

LUBUSKI
TEATR
IM. LEONA
KRUCZKOWSKIEGO
ZIELONA GÓRA



NR 144

Dyrektor i kierownik artystyczny
STANISŁAW BIELIŃSKI
Kierownik literacki **MARTA FIK**

SEZON TEATRALNY 1973/74

Cena 4 zł



Witkacy

**S T A N I S Ł A W
I G N A C Y
W I T K I E W I C Z
W I T K A C Y**

**J A N
M A C I E J
K A R O L
W Ś C I E K L I C A**

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

(WITKACY)

Urodził się 24 lutego 1885 roku w Warszawie. Matka jego była nauczycielką muzyki, ojciec Stanisław wybitnym teoretykiem sztuki, malarzem i pisarzem. Dom rodzinny Witkacego pełen był artystycznej atmosfery, wśród gości spotykano tu najgłośniejszych twórców epoki (matką chrzestną przyszłego pisarza była Helena Modrzejewska). W latach 1890—1903 mieszka Witkacy z rodzicami w Zakopanem, by dopiero po prywatnych kursach gimnazjalnych zdać w czerwcu 1903 egzamin dojrzałości we Lwowie a w 1905 rozpocząć studia w krakowskiej ASP. Przerywa je zresztą na żądanie ojca już po roku i wraca do Zakopanego, gdzie pobiera prywatne lekcje malarstwa. Na akademię powróci w 1909, po pobycie we Francji i zapoznaniu się z nowoczesnym malarstwem europejskim. W roku 1909 rozpoczyna się jego wielka i burzliwa miłość do znakomitej i sławnej aktorki Ireny Solskiej. Zakończona w 5 lat później, odbije się na wielu jego dziełach. W międzyczasie wyjeżdża Witkacy ponownie do Francji, kontynuując studia malarskie. W 1914 po samobójstwie swej narzeczonej Jadwigi Janczewskiej udaje się wraz z ekspedycją naukową Bronisława Malinowskiego do Australii, wkrótce — w związku z wybuchem wojny — musi ją opuścić jako poddany rosyjski. W tymże roku przybywa do Petersburga, w 1916 kończy szkołę oficerską i walczy w Pawłowskim Pułku Gwardii. Rewolucja niezwykle silnie oddziała na jego twórczość.

W 1918 wraca do kraju. W latach następnych poświęca się twórczości literackiej i malarskiej (od 1918 członek Związku krakowskich formistów). W 1935 zostaje odznaczony Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury. Do wybuchu II wojny przebywa głównie w Zakopanem (ożeniony z wnuczką Juliusza Kossaka — Jadwigą Urung).

Po wybuchu wojny — zgłasza się jako oficer rezerwy do wojska, nie dociera jednak do swego oddziału. Po klęsce wrześniowej popełnia 18 IX 1939 samobójstwo we wsi polskiej Jeziory.

Był artystą wszechstronnym. Interesującym malarzem, powieściopisarzem („622 upadki Bunga” 1910, „Pożegnanie jesieni” 1927, „Nienasylenie” 1930), teoretykiem literatury i sztuki

(„*Nowe formy w malarstwie*” 1919, „*Szkice estetyczne*” 1922, „*Teatr*” 1923), filozofem („*Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*” 1935). W świadomości powszechnej pozostał jednak przede wszystkim dramaturgiem.

Zaczął bardzo wcześnie: „Lope de Vega napisał pierwszy dramat mając dziesięć lat — Stasiak miał siedem i pół” pisał z dumą jego ojciec. Z kilkunastu dziecięcych dramacików nie wszystkie ocalały. Większość jego „*Iuwenilia*” ogłoszono w II wydaniu dzieł Witkacego w roku 1973. Trzeba przyznać, iż mimo swej zrozumiałej naiwności i nieporadności stylu, są lekturą zaskakującą. Pierwszy „dorosły” dramat powstaje w roku 1918. Jest to „*Maciej Korbowa i Bellatrix*”. Do roku 1939 napisze ich jeszcze około czterdziestu m. in. „*Pragmatystów*” (1919), „*W małym dworku*”, „*Gyubala Wahazara*”, „*Kurkę wodną*”, „*Bezimienne dzieło*”, (wszystkie 1921), „*Jana Macieja Karola Wścieklicę*” (1922), „*Szewców*” (1931-34). Nie wszystkie jego sztuki teatralne odnaleziono, niektóre znane są tylko z tytułów, niektóre nawet nie zarejestrowane odnajdują się po pół wieku (jak na przykład opublikowane w nr 3 „*Dialogu*” z bieżącego roku świetne „*libretto operetkowe*” „*Panna Tutli-Putli*”).

Uznany przez większość współczesnych za „genialnego grafomana” odkryty naprawdę przez teatr został dopiero po roku 1960, kiedy to warszawski Teatr Dramatyczny wystawił „*W małym dworku*” oraz „*Wariata i zakonnicę*” (w reżyserii Wandy Łaskowskiej i scenografii Józefa Szajny).

Niezwykle wiele dla recepcji Witkacego uczynił też Konstanty Puzyna, opracowując i opatrując świetnym wstępem pierwsze wydanie jego „*Dramatów*” (PIW 1962). Od tego czasu uznany za prekursora polskiej awangardy stał się przedmiotem licznych badań; opublikowany w trzydziestolecie jego śmierci „*Pamiętnik teatralny*” rejestruje kilkadziesiąt ważkich rozpraw o jego teatrze; w ciągu następnych lat 5 powstało ich jeszcze co najmniej kilkanaście, oraz dwie książki (Janusza Deglera i Lecha Sokola).

