliku verbalnog koda, a formalisti su postali začetnicima eksperimenata riječima. U Artaudovoj filozofiji teatra iskazuje se težnja da se obuhvati riječju „jezik“ sve što se manifestira svojom prisutnošću na sceni i tvori „konkretni i fizički scenski jezik“.

Artaudova koncepcija sukladna je sa stavovima Witkacyja, koji iz „konstitutivnih elemenata“ umjetnosti, odnosno iz slike, glasa, smisla (osjećajnog ili semantičkog) te djelovanja, koje je temelj teatra, želi formirati svoj vlastiti kazališni jezik.

Takav je jezik, u službi metafizičkih osjećaja, trebao pružiti autentično iskustvo kombinacijom umjetničkih izraza dostupnih na sceni: glazbe, plesa, likovne umjetnosti, gestikulacije, intonacije, arhitekture, osvjetljenja i scenografije. Artaud ističe: „Uvijek se radi o tome, kako bi teatar stvorio metafiziku riječi, gesta, izraza, želeći se iskobeljati iz pretjerano ljudskog, psihološkog geganja na mjestu.“⁵⁰

Witkacy nije samo težio formiranju i uspostavi novog scenskog jezika, nego je također eksperimentirao s riječima unutar samog dramskog teksta. Njegov stil pisanja poznat je po jezičnim invencijama i maksimalnom iskorištavanju zvukovnih mogućnosti riječi. To je nesvakidašnja mješavina znanstvenih i filozofskih termina, stranih riječi, fragmenata raznih drama i romana, psovki, žargonizama i neologizama.

Jezik Witkacyjevih dramskih tekstova nosi u sebi ton salonskog razgovora, uzvišeni stil, koji je često poetičan i isprepleten kolokvijalnim rječnikom, pomalo vulgarnim, a čak i žargonom. Konkretno, jezik *Šustera* je poseban i u skladu s cijelom atmosferom drame. Blažina tu raznoliku verbalnu shemu naziva „velikom brbljaonicom“.⁵¹ Razgovori koji se odvijaju među likovima prepuni su metafora, hiperbola, aluzija, neologizama i citata koji su dovedeni do krajnosti i apsurdna. Karakteriziraju ih „nabacani“ pojmovi i termini iz područja tehnologije, znanosti, filozofije,... Česti su strani izrazi, fragmenti iz pjesama i romana, žargonski izrazi te psovke ispremiješane s jecajima, ridanjem i hihotom.

⁵⁰<http://pracowniapieknystyl.pl/witkacy-a-awangarda-teatralna-i-polowy-xx-wieku/>

⁵¹Blažina, D. Vitkacii maledicta u hrvatskom jeziku. // Prevođenje kultura : Zagrebački prevodilački susret 2003., str.44.

Govoreći o prevoditeljskom radu na *Šusterima* Dalibor Blažina ističe:

*„...upravo u Šusterima Witkacyjevo stilističko umijeće, njegova jezična inovativnost, umijeće stvaranja neologizama, groteskno suprotstavljanje različitih funkcionalnih govora, žargona i dijalekata doći će, vjerojatno više nego li drugdje, do punog izražaja.“*⁵²

U istom članku autor navodi da je drama „farsa o ideologiziranom govoru koji je izgubio svaki smisao“. ⁵³Šusteri su drama o neprekidnom „brbljanju“ (gdje se „društveni kaos reflektira u kaosu jezika“). Jezik ujedno služi i kao alat karakterizacije likova, odnosno, tipova drame.

U njemu se, tom naoko kaotičnom jeziku *Šustera*, mogu razaznati tri tipa diskursa:

- teorijski diskurs, koji se manifestira u „hiperintelektualnom modernističkom govoru“
- modernistički mladopoljski pjesnički žargon
- dijalekt

Teorijski diskurs obiluje filozofskim i znanstvenim izrazima, tuđicama, kvazi-tuđicama, salonskim žargonom, te najviše dolazi do izražaja u diskusijama oko društvenih i političkih pitanja. Taj prenaplašeni intelektualizam zapravo u sebi skriva jalovost i svodi se na sušto brbljanje.

Primjer:

*„A czyż wy myślicie, że i my nie powstailiśmy w ten sposób? Rzadka linia monadologów, raczej monadistów – od hylozoistów greckich, poprzez Leibniza, Renouvierea, ...“*⁵⁴

Modernistički mladopoljski pjesnički žargon ilustrira ovaj primjer:

*„Czerwień się pieni w chmur przezroczu
Wśród wichrów nagie tańczą drzewa,
Coś w mojej duszy samo śpiewa
I nie pamiętam już twych oczu.“*⁵⁵

Dijalekt se najviše odražava u govoru postolara, kada međusobno komuniciraju.

⁵²Blažina, D. Lingvistički „šusteraj“ ili o prevođenju S. I. Witkiewicza. // Prevođenje : suvremena strujanja i tendencije / uredile Jelena Mihaljević Djigunović i Neda Pintarić. Zagreb : Hrvatsko društvo za primjenjenu lingvistiku, 1995., str.204.

⁵³Ibidem, str.209.

⁵⁴„Szewcy“, preuzeto iz „Lingvistički šusteraj“, str.211.

⁵⁵Ibidem.

Primjer:

*„A cihajcie se, janiółowe niebiescy!“*⁵⁶

Uz slojevitost prikazanih likova, važno je istaknuti i stilske neobičnosti njihovih imena. Opširnost Kneginjinog⁵⁷ imena odraz je aristokratske pompoznosti bez pokrića. Dužinom titule i imena ironizirana je uzvišenost aristokracije. Strašan Hiper-Proleter (Oleandar Puzyrkiewicz) u svom pravom imenu krije naziv otrovnog cvijeta. Neka imena u sebi nose konotacije i aluzije, neka su bez posebnog značenja. Ipak, imena glavnih likova ispunjena su značenjem. Primjerice, ime glavnog postolara, Sajetan Tempe, može stajati kao referenca na ozloglašenog Sejanusa, kapetana Pretorske Straže, ili možda još jasnija referenca na Satana. Slično je sa Scurvyjevim imenom – zanimljivim s dvojezičnog aspekta: na poljskom jeziku ima značenje „kurvinog sina“, dok u engleskom jeziku označuje skorbut – bolest uzrokovanu pomanjkanjem vitamina, ali i podlost, bijednost.

Cijeli naracijski koncept je retoričan i diskurzivan: ostvaruje se u prizemnim razgovorima i deklamacijama koje se uglavnom vode oko hrane, organizacije rada i seksualnog ispunjenja.

Ismijavanje, ironija i groteskizacija važna su stilska obilježja drame. U *Šusterima* je jezik bitan element gradnje groteske. Primjerice, prezasićenost vulgarizmima može se promatrati kao izravni pokazatelj gubitka vrijednosti u svijetu koji gubi smisao. Sadomazohistički i okrutni međuljudski odnosi reflektiraju se i u jeziku, koji je vulgaran i grub. Scurvy i Sajetan razvijaju tzv. *styl sobaczy*, koji se ogleda u neprestanim izrazima cerekanja i hihota kao teatralizacije izražavanja.

