



**PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE  
W SZCZECINIE**

**Dyrektor**  
**Kierownik artystyczny**  
Józef Gruda  
**Kierownik literacki**  
Jadwiga Adamowicz

**TEATR WSPÓŁCZESNY**

Można nie lubić mnie jako artysty, ale twierdzenie, że nie jestem wcale artystą, uważam za nieco przesadzone i obawiam się, że sąd przyszłych pokoleń nie będzie zbyt pochlebny dla niektórych moich krytyków.

Jakkolwiek, wskutek nienasyceń formą i wymagań kompozycyjnych, sztuki moje nie są fotograficznym odbiciem życia, jednak nad „banialukami” (...) w nich zawartymi pomyśla jeszcze kiedyś przyszli historycy literatury.

Stanisław Ignacy Witkiewicz,  
„Teatr”, s. 221—222.



Premiera: 15 września 1974 r.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

# **SZEWCY**

Naukowa sztuka ze „śpiewkami” w trzech aktach

Reżyseria:

**ALEKSANDER STROKOWSKI**

Scenografia:

**WACŁAW KULA**

Asystent reżysera:

**RYSZARD ZIELIŃSKI**

Inspicjent: Helena Ponczek

Sufler: Halina Kuźma





OSOBY:

**SAJETAN TEMPE** — majster szewski; rzadka bródka „dzika” i wąsy. Blondyn siwiejący. Ubrany w normalny strój szewski z fartuchem. Około 60 lat —

..... **MARIAN NOSEK**

**CZELADNICY:** I (Józek) i II (Jędrak). Bardzo przystojne, morowe, młode szewskie chłopcy. Ubrane w normalne szewskie stroje z fartuchami. Lat około 20 —

..... **Czeladnik I — ANDRZEJ LAJBOREK**

..... **Czeladnik II — RYSZARD ZIELIŃSKI**

**KSIĘŻNA IRENA WSIEWOŁODOWNA ZBEREŻNICKA — PODBIEREZKA** — bardzo piękna szatynka, niezwykłe miła i ponętna. Lat 27—28 —

..... **ANNA KORZENIECKA**

**PROKURATOR ROBERT SCURVY** — twarz szeroka, zrobiona jakby z czerwonego salcesonu, w którym tkwią inkrustowane, błękitne jak guziki od majtek oczy. Szczęki szerokie — pogryzłyby na proszek (zdawałoby się) kawałek granitu. Strój żakietowy, melonik. Laska ze złotą gałką (très modé). Białe halsztuk zawinięty i ogromna w nim perła —

..... **MIROŚLAW GRUSZCZYŃSKI**

**LOKAJ KSIĘŻNEJ, FIERDUSIENKO** — zrobiony trochę na manekina. Strój czerwony, ze złotym szamowaniem. Czerwona króciutka pelerynka. Kapelusz stosowany —

..... **STANISŁAW POKS**

**HIPER — ROBOCIARZ** — ubrany w bluzę i kaszkiet. Ogolony, szerokie szczęki. W rękę kolosalny, miedziany termos —

..... **BOHDAN A. JANISZEWSKI**

**DWÓCH DYGNITARZY** — towarzysz Abramowski i towarzysz X. Wspaniale ubrani cywile, wysokiej inteligencji i w ogóle pierwszej marki. X ogolony — Abramowski z brodą i wąsami —

..... **Towarzysz Abramowski —**

..... **ANTONI SZUBARCZYK**

..... **Towarzysz X —**

..... **ZBIGNIEW SAMOGRANICKI**

**GNEBON PUCZYMORDA** ..... **JERZY WĄSOWICZ**

**JÓZEF TEMPE** — syn Sajetana, lat 20 —

..... **JAROSŁAW JORDAN**

**KMIEĆ** ..... **JÓZEF JACHOWICZ**

**DZIEWKA BOSA** ..... **IRENA OLECKA**

**STRAŻNICZKA** — młoda ładna dziewczyna. Fartuszek na mundurku —

**CHOCHOŁ** — z „Wesela” Wyspiańskiego \* \* \* \* \*

**STRAŻNIK** — normalny byczy chłopak, mundur zielony —

..... **JERZY KOWNAS**



Jan Kłossowicz

## (Z ZAGADNIEŃ FILOZOFII, ESTETYKI I KATASTROFIZMU WITKACEGO)

Witkiewicz, myśliciel i twórca obracający się w świecie przez samego siebie skonstruowanym, przez system filozoficzny, aż po własny styl obyczajowy, a zarazem tak beznaocznie uplątany w konflikty swoich czasów, stanowi jeden z osobliwszych fenomenów naszej kultury. Jego twórczość dramaturgiczna, powieściopisarska, malarska, teoretyczno-estetyczna i filozoficzna stanowi bardzo jednolity i wbrew pozorom, które niejednego już zwiodły, spójny wewnętrznie system. Jego działalność od pierwszych rozpraw, pierwszych prób dramaturgicznych, powieściowych i malarskich przez cały czas układa się równolegle. W roku 1908 wystawił po raz pierwszy obrazy. Z roku 1910 pochodzi nieukończona powieść *622 upadki Bunga*. Witkacy — teoretyk i Witkacy — artysta to właściwie jedno i to samo.

System autora *Pojęć i twierdzeń* był wytworem dość niezwykłym. (...) Mimo to ów system jest prawdziwie literacko piękny i artystycznie zapładniający. Logiczna drabina pojęć wywiedzionych z jednego pojęcia, którego nie da się zaprzeczyć — pojęcia istnienia, a obok zawrotna kosmogonia nieskończenie małych i nieskończenie wielkich, żywych i rozciąglonych monad. Wśród nich — istnienie poszczególne — człowiek, monada taka sama jak i inne, ale wyróżniona świadomością istnienia, które jest zarazem dla niego niezgłębioną tajemnicą. Witkacy przez swój panbiologizm znosi wszelki podział bytu. Jednocześnie wszakże wyróżnia człowieka spośród innych monad, jego jednego

obdarzając pełną świadomością egzystencji. Jest w swojej filozofii absolutnym maksymalistą. Buduje sobie własną ontologię i własną epistemologię. Ale od razu wikła się w przeciwieństwach. Materialistyczny biologizm ujmuje w karby intelektualnej konstrukcji, którą z kolei uwieńcza metafizycznym wnioskowaniem. Deterministyczną kosmogonię przeciwstawia jednocześnie indeterminizmowi odrębnych, jednostkowych monad.

