

Rewolucja wewnątrz. Witkacy – Archiwum – Somaestetyzacja

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.050>

Rzeczy wypowiedziane współlistnieją ze sobą na zasadach skonfigurowanego pola wypowiedzi. Jednym z możliwych pól wypowiedzi (oprócz oczywiście pola równoczesności oraz obszaru pamięci), tzn. zasadą współlistnienia kilku wypowiedzi jest, wymieniane przez Michela Foucaulta w jego *Archeologii wiedzy*, pole obecności.

Znajdujące się wewnątrz tego pola rzeczy wypowiedziane dotyczą tych samych przedmiotów, operują tymi samymi pojęciami oraz współlistnieją w ramach dyskursu, który dokonał już własnej indywiduacji, przeszedłszy przynajmniej przez próg epistemologiczny. Skumulowane w tymże polu wypowiedzi funkcjonują zatem w granicach jego pozytywności.

W prezentowanym artykule poddam analizie tekst dramatyczny Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Szewcy*. Przeanalizuję ten dramat w kontekście problematyki estetyzacji ciała oraz konstytucji własnej tożsamości przez dyskurs ciała, funkcjonujący w opozycji względem szeroko pojmowanego logosu, tzn. konstytucji tożsamości na zasadzie artykulacji pozacielesnej. Tekst Witkacego będzie również rozpatrywany w kontekście teorii archiwum sformułowanej przez Jacques'a Derridę w *Gorączce archiwum*.

Pojęciem archiwum definiuję zbiór heterogenicznych elementów, wzajemnie siebie oświetlających przy odpowiednim zorganizowaniu własnego dyskursu i wydobyciu poszczególnych elementów w świetle dyskutowanego spektrum, a także samą tę metodę wydobycia. Archiwum to element nośnika oraz element wirtualny, z przeznaczeniem do nazywania.

* Student filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach oraz teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, miłośnik spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego, prozatorskich tekstów eksperymentalnych oraz filmów Sergieja Michajłowicza Eisensteina.

E-mail: wojciech.krolek@student.uj.edu.pl | ORCID: 0000-0001-5169-6085.

Wokół dramatu Witkacego można zatem wykreślić zarówno pole odniesień indywidualnych, skoncentrowanych na osobistym archiwum autora (dokonania na niwie artystycznej i filozoficznej), jak i pole odniesień w szerszym zakresie semantycznym, stanowiące dla tego tekstu możliwy asumpt do dalszych porównań, negatywny punkt odniesienia.

W tę drugą siatkę, a zarazem w tkanę pola równoczesności, wpisuję utwór dramatyczny Antoniny Sokolicz, celem porównania obu tekstów, nakreślenia podobieństw i różnic między jednym a drugim pojmowaniem ciała w kontekście zjawiska rewolucji.

Zestawiając ze sobą poszczególne teksty oraz budując siatkę odniesień względem dramatu Witkacego, wchodzę w pole nazywania i odsuwania w niepamięć, w pole nieustannie działających mechanizmów archiwalnych. Proponuję grę w niszczenie oraz zachowywanie odłamków i strzępów, anarchistyczną zabawę w budowanie znaczeń.

Analizę negatywną rozpocznę od tekstu *Pięść. Szkic dramatyczny na tle Wielkiej Rewolucji Rosyjskiej w trzech aktach* autorstwa Sokolicz. Rozpoczyna się on w momencie, kiedy nowy porządek jeszcze nie został ugruntowany, a po starym porządku nie ma już, jak się wydaje, czego zbierać. Postaci znajdują się w stanie liminalnego rozedrgania, znamionującego charakter ciała w procesie rewolucyjnym. Naprzeciw siebie stają Ludmiła Aleksandrowna i Maksym Piatakow, zwolenniczka reform i zwolennik rządów silnej ręki. Gdzieś pomiędzy znajduje się jeszcze w tym niewielkim „kociołku” Zofia Mackiewiczówna, z pochodzenia Polka.

