



TEATR POLSKI
bielsko cieszyn

Jubileuszowy Rok Teatru Polskiego
1945 **1985**

WARIAT
I ZAKONNICA

W 100-lecie
urodzin Witkacego

Posłanie

24 lutego 1985 roku upływa sto lat od narodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza — WITKACEGO. Dzień ten został umieszczony przez UNESCO w Światowym Kalendarzu Rocznic Wielkich Osobistości i Wydarzeń Historycznych. Uczczono w ten sposób wybitnego dramaturga, teoretyka dramatu i teatru, powieściopisarza i publicystę, malarza i filozofa.

Jego dorobek twórczy był przez współczesnych niedoceniony; a jednak teatry polskie dały za jego życia 18 inscenizacji 12 jego dramatów, a spory, jakie wywołały zarówno jego sztuki jak rozprawy teoretyczne, były w perspektywie czasu najistotniejszą dyskusją w walce o nowy teatr i nową sztukę w Polsce dwudziestolecia międzywojennego.

Renesans Witkacego w Polsce, następnie zaś za granicą, rozpoczął się pod koniec lat pięćdziesiątych. Przyszedł poniekąd zbyt późno, gdy w teatrach całego świata dokonał się już przełom za sprawą francuskiej awangardy, której Witkacy był jednym z prekursorów. Został odkryty na nowo, gdy współczesna rzeczywistość i nasze o niej pojęcia pozwoliły na częściowe zrozumienie dotychczas niejasnych, wizjonerskich aspektów jego twórczości. Odtąd na stałe zawitał na polskie sceny w wielu dziedzinach inscenizacji, należy do najczęściej granych autorów. Wszystkie jego sztuki, powieści, prace filozoficzne ukazały się w kilkusettyśmych wydaniach.

Kształtem swych dzieł Witkiewicz wyraził sprzeciw wobec form teatralnych odziedziczonych po wieku XIX. Na ruinie dawnego teatru wznosił własny, olśniewający oryginalnością. W miarę upływu czasu nie to jednak wydaje się w jego twórczości najistotniejsze. Witkiewicz przestrzegał przed zagrożeniem, jakie dla człowieka jako jednostki stanowi rozwój cywilizacji współczesnej. Obawiał się przekształcenia go w bezwolny element anonimowej machiny społecznej, ku czemu — jego zdaniem — wiodły przemiany społeczne i polityczne. Ukazywał groźbę upadku kultury i w konsekwencji upadek człowieka w wymiarze psychologicznym, społecznym i metafizycznym. Znane z dramatów i powieści jego koncepcje przemian społecznych znajdowały oparcie w oryginalnej teorii kultury i historiozofii. Był wizjonerskim diagnostą i krytykiem cywilizacji współczesnej.

Jego sztuki, wciąż jeszcze nie w pełni docenione, grane są na około 20 języków. Grają je teatry w Europie, w Ameryce i w Australii. Ich waga, ich profetyczny charakter wciąż jeszcze wyprzedzają nasz czas, stają się coraz to bardziej współczesne i aktualne.

Polski Ośrodek
Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI)

Teatr Polski
Bielsko-Biała,
ul. 1 Maja 1
tel. 284-51

Dyrektor kierownik artystyczny

Jan Sycz

WARIAT I ZAKONNICA

Stanisława Ignacego Witkiewicza



24. LUTY 1985



JAN SYCZ proponuje

Rok 1985 ogłoszony został przez UNESCO Rokiem Witkacego — 21 lutego wypada bowiem setna rocznica jego urodzin. Teatry na świecie i z pewnością prawie wszystkie w Polsce, uczczą tę rocznicę premierami sztuk naszego wielkiego autora, który dla polskiego teatru, literatury, malarstwa, filozofii i fotografii zrobił tak wiele, zwłaszcza, że poglądy Witkacego interesują cały świat; są uniwersalne. Stworzył on własny kosmos sceniczny tak oryginalny i trudny do zgrębnienia, że do dziś każde wystawienie jego sztuki staje się próbą zmierzenia z tą pełną przewrotności dramaturgią. Utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza wydają się niektórym bełkotliwe i nielogiczne już w samym założeniu pisarza, co według mnie prawdą nie jest, bowiem nie można tak wielkiego twórcy posądzać o wprowadzanie świata w błąd i matactwo myślowe. Prawdą jest, że nadal jest autorem trudnym, który nie oswoił jeszcze wszystkich, ale zauważalne jest coraz powszechniejsze zrozumienie dla jego filozofii.

„Wariat i zakonnica” należy do wczesnych sztuk twórczości Witkacego (napisana w 1923 r.), do tzw. „realistycznego” nurtu, ale owo świadome zdeformowanie świata i poszukiwanie „czystej formy” jest w niej bardzo widoczne, aczkolwiek szokujące nie do tego stopnia, co w późniejszych utworach. Jest tu także przekonanie o słuszności założeń jego katastroficznej wizji świata. Wszystkie utwory Witkacego są tragediami z przyszłości — stąd dla niewielu współczesnych autorowi ludzi były zrozumiałe. Ludzie ci szli na spotkanie nowych czasów, których nadejście uważał Witkiewicz za nieuchronne, a które go przerażały do tego stopnia, że wycofał się z życia popielając samobójstwem.

Katastroficzna filozofia nie odebrała Witkacemu poczucia humoru, dzięki czemu sztuki jego są zabawne, a momentami wręcz farsowe. Nie mogło więc w Roku Witkacego, a zarazem w jubileuszowym roku naszego Teatru zabraknąć premiery jednego z dramatów tego wielkiego, polskiego pisarza.