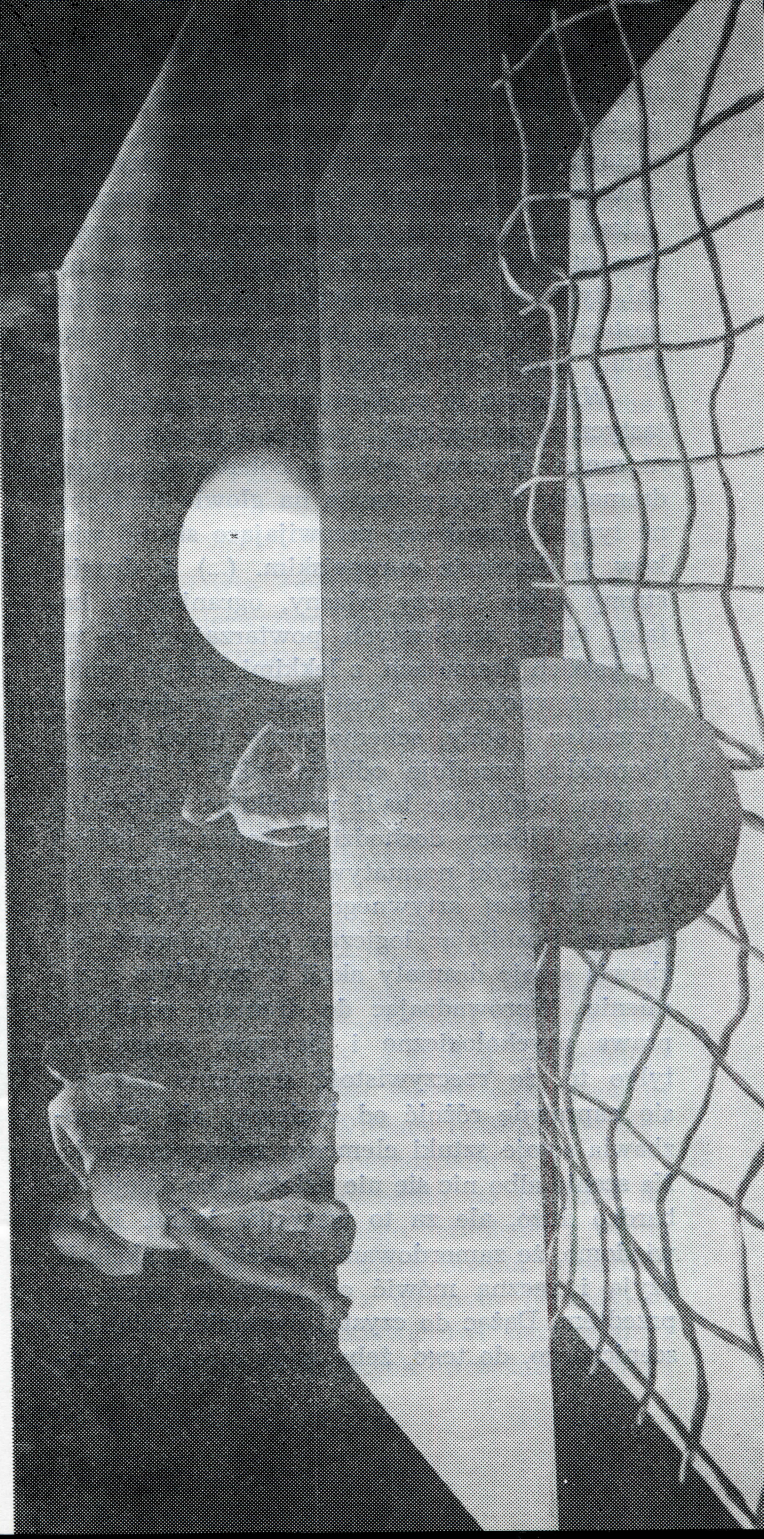
Te same wewnętrzne przeciwieństwa występują w jego estetyce. (...) W myśl jego teorii podstawowe uczucie metafizycznej tajemnicy istnienia jest niedostępne dla człowieka uwikłanego w łańcuch codziennych spraw, zmechanizowanego, oderwanego od podstaw własnej egzystencji. Jediną możliwość odczucia tajemnicy istnienia ma dawać sztuka. Poprzez czystą formę. Ową tylekroć omawianą czystą formę interpretuje on dwojako. Konstruktywistycznie i metafizycznie. Czysta forma jest swego rodzaju ponadczasowym modelem ontologicznej jedności w wielości stanowiącej w myśl Witkacowskiego systemu zasadniczą cechą bytu. Z drugiej strony traktowana jest jako swoisty ideał kompozycyjny dzieła sztuki, do którego tylko w konkretnych przypadkach można się zbliżyć. (...) Kompozycyjne dążenie do czystej formy decyduje z pewnością o literackim kształcie wszystkich niemal utworów Witkacego. Nie ma wątpliwości co do tego, że jego dramaty stanowią udaną czy też nieudaną próbę realizacji programu wyłożonego w *Teatrze i Szkicach estetycznych*. Za to trudniej, poprzez wszelkiego rodzaju zawijasy i zakrętasy stylistyczne, nad miarę rozgadane monologi i dialogi, dotrzeć do realizowanej w nich owej konstrukcyjno-metafizycznej kompozycji. Odszukać



celowe metody konstrukcji i destrukcji literackiego materiału.(...)

U Witkiewicza poszukiwanie czystej formy zmienia się w poszukiwanie czystej teatralności. Idealny dramat napisany w myśl wymogów czystej formy, opisany w *Teatrze*, to swasty balet słów, gestów i sytuacji scenicznych. Abstrakcyjna kompozycja, w której malarskie pojęcie napięcia kierunkowego zostało zastąpione „napięciem dynamicznym”. Utwór, po którego obejrzeniu widz ma mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu. W przyszłości, jak sądzi Witkacy, i ten rodzaj widowiska zostanie zresztą zastąpiony przez formę jeszcze bardziej oderwaną. Na razie pozostaje mu do wykorzystania jedynie zastany już, ukształtowany od dawna styl teatru. Widowisko związane z pudełkową sceną, naturalistyczną dekoracją i grą aktorską przystosowaną do odtwarzania klasyki i współczesnego Witkacemu, a najbardziej przezeń znienawidzonego mieszczańskiego repertuaru. Dlatego teatr Witkiewiczowski jest od początku antyteatrem. Jego dramaty wyrażają przede wszystkim dążenie do destrukcji, do zburzenia przyjętych zasad. Stąd stała skłonność do literackiej parodii. Stąd także jego wieczne niezadowolenie, samokrytyczne przyznawanie się, że do czystej formy w tym czy innym dramacie wcale się nie zbliżył.

Środkiem, który służy tej pisarskiej destrukcji, jest deformacja — trzeci obok czystej formy i napięcia dynamicznego — podstawowy termin teorii teatralnej Witkacego. Deformacja obejmuje wszystkie właściwie składniki dramatu, począwszy od języka, a na konstrukcji fabuły skończywszy. Deformacja języka to przede wszystkim zerwanie ze starą zasadą





indywidualizacji wypowiedzi poszczególnych postaci. Język Witkacego jest właśnie jakimś metajęzykiem pełnym neologizmów, słownych dowcipów, bałamutnej i zabawnej dla samego autora terminologii socjologiczno-filozoficznej. Zresztą zasada indywidualizacji istnieje tu nadal, tylko że w roli odwróconej. Poszczególne postaci mówią prawie zawsze inaczej, niż powinny mówić w tradycyjnym teatrze.

Wiąże się to z Witkacowską zasadą „fantastycznej psychologii” postaci i działania scenicznego. Tworząc galerię bohaterów swoich dramatów Witkacy stawia na głowie tradycyjne typy i charaktery przewijające się od wieków w dramacie europejskim. (...) Z drugiej strony autor tworzy własny, ograniczony katalog typów scenicznych, powtarzający się we wszystkich dramatach, z lekkimi jedynie zmianami zewnętrznego kostiumu. Parodystyczny charakter i stały, schematyczny układ postaci literackich znajduje odbicie także i w akcji utworu. Rozbijając bądź parodiując tradycyjne fabuły, Witkacy dochodzi w końcu do jakiejś własnej poetyki normatywnej, do schematu jeszcze bardziej sztywnego niż te, z którymi walczy. Rozbijając logiczny tok skojarzeń pozbawia swoje dramaty akcji w zwykłym rozumieniu. Wprowadzając do dramatu odmienne prawa psychologiczne i fizyczne, osiąga nie tylko to, że rzeczywistość sceniczna zaczyna się naprawdę różnić od życiowej, ale też pozbawia swoje sztuki elementu zainteresowania. Na scenie albo nic się nie dzieje, albo dzieje się bardzo dużo, ale za to wszystko jedno. I tak wiadomo, że zamordowani w akcie I w akcie II ożyją i zaczną mówić od nowa to samo co przedtem. Dążąc do czystej dynamiki działania scenicznego, do tego, żeby widz zawsze pamię-

tał, że jest w teatrze, żeby broń Boże nie odbierał sztuki słynnymi „bebechami”, a dbając przy tym o konieczne „napięcia”, Witkacy mnoży sceny morderstw, zbiorowych gwałtów i bijatyk. Wypuszcza wielkie, kolorowe balony i zaraz przekłuwają je z trzaskiem, w obawie, aby ktoś nie uwierzył w ich istnienie. W rezultacie „absolutna swoboda komponowania formalnego” kończy się mitem. Zamienia się w ograniczoną w swych środkach poetykę. W schemat podporządkowany estetycznemu ideałowi opisanemu w *Teatrze*.