Maksym jest nieomal uosobioną, przemykającą na dwóch nogach pięścią. Przypomina trochę z wyglądu Lenina. Zupełnie dobrze dogaduje się ze Stefanem Antonowiczem Nikolajewem, barczystym żołnierzem o zadbanych wąsikach i usposobieniu choleryka, który to „mówi głośno, tonem wiecznego trybuna [oraz] powtarza co drugie słowo »plewat«” (Sokolicz 1920: 1), przemyka po scenie raz i drugi, uderzając zwitkiem paliczków w stół, jak gdyby został zdjęty z jednego z propagandowych plakatów.

Wzmiankowany wyżej konflikt między zwolenniczką reform na drodze ewolucji i we współpracy z postępową burżuazją a zwolennikiem dyktatury i stabilizacji we krwi i żelazie, jest zbudowany na melodramatycznym schemacie oraz wzorcach osobowych zaczerpniętych z kart modernistycznych powieści. Autorka wprost odwołuje się do modernistycznych proweniencji, za motto obierając wyimek z Kazimierza Przerwy-Tetmajera (fragment wiersza *Hasło*).

Feralna Ludmiła sympatyzowała niegdyś z mocnym Maksymem, który to zachwyca się aktualnie Adamem Mickiewiczem oraz wykoncypowaną przez siebie teorią zbawienia ludności cywilnej, nawet mimo niezgody tejże na jakiegokolwiek zmiany oraz ryzyka wystawienia ludzi na niebezpieczeństwo utraty życia bądź zdrowia. Ludmiła, widząc, że Maksym ożenił się z angeliczną Zofią, nie wyraża z tej okazji zadowolenia. Konflikt miłosny rozwiązuje się dopiero w trzecim akcie wraz z agonialną wizją gorejącej, uosobionej Rosji i śmiercią Zofii.

W zakończeniu umyka gdzieś cała atmosfera tzw. uniesienia. Wygasa płomień pod rewolucyjnym kociołkiem. Maksym unieważnia apokaliptyczną wizję Zofii, stanowczym ruchem zabiera ze stołu teczkę, konstytuuje twierdzenie na korzyść odrodzenia Rosji w nowym kształcie i wychodzi z Ludmiłą skonstruować nową rzeczywistość. Nowy człowiek wylania się z nadreprezentacji starego schematu i niezawinionej ofiary.

Tekst Sokolicz oddziałuje dzięki silnej dawce emocjonalności, tkwiącej potencjalnie w schemacie melodramatycznym. Afekt melodramatyczny natomiast percypuje się nie tyle w sposób intelektualny, ile bezpośredni, a pośrednio: cielesny. Opisując poruszone

zewnątrzną sytuacją ciała w neutralnych wnętrzach, Sokolicz pobudza reakcje odbiorcy niejako przez skórę, siląc się tym samym na akces w trybie projekcji i identyfikacji odbiorcy z przedstawionymi charakterami.

Witkacego i Sokolicz zestawiam w parze za sprawą wspólnego doświadczenia, wspólnej pamięci wydarzenia, obserwowanego niejako z boku i ze znaczącej perspektywy. Mowa o rewolucji 1917 roku. Wspólne doświadczenie, które na potrzeby tego wywodu nazywam rewolucyjnym, wpłynęło, jak można przypuszczać, znacząco na dalszy rozwój wykładni przywołanych autorów, co miało także rzutować na wydźwięk ich dramatów oraz na sposób reprezentacji ciała w ich tekstach. O ile jednak reprezentacja rewolucyjnego ciała u Sokolicz jest podbudowana – i po części motywowana – wątkiem melodramatycznym, a także reprodukcją młodopolskiego schematu ciała, splecionego z odpowiednim typem przedstawieniowym, np. typem człowieka mocnego *vel* nadczłowieka, o tyle reprezentacja ciała wprowadzonego w stan skrajnego rozgorączkowania w tekście Witkacego ma swoje źródło, prócz podbudowy melodramatycznej, w oddziaływaniu na jednostkę tzw. uczucia metafizycznego.