Jan Sycz

Jerzy Sopoćko

Drwina i przemoc

Ogrom kłopotów, pułapek i intelektualnych nieporozumień oczekuje na aktorów, scenografów i reżyserów, którzy realizują **WARIATA I ZAKONNICĘ** Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kłopoty są zawsze, przy pracy nad każdym tekstem ale tu nasilenie ich jest szczególne.

A tu jeszcze 1985 rok został ogłoszony przez UNESCO Rokiem Stanisława Ignacego Witkiewicza. Tysiące ton papieru zadrukowane zostaną więc „odkrywczy” artykułami, pisanymi w pozycji kłęzącej. Tłumy witkacologów zapelnia salony, kawiarnie i plebanie (u nas); wiedzących najlepiej jak rozumieć twórczość pisarza i przede wszystkim jak grać jego sztuki. Minimalna lub żadna znajomość, tego co Witkacy napisał, przed będzie wielką pewnością i nieomylnością sądów. Świadczą o tym recenzje po kolejnych premierach. Mają one niemal zawsze ton pouczający, z których wynika że realizatorzy nie zrozumieli niczego. Daje się nam do zrozumienia, że nie dysponujemy wystarczającą kulturą literacką i umiejętnościami zawodowymi. I tak będzie zawsze, dopóki krytycy będą pośpiesznie wyciągać i mieszać urojone i prawdziwe fakty — nie rozróżniając ich od siebie.

Rozpowszechniona została teoria, że S. I. Witkiewicz jest prekursorem francuskiej awangardy, teatru absurdu. Teorie tę wymyślili i rozpowszechnili przed laty bardzo wpływowi krytycy-dyktatorzy. Można przyznać im rację pod warunkiem zupełnej nieznajomości zarówno twórczości Witkacego jak też Samuela Becketta i Eugene Ionesco. Czyżby nie wiedzieli o tym, że prapremiera **UBU KRÓLA** Alfreda Jarry w reżyserii Lugne-Poe na scenie Nouveau-Theatre de la rue Blanche, odbyła się w Paryżu 10 grudnia 1896. Może lepiej szukać tutaj źródeł francuskiej i polskiej awangardy, niż fabrykować polonocentryczne teorie.

Liczni nasi twórcy teatralni, wywodzący się z kręgów plastycznych, uważają natomiast, że głównym powodem dla którego wystawiają Witkacego jest jego rzekomy bełkot. No cóż każdy działa według własnych możliwości.

Śmiech i wzruszenie ramion jednych i ponure uwielbienie innych wywoływały próby przebrania Witkacego w szaty proroka antykomunizmu. „On przewidział wszystko” mówili koniunkturalni interpretatorzy.

Utwory sceniczne Witkacego nie cieszyły się powodzeniem za życia autora. Intelektualista teatru był wtedy Karol Hubert Rostworowski. Nieprawdopodobne, ale tak było. Zapewne byłoby tak i dzisiaj, ale znowu zawstydziła nas Europa.

Polacy nie potrafia i nie lubia się śmiać. Wzruszenie uważane jest za o wiele szlachetniejszy stan duszy. Witkacy w swych utworach scenicznych i prozie dostarcza minimalną ilość powodów do roztkliwiań. Bez zbytniej przesady można stwierdzić, że nie dostarcza ich wcale. Witkacy posługuje się drwiną, wielobarwnym szyderstwem i wnikliwą satyrą. Tadeusz Boy-Zeleński, który bardzo cenil Witkacego, pisal, że konwencja zbliża go do takich widowisk jak ZYD W BECZCE oraz MEYNARZ I KOMINIARZ. Boy uważal, że twórczość Witkacego jest zbliżona do szeroko pojętego teatru ludowego.

WARIAT I ZAKONNICA to pogranicze szyderczej farsy i melodramatu. Elementy teatru okropności przemieszane są z czystym komizmem. W znakomitej książce WITKACY W TEATRZE MIĘDZYWOJENNYM Janusz Degler pisze: „WARIAT I ZAKONNICA” należy do grupy tych utworów Witkacego, których dramaturgię dość łatwo zniszczyć przez stosowanie w realizacji teatralnej chwytów, mających na celu podkreślenie umowności i niezwykłości sytuacji scenicznych. W tej sztuce taka metoda interpretacji wydaje się szczególnie niebezpieczna, mimo iż usprawiedliwieniem dla niej mógłby być fakt, że akcja rozgrywa się w zakładzie dla obłąkanych i że wobec tego poprzez nagromadzenie dziwności na scenie najlepiej odda się odrębność świata wariatów. Problem jednak polega na tym, że wówczas nie wywoła wrazenia węzłowy moment akcji, kiedy Walpurg uderzeniem ołowka w skroń zabija doktora Burdygiela, jak również utraci swą wartość finał sztuki. W intencjach autorskich scena końcowa — zjawienie się zmartwychstałego Walpurga i Burdygiela — miała stanowić nie tylko ironiczny komentarz do problematyki utworu, ale i swoisty kontrapunkt całej akcji. Dopiero tutaj ulec powinna zburzeniu iluzja ukazanego świata, w tym momencie ujawnić się winna umowność, nierealność poprzednich wypadków. Każdy zatem wcześniej wprowadzony zabieg antyiluzyjny musi osłabić siłę i znaczenie końcowego efektu. Nasze plany inscenizacyjne są podobne. Piszę ten tekst przed rozpoczęciem prób i dlatego mogę ujawnić tylko teoretyczne przemyślenia czy ledwie dywagacje.

