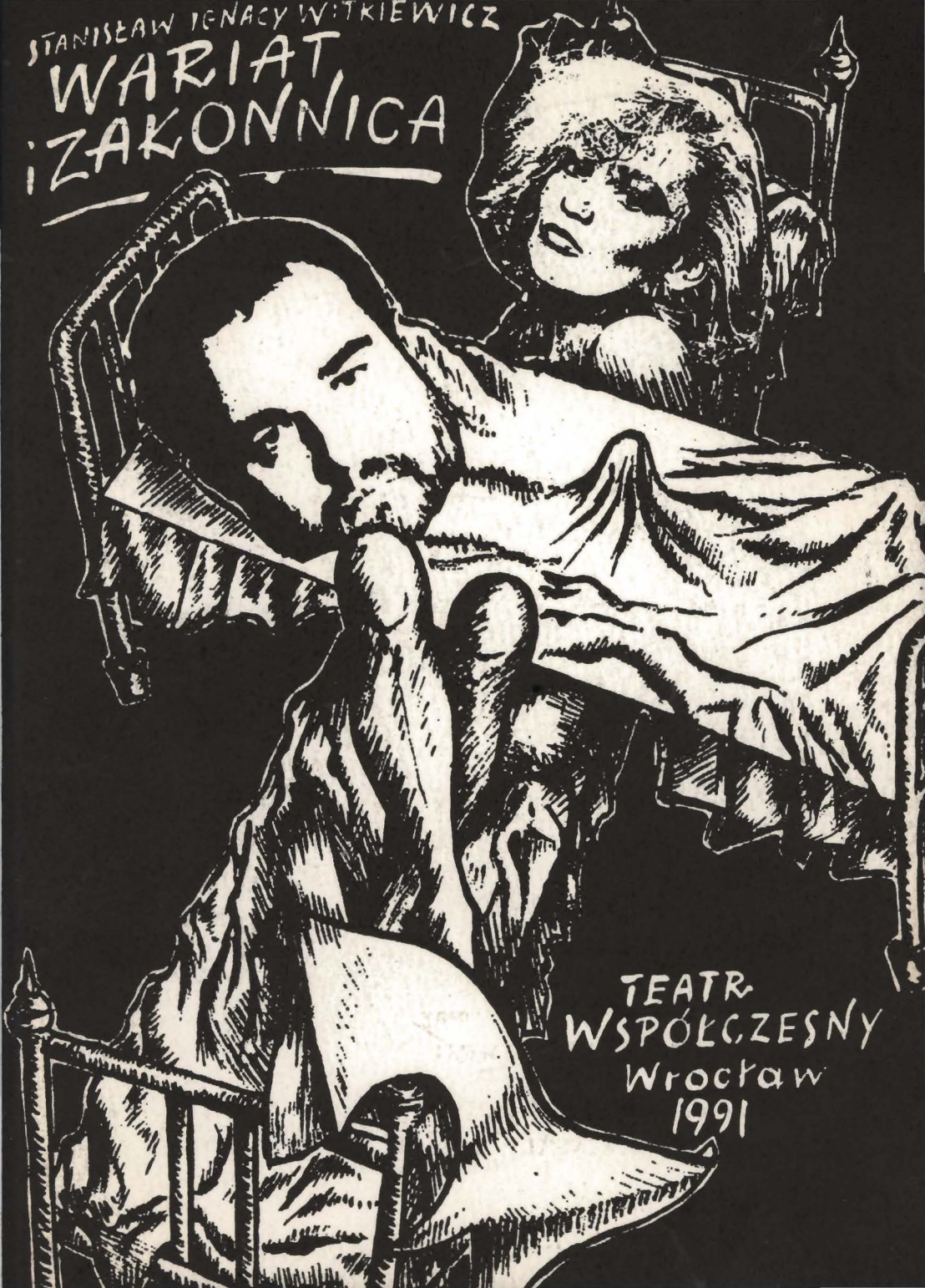


STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
**WARIAT
I ZAKONNICA**



TEATR
WSPÓŁCZESNY
Wrocław
1991

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

WARIAT i ZAKONNICA

czyli

Nie ma złego

co by na jeszcze gorsze nie wyszło

reżyseria i scenografia – **Krzysztof Jasiński**

muzyka – **Jan Kanty Pawluśkiewicz**

układ tańca – **Beata Lichtarska**

asystent reżysera – **Andrzej Bielski**

premiera — marzec 1991

Dyrektor naczelny i artystyczny
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Zastępca dyrektora
JANUSZ PŁAWIŃSKI