Primjeri:

*„Nie będę cicho! – te, frajer! Hej! Hej! Hej! Hej! Hej! Hej!“*⁵⁸

*„Jakże byście to chcieli : nie mordować, „chyba że już nie można.“ Nigdy nie można, a zawsze trzeba – tak to jest. Hehe.“*⁵⁹

Witkacyjev dramski izraz ima izrazitu grotesknu dimenziju, obiluje apsurdom, često i makabričnim elementima, na rubu parodije. Jezična raznovrsnost i stilsko bogatstvo proizlazi iz njegove averzije prema automatizmu i jednostavnosti uobičajenog jezika. Smatrao je da se jezik

⁵⁶Ibidem, str.212.

⁵⁷Irina Wsiewołodowna-Podbereška

⁵⁸„Szewcy“, Sajetan, str.493.

⁵⁹Ibidem, Scurvy.

troši, gubi značenja te da je upravo zato potrebno s njime neprestano eksperimentirati, tražiti nove forme i semantičke odnose koji bi razbili stereotipe, napustili shematizam u leksiku i obogatili jezik stvaranjem novih elemenata.⁶⁰

Stilistički i jezični izraz karakterističan je i neusporediv s bilo kojim drugim, te je Daniel Gerould njegovu je veličinu dobro okarakterizirao riječima:

„Witkacy je neponovljiva književna individualnost; u svojim djelima on svjesno pokušava stvoriti tajanstveni, složeni svijet koji se ne podaje općeprihvaćenim kategorijama logičnog mišljenja...“⁶¹

4.4. Pokretački mehanizmi drame – erotizam, rad, nezasitnost i dosada

Šusteri se intenzivno bave društveno-političkom problematikom. Kao temeljni motivi nameću se: erotizam, nezasitnost, dosada, individualni identitet, klasno pitanje, totalitarni mehanizmi i ideologije. Besmisao u koji se premetnula ljudska egzistencija groteskno je naglašen i ironiziran do maksimuma. Život se sveo na ponavljanje bazičnih, svakodnevnih radnji: „Zjeść, poczytać, pogwajdlić, pokierdasić i pójść spać.“⁶² To je prikazano kroz prizmu erotizma i političke moći koji najčešće dolaze u obliku agresije.

Likovi drame vođeni su primarnim instinktima i impulsima zbog kojih djeluju ne mareći za tuđu dobrobit. Njihovi međusobni odnosi prožeti su seksualnim tenzijama. Svaka klasa želi onu drugu, odnosno, svaka klasa želi ono što ne može imati. U središtu tog kaosa i nemogućnosti ispunjenja vlastitih želja i potreba je nasilje uzrokovano besmislenim, neproductivnim načinom života, a ujedno i egzistencijalnom mučninom, frustracijom i dosadom. Svakoj klasi prijeti propast, nijedna više nije održiva. Predstavnici klasa u „Šusterima“ su toga svjesni.

Sadistička i mazohistička obilježja seksualnih perverzija uvelike određuju odnose u „Šusterima“. Kneginja seksualno uzbuđuje postolare, kako bi kod Scurvyja probudila ljubomoru i nasilje. Scurvyja takvo Kneginjino ponašanje navodi na bijes i nasilje – on namjerava silovati Kneginju, dok Sajetan sa šegrtima želi uništiti sve što ga pritišće i muči. Nitko od njih nije dovoljno jak i odlučan. Iskompleksirani su, zagledani u drugog, predani ponižavanju sebe samih.

⁶⁰Stolarek, J. Groteska w wybranych utworach pisarzy okresu międzywojennego. // Conservatoria Linguistica. Rok VIII (2014).

⁶¹Blažina, D. Vitkacii maledicta u hrvatskom jeziku. // Prevođenje kultura : Zagrebački prevodilački susret 2003., str.42

⁶²Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985., str.550.

Javlja se nasilje kao manifestacija želje za radom i frustracije zbog nemogućnosti obavljanja tog rada, a ujedno i kao izraz dugo potisnute seksualne želje. Gnjev se manifestira u obliku seksualne agresije: „Ja bym chciał ich dziwki deflorować, dewergondować, nimi się delectować, jus primae noctis nad nimi sprawować, w nich pierzynach spać, ichnie żarcie żrec aż do twardego rzygu,...“⁶³

Motiv seksualnosti u uskoj je vezi s motivom političke moći, što prije svega možemo primjetiti u dramskom profilu lika Kneginje. Između seksualnosti i politike postoji veza koja se ocrta u želji za dominacijom, prepuštanju nagonima i impulsima. Witkacy u *Šusterima* u seksualnost unosi frustraciju, nezadovoljstvo, kao posljedicu neispunjenja primarnih ljudskih potreba – seksualnih, socijalnih, emocionalnih. Čovjek je biće kontradikcija. To prepoznaje i Witkacy, apostrofirajući žudnju likova, njihovu frustraciju, želju za promjenom, ali i nemogućnost izlaska iz „vlastite kože“.

Metaforički, svaka klasa želi „silovati“ drugu, kako bi osigurala svoju opstojnost. Takav čin ujedno pokazuje patologiju suvremenog društva u svoj njegovoj surovosti i ispraznosti. Propadanje humanih vrijednosti, a time i međuljudskih odnosa, koji gube svoju iskrenost, ljubav i smisao, onih u kojima nema stvarne komunikacije i razumijevanja. Seksualni nagon, imanentan ljudskoj prirodi, postaje sredstvo manipulacije. On je u svijetu *Šustera* još više pojačan egzistencijalnom mučninom koju likovi osjećaju. U tom svijetu, prožetom beskrajnom dosadom i tlapnjom, seksualni nagon sredstvo je emocionalnog pražnjenja, izvor trenutne sreće i bijega od usamljenosti. S njim u paru prisutna je agresija, izazvana socijalnom nepravdom, mučninom i dosadom. Ta dva bazična nagona tako postaju glavni pokretački mehanizmi drame. *Šusteri*, kao drama političkog karaktera, pokazuju kako politička moć često ide „ruku pod ruku“ s agresijom, što dovodi do otvorenog sadizma. Erotizam i moć tako postaju sredstvo destrukcije ljudske individualnosti, sve više je udaljujući od najviše „iskustvene sfere“, Tajne Postojanja.