Przemoc zorganizowanego i totalnego społeczeństwa niszczy człowieka, to temat w literaturze nie nowy. Nikt jednak nie wpadł na pomysł ułożenia o tym farsy. Udało się to dopiero Witkacemu w WARIACIE I ZAKONNICY.

Nie zabrną me twory popod żadne strzechy
Bo wtedy, na szczęście, żadnych strzech nie będzie.
W ogóle z tego żadnej nie będzie uciechy,
I tylko świniństwo równomiernie rozpełźnie się wszędzie.

Witkacy

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

(Witkacy)

Stanowił najbardziej niezwykłą i najwszechstronniejszą osobowość artystyczną w Polsce pierwszej połowy XX wieku. Chociaż za życia był przedmiotem burzliwych sporów z powodu swoich oryginalnych poglądów i niekonwencjonalnego trybu życia, współcześni nie doceniali trwałej wartości jego dzieł, a prawdziwe uznanie zyskał pośmiertnie — najpierw w Polsce po roku 1956, a w następnych dziesięcioleciach w Europie i w Ameryce.

Pozostawił olbrzymią spuściznę złożoną z prac malarskich, dramatów, powieści i rozległej prozy krytycznej. Niektóre z tych dzieł zaginęły, innych nigdy nie ogłoszono, a wiele jest praktycznie niedostępnych, ponieważ ich nie wznawiano.

Był oryginalnym filozofem — choć samoukiem w tej dziedzinie — błyskotliwym i przewidującym krytykiem kultury masowej i tendencji totalitarnych, pionierskim rzecznikiem teatru skrajnie nierealistycznego, który nazwał Czystą Formą. Teorie te, aczkolwiek ciekawe i doniosłe, bardziej przeszkadzają niż pomagają w zrozumieniu jego dzieł, odwracając od nich uwagę.

Witkacy nie był uczestnikiem żadnego prądu, nie wyznawał żadnego „-izmu”, jako pisarz nie wchodził w skład żadnej grupy. Nie czuł się nawet członkiem własnego literackiego pokolenia: odrzucił je niemal totalnie i adresował swoją twórczość nie do własnej epoki, ale do przyszłości. Żył i pracował w odosobnieniu.

Kalendarium

- 1885** — Stanisław Ignacy Witkiewicz urodził się 24 lutego w Warszawie pod zaborem rosyjskim; syn Stanisława Witkiewicza, sławnego malarza i pisarza oraz Marii Pietrkiewicz. Rodzina Witkiewiczów pochodzi z Litwy, gdzie należała do szlachty zagrodowej.
- 1890** — Wskutek choroby ojca i ze względu na konieczność zmiany klimatu rodzina przenosi się do Zakopanego (zabór austriacki).

- 1891** — Zostaje ochrzczony. Matką chrzestną jest Helena Modrzejewska. Zaczyna malować i grać na fortepianie.
- 1893** — Píše „Karaluchy” i inne sztuki okresu dziecięcego.
- 1900** — Zaprzyjaźnia się z Leonem Chwistkiem i Bronisławem Malinowskim.
- 1901** — Pierwsza podróż do Petersburga. Debiut dwoma pejzażami na wystawie malarstwa w Zakopanem.
- 1902** — Píše pierwszy traktat filozoficzny: „O dualizmie” i „Filozofia Schopenhauera i jego stosunek do poprzedników”.
- 1903** — Otrzymuje świadectwo maturalne po egzaminie eksternistycznym we Lwowie; uczy się języków obcych i studiuje matematykę wyższą. Píše następne traktaty filozoficzne.
- 1904** — Podróżuje do Wiednia, Monachium, a następnie do Włoch.
- 1905–1906** — Zapisuje się do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod wpływem ojca rezygnuje jednak z Akademii i wraca do Zakopanego.
- 1907** — Rozpoczyna prywatne lekcje u Władysława Siewińskiego, ucznia Gaugaina.
- 1908** — Styka się z pracami fowistów i wczesnych kubistów, początek burzliwego romanu z Ireną Solską.
- 1910–1911** — Píše „622 upadki Bunga czyli demoniczna, kobieta”, autobiograficzną powieść o romansie z Solską i własnym dojrzewaniu artystycznym.
- 1913** — Przechodzi ostry kryzys psychiczny, porady psychiatry-freudysty; wystawia wiele prac w Krakowie i Zakopanem.
- 1914** — Po samobójstwie swojej narzeczonej Jadwigi Janczewskiej, Witkacy wyjeżdża z Malinowskim do Australii. Po wybuchu wojny wraca do kraju i wyjeżdża do Petersburga gdzie (mimo zwolnienia ze służby wojskowej) zapisuje się do szkoły oficerskiej.
- 1915** — Służy w elitarnym Pułku Pawłowskim, odnosząc ranę na froncie pod Mińskiem. W tym czasie w Lovranie umiera jego ojciec.

