

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

**S N I E G**

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SNIEG

1920-2010  
**90 LAT**  
POLSKIEJ  
SCENY W  
FORNII



**OBSAŁA:**

Janina Węgorzewska/Kurka Wodna .....	Jolanta Teska
Leon Węgorzewski/Edgar Wałpor .....	Jarosław Felczykowski
Dorota/Afrosja Opupiejkina .....	Małgorzata Abramowicz
Zosia Plejtus/Księżna Alicja of Nevermore .....	Matylda Podfilipska
Apolinary Plejtus/Wojciech Wałpor, ojciec Edgara .....	Paweł Tchórzelski
Lucyna Beer/Jan .....	Michał Marek Ubysz
Wojciech Pęcherzewicz/Ryszard Korbowski .....	Tomasz Mycan
Tadzio .....	Grzegorz Woś
<b>Reżyseria, scenariusz, scenografia i światło .....</b>	<b>Grzegorz Wiśniewski</b>
Konsultacje dramaturgiczne .....	Jakub Roszkowski
Kostiumy .....	Barbara Guzik
Opracowanie muzyczne .....	Rafał Kowalczyk
Projekcje .....	Jacek Banach, Rafał Kołodziej
Asystent reżysera .....	Paweł Tchórzelski
Inspicjent .....	Janina Sachwanowicz-Niakas
Sufler .....	Alicja Kostrzevska

PREMIERA: 27 LISTOPADA 2010 ROKU



**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ**  
**KURKA WODNA. TRAGEDIA SFERYCZNA**  
**W TRZECH AKTACH**

„Kurka wodna”, napisana w 1921 roku, była kolejną próbą zmierzenia się Witkacego z teorią Czystej Formy. W spisie swoich sztuk Witkacy określił ją za „więcej zbliżoną do Czystej Formy”.

Kurka Wodna – właściwie Elżbieta Flake-Prawacka, to kochanka Edgara Wałpóra. W pierwszej scenie, chcąc zmobilizować Edgara do twórczego działania – zmusza go, żeby ją zastrzelił. Czyn ten ma być początkiem wielkiego dzieła życia, bo jak mówi Kurka „wszystko co nieodwołalne jest wielkie”. Kurka chce by Edgar był nieprzeciętnym, wielkim, nie ważne kim, kimkolwiek wielkim. Bezwolny Edgar strzela do Kurki. Jednak to nie daje mu żadnego bodźca do działania. Po zabójstwie pojawia się Tadzio. Chłopiec twierdzi, że jest synem Kurki i nazywa Edgara tatą. Edgar adoptuje go. Nadal jednak Edgar nie potrafi wziąć życia we własne ręce i wciąż znajduje się pod presją otoczenia. Ojciec chce, aby został artystą. Edgar zdaje sobie sprawę, że nie potrafi sprostać naciskom i wygórowanym wymaganiom. Jest samotny i niespełniony. Przytłacza go poczucie braku własnej wartości, przeraża otaczający świat. Czuje się ma-

nipulowany i kontrolowany na każdym kroku. „Jestem zupełną marionetką; wszystko dzieje się poza mną. A siebie widzę jako jakiś cień chiński poruszający się na ekranie. Mogę tylko obserwować ruchy, ale nimi nie władam” – mówi Edgar. Nawet jego małżeństwo z Księżną Alicją of Nevermore jest zaaranżowane przez ojca. Edgar pragnie czegoś innego, ale czego – tego nie potrafi określić. „Zawsze wszystko robią za mnie wypadki i ludzie. Jestem manekinem, marionetką. Zanim zdołam coś stworzyć, to właśnie to samo dzieje się już samo i nie przeze mnie.” A co z Kurką? Kurka zjawia się po dziesięciu latach w domu Wałpóra. Przemieniona z niepowabnej blondynki w pociągającą kobietę-demona znowu burzy porządek świata Edgara. Okazuje się, że Tadzio nie jest jej synem, że na nim również ciążyą wymagania, aby był Kimś. Kurka uwodzi Tadzia i rozkochuje w sobie. „On jest mój. On się dusi tu między wami. Jego dusza jest piękna. Przeze mnie stanie się wielkim.” Tadzio chce się z nią ożenić. Edgar po raz drugi zabija Kurkę, a ojciec, Wojciech Wałpor po raz pierwszy jest dumny z syna. Edgar popełnia samobójstwo. Na ulicach trwają zamieszki, nadchodzi rewolucja, „świat się wali”.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ  
MATKA. NIESMACZNA SZTUKA  
W DWÓCH AKTACH Z EPILOGIEM