Kierownik literacki
LESZEK BUDREWICZ

STANISŁAW IAKOWIKIEWICZ

Mieczysław Walpurg — CEZARY ŻAK

Siostra Anna — KATARZYNA ŻAK

Siostra Barbara — MARLENA MILWIW

Dr Burdygiel — BOLESŁAW ABART

Dr Grün — MACIEJ TOMASZEWSKI

Prof. Waldorff — ANDRZEJ BIELSKI
WALDEMAR KOTAS

Alfred — KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI

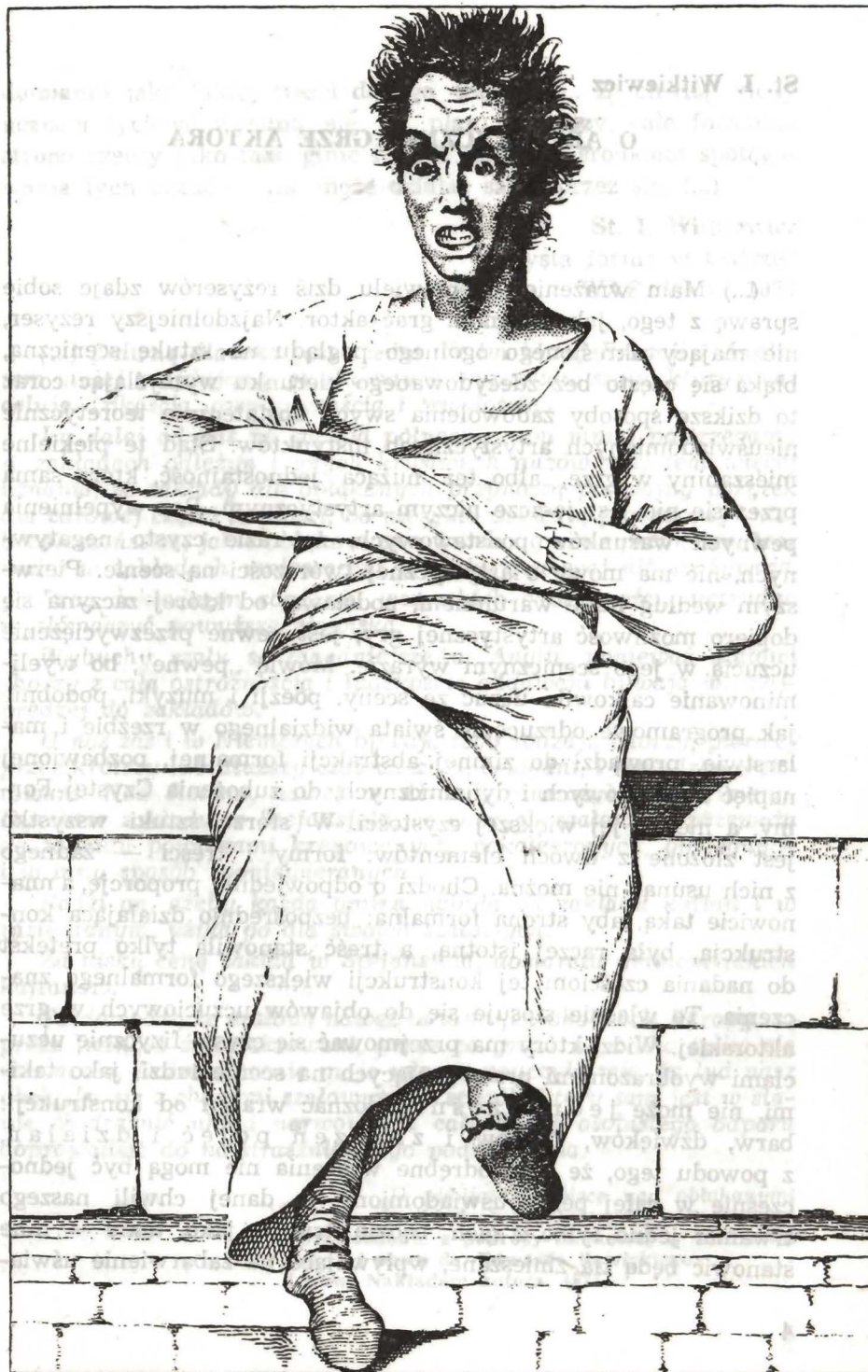
Pafnucy — ANDRZEJ NOWAK

inspicjent

sufler

Lidia Guz

Teresa Peretiatkowicz



Cravé par Ambroise Tardieu.