\* \* \*

O postawie twórczej Witkacego zdecydowały w pierwszym rzędzie dwa fakty z jego biografii. Pierwszy to zetknięcie się z nową sztuką, drugi to bezpośrednie przeżycie rewolucji w Rosji. Jego doświadczenia zaczęły się zresztą wcześniej. Jeszcze przed pierwszą wojną światową. Wyjazd z Malinowskim na przerwana niefortunnie wyprawę etnograficzną otworzył niewątpliwie Witkacemu oczy na problemy kultury światowej, o których przedtem nie miał pojęcia. Ostatecznie wiadomo, że na europejski katastrofizm wpłynął w dużej mierze rozwój archeologii i etnografii; zetknięcie się z jednej strony ze świadectwem istnienia kultur od dawna umarłych; z drugiej — spotkanie z ludami, których kres szczytowego rozwoju jeszcze nie nadszedł. Witkacy doświadczył tego wszystkiego w sposób bezpośredni. (...)

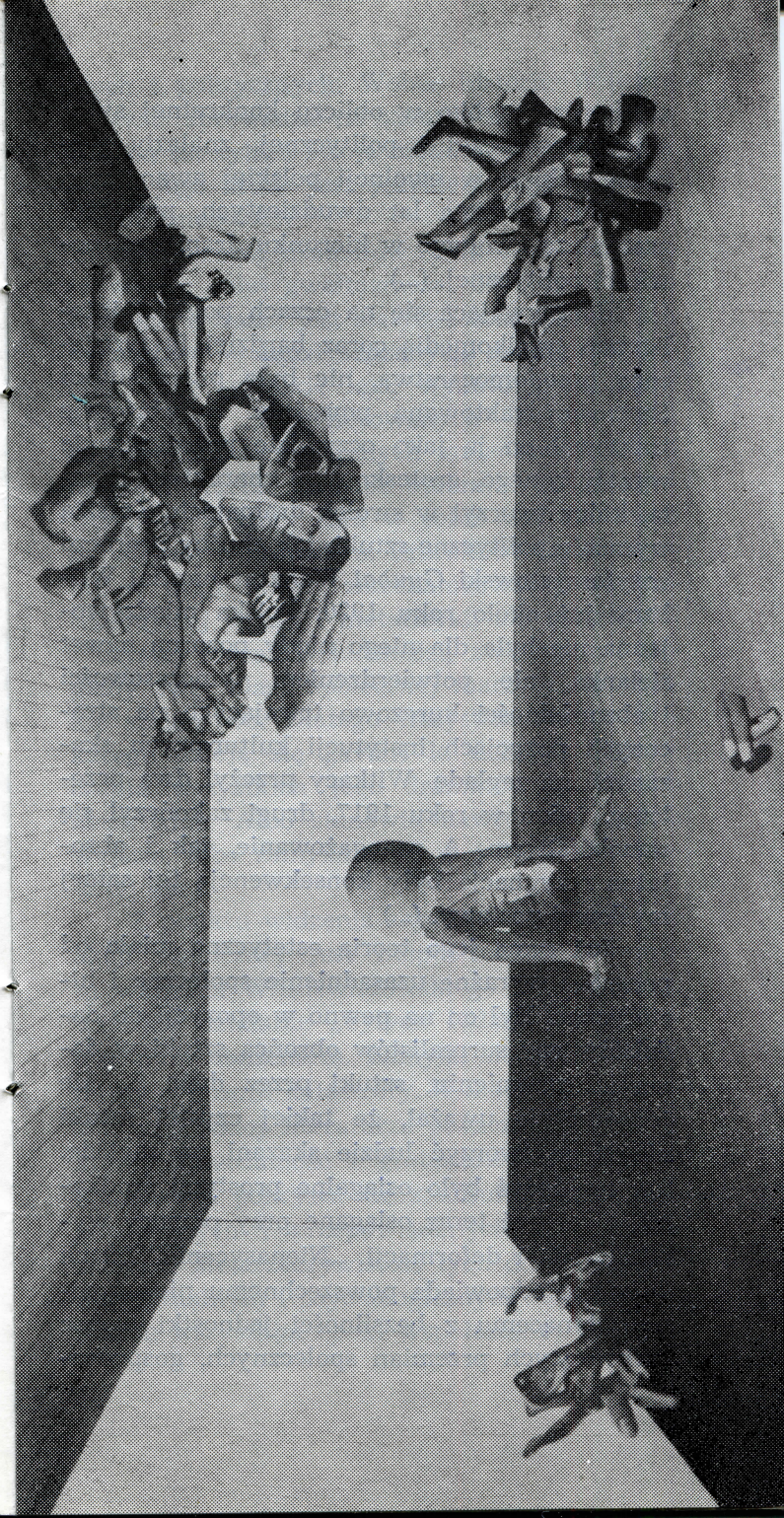
Następujące bezpośrednio po podróży na wyspy Oceanu Indyjskiego zetknięcie z wojną i rewolucją w Rosji, która obaliła większość instytucji związanych z dawnym porządkiem społecznym, dało Witkiewiczowi bezpośrednie potwierdzenie kielkujących wcześniej pomy-



słów. Jednocześnie analiza współczesnego malarstwa, w którym dojrzał, obok wynaturzenia dawnej formy, także nawrót do sztuki prymitywnej, utwierdziła go w przekonaniu, że sztuka europejska związana z określoną formacją kulturową chyli się ku upadkowi. Stąd konsekwentny, filozoficzny i estetyczny katastrofizm, któremu chciał on dać wyraz w swej twórczości.

Jest w tym katastrofizmie z pewnością dużo podobieństw do rozpraw Spenglera, są wyraźne ślady Mereżkowskiego i Sołowiewa (sławetne „żółte niebezpieczeństwo”). Jednakże Witkacy przekłada naiwne i mistyczne proroctwa na język o wiele bardziej konkretny. Także i wobec polskich katastrofistów lat dwudziestych, w wypowiedziach których dominuje przerażenie rewolucją, zajmuje on stanowisko zupełnie wyjątkowe. Wpłynęła na to bezpośredniość jego doświadczeń jak i duży obiektywizm sądów. Sytuacja, w której znalazł się Witkiewicz, oficer ekskluzywnego pułku lejbgwardii, wybrany w roku 1917 przez własnych żołnierzy komisarzem, nie zmienia się właściwie po jego powrocie do Polski. Witkacy czuł się związany ze swoją klasą społeczną i wiedział, że sztuka, którą tworzy, jest właśnie dla tej klasy przeznaczona. Jednocześnie zdawał sobie sprawę, że jest to klasa skazana na zagładę. Był od początku świadomym samobójcą. Dlatego jego estetyka stała się estetyką totalnego katastrofizmu. Witkacy nie tylko mówił o katastrofie, ale usiłował znaleźć formułę wypowiedzi odpowiadającą charakterowi formacji kulturowej, zbliżającej się do nieuchronnego upadku.

Rzeczywistość Polski przedwrześniowej, pozorna stabilizacja i optymizm, który załamał





się bardzo szybko w obliczu konkretnej sytuacji gospodarczej i politycznej, znalazły wyraźne odbicie w ewolucji polskiej awangardy. Witkacy, formista lat dwudziestych, przeszedł zasadniczą ewolucję w kierunku dramatu i powieści politycznej. (...)

Rozgrywająca się na oczach polskiej inteligencji tragikomedia coraz bardziej faszyzującego pseudomocarstwa, nie była przez autora *Szewców* traktowana poważnie. A właściwie traktował on ją jako oczywiste potwierdzenie wynaturzonego, groteskowego charakteru świata, który tworzył w swoich dramatach. Zresztą wyraźnie polityczne sztuki, jak choćby proroczo antyfaszystowski *Gyubal Wahazar* napisał Witkacy już około roku 1920. Polska międzywojenna nie była dla niego nigdy pozorną nawet sielanką, ale potwierdzeniem tymczasowości i absurdalności kurczowo trwających na straconych pozycjach instytucji kulturowych skazanych na zagładę. Witkacy przeżył dwa przełomy, jeden w roku 1917, drugi zakończył się samobójstwem. A zaangażowanie, jak i absolutna rezygnacja były konsekwencją tej samej myślowej postawy. (...)

Już sama jego teoria estetyczna miała od początku wyraźne uzasadnienie społeczne i historyczne. Był on na pewno w opozycji do dadaistów czy surrealistów obrońcą sztuki w dawnym rozumieniu, sztuki przez duże S. Ale jednocześnie uważał, że takiej czystej sztuki nie mogą tworzyć ludzie skazani na zagładę. To, co kiedyś było osiągalne prostymi środkami, musi być teraz osiągalne przy pomocy wynaturzenia i deformacji. „Nienasycenie” formą w sztuce odpowiada powszechnemu nienasyceciu płynącemu z bezsilności jednostki wobec zachodzących przemian społecznych, gospodar-

czych i politycznych. Wobec historii. Witkacy od razu sprowadza na ziemię swoją formalistyczną estetykę i swoją metafizyczną filozofię. Język jego sztuk jest językiem jego wywodu filozoficznego. (...)

