TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1969/1970

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

August Strindberg

Pelikan

PRZEKŁAD: ZYGMUNT ŁANOWSKI

●

S. I. Witkiewicz

nowe wyzwolenie

SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI

REŻYSERIA: BOGDAN AUGUSTYNIAK

(WARSZTAT REŻYSERSKI PWST)

PREMIERA 21 MARCA 1970

OBSADA:

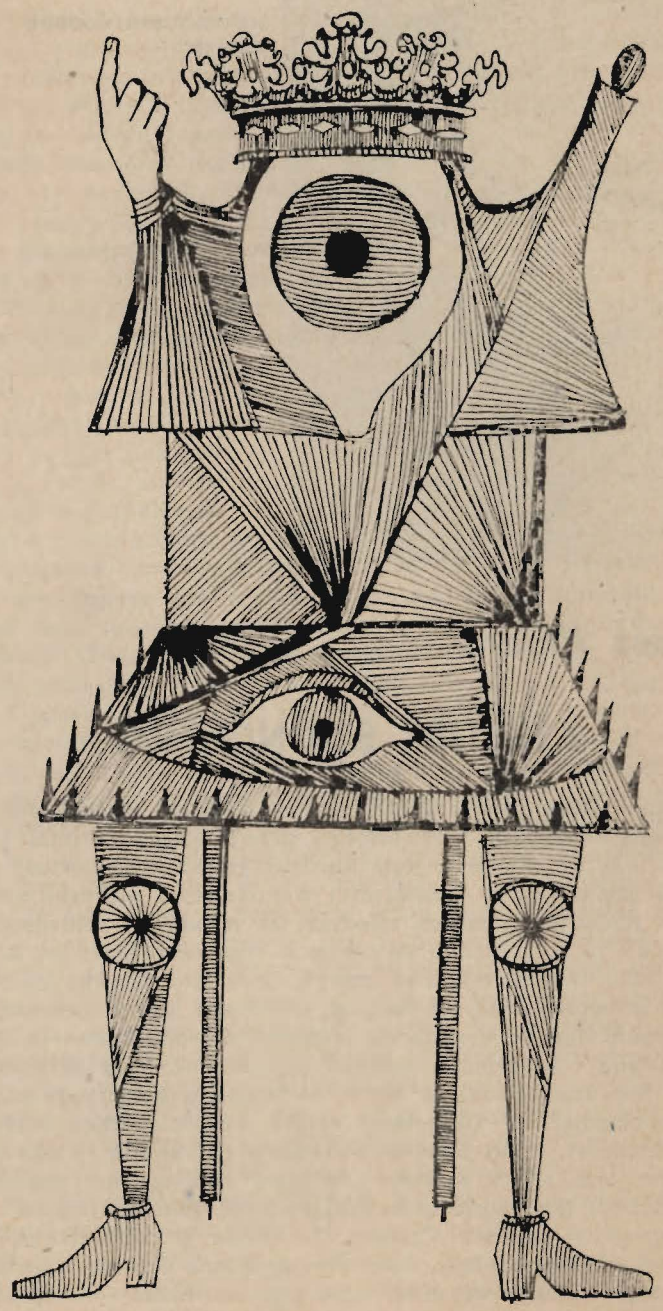
PELIKAN

MATKA	IGA MAYR
SYN	ANDRZEJ ERCHARD
CÓRKA	ANNA KOŁAWSKA
ZIĘĆ	BOLESŁAW ABART
MARGRET, SŁUŻĄCA	SABINA WIŚNIEWSKA

●

NOWE WYZWOLENIE

FLORESTAN WĘŻYMORD	ZYGMUNT BIELAWSKI
KRÓL RYSZARD III	ZDZISŁAW KARCZEWSKI
DWÓCH MORDERCÓW	ANDRZEJ ERCHARD BOLESŁAW ABART
TATIANA	IGA MAYR
ZABAWNISIA	ANNA KOŁAWSKA
JOANNA WĘŻYMORDOWA	SABINA WIŚNIEWSKA
GOSPODYNI	HALINA BUYNO
KTOŚ NIEZNAJOMY	JERZY WOŹNIAK
SZEŚCIU DRABÓW	* * *



AUGUST STRINDBERG
1849—1912

Tomasz Mann

AUGUST STRINDBERG

Poznanie dzieła Augusta Strindberga — dzieła niesłychanie prowokującego, rozmiarem i zawartością przerastającego niemal ludzką miarę — oraz wniknięcie w jego, niekiedy groteskowe, niekiedy odrażające, to znów owiane wzniosłym i wzruszającym pięknem człowieczeństwo stanowiło za moich młodych lat nieodzowny składnik wykształcenia i to nie zmieniło się chyba w trzydzieści sześć lat po jego śmierci. Jako twórca, myśliciel, prorok, prekursor nowego spojrzenia na świat za bardzo wybiegał naprzód, aby dzieło jego w najmniejszym bodaj stopniu mogło się zestarzeć i utracić siłę oddziaływania. Stojąc poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, łączy je wszystkie w sobie. Zarówno naturalista jak i neoromantyk, antycypuje ekspresjonizm, zasługując na wdzięczność całego pokolenia, które hołdowało temu kierunkowi, i jest zarazem pierwszym nadrealistą — pierwszym w każdym tego słowa znaczeniu. A przy tym w jego wrodzonym awangardyzmie tkwi wiele krzepiącej tradycji. Jako przyrodnik i mistyk, prawowity następca Celsiusa, Linneusza i Swedenborga, kontynuuje — w nader swoisty, rzecz prosta, sposób — linię szwedzkiego osiemnastego wieku, a wspaniały dział jego twórczości — *Losy i przypadki Szwecji* oraz dziesięć szwedzkich dramatów królewskich — zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością — ukazuje Strindberga jako wnikliwego interpretatora i twórcę narodowej historiozofii.

Swoją biografię ofiarował światu z taką bezwzględnością, jak żaden chyba twórca i autor wyznań przed nim i po nim. Dominujący tu często sataniczny komizm (coś znacznie głębszego i straszliwszego niż tak zwany humor, którego, jak inni wielcy, był zupełnie pozbawiony) jest tylko po części produktem szalonego rozdźwięku między nim a otaczającą go mieszczańską społecznością; czuł się w niej intruzem, a mimo wszystko zabiegał u niej o „powodzenie" [...]

