

**TEATR POLSKI W BYDGOSZCZY**  

---

**DYREKTOR TEATRU ZYGMUNT WOJDAN**

**Stanisław Ignacy Witkiewicz**

**Jan Maciej  
Karol Wścieklica**

**SEZON 1973/1974**

---

**PREMIERA 10 LISTOPADA 1973 r.**

Stanisław Ignacy Witkiewicz

## JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA

DRAMAT W TRZECH AKTACH BEZ TRUPÓW

Jan Maciej Karol Wścieklica . . . . . STEFAN KWIATKOWSKI  
Rozalia z Supelkiewiczów Wścieklicowa EWA STUDENCKA-KŁOSOWICZ  
Wanda Lektorowiczówna . . . . . MAGDALENA KUSIŃSKA  
Anabazys Demur . . . . . BOGUSŁAW HUBICKI  
Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon . . . . . MIECZYŚLAW WIELICZ  
Abraham Mlaskauer . . . . . ROMAN METZLER  
Kierdelion . . . . . JERZY GŁĘBOWSKI  
Henryk Twardzisz . . . . . WARSZOSŁAW KMITA  
Valentina de Pellinée . . . . . ANNA KULAWIŃSKA  
Czczobut . . . . . WACŁAW ROGUCKI  
Zosia . . . . . REGINA REDLIŃSKA  
Radni gmini . . . . . Statyści

Reżyseria: BOHDAN CZECHAK

Scenografia: TERESA DAROCHA

Asystent reżysera:  
WARSZOSŁAW KMITA

Opracowanie dźwiękowe:  
GRZEGORZ KARDAŚ

Inspicjent: BARBARA ZAJĄCZKOWSKA

Sufler: HELENA ALSZYŃSKA



*Stanisław Ignacy Witkiewicz*

## Jan Maciej Karol Wścieklica

### Jan Maciej Karol Wścieklica

gospodarz wiejski lat 39. Tęgi i wysoki. Ryzawy 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 małomieszczańskiej. Bardzo ładna brunetka, jeszcze świeżawa.

### Wanda Lektorowiczówna

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

### Anabazys Demur

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

### Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon

szeft 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 drańowaty. 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). Żmijowata. Ubrana w zieloną sukienkę.

### Czczobut

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

### Zosia

dziewczyna 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 kostiumów 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“.

Tekst wg maszynopisu (Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, Kraków)

KONSTANTY PUZYNA

## Wścieklica, Hyrkan i Mechanizacja

Kto zada sobie trud przejrzania prasy warszawskiej z lutego 1925, łatwo odnajdzie recenzje z prapremiery Jana Macieja Karola Wścieklicy. Są dziwnie zgodne w tonie: chwała. Witkacemu nie zdarzało się to często. Więcej zbierał wymysłań, złośliwości, pretensji o niezrozumiałość, 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. Aleksandra 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-p — wszystko za Wścieklicę. To także nie zdarzało się Witkacemu poprzednio. Ani później.