St. I. Witkiewicz

O ARTYSTYCZNEJ GRZE AKTORA

(...) Mam wrażenie, że niewielu dziś reżyserów zdaje sobie sprawę z tego, jak powinien grać aktor. Najzdolniejszy reżyser, nie mający określonego ogólnego poglądu na sztukę sceniczną, błąka się często bez zdecydowanego kierunku wymyślając coraz to dziksze sposoby zadowolenia swych dostatecznie teoretycznie nieuświadomionych artystycznych instynktów. Stąd te piekielne mieszaniny w grze, albo też nużąca jednostajność, która sama przez się nie jest jeszcze niczym artystycznym. Bez wypełnienia pewnych warunków podstawowych, na razie czysto negatywnych, nie ma mowy o artystycznej twórczości na scenie. Pierwszym według mnie warunkiem, podstawą, od której zaczyna się dopiero możliwość artystycznej gry, jest pewne przezwyciężenie uczucia w jego scenicznym wyrazie. Mówię „pewne”, bo wyeliminowanie całkowite uczuć ze sceny, poezji i muzyki, podobnie jak programowe odrzucenie świata widzialnego w rzeźbie i malarstwie, prowadzi do zimnej abstrakcji formalnej, pozbawionej napięć kierunkowych i dynamicznych, do zubożenia Czystej Formy, a nie do jej większej czystości. W sferze sztuki wszystko jest złożone z dwóch elementów: formy i treści — żadnego z nich usunąć nie można. Chodzi o odpowiednią proporcję, a mianowicie taką, aby strona formalna: bezpośrednio działająca konstrukcja, była raczej istotną, a treść stanowiła tylko pretekst do nadania częściom tej konstrukcji większego formalnego znaczenia. To właśnie stosuje się do objawów uczuciowych w grze aktorskiej. Widz, który ma przejmować się czysto fizycznie uczuciami wyobrażonymi przez grających na scenie ludzi, jako takimi, nie może jednocześnie doznać wrażeń od konstrukcji: barw, dźwięków, ruchów i znaczeń pojęć i działań, z powodu tego, że dwa odrębne wrażenia nie mogą być jednocześnie w całej pełni uświadomione w danej chwili naszego trwania: jedno tylko z nich będzie trwało jako takie — inne stanowiąc będą tła zmieszane, wpływające na zabarwienie uświa-

damianej jako takiej treści danego momentu.. Z chwilą kiedy uczucia życiowe wysuną się na plan pierwszy, cała formalna strona rzeczy jako taka ginie i staje się tłem, środkiem spotęgowania tych uczuć — nie może działać sama przez się. (...)

St. I. Witkiewicz

„Czysta forma w teatrze”

WAF, W-wa 1977

(...) Dziwną dla oka jest rzeczą, że im bliżej Francji i Anglii, tem mniej znajdujemy gwałtownych wypadków szału, który u nas celuje dzikością, gwałtownością i trwałością.

Im dalej od nas na zachód północny, tem mniej postrzegamy w zakładach odleżyn i onych krwawych guzów usz; tem więcej uznania, że zakłady dla obłąkanych przynoszą podwójny pożytek dla zdrowej części ludności; bo nie tylko usuwają przeszkody i niebezpieczeństwa, jakie obłąkani w rodzinie i gminie przynoszą, lecz nadto w zakładach umieszczeni produkują więcej niż spożywają.

Przy dokładnym zbadaniu wszystkich okoliczności, nietrudno wytłómaczyć powyższe zjawiska.

Wybuchy szału są łagodniejsze w Anglii, ponieważ szałowi chorzy z całą ostrożnością i ludzkością oddawani bywają jak najprędzej do zakładów.

U nas zaś i w Niemczech bywają tego rodzaju chorzy, pierwiej przez krótszy lub dłuższy czas więzani, smagani, i nieludzko traktowani. Nad Renem, nawet w Alzacji, zauważył Dr. Pelmann, Dyrektor zakładu w Stefansfeld, że chorych szałowych przewożą do zakładu powrozami krępowanych, pokaleczonych, głodzonych i w inny sposób sponiewieranych.

Radzi on, ażeby każda gmina nabyła od zakładu kaftan i w razie danym, użyła go dla swoich szałowych.

Za niską cenę zakład w Stefansfeld, dostarcza gminom takich kaftanów.

To dowodzi, że szałowi nawet w tamtych okolicach Europy, są przez ludność źle traktowani, przez co groza napadów tylko się wzmacnia. Doświadczenie moje własne pouczyło mię, że lud nasz obchodzi się z chorymi szałowymi w sposób, który sam jest w stanie rozdrażnić układ nerwowy, a cały zapas osobistego odporu doprowadzić do najstraszniejszego podrażnienia.

„O publicznej opiece nad obłąkanymi i zakładach psychiatrycznych”.

Sprawozdanie z podróży naukowej w 1875 roku odbytej przez dr. Edwarda Sawickiego. Lwów. Nakładem autora. 1875.

WSTĘP DO TEORII CZYSTEJ FORMY W TEATRZE

(fragment)

Nienawidząc współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach i nie mając kompetencji w kwestiach teatralnych, nie mamy zamiaru podać tu jakiejś teorii opartej na fachowej znajomości rzeczy. Chodzi nam jedynie o bardzo pobieżne naszkicowanie pewnej idei, co do której nie mając odpowiednich danych nie twierdzimy bynajmniej, że jest do urzeczywistnienia. Gdyby istniały faktycznie dzieła, które by choć w przybliżeniu były wyrazem tej „teorii”, można by o niej mówić zupełnie inaczej. Dzieł takich nie ma tymczasem, a nawet, jak to sami przyznajemy, wątpliwe jest, czy kiedykolwiek będą. Żyjemy w czasach programowości: zanim spontanicznie powstanie kierunek jakiś w sztuce, można często obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości. Teorie zaczynają tworzyć kierunki, a nie odwrotnie. Zresztą w dawnych czasach nie było „kierunków” w naszym znaczeniu, nie było różnych „izmów”, były potężne indywidualności i szkoły złożone z ich współpracowników. Tak przynajmniej było w malarstwie. Coraz większe przeintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce. Nie mamy zamiaru w ten sposób usprawiedliwiać naszej „teorii”. Nie powstała ona programowo na tle ogólnej programowości dzisiejszej sztuki. Są to tylko pewne luźne uwagi, nasuwające się przy odbieraniu wrażeń od dzisiejszego teatru lub też przy obserwacji dzisiejszych prób „odrodzenia” sztuki teatralnej, na tle bardzo słabej wiedzy o tym, czym był teatr dawniejszy. Było to nieraz udowodnione, że teatr powstał z religijnych misterii. Cała sztuka ma źródło swe w metafizycznych uczuciach, podobnie jak religia, w dawnych czasach bezpośrednio z nią związana. Tylko o ile malarstwo i muzyka i poniekąd rzeźba, które to sztuki posiadają swoje, proste elementy działania, stały się w pewnym sensie oderwane, tj. stały się Sztukami Czystymi, o ile architektura upada coraz