„Złe spojrzenie" na życie, albo raczej na to, co człowiek z życia uczynił, dzieli Strindberg z wieloma bratnimi duchami w świecie poezji. Jego *Czarne chorągwie* zawierają obrazy z życia sztokholmskiego towarzystwa, które oburzyły jego ówczesnych współobywateli. Ale Balzac na przykład, którego Strindberg tak bardzo cenił, dał na początku swojej *La fille aux yeux d'or* wielostronicową charakterystykę mieszkańców Paryża, charakterystykę po prostu infernalną i bardzo przypominającą Strindberga.

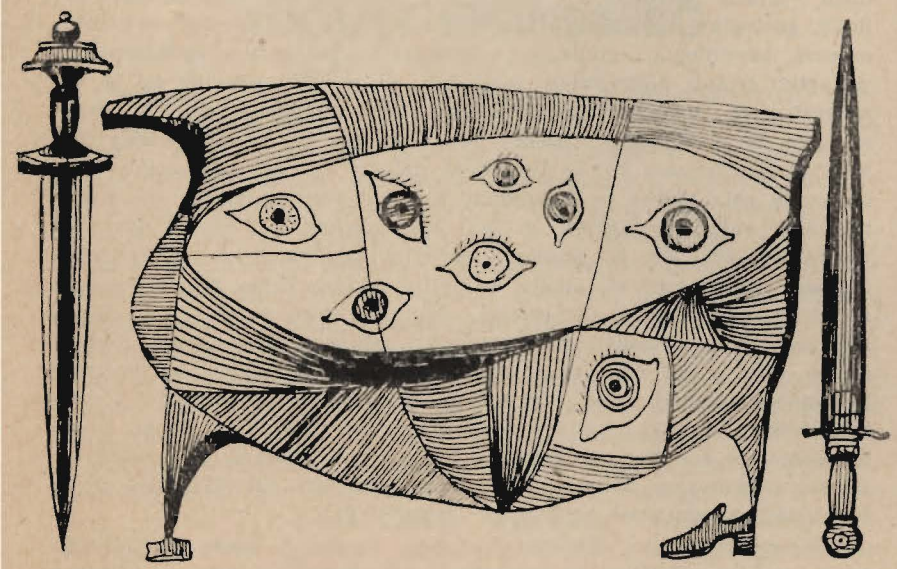
Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym co największe. Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównać jedynie z wszechstronnością Goethego, którego pod wieloma względami nawet przerasta. Przypominam sobie przykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii — a ileż to Strindberg potrafi powiedzieć o gatunkach ptaków, ich śpiewie i życiu, o gniazdach i jajach! Astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia i mineralogia, fizjologia roślin, językoznawstwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia — Strindberg opanowuje to wszystko swoim niezwykłym umysłem, co prawda głównie po to, by zarozumiałej, materialistycznej wiedzy dziewiętnastego stulecia, przekonanej, że rozwiązała zagadkę bytu, dowieść jej bezsiły wobec dziwów Boga. Posuwa się w tym dość daleko i często odnosi się wrażenie, że całą naukę o przyrodzie, którą zrodziły przecież szlachetne popędy i entuzjam i którą on sam jako chemik i alchemik uprawiał namiętnie, że całą tę naukę uważa za bluźnierstwo, zuchwalstwo i grzech. Zdawać by się mogło, że byłby skłonny uznać raczej gwiazdy za dziury w kopule niebieskiej, poprzez które spływa na ziemię wieczna gloria niż uwierzyć w pomiary i obliczenia astronomów. Świadczy o tym w każdym razie nieustraszona odwaga, z jaką traktuje przesądy: z jednej strony uważa je za sprawę niedowiarków i bezbożników, z drugiej strony jednak broni ich, powołując się na słowa Goethego, że zabobonne wierzenia (a więc ponadwiara) — towarzyszą silnym i twórczym okresom historii, podczas gdy niewiara jest cechą charakterystyczną epok znużonych i bezpłodnych.

W rzeczywistości wielka, dziecinna, poetycka dusza Strindberga pełna jest przesądów: na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne

znaki i ostrzeżenia różnych „mocy" i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich *Błękitnych książkach* opowiada: Pewnego dnia, po sukcesie teatralnym, jaki odniósł poprzedniego wieczoru, dwaj ślepcy, spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem; od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie w ślepotę nieczułą na powodzenie. Wyznać muszę, że gotów jestem śmiać się do łez z tej historyjki, podobnie jak z innej o „talerzu kości", który jego żona postawiła kiedyś przed nim na stole obok karafki wody, by go upokorzyć do ostateczności. Strindberg dodaje: „Gdy zastanowił się obiektywnie nad swym położeniem, uznał za rzecz całkiem nienaturalną, że on, jeden z pierwszych w swoim zawodzie, bez własnej winy musi żyć tak nędznie, iż nawet własna służąca lituje się nad nim".

Tak, był jednym z pierwszych w swoim zawodzie i działa mu się niezasłużona krzywda. Była to wspaniała, Bogu oddana i przez Boga udręczona dusza, obca nie tylko społeczności mieszczańskiej, ale w ogóle temu życiu, dusza, która cierpiała straszliwie z powodu zła, brzydoty i kłamstwa i której tęsknota do boskości, czystości i piękna dyktowała nieśmiertelne utwory.

(„Dialog" nr 2, 1961)



Grzegorz Sinko

STRINDBERG Z POLSKIM KLUCZEM

Gdzie szukać klucza scenicznego do późnego Strindberga? Czy w antykwarycznej reprodukcji ku pożytkowi oświaty i kultury, czy w „kantorowaniu", „szajnowaniu" i wszelkiej „ioneskowatości" (patrz temat: ekspresjonizm jako poprzednik teatru groteski absurdu)?

Na szczęście znajdujemy się w Polsce w uprzywilejowanej sytuacji. Mamy pisarza, który daje nam niezawodny klucz do zrozumienia epoki i problemu. Spójrzmy przez chwilę na rzeczy i ludzi jego oczyma.

Rok mamy 1918 lub niedługo potem. Nad Polską, obok dział i karabinów huczą futuryzmy i inne nowinki. Ale, nie łudźmy się, to nie one nadają życiu kształt i odcisk. Demoniczna panna Persy Zwierżontkowskaja żyje sobie z kucharcią przy ulicy Retoryka w Krakowie; trzeba znać tę ulicę, stojące przy niej domy Teodora Talowskiego, mieszkania w nich i ludzi, by odczuć smak tego zestawienia. Pije się, kocha i tworzy w poczerniałych już, ale jeszcze zdrowych zakopiańskich Witkiewiczowskich wielkich budach, wśród niezliczonych gratów i fotografii rodzinnych z Karlsbadu i Abbacji. Awangardowe sztuki wystawia się przy opuszczanej w czasie wielkiej pauzy kurtynie Siemiradzkiego. Właśnie dochodzą wieści o tragicznym przepadnięciu Micińskiego; Przybyszewski to jeszcze jak najdosłowniej żywy problem; Zapolska jeszcze skandalizuje. Cała otoczka życia materialnego i kulturalnego jest o wiele mniej „nowoczesna", niżby się mogło wydawać na podstawie obserwacji tylko prądów i tendencji literackich czy estetycznych. Elementy świata są ciągle jeszcze te same, co kilkanaście lat wcześniej w prowincjonalnej Szwecji.