Skąd to powodzenie? Po trosze możemy się domyślać. Przede wszystkim Wścieklica jest sztuką dość łatwo zrozumiałą dla widza (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, zmartwychwstań, żywych mumii, kobietonów, drwin i praw biologii czy fizyki. Psychologią postaci rządzi zwykła „życiowa“ logika. Gdyby nie język dialogu i typowo witkacowskie problemy w nim rozstrząsane, gdyby nie postać tytułowa — Wścieklicę mógłby niemal napisać jakiś Kawecki czy Kiedrzyński. I chyba sam Witkacy to wyczuwał. Jakby zaniepokojony, że Teatr robi 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 maksimum przesady w wyglądzie zewnętrznym. Styl ogólny — „grotesque macabre“. Innych sztuk nie opatrywał aż tak lopatologicznym komentarzem reżyserskim. Widać tonację 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. Ujrzało 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 znów orze ziemię w Niewyrypach Dolnych, podczas gdy wieś go błaga, by przyjął stanowisko wójta, a dyplomaci — by kandydował na prezydenta Rzeczypospolitej. Aluzję podchwycyło natychmiast: to Witos! Był rok 1925, za rok miał nastąpić przewrót majowy Piłsudskiego, walka polityczna podniecała zmysły. Kpiny z Witosia niejednemu były na rękę. Postać pasjonowała wszystkich. Wścieklica 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 zirykowało go, że sukces Wścieklicy opinia przypisuje powodom pozaartystycznym? Chyba był szczery: rozgrywki wokół Witosia były mu istotnie dość obojętne, satyra tak tania nigdy go jako pisarza nie interesowała, zresztą Wścieklica wcale nie jest satyrą. Ale czy mu „przez głowę nie przeszło“? Można podejrzewać, że przeszło: biografia Witosia mogła stać się załącznikiem fabuły Wścieklicy, choćby autor sam nie bardzo później wiedział, skąd wpadł na taki pomysł.

To zresztą już nieistotne. Nie wracalibyśmy dziś przecież do Wścieklicy dla satyry na Witosia. Ważniejsze, że Wścieklica chwyta i ukazuje na scenie zjawiska, dla którego biografia Witosia jest tylko poręką: pęknięcie barier społecznych w pierwszych latach niepodległości, zawrotną karierę polityczną chłopca, nagłe 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. Cwierć wieku wcześniej, w Weselu, chłop jest wprawdzie partnerem, który się liczy, z którym się pertraktuje, którego się pragnie zdobyć dla idei wyzwolenia narodowego. Czepiec może nawet rzucić w twarz inteligentnym politykom parę gorzkich słów krytyki, że panowie „dużo by już mogli mieć, ino oni nie chcą chcieć“. Ale trzeba na to zaaranżować wesele w chłopskiej chałupie, neutralną płaszczyznę negocjacji. Na codzień wspólna płaszczyzna działania nie istnieje. Czepiec nie spotka się z Dziennikarzem w parlamencie ani w redakcji. Czepiec naród nie poprowadzi do walki zamiast Gospodarza. Wście-

klica — 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 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 nadejście szarżyzna, 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, morderca — każdy. Ale są to „ostatnie podrygi indywidualności 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 ale 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 „potworem“ 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 Mątwa pisana jest w odmiennej niż Wścieklica poetyce: w kluczu witkacowskiej fantastyki. Jest tu żywy posąg na postumencie, dla niektórych bohaterów niewidzialne jest zabójstwo i zmartwychwstanie, jest widmo papieża Juliusza II, bardzo inteligentne i atrakcyjne towarzysko. Są wreszcie ludzie realni, jak Bezdeka, jak Hrykan. Ale Hrykan jest także — we własnym mniemaniu — realny w innym, potocznym sensie: rzeczowym, nie żyjący mrzonkami, wiedzący czego chce. Chce odwrócić bieg historii, cofnąć się w dawne dobre czasy, kiedy wielkie indywidualności były jeszcze możliwe. Wścieklicą też o tym marzy, ale biernie, wie, że przemiany społeczne, jakie już nastąpiły — są nieodwracalne. Hyrkan marzy czynnie: tworzy „sztuczne królestwo“, Hyrkanie, aby realizować „hyrkaniczny światopogląd“, tj. wcielić w życie pożądanie absolutu, zamiast „marnieć w ciągłym kompromisie z wzrastającą siłą społecznej przyczepności i organizacji. Tworzy

