Witkacy

Stanisław Ignacy Witkiewicz Witkacy (1885–1939) Setna rocznica urodzin

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Kurka Wodna

TRAGEDIA SFERYCZNA W TRZECH AKTACH

Osoby:

Ojciec — Wojciech Wałpor	— JERZY GLIŃSKI
On — Edgar Wałpor	— MICHAŁ MAREK UBYSZ
Synek — Tadzio	— MONIKA DĄBROWSKA i MACIEJ DAHMS
Lady — Księżna Alicja of Nevermore	— ~~JOLANTA OLSZEWSKA~~ Marzena Tomaszewska-Gliński
Kurka Wodna — Elżbieta Flake-Prawacka	— EWA PIETRAS
Drań — Ryszard de Korbowa-Korbowski recte Maciej Wiktoś	— PIOTR CHUDZIŃSKI
Trzech Starców:	
a) Efemer Typowicz	— JAN PYJOR
b) Izaak Widmower	— WOJCIECH SZOSTAK
c) Alfred Ewader	— JAN SZULC
Lokaj — Jan Parblichenko	— JACEK OPOLSKI
Czterech innych lokai	— NIKO NIAKAS, JACEK OPOLSKI, JANUSZ WIŚNIEWSKI (stażysta), ***
Trzech Szpiclów: naczelny szpicel — Adolf Smorgoń	— RYSZARD ADAMSKI (stażysta),
Niańka — Afrosja Opupiejkina	— ZOFIA MELECHÓWNA
Człowiek od latarni	— WITOLD TOKARSKI
Marynarze Śmierci	— WITOLD TOKARSKI ***
Tłum	— TATIANA PAWŁOWSKA, WANDA ŚLĘZAK, ~~MARZENA TOMASZEWSKA-GLIŃSKA~~, TERESA WIERZBOWSKA oraz statyści

Reżyseria i scenografia: **ANDRZEJ MARKOWICZ**

Muzyka: **ANDRZEJ GŁOWIŃSKI**

Choreografia: **ZYGMUNT KAMIŃSKI**
Asystent reżysera: PIOTR CHUDZIŃSKI
Asystent scenografa: MACIEJ DAHMS
Sufler: BOGNA BERLIKOWSKA
Inspicjent: ŁUKASZ MORYCIŃSKI
PREMIERA 6 PAŹDZIERNIKA 1985 R.

W trzecim akcie *„Kurki Wodnej"* Stanisława Ignacego Witkiewicza wykorzystano fragmenty piątego aktu *„Macieja Korbowy i Bellatrix"* tegoż autora.

Janusz Degler

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

— syn wybitnego krytyka i malarza Stanisława Witkiewicza i Marii z Pietrzkiewiczów, nauczycielki muzyki — urodził się 24 II 1885 r. w Warszawie. W roku 1890 rodzina Witkiewiczów zamieszkała na stałe w Zakopanem. Artystyczno intelektualna atmosfera domu, w którym częstymi gośćmi byli najwybitniejsi artyści polscy, umożliwiała stały kontakt ze sztuką i sprzyjała rozwojowi bardzo wcześnie ujawnionych zdolności — malarskich, muzycznych i literackich — młodego Witkiewicza. Już jako siedmioletni chłopiec napisał pod wpływem lektury Szekspira i Maeterlincka kilkanaście krótkich utworów dramatycznych, mając niespełna 17 lat zadebiutował pracami malarskimi na wystawie w Zakopanem, a w rok później opracował pierwszą rozprawę filozoficzną pt.: „Marzenia improduktywa". Rozwój tych zainteresowań był właściwie samorzutny, ponieważ ojciec — zwolennik teorii, że każdy system nauczania zabija indywidualność — starał się nie ingerować w kształtowanie upodobań syna oraz nie zgadzał się na jego naukę w szkole, przystając tylko na lekcje prywatne. Udzielali mu ich tacy wybitni uczeni, jak W. Folkierski (matematyka) i M. Limanowski (geografia). W czerwcu 1903 Witkiewicz zdał maturę jako ekstern we Lwowie. W latach 1904—1908 odbywa kilka podróży za granicę (Włochy, Francja), w czasie których poznaje nowoczesne malarstwo europejskie. Szczególne znaczenie miało poznanie dzieł Gauguina, a potem Picassa. W 1905 r. rozpoczyna studia w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (w pracowni Jana Stanisławskiego), ale po roku pod presją ojca przerywa je i pobiera lekcje prywatne u przyjaciela Gauguina, wybitnego malarza — Władysława Ślewińskiego, przebywającego w Poroninie. W roku 1908 ponownie zapisuje się do Akademii (uczęszcza do pracowni Józefa Mehoffera), ale po przerwaniu studiów w kwietniu 1910 do Akademii już nie wraca. Poznaje Irenę Solską, aktorkę związaną z kręgami ówczesnej cyganerii artystycznej Krakowa. Znajomość ta przerodziła się w burzliwy i pełen dramatycznych momentów romans, który trwa do 1912 r. i staje się kanwą pierwszej powieści Witkiewicza pt.: „622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta", pisanej w latach 1910—1911 (wydana dopiero w 1972 r.) W 1911 r. ogląda w Paryżu słynną wystawę kubistów, odwiedza Ślewińskiego w Dolean w Brytanii (maluje tu cykl pejzaży znad Oceanu) oraz jedzie do Londynu na zaproszenie swego przyjaciela, Bronisława Malinowskiego, przygotowującego się tu do badań i studiów antropologicznych, mających niebawem przynieść mu światową sławę. Regularnie odwiedza ojca, przebywającego od listopada 1908 r. na kuracji w Lovranie (Triest). W sierpniu 1913 r. otwarta zostaje w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych zbiorowa wystawa Witkiewicza, na której pokazano 82 prace.

21 II 1914 w Tatrach popełnia samobójstwo narzeczona Witkiewicza — Jadwiga Janczewska. Pod wpływem głębokich przeżyć związanych z tym tragicznym faktem Witkiewicz decyduje się wziąć udział — jako rysownik i fotograf — w ekspedycji naukowej na Nową Gwineę, którą organizuje B. Malinowski. Na początku czerwca odpływają z Londynu do Australii, gdzie docierają 21 lipca, zatrzymując się po drodze na Cejlonie. Echa tej podróży wielokroć będą powracać w twórczości Witkiewicza. Wrażenia z dwutygodniowego pobytu na Cejlonie opisze w cyklu artykułów pt. „Z podróży do tropików", akcję kilku dramatów umieści w południowo-wschodniej Azji i Australii, a w kompozycjach plastycznych wykorzystywać będzie motywy indyjskie i orientalne.