Stał się też najbardziej znanym polskim dramaturgiem zagranicą.

Był Witkacy zwolennikiem tzw. Czystej Formy. Prawdziwa sztuka winna być jego zdaniem wyzwolona z wszelkich „prawdopodobieństw i życiowego realizmu”. Dzieło sztuki budzić miało niepokój metafizyczny — ten, jaki winien odczuwać człowiek wobec tajemnicy istnienia. Za najbliższe Czystej Formie uważał malarstwo i muzykę, jako nie posługujące się słowem, więc najkonsekwentniej oderwane od konkretnych skojarzeń z „życiem”. Walczył też o nową dramaturgię, której był wiązał ściśle z bytem nowego teatru. Stwarzał zaskakujące i nieprawdopodobne fabuły, chciał by bohaterowie byli przede wszystkim wcieleniami idei a nie „imitacjami możliwych realnych indywiduów w życiu”. Uważał, iż dramat ma być tylko elementem widowiska teatralnego zaś aktor winien rozumieć nie tyle fabułę co zasadę kompozycyjną sztuki i przedstawienia. Występował jednak przeciw wszelkim nieumotywowanym działaniom postaci. Pisał też niedwuznacznie: „Oczywiście sztuka teatralna w wyżej opisanym stylu poza tym, że mogłaby się stać rzeczywistą potrzebą przynajmniej części publiczności szukającej prawdziwie artystycznych wrażeń, musiałaby jednak powstać jako naturalna konieczność twórcza u któregośkolwiek z autorów dla sceny piszących. Jeśliby była tylko programowym bezsensem, wymyślonym na zimno, sztucznie, bez istotnej potrzeby, nie mogłaby prawdopodobnie obudzić nic więcej prócz śmiechu”.

Maksymę tę odnieść można i do inscenizatorów, o czym wielu z nich zdaje się nie pamiętać. Bowiem choć dzieje sceniczne Witkacego w okresie ostatnich lat czterdziestu wyglądają imponująco, wiele spośród nich owego „programowego bezsensu, wymyślanego na zimno”.

O „WŚCIEKLICY”

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

„Sztuka ta tym różni się od innych utworów Witkiewicza, że pisana jest w wesołości ducha. W chłopku samouku, który pchany własnymi zdolnościami i ambicją żony, szczebel po szczeblu idzie wciąż wyżej, aż na fotel prezydenta republiki: w pęknięciu wewnętrznym, wynikłym stąd, iż rzeczy, które posiadał przerastają napięcie jego ambicji; w bigosie, jaki przedstawia chłopka mózgownica, naładowana forsownie „pańskimi” wiadomościami, dostrzegł Witkiewicz (takie mam wrażenie) jakby parodię owej tragedii indywiduum, która tyle razy stanowiła przedmiot jego utworów. Wszystko to jest jakby autoparodią: „demoniczna kobieta”, powtarzająca się często w utworach Witkiewicza, jest tutaj wiejską nauczycielką... Czy w otoczeniu Wścieklicy, na które składają się: lichwiarz, hycel, parobek, kretyn i dwóch urzędników ministerialnych, chciał dać Witkiewicz syntezę społeczeństwa, tego nie odważy się rozstrzygnąć?... Wątpię, gdyż mimo, że z pewnością będą podsuwane temu utworowi intencje satyry, ba, nawet bardzo aktualnej satyry politycznej, mam wrażenie, iż sprawy społeczne obchodzą w gruncie Witkiewicza dość mało; istotą dramatu jest dlań zawsze łamanie się wewnętrzne, zmaganie się człowieka z samym sobą i miażdżącym go faktem istnienia.

Teatr ten przykuwa i fascynuje widza dwiema zwłaszcza, krańcowo zdawałoby się, różnymi rzeczami: obraz i gra intelektu. Wizja plastyczna jest tu u Witkiewicza tak silna, iż mimo, że nie pod jego kierunkiem opracowano tę sztukę, poszczególne sceny grupują się same z siebie w kształt jego własnych obrazów (zwłaszcza rysunków); gra intelektu wynika z mózgu, który nawyk filozoficznego myślenia (posunięty czasem aż do przeładowania dialogu zawilą filozoficzną terminologią) łączy z niesłychanie żywym darem komicznym i zmysłem niespodzianki. Ta „nieoczekiwaność” tego, co ktoś uczyni lub powie, to też jedna z „zasad” Witkiewicza (którą posuwa dalej jeszcze niż Pirandello, również operujący w swoich sztukach ciągłą niespodzianką). A kontrasty te i niespodzianki żywiej może działają w tym utworze niż w innych



sztukach Witkiewicza, gdyż bardziej niż gdzie indziej wyrastają tu one z podłoża rzeczywistości, na wskroś artystycznie przetworzonej lub, aby użyć terminu ulubionego Witkiewicza — jako teoretykowi sztuki — zdeformowanej”.