Witkacy svoju, u prijašnjim dramskim ostvarenjima, primarnu problematiku umjetničke kreacije zamjenjuje problematikom rada u mehaniziranom svijetu. U takvom svijetu, zapravo, više nema prisutnog umjetnika, već su kao „odbljesci“ tog stvaralačkog naponu prisutni još samo obrtnici (u drami njihovi predstavnici su postolari). U izradi cipela, zanatskog posla, krije se iskra metafizičkog impulsa. Međutim, ta konsolidacija umjetnosti s manufakturnom proizvodnjom ujedno je i pokazatelj njenog položaja u svijetu, koji bespoštedno stremlji „naprijed“ – bačena je na marginu postojanja, bez mogućnosti autentičnog stvaranja. Rad, kao temeljna ljudska aktivnost,

⁶³Witkiewicz, S. I. *Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985 Szewcy, str.492.

može u sebi sadržavati tu iskru kreativnosti. Ako ju izgubi, postaje monoton i sterilan, postaje izvor frustracije. Stvaralačkog napona, prisutnog u postolarima, svjesna je i Kneginja:

*„...kochani szewcy moi: bliscy mi duchem jesteście bardziej nawet od fabrycznych zmechanizowanych dzieki Taylorowi robotników; bo w was, przedstawicielach ręcznego rzemiosła utaiła się jeszcze osobowa tesknota pierwotnego, leśnego i wodnego bydźcia, ktore my, arystokracja, zatraciliśmy wraz z intelektem i najprostszym nawet, chłopskim poprostu rozumem zupełnie“.*⁶⁴

Napon, sadržan u radu, omogućava postolarima proživljavanje metafizičkog čuđenja u kojem se otkriva Tajna Postojanja. Na taj način, oni postaju posljednji „ratnici“ ili čuvari autentičnih životnih i umjetničkih vrijednosti, humanosti, u svijetu koji ih zatire.

Metafizičko uzbuđenje, žudnja postolara za radom i izradom nečeg autentičnog, dovodi ih do nasilja kojeg vrše nad radom samim. Taj čin grozničavog rada, seksualno simuliranog, rađa novu metafiziku, novu revoluciju. No, ta se revolucija pokazuje ispraznom, ne donosi nikakvu promjenu. U drugom se činu provlači kroz zatvorsku stvarnost i suštinski element kazne. Međutim takav, vitkacijevi zatvor, osmišljen je kako bi takvu, sveobuhvatnu egzistencijalnu dosadu istaknuo i naglasio. Prokurator muči postolare lišavanjem onog što im je imanentno, a to je rad.

Prilikom započinjanja propagande rada javlja se paradoks. Postolari trpe radi nedostatka posla više nego što su trpjeli radi njegovog izvršavanja. Muka te spoznaje dovodi ih do stanja animalizacije.⁶⁵

Zatvor donosi samo silnu egzistencijalnu dosadu, praćenu nezadovoljstvom vlastitim položajem i sveopćim jadom, koji uzrokuje revolt i agresiju postolara prema društvu u cjelini, a pogotovo prema onim društvenim slojevima, koji su njihovi tlačitelji (aristokracija i buržoazija). U zatvorskoj stvarnosti drugog čina nema ničeg što bi im odvratilo pažnju od užasa i metafizičke dosade postojanja, tamo samo postaju još bolnije svjesni. Našli su se suočeni sa svojom egzistencijom. Gorko iskustvo dosade osvijestilo je njezinu gorčinu.

„Sve dok postoji egzistencijalna dosada, mučnina, odvratnost, očaj i samoća, dotle nije sve izgubljeno; vizija budućeg gubitka čovječanstva, kada postigne ona zadnji stupanj

⁶⁴Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985 Szewcy, str.504.

⁶⁵Sokoł, L. Zagadnienie nudy w Szewcach, Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.40.

evolucije, nakon kojeg nema više izlaza, kada bude samo ponavljanje, metafizička monotonija bez kraja, vječnost ponavljanja, smrt za života,...“⁶⁶

Radnju i ritam drame pokreće dosada, jedan od njenih centralnih motiva. Witkacy ju je u drami u tančine analizirao i obradio. Ta specifična, egzistencijalna dosada zapravo je trajno stanje koje proživljavaju pojedinci, Witkacyjevi likovi. Konstantna je i dominira cijelom dramom kao anticipacija skorašnje metafizičke smrti – ravnodušnosti i opće sreće. Witkacy ne pokušava biti suptilan, naprotiv, on jasno ističe koliko dosada obuzima njegove likove i njihovu egzistenciju (natpisi: „NUDA; NUDA CORAZ GORSZA“). Dosada postaje sve veća i strašnija, priziva konačni kolaps čovječanstva u krajnju mehanizaciju, masovnost i duhovnu otupjelost. Ona postaje bitna karakteristika svijeta u kojem žive likovi drame – „Najprije je to bila monotonija postolarskog života, slična Schopenhauerovoj Langeweile, sada je to nešto u stilu paralize...“⁶⁷

Dijalozi su beskonačni, bez smisla, nepovezani... Likovi kao da govore u asocijacijama, izražavajući ono što im prvo padne na pamet, pritom baš i ne mareći za ono što govore, bilo da se radi o njima ili drugima. Takvi „razgovori“ njihovo su jedino sredstvo borbe s dosadom, koja ih obuzima na svakom koraku. Te su diskusije među likovima često nerazumljive, histerične, očajne i apsurdne. Kompletna dramska radnja svedena je na koncept predstave, dramske scene. Tako su prikazani i likovi. Postolarska radionica postaje „mala šusterska scena“, likovi preuzimaju elemente dramskog govora, svjesni su i često ukazuju na apsurdnost svojih uloga i svoje slabe nastupe.

Motivu dosade Witkacy dodatno pripisuje teatralne i groteskne značajke. Toj vitkacijejskoj dosadi bliska su i druga stanja, poput nezasitnosti, gađenja, samoće, što je odraz dubljih, složenijih i trajnijih čovjekovih iskustava. Ona ne prestaje, nije stvar trenutka, već raste, poprima različite oblike i širi se na cjelokupno čovjekovo biće. Pripisuju joj se i elementi nemira, iscrpljenosti, tjeskobe, klonulosti, letargije i melankolije. Isprepletena s tim stanjima i osjećajima, ona prelazi u kompletnu i sveobuhvatnu apatiju, koja se krije u čovjeku i svugdje oko njega. Manifestira se u monolozima, dijalozima, koji su jednoznačni i usmjereni na analizu tih osjećaja. Također, kod Witkacyja ona ima ontološki karakter. Sajetan opisuje samog sebe na početku drame: „...wieczny tułacz, tym się tułający, że do miejsca zawsze przykuty“⁶⁸. U tom proturječnom izrazu, ukazuje on na dosadu u značenju monotonije, na dosadu koja dolazi iznutra. On je vječna skitnica (motiv

⁶⁶Ibidem, str.44.

⁶⁷Sokoł, L. Indywidualizm i gatunek. Wstęp do dramatu. Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918. Słowo/obraz terytorium : Gdańsk 2001., str.118.

⁶⁸„Szewcy“, str.489.

„*homo viator*“), koji se uvijek vraća na isto mjesto, odnosno, vrti u krug. Tom rečenicom otvara se niz ispovijedi, čiji je cilj pružanje uvida u stanje postolara i izražavanje njihovog egzistencijalnog užasa.

