

**TEATR
DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze**

Dyrektor — ALINA OBIDNIAK
Z-ca Dyrektora — HENRYK SZOKA
Kier. Literacki — JANUSZ DEGLER

ALEKSANDER FREDRO

ZEMSTA

(komedia w czterech aktach)

Reżyseria i scenografia — Krzysztof PANKIEWICZ

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Asystent reżysera — Stanisław KOZYRSKI

★ P R E M I E R A , M A R Z E C 1 9 7 4 R O K X X I X S E Z O N ★

SIÓDMA PREMIERA SEZONU

jest dostępną
brano ze alby
główna.

O S O B Y:

- Cześnik Raptusiewicz — Stanisław KOZYRSKI
- Klara — jego synowica — Teresa LEŚNIAK
- Rejent Milczek — Stanisław ŁOPATOWSKI
- Wacław — syn Rejenta — Andrzej KEMPA
- Podstolina — Magda SZKOPÓWNA-BARTOSZEK
- Papkin — Stanisław RACZKIEWICZ
- Dyndalski — marszałek — Zbigniew BARTOSZEK
- Śmigalski — dworzanin Cześnika . . . — Zbigniew STOKOWSKI
- Perełka — kuchmistrz — Jan BOGUSZ
- ~~Mularz I-szy — Paweł BALDY~~
- Mularz H-gi I — Roman TALARCZYK
- Mularz H-ci II — Bolesław ANDRZEJCZYK
- Kucharka — Irena KRAWCZYK
- o r a z
- Kucharka — Małgorzata MREŁA
- Mularze, hajducy, pacholki etc ...

Przedstawienie w dwóch częściach

Przedstawienie prowadzi
Władysław SAWKO

Kontrola tekstu
Krystyna ŚWIĘTOCHOWSKA

Kierownik techniczny
Mieczysław KULCZYK

Kierownik sceny
Tadeusz TEKIELA

Brygadier sceny
Antoni CHICZEWSKI

Rekwizytor
Tadeusz HALPERN

Światło
Jerzy OFMAŃSKI

Dźwięk
Leszek STRZELEC

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
Janina SMERECZYŃSKA

stolarskiej
Czesław BURY

perukarskiej
Józefa GRABOWSKA

szewskiej
Aleksander DRAL

malarskiej
Heliodor JANKOWSKI

tapicerskiej
Franciszek BRZEGOWY

modelarskiej
Grzegorz RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
Benedykt ZIENTALAK

Teatr

dolnośląski

JELENIA GÓRA

widz



**ZE
SZY
• TY**

**TE
ATR
ALNE**

DYREKTOR

ALINA OBIDNIAK

ZASTĘPCA DYREKTORA

HENRYK SZOKA

KIEROWNIK LITERACKI

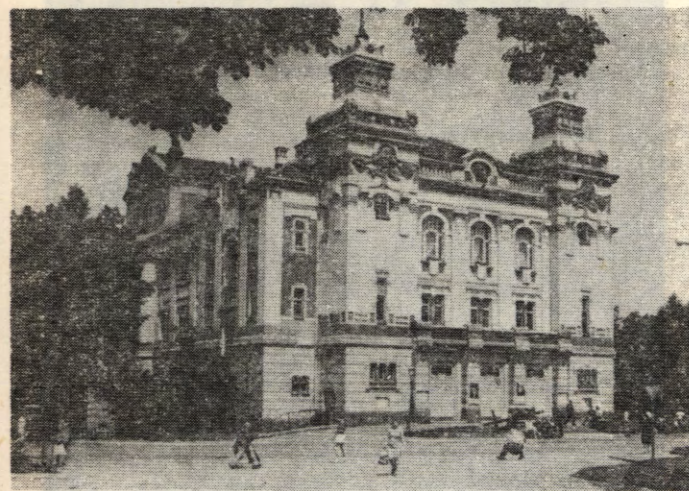
JANUSZ DEGLER



SEZON 1973/74

TEATR DOLNOŚLĄSKI w Jeleniej Górze

ZESZYTY TEATRALNE



JELEŃ GÓRA-MARZEC 74

SPIS TREŚCI:

Nota biograficzna	4
K. Pankiewicz:	
Za co powinniśmy kochać „Zemstę”	7
Boy o „Zemście”	9
M. Inglot:	
Aleksandra Fredry niepodległość w czasie	15
„Zemsta” na scenie jeleniogórskiej	23
K. Pankiewicz:	
Do wymyślonych (prawdopodobnie)	
adresatów — listów kilka	27
K. Pankiewicz:	
O udziwnianiu dziwności	42
L. Sokół:	
„W małym dworku” Witkacego	44
S. I. Witkiewicz:	
O artystycznej grze aktora	56
J. Degler:	
„W małym dworku” na scenie	60
Spis inscenizacji „W małym dworku”	69

Program wydany z okazji premier „ZEMSTY”

A. Fredry i „W MAŁYM DWORKU” S. I. Wit-

kiewicza — reżyseria i scenografia Krzysztofa

PANKIEWICZA.

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Krzysztof Pankiewicz urodzony w 1933 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1952 — 1954), a ukończył na Wydziale Malarstwa i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1954 — 1959) pod kierunkiem Karola Fryderyka Wójcickiego z wieloma teatrami w kraju i za granicą oraz z telewizją. Otrzymał liczne nagrody na wystawach i festiwalach teatralnych. Jest laureatem



zawa 1971) „Gra w rolizację” (scenariusz i reżyseria 1971), „Córka Pani Wandy” (scenariusz i reżyseria 1972), „Pani Wanda” (scenariusz i reżyseria 1972), „Morskość Pani Dulskiej” (scenariusz i reżyseria 1973), „Morskość Pani Dulskiej” (scenariusz i reżyseria 1973), „Romeo i Julia” (scenariusz i reżyseria 1974), „Medium” (scenariusz i reżyseria 1974), „Sen nocy letniej” (scenariusz i reżyseria 1974), „Sen nocy letniej” (scenariusz i reżyseria 1974).

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Krzysztof Pankiewicz urodzony w 1933 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1952 — 1954), a ukończył na Wydziale Malarstwa i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1954 — 1958) pod kierunkiem Karola Frycza. Współpracuje z wieloma teatrami w kraju i za granicą, oraz z telewizją. Otrzymał liczne nagrody na wystawach i festiwalach teatralnych. Jest laureatem III-go Biennale Młodych Artystów w Paryżu (1963), Festiwalu Théâtre des Nations w Paryżu (1964), nagrody Ministra Kultury w Holandii za osiągnięcia artystyczne na Holland Festival'u (1968). Został wyróżniony wieloma nagrodami krajowymi. Projekty jego scenografii były ekspozowane wraz z wystawami polskiej scenografii we wszystkich prawie stolicach europejskich, na paru kontynentach, wystawy indywidualne miały miejsce w Amsterdamie, Paryżu, Brukseli, Belgradzie, Oslo i innych miastach europejskich, a ostatnio także w Instytucie Narodowym Sztuk Pięknych w Meksyku, gdzie w słynnej Akademii San Carlos prowadził roczny kurs scenografii (Mexico-City 1972).

Ważniejsze realizacje: „Zmartwychwstanie” Tołstoja (Warszawa 1961), „Ziarno i skorupa” Tomaszewskiego (Pantomima, Wrocław 1961), „Antygona” Sofoklesa (Warszawa 1962), „Oni” i „Pragmatyści” S. I. Witkiewicza (teatrzyk studencki „Centon”, Warszawa 1963), „Łaźnia” Majakowskiego (Warszawa 1964), „Zbrodnia i kara” Dostojewskiego (Warszawa 1964), „Labirynt” Tomaszewskiego (Pantomima, Wrocław 1964), „Ad hominem” Wiszniewskiego (Opera, Warszawa 1964), „Urząd” Brezy (Warszawa 1965), „Wyzwolenie” Wyspiańskiego (Warszawa 1965), „Water Music Haendla” (Opera, Poznań 1966), „Zmierzch” Babla (Warszawa 1967), „Jan Karol Maciej Wścieklica” Witkiewicza (Teatr Ziemi Mazowieckiej 1967), „Pragmatyści” i „W małym dworku” Witkiewicza (Olsztyn 1968), „Byk” Blocha (Amsterdam 1965), „Proces” Kafki (Oslo 1965), „Sen” Blocha (Amsterdam 1967), „Sebastian” Menottiego (Belgrad 1968), „Symfonia patetyczna” Czajkowskiego (Belgrad 1968 i Helsinki 1969), „Śpiąca królewna” Czajkowskiego (Amsterdam 1968) „Il combattimento” Monteverdiego (Amsterdam 1968), „Jezioro łabędzie” Czajkowskiego (Belgrad 1970), „Il combattimento” Bamfield'a (Skopije 1970), „Halka” Moniuszki (Hawana, Kuba 1971), „Don Juan” Moliere (Zielona Góra 1970), „Wczesny poranek” Bond'a (Belgrad 1971), „Cyrulik Sewilski” Rossiniego (Warszawa 1971), „Gra w zabijanego” Ionesco (Mexico-City 1972), „Córka Pani Angot” Lecocque'a (Gdynia 1972), „Gyubal Wahazar” Witkiewicza (Warszawa 1973), „Wesołe kumoszki z Windsoru” Nicolai'a (Łódź 1973), „Moralność Pani Dulskiej” Zapolskiej (Warszawa 1973), „Romeo i Julia” Czajkowskiego (Bytom 1974), „Medium” Menottiego, „Sen nocy letniej” wg Szekspira (Warszawa 1974).





Projekt kostiumu Rejenta

Krzysztof Pankiewicz

ZA CO POWINNIŚMY KOCHAĆ

„ZEMSTĘ”

S pór o miedzę i jego skutki — nie zniknęły z wokand naszych sądów. Pieklenie się o przestawiony we wspólnej kuchni garnek — nierzadko bywa uwiecznione interwencją, niezbędną, jakiegoś pogotowia. Prawnicy skarżą się, że zalewa ich powódz „pyskówek”. Przejazd tramwajem — dostarcza obfitych materiałów w przedmiocie studiów nad krzykliwą swarliwością państwa Milczków i zapiekłą zaciętością państwa Raptusiewiczów.

„Czapkę przedam, pas zastawię...!” — to przyczyna, często — jedyna motywacja, przyświecająca i dziś naszemu myśleniu, postępowaniu. „Jeśli nie ja, mymi psoty”, któż inny zdołałby się tak odwdziżyć za „podjazdową wojnę” toczoną niezbyt odległymi laty w mieszkaniu, którym zajmował wspólnie czcigodną panią „ex-mecenasową”, wdową stateczną, omal tantną i kulturalną, prawie. Mieszkamy często „jakby sowy” i o niejednym pobratymcu powiadamy, że „połowy drugiej zamku — czart dziedzicem!...” Pani personalna Milczek chętnie „objeżdża jak bartnika” panią Raptusiewiczową z dystrybucji, tylko dlatego, że ta! — siedzi! jak lis w jamie! u siebie! w dystrybucji!!!!...

Pani barska, zmieniła kształt, bywa po prostu sztachetą z płotu, kluczem francuskim, zawiniętą w gazetę gazurką. Próby „strącania jakiejś makówki” kwitujemy terminem holznarkoży, ale to tylko kwestia postępu czasu... rozwoju terminologii. Makówka — dziś też nam nie obca.

Uczono mnie długo w szkole, że „Zemsta” Fredry to wspaniałe arcydzieło traktujące o wspaniałej przeszłości narodu, również wspaniałe i wielkie, jak „Bitwa pod Grunwaldem”. Czego nie dokonała szkolna lektura dopełni teatr. I zdołał mi obrzydzić „Zemstę” już do cna. Wierszowany panegiryk na cześć dwóch warchołów, podlany sentymentalną nudą romansu Klary i Wacława, przygnieciony zakalcem Podstoliny co to, nie wiadomo czemu, oświadczała zaspanej widowni, a czyniła to ze staropanieńskim zażenowaniem, że: „nie mieć męża — mocno boli...”, ciepelko, z jakim usiłowano mi przedstawić zwykle skretyniałego Papkina, i jeszcze tandetniejsza aura „dawnej świetności” — odstarażły mnie od afery o mur graniczny przez pana hrabiego Fredrę wierszem opisanej.

Dziś w materii osądu „Bitwy pod Grunwaldem” jestem wyznawcą opinii ojca Witkacego, który jako jeden z pierwszych nie ugiął się pod presją powszechnie wyznawanej „wspaniałości”. Nie lubię literatury ku pokrzepieniu serc, nawet malowanej, choćby płótno miało wymiary imponująco-kłopotliwe. Lubię tylko przystawać przed tą panoramą racławicką o Grunwaldzie i zadawać sobie retoryczne pytania: czyja to rączka? czyja? a nóża do kogo należy? — wiedząc, że nie takie umysły estetyczno-krytyczno-śledcze biedzily się by przeszedźić gdzieś to zapodział się właściciel rzeczony nóż, czy rąsi, tak rzetelnie odrobionej przez mistrza Matejkę? Pocieszenie — jedynie w zgiełku bitewnym.

„Zemstę” — udało mi się któregoś dnia przeczytać, mimo iż wchodziła w skład lektury szkolnej.

Arcydzieło?... Tak!

Komedia? Tak, ale może raczej paszkwil?... Piekielnie jadowity paszkwil o naszym charakterze narodowym, narodowych przywarach, skłonności do małych interesów, na których często wychodzimy jak ów Zabłocki na mydle, o swarliwości i kłótlivosti bez realnej przyczyny.

— Posuń się pani!..

O lubej zwadliwości, gdzie przedmiot sporu dawno zapomniany, rzec by się chciało: „Wystrzelony! Wypalony! Gdzieś na wrony!...” — przepadł z kretesem, nigdy nie był ważny, ale ze zwielokrotnioną siłą pobrzmiwają echa:

— Pan nie wie kto ja jestem! — Ja panu pokażę!!! —

Ja także Pani i Panu postanowiłem pokazać!

Że polubiłem czytanie Fredry. Że „Zemsta” jest dla mnie złośliwą komedią. Że mimo usiłowań teatru jest ona jeszcze żywa, dotkliwie aktualna. Że ostrze jej, tak dawno wymierzone w nasze pieniactwo i dziś jeszcze boleśnie kluje. Że polskość „Zemsty” nie polega na lukrowanym obrazku, a na cierpkiej, sarkastycznej — mimo iż czasami nie pozbawionej nutki ciepłej, prawie serdecznej ironii — przyganie. Że „Zemsta” nie jest zdeaktualizowaną ramotą, echem ech wspaniałych, sobiepańskich czasów. Że choć przedzielona od dnia dzisiejszego ryzami wspaniałego, fredrowskiego wiersza — a nas, współczesnych, wiersz brzydzi, wolimy knajaczenie — do dziś zawiera jad, co nas będzie pożerać.

Ironię, której tak bardzo boimy się i stąd tak chętnie chylimy czoła przed wszystkim co istnieje już tylko w formie biernej — zabezpieczonej drogą mumifikacji — świętości, co to ich szarpać nie wolno.

Na pytanie, które mi kiedyś postawiono w szkole — a które wówczas, przez przekorę i lenistwo, raczyłem był pominąć — odpowiadam dziś.

Językiem teatru. Tematem wypracowania — ZEMSTA.

BOY O „ZEMŚCIE”

I pomyśleć, że dobry Chmielowski uważał, iż u Fredry jest wszystko tak jasne... Wręcz przeciwnie, jak już znaaczyłem kilkakrotnie, okazuje się, że nie ma pisarza, co do którego więcej by się tworzyło dziś rozbieżności. Uświadomić je sobie, to może najlepsza droga do ich pogodzenia.

Jedną ze sztuk, w której ocenie zdarzało się tych rozbieżności najmniej, była „Zemsta”. Znajdowała ona łaskę nawet ongi u najsurowszych krytyków Fredry. Ale co do mnie, widzę znowuż w tej zgodności pewne nieporozumienie. A mianowicie dlatego, że wszystkie niemal entuzjazmy krytyki podnosiły zwłaszcza moralne walory „Zemsty”, jej atmosferę. Dla Pola w „Zemście” „na koniec przemówiła przeszłość narodowa”. Pisze Pol, że „kiedy salonowe sztuki Fredrowskie były obrazem powszechnego zepsucia, które tylko w innym okazane światle już tragiczne mogły budzić uczucia, pozostanie „Zemsta” po wszystkie czasy obrazem uczuciowego obyczaj, szczęścia i cnoty domowej...”

Sąd ten powtarza się wciąż w literaturze fredrowskiej. „Jedyna komedia Fredry — stwierdza prof. Chrzanowski — która się kończy Bogiem i odzwierciedla obyczaj staropolski i duszę staropolską”.

I wszyscy grają w tę dudkę...

Nie pierwszy to raz obserwuję to zjawisko. Polemizowałem już niegdyś z powodu „Dam i huzarów” o ten „zaczny obyczaj” i „życie nieskomplikowane”. To samo tutaj. Sztuka kończy się Bogiem? Trudno nie zauważyć, że gdyby nie „dwa posagi” Klary, sztuka nie kończyłaby się Bogiem, ale nowym procesem wytoczonym przez nieubliżanego Rejenta. „Uczciwy obyczaj”? — te pieniactwa, gwałty, fałszywe świadectwa, bałwochwalczy kult pieniądza; „obraz cnoty domowej” — te szacherki z Podstolina, która wędruje niemal z rąk do rąk, i w którą ojciec przez zemstę, chciwość i pychę chce ubrać własnego syna? Promienny uśmiech Fredry zmienia te wszystkie brzydactwa w piękno, ale czar tego uśmiechu nie powinien urzec aż do popełnienia tak grubych omyłek natury moralnej. (...)

Wszystko to nasunęło mi jedną myśl. Uczynić sobie zabawę i odczytać jeszcze raz tę uroczą a tak dobrze mi znaną

„Zemstę”, ale odczytać z nastawieniem wyłącznie życiowym, obyczajowym. Czytajmy.

Już pierwsze słowo informacji autorskiej jest bardzo charakterystyczne: „Pokój w zamku Cześnika”. Co to znaczy? Czy pokój Cześnika, czy zamek Cześnika? Ze składni wynikałoby, że zamek. Ale w wierszu 24 czytamy: „Bawi z nami w domu Klary”... — zatem jesteśmy w domu Klary... toż samo wiersz 124 powiada: „Ojciec Klary — kupił ze wsią zamek stary... — Tu mieszkamy jakby sowy...”

Czyj więc, u licha, jest zamek, u kogo właściwie jesteśmy? I tutaj — mimo woli, jak sądzę — dał Fredro bardzo charakterystyczny rys szlachetczyzny. Cześnik jest opiekunem Klary: cóż zwykleszego niż owo zatarcie granicy między mieniem opiekuna a mieniem sieroty, z którego opiekun przez czas ich małoletności bez kontroli korzystał! Konsekwencją takich opiek bywało albo przymusowe małżeństwo sieroty z opiekunem, albo też wydanie jej, również wespół z przemocą, za mąż za tego, kto pokwituje opiekuna z rachunków opieki; często za starca lub brudną figurę. Jakże częste są takie sytuacje w dawnej literaturze wiernie w tym względzie malującej życie.

Czemu Cześnik mieszka w domu Klary? Nie chcę robić plotek, ale podejrzewam, że interesy Cześnika są mocno zaślapanie. Inaczej, czemu by on, beznadziejnie stary kawaler, tak kwapił się naraz do żeniaczki — wszystko jedno z kim — i to rozpoczynając kroki przedślubne od pilnego wertowania ekstraktów tabularnych? „Co za czynsze — to kobieta!” — wykrzykuje zachwycony, przeglądając dokumenty majątkowe Podstoliny. Te jej czynsze uratowały może Klarę... „Qua opiekun i qua krewny — miałbym z Klarą sukces pewny...”

Śmiejemy się, ale gdyby to nie było w komedii, groźnie brzmiałyby te słowa. Wiemy, co to znaczy: ten sam pleban, który z końcem sztuki „czeka już w kaplicy”, aby na rozkaz pana dać ślub mniejsza o to komu i mniejsza o to z kim, in blanco, pobłogosławiłby tym skwapliwiej przymusowy związek bogatej a bezbronnej sieroty z opiekunem. Może dlatego w tym zamku, gdzie jest posażna panna na wydaniu, żyje się „jakby sowy”, aby nie dopuścić do niej możebnego konkurenta?