bardziej jako taka, służąc coraz mniej idealnym, a bardziej użytkowym celom, o tyle teatr, którego elementami są ludzie i ich działania, podobnie jak elementami malarstwa są kolory zamknięte w formy, a muzyki — dźwięki ujęte w rytmie, teatr musiał, przy postępującym zaniku uczuć metafizycznych, przejść w czyste odtworzenie życia. Obrządek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednie, rodzi teatr jako drugorzędny produkt swego upadku. O ile nam się zdaje, widać to dobrze na Grecji, w której po raz pierwszy powstaje oddzielony od misterii religijnych teatr; drugi raz — w czasach zaczynającego się rozkładu chrześcijaństwa w wieku XV, kiedy zaczyna powstawać teatr, początkowo opracowujący tylko tematy religijne i którego rozwój, a raczej ciągły upadek, trwa aż do naszych czasów. Teatr jest Sztuką, która przez jakość swoich elementów, tj. przez to, że ma do czynienia z ludźmi i ich działaniami, powstaje, w swojej najczystszej formie, jedynie w miejscu spęknięcia i załamania danego kultu, i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym, postępującym upadku.

Niezależnie od powstawania nowych i upadku dawnych kultów religijnych rozwijała się filozofia, która w naszych czasach doszła do pewnego rodzaju pożarcia samej siebie. Jesteśmy w okresie upadku nie tylko religii, ale w ogóle wszelkiej metafizyki, co ujawnia się również w zjawisku, które nazwalismy „nienasyceciem formą” w sztuce; jesteśmy w okresie zaniku samych uczuć metafizycznych, stających się w dalszym społecznym rozwoju ludzkości czymś zbytecznym, nieużytecznym. Teatr jeden nie tylko nie przechodzi na razie przez okres „nienasycecia formą”, ale poza pewnymi czysto zewnętrznymi „dziwnościami” u niektórych autorów, chcących połączyć tajemniczość istnienia w jej życiowych objawach z trzeźwością współczesnej myśli, trwa dalej w spotęgowanym realizmie, w czym poważną konkurencję robi mu kinematograf. Na tle tego ujawniają się różne próby „odrodzenia”, których nieistotność musimy tu zaznaczyć i podać w najogólniejszym zarysie możliwość, zresztą bardzo wątpliwą, istotnego odrodzenia sztuki teatralnej nie przez nową interpretację dzieł już stworzonych, tylko przez ich zupełnie nowy typ, którego, o ile nam się wydaje, w czystej jego postaci jeszcze nie było.

Mamy dzisiaj kilka typów sztuk teatralnych, w których jednak człowiek współczesny nie może w czystym stanie przeżywać tego, co określiliśmy jako **uczucie metafizyczne, tj. Przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości** w postaci doznawania wrażenia tej jedności od związków jakości prostych, jak to jest w malarstwie i muzyce. Sądzymy, że w dawnych czasach, kiedy religia i sztuka stanowiły bardziej zwartą, nieodróżniczkowaną masę, moment czysto artystyczny, tj. całkowanie danej wielkości elementów w jedność lub też jej stwarzanie, nie był tak wyraźnie oddzielony od momentu czysto religijnego, tak u widzów, jak i twórców, jak to jest obecnie. My z dzieł sztuki dawnej rozumiemy obecnie tylko moment pierwszy, tj. pojmujemy samą formę dzieła sztuki, która jest dla nas (oczywiście tej nielicznej garstki, która sztukę tak jak należy rozumie), ta sama w istocie swej w dziełach dawnych, jak i nowych. Naturalnie, mówimy tu o nowych dziełach prawdziwej Czystej Sztuki, tj. tej, której treścią nie jest odtwarzanie widzialnego świata lub uczuć życiowych, tylko jedność czysto formalna, wiążąca dane elementy w nierozzerwalną całość. Będziemy starali się przeprowadzić pewną analogię pomiędzy malarstwem i rzeźbą z jednej strony, a teatrem z drugiej. Sądzymy, że podobną analogię można by przeprowadzić również pomiędzy muzyką a teatrem, ponieważ muzyka była początkowo tylko akompaniamentem do rytualnych tańców, częścią lub dodatkiem obrzędów religijnych, oprócz tego, że jako śpiew była bezpośrednim wyrazem stanów uczuciowych nie tylko w religijnych wymiarach. Dziś, na tle postępującej mechanizacji życia i upadku wszelkiej metafizyki, nastąpiło odrodzenie Czystej Formy w rzeźbie i malarstwie, odrodzenie, które według nas jest też ostatnim jej podrygiem na naszej planecie. Pytanie nasze można sformułować w sposób następujący: **Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?**