więc nadludzki („Dwóch, trzech — to wystarczy. Reszta to miazga — ser dla robaków“) i oznajmia: „Zrywam z dyplomacją i rozpoczynam szereg wojen. Rozkopywanie i podpalanie 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. Widział 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 niesłuchanie niskiego poziomu kultury w twoim państwie. Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką“. Te kanalijki w wieku XX okazują się czasem wprawdzie spore, że wspomnę tylko Hitlera i paru innych panów. Ale nie bez racji na premierze Mątwy w roku 1933 w krakowskim „Cricocie“ — kostium Hyrkana — wedle relacji Józefa Jaremy — zawierał aluzje 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 przeciwie 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 — indywidualności w ogóle skończyły się“. Ale „cała ludzkość uświadomiona w ten sposób stworzy może także atmosferę społeczną, w której powstać będą mogły indywidualności 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 — stworzyłoby 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 nieznanym. Problem narastającej mechanizacji społecznej, postępującej sprężności w organizacji pracy, biurokratyzacja, groźba społeczeństwa termitów, schematyzm i jałowienie 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 — progi 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 wątpli, ale realną nadzieję.



Sceny zbiorowe z inscenizacji „Jana Macieja Karola Wścieklicy” w Teatrze im. Fredry, Warszawa 1925



TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

## Witkiewicz

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 pierwszorzędym 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. Można postawić tezę: jeżeli jakaś rzecz w sztuce wydaje się nam najdziwniejsza, najnieprawdopodobniejsza 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. I co za motor! To też „Wścieklicy“ w swoim rodzaju!

Malarstwo i scena to u niego jedno. Kompozycje jego malarskie to oszalałymi bogaty, niesamowity teatr, zakrzepły na płótnie: Teatr o tak nasilonym życiu, iż nadmiar jego chce wypluć płucami aktora, wykrzyknąć jego głosem: jak znowuż teatr jego raz po raz zastyga w obrazach odbijające jak gdyby w samodzielnym dziwnym 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 pstrokacizną kostiumów. Teatr Witkiewicza jest na wskroś egotyczny. To wciąż on sam, chodząc na głowie z dziwnie wykrzywioną twarzą, podkłada Hamletowe „być albo nie być“ pod melodie wszystkich murzyńskich jazzbandów a dookoła niego podryguje rój masek żyjących upiornym reflekssem jego życia. W transformizmie tych reinkarnacji odbywa Witkiewicz szczególnie wędrowki: to widzimy go w gabinecie genialnego matematyka, to gdzieś pod zwrotnikiem, to w szpitalu

obląkanych, to 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 chłopaku 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 chłopska mózgowica, naładowana forsownie „pańskimi“ wiadomościami, dostrzegł Witkiewicz (takie mam wrażenie) jakby parodię owej „tragedii indywiduum“, 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 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.

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 przeładowania dialogu zawiliłą 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. 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 teoretyka sztuki — zdeformowanej.

Ciekawy był widok sali wypełnionej rzadko w tych murach ogladaną publicznością: cała elita umysłowa Warszawy, liczna kolonia zakopiańska etc. Otóż publiczność ta, której może krytyka jutro wytłumaczy, że sztuka jest dziwaczna i niezrozumiała, wczoraj, powodując się na razie własnym instynktem, bawiła się znakomicie, oklaskując z zapałem sztukę i aktorów, a po drugim i trzecim akcie zgotowała obecnemu na premierze autorowi gorącą owację. Czuć było w powietrzu ów ozon podniecenia, właściwy momentom, kiedy się w teatrze naprawdę coś dzieje.

(„Flirt z Melpomeną“, Wieczór V)