(„Kurier poranny” 1925 nr 57)

KONSTANTY PUZYNA

„Wścieklica” chwyta i ukazuje na scenie zjawisko, dla którego biografia Witosa jest tylko wyrywką: pęknięcie barier społecznych w pierwszych latach niepodległości, zawrotną karierę polityczną chłopca, nagłe przyspieszenie w procesie demokratyzacji społecznej, jakie wówczas nastąpiło. Mniejsza, że przypadek Wścieklicy jest jeszcze osobliwością, wyjątkiem, nie regułą. Rzecz w tym, że był już możliwy. Czwierć wieku wcześniej w „Weselu” chłop jest wprawdzie partnerem, który się liczy, z którym się pertraktuje, którego się chce zdobyć dla idei wyzwolenia narodowego. Czepiec może nawet rzucić w twarz inteligenckim politykom parę gorzkich słów krytyki (...) Ale trzeba na to zaaranżować wesele w chłopskiej chacie (...) Czepiec nie spotka się z Dziennikarzem w redakcji ani w parlamencie (...) „Wścieklica” — po raz pierwszy w naszej literaturze — notuje nową sytuację społeczną chłopca, tworzenie się chłopskiej inteligencji i otwartą już dla niej drogę do najwyższych stanowisk. W latach międzywojennych sporadyczne przypadki typu Wścieklicy rozpoczną właśnie proces, który ostatecznie i masowo dokona się w naszych oczach w Polsce Ludowej.

Tak można dorobić Witkacemu „wielki realizm” w klasycznym stylu krytyki lat pięćdziesiątych — pomyślicie w tym miejscu — zwariował ten Puzyra! No może jeszcze nie całkiem. Socjologizowanie jest tu uprawnione. Witkacy nie bez powodu wziął sobie za temat awans chłopski. „Wścieklica” mianowicie na realnym, z polskiej rzeczywistości zaczerpniętym przykładzie, potwierdzał raz jeszcze Witkacowską teorię kultury. W ślad za demokratyzacją nadejdzie szarzyzna, mechanizacja życia, kres wielkich indywidualności — ale dopiero jutro. Dziś szansę zyskują coraz powszechniej indywidualności wszystkich warstw i grup społecznych: wielkim człowiekiem



może zostać chłop, szewc, artysta, arystokrata, morderca — każdy. Ale są to „ostatnie podrygi indywidualum na naszej planecie”.

Mechanizmy społeczne i polityczne coraz bardziej złożone coraz bardziej anonimowe, ograniczają z roku na rok działalność jednostki. Wie to Wścieklica choć nie wie jego wiejskie otoczenie. I to jest właśnie dramat Jana Macieja Karola. „Ja swojej woli ni mam. Niejakiej woli, psia kość zatracona, mi nie zostawili...” „Dziś można być tylko potworem albo automatem, o ile naturalnie chcę być czymś w społeczeństwie. Ja potworem nie będę, bo mam tę obrzydliwą chamską moralność, która mi nie pozwoli przekroczyć pewnej linii...”. Wścieklica jest po prostu uczciwy. Ale nie bez powodu pisze rozprawę, której pierwszy rozdział nosi tytuł: „O zaniku indywidualności w miarę społecznego rozwoju”. Nic z tego widać nie zrozumiała publiczność i krytyka międzywojenna dwudziestolecia skoro odczytała „Wścieklicę” jako satyrę na Witosa. Bo naprawdę Wścieklica nie jest w ogóle Witosem, choć go chwilami przypomina. Jest znacznie bardziej — Witkacym”.

(Program do przedstawienia w Teatrze Narodowym 1966)





Stanisław Ignacy Witkiewicz

O NOWYM TYPIE SZTUKI TEATRALNEJ

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego, co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwalibyśmy fantastycznością psychologii i działania. Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby, ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zgorą, pod której ciśnieniem powstałaby konstrukcja sztuki. Dostyc już według nas tej przekłetej konsekwencji charakterów i tej „prawdy” psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wyłazić. Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawianie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się. Chodzi tylko o to, abyśmy musieli w sposób konieczny przyjmować dany ruch jakiejś postaci, dane zdanie o sensie realnym lub też również tylko formalnym, daną zmianę oświetlenia lub dekoracji, dany akompaniament muzyczny, tak jak przyjmujemy w utworze muzycznym. Do tego można by jeszcze dołączyć element zmienności danej psychiki i zupełnej dowolności życiowej reagowania na dane wypadki, również niczym nie usprawiedliwione. Jednak musiałyby one być zasugerowane w tym samym stopniu formalnej konieczności, co wszystkie inne wyżej wspomniane elementy stawania się na scenie. Oczywiście ta fantastyczna psychologia musiałaby być przewyższona w ten sam zupełnie sposób, co kwadratowa łydka na obrazie Picassa. Publiczność, śmiejąca się ze zdeformowanych kształtów na obrazach mistrzów współczesnych, tak samo musiałaby się śmiać z nie dającej się na razie zupełnie wytłumaczyć psychiki i działań osób na scenie (...)

Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmierniej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji. Zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę od niczego „życiowego” niezależną (...)

Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dający się z niczym porównać. Dziś wychodzi z niesmakiem albo wstrząśnięty czysto biologiczną okropnością lub wzniosłością życia, albo wściekły, że go nabrano przy pomocy całego szeregu sztuczek. Tego innego, nie w fantastycznym znaczeniu, tylko istotnie innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy. Czasem coś podobnego błąka się w sztukach dawniejszych autorów, sztukach mających zresztą swoje znaczenie i swoją wielkość, której nie chcemy im bynajmniej z fantastyczną jakąś wściekłością odmawiać. Element ten, o którym mówimy, jest i w niektórych sztukach Szekspira i Słowackiego na przykład

(„Skamander” 1920 z. 1—2—3)

JAN BRZĘKOWSKI

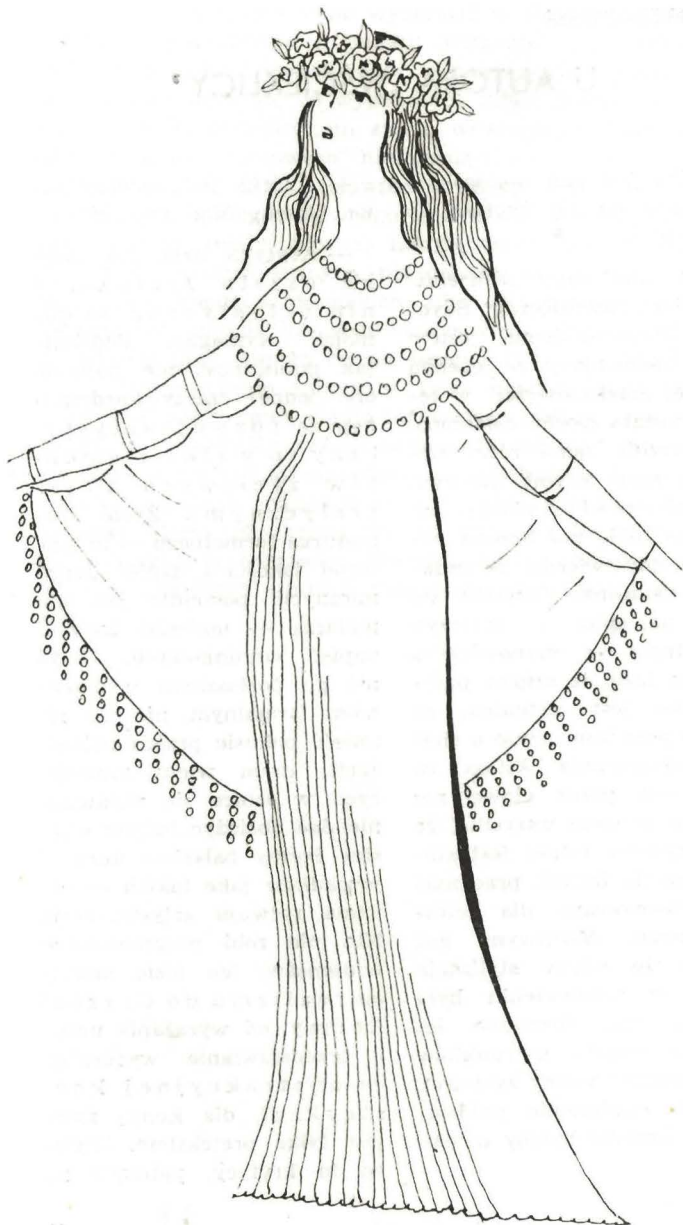
U AUTORA „WŚCIEKLICY”

— Czy jest pan zadowolony z odniesienia się krytyki do „Wścieklicy”.

— Z całej afery „Wścieklicy”, którą zawdzięçam Boyowi i Pawłowskiemu, jestem o tyle zadowolony, że legenda o mojej „niekasowości” w teatrze została trochę osłabiona. Artystycznie sama rzecz była dla mnie czymś dawnym i w ogóle mało istotnym. Zupełną rację ma Roman Jaworski, gdy twierdzi, że zmiana w stosunku krytyki do mnie nastąpiła z przyczyn nieistotnych, a mianowicie z powodu tego, iż sztuka przypadkowo jest aktualna, że mylnie posądzono mnie o chęć skarykaturowania Witosa, co mi nawet przez głowę nie przeszło, a nade wszystko, że treść życiowa sztuki jest stosunkowo do innych prac mało zdeformowana dla celów formalnych. Możliwym jest też to, że gdyby stylizacja sztuki w wystawieniu była większa, tzn. formalne jej wartości więcej uwypuklone na niekorzyść strony życiowej, na ogół odniesienie publiczności i krytyki byłoby daleko gorsze.

— A jaki jest, według pana, główny błąd krytyki?

— Krytyka była, jak zwykle czysto życiowa, a nie artystyczna według moich wymagań. Podobnie jak publiczność nie pojmuje ona jednej rzeczy kardynalnej, że rozwój artystyczny to walka elementów życiowych z artystycznymi. Życie dramaturga formalnego — to materiał jakości i napięć dynamicznych, podobnie jak dla malarza — materiał barw i napięć kierunkowych. Uczynić go posłusznym wymaganiom formalnym, nie dać się unieść pokusie przedstawienia życia, czym wielu pracujących w sztuce się zadawała, nie dać obciążyć balonu Czystej Formy balastem uczuć i wypadków jako takich — oto istota rozwoju artystycznego. Kto nie robi programowych nonsensów, ten idzie zawsze od realizmu do Czystej Formy, od wyrażania uczuć i przedstawiania wyobrażeń do abstrakcyjnej konstrukcji, dla której życie jest tylko pretekstem. Dlatego to krytycy, patrzący na



rozwój danego artysty nie — że tak powiem — różniczkowo, tylko algebraicznie, zarzucają mu to kompromis z teorią, to programowość, to zbytek realizmu, to nadmiar formizmu. Zamiast tego mogliby się postarać o sformułowanie w jednoznacznym systemie pojęć swoich subiektywnych wrażeń artystycznych. Ale gdzie tam! Brak określonych systemów pojęć u większości krytyków jest ich największą wadą i czyni walkę tak beznadziejną...