Ekspedycję Malinowskiego przerwał wybuch wojny. Witkiewicz poróżniwszy się z przyjacielem, decyduje się wracać do Europy. Pod koniec października 1914 r. w stanie głębokiej depresji psychicznej przybywa do Petersburga, gdzie mieszkają jego bliscy krewni. Tutaj zapisuje się do szkoły oficerskiej, uznając za swój obowiązek udział w wojnie przeciw Niemcom i mając nadzieję, że będzie mógł potem wstąpić do oddziałów polskich, które zamierzano organizować. W marcu 1915 r.

kończy szkołę w stopniu podporucznika i dzięki protekcji stryja dostaje się do osławionego pułku lejbgwardii, w którym służyli synowie arystokracji. Brał udział w walkach na froncie i w bitwie pod Witonežem został zraniony. Pułk, w którym służył, pierwszy zbuntował się w czasie rewolucji lutowej 1917 r. Żołnierze wybrali Witkiewicza do 4 roty swego batalionu w dowód uznania za jego humanitarny stosunek do podwładnych („nie biłem w mordę, nie kląłem pa matuszkie, karałem słabo i byłem względnie grzeczny"). Rota ta miała przywilej rozpoczynania defilad i parad wojskowych. Pobyt w Rosji to przełomowy moment w biografii Witkiewicza. Przeżycia związane z wojną, służbą wojskową, a przede wszystkim rewolucją stanowiły wstrząs, który zmusił go do przewartościowania dotychczasowych pojęć o świecie, człowieku i historii. Doświadczenia te pozostawiły niezatarte piętno na jego twórczości — powracać w niej będzie motyw buntu mas, rewolucji, przewrotów politycznych — nadały ostateczny charakter poglądom historiozoficznym i stały się główną przyczyną jego pesymizmu i katastrofizmu. W czasie pobytu w Rosji rozwija bogatą twórczość malarską, dokonuje eksperymentów z fotografią, opracowuje podstawy swego systemu filozoficznego i estetycznego.

Do kraju powrócił w czerwcu 1918 r. i od razu rozwinął niezwykle ożywioną i twórczą działalność. W ciągu niespełna 6 lat napisał ponad 30 sztuk teatralnych, wydał trzy książki, w których sformułował zasady swej teorii malarstwa i teatru oraz wyłożył poglądy na rozwój kultury: „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia" (Warszawa 1919), „Szkice estetyczne" (Kraków 1922), „Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze" (Kraków 1923). Jako malarz należał do grupy „Formiści" — był jej głównym teoretykiem i brał udział w kilkunastu wystawach. 30 IV 1923 r. poślubia Jadwigę z Unrugów (jej matka była córką Juliusza Kossaka). W 1927 r. wydaje powieść „Pożegnanie jesieni", a w roku 1930 — „Nienasycenie". W roku 1925 tworzy pracownię portretową pod nazwą „Firma Portretowa S. I. Witkiewicz". Organizuje w Zakopanem Teatr Formistyczny, w którym wystawia kilka swoich utworów (w latach 1925—26). (...)

W latach trzydziestych Witkacy poświęca się niemal całkowicie filozofii. Ogłasza kilkadziesiąt artykułów popularyzujących własne założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami. W wydanym w roku 1935 dziele pt. „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia" sformułował ostatecznie swój system filozoficzny zwany monadyzmem biologicznym. Twórczość artystyczna stanowi już tylko margines jego zainteresowań. W latach 1931—32 pisze pierwszą część powieści „Jedyne wyjście", której nie ukończył. W roku 1932 wydaje książkę o szkodliwości narkotyków pt. „Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter" oraz broszurę „O Czystej Formie". (...) W roku 1936 powstaje studium psychologiczno-obyczajowo-społeczne pt. „Niemyte dusze", w którym m.in. przedstawia swe poglądy na historię Polski i analizuje wady narodowe (ukazało się w roku 1975). Za twórczość literacką zostaje odznaczony Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury (1935 r.)

We wrześniu 1939 r. zgłasza się jako oficer rezerwy do wojska, ale z powodu wieku i stanu zdrowia nie otrzymuje karty mobilizacyjnej. Wraz z falą uciekinierów opuszcza 4 września Warszawę i w towarzystwie swej przyjaciółki Czesławy Oknińskiej udaje się na wschód. W połowie września docierają do wsi Jeziory, koło Dąbrowicy na Polesiu. 18 września [————] [Ustawa z dn. 31.07.81 r., O kontroli publikacji i widowisk, art 2, ptk 3 (Dz.U. nr 20, poz. 99 zm. 1983 Dz.U. nr 44 poz. 204)] popełnia samobójstwo. Został pochowany na miejscowym cmentarzu.

(przedruk z programu do „Szewców" Witkacego w Teatrze Polskim we Wrocławiu — 1982 r.)

Lech Sokół

WITKACY

Pisma estetyczne Witkiewicza, w tym także pisma o teatrze, są ściśle związane z jego poglądami filozoficznymi. Jest to stała cecha jego myślenia: wszelkie poglądy na sztukę, podobnie jak poglądy społeczne, winny opierać się w ostatecznej instancji na systemie filozoficznym, porządkującym nasze wrażenia, doznania, idee, regulującym nasz stosunek do świata. Najistotniejszym problemem filozoficznym jest problem istnienia człowieka z jednej strony, świata jako całości — z drugiej. Witkiewicz zastanawiał się, co to znaczy, że coś istnieje, jak istnieje, jakie są jego stosunki z innymi rzeczami istniejącymi. Człowieka — czyli, według terminologii Witkacego: Istnienie Poszczególne — otacza Tajemnica Istnienia. Stając z nią twarzą w twarz człowiek próbuje odpowiedzieć na fundamentalne pytania o początek, sens, prawomocność Istnienia. Nie umiejąc znaleźć odpowiedzi, doświadcza uczucia niepokoju, wręcz przerażenia, które Witkiewicz określa jako niepokój metafizyczny, uczucia metafizyczne. Tajemnica Istnienia jest fundamentem, na którym wznosi się Witkiewiczowska estetyka: celem sztuki staje się wyrażenie uczuć metafizycznych w tylko sztuce właściwy artystyczny sposób.