Podobnie jak w malarstwie i rzeźbie przeżywamy samą formę jako taką i nawet tworzymy nową, niezależnie od dawno zgasłej wiary obowiązującej w danym kulcie, i sama konstruk-

cja formy jest dla nas abstrakcyjnym „dopingiem” dla przeżywania uczuć metafizycznych, twierdzimy, że tak samo musi być możliwość takiej formy w teatrze, formy, w której samo stawanie się w czasie, „dzianie się” czegoś, określonego jedynie czysto formalnie, czegoś, czego elementami będą oczywiście działania ludzkie, będzie w stanie, niezależnie od życiowej treści samych działań i ciągłości charakterów działających osób, wprowadzić nas w zupełnie inny niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w Sztuce Czystej.

Aby podobną formę w teatrze stworzyć, trzeba, oprócz istotnej potrzeby jej stworzenia, czego zdaje się dziś nikt w dostatecznie wysokim stopniu nie posiada, zupełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi teatralnymi konwenansami, z dzisiejszym pojęciem sceniczności, akcji i psychologicznej podstawy konstrukcji sztuki teatralnej. Napięcie bowiem uczuciowe podczas trwania na scenie dramatu czy czegoś podobnego polega dziś jedynie na przejściu się losami bohatera. Najprzód wszystko się wyjaśnia: co i jak, potem zaczyna się wikłać, dochodzi do szczytu, potem — bum!!! straszna awantura i wszystko się kończy. To wszystko, oczywiście, w czysto życiowych wymiarach, jedynie trochę spotęgowanych. Do tego widz musi być ciągle zajęty, ciągle zajęty, ciągle ktoś wchodzi i wychodzi w związku z całą intrygą, która jest główną osią zainteresowania, ciągle jest jakaś awantura na scenie, ale tylko zależnie od uczuć i charakterów lub też zderzenia ich między sobą albo z jakimiś wyższymi potęgami — i to się nazywa akcją. Widz nie może się nudzić z powodu braku ruchu na scenie ani przez chwilę. Walka człowieka z samym sobą lub z losem, konflikty danego charakteru z sytuacjami zewnętrznymi — oto całe „menu” teatru współczesnego, od którego już mdlić zaczyna nawet tak zwana szerszą publiczność. Drugi rodzaj to różne gatunki strachu przed niewiadomym, zaczynając od ciemnego pokoju, a kończąc na śmierci, zużyte jako efekty na scenie, od których mrowie przechodzi po krzyżu — więcej nic. Trzeci rodzaj to symbolizm: cały czas lata np. niebieski ptak po scenie, ale widz musi mieć ciągle w pamięci, że ten ptak to nie żaden ptak, tylko miłość przez wielkie M. Ptak nareszcie zdycha — to znaczy, że i miłość zde-

chła też w jakimś sercu. Poza tym mamy historię i wszystkich dawnych mistrzów sceny w starych, współczesnych im i nowych stylizacjach, mamy dramaty składające się z żywych obrazów, wypełnione mniej lub więcej mętną historiozofią, dramaty muzyczne, muzyczno-rykowe, rykowo-wyciowe, wyciowo-piskowe — wszystko na nic: nuda w teatrze panuje niepodzielnie. Czy to będzie grecka tragedia po grecku, czy Szekspir po szekspirowsku, czy Ibsen po grecku i zmodernizowany Ajschylos, skutek jest prawie ten sam. Czy to będzie dążenie do maksymalnego uproszczenia: jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem, czy absolutny realizm monachijski czy moskiewski, wszystko to już jest znane i oprócz maniaków uproszczenia lub komplikacji, samych „odradzaczy”, nikogo istotnie wstrząsnąć nie potrafi.

W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń niż my. Oni treść sztuki znali dobrze, bo treść ta była tylko pewną wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznym stawania się na scenie, wszystko co się działo, cały przebieg akcji był tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczęli ludzie spotykać. Uczucia ludzkie jako takie były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiedzianych zdań. Nie były one treścią główną przedstawienia, wybebeszającą widza w prawie czysto fizyczny sposób.

Zadaniem teatru jest według nas to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływanym dniu codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia. Jest to w ogóle celem całej Sztuki, tylko teatr, w przeciwieństwie do innych sztuk mających swoje epoki większej lub mniejszej istotności wyrazu tych właśnie treści, jest jakby zawsze tylko degrengoladą czegoś, co być mogło, lecz nie jest. O ile inne sztuki oddzieliły się faktycznie od objawów czysto religijnych, jako treści ich dodatkowe, o tyle teatr, który jest dalszym ciągiem obrzędu, nie mógł się ostać wkraczającemu weń życiu i stał się

powoli nim samym. Jakby pozostała po czymś skorupa wypełniona została zupełnie inną treścią.

Budowa sztuki dramatycznej, wybór punktów węzłowych postulowanej całości wypadków życia lub jakiegoś faktycznego przebiegu zdarzeń, jest to ten element konstrukcyjności, pozostały po dawnym obrzędzie. Ale treść tego wszystkiego jest kompletnie inna, mimo że tu i tam działają jakieś istoty: ludzie czy fantastyczne bóstwa.

Dawniej były to bezpośrednie symbole Tajemnicy, przez które przeświecała ona dość blisko i wyraźnie — dziś są tylko ludzie i tylko w tym pewnym spotęgowaniu, w tym stłoczeniu na małym okresie czasu wielkich wypadków możemy mieć pewne poczucie dziwności życia, której, rozwleczonej w przebiegu dnia codziennego, a nawet „świętecznego”, wcale już nie dostrzegamy. To ostatnie jednak wrażenie daje nam właśnie, w stopniu daleko wyższym niż teatr, pogardzany i mimo to groźny jego wróg: kinematograf. Twierdzimy, że cokolwiek się uczyni, czy jako uproszczenie, czy skomplikowanie, w celu wystawienia, zupełnie odmiennego od poprzednich sztuk teatralnych już stworzonych, bezsilni będziemy wobec ich charakteru wewnętrznego, wynikającego z celu, dla którego stworzone zostały przez ich autorów. **Granicy tożsamości dzieła dramatycznego z samym sobą przejść nie możemy.**

Z jednej strony mamy „wystawiaczy”, którzy uważają za treść główną wrażenia dźwiękowe lub dekoracje i ruchy. Inni chcą zrobić syntezę tych elementów w ich największym spotęgowaniu i doprowadzają widza do zupełnego obałwanienia: nie wie on, co się z nim dzieje wśród piekielnych dźwięków, to znów szatańskich w swym bogactwie obrazów; czasem usłyszy jakieś zdanie, którego sens ginie w ogólnym bric-à-brac'u wrażeń, i w rezultacie powstaje tylko chaos przeciwnych sobie elementów, nie złączonych przez autora jedną wewnętrzną ideą samej formy, ponieważ sztuka potrzebuje tylko pewnego natężenia elementów, aby być realistycznie wystawiona i pojęta przez widzów. (...)

St. I. Witkiewicz
„Nowe formy w malarstwie.”
Szkice estetyczne. Teatr.”
PWN, W-wa 1974

Daniel C. Gerould

WYOBRAŻNIA DRAMATYCZNA WITKACEGO A WSPÓŁCZESNY DRAMAT POLSKI

We wrześniu 1939 roku, kiedy Witkacy popełnił samobójstwo, był już poza kręgiem zainteresowania publiczności, a jego dwie główne powieści i sześć ogłoszonych sztuk było zapomnianych i nie znanych poza ścisłym kółkiem przyjaciół i zwolenników. Nie należał do żadnego prądu literackiego ani założył szkoły dramatopisarskiej, nie pozostawił więc naśladowców ani uczniów, którzy kontynuowaliby jego pracę i popularyzowali idee.

Kariera pisarska Witkacego zakończyła się oczywistą klęską. Autor *Kurki Wodnej* i *Nienasyceńia* nie został zaaprobowany w kraju i nie był nawet znany za granicą. Nieprzyjazna krytyka wyśmiewała, a następnie przemilczała jego osiągnięcia twórcze. Nawet w latach dwudziestych, kiedy był źródłem skandali i przedmiotem sporów, jego powieści nie miały wielu czytelników ani widzów jego sztuki, których większość nie była opublikowana ani wystawiona.

Wskutek katastrofalnych wydarzeń historycznych wydawało się nieprawdopodobne, aby tak skrajnie oryginalny artysta mógł stać się kiedykolwiek kimś więcej niż tylko tragiczną ofiarą czasów. Wojna i okupacja hitlerowska oraz ich następstwa sprawiły, że twórczość Witkacego nie wywołała większego zainteresowania w Polsce w pierwszym okresie powojennym. Twórca *Szewców* niejako sam padł ofiarą szarych sił mechanizacji, przed którymi wielokrotnie ostrzegał.

Jednakże Witkacy, jak przedtem Stendhal, spodziewał się uznania dopiero w przyszłości i przewidział ze znamioną dokładnością swoje triumfalne wyniesienie po śmierci. Na wyrazistym ciemnoczerwonym autoportrecie namalowanym w 1931 roku zamieścił pod swoim podpisem notatkę: „Na wystawę pośmiertną w 1955 roku”. Historia sprostą wyzwaniami i spełniła

zapowiedź. Jak któryś z jego bohaterów, Witkacy powrócił ze świata zmarłych, aby cieszyć się nowym życiem.

Polski październik 1956 roku doprowadził do znacznego ożywienia życia kulturalnego. W tej atmosferze szybko odkryto dzieła Witkacego, które zaczęły odgrywać ważną rolę w procesie liberalizacji sztuki. Jego dramaty były wystawione w teatrach całego kraju — wiele z nich po raz pierwszy. W 1957 roku wznowiono *Nienasyceńie* w nakładzie 5000 egzemplarzy, a w 1962 roku wydano w dwu tomach wszystkie zachowane sztuki w nakładzie 3000.

Obie te publikacje, jak również drugie wydanie dramatów po dziesięciu latach w nakładzie 20 000 egzemplarzy, zostały natychmiast rozchwywane.

W interesującym okresie eksperymentów artystycznych po 1956 roku Witkacy bardziej niż którykolwiek inny pisarz czy artysta spośród żyjących czy nieżyjących otworzył drogę dla nowej polskiej awangardy w dramacie i był natchnieniem dla młodszego pokolenia twórców teatralnych. Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, Stanisław Grochowiak i wielu innych współczesnych polskich dramaturgów podjęło zapoczątkowaną przez Witkacego linię twórczości dramatycznej, a reżyserzy i scenografowie, tak różni jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna i Jerzy Jarocki, formowali swoją osobowość twórczą czerpiąc natchnienie z Witkacego i odnosili wiele największych sukcesów inscenizując jego utwory. Jerzy Grotowski uznał Witkacego za głównego poprzednika ideologicznego swojej własnej koncepcji teatru.

Witkacy nie wywarł bezpośredniego wpływu — okazał się niemożliwy do naśladowania. Natomiast narzucająca się obecność jego dzieła i legenda jego osoby posłużyła w Polsce za wzór nieograniczonych możliwości teatru nierealistycznego opartego na wyobraźni i wyzwolonego od stereotypów psychologicznych i fabularnych. Nowe pokolenia autorów, artystów i widzów teatralnych odkryły, że takie sztuki, jak *Wariat* i *zakonnica*, *Oni*, *Kurka Wodna*, *Matka* i *Szewcy* wyprzedziły o prawie pół wieku rodzaj wrażliwości charakterystycznej dla okresu powojennego i zapowiedziały wiele głównych tematów i nowatorskich technik nowego teatru europejskiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Witkacy wydaje się współczesnym nam i przemawia bezpośrednio do współczesności dzięki szczególnym właściwościom swojej wyobraźni dramatycznej, które umożliwiły mu wyjście poza swoją epokę i wniknięcie w dwoistość i rozszczępienie wizji świata charakterystycznej dla naszych czasów.

1. Etapy przejściowe

Będąc wizjonerskim analitykiem przeciwstawnych stron cywilizacji współczesnej, Witkacy szczególnie trafnie opisuje przejściowe stany rozwoju. Jest wrażliwym rejestratorem wszystkich tych dwuznacznych momentów w rzeczywistości społecznej, seksualnej czy psychicznej, kiedy procesy przekształceń nie osiągnęły jeszcze końcowego etapu, ale są zawieszony w niepokojących chwilach oczekiwania. Zarówno jego sztuki, jak i powieści ukazują świat schyłku XIX stulecia gwałtownie przesuwający się w schyłek wieku XX. Rudolf Arnheim w „Entropy and Art, An Essay on Disorder and Order”, mówi o takich niezupełnych, zderzających się strukturach, które wytwarzają ogromne napięcie, że są to „przejściowe stany bezładu, w których zmienione wymagania zderzają się z przestarzałymi formami”. Teatr Witkacego można z powodzeniem określić zgodnie z kategoriami Arnheima jako dramat następujących coraz prędzej etapów przejściowego bezładu zderzających się z przestarzałymi formami.

2. Przestarzałe formy teatralne

Jako artysta przejściowy, uwięziony między dwoma stuleciami, Witkacy tworzy warunki do powstania nowych form na ruinach starych. Rozkład upadającego porządku społecznego przejawia się we wszystkich jego sztukach w erozji postaci i akcji. Autor obnaża anachroniczność typów społecznych i sytuacji politycznych przez ukazywanie anachronizmu form teatralnych. Na scenę Witkacego, na której rozgrywają się tradycyjne formy dramatu, wdzierają się obce im podziemne siły, które opanowują i wywracają spodziewany rozwój wydarzeń. Dobre obyczaje zostają pogwałcone, kiedy ostro zarysowane sylwetki dziewiętnastowiecznych postaci, reprezentujących różne

klasy społeczne, zostają drogą zdradzieckiego procesu pseudo-morfozy pozbawione wszelkich funkcji i racji bytu, skoro nie mogą nic robić poza ironicznymi wypowiedziami na własny temat.

3. Anachroniczne warstwy

W miarę jak różne gatunki dramatu podlegają postępującemu rozkładowi, następuje w końcu załamanie samej formy dramatycznej. Sztuki stają się śmietniskami dla zużytych form. Szczałki, złom i rumowisko pozostałe po zburzeniu przeszłości zalegają scenę. Utwory Witkacego ukazują przekrój geologiczny współczesnej historii i literatury. Różne style dramatyczne i epoki historyczne są ułożone obok siebie w widocznych warstwach. Przyrządzając to, co nazywa anachronicznym przekładaniem przestarzałych klas społecznych, Witkacy tworzy dynamiczną mieszaninę niedopasowanych epok historycznych, gdzie dwa czasy, przeszły i przyszły, spotykają się w niepewnej terażniejszości.

