



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

MĄTWA

•

JAN

MACIEJ KAROL
WŚCIEKLICA

OSOBY:

Paweł Bezdeka
Posąg Alice d'Or
Król Hyrkanii — Hyrkan IV
Ella
Dwóch panów starych

Dwie matrony

Tetrykon — lokaj
Juliusz II — papież z XVI wieku

•
Jan Maciej Karol Wścieklica — gospodarz wiejski
Rozalia z Supelkiewiczów Wścieklicowa
Wanda Lektorowiczówna — nauczycielka wiejska
Ananazys Demur — były ambasador na San Domingo
Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon — szef sekcji Ministerstwa Skarbu
Abraham Mlaskauer — lichwiarz wiejski
Kierdelion — jego sługa
Henryk Twardzisz — hucel gminny
Valentina de Pellinée, recte Józefa Figoń — kucharka hucła
Czczobut — pisarz gminny
Zosia — służąca Wściekliców
Dzieci — 6 sztuk obojej płci
Radni gminni — 6 sztuk

JOZEF ŁOTYSZ
MARIA WACHOWIAK
ANDRZEJ ŻARNECKI
ALICJA BOBROWSKA
WŁADYSŁAW KACZMARSKI
KAROL LESZCZYŃSKI
HALINA MICHALSKA
MANUELA KIERNIKOWNA
RYSZARD NADROWSKI
MIECZYŚLAW MILECKI

JAN KOBUSZEWSKI
WANDA ŁUCZYCKA
BARBARA KRAFFTOWNA
WIĘCZYŚLAW GLIŃSKI
MIECZYŚLAW VOIT
ALEKSANDER DZWONKOWSKI
JAN CIECIERSKI
ALEKSANDER BŁASZYK
IRENA KRASNOWIECKA
WILHELM WICHURSKI
DANUTA WODYŃSKA

STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ

MAŁWA

czyli

HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD

sztuka w jednym akcie

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA

dramat w trzech aktach
bez trupów

•
reżyseria

WANDA LASKOWSKA

asystenci reżysera

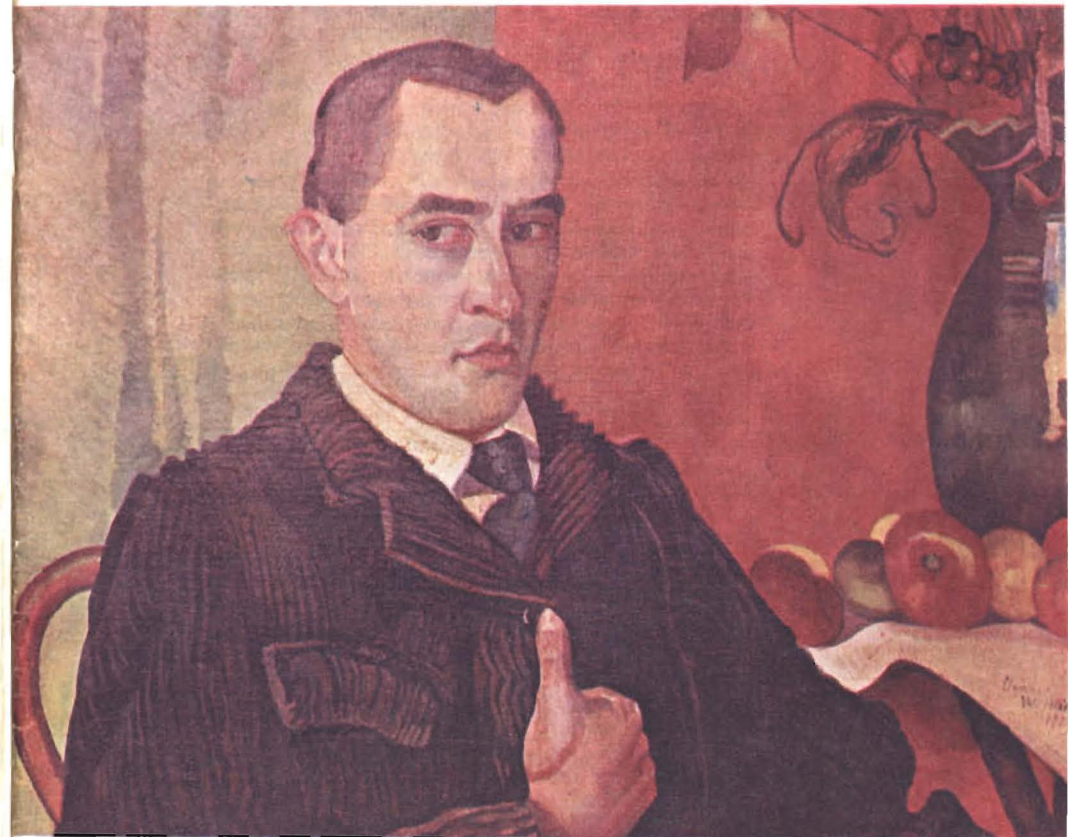
ROMAN KORDZIŃSKI
MACIEJ PRUS

scenografia

ZOFIA PIETRUSIŃSKA

•
druga premiera w sezonie 1965/66

19 marca 1966



Stanisław Ignacy Witkiewicz

St. I. Witkiewicz — Autoportret

Konstanty Puzyna

WŚCIEKLICA, HYRKAN I MECHANIZACJA

Kto zada sobie trud przejrzenia prasy warszawskiej z lutego 1925, łatwo odnajdzie recenzje z prapremiery *Jana Macieja Karola Wścieklicy*. Są dziwnie zgodne w tonie: chwalą. Witkacemu nie zdarzało się to często. Więcej zbierał wymyślań, złośliwości, pretensji o niezrozumiałstwo, o bezsens, o awangardowe bredzenie „w modnym dziś stylu futurystycznym”, niż wyrazów uznania, czy choćby tylko — zrozumienia. Nagła zgoda narodowa wokół *Wścieklicy* zwraca uwagę. Tym bardziej, że nie kończy się na recenzentach. Sztuka w Teatrze im. Fredry osiągnęła czterdzieści kilka przedstawień — wcale poważny sukces na owe lata. Co więcej, Teatr pojechał z nią jeszcze w objazd na cztery tygodnie, trafiając m. in. do Poznania, a w roku następnym Pawłowski, reżyser *Wścieklicy* i wykonawca roli tytułowej, powtórzył swoją inscenizację w Teatrze Małym we Lwowie. Znow sukces. „Takiego zainteresowania sztuką, jakie wywołało wystawienie w Teatrze Małym sztuki Witkiewicza, Lwów dawno nie pamięta” — notował *Kurier Lwowski*. I jeszcze jedna osobliwość: specjalny zasiłek rządowy dla sfinansowania owego objazdu po prowincji Teatru im. Fredry, prócz tego nagroda ZASP-u — wszystko za *Wścieklicę*. To także nie zdarzało się Witkacemu poprzednio. Ani później.

Skąd to powodzenie? Po trosze możemy się domyślać. Przede wszystkim *Wściekllica* jest sztuką dość łatwo zrozumiałą dla widzów (i recenzentów) wychowanych na tradycyjnym XIX-wiecznym teatrze, zwanym szumnie „realistycznym”. Akcja mieści się cała w granicach naturalistycznego prawdopodobieństwa, nie ma w niej żadnej absurdalnej fantastyki, żadnych dziwnych morderstw, zamartwychwstań, żywych mumii, kobietonów, drwin z praw biologii czy fizyki. Psychologią postaci rządzi zwykła „życiowa” logika. Gdyby nie język dialogu i typowo witkacowskie problemy w nim roztrząsane, gdyby nie postać tytuło-

wa — *Wścieklicę* mógłby niemal napisać jakiś Kawecki czy Kiedrzyński. I chyba sam Witkacy to wyczuwał. Jakby zaniepokojony, że teatr zrobi mu z tej sztuki obyczajową piłę rodzinną w chałupie „jak żywej” i wszyscy powiedzą, że pomysł ambitny, ale dialogi bez sensu — bo jakże wiejski lichwiarz może z chłopem rozprawiać o Bergsonie? — dopisał taką uwagę dla wykonawców: „Sztuka ta powinna być grana nierealistycznie. Wypowiadanie zdań zimne. Dekoracje, w granicach informacji autora, powinny być niesłychanie fantastyczne, jednak bez żadnych kubizmów i innych izmów. Tempo wściekle. Typy doprowadzone do maksimów przesady w wyglądzie zewnętrznym. Styl ogólny — grotesque macabre”. Innych sztuk nie opatrywał aż tak łopatologicznym komentarzem reżyserskim. Widać tonacją inscenizacyjną chciał zrównoważyć nadmiernie „realistyczną” fakturę dramatu.

Czy Pawłowski poszedł wiernie za tą wskazówką — trudno dzisiaj powiedzieć. Ale częściowo poszedł na pewno. Z recenzji wynika, że zmontował spektakl wartki, klarowny i z nerwem, a roli *Wścieklicy* przydał indywidualność, siłę, barwność i dynamikę, nie przepychologizował, nie rozślimaczył. Spodobał się ogólnie. Walory spektaklu i głównej roli, obok „łatwości” samego utworu, były więc ważną przyczyną sukcesu. Ale była też inna. Ujrzano oto na scenie historię chłopca, który zrobił karierę w sejmie, „zapędził w owczy róg ministra skarbu”, „cały sejm wybebeszył na ochotniczą armię”, a potem „zrobiwszy swoje na szerokim świecie, jak prawdziwy gospodarz powrócił do swojego obowiązku” i znow orze ziemię w Niewyrypach Dolnych, podczas gdy wieś go błaga, by przyjął stanowisko wójta, a dyplomaci — by kandydował na prezydenta Rzeczypospolitej. Aluzję podchwyciono natychmiast: to Witos! Był rok 1925, za rok miał nastąpić przewrót majowy Piłsudskiego, walka polityczna podniecała umysły. Kpiny z Witosia niejednemu były na rękę. Postać pasjonowała wszystkich. *Wścieklicę* odczytano jednoznacznie: jako aktualną satyrę polityczną.

Witkacy protestował z pasją. „Mylnie posądzono mnie o chęć skarykaturowania Witosia, co mi nawet przez głowę nie przeszło” — mówił Janowi Brzękowskiemu w wywiadzie dla „IKC”. Czy był szczery, czy też zirytowało go, że sukces *Wścieklicy* opinia przypisuje powodowi pozaartystycznym? Chyba był szczery: rozgrywki wokół Witosia były mu istotnie dość obojętne, satyra tak tania nigdy go jako pisa-

St. I. Witkiewicz — Portret Leona Reynela, 1925, pastel



rza nie interesowała, zresztą *Wścieklica* wcale nie jest satyrą. Ale czy mu „przez głowę nie przeszło”? Można podejrzewać, że przeszło: biografia Witosy mogła stać się załącznikiem fabuły *Wścieklicy*, choćby autor sam nie bardzo później wiedział, skąd wpadł na taki pomysł.