JAN BŁOŃSKI

## U źródeł teatru Witkacego

Pierwszym pytaniem, które starałem się rozstrzygnąć, rozstrząsając teatr Witkiewicza, było pytanie, co się w nim właściwie dzieje: inaczej mówiąc, jak można określić wspólną i głęboką motywację działań bohaterów. Wielu czytelników, krytyków i reżyserów brało dosłownie powiedzenie Witkacego, iż nową sztukę należy sobie „wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia”, czym rozgrzeszali się z wszelkiej troski o spójność i doręczność scenicznych wydarzeń i postępowania bohaterów. Cóż jednak znaczy dla Witkacego słowo „życie”? To dziedzinna hominis fabri: krząta się tam ludzkość, rozumiana jako gatunek, z nużącą monotonią troskając się o chleb i przyjemność — zwłaszcza seksualną. Istnieje wszakże dziedzina wyższa, przynależna wiekuistej trójcy: religii, filozofii i sztuce, trójcy, zjednoczonej wspólnością uczucia metafizycznego, do którego powołany został człowiek... ale jako jednostka wyłącznie. To co dzieje się w dramatach Witkacego jest zapewne absurdem i dowolnością „z punktu widzenia życia” praktycznego; ale to właśnie praktyczne życie jest jałowym absurdem w porównaniu z „łagodnie przyświecającym światłem (...) Tajemnicy Istnienia“. Dlatego też postępowanie bohaterów, pozornie tylko przypadkowe, naprawdę wyraża rozpaczliwą pogoń za momentami metafizycznego szczęścia, za — mistycznym na poły — doznaniem jedności w wielości...

Sztuki Witkiewicza rozjaśniają się łatwo, jeżeli przyjąć, że bohaterami poruszają te same potrzeby co pisarzem.

Zamknięci w osobliwym światku jego prywatnej metafizyki, urządzają oni najwyraźniej gry o Tajemnicę; tak inscenizują wydarzenia i kształtują w sobie „sztuczne jaźnie“, aby zamienić własne życie w dzieło sztuki i pośrednio chociaż licząc licząc poczucia Tajemnicy, zastrzeżonego w zasadzie dla artystów czy filozofów. Muszę raz jeszcze przytoczyć zdanie, które najściślej wyjaśnia stosunek Witkacego do własnych postaci: uważa on je mianowicie za ludzi“, „którzy w dawnych czasach byłiby może awanturnikami, kondoterami, diabli wiedzą jakimi niespokojnymi duchami, aspołecznymi „metafizycznymi duchami“ bez formy, przeżywającymi swój metafizyczny niepokój w czysto życiowych przejawach“. Owi artyści życia, nowi dandysi, muszą być dzisiaj śmieszne, ponieważ „rasa metafizycznych awanturników wygasła“, oni jedni tylko zachowali — w epoce zaniku uczuć metafizycznych — głód Tajemnicy,

głód, którego nasycić nie mogą... Dlatego zasługują na miano ludzi — „byłych ludzi“ — w przeciwieństwie do bezmyślnego tłumu przyszłości.

Jednakże pojawia się od razu następne pytanie. Wszystkie sztuki Witkacego zostały napisane w tonacji parodystycznej. Postępowanie bohaterów, bliskie rzekomo postawie pisarza, zostało ujęte karykaturalnie i z góry niejako ośmieszono. Dlatego teatr Witkiewicza musimy rozumieć nie jako inscenizowanie sztuki życia, ale jako szyderczą klęskę tej inscenizacji. Okrucieństwo, z jakim pisarz maluje swoich bohaterów, rodzi się z dwu przyczyn ściśle na siebie nałożonych. Grają oni własne życie w zamkniętych zespołach, w „klubach wtajemniczonych“: jednakże nie mogą wyzbyć się świadomości gry. Dobrze wiedzą, że nie przekroczą komedii, na którą sami siebie skazali, że nie potrafią osiągnąć wartości, które niegdyś (w szczęśliwych czasach rozkwitu indywidualności) umożliwiały „wspaniałym tyranom“ zaznawanie Tajemnicy w „czysto życiowych wymiarach“ walki o władzę, miłość, religię, potęgę czy wiedzę. Tym samym sami dla siebie stają się aktorami, których działania poraża zła wiara: świadomość, że grają i tylko grają, rozkłada zdolność wniknięcia w „dziwność istnienia“. Metafizyczny happening — czy metafizyczna komedia dell'arte — zmienia się w końcu we wstrętą zabawę, spod której złośliwie wygląda najzwyczajniejsze rozprężenie instynktów.