— Czy pan zamierza jednak walczyć dalej?

— Gdybym miał własne piśmo i mógł prowadzić walkę na wielką skalę — to tak. Przy tych ograniczeniach, co do miejsca i przy sporadyczności utarczek — nie warto. Dlatego też nie odpowiadam na krytykę „Wścieklicy”, a nie dlatego, żebym upojony względnie lepszym odniesieniem się krytyki, obawiał się na nowo ją drażnić. Ale mimo to jestem zadowolony, bo jakkolwiek nie uznają powiedzenia pewnego dyrektora teatru, że „artysta nie mający natychmiastowego doraźnego powodzenia, nie ma racji bytu”, to jednak ciężko pracować przez 20 lat i być tylko ciągle wieszadłem dla psów, albo zupełnie zbytecznym społecznie

i nikomu nieznanym, przemilczanym odpadkiem. W późniejszym wieku staje się to bardzo nieprzyjemnym.

— A co pan zamierza robić dalej?

— Program normalny, jak przedtem. — Poza tym założyliśmy w Zakopanem Towarzystwo Teatralne, które wydzieliło z siebie stały teatr eksperymentalny dla nowej sztuki złożony z amatorów. Pierwsze przedstawienie na którym grano „faute de mieux” dwie moje sztuki „Wariat i pielęgniarka” (w tekście „Zakonnica”) i „Nowe Wyzwolenie”, dało rezultaty niezłe: sukces kasowy w marcowym sezonie i wydobycie prawdziwych talentów aktorskich. Reżyserowaliśmy wszyscy, a wynik był, jeśli chodzi o grę, zdumiewający. Na pierwszy raz nie chciałem forsować stylizacji i wykonanie było może trochę zbyt realistyczne.

— A teraz zapytam o drugą stronę pańskiej twórczości: o malarstwo?

— Niestety, ostatnia moja wystawa portretów u Garlińskiego w Warszawie była dość kompromisową. Jakkolwiek robienie za pieniądze portretów tzw. „wylizanych” jest dla mnie osobiście dobre, bo



utrzymuje mnie w „formie” co do rysunku, to jednak z punktu widzenia moich prac istotnych (których podobnie, jak i moich książek pies nie kupuje) wystawianie tych portretów nie jest czynem najszlachetniejszym. Ale cóż robić? Il faut manger tout de meme. Zresztą komponuję też, jak mogę, portrety nawet wy-lizane.

— A więc w malarstwie dopuszcza pan czasem kompromis — a w teatrze?

— Nie, kompromis w teatrze byłby już wyraźnym świństwem społecznym. Na propozycję pewnego członka „teatru”, abym posiadając takie i takie (według niego) zalety sceniczne, napisał sztukę „na powodzenie”, odpowiedziałem, że zrobiłbym to wtedy, jeśli by pogarda moja dla pewnych zjawisk w naszym świecie artystycznym stała się tak wielką, że przeszłaby na mnie samego i zamieniła się w wstrętny cynizm. „Wścieklica”, napisany w r. 1922 (odrzucony przez teatry miejskie w Krakowie, Toruniu oraz Teatr Polski w Warszawie), ma pozory kompromisowości i to mnie irytuje, że może mnie ktoś o to posądzić. Zresztą te sztuki które po „Wścieklicy” napisałem, są daleko „wścieklejsze” od

wszystkich poprzednich.

— Jakby pan określił swój stosunek do ekspresjonizmu niemieckiego?

— Znam tylko z lektury parę rzeczy Kaisera, Kornfelda, Bronnena i Golla i muszę się przyznać, że rzeczy te artystycznie mnie nasycają. Przetłumaczyłem obecnie Golla dla teatru w Zakopanem. Mam zamiar grać też J. M. Synge'a, oprócz polskich autorów Przybosa, Rytarda i Kurka.

— Więc ogólnie...

— Ogólnie jestem zadowolony — wyrównałem front. Ostatnio martwi mnie jeszcze jedna rzecz: oto pomimo moich formalnych i nieformalnych próśb nie przysłano mi korekty z mojej sztuki „Wariat i zakonnica”, która się ukazała w „Skamandrze” i wydrukowano ją z całym mnóstwem zupełnie zbytecznych zmian, dokonanych z przyczyn dla mnie tajemniczych. Do czasu umieszczenia w następnym numerze „Skamandra” sprostowania (które zajmuje aż 4 strony kancelaryjnego papieru) nie uznaję autentyczności tego druku.

— Jeszcze jedna rzecz, już ostatnia. Nad czym pan obecnie pracuje?

— Przygotowuję się do za-



sadniczych przemian tak w iść naprzód, albo dać spokój
malarstwie, jak i w teatrze, wszystkiemu?
które jeśli mi się nie udadzą,
przeszanę się zajmować zupeł-
nie pracą artystyczną. Albo

(„Ilustrowany
Kurier Codzienny”
1925 nr 218)

„JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA” NA SCENIE

1. Teatr im. A. Fredry, Warszawa. Reż. J. Pawłowski, scen. St. Grabczyk. Prapremiera 25 II 1925. W roli tytułowej J. Pawłowski.