Ale też elementy owe zostały gruntownie porozrzucane, choć na razie wie o tym niewielu. Wie natomiast ex-kornet pawłowskiego pułku lejb-gwardii, Stanisław Ignacy Witkiewicz, po swych wojennych i rewolucyjnych doświadczeniach. Tutaj właśnie, bardziej niż w historii literatury trzeba chyba szukać wytłumaczenia jego twórczości. Jego świat to rzeczywistość jeszcze 1914 roku, po której przemaszerowali już wszakże Marynarze Śmierci i Niwelatorzy, w której wszystko stało się możliwe tak dalece, że prysnąć musiała wszelka solidność, a z nią powaga. Rzeczywistość, którą próbował podważyć w swych wizjach Strindberg, popękała teraz w kawałki. Ale kawałki te pozostały ciągle identyczne.

[„Dialog" nr 10, 1965]

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
1885—1939

Stanisław Ignacy Witkiewicz

O RZECZOWOŚĆ KRYTYKI

Credo Stanisława Ignacego Witkiewicza

Mając pisać w dziale „Przeglądu", poświęconym „krytyce krytyki" uważam za konieczne podanie ogólnych zasad, którymi będę się kierował. Czynię to dlatego, że moje prace teoretyczne („Nowe formy w malarstwie", „Szkice estetyczne" i „Teatr"), w których sformułowałem teorię Czystej Formy w malarstwie i teatrze, są ogólnie mało znane.

1) Sztukę uważam za bezpośredni wyraz bezpośrednio danej jedności osobowości Istnienia Poszczególnego.

2) Dzieło sztuki jest pewną jednością w wielości, czyli konstrukcją jakichkolwiek elementów prostych (barw, dźwięków) lub złożonych (słów, działań) i zawiera, poza swoją formalną konstrukcją, elementy życiowe, będące materiałem dla „napięć kierunkowych" i dynamicznych, których programowa eliminacja groziłaby zubożeniem i mechanizacją twórczości.

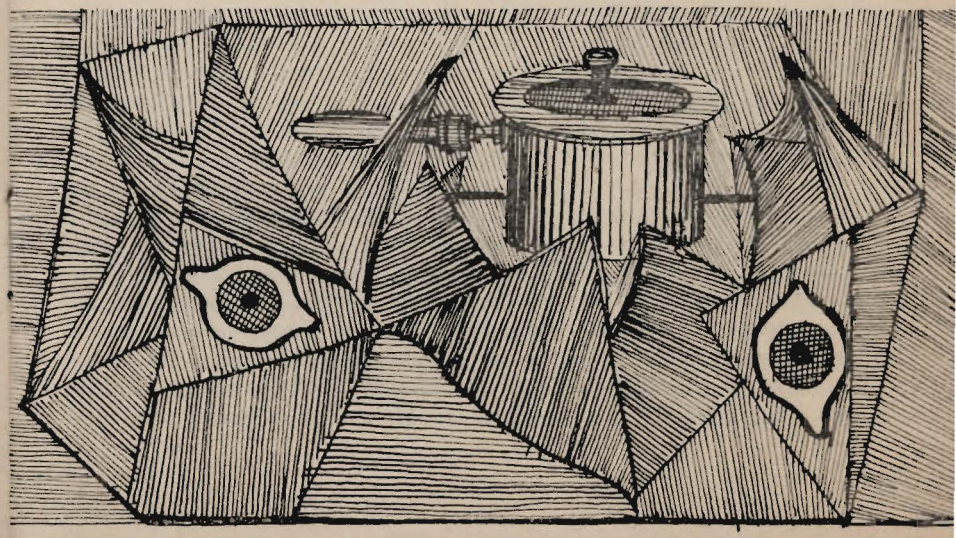
3) Jeśli uznamy, że bezpośrednio (nie rozumowo) działająca konstrukcja jest najistotniejszą rzeczą w dziele sztuki, nie powinniśmy wymagać, aby elementy jego życiowe musiały być obowiązkowo naginane do wymagań logiki i życiowej konsekwencji. Mogą one być „deformowane", zależnie od czysto konstrukcyjnych wymagań.

4) Konieczność deformacji jest w związku ze zjawiskiem, które nazwałem „nienasyceniem formą", a którego przyczyną jest następujący z mechanizacją życia społecznego zanik jedności osobowości. Dawne środki wywoływania estetycznego zadowolenia w widzu, czyli scałkowania jedności w wielość, jak również przeżywanie siebie w procesie twórczym u artystów, stały się (przynajmniej dla niektórych) w dawnych formach niemożliwe. Nowe formy są osiągalne jedynie przez deformację rzeczywistości.

To ostatnie dążenie uważane bywa za wytwarzanie nieszczere sztucznego bezsensu i propagowanie go teoretyczne. Ostatnie nieporozumienie wywołuje pytanie zasadnicze, co uważamy za sztukę? Jeśli ktoś powie, że sztuka jest tylko odbiciem życia, treścią podaną w pewnej formie, walka z nim jest niemożliwa; dochodzimy do założeń pierwotnych, nie dających się dialektycznie usprawiedliwić. Możemy tylko starać się naprowadzić pośrednio danego osobnika na drogę istotnego zrozumienia sztuki.

5) Co do metod postępowania z przeciwnikami, muszą tylko podpisać się pod oświadczeniem redakcji w rubryce „Krytyka krytyki" („Przegląd Teatralny i Muzyczny" nr 1). Rzeczowość polemiki i przyzwoitą jej formę propagowałem w całej mojej książce pt. „Teatr". W związku z artykułem Kiedrzyńskiego, mogę powiedzieć, że zgadzam się na wszystkie jego wymagania od krytyki z tym małym pozornie dodatkowym żądaniem, aby krytyka była naprawdę artystyczna, tzn. dotyczyła formalnej strony dzieła sztuki, o ile oczywiście, z takim dziełem mamy do czynienia, a nie z mniej lub więcej wiernym odbiciem życia.