(„Dialog” 1970 nr 5)



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

## O artystycznej grze aktora

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

Mam wrażenie, że niewielu dziś reżyserów zdaje sobie sprawę z tego, jak powinien grać aktor. Najzdolniejszy reżyser, nie mający określonego ogólnego poglądu na sztukę sceniczną, błąka się często bez zdecydowanego kierunku, wymyślając coraz to dziksze sposoby zadowolenia swych dostatecznie nie uświadomionych artystycznych instynktów. Stąd te piekielne mieszaniny w grze, albo też nużąca jednostajność, która sama przez się nie jest jeszcze niczym artystycznym. Bez wypełnienia pewnych warunków podstawowych, na razie czysto negatywnych, nie ma mowy o artystycznej twórczości na scenie. Pierwszym według mnie warunkiem, podstawą, od której zaczyna się dopiero możliwość artystycznej gry, jest

pewne przewyciężenie uczucia w jego scenicznym wyrazie. Mówię pewne, bo wyeliminowanie całkowite uczuć ze sceny, poezji i muzyki, podobnie jak programowe odrzucenie świata widzialnego w rzeźbie i malarstwie, prowadzi do zimnej abstrakcji formalnej, pozbawionej napięć kierunkowych i dynamicznych, do zubożenia Czystej Formy, a nie do jej większej czystości. W sferze sztuki wszystko jest złożone z dwóch elementów: formy i treści — żadnego z nich usunąć nie można. Chodzi o odpowiednią proporcję, a mianowicie taką, aby strona formalna: bezpośrednio działająca konstrukcja była raczej istotną, a treść stanowiła tylko pretekst do nadawania częściom tej konstrukcji większego formalnego znaczenia. To właśnie stosuje się do objawów uczuciowych w grze aktorskiej.

Widz, który ma przejmować się czysto fizycznie uczuciami wyobrażonych przez grających na scenie ludzi, jako takimi, nie może jednocześnie doznać wrażeń od konstrukcji: barw, dźwięków, ruchów i znaczeń pojęć i działań, z powodu tego, że dwa odrębne wrażenia nie mogą być jednoczesne w całej pełni uświadomione w danej chwili naszego trwania; jedno tylko z nich będzie trwało jako takie — inne stanowiąc będą tła zmieszane, wpływające na zabarwienie, uświadamianej jako takiej treści danego momentu. Z chwilą kiedy uczucia życiowe wysuną się na plan pierwszy, cała formalna strona rzeczy jako taka ginie i staje się tłem, środkiem spotęgowania tych uczuć, nie może działać sama przez się. Celem aktora byłoby zużytkowanie uczuciowego stanu dla podkreślenia znaczenia wypowiedzianych zdań, a nie bezpośrednie oddziaływanie przez sugestionowanie danego uczucia jako takiego. Aby grać tylko znaczeniowo musi aktor zapomnieć, że ma ciało. Powinno ono służyć tylko ruchom, ale nie powinno działać na głos. Wszystkie czysto sercowo-brzuchowe tremolanda, „leżki“, spazmy przepony i innych organów musiałyby być wykluczone. Aktor musi czuć, że ma głowę i na użytek swojej artystycznej myśli jeden tylko organ głosowy, którego związek z całą trzewiową stroną uczuć i jej wyrazem powinien być przecięty. To przecięcie stanowi pierwszą podstawę do artystycznego stworzenia roli, tj. jako jednego z formalnych tematów w całości stającej się konstrukcji. Nie może wtedy aktor dbać o to, czy jakaś histeryczka dostanie spazmów, czy nie, jakiś pan powie sobie: „oto zupełnie było tak ze

mną w Maciejowie w 1925 roku“. Powinien być jedynie (i czuć się — to najważniejsze) elementem w pęku czy splocie wydarzeń — ale nie w znaczeniu życiowym, tylko artystycznym. Na tym polega jedynie prawdziwa twórczość aktorska, w związku z autorem i reżyserem, a nie na udawaniu jakichś typków i kopiowaniu mniej lub więcej dokładnym „kawałków życiowych“, jakimi są przeważnie dzisiejsze sztuki sceniczne.