2. Teatr Mały, Lwów, Reż. J. Pawłowski, scen. K. Kolityński. Premiera 8 V 1926. W roli tytułowej J. Pawłowski.

3. Teatr Narodowy, Warszawa. Reż. W. Laskowska, scen. Ż. Pietrusińska. Premiera 19 III 1966. W roli tytułowej J. Kobuszewski.

4. Teatr „Wybrzeże”, Gdańsk. 25 III 1966. Reż. Zb. Bogdański, scen. M. Kołodziej. W roli tytułowej A. Szalawski.

5. Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa. Reż. K. Berwińska, scen. K. Pankiewicz. Premiera 8 I 1967. W roli tytułowej J. Radwan.

6. Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, Słupsk. Reż. M. Prus, scen. Ł. Burmat. Premiera 7 VI 1969. W roli tytułowej W. Kłopotcki.

7. Teatr Polski, Wrocław. Reż. J. Pieńkiewicz, scen. K. Wiśniak. Premiera 23 XI 1972. W roli tytułowej F. Matysiak.

8. Teatr Ziemi Lubuskiej im. Leona Kruczkowskiego, w Zielonej Górze. Reż. K. Ziemiński, scen. T. Darocha. Premiera 6 VII 1974. W roli tytułowej I. Karamon.



WITKACY NA NASZEJ SCENIE

Uważny obserwator zielonogórskiego teatru łatwo zauważy, że — szczególnie w początkowym okresie istnienia — wyraźnie preferowano tu sztuki autorów polskich. Uplynęło wszakże aż 15 lat zanim po raz pierwszy ukazał się u nas Witkacy: 8 lipca 1966 roku za dyrekcji Zbigniewa Stoka odbyła się premiera „W małym dworku”. Salę Kameralną na II piętrze ozdobiono białym tiulem, wyposażono w coś, co przypominało kolejkę linową, zastawiono podestami i drabiną, uzupełniono lichtarzami — a wszystko wg projektu scenografa Janusza Kowalskiego. Krzesła dla widzów rozstawiono dla odmiany, wzdłuż sali, łamiąc dotychczasową symetrię widowni i pudełkowość sceny. Złamano też stereotyp obsady aktorskiej. Wszystkie role kobiece grali mężczyźni, a męskie kobiety. Wyglądało to w sposób następujący: Ojciec — Halina Lubicz, Amelka — Hilary Kurpanik, Zosia — Andrzej Richter, Kuzyn — Alina Zydron, Aneta — Zdzisław Grudzień, Widmo matki — Jerzy Jasiński, Kozdroń — Krystyna Horodyńska, Maszejko — Jolanta Szemberg, Kucharka — Zdzisław Giżejowski, Chłopiec — Elżbieta Eysymont.

Reżyserem był Andrzej Makarewicz, a jego asystentem H. Lubicz.

Na ulotce z obsadą sztuki reżyser wypowiedział się tak: „Mała Scena, zarówno przez swoją architekturę, jak też przez swoje założenia programowe jest i powinna być terenem eksperymentów formalnych. Punktem wyjścia twórczości Witkacego jest zagadnienie formy, interpretacja formalna jego dramatów stanowi zatem dla realizatorów problem naczelny. Rozwiązania formalne nie oznaczają w tym wypadku formalistycznych ozdobników lecz próbę znalezienia odrębnej, spójnej, konsekwentnej logiki wewnętrznej spektaklu. Dystans czasowy, obcość historyczno-obyczajowa znalazły swoje odbicie w atmosferze rupieciarni (strychu). Klimat strychu jest zresztą związany ze sprawą snów. Podobieństwo, sztuka (dramat), sen, kluczowe dla poetyki Witkacego zrodziło także pomieszanie płci (kobietony — zbitki senne). Podstawą logiczną tego nierealnego (nadrealnego) założenia jest problem Widma — najsilniejszej, najżywotniejszej i najdrapieżniejszej postaci dramatu. Reszta jest prostą konsekwencją układu, opartego — by użyć wyrażenia z dziedzic-

ny plastyki — na „odwróconej konwencji barwnej”.

Zajrzyjmy teraz do głosów prasowych. Premierę poprzedził felieton w „Gazecie Zielonogórskiej” (8.7.66), następnego dnia opublikowano notatkę i zdjęcie ze spektaklu, a 17 lipca można było przeczytać w rubryce „Notatnik kulturalny” nast. wzmiankę: „Ze urlopy w pełni, widać też po zielonogórskich kawiarniach, w których nie spotkasz teraz aktora, choćby odwieździł wszystkie. Za to o ostatnich premierach „Egzaminie” i „W małym dworku” rozprawa się przy kawiarnianych stolikach bez przerwy, co w mieście winnic nie jest znowu tak częstym zjawiskiem, żeby się nie rzuciło w ucho”.

I na tych rozprawach się skończyło, gdyż po dwóch przedstawieniach lipcowych do „Małego dworku” nie powrócono w sezonie 1966/67.