Statyczność dramatów Witkacego, istniejąca wbrew całej gwałtowności użytych w nich środków wyrazu, jest statycznością sytuacji ich bohaterów — ludzi skazanych na śmierć. Jednocześnie wszelkie lęki, wynaturzenia, kompleksy tych „zdegenerowanych” byłych ludzi są odbiciem wewnętrznych szaleństw, którymi usiłował przebić skorupę otaczającego go konwenansu, a który sam w sobie był dla niego największym absurdem. Prorokowi zapatrzonemu w wizję nowej, zmechanizowanej, nie potrzebującej sztuki i metafizyki, ale szczęśliwej i czystej moralnie ludzkości, zwiastunowi zagłady swej klasy społecznej marzyło się wielkie szaleństwo. Dlatego wszystkie sztuki Witkacego dzieją się „avant le deluge”. Zakończenia wszystkich jego dramatów są celowo absurdalne. Albo stanowią nawrót do punktu wyjścia, albo zamykają się w jakiejś niesamowitej hecy.

Z punktu widzenia czystej formy celowość akcji scenicznej jest niepotrzebna. Z punktu widzenia Witkiewiczowskiego katastrofizmu wszelkie działanie „byłych ludzi” jest niepotrzebnym nonsensem. Zamyka się krąg czystej formy i filozofii katastrofy. Witkacy jako pierwszy w polskiej literaturze stwarza poetykę, w której absurdalność i groteskowość formalnej kompozycji pokrywa się z absurdalnością wypowiedzianych i przepowiedzianych w dramacie zdarzeń. Metarzeczywistość tych dramatów jest intelektualnym i psychologicznym modelem (...) przede wszystkim epoki współczesnej Witkace-



mu. Pełnym ironii i rozpaczy autoportretem własnego i społecznego szaleństwa. Podobnie jak malowane w dwudziestoleciu własne i cudze podobizny, które tworząc Witkacy usiłował oddać skutki działania narkotyków.

Fragmenty artykułu  
*Samotność i universalizm Witkacego*  
w: *Z problemów literatury polskiej*  
*XX wieku*, t. II, Warszawa 1965.

**Konstanty Puzyna**

## (O „SZEWCACH”)

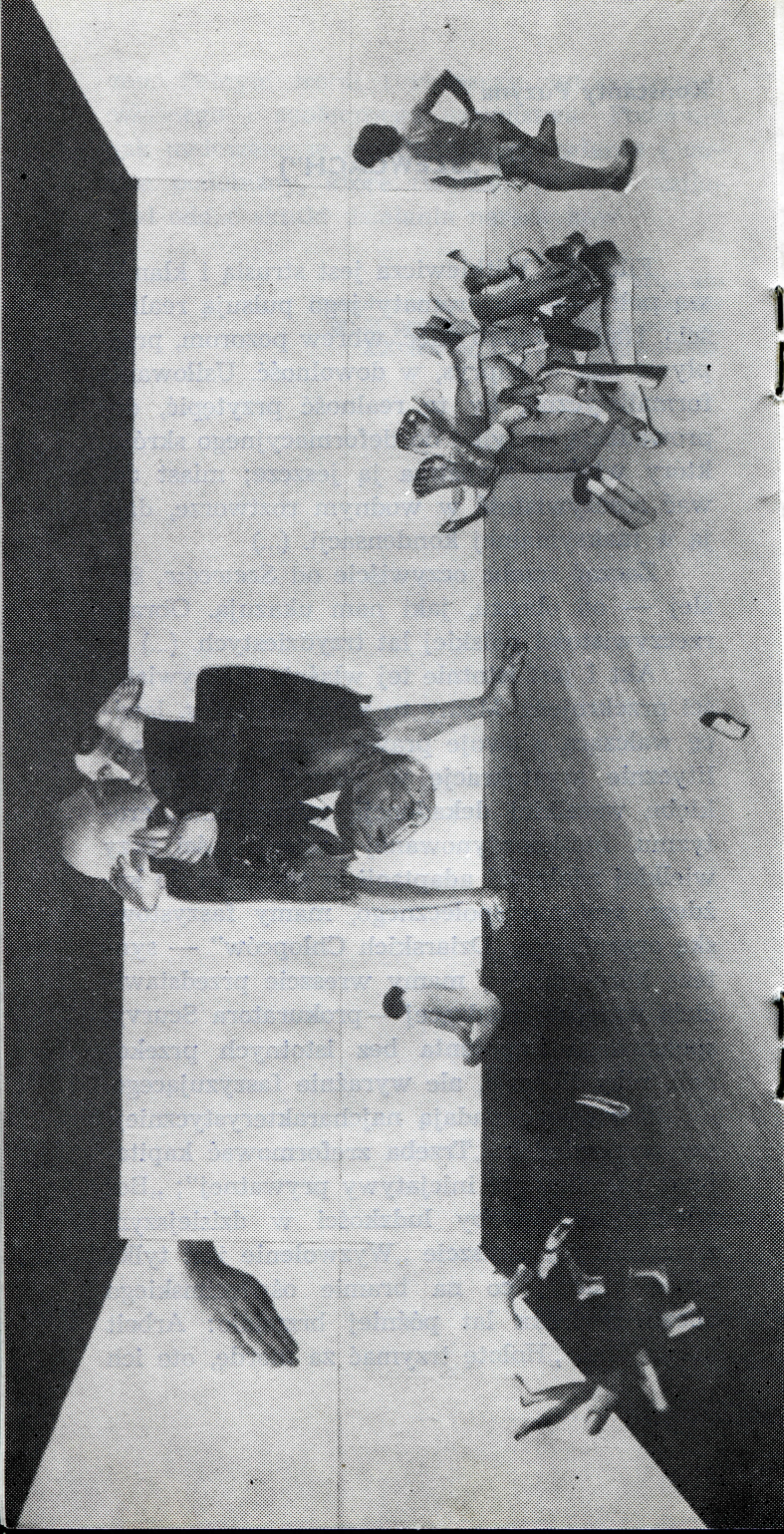
Filozofia Witkiewicza jest strusią i kłamliwą polityką, ale dramaty jego pulsują realnością. Nader rzadko więc, wbrew pozorom, przepływa ona w kaprys, w dowolność. Usiłowania formalistyczne, by tę realność przytępić, doprowadzają tu tylko do deformacyjnego skrótu, który właśnie wyostrza ją jeszcze; miast dawać rzeczywistość w wodnym roztworze, dają ją w maksymalnej kondensacji. (...)

Zacząć trzeba oczywiście od *Szewców*, ściśle — od obrazu, jaki nam ukazują. Obrazu rzeczywistości polskiej lat trzydziestych. (...)

Akt I jest istotnie tej właśnie rzeczywistości przekrojem. Mamy tu więc *Szewców*, lewicę walczącą o swoje prawa, mamy jałową politycznie arystokrację w postaci Księżnej — kłębu wszelkiej dekadencji, mistycyzmu, erotyzmu, nieskoordynowanej nastrojowości przy wielkiej zdolności adaptacji w stosunku do każdego systemu społecznego, mamy faszystowską organizację „Dziarskich Chłopców” — syntezę korporantów, mamy wreszcie przedstawiciela warstwy rządzącej — prokuratora Scurvy, społecznego impotentą bez istotnych przekonań, niby liberała, ale wyraźnie faszyzującego.

Z ust jego padają najcharakterystyczniejsze wypowiedzi: „Trzeba zreformować kapitalizm, nie niszczyć inicjatywy prywatnej”; „Bez władzy nie byłoby ludzkości w dzisiejszym znaczeniu”, a wreszcie „Wyzwolenie jest tylko przez pracę”, co na bramie oświęcimskiego obozu w kilka lat później brzmiało: Arbeit macht frei. „Hołotę trzymać za mordę, oto ich





najzaszczytniejsze hasło” — mówi o nim mistrz szewski Sajetan Tempe — „ty prokuratorze sądu najwyższego dla społecznych nieporozumień kapitału z pracą”.