W rozwoju historycznym ludzkość szukała odpowiedzi na dręczące ją pytania o sens istnienia i istotę bytu kolejno na gruncie: religii, sztuki i filozofii. Rozwój społeczny i postęp nauk spowodowały jednak według Witkacego upadek religii, a sztuka i filozofia są również zagrożone upadkiem. (...) Społeczeństwo przyszłości dostarczy jednostce w obfitości wszystkiego, co jest niezbędne do dostatniego życia, znikną konflikty społeczne, zapanuje równość. Ale ceną tego będzie całkowity zanik uczuć metafizycznych, sztuki i filozofii. Rola jednostki w szczęśliwym i bezkonfliktowym społeczeństwie przyszłości zostanie bardzo ograniczona. Życie stanie się bezmyślnym bytowaniem sytych zwierząt. Społeczeństwo upodobni się do doskonale funkcjonującego mechanizmu, jednostka — do cząstki tego mechanizmu, której działanie jest z góry określone. Zapanuje mechanizacja życia jednostkowego i społecznego. Słowo „mechanizacja", tak często powracające w twórczości Witkiewicza, ma takie właśnie znaczenie. (...)

Zanim nadejdzie całkowite zwycięstwo społeczeństwa nowego typu, nastąpi fala wstrząsów i rewolucji. Uciskane przez wieki masy upomną się o swoje prawa. Witkacy nie neguje tych praw ani racji ludu. Rozumie konieczność, całkowitą historyczną nieuchronność tego, co nastąpi. Przekonanie to jest istotą jego katastrofizmu, gdyż widzi także nieuchronność procesu mechanizacji i zagrożenia kultury. Przestrzega przed ceną społecznego postępu. I jest przerażony przyszłością. Nie znaczy to, że chciał przeciwdziałać postępowi. Chciał tylko zmobilizować społeczeństwo i ratować kulturę. (...)

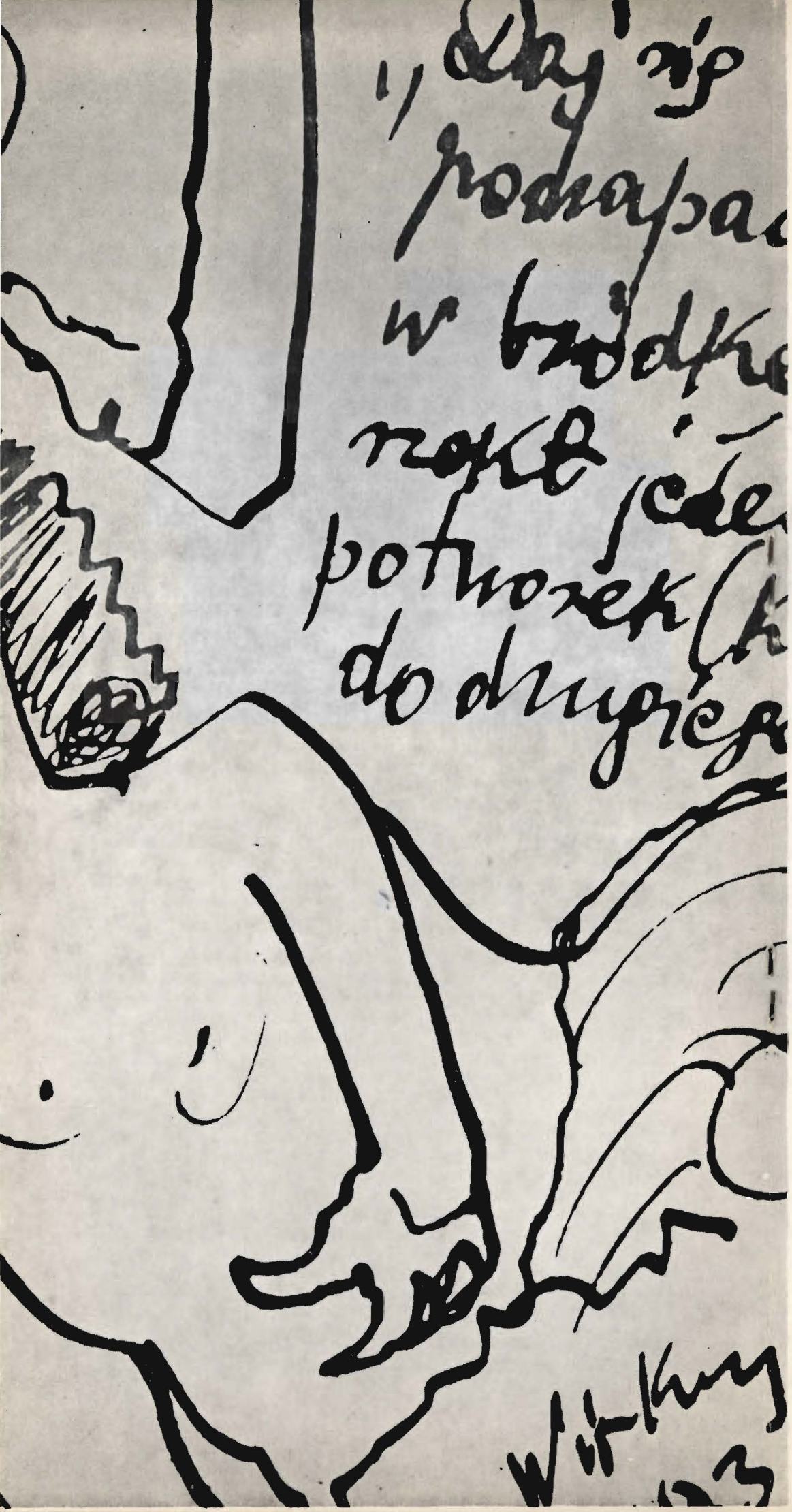
Człowiek minionych stuleci doznawał przeżyć metafizycznych na gruncie religii. Do wierzeń i mitów nie ma już dziś powrotu, twierdzi Witkiewicz. Przeżycie Tajemnicy Istnienia umożliwia obecnie jedynie sztuka w Czystej Formie, to znaczy sztuka, w której człowiek przeżywa i postrzega byt, istnienie jako tajemniczą i niezgłębioną całość złożoną z wielu części składowych, jako „jedność w wielości". Dzieło sztuki zawsze było wyrazem uczuć metafizycznych. O ile jednak artyści dawniejsi realizowali Czystą Formę nie deformując obrazu świata przedstawionego w dziele, artysta dzisiejszy musi tak postępować. Przemiany zaszłe w życiu oraz w psychice twórców i odbiorców sztuki zmuszają go do tego. Człowiek dzisiejszy potrzebuje wrażeń „krótkich i gwałtownych". Deformacja jest zatem niezbędna. Inaczej artysta, pisarz nie byłby w stanie poruszyć odbiorcy, zawładnąć jego myślami i uczuciami.