Ale wdówka dochody „ma znaczniejsze”, więc „choć u niej co w ukryciu — Bóg to tylko wiedzieć raczy”, Cześnik decyduje się na wdówkę i osiąga sukces dzięki temu, że Podstolina jest zrujnowana, a zapewne Cześnika ma za bogatego, jak on znów ją. W epoce patriarchalnego obyczaju niejedno małżeństwo było taką oszukańczą grą, sprzedawaniem ślepego konia na jarmarku.

Nawiasem mówiąc, sądzę, że Cześnik bynajmniej nie jest tak wielkim panem, jak to mniemają niektórzy krytycy, urzeczony jego karmazynowym kontuszem.

Skąd! Cześnik (powiatowy) to bardzo skromna godność tytułarna, fikcja fikcji; Raptusiewicz to nazwisko niezbyt

karmazynowe; majątek — co najmniej niewyraźny. Ten rebarbajło sejmikowy, którego szabla „niejednego posła wykrzesła z kandydata”, należy najwyraźniej do owej masy szlacheckiej wysługującej się możliwie od siebie. (Inaczej inni byłiby jego „krzesali” na posła; już widzę naszego Cześnika posłem!). Może to był wielki los w życiu Cześnika, że się dorwał tej opieki nad bratanicą starością, co już przedstawiało jeden szczebel wyżej. Kiedy ten Cześnik szumnie woła: „hola, ciury, hej dworzanie”, na nie istniejących dworzanie albo kiedy się odgraża, że „pozna szlachcic po festynie, jak się panu w kaszę dmucha”, można przypuszczać, że raczej to jest doskonałym wyrazem owych „fumów”, którymi jeden szlachetka wynosił się nad drugiego. Mam wrażenie, że hrabia Fredro, bywały Europejczyk, z pobłażliwą ironią patrzy na pańskości tego brata szlachcica z wiechciami w butach, jakich jeszcze tyłu widział dookoła siebie.

Zapewne jest ten Cześnik czym dostojniejszym od Rejenta, choćby dlatego, że Cześnik pił, bił się i tracił, gdy tamten krzątał się i ciułał; ale ciemny, bez oglady, wiszący u bratanicy, jest ten Cześnik, który „w powiecie całej szlachcie pokarbował nosy”, bardzo w istocie pokątną wielkością. Godne wreszcie uwagi jest, że swoje najdelikatniejsze sprawy sercowe i honorowe powierza Cześnik Papkinowi, głupcowi i mocno szubrawej figurze. I w tym jest wyborna pointa: ten Cześnik jest poniekąd pasażerem w domu Klary i ma tam swojego podpaszyta Papkina; bufon ma swego bufona. I cały ten mur graniczny, o który Cześnik się tak sroży, nie jest nawet jego(...)

A Rejent niewołący syna do związków z Podstoliną, której przeszłość nie jest dlań tajemnicą; Rejent wciąż z Bogiem na ustach, żyjący obłudą, chciwstwem i nienawiścią? Wszyscy go pamiętają, gdy wygłasza oblesnie owo: „Cnota, synu, jest bućowa — jest to ziarno, które sieje...”, lub gdy w swej rozkosznej kwiecistym barokiem retoryce cynicznie czićkuje lafiryndzie, która z „arcywielkiej łaski” raczy „syna jego dzielić łożę”... Zaiste, obraz „uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej”...

Zauważmy nawiasem, że chciwość, złość i próżność oslepiły Rejenta tak, że ten kuzyperda podpisał najgłupszą w świecie umowę (owe sto tysięcy), która omal go nie zrujnowała. I to jest rys znakomity!

Co do Rejenta, nikt nie miał złudzeń, ale kiedy krytyka (Chmielowski) przeciwstawia mu Cześnika, który jakoby „nigdy nie używa podstępów, fałszu i obłudy”, wówczas godzi się wspomnieć scenę pisania listu, artystycznie uroczą, ale inaczej nieco przedstawiającą się, gdyby ją wziąć obyczajowo lub, broń Boże, moralnie. Czy trzeba przypominać tę scenę? Cześnik dyktuje tu list niby od Klary do Wacława; czyli, że aby schwytać syna swego wroga w pułapkę, opiekun ten fałszuje list kompromitujący jego własną pupilkę, narażający, wedle ówczesnych pojęć, cześć jej w naj-

wyższym stopniu. I mówi się, że Rejent jest podstępny, a Cześnik porywczy, ale idący prostą drogą! Ten Cześnik rad by był krętaczem, jedynie inteligencja mu nie dopisuje. Wreszcie, nie mogąc wybrnąć z listu, posyła pokojówkę, aby imieniem Klary zaprosiła Waclawa. Zaczajeni ludzie chwytają młodego człowieka, po czym stawia mu się dylemat: „Lub do turmy pójdziesz na dno — gdzieże siedzisz, trudno zgadną — albo oddasz rękę Klarze”. A zważmy, że Cześnik nic nie wie o wzajemnej skłonności Waclawa i Klary; jedyną jego pobudką to owo cudowne: „rejent skona”... Abyśmy zaś nie mieli co do wartości jego postępków żadnych wątpliwości, dodaje: „A jeżeli starościanka — pójść nie zechce do ołtarza — jest tu druga jej bratanica — tej za ciebie pójść rozkażę.. — Pleban czeka już w kaplicy...”

Ladną w istocie rolę gra ten pleban w „jedynej komedii Fredry, która kończy się Bogiem”... Daje śluby jak molierowski aptekarz lewatywy!

Zważmy, że takie poczynania, takie wybryki gwałtu i samowoli były dość wiernym odbiciem obyczaju i że jeżeli która, to ta sztuka pokazuje sprawy, które „w innym okazane światło, już tragiczne mogłyby obudzić uczucia” — jak to o utworach Fredry, z dość osobliwym wyłączeniem „Zemsty”, pisał Pol.

Sławi się z dawien dawna — i słusznie — piękno apostrofy Cześnika: „Nie wódz nas na pokuszenie — ojców naszych wielki Boże; skoro wstąpił w progi moje — włos mu z głowy spaść nie może...” I w istocie, tajemnicą poezji Fredry jest, że w chwili gdy Cześnik wymawia te słowa, zachwyceni, zapomniamy najzupełniej, że ten sam Cześnik przed chwilą niegodnym podstępem zwabił „w progi swoje” syna sąsiada, aby pod grozą turmy zmusić go do świętokrackiego sakramentu... Bo i on zapomniał najzupełniej i godzi te dwie rzeczy doskonale, i w tym jest poetycka prawda tej sceny.

Rzecz kończy się — jak wiadomo — szczęśliwie, dzięki dubeltowemu posagowi Klary. Jedynie pod tym wpływem Rejent, który dopiero co powiadał do ożenionego już syna: „wstań, serdeńko, i chodź ze mną”, mięknie i mówi do siebie: „dwa majątki — kasek gładki” — i dopiero pod tym znakiem następuje owa „zgoda”, do której „Bóg rękę poda”; bo ciągle mieszanie imienia boskiego do najpodlejszych szacherek jest bardzo dla tej staropolszczyzny charakterystyczne.

Dodajmy Podstolinę, która zawarzyła kontrakt z Rejentem na zasadzie swego fikcyjnego majątku, współoszukańczo wyłudziła odszkodowanie w klauzuli i najspokojniej wyciąga po nie łapkę. I kto wie, przy owych stu tysiącach wyciganionych z jego pupilkę („te z mojego ja zapłacę” — powiada niedbale Klara), Podstolina wyda się może za Cześnika? (...)



J. Okońska i W. Gołas w „Zemście”
(Teatr Dolnośląski, 4 listopada 1954)

A konkluzja tych uwag? Jeśli nicują tak wartość moralną tego minionego świata, to dlatego, że widzą pewne niebezpieczeństwo w stosunku do poety. Materiał życiowy, z którym związany jest nierozdzielnie artyzm Fredry, stanowi niemałą zaporę w tym, aby ten artyzm przemówił w całej pełni do ludzi dzisiejszych. Uczyć ich, w jaki sposób cud sztuki zdolny jest przetworzyć w piękno przeciętną lub najlichszą bodaj rzeczywistość, oto jedno z zadań krytyki wobec Fredry.

Ale wmawiać w dzisiejszego widza, w młodzież zwłaszcza, że ciemnota i lajdactwo w kontuszu — byle podlane bigoterią — są poczciwością i cnotą, że są „królewskim blaskiem przeszłości”, to znaczy wyzywać jej krytycyzm, którego w stworzonym niebacznie nieporozumieniu łatwo pada ofiarą dzieło poety. A znów jeżeli się to uda wmówić, to tym gorzej...

(T. Boy-Zeleński, Obrachunki fredrowskie,
Warszawa 1956 r., str. 88-89)

ALEKSANDRA FREDRY NIEPODLEGŁOŚĆ W CZASIE

1.

Żyjemy w takim szczególnym momencie historycznym, w którym spojrzenie na własności czasu nabiera osobliwych i znamiennych zabarwień. Dla człowieka XIX w. ściślej dla Polaka XIX w. wartością samoistną była przeszłość. Przyszłość tworzyła wielką niewiadomą a z terażniejszością nie można się było pogodzić. Dla człowieka XX w. przeszłość, terażniejszość i przyszłość nabierają znamion odmiennych. Wartość kultury w epoce wynalazków i rekordów staje się funkcją oryginalności. Jean-Paul Sartre porównuje dzieła literackie do bananów. Do owoców, które smak najlepszy mają tylko wtedy, gdy są zjadane na miejscu. Stąd już nie daleko do wniosku, że stara literatura to tylko stare banany...

Człowiek XX w. zwracający się ku przeszłości: urzędnik układający program szkolny czy zatwierdzający repertuar teatralny, nauczyciel realizujący ten program, historyk literatury ustalający strategię badawczą swego warsztatu naukowego, reżyser, krytyk literacki i teatralny, czytelnik i widz, zadają sobie nieustannie pytanie w świadomości ubiegłowiecznej nieobecne: pytanie o sens przeszłości. Przeszłość przestaje już być ważna tylko na tej zasadzie, że jest tradycją. Musi w każdym poszczególnym przypadku uzasadniać swoje prawa do istnienia w terażniejszości.

Fredro a współczesność — oto dylemat nasuwający się piszącemu o „Zemście” dla teatru i dla widza XX w. Nie można dziś po prostu otworzyć komentarz mottem: Fredro wielkim poetą jest. Trzeba postawić pytania inne, dotąd w takich rozważaniach nieistotne: Czy Fredro jest poetą żywym? Jak, w jaki sposób jest dziś poetą żywym?

Sądzę, że przepustkę do terażniejszości może Fredrze wystawić dziś przede wszystkim teatr. Że właśnie teatr może odsłaniać zaklęte w tekście komedii możliwości artystycznego oddziaływania. I to nie tylko dlatego, że dzieło komediopisarskie Fredry było literaturą pisaną dla teatru. Także dlatego, że współczesnemu odbiorcy przestaje ono w czysto literackiej postaci wystarczać. Współczesny odbiorca dóbr kulturalnych przyjmuje w coraz większym stopniu wygodną skądinąd strategię widza: telewizyjnego, filmowego.



Projekt kostiumu Cześnika

teatralnego czy też widza widowisk sportowych. Z kolei, nawet coraz mniej liczny zagorzały czytelnik, oswojony z zakorzenionym w potocznej polszczyźnie, w przysłowiaach i zwrotach frazeologicznych językiem Fredry, obyty z jego tekstami dzięki szkole, jest nim w dużej mierze nasycony. Znają ten kłopot i fredrolodzy, którym coraz trudniej pisać nie banalnie o komediach tak dobrze znanych widzom i czytelnikom.

Innymi słowy wypadnie powiedzieć, iż możliwości nowego **odczytania** komedii fredrowskiej wydają się obecnie ograniczone. Klucz do skarbcza fredrowskiego arcyzmu znajduje się w ręku reżysera i aktora. Mieści się bowiem ów arcyzm w **interpretacji scenicznej i w grze postaci**. W tekście komedii został genialnie zaprogramowany polifoniczny charakter owej gry. Zaprogramowany w otwartej strukturze postaci i w dialektycznej koncepcji czasu oraz przestrzeni scenicznej.

2.

Klasycystyczna teoria dramatu zakładała regułę stałości charakterów. Przy takim założeniu akcja nie mogła powodować żadnych istotnych zmian w świadomości postaci dramatycznej. Świadomość ta, ujmowana w kategoriach „charakteru” tworzyła z kolei ogniwo racjonalistycznie określonej koncepcji losu ludzkiego. Charakter był pojęciem określającym ponadindywidualne, wzorcowe cechy człowieka, oparte na hierarchii wartości ustalonej w XVIII-wiecznej antropologii. Cechy indywidualne, właściwe konkretnemu człowiekowi nie interesowały myślicieli epoki klasycyzmu, dla których literatura była tylko sprawdzaniem zdań moralnych. Ale jednocześnie w tej epoce racjonalistycznej konieczności rodziło się pojęcie indywidualności ludzkiej. Zajmie ono w romantyzmie pod nazwą „Wolności” istotne miejsce w różnorodnych systemach myślowych.

Piętno indywidualności posiadają wszystkie postacie fredrowskie, powstające w ogniu polemiki z konwencjonalnymi układami charakterologicznymi. Miarą oryginalności kreacji fredrowskich będzie fakt, że podobnie jak postacie z greckiej mitologii, jak bohaterowie tragedii szekspirowskiej zaczynają one służyć jako znak wywoławczy postaw narodowych czy ogólnoludzkich. Postaw związanych z człowiekiem, a nie tylko z konkretną, przemijającą epoką historyczną.

Gdy z takiej perspektywy spojrzymy na „Zemstę” wydaje się początkowo, że w stosunku do konwencji oświeceniowej zmienił pisarz niezbyt wiele. Pozostawił tradycyjnie skontrastowane charaktery Raptusiewicza i Milczka, uzupełniając je równie konwencjonalnym samochwałem Papkinem.

Ponadto wyposażył swoje postacie w równie ostro skontrastowane, społecznie określone rysy osobowościowe. Ukazał typowego szlachcica-karmazyna, szlachcica-chudopacholka oraz pieczeniara i totumfackiego, typowego rezydenta na szlacheckim dworze. Gdy na parę głównych bohaterów „Zemsty” spojrzymy z tej strony, ze strony obecnych w komedii społecznych determinantów, to szukając źródeł konfliktu dramatycznego wypadnie przypomnieć słowa Cześnika:

Pozna szlachcic po festynie
Jak się panu w kaszę dmucha.

Staropolska hierarchia szlacheckich urzędów powiatowych obejmowała aż 26 stopni. Pierwsze miejsce zajmował podkomorzy, dziewiąte cześnik. A rejent... 24-te! Mógł zatem zadzierać nosa nasz Cześnik, znany rębajło, barski konfederat i opiekun zamożnej Klary. O stanowisko rejenta zabiegała z kolei szlachta uboższa, by tą drogą dorobić się fortuny. Takim dorobkiewiczem był też Milczek. Zawodowa układność nakazywała mu przyjmować stale pozycję „pokornego sługi” swoich rozmówców. Nastawiony na robienie fortuny, nauczył się liczyć z każdym groszem. To o nim będzie mówił Papkin w słowach „ledwie szlachcic na wioszczynę z pękiem długów się wydrapie...”

Otrzymujemy zatem na pierwszy rzut oka postacie konwencjonalne, zamknięte w określonych regułach i widocznie skontrastowane. Tak jak widoczna jest różnica między 9 a 24 miejscem na drabinie szlacheckich godności.

Ale... i tu odsłania się dopiero kunszt fredrowski — są to jednocześnie postacie sobie bliskie. Jako szlachcice, jako przedstawiciele tego samego pokolenia, wreszcie jako Polacy.

Wiemy jak bardzo Cześnik nienawidzi Milczka. Wiemy, jak jest nieopanowany i jak głęboko nim gardzi. I jak ten ostatni głęboko odczuwa pogardę butnego panka. A przecież, gdy dochodzi do spotkania adwersarzy w domu Cześnika, ten, po ciężkiej walce wewnętrznej wyrzuca z siebie słowa znamienne:

Nie wódź mnie na pokuszenie,
Ojców moich wielki Boże!
Wszak, gdy wstąpił w progę moje,
Włos mu z głowy spaść nie może.—

Obyczaj szlachecki okazuje się mocniejszy niż osobiste animozje. Na gruncie wierności stanowym regułom spotykają się też obaj zajadli przeciwnicy. Będzie to spotkanie szczególnie znaczące dla dialektyki, która pod piórem Fredry rządzi postacią Milczka. Jako palestrant nie aspiruje on bynajmniej do sławy rębajły. Ale... „Cześnik wyzwał mnie na rękę, Acz nie moja to zabawa, Rzekłem jednak, woła Nieba, z nią się zawsze zgadzać trzeba...” Ta wola nieba, to w tym wypadku znów obyczaj szlachecki nieoczekiwanie upodabniający obie postacie.

Z uśmiechem obserwujemy rozwój planów matrymonialnych Cześnika i jego plany związane z Podstoliną. Uwa-

gi naszej uchodzi jednak fakt, iż podobne myśli przeszły przez chwilę przez głowę Milczka. On to przecież, snując zamiary pokrzyżowania planów Cześnika, „prostując się”, wymawia znamienne słowa: „Acz i starość bywa żwawa”. Jakże ten gest wzbogaca i przybliża nam tę postać.

Ale obu adwersarzy łączy coś jeszcze głębszego niż szlacheckość czy wspólnota matrymonialnych planów, oparta jak gdyby na porzekadle: w starym piecu diabeł pali. Chodzi o ową zawziętość z jaką toczą spór o błahe przecież sprawy, wynikające niejako z niedostatków wspólnego władania jedną posiadłością. O zawziętość, w której chęć postawienia na swoim i chęć pogrążenia sąsiada przesłania wszystkie inne cele życiowe. Ujawnia ją Cześnik w słowach przewrotnie przez Fredrę stylizowanych na uroczystą, modlitewną przysięgę:

Ja — z nim w zgodzie? Mój panie,
Wprzody słońce w miejscu stanie,
Wprzody w morzu wyschnie woda,
Nim tu u nas będzie zgoda.

Demonstruje ją Rejent w równie nieprzejednany sposób, tym bardziej znamienny, że zdający się przekreślać dotychczasowe wyobrażenie o tym zdeklarowanym dusigroszu:

Czapkę przedam, pas zastawię
A Cześnika stąd wykurzę.

I buduje owa zawziętość najbardziej wyrazisty most między dawnymi laty a naszą współczesnością, w której niebawym powodzeniem cieszyła się filmowa komedia „Sami swoi”.

3.

W jednym z nowszych wydań „Zemsty” w serii Biblioteka Narodowa, komentator postaci fredrowskich analizując osobę Papkina zaznaczył, że „w jego usta włożył Fredro jedną z najgłębszych, stańczykowskich niemal refleksji:

Wdzięczność ludzi, wielkość świata —
Każdy siebie ma na względzie,
A drugiego za narzędzie,
Póki dobre — cacko, złoto;
Jak zepsute — ruszaj w błoto.”

W następnym wydaniu tego samego pióra przymiotnik „stańczykowska” zostaje programowo przekreślony. Wypowiedź Papkina przedstawiono już nie jako echo przemyśleń lecz jako wynik doświadczeń życiowych bohatera.