Od svih samoća, za Witkacyja je konstitutivna samoća Pojedinačnog Postojanja, koja podsjeća na Heideggerovu „*Geworfenheit*“, odnosno, „bacanje“ u bitak, u prazninu svakog ljudskog stvorenja.⁶⁹ Sveprisutna je, ne šteti nikoga – muči i aristokraciju i niže slojeve; ona je kod Witkacyja konstitutivan dio cjelokupne ljudske egzistencije. Rad u vremenu mehanizacije i totalitarističkih ideja postolari doživljavaju kao uteg koji ih dodatno veže za takvu beznadnu životnu situaciju. Ideja Sajetana i razlog njegove revolucije pokušaj je bijega od mehanizacije rada. On, kao pripadnik „starog kova“ (vremena u kojemu je život i rad imao smisao), posjeduje punu svijest o ugroženosti individualnosti, umjetničkog stvaralaštva i kulture.

Tematika jednoličnosti i dosade razvija se u diskusijama o budućnosti koje vode Sajetan i tužilac Scurvy. Witkacy problematizira dosadu kod postolara, „posljednjih revolucionara svijeta“⁷⁰, ali ne zaboravlja niti na tužioca i Kneginju – njih muči dosada viših slojeva, pogotovo Kneginju kao pripadnicu aristokracije. Kneginja dokono pokušava pobjeći dosadi pomoću seksualnih perversija i političkih ambicija. Nad postolarima provodi seksualnu torturu, koristeći njihove nakupljene frustracije, igra se, ali ih tretira i kao sredstvo za svoje ambicije - politički uspjeh i vladavinu žena.

Dosada je kao fenomen bila čest objekt filozofskih razmatranja. Prema Witkacyu, ona je duboko i složeno stanje, koje se nije rodilo samo u čovjeku, već ima i jasno određene društvene okvire. Pojam dosade nije nov, još ju je Aristotel opisivao i ustvrdio da većina ljudi ima sklonost prema melankoliji. Kroz stoljeća su joj dodjeljivani različiti nazivi. Rimljani su je nazivali „*fastidium*“, „*taedium*“, „*taedium vitae*“, ... Englezi „*spleen*“, Nijemci „*weltschmerz*“, Rusi „*chandra*“, ...⁷¹ Mnogobrojnost i različitost njezinih oblika i manifestiranja značajno otežava mogućnost definicije. Da bi je opisao, označio njezine aspekte i pojavnost unutar kulture (posebno u europskoj književnosti od antike do 20. stoljeća), Reinhard Kuhn koristi francuski pojam „*ennui*“.⁷² Ističe tri glavne karakteristike:

- stanje koje se dotiče i duše i tijela; počinje u duši, ali manifestira se duhovno i tjelesno

⁶⁹Sokoł, L. Zagadnienie nudy w Szewcach, Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.33

⁷⁰Sokoł, L. Zagadnienie nudy w Szewcach, Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.38.

⁷¹Sokoł, L. Zagadnienie nudy w „Szewcach“ Witkacego, Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, str.34

⁷²Ibidem, str.35

- neovisno je od bilo kakvih vanjskih utjecaja; ne izazivaju ga neposredni vanjski čimbenici, već ono nešto što se nalazi iznutra, u ljudskoj psihi, ali nije u potpunosti neovisno od svijeta u odnosu na psihi
- fenomen dosade dolazi u pratnji s osjećajem izolacije ili alijenacije – svijet postaje naglo lišen svog značenja

Kuhn je dosadu definirao kao stanje praznine, koje dolazi iz duše, gdje se gubi interes za radom, životom, svijetom, pod uvjetom da je to neposredna konzekvencija susreta s ništavilom te kao automatsku posljedicu ima alijenaciju od stvarnosti.⁷³

Witkacyjeva koncepcija evolucije i egzistencije čovječanstva vidi dosadu u dvije faze:

- dramatična prijelazna faza velikih trpljenja individua i društva u cjelini (ratovi, revolucije, nasilna smrt, užas života u totalitarnom društvu, organiziranim kao veliki koncentracijski logor)
- beznadna posljednja faza, kada se sve smiri i bude sasvim neloše; dolazi do nezamislive paralize svijeta u svim njegovim oblicima, ne samo do duhovne apatije individua i društva, ne samo do metafizičke apatije, nego i do fizičke apatije; uslijedit će vladavina Apsolutne Dosade – i stvar vrlo važna za shvaćanje sveopće dosade u najdubljim smislu - kontakt s ništavilom⁷⁴

Pesmistična i mračna atmosfera 30-tih godina potaknula je u Witkacyjevom stvaralaštvu korištenje katastrofističkih dramskih mehanizama. Konačna katastrofa nije vizija neke eksplicitne traume, već se ogleda u gubitku humanih vrijednosti, potpune apatije i beznada.

5. Odras „lica“ 20. stoljeća u drami

Groteska u Poljskoj u razdoblju međuraća (1918.-1939.), osnovni je element u stvaralaštvu mnogih autora: sredstvo je umjetničkog izraza, književne ekspresije a istovremeno i izraz društvenih okolnosti - otuđenog, apsurdnog svijeta, ali ujedno i način igre s tim apsurdom, sredstvo oslobođenja od nametnutih pravila i kanona. Cilj eksperimentiranja s formom je ukazati na kaos izvještačenog i artifičijalnog svijeta.

Witkacy je svojim djelom dao velik doprinos oblikovanju groteske i eksperimentiranju s njom. Značajno je utjecao na učvršćivanje i oblikovanje njene poetike. U svojim je djelima izražavao

⁷³Ibidem, str. 35.-36.

⁷⁴Ibidem, str.45.

nemir prema nasilnim društveno-političkim promjenama, koje su se dogodile u Poljskoj i Europi između dva rata.

Dvadeseto stoljeće, pokazalo se, otvorilo je vrata brojnim značajnim promjenama na svim područjima. Donijelo je sasvim nove paradigme na društveno-političkom, gospodarskom i umjetničkom planu. Napisani u prvoj polovici 20. stoljeća, *Šusteri* su anticipacija svega onog što je, u velikoj mjeri, formiralo 20. stoljeće; oni su refleksija atmosfere promjena te kritika društvenog realiteta. Ono što Witkacy izvodi kao kompleksnu „analizu“ u *Šusterima*, logična je posljedica društvene zbilje koju je sam iskusio i koje je bio dio. U toj drami snažnog društveno-političkog predznaka, umjetnik problematizira sisteme i revolucije kao mehanizme kontrole, a naposljetku i kao uzroke civilizacijskog raspada.

Razdoblje međuraća donijelo je jačanje znanosti i analitičke filozofije, logičkog mišljenja, no to je ujedno značilo marginalizaciju metafizike, samim time onih grana koje je Witkacy smatrao iskonskima i najvažnijima – religije i slobode umjetničkog stvaranja. Industrijalizacija, globalne i ine promjene dovele su do mijenjanja postojećeg poretka i vrijednosti koje su iz njega proizlazile. Witkacy je vidio tu uvučenost čovjeka, njegovog „ja“ u kolektivni mehanizam te predosjećao alijenaciju i krah društva autentičnih vrijednosti. Ta metafizička smrt kulture kao nečeg civilizacijski važnog, povezana je s metafizičkom smrću pojedinca, koji postaje običan automat, izobličen i neprepoznatljiv. Otud proizlazi katastrofična vizija Witkacyja, koju, u skladu sa svijetom kojem svjedoči, izvrće do krajnje groteskizacije.