- 1916–1917** — Nadal pozostaje w Rosji, wiele maluje zachwyca się Picassem, podejmuje eksperymenty z używaniem narkotyków, w czasie rewolucji lutowej zostaje przez swój pułk wybrany komisarzem politycznym.
- 1918** — Powraca do Polski, gdzie nawiązuje kontakty z formistami, wtedy powstają jego szokujące współczesnych dramaty, szkice artystyczne i estetyczne, dużo maluje.
- 1919** — Publikuje w Warszawie „*Nowe formy w malarstwie*”.
- 1920** — Kolejny przyływ sił twórczych owocuje dziesięcioma dramataми w ciągu roku, często również wystawia obrazy, opracowuje i ogłasza teorię Czystej Formy.
- 1921** — Nadal pisze dramaty, ogłasza wiele artykułów polemicznych, uczestniczy w wykładach awangardowych.
- 1923** — Bierze ślub z Jadwigą Unrug. Pisze trzy dalsze sztuki. Między innymi dramat „*Wariat i zakonnica*”.
- 1924** — Porzuca ambitną twórczość malarską w Czystej Formie i zarabia na życie jako portrecista. Nadal uprawia kontrolowane eksperymenty z narkotykami i twórczością powstałą pod ich wpływem.
- 1925** — Z grupą przyjaciół organizuje w Zakopanem amatorski teatr eksperymentalny, „Teatr Formistyczny”, który przetrwał do 1927 roku i wystawił kilka jego sztuk.
- 1927** — Publikuje powieść „*Pożegnanie jesieni*” a nadto kończy inny utwór epicki „*Nienasycenie*” oraz rozpoczyna pisanie ostatniej i najambitniejszej sztuki pt. „*Szewcy*”.
- 1928** — Zakłada firmę portretową „S. I. Witkiewicz” i ogłasza jej „Regulamin” dla klientów.
- 1930** — Ukazuje się „*Nienasycenie*”. Odtąd Witkacy poświęca się filozofii i uczestniczy w wielu konferencjach filozoficznych, pisze rozprawę o narkotykach.
- 1931** — Śmierć matki. W tym roku publikuje dwadzieścia artykułów na temat filozofii i literatury.

- 1935** — Ukazuje się główne dzieło filozoficzne Witkacego „*Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*”. Z 650 wydanych egzemplarzy udaje się sprzedać zaledwie 20.
- 1937** — Współdziała w organizowaniu Letniego Programu Wakacyjnego Wykładów Literackich i Naukowych w Zakopanem. Cierpi na ataki depresji i coraz silniejsze stany manii samobójczej.
- 1938** — Próbuje bezskutecznie reaktywować Teatr Formistyczny.
- 1939** — Po wybuchu II wojny światowej opuszcza Warszawę i z falą uchodźców kieruje się na wschód. 18 września w leśnej okolicy w pobliżu wsi Jezioro popełnia samobójstwo.

Wizje nowego porządku społecznego

Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza nie bez racji zaliczana jest do nurtu katastroficznego — z każdego jej zakątka przeziiera pesymizm, niewiara w przyszłość, zapowiedź wydarzeń tragicznych. Duży wpływ na taki jej kształt miały wypadki historii współczesnej Witkacemu: I wojna światowa, rewolucja 1917 roku, pierwszy powojenny kryzys gospodarczy. Istotną rolę w kształtowaniu się postawy katastroficznej miały również związki pisarza z epoką modernizmu i wyniesione z tych związków elementy światopoglądu. Z epoki tej wywodzi się witkiewiczowskie traktowanie sztuki jako idei nadrzędnej w stosunku do życia i wynikająca stąd konieczność oderwania jej od spraw codziennych oraz przeczcucie trwałego zagrożenia wzorca sztuki „wielkiej”. Jego teoria kultury wyrosła także z modernizmu, a mianowicie z modernistycznego kultu indywidualności, z orientacji, która zagrożenie wartości upatrywała w dążeniach i aspiracjach mas. Przerażenie w obliczu egalitaryzmu, nie liczenie się z niskimi gustami odbiorcy, protest przeciwko nowemu, masowemu odbiorcy, który spłyci i zdegraduje sztukę, to te cechy poglądów Witkacego, które łączą go bezpośrednio i nierozzerwalnie z modernizmem. Zwątpienie w szansę przetrwania w świecie pewnych bezinteresownych, nadrzędnych potrzeb i dążeń duchowych człowieka wyrażał już w swoich manifestach Przybyszewski. Miriam w swoich programach, a Berent w powieściach. Już więc u twórców modernistycznych zetknął się Witkacy ze zwątpieniem, niewiarą i bezsilnością

sztuki wobec życia. Nieobce było mu więc takie pojęcie jak postawa dekadence, przejął wiele jego hasła oraz obaw i był jego kontynuatorem. Kontynuacja ta jednak w obliczu wypadków polityczno-społecznych epoki uległa przekształceniu. Dekadence sprzeciw i niezadowolone przerodziły się w katastrofizm, pogłębił się pesymizm, do głosu zaczęło dochodzić przerażenie, a widzenie dziejów przyszłych stało się o wiele czarniejsze. Witkacy, który był przeciwnikiem „egzystencji pozornej”, który chciał widzieć w życiu miejsce dla sztuki „wielkiej” zagrożony w swoich dążeniach i poglądach zaczął tworzyć katastroficzne wizje przyszłości.