A przecież wahanie komentatora (jest nim niżej podpisany), wydaje się wielce symptomatyczne na tle scenicznych i historycznoliterackich dziejów interpretacji postaci „Zemsty”. Kim jest Cześnik? Szlachcicem — warchołem, zwolennikiem bezprawia, zabijaką, gwałtownikiem, który dla interesu nie zawahałby się przed poślubieniem oddanej mu pod opiekę młodej Klary. A może barskim patriotą, szczerym i otwartym w języku i w czynie? A może podstarzałym

amantem łasym na niewieście wdzięki? Kim jest Rejent? Skąpym ćorobkiewiczem, tchórzliwym palestrantem i domowym satrapą — czy przeciwnie: człowiekiem honoru. Honoru stanowego, który nakazuje mu stawić się na pojedynek i honoru polskiego, który nie pozwala mu ani na krok ustąpić przed przeciwnikiem? Kim jest Papkin? Obiegową figurą, zapożyczoną z literatury: żołnierzem samochwałem, kapitanem Spavento z włoskiej komedii dell'arte, takim fredrowskim Zagłobą? Czy reprezentatem dołów społecznych, który tą drogą jako rezydent i pieczeniarski walczy o „papkę” czyli łyżkę stawy przy pańskim stole? A może synem bogatego szlachcica, utracjuszem, który przepuścił ojcowską fortunę a następnie żyje dzięki znajomości dwornych obyczajów, rabytych za dawnych, lepszych czasów? Czym zatem będzie jego samochwałstwo? Tradycyjnie ujętą szatą arlekina, czy też kunsztownie zbudowanym parawanem, pozwalającym temu społecznemu rozbitkowi i urodzonemu tchórzowi odnaleźć w literaturze sens życia, które przyniosło mu jedynie „zezowate szczęście”. Kim jest Wacław? Zakochany, młody chłopiec, tradycyjny komediowy amant pałający pierwszą miłością do jedynej — ukochanej, czy może doświadczony uwodziciel, zdolny do tego aby wykraść Klarę i w ten sposób zaspokoić swoje pragnienia? Tak jak je zaspokajał w studenckich czasach jako uwodzający mężatki czy wdowy rzekomy „książę Radosław”? Oto pytania, które od lat powracają w dyskusjach fredrologów. Pytania, na które nie można odpowiedzieć jednoznacznie. Ale właśnie owa wieloznaczność odpowiedzi wskazuje na polifoniczność fredrowskich postaci, jako na podstawową cechę ich struktury artystycznej. Cechę decydującą o ponadczasowości fredrowskich kreacji.

4.

Ku ponadczasowości zbliżał się Fredro nie tylko dzięki budowie postaci otwartych, programowo wieloznacznych, lecz także przez swoiste ukształtowanie czasu i miejsca akcji oraz osobliwą konstrukcję języka. Historycy literatury wiedli przez lata boje o to kiedy właściwie toczy się akcja „Zemsty”. W XVIII w. za czasów Stanisława Augusta, czy na początku XIX w. w epoce rozbiorów? Niepokoiło badaczy osobliwe współistnienie w komedii różnych pokoleń i różnych stylów myślenia, współistnienie trudno mieszczące się w jakiejś konkretnej historycznej epoce. Sarmaccy, jakby z czasów saskich wyjęci, Cześnik oraz Rejent, Papkin i Podstolina — para amantów z stanisławowskiej Warszawy, oraz młodzi preromantyczni kochankowie: Wacław i Klara, spotykali się w komedii niby w jakiejś historycznej oazie. W ten sposób „Zemsta”, ogarniając parę epok w sposób mniej lub bardziej prawdopodobny, ukazując parę stylów myślenia i przedstawiając zderzenie owych stylów — będąc częściowo komedią historyczną, staje się komedią o historii.

O przemijaniu starego i narodzinach nowego, ale jednocześnie o ciągłości kulturowej, o dialektycznej harmonii między tradycją i nowoczesnością.

Galerię bohaterów trzech pokoleń umieścił pisarz w murach starego, starszego od nich zamczyska. Umieścił ich tam na prawach przybyszów z innej planety, w roli mimowolnych strażników ruin. „Ojciec Klary, Kupił ze wsią zamek stary... Tu mieszkamy jakby sowy...” mówi Cześnik. Zamek dodaje splendoru wielkopańskim ambicjom Cześnika. Ale umieszczenie obu szlagonów w szacownym gmachu tworzy zamierzony przez pisarza kontrast między wielką historią a skręcającą rzeczywistością spraw powszednich, wypełniającą trywialnym zgiełkiem dostojne komnaty dawnej siedziby wojewodów. Siedziby, która po upadku Rzeczypospolitej i licytacji magnackich fortun przypadła w udziale szlacheckiej drobniści. Tak ukształtowana sceneria pozwala odsonić jeszcze jeden, równie jak poprzednie uniwersalny aspekt czasu: migotliwą dialektykę wielkości i miernoty spraw tworzących ludzką historię.

5.

Fredro był pisarzem, który programowo zrywał z klasykistycznymi kanonami. W tym z kanonami poetyckiego słowa. Zdawał sobie w szczególności sprawę z ograniczeń, jakie na piszącego nakładała konieczność wersyfikacyjnego modelowania języka. „A dla tego nieszczęsnego rymu, już z siebie nienaturalnego, ileż to myśli nie traci najpierwszego powabu w stylu komedii, to jest naturalności”, pisał 2.III. 1827 r. do brata Maksymiliana. Mimo to wszystkie prawie komedie Fredry, w tym i „Zemsta” zostały napisane wierszem. Na przeszkodzie szczytnym, bo indywidualizującym język zabiegom stanął tym razem teatr. Ówczesny aktor nie wyobrażał sobie po prostu dobrej roli bez poetyckiej deklamacji.

Budując szatę językową „Zemsty” kształtował ją zatem pisarz zgodnie z wymogami ówczesnej konwencji teatralnej. A przecież jednocześnie w sposób otwarty dla wielostronnej i wieloznacznej interpretacji scenicznej. Dążąc do możliwie wiernego oddania różnorodnych niuansów językowych wybrał pisarz ośmiozłogowca. Wybrał typ wersu o ilości zgłosek maksymalnie zbliżonej do cząstek mowy potocznej, frazowanej naturalnie. I w ramach ośmiozłogowca wzbogacił język o dodatkowe, swoiste właściwości.

Najpierw dzięki dużej swobodzie układu rytmicznego. Przez wprowadzenie wersów, w których z dużą swobodą, w zależności od intencji aktora czy recytatora, można dokonać przesunięć akcentów głównych. Gdy Papkin mówi: „Dzik to dziki, lew to śmiały” możemy akcentować pierwszą i piątą sylabę, kładąc akcent na niebezpieczeństwo, jakie musi pokonać nasz bohater. Ale możemy również akcentować trzecią i siódmą (dziki i śmiały) i wówczas podkre-

ślimy samochwalstwo Papkina, który lekceważy sobie niebezpieczeństwo (J. Kreczmar „Zasadzką wiersza”, Teatr 1956, nr 11). Fredro tworzy czasami wersy (naliczono ich 80), w których akcent logiczny kłóci się z rytmicznym, pozostawiając aktorowi swobodę wyboru.

Językowa swoboda przyszłych wykonawców ról „Zemsty” została zaprogramowana również dzięki nagromadzeniu sporej ilości partykuł i porzekadeł. Te słynne: „He, Ba!, Ej!, Ha — Mocium panie” Cześnika czy „serdeńko” Rejenta. Wyrażenia pozbawione znaczeń samoistnych, podporządkowane woli aktora i zmiennemu kontekstowi akcji. Atrybut względności znaczeniowej uzyskało fredrowskie słowo teatralne również dzięki konsekwentnie przez pisarza praktykowanemu podziałowi ośmiozłogowca. Najpierw na szereg różnych artykułowanych sylab. Np. „Ha!, Co? Nic. Masz — milcz, bo wiesz. Wiem.” czy też „Ba! He, he, he! Pani barska”. Następnie przez podział poszczególnych wersów na cząstkę wkładane w usta różnym osobom. Oczywiście, każda z nich mówi swoją cząstkę zdania z odmienną intonacją. W ogóle, problem intonacji, zależy przecież wyłącznie od intencji aktora, bywa przez Fredrę rozbudowany niemal do poziomu frazy muzycznej. Gdy obserwujemy reakcję Cześnika po otrzymaniu listu od Podstoliny i słyszymy owo przedłużające się dramatycznie „Co, co, co, co...” i następnie Papkinowskie „To, to, to...” wydaje się nam, że obaj bohaterowie winni rozszerzyć skalę swego głosu na pogranicze śpiewu.

A przecież trzeba pamiętać, że bohaterowie „Zemsty” to ludzie o odmiennych usposobieniach i różnych, historycznie rzecz biorąc, stylach myślenia oraz wyrażania się. Cześnik mówi zdaniami drażnionymi z jednej strony przez wybuchowy temperament, z drugiej zaś kraszonymi przez łacynizmy czy powiedzonka z kręgu doświadczeń myśliwego. (Np. Rejent siedzi jak lis w jamie, Wytnie kozła pod bokiem, Objechałem jak bartnika). Papkin stylizuje swoje „kunsztowne” wypowiedzi według konwencji obecnej w XVIII-wiecznych awanturniczo-rycerskich romansach i według zasad formułowanych przez ówczesne podręczniki dobrego tonu. Kwesnie Wacława (o ile zechcemy zapomnieć o jego uwodzicielskiej przeszłości) można odczytać w tonacji sentymentalnych elegii bądź też preromantycznych apeli „Ody do młodości”. Niezależnie jednak od kierunku odczytania odsłaniają one mistrzowsko przez Fredrę ukazaną strategię i taktykę miłości: uczucia stopniującego wymagania, namiętności łamiącej przeszkody, idei dążącej do realizacji.

Świat fredrowskiej komedii, odległy w czasie świat „Zemsty” zamknięty w lekturowym muzeum, na karcie literackiego zapisu, świeci coraz to innym zawsze wspaniałym blaskiem dzięki teatralnemu słowu. Słowu akcentującemu twórczo swoją obecność w zmiennym rytmie historycznego przemijania.



Konwencionowany przez Zawódowy Związek Artystów Scen Polskich.
DYREKTOR: JERZY WALDEN

W sali Teatru Miejskiego ulica Niepodległości 245 (Podgórze)
dawniej „Försterhaus“

w piątek, dnia 30. XI. 1945 o godz. 18-tej
w sobotę, dnia 1. XII. 1945 o godz. 18-tej
w niedzielę, dnia 2. XII. 1945 o godz. 15-tej
w niedzielę, dnia 2. XII. 1945 o godz. 18-tej

Aleksander Fredro

ZEMSTA

komedia w 4 aktach 5 odsłonach

OSOBY

Cześnik	Wincenty ZEMANEK	Dyndalski	Jerzy SZPUNAR
Klara	Jadwiga WALEWSKA	Śmigalski	Stefan RYBARCZYK
Rejent	Antoni ODROWĄŻ	Tręcka	Jerzy SZPUNAR
Wacław	Adam HANUSZKIEWICZ	Mularz I	Mieczysław ZIOBROWSKI
Podstolina	Nina OGIŃSKA	Mularz II	Stanisław TUBIELEWICZ
Papkin	Kazimierz DEJMEK		
Dyndalski	Jerzy SZPUNAR		
Śmigalski	Tadeusz TURKIEWICZ		
Perełka	Igo MACHOWSKI		
Mularz I	Jerzy SOBIERAJ		
Mularz II	Mieczysław ZIOBROWSKI		

Reżyseria: Profesor Stanisław Jarocki
Kier. literacki: Edward Kozickowski
Kier. administr.: Antoni Felczyński

Bilety w cenie 1/2 i 1/3. Przed sprzedaż biletów w F-mie „Kiosk” plac 3-go Maja 2. w dniu przedstawienia od godziny 15-tej w kasie Teatru. Po braniu dzwonka we ście na poster zamknięte.

Na przedstawienia każdego przedstawienia kursują specjalne dodatkowe tramwaje i autobusy

Afisz pierwszego przedstawienia „Zemsty”

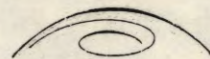
w Jeleniej Górze

„ZEMSTA” NA SCENIE JELENIOGÓRSKIEJ

1. Premiera 23 sierpnia 1945 r. Dyr. Stefania DOMAŃSKA, reż. Stefania DOMAŃSKA, scen. Maria SKULSKA. Było to pierwsze przedstawienie inauguracyjne działalności teatru.

O S O B Y:

Cześnik	— Wincenty ZEMANEK
Klara	— Jadwiga WALEWSKA
Rejent	— Antoni ODROWĄŻ
Wacław	— Adam HANUSZKIEWICZ
Podstolina	— Nina OGIŃSKA
Papkin	— Kazimierz DEJMEK
Dyndalski	— Jerzy SZPUNAR
Śmigalski	— Tadeusz TURKIEWICZ
Perełka	— Igo MACHOWSKI
Mularz I	— Jerzy SOBIERAJ
Mularz II	— Mieczysław ZIOBROWSKI



2. Premiera listopad 1945 r., po połączeniu się zespołu dyr. Stefanii DOMAŃSKIEJ z zespołem II Armii Wojska Polskiego. Dyrektor Jerzy WALDEN, reż. Stanisław BRYLIŃSKI, scen. Stanisław JAROCKI.

O S O B Y:

Cześnik	— Stanisław BRYLIŃSKI
Klara	— Aniela ROLANDOWA
Rejent	— Marian GODLEWSKI
Wacław	— Jerzy PIETRASZKIEWICZ
Podstolina	— Aleksandra KRÓLIKOWSKA
Papkin	— Kazimierz DEJMEK
Dyndalski	— Jerzy SOBIERAJ
Śmigalski	— Stefan RYBARCZYK
Perełka	— Jerzy SZPUNAR
Mularz I	— Stanisław TUBIELEWICZ
Mularz II	— Mieczysław ZIOBROWSKI

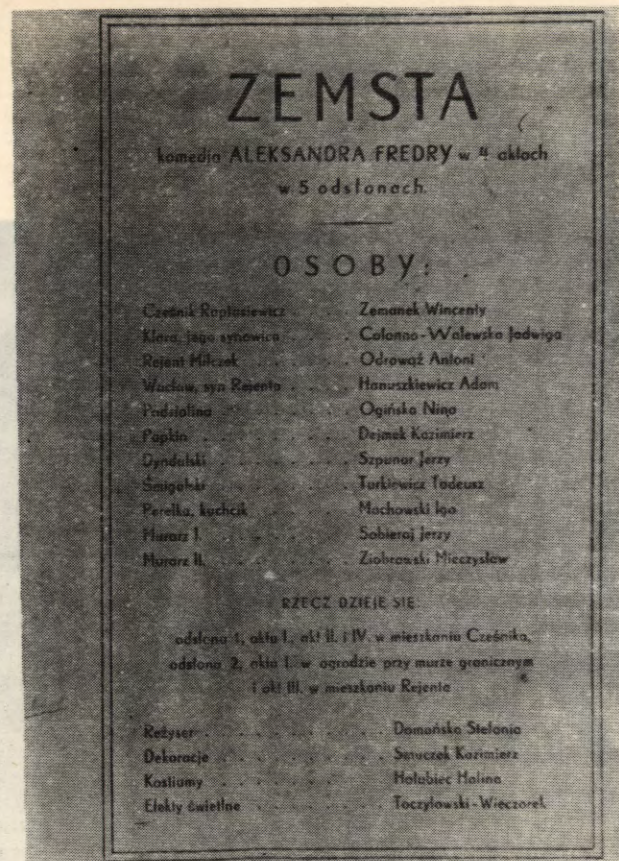


Program pierwszej premiery

3. Premiera 4 listopad 1954 r. Dyr. Antoni BILICZAK, reż. Aleksander RODZIEWICZ, scen. Jadwiga PRZERADZKA.

O S O B Y:

Cześćnik	— Tadeusz SZANIECKI
Klara	— Danuta GALLERT
Rejent	— Włodzimierz FABISIAK
Wacław	— Zbigniew BOGDAŃSKI
Podstolina	— Jadwiga OKOŃSKA
	— Maria PIASECKA
Papkin	— Wiesław GOŁAS
Śmigalski	— Stanisław POSIADŁOWSKI
Dyndalski	— Olgierd RADWAN
Mularz I	— Michał HAJDUK
Mularz II	— * * *



„Zemsty” w Jeleniej Górze

4. Premiera 12 maja 1965 r. Dyr. Bronisław ORLICZ, reż. Zbigniew BESSERT, scen. Wanda CZAPLANKA.

O S O B Y:

Cześćnik	— Michał LEŚNIAK
Klara	— Marta ŁAWIŃSKA
Rejent	— Cyryl PRZYBYŁ
Wacław	— Wiesław OSTROWSKI
Podstolina	— Wanda CHLOUPEK
Papkin	— Tadeusz OLESIŃSKI
Dyndalski	— Karol CHORZEWSKI
Śmigalski	— Stanisław POSIADŁOWSKI
Perełka	— Leon ŁABĘDZKI
Mularz I	— Stefan MIEDZIŃSKI
Mularz II	— Stanisław TUBIELEWICZ

PAŃSTWOWE TEATRY DOBRYCH
W JELENIEJ GÓRZE
DIREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW
KIEBICZAK LITERATKI: JOZEF KALITA

DWADZIEŚCIOLECIE TEATRU

DWIEŚCIE LAT SCENY NARODOWEJ

Aleksander Fredro

ZEMSTA

KOMEDIA W CZTERECH AKTACH

WYKONAWCY

WANDA CHLOUPCZAK, MARTA WYWIKA, KAZIMIERZ CZYZEWSKI,
MICHAŁ LEŚNIAK, LEON BIEDKI, STEFAN WIEDZIŃSKI,
TADEUSZ OLESIŃSKI, WIKTOR OSTROYA, BRONISŁAW
POSIADŁOWSKI, CYRYL PRZYBYL, STANISŁAW TURODZIEWICZ

REŻYSERIA ZBIGNIEW BIESSERT
Asystent reżysera
CYRYL PRZYBYL

SCENOGRAFIA WANDA WYWIKA
Opracowanie muzyczne
JANUSZ KOSZOROWSKI

PREMIERA 19 LISTOPADA 1965 r. W JELENIEJ GÓRZE
Prezentacja publikacyjna w dniach 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 listopada 1966 r.
DNIA 22 I 23 stycznia 1966 roku, godz. 19⁰⁰

Biuro i Administracja PTB Jelenia Góra, Alja Wojska Polskiego 35, telefony 32-95, 32-74, 32-75

Afisz „Zemsty” z 1965 roku



DO WYIMAGINOWANYCH
(PRAWDOPODOBNIIE)
ADRESATÓW — LISTÓW KILKA*

Szanowny Panie Dyrektorze!

Przykro mi niezmiernie, ale projekty scenografii, których Pan sobie życzy, znajdują się w Pańskich rękach — jeśli mam je wykonać sumiennie a zgodnie z Pańską koncepcją artystyczną, mieszcząc je w profilu ideowym prowadzonej przez Pana placówki — dopiero za jakieś trzy, cztery tygodnie. Rozumiem, że moje poprzednie propozycje inscenizacyjne nie przypadły Panu do smaku, zbyt były szare, kostropate i mało efektowne. Rozpocząłem przyrzeczoną Panu solennie praktykę u cukiernika. I tu — powód mej rozterki: obecnie praktykuję tysiąc wypieków i zdobienie tortów rozpocznę najwcześniej za tydzień. Zą dwa dopiero — bezy i ptifurki. Ale mam nadzieję, że zdobyte doświadczenia pozwolą mi ra sprostanie postawionym przez Pana postulatam, rezultaty zaś — osłodzą Panu czas oczekiwania.

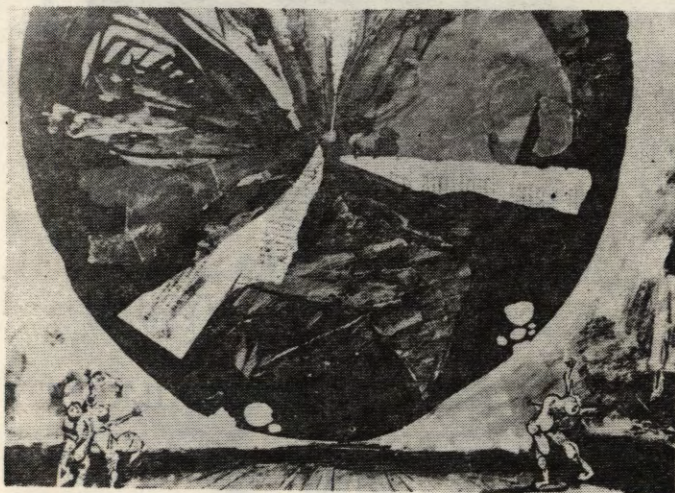
Z gorącym pragnieniem trafienia
w wymogi Pańskiego smaku

Droga Koleżanko!

Ma Pani rację, psychodelic-color jest znakomitym środkiem do podparcia Pani koncepcji unowocześnienia „Króla Lear’a”. Bez udziału Pani nieoczekiwanej inwencji byłyby to istotnie pocieszna ramota. Pani rozwarła przed Szekspirem wrota nowoczesności! Kostium starego — wyśmienity! Takich faktur i struktur — nie widziałam nigdy! Do ich uzyskania używała Pani chyba kremu pistacjowego i lukru malinowego — inaczej — byłoby to nie do osiągnięcia!