Ljudi bivaju uhvaćeni u ciklus potrošnje, proizvodnje i zabave – njih Witkacy naziva „bivšim ljudima („*były ludzie*“).⁷⁵ Takvi ljudi su duhovno sakati, vođeni primitivnim i gotovo animalnim potrebama. Njihov odraz može se naći u suvremenoj, popularnoj kulturi među tzv. celebrityjima, političarima i ljudima koji „žive“ kroz medije. Pred našim očima odvija se nivelizacija, uniformiranost na koju je upućivao Witkacy. Dovoljno je pregledati različite internetske portale ili TV kanale i doživjeti zatiranje individualnosti, smrt autentičnosti i upoznati „bivše ljude“ te čuti neprekidno „brbljanje“ kao u Witkacyjevim dramama.

Brojni su filozofi i umjetnici i nakon Witkacyja upozoravali na poražavajuća kretanja u društvu. Naša velika pjesnikinja Vesna Parun pita se: „Mi smo grozničavo zaokupljeni time da kozmičke sile podvrgnemo nekakvoj korisnosti kako bismo iz njih izvukli za sebe moć i uvećali je neprestance... Ali jesmo li se mi doista rodili za to da prisvojimo sebi pravo na taj svijet i da iz njega napravimo predmet trgovanja?“⁷⁶

⁷⁵Sokoł, L. Witkacy AD 2015. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2), str.68.

⁷⁶Vesna Parun: Krv svjedoka i cvijet. Zagreb : Mladost, 1990., str. 127.

U spoznavanju prirode suvremenog svijeta i danas pomaže djelo Witkacyja. Svjesni smo vremena kojemu pripada, ali ipak u njemu, kao u ogledalu, vidimo odraz svog, 21. i njegovog 20. stoljeća. Kolaps vrijednosti koje je iskusio samo je učvrstio njegova uvjerenja u nimalo blistavu budućnost svijeta. Witkacy bez imalo zadržke secira društvo, ogoljava ga u svoj njegovoj apsurdnosti i iskvarenosti. Vizionarski pokazuje put čovječanstva u automatiziranu, mehaniziranu budućnost, koja samo tone u sve dublji besmisao. Pokazuje naše, postmodernističko društvo 21. stoljeća. U tome se i reflektira njegova aktualnost.

Ekonomski i politički kaos, društvena nemoć i apatija, rastući nacionalizmi, destrukcija kulture i sveopća mehanizacija, utječu na stvaranje fašistoidne atmosfere koja vodi u propast. Gubi se humanizam, duboko ukorijenjen u temeljima europske, zapadne civilizacije, koja nestaje. Kultura nestaje zajedno s humanizmom, na taj način negirajući individualnost i samo čovječanstvo. Ono što se pokazalo u 20. stoljeću, poput nacionalizama u svojim najgorim oblicima, opasnost koja prijeti od tehnološkog razvoja i mehanizacije, surovost kapitalizma i totalitarističkih sistema u 21. stoljeću samo je metastaziralo i postalo još apsurdnije i strašnije.

Kako je Witkacy prepoznao i predosjetio, svijet je postao tragifarsa, groteskni društveno-politički teatar u kojemu su sve uloge unaprijed podijeljene, u kojemu se kraj već unaprijed zna, nema začudnosti ni igre, a stvarnost svijeta je vođena interesima pojedinaca.

Jan Kott ističe:

„...taj svijet „tragičnih farsi“ u kojem se prožimaju serio i buffo: „u tom velikom buffo, u tom perfidnom i perversnom metafizičkom Grand Guignolu nijedan kazališni znak nije prazan i uvijek u Witkiewicza ima svoju zastrašujuću ozbiljnost. To je sablast neizbježne, konačne i totalne katastrofe.“⁷⁷

6. Aktualnost i recepcija drame

Witkacy se nerijetko spominje kao autentični vizionar, umjetnik ispred svoga vremena, čija su proročanska viđenja budućnosti omogućila novim generacijama da neprestance otkrivaju i aktualiziraju njegova djela. Znameniti američki vitkacolog i poznavatelj poljske kazališne scene, Daniel Gerould, o Witkacyju je zapisao:

⁷⁷Jan Kott u knjizi eseja „Kameni potok“. Blažina, D. Paradoks o kritičaru. Zagreb : Biblioteka Četvrti zid : Disput, 2011., str.245.

*„Stanisław Ignacy Witkiewicz formirao je izvanrednu i univerzalnu umjetničku osobnost u Poljskoj u prvoj polovici 20. stoljeća. Iako je tijekom svog života bio predmetom gorućih rasprava, zahvaljujući svojim originalnim idejama i nekonvencionalnom načinu života, njegovi suvremenici nisu razumjeli i cijenili trajnu vrijednost njegovih djela, a on je pravu afirmaciju stekao nakon svoje smrti – prvo u Poljskoj, nakon „otapanja” 1956. godine, a zatim u narednim dekadama, u Europi i Americi.“*⁷⁸

Staljinistička ideologija koja je nakon Drugog svjetskog rata prožela poljsko društvo tog razdoblja, nije dopuštala izvedbu te drama u kojoj se tadašnji totalitaristički režim mogao ogledati. Tek sa znatnim vremenskim odmakom Witkacy se vratio na poljsku književno-kazališnu scenu. Taj vremenski odmak ujedno je pokazao točnost njegovih katastrofističkih vizija svijeta budućnosti, koji nestaje u ponoru banalnosti.

Prvi pokušaji inscenacije dogodili su se nakon „otapanja“ 1957. godine. Praizvedba *Šustera* odigrala se 12. listopada 1957. na Komornoj sceni Teatra „Wybrzeże” u Sopotu. Predstavu je režirao Zygmunt Hübner, a scenografiju je osmislio Janusz Adam Krassowski. Međutim, na preporuku partijskih vlasti ured za cenzuru nije dozvolio daljnje izvedbe. Kao službeni razlog takve odluke navedene su aluzije unutar dramskog teksta, koje su se dovodile u vezu s aktualnim političkim zbivanjima, poput pojavljivanja natpisa „DOSADA“ u trećem činu, „DOSADA SVE VEĆA“, te natpisa „PAX“ na odijelu Pučigupca, jasno povezujući lik drame s tadašnjim upraviteljem PAX-a, Bolesławem Piaseckim. Događanja oko pokušaja inscenacije doveli su do toga, da se idućih četrnaest godina nijedno profesionalno kazalište nije odvažilo na postavljanje tog teksta. Led je prelomio Jerzy Grzegorzewski, tada student Više škole likovnih umjetnosti u Łodzi. Predstavu je osmislio, i sa studentima škole postavio na scenu 1961. godine. Prikazana je na Drugom nacionalnom kulturnom festivalu studenata i dobila čak dvije nagrade.