Również „Wariat i zakonnica” mieści się w tym nurcie. Wszystkie zresztą utwory Witkacego dzieją się w przyszłości, gdzie porządki i społeczeństwo są dla autora obce i nienawistne. Był bowiem Witkacy wyznawcą własnej torii rozwoju społeczeństw. Uważał, że motorem rozwoju każdego społeczeństwa może być tylko jednostka. Musi to być jednak jednostka bardzo mocna, zdolna do czynów naprawdę twórczych. Nie jest ważne czy jest to jednostka pozytywna, dla Witkacego może to być nawet zbrodniarz, gdyż i tak jest zdolny do nadzwyczajności. Najważniejsza jednak w portrecie witkiewiczowskiej jednostki jest zdolność przeżywania uczuć metafizycznych i możliwość zgłębienia dzięki nim Tajemnicy Istnienia. Właśnie ta zdolność jest dla niego wyróżnikiem człowieczeństwa. Jednostki wybitne posiadają ją nawet w nadmiarze, ich wielkość polega na umiejętności przenikania rzeczy dla innych niedostępnych i dokonywania czynów twórczych. Istnienie takich jednostek jest w społeczeństwie niezbędne, gdyż to właśnie one umożliwiają rozwój ludzkości, wprowadzając ją na swój własny poziom. Istnieje jednak w dziejach ludzkości tendencja, która coraz mocniej dochodzi w czasie współczesnym Witkacemu do głosu, do wywyższania się mas, do sięgania przez nią po władzę. Ta możliwość „zachwiania równowagi społecznej” przeraziła Witkacego, gdyż groźba egalitaryzacji przekreśla — według niego — możliwość dalszego rozwoju. Uważa on masę jedynie za tło dokonania jednostki, za instrument, którym może się ona posługiwać, a dokonujące się przewartościowanie, możliwość osiągnięcia przez masy pozycji liczącej się budzi w nim strach i upoważnia niejako do wyciągania pesymistycznych wniosków. Jego powieści i dramaty roją się od Chińczyków zalewających świat, od robotów opanowujących naszą cywilizację, od przekwalifikowanych na władców świata rzemieślników czy jeszcze niżej stojących w hierarchii społecznej „szarych ludzi”. W tym kontekście świat, w którym jednostki wybitne zamyka się w szpitalu dla wariatów nie może nikogo dziwić i uznany być musi za świat „normalny” oczywiście w witkiewiczowskim — katastroficznym — wymiarze.

Wanda Then

O wy, znikomo małe fakty,
W Nieskończoności czarnych żąd,
O, jakże marne są wszystkie akty,
Tych, co się puszą, kartki swe gnąc ...

Witkacy

„Wariat i zakonnica”, czyli nie ma złego co by jeszcze na gorsze nie wyszło

Żadna sztuka Witkacego nie ilustruje lepiej opanowania techniki i efektów dramatycznych. Ujawnia ona ponadto krańcową zwieźłość, przejrzystość i wielką spójność. Nie jest to właściwie sztuka dla Witkacego reprezentatywna, pod niektórymi względami jest nawet całkiem nietypowa. Jest jednak dobrym wprowadzeniem do teatru Witkiewicza, gdyż zawiera w pomniejszeniu wszystkie jego główne tematy i obsesje. Jest najdostępniejszym i najbardziej efektywnym dziełem teatralnym Witkacego.

Czyniąc dom obłąkanych obrazem świata, odkrył w nim idealny mikrokosmos, w który mógł wtłoczyć podstawowe sprawy życiowe. Poświęcając sztukę „wszystkim wariatom świata” (także zamieszkałym na innych planetach), Witkacy zawarł w zgeszczonej materii tej sztuki najbardziej osobiste namietności, lęki i zawody — własne obawy przed obłędem i gorycz z powodu opinii obłąkanego, jaką wyrobili mu współcześni.

Ze wszystkich sztuk Witkacego ta najbardziej ekonomicznie używa efektów artystycznych: jej wstrząsające oddziaływanie wypływa z oszczędnego stosowania przez autora swoich najbardziej dramatycznych środków.

W „Wariacie i zakonnicy” występuje tylko jedna chwila objawienia metafizycznego, kiedy w umyśle otwierają się drzwi ukazujące nowy wymiar, w którym stoimy poza formami czasu i przestrzeni i oglądamy jednocześnie obie strony dwoistości. Chwila skrajnej nieciągłości następuje tylko raz, przy końcu sztuki, gdzie jest szokującą niespodzianką po przebiegnięciu niemal całej akcji w mniej lub bardziej „normalnym” następstwie czasowym. Nieostrożny widz zostaje z początku wciągnięty przez intensywną grę ludzkich uczuć, a potem raptownie wprawiony w osłupienie na widok nagłej kompromitacji ustalonych założeń sztuki. Metafizyczny efekt teatralny Witkacego polega na niespodziewanym zwrocie, w którym neguje się dotychczas obowiązujące prawa dramatyczne utworu. Zakończenie niweczy i przekreśla dotychczasowy tok dramatu.

„Wariat i zakonnica” jest niejako buntem przeciwko wszelkim systemom społecznym, naukowym czy filozoficznym, które ograniczają jednostkę.

Obłęd był trwającą przez całe życie obsesją Witkacego. W 1913 roku sam poczuł się nim zagrożony

(uczucie to nigdy nie opuściło go całkowicie), szczególnie, że krytycy uznawali go za psychopatę, a jego sztuki za bełkot szaleńca. Wrażenie to wzmocniły jeszcze jego rosyjskie przeżycia w czasie rewolucji. Przekonały go one, że w nowym masowym społeczeństwie wkrótce zabraknie miejsca dla artystów, intuicyjnie poczuł, że indywidualności, którym uda się przetrwać, będą poddane psychiatrycznej hospitalizacji jako obłąkańcy. „Dwa są tylko miejsca dla metafizycznych jednostek w naszych czasach: więzienie i szpital wariatów” — powie Plazmonik w „Bezimiennym dziele”. Walpurg — bohater „Wariata i zakonnicy” jest w jeszcze gorszej sytuacji. Dla niego szpital to nie wyjście ostateczne, własny wybór; dla niego to przymus narzucony jednostce wyłamującej się z okówów w imię wspólnego dobra. Mamy tu do czynienia z popieranym przez religię totalitarnym sojuszem państwa i nauki, mającym na celu wprowadzenie wymuszonego szczęścia i spokoju. Nowa psychologia i nowa polityka współdziałają w dziele dostosowywania ludzi do życia.