To zresztą już nie istotne. Nie wracalibyśmy dziś przecież do *Wścieklicy* dla satyry na Witosę. Ważniejsze, że *Wścieklicą* chwytła i ukazuje na scenie zjawisko, dla którego biografia Witosy jest tylko poręką: pęknięcie barier społecznych w pierwszych latach niepodległości, zawrotną karierę polityczną chłopca, nagle przyspieszenie w procesie demokratyzacji społecznej, jakie wówczas nastąpiło. Mniejsza, że przypadek *Wścieklicy* był jeszcze osobliwością, wyjątkiem nie regułą. Rzecz w tym, że był już możliwy. Czwierć wieku wcześniej, w *Weselu*, chłop jest wprowadzicie partnerem, który się liczy, z którym się pertraktuje, którego się pragnie zdobyć dla idei wyzwolenia narodowego. Czepiec może nawet rzucić w twarz inteligentkim politykom parę gorzkich słów krytyki, że panowie „dużo by już mogli mieć, ino oni nie chcą mieć”. Ale trzeba na to zaranżować wesele w chłopskiej chacie, neutralną płaszczyznę negocjacji. Na codzien wspólna płaszczyzna działania nie istnieje, Czepiec nie spotka się z Dziennikarzem w parlamencie ani w redakcji, Czepiec narodu nie poprowadzi do walki zamiast Gospodarza. *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 państwowych. 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 z początku lat pięćdziesiątych — pomyślicie w tym miejscu. — Zwariował ten Puzyna! 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 ze wszystkich warstw i grup społecznych: wielkim człowiekiem może zostać chłop, szewc, artysta, arystokrata, mor-

derca — każdy. Ale są to „ostatnie podrygi indywidualium 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. Nijakiej woli, psia kość zatracona, mi nie ostawili...”, „Dziś można być tylko potworem albo automatem, o ile naturalnie chce się 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 rozumiała publiczność i krytyka międzywojennego dwudziestolecia, skoro odczytała *Wścieklicę* jako satyrę na Witosa. Bo naprawdę Wścieklica nie jest w ogóle Witosem, choć go chwilami przypomina. Jest znacznie bardziej — Witkacym.

„Można być tylko potworem albo automatem...” Wścieklica nie chce być potworem — i przegrywa. Ale czy istotnie „potwór” to szansa ocalenia indywidualności w naszej epoce? Obejrzyjmy któregoś z licznych potworów Witkacego, choćby Hyrkana w *Mątwie*. „Ja jestem — powiada Hyrkan — człowiek, raczej nadczłowiek realny”. Realny, bo *Mątwą* pisana jest w odmiennej niż *Wścieklica* poetyce: w kluczu witkacowskiej fantastyki. Jest tu żywy posąg na postumencie, dla niektórych bohaterów niewidzialny, jest zabójstwo i zmartwychwstanie, jest widmo papieża Juliusza II, bardzo inteligentne i atrakcyjne towarzysko. Są wreszcie ludzie realni, jak Bezdeka, jak Hyrkan. Ale Hyrkan jest także — we własnym mniemaniu — realny w innym, potocznym sensie: rzeczowy, nie żyjący mrzonkami, wiedzący czego chce. Chce odwrócić bieg historii, cofnąć się w dawne dobre czasy, kiedy wielkie indywidualności były jeszcze możliwe. Wścieklica też o tym marzy, ale biernie: wie, że przemiany społeczne, jakie już nastąpiły, są nieodwracalne. Hyrkan marzy czynnie: tworzy „sztuczne królestwo”, Hyrkanię, aby realizować „hyrkaniczny światopogląd”, tj. wcielać w życie pożądaną absolutu, zamiast „marnieć w ciągłym kompromisie z wzrastającą siłą społecznej przyczepności i organizacji”. Tworzy więc nadludzi („Dwóch, trzech — to wystarczy. Reszta to miazga — ser dla robaków”)



Szkic dekoracji do „Mątwy”



Szkic dekoracji do „Wścieklicy”

i oznajmia: „Zrywam z dyplomacją i rozpoczynam szereg wojen. Rozkopywanie i podpalenie mrowisk i kretynowisk. Cudowna historia”. A w samej Hyrkanii? „Czym się tam właściwie zajmujecie?” — pyta Bezdeka. „Władza — odpowiada Hyrkan — upajamy się władzą we wszystkich formach od rana do nocy. A potem uczujemy w sposób wprost zabójczo piękny, mówiąc o wszystkim i patrząc na wszystko z niedosiężnej wyżyny naszego panowania”.

Brzmi to jakoś znajomo. Ale nie tylko my wiemy dziś dobrze, co to znaczy. Wiedział także — w roku 1922! — Witkacy. „Panowanie nad kupą idiotów nie zdolnych się zorganizować. Zwyczajna wojskowa dyktatura” — replikuje Bezdeka. „Jesteś pan zwykły, bardzo zdolny bandyta, połączony z najgorszego gatunku pragmatystą. Nie jesteś pan żadnym królem, przynajmniej dla mnie” — dorzuca z pogardą widmo papieża Juliusza. „Bandyta” — wtóruje Bezdeka. — „Jesteś w istocie małym raubritterem, a nie istotnym władcą. Jesteś wielki w stosunku do niesłychanie niskiego poziomu kultury w twoim państwie. Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką.” Te kanalijki w wieku XX okazują się czasem wprowadzić spore, że wspomnę tylko Hitlera i paru innych panów. Ale nie bez racji na prapremierze *Mątwy* w roku 1933 w krakowskim „Cricocie” kostium Hyrkana — wedle relacji Józefa Jaremy — zawierał aluzję do faszystowskiego munduru. I wystarczy, że Hyrkanowi lub jego następcom wymknie się władza, aby „hyrkaniczny światopogląd” okazał się zbrodniczą utopią.