Zachłyśnięty Pani talentem, a przepraszający za wdzieranie się w tajemnice warsztatu

.....*

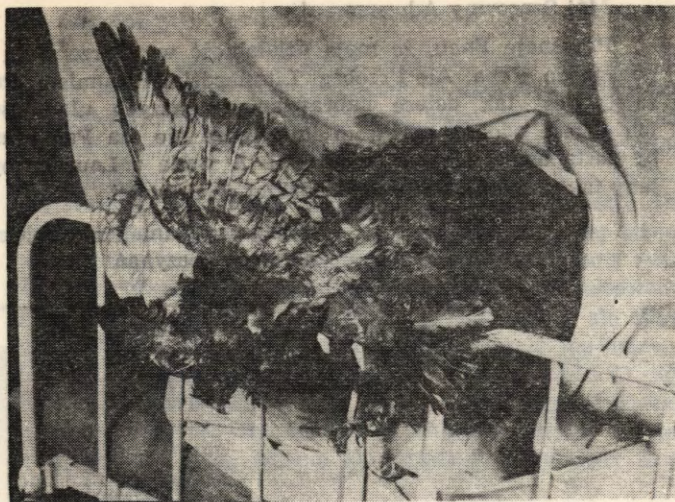


Wielmożny Panie Magistrze!

Pański esej i immanentna kongruentność Pana dowodu o semantycznej penetracji solipsalnych struktur archetypicznych tyjących mojej penetracji w modalność somatycznej labilności i w preferencję interferencyjnej eskalacji pejoratywnych adekwatności na przypadku tożsamości pragmatycznej — zmusił mnie do eksploracji totalnej leksykonu ekspresywów heterolingwistycznych PWN-u, która to kontaminacja umożliwić nam winna większą ambiwalentność w materii hiperlapsusu teatralnego, bazy Pańskiej eklatywnej teorii o palatalnej ekspertyzie transpozycji parafrazy.

Z wyrazami niekłamano podziwu

.....*



Szanowny Panie!

Tak Pan pieszczołał w recenzjach moją koleżankę, że stał się Pan, mimowolnie, sprawcą nieszczęścia. Rzeczona — uwierzyła niezachwianie, skutkiem Pana poduszczeń, w swój talent. Skutki tej katastrofy nie kazały długo na się czekać. Kłopotów z nią i jej wiarą — co nie miara! Pisał do niej Kantor — by oddała mu jego embalażę; Majewski — chciał odebrać swoje rękawy i treny z ulotnych tiulów, powiewnych szyfonów; Kryśka Zachwatowicz upomniała się wprost — o dwa, czy trzy swoje kostiumy; Strzelecki — zażądał kategorycznie zwrotu recepty na persyflaż własny; Szajna — prosił, upominał się o jakieś tam: bandaże, kożę, nogę od manekina i parę rozdarć; Roszkowska domagała się zwrotu całego kompletu kolorów; Wiśniak miał pretensje o niespełniony powrót pewnej ilości perełek i dziurek; ja — dopominałem się o jakieś moje struktofaktury; Ewka Starowieyska piekła się o oddanie jej ukochanych koronek! Ale nasza, przez Pana nabawiona kompleksu talentu, koleżanka — nie zwróciła nikomu niczego, twierdząc i powołując się na pana świadectwo, że wszelakie te dobra — to jej niezaprzeczalna własność. Co dalej! prze-meblowała stary trzepak na jakąś maszynę i przetrzepuje na tym dziwie całego Szekspira! Więcej! Siła Pańskich sugestii była tak wielka, a jej, koleżanki, wiara — tak nieugięta, że przekonana o własnych możliwościach — rzeczywiście dokonała prawie cudu! Przerobiła komplet dekoracji Majewskiego — do opery w Łodzi — na komplet kostiumów! Też do opery — w Warszawie! Co gorsze! Zastaniając się prawem talentu postanowiła uprawiać tę działalność niezłomnie. Marnując talent rzeczywisty, którego Pan nie dostrzegł, a który rozkwitnąć mógłby prawdziwie nie w zgiełku sceny — a w zaciszu domowego paleniska.

Skofundowany Pańską pomyłką

.....*

Mój Szacowny Adwersarzu!

Przyznaję Panu, że moja działalność w teatrze woła o pomstę do nieba! Ale Przebóg! Litosierdzia! Rozumiem, Pan zajęty jest tak dalece naprawianiem naszych ułomności, tak dalece oddany sprawom innych, że nie ma Pan czasu by zastanawiać się nad własnymi. A woda z Lourdes byłaby tak pomocna wszelkiej Pańskiej działalności.

Wdzięczny Panu i nieobojętny
dla Jego poczyznań

*



Janku,

cieszę się bardzo, że portki leżą na Tobie jak ula! Że pasują kolorem do Twoich ciemnych loków! Tkanina jest prawdziwie znakomita, czort tylko jeden wiedział, że tak się skurczy po praniu, iż na wszystkich będą one za krótkie. Co do analizy postaci — myślałem długo. Rozumiem, że musisz stworzyć konkretną postać w tej Twojej kwestii: Powóz zajechał! Rozumiem, że to niedbalstwo z mej strony — ów brak objaśnień dotyczących dokładnej topografii miejsca skąd przybywasz, cech charakterologicznych kreowanej przez Ciebie osobowości. Że bez tego nie uda Ci się stworzyć pełnokrwistej sylwetki. Pragnę naprawić mą winę. I daruj, że posłużę się plagiatem, ale, by nagrodzić Ci wyrządzoną niesprawiedliwość — postanowiłem sięgnąć do najlepszych wzorów. Oto znakomita charakterystyka tej postaci, podana przez Adama Hanuszkiewicza: wysoki blondyn, pies na baby!

A teraz graj śmiało!

Sukcesu

*

Szanowny Panie Naczelniku!

Pańskie apelacje o zrozumiałość mojej działalności teatralnej pozostaną zapewne — nieodwzajemnione. „Przeciętny, prosty widz”, w imieniu którego stale kieruje Pan do mnie apele nie jest aż tak podobny do Pańskiego o nim wyobrażenia.

P.S. Ogromnie jestem Panu wdzięczny, i Jego szacownej małżonce, za otrzymany w dniu ostatniej premiery wspaniały bukiet trwałych, plastikowych róż. Dziękuję gorąco za ten dowód uznania, za wyróżnienie.

Z wyrazami wdzięczności

*

Misiu,

utłukłaś Holoubka i Łomnickiego! Eichlerówny nie było w ogóle widać!!! Zachwyciłaś mnie Twoim występem w lufciku. Oni! stare wygł lufcika! robili co mogli, grali! i co z tego? Pokonałaś ich bez słowa! Oto potęga telewizji! Oni się prują, Ty — stoisz, w odległym planie, tuż koło drzwi, w tle za nimi, nic nie robisz, a sama Twoja osobowość niszczy ich wysiłki! Co za wspaniała rola! Zwyciężyłaś! O dopiero teraz zostaniesz gwiazdą. Tym bardziej, że kamerzysta cały czas trzymał ostrość na kształtnych sutkach Twoich piersi.

Całuję, gratuluję.

*



Nieoceniony Redaktorze!

Nie umiem wyrazić Panu mej wdzięczności za Pańską recenzję, gdzie był Pan łaskaw nie pozostawić na mnie suchej nitki! Koledzy twierdzą, że oblał mnie Pan kubłem pomysłu, co sprawiło mi niewypowiedzianą radość. Odsądzając mnie od czci i wiary sprawił mi Pan więcej niż przyjemność. Pańskie okrzyki zgrozy brzmiące jak fanfary kierują mnie ku właściwej drodze. Jestem Panu dozgonnie wdzięczny za oszczędzenie mi komplementów! à propos — Szajna i Maciek Prus są w skrajnej depresji — zapewne musieli ich Pan za coś znowu pochwalić.

Z dojmującą dla Pana i Jego pióra,
Redaktorze wdzięcznością

Droga Zosi!

Wiem, że ludzie przyjdą, by zobaczyć Twoje nóżki, i że buźka winna być widoczna, tym bardziej, że publiczność musi poznać, że to Ty, a nie kto inny, leżysz tam, pod płótnem, w kopie siana — na ostatniej okładce „Ekranu”. Wiem, że publiczność pragnie percepować aktora, a nie jakieś szmaty, do tego podarte, ale widzisz ta procesja wchodząca na scenę, w której samym środku można Cię wypatrzeć, to procesja pokutników i nie byłoby wskazane, byś swoją niezaprzeczną, seksownością dominowała nad tym tłumikiem. Dekolt, który poszerzyłaś sobie w sukience pokojówki, a który widziałem wczoraj, uwidacznia wprawdzie pępek, ale to nie groźne. Jedno tylko: kiedy wchodzisz i podajesz tacę nie mów: Lyst! Pamiętaj, chodziło mi o to, że na scenę wnosisz list!

Sciskam Cię



Nieoceniona Pani Docent!

Oburzyła Panią przesadna wielkość krynolin w mojej scenografii. Ma Pani rację: kto to widział?! Nikt! Ja też — nie! To było zbyt dawno... Chciałem, by były zgodne z obyczajem, modą, klimatem epoki. I oto — do czego prowadzi nadmiar zaufania: szukając ratunku przerysowałem te przekłete kiecki ze sztychów Chodowieckiego. Żył w tamtych czasach, powinien je znać! Jeśli Pani twierdzi, że te krynoliny to absurd — racja jest bez wątpienia po Pani stronie. Martwi mnie tylko niepomierne: jak teraz uświadomić Chodowieckiemu jego pomyłkę? wyprowadzić go z błędu? Ale mam nadzieję, że Pani intelekt znajdzie jakieś wyjście!

Pozostaję z głęboką i nieugiętą
wiarą w Jej wszechwładną wiedzę

.....*

Wielce Szanowna Pani!

Jestem absolutnie tego samego zdania, że w żółtym jest Pani najlepiej i przyznaję rację, że gdy grała Pani Papugę w „Kordianie”, w Reducie u Osterwy, nawet te cztery broszki ze sztrasów podnosiły krzykliwą ironię słynnej Pani kwestii: Miserere... Rozumiem, że udaremnięm Pani zaprojektowanym kostiumem powtórzenie sukcesu z Reduty, ale sądzę, że Żebraczka nie powinna przytłumić skrzeniem i lśnieniem biżuterii — biednej wdowy, oślepiej matki Balladyny, którą to matkę wprowadza Pani w sławetnej scenie uczy. A propos: sądzę, że nie powinna Pani w owym momencie wbiegać na scenę z podniesionymi wyprostowanymi ramionami jak spadająca z dobrze odmalowanego Zamku Świętego Anioła — wprost na materace — Tosca, bo przyznaję — wejście jest efektowne, ale nazbyt przypomina Pani poprzednią świetną kreację, kiedy to grała Pani lewy wiatrak w „Don Kichocie”. Co do kołnierzyka bé-bé, w którym bardziej będzie Pani do twarzy, proszę założyć, rozumieć, ten kawałek gipiury podniesie Pani samopoczucie artystyczne, mnie nie będzie przeszkadzał — nie powinien być widoczny ponieważ nosi Pani pelerynę z kapturem.

Z życzeniami powodzenia

.....*

Wielce Szanowny, Znamienity Krytyku!

Czemu się chce Pan sprzeczać ze mną? Pani Karolina Beylin też postanowiła się ze mną kiedyś „posprzeczać”, no bo kto to widział — krakowskiego lajkonika! — w „Kaukaskim kole kredowym” Brechta. Jesteśmy wszyscy tak zajęci! Pani Karolina, zajęta grzebaniem w warsavia-





nach, nie mogła zawracać sobie głowy przeglądaniem miniatur perskich, armeńskich, tadżyckich, gdzie dziwów pełno. I zajęta varsavianami zapomniała, że nawet w Krakowie, Lajkonik, w tureckim przybywa stroju. Takem się tym dylematem zafrasował, iż się w końcu okazało, że to nie ja mam kłótniwy charakter. Panu, który chce się ze mną sprzeczać, też nie będę chyba w stanie towarzyszyć w tym sporze. Na przeszkodzie stoi moja niewypowiedziana wdzięczność. Oto w przeciągu 20 lat mej działalności na scenie wmawiał mi Pan moce omal nadprzyrodzone. Moja scenografia, jak Pan twierdzi: niszczy, gniecie, dusi, zabija, przygwałdza, męczy, torturuje, pyszni się, przytłacza, zaciemnia, gubi, rozbija, odrywa, szarpie, wyje, krzyczy, morduje, poniewiera, gmatwa, kłuje, burzy, przeszkadza, katrupi, tłucze, szpeci, pobrzydza, zohydza, gnę, mnie, młóci, depcze, unicestwia, denerwuje, truje, zasępia, przeinacza, wykrzywia, łamie, gruchocze, zaciera, zakuwa, przykuwa, rozmydla, zaraża, przeraża, odstręcza, nastrocza... Nie podejrzewałem mojej wyobraźni o tak rozległe możliwości. Kiedyś, dziecięcim, czytywałem był Słowackiego i, pozostało w mej pamięci owo zdanie: „zostanie po mnie ta siła fatalna...” — Pan utwierdza mnie w marzeniach lat młodości, tym dobitniej, że tej lawinie destrukcji, jakiej jestem sprawcą, przeciwstawia Pan — dla innych przeznaczone komplementy: udane, ładne, ujmujące, dobre, kolorowe, ciepłe, funkcjonalne, oddające, urocze, podkreślające, wdzięczne, sympatyczne, miłe. Tak ciepło mówi Pan o innych, jak moja, droga, stara, sfiksowana ciotka o swoim kundelku. Jestem Panu tak wdzięczny za Jego do mnie „fatalny” stosunek.

Z dogłębną niechęcią do podejmowania sporu, do zgony Panu wdzięczny

.....*

Drogi Panie Redaktorze!

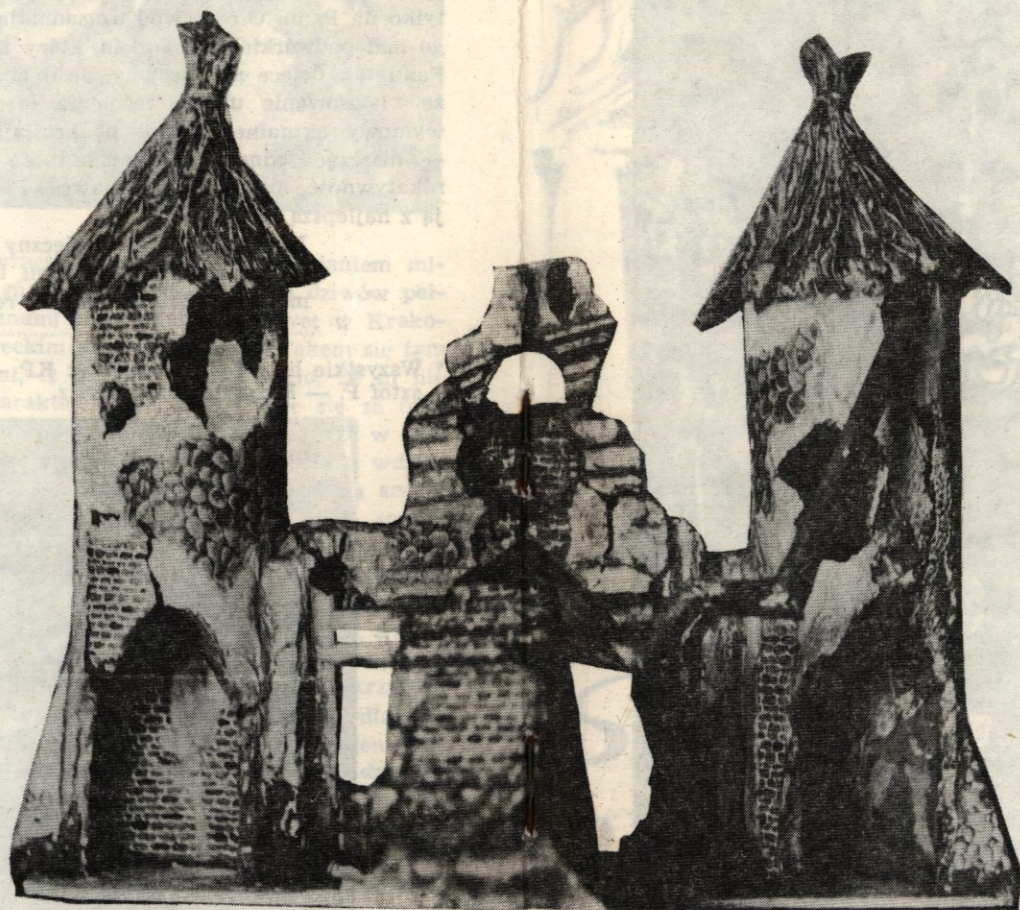
Zapytuje mnie Pan gdzie widziałem żyrandol wiszący nad podwórkim... Odpowiadam: w teatrze! Na zaprojektowanej przeze mnie scenie do „Wiśniowego sadu”. Na scenie wszystko jest możliwe. Odkryto to już dawno. Jeszcze na scenie szekspirowskiej Puk opasywał swym lotem ziemię w minut czterdzieści. Specjalnie dla Pana w przedstawieniu „Wyzwolenia” kazałem skopiować Drzwi Gnieźnieńskie, w miejsce wymienianych w tekście: Odrzwij Wawelskiej Świątyni. Uwierzył Pan w siłę słowa poety, nie zauważył Pan szalbierstwa z podtekstem jakie popełniłem, nota bene nie tylko na Panu. Oto wywód uzasadniający powód zwisającego nad podwórkim żyrandola, który to żyrandol wydał się Panu tak dalece niestosowny. Jeśli chodzi o Pańską opinię że zastosowanie uwspółcześnienia inscenizacji zabiło sens wymowy aktualnej sztuki, podkreślając jej współczesność — niszcząc jednocześnie jej nośność a wybijając komunikatywność, pozostaną wyznawcą Pana tezy, przyjmując ją z najlepszą wiarą.

Niezwykle Panu wdzięczny za tak udane streszczenie naszego programu teatralnego w znakomitej, ostatniej, Pańskiej recenzji

.....*

* Wszystkie listy były podpisane: KP — K. Pank. — Krzysztof P. — Krzysztof Pankiewicz.





Makieta dekoracji „Zemsty”

w *Matym* **Dworku**



Ach, nie powiem już nic.
Życie znowu owładnęło
mną tak jak dziś rano...

WITK a e Y

O UDZIWNIANIU DZIWNOCI

Wiem, dobrymi chęciami wybrukowano piekło! Także nimi jest wybrukowane piekło teatralne. Sam parę kamieni w tym bruku układałem. Wiem, że jest rzeczą karygodną zakładać na głowę kapelusz nie przewidziany modą na bieżący sezon. Znany mi jest spis przestępstw teatru w stosunku do paragrafu: Tak trzeba!!!... Jestem wystarczająco uświadomiony w materii przeżywania przez teatr kryzysu, tyle, że wtajemniczeni powiadają, że ten kryzys jest równie długowieczny jak historia teatru.

W teatrze lubię sztuki bez drzwi. Cóż to za kłopot dla aktora, który nie potrafi wejść na scenę — wejście z kulis! Cóż za kłopot — dla reżysera, który swoją twórczość musi podpierać krzesłami. Brak klamki, lub siedziska, pozbawiają ich środków wyrazu artystycznego. Żart? nie! Jeszcze parę lat temu nie jeden artysta oskarżał mnie, iż brakiem klamki i drzwi do tej klamki, brakiem kanapy uniemożliwiam twórczość, zakłócam pracę. A krytyce — zgłębienie sensu przedstawienia. Czasy się zmieniają — i dziś — niewierność didaskaliom nie jest równoznaczna z nieuchronną klampą przedstawienia. Typ reżyserii siadanej też gdzieś zanika.

Dorobiliśmy się w teatrze pewnych środków oddziaływania. Jednym z nich jest wiara w wyobraźnię widza. Kiedy rozpoczynałem pracę w teatrze — każde zjawisko mające kształt sceniczny, odbiegający od uświęconego schematu uproszczonej dekoracji wiedeńskiej, takieże reżyserii i podobnego dwóm poprzednim ideałom wzorca gry aktorskiej, gromione było przez krytykę ochoczo i z werwą. Szajna był — fel! Teatr w Nowej Hucie też nie całkiem — cacy... Kantor? Gorsze niż dzuma! Od ognia, wojny, scenografii... Na „zdrowym ciele polskiego teatru” rósł wrzód zwany Grotowskim, ale szykowano mu miejsce w zakładzie psychiatrycznym.