Ale bohater „Wariata i zakonnicy” wychodzi z tego obroną ręką. Walpurg osiąga wolność za cenę śmierci fizycznej, pozostawiając za sobą własne zwłoki; tytanicznym aktem woli niejako wychodzi z własnego ciała, porzucając na zawsze nieruchomą atrapę leżącą na podłodze. Transcendentne życie, które wybrał bohater, ma jednak całkowicie ziemską formę — ogoloną twarz, nowy garnitur i podróż do miasta w towarzystwie ukochanej i przyjaciela to składniki szczęścia. Ideał wszystkich bohaterów Witkacego — zacząć nowe życie — zrealizował Walpurg z pogardą dla rzeczywistości, po prostu spełniając swoje marzenia.

„Wariat i zakonnica” zajmuje się również zagadnieniami panowania i w społecznym, i w artystycznym znaczeniu. Niepokromiony szaleniec Walpurg jest miarą uległego obłąkania społeczeństwa poddającego się uniformizacji; wyswobodzony — zaczyna panować nad innymi. Racjonalne, mechaniczne teorie załamują się; zwolennicy dozoruwania bezładnie okładają się pięściami na podłodze. Drzwi otwierają się, a potem zamykają; umysł działa inaczej, niż wyobrażali sobie dozorczy. „Hop, siup!” — krzyczy doktor Waldorf, zamykając drzwi przed Grünem i jego towarzyszami: w swoim krótkim występie w ostatniej chwili słynny neurochirurg porzuca psychiatrię i obraca dramat w ostateczną apokalipsę.

Dzieło teatralne w koncepcji St. I. Witkiewicza

Artystyczna wszechstronność Witkiewicza przejawiała się wielorako także i w sztuce teatralnej. Reformatorem teatru był przede wszystkim jako dramaturg, ale również i jako teoretyk analizujący dzieło teatralne w sposób bliższy nam niż swoim współczesnym oraz jako propagator nowego kierunku w inscenizacji teatralnej.

Sztuka jest — wedle Witkiewicza — wyrazem uczuć metafizycznych, czyli „wyrazem bezpośrednio danej jedności osobowości w konstrukcjach formalnych jakichkolwiek elementów (złożonych lub prostych) i to w konstrukcjach działających bezpośrednio, a nie przez rozumowe ich poznanie”. Teatr jest sztuką operującą wieloma złożonymi elementami, z których buduje się dzieło wedle formalnych zasad kompozycji. Kompozycję dzieła teatralnego określają „napięcia dynamiczne”, odpowiadające „napięciom kierunkowym” w malarstwie oraz „węzły sił”. Kompozytorem dzieła jest przede wszystkim „reżyser-twórca” (termin ten oznacza tu inscenizatora). „Autor wcale nie jest, według mnie, główną osobą”. Autor, reżyser i aktor tworzą dzieło teatralne wspólnie i robią to dopiero na scenie”. „Talent sceniczny jest talentem specjalnym, jak muzyczny lub malarski, i mało ma wspólnego z tw. literaturą w ogóle”. Tekst oddany w ręce reżysera zostaje wkomponowany w dzieło teatralne, w którym pojawia się jako wypowiedzi działających osób. Witkiewicz podkreśla, że owe działania i wypowiedzi powinny być alogiczne, zaskakujące, oparte na psychologii fantastycznej. Te założenia ułatwiają „formalne”, w przeciwieństwie do „życiowego”, komponowanie dzieła. „Zaznaczam raz jeszcze, że działania na scenie są dla mnie takimi samymi elementami możliwej całości, jak barwy, dźwięki i słowa, co nie implikuje wcale pomieszania różnych sztuk ze sobą. Słowa na scenie są o tyle dobre, o ile są ściśle związane z działaniem pod względem formalnym”.

Teoria gry aktorskiej jest ściśle związana z programem artystycznym Witkiewicza, który przewidywał, że dzieło ma wywoływać wstrząs estetyczny jedynie przez kompozycję formalną. Wynikał stąd postulat oczyszczenia teatru z tak zwanych „sensów życiowych”, bowiem wszelkie skojarzenia z sytuacjami realnymi odwołują od percepcji struktury formalnej. Witkiewicz zdawał sobie sprawę, że teatr jest szczególnie mocno „zabrudzony życiowo” i osiągnięcie czystej formy jest w nim trudniejsze niż w muzyce, malarstwie czy poezji. Obciążenie emocjami i logiką życia codziennego jest w sztuce teatru uchwytnie przede wszystkim w grze aktora.

Mechanizm dzieła teatralnego powinien działać z wielką precyzją, aby poszczególne przedstawienia były ze sobą identyczne. W tym celu należy przede wszystkim wyeliminować z gry aktorskiej czynniki emocjonalne, jako wykluczające precyzję wykonania roli i tożsamość dzieła teatralnego. Twórczość aktora powinna mieć charakter czysto intelektualny i polegać na zrozumieniu swego zadania jako elementu jedności dzieła. Aktor w dziele teatralnym powinien pełnić taką rolę, jak „dźwięk w muzyce” i „kolor w malarstwie”, wówczas dzieło będzie mogło uzyskać doskonałość formalną. Podstawową umiejętnością aktora musi być współdziałanie z innymi. Potrafi to osiągnąć „dyscyplinowany zespółowiec”, nigdy „aktor solista”. Ostatecznie zadanie aktora polega na „zrozumieniu czysto formalnej idei sztuki i takim wkomponowaniu się w sztukę, aby z matematyczną dokładnością mógł zrobić to, co wypada z czystej formalnej idei”. „Artyści grający w sztuce takiej (w sztuce teatralnej w Czystej Formie), odpowiednio przez reżysera-twórcę na równi z autorem stworzonej, nie udają gorzej lub lepiej jakichś przypuszczalnych ludzi, tylko tworzą swoje role w ogólnej całości stawania się na scenie, składającego się z formalnie złączonych działań, wypowiedzeń i obrazów, mogących być powiązanymi zależnie od kompozycyjnych wymagań, w jak najbardziej — z punktu widzenia życia i sensu — fantastyczny sposób”.