Wszystkie postacie ukazane w sztuce mają określoną przynależność klasową: Scurvy jest typowym przedstawicielem burżuazji; Sze-wcy — przedstawicielami drobnomieszczań-stwa; przywódca „Dziarskich Chłopców” Gnę-bon Puczymorda — szlachetką dawnego ustroju. Panuje kompletny chaos ideologiczny: Scurvy sam nie wie, jakie ma przekonania, syn Saje-tana Tempe należy do „Dziarskich Chłopców”.

Wśród lewicy „gorze” partyjnej Witkacy nie szczędzi przykrych słów. Pokazuje jak wy-chowywano robotnika w Wolnej Wszechnicy Robotniczej: „Oj wolna, ona wolna — raczej rozwolniona jest ta nasza wszechnica” — mówi jeden z czeladników. — „Sami się częstują twardą wiedzą, a na nas to tę biegunkę umy-słową puszczają, aby nas jeszcze gorzej zatę-manić, niż to chcieli wszelkie religianty, na usługach feudalów i ciężkiego się przemysłu wygłupiające.” Wytyka dalej Witkacy nieudol-ność organizacyjną: „Wy się nie umiecie zor-ganizować przez obawę wytworzenia organiza-cyjnej arystokracji i hierarchii, choć jesteście jedyni w tym smrodowisku życia.”

Ukazuje wreszcie skrót całej sytuacji poli-tycznej słowami Księżnej zwróconymi do Szewców: „Agitacja wasza wykorzystuje tylko to, że tamci pogodzić się nie mogą. Różnorod-ność ta nas gubi, bo dla nas, pour les arti-stos, „Dziarsey Chłopczy” zanadto demokratycz-nie dziarsey właśnie, i nigdy nie wiadomo, w co się przetrworzyć mogą, a Scurvy już się z pań-stwowym socjalizmem dawnej daty wacha, a dla jego Dziarskości Naczelnej Gnębona Pu-



czymordy, sam jest nazbyt do was zbliżony. — Jeżeli Scurvy, najwyższy dostojnik sprawiedliwości, która ma niezdrową manię niezależności, zdoła się dostatecznie podliznąć organizacji „Dziarskich Chłopców”... Witkacy nie kończy, ale możemy dopowiedzieć za niego: polowania w Białowieży, Ribbentrop w Warszawie — póki nie przyjdzie wrzesień. W międzyczasie jeszcze Bereza — i o niej zresztą nie zapomina Witkacy: akt I kończy się uwięzieniem Szewców przez horde „Dziarskich Chłopców”. (...)

*Szewcy* to najgłębsza analiza wielkiego mechanizmu stosunków politycznych w Polsce lat trzydziestych, analiza jakiej nie dała żadna inna książka dwudziestolecia ani też żadna inna książka powojenna.

\* \* \*

Cała twórczość Witkacego przesycona jest drwiną, szyderstwem. Płyńie to z pasji demaskatorskiej, choć nie brak i głębszych przyczyn. „Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn” (Wyka, *Pogranicze powieści*). „Człowiek mści się dowcipem za niepowodzenia, broni się szyderstwem” (Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*). Wszystko to określa nam postawę człowieka, który widzi zbyt wiele by znieść to spokojnie, a walczyć nie może i nie chce.

Ale jest w dramatach Witkacego element zupełnie nieprzewidziany: komizm. Nieprzewidziany, ponieważ absurd, makabra i groteska u Witkacego miały w jego zamierzeniu funkcje „metafizyczne” — służyły spotęgowaniu poczucia „dziwności istnienia”, jakie wywierała sztuka. Kiedy jednak przestajemy patrzeć pod kątem metafizyki witkacowskiej, tak

uzyskana dziwność wywołuje proste zdumienie, identyczne w zasadzie z tym, jakie jest istotą reakcji psychicznej na zjawiska komizmu — „zdumienie i to napięcie uwagi, które potem, po rozwiązaniu zagadki, pozostawia nam nadwyżkę bezinteresownej wesołości” (Irzykowski). W dodatku Witkiewicz demaskuje swoje postacie aż do wnętrzości w sposób tak zaskakująco trafny, że działa to również w pewnej mierze komicznie, w myśl uwagi Shawa, że „każda ściśle sformułowana prawda jest zabawna”.

Elementy komiczne wnosi wreszcie język Witkacego: od komizmu zestawienia naładowanych filozoficzną terminologią okresów z wypowiadającymi je postaciami, aż do świadomej gry słów. (...) I tak dzisiaj dla nas, którzy nie mamy predylekcji do rozmyślań nad potwornością i tragizmem istnienia, sztuki te wbrew ich twórcy stają się również komediami. Raz jeszcze rzeczywistość w sztukach Witkacego bierze górę nad czadem metafizyki.

Fragmenty artykułu  
*Porachunki z Witkacym*, „*Twórczość*” 1949 nr 7.