„Matka” powstała w 1924 roku. We wstępie do „Wyboru dramatów” Stanisława Ignacego Witkiewicza Jan Błoński pisał: „Rzadko trafiają się utwory, w których wszystkie ludzkie uczucia – a już zwłaszcza te najświętsze – zostałyby równie radykalnie wydrwione i zohydzone.”

Akcja sztuki skupiona jest wokół relacji matki i syna. Janina Węgorzewska, baronówna von Obrock, zrujnowana wdowa-arystokratka, która w młodości popełniła „straszny megalians” (wyszła za stolarza), zarabia na życie ręcznymi robotkami, dzięki którym próbuje utrzymać dorosłego syna. Otacza go opieką, okazuje mu miłość, ale bywa też okrutna. Określa Leona jako „wstrętne dorosłe nic”, nazywa go narkomanem i egoistą. Ale chociaż mówi o nim źle, wierzy, że „zbawi on całą ludzkość”. Leon (pólsierota, ojca powieszono, gdy Leon miał trzy lata) nigdzie nie pracuje. Zaprzęta go jedynie myśl o stworzeniu własnego systemu filozoficznego. Przepowiada koniec cywilizacji: „Faktem jest, że ludzkość degrengoluje coraz bardziej. Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki – można się bez niej obejść zupełnie dobrze. Religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy i też skończy śmiercią samobójczą. Koniec indywidualizmu zwróconego przez społeczeństwo – rzecz już dziś banalna”. Ludzkość skazana jest na zagładę, na całkowite zatracenie potrzeb metafizycznych, ale Leon zna sposób jak ochronić indywidualność: „Zamiast obalwiania tłumy utopiami państwowego socjalizmu i potworną rzeczywistością syndykalizmu i kooperatyw – zużyć w tym celu już osiągniętą organizację społeczną, aby uświadomić każdego o niebezpieczeństwach dalszego jej rozwoju. Jeśli każdy będzie myślał

tak jak ja, to już tym samym społeczeństwo nie zdoła przerosnąć osobowości”. Węgorzewski zdolny jest jednak tylko do wyłożenia swych koncepcji w broszurce. Nie stać go na czyn, na działania, mające zapobiec cywilizacyjnemu upadkowi.

Matka użala się na brak zrozumienia i uznania, na samotność. Pocięchy szuka w alkoholu i narkotykach. Syna uważa za wampira, który wysysa z niej wszystko. Obwinia o to, że nigdy nie miał odwagi podjąć pracy w fabryce jako robotnik. Leon zostaje alfonsiem i szpiegiem, a jego żona, Zofia, prostytutką. Żyją w materialnym dobrobycie, ale hipokryzja zatacza coraz większe kręgi. Oficjalnie matka zostaje poinformowana, że Leon pracuje jako agent handlowy. Matka nadal jednak robi robotki na drutach. Stopniowo traci wzrok i staje się coraz bardziej uzależnioną od alkoholu i narkotyków. Przyznaje się: „Ja bez morfiny nie śpię wcale.” Jej dealerem jest Leon. Podczas przyjęcia z kokainą na jaw wychodzą wszystkie sekrety skrywane przez syna. Matka umiera z przedawkowania kokainy.

W Akcie III, Epilogowatym zjawiają się przybysze zarówno z przeszłości i przyszłości. Ojciec Leona, młody mężczyzna, chwala teoretyczne dzieło syna i przewiduje jego sławę. Leon przechodzi duchowy kryzys, uświadamia sobie, że nie udało mu się zarówno jako jednostce jak i społecznemu przywódcy-prorokowi. Leon, niedoszły rewolucjonista pada ofiarą robotników, podobnych do robotów, którzy wychodzą z tajemniczej czarnej rury „maszyny do wysysania do reszty trupów nie doszanych przez jedynaków matek”. Robotnicy robią nad Leonem „mały samosąd w imieniu mdłej demokracji” i wpychają go w zapadnię. Dokonała się zagłada jednostki przez reprezentantów przyszłej cywilizacji.