„Osoby w sztuce w Czystej Formie powinny być traktowane nie jako imitacje jakichś możliwych realnych indywidualiów w życiu ani nie jako symbole i wcielenia jakichś idei, tylko jako motywy spletanego w nich pęku kompozycyjnego w czasie, analogicznie do tematów muzycznych”.

Jolanta Brach-Czaina: „Na drogach
dwudziestowiecznej myśli teatralnej”.

Wrocław 1975.

Motto: *Kto się za ten wiersz obraża,
ten się sam za gówniarza uważa.*

Do przyjaciół gówniarzy

Przeoglądam w myśli wszystkich mych przyjaciół
I myślę sobie, och, psiakrew! czyż wszyscy są
gówniarze?
Ach, nie! Jest kilku wiernych, z tymi pojechałbym
nawet do Kielc.
A reszta? Ach, reszta, to jest gówno, proszę pani,
wprost na szmelt.
Pytacie mnie, czemu do Kielc, a nie do Afryki lub na
Borneo?
O, tam łatwiej przyjacielem być wśród tropikalnych
puszcz,
Niż gdy za ścianą woła ktoś! puszcz mnie pan,
ach puszcz.
A pluskwy, ach nietropikalne, mnożą się jak w aparacie
tym „Roneo”
O, tak w ohydnej wszawości małego miastka,
Gdy metafizyk głab wypiera dowolna wprost
namiastka,
Gdzie zamiast uczuć wszelkich są tylko jakieś marne
substytuty,
A miłość dają tylko, ach, nieszczęsne prostetuty
(Bo krzywych zabrakło już),
A syf i tryper biegną w krok tuż, tuż,
Gdzie zwykła dorożkarska buda zastąpi wszelkie
narkotyki świata,
I gdzie jedyne piękno jest: na zgniłych domkach jakaś,
proszę pani, wieczorna, ta tak zwana, ach, poświata,
I to wszystko na tle zupełnej nędzy
W smrodzie u jakiejś gospodyni potwornej wprost
jędzy,
W ciągłej niepogodzie, co lepsza jest od słońca,
Bo wtedy wszystko zda się bliskim już, ach, końca —
Tak sobie wyobrażam Kielce, symbol, jako szczyt
ohydy
Jako jakiś Paramount najgorszej małomiasteczkowej
brzydy.

A może piękne to jest, ach, miasteczko, ach, i nawet
mife
I niełatwo jest w nim złapać nawet kilę...
W każdym razie tam przyjacielem być i w tych
warunkach
Trudniej jest niż w afrykańskich najpiękniejszych
choćby wprost stosunkach.
Gdy człowiek gębą sra,
A tylko podpatruje obroty gwiazd i mgławic
dalekich spirale,
Gdy mu muzyczka skądś gra,
A on gdzieś przy powale wydusza miliony pluskwich
gniazd,
Gdy beznadziejność dusi jak ohyda i śmierdząca zmora,
Gdy człowiek sobie siebie widzi jako cuchnącego
własnym sosem, ach, potwora —
Może to wszystko przejdzie, ach, a może nie,
W każdym razie to jest wszystko bardzo fe.
A do tego napisane nie krwią, a gównem, bardzo źle.
Ja nie chcę tego, nie, nie, nie!
I nie chce, potąd mam już ich,
Przyjaciół mych, gówniarzy tych,
Wolę bydło wprost, koty, nie mówiąc o psach,
Robaki, pluskwy, jakieś automaty,
Nawet takie, jak na stacjach, choć bez twarzy,
Co nie mają ni mamy ni taty,
Bo wiem, że kot nie skłamię miaucząc,
A pies swym szczekaniem,
Że krowa mi nie siknie witrioletem w pysk, tylko
mlekiem,
Że pluskwa... ale szkoda gadać, proszę pani,
Że świat się roi od drani.
Że gdy, na przykład, w automat włożę groszy pięć,
To wyjdzie mi na pewno czekoladka,
A nie kłamliwa mowa, brechnia obłudna i już zbyt
wprost nader hadka
W swym śliskim kłamstwie,
W zaczajonej za nim złośliwości, chęci krzywdy
I zlekceważenia, ach, i zwykłym chamstwie.
Automat nie będzie obśliniać mnie i dusić aż do bólu
rąk mych z czułości,
A potem za plecami, albo i przed, to wolę nawet już,
robić małych obrzydliwości,
W imię jakichś urojonych zalet i cnót

Czekając na swego wniebowzięcia już za życia cud —
Bo on jest taki dobry, ach, i doskonały,
Ze nie wiadomo już, czy nawet on oddaje kały...
Może on nie sra i nie robi pipi,
Taki, ściwierwo, doskonały jest,
Ze w samo piękno zamienia się jego najpospolistszy
gest:

Jakieś dłubnięcie w nosie,
Czy umazanie ręki w jakimś własnym sosie,
Co lepszy jest od majonezu,
Gdy organ, co go wydaje, piękniejszy od świątyni
Diany jest z Efezu...