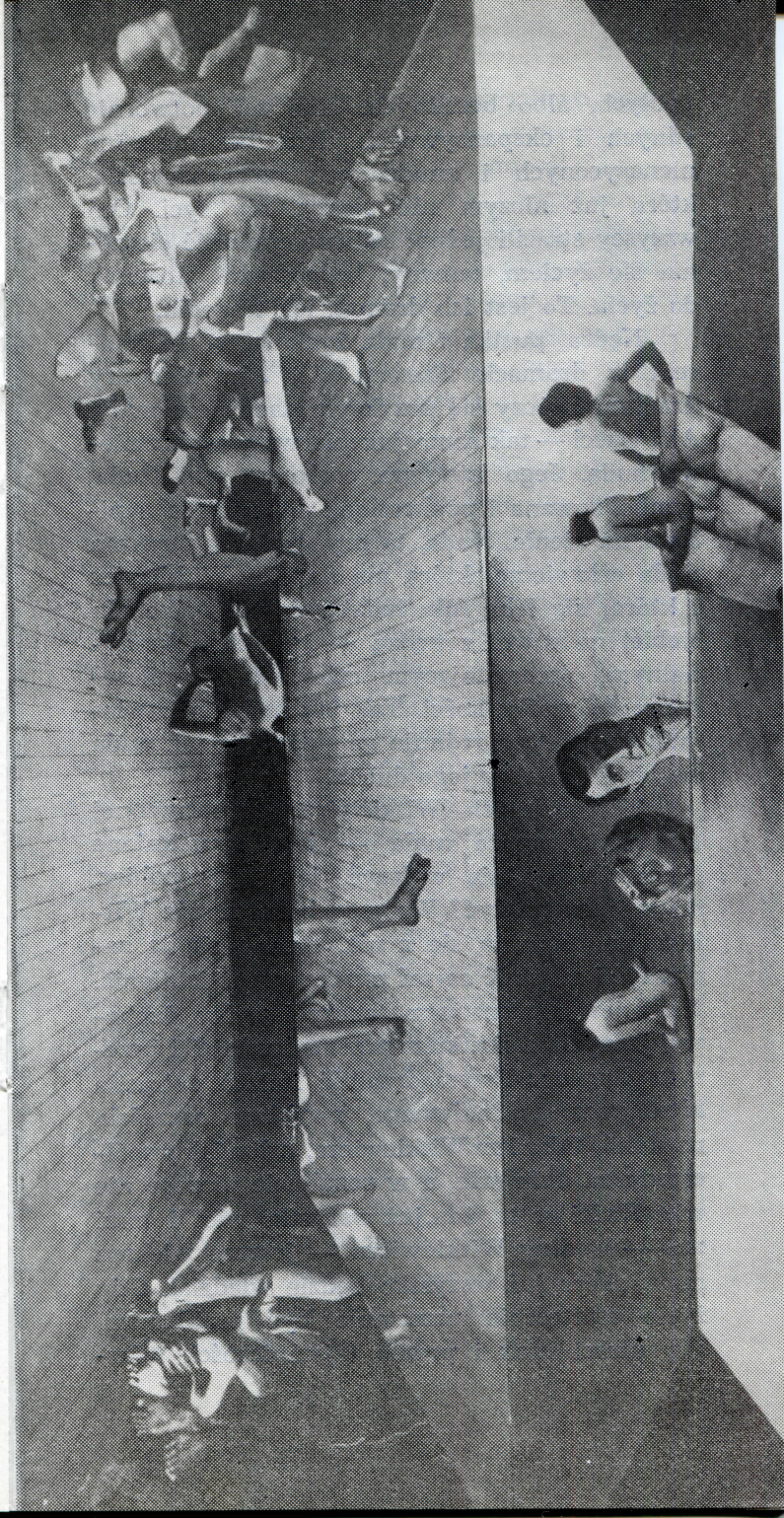


## PROBLEM NUDY I NIENASYCENIA W DRAMACIE „SZEWCY“

Pierwszym z zasadniczych „dramatycznych problemów”, występujących w wielu utworach scenicznych St. I. Witkiewicza, jest Problem Nudy. Drugim z kolei problemem — na równi z nim ważkim i podstawowym — jest Problem Nienasycenia. Zagadnienie grożącej człowiekowi nudy i beznadziejnej pustki istnienia koreluje w dramatycznym (i artystycznym) światopoglądzie Witkiewicza bardzo ściśle i pozytywnie z zagadnieniem pryncypialnej i nigdy nie sytej ekspansywności i zachłanności natury człowieczej. Człowiek potrafiłby się potwornie i bezgranicznie nudzić, gdyby nie był bezgranicznie i nieustępliwie ciekawy i żądny coraz nowych, coraz silniejszych, coraz dalej i głębiej w miąższ rzeczywistości się wkopujących i coraz dalej w bezmiar jej ulatających i sięgających — odkrywczych przeżyć. Ciekawość w końcu się wyczerpuje, wrażliwość tępieje. Wszystko staje się z czasem „marnością nad marnościami”. Wszystko jest kruche, łamliwe, pozorne, tymczasowe, przemijające, w myśl przysłowia francuskiego: „Tout casse, tout passe, tout lasse.”

Światopogląd postaci scenicznych dramatów Witkiewicza jest światopoglądem istot należących do świata starzejącego się, jest światopoglądem ludzkości, już za mądrej i zbyt doświadczonej — wszystko wiedzącej, wszystko przewidującej, przemądrzałej.

Ludzkość w dramatach Witkiewicza jest zbiorowiskiem jednostek albo nędznych, albo





podłych, albo bezsilnych, albo też potwornie silnych i ekspansywnych, lecz bezgranicznie nienasyconych i znudzonych rzeczywistością, która już niczym nie cieszy, nie syci. Oni wszyscy stracili jedno: naiwną zdolność cieszenia się życiem, naiwny, bezpośredni stosunek do życia. To jest ich dramat, ich tragedia.

Nędza, pustka i nuda życiowa są koszmarem w dramacie *Szewcy*. (...) Akt pierwszy dramatu kończy się przykrym nastrojem nudy. Akt trzeci — tak samo jak pierwszy wybrzmiewa nudą. Jego istotnym pogłosem jest Nuda, symbolizowana i podkreślana dwukrotnie napisami na scenie. Nuda, ta pryncypialna straszna nuda człowieka, którą ma na oku Witkiewicz i której się lęka (dla ludzkości, nie tylko dla siebie) na równi z nędzą — jest złem kardynalnym, przerastającym człowieka współczesnego do szpiku kości. Tak jak nędza obezwładnia człowieka i rujnuje go fizycznie, tak nuda zatruwa i niszczy jego ducha.

W dramatach Witkiewicza wynaturzonej ludzkości zagraża nuda — jak nieuniknione fatum. Jak z nią walczyć, jak jej zapobiec, czym ją zwyciężyć? Wszyscy bohaterowie Witkiewicza zmagają się z nią, starają się ją zagłuszyć i zapełnić czymś pustkę swego istnienia. Nuda jest następstwem tępoty i nędzy duchowej jednych, a skutkiem przemądrzałości i przesyty drugich. Przemądrzałość ludzka zatraciła ideał prostego, naiwnego, zwykłego szczęścia na ziemi. Zdaniem Witkiewicza, człowiek współczesny za dużo wie, a w rezultacie niczego nie wie. Nudzi go to, że „już wszystko wie” i grozi mu — według Witkiewicza — jeszcze większa nuda, skoro już wszystko będzie wiedział. Gdy życie ostatecznie przestanie być problemem, gdy utraci urok i powab tajemniczości, wów-

czas stanie się nie do zniesienia: jałowe, czcze, puste i nudne. Nuda stanie się wówczas potworna; ludzie zanudzą się na śmierć!

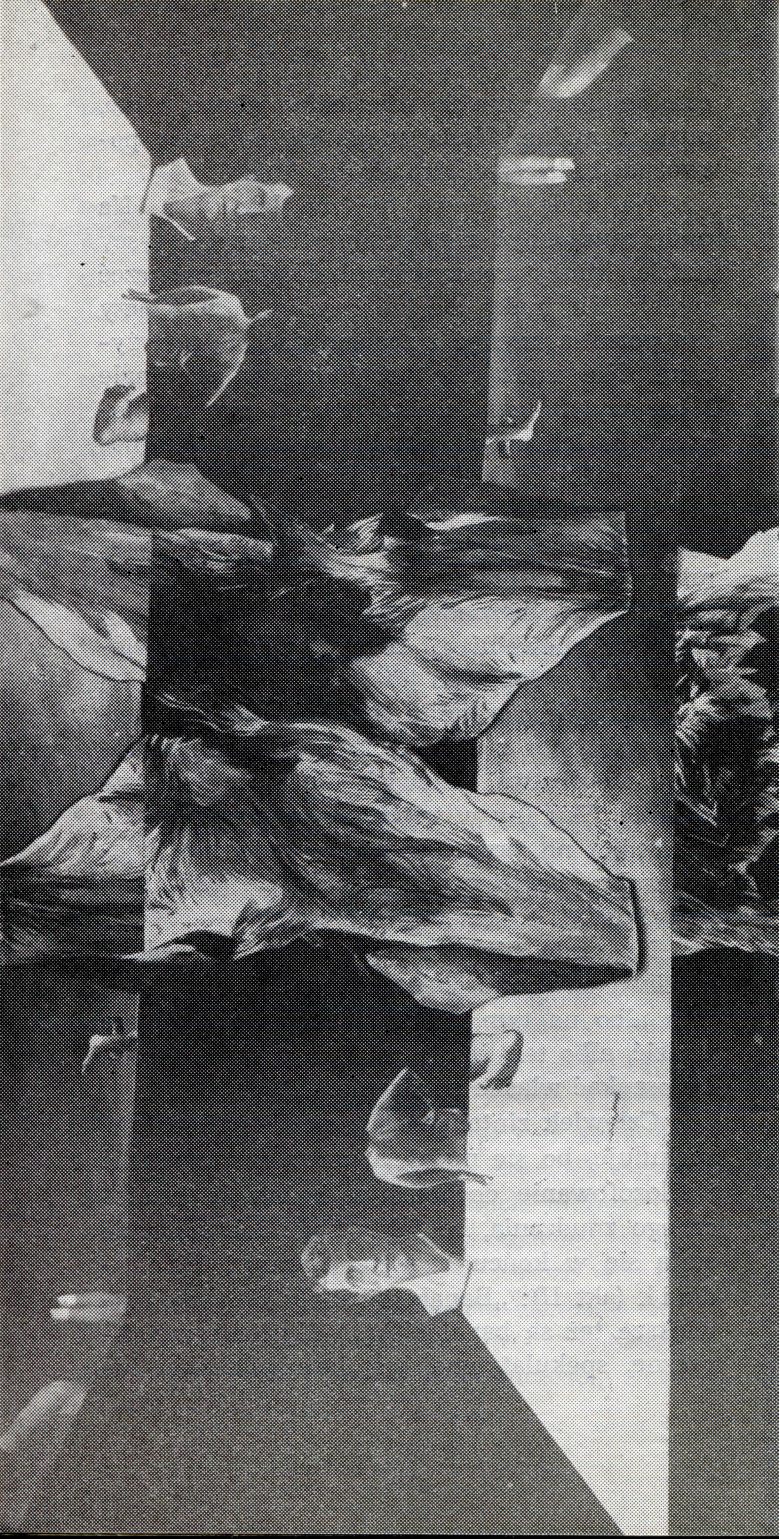
Na nudę życiową nie ma lekarstwa. Na nudę muszą być nieuleczalnie chorzy wszyscy ludzie, którzy rzeczywistość do dna przejrzeć zdołali. Nie nudzą się ludzie naiwni, ci, którzy nie potrafią myśleć i zastanawiać się nad życiem. Nie nudzą się też ludzie zajęci ciągle i bez wytchnienia ciężką pracą i nią przytłoczeni, bo ich umysł jest bez reszty zaabsorbowany walką o chleb codzienny. Nie nudzą się, bo są głodni. Nie stracili nadziei, bo ich nadzieją i wiarą jest ciągle oczekiwanie choćby minimalnej poprawy bytu. Istotną nędzą ich żywota jest beznadziejna nuda monotonnej, najemnej niewolniczej pracy, pracy pozbawionej widoków lepszego jutra.