U ožujku 1965. godine odigrana je premijera *Šustera* u studentskom teatru „Kalambur” u Wrocławu, čija je inscenacija postala važan događaj u povijesti poljskog kazališta. Važno je naglasiti da tekst nije podlijegao nikakvom kraćenju te da je predstava odigrana bez zapreka, a gostovala je u gotovo cijeloj Poljskoj. Redatelj predstave, Włodzimierz Herman, kao i cijeli ansambl primili su najviše pohvale i nagrade na raznim festivalima i smotrama. Kritika se o predstavi oglašavala u superlativima, a Józef Kelera prepoznao je u njoj „jedno od najvećih postignuća umjetničkog pokreta studentskih kazališta u Poljskoj”⁷⁹

⁷⁸Culture.pl. <https://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>

⁷⁹Ibidem, str.6.

No, ni nakon toga pokušaji inscenacije nisu prolazile bez zabrana i cenzure. Tek od 1966. godine započinje istinski val Witkacyjevih drama na poljskoj sceni. U samo četiri godine (od 1966. – 1969.) odigrano je više od trideset premijera. Nakon prosinca 1970. godine zabrana postavljanja *Šustera* bila je ukinuta.

No, od 1976. godine drama ponovno iznenada nestaje s repertoara poljskih kazališta. Tijekom narednih pet godina zbile su se jedva dvije premijere. U poslijeratnoj recepciji Witkacya to je objašnjeno porastom interesa za njegovim stvaralaštvom nakon važnih događaja, koji su promijenili tijek povijesti u zemlji. Tako je bilo nakon 1956., 1970. i u razdoblju između 1980. i 1981. godine. To je razvidno iz postavljanja *Šustera* na kazališne pozornice. Na neki način, kao da postaju „ključ“ razumijevanja povijesnim događajima koji su slijedili. Suprotno Witkacyjevim stavovima, oni nose odjek nacionalne drame, baš poput *Duśnog dana* (*Dziady*) ili *Svadbe*.

Suvremeno doba ponovno je aktualiziralo važnost Witkacyjevog opusa. U Washingtonu se 2010. godine održala konferencija Witkacy 2010, čiji je cilj bila promocija lika i djela Stanisława Ignacyja Witkiewicza iz perspektive 21. stoljeća. Konferencija je okupila tridesetak sudionika, profesora, znanstvenika i entuzijasta, a ponajviše vitkacologa. Među njima su bili i Daniel Gerould, jedan od najznačajnijih vitkacologa i prevoditelja Witkacyja, David Goldfarb, Marta Skwara, Janusz Degler, Lech Sokoł i mnogi drugi.

Drame Stanisława Ignacyja Witkiewicza bila su ispred vremena u kojemu su nastajale, te je razumljivo da je interes za njih s godinama samo rastao, što se može pripisati i katastrofističkoj dramaturgiji koja je utjecala je na formiranje kazališnih repertoara u Poljskoj tijekom 60-tih, 70-tih i 80-tih godina 20. stoljeća.

Zasluga za njihovu recepciju pripada brojnim prevoditeljima, kao i poljskim vitkacolozima. Među njima se ističu Janusz Degler, Jan Błonski, Konstanty Puzyna, Lech Sokoł i Anna Micinska.

Za recepciju cjelokupnog književnog djela u Hrvatskoj bio je značajan prijevod drama Dalibora Blažine: „Witkacy: Izbor iz djela“ iz 1985. godine, te objavljivanje knjige istog autora „Katastrofizam i dramska struktura“ iz 1993. godine. Svoju premijeru *Šusteri* su u Hrvatskoj imali 20. veljače 1990. godine u režiji i radio-adaptaciji Sandre Hrčić. Sudjelovali su poznati glumci: Rade Šerbedžija, Mira Furlan, Božidar Boban, Boris Buzančić i drugi. Uvod u izvedbu bio je razgovor redateljice s Janom Kottom i Vladimirom Dimitrijevićem. Valja napomenuti da je ista redateljica 1997. godine postavila *Šustere* na scenu pariškog Théâtre de la Tempête.⁸⁰

Još jedan zanimljiv i važan segment recepcije Witkacyja je i nastanak kazališta u Zakopanima, koje nosi njegovo ime – Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Osnovala ga je skupina

⁸⁰Blažina, D. S Witkacyjem oko Hrvatske u pet slika. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2), str.108.

apsolvenata Nacionalne više kazališne škole u Krakovu. Kako je istaknuto na web stranici kazališta, to je „*Teatr-schronisko*“, utočište za sve ljubitelje istinske umjetnosti, mjesto žive interakcije s njom. To kazalište svojevrsni je „*hommage*“ Witkacyju, koji je više od svega cijenio i težio metafizičkom iskustvu i zanosu. Kazalište, osim što promiče dramsku umjetnost, ujedno je i snažan zagovornik i promicatelj zakopanske kulture. Pokazuje se to kroz organizaciju izložbi, koncerata, raznih društvenih i umjetničkih događanja.

Predstave, koje se održavaju, govore o univerzalnim i iskonskim pitanjima – položaju čovjeka i čovječanstva, njegovog odnosa spram svijeta kojeg je dio, vrijednostima i izborima. Propitkujući samu bit, približavaju se metafizičkom, onom bliskom Witkacyju i svakom čovjeku.

Tematika *Šustera* posebno je aktualna danas. Daniel Gerould vidi Witkacyjeve drame u ovo naše (postmodernističko) vrijeme u punoj kazališnoj biti - u kazalištu kao igri poput „kraljevstva slobode“:

„... čovjek tamo može povratiti davno izgubljenu sposobnost primarne začudnosti i suprotstaviti se najvećim suvremenim prijetnjama: mehanizaciji života, okamenjivanju svega u jedinstvenu, sivu, neizdiferenciranu, samo prividno istovrsnu mezgru.“⁸¹

⁸¹Ibidem, str.109.

5. Zaključak

Šusteri su zasigurno jedno od Witkacyjevih najboljih dramskih ostvarenja. Veličina njegovog talenta otkriva se u sposobnosti sagledavanja osobnog iskustva i u snazi izražavanja najdubljih strahova i strasti suvremenog čovjeka. Uspio je izraziti konfliktnost svog umjetničkog bića i vremena u kojem je živio. Znao je da onodobna europska zapadna kultura mijenja svoj karakter. Uzrokom toga smatrao je zamiranje i postupan nestanak metafizičkih vrijednosti. Kulturno-povijesne prilike s početka prošlog stoljeća, poput uspona fašizma, te boljševizma i komunizma kao i progresivnog razvoja demokracije, donijela su neka nova shvaćanja, oblikovale društvo mase i popularne kulture. Predosjetio je pojavu novog vremena, praćenog konačnom kapitulacijom „starih“ vrijednosnih sustava.