W pole równoczesności, oprócz dramatów Witkacego i Sokolicz, wpisuję wykładnię filozoficzną Witkiewicza, zawartą w tekstach filozoficznych, opublikowanych lub ukończonych przed zakończeniem pracy nad *Szewcami*. Teksty filozoficzne Witkacego będę czytać względnie holistycznie, tym samym tezy *Hauptwerku* uzupełniając o koncepcje późniejsze, rozwijające koncepcję ciała, zawierającą się w myśli i wykładni Witkiewicza, oraz wcześniej rozpisane koncepcje oddziaływania dzieła scenicznego.

Z perspektywy indywiduum wpisanego w tę późniejszą wykładnię, z perspektywy idealnego odbiorcy teatralnego, wpisanego we wcześniejsze teksty o teatrze, będę odczytywać bodźce wywołane oscylacyjną lekturą *Szewców*. Lektura oscylacyjna powoduje oprócz rozumienia semantycznej zawartości tekstu, względne unaocznienie treści za sprawą wyobrażenia. Uczucie metafizyczne, metafizyczny niepokój prowadzący do ujednoczenia osobowości wiąże się z pobudzeniem jednostki, psychocieleśnej monady, przez zintensyfikowany strach, ból lub radość i odnosi się do tych skrajnych doświadczeń niejako *post factum* lub przez bezpośrednie doświadczenie religijne, całkowanie elementów sztuki i/lub uprawianie filozofii. Metafizyczny niepokój wiąże Witkacy m.in. z silnym impulsem erotycznym.

Pojęcie uczucia metafizycznego zmienia się wraz z rozwojem myśli Witkacego. Autor wraca bowiem do tego konceptu przynajmniej kilkakrotnie, każdorazowo w pewnym stopniu odmiennie to właśnie pojęcie identyfikując, z początkiem lat trzydziestych łącząc m.in. pojęcie uczucia metafizycznego z pojęciem niepokoju metapsychicznego. Niepokój metapsychiczny Witkiewicz rezerwuje dla monad względnie niezależnych od niepokoju życiowego, wielu czynności praktycznych zapewniających istnienie, dla monad, które osiągnęły już moment ujednoczenia własnej tożsamości, o czym pisze w tekście *Geneza uczuć metapsychicznych*.

Jak zauważa Maciej Dombrowski w książce *Monadyzm biologiczny a problem psychofizyczny. Studium filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza*: „Witkiewicz dysponował *de facto* dwoma podejściami do uczucia metafizycznego: jedno [...] nazwałbym wąskim (synonim jedności osobowości), drugie, »szerokie«, odnosiłoby się do jego teorii kultury i wizji przemian społeczno-politycznych” (Dombrowski 2018: 208). Różnicowanie definicji metafizycznego uczucia ujawnia się także na kartach *Szewców*.

Rozważania wokół tego dramatu rozpocznę od krótkiego cytatu:

Przyjdzie dziś pewno tu księżna ze swoim prokuratorskim psem i gadać będzie też i wiercić nam otworki w metafizycznych pępkach, jak to uni, ci pysni panowie, nazywają w sobie te cukierki, co u nas wrzodami swędzącymi są i zostaną. To się wyraża w sprzecznościach, których nijak osiągnąć nie można – to są te rzeczy, te sakra ich suka, ślachcickie odpadki, co oni nazywają swymi metafizycznymi przeżyciami. Łechcą sobie nimi spasioone brzuchy, a każdy taki lecht nasyconego bydlaka to nasz ból w kiszkiach (Witkiewicz 2016: 306).

Jak widać, szewcy odczuwają własną cielesność w sposób negatywny. Jeżeli już zbierze się im na gadkę, o sobie i swojej sytuacji mówią na ogół niepochlebnie, jeżeli natomiast nie chcą dywagować – kują obuwie. Ich relacja z władzą Kapitału to relacja wstrętu i odrzucenia. Szewcy nie odnajdują siebie na usługach Kapitału, co skrzętnie opisują we własnych wypowiedzeniach.

Ta naukowa sztuka w trzech aktach ze „śpiewkami” odsyła czytelnika m.in. do Bertolta Brechta, jego efektu obcości, tematyzowania rzeczywistości, odnajdywania elementów obcych w samej właśnie rzeczywistości. Nie ma więc tu miejsca na zjawisko projekcji i identyfikacji, na które można było odnaleźć przestrzeń u Sokolicz. Brecht zawiera się w wywodzie Czeladnika o obcym gadaniu i w songach.