Czy więc przed koszmarem nadchodzącej mechanizacji nie ma już dla ludzkości żadnej szansy ratunku? Jeden z bohaterów Witkacego widzi taką szansę. To Leon z „Matki”. Trzeba — powiada Leon — uświadomić światu, co mu zagraża. I przecież cała twórczość Witkiewicza jest heroiczną próbą takiego ostrzeżenia, próbą opanowania problemu, sondowaniem niebezpieczeństwa. „Założyć trzeba będzie specjalne instytuty tej wiedzy i wytworzyć różne stopnie jej popularności. Akcja musi być zbiorowa, na olbrzymią skalę”. Jednym z narzędzi tej akcji może być także teatr. „I jeśli miliard ludzi sprzeciwi się świadomie upadkowi, to upadku nie będzie. Zorganizować tak ogólną świadomość całych klas, całych społeczeństw, aby na ten zbiorowy upadek nie było po prostu miejsca, chyba między mrówkami”. A wielkie indywidualności? „Tak — indywidualum w ogóle skończyło się”. Ale „cała ludzkość



St. I. Witkiewicz — Rysunek ołówkiem (bez tytułu)

uświadomiona w ten sposób stworzyć może taką atmosferę społeczną, w której powstać będą mogły indywidua nowego typu (...) Może to fikcja, ale jedyna, której warto jeszcze spróbować". W każdym razie pierwszym naszym zadaniem jest „spojrzenie prawdzie w oczy”: „to ostatnie dopiero, i to masowe — stworzyłyby nowy, zbiorowy stan, o jakim mówię”.

Nie trudno dziś, po czterdziestu przeszło latach, zauważyć, że rada Witkacego jest sensowna. I że pojęto ją na świecie, choć Witkacy poza Polską ciągle jeszcze pozostaje niemal nieznaną. Problem narastającej mechanizacji społecznej, postępującej sprzeczności w organizacji pracy, biurokratyzacja, groźba społeczeństwa termitów, schematyzm i jałwienie kultury masowej i wszystkie pochodne tych procesów z alienacją i frustracją na czele — stały się już przedmiotem badań wielu dyscyplin, od socjologii i psychologii poprzez ekonomię i prawo aż do urbanistyki i medycyny. Na Zachodzie, szczególnie w USA, jest to jeden z problemów dnia. Przekroczył też od dawna — również u nas — prógi pracowni naukowych, natykamy się nań w radio, w TV, w kinie, w tygodnikach ilustrowanych. Ludzkość zatem została już uświadomiona. A jeśli tak, to program Witkacego przestaje być fikcją, „jedyną, której warto jeszcze spróbować”. Zawiera wątplą, ale realną nadzieję.



ZE SPORÓW

O „TEATR WITKIEGO”

Kiedy przed czterema laty teatr krakowski wystawił półgębkiem *Tumora Mózgowicza*, cała prasa, z wyjątkiem niżej podpisanego, który jasno opowiedział się za nowym talentem, rzuciła się na Witkiewicza w najgwałtowniejszy sposób. Nie było inwektywy, której by mu oszczędzono. Dziś, po *Wścieklicy*, jeden z tych krytyków pisze: „Sztuka ta powinna się była ukazać w pierwszorzędnym teatrze literackim, nawet nie jako eksperyment, lecz jako utwór dojrzały i skończony”. Co się stało? Czy Witkiewicz się tak odmienił? Ani trochę: ten uparty człowiek wciąż jest jeden i ten sam: zmienił się tylko, rozszerzył się sposób patrzenia na zjawiska teatralne.

W ostatnich czasach zaroilo się od tyłu kierunków, a zwłaszcza nomenklatur, orientacja w nich stała się tak utrudniona, że proponowałbym pewne uproszczenie: mianowicie przemazać wszystkie inne kategorie a podzielić wszelakich artystów na dwie walne grupy: *ogierów i walachów*. Jeżeli przyjmemy ten podział, zgodzimy się wszyscy bez trudności, że w sztuce naszej takim ogierem pełnej krwi jest Stanisław Ignacy Witkiewicz, malarz i poeta. A dlatego podział ten wydaje mi się bardziej celowy od innych, że ma on najwięcej pozytywnych kryteriów, podczas gdy inne podziały haniebnie zawodzą, jak o tym poucza zarówno historia sztuki jak i osobiste doświadczenie. Pamiętam pierwszą wystawę obrazów Wyspiańskiego, która była dla kulturalnego Krakowa przedmiotem dyskretnego pośmiewiska. (...)

Można postawić tezę: jeżeli jakaś rzecz w sztuce wydaje się nam najdziwniejsza, najniepodobniejsza do niczego, ale czujemy w niej talent, możemy iść o zakład, że prędzej czy później rzecz zwycięży i przerobi nasze oczy, uszy, intelekt tak, iż wszystkie rzekome dziwactwa wydadzą się nam konieczne i jasne. Otóż ten talent bucha po prostu z Witkiewicza wszystkimi porami; i więcej niż talent; co do mnie, nie zawahałbym się go nazwać jedną z najsilniejszych indywidualności w polskiej sztuce współczesnej (...)