Dzieło sztuki w Czystej Formie charakteryzuje się tym, że oddziaływuje na odbiorcę przede wszystkim swoją kompozycją, czystą konstrukcją swych elementów, a dopiero na drugim miejscu treścią, ideami, jakie wyraża. Ten trudny początkowo do zrozumienia postulat Witkiewicza wyraża po prostu przewagę formy nad treścią i pragnienie pobudzenia wrażliwości odbiorcy dzieła sztuki przede wszystkim tym, j a k z o s t a ł o o n o s t w o r z o n e, skonstruowane, a dopiero później tym, c o o n o w y r a ż a. Pragnął wzbudzić emocje, wywołać uczucie dziwności, niepokoju powiązanego nie z opowiedzeniem jakiejś fabuły, ale z samym faktem istnienia jednostki i wszechświata jako czegoś niewytłumaczalnego do końca, spowitego tajemnicą. (...) By tak się stało, musi powstać teatr całkiem nowy, pozbawiony realistycznej, naturalistycznej czy symbolistycznej maniery. (...) W tym celu należy odrzucić tradycyjną motywację psychologiczną, wyrzec się akcji scenicznej pojmowanej jako logiczne następstwo zdarzeń umotywowanych „życiową koniecznością", podporządkować wszystkie składniki teatru idei artystycznej, czyli wymogom Czystej Formy.

Aktor stwarza rolę, gdy do głębi zrozumie „ideę formalną sztuki", nie mającą nic wspólnego z życiowym prawdopodobieństwem. Wbrew popularnym wówczas konwencjom gry aktor nie powinien „przeżywać" w sposób widoczny swojej roli, ani „wcielać się" w przedstawioną postać. Winien on z opanowaniem, w sposób świetny technicznie odegrać rolę, pamiętając, że jego działalność jest częścią całego przedstawienia, mającego określony cel: wywołanie przeżycia Tajemnicy Istnienia u widzów. Funkcją reżysera jest uświadomienie aktorowi jego zadań i pomoc w zrozumieniu idei sztuki oraz — co bardzo ważne — czuwanie nad kompozycją całości przedstawienia. Scenografia ma być idealnie wtopiona w tę całość; winna dostarczyć widzowi przeżyć estetycznych, które — wespół z innymi — spotęgują się w nieodparte i głębokie przeżycia metafizyczne. O takim teatrze można powiedzieć, że realizuje on Czystą Formę, czyli osiąga jedyny cel prawdziwej sztuki. (...)

W jakim stopniu podobny teatr jest możliwy do zrealizowania? Spór na ten temat rozgorzał już za życia Witkiewicza i powszechna jest opinia o częściowo tylko możliwej realizacji. On sam napisał, że przedstawił pewien ideał, do którego można się zbliżać, nigdy go nie osiągając. Nie ulega wątpliwości, że próbował ów ideał wcielić w życie we własnych sztukach. I choćby dlatego znajomość teorii Czystej Formy jest niezbędna dla ich zrozumienia. Trzeba także pamiętać o tym, że większość teorii sztuki nie sprawdza się w praktyce: przedstawiają one pewien model idealny, do którego sztuka zmierza, nigdy nie realizując go w pełni. Wydaje się, że tylko niewielka część postulatów, jakie Witkiewicz wysunął, mogła się była ziścić. Jego dramaty przerosły teorie, ale w znacznym stopniu inspiracjom teorii, zawdzięczają swoją formę ostateczną. Są niezmiernie oryginalne, stanowią trwałą wartość literatury nie tylko polskiej.

Lech Sokół, „W i t k a c y", fragmenty wstępu do sztuki „W m a ł y m d w o r k u" S. I. Witkiewicza, PIW 1982.



Wyrawcy pizz
błagają w
pro

VII. 2m

+ 2 ht. por t

NP 3 h +

Witkacy 1930

Daniel C. Gerould

„KURKA WODNA" (1921)

Napisana w 1921 roku, ale ogłoszona dopiero w 1962, „Kurka Wodna. Tragedia sferyczna w trzech aktach" była trzecim wystawionym utworem Witkacego, ale i ona nie wywołała przychylnej reakcji krytyków ani nie wzbudziła zainteresowania pisarzem, kiedy weszła w skład eksperymentalnego programu „Nowy dramat" w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w 1922 roku. Chociaż za życia autora była wystawiona tylko jeden raz i osiągnęła dwa przedstawienia, „Kurkę Wodną" uważa się za jedno z najpełniejszych i najświetniejszych dzieł Witkacego.

Mistrzowskie zespolenie różnorodnych składników przy pomocy doprowadzonej teraz do doskonałości metody pomijania powiązań dało w wyniku dzieło o rozległym zasięgu, obejmujące miłość i sztukę, metafizykę i rewolucję. Opierając świat dzieła na motywach rodziny i stosunku ojca do syna — motywach, które najgłębiej pobudzają jego wyobraźnię — Witkacy przedstawia obraz trzech „nieudanych pokoleń", społeczną i sceniczną historię końca XIX i początku XX wieku, od igraszek i rozpaczy fin de siecle'u do kolektywizacji. Przechodząc od rozpadającego się świata dramatów Ibsena, Strindberga, Maeterlincka i Czechowa do nowego stylu rewolucyjnej przemocy, „Kurka Wodna" proponuje ciągłą zmianę jako jedyne prawo. W „sferycznej tragedii" Witkacego materia pozostaje w nieustannym ruchu. Przedstawione osobowości i światy zderzają się ze sobą i rozpadają, a z gruzów powstają nowe grupy i konstelacje jednostkowych cech i klas społecznych. W każdej chwili nowe i niespodziewane perspektywy i możliwości migają przed naszymi oczami i nikną.