Tytułowi szewcy w tym okazują się lepsi od robotników Fredericka Winsłowa Taylora, że mniej są zmechanizowani, a także „utała się [w nich] jeszcze osobowa tęsknota pierwotnego, leśnego i wodnego bydłęcia” (Witkiewicz 2016: 321). Pobudza ich do działania Księżna i – co należy podkreślić – jej dotyk, pogładzenie dłonią Sajetana. Pragnienie erotyczne szewców jest wykreślone przez granicę ich ciała. Odgraniczenia bowiem „ja” od zewnątrz, które to umacnia jedność osobowości psychocieleśnej monady, Witkacy upatrywał na granicy skóry, stanowiącej zasadniczo linię nie do przekroczenia.

W tej perspektywie działanie rzemieślników zyskuje ugruntowanie w erotycznym dążeniu do przekroczenia siebie, odnalezienia własnego „ja” w odmiennym byciu, celem kompensacji własnej działalności, pracy, która nie zadowala. Cieleśne różnicowanie osobowości w optyce szewców na trzewia pełne i puste zostaje nadbudowane o impuls natury erotycznej. Psychocieleśne monady, skupione wokół niepokoju życiowego uzyskują akces do niepokoju rzędu wyższego poprzez aktualizację tożsamości za sprawą dotyku Księżnej.

Akt drugi to moment więzienny i zupełna beczynność, ponieważ Scurvy w uniformie *à la* Lassalle, przy pomocy Dziarskich Chłopców, zamyka szewców w klatce. To przykład rewolucji odgórnej. Szewcy zaczynają więcej perorować, gadać, snuć własne idee, przez co unicestwiają własną koncepcję rodem z Władimira Majakowskiego: „Nie będziemy gadać niepotrzebnych rzeczy” (Witkiewicz 2016: 303). Na domiar złego Sajetana dopadają wewnątrz jego słów: „Ciągłe te sobacze wieszczce rymy” (Witkiewicz 2016: 355). Koniec aktu, w którym Sajetan wraz ze Scurvym dywagują na temat rewolucji od dołu i od góry, to wariacka, niemożliwa do skontrolowania praca szewców, doświadczenie graniczne rzemieślników, but jako absolut oraz performans tożsamości, wpisanie własnej klasy w proces historyczny. Jak przekonuje Klaudia Hartung-Wójciak, powołując się na Dorotę Sajewską:

To właśnie ciało oraz performanse ciała pracującego i rewolucyjnego stanowią historię ruchów robotniczych. Jak zaznacza Sajewska we wstępie do antologii *Robotnik. Performanse pamięci*,

„robotnik jest podmiotem nie tyle historii, z której został skutecznie wyparty, ile performansów pamięci – przeszłości zapisanej i powtarzanej w ciele i przez ciało” (Sajewska 2017b: 13).

Przez myślicieli konserwatywnych nie tylko rewolucja była traktowana jako przejaw patologii społecznej, a zarazem kondycji głęboko zakorzenionej w ciele (Thomas Carlyle), ale za patologiczno-histeryczną uważana była także masa (Sajewska 2017a: 58).

W związku z powyższym pamięć robotnicza ma szansę znaleźć najpełniejszą realizację w sztukach performatywnych (Hartung-Wójciak 2021: 404).

Omawiana emancypacja szewców przez ciało, przez działanie, uwidocznienie własnego „ja” na poziomie historycznym oraz uhistorycznienie ich wizerunku, awans z rzemieślników na wywłaszczycieli to kolejny etap na drodze do autodestrukcji panującego porządku, przykład rewolucji oddolnej. Nuda pęcznieje, szewcy przejmują wzorzec funkcjonowania wyższej klasy, Sajetan bezustannie dywaguje.