Malarstwo i scena, to u niego jedno. Kompozycje jego malarskie to oszałamiająco bogaty, nie-

samowity teatr, zakrzyły na płótnie; teatr o tak nasilonym życiu, iż nadmiar jego chce wypluć płucami aktora, wykrzyzczyć jego głosem; jak znowuż teatr jego raz po raz zastęga w jobrazy, odbijające jak gdyby w samozdumieniu dziwny sen życia. Stosunek Witkiewicza tak do sztuki, jak do życia jest zasadniczo tragiczny; ale wyraża się w jakiejś wścieklej farandoli maszkar, stworów szczerzących zęby w poczwarnych uśmiechach, to znów mówiących słowa które wtrącają w zadumę, aby z niej zbudzić raz po raz brutalnym zgrzytem. A wszystko razem, to jakiś olbrzymi „kabaret metafizyczny”, w którym kulisami wieczność, a pajacem dusza ludzka, wciąż ta sama, wciąż jedna pod pstrokaczną kostiumów.

Teatr Witkiewicza jest na wskroś egotyczny. To wciąż on sam, chodząc na głowie z dziwacznie wykrzywioną twarzą, podkłada Hamletowe „być albo nie być” pod melodie wszystkich murzyńskich jazzbandów; a dokoła niego podryguje rój masek żyjących upiornym refleksem jego życia. W transformizmie tych reinkarnacji odbywa Witkiewicz szczególne wędrówki; to widzimy go w gabinecie genialnego matematyka, to gdzieś pod zwrotnikiem, to w szpitalu obłąkanych, to — jak we wczorajszej sztuce — w polskiej chłopskiej zagrodzie we wsi Niedorypy małe nad rzeczką Chlipuchą.

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 posiada przerastają napięcie jego ambicji; w bigosie, jaki przedstawia chłopska mózgownica, naładowana forsownie „pańskimi” wiadomościami, dostrzegł Witkiewicz (takie mam wrażenie) jakby parodię owej *tragedii indywidualium*, która tyle razy stanowiła przedmiot jego utworów. Wszystko tu 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 odważę się rozstrzygać? ... Wątpię; gdyż, mimo że z pewnością będą podsuwane temu utworowi intencje satyry, ba, nawet bardzo aktualnej satyry politycznej, mam wrażenie, iż spr-



wy społeczne obchodzą w gruncie Witkiewicza dość mało; istotą dramatu jest dlań zawsze łamanie się wewnętrzne, zmaganie się człowieka z samym sobą i niażdżącym go faktem *istnienia*.

Cała sztuka *rozgrywa* się w nierealnych wymiarach owej Witkiewiczowi tylko właściwej stylizacji, dzięki której — i taka jest jego teoria dramatyczna — powinno się opuszczać teatr z uczuciem przebudzenia się z dziwnego snu.

Teatr ten przykuwa i fascynuje widza dwiema zwłaszcza, krańcowo, zdawałoby się, różnymi rzeczami: obraz i gra intelektu. Wizja plastyczna jest 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 przeladowania dialogu zawiłą filozoficzną terminologią) łączy z niesłuchaniem 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 — wniez 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 wystają tu one z podłoża rzeczywistości, na wskroś artystycznie przetworzonej lub — aby użyć terminu ulubionego Witkiewiczowi jako teoretykowi sztuki — zdeformowanej.

Boy-Zeleński: Teatr im. Fredry: *Jan Maciej Karol Wścieklica*, tragedia bez trupów w 3 aktach Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Flirt z Melpomeną, wieczór piąty, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925

Sród pisarzy młodszego pokolenia p. Stanisław Ignacy Witkiewicz posiada umysł bodaj najciekawszy. Mówię umysł, nie zaś talent, bo właśnie dramat tej niezwykle indywidualności polega na tym, że cała otchłań (na razie bez dna) dzieli jego znakomite zdolności dialektyczne i świadomość nowych form od jego twórczości. Każda jego książka, każda najdrobniejsza rozprawa stwierdza, iż wie on wybornie, jak powinno być w sztuce, a jednocześnie zdaje

St. I. Witkiewicz - Głowa



sobie jasno sprawę, że moment twórczy nie zależy ani od woli, ani od stopnia uświadomienia artysty. Z utworów dramatycznych p. Witkiewicza, poprzez wszystkie zawiłości i dążenia teoretyczne, łatwo wywnioskować, że mógłby napisać świetny dramat „normalny”, to znaczy „realistyczny” czy „symboliczny”. Czuje teatr, jak rzadko kto w Polsce; ma wybitny zmysł konstrukcyjny a figury stawia ręką niezwykle pewną. Ale właśnie p. Witkiewicz widzi w takim teatrze, powtarzającym życie, zupełne zaprzeczenie sztuki; nienawidzi go z całej duszy, złończy mu ze szczerą pasją (...)