Sięgnijmy jednak jeszcze do recenzji AMI'ego w „Nadodrzcu” (nr 16, 15—31.8.66): „Zielonogórską premierę Witkacego przygotowano w warunkach trochę niezręcznych, przede wszystkim czasowo, bo w okresie ferii, jakby z góry rezygnując z liczniejszej widowni. A więc chyba jakaś strata (...) Znając zapowiadającą się w zespole aktorskim zwykłą wymianę personalną, obawiam się, czy sztuka ta jeszcze w ogóle wróci na afisz (...). Nie wiem dlaczego nasz teatr z całego przebogatego dorobku Witkacego wybrał właśnie tę sztukę, zawierającą najmniej odnośników usprawiedliwiających Witkacowski renesans, w sumie zresztą też nie najlepszy. Czytając wypo-

wieź reżysera, domyślam się, że sprawą nadrzędną dla realizatorów miała tu być raczej strona formalna (...) Tłumaczenie Witkacego jedynie na język formy niesłusznie go zuboża, przykładem oglądani przez nas „Szewcy” (gościnny występ Teatru Studenckiego „Kalambur” z Wrocławia, r. 1965 — przyp. Z. G.), gdzie znaczenie zasadnicze miała przede wszystkim warstwa słowna (...). Sztuka Witkacego nosi w podtytule określenie komediofarsa. Reżyser położył nacisk na drugi człon tego sformułowania. Akcję wyprawa w tradycyjnych ramach scenicznego pudła, rozgrywając ją bez dzielącej widza od aktora rampy (...) Przyczyny spontanicznego niekiedy śmiechu widowni dopatruję się nie w koncepcji, ale w komicznych sytuacjach w jakich znaleźli się dobrze nam znajomi aktorzy, występujący w skórze innych płci (...). Z zespołu, mam wrażenie, że najlepiej odnaleźli się w tej sztuce J. Jasiński, J. Szemberg i Z. Grudzień, jako kochliwa Kuzynka (...). Wszyscy natomiast doskonale się bawili razem z liczną (!) widownią. Mimo tych napisanych uwag, należałem również do nich”.

Po upływie roku Andrzej Makarewicz przygotował na Małej Sali „Pragmatystów” Witkacego. W sztuce tej wystąpili: Leszek Sadzikowski — Plasfodor, Maria Murawska — Mamalia, Zdzisław Grudzień — Graf Franz von Telek, Daniela Zybalanka — Mumia Chińska, Bolesława Fafińska — Kobieton, Janusz Nowak i Józef Michalcewicz — Żandar-mi. Scenografię zaprojektował



Wojciech Krakowski. Premiera odbyła się 20 lipca 1967 roku, jako pierwsze po wojnie wystawienie tej sztuki w Polsce.

W dniu premiery „Gazeta Zielonogórska” zamieściła felieton informacyjny, a „Życie literackie” (3. 9. 67) dało wzmiankę ilustrowaną zdjęciem ze spektaklu. Natomiast „Nadodrze” (15—30.9.67) poświęciło „Pragmatystom” sporo miejsca. W swoich stałych „Zapiskach teatralnych” AMI pisał m. in. „Sztuka wróciła na deski sceniczne ponownie we wrześniu, jako że przygotowano ją przede wszystkim z myślą o organizowanej w tym miesiącu imprezie „Złotego Grona”, na której między innymi dyskutowano prekursorstwo Witkacego w odniesieniu do współczesnej plastyki. Sztuka jest więc jak gdyby teatralnym włączeniem się do dyskusji i na pewno miłą niespodzianką dla ucze-

stników Sympozjum (...) W efekcie otrzymaliśmy rzecz nie tylko pogmatwaną w wyrazie, swoistą łamigłówkę w łamigłówce, imputującą intencje bez pokrycia w sztuce, a obok samego Witkacego prawie wszystkie doświadczenia teatru absurdu.

Znalazło to wyraz również w scenografii nadużywającej np. koloru czerwonego, aż po szczerde ochłapanie ścian (krew rzeźna?) włącznie. W sztuce występuje siedem osób. Wszystkie one miały trudny orzech do zgryzienia, pokusa do przejawskawień farsowych była chyba największa (...). Najbardziej przemówili mi do przekonania Z. Grudzień i D. Zybalanka, a to może dlatego, że najlepiej potrafili uchwycić dystans między nieprawdopodobieństwem, a umowną rzeczywistością”.

Tym razem przedstawienie odbyło się nieco więcej.

NOTATKA ZZA ODRY

Niejednokrotnie już na łamach „Zeszytów Teatralnych” informowaliśmy nasze widzów o kolejnych przejawach współpracy zielonogórskiego teatru z Teatrem im. H. Kleista we Frankfurcie n/O w NRD. Tym razem chcielibyśmy odnotować tutaj przedsięwzięcie, jakie dla uczczenia 30-lecia PRL podjęli nasi frankfurty koledzy. Otóż w dniach 5—12 maja br. zorganizowali oni Dni Teatru Polskiego, inaugurując je premierą (pierwszą w NRD i pierwszą na obszarze języka niemieckiego sztuki Leona Kruczkowskiego „Pierwszy dzień wolności”. W interesującym wydaniem, częściowo dwujęzycznym, programie teatralnym czytamy m. in. „Wybraliśmy sztukę, Leona Kruczkowskiego, żeby poprzez przeżycie artystyczne ukazać duże przemiany, jakie zaszły od 1945 roku, żeby ponownie zadać sobie pytanie: jak wykorzystujemy tę wolność dla siebie i dla całej ludzkości? Aby uświadomić rozwój przyjaźni między obywatelami dwóch socjalistycznych państw nad Odrą”.