(Nieznany i nie notowany przez bibliografów artykuł S. I. Witkiewicza. Drukowany był w piśmie „Przegląd Teatralny i Muzyczny" nr 2 z 1924)



Janusz Degler

STRINDBERG, WITKACY I INNI

„Teatr nowoczesny bierze swój początek od Strindberga i nikt dotąd nie prześcignął II aktu jego *Sonaty widm*" — te słowa Dürrenmatta, wypowiedziane przed kilkunastu laty, są chyba najlepszą miarą znaczenia, jakie zgodnie przypisuje się dzisiaj twórczości autora *Gry snów*. Stanowić te słowa mogą także miarę naszego zainteresowania dramaturgią wielkiego Szweda. To prawda, że z roli, jaką odegrał on w literaturze swego czasu zdawano sobie już od dawna sprawę i na dowód moglibyśmy bez trudu zestawić listę wypowiedzi najwybitniejszych twórców XX wieku — od Manna do Camusa — przyznających Strindbergowi wyjątkowe miejsce w dziejach kultury europejskiej i podkreślających wagę jego dziedzictwa dla własnych przemyśleń i twórczości. Prawdą jest także to, że badacze literatury właśnie od Strindberga wywodzili ekspresjonizm i nadrealizm i potrafili wyśledzić wiele związków łączących z jego twórczością takich pisarzy, jak Kaiser, O'Neill, Miller, Williams, a nawet Kafka i Brecht. Ale właściwie dopiero w latach pięćdziesiątych uświadomiono sobie w pełni fakt t w ó r c z e g o nowatorstwa Strindberga. Stało się to za sprawą samych pisarzy. Strindberg uznany został za ojca duchowego ówczesnej awangardy dramatycznej, a wyrazem hołdu dlań jako prekursora nowoczesnych form dramatu stała się książka *August Strindberg* wydana w r. 1955 przez jednego z przedstawicieli awangardy francuskiej — Artura Adamowa. Od tamtych lat datuje się także niezwykły renesans twórczości autora *Pelikana*.

Na początku fascynowała przede wszystkim forma dramatów Strindberga — tych zwłaszcza, które on sam nazwał „dramatami snu": *Do Damaszku, Gra snów, Sonata widm*. W tych bowiem utworach nastąpiło — jak pisał Martin Esslin, teoretyk teatru absurdu — owo „stopniowe przejście od obiektywnej rzeczywistości świata zewnętrznego do subiektywnej rzeczywistości wewnętrznej — to stopniowe przejście, które ustala linię podziału między tradycją a nowoczesnością". Najlepszym potwierdzeniem tego są słowa samego Strindberga, który w przedmowie do *Gry snów* (1901 r.) informuje, że „próbował w niniejszej sztuce naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji". Przedmowę tę uznano niemal za manifest nowoczesnych tendencji w dramaturgii. Sformułowana przez Strindberga zasada budowy świata, w którym „empiryczne prawa przypadku i wzajemnej współzależności są zawieszone, a rządzi nim tylko jeden cel: wola wyrażenia niedostrzegalnych, ukrytych sytuacji", była przecież tą zasadą, na której wspierał się także świat dramatów Becketta, Geneta, Ionesco.

Rosnącej fascynacji twórczością Strindberga sprzyjało w latach następnych coraz żywsze zainteresowanie dla jego epoki. Gruntownej rewizji uległy ostatnio dawne — lekceważące i wzgardliwe — sądy o modernizmie, symbolizmie i secesji, a sceptycyzm i rezerwa ustąpiły powszechnemu już dziś przekonaniu o wyjątkowym charakterze tamtych czasów. Okres, który uznawano za zamknięty i skompromitowany, okazał się epoką pełną przeciwieństw i kontrastów, niepokojów i spięć, rozpoczynającą już te przemiany, których dalszy rozwój zadecyduje w poważnym stopniu o obliczu kultury nowoczesnej. W utworach pisarzy tego okresu odkrywamy nieraz zaskakująco podobny do naszego sposób widzenia i ujmowania egzystencji i osobowości człowieka oraz stosunków międzyludzkich. W tej zaś problematyce najbardziej bliski współczesnej literaturze okazał się właśnie August Strindberg.

Podziw dla autora *Pelikana* nie jest jednak podziwem dla całej jego twórczości. Mniej nas może zainteresować Strindberg — naturalista, twórca *Ojca* czy *Panny Julii*. Nie przekonuje bowiem dziś ani biologiczna interpretacja natury ludzkiej w tych utworach ani ich problematyka skoncentrowana wokół spraw konfliktu płci i mizogynizmu (ale ostatnio i te zagadnienia „odżywają" — przykładem *Polowanie na muchy* Wajdy). Uwaga badaczy, pisarzy i czytelników skupia się natomiast niemal wyłącznie na dramatach powstałych po roku 1896. Jak wiadomo, data ta jest cezurą w biografii Strindberga. Przeżył on wówczas głęboki kryzys psychiczny, związany z manią schizofreniczną i dręczącymi halucynacjami — bliski był obłędu. Okres tych „piekielnych doznań" (Inferno) zmienił przekonania religijne Strindberga, rozbudził jego zainteresowania dla buddyzmu, okultyzmu, spirytualizmu, alchemii, a w twórczości literackiej oznaczał dotarcie do tych obszarów, które w tym samym czasie odkrywał Freud. Wówczas to powstały pierwsze „dramaty snu", a w r. 1907 seria sztuk „kameralnych", przeznaczonych do realizacji w „Intime Theatern", z którym Strindberg współpracował (*Pelikan, Burza, Pogorzelisko*).

Większość tych utworów rozgrywa się nadal w środowisku mieszczańskim, a miejscem akcji tak jak poprzednio jest zwyczajny dom, ukazany z tą samą naturalistyczną precyzją obserwacji i dbałością o szczegół. *Pelikana* na przykład chciał autor widzieć w gustownie urządzonym salonie, w którego atmosferze wyczuwałoby się „ciepło rodzinne". Rychło jednak przekonujemy się, że to tylko pozór — wszystko i wszyscy okazują się czym innym. Godność zamienia się w łotrostwo, szlachetność w wyrachowanie, moralność w rozpustę. *W Sonacie widm* ludzie zamieniają się w ptaki, w posągi, w widma, a cały dom rozpada się od środka. Rozumiemy wtedy, że ten dom zamienił się w świat — świat się zamienił w koszmar, a mieszczański dramat zamienił się w dręczący sen o świecie". Nic więc dziwnego, że sztuce *Pelikan* chciał

Strindberg najpierw nadać tytuł *Lunatycy* — bo istotnie postaci sprawiają wrażenie somnambulików, których dopiero wstrząs może obudzić, odsłaniając im koszmar ich egzystencji. Za wytwornej fasady mieszczańskiego domu wyzierają zatem obrazy ludzkiej samotności i nędzy. I w tym właśnie krył się „największy »infernalny« sekret: zstąpić do piekieł nie wychodząc z pokoju, ze szczegółów rzeczywistych — ześliznąć się w koszmar".