**JANUSZ DEGLER**  
**TORUNSKIE PRAPREMIERY W MAŁYM DWORKU**  
**ORAZ WARIATA I ZAKONNICZY**

W latach 1923-24, gdy dyrekcje najpoważniejszych scen polskich wyciągnęły z doświadczeń Teofila Trzciańskiego i eksperymentu z *Pragmatystami* wnioszek, że granie Witkacego stanowi zbyt wielkie ryzyko zarówno finansowe, jak i prestiżowe (łatwo bowiem można się narazić na gniew krytyków) – w tym okresie, gdy nawet sam Trzciański odrzucił *Jana Macieja Karola Wścieklicę*, a potem uczynił to także Szyfman, wtedy właśnie „odważył” się wystąpić z prapremiera-



mi dwóch sztuk Witkiewicza prowincjonalny Teatr Miejski w Toruniu. Nic dziwnego, że wiadomość o czynionych w tym teatrze przygotowaniach do wystawienia utworu pt. *Nadobnie i koczokodany*, czyli *Zielona pigułka* podana została przez prasę warszawską nieomal jako sensacja.

Reakcja ta oraz okoliczności towarzyszące obu premierom stają się bardziej zrozumiałe, jeśli sobie przypomnimy, że stały teatr polski powstał w Toruniu dopiero w listopadzie 1920 r., że działał w mieście o zróżnicowanym składzie narodowościowym, co wyznaczało mu swoiste zadania, że musiał zdobywać publiczność wychowaną na obcym repertuarze, że nieustannie borykał się z wieloma trudnościami. Ich świadectwem mogą być słowa Mieczysława Szpakiewicza, ówczesnego dyrektora sceny toruńskiej: „Obejmując w r. 1921 kierownictwo teatru w Toruniu, stanąłem wobec dość trudnego zadania: pragnąłem bowiem pogodzić zakres stworzonego przez siebie ideału pracy artystycznej w teatrze z realnymi warunkami tej pracy i to w dodatku w mieście, liczącym zaledwie 50 000 mieszkańców, w mieście od lat dwóch dopiero zwolnionym spod zaboru pruskiego, w którym istniał względnie dobry teatr niemiecki. Względem te należało jeszcze godzić nadal z dość ubogim inwentarzem teatru, nie przystosowanym zupełnie do utworów swojskich i nie zaspokajającym najprymitywniejszych potrzeb sceny... Jeśli jeszcze wspomnę o dość nikłej pomocy rządowej w postaci rocznej subwencji i w ogóle niepomysłnym stanie finansowym w tym okresie, wraz z nieprzychylną dla mnie atmosferą, podzieloną na nieufnie obojętnych a nawet wrogich mi, to sytuacja moja przedstawiała się gorzej niż niepomysłnie. Zadanie więc dyrektora artystycznego i finansowego w jednej osobie było istotnie godne politywania”.



Pomimo trudnych warunków teatr toruński pod kierownictwem Szpakiewicza stał się jedną z najambitniejszych scen polskich w owych latach. Zdecydował o tym przede wszystkim repertuar, oparty na wielkiej klasyce polskiej i obcej. Szpakiewicz zaczął wkrótce zbierać pochwały całej niemal polskiej krytyki. Podkreślano, że teatr toruński jest „ogniskiem i kuźnią patriotycznej i twórczej kultury polskiej”, że doskonale wypełnia swoją narodową misję i zadania wychowawcze, że jego działalność może się stać „poważnym dobromem w ogólnym rozwoju naszego życia teatralnego w Polsce”. Chwalono także wysoki poziom przedstawień i nowatorski, antynaturalistyczny charakter inscenizacji, zwracając uwagę, że pod tym względem scena toruńska zdecydowanie różni się od innych teatrów prowincjonalnych. (...)