Oczywiście w ten głęboko bebeczowy sposób gra się utwory o wysokich napięciach dramatycznych. Do lżejszych stosuje się ton konwersacyjno-biznesowo-salonowy, wzięty z codziennego życia, wraz ze wstrętnym życiowym zamieszaniem, które reżyser stara się odtworzyć z całym pietyzmem. Pozornie o wiele różniej gra się utwory wielkich mistrzów dawnych, a nawet nowszych, którzy by zasługiwali na coś zupełnie innego. W tym celu „stylizuje się“ role — nie polega to bynajmniej na artystycznej pracy. Bierze się bebecz w surowym stanie i zamiast uczynić z niego pretekst do artystycznej twórczości aktora, wyciąga go się tak, jak gdyby był z gutaperki — to samo tremolando, tylko o tyle gorsze, że rozłożone na czas dłuższy. Nie wywołuje ono wprawdzie skurczów serca, wątroba od tego nie puchnie, ale za to rozprzestrzenia to rozwlekanie bebeczów, nieopisaną nudę, dochodzącą aż do bólu w dołku.

Pozornie wymagania moje są bardzo skromne, czysto negatywne. Ale jakże trudno dzisiejszemu aktorowi przezwyciężyć narowy realistycznej tresury i z odtwórcy stać się twórcą. Jest to gład ciężki do odwalenia, ale warto uczynić ten wysiłek, bo pod gładem tym można znaleźć dawno zapomniane skarby i z teatru uczynić sztukę, a nie realistyczny albo symboliczny bałagan.

(„Przegląd Wieczorny”, 1927. nr 127)



## Daty i fakty

Stanisław Ignacy Witkiewicz urodził się 24 lutego 1885 roku w Warszawie. Syn malarza, krytyka i pisarza — Stanisława Witkiewicza i nauczycielki muzyki — Marii z Pietrzkiwiczów wzrastał w szczególnej atmosferze zakopiańskiego domu pp. Witkiewiczów. Niewątpliwie duży wpływ na ukształtowanie osobowości przyszłego twórcy miały wielostronne zainteresowania sztuką rodziców oraz środowisko przyjaciół Stanisława Witkiewicza — seniora: artystów i profesorów. Talent literacki ujawnił mając lat osiem — powstały wówczas „dramaty“ (m. in. „Karaluchy“, „Męczennik taki, co męczy żebraki“), z których kilka ocalało. W 1903 roku Stanisław Ignacy zdał maturę, do której przygotowywał się na lekcjach prywatnych pod kierunkiem studenta Mieczysława Limanowskiego, późniejszego geologa, profesora w Wilnie. Jedną z pasji wczesnej młodości Stasia było malowanie pejzaży; już wtedy pisywał rozprawki filozoficzne, interesował się także matematyką, naukami przyrodniczymi i muzyką. Malarstwo studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach Mehoffera i Stanisławskiego. Podczas podróży do Włoch, Francji, Niemiec i Anglii poznał sztukę współczesną (w Bretonii odwiedził malarza Słewińskiego), zachwycił się jednak Böcklinem, pod którego urokiem tworzy przez pewien okres. Na twórczość literacką młodego Witkacego rzutuje przyjaźń z Tadeuszem Micińskim, oryginalnym poetą — powieściopisarzem. Około 1910 roku ukończył powieść autobiograficzną „622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta“. Wiosną 1914 roku przyłączył się jako rysownik i fotograf do ekspedycji naukowej, która pod wodzą słynnego etnografa prof. Bronisława Malinowskiego udawała się do środkowej Australii. Decyzję tę