Jan Maciej Karol Wścieklica nie jest typem sztuki, o który autorowi chodzi. Ta „tragedia bez trupów” — jak mi mówił sam p. Witkiewicz — ma być żartem, napisanym pomiędzy jedną a drugą jego sztuką „istotną” czyli taką, w której szuka realizacji swych zamierzeń. Sam żart, wybitnie ciekawy, traktuje autor na pół realistycznie: wszystkie postacie są w założeniu „życiowe”, ale stylizowane w taki sposób, iż rozmawiają językiem subtelnej dialektyki, tu i ówdzie zaprawionej bardzo zabawnymi i groteskowymi aforyzmami. Wścieklica, jako „charakter” może się pomieścić wybornie w każdym dramacie „psychologicznym”. Ten genialny chłop, który w piętnastym roku życia pasał świnię, a później trząsał parlamentem i mógł być premierem, przechodzi „kryzys wewnętrzny”: stwierdza, że zadowolenie ambicji nie jest dostatecznym motorem życia. Zobaczył, że ludzie dzielą się na dwie kategorie: automaty i potwory. On właśnie należy do tej drugiej kategorii, stojącej poza normami „etyki”, logiki społecznej, zobowiązań rodzinnych czy towarzyskich. Zrozumiawszy, że największym zwycięstwem nad sobą i życiem jest wyrzeczenie się. Wścieklica wstępuje do klasztoru. Stamtąd wydobywa go „plebiscyt automatów”, który mu daje prezydenturę Rzeczypospolitej. Właśnie w tej chwili Wścieklica przechodzi istotną „tragedię”: jest złamany ostatecznie, traci ostatecznie wiarę w sens życia, które mu otwiera dla ducha otchłań pustki...

Dzieje figury centralnej odbywają się na tle życia Wścieklicy w rodzinie i gminie. Wszystkie postacie mówią językiem autora, językiem niespodzianym tak dalece, że lichwiarz wiejski rozprawia o... intuicji bergsonowskiej i monadach Leibniza. Wrażenie całości jest istotnie „niesamowite”, nie pozostawiające widza, ani na chwili-



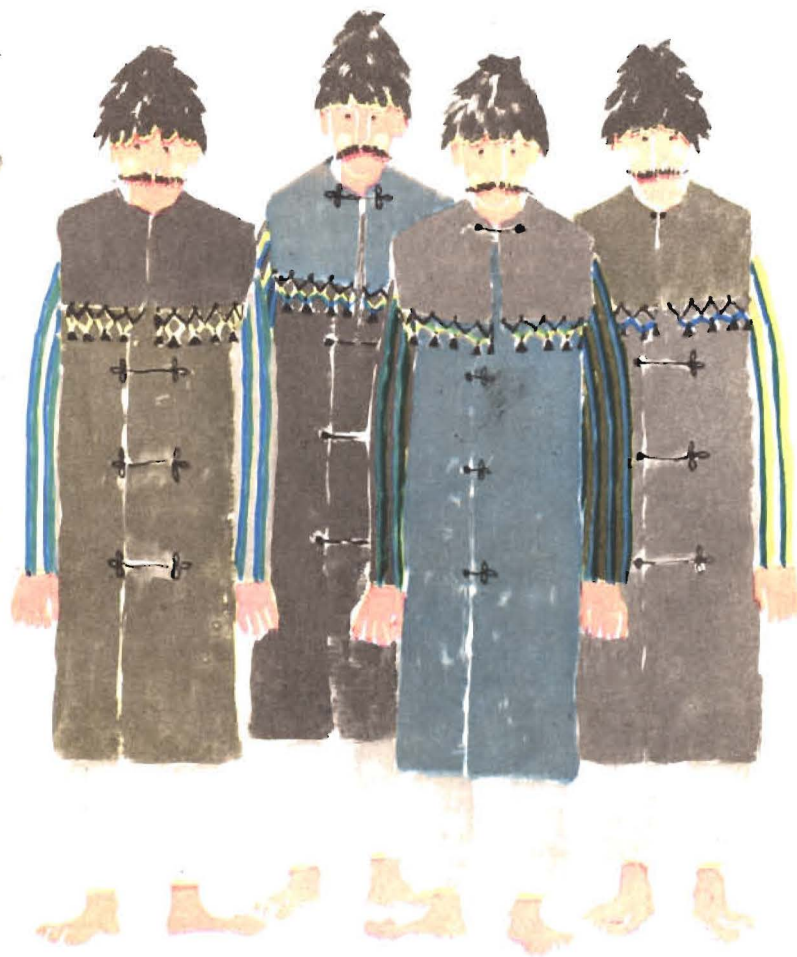
St. I. Witkiewicz — Portret kobiety, 1919, pastel

lę w zwykłym nastroju „teatralnym” Talent autora i jego dziwna umysłowość budzą niepokój, który już to pobudza do szerokich dyskusji, już to wywołuje ironiczny, niepewny uśmiech.

Jan Lorentowicz: *St. Ign. Witkiewicz „Jan Maciej Karol Wścieklica”*.
Dwadzieścia lat teatru. Współczesny teatr polski t. II
F. Hoesick. Warszawa 1935

P. Witkiewicz, który się wciąż uważał za męczennika futuryzmu, nie może się dziś uskarżać na brak poparcia. Należy dziś do autorów najczęściej grywanych w Warszawie. W historii legend tak łatwo wytwarzających się w Polsce legenda o talencie i dramatycznym pionierstwie Witkiewicza będzie należała do najcharakterystyczniejszych. Można wystawić jedną i drugą bzdurę dla eksperymentu, można przez krótki czas ulec terrorowi reklamy, zwłaszcza w imię przyszłości sztuki polskiej, ale jeżeli to już trwa parę lat, to albo niżej podpisany protestując przeciw temu nie zna się na sztuce i powinien by w ogóle zaprzestać krytyki, albo to wmówione powodzenie jest objawem innej kategorii, smutnym objawem socjologicznym i narodowym, dokumentem zbiorowej głupoty i blagi czy tchórzostwa. Przy słowie „zbiorowej” mam na myśli oczywiście niedużą liczbę ludzi interesujących się sztuką w Polsce, trochę artystów, trochę snobów i trochę zwykłej publiczności; reszta jest wobec sztuk Witkiewicza obojętna lub wroga z powodu swego umysłowego niedbalstwa w ogóle, a więc z innych motywów robi to samo co ja. (...)