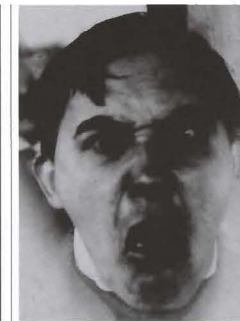
Wkrótce jednak zaczęły się kłopoty, spowodowane zmniejszeniem dotacji i gwałtownym spadkiem frekwencji. (...) Z tych względów chyba Szpakiewicz nie zdecydował się wystawić utworu Witkiewicza w pełnym sezonie jako „normalnej” pozycji repertuarowej i – idąc za przykładem Trzciańskiego – postanowił przesunąć premierę na koniec sezonu oraz nadać jej półoficjalny i eksperymentalny charakter. Jednocześnie zrezygnowano z zamiaru zagrania *Nadobniś i koczkodanów* i wybrano *W małym dworku* – sztukę łatwiejszą i mniej odbiegającą od tradycyjnego wzorca dramaturgii realistycznej. Podjęto również inne „środki ostrożności”. Prasę zawiadomiono, że chęć przygotowania sztuki Witkiewicza zgłosili sami aktorzy, którzy wyłonili ze swego grona specjalny „zespół artystyczny” i kierując się ambicją doskonalenia warsztatu pragną w ten sposób „stworzyć sobie poza oficjalnym programem możliwość wypróbowania swych sił w nowych, jeszcze nieutartych kierunkach i dążeniach twórczych, aby tym lepiej je poznać, zmierzyć i ocenić”. Dyrekcja zaś przystając na propozycję aktorów zgodziła się,

aby ich praca odbywała się w warunkach „laboratoryjnych” – nie określono zatem terminu, w jakim musi być przygotowana premiera i zezwolono, by próby odbywały się przez kilka tygodni. Aktorzy ze swej strony zapewnili, że dołożą starań, by przedstawienie odpowiadało jak najbardziej intencjom autora i było zarazem „swego rodzaju turniejem popisu talentów”. Przed premierą ukazały się w dwóch lokalnych dziennikach obszerne anonsy dyrekcji, w których omówiono twórczość Witkiewicza i wyjaśniono, że nowatorstwo jego dramaturgii zmusiło teatr do wydania następującego rozporządzenia:

„Czysta forma sztuki, nowy a odrębny kierunek gry aktorskiej i inscenizacji nie może być dostępnym dla szerszych mas społeczeństwa, nie przygotowanych do tego rodzaju widowiska, wobec czego niedzielne przedstawienie sztuki Witkiewicza zostanie odegrane wobec ograniczonego grona widzów, specjalnie zainteresowanych tą nowością sceniczną. Na przedstawienie to są wydawane zaproszenia przez sekretariat i kasę teatru, na zasadzie których będzie można nabyć bilety po normalnej cenie z opustem 40%”.

A więc, podobnie jak w Krakowie, sztukę Witkiewicza znowu zaprezentowano jako pewnego rodzaju curiosum – z tą jednak różnicą, że w Toruniu wydano jeszcze dodatkowy zakaz: zabroniono wstępu na przedstawienie uczniom i młodzieży.

Prapremiera *W małym dworku* odbyła się 8 lipca 1923 r. w reżyserii Wacława Malinowskiego z dekoracjami Feliksa Krassowskiego. Niewiele można powiedzieć o samym przedstawieniu i trudno orzec, czy rzeczywiście prezentowało ono „nowy a odrębny kierunek gry aktorskiej i inscenizacji” (mimo poszukiwań nie udało się odnaleźć żadnych materiałów archiwalnych i ikonograficznych, niepowodze-



niem zakończyły się próby dotarcia do uczestników przedstawienia). (...)

Na podstawie wzmianek prasowych, że utwór Witkacego „świetnie wyreżyserowany przez W. Malinowskiego czyni na widzach wstrząsające wrażenie”, że reżyser „w przygotowanie tej sztuki włożył wiele rzetelnej pracy i intuicji artystycznej” – można jedynie przypuszczać, że było to przedstawienie utrzymane na kulturalnym poziomie i nie zrywające w radykalny sposób z kanonami realistycznej konwencji. (...)