4. Ożywione portrety i spustoszone muzea

Teatr Witkacego ma charakter na wskroś obrazowy, ale element wizualny nigdy nie pozostaje w spoczynku jako trwałe i osobne tło. Obrazy są w nieustannym ruchu, który niemal zagraża im zniszczeniem. Muzea i portrety grały decydującą rolę w życiu i dziełach artysty. Jako małe dziecko Staś tworzył muzea dla swoich zbiorów, a jako młody człowiek wyjechał za radą ojca zwiedzić sławne muzea europejskie na Wschodzie i na Zachodzie. Przez całe dojrzałe życie Witkacy zarabiał na utrzymanie pracując jako portrecista. Jego sztuki są zbudowane jak muzea przeszłości zawierające galerie portretów przedstawiających anarchicznych indywidualistów. Na koniec galerie zostają spustoszone, a zbiory zniszczone.

5. Język pozasłowny

Zarówno w dramacie, jak i w powieści podstawowymi narzędziami Witkacego są nie słowa, ale obrazy. Zwłaszcza jego sztuki

nie mają charakteru wyłącznie literackiego, ale są pisane dla teatru, domagają się wizualizacji i konkretności fizycznej albo na scenie, albo w wyobraźni czytelnika. Witkacy był pisarzem biele operującym językami pozasłownymi. Od najwcześniejszych lat uczył się malarstwa i muzyki, dwu najbardziej konkretnych zmysłowo gałęzi sztuki, i kształcił się w matematyce i filozofii, dziedzinach abstrakcyjnych. W wyjątkowym stopniu obeznany z tymi nieliterackimi sposobami postrzegania, Witkacy był w stanie wyrazić plastycznie treści pojęciowe jak również psychiczne i społeczne w kategoriach matematycznych, muzycznych i wizualnych.

Krytycy zawsze ubolewali, że utworom Witkacego brak wdzięku literackiego i doskonałości stylistycznej i że jego język jest niechlujny i nieścisły. Zarzutów takich żaden artysta teatru nie podniesie przeciwko jego stylowi dramatycznemu, ponieważ jako autor sceniczny Witkacy korzysta z obrazów teatralnych z wielką precyzją i siłą. Nawet rzekoma nieścisłość języka, polegająca na używaniu tych samych wyrazów w coraz szerszym zakresie znaczeniowym i w coraz szerszych kontekstach, odgrywa w jego sztukach dramatyczną rolę. Niezdolność słów do wyrażenia tajemnicy i zamętu istnienia zostaje usceniczniona jako ułomne przedstawienie.

Nie mogąc przekazać swoich najistotniejszych doświadczeń (czy może nawet ich przeżywać), postacie mogą tylko majaczyć i bełkotać. Toczą pianę z ust, wrzeszczą i ryczą; rzucają się na siebie nawzajem, zwijają w kłębek, rozszerzają i zmniejszają. Przesadna gestykulacja i potok słów stanowi hiperboliczną odpowiedź na opór, jaki życie stawia słowom. Autor panuje nad stosowaniem tego środka wyrazu i sprawia, że widzowie i aktorzy bez silniejszych emocji przyglądają się temu hałasowi i furii jako rozpaczliwym popisom czy też graniu obłąkanych ról.

Witkacy stworzył dramaty osobistych, społecznych i metafizycznych stanów przejściowych, który ujmuje panujące w naszych czasach anachronistyczne przemieszanie epok przez demaskowanie zużytych form teatralnych za pomocą silnych obrazów scenicznych nieodmiennie dążących do samozagłady. Najlepszy polski dramat awangardowy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozpoczął się w tym punkcie.

PRACOWNIE TEATRU:

Kierownik techniczny — JERZY TYSZKIEWICZ
d/s eksploatacji sceny

Kierownik techniczny — BRONISŁAW HOLAK
d/s produkcji

Kierownicy pracowni:

krawieckiej — JOANNA JAKALSKA
— STANISŁAW STEPEK

stolarskiej — JÓZEF STEPEK

elektrycznej — ZBIGNIEW SUS

akustycznej — MACIEJ PROSEK

perukarskiej — HENRYKA KOZAK

Pracownia malarska — MARIAN KMIECIAK

Pracownia modelarska — STANISŁAW WASLUK

Prace tapicerskie — BOGUSŁAW URBANIAK

Prace ślusarskie — JOACHIM MUCHA

Kierownik sceny — MARIAN WOŁCZECKI

Gł. rekwizytor — DANUTA WILK

Biuro Organizacji Widowni Teatru Współczesnego
czynne od 8.00 do 15.00, tel. 44 37 62, 44 32 76 w. 69
Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

Redakcja programu:

KRYSTYNA DEMSKA, LESZEK BUDREWICZ

Projekt okładki:

KATARZYNA ŚWIEĆKA