Najwięcej awantur robi p. Witkiewicz zwykle o to, że posądzają go o rozmyślne uprawianie nonsensu, podczas gdy on wcale nonsensu jako zasady nie głosi. Tak jest, ale w praktyce na jedno wychodzi. Ja zresztą nie nonsens zarzucam Witkiewiczowi, tylko bzdurę, to znaczy, że jego nonsens jest nudny i martwy. Nie ma pisarza, który by brał sobie tyle swobody formalnej, ile Witkiewicz, a tak mało z niej robił. Jakaż dysproporcja między pretensjonalnymi środkami a rezultatem! Ale impotencja twórcza Witkiewicza najwięcej odsłania się w jego sztukach normalnych i zupełnie zrozumiałych. Wspomnę o jed-



Szkice kostumów do „Wścieklicy”



Szkice kostiumów do „Matwy”

nym szczególnie z jego *Wścieklicy*, sztuki, która mu się niby najlepiej udała. Na końcu tej sztuki bohater, Wścieklica, ni stąd, ni zowąd łapie się za głowę i oznajmia: „Oho, coś się we mnie przełamało!” (czy złamało), niby że nastąpiła w nim zmiana duchowa. Jaka, co, dlaczego — nie wie nikt ani on sam. Naiwny widz i naiwny krytyk polski przyjmuje to na wiarę: tak, odbyła się w nim przemiana. Atoli główna przemiana duchowa bohatera w dramacie powinna być przygotowana i określona starannie, subtelnie, genialnie; może wybuchnąć jako niespodzianka, ale niespodzianka konieczna. Podam przykład. W *Księżu Homburgu* Kleista jest taki przełom, że książę, bohater wojenny, skazany na śmierć za niesubordynację, na widok swego grobu popada w atak tchórzostwa i odzyskuje odwagę dopiero na wyższym stopniu rozwoju zdarzeń. W ogóle największa sztuka autora dramatycznego tkwi w tym, jak dokona takiego przełomu czy załamania się w duszy bohatera. Ale Witkiewicz nie ma pod tym względem żadnych trudności, jego bohater po prostu daje słowo honoru, że odbył się w nim przełom, i na tym basta. Dlatego to twierdzę, że Witkiewicz, choć „formista”, nie ma pojęcia o właściwych problematach formy. Bohaterzy dramatów prawdziwie głębokich — już nie mówię o życiu rzeczywistym — z trudem tylko uświadamiają sobie swoje przełomy, wołają się do nich nie przyznawać, upierać się przy swoim, figury Witkiewicza zaś robią to tak gładko, jak się je chleb z masłem. Można wprawdzie i tak, można się zasłaniać tym, że się z psychologią, z charakterologią, z rzeczywistością nie ma nic do czynienia, ale wówczas trzeba to czymś innym wynagradzać, tak ażeby to życie, które nie bije sposobami normalnymi, jednak jakoś nurtowało pod spodem. Ale tego nie ma u Witkiewicza. Po wyczerpaniu pewnych zuchwałstw formy pozostaje u niego pustka.

Karol Irzykowski: Recenzje teatralne:
St. I. Witkiewicz, E. Dunin-Borkowska: *Mr. Price, czyli Bzik tropikalny*,
P.I.W. Warszawa 1965.

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA*

Jan Maciej Karol Wścieklica

gospodarz wiejski lat 39. Tęgi i wysoki. Ryżawy blondyn. Bardzo rasowy i przystojny, z dość wściekłą miną. Nos orli. Oczy śmiało patrzące (jasne). Wąsy dość duże, ciemniejsze i bardziej rude niż włosy.

Rozalia z Supelkiewiczów Wścieklicowa

baba lat 45. Pochodzi z rodziny małomieszczkańskiej. Bardzo ładna brunetka, jeszcze świeżawa.

Wanda Lektorowiczówna

fenomenalnie jak na owe czasy ładna blondynka, lat 22. Wy-smukła i bardzo zgrabna. Nauczycielka wiejska.

Ananazys Demur

były ambasador na San Domingo. Wysoki. Nos orli. Bardzo gentlemanowski. Silny na zimno. Lat 37. Ogotony zupełnie. Cera żółta jak cytryna.

Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon

szef sekcji Ministerstwa Skarbu. Wysoki, tęgi blondyn bez urody, a za to z wąsami. Twarz krwista. 40 lat.

Abraham Mlaskauer

lichwiarz wiejski, lat 52-3. Chudy. Broda i pejsy. Ubrany w chałat.

Kierdelion

jego sługa, ubrany w zgrzebną bieliznę, słomkowy kapelusz i łapcie. Długie włosy i broda. Albinos, lat 42.

Henryk Twardzisz

wysoki, chudy brunet z wąsikami do góry. Typ bałkańsko-cygański. Ubrany w wytarty kostium do jazdy konnej. Lat 35. Wygląd draniowaty. Hycel gminny.

Valentina de Pellinée

recte Józefa Figoń. Kucharka hycła. Bardzo ładna, demoniczna ruda osoba. Tak zwana „królowa brylantów“. Brylanty w uszach i na szyi (może fałszywe). Zmijowata. Ubrana w zieloną suknię.

Czczobut

pisarz gminny. Brunet. Długie buty i portki khaki. Czarna marynarka, czerwony krawat w białe groszki. Bładczekoladowy melon. Wąsy.

Zosia

dziewczyzna wiejska, służąca Wściekliców. Ubrana jaskrawo, po wiejsku, w czerwonych, pomarańczowych i zielonych kolorach.