Będąc dramatem traktującym o początkach, końcach i istotach rzeczy — o dualizmie narodzin i śmierci, stworzenia i zniszczenia, jednostki i świata, podmiotu i przedmiotu — „Kurka Wodna" jest utworem metafizycznym, nadającym konkretny kształt teatralny rzeczom pierwszym i ostatecznym, genezyjskim i eschatologicznym. Pozwala nam zobaczyć, co leży poza narodzinami i śmiercią, tymi krańcowymi punktami przyziemnego realizmu. Jednocześnie jest to studium „sfer społecznych", sztuka na temat ról i tożsamości, rośnięcia i rozpadania się, utraty osobowości i tworzenia syntetycznych więzi społecznych. (...)

Od początkowych chwil pierwszego aktu nieprzewidywalność jest wprowadzona jako atonalna harmonia sztuki. Pierwsza dekoracja „Kurki Wodnej" przewiduje nieograniczoną przestrzeń. (...) Jednak coś psuje ten widok, bowiem z kopca sterczy na tle nieba słup koloru bordo, a na nim wisi ośmiokątna zielona latarnia — być może motyw wzięty z dziewiętnastowiecznej krzykliwej dekoracji przedstawiającej scenę miejską, ale wyrwany z kontekstu, pozbawiony funkcji i osamotniony w ogołoconym, pustym krajobrazie, w którym się znajdujemy. Wskutek tego przeniesienia i samej precyzji kolorów i kształtów latarnia uliczna i inne motywy nabierają tajemniczego i nieokreślonego znaczenia. Drogą skojarzenia latarni towarzyszy postać, która tradycyjnie stała pod latarniami ulicznymi w końcu stulecia: zagadkowa kobieta, na wpół prostytutka, tu nazwana Kurką Wodną (eufemiczny anagram wyrazu kurwa). Wskutek podobnego procesu kojarzenia — choć opóźnionego o kilka minut metodą retardacji — nie wiadomo skąd pojawia się latarnik, zapala lampę i znika. Osiem koncentrycznych snopów zielonego światła, które teraz zalewają scenę (...) to odbicia promieni nieskończoności.

Bohater „Kurki Wodnej", Edgar Wałpor, to współczesny Każdy, nie wiedzący, czym ani kim jest; jednak nieubłagany świat zewnętrzny nieustannie zmusza go, aby stał się kimś lub czymś. Prześladowany przez nietzscheańskie powołanie do wielkości, Edgar czuje, że powinien

dokonywać bohaterskich czynów, ale uświadamia sobie, że w nowoczesnym świecie takie przedsięwzięcie jest niedorzeczną utopią. Wtrącony wbrew swojej woli w niezrozumiałą teraźniejszość pełną anachronicznych przeżytków, Edgar tęskni do okresu wcześniejszego od powieści i dramatów z przełomu wieków, z których wyrasta Kurka, jej latarnia i latarnik. Tęskni do prostszej i szlachetniejszej epoki, w której człowiek był autonomiczny i mógł istnieć samotnie nawet na odludnej wyspie. Zatem na początku sztuki Edgar nosi osiemnastowieczny trójgraniasty kapelusz i buty z szerokimi cholewami (...) i celuje ze staroświeckiej dubeltówki do Kurki Wodnej, która błaga, aby ją zabił.

„Kurka Wodna" zaczyna się od zakończenia: bohater zabija bohaterkę. Jak części ciała w obrazie Picassa, ułamki struktury dramatycznej są poprzestawiane, zniekształcone i ułożone w nowy wzór. Takie przestawienie i ułożenie na nowo tradycyjnych momentów dramatycznych uwalnia te składniki od motywacji, celu i wyjaśniania: stają się scenicznie czystymi rzeczami samymi w sobie, tak jak przedmioty codziennego użytku, żelazko czy filiżanka, pozbawione swej funkcji i wyrwane ze swego miejsca przez surrealistów, osiągają wolność i wywołują zachwyt jako źródła podziwu.

Rozpoczynając od punktu kulminacyjnego Witkacy odbiera mu jego ostateczność przez podważanie absolutnej wartości śmierci (a zatem i życia) metodą retardacji. Pierwsza niespodzianka metafizyczna następuje, kiedy Edgar strzela z obu luf, a Kurka Wodna informuje: „Jeden chybiony. Drugi w serce", ale przez następnych kilka minut nie zdradza żadnych oznak umierania. Druga zaskakująca chwila nieciągłości następuje natychmiast potem, gdy jakby sprowadzony przez strzały, dziesięcioletni Tadzio wypełza zza kopca, na którym stoi Kurka; wskazując na Edgara umierająca każe chłopcu iść do tatusia. W ten sposób Tadzio wyrasta ze zwłok Kurki, aby być świadkiem jej śmierci. Śmierć okazuje się narodzinami, zniszczenie tworzeniem. I kiedy umieranie Kurki odbywa się powoli, Tadzio powstaje i dorasta w przyspieszonym tempie. Rodowód Tadzia (...) jest zagadką nie do odcyfrowania. (...) Nagłe pojawienie się chłopca na świecie na początku „Kurki Wodnej" jest naocznym przejawem pojmowania istnienia ludzkiego jako przerażającego przypadku spotykającego każdą jednostkę bez powodu ani związku przyczynowego z kimkolwiek ani czymkolwiek. (...)

Gdy w końcu Kurka umiera, przestrzeń staje się czasem. Według didaskaliów Witkacego „podczas tego dekoracje zmieniają się w ten sposób, że robi się z pola podwórze kazamary. (...) Po bokach zasuwają się dwie ściany. Zaczyna świecić się słabo w oknach środkowych i w bramie na dole". Później dowiadujemy się, że musiały upłynąć całe miesiące czy lata, ponieważ koszary były zbudowane już po śmierci Kurki. Z początku Edgar nie zauważa zmiany tła; później zaczynając odczuwać ograniczenie narzucone przez przypadkowe więzy życia, rozgląda się i widzi, że ściany zamknęły się wokół niego. W „Kurce Wodnej" nikną granice między światem żywym i nieożywionym, między zjawiskami subiektywnymi i obiektywnymi, w miarę jak tło staje się stanem umysłu. Światła w oknach zaczynają migotać i ożywać z chwilą, kiedy zostają spostrzeżone, a Edgar mówi swojemu nowo przybranemu synowi i powiernikowi: „...robi to takie wrażenie, jakby nas uwięziono". Miejscem człowieka na tej ziemi są koszary czy więzienie, w którym odbywa się dożywotnią karę. Odarty ze swojej samotności, Edgar zostaje pochwycony przez sztuczne związki i zobowiązania, które w pomniejszeniu oddają historię człowieka w społeczeństwie.