Inną, ale nie mniej straszną nudą jest nuda wynikająca z dobrowolnego lub przymusowego nieróbstwa. Człowiek nie może żyć bezczynnie. Skazany w więzieniu (w drugim akcie *Szewców*) na przymuszoną bezczynność Saje-tan woła: „Praca, praca, praca! Byle jaka niech se będzie”. (...)

Na nudę nie ma lekarstwa. Jest jednak możliwa chwilowa ucieczka przed nią, polegająca albo na tym, że się pracuje, aby się nie nudzić, albo też, że się coś tam poczyni i robi, by oszukać własne znużenie. (...)

Człowiek zinteligencjały myśli i filozofuje, spekuluje, bo się nudzi, a przez owo myślenie i filozofowanie dochodzi w końcu do ostatecznego znużenia, bo fakty zbyt dobrze znane stają się w końcu banalne. Drugi czeladnik (akt II): „Banały i banały. Prawdy największe też są banalne”. (...) Myślenie metafizyczne, spekulatywne, jest bezużytecznym lu-





ksusem, społecznie szkodliwym, którym — kulturę umysłową społeczeństwa — zanieczyściło i zatrulo inteligenckie nieróbstwo, inteligenckie zapoznanie realnej rzeczywistości, inteligencka nędza i nuda umysłu... W dramatach Witkiewicza poniekąd dlatego wszyscy tak nałogowo i namiętnie i bez umiaru filozofują, by się stało jasnym, że to do niczego nie prowadzi. W dramatach tych (szczególnie w *Szewcach*) zarysowuje się nowy porządek społeczny i kulturalny, w którym — według fikcji dramatycznej autora — nie będzie już miejsca na „idee” i „idejki” bez pokrycia. (...)

W dramatach Witkiewicza rodzi się nowy świat — pozbawiony złudzeń. Ale ten nowy świat przeraża bohaterów dramatu. Sajetan zalamuje się w nowej rzeczywistości (akt III): „Czy już ten przekłety brak idei będzie trwać do końca istnienia? To straszne ta pustka... przed nami... nie prześwietlona żadnym nawet najmniejszym pojęciowym złudzeniem!... To jest wprost straszliwe, lepiej było szewcem śmierdzącym być i idejki mieć, i sobie słodko w tym smrodku o ich spełnieniu myśleć...”

*Szewcy* Witkiewicza kończą się jakoś podobnie jak *Wesele* Wyspiańskiego: obłąkanym tańcem w błędnym kole. Kończą się pesymistycznie, nie pozostawiając żadnej nadziei. Nowi władcy nowego świata w dramacie tym tak kończą swoją rozmowę: „Tyle kompromisu, ile tylko absolutnie konieczne — rozumiecie — koniecznie potrzeba.” — „Ależ oczywiście. Szkoda tylko, że my sami nie możemy być automatami!”

Z problemu pustki i nudy życiowej rodzi się — jak już wspomniałem na wstępie — drugi kardynalny problem dramatu Witkiewiczowskiego: Problem Nienasyceńca.



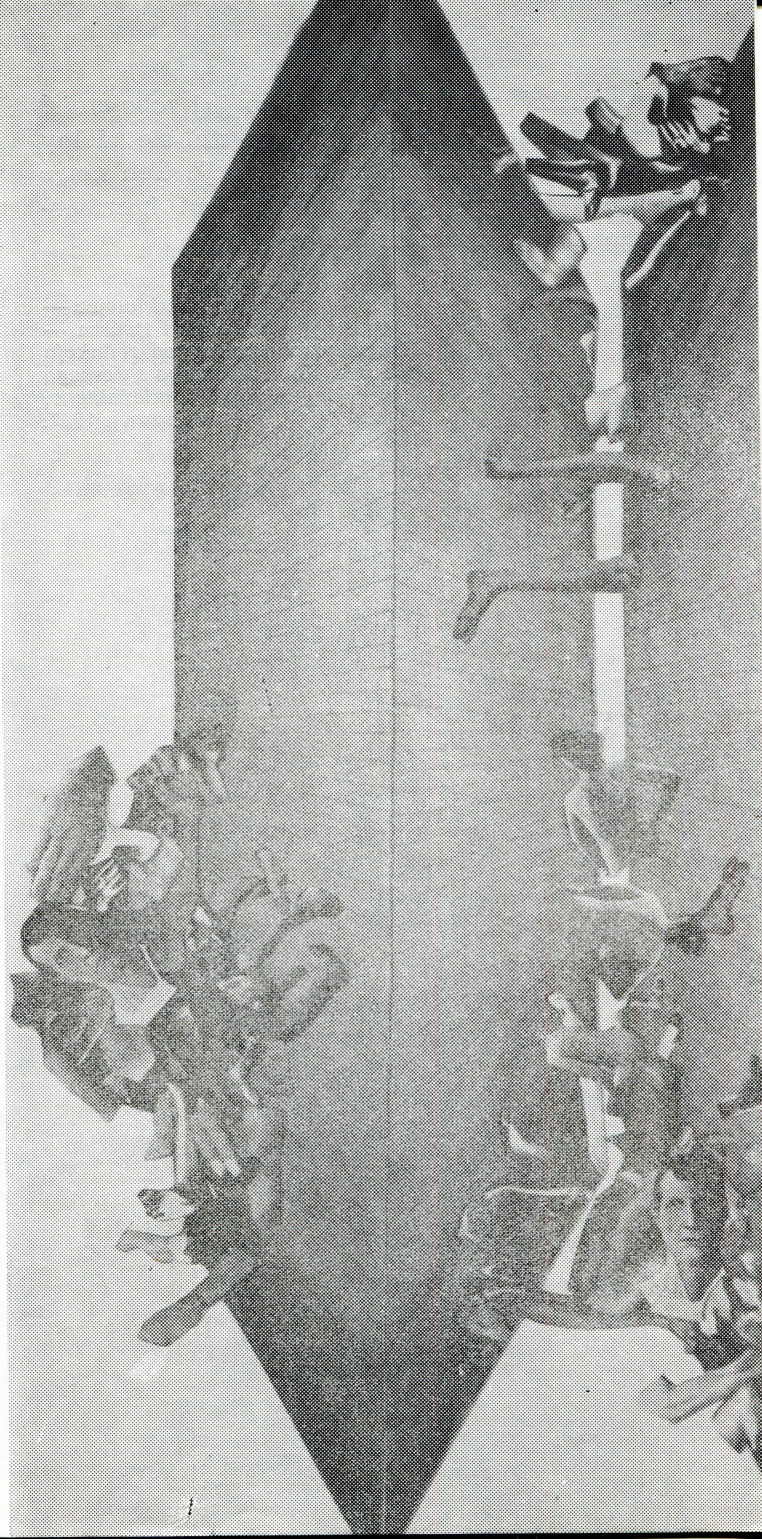
Właściwi „bohaterowie” jego dramatu („Bestie”) zwalczają nudę istnienia, oszalałając się władzą i kierowaniem światem, upajając się i biczując wyuzdaną rozkoszą. (...) W dramacie *Szewcy* do tych postaci scenicznych należą prokurator, księżna i dwaj dygnitarze.

Prokurator Scurvy załamuje się szybko, obezwładniają go silniejsze od niego, inteligentniejsze potwory. Prokurator Scurvy nie wytrzymuje próby dramatu: jest władcą niedoskonałym, który zostaje zwalony w pierwszym przewrocie i w dalszym ciągu sztuki sponiewierany — dosłownie — „jak pies na łańcuchu”. Jest on jednocześnie sadystą, ginącym z niedosytu erotycznego, skierowanego ku księżnej Irinie Wsiewołodownej.