Dzieci

15 sztuk obojej płci. Ubrane odświętnie. Dziewczynki białe. Bukiety w rękach (mogą być sztuczne).

Radni gminni

12 sztuk. Ubrani w sukmany. Morowe chłopskie gęby.

Ubranie osób nie zmieniających kostumów wyszczególnione. Ubranie zmieniających stroje podane w toku akcji. Rzecz dzieje się we wsi Niewyrypy-Dolne.

Sztuka ta powinna być grana nierealistycznie. Wypowiadanie zdań zimne. Dekoracje, w granicach informacji autora, powinny być niesłychanie fantastyczne, jednak bez żadnych kubizmów i innych izmów. Tempo wściekle. Typy doprowadzone do maksimów przesady w wyglądzie zewnętrznym. Styl ogólny „grotesque macabre“.

Dramat w trzech aktach bez trupów, 1922. Oznaczony krzyżykiem. Nie drukowany. Tekst wg maszynopisu (Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, Kraków).

* Informacje Witkiewicza

PRAPREMIERA

Warszawa, Teatr im. Fredry, 25.II.1925.

Reżyser: J. Pawłowski, Scenograf: S. Grabczyk.

Obsada: Wścieklica — J. Pawłowski,
Rozalia Wścieklicowa — H. Sokołowska,
Wanda — J. Draczevska,
Ananazys Demur — S. Jarszewski,
Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon — H. Rydzewski,
Abraham Mlaskauer — C. Zbierzyński,
Kierdelion — ***,
Henryk Twardzisz — W. Ostrowski,
Valentina — H. Borkowska,
Czczobut — ***,
Zosia — J. Murska.

Przedstawień aż 42.

W tejże obsadzie sztuka szła ponadto cztery tygodnie w objeździe na prowincji, m. in. w Poznaniu (sezon 1925/26). Razem więc przedstawień mogło być około 65. Są zresztą na ten temat i dane zgoła fantastyczne. Rok później, zapowiadając lwowską premierę Wścieklicy, pisał „Kurier Lwowski” — i powtarzał w notatce z dnia następnego, że sztuka w zeszłym roku grana była przeszło 100 razy, następnie po uzyskaniu subwencji od rządu dyr. Pawłowski objechał z nią niemal całą Polskę. Następnie — a więc owa setka odnosiła się jeszcze do Warszawy! Zdaje się, że dyr. Pawłowski nie żałował sobie reklamy. Niewątpliwie jednak ilość spektakli była poważna, jak na stosunki teatralne dwudziestolecia: przybliżonej cyfry 65 przedstawień nie osiągnęła dotychczas żadna inna inscenizacja sztuki Witkacego. Interesującym momentem jest też subwencja rządowa dla sfinansowania objazdu.

MAŁWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD*

Paweł Bezdeka

*lat 46, wygląda młodziej (wiek wyjaśnia się w ciągu rzeczy).
Blondyn. W ciężkiej żalobie.*

Posąg Alice d'Or

*lat 28. Blondynka. Ubrana w obcisłą suknię, wyglądającą jak
skóra krokodyla.*

Król Hyrkanii — Hyrkan IV

Wysoki, szczupły. Broda w klin, duże wąsy. Nos trochę zadarty. Duże brwi i długawe włosy. Purpurowy płaszcz i hełm z czerwonym pióropuszem. Miecz w ręku. Pod płaszczem złoścista szata. (Dalej, co ma pod spodem, okaże się).

Ella

lat 18. Szatynka. Ładna.

Dwóch Panów starych

*w anglezach i cylindrach. Mogą być ubrani w stylu lat
trzydziestych.*

Dwie Matrony

ubrane fioletowo. Jedna z nich jest matką Elli.

Tetrykon

*lokaj. Szary liberyjny płaszcz ze srebrnymi guzami i szary
cylinder.*

Juliusz II

papież z XVI wieku. Ubrany tak jak na portrecie Tytjana.

PRAPREMIERA

Kraków, Teatr „Cricot”, 7 XII 1933.

Reżyser: W. J. Dobrowolski. Kostiumy: H. Wiciński.

Aktorzy: zespół amatorski, złożony z członków krakowskiej cyganerii artystycznej, m. in. J. Puget, T. Cybulski.

Sztuka grana była jeszcze parokrotnie w styczniu 1934 r.

DALSZE WYSTAWIENIA

Kraków, Teatr „Cricot II” (w Domu Plastyków),
12.V.1956.

Reżyser: Tadeusz Kantor. Kostiumy: Maria Jarema.

Obsada: Paweł Bezdeka — K. Mikulski,
Posąg Alice d'Or — J. Marso,
Hyrkan IV — J. Nowak,
Ella — M. Ciesielska,
Dwóch panów starych — St. Nowak i A. Pawłowski,
Dwie matrony — K. Łukasiewicz i M. Jarema,
Tetrykon — S. Gronkowski,
Juliusz II — M. Słojkowski,
Zmarłe żony — S. Górniak i Z. Bielawska.

Przedstawień około 40.

Sztuka w jednym akcie, 1922. Tekst wg pierwodruku:
„Zwrotnica” 1923, z. 5.

Afisz Teatru Narodowego z roku 1787



Kolorowe reprodukcje malarstwa St. I. Witkiewicza udostępniła redakcja czasopisma „Polonia”.

Wydawca: Teatr Narodowy
Redaktor: Halina Zakrzewska
Opracowanie graficzne: Witomiła Jezierska

Rudalpa Gotzkiewsliepa