podjął Witkiewicz głównie pod wpływem głębokiego przeżycia po tragicznej śmierci swej narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej. Wybuch wojny uniemożliwia kontynuację wyprawy a Stanisław Ignacy wyjeżdża do Petersburga i wstępuje do pawłowskiego pułku lejbgwardii „aby bronić Polski“, jak pisała jego ciotka, Aniela Jałowiecka (brał udział w działaniach wojennych, pod Mołodecznem — kontuzjowany). W Rosji wrócił do studiów filozoficznych i malarstwa. Właśnie dekadenccka atmosfera wśród arystokracji i części inteligencji rosyjskiej przed rewolucją oraz wstrząs spowodowany samą Rewolucją Październikową wpłynęły na ostateczne ukształtowanie osobowości Witkacego — katastrofisty. Jeszcze w Petersburgu powstaje jego pierwszy dramat „Maciej Korbowa i Bellatrix“. Po powrocie do kraju w ciągu dwudziestu lat mieszka w Zakopanem, dłuższe okresy spędzając u żony (Jadwiga z Unrugów, spokrewniona z rodziną Kossaków) w Warszawie. W 1919 roku wydaje „Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia“, gdzie przedstawia swoje poglądy na sztukę współczesną, formułuje zasadnicze idee filozoficzne, socjologiczne i estetyczne, wyklada istotę teorii Czystej Formy. Witkacy związany był z krakowską grupą malarzy „Formiści“. Wśród ogromnej liczby portretów, które w ciągu kilkunastu lat wyłącznie zajmowały malarską wyobraźnię artysty uderza nowy ich rodzaj — polegający na bezpośrednim działaniu zespołów mocnych i zdecydowanych linii łączonych w przejrzystą konstrukcję. W innych dominują zwiewne układy niespokojnych, falistych kresek, stwarzające sugestię człowieka, a raczej tylko jego psychiki (te same techniki występują w pracach awangardy paryskiej lat 60). Witkacy debiutuje na łamach „Zdroju“ jako autor dramatu „Pragmatyści“ (1920). Debiut sceniczny („Tumor Mózgowicz” w reżyserii Teofila Trzcńskiego) odbył się w 1921 roku na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie. W latach 1922—1923 opublikował „Studia estetyczne“ oraz książkę „Teatr“ — zbiór rozpraw i artykułów poświęconych problematyce Czystej Formy w teatrze. Witkiewicza-powieściopisarza znamy z utworów: „Pożegnanie jesieni“, „Nienasycenie“, „Jedynie wyjście“. Zasadnicze dzieło filozoficzne „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia“ wydano w 1935 roku. Witkacy działał jako dziennikarz, krytyk literacki. Teatrem interesował się nie tylko jako dramaturg i teoretyk — był współtwórcą tea-

trów: Formistycznego i Niezależnego w Zakopanem. Obfita twórczość dramatyczna do 1926 roku zmniejszyła się ilościowo w późniejszym okresie. Ostatnią ze znanych sztuk są „Szewcy“ (1934).

„18 września 1939 roku koło wsi Jeziory na Wołyniu popełnił samobójstwo. W wybuchu wojny dostrzegł agonię świata, któremu koniec wróżył już od dawna. Można by rzec, że poręczył śmiercią autentyzm własnych katastroficznych przekonań“.