Księżna jest kobiecym potworem, wampem w kobiecej postaci, a równocześnie jest ona rozwydrzoną arystokratką i ordynarną dziewczką. Jej „potęgą” jest po prostu płć. Jej „siłą umysłową” jest bezmyślny, kobiecy instynkt. Jej „odporność życiowa” tłumaczy się między innymi jej „głupotą”, tj. brakiem wszelkich głębszych, kulturalnych zainteresowań. Księżna się nie nudzi, bo jest za głupia na to. Jest zachłanna i nienasycona w bawieniu się mężczyzną, w upadlaniu go: jest to jej rozkosz i namiętność życiowa. (...)

Potwór księżnej nie przechodzi w dramacie żadnej ewolucji. Potwory nie zmieniają się, tylko trwają tak długo, aż zginą. Są potrzebne w dramacie — i w życiu — by życie zwykłych ludzi stało się tym bardziej potworne. Księżna pod koniec dramatu staje się już tylko symbolem — antidotum na ich nudę i pustkę życiową.

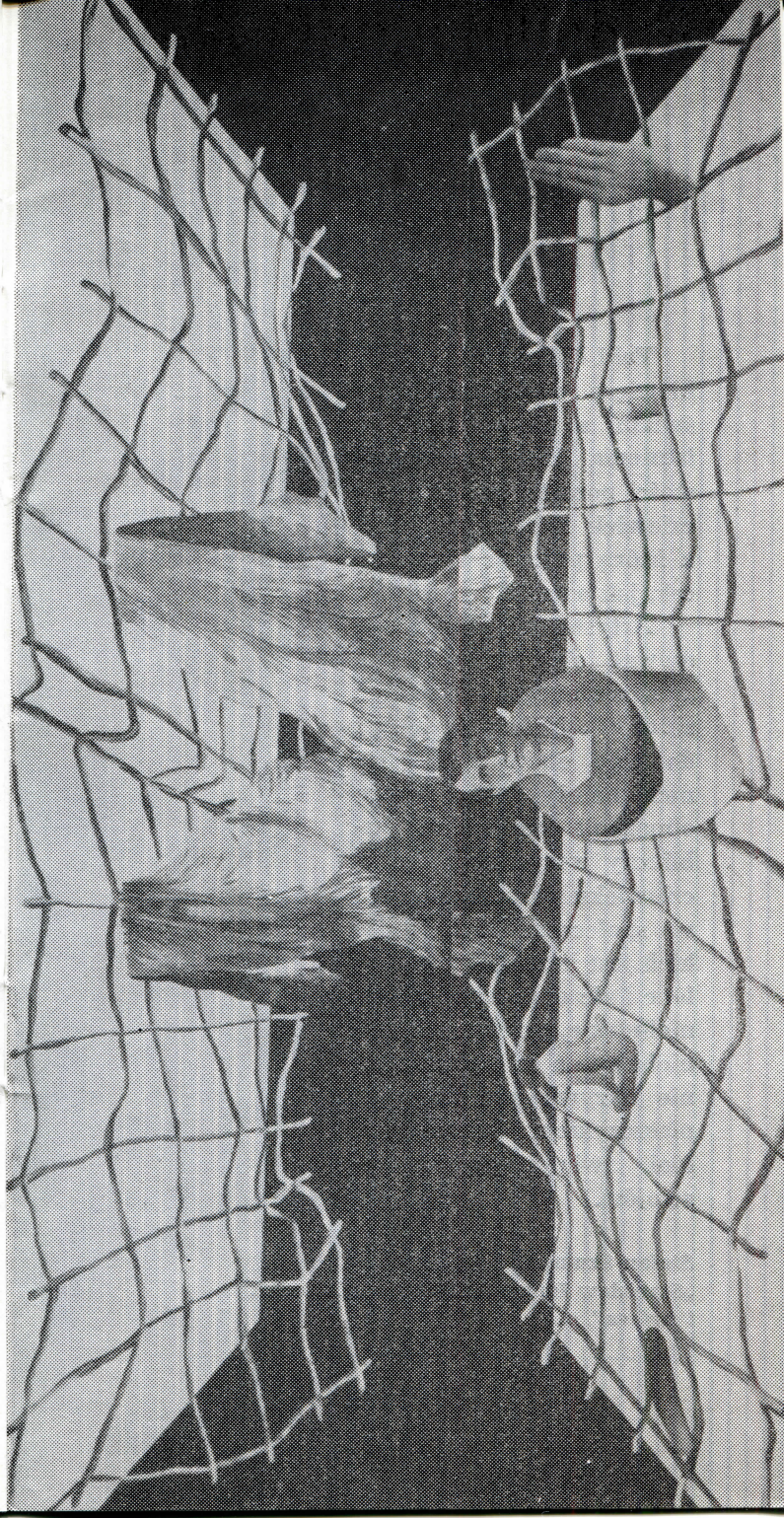
Ostatnim rodzajem potworów jest Człowiek Odczłowieczony. Taki człowiek





„wszystko” potrafi osiągnąć, bo już zobojętniał na wszystko, bo do wszystkiego stał się zdolny i wszystkim pomiata w imię „Idei”. Ten nowo narodzony typ hyperczłowieka jest koszmar-  
nym finałem dramatu *Szewcy*.

*Stanisław Ignacy Witkiewicz —  
Człowiek i twórca —  
Księga pamiątkowa pod redakcją  
Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego  
Eugeniusza Płomińskiego,  
Warszawa 1957.*





Taki był sąd St. I. Witkiewicza o rzeczach tego świata; a nie uznawał on istnienia innej rzeczywistości poza tą, w której się człowiek realnie znajduje, a którą pojmuje i tworzy tak, jak potrafi.

Artysta ma prawo zajmować się wizją świata „pozbawionego wszelkich złudzeń”. Należy to nawet do jego obowiązków. Do nich należy także prawo obnażania na widok publiczny wszystkiego, co w człowieku poszczególnym i w społeczeństwach ludzkich jest bezcelowe, pomyłone i złe oraz tego, co jest nieludzkie, przewrotne, haniebne — a co się umiejętnie ukrywa pod maską i płaszczkiem klamliwych idei, światopoglądów, ustrojów.

Stefan Szuman,  
„Stanisław Ignacy Witkiewicz, Człowiek i twórca”, s. 33.

## W REPERTUARZE:

### Teatr Polski

Edward Redliński  
AWANS

Carlo Goldoni  
AWANTURA W CHIOGGI

Aleksander Fredro  
DAMY I HUZARY

Stanisław Piłnka-Fiszler  
KOPCIUSZEK

### W przygotowaniu:

Zdzisław Gozdawa  
Wacław Stepień  
WODEWIL WARSZAWSKI

### Teatr Współczesny

Sławomir Mrozek  
TANGO

Ignatij Dworiecki  
CZŁOWIEK ZNIKĄD

Stefan Żeromski  
GRZECH

### W przygotowaniu:

Hans Christian Andersen  
CZERWONE PANTOFELKI



Kierownictwo techniczne:

**Ludwik Piosicki**

Światło:

**Kazimierz Krzanowski**

Operator światła:

**Andrzej Olenderek**

Brygadier sceny:

**Mieczysław Witkowski**

Akustycy:

**Jan Adamowicz**

**Ryszard Szwed**

Kierownicy pracowni:

malarskiej:

**Michał Tuszyński**

Krawieckiej damskiej:

**Gertruda Madajczyk**

Krawieckiej męskiej:

**Stanisław Kaczmarczyk**

modystka:

**Elżbieta Puchała**

perukarskiej:

**Czesława Gąbka**

ślusarskiej:

**Andrzej Zolotucho**

stolarskiej:

**Florian Wolny**

szewskiej:

**Paweł Paczyński**

tapicerskiej:

**Władysław Jałowski**

Główny elektryk:

**Kazimierz Krzanowski**

**Wydawca:**

**Państwowe Teatry Dramatyczne  
w Szczecinie**

**Redakcja: Stanisław Franczak**

**Opracowanie graficzne:**

**Wacław Kula**

**Cena zł 6,—**

SZGraf. 1685. 2500+25. T-6/1131