Mijały lata. Mody. Niepodważalne dogmaty. Kanony.

Staliśmy się właścicielami nowych prawd estetycznych równie niepodważalnych, panacealnych jak poprzednie, któreśmy wstydliwie przenieśli do lamusa.

Wiem, że nie należy wsadzać palca w ogień, młaskać przy jedzeniu, a dramaturgię Witkacego należy realizować „po bożemu”.

Wtykanie palca w ogień należy do moich prywatnych, autopiromańskich przyjemności, młaskać lubię — by gorszyć dostojne snobki, a robić Witkiewicza tak, jak zabrania krytyka — ubóstwiam. Tak się ładnie tego boją...

Larum — z tej okazji — bywa tak zabawne...

Coś spsocić, zachwiać czyjąś — zachwyconą samą sobą samowiedzę... Przez lat wiele służyłem jako tarcza strzelnicza, do której miotali swe utyskiwania nasi piórowładni. Czułbym się nieswojo bez owego furkotu piór „wszelikiego drobiu” — jak mówi Wyspiański.

Teatr nasz ma tyle sensu, tak bogaty jest w znaczenia, że może warto się pokusić o jakiś witkacowski purnonsens, rozchwianie pojęć, by z nich stwarzać odmienną realność. Rzeczywistość teatralną, gdzie wszystko jest możliwe i prawdopodobne, daleką od plagiowania prawdziwego „życia” — na scenie równie martwego, jak wypchana kaczka.

„My chcemy być w teatrze w innym świecie” — mówi Witkacy.

Nie przekonywał mnie nigdy Stanisław-Ignacy w tępo-pruskim sosie, pełnym drylu znaczeń oczywistych i natchalnej motywacji. Do Witkiewicza ciągnęła mnie zawsze jego „dziwność istnienia” i chciałbym, by mój spektakl był dziwny, udziwniony, czego tak nie lubi krytyka, a że udziwniona dziwność może stać się tylko odmienną rzeczywistością — inna to już sprawa. To jeszcze jedna ochofa z cyklu... dobrych chęci.

Istnieją dwie obowiązujące szkoły zajmujące się dramaturgią Witkacego. Szkoła empiryczno-praktyczna, szkoła teatralnych praktyk, gdzie często miast na spotkanie z autorem idzie się na mimowolne wagary — i — szkoła wyższa, jezuicka szkoła — zbawiennych rad naszej krytyki, gdzie wszystko jest pewne i niezachwiane, pozbawione wątpliwości, protekcyjnie podsuwająca recepty: jak należy wystawiać...

Przepisów i recept, zaleceń — było już bez liku. Na serio, na smutno, raz na ciepło, raz na zimno, raz na czuło... ale przewrotny Witkacy nie chciał poddać się recepturom, nie stawał się kaczką w siedmiu smakach serwowaną w ściśle przepisany sosie. Salwował się ucieczką również chętnie z teatralnych oparów, jak i ulatywał nieskażony płynną mazią sosu przepisów zaleconych przez naszą krytykę codzienną. Paru twórcom i paru autentycznym krytykom udało się jednak zawrzeć przymierze z nieokleźnianym Twórcą Czystej Formy.

Sam karcony wielokrotnie, dalej z uporem sięgam po dramaturgię Witkiewicza. Nie lubię jakiegokolwiek łopatology. Teatralnej też nie. Pod żadną postacią. Wierzę w możliwość kreowania teatralnej prawdy rządzącej się własnymi prawami. Chciałbym formować rzeczywistość. Imitacji, nawet najdoskonalszych — nie cierpię.

Mimo tylu doświadczeń, które nas zawiodły, traktujemy widza teatralnego dalej jako kogoś tępego, komu trzeba włożyć do głowy łopatą wszystko. Nie chcemy uwierzyć, że rozumie cokolwiek bez użycia metody kawoławologicznej. Czy lekarstwo tak zbawienne dla nas musi być pomocne innym?

Przy pracy nad „Dworkiem” myślałem przewodnią było mi motto jakim Witkacy poprzedził swoją sztukę, zaczerpnięte z Tytusa Czyżewskiego:

„A teraz idę do czuciowej, do przepotężnej maszyny mego rozumu.”

„W MAŁYM DWORKU” WITKACEGO

Stanisław Ignacy Witkiewicz, syn wybitnego krytyka, malarza i pisarza Stanisława Witkiewicza i Marii Pietrzekiewiczówny, urodził się w Warszawie 24 lutego 1885 roku. Jego rodzicami chrzestnymi byli: wielka aktorka Helena Modrzejewska i słynny skrzypek i bajorz ludowy, góral Sabala-Krzepkowski z Zakopanego. Wkrótce po narodzinach syna rodzina Witkiewiczów przeniosła się do Zakopanego. Stanisław Ignacy spędził tam znaczną część swego życia. Wzrastał w szczególnej atmosferze, w domu, który skupiał najwybitniejszych ludzi epoki, uwielbiany przez ojca wychowującego go według własnych oryginalnych teorii pedagogicznych. Nie chodził nigdy do szkoły, kształcony przez rodziców i nauczycieli prywatnych.

Stanisław Ignacy zyskał sobie szybko opinię cudownego dziecka. Mając lat osiem ujawnił talent literacki: napisał szereg „dramatów”, z których siedem ocalało. Jego „komedie” — jak je sam określił — powstały pod wpływem lektury Szekspira! Napisane przez siebie sztuki własnoręcznie drukował na dziecinnej drukarence, podając nawet wydawcę: „Druk Stasia Witkiewicza. Zakopane 1893”, i cenę: „Tom jeden kosztuje centa”. Jako kilkunastoletni chłopiec zaczął malować pejzaże i pisywać rozprawki filozoficzne, kontynuując jednocześnie zainteresowania literackie. Zajmował się także matematyką i naukami przyrodniczymi. W 1903 r. zdał świetnie maturę jako ekstern. W 1905 r. podjął studia malarstwa w akademii krakowskiej u Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera, ale ich nie ukończył. Był przede wszystkim samoukiem.

Począwszy od roku 1901 odbywał podróże zagraniczne do Petersburga, Włoch, Niemiec, Francji i Anglii. Na Zachodzie zetknął się z malarstwem Gauguina i Picassa, które zrobiło na nim wielkie wrażenie. Pozostali oni dla niego do końca życia największymi malarzami naszych czasów; pod wpływem między innymi ich twórczości kształtowały się teorie estetyczne Witkacego. W 1911 roku ukończył swą pierwszą powieść „622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta”, w której przedstawił siebie, swoich przyjaciół i środowisko swej młodości.

W 1914 roku Witkiewicz wyruszył jako rysownik i fotograf na wyprawę naukową do Australii i Oceanii, kierowaną przez swego przyjaciela, światowej sławy etnologa, Bronisława Malinowskiego. Wybuch wojny przerwał wyprawę wkrótce po jej rozpoczęciu. Witkiewicz poznał jednak nieco Australię, a także kilka tropikalnych miast portowych, zet-

knął się z bujną tropikalną przyrodą, czego ślady odnajdziemy w jego twórczości. We wrześniu 1914 roku znalazł się w Petersburgu, „aby bronić Polski”, miał bowiem nadzieję wstąpić do wojska polskiego, które tam próbowano tworzyć. Dzięki protekcji, nie bez trudności, dostał się do ekskluzywnego pawłowskiemu pułku gwardii. W drugim roku wojny przebywał na froncie, gdzie walczył w randze podporucznika i był kontuzjowany. W okresie pobytu w Rosji wrócił do studiów filozoficznych i malarstwa; tam ukształtowały się zasadnicze założenia jego estetyki i filozofii, których wstępne sformułowanie znajdujemy w „622 upadkach Bunga”. Wielką rolę w jego rozwoju odegrały dekadencje i nihilistyczne nastroje panujące wśród arystokracji i części inteligencji rosyjskiej przed rewolucją październikową. Jeszcze większy wpływ na ukształtowanie jego poglądów wywarła sama rewolucja. W tych doświadczeniach Witkiewicza szukać należy źródeł jego katastrofizmu. Stamtąd też wyniósł przekonanie o nieuchronności rewolucji.

W czerwcu 1918 r. powrócił do Polski i zaczął ożywioną działalność artystyczną. Aby nie myłono go z ojcem, w którego cieniu nie chciał pozostawać, zaczął wkrótce używać pseudonimu Witkacy. W 1918 roku powstaje pierwszy dojrzały dramat Witkiewicza „Maciej Korbowa i Bellatrix”; w 1919 wydaje drukiem „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”, gdzie przedstawia swoje poglądy na sztukę współczesną, formułuje zasadnicze idee filozoficzne, społeczne i estetyczne, wyklada istotę teorii Czystej Formy. Wiąże się z krakowską grupą malarzy „Formiści” i wystawia swe prace. W grudniu 1920 roku publikuje na łamach poznańskiego miesięcznika „Zdrój” dramat „Pragmatyści”, napisany w 1919 r. Debiut sceniczny Witkiewicza odbył się 30 czerwca 1921 roku na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Wystawił on wówczas dramat „Tumor, Mózgowicz” w reżyserii Teofila Trzczińskiego. Sztukę grano zaledwie dwa razy, ale wzbudziła ona wielkie zainteresowanie i spowodowała prawdziwą burzę w środowisku krytyków i miłośników teatru.

Witkiewicz napisał prawdopodobnie trzydzieści dzieł, z których udało się odnaleźć i wydać dwadzieścia trzy; inne znamy tylko z tytułu lub fragmentów. Prawie cała twórczość dramatyczna Witkacego mieści się w latach 1918 — 1926. Po tym okresie powstał tylko jeden znany dramat pt. „Szewcy” (1927 — 1934).

W 1922 r. Witkiewicz opublikował „Szkice estetyczne” a w roku następnym książkę „Teatr” — zbiór rozpraw i artykułów polemicznych z lat 1920 — 1922, poświęconych problematyce Czystej Formy w teatrze. Rozpoczęła się wówczas na dobre wielka, trwająca kilka lat, dyskusja nad teoriami i pisarstwem Witkiewicza. Nie było poważniejszego czasopisma ani autora, który nie angażowałby się jako jego zwolennik czy przeciwnik. A jednak Witkacy nie odniósł wówczas istotnego sukcesu, o jaki mu chodziło: nie został zrozu-

miany i przyjęty tak, jak na to zasługiwał. Po roku 1926 ucihły spory i Witkiewicz poczuł się człowiekiem zapomnianym, niezrozumianym, zlekceważonym. Żył jego legenda, a nie dzieło. Czuł, że nie odegra należytej roli. I dlatego mógł odnieść do siebie słowa Leona z „Matki”: „Jestem jak jakiś nabój wysokiej marki eksplozywności, leżący spokojnie na łące. Ale dotąd nie ma armaty i nie ma mnie kto wystrzelić. A tego sam nie potrafię — muszę mieć ludzi”.

Nie przerwał jednak swojej działalności. W roku 1927 opublikował powieść „Pożegnanie jesieni” (napisaną w 1925), następnie powieść „Nienasycenie” (1930). W 1932 r. wydał książkę o narkotykach i broszurę o Czystej Formie; w 1935 — zasadnicze dzieło filozoficzne „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” i wreszcie w 1936 napisał, nie wydane do dziś, „studium społeczno-obyczajowe” „Niemyte dusze”. W 1968 r. opublikowano nie dokończoną ostatnią powieść Witkacego „Jedyne wyjście” (1931 — 1933). Działał jako krytyk literacki i publicysta. Malował dla zarobku znakomite często portrety, które nazywał psychologicznymi, nie zaliczając ich jednak do prawdziwej sztuki. Interesował się nadal teatrem. Był współtwórcą Teatru Formistycznego w Zakopanem (1925 r.), a wiosną 1938 r. założył wraz z przyjaciółmi Towarzystwo Teatru Niezależnego, również w Zakopanem, i objął kierownictwo artystyczne utworzonego przez to towarzystwo teatru. Pragnął w ten sposób zrealizować dawne marzenie o posiadaniu teatru, którego celem byłaby tylko sztuka, który nie dbałby o zyski. Jednakże do przedstawienia swego dramatu „Metafizyka dwugłowego cielęcia”, którego próby zaczęto w czerwcu 1938, nie zdołał już doprowadzić.

Ostatni, nie znany dziś dramat napisał na kilka miesięcy przed śmiercią. Wojna zastała go w Warszawie, ale opuścił miasto i powędrował wraz z falą uciekinierów na wschód. 18 września 1939 roku popełnił samobójstwo koło wsi Jezioro w województwie poleskim. W wybuchu wojny dostrzegł agonię świata, któremu koniec wróżył od dawna. Poręczył śmiercią autentyzm swych katastroficznych przekonań. Był pewien, że „nowy hspaniały świat”, jaki wyłoni się po wojnie, będzie odpowiadał jego najgorszym przewidywaniom. W takim świecie nie chciał żyć.

II.

W lutym 1920 r. nowo powstały teatr „Reduta”, kierowany przez Juliusza Osterwę, wystawił dramat Tadeusza Rittnera „W małym domku”. Przedstawienie to odegrało wielką rolę w życiu teatralnym dwudziestolecia międzywojennego. Jego powodzenie musiało bardzo poruszyć i zirytować Witkacego. W czasie kiedy on tworzył nowatorskie teorie teatralne, nakreślił śmiałą wizję prawdziwej sztuki teatru, napisał już kilka dramatów — ciągle jeszcze nie

wystawionych — namietności i zachwyty wzbudza dramat realistyczny z 1904 roku!

Witkiewicz pragnął stworzyć teatr ukazujący człowiekowi najistotniejsze problemy bytu, pobudzający do przeżycia Tajemnicy Istnienia. „Co kogo obchodzi — pisał — co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku czy dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie...” A tymczasem dramat Rittnera, przy wszystkich jego zaletach był opowieścią o tym, „co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10”.

Fabula utworu jest prosta. Akcja rozgrywa się „w małym mieście w Galicji” na początku naszego wieku, w domu lekarza, człowieka energicznego i zdolnego, o zacięciu społecznikowskim. Zyskuje on dużą popularność i uznanie całej społeczności miasta, czego wyrazem jest obranie go burmistrzem. Mieszka w domu leżącym nieco na uboczu z żoną, dwojgiem dzieci i kuzynką. Pewnego dnia do domu Doktor wprowadza się inżynier przybyły do miasta, aby wybudować most. Między nim a zaniechawaną przez Doktora żoną jego, Marią, nawiązuje się romans. Dla niego jest to przygoda, dla niej — wielka miłość. Małżeństwo Marii z Doktorem nie było związkiem z miłości: Doktor uwiódł Marię, a następnie ożenił się z nią z poczucia obowiązku. Teraz w Doktorze budzi się zazdrość, która doprowadza go do zabójstwa żony. Ława przysięgłych złożona z obywateli miasta wydaje w procesie wyrok niewinności. Jednakże powrót Doktora do pracy i życia w mieście nie jest już możliwy. Ci sami, którzy wybaczyli mu strzał do wiaronornej żony, nie wybaczą mu skandalu. Traipiony wyrzutami sumienia, odrzucony przez społeczeństwo, które go przecież ukształtowało — Doktor popełnia samobójstwo.

Zywa reakcja krytyki i publiczności na przedstawienie dramatu Rittnera wydaje się najważniejszym faktem wyjaśniającym genezę sztuki „W małym dworku”. Dramat Witkiewicza jest parodią dramatu Rittnera, bardzo szczegółną, bardzo Witkacowską. Parodia i pokrewne zabiegi literackie są jedną z podstawowych zasad teatru Witkacego: opowiadana fabuła, odgrywana w dramacie historia, jest mało ważna. Z jego teorii Czystej Formy wiadomo, że wydarzenia w dramacie mają realizować jedynie „czyste stawianie się w czasie”, to znaczy mają one posuwać akcję naprzód. Wydarzenia nie muszą być logicznie powiązane, ale następując po sobie winny sprawiać wrażenie przemian i trwania w tym dziwnym świecie, jakim jest teatr Witkacego. Nieumotywowane wydarzenia stwarzają i wzmagają — jego zdaniem — poczucie dziwności wszystkiego, co nas otacza: zbliżają jednostkę do przeżycia Tajemnicy Istnienia.

Ograniczenie się do czystych wypadków, czystego następstwa w czasie, wysunięcie na pierwszy plan problematyki formy okazało się w praktyce niemożliwe do wykonania. Treść nie dała się zredukować. Witkiewicz nie postulo-

wał co prawda eliminacji treści, jak często sądziło się i sądzi. Jeżeli stawiał ją na drugim miejscu, po sprawach formy, nie znaczy to, że uważał ją za nieważną. W praktyce dramaturgicznej unikał jedynie dydaktyzmu i natręctwa w przedstawianiu jakiegos problemu i niczego nie podawał „do wierzenia”. W większości jego dramatów, zwłaszcza w najlepszych, postacie zażarcie dyskutują nad ważnymi problemami, znanymi z jego pism filozoficznych i estetycznych. Można by nawet nazwać dramaty Witkacego dramatami dyskusji. Są one tak przesycone istotną problematyką filozoficzną, estetyczną, społeczną i polityczną jak żadne inne w literaturze polskiej.

Dramat „W małym dworku” różni się nieco od wielu innych dramatów Witkacego. Dyskusji filozoficznych w nim brak. Jego zasadniczym zadaniem jest wyszydzenie i kompromitacja dramatu realistycznego. Sztuka Rittnera jako cel ataku jest dla Witkiewicza reprezentantem gatunku, pewnego typu teatru, który pragnie zniszczyć. Ale parodia Witkacego posiada pewną cechę szczególną: nigdy nie parodiuje on dokładnie utworu, który pragnie wyszydzić. Przetwarza tylko niektóre wydarzenia i postacie oraz ogólną atmosferę. Zawsze wprowadza silną deformację, wydarzenia fantastyczne i niesamowite, groteskę, to znaczy bardzo mocno przekształcone i przerysowane postacie i wydarzenia budzące śmiech a zarazem napawające lękiem. Podobnie jest w sztuce „W małym dworku”.

Już porównanie tytułów wskazuje na zależność obu dramatów od siebie. Zależność to szczególna. U Rittnera akcja rozgrywa się w środowisku mieszczańskim w małym galicyjskim mieście; realizmowi Rittnera ironicznie wtóruje Witkiewicz: „Rzecz dzieje się w Kozłowicach, w powiecie sandomierskim”, w środowisku drobnej szlachty i inteligencji szlacheckiego pochodzenia. Akcja zarysowana jest podobnie: w domu Doktora dochodzi do tragedii, do morderstwa i samobójstwa. U Witkiewicza również mamy morderstwo i samobójstwo. Morderstwo z podobnych pobudek: zdrada małżeńska i zazdrość męża. Ale jakże niesamowite są inne okoliczności. Mąż powziąwszy pewność zdrady zabija żonę śpiącą. Nie wie, że ma ona raka wątroby i że jest pogrążona we śnie narkotycznym: opium przynosi jej ulgę w cierpieniu. Nie wie, że żona miała nie jednego kochanka, lecz dwóch. Nie wie o tym nawet sama żona, pani Anastazja Nibek, gdyż do jej kontaktów z drugim z kochanków, Jęzorem Pasiukowskim, poetą, doszło w momencie, kiedy była odurzona narkotykami! Wszystko wyjaśnia się w trakcie trwania sztuki dlatego, że żona jako Widmo regularnie odwiedza swój dom: bawi się z córkami, dogląda gospodarstwa domowego, je z domownikami śniadanie i nawet pije wódkę! Wreszcie obszernie omawia z mężem i kochankami sprawę zdrady, bardzo dbając o to, aby panowie żyli w przykładowej zgodzie. Dyskusjom na temat przywódzenia się matki przysłuchują się niejednokrotnie jej córki w wieku

lat dwunastu i trzynastu. Nie są tym zgorzzone; cała sprawa wyraźnie niezbyt je interesuje. Świat: „ten” i „tamten”, przenikają się wzajemnie, ludzie i widma żyją w zgodzie. Podobieństwo z sytuacjami przejętymi ze sztuki Rittnera jest uderzające. Ale wszystko jest gwałtownie zdeformowane, wyolbrzymione, absurdałne i fantastyczne.