J. H.



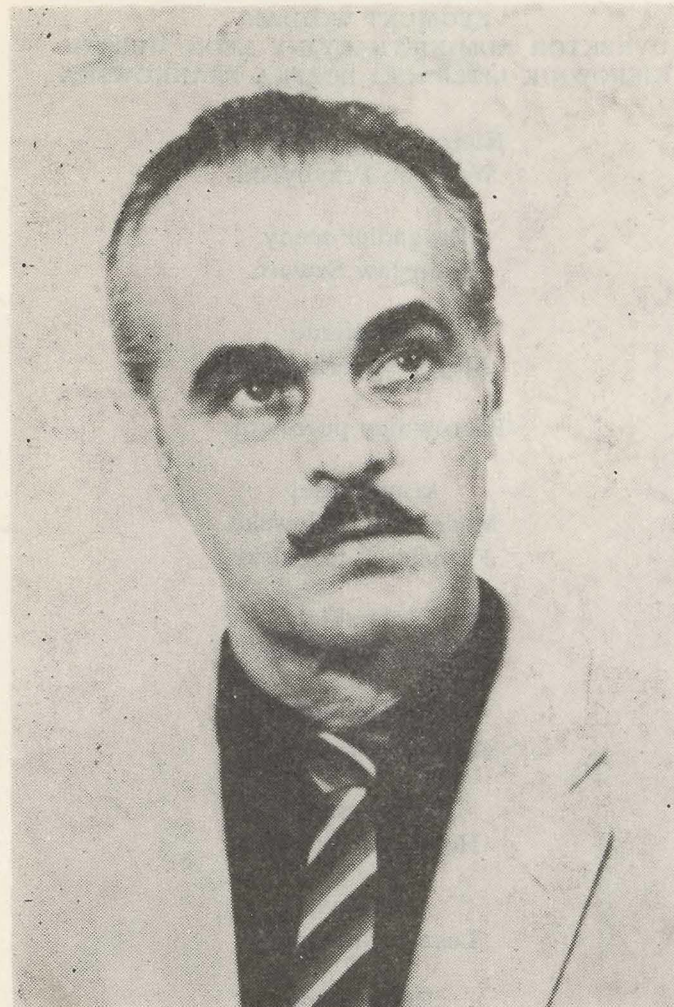
**Po raz pierwszy na scenie  
bydgoskiej:**

**WAŁAW ROGUCKI  
MAGDALENA KUSIŃSKA**



Magdalena Kusińska

Pracowała w teatrach w Olsztynie (w latach 1966—1971) i w Opolu (1971—1973). Z tego okresu wspomina m. in. role: Ludmiły w *Wassie Żelaznowej* Gorkiego, Tituby w *Czarownicach z Salem* Millera, Juliszki w sztuce *Ktoś kłamie* Tótha, Michasi w komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*, Kasi w *Królu Mięsopuście* Rymkiewicza.



Wacław Rogucki

Od 1951 roku pracował w teatrach w Białymstoku, w Katowicach, Warszawie, Szczecinie, Bielsku-Białej, Częstochowie, Gdańsku, Łodzi i w Koszalinie. Zagrał 120 ról, spośród których wspomina: Don Rodryga w *Cydzie Corneille'a*, Kirkora w *Balladynie* Słowackiego, Mackie Majchra w *Operze za trzy grosze* Brechta, Fortynbrasa w *Hamlecie* Szekspira, Przewoźnika w *Moście Szaniawskiego* i Wistowskiego w komedii Bałuckiego *Grube ryby*.

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU  
ZYGMUNT WOJDAN  
DYREKTOR ADMINISTRACYJNY LEON MURZYN  
KIEROWNIK LITERACKI BOŻENA FRANKOWSKA

Kierownik techniczny  
Walerian Przybylski

Brygadier sceny  
Stanisław Szware

Oświetlenie  
Alojzy Świerkowski

Kierownicy pracowni:

krawieckiej  
Modesta Wróblewska  
Franciszek Rogulski

malarskiej  
Władysław Gacki

stolarskiej  
Antoni Trojanowski

fryzjerskiej  
Helena Głębowska

Akustyk  
Leszek Jarzembek

Rekwizytor  
Feliks Heinrich

SEKRETARZ LITERACKI JULITA HETLOF

Egzemplarz  
Cena zł. 3.—  
bezpłatny