Akt trzeci to próba ukonstytuowania nowej klasy rządzącej poprzez odtworzenie rytualnej koncepcji, wdrożenie w doświadczenie religijne. Z tym jednak zastrzeżeniem, iż powstawanie form religijnych Witkacy wywodzi z niekompletnych i nieustających nigdy prób dosięgania i obłaskawiania Tajemnicy Istnienia, mających związek z uczuciem metafizycznym. Odtwarzanie rytualnych koncepcji w trzecim akcie, tzn. na przestrzeni realnych odniesień i bez próby obłaskawienia lub nazywania nienazywalnego, stanowi zatem jedynie lichy *ersatz* doświadczenia religijnego, nieprowadzący do konsolidacji grupy ani sublimacji osobowości na kolejnym poziomie istnienia.

Gdy Księżna rozpoczyna taniec, przybiera formę totemicznego fetysza, do którego pełną szczątki osobowości. W tym, niekoniecznie może wyszukany, odniesieniu do stylu *modern dance*, Księżna zakłada skrzydła, co przywodzi na myśl scenę taneczną Stasi Napierkowskiej, specjalizującej się w tańcu egzotycznym, z cyklu filmowego Louisa Feuillade’a pt. *Wampiry* z 1915 roku. W tańcu Księżnej można rozpoznać konotację z tańcem wyrazistym lub ekstatycznym, uprawianym przez Mary Wigman oraz jej uczennice polskiego pochodzenia. Skojarzenia te są uprawomocnione za sprawą emancypacyjnego efektu tego performansu tożsamości; będzie tu jeszcze o nim mowa.

Modern dance to odejście od sztywnego zespołu reguł obowiązujących w klasycznym balecie, nacisk na realizowanie siebie w sztuce, konstytuowanie własnego „ja” – podejście względnie elitarystyczne, ale dające wybić się poszczególnym tancerkom, takim jak Isadora Duncan lub Loïe Fuller, na przełomie XIX i XX wieku. Podejście rozszerzające pole odniesień, ustanawiające moment emancypacji.

Współpracująca z Rudolfem Labanem Wigman starała się odtworzyć taniec o charakterze rytualnym, nasączyć własne ciało elementem fetysza w chwili kontaktu z dziką naturą. W dramacie Witkacego stawanie się fetysza, który tańczy, a więc performuje własną cielesność, nie prowadzi do rozpoznania o charakterze metafizycznym, skupia się raczej na powierzchowności, realnym punkcie odniesienia. Nagromadzone w tekście idee spalają na panewce, ustępując miejsca perwersyjnej skłonności bohatera męskoosobowego. Nie wydaje się jednak, by Witkacy przekreślał wartość emancypacji przez ciało czy performowanie własnego „ja” w ruchu. Już wpisanie tendencji cielesnego oddziaływania w schemat katastroficznego rozkładu ludzkości oraz utraty pędu ku poznaniu niepoznawalnego nie powinno przekreślać rzeczywistego oddziaływania performansu tożsamości, który z jednej strony

wpisuje wykreślone z historii nazwiska w jej poczet, z drugiej strony wyodrębnia jednostkę kobiecą z tłumu męskoosobowego galimatiasu, jak czynił to *modern dance*.

Postaci tłoczą się miotane zapotrzebowaniem albo *stricte* życiowym, albo metafizycznym w stopniu niskim, bazując na erotycznym impulsie. Rewolucyjność danego ciała napędzana jest zatem pobudką o charakterze afektywnym. Psychiczne przetasowania poprzedza nadmiar emocjonalności. Postaci krzyczą, wiją się, plują i rzygają, performując tym samym własną tożsamość i zahaczając o abiekt, wtłaczając się w pole nieubłaganej mknącej historii.

O ile można by nazwać Witkacowski sposób pisania dramatów pisaniem w afekcie, ponieważ część z nich powstawała w stosunkowo niedługim czasie, o tyle w przypadku *Szewców* wypadło to odmiennie. Nie przekreśla to jednak afektywnego modelu percepcji, wpisanego zarówno w treść utworu, jak i w Witkacego rozważania teoretycznoteatralne czy filozoficzne. Widowisko łączy się bowiem z wszelkimi jakościami, które kumulują się na deskach teatru. Teatr Witkacego to właściwie ruchome obrazy. Postaci tasują się na scenie, aktor na froncie wypowiada monolog, a reszta aktorów stara się wpisać w tło. Tło o charakterze „zmieszanym” – podobnie jak w przypadku jakości występujących w otoczeniu. Psychocieleśna monada percypuje przemierzające się kompleksy jakości przy zachowaniu równowagi, wyodrębnianiu się jednego kompleksu jakości ponad inne.