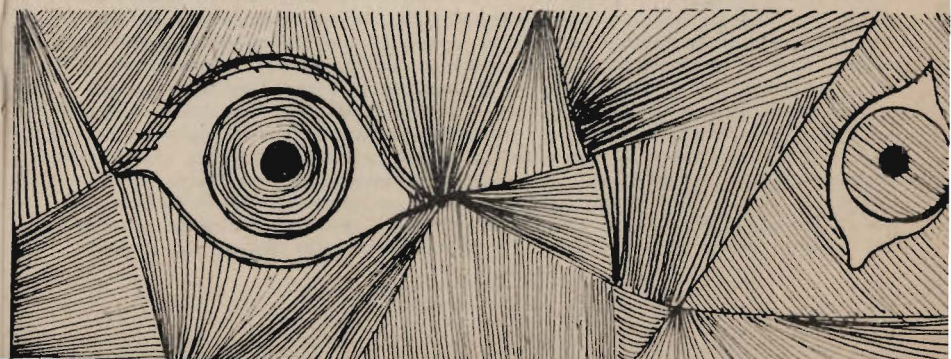
Niełatwo jednak znaleźć teatrom klucz interpretacyjny do takiego Strindberga. Szkopuł bowiem tkwi w tym, że ukazanie — po doświadczeniach teatru groteski — całej tej problematyki z tą samą śmiertelną powagą, z jaką traktuje ją autor, groziłoby niechybnie... śmiesznością. Dlatego Dürrenmatt nie mogąc znaleźć w ubiegłym roku formuły inscenizacyjnej dla *Tańca śmierci* napisał po prostu na kanwie tego utworu nową sztukę — *Play Strindberg*. Przedstawienie zaś rozegrano jako mecz bokserski między mężem a żoną — piekło małżeńskiego życia nabrało cech groteski. Tłumacząc tę adaptację Dürrenmatt powiedział: „Z mieszczańskiej tragedii małżeńskiej robi się komedia na temat mieszczańskiej tragedii małżeńskiej". Na szczęście polscy reżyserzy nie muszą uciekać się aż do tak karkołomnych zabiegów — mogą bowiem, jak to wskazywał przed paru laty Grzegorz Sinko, spojrzeć na późnego Strindberga poprzez Witkacego, „znajdując w nim niezawodny klucz do zrozumienia epoki i problemu".

Łączy tych pisarzy wiele. Przyczyny niezwykłego renesansu twórczości Witkacego są na pewno podobne do tych, które zadecydowały o powrocie do dramaturgii Strindberga. Obu wszakże uznajemy za prekursorów nowoczesnych form teatralnych, w ich utworach zaś odnajdujemy niepokoje i problemy nieobce naszym czasom. Wiemy również, że Witkacy nie krył swego podziwu dla Strindberga i jako jeden z pierwszych docenił jego nowatorstwo formalne. „Cóż jest genialniejszego jak *Sonata widm* Augusta Strindberga?" — pyta bohaterka *Matki* Witkacego. On sam zresztą wystawił tę sztukę w Teatrze Formistycznym w Zakopanem i polecał ją Wiercińskiemu. Bez trudu możemy także wskazać te sceny w utworach Witkacego, którym na pewno patronował Strindberg (np. w *Pragmatystach*, *Matce*, *Macieju Korbowie*). Ważniejsze jednak okaże się inne „powinowactwo" — nazwijmy je egzystencjalnym.

Kluczem do zrozumienia twórczości S. I. Witkiewicza jest jego filozofia. W tej zaś najważniejsze pytanie dotyczy istoty i sensu ludzkiego bytu. Człowiek od innych istnień różni się tym, że ma świadomość własnej egzystencji, ta jednak zamyka się dlań w kategoriach tragizmu i tajemnicy. Niewytłumaczalnymi zagadkami są i świat, i sam fakt istnienia, i struktura własnego bytu. Źródłem tragizmu jest natomiast odczuwanie przez człowieka „potwornego w swej istocie uczucia samotności", uświadomienie nicości, przypadkowości i skończoności swego życia oraz poczucie zagubienia w obcym i nieprzyjaznym świecie. Ale niezwykłość, dziwność i tajemniczość rzeczywistości i bytu rodzą naturalną chęć poznania i zgłębienia „Tajemnicy Istnienia" — człowiek po prostu nie potrafi uniknąć pytań o charakterze metafizycznym i egzystencjalnym: „Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym właśnie miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie?". Podejmując i próbując odpowiedzieć na tego rodzaju pytania człowiek może w krótkim „przeżyciu metafizycznym" odczuć, a więc i uświadomić sobie Tajemnicę Istnienia. Zdolność zaś doznawania uczuć metafizycznych jest najwyższą wartością w życiu człowieka i ona właściwie stanowi o jego człowieczeństwie.

Nadrzędna idea Witkiewiczowskiej filozofii jest — jak to przekonywająco udowodnił Jan Błoński — tą samą ideą, która determinuje los bohaterów jego dramatów i powieści. Cała działalność niemal wszystkich postaci koncentruje się na próbach poszukiwania takich sytuacji i sposobów, dzięki którym można by doznać przeżyć metafizycznych i pojąć dziwność istnienia. W świecie, w którym następuje rozpad tradycyjnych wartości, w świecie, który podąża ku katastrofie, w świecie, w którym społeczeństwu grozi całkowita uniformizacja — a takim jest świat utworów Witkacego — owa pogoń za uczuciem metafizycznym jest jedyną szansą ocalenia sensu własnego życia i ostatnim sposobem potwierdzenia swej indywidualności. Nigdy jednak bohaterom nie udaje się tego celu osiągnąć — muszą więc zadowolić się formami zastępczymi: np. polityką, sztuką, erotyką. Mogą także z własnego życia uczynić teatr — to znaczy zaaranżować takie sytuacje i wypadki, które przez swą życiową niekonsekwencję, niezwykłość, potworność stwarzałyby pozory dziwności samego bytu (stąd owe liczne zabójstwa, zdrady i odbiegające od zwykłych norm postępowanie bohaterów). Ale i te wysiłki okazują się daremne — ostatecznym rozwiązaniem może być śmierć lub katastrofa w postaci przewrotu społecznego, który zniszczy ostatnich poszukiwaczy Absolutu.