I tak nie znoszę w ogóle obłudnych gówniarzy,
Ale gdy mymi przyjaciółmi jeszcze śmieli być
I potem się zdemaskowali
— Tym gorzej, jeśli się w gówniarstwie swym tak
długo dekowali —
To taki mnie porywa wstyd, że mi jest z tym wprost
nie do twarzy!

Precz ode mnie, gatunku wraży!
Niech mi się nie śmie żaden z was nawet śnić,
Bo będę pluć jak Arab i bić!
Niech mi się o nim nigdy więcej najlżej nawet nie
zamarzy,

Bo wszystkich razem w kupie
Zwałę czym popadło — dla ekonomii — po
olbrzymiej wspólnej dupie.

WITKACY

**Zespół Artystyczny Teatru Polskiego
w Bielsku-Białej,
w sezonie 1984/1985**

dyrektor kierownik artystyczny
JAN SYCZ

kierownictwo literackie
WANDA THEN, MAREK BUJOR

kierownictwo muzyczne
TADEUSZ KOCYBA

reżyserzy
JERZY SOPOCKO, HENRYK ADAMEK

scenografowie
MAŁGORZATA TREUTLER, TADEUSZ SMOLICKI

Aktorzy:

GRAŻYNA BUŁKA, LIDIA GRANDYS, JADWIGA
GRYGIERCZYK, MIROSLAWA KIENIEWICZ, MAŁ-
GORZATA KOZŁOWSKA, MAŁGORZATA KROCH-
MAL, IWONA MATUSZEWSKA, BOŻENA MICHER-
DA, MAŁGORZATA NIEŚPIAŁOWSKA, IWONA
OMĄKOWSKA, EWA POLAK-WALESIAK, CZESŁA-
WA PSZCZOLIŃSKA, ANNA SOBOLEWSKA, JANI-
NA WIDUCHOWSKA, ALEKSANDER BEDNARSKI,
BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept), KRZYSZTOF
BOGDOŁ, CEZARIUSZ CHRAPKIEWICZ, ZBIG-
NIEW CIEŚLAR, JERZY DZIEDZIC, STANISŁAW
KOSMALEWSKI, STANISŁAW KRAUZE, DARIUSZ
LIPUT, BRONISŁAW NYCZ, IRENEUSZ OGRODZIŃ-
SKI, ALEKSANDER PESTYK, MIROSLAW SAMSEL,
ALEKSANDER SOKOŁOWSKI, KRZYSZTOF SZU-
LEJKO (adept), MAREK ŚLOSARSKI, JACEK TWAR-
DOWSKI, ZDZISŁAW TYMKE, JANUSZ WALESIAK,
MIECZYSLAW ZIOBROWSKI

inspicjenci — RYSZARD CHLEBUŚ, JANUSZ
GAWLAS, ANTONI PONIMASZ

suflerzy — ZOFIA HRUBY, RENATA ŚLADECZEK

Dyrektor ds. administracyjnych:

ANDRZEJ ŁYŻBICKI

Koordynator pracy artystycznej:

BOŻENA DANKOWSKA-MROZIK

Organizacja widowni:

TERESA JĘDRZEJKO

MARIUSZ WYSŁYCH

Tel. 284-53

Kierownik Sceny w Cieszynie:

FRANCISZEK GLAJC



ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	— Wojciech Cabak
Kierownik oświetlenia	— Jerzy Kocoń
Kierownik prac. akustycznych	— Tadeusz Bednarczyk
Brygadier garderób	— Kazimierz Kopytko
Brygadier sceny	— Zdzisław Giemza Karol Sołtysik
Rekwizytorzy	— Czesław Fołta Władysław Konicki
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. krawieckiej	— Tadeusz Matejko
Kier. prac. stolarskiej	— Eligiusz Ben
Kier. prac. malarsko- -butaforskiej	— Jerzy Golenia
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń
Pracownia tapicerska	— Stanisław Fołta

w przygotowaniu:

„ŻÓŁTA CIZEMKA”

— sztuka nie tylko dla młodzieży
o czasach Kazimierza Jagiellończyka
wg powieści Antoniny Domańskiej
pt. „Historia żółtej cizemki”

Adaptacja — Stanisław Jastrzębski

Teatr
im. A. Mickiewicza
(Scena
Teatru Polskiego)
Cieszyn,
Plac Teatralny 1
tel. 201-31

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY Cena 95 zł

Redakcja: Marek Bujor

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 1369/84 2000 K-19



TEATR POLSKI
bielsko cieszyn

Jubileuszowy Rok Teatru Polskiego
1945 **1985**

WARIAT
II ZAKONNICA

W 100-lecie
urodzin Witkacego

W 100-lecie urodzin Witkacego

WARIAT I ZAKONNICA

STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

O B S A D A

WALPURG • MIROSŁAW SAMSEL
SIOSTRA ANNA • JADWIGA GRYGIERCZYK
SIOSTRA BARBARA • ANNA SOBOLEWSKA
DR BURDYGIEL • JANUSZ WALESIAK
DR GRÜN • MAREK ŚLOSARSKI
PROF. WALDORF • MIECZYŚLAW ZIOBROWSKI
PAFNUCY • BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept)
ALFRED • RYSZARD CHLEBUŚ (adept)

REŻYSERIA:

Jerzy Sopoćko

INSPICJENT:

Janusz Gawlas

**ASYSTENT REŻYSERA
I RUCH SCENICZNY**

Mirosław Samsel

SCENOGRAFIA:

Teresa Czerska

SUFLER:

Renata Śladeczek

Redakcja: Marek Bujor

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 1369/84 2000 K-19