Fantastyka Witkacego jest odpowiedzią na realizm Rittnera. Świat „małego dworku w Kozłowicach w powiecie sandomierskim” stoi na głowie i jest bogatszy od realistycznego świata Rittnera o fantastykę. Teatr Witkacego nie zna granich realizmu i zasada prawdopodobieństwa w nim nie obowiązuje. W tym dziwnym teatrze żyją nie mniej dziwne postacie. Na pierwszy rzut oka wszystko zdaje się zwyczajne. W dworku Dyapanazego Nibka, dzierżawcy „małego mająteczku” w Sandomierskiem, prócz jego córek, mieszkają kuzyn Jęzory Pasiukowski — poeta. Tuż przed rozpoczęciem akcji do dworku przyjeżdża kuzynka Nibków i Jęzorego, panna Aneta Wasiewiczówna, nauczycielka muzyki, która będzie nauczycielką dziewczynek, dotychczas wychowywanych i kształconych — jak na panienki z dobrego domu przystało — w szkole klasztornej. W Kozłowicach spotykamy jeszcze dwóch oficjalistów, kucharkę, będącą także służącą „do wszystkiego”, oraz chłopca kuchennego. A zatem — dbały o prawdopodobieństwo szczegółu dramat realistyczny. Ale już w drugiej scenie dramatu zaczynamy podejrzewać, że jest inaczej. Poznajemy córki Nibków, Zosię i Amelkę. Ich niesamowitość rzuca się od razu w oczy. Ich myślenie, mówienie jest mieszaniną dzieciństwa i przenikliwej dorosłości. Przypominają Hesię i Melę z „Moralności pani Dulskiej”, ale ich dziwność i przedwczesna dojrzałość jest spotęgowana. W dodatku obie dziewczynki są za pan brat z zaświatami i miewają widzenia. One właśnie wywołują ducha zmarłej niedawno matki, który nie opuści małego dworku tak długo, aż spełni swoją misję: doprowadzi



do katastrofy. Chichot dziewczynek towarzyszy wielu scenom dramatu, one jedne naprawdę nie dziwią się nigdy niczemu. Kiedy ojciec poruszony do głębi zachowaniem Widma mówi: „A to nie do uwierzenia! Przeszła przez zamknięte drzwi. Cóż wy na to, dzieci?” Amelka odpowiada z nieznanym spokojem: „My nic. Trochę jesteśmy zmęczone”.

Nawet z pozoru całkiem normalne osoby urągają zasadom realizmu i prawdopodobieństwa. Widać to wyraźnie w ich stosunku do pojawienia się Widma. Traktują one Widmo Anastazji Nibek jak żywą osobę, przybyłą do domu z podróży: rozmawiają z nią jakby nigdy nic i co najwyższej zadziwiają ich niezwykle możliwości nieboszczki, na przykład przechodzenie przez zamknięte drzwi. Jedyną osobą, która reaguje normalnie na obecność Widma, pojawiającego się „w biały dzień”, jest Ignacy Kozdroń, oficjalista, były kochanek Anastazji. Kozdroń potwornie się Widma boi. Ale już drugi z oficjalistów, Józef Maszejko, uważa wszystko za rzecz normalną: całuje Anastazję w rękę z uniżonością, tak jak gdyby nigdy nie umierała. Posuwa się nawet do tego, że pyta Widmo o zdrowie! Kiedy przychodzi wieczór, Widmo całuje dziewczynki w główki „na dobranoc”, idzie zobaczyć, co słychać w kuchni i wreszcie odchodzi. Dokąd? Pewnie w zaświaty. Odchodzi tam tak, jak gdyby szło najnormalniej w świecie do swojej sypialni. Mamy tu do czynienia z parodią typowej sceny wieczornej między idącymi spać dziećmi a mamą i domownikami.

Samo Widmo jest także niezwykle: łączy ono w sobie cechy ducha i osoby żywej. Widmo to je śniadanie, pije wódkę, wzrusza się do łez wierszem Jęzorego, wnosi z Maszejką zemdlonego ze strachu Kozdronia, a jednocześnie przechodzi przez zamknięte drzwi, dowodząc swej duchowej natury: braku ciała.

Można by teraz postawić pytanie o źródła literackie tego pomysłu. Sztuka Rittnera niczego tu nie wyjaśnia, a pamiętamy, że czerpanie pełną garścią z utworów cudzych jest jedną z zasad w twórczości Witkacego. I wcale nie rzuca to cienia na jego oryginalność jako pisarza. Po pierwsze dlatego, że wiele pomysłów zawdzięcza swej własnej inwencji. Po drugie zaś dlatego, że zawsze po swoim przekształcał wszystko, co przejął od kogoś innego. Jego oryginalność ma zatem dwa bieguny: własną pomysłowość i gwałtowną deformację zaczerpniętych skądś elementów utworów. Poza tym to przejmowanie czyichś pomysłów czy parodia mają w twórczości Witkacego ważną rolę do spełnienia. W ten sposób Witkiewicz dowodzi nieprzydatności i przestarzałości realistycznej literatury i teatru, doprowadzając zasady nimi rządzące do absurdu. Zarazem zwalcza je i wykazuje wartość własnych inwencji, własnego teatru, ukazującego inny świat. Jest to — przypomnijmy zasadniczy cel dramatu: „W małym dworku”.

Źródła literackie, które mogły być podniecią dla Witkacego, było zapewne kilka. Jaką rolę odegrały tu chyba dramaty Szekspira, zwłaszcza „Hamlet”, gdzie duch ojca wraca z zaświatów wyjaśnić przyczyny i charakter swojej śmierci oraz nakłonić syna do zemsty. U Witkiewicza Anastazja wraca, by dowiedzieć się, że nie umarła, jak sądziła, na raka wątroby, lecz została we śnie zamordowana przez męża. A mści się sama, gdyż jest tym dziwnym duchem, mającym także ludzkie cechy. Demaskuje ona osoby dramatu, ich podejrzaną moralność. Pełni rolę podobną, jak widma w „Weselu” Wyspiańskiego, również demaskujące rzeczywistość. Ona prowadzi akcję sztuki: wszystko dzieje się przez nią, dzięki niej, dla niej.

Źródłem zasadniczym wydaje się jednak dramat Augusta Strindberga „Sonata widm”, napisany w roku 1907. Dramat wielkiego Szweda należał do szczególnie cenionych przez Witkacego utworów. Wykorzystywał on go także w innych swoich dramatach. Nie parodiował jednak Strindberga, przejmował natomiast niektóre elementy jego dramatów. Przejął, jak się zdaje, samą koncepcję widma. W „Sonacie widm” biorą udział w akcji dwa „prawdziwe” widma.

Są to: Roznosicielka mleka, niema zjawiająca się na chwilę Zmarły (Konsul). Ciekawe, że Roznosicielka mleka jest, podobnie jak Widmo Anastazji zawieszona między światem żywych a zmarłych. Ma ona coś z żywej dziewczyny i coś z ducha. Gdyby nie to, że widzi ją tylko Student (dla innych, z wyjątkiem jednej sceny, jest niewidzialna), myślelibyśmy, że mamy przed sobą zwykłą dziewczynę, tak dalece wszystko, co robi, jest ludzkie.

W końcowej partii sztuki Strindberga odbywa się „kolacja widm”, kolacja mumii — starych, okropnych, obciążonych grzechami ludzi. U Witkacego spotykamy się ze zbliżoną sytuacją ale przekształconą: w akcie drugim mamy śniadanie, na którym pojawia się Widmo, pije kawę itp. Strindberg określił żywych ludzi jako widma. Podobnie mogliśmy nazwać postacie z dramatu Witkiewicza z wyjątkiem Kozdronia, jedyne normalnego człowieka w tym niesamowitym towarzystwie. I sam autor nas do tego upoważnił gdyż nazywa widmami żywych ludzi. Anastazja określa artystów jako „rodzaj widm, tylko tu, na ziemi”. Dopiero w zakończeniu dramatu sytuacja ostatecznie się wyjaśnia: widma odchodzą, przynajmniej te „prawdziwe”; pozostają żywi ludzie. „Nie ma już widm między nami — mówi Aneta. — Są tylko trupy i ludzie żyjący”.

Witkacy parodiuje zatem Rittnera, a przejmuje pewne koncepcje od Strindberga. Strindberg, jeden z najwybitniejszych dramaturgów światowych schyłku XIX i początków XX wieku, wymieniany jest wśród ojców nowoczesnego teatru. Z jego dorobku korzystała nie jedna awangarda

teatralna, uznając go za swego mistrza. Sens tak różnego stosunku Witkacego do Rittnera i Strindberga jest więc oczywisty: parodiuje i wyszydza Rittnera, utożsamiając go z realizmem; próbuje twórczo kontynuować Strindberga, gdyż jest on jego naturalnym sojusznikiem w walce o nowy teatr.

W obu sztukach, u Rittnera i u Witkacego, samobójstwa bohaterów są konsekwencją zabójstw. Doktor sam wymierza sobie karę, której nie wymierzyło mu społeczeństwo. Nibek nie ma wyrzutów sumienia. Ani razu nie przychodzi mu nawet na myśl, że mógłby je mieć. A jednak popełnia również samobójstwo w chwili całkowitej desperacji. Można by metaforycznie powiedzieć, że Maria w sztuce Rittnera mści się zza grobu na mężu.

Na Nibku żona mści się wcale nie metaforycznie. Przybywa jako Widmo z zaświatów i zemsty dokonuje osobiście.

Zapowiedzią przyszłych wypadków staje się odczytany całej rodzinie w drugim akcie proroczy poemat Kuzyna. Ten grafoman o zanikającej umiejętności pisania znajduje się wreszcie pod władzą natchnienia po bardzo długim okresie „posuchy”, gdy nie mogąc tworzyć męczył się okropnie. Jest on reprezentantem całej armii nieautentycznych artystów, od których roj się w twórczości Witkacego. Ich wątłe talenty są oznaką przemian społecznych, w wyniku których sztuka ginie lub znajduje się w stanie głębokiego kryzysu. Jęzory Pasiukowski jest szczęśliwy: w czasie śniadania, wykonując dziwne gesty i strojąc błazeńskie miny — tworzy. Produktem tego natchnienia jest straszliwy poemat pod złowrogim tytułem: „Wszystko było tak dobrze i tak się wszystko popsulo”. Wrażenia słuchaczy tego utworu są nadspodziewanie silne: „Nibek zakrywa twarz rękami. Widmo puszcza Zosię, którą trzymało pod prawą pachą, i również zakrywa twarz ręką”. Widmo nawet płacze! Jedynie potworne siostrzyczki nie są przerażone. Przeciwnie, są zachwycone. Zosia wykrzykuje: „A to jest śliczne! To jak we śnie. Ja bym chciała, żeby ciągle tak było”. Wtórjuje jej Amelka: „I ja także. Tylko ja powiem prawdę. Jezio jest głupi: on nic nie rozumie”.

Jezio rzeczywiście nie rozumie, że stał się narzędziem w ręku tajemniczej siły i przewidział przyszłość. Czy dziewczynki ją znają? Co oznaczają przytoczone słowa Amelki? Nibek przeczuwa nieszczęście i jest przejęty zgrozą. Na początku sztuki określił wydarzenia związane ze śmiercią żony jako dramat. Okazuje się, iż jest to tragedia. Jej zapowiedzią jest właśnie poemat Kuzyna. Reakcja Anastazji jest tak silna dlatego, że albo odczytano jej plan i wyjawiono go, albo w poemacie Kuzyna znalazła wskazówki dalszego postępowania, straszliwego nawet dla widma. Pierwsza możliwość okazuje się prawdziwa.

Najważniejsze proroctwa z poematu Kuzyną spełniają się co do joty: dziewczynki na życzenie matki wypijają truciznę. Widmo pojawia się zaraz po ich śmierci, by zarzą-

dzić posługę przy zwłokach. Gdy ojciec, przerażony bólem, klęczy przy ciałach swych córek, wbiega upapranym ciastem Marceli, przynosząc panią do spróbowania świeżo upieczone ciasteczka. Nibek utracił sens życia. W rozpaczę popełnia samobójstwo. Następną sceną jest prawdziwie Witkacowska. Ledwie przebrzmiał huk wystrzału, wchodzi Kucharka i oznajmia: „Kolacja na stole, proszę państwa”. I pozostali przy życiu nie widzą powodu, by przeskadzać sobie w spokojnej, o właściwej porze podanej kolacji.

W tej scenie można zaobserwować najlepiej specyficzny typ humoru, jaki spotykamy u Witkacego. Nie jest to beztroski, wyzwalający śmiech, jakim reagujemy na coś prawdziwie wesołego. Humor Witkacego jest często nieprzyjemny, ukrywa się w nim groza, co najmniej niepokój. Jest to humor makabryczny, groteskowy, dwuznaczny. Wzbudza on śmiech, jakim reagujemy niekiedy na sytuacje tragiczne, bez wyjścia. Taki typ humoru jest bliski prerażeniu metafizycznemu, które czasami ogarnia człowieka. Ma ono także swoją stronę pozytywną: zwraca nasze myśli ku metafizyce, filozofii, sztuce. Nie zawsze humor Witkacego jest taki. Jego sztuki są często dowcipne, wesołe, są świetną zabawą. Ale zabawa nie staje się nigdy celem; gdy się pojawia, jest momentem wytchnienia przed powrotem do spraw poważnych. Oba typy humoru zaobserwujemy bez trudu w sztuce „W małym dworku”.

Gdyby chcieć krótko określić jej zawartość, można by znowu posłużyć się poematem Kuzyna. Sztuka opowiada o tym, że „wszystko było tak dobrze i tak się wszystko popsulo”. Jest to także ironia pod adresem Rittnera: w domu Doktora również „wszystko było tak dobrze”, aż nagle przysza katastrofa. Szyderstwo z nastrojowości i sentymentalizmu ówczesnej literatury zawiera się w ostatnim dwuwierszu poematu:

A taki miał być przyjemny nastrój przy podwieczorku

W małym, zacisznym, ukrytym w drzewach dworku. Burzenie błogich nastrojów i wiecznego „dobrego humoru” tak blisko sąsiadującego z bezmyślnością, było również celem Witkacego. Pogarda dla intelektu i niechęć do myślenia przyspieszały przecież upadek filozofii i sztuki.

Pragnienie wyszydzenia i zniszczenia teatru realistycznego oraz symbolistycznego teatru nastrojów było w sposób naturalny połączone z otwarciem podwojów nowego teatru. Dostrzegliśmy ten program pozytywny Witkacego określając jego stosunek do Strindberga, sojusznika w walce. Dramaturgia Witkiewicza otwiera rzeczywiście przed czytelnikiem czy widzem teatralnym nowy świat, niezwykle i w pewien sposób poetycki. Dotyczy to również sztuki „W małym dworku”. Jest to ta poezja, o której myślał Witkiewicz opisując dziwny sen, jaki przeżyje widz w jego teatrze. W teatrze tym, podobnie jak w utworach, których autorzy po-

sługują się fantastyką, marzeniem sennym, widz znajdzie wyzwolenie z ograniczeń narzucanych mu przez rzeczywistość realną. Wyzwolenie takie przynosi właściwie wszelka poezja godna tego miana. Wyłącza ona jakby człowieka z jego życia, by przenieść go w świat wolności, niezwykłości i piękna. Zdolna do takiego owdzięcia widzom czy czytelnikiem jest także dramaturgia Witkacego.

Sztuka „W małym dworku”, jeśli zgodzić się na fantastykę, na pewne przedwstępne założenia czy reguły gry, okaże się sztuką całkiem logicznie zbudowaną, dobrze umotywowaną. Witkacy był również tego zdania, nazywając ją sztuką dość „realistyczną”.

„Realizm” sztuki „W małym dworku” okazuje się wystarczająco zarysowany, by mówić wręcz o pewnej jej tendencji. Podobnie jak Rittner, podobnie jak Zapolska, Witkiewicz ostro krytykuje moralność mieszczańską, produkt burżuazyjnego społeczeństwa. Falszywe pozory cnoty ukrywają częstokroć wcale niepiękną rzeczywistość. Podając córkom truciznę, Widmo matki ma nie tylko i nie przede wszystkim na celu zemstę na mężu. Chce zabrać dziewczynki ze świata, w którym nic dobrego nie może ich spotkać. „Otóż matka jako widomo dopiero zobaczywszy całą ohydę życia w tym dworku — pisze Witkacy — woli zabrać córki ze sobą na tamten świat. Bardzo proste, i to jest właśnie wynikiem całego aktu II.”

Tę intencję swojego dramatu wyraził Witkiewicz wprost w trakcie dyskusji z krytykami po premierze sztuki we Lwowie w 1926 r. Przed przedstawieniem w Zakopanem w 1925 roku we własnej reżyserii lub w czasie pracy nad nim podkreślił tę myśl, dpoisując nowe zakończenie. Widmo z mężem pod rękę wzywa gestem dziewczynki, które wstają z martwych „jak automaty i idą ku duchom rodziców”. Cała rodzina odchodzi do „lepszego świata”. Zakończenie to jest także wyrazem czegoś bardziej zasadniczego niż krytyka określonych wynaturzeń moralnych. Wyraża ono sprzeciw wobec świata, odmowę uznania otaczającej pisarza rzeczywistości realnej.

Sztuka „W małym dworku” dobrze wprowadza w problematykę teatru Witkiewicza, chociaż zdecydowanie ustępuje jego najlepszym dramatom: „Szewcom”, „Kurce wodnej”, „Matce”. Jej problematyka nie sięga wyżyn dyskusji filozoficznych i społecznych, jakie znajdujemy w „Szewcach”. Jej budowa ustępuje precyzji budowy „Kurki Wodnej”. Witkiewiczowskie pomysły ze sztuki „W małym dworku” nie mogą być porównane z olśniewającą i zadziwiającą inwencją „Matki”. A jednak „W małym dworku” to dramat świetnie napisany, dowcipny i błyskotliwy. To jeden z ulubionych własnych utworów pisarza. Należy do najchętniej grywanych sztuk Witkiewicza między innymi dlatego, że oswaja widza i zachęca go do obcowania z całym jego dziełem.

III.

Uważany przez jednych za dziwaka, wariata i megalomana, wielbiony przez innych — kim był Witkacy naprawcą? Czym jest dla nas dziś jego twórczość?

Za życia zdecydowanie niedoceniony, choć w sporze o jego dzieło stanęli przy nim także ludzie wybitni, był tuż przed wojną odkrywany przez młodzież. Stał się patronem intelektualnym części młodych literatów i artystów w czasie okupacji. Los jego był jednak losem pisarza, który przyszedł za wcześnie.

Po raz pierwszy wystawiono po wojnie jego sztukę w 1956 r. W 1957 r. wznowiono „Nienasycenie”. Dwa tomy ocalałych dramatów wydał Puzyra dopiero w roku 1962.

I nagle stało się oczywiste, że Witkiewicz był jednym z najwybitniejszych pisarzy polskich swojego czasu, że jego miejsce jest obok Wyspiańskiego, Zeromskiego, że nowa literatura i nowy teatr dwudziestolecia międzywojennego znajdują w nim najwybitniejszego przedstawiciela. W każdym razie nikt nie dorównał jego dziełu rozmachem twórczym, szerokością horyzontów, głębią filozoficznych przemyśleń.

W ślad za sukcesem w Polsce poszło zainteresowanie światowe głównie dramatem, ale także powieścią Witkacego. Po wojnie przełożono jego dzieła na wiele języków: na angielski, francuski, niemiecki, czeski i słowacki, serbochorwacki i węgierski, włoski i hiszpański, norweski, szwedzki i portugalski, a nawet japoński. Teatry grają jego sztuki nie tylko w Europie i w USA; wystawiano je w Nowej Zelandii, Meksyku i Brazylii. Można śmiało powiedzieć, że Witkacy wchodzi z wolna do panteonu literatury światowej.

W licznych polskich i obcych publikacjach określa się go jako prekursora wielu aktualnych tendencji w teatrze światowym. Píše się dużo o zadziwiającej trafności wielu jego prognoz dotyczących stanu kultury i przemian społecznych. w Stanach Zjednoczonych i Francji pojawiły się opinie, że Witkiewicz umiał przewidzieć i wyrazić w sposób głęboki i przejmujący nędzę duchową bogatych społeczeństw konsumpcyjnych i beznadziejność dostatniego, lecz pustego i szarego bytowania. Wydaje się, że wszystkie te uzasadnienia łącznie stały się przyczyną zainteresowania Witkacym. Najważniejszą rolę odegrały jednak czysto literackie walory jego dzieł. Witkiewicz, intelektualista i filozof, był niepośledniej klasy artystą. Swoje przemyślenia i intuicje potrafił przetworzyć w potężną wizję artystyczną. Umiał tę wizję utrwalić tak, że i dzisiaj silnie oddziałuje ona na czytelników i widzów teatralnych. Więcej nawet: dopiero dzisiaj zaczynamy ją w pełni rozumieć i doceniać.