Nietrudno dostrzec, że bohaterowie Witkacego są właściwie tymi samymi ludźmi, których pokazuje Strindberg — tyle tylko, że u Witkacego działają oni już w zupełnie innych warunkach. Ich dawny świat przestał istnieć lub na ich oczach wali się w gruzy — nowy natomiast niesie im całkowitą zagładę. W takiej jednak sytuacji trudno zdobyć się na powagę — pozostaje drwina lub szaleństwo. To, co u Strindberga było jeszcze tragedią, u Witkacego jest już groteską.



Janusz Degler

„NOWE WYZWOLENIE" NA SCENIE

„Nowe Wyzwolenie" należy — obok „Wariata i zakonnicy" oraz „W małym dworku" — do najchętniej granych sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wystawiano ją do tej pory siedem razy (trzykrotnie za życia autora). Ukończona 3 maja 1920 i dedykowana Karolowi Szymanowskiemu, drukiem ukazała się na łamach krakowskiej „Zwrotnicy" (nr 3 z 1922 r. i nr 4 z 1923 r.).

Prapremiera „Nowego Wyzwolenia" odbyć się miała w r. 1921 w eksperymentalnym teatrzyku „Elsynor", założonym przez grupę pisarzy i krytyków związanych z pismem „Skamander", którym Arnold Szyfman udzielił wsparcia finansowego i udostępnił salę Teatru Małego. Twórcy „Elsynoru" (E. Breiter, W. Horzyca, J. Iwaszkiewicz, W. Zawistowski) stawiali sobie za cel walkę z realizmem w teatrze oraz „przygotowanie aktora, reżysera i publiczności do nowych form w dramacie i twórczości scenicznej". Na inauguracyjną premierę postanowiono wybrać sztukę Witkacego, uzasadniając tę decyzję tym, że spośród polskich pisarzy awangardowych jedynie on „posiada najbardziej zdecydowane poglądy teoretyczne, a jednocześnie umie je konsekwentnie w utworach swych przeprowadzić". Witkacy wyraził zgodę i zaproponował wystawienie w ramach jednego wieczoru „Pragmatystów" i „Nowego Wyzwolenia", prosząc Iwaszkiewicza — kierownika literackiego „Elsynoru" — o wierne przestrzeganie autorskich wskazówek inscenizacyjnych (podkreślał szczególnie rolę światła w „Nowym Wyzwoleniu" — np. w momencie wejścia drabów na scenę miało ono zgasnąć). Niestety, elsynorczykom z wielkim trudem udało się nakłonić do współpracy zaledwie paru aktorów Teatru Polskiego i z powodu trudności z obsadą zdecydowano się wystawić jedynie „Pragmatystów". Przedstawienie zostało bardzo krytycznie ocenione zarówno przez recenzentów jak i samego autora i poszukiwanie nowych dróg w teatrze skończyło się na tej jednej próbie — wkrótce potem „Elsynor" uległ rozwiązaniu.

25 marca 1925 r. przedstawieniem „Wariata i zakonnicy" oraz „Nowego Wyzwolenia" zainaugurowało swą działalność Towarzystwo Teatralne w Zakopanem, założone z inicjatywy miejscowej inteligencji (m. in. Malczewskich, Staroniewiczów, Rytardów). Duszą tego Towarzystwa był Witkacy, a zespół tworzyli dentyści, lekarze, inżynierowie, artyści. Zespołową reżyserią obu sztuk kierował sam autor. On także projektował dekoracje i kostiumy, których pomysłowe rozwiązania kolorystyczne znakomicie wprowadzały w atmosferę utworów. Aktorzy grali, wedle opinii Witkacego, „znakomicie jak na zupełnych amatorów", tyle tylko że zbyt realistycznie. Wybór jednak takiej konwencji dokonał się w porozumieniu z autorem, który przyznał, iż celowo nie chciał „na pierwszy raz forsować stylizacji". To pierwsze przedstawienie ujawniło już „prawdziwe talenty aktorskie" — przede wszystkim talent miss Winifried Cooper, grającej w „Wariacie i zakonnicy" Siostrę Annę, a w „Nowym Wyzwoleniu" — Tatianę. Była to angielska malarka, którą sprowadził do Polski jej narzeczony — Polak. Małżeństwo nie doszło jednak do skutku — narzeczony zmarł na gruźlicę w Zakopanem, a Cooper „łyknęła taką dawkę zakopianiny, że już pozostała w nim na zawsze". Miała niezwykłą „twarz Indianina" i mówiła w dziwny sposób akcentując słowa polskie, co w interpretacji postaci Witkiewiczowskich stwarzało zupełnie nieoczekiwane efekty. Postać Ryszarda III kreował legendarny Pimek — Józef Fedorowicz, późniejszy dyrektor Stacji Meteorologicznej w Zakopanem. Rafał Malczewski wspomina, iż przejął się on tak tą rolą, że „w aksamitnym berecie na głowie, który otrzymał od autora, czaił się nocami ze węglem banku zakopiańskiego, by dopaść znajomego i klapiąc ząbcami odwalać Ryszarda Trzeciego. To trwało latami, sto wiatrów halnych przewiało Krupówkami, a Pimek wciąż straszył, choć spod czarnego beretu zwisało już pobielone uwłosienie".

Teatr Mały w Warszawie — „Nowe Wyzwolenie" (1926). Scena finałowa.

Pierwsza premiera wywołała skrajnie przeciwne reakcje publiczności. Oto jak o tym pisał Witkacy do Boya: „Sukces w rodzinnej wiosce szalony, ale oburzenie też. Ryki »autor« zagłuszyły ryki »hańba« i »precz«. Niektórzy niedobrze słyszeli i zamiast »kuro« zrozumieli ... inaczej. Zwrócono się do policji, aby to skreśliła z repertuaru". Różnice zdań na temat charakteru i funkcji teatru, jakie się ujawniły w zespole Towarzystwa Teatralnego już po pierwszym przedstawieniu doprowadziły wkrótce do rozłamu. Witkacy z grupą przyjaciół założył Teatr Formistyczny, który działając do r. 1927 wystawił dwie sztuki Witkiewicza („W małym dworku" i „Pragmatystów") oraz „Sonatę widm" Strindberga (lipiec 1926 r.).