Recenzja Zofii Guzowskiej stanowi jedyne źródło wiadomości o przedstawieniu *W małym dworku* – nikt więcej o nim nie pisał. Sądom jej można jednak zaufać, bo zyskały one podobno aprobatę samego autora, który zadowolony zakupił kilkanaście egzemplarzy „Słowa Pomorskiego”. Przytoczmy zatem jeszcze jej ocenę zespołu aktorskiego: „Na czoło grających, zgodnie niewątpliwie z intencją autora, wysunęła się p. Szpakiewiczowa, która w roli widma dała kreację ujętą i przeprowadzoną doskonale. Rola to niezmiernie trudna, skutkiem bowiem swego realizmu – łatwo wywołać może wrażenie groteskowe. P. Szpakiewiczowa utrzymała się nadzwyczajnie w nastroju, wywołując każdym swym pojawieniem się, niesamowitym monotonnym głosem, płynnymi, iście widmowymi ruchami i zaświatowym zapamiętaniem się jakby nie widzących oczu – dreszcz grozy wśród wrażliwszych widzów. Bardzo dobrze wywiązali się również ze swego zadania: p. Leliwa jako ojciec, p. Wilkoszewska i Lejczykówna w rolach osieroconych dziewczątek, p. Szyszylowicz – w miarę wulgarny dorodny kochanek, jeden jedyny normalny, zdrowy człowiek, czujący odruchowy lęk przed widmem, które jest mu poniekąd jakby wyrzutem sumienia. Trafną linię jako poeta utrzymał p. Dąbrowski.

Panią Malanowicz mieliśmy sposobność ujrzeć w zupełnie odmiennej roli od tych, w jakich przyzwyczailiśmy ją podziwiać, i przyznać należy, że z zadania wyszła zwycięsko, dając bardzo interesującą sylwetkę nowoczesnej półdziewicy bez przesądów i sentymentów. Niepotrzebnie tylko zbyt silnie podkreśliła oczy, co robiło wrażenie, jakby była w czarnych okularach. Doskonały typ – w epizodycznej roli Maszejki, zarówno w mimice jak charakterystyce – dał p. Kwaskowski”.

Przedstawienie powtórzono tylko jeden raz – w środę 11 lipca, mimo iż wywołało ono duże zainteresowanie i stało się wydarzeniem w życiu artystycznym miasta, wzbudzając ożywione dyskusje. „Od dawna – pisała Guzowska – nie słyszało się tak różnorodnych i krańcowo sprzecznych sądów o sztuce. Jedni (tych co prawda było bardzo niewielu) twierdzili, że utwór to wielkiej wartości, wysoce artystyczny, głęboki, niemal genialny, ale na czym ta genialność polega, nie chcieli, czy też nie umieli bliżej wyjaśnić... Przeważająca jednak większość publiczności wzruszała do prostu ramionami, szeptając po kątach, że mamy chyba do czynienia z jakimś chorobliwym majaczeniem, że utwór to bez żadnego sensu, urągający zarówno wymaganiom logiki, jak i wszelkim obowiązującym zazwyczaj dla sztuki dramatycznej przepisom i kanonom artystycznym”.

Zainteresowanie, jakie wzbudziła prapremiera *W małym dworku* zachęciło Szpakiewicza do podjęcia następnej próby ze sztuką Witkacego, mimo iż ryzyko było chyba większe. (...)

Największym entuzjazmem powitał tę wiadomość Boy: „Sympatyczna scena toruńska – pisał na łamach „Kuriera Porannego” – żywi tę szlachetną ambicję, aby być awan-





gardą polskiego teatru. W zeszłym roku wystawił Toruń z powodzeniem sztukę najśmielszego z naszych pionierów teatralnych, Stanisława Ignacego Witkiewicza; obecnie w dn. 26 /kwietnia/ daje znów utwór tegoż samego autora pt. *Wariat i zakonnica* (...). Tylko można przyklasnąć tej inicjatywie i śmiałości młodej sceny; tego rodzaju przedsięwzięcia mają niemałe znaczenie w torowaniu drogi nowym formom artystycznym, wobec których stołeczne nasze teatry, skrzępowane może warunkami technicznymi i budżetem, okazują się dość odporne". Radość Boya zmąciły jednak następne wieści, głoszące, że dyrekcja teatru zmieniła tytuł sztuki na *Wariat i pielęgniarka*, zabroniła wstępu na widownię młodzieży szkolnej i akademickiej oraz żołnierzom (!) i celowo ograniczyła liczbę widzów, nie sprzedając biletów na II balkon. „To się nazywa połączyć odwagę z ostrożnością” – pisał z ironią autor *Flirtu z Melpomeną*.

Owe nadzwyczajne środki ostrożności mogą wydawać się śmieszne i groteskowe, ale kto wie, czy w ówczesnej sytuacji teatru nie były one uzasadnione, a nawet konieczne. I tak na przykład musiał ulec zmianie tytuł sztuki, jeśli nie chciano się narazić wpływowym kołom klerykalnym, które w wypadku grania utworu pod oryginalnym tytułem mogły doprowadzić nawet do bojkotu spektaklu. Przeróbka tytułu wiodła się zapewne nie tylko ze zmianą kostiumu obu bohaterów (mimo iż autor żądał w didaskaliach, by strój zakonnicy był „fantastyczny”), ale i z koniecznością dokonania pewnych skreśleń w tekście. Trudno bowiem przypuszczać, by zachowano cały motyw krzyża, który Siostra Anna daje Walpurgowi i którym on w scenie samobójstwa wybija szyby w oknie. A jednak powzięte środki ostrożności nie uchroniły Szpakiewicza od zarzutu krytyki, iż rzeczą absolutnie niewskazaną było wystawienie *Wariata i zakonnicy* w teatrze toruńskim, który „ma wszak zadania

przede wszystkim pedagogiczno-oświatowe, sztuka ta bowiem nie jest stawką odpowiednią dla szerszych warstw”.



Stanisław Ignacy Witkiewicz *Wariat i pielęgniarka*, reż. Mieczysław Szpakiewicz (1924)

Premiera *Wariata i pielęgniarki* odbyła się w sobotę 26 kwietnia 1924 r. Tym razem reżyserii podjął się Szpakiewicz, a scenografię opracował Krassowski. Niestety i o tym przedstawieniu niewiele można pewnego powiedzieć. Nie zachowały się zdjęcia, zaginął nawet afisz, a z dwóch recenzji, które napisano po premierze, jedna w całości poświęcona jest polemice z teorią Czystej Formy, druga zaś zawiera tylko kilka ogólnikowych uwag o spektaklu, a głównym celem jej autorki było wykazanie, iż sens sztuki, mimo licznych efektów obliczonych na epatowanie widza, wy tłumaczyć można „częściowo niemal realistycznie – częściowo zaś symbolicznie”. (...)

Bez wątpienia najbardziej interesującą sprawą obu przedstawień toruńskich jest scenografia. Projektantem dekoracji był Feliks Krassowski – jeden z najciekawszych scenografów dwudziestolecia międzywojennego, twórca oryginalnej



koncepcji tzw. „sceny narastającej”. Co prawda ani *W małym dworku*, ani *Wariat i zakonnicca* nie zawierają – w przeciwieństwie do innych sztuk Witkiewicza – bogatych i różnorodnych propozycji scenograficznych (w *Wariacie* dekoracja, sprowadzona do bardzo prostych elementów, pozostaje bez zmian przez wszystkie trzy akty), ale tym bardziej interesujące byłoby poznać, jak Krassowski rozwiązał te problemy. Czy wierny był – zwłaszcza w wypadku sztuki *W małym dworku* – swym antynaturalistycznym zasadom komponowania przestrzeni scenicznej, czy też zrezygnował z nich, chcąc być w zgodzie z koncepcją reżysera i wizją autora, który żądał w didaskaliach, aby akcja toczyła się w zwykłym, konwencjonalnym wnętrzu starego dworku. Niestety, nie mamy żadnych danych, by na te pytania odpowiedzieć. Z aktorów Stanisław Grolicki z dużą ekspresją, ale i umiarem artystycznym odtworzył trudną rolę wariata, interesująco wypadła Maria Szadurska jako Siostra Anna, świetny w mimice i charakteryzacji był Wacław Malinowski w roli doktora Grūna, który umiejętnie potrafił „przerzucić się z groteski w tragizm końcowej sceny”, dobry epizod stworzył Stanisław Kwaskowski (Prof. Ernest Walldorff).

Premierowe przedstawienie zakończyło się sukcesem: „teatr był pełny – autora wywoływano i oklaskiwano”. Ale sztukę odegrano jeszcze tylko dwukrotnie: 29 kwietnia i 2 maja. Duże zainteresowanie sfer artystycznych Torunia wzbudził także odczyt Witkiewicza pt. *Problem realizmu w teatrze*, wygłoszony 1 maja w Konfraterni Artystów i Literatów. A prawdziwą sensacją stało się otwarcie wkrótce potem (25 maja) w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawy obrazów Witkiewicza. Była to przede wszystkim sensacja towarzyska, bo na wystawie zgromadzono dużą ilość portretów różnych osobistości Torunia.

W dziejach scenicznych Witkacego obie prapremiery toruńskie nie mają tej rangi i znaczenia, co przedstawienia Trzciańskiego czy późniejsze premiery w Warszawie. Nie można jednak nie doceniać roli, jaką odegrały one w recepcji scenicznej utworów Witkiewicza. Szpakiewicz, podejmując ryzyko ich wystawienia, podważył utrwalone już przekonanie, że miejscem dla pokazywania sztuk Witkacego nie może być teatr zawodowy, lecz scena eksperymentalna, wolna od wszelkich kłopotów i ograniczeń finansowych.

Dwie prapremiery Witkacego w prowincjonalnym teatrze musiały być dużym zaskoczeniem przede wszystkim dla kół teatralnych stolicy. Porażka *Pragmatystów* w Elsynorze stanowiła dla nich do tej pory wystarczający argument przeciwko podejmowaniu następnych prób z jego dramaturgią. Po toruńskich inscenizacjach ten argument właściwie się dezaktualizował – to zaś mogło ośmielić „odważniejszych” reżyserów i dyrektorów. Czas decyzji nie był nawet zbyt długi w 9 miesięcy po premierze *Wariata i zakonniccy* odbyło się w Warszawie pierwsze przedstawienie sztuki Witkacego na oficjalnej, zawodowej scenie, które zakończyło się jego wielkim sukcesem. Należy zatem stwierdzić, że Szpakiewicz w jakimś stopniu uforował Witkacemu drogę na warszawskie sceny. Nic dziwnego, że on sam uważał Szpakiewicza za „najszlachetniejszego fanatyka istotnego teatru” i w dowód wdzięczności zadedykował mu swą sztukę pt. *Matka*.



**SZTUKI**  
**STANISŁAWA IGNACIEGO WITKIEWICZA**  
**WYSTAWIONE W TORUNSKIM TEATRZIE**

**8.07.1923**

prapremiera polska sztuki *W małym dworku*,  
reż. Wacław Malinowski, scen. Feliks Krassowski

**26.04.1924**

prapremiera polska sztuki *Wariat i zakonnica* - granej  
w Toruniu pod tytułem *Wariat i pielęgniarz*,  
reż. Mieczysław Szpakiewicz, scen. Feliks Krassowski

**6.06.1971**

premiera sztuki *Matka*, reż. Hieronim Konieczka,  
scen. Ryszard Strzembala

**29.09.1973**

premiera sztuki *Sonata Belzebuba*,  
reż. Hieronim Konieczka, scen. Ryszard Strzembala

**21.09.1978**

premiera sztuki *W małym dworku*,  
reż. Eugeniusz Aniszczenko, scen. Bogdan Kraśniewski  
(przygotowana w 55. rocznicę prapremiery tej sztuki  
na toruńskiej scenie)

**29.04.1982**

premiera sztuki *Szewcy*, reż. Jerzy Krasowski,  
scen. Antoni Tośta

**6.10.1985**

premiera sztuki *Kurka wodna*,  
reż. i scen. Andrzej Markowicz

**27.11.2010**

premiera sztuki *Śnieg* na podstawie *Kurki wodnej* i *Matki*,  
reż. i scen. Grzegorz Wiśniewski



Dyrektor naczelny: Jadwiga Oleradzka  
Dyrektor artystyczny: Iwona Kempa  
Zastępca dyrektora: Andrzej Churski  
Kierownik literacki: Beata Banasik

Teatr im. Wilama Horzycy  
Plac Teatralny 1  
87-100 Toruń  
Telefony: 56/622-52-22,  
622-12-45 (sekr.), 622-50-21,  
622-50-22 (centr.)  
Fax: 56/622-37-17  
e-mail: sekretariat@teatr.torun.pl  
www.teatr.torun.pl



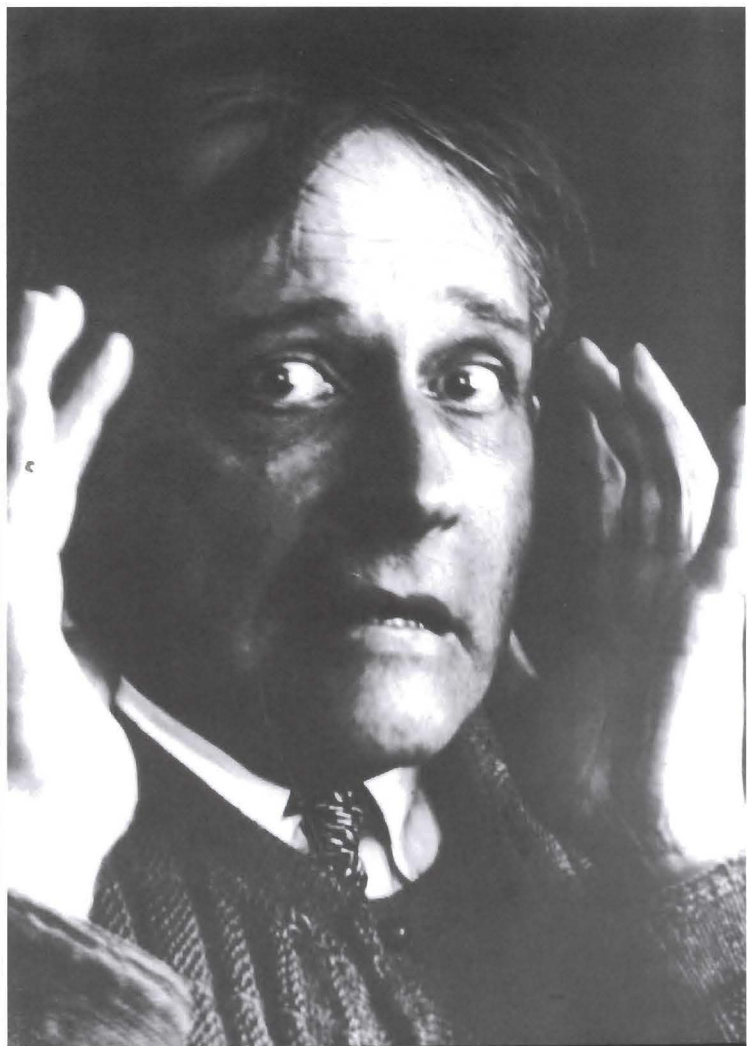
Działalność Teatru  
im. Wilama Horzycy  
finansowana jest przez  
Samorząd Województwa  
Kujawsko-Pomorskiego.

Zespół techniczny:  
Kierownik techniczny: Vassil Moskov  
brygadier sceny: Piotr Drost  
światło: Waldemar Boruń  
dźwięk: Włodzimierz Kopczyński  
garderobiane: Anna Krajewska, Teresa Kończykowska  
prace plastyczno-malarskie: Lech Zakrzewski  
fryzjerka: Elżbieta Gnutek  
rekwizytor: Jacek Olkowski  
Kierownicy pracowni:  
krawieckiej: Wiesława Wiśniewska  
elektrycznej: Waldemar Boruń  
akustycznej: Tomasz Baranowski  
plastycznej i rekwizytorni: Barbara Poczwardowska  
stolarskiej: Józef Cendrowski  
prace farbiarskie: Brygida Szuluk



Biuro Obsługi Widzów czynne od poniedziałku do piątku  
w godzinach: 9:00 - 16:00, w soboty 10:00 - 14:00  
telefony: 56/622 - 55 - 97, 654 -90 - 74, 622 - 55 - 66  
fax: 56/657 - 55 - 49  
e-mail: bow@teatr.torun.pl  
Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty  
w godzinach: 10:00 - 14:00 i 15:00 - 19:00,  
w niedziele 15:00 - 19:00  
telefon: 56/622 - 30 - 70

W programie wykorzystano:  
Janusz Degler  
„Witkacy w teatrze międzywojennym”,  
Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe,  
Warszawa, 1973.  
Redakcja programu: Beata Banasik  
Projekt okładki: Lex Drewinski  
Opracowanie graficzne:  
Lech-Tadeusz Karczewski  
Licencja na wystawienie utworu  
została wydana przez  
Stowarzyszenie Autorów ZAIKS.



ZE ZBIORÓW  
Instytutu Teatralnego