Scena teraz płynnie zmienia się przed naszymi oczami, w miarę jak coraz więcej narośli rodzinnych i społecznych pokrywa odosobnienie Edgara i przekształca czystą sytuację metafizyczną w koszmar pełen ludzi. Syn, ojciec, żona, kochanek żony, partnerzy handlowi, służący, goście zstępują na Edgara, aż wreszcie jego odludny brzeg (wyspa Robinsona) zostaje zamieszkany przez „cywilizowane" widma z prawdziwego życia, które zamykają go w swojej fałszywej, iluzorycznej banalności. (...)

W takim pomieszaniu różnorodnych składników, połączonych dla wygody i zysku, tajemnica istnienia została całkowicie zapomniana. Ponowne zjawienie się Kurki Wodnej, żywej i zdrowej, wydaje się czymś zwyczajnym i codziennym i nie wzbudza niczyjego zdziwienia poza zmaltretowanym i zbitym z tropu Edgarem, który widzi teraz, że miłość,

śmierć i wszystkie inne wielkie czyny i uczucia są powtarzalne, odwracalne i w rezultacie nieistotne. (...)

Magiczne wydarzenie, które teraz występuje ni stąd, ni zowąd, to rewolucja; tak nagle pojawiła się na ulicach, jak kiedyś Tadzio zza kopca. Jednak katastrofa publiczna jest tak zharmonizowana z osobistą, że choć nigdzie w sztuce nie wspomina się o stosunkach społecznych, wybuch rewolucji wydaje się czymś naturalnym i nieuniknionym. Gdy pryskają najściślejsze więzy stosunków osobistych i syn powstaje przeciwko ojcu, a ojciec przeciwko synowi, nic dziwnego, że następuje rozkład całego społeczeństwa. W tej „tragedii sferycznej", zbudowanej na zasadzie koncentrycznych kół zamkniętych jedne w drugich, upadek małego świata rodziny jest dokładnym odbiciem i zapowiedzią katastrofy wielkiego świata, w którym ona istnieje. (...)

„Kurka Wodna" nie kończy się żadnym rozwiązaniem ani konkluzją, ale raczej efektownym wybuchem wynikłym z połączenia wszystkich końcówek obwodu. Kiedy Edgar pojawia się w swoim osiemnastowiecznym stroju z pierwszego aktu, pragnąc powrócić do metafizycznych wymiarów dawnej epoki, Człowiek od latarni wychodzi znów do salonu i oznajmia, że zapalono latarnię. Poprzednie tło znowu się pojawia w całości (...): „Kotara wiśniowa usuwa się i ukazuje się (...) pejzaż z I aktu, ze słupem i palącą się latarnią". Jeszcze raz przestrzeń miesza się z czasem. Cofnięcie czasu zmusza Edgara do powtórzenia poprzednich działań — zabija Kurkę Wodną po raz drugi, sprawiając, że „tragedia sferyczna" zatacza pełne koło, i następnie, skoro spełnił swój jedyny cel na ziemi, popełnia samobójstwo.

Jednak śmierć oznacza narodziny. Odgłosy śmiertelnych konwulsji starego społeczeństwa — zbiegające się ze zgonem jego bohatera, Edgara — dochodzą z ulicy w postaci ognia karabinów maszynowych i huku granatów, co jednocześnie oznacza nadejście nowej ery kolektywizmu. Przemoc rozświetla scenę czerwonymi błyskami wybuchów, wprowadzając na chwilę jasne barwy, które stopniowo zostały utracone przez sfery społeczne Nevermorów i ich wymierającego gatunku. Wśród szerzącej się śmierci i zniszczenia Tadzio „rodzi się" jako dorosły, to znaczy łotr, który będzie trwał i rozkwitnie pod nowymi rządami, podobnie jak egotystyczny, ale podatny na zmiany ojciec Edgara, mogący ewentualnie zostać rewolucyjnym admirałem. Trzej starcy, dla których rewolucja i utrata majątku jest „jak sen", grają w karty, podczas gdy stara cywilizacja rozsypuje się wokół nich. W szybkim i rozładującym napięcie zakończeniu ostateczne epitafium dla tego świata wypowiada jeden z grających w karty Starców: „Pas". Edgar, najbardziej metafizyczny i najmniej odporny ze wszystkich, poddaje się klęsce, tajemnica pozostaje zamkniętym, nieprzeniknionym kołem.

(Daniel C. Gerould, „Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz", przekład: Ignacy Sieradzki, PIW '81).

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

O SOBIE I SWOJEJ TWÓRCZOŚCI

— Na podstawie prac wykonanych po powrocie z Rosji, w r. 1918 przyjęty byłem przez Pronaszkę i Chwistka do utworzonego wtedy związku Formistów i wystawiałem razem z nimi, za co mam dla nich głęboką wdzięczność, ponieważ był to krótki okres czasu, w którym nie czułem się w mojej pracy osamotniony.

— Muszę zaznaczyć, że teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy, byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od 1902 r. Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze podstawy tej teorii w dyskusjach z moim ojcem.

Chodziło mi o przywrócenie malarstwu rangi sztuki, którą w epoce realizmu utraciło, o równouprawnienie go z muzyką...

— Dążyłem konsekwentnie do przeprowadzenia mojej teorii w praktyce, ale nie programowo i przez gwałt, tylko drogą naturalnego rozwoju: od naturalistycznego, ale kompozycyjnego pejzażu, poprzez kompozycje obciążone znacznie treścią literacką i portrety, już wtedy psychologiczne, a nie cieleśnie naturalistyczne, aż do ostatnich kompozycji z roku 1924, w których zakończyłem moją artystyczną pracę w malarstwie, uznawszy dalsze wysiłki w tym kierunku za bezpłodne, niezależnie zupełnie od jakichkolwiek koniunktur powodzenia lub niepowodzenia, na które uwagi nigdy nie zwracałem.

— Uważam, że sztuka, na równi z religią i metafizyką była jednym ze środków, przy pomocy których człowiek od wieków starał się uwalniać od męczarni istnienia jako takiego, tego codziennego. Dawniej męką tą był strach przed nieznanym i groźnym, dziś jest to raczej strach przed pospolitością i codziennością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie.

— Sztuka jest ucieczką, najszlachetniejszym narkotykiem, mogącym przenieść nas w inne światy bez złych skutków dla zdrowia, inteligencji i bez katzenjammeru... Sztuka, która kondensuje nasze poczucie jedności i jedyności osobowości, wprowadza nas w stan specyficznego upojenia dziwnością Bytu.

* * *

— Podobnie jak w malarstwie i rzeźbie przeżywamy samą formę jako taką i nawet tworzymy nową — twierdzę, że tak samo musi być możliwość takiej formy w teatrze, formy, w której samo stawanie się w czasie, „dzianie się" czegoś, określonego czysto formalnie — będzie w stanie wprowadzić nas w zupełnie inny niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w sztuce czystej. Aby podobną formę w teatrze stworzyć, trzeba zupełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi konwenansami teatralnymi, z dzisiejszym pojęciem sceniczności, akcji i psychologicznej podstawy konstrukcji sztuki teatralnej.

— Mam wrażenie, że teatr nie przeszedł jeszcze przez okres wybujałości formalnej, przez którą przeszły inne sztuki i zamiera nie śmiercią naturalną, ale katrupiony systematycznie przez jakąś potworną mafię dyrektorów, aktorów, reżyserów, którzy dobijają go, pastwią się nad nim, tańczą mu po brzuchu w gwoździastych buciorach i kopią w dostojną głowę nie mogąc go jeszcze dobić. Jeszcze tli się teatr artystyczny i można by, walcząc z ową potworną mafią, rozdmuchać ten żar we wspaniałe jakieś ognisko, w którym teatr skonałby spokojnie, wyczerpany — a nie po chamsku zamęczony.

— Jest jeszcze cały, dawny, dobry repertuar, który należy zostawić w spokoju, tzn. wystawiać go możliwie odpowiednio w stosunku do warunków, dla których został stworzony. Są w nim rzeczy wielkie, święte, nietykalne i należy je traktować z całym pietyzmem. Tylko nie „odradzać" na miłosierdzie boskie, wszystkich dawnych rzeczy w nowych, przy pomocy całej dzisiejszej techniki spreparowanych, sosach.

— Trzeba rozwiązać ręce i nogi, odkneblować usta i wytrząsnąć z głowy wszystkie dawne nałogi.

— Teatr, który może powstanie, a może nie, nie wiadomo — będzie w ścisłym związku z teatrem dawnym, tak jak dzisiejsza — może zaiste trochę rozwydrzona i perwersyjna Czysta Forma jest w związku z czystą formą dawnych mistrzów. Tacy geniusze jak Gauguin, Von Gogh, Picasso — są zupełnie na równi z mistrzami dawnymi.

— Zadaniem teatru jest według mnie — wprowadzenie widza w stan wyjątkowy... stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia. Wychodząc z teatru człowiek powinien mieć wrażenie że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać.

— Nadanie formalnego tonu zależy oczywiście od reżysera. Należy jednak zapomnieć kompletnie o życiu i nie zwracać uwagi na żadne życiowe konsekwencje tego, co się dzieje na scenie w danej chwili. Naturalnie nie mówimy tu o konsekwencjach życiowych poza sceną w rodzaju... pustej kasy, zbicia reżysera, aktorów i autora przez publiczność itp. — na które jednak dyrekcja eksperymentującego teatru nie powinna na razie zwracać uwagi.

— Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata dla celi stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń. Nie chodzi tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie, lub choćby fantastycznych założeniach.

— Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można próbować — musi się tworzyć będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszystkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być dokonany do ostatka.

* * *

— Są bezwzględnie ludzie, którzy mają pecha. Oczywiście mojego pecha nie oddałbym za wiele sław i majątków, ale przecież jest on dość nieprzyjemny. Stworzyła się legenda in minus i z tą postacią legendarną wielu walczy zupełnie apriorycznie, nawet nie wiedząc dobrze o co chodzi. Jest cała kupa durniów, chcących wmówić, że ja się bawię i nabieram, a potem się zdemaskuję i będę się śmiał. Inni idioci na podstawie tego, że większą część życia spędziłem w Zakopanem, deprecjonują wszystko, co zrobiłem. Są także dziwne kretyny, które na podstawie deformacji w moich sztukach uważają, że nie należy mnie traktować na serio... Jeśli mówię poważnie, to każdy matoł oczywiście się nudzi, bo mu się myśleć nie chce. I tak jest ze wszystkim...

— Urodzić się garbatym Polakiem — to wielki pech, ale urodzić się do tego jeszcze artystą w Polsce, to już pech najwyższy.

— Ginie sztuka i filozofia i to ginie w nas. To są banały, od których rzygać się zachciewa. Ale trzeba zrozumieć tych, którzy w obrębie odpowiadających im zjawisk muszą przeżyć swe życie. To nie jest chwilami łatwe ani zabawne.

— Jedynym środkiem jest tu praca umysłowa, a nie wysiadywanie po kawiarniach, robienie dowcipów, czytanie gazet i chlanie wódy...

— Nieuczciwość, zła wola, głupota, brak wykształcenia — oto główne właściwości naszych pseudo-intelektualistów w literackiej i artystycznej krytyce. Do diabła z tymi problemami! Pokolenie, które rośnie będzie jeszcze potworniejsze, jako wychowane na intelektualnej tandecie „spłyciarzy".

— Żyjemy w epoce straszliwej, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości, a tak zamaskowanej pewnymi ideami, że człowiek dzisiejszy nie zna siebie, w kłamstwie się rodzi, żyje i umiera i nie zna głębi swojego upadku.

Ludzkość — ohydna banda! Czyż była u zwierząt kara śmierci, pozbawienie wolności, tortury?... Potwornie drogo zapłaciliśmy za ten kawałek kory mózgowej, przy pomocy którego tak wyraźnie widzimy naszą i wszelkiego stworzenia metafizyczną nędzę.

Dopóki robotnicy pracują z wydartymi mózgami i kiszkami, zmechanizowani doszczętnie — czyż na to wydarci zostali nicości? — dopóki trwa jak gdyby nigdy nic niewolnictwo — nie można spocząć ani na chwilę.

W każdym razie tam, gdzie my idziemy teraz, dokąd wleką nas ślepe siły społeczne, to jest ku ostatecznej mechanizacji i zbaranieniu — nie ma przed nami nic.

— ...epoka nasza obfituje w tak dzikie kontrasty mogące omamić nas w kierunku wiary w jakieś „nowe" albo „odrodzone życie". Są to objawy znikome wobec groźnie piętrzącej się fali szarzyzny, są to tylko symptomy ostatecznego upadku dawnych wartości, a nie objawy istotnego odrodzenia. Jest to jakby wysypka, występująca na chorym ciele, dowodząca zatrucia krwi w całym organizmie. Nasze rumieńce to nie rumieńce zdrowia, to hektyczne wypieki, nasz blask oczu to nie zdrowy ogień, tylko gorączkowe szkliwo, nasze gwałtowne ruchy i rzucanie się to nie wyraz nadmiaru siły, tylko potworne konwulsje, ostatnie podrygi konania.

* * *

— Rzeczywistość, uczucia życiowe i myśli nie mogą być nigdzie i nigdy ze sztuki programowo wyeliminowane. Stanowią one naturalny podkład, motor i materiał artystycznej twórczości, na którym ona, jak pojedyńcze grzyby na grzybni swej wyrasta. A jeśli te składniki wybijają się na plan pierwszy u danego osobnika, czy w epoce całej, to wtedy następuje upadek formalnej sztuki — na korzyść przedstawionej treści.

— Powieść to worek, w który nie zwracając uwagi na czystą formę wszystko wepchnąć można.

— Ja nie zniżam się do opisywania życiowych kawałków, tylko staram się wytworzyć, może bezskutecznie, typ powieści intelektualnej i to filozoficznej. Taką powieść chciałbym sam czytać, a nie ma jej — dlatego sam piszę, a nie dla floty i uznania, bo ani jednego ani drugiego mieć nie będę nigdy i tak.

— Literatura nasza, w okresie w którym rozstrzygają się najpiekielniejsze zagadnienia dotyczące losu całej ludzkości, w okresie, w którym ludzkość ta w niebywałych mękach przewala się w zasadniczo inne wymiary społecznego bytu — jest, właściwie mówiąc... letnią wodą, w której pływają niedogotowane flaki.

Część winy za ten stan trzeba przypisać niesłychanie niskiemu poziomowi umysłowemu naszej krytyki literackiej i artystycznej. Zupełny brak wykształcenia filozoficznego i estetycznego, brak elementarnych wiadomości z dziedziny psychologii, brak odczucia artystycznego i zdolności pojęciowego jego przedstawienia, brak samodzielnych systemów pojęć, brak odwagi i uczciwości intelektualnej — oto braki naszej krytyki. Poza tym panowie ci nie chcą się niczego uczyć, uważając się, nie wiadomo skąd, za autorytety.

— Czy jest możliwe w jakim cywilizowanym kraju, aby ktoś musiał walczyć o wyższy poziom literatury i krytyki artystycznej i aby był przez dwanaście lat tej walki albo ignorowany, albo gnębiony bez wyboru środków przez całą niemal sferę literatów i krytyków i żeby, mimo jego sprecyzowanych poglądów, nikt z nim rzeczowo nie dyskutował, a tylko wszyscy systematycznie utrącali? Dziwne...

Każdy mądry i uczciwy człowiek, który czytał moje prace i polemiki musi jedną rzecz przyznać, że nie chodzi mi o osobiste korzyści, tylko o idee. W tym rzędzie idei, które mnie zajmowały i których wcielenie

uważałem za korzystne dla naszej sztuki i społeczeństwa — jestem i byłem zupełnie osamotniony.

— Jestem jak jakiś nabój wysokiej marki eksplozywności leżący spokojnie na łące. Ale dotąd nie ma armaty i nie ma mnie kto wystrzelić. A tego sam nie potrafię — muszę mieć ludzi.

— Co zaś do „wyskoczenia ponad siebie", to kiep jest ten co do tego nie dąży i gdyby nikt ponad siebie nie wyskakiwał, nie byłoby żadnego rozwoju i postępu w świecie. Chodzi o to, w jaki sposób to się robi. A ponieważ ja tym wyskakiwaniem tylko psuję sobie życiowo wszystko i robię to dalej w ten sam sposób, dowodzi to chyba, że nie robię tego dla głupiej sławy i pieniędzy, tylko z wewnętrznej potrzeby.

— Malarstwo, rzeźba i poezja skończyły się, muzyka jest na ukończeniu, teatr ma jeszcze jakiś dystans przed sobą, ale i on zginie także.

* * *

— Wiem, że gdzieś odbywa się wielka przemiana ludzkości, coś olbrzymiego przewala się poza horyzontem mego ciasnego pojmowania. Idzie fala przemian, która zmiecie, zniweluje wszystko i inni ludzie wypłyną na wierzch i będą tworzyć nowe życie jakościowo nie podobne do naszego. Ci, którzy chcą z tym walczyć, to nie ludzie przyszłości — to jakby kto wkładał pięknie rzeźbiony patyk w koła lokomotywy, chcąc ją zatrzymać.

Wybrała Anna Micińska

ZGT — Zam. 1736 — H-13 — 2500 szt.

TEATR IM. WILAMA HORZYCY W TORUNIU

Dyrektor i kierownik artystyczny:
KRYSTYNA MEISSNER
Zastępca dyrektora:
JERZY POLKOWSKI
Kierownictwo literackie:
ANNA BŁASZCZAK, MARIA DWORAKOWSKA

Zespół techniczny: kierownik techniczny WOJCIECH ZOŃ,
kierownik sceny: ZBIGNIEW GRABOWSKI,
akustyk: JANUSZ TABEŃSKI,
brygadier sceny: WOJCIECH KUBANOWSKI,
światło: EUGENIUSZ OTREMBA,
pracownia fryzjerska: RENATA SARWIŃSKA,
rekwizytor: BOGDAN GÓRNY.
Reprodukcje zdjęć: STANISŁAW WOJCIECH RESZKIEWICZ
Opracowanie graficzne programu: JERZY ZBIGNIEW MORYTO
Redakcja programu: ANNA BŁASZCZAK

Cena zł 30,–