W r. 1925 wielki sukces odniosła na scenie warszawskiego Teatru im. Fredry sztuka Witkacego „Jan Maciej Karol Wścieklica". Utrzymała się na afiszu ponad miesiąc, a potem teatr odbył z nią tournée, występując w 19 miejscowościach. Powodzenie „Wścieklicy" przekonało Szyfmana o konieczności uwzględnienia sztuk Witkacego w repertuarze Teatru Małego. W marcu 1926 r. Aleksander Węgierko przystąpił do prób „Tumora Mózgowicza", ale, niestety, aktorzy „zastrajkowali" i oddali role, nie chcąc grać w „głupim nonsensie". Sprawa nabrała rozgłosu i wywołała burzliwą polemikę w prasie, a nawet omawiana była na zjeździe ZASP-u. Wobec nieugiętej postawy aktorów Szyfman zdecydował się na kompromis i za zgodą Witkacego wybrał sztuki „łatwiejsze": „Wariata i zakonnicę" oraz „Nowe Wyzwolenie". Premiera ich odbyła się 28 maja 1926 r. na scenie Teatru Małego i stała się wydarzeniem w życiu artystycznym stolicy. Krytycy warszawscy — z wyjątkiem Irzykowskiego, Słonimskiego i Wasilewskiego — pisali o Witkiewiczu w tonie niemal entuzjastycznym. Był to fakt niezwykły — do tej pory bowiem większość krytyków zajmowała wobec Witkacego stanowisko zdecydowanie wrogie, starając się go wykpić, ośmieszyć i skompromitować.

Recenzenci piszący o przedstawieniu w Teatrze Małym zachwycali się przede wszystkim „Wariatem i zakonnicą", natomiast interpretacja „Nowego Wyzwolenia" sprawiała im niemałe trudności. Utwór uznano za szaradę trudną do rozwiązania, jego sens wydawał się „mętny", nikt nie zwrócił uwagi na powiązania z „Wyzwoleniem" Wyspiańskiego, a niemal wszystkich zaszokował Ryszard III, zasiadający spokojnie do stołu, by o godzinie 10 w nocy zjeść podwieczorek. „Wariata i zakonnicę" reżyserował Ka-

rol Borowski, „Nowe Wyzwolenie" — Aleksander Węgierko. Obaj wybrali odmienne konwencje inscenizacyjne. Pierwszy rozegrał sztukę w szalonym tempie, w stylu „buffo", mnożąc efekty antynaturalistyczne i antyiluzyjne w celu spotęgowania fantastyczno-groteskowego klimatu sztuki. Węgierko natomiast całość widowiska podporządkował „normalnej", wręcz realistycznej konwencji. Z umiarem stosował efekty sceniczne, dbając, by nie przeczyły one intencjom autora, aktorom zaś polecił grać jak najzwyczajniej, niemal naturalistycznie. Król Ryszard III był „prawdziwym" królem, a urządzenie sceny przypominało mieszczański pokój. Punktem wyjścia takiej koncepcji inscenizacyjnej było zrozumienie, że kreowany przez Witkacego świat jest na tyle groteskowy i niezwykły, że nie ma potrzeby udziwniać go jeszcze osobliwymi pomysłami teatralnymi i że sytuacja groteskowa może wywołać o wiele większe wrażenie, jeśli umieści się ją w „zwykłej" konwencji scenicznej. Przedstawienie mimo niespokojnych czasów (nie ucichły jeszcze echa zamachu majowego) cieszyło się dużym powodzeniem i osiągnęło liczbę 15 spektakli. Był to obok „Wścieklicy" najpoważniejszy sukces Witkacego w teatrze dwudziestolecia międzywojennego.

Niestety, sukces ten nie zachęcił innych do grania sztuk autora „Szewców". W 1928 r. znikają one na okres 30 lat z repertuaru teatrów zawodowych. W latach trzydziestych grać je będą jeszcze tylko sceny amatorskie i eksperymentalne. W r. 1933 uczniowie P.I.S.T. dla uczczenia imienin Zelwerowicza wystawią „Nowe Wyzwolenie" w reżyserii K. Związka.

Po wojnie Witkacy wraca na scenę w r. 1956, ale po „Nowe Wyzwolenie" sięgnie dopiero Józef Szajna w r. 1967. Na scenie kameralnej Starego Teatru w Krakowie odbyła się 8 kwietnia premiera sztuki „Oni" i „Nowego Wyzwolenia". Było to przedstawienie niezwykłe i pełne przedziwnych, często szokujących rozwiązań inscenizacyjnych: postaci ubrane były w worki, z ramion zwisały im maski przeciwgazowe, niektórzy aktorzy musieli ciągnąć taczki wyładowane puszkami od konserw, a Ryszard III w gimnastyczno-cyrkowym trykocie huśtał się na trapezie zawieszonym kilka metrów nad sceną. Tekst, w który wmontowano fragmenty utworów Witkiewicza, wypowiadany był niedbale, nieraz celowo niewyraźnie i bełkotliwie, jak gdyby dla podkreślenia, że nie słowa są tu ważne, że liczy się przede wszystkim plastyczna strona spektaktu, bo w niej ujawnia się inwencja i bogactwo wyobraźni reżysera. Celem Szajny było chyba pokazanie nonsensu świata i absurdu samej sztuki i to z pewnością udało mu się w zupełności, ale z Witkacego w tym przedstawieniu niewiele pozostało.

Teatr Mały w Warszawie — „Nowe Wyzwolenie" G. Buszyński (Florestan), S. Kawińska (Joanna Wężymordowa), W. Gawlikowski (Ryszard III), S. Broniszówna (Tatiana), O. Leszczyńska (Zabawnisia)

Inscenizacja krakowska stanowić może niemal wzorcowy przykład postawy pewnej grupy twórców wobec dramaturgii Witkiewicza. W oparciu o dość jednostronnie interpretowaną teorię Czystej Formy próbują oni za wszelką cenę udowodnić, że sztuki jego są czystym nonsensem i bełkotem. Nowatorstwo formalne ich przedstawień, choć niekiedy interesujące i fascynujące, pozostaje jednak w jaskrawej sprzeczności z problematyką utworów Witkacego. Reżyserzy, tworzący swe spektakle obok tekstu lub traktujący go jedynie jako pretekst, nie pojmują, że ich stanowisko wobec utworów Witkiewicza jest właściwie już anachroniczne. Dla współczesnego bowiem widza najbardziej frapującą stroną Witkiewiczowskich przedstawień może być ich historiozofia i problematyka filozoficzna, wizja rozwoju kultury i drapieżna, zawsze aktualna groteska polityczna.