O ARTYSTYCZNEJ GRZE AKTORA

W warunkiem doznania artystycznego wrażenia od sztuki na scenie jest nierealistyczna gra aktora. Pomijam kwestię ruchu i kostiumów, która jest w dzisiejszym teatrze prawie że rozstrzygnięta na korzyść artystycznego wykonania, z wyjątkiem tych wypadków, w których reżyser zmuszony realistycznym tekstem i dyspozycjami autora dąży właśnie do oddania życia w całej jego przypadkowości i brzydocie. Ale w teatrze główną rzeczą jest słowo mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane. Nic nie pomoże doskonale, w związku z akcją skomponowana dekoracja, jeśli na tym tle — nawet przy odpowiednio wystylizowanych ruchach — słyszeć będziemy grę, przenoszącą nas bezpośrednio w realne życie. Przewaga dekoracji i kostiumu, a nawet ruchu nad słowem jest dla teatru szkodliwa — doprowadza do żywych obrazów i pantomimy. To samo stosuje się do przeladowywania przedstawień muzyką — jest to przejście zbyt umuzykalnionych reżyserów do nieokreślonej formy teatralno-baletowej. Teatr przestaje być teatrem.

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 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 przewyciężenie uczucia w jego scenicznym wyrazie. Mówię „pewne”, bo wyeliminowanie całkowite uczuć ze sceny, poezji i muzyki, podobnie jak programowe odczucanie 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 wyobrażonych 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 stanowić będą tła zmieszane, wpływające na zabarwienie, uświadomianej 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. Celem aktora byłoby zużytkowanie uczuciowego stanu dla podkreślenia znaczenia wypowiedzanych zdań, a nie bezpośrednie oddziaływanie przez sugestionowanie danego uczucia jako takiego. Aby grać tylko znaczeniowo musi aktor zapomnieć, że ma ciało. Powinno ono służyć tylko ruchom, ale nie powinno działać na głos. Wszystkie czysto sercowo-brzuchowe tremolanda, „leżki”, spazmy przepony i innych organów musiałby być wykluczone. Aktor musi czuć, że ma głowę i na użytek swojej artystycznej myśli jeden tylko organ: głosowy, którego związek z całą trzewiową stroną uczuć i jej wyrazem powinien być przecięty. To przecięcie stanowi pierwszą podstawę do artystycznego stworzenia roli, tj. jako jednego z formalnych tematów w całości stojącej się konstrukcji. Nie może wtedy aktor dbać o to, czy jakaś histeryczka dostanie spazmów, czy nie, czy jakiś pan powie sobie: „oto zupełnie było tak ze mną w Maciejowie w 1925 roku”. Powinien być jedynie (i czuć się — to najważniejsze) elementem w pęku czy splocie wydarzeń — ale nie w znaczeniu życiowym, tylko artystycznym. Na tym jedynie polega prawdziwa twórczość aktorska, w związku z autorem i reżyserem, a nie na udawaniu jakichś typków i kopiowaniu mniej więcej dokładnym „kawałków życiowych”, jakimi są przeważnie dzisiejsze sztuki sceniczne.

Oczywiście w ten głęboko-bebechowy sposób gra się utwory o wysokich napięciach dramatycznych. Do lżejszych stosuje się ton konwersacyjno-byznesowo-salonowy, wzięty z codziennego życia wraz ze wstrętnym życiowym zmieszaniem, które reżyser stara się odtworzyć z całym pietyzmem. Pozornie o wiele różnie gra się utwory wielkich mistrzów dawnych, a nawet nowszych, którzy by zasługiwali na coś zupełnie innego. W tym celu „stylizuje się” role — nie polega to bynajmniej na artystycznej pracy. Bierze się be-

bech w surowym stanie i zamiast uczynić z niego pretekst do artystycznej twórczości aktora, wyciąga go się tak, jak gdyby był z gutaperki — to samo tremolando, tylko o tyle gorsze, że rozłożone na czas dłuższy. Nie wywołuje ono wprawdzie skurczów serca, wątroba od tego nie puchnie, ale za to rozprzestrzenia to rozwlekanie bebeczków nieopisaną nudę, dochodzącą aż do bólu w dołku.

Pozornie wymagania moje są bardzo skromne, czysto negatywne. Ale jakże trudno jest dzisiejszemu aktorowi przezwyciężyć narowy realistycznej tresury i z odtwórcy stać się twórcą. Jest to glaz ciężki do odwalenia, ale warto uczynić ten wysiłek, bo pod glazem tym można znaleźć dawno zapomniane skarby i z teatru uczynić sztukę, a nie realistyczny albo symboliczny bałagan. Oczywiście, potrzebni są odpowiedni autorzy i reżyserzy, bo sam aktor, nawet o najlepszych intencjach, jest zupełnie bezsilny.

„No dobrze”, może ktoś zapytać, „przypuścimy, że uczuciowe wstrząsy zostaną przezwyciężone — i cóż dalej? Na czym to będzie polegać ta twórczość?” Otóż poza ogólną koncepcją artystyczną roli, którą daje przeczytana i odpowiednio przez świadomego artystycznego zadania reżysera formalnie nastrojona sztuka, wszystko będzie polegać na rzeczach takich jak: tu trochę mocniej, tu słabiej, tu obróć się na lewo i wyciągnę rękę, tu zrobię maskę strachu i będę mówił z przerywaniem, tam w sposób równy i ciągly, tu płasko, tam głęboko, tu więcej przez nos, a tam głosem pełnym. A we wszystkie te ogólnie zaznaczone w związku z całością dynamiczne napięcia włożyć jako subtelniejsze zabarwienie dyskretnie użyty ton uczuciowy, który daje samo znaczenie każdego zdania i słowa. A przede wszystkim rozłożyć wszystkie napięcia w ciągu całej sztuki, nie zużywać wszystkiego od razu i zachowywać rezerwy na chwile decydujące, w tym przekonaniu, że artystyczny efekt polega na stosunkach a nie na waleniu w łeb. „No dobrze, ale czyż tego wszystkiego nie robi się i w realistycznym teatrze?”. Owszem, robi się, tylko z inną intencją i w innych proporcjach. Tymi samymi środkami dwóch malarzy maluje, ale jeden tworzy odbicie natury, inny formalną konstrukcję form. Dzieło sztuki od knota różni się czasem w bardzo małych odchyleniach. Tym samym organem głosu można stworzyć dwie jakościowo zupełnie niepodobne do siebie rzeczy, przy pomocy drobnych przesunięć w ustosunkowaniu elementów, ale trzeba wiedzieć czego się chce. A nade wszystko chcieć być częścią całości formalnej, a nie samoistnie udającym jakiś typ życiowy imitatorem.

Muszę zaznaczyć (i to nie na podstawie rozmyślań, ale praktyki — niewielkiej, ale wystarczającej), że przy pozornym skrepowaniu dowolność i możliwość puszczania się na całego w scenicznej twórczości jest daleko większa przy



moich założeniach niż przy realizmie, a nie implikują one bynajmniej jakiegось obowiązującego automatyzmu, marionetkowości i katarzynkowości, jak to twierdzą ci, którzy chcą chyba wywołać programowo jeszcze większy rozdźwięk między mną a aktorami dla celów ubocznych. Powiem więcej, że aktorzy mogliby przestać być manekinami w rękach reżysera i zacząć tworzyć nieznanne, nieprzeczuwane w jednostkowej koncepcji role, wynikające jako wypadkowa różnych pomysłów poszczególnych, a reżyser byłby tylko jakimś korektorem. Żaden pojedynczy osobnik nie jest w stanie wyobrazić sobie takiego tonu ogólnego, który by mógł powstać przy takiej zbiorowej, nieskrepowanej realizmem twórczości. Do tego tematu powrócę jeszcze jako też do kwestii reżyserii. Opieram się tu nie tylko na teorii, ale na doświadczeniach w zakopiańskim teatrze eksperymentalnym*), a nawet w towarzystwie „prawdziwych” aktorów w związku z graniem sztuki mojej „W małym dworku” we Lwowie. Mało to, ale wystarczy, aby widzieć inną przyszłość i nieznaną perspektywę dla teatru.

*) Teatr ten wskutek niemożności stłumienia tarć i różnic poglądów na sztukę, które by w dyskusji zniknąć mogły, niestety, zdaje się istnieć przestanie. A szkoda.

(Mało znany, nie drukowany po wojnie artykuł Witkacego, opublikowany w warszawskim dzienniku „Przegląd Wieczorny” w 1927 roku, numer 127, str. 3).

„W MAŁYM DWORKU” NA SCENIE

Krótką, ale niełatwą i pełną dramatycznych momentów była droga sztuk Witkacego przez sceny dwudziestolecia międzywojennego. Pierwsze premiery prezentowano „wstydliwie, półgębkiem”, jakby to były — wedle słów Żeromskiego — „dziwolągi, które się pokazuje, ale się za to nie bierze odpowiedzialności”. Teatry umieszczały utwór Witkiewicza na „marginesie” swego oficjalnego repertuaru, przesuwając termin premiery na sam koniec sezonu, gdy „aktorzy mają już spakowane kuferki, a kanikuła zobojętnia publiczność na wszystkie „nowe prądy” (Boy). Byli to na dodatek przedstawienia zamknięte, o „prywatnym, eksperymentalnym charakterze”, dostępne jedynie za zaproszeniami, po które trzeba się było zwracać pisemnie do sekretariatu teatru. Celowo również ograniczono ilość spektakli. Wszystko to stwarzało wokół premier Witkacego niezdrową aurę, ugruntowało jego „złą sławę” i utwierdzało pogląd o nieuchronnym niebezpieczeństwie, jakie stwarza granie jego sztuk.

W tych warunkach wystawienie Witkiewicza było istotnie sporym aktem odwagi, zwłaszcza jeśli się zważy, że początek lat dwudziestych to okres, gdy niemal cała krytyka i ogół społeczeństwa traktują nowoczesną sztukę jako coś wyrotowego, a czynnik rządowe oficjalnie prowadzą z nią walkę, konfiskując utwory i czasopisma, a nawet aresztując co śmielszych twórców.

W latach 1923-24, gdy dyrekcje najpoważniejszych scen polskich wyciągnęły z doświadczeń Teofila Trzcńskiego (reżysera „Tumora Mózgowicza” i „Kurki wodnej” w Krakowie) i z przedstawień „Pragmatystów” w eksperymentalnym teatryku „Elsynor” (29.XII.1921 r.) jeden tylko wniosek — ten mianowicie, że granie Witkacego stanowi zbyt wielkie ryzyko zarówno finansowe jak i prestiżowe: w tym okresie, gdy nawet sam Trzcński odrzucił „Janę Macieja Karola Wścieklicę”, a w ślad za nim uczynił to także Szyfman, wtedy właśnie odważył się wystąpić z prapremierami dwóch sztuk Witkiewicza prowincjonalny Teatr Miejski w Toruniu. Nic więc dziwnego, że wiadomość o czynionych w tym teatrze przygotowaniach do wystawienia sztuki pt. „Nadobnie i koczkodany, czyli Zielona Pigułka” przyjęta została przez prasę warszawską niemal jak sensacja.

Niestety, dyrekcja teatru nie zdecydowała się wystawić utworu Witkacego jako „normalnej” pozycji repertuarowej

i — idąc za przykładem Trzcńskiego — postanowiła przesunąć premierę na koniec sezonu oraz nadać jej półoficjalny i eksperymentalny charakter. Jednocześnie zrezygnowano z zamiaru zagrania „Nadobnie 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 Witkacego zgłosili sami aktorzy, którzy wyłonili ze swego grona specjalny „zespół artystyczny” i kierując się ambicją doskonalenia swego warsztatu pragną w ten sposób „stworzyć sobie poza oficjalnym programem możliwość wypróbowania swych sił w nowych, jeszcze nieutartych kierunkach i dążeniach twórczych”. W przededniu premiery w miejscowych dziennikach ukazały się obszerne anonsy dyrekcji teatru, w których omówiono twórczość Witkiewicza i wyjaśniono, że nowatorstwo jego dramaturgii zmusza 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 wydawane są zaproszenia przez sekretariat i kasę teatru, na zasadzie których będzie można nabyć bilety normalne z opustem 40%.” A więc, podobnie jak w Krakowie, sztukę Witkacego znowu zaprezentowano pewnego rodzaju curiosum — z tą jednak różnicą, że w Toruniu wprowadzono jeszcze dodatkowy zakaz: zabroniono wstępu na przedstawienie uczniom i młodzieży.

Prapremiera „W małym dworku” odbyła się 8 lipca 1923 w reżyserii Wacława Malinowskiego i w dekoracjach zaprojektowanych przez Feliksa Krassowskiego. Niestety, niewiele można powiedzieć o samym przedstawieniu i trudno orzec, czy istotnie prezentowało ono „nowy a odrębny kierunek gry aktorskiej i inscenizacji”. Na podstawie drobnych wzmianek prasowych i opinii Zofii Guzowskiej — autorki jedynej recenzji z przedstawienia — można tylko przypuszczać, że był to spektakl utrzymany na kulturalnym poziomie i nie zrywający w jakiś radykalny sposób z kanonami realistycznej konwencji. Na czoło wykonawców wysunęła się odtwórczyni Widma matki — Michalina Jasińska-Szapakiewiczowa, która „utrzymała się nadzwyczajnie w nastroju, wywołując każdym swym pojawieniem się, niesamowitym, monotonnym głosem, płynnymi, isticie widmowymi ruchami i zaświatowym zapatrzeniem się jakby nie widzących oczu — dreszcz grozy wśród wrażliwych widzów”. Przedstawienie powtórzono tylko jeden raz, mimo iż wywołało ono duże zainteresowanie i wzbudziło ożywione spory i dyskusje. „Od dawna — pisała Guzowska — nie słyszało się tak różnorodnych i krańcowo sprzecznych sądów o sztuce. Jedni (tych



co prawda było bardzo niewiele, twierdzili, że utwór to wielkiej wartości, wysoce artystyczny, głęboki, niemal genialny(...) Przeważająca jednak większość publiczności wrzucała po prostu ramionami, szeptała 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 przepisom i kanonom artystycznym". Zainteresowanie, jakie wzbudziła premiera „W małym dworku” zachęciło dyrektora sceny toruńskiej — Mieczysława Szpakiewicza do podjęcia następnej próby z utworem Witkiewicza. 29.IV.1924 odbyła się prapremiera „Wariata i zakonnic”. I tym razem zastosowano „nadzwyczajne środki ostrożności”: tytuł sztuki zmieniono ze względu na cenzuralnych na „Wariat i pielęgniarka”, zabroniono wstępu na widownię młodzieży szkolnej, studentom oraz żołnierzom(!) i celowo ograniczono liczbę widzów nie sprzedając biletów na II balkon. „To się nazywa połączyć odwagę z ostrożnością” — pisał z ironią Boy.

25 marca 1925 r. przedstawieniem „Wariata i zakonnic” oraz „Nowego Wyzwolenia” zainaugurowało swą działalność Towarzystwo Teatralne w Zakopanem. Duszą tego teatru był Witkacy, a zespół tworzyli dentyści, lekarze, inżynierowie, artyści. Po pierwszej premierze ujawniły się wśród członków Towarzystwa zasadnicze różnice na temat charakteru i funkcji teatru, które doprowadziły do rozłamu. Witkacy wraz z grupą przyjaciół założył odrębny Teatr Formistyczny. Na pierwszą premierę wybrano „W małym dworku” (25.III.1925). Sztukę przy współpracy z autorem reżyserował lekarz szpitala Czerwonego Krzyża — dr Marceł Staroniewicz. Zdaniem recenzentów w obranej przez nich koncepcji inscenizacyjnej zbyt wiele było realistycznych konturów”, zacierających „formistyczne cechy” utworu. Za

niepotrzebne uznano wszystkie „sowizdrzalskie efekty”, mające w intencjach twórców kształtować „formistyczny” nastrój przedstawienia, a które w rzeczywistości przypominały tanie chwytły z bulwarowej komedii. Sprzeczne opinie wywołała scena finałowa, dopisana przez autora specjalnie dla tej inscenizacji. Przedstawienie w Toruniu kończyły słowa Anety: „Nie ma już widm między nami. Są tylko trupy i ludzie żyjący. Zaczynamy nowe życie.” i wszyscy „żyjący” wychodzili, pozostawiając na oświetlonej świecami scenie trupy dwóch dziewczynek.

W zakopiańskiej inscenizacji po tym następowała scena mimiczna: „Na progu we drzwiach na prawo staje Widmo pod rękę z Nibkiem, ubranym w białe prześcieradło. Wchodzi i o trzy kroki staje. Wimo kiwa ręką w kierunku dziewczynki. Dziewczynki wstają jak automaty i idą ku duchom rodziców, którzy robią zwrot i wychodzą. Dziewczynki za nimi”. Dla J. Brzękowskiego była to dobra pointa fabuły wspartej na pomysłe „pomieszania świata” tego z „tamnym” w pewną jedność. Według S. Albertiego natomiast „groteskowy pochod widm zniwelował podniosłe, dramatyczne wrażenie” poprzedniej sceny.

Główne role powierzono celowo tym aktorom, którzy mówili z trudem po polsku, z akcentem angielskim, białoruskim lub rosyjskim, co stwarzało zupełnie nieoczekiwane



efekty. Największe wrażenie robiła w roli Widma Angielka — miss Winifred Cooper, wypowiadając grobowym głosem z angielskim akcentem słowa: „Umarłam na rhakę w wattrhobie”. Jak wspomina Rafał Malczewski, „najpoważniejsi obywatele ryczelę ze śmiechu lub popadali w zadumę nad wszystkim, co się działo na scenie”.

W latach 1925-26 sztuki Witkacego odnoszą wreszcie kilka sukcesów scenicznych. „Szlagierem sezonu stała się inscenizacja „Wścieklicy” przygotowana przez Jana Pawłowskiego w warszawskim Teatrze im. Fredry (23.II.1925). Było to pierwsze przedstawienie zrealizowane „bez wstydlwych ograniczeń: w pełnym sezonie, w stolicy, o normalnej godzinie, tyle razy, ile publiczność zapragnie, z prawem wstępu... nawet dla żołnierzy i akademików” (Boy). Spektakl ten utrzymał się na afiszu ponad miesiąc, a potem był grany jeszcze w 19 miejscowościach podczas tournée Teatru im. Fredry. Wydarzeniem w życiu artystycznym stolicy była również premiera „Wariata i zakonnicy” oraz „Nowego Wyzwolenia” w Teatrze Małym (28.V.1926). Nowe pochwały zebrał J. Pawłowski za lwowską inscenizację „Wścieklicy” (8.V.1926). W sierpniu 1926 r. sam Witkacy podjął się roli reżysera własnej sztuki we lwowskim Teatrze Małym. Bawiący tu z występami gościnnymi aktorzy warszawscy przygotowali pod jego kierunkiem sztukę „W małym dworčku”. Wystąpiły w niej dwie najwybitniejsze aktorki lat międzywojennych — Stanisława Wysocka i Irena Solska.