Sztukę wystawiono w przekładzie Viktora Miki, tłumacza szeregu utworów polskich m. in. „Dam i huzarów” A. Fredry. W trakcie przygoto-

wań do premiery kierownictwo Teatru im. H. Kleista konsultowało się z ludźmi polskiego teatru. Scenografię zaprojektował Eberhard Gerschler, a reżyserował Huenter Klingner, dyrektor frankfurckiego teatru, od blisko 20 lat utrzymujący kontakty z polskim życiem teatralnym. Na premierze obecni byli przedstawiciele władz z obu stron Odry, a także dyr. St. Bie-liński.

W ciągu następnych Dni Teatru Polskiego odbyły się dalsze przedstawienia. „Godzinę szczytu” J. St. Stawiskiego w inscenizacji E. Dennewitza wystawił gościnnie Teatr Miejski w Cottbus, „A jak królem, a jak katem będziesz” T. Nowaka w reżyserii Janusza Nyczaka zaprezentował Teatr Nowy z Poznania. Ponadto jeden dzień wypełniły występy zespołów amatorskich tj. niemiecko-polskiej młodzieżowej orkiestry symfonicznej pod dyr. G. Reinekera i M. Tomaszewicza oraz Zespołu Tanecznego Kombinat Półprzewodników, który przedstawił obrazek baletowy pt. „Hans i Hanka” z muzyką W. Schumanna i w opracowaniu choreograficznym Guentera Krebsa.

W piątek 10 maja odbył się koncert Orkiestr Symfonicz-

nej Teatru im. H. Hleista, w którego programie znalazły się utwory J. Haydna, G. Mahlera i Witolda Lutosławskiego, Solistą był Siegfried Lorenz (baryton), a dyrygował Tadeusz Strugała, dyrektor Filharmonii Wrocławskiej.

Ostatni dzień tygodnia Teatru Polskiego obfitował aż w trzy różne imprezy. W niedzielne przedpołudnie 12 maja 1974 r. w Muzeum im. H. Kleista odbył się poranek literacko-muzyczny poświęcony Adamowi Mickiewiczowi, a popołudniu w Sali Prób zebrali się widzowie celem obejrzenia 1-godzinnego programu złożonego z etiud pantomimicznych pt. „Kim jest mim”. Wykonawcami byli: Jerzy Puźlewicz i Leszek Niedzielski.

Oprawę plastyczną przygotował Piotr Wieczorek, a słowo wiążące wygłosił autor niniejszego. Program ten przedstawiła Scena Małych Form, istniejąca przy Państw. Przedsiębiorstwie Imprez Artystycznych „Impart” we Wrocławiu. Wieczorem natomiast Teatr im. Maksyma Gorkiego z Berlina wystawił wodevil A. Osieckiej z muzyką Tilo Medeka pt. „Apetyt na czereśnie” w reżyserii Klausa Manchena.

Wszystkie spektakle i koncerty cieszyły się zainteresowaniem publiczności i, jak można sądzić, dobrze przysłużyły się dalszemu rozwojowi przyjaznej współpracy obu społeczeństw nad Odrą.

Z. G.

Z-ca dyrektora
JÓZEF WEBER

Z-ca dyrektora ds. finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik Techniczny
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: stolarskiej — Stanisław Świątek, malarsko-modelatorskiej — Waldemar Jodkowski, tapicerskiej — Bronisław Walczak, fryzjersko-perukarskiej — Emilia Daniel, krawieckiej damskiej — Walentyna Rogowska, krawieckiej męskiej — Stanisław Łuczak, rekwizytor — Edward Tuliszka, elektryk — Władysław Lisowski.

Brygadier sceny
Marian Pakuła

Światło
Władysław Lisowski

Garderobiana
Daniela Kozłowska

Rekwizytor
Ryszard Niesłony

Kierownik Działu Organizacji Widowni
Krystyna Sliwowa

Inspicjent
Józef Michalcewicz

Sufler
Krystyna Drozdowska

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GORZE.
ZESZYTY TEATRALNE, Redakcja: MARTA FIK, STEFAN WACHNOWSKI.
Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ. Zdj.: CZESŁAW ŁUNIEWICZ.
Ilustr.: JOLANTA ZDRZALIK

Druk: Zielonogórskie Zakłady Graficzne; zam. 2274; nakład 600 egz. — U-5

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

JAN MACIEJ KAROL

WŚCIEKLICA

Jan Maciej Karol Wścieklica	—	Ireneusz Karamon
Rozalia z Supełkiewiczów Wścieklicowa	—	Sidonia Błasińska Ludwina Nowicka
Wanda Lektorowiczówna	—	Ewa Czajkowska
Anabazys Demur	—	Tadeusz Bartkowiak
Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon	—	Jerzy Śliwa
Abraham Mlaskauer	—	Czesław Kordus
Kierdelion	—	Henryk Gońda
Henryk Twardzisz	—	Waldemar Kwasięborski Zdzisław Grudzień
Valentina de Pellinée	—	Krystyna Horodyńska
Czeczebut	—	Cyryl Przybył
Zosia	—	Krystyna Drozdowska
Starszy z radnych	—	Józef Michalcewicz

Scenografia

TERESA DAROCHA

Opracowanie akustyczne
ZYG MUNT GALEK

Reżyseria

KRZYSZTOF ZIEMBIŃSKI

Asystent reżysera
HENRYK GOŃDA

Kompozycja piosenki
NARCYZ ŻOŁNOWSKI

PREMIERA 6 *lipca* 1974 ROKU