Nadal jednak podstawowym atrybutem percepcji jest dotyk. Jeżeli więc psychocieleśna monada zapoznaje się z wydarzeniem teatralnym za pośrednictwem wzroku, to ono nadal oddziałuje przez wyobrażenie dotyku, czyli wyobraźnię wzrokową. Dostrzega jedynie zarys przedmiotu, odczuwając poprzez impuls niejako fantomowy, potencjalne doznanie poznania całości przedmiotu za pomocą wyobrazonego dotyku.

W tym ujęciu można stwierdzić, że odbiór dzieła scenicznego projektu Witkiewicza przepływa w sposób więcej afektywny oraz pobudzający bezpośrednio ciało odbiorcy, niż mogłoby się to w pierwszym momencie wydawać. Tutaj tekst dramatyczny wsparty zostaje przez wykładnię teoretyczną. Perceptor niejako współuczestniczy w akcji wraz z każdą inną postacią dzięki zachowaniu własnej cielesności oraz materialności innych ciał uwidoczniomych na scenie.

Ostatnim motywem, który należałoby wyluskać z *Szewców* na potrzeby tego artykułu, jest motyw odparzenia wewnątrz trzewi. Jeden z Czeladników, obserwując szeroko pojęte zewnątrz ze Scurvym na pierwszym planie, wspomina o picu rzeczywistości przez słomkę przy równoczesnym wypalaniu się bebeczków. Warstwą ochronną przed wewnętrznym wypaleniem perceptora jest deziluzja (wspomniany wcześniej brechtowski element tekstu) przeplatana z silnym elementem afektywnym oraz cielesnym. Witkacy nie pragnie wypalenia bebeczków odbiorcy. Stawia raczej na ogląd sytuacji teoretycznie przegraną. Równocześnie nie przekreśla wszelkich szans konstytuującej psychocieleśnej monady substancji cielesnej, stanowiącej w ostatnim punkcie prawdopodobnie jedyną instancję możliwej konstytucji w systemie społecznym w stanie agonii.

Skonfrontowany z hipotetycznym kształtem całości spektaklu odbiorca dokonuje w zetknięciu z przestrzenią widowiska swoistej introspekcji. Dzięki strategiom afektywnym i performatywnym zostaje wepchnięty w rozedrgany, rewolucyjny rytm przedstawienia, który konstytuuje tożsamość poszczególnych postaci wewnątrz, a przez wirtualne zetknięcie buduje także tożsamość odbiorcy na poziomie uobecnienia ciała. Dzięki zabiegom deziluzji na poziomie pojęć oraz schematów ideologicznych odbiorca nie może natomiast utożsamić się z poszczególnymi postaciami ani ideami. Ustosunkowany cielesnie nie pozostaje

obojętnym wobec przedstawionych wydarzeń, gruntując własne zdanie na temat przekazu, jaki niesie dramat.

Witkacy konstituuje w dramacie prymat ciała nad narastającą nudą, która stanowi wynik zbędnych dyskusji. Tym dotkliwiej zatem, spoglądając przez pryzmat filozoficznych rozterek Witkiewicza, odbiorca percypuje rozpad oraz wymazywanie dokonujące się za sprawą tekstu i hipotetycznego unaocznienia tegoż na scenie. Odbiorca przyswaja bodźce przez skórę, co jakiś czas dystansując się mentalnie od przedstawionych wydarzeń. To oznacza nieobecność współczucia i współodczuwania, co z kolei równa się zgrozie wskutek przeżywania elementów prostych, rozciągniętych w czasie i przestrzeni, scałkowanych w jedność za sprawą mechanizmów percepcji.