Witkacy je bio osebujna ličnost, a život mu je često sagledavan kroz razne legende. Zbog toga je važno otkrivati ga ponovo. Znanstvenici još uvijek imaju prostora za istraživanje njegovih djela. Umjetnici, posebno dramski, redatelji i glumci i dalje kreativno prepoznaju sebe i vlastito vrijeme u njegovim, uvijek aktualnim dramskim tekstovima.

Šusteri su odraz suvremenosti svijeta, koji se naizgled razvija, ali zapravo gubi svoju iskrenu i humanu dimenziju. Oni nisu samo slika 20., a sada i 21. stoljeća, nego su i „košmarna vizija društva budućnosti“, kako je naglasio Daniel Gerould, njujorški teatrolog i prevoditelj koji je otkrio Witkacyja američkoj publici.⁸² Dragan Klaić, beogradski teatrolog, krajem 80-tih godina o njima je rekao:

*„Šusteri nisu samo poljski komad već delo koje osmatrajući europski horizont zaključuje da pretnje individualnosti i kreativnosti prevazilaze klasne i nacionalne granice i pretvaraju se u nezadrživ pokret koji će da počisti civilizaciju, okonča istoriju i ukine ljudsku samosvest.“*⁸³

Dalibor Blažina, u istom članku, prisjećajući se početaka 90-ih, tih olovnih vremena u nas, naglašava da je „...recepција Witkacyjevog djela bila svojina malobrojnih, onih za koje je u grotesknom, iskrivljenom zrcalu bio „naš suvremenik“: onaj koji je slutio mračni horizont budućnosti. Ali stvarnost je uskoro nadmašila mračne slutnje.“⁸⁴

⁸²Ibidem, str. 106.

⁸³Blažina, D. S Witkacyjem oko Hrvatske u pet slika. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2), str.107.

⁸⁴Ibidem, str.108.

Suvremena kritika i publika danas ga ponovo otkrivaju kao umjetnika širokog raspona interesa: romanopisca, slikara, fotografa, teoretičara umjetnosti i plodnog dramatičara. Vitkacologija, posebna disciplina koja se razvila od sredine 60-tih godina, kada je Witkacyjevo djelo „ponovno otkriveno“, pokazala je suvremena istraživanja svog područja. Posebna pozornost posvećena mu je 2015. godine uz 130. obljetnicu rođenja. Ona je usmjerila pozornost poljske i svjetske stručne javnosti i publike na novo sagledavanje doprinosa ovog umjetnika, te na njegovo cjelokupno umjetničko stvaralaštvo. Te su godine i hrvatski polonisti dali svoj doprinos obljetnici. Manifestacija Treći Malićevi dani obilježila je 50. obljetnicu osnivanja Katedre poljskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a naglasak je stavljen na Witkacyjevo djelo. O tome svjedoči zbornik „Witkacy i drugi“.

Witkacy, taj izuzetan umjetnik i čovjek, „promatra“ nas sa svojih autoportreta i fotografija. Brojne izložbe njegovih fotografija održane su u važnim muzejima diljem svijeta u zadnjem desetljeću. Amblematični su i mladenački portreti kroz koje iščitavamo umjetnikovu želju za introspekcijom, igrom i teatralizacijom. Oni ujedno svjedoče o lomljivosti i mračnoj strani vremena u kojem je živio (razbijeno staklo preko lica, višestruki portret u zrcalu). Witkacy nas „promatra“ i iz svojih književnih djela, posebno drama, te kao da svjedoči i o našem vremenu. Zna se da umjetnost ne može promijeniti svijet, ali zato može stalno upozoravati. Upravo to, čini drama *Šusteri* – kroz grotesku, humor, jezične bravure i kazališnu magiju.

Literatura:

Adorno, T. Estetička teorija. Beograd : Nolit, 1979.

Biti, V. Pojmovnik suvremene književne teorije. Zagreb : Matica hrvatska, 1997.

Blažina, D. Katastrofizam i dramska struktura : O Stanisławu Ignacyju Witkiewiczu. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo (Biblioteka književna smotra), 1993.

Blažina, D. U auri dušnog dana. Ogledi i rasprave o poljskoj književnosti i njezinoj hrvatskoj recepciji. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo (Biblioteka književna smotra), 2005.

Blažina, D. S Witkacyjem oko Hrvatske u pet slika. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2)

Blažina, D. Paradoks o kritičaru. Zagreb : Biblioteka Četvrti zid : Disput, 2011.

Blažina, D. Lingvistički „šusteraj“ ili o prevođenju S. I. Witkiewicza. // Prevođenje : suvremena strujanja i tendencije / uredile Jelena Mihaljević Djigunović i Neda Pintarić. Zagreb : Hrvatsko društvo za primjenjenu lingvistiku, 1995. str. 203.-219.

Blažina, D. Vitkacii maledicta u hrvatskom jeziku. // Prevođenje kultura : Zagrebački prevodilački susret 2003

Degler, J. Witkacyjevo kazalište. // Witkacy i drugi : zagrebački polonistički doprinosi / uredili Dalibor Blažina i Đurđica Čilić Škeljo. Zagreb : FF press, 2016.

Degler, J. Szewcy na zakrętach historii.

Dostupno na: http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/Degler_Szewcy.pdf

Degler, J. Witkacy – odgajatelj naroda. // Književna smotra : Witkacy i drugi, godište XLVII, 176 (2), 2015. str.75-85

Degler, W. Witkacy na świcie.

Dostupno: http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Degler/J.Degler_Witkacy%20na%20swiecie.pdf

Demitologizacja i teatralizacja: „Szewcy“ (1934). // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981.

Đuretić, N. Ka totalnom teatru. Prvo izd. Zagreb : Naklada Đuretić i Studio Moderna d.o.o., 2015.

Gerould, D. Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz. Przełożył Ignacy Sieradzki. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.

Gombrowicz, W. Posmrtna biografija. S poljskog preveo Mladen Martić. Zaprešić : Fraktura, 2014.

Eustachiewicz, L. „Szewcy“ Stanisława Ignacego Witkiewicza. Warszawa : Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1997.

Ekspresionizam. // Hrvatska enciklopedija. Mrežno izd. Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža, cop. 2013. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17449>

Janus, B. Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza. // Pamiętnik Literacki XCIII, 2002

Kazalište. // Hrvatska enciklopedija. Mrežno izd. Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža, cop. 2013. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31016>

Koliko globalizacije čovjek može podnijeti. // Prošlost i budućnost 20.stoljeća : kulturološke teme epohe / Viktor Žmegač. Zagreb : Matica hrvatska, 2010., str.393.-417.

Kulinska, A. Zywoť człowieka maswego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wizja przeobrażenia społeczeństwa europejskiego. Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio I. Wydział Filozofii i Socjologii UMCS VOL. XXVII, 5 2002

Lubecki, M. Istnienie i metafizyczny niepokój w filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza. // Estetyka i krytyka, 30 (3/2013)

Malić, Z. Iz povijesti poljske književnosti. Priredila Dragica Malić. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo (Biblioteka književna smotra), 2004.

Ondul, S. A critical analysis of the Shoemakers by Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dostupno na: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1249/14297.pdf>

Parun, V. Krv svjedoka i cvijet. Zagreb : Mladost, 1990.

Puzyna, K. Witkacy. // Dzieła wybrane : Dramaty / opracował Konstanty Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.

Rađanje moderne književnosti : drama / Uredila Mirjana Miočinović. Beograd : Nolit, 1975.

Skwara, M. O čemu i kako govori Witkacy? // Književna smotra. XLVII / 176 (2), 2015. str.85-97.

Skwara, M. O jednom iznenađujućem aspektu Witkacyjeva funkcioniranja u svjetskom umjetničkom polju ili kako je Witkacy postao jedinim dadaistom u Poljskoj? //Witkacy i drugi : Zagrebački polonistički doprinosi / uredili Dalibor Blažina i Đurđica Čilić Škeljo. Zagreb : Filozofski fakultet u Zagrebu, 2016. Str. 91-105.

Sokoł, L. Zagadnienie nudy w Szewcach, Pamiętnik Literacki XCIII, 2002

Sokoł, L. Witkacy AD 2015. // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2)

Sokoł, L. The Shoemakers by Witkiewicz: Eroticism and Power. Dostupno na: http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2647/Strony%20od%20PSL_LIV_nr1-4-27_Sokol.pdf

Sokoł, L. Indywidualizm i gatunek. Wstęp do dramatu. Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918. Słowo/ obraz terytoria : Gdańsk 2001.

Stolarek, J. Groteska w wybranych utworach pisarzy okresu międzywojennego. // Conservatoria Linguistica. Rok VIII (2014).

Średniawa, M. Witkacy z perspektywy XXI wieku. // Estetyka i Krytyka 24 (1/2012)

Terminatorstwo dramaturgiczne. // Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / Daniel Gerould. Warszawa : PIW, 1981.

Witkacy : izbor iz djela / Stanisław Ignacy Witkiewicz / izbor i prijevod Dalibor Blažina. Zagreb : Centar za kulturnu djelatnost, 1985.

Witkiewicz, S.I. Prijevodi : Nemivene duše (fragmenti). // Književna smotra. XLVII / 2015, 176 (2)

Witkiewicz, S. I. Uvod u teoriju Čiste Forme u kazalištu. // Witkacy : izbor iz djela / uredio i preveo Dalibor Blažina. Zagreb : Centar za kulturnu djelatnost, 1985.

Witkiewicz, S. I. Dzieła wybrane : Dramaty / „Szewcy“. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.

Witkiewicz, S.I. Teatr : i inna pisma o teatrze. Opracował Janusz Degler. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.

Ziomek, J. Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy“, October 2015. // ResearchGate. Dostępno na: https://www.researchgate.net/publication/283663762_Deformacja_rzeczywistosc_i_Szewcy (10.4.2018.)

Žmegač, V. Strast i konstruktivizam duha. Zagreb : Matica hrvatska, 2014.

Internetski izvori:

URL: <http://witkacywitkiewicz.prv.pl/teoria-czystej-formy>

URL: <http://pracowniapieknystyl.pl/witkacy-a-awangarda-teatralna-i-polowy-xx-wieku/>

Culture.pl. URL: <https://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>

URL: <http://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>

URL: <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/modernist-drama-iid-21416>

URL: <https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd>

URL: <http://www.aticc.org/home/cast>

URL: <http://witkacologia.eu/>

URL: <http://www.witkacy.pl/>

SUMMARY

The versatile personality and artistic creativity encompass Witkacy among the most important Polish artists of the 20th century. With the width and multitude of his work, he represents a unique personality in European art and literature, and it is difficult, indeed impossible, to classify him within the usual categories. He was primarily a modernist, but with his innovations and experiments (Theory and Theater of Pure Form), as well as with philosophical considerations remained recognized in European literature as one of the avant-garde forerunners. This master thesis displays an overview of his prominent drama *Shoemakers*.

By positioning Witkacy in the socio-political and artistic context of the interwar period and defining his basic philosophical postulates, it is attempted to present his catastrophic thought through the analysis of the drama. Witkacy was a radical critic of mass society and saw its growing dehumanization as an eventual annihilation of the individual.

Loss of the authentic values and metaphysical sentiment originally linked to the individual led to his catastrophic diagnosis of contemporary society. By questioning the dramatic structure, the characters, their interrelations and the language of drama, her grotesqueness is perceived as a reflection of the mass and dehumanized society of the 20-th century. By the precise layering of political systems, social classes and human relations in the *Shoemakers*, Witkacy clearly shows the downfall of values of the individualistic culture.

The reception of the drama presented in the master thesis testifies of its importance. It is difficult to perceive the rich Witkacy's creative world, but it is important to read him and be able to critically look at the society we are part of. The *Shoemakers* are not just the satirical and grotesque analysis of 20th century society, but as well the image of our postmodern society, yet the catastrophic vision of the future of mankind.

Keywords: Witkacy, modernism, avant-garde, *Shoemakers*, grotesque, catastrophism

SAŽETAK

Svestrana ličnost i umjetnička kreativnost svrstavaju Witkacyja među najvažnije poljske umjetnike 20. stoljeća. Širinom svog bogatog stvaralaštva predstavlja jedinstvenu ličnost u europskoj umjetnosti i književnosti, te ga je teško, zapravo nemoguće, svrstati unutar uobičajenih kategorija. Izrastao je iz modernizma, ali je svojim inovacijama i eksperimentima (Teorija i Teatar Čiste forme) te filozofskim razmatranjima ostao prepoznat u književnosti kao jedan od preteča avangarde. U diplomskom radu predstavljen je pregled njegove najpoznatije drame *Šusteri*.

Pozicioniranjem Witkacyja u društveno-politički i umjetnički kontekst međuratnog razdoblja i definiranjem njegovih osnovnih filozofskih postulata, nastoji se kroz analizu drame prikazati njegova katastrofistička misao. Witkacy je bio oštar kritičar masovnog društva te je smatrao da će rastuća dehumanizacija u konačnici dovesti do poništenja individue.

Gubitak vrijednosti i metafizičkog osjećaja vezanog uz individualističku kulturu vode u tu katastrofističku dijagnozu. Problematiziranjem dramske strukture, likova i njihovih međuodnosa te jezika drame sagledava se njezina grotesknost kao odraz masovnog, dehumaniziranog društva 20. stoljeća. Preciznim raslojavanjem političkih sistema, društvenih slojeva i ljudskih odnosa u *Šusterima*, Witkacy zorno prikazuje krah vrijednosti individualističke kulture.

Recepcija drame, ukratko predstavljena u radu, svjedoči o njenom značaju. Teško je proniknuti u bogat Witkacyjev stvaralački svijet, ali važno ga je čitati i biti sposoban kritički sagledavati društvo kojeg smo dio. *Šusteri* nisu samo satirična i groteskna analiza društva 20. stoljeća, već su slika našeg, postmodernog, a ujedno i katastrofistička vizija budućnosti čovječanstva.

Ključne riječi: Witkacy, modernizam, avangarda, *Šusteri*, groteska, katastrofizam