Rola Widma była jakby stworzona dla Wysockiej, która nawet w codziennym życiu sprawiała — wedle słów J. Iwaszkiewicza — „wrażenie osoby przychodzącej z jakiegoś niezręczystego świata”. Do roli tej predysponowały ją również niezmiernie charakterystyczne cechy powierzchowności: wysoki wzrost, majestatyczność postawy, „królewski” wygląd. „Coś w jej postawie, w podniesieniu głowy — pisał Iwaszkiewicz — było osobliwego i odróżniało ją natychmiast wśród innych, czy to w tłumie na ulicy, czy na zebraniu, czy nawet na scenie”. W odtwarzaniu postaci Widma wielce przydatny był zapewne niski, donośny, znakomicie modulowany przez Wysocką głos, a koniecznej dozy niezwykłości kreowanej postaci przydawać musiały oczy aktorki, fascynujące wielkością i blaskiem. Ponadto Wysocka potrafiła wyjątkowo umiejętnie łączyć w swej grze akcenty patosu i wzniosłości z elementami komizmu i zwykłej pospolitości, co w sztuce Witkacego było niemal koniecznością. „Głęboka tragiczka — pisał recenzent „Kuriera Lwowskiego” — przetrzęcia się nagle w groteskowego ducha, ożywającego arcykomicznie w chwilach picia kawy i wódki, gadającego grobowo, by za chwilę przemówić zupełnie naturalnie, dostosowując do tego przepysznym ruchy i mimikę całej postaci, tak iż widownia szalała ze śmiechu”. Cały ten komizm był jednak rezultatem budowania roli w oparciu o prawo kontrastu — Wysocka grała bowiem z niezwykłą powagą. Była



to „powaga wzmożona w każdym zaświatowym geście”, która w sposobie wypowiadania słów osiągnęła takie natężenie, że — jak wspomina Solska — nie można sobie jej w ogóle „wycobrazić ani opisać”. Szczególnie mocne wrażenie musiał wywrzeć na widzach moment pierwszego pojawienia się Widma. Wysocka, ubrana w białą nocną koszulę z trenikiem w szpic, z długimi rozpuszczonymi włosami i z malutkim wiankiem na głowie, wychodziła bezszelestnie zza uchylonych drzwi, powoli i dostojnym krokiem przemierzała scenę i majestatycznie siadała na kanapie, a pierwszą kwestię wypowiadała — po przedłużającej się chwili milczenia — głosem niezwykle uroczystym. W całości przedstawienia był to moment największej ekspresji teatralnej, świadczący o kunszcie aktorki i o walorach scenicznych sztuki.

Innym punktem spektaklu, czyniącym niemal równie silne wrażenie był końcowy moment, gdy po śmierci dziewczynki i samobójstwie ich ojca, wchodziła na scenę Irena Solska i oznajmiała: „Kolacja na stole, proszę państwa”. Ten konwencjonalny zwrot nabierał w interpretacji aktorki takich walorów teatralnych, że — jak zaświadcza Iwaszkiewicz — „widownia zamierała po nim”. Zrozumiałe staje się zatem, dlaczego artystka tej miary zdecydowała się zagrać — właściwie tylko dla tych paru słów — tak mało wdzięczną i z pozoru nie dającą większych możliwości aktorskich rolę kucharki. Było to możliwe, ponieważ Solska, podobnie jak Wysocka, miała ów wyjątkowy „dar gestu, ruchu, spojrzenia, słowa — jednego słowa, które tylko w teatrze nabierało znaczenia i działało na widza nie symbolicznym, ukrytym sensem, lecz swoistym czysto teatralnym wyrazem”.

Niestety, trudno dziś odpowiedzieć na najbardziej frapujące pytanie w całych dziejach scenicznych Witkacego, jak wypadł jego egzamin reżyserski i czy istotnie zamierzał

on i przy pomocy jakich środków inscenizacyjnych zrealizować w konkretnym przedstawieniu założenia swej teorii Czystej Formy. Uwagi niektórych recenzentów uprawniają jedynie do stwierdzenia, że Witkacy wybrał dla sztuki „W małym dworku” konwencję gry serio bez udziwniających efektów i niezwykłych rozwiązań. Aktorom nie kazał upodobnić się do manekinów, ich gry nie zmarionetyzował lecz przeciwnie — polecił im stworzyć sylwetki „ludzi prawie naturalnych, z całym bezwstydem ich codziennych śmieszności, z przerysowanymi ich tylko rysami charakterystycznymi”.

Większość recenzentów odmówiła utworowi wszelkich wartości artystycznych i myślowych, a największe oburzenie wzbudziła scena otrucia przez matkę obu dziewczynek. W artykule polemicznym ogłoszonym po premierze, Witkacy tak wyjaśniał sens tej sceny: „A co do tego, jak wytłumaczyć sobie z życiowego punktu widzenia trucią dzieci przez matkę, każdy to rozumie doskonale, tylko niektórzy krytycy lwowscy dziwnie tępi są na ten temat. Otóż matka, jako widmo dopiero zobaczywszy całą ohydę życia w tym dworku, woli zabrać córki ze sobą na tamten świat”.

Lwowska premiera „W małym dworku” zamknęła krótki, bo niespełna dwuletni okres największych sukcesów i powodzenia sztuk Witkacego w dwudziestolecie międzywojennym. Jedynie dwa teatry zawodowe (w Łodzi i Poznaniu) zdecydowały się jeszcze wystawić jego utwory, a w latach trzydziestych trzy inscenizacje przygotowują już tylko teatryki amatorskie. Po wojnie Witkacy wraca na scenę w roku 1956 (inscenizacja „Mątwy” w Cricot II), ale dopiero sukces dwóch sztuk — „Wariata i zakonnicy” oraz „W małym dworku” — wystawionych w grudniu 1959 r. w warszawskim Teatrze Dramatycznym, otworzył mu drogę na inne sceny i zapoczątkował okres jego niebywałej, trwającej do dziś kariery scenicznej.

Największą popularnością cieszy się sztuka „W małym dworku”. Po wojnie odbyło się jej 20 premier. Niestety, żadne z tych przedstawień nie stało się wydarzeniem artystycznym, żadne właściwie nie zyskało pochlebnych opinii recenzentów. Zdaniem K. Puzyny przyczyną nieporozumień i porażek reżyserskich była niewłaściwa dla tej sztuki formuła inscenizacyjna — zazwyczaj udziwniona, oparta na daleko posuniętej umowności bądź wywiedziona z konwencji teatru absurdu, gdy tymczasem wydaje się, że jedynie przy zachowaniu dosłownej scenerii i podkreśleniu „prawdziwości” ukazywanych wypadków może wywrzeć wrażenie zasadniczy pomysł fabularny: zjawienie się w biały dzień widma Anastazji, zachowującego się jak gdyby nigdy nic.

Na zasadach rodem z surrealizmu zbudowany był spektakl „W małym dworku” w Teatrze Dramatycznym. Józef Szajna zapełnił scenę wielkimi powyginanymi framugami

drzwi, prowadzącymi w czarną przestrzeń. Te przezroczyście drzwi i ściany miały zapewne ukazywać, jak pozorna jest granica między naszym a „tamnym” światem, ale rzecz prosta w takich dekoracjach trudno było wydożyć nastroju i napięcia dramatyczne sztuki. W bydgoskiej inscenizacji (z r. 1959) cała akcja utworu rozgrywała się na stojącym po środku sceny, ogromnym... stole, który raz pełnił funkcję stołu, raz był sypialnią, a raz trybuną, z której postaci wygłaszały swe kwestie. Z kolei w koszalińskim przedstawieniu zawieszono nad sceną ogromne oczy — w momencie rozpoczęcia spektaklu mrugały one porozumiewawczo do widowni na znak, że wszystko, co się będzie działo, to tylko zabawa i wyglup. Istotnie, przedstawienie miało kompozycję symultaniczną, polegającą na równoczesnym rozgrywaniu na scenie kilku sytuacji scenicznych, co miało stworzyć coś w rodzaju kwintesencji scenicznego działania się. Dostosowana do tego była błazeńsko-cyrkowa gra aktorów. Jeszcze dalej w destrukcji materii dramaturgicznej utworu poszedł Tadeusz Kantor. W przedstawieniu w teatrze Cricot II, które stanowić miało próbę realizacji idei teatru plastycznego, kwestie były wykrzykiwane, bełkotane lub po prostu zastępowane gestem lub mimiką. Powtarzając tę inscenizację w Baden-Baden Kantor stworzył już właściwie autonomiczne widowisko, dla którego fabuła „W małym dworku” była jedynie pretekstem. Spektakl zatytułowany „Szafa” zaczynał się następującą sceną: „Przy wtórze szczekania psów i bicia w dzwony błazen w przebraniu zamiatacza ulic i w cylindrze obwiał w swoim wózku po widowni — wokół malowniczo wystrzępionego parasola — dwoje małych dzieci otulonych w różowy plastik. Potem przytaskał jeszcze szafę — bardziej podobną do ogromnej skrzyni, a przedstawiającą dworek ziemiański — oraz starą kobietę, którą wpakował do gigantycznej maszyny do mięsa, pokręcił korbą, aż zachrobotało i kobieta już w postaci ducha, wyszła z szuflady”.

Nietrudno dostrzec, iż punktem wyjścia dla większości tych inscenizacji było szukanie inspiracji w teorii Czystej Formy i komponowanie kształtu scenicznego przedstawienia w oparciu o niektóre jej założenia, ale nieraz nazbyt dowolnie lub jednostronnie interpretowane. Nic więc dziwnego, że nowatorstwo formalne tych spektakli — często bardzo interesujących pod względem plastycznym i zadziwiających bogactwem efektów teatralnych — pozostawało w sprzeczności z problematyką i sensem utworu.

Taki sposób inscenizowania Witkacego — dość powszechnie stosowany w latach sześćdziesiątych — był na pewno także echem mody na „teatr absurdu” i odczytywania sztuk Witkiewicza poprzez doświadczenia z dramaturgią Ionesco czy Becketta. Kiedy moda minęła, a jednocześnie pogłębiło się nasze rozumienie twórczości i teorii Witkacego, zaczęto inaczej wystawiać jego dramaty. Jednym z pierwszych, który zerwał z zasadą, że dziwność świata dramaturgii Witkie-

wicza można oddać jedynie poprzez nagromadzenie groteskowo-osobliwych pomysłów teatralnych, był Maciej Prus, który wyreżyserował „Wścieklice” w konwencji jaskrawo naturalistycznej.

W ślad za nim poszło wielu innych reżyserów. Ale znowu okazało się, że nie można do wszystkich sztuk Witkiewicza stosować tej samej formuły inscenizacyjnej, że ta formuła, choć sprawdzona w toku realizacji jednego utworu, może w wypadku innej sztuki okazać się niewłaściwa. Dowiodło tego kilka inscenizacji „W małym dworku”. Sztuka zagrana w sposób naturalistyczny upodobniła się do dramatu mieszczańskiego z końca XIX w. i to, co stanowiło w niej parodię tego właśnie modelu dramaturgii, zamieniło się w efekt farsowy, rażący swym prymitywizmem. Z tych trudności interpretacyjnych próbował wybrnąć Jan Skotnicki. Wyreżyserował „W małym dworku” ze studentami warszawskiej szkoły teatralnej w dwóch odrębnych konwencjach scenicznych. Każdą scenę utworu powtarzały dwa zespoły: jeden grał w stylu realistycznym, z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym, jakby w myśl wskazań Stanisławskiego; drugi zespół natomiast stosował najbardziej typowe środki teatru współczesnego: grę z dystansem, akrobatyką, efekty happeningowe etc. Był to oczywiście eksperyment, trudny do powtórzenia w „normalnym” teatrze.

Sceniczne dzieje „W małym dworku” potwierdzają prawdę, że znalezienie właściwego klucza interpretacyjnego do dramatów Witkacego nie jest łatwym i prostym zadaniem. Pytanie, jak grać jego sztuki, wciąż pozostaje otwarte. Ale może właśnie to stanowi o sile tej dramaturgii i jest przyczyną ciągłej fascynacji ludzi teatru twórczością autora „W małym dworku”.



SPIS INSCENIZACJI „W MAŁYM DWORKU”

8.VII.1923 TORUŃ, TEATR MIEJSKI.

Reżyseria — W. Malinowski, scenografia — F. Krassowski.
W roli Widma — M. Jasińska-Szpakiewiczowa.
Przedstawień: 2.

27.VIII.1925 ZAKOPANE, SEKCJA TEATRU FORMISTYCZNEGO TOWARZYSTWA „SZTUKA PODHALAŃSKA”
(w sali „Morskiego Oka”).

Reżyseria — S. I. Witkiewicz i M. Staroniewicz, dekoracje według pomysłu S. I. Witkiewicza, J. Kotarbińskiego i R. Malczewskiego wykonali: R. Malczewski i S. I. Witkiewicz.
W roli Widma — W. Cooper.

12.VIII.1926 LWÓW, TEATR MAŁY.

Reżyseria — S. I. Witkiewicz.
W roli Widma — S. Wysocka.
Przedstawień: 4.

16.XII.1959 WARSZAWA, TEATR DRAMATYCZNY (Duża Sala).

Reżyseria — W. Laskowska, scenografia — J. Szajna.
W roli Widma — M. Klejdysz.
Przedstawień: 40 (grano razem z „Wariatem i zakonnica”).

29.XII.1959 BYDGOSZCZ, SCENA STUDYJNA Z.A.S.P. (przy Teatrze Polskim).

Reżyseria zbiorowa pod kierunkiem H. Konieczki, scenografia — S. Bąkowski, muzyka — G. Kardaś.

W roli Widma — W. Rucińska.

Przedstawień: 24.

14.I.1961 KRAKÓW, TEATR „CRICOT II” (w Krzysztoforach).

Reżyseria i scenografia — T. Kantor.

W roli Widma — M. Zajączówna.

Przedstawień: 30.

27.II.1961 CZĘSTOCHOWA, „TEATR PROPOZYCJI” przy Teatrze Dramatycznym im. A. Mickiewicza (w Klubie „Studnia”).

Reżyseria — J. Kilariski.

W roli Widma — E. Marzinek.

15.IV.1962 LUBLIN, LUBELSKA SCENA AMATORSKA „NASZ TEATR” (na Zamku).

Reżyseria — J. Goliński, scenografia i kostiumy — L. Janowska.

W roli Widma — R. Załuska.

Przedstawień: 6.

25.I.1963 KOSZALIN, BAŁTYCKI TEATR DRAMATYCZNY IM. J. SŁOWACKIEGO.

Reżyseria — H. Konieczka, scenografia — K. Husarska i M. Bogusz, opracowanie muzyczne — Z. Pawlicki.

W roli Widma — H. Jędrzejewska.

Przedstawień: 20 (grano razem z „Karolem” S. Mrożka).

7.III.1966 BADEN-BADEN, THEATER DER STADT BADEN-BADEN (Staatliche Kunsthalle).

Przekład, inscenizacja, reżyseria i scenografia — T. Kantor.

W roli Widma — E. Brückner-Rüggberg.

Grano pt. „Der Schrank” (Szafa).



CZERWIEC 1966 KRAKÓW, TEATR SZKOLNY PWST IM.
L. SOLSKIEGO.

Reżyseria — B. Dąbrowski, scenografia — B. Stopkówna,
układ ruchu i gestu — Z. Więclawówna, opracowanie
muzyczne — F. Barfuss.

W roli Widma — E. Ciepela.

8.VII.1966 ZIELONA GÓRA, LUBUSKI TEATR IM. LEONA
KRUCZKOWSKIEGO.

Reżyseria — A. Makarewicz, scenografia — J. Kowalski.

W roli Widma — K. Horodyńska.

Przedstawień: 1.

26.XII.1966 ZAGRZEB, KAZALISTE KOMEDIJA.

4.III.1967 WROCLAW, TEATR POLSKI (Scena Kameralna).

Reżyseria — M. Straszewska, scenografia — M. Wenzel,
opracowanie muzyczne — J. Koziorowski.

W roli Widma — I. Remiszewska.

Przedstawień: 57.

27.IV.1968 OLSZTYN, TEATR IM. S. JARACZA.

Adaptacja tekstu, reżyseria i scenografia — K. Pankiewicz.

W roli Widma — M. Ejnik.

Przedstawień: 16 (grano razem z „Pragmatystami”).

25.V.1968 BYDGOSZCZ, TEATR POLSKI (Scena Kameralna)

Reżyseria — K. Meissner, scenografia — R. Strzembala,
opracowanie muzyczne — G. Kardaś.

W roli Widma — G. Wydrych.

Przedstawień: 16.

8.VI.1968 BIALYSTOK, TEATR IM. A. WĘGIERKI (Scena
Kameralna).

Reżyseria — O. Koszutska, scenografia — R. Kuzyszyn,
opracowanie muzyczne — H. Lipartowski.

W roli Widma — B. Łukaszewska.

Przedstawień: 6.

20.III.1970 KIELCE — RADOM, TEATR IM. S. ZEROM-
SKIEGO.

Reżyseria — B. Czechak, scenografia — K. Jabłoński.

W roli Widma — D. Kamińska.

25.V.1970 — PONIEDZIAŁKOWY TEATR TELEWIZJI

Reżyseria — Z. Hübner, scenografia — F. Starowieyski, re-
żyseria telewizyjna — J. Wiśniewska.

W roli Widma — H. Mikołajska.

12.XI.1970 ŁÓDŹ, TEATR NOWY (Mała Scena).

Reżyseria — W. Zatorski, scenografia — L. Jankowska,
opracowanie muzyczne — A. Płoszaj.

W roli Widma — M. Bedryńska.

16.V.1971 NOWA HUTA, TEATR LUDOWY.

Reżyseria — I. Babel, scenografia — B. Stopka, opracowa-
nie muzyczne — L. Lic, układ tańca — Z. Więclawówna.

W roli Widma — D. Jamroz.

LIPIEC 1972 GRUDZIĄDZ, TEATR ZIEMI POMORSKIEJ.

Reżyseria — K. Rościszewski, scenografia — M. Durczewski.
W roli Widma — J. Telesz.

GRUDZIEŃ 1972 WARSZAWA, PAŃSTWOWA WYŻSZA
SZKOŁA TEATRALNA IM. AL. ZELWEROWICZA.
Reżyseria: J. Skotnicki.



Zeszyt ilustrowany reprodukcjami obrazów
WITKACEGO,

projektami scenograficznymi oraz aranżacjami
KRZYSZTOFA PANKIEWICZA.

Fotografował
HENRYK SZOKA.

REDAKCJA:
JANUSZ DEGLER i JÓZEF SERWATKIEWICZ

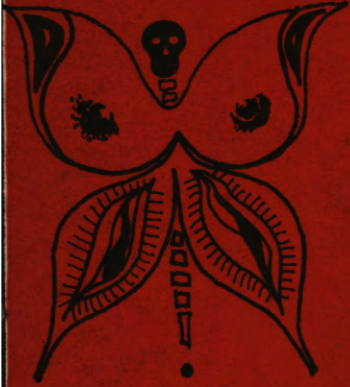
Projekty graficzne:
Andrzej KUCHARCZYK i Kazimierz CHOJNIK

ADRES TEATRU: 58-500 JELENIA GÓRA,
Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74 i 232-75.
KASA czynna w godz. 10-14, 17-19; tel. 223-25.
ZGŁOSZENIA na bilety zbiorowe przyjmuje
Organizacja Widowni w godz. 9-14, tel. 246-32.

JZG 335/74 700 11,5x22,5 P-18/124/74

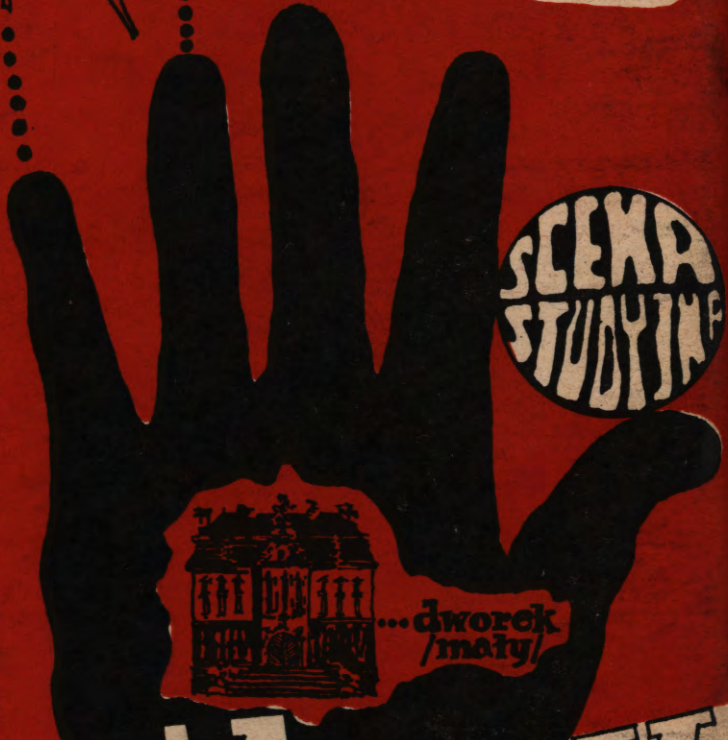
Wydawca: KUCHARCZYK I KOSCIUSZKO





ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kuczkowskiego

**KRZYSZTOF
PANKIEWICZ**



Witkacy

Cena — 10 zł

Edycja pierwsza