Podsumowując, przez identyfikację negatywną względem tekstu Sokolicz udało mi się ustalić charakter zapośredniczenia afektywnego w tekście Witkacego, które to wyłącznie pozornie funkcjonuje w ramach praktyki melodramatycznej oraz schematu projekcji i identyfikacji. Argument melodramatyczny poddaje bowiem Witkacy przeciwstawnej sile oddziaływania m.in. tematykacji własnego działania postaci w jej wypowiedziach.

Idąc za ciosem, sposób przedstawienia rewolucyjnego ciała oraz późniejszej recepcji tego ciała ze sceny ma swój związek z praktyką filozoficzną Witkacego, pojęciem uczucia metafizycznego i zaprojektowanym w tekstach filozoficznych i estetycznych tego autora wizerunkiem indywiduum wyobrazonego. W zaproponowanym przez Stanisława Ignacego Witkiewicza modelu indywiduum wyobrazonego percepcja danego zjawiska wiąże się nieodmiennie z możliwością fantomowego dotykania przedmiotu za pośrednictwem wzroku. Jest to dotyk wyobrazony. Widząc daną konstrukcję z jednego punktu widzenia, resztę kształtu dopowiadam sobie mentalnie, jak gdybym tę konstrukcję w całości mógł objąć dotykiem własnych dłoni. Tym samym odbiorca poznaje postaci niejako cieleśnie, a więc bezpośrednio doznaje rewolucyjnego rytmu działań postaci, równocześnie nie identyfikując się z obiektem swojego oglądu, zachowując dystans.

Ruch postaci wewnątrz rozpadającego się schematu cywilizacji urozmaicony jest także performansem tożsamości grup wykluczonych ze sfery decyzyjnej. Ciało w rewolucyjnym poruszeniu ustanawia zatem tożsamość historyczną tytułowych Szewców oraz konstituuje tożsamość Księżnej. Bezpośrednie działanie opisane w tekście ma więc charakter emancypacyjny.

Bibliografia

- Derrida, Jacques 2016. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Dombrowski, Maciej 2018. *Monadyzm biologiczny a problem psychofizyczny. Studium filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Foucault, Michel 1977. *Archeologia wiedzy*. Tłum. Andrzej Siemek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2009. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

- Hartung-Wójciak, Klaudia 2021. „Archiwum rewolucji, rewolucyjne archiwum”. W: Gańczarczyk, Iga [&] Olga Katafiasz (red.). *Dramaturgia. Przewodnik*. Kraków: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.
- Sajewska, Dorota 2017a. „Fabryka jako scena zbrodni”. W: Adamiecka-Sitek, Agata [&] Dorota Sajewska [&] Dorota Sosnowska (red.). *Robotnik. Performanse pamięci*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego [&] Książka i Prasa.
- 2017b. „Wstęp. Symulacje i stymulacje”. W: Adamiecka-Sitek, Agata [&] Dorota Sajewska [&] Dorota Sosnowska (red.). *Robotnik. Performanse pamięci*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego [&] Książka i Prasa.
- Sokolicz, Antonina 1912. *Franek Szpieg. Obrazek dramatyczny na tle wypadków rewolucyjnych 1905 r. w 1 akcie*. Kraków: Księgarnia K. Wojnara.
- 1920. *Pięść. Szkic dramatyczny na tle Wielkiej Rewolucji Rosyjskiej w 3-ch aktach*. Warszawa: Stowarzyszenie Spółdzielcze „Książka”.
- 1921. *O kulturze artystycznej proletariatu*. Warszawa: Związek Zawodowy Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1993. *Dzieła zebrane*. T. 12: *Narkotyki. Niemyte dusze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2002a. *Dzieła zebrane*. T. 8: *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2002b. *Dzieła zebrane*. T. 13: *„Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2003a. *Dzieła zebrane*. T. 10: *„O Czystej Formie” i inne pisma o sztuce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2003b. *Dzieła zebrane*. T. 14: *Zagadnienie psychofizyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2014. *Dzieła zebrane*. T. 15: *„Nauki ścisłe a filozofia” i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2016. *Dzieła zebrane*. T. 7: *Dramaty III*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.