Teatr Mały w Warszawie — „Nowe Wyzwolenie" W. Gawlikowski (Ryszard III), S. Broniszówna (Tatiana), D. Leszczyńska (Zabawnisia), G. Buszyński (Florestan Wężymord)

SPIS INSCENIZACJI „NOWEGO WYZWOLENIA

21 III 1925 ZAKOPANE, TEATR TOWARZYSTWA TEATRALNEGO (w sali „Morskiego Oka").
Reżyseria i dekoracje — St. I. Witkiewicz.
Obsada: *Florestan Wężymord* — J. M. Rytard, *Król Ryszard III* — J. Fedorowicz, *Tatiana* — W. Cooper i inni.
Grano razem z „Wariatem i zakonnicą".

28 V 1926 WARSZAWA, TEATR MAŁY.
Reżyseria — Al. Węgierko, projekty dekoracji i kostiumów — St. I. Witkiewicz.
Obsada: *Florestan Wężymord* — G. Buszyński, *Król Ryszard III* — W. Gawlikowski, *Tatiana* — S. Broniszówna, *Zabawnisia* — O. Leszczyńska, *Joanna Wężymordowa* — S. Kawińska, *Gospodyni* — J. Modzelewska, *Dwóch morderców* — W. Wandycz i J. Helbert, *Koś Nieznajomy* — St. Jarszewski, *Sześciu drabów* — M. Brokowski, Al. Maniecki, ***, ***, E. Kwieciński, J. Daniel (zastępował go — S. Kwiatkowski).
Grano razem z „Wariatem i zakonnicą". Przedstawień: 15.

26 II 1933 WARSZAWA, PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI TEATRALNEJ.
Reżyseria i scenografia — K. Związek.
Obsada: *Florestan Wężymord* — K. Związek, *Król Ryszard III* — S. Środka, *Tatiana* — J. Skubniewska i inni słuchacze Instytutu.
Przedstawienie przygotowano na imieniny Al. Zelwerowicza i powtórzono w Kole Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego.

8 IV 1967 KRAKÓW, STARY TEATR IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ (Scena kameralna)
Reżyseria i scenografia — J. Szajna, muzyka — A. Walaciński.
Obsada: *Florestan Wężymord* — J. Sykutera, *Król Ryszard III* — M. Walczewski, *Tatiana* — H. Kwiatkowska, *Zabawnisia* — A. Seniuk, *Joanna Wężymordowa* — W. Kruszewska, *Gospodyni* — H. Kuźniakówna, *Morderca I* — Al. Bednarz, *Morderca II* — K. Kaczor, *Ktoś Nieznajomy* — M. Słojkowski, Draby — ***.
Grano ze sztuką „ONI".

V 1967 ŁÓDŹ, STUDENCKI TEATR „STUŁ" (w Klubie „Kontynenty")
Występ w Pradze Czeskiej.

24 IV 1969 ŁÓDŹ, TEATR IM. STEFANA JARACZA (Scena 715)
Reżyseria i scenografia — J. Grzegorzewski.
Obsada: *Florestan Wężymord* — K. Różycki, *Król Ryszard III* — S. Misiurewicz, *Morderca I* — A. Herder, *Morderca II* — M. Malek, *Tatiana* — Kłopocka, *Zabawnisia* — E. Mirowska, *Joanna Wężymordowa* — A. Kulikówna, *Gospodyni* — ***, *Ktoś Nieznajomy* — A. Głoskowski.
Grano razem ze sztuką „Mister Price, czyli Bzik tropikalny" pod wspólnym tytułem „Demoniczny nadkabaret".

IV 1969 SZCZECIN, TEATR „13 MUZ".
Reżyseria — J. Pieńkiewicz, scenografia — J. Fedorowicz.
Obsada: *Florestan Wężymord* — W. Ulewicz, *Król Ryszard III* — Wł. Bednarski, *Tatiana* — E. Kołogórska, *Zabawnisia* — K. Bigelmajer, *Gospodyni* — W. Rucińska, *Dwóch morderców* — A. Richter i A. Szubarczyk, *Ktoś Nieznajomy* — H. Konieczka.

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

W. BOGUSŁAWSKI — „HENRYK VI NA ŁOWACH"

MOLIERE — „DON JUAN"

W. SZEKSPIR — „JAK WAM SIĘ PODOBA"

A. FREDRO — „ZEMSTA"

W PRZYGOTOWANIU:

L. KRUCZKOWSKI — „PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI"

M. SZATROW — „SZÓSTY LIPCA"

(wznowienie)

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

A. STRINDBERG — „PELIKAN"

S. I. WITKIEWICZ — „NOWE WYZWOLENIE"

CALDERON — „KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA"
J. RACINE — „FEDRA"

B. DROZDOWSKI — „KONDUKT"

Spis treści

T. Mann, *August Strindberg* 4
G. Sinko, *Strindberg z polskim kluczem* 7
S. I. Witkiewicz, *O rzeczowość krytyki* 8
J. Degler, *Strindberg, Witkacy i inni* 10
J. Degler, *„Nowe Wyzwolenie" na scenie* 17
Spis inscenizacji „Nowego Wyzwolenia" 21

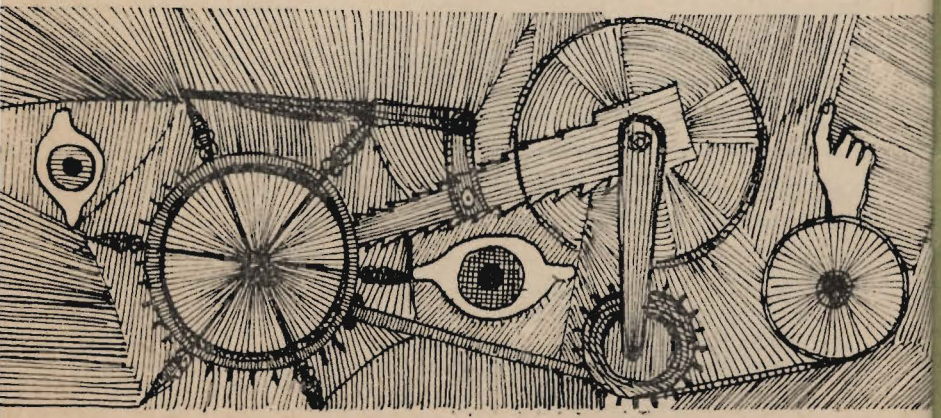
WDN — Zam. 115/70 — 1500 — C-12/1475

DYREKTOR TECHNICZNY TEATRU:
ZBIGNIEW JAWORSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
GŁÓWNY ELEKTRYK:
HENRYK JANOWSKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ:
KAZIMIERZ BABIEC

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA
ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI
SUFLER: WANDA JASIUKIEWICZ

Cena 4 zł —



REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI