

E K A T E R I N A N I K I T I N A

Uniwersytet Śląski
Polska

MOTYW CZŁOWIEKA-AUTOMATU W DRAMATURGII LEONIDA ANDRIEJEWA I STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

PO RAZ PIERWSZY MOTYW CZŁOWIEKA-AUTOMATU POJAWIA SIĘ W TWÓRCZOŚCI i myśli romantyzmu, na przełomie XVIII i XIX wieku, w trudnych czasach dla Europy. Romantycy tacy, jak: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Hans Christian Andersen, Adelbert von Chamisso czy Heinrich von Kleist zaczynają zajmować się tym tematem w swoich utworach. Prawdopodobnie pojawienie się nowej problematyki w romantyzmie było spowodowane wprowadzeniem do życia codziennego mechanicznych lalek (najczęściej były to automaty muzyczne). W XX wieku automat stał się istotnym kulturowym zjawiskiem, nadal obecnym we współczesnej sztuce i filozofii. Poprzez modernistyczny obraz człowieka-maszyny została ujawniona metafizyczna pustka świata, skumulowana w poprzedniej działalności ludzkiej, prowadzącej do wojen ubiegłego wieku oraz do procesów umaszynowania otaczającej rzeczywistości. W tym przypadku twórczość dramatyczna Andriejewa i Witkiewicza jest pod pewnym względem odzwierciedleniem owych procesów, staje się opowieścią o kresie człowieka w świecie pozbawionym transcendencji.

W świadomości Witkacego pojęcia mechanizmu i zwierzęcia są ze sobą zespolone. W dramacie *Oni* (1920) istotny jest jeden z przypisów autora: „Zwracamy uwagę, że pojęcie parowego zwierzęcia w ogóle (nie tylko konia) lub danego człowieka (np. parowy Napoleon) jest naszym osobistym wynalazkiem, datującym się z lat 1906–1907”¹. Witkacy próbuje uwzględnić istotny problem: zacierają się bowiem granica nie tylko pomiędzy tym, co zwierzęce i ludzkie, lecz też między człowiekiem i maszyną, która nie wpisuje się w kategorię ani istoty boskiej,

¹ S.I. Witkiewicz, *Oni*, w: tegoż, *Dzieła wybrane. Dramaty*, red. K. Puzyna, t. 4, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 404.

ani zwierzęcej, ani ludzkiej, i stanowi hybrydyczny organizm, rozrastający się do ogromnych rozmiarów, który zdolny jest wchłonać wszystkie sfery życia. Podobnie u Andriejewa w dramacie *Car-Glód* (1908) – w centrum akcji znajduje się ogromna maszyna, która jest symbolem totemicznego molocha pożerającego ludzkie ofiary. Natomiast w metaforze „parowego nosorożca”, o którym wspomina Abłoputo, kryje się diagnoza nowoczesności: czasów szybkiego, bezrozumnego, niebezpiecznego zbliżania się „szalonej lokomotywy” do granicy, która dla Witkiewicza wyznacza kres człowieczeństwa. Nawet ludzki geniusz, tożsamość, indywidualizm degraduje do „parowego Napoleona”, a zatem oznaki fizycznego zdrowia i życiowej wytrzymałości stanowią główne cechy nowego istnienia. Oswald Spengler w *Zmierzchu kultury Zachodu* (1918–1922) z gorzką ironią pisał, że po wynalezieniu maszyny parowej przyroda, jako niewolnica, została zaprzęgnięta w jarzmo i jej wysiłek został oceniony w jednostkach koni mechanicznych. Trzy pojęcia – zwierzę, mechanizm i człowiek – krążą w świadomościach Andriejewa i Witkacego, spotykając się w wspólnym dla nich zjawisku człowieka-automatu.

W związku z powyższym, należy zadać pytanie o tożsamość bohaterów utworów pisarzy. W estetycznej teorii Witkacego usytuowana jest ona wysoko w hierarchii podstawowych wartości; człowiek jej pozbawiony staje się automatem. W rozważaniach teoretyka uobecnia się nieokreśloność człowieka i zanik osobowości, jednak nie można stwierdzić, że automaty w dramaturgii Witkiewicza to po prostu zimni robotnicy fabryczni. Spotkać można w utworach polskiego pisarza też „ogólnoczwolika”², który chce zostać zwierzęciem albo maszyną. Andriejew, określając człowieka „dzikim zwierzem”, kierującym się wyłącznie instynktami, wierzy, że szczęście ludzi jest możliwe tylko w „ogólnoistnieniu”. W takim razie pozbawienie człowieka tożsamości, czyli pewne jego rozszerzenie, powiększenie, nawet dekonstrukcja, ujmowane jest przez obu pisarzy jako wyraz katastrofy. Ten rozpad osobowości jest charakterystycznym tematem wielu modernistycznych utworów, pojawia się np. w *Ulyssesie* (1918–1920) Jamesa Joyce’a. W tym sensie utrata tożsamości, rozciągnięcie pojęcia człowieka do rozmiarów świata, oznacza powrót do chaosu, do początków, do odrodzenia. Warto tu zaznaczyć, że część bohaterów Witkiewicza jest bardzo związana z matką, dąży do powrotu do jej łona. Stąd też przekształcenie człowieka w maszynę pojmowaną jako najbardziej abstrakcyjna forma istnienia zapowiada pojawienie się nowego życia.

Jako podsumowanie powyższych rozważań można zaproponować następującą definicję człowieka-automatu: jest to kulturowa kontynuacja mechanicznej lalki

² Przez pojęcie „ogólnoczwolika” („общечеловек”) Andriejew wyraża swoje rozumienie „człowieka w ogóle”, który jest tylko modelem, indywidualium pozbawionym wszelkich charakterystycznych cech. „Ogólnoczwoliek” prowadzi „ogólnoistnienie” (tylko szablon istnienia), pod którym ujmuje się wspólne życie jednostek wyzbytych tożsamości.

zastępującej człowieka w rzeczywistości; jest pozbawiony tożsamości (w sensie rozpadu jednostki na wiele elementów, które straciły siłę przyciągania siebie nawzajem); to „ogólnocząłowiek” posiadający szczęśliwe „ogólnoistnienie”; abstrakcja najwyższego rzędu, forma o nieokreślonej treści; klęska z nadzieją na odrodzenie.

POZA MECHANIZACJA

W *Liście o „humanizmie”* (1946) Martin Heidegger pisze, że w Platońskiej metafizyce „esencja”, pod którą rozumie się istotę rzeczy, poprzedza „egzystencję”, czyli rzeczywistość rzeczy. Jean-Paul Sartre odwraca tę przesłankę i twierdzi, że to „egzystencja poprzedza esencję”³, co równa się rzeczywistości wygrywającej z istotą. Heidegger interpretuje myśl Sartre’a jako wniosek, że taki stan istnienia, w którym dominuje „egzystencja”, całkowicie różni się od *Sein*, ponieważ egzystencjalny świat został pozbawiony pamięci o prawdzie życia. Analogicznie następuje upadek człowieka w świecie Andriejewskich i Witkiewiczowskich dramatów, gdzie przewaga rzeczywistości zewnętrznej, doprowadzająca do uprzedmiotowienia jednostki ludzkiej, stanowi główną zasadę przyszłego istnienia. Manekin, którego obraz pojawia się w twórczości obu pisarzy, reprezentuje świat pozbawiony „esencji”. Zarazem ta figura urzeczywistnia problem ujednoczenia świata, szczególnie widoczny w dramatach Andriejewa. Dwa kluczowe akty *Życia Człowieka* (1907) – *Bal u Człowieka* i *Śmierć Człowieka* ujawniają różne warianty obrazowania manekina. Pierwszy to opis bogatej, wyższej klasy społecznej, drugi zaś to obraz nizin społecznych. Szlachcice na wytwornym balu są nasyceni, zadowoleni, co powoduje zbyt ich zamknięcie, sztywność i w rezultacie upodobniania ich do manekinów. Mieszkańcy nizin społecznych w zasadzie nie różnią się od bogaczy. Przekraczanie zarówno górnej, jak i dolnej granicy egzystencji doprowadzi człowieka, jak powiada Andriejew, do stanu nieczułego manekina. Bohaterowie są przesyleni bogactwem lub cierpieniem, a zatem pozbawieni indywidualizmu. Wśród osób wypełniających akcję dramatu trudno wyróżnić „charaktery”, wszyscy przybierają kształt masy, podobnych do siebie schematycznych ludzi. Andriejew pisze: „Liczba ludzi zwiększa się poprzez ich cienie, które błędzą po ścianach i po suficie”⁴. Cień nie różni się od swojego właściciela i na podstawie tych samych uprawnień zalicza się do świata pozba-

³ M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, w: tegoż, *Budować, mieszkac, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. J. Tischner, Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 91.

⁴ Oryg.: „Количество людей увеличивается их тенями, блуждающими по стенам и по потолку”. Л.Н. Андреев, *Жизнь Человека*, в: того же, *Драматические произведения. В 2 томах*, т. 1, ред. Б.Ф. Егоров и др., Ленинград: Искусство, 1989, s. 223. Przekłady z j. rosyjskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

wionych indywidualności ludzi. Podobnie kobiety nie różnią się od mężczyzn, ich twarze przybierają kształt jednej maski – powstaje wizja bezpłciowego, zepsutego wewnątrz, pustego „ogólnoc człowieka”. Poruszanie się pijaków w przestrzeni przypomina ruchy zepsutych automatów. Żebracy, tak samo jak bogaci, mają swój bal i tańczą taniec śmierci. Ich muzyką jest jęk cierpienia, ich kroki są podobne do „połamanych” figur tanecznych na uczcie u bogatych:

Wszystkim drżą ręce i głowy, ich chód jest nierówny, jak gdyby chodzili albo po bardzo śliskiej, albo po pagórkowatej, albo po ruchomej powierzchni. I mają jednakowe, chrypliwe głosy; i tak samo niepewnie, jak chodzą, wymawiają Pijacy słowa za pomocą nieposłusznych, niby zamarniętych, ust⁵.

Chłód staje się znakiem śmierci. Motyw zimna towarzyszy obrazom gości zażożnego gospodarza, Andriejew opisuje ich jako „postaci zamarnięte w sztywnych pozach”. Ten sam motyw wykorzystany jest w opisie Pijaków, autor wskazuje na ich „zamarnięte usta”, które zamieniają słowa osób dramatu w bełkot. Podobna do bełkotu jest także mowa szlachty z *Życia Człowieka* oraz kwestie bohaterów w ostatnim akcie *Szewców* (1934) Witkacego, które cechuje całkowita nieprzejrzystość i bezsensowność. W obu dramatach pisarzy stan języka odzwierciedla stan życia, więc straciwszy zdolność mówienia, bohaterowie ulegają degeneracji i umierają. Również Heidegger pisał o zjawisku „pustoszenia mowy” – oczywiście, mowy rozumianej w wymiarze transcendentnym, opierającym się na założeniu, że to w niej ujawnia się byt, o którym zapomnieliśmy.

Automat w utworach interesujących mnie pisarzy staje się swoistym „odpowiednikiem człowieka”, jego sobowtorem. Baudrillardowskie rozumienie owego pojęcia podsumowuje zbiór nowoczesnych i ponowoczesnych (zrodzonych w „kulturze klonów”) rozważań na ten temat. Konceptualną definicję autora *Symulaków i symulacji* (1981) można zastosować jako podstawowe ujęcie i rozumienie istoty tego zjawiska:

Ze wszystkich protez, których metamorfozy znaczą drogę historii ciała, sobowtór jest bez wątpienia najstarszą. Jednak sobowtór nie jest w ścisłym znaczeniu protezą: jest to figura wyobrażona, która – podobnie jak dusza, cień czy obraz odbity w lustrze – nawiedza podmiot jako jego inny (...), kiedy sobowtór się ucieleśnia, kiedy staje się widzialny, oznacza nieuchronnie nadciągającą śmierć⁶.

W *Requiem* (1908) Andriejewa prawdziwy świat przestał istnieć i tylko małe resztki, przypominające o czasach dawnej rzeczywistości, powstają jako widma

⁵ Орыг.: „У всех трясутся руки и головы, и походка неровная, точно они ходят или по очень скользкой, или бугровой, или движущейся поверхности. И голоса одинаковые: хриплые, сиящие; и так же нетвердо, как ходят, выговаривают Пьяницы слова непослушными, точно замерзшими губами”. Тамże, s. 223.

⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic!, 2005, s. 121.

przeszłych uczuć. W obrazach bohaterów – Reżysera, Dyrektora i Malarza uobecnia się człowiek, który stracił spójność duszy i ciała, został poddany rozszczepieniu na dwa elementy: duchowy, istniejący w formie fantomów – żalu, miłości, szczęścia, geniuszu – oraz cielesny, stworzony na kształt drewnianych manekinów. Katastroficzna wizja świata ukazana przez Andriejewa ma tragiczną podstawę – pustkę, nicność. Miejsce przeżywanego życia zajmują podobne do siebie manekiny, symulujące ludzkie istnienie. Te wytwory budują nową rzeczywistość – model cesarstwa, którego rzeczywistość odnosi się do niczego, do pustki. Uogólniający świat manekinów – to, co zapowiada *Requiem* – staje się kopią ludzkiej rzeczywistości, jest symulakrem byłego porządku istnienia. Manekin i człowiek wchodzą w dramacie w podobne relacje (jak rzeczywistość i hiperrzeczywistość): rytm serca oryginału zamienia się w „drewniane tętno”, głos – w „drewniany głos”, śmierć – w życie nowej jakości. To właśnie manekiny zostają powołane do istnienia jako widzowie, którzy „przyszli” do teatru, żeby obejrzeć przedstawienie i posłuchać *requiem* dla człowieka.

Cała struktura Witkiewiczowskiej *Metafizyki dwugłowego cielęcia* (1921) opiera się na motywie sobowtóra. Prawie każdy podmiot uczestniczący w akcji dramatu posiada swoją ulepszoną kopię, która – w momencie rozstrzygnięcia konfliktu – zajmuje miejsce oryginału. W utworze Andriejewa sobowtór prezentuje uszkodzoną wersję pierwowzoru: drewniany manekin nigdy nie zastąpi żywego człowieka. Natomiast Witkacy umieścił w świecie swoich dramatów inny rodzaj sobowtóra, którego można opisać przymiotnikiem „szczęśliwy”. Kopia jest zawsze lepsza, symbolizuje marzenie o doskonalszej egzystencji. Zazwyczaj wyimaginowany sobowtór w dramaturgii Witkiewicza urzeczywistnia się i powoduje śmierć podmiotu.

W *Metafizyce* łatwo daje się odczytać przekonanie, które można uznać także za interpretację obrazu głównego bohatera, że sobowtórami są tylko Karmazyniello i tajemnicza Postać, czyli elegancki gość. Ale faktycznie w dramacie Witkiewicza sobowtórów jest więcej: Lady Leocadia Clay i „wskrzyszona” Lady Leocadia Clay, Sir Robert Clay i „wskrzyszony” Sir Robert Clay, Mikulini i „wskrzyszony” Mikulini. „Wskrzieszeni” są lepsi od poprzednich, a różnica między nimi polega na tym, że ci ostatni są wolni od „niepotrzebnych” problemów, oczyszczeni ze zdrady, dumy, podłości, sprytu, pozornie postanowili zmartwychwstać, żeby zacząć życie na nowo w ulepszonej rzeczywistości. Dziwnym sposobem, wszyscy uprzednio martwi bohaterowie zmartwychwstają w trzecim akcie po to, żeby wyruszyć w podróż po pustyni. Odwrócony biblijny motyw pustynnej tułaczki ulega transformacji w wędrownkę, która zapowiada się szczęśliwie. Obraz pustyni może symbolizować pustkę nowego świata, jednak ironiczne odczytanie sceny na pustyni przy drogowskazie numer osiem wydaje się bardziej zasadne.

W swoich dramatach Andriejew i Witkacy nie kwestionują istnienia absolutu. Interesują ich relacje, które powstały między nim a człowiekiem obecnym na

ziemi. Andriejew nie wątpi w zwycięstwo dobra, z kolei dla Witkacego metafizyka nie przestaje przynależć do bytu wiecznego, ponieważ obie te kategorie znajdują się w sferze transcendentnej, która funkcjonuje poza historią. Absolut, dążenie do którego, wedle pisarzy, musi zostać celem istnienia indywidualnego, nie podlega wpływom ludzkich dziejów. Witkiewiczowskie Istnienie Poszczególne jest otwarte na świat, na jego wielość i nieskończoność. I w obecnej sytuacji historycznej człowiek pozbawia się go „automatycznie”, jak pisze Witkacy w *Nowych formach w malarstwie* (1919), ponieważ jednostka ludzka przestaje zdawać sobie sprawę z tego, czym naprawdę jest sztuka, filozofia i religia. Poza zindywidualizowanym istnieniem na człowieka czeka zwycięstwo komunistycznej idei, w której Witkacy widział żalną próbę „załatwienia sprawy przez powrót do pewnych form pierwotnych społecznego bytowania”⁷, zaś Andriejew – zachwyty ogólnego bycia, w obrębie którego rozpada się drogocenne „ja”⁸.

UMASZYNOWIENIE ŚWIATA

W odróżnieniu od manekinów, dokładnym ucieleśnieniem automatu w dramatach Andriejewa i Witkacego zostaje obraz pracownika, robocjarza, który przybiera kształt rzeczywistej maszyny. Łatwo to wyjaśnić za pomocą prostego faktu: robotnik znajduje się obok maszyny, która stanowi swoiste przedłużenie jego ciała. Skutkiem czego demoniczna technika przerabia pracownika na nowo i już nie maszyna staje się kontynuacją ciała człowieka, wręcz przeciwnie – to jego ciało i dusza zostają częścią sztywnego korpusu mechanizmu. To, że człowiek stworzył maszynę, która go szybko zniewoliła i podporządkowała własnemu tempu, stanowi krok w stronę „odczarowania”⁹ świata rozumianego przez Maxa Webera jako brak tajemniczych sił rządzących rzeczywistością. Jan Błoński wskazuje na obecność podobnej kategorii w filozofii Witkacego, który w *Nowych formach w malarstwie* upatruje w „odtajemniczeniu” świata pozbawienie go waloru metafizyczności, rozłożenie na proste i przejrzyste kawałki.

W dramaturgii Andriejewa i Witkacego postać robotnika zostaje wygenerowana z tłumu i szarości, która wypełnia życie. Bohaterowie pozostają w przesadnym zamknięciu: są uwięzieni wyłącznie w swojej ograniczonej rzeczywistości.

⁷ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002, s. 144.

⁸ К. И. Чуковский, *Дарвинизм и Л. Андреев: второе „письмо о современности”*, в: того же, *Собрание сочинений. В 15 томах*, red. E. B. Субботина, т. 6, Москва: Агентство ФТМ, Лтд., 2002, s. 175.

⁹ *Entzauberung* (odczarowanie) – termin Maxa Webera. Zob. M. Weber, *Nauka jako zawód i powołanie*, w: tegoż, *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, Kraków: Znak, 1998, s. 122.

W nowym świecie nie istnieje nic bezużytecznego, wszystko ma służyć dobrobytowi społecznemu, a więc także filozofia i religia poddają się losowi sztuki, która stała się dla ludzi rozrywką w wolnym czasie, i postulują praktyczność idei, światopoglądów, dążenie do określenia własnej tożsamości.

Robotnik Witkacego nie cierpi z powodu swojej zależności od maszyny, on jest raczej wyzwolony, czyli „zdemokratyzowany”; zostaje uwolniony od wewnętrznych sprzeczności, ponieważ okazuje się pozbawiony uczuć i zdolności myślenia, zatem reprezentuje prymitywnego robota, poruszającego się, zmechanizowanego trupa. Właściwie Hiper-Robociarz jest przykładem pół zwierzęcia – pół robota: jego ciało zostało zbudowane z „byczego surowca, maczanego w płynnej, parszającej stali szmirglowanej”¹⁰.

Hiper-Robociarz jest zbiorowym obrazem proletariusza, podobnego do Iwana, składającego się z wielu tysięcy innych Iwanów, z poematu Władimira Majakowskiego¹¹. Natomiast robotnik Andriejewa, w odróżnieniu od bohatera Witkacego, jest bardziej uzależniony od maszyny, która jednocześnie staje się jego wyzwoleniem i straszną męką. Rosyjski autor pokazuje swoich robotników w dramacie *Car-Głód* w czasie „produkcji”, kiedy to efektem ciężkiego wysiłku stają się męczarnie podporządkowanego człowieka. W pierwszym akcie *Car-Głód* wzywa *pracujących do buntu* obraz robotniczej rzeczywistości nawiązuje do wizji panoptikonu, w którym robotnicy są zewsząd nadzorowani przez „szeroko otwarte, nieruchome, ślepe oczy”¹². Bezustannie dostarczając własną ofiarą niezbędne do działania mechanizmu siły, przybierają kształt części „czarnej maszyny”. Zarówno robotnika Andriejewa, jak i Hiper-Robociarza Witkacego cechuje śmierć, ich obrazy zbliżają się do wskrzeszonego Eleazara, który niby żyje, ale jest martwy. Jak zauważa Maria Cymborska-Leboda, w dramacie Andriejewa: „Maszyny urastają do rozmiarów demonicznych upiórów (...), ludzie natomiast ulegają urzeczowieniu”¹³. Można więc stwierdzić, że podział między automatem i człowiekiem w *Carze-Głodzie* całkowicie zanika: „Jesteśmy maszynami. (...) Będziemy się modlić maszynom”¹⁴ – konstatują bohaterowie dramatu.

U Witkacego Hiper-Robociarz wspomina o „byku farnezyjskim”, który, zgodnie z mitem, rozerwał na strzępy królową Dirke. Natomiast Andriejew porównuje

¹⁰ S.I. Witkiewicz, *Szewcy*, w: tegoż, *Dziela wybrane. Dramaty*, red. K. Puzyna, t. 5, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 549.

¹¹ См. В. В. Маяковский, *15000000*, в: того же, *Полное собрание сочинений в 13 томах*, ред. Н. В. Реформатская, т. 2, Москва: ГИХЛ, 1956, s. 72–161.

¹² Оруг.: „широко открытые, недвижимые, слепые глаза”. Л. Н. Андреев, *Царь Голод*, в: того же, *Драматические произведения. В 2 томах*, т. 1., ред. Б. Ф. Егоров, Ленинград: Искусство, 1989, s. 237.

¹³ М. Cymborska-Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982, s. 140.

¹⁴ Оруг.: „Мы машины. (...) Будем молиться машинам”. Л. Н. Андреев, *Царь Голод...*, s. 239.

postać Pierwszego Robotnika do Herkulesa Farnezyjskiego, antycznej rzeźby starożytnego herosa. Jednak od szlachtetnych pierwowzorów postaci robotników z dzieł Andriejewa i Witkacego zasadniczo się różnią. Hiper-Robociarzowi zostaje jedynie „zwierzęcość” byka, jego ślepy gniew i tępe nieokiełznanie, a zatem podleganie woli innego, kierującego jego gniewem na własną korzyść. Robotnik z dramatu Andriejewa naśladuje jedynie cielesność Herkulesa – bezużyteczny stos mięśni, nie ujawnia się w obrazie bohatera ani heroiczny patos, ani dążenie ku wolności. Odwrotnie – wielka siła, o której świadczy potężne ciało Robotnika, dusi i obciąża bohatera. W jego umyśle jest więcej „bydłej głupoty”, a także pokory przed swoim losem. Ciało robotnika jest niesymetryczne, dysharmonijne: na mocnym torsie spoczywa mała głowa – „słabo rozwinięta”. Andriejew podejmuje problem eliminacji człowieka w procesie produkcji, gdy jednostka ludzka ulega strasznym uszkodzeniom – duchowym i fizycznym, czego głównym symbolem staje się nowy bóg – maszyna.

W utworze Witkacego *Matka* (1924) „ostateczny wyrok na Leona wydaje *deus ex machina* – teraz dosłownie maszyna – komin fabryczny czy dmuchawa zmieniona w mechanicznego wampira do wysysania krwi bohatera”¹⁵. W rozstrzygnięciu konfliktu dramatu zwraca uwagę opis Witkiewiczowskich Robotników, których wiele łączy ze Statystami z *Requiem* Andriejewa. Obrazy „sześciu robotników czarno ubranych” i „dziesiątek absolutnie identycznych, śmiesznie podobnych do siebie ludzi z szarymi, pozbawionymi wyrazu twarzami”¹⁶ są skierowane ku przyszłości. Robociarz staje się bogiem, wyłaniającym się z łona maszyny; bohater jest zadomowiony w jej wnętrzu, skąd pochodzi także nowa kultura, odwrócone wartości i śmierć dla świata, w którym istniała prawdziwa sztuka. „Bóg z maszyny” w *Requiem* zostaje lokalnym bogiem dla dusz-fantomów i ujawnia się w postaci Statystów, którzy posłusznie wchodzą na scenę na rozkaz zarządcy. Symboliczne ukazanie się Statystów na deskach teatru po paradzie trupów-widm, oznaczających uczucia, przeistacza się w wyrok śmierci dla wszystkiego, co jest związane ze sztuką, metafizyką lub indywidualizmem. W epizodzie wprowadzenia aktorów (widm) i Statystów na scenę, tajemniczym i niewytłumaczalnym do końca zjawiskiem jest zagubiona artystka, istnienie której Dyrektor pragnie ukryć przed okiem Maskowanego. Na estradzie pojawia się „utkany ze światła (...) niejasny, podniecający obraz kobiety, która była piękna”¹⁷; figura ta jest zalana „błędym, grobowym światłem,

¹⁵ D.C. Gerould, *S.I. Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981, s. 337.

¹⁶ Огуг.: „десятка совершенно одинаковых, до смешного похожих людей с серыми, лишенными выражения лицами”. Л. Н. Андреев, *Реквием*, в: того же, *Драматические произведения. В 2 томах*, т. 1..., s. 482.

¹⁷ Огуг.: „сотканный из света (...) неясный волнующий образ женщины, которая была прекрасной”. Тамże.

niejasną aureolą; jak gdyby setki robaczków świętojańskich ujawniły swój blask”¹⁸.

Można założyć, że ten rozmyty i wieloznaczny obraz symbolizuje Śmierć, która – podobnie jak aktorzy – wygląda jak widmo. Stąd w dramacie Andriejewa zagubiona Śmierć przyjmuje cechy człowieka i następuje jej zagłada. W *Requiem* Śmierć absurdalnie umiera, wspólnie z Człowiekiem opuszcza przestrzeń manekinów i statystów, śledząc ludzkie dusze znikające na zawsze w czarnej otchłani. W ten sposób sztuczny świat sobowtórów i masek zyskuje nieśmiertelność. Dyrektor próbuje uratować Śmierć dla siebie, ponieważ ona stanowi dla niego „miłosierdzie” i wyzwolenie z bezdennej nicości, wśród której jedynym odłamkiem istnienia okazuje się teatr.

Z powyższych rozważań wynika, że Witkacy – w zgodzie z założeniami teatru absurdu – literalnie tworzy nowego boga z maszyny, którą imituje opuszczająca się z sufitu rura, z zastrzeżeniem, że postać boga ulega całkowitej desakralizacji. W *Matce*, jeśli rozumie się ten utwór szeroko, stwórciel świata zmienia się w maszynę, z której wychodzi szary tłum, Robotnicy zabijający artystę. W tym miejscu dramat Witkacego zbliża się do utworów Andriejewa, w których jednostka społeczna i jej indywidualne poglądy czy wartości zostają zniszczone przez tłum. *Deus ex machina* w dramacie Witkacego przybiera postać *deus ex populo*, jak określa to zjawisko w dramaturgii pisarza Jan Błoński. W takim razie wspólnota, symbolicznie powstała z maszyny, staje się zwycięską i dominującą siłą świata. Witkacy w *Matce* rozwiązuje konflikt w sposób okrutny i ironiczny – życie bez smutku zwycięża. Natomiast Andriejew zaostża podobny konflikt w *Requiem*. Finał dramatu staje się apoteozą tragizmu, a zatem *requiem* dla przeszłości zwiastuje narodzenie się sztucznego, nieśmiertelnego świata.

W podobny sposób maszyna, jako symbol modernistycznego świata, przedstawiona jest w twórczości Ronalda Stuarta Thomasa. Utwór walijskiego poety – *Bleak liturgies* (*Ciemne liturgie*, 1992) – traktuje o podróży człowieka, przypominającej wędrówkę trzech króli do zbawiciela, z tą różnicą, że zamiast dziecka bohater odnajduje w środku maszynę, która wyszczerza zęby w strasznym uśmiechu¹⁹. William V. Devis akcentuje bardzo istotną interakcję między Bogiem, człowiekiem i maszyną, która została uwzględniona w wierszu R.S. Thomasa, a zarazem jest obecna w dramatach Andriejewa i Witkacego. Człowiek i Bóg wspólnie obsługują maszynę²⁰, a ona z kolei, jak Zacheuszek, Cynobrem zwany E.T.A Hoffmanna, zawłaszcza ich „talenty” oraz stwarza nowy typ jednostki

¹⁸ Oryg.: „бледным могильным светом, неясным озарением; будто сотни светляков или мокрых гнилушек зажгли свое сияние”. Tamże, s. 482.

¹⁹ T. Sławek, „*Ciemne liturgie*”. *Bogowie, ludzie, zwierzęta*, wykład monograficzny wygłoszony na kierunku *Filologia polska* w roku akademickim 2012/2013 [z dn. 21.03.2013].

²⁰ W.V. Devis, *R.S. Thomas. Poetry and Theology*, Waco: Baylor University Press, 2007, s. 118.

ludzkiej – *homo mechanicus* – i sama staje się dla niego najwyższą siłą. Nowe bóstwo – mechaniczne monstrum – wymaga od człowieka całkowitego podporządkowania się: podobnie jak w *Carze-Głodzie* Andriejewa, R.S. Thomas przedstawia (np. w wierszach *Fuel, Lore*) obraz maszyny żywiącej się ludzkimi duszami²¹. Opisy mechanizmu jako figury nowego boga, występujące w twórczości Andriejewa, Witkacego i R.S. Thomasa sugerują, że w nowoczesnej i ponowoczesnej rzeczywistości przewartościowaniu uległy sfery *sacrum* i *profanum*: maszyna, która została przedmiotem nowego boskiego kultu, zajęła dominującą pozycję w umasowionym i zmechanizowanym świecie i ma teraz znaczący wpływ na kulturę.

* * *

Współczesna filozofia przekonuje, że nikt nie uwolni człowieka od przemysłu na temat swojego miejsca w świecie. Dzisiejsza sztuka i filozofia ostrzegają: jeśli jednostka ludzka pragnie uratować swoje życie, powinna stworzyć siebie na nowo. „Schyłkowe życie”²² ponowoczesnego człowieka, uwikłane w to, co nieludzkie, w dużym stopniu charakteryzuje się mechanizacją różnych sfer życia. Jak powiada Jan Patočka, cywilizacja przemysłowa „oferuje (...) namiastki tam, gdzie potrzebny jest oryginał”²³, a zatem człowiek mieszka w świecie symulaków, jest wyobcowany. Czeski filozof pisze o tym, że będąc w sytuacji uzależnienia od nauki i techniki, musimy zadać sobie fundamentalne pytanie: czy potrafimy obejść się bez tego przemysłowego dorobku metaforycznie skoncentrowanego wokół maszyny? Na tym polega wolność człowieka, która opiera się nie na hedonistycznym stylu życia, lecz bazuje na odpowiedzialności za własne czyny. Podobnie R.S. Thomas upatruje zbawienia człowieka w ochronie ludzkiej godności, w hodowaniu „zieloni” swojego świata wewnętrznego. Prawdziwy człowiek powinien otworzyć się na świat, jednak marzyć ostrożnie:

Co robić? Zostań zielonym.
Nigdy nie myśl o maszynie,
Dla której ludzkie duszy są paliwem,
żyj szeroko, człowieku, i marz ostrożnie²⁴.

²¹ Zob. R.S. Thomas, *Lore*, in: idem, *Selected Poems, 1946–1968*, Northumberland: Bloodaxe, 1986, s. 126.

²² J. Patočka, *Czy cywilizacja techniczna jest schyłkowa i dlaczego?*, w: tegoż, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, przeł. A. Czycibor-Piotrowski, E. Szczepańska, J. Zychowicz, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998, s. 132.

²³ Tamże, s. 160.

²⁴ „What to do? Stay green. / Never mind the machine, / Whose fuel is human souls, / Live large, man, and dream small”. R.S. Thomas, *Lore...*, s. 126. Tłumaczenie moje.

THE THEME OF AUTOMATON IN DRAMATURGY OF
LEONID ANDREYEV AND STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

This paper devotes to a problem of the machine's role in the human society, basing on legacy of literature and philosophy of 20th century. The main concept of this article describes two ways of automation of life. The first way arises beyond mechanization and the second one begins with automation. By exploring the paths of these processes, author defines the origin and peculiarities of the human-machine in dramaturgy of Andreyev and Witkiewicz.

Keywords: comparative studies, L. Andreyev, S.I. Witkiewicz, human-machine, automation of life.

Mgr Ekaterina Nikitina – doktorantka w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze to: teoria literatury, komparatystyka, problem człowieka-maszyny w filozofii i kulturze, a także *animal studies*.