Stanisław Ignacy Witkiewicz

W MAŁYM DWORKU

TEATR WSPÓŁCZESNY
w Szczecinie

dyrektor naczelny: Zenon Butkiewicz
dyrektor artystyczny: Anna Augustynowicz

Stanisław Ignacy Witkiewicz

W MAŁYM DWORKU

osoby:

OJCIEC - **Dyapanazy Nibek**	**Dymitr Hołówko**
JEGO CÓRKI - **Zosia**	**Grażyna Madej**
i Amelka Nibekówny	**Katarzyna Bujakiewicz**
KUZYN - **Jęzory Pasiukowski**	**Jakub Kornacki**
JEGO I NIBKÓW KUZYNKA- **Aneta Wasiewiczówna**	**Katarzyna Więcławska**
WIDMO MATKI - **Anastazji Nibek**	**Anna Januszewska**
DWÓCH OFICJALISTÓW: **Ignacy Kozdroń**	**Jacek Piątkowski**
Józef Maszejko	**Robert Gondek**
KUCHARKA - **Urszula Stechło**	**Ewa Sobiech**
CHŁOPIEC KUCHENNY - **Marceli Stęporek**	**Paweł Niczewski**

reżyseria	**Anna Augustynowicz**
scenografia	**Aleksandra Semenowicz**
reżyseria światła	**Krzysztof Sendke**

przedstawienie prowadzi Jolanta Karszul

Serdecznie dziękuję Żukowi Opalskiemu za muzykę do łóżka.
Anna Agustynowicz

premiera 21 listopada 1997 roku
sto dwudziesta trzecia premiera TW

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zakopane, około 1930 roku

Błazen. Bo przecież byłeś błaznem. Więcej: chciałeś być błaznem. Więc dlatego nazwałeś się Witkacym. Witkacy przypomina Ignacego wbrew Stanisławowi, odróżnia syna od ojca. Witkiewicz brzmi szlachecko, poprawnie, cywilizowanie. Witkacy grubiańsko, pałubiasto, zadzierżyście. Witkiewicz pisze, maluje, wykłada. Jest członkiem społeczeństwa, nie traci z oczu bliźnich, umie się zachować towarzysko. Witkacy obraża, przerywa, wymachuje rękami, wyrzuca za drzwi. Cieszy się, kiedy wywoła skandal. Witkiewicz pamięta, że istnieją reguły: literackie, filozoficzne, obyczajowe. Witkacy wystawia język, stroi grymasy, plecie, co mu ślina na język przyniesie. Jest w każdym momencie sobą, choćby jego ja było najzupełniej nieskładne. Witkiewicz jest kimś, dla kogo istnieje słówko „współ-". Witkacy określa się wbrew. Ale to nie znaczy, że radzi sobie sam, że nie potrzebuje obecności ludzkiej. Przeciwnie, ludzie są mu niezbędni, byłby bez nich niczym. Stanowią publiczność, którą Witkacy zadziwia, drażni, obraża. I dzięki której sam się w swej odrębności, niezwykłości utwierdza. Staje się osobny, jedyny... Dzięki publiczności pokonuje więc strach. Strach przed sobą - przed własną pustką i nudą, którą rodzi pustka - i strach przed t y m , które przyjdzie, musi przyjść. Przed własną i wszystkiego śmiercią.

Jan Błoński, *Od Stasia do Witkacego,*
Wyd. Lit. Kraków 1997.

Jan Błoński

TAJEMNICA I ODCZAROWANIE
(fragmenty)

(...) Czego się najbardziej boją bohaterowie Witkacego? Odpowiedź będzie równie ogólna, co niejasna: „życia". „Wiesz, jak nie znoszę życia i rzeczywistych uczuć" - oświadcza na wstępie twórczości Witkacego Korbowa (D I 142). Ale to życie nie jest bujnością instynktu, energią rozwoju czy wołaniem wielkości. Nietzsche i Bergson nic w nim nie mają do roboty. Jest raczej przypadkową powtarzalnością, ogołoconą nie tyle z przyjemności (bo stoły uginają się od „[zup] z czerwonych marmontijów i [pasztetów] a la Trémouille z wątróbek gandyjskich trywutów", PJ 28, bohaterowie zaś tarzają się „na kupach ciał pierwszych dziewczynek kraju", jw. 49) - ile z celu i blasku. Inwektyw na życie u Witkacego setki. (...)

„Życie tych, którzy pozbawieni są [...] absolutnych pożądań". Absolutne pożądania brzmią równie niemodnie, co tajemnica Bytu, „wyliniała intelektualnie", jak to przyznawał sam Witkacy (N II 221). Sens ważniejszy jednak niż słowa. Mówi się wiele o katastrofizmie Witkacego. Ale przed prognozą była diagnoza, i ta diagnoza, oczyszczona z młodopolskich frazesów, brzmi jak fragmenty socjologicznej rozprawy. Posłuchajmy:

Życie nasze staje się tak określone, człowiek jest z góry wychowany dla spełniania pewnych cząstkowych funkcji nie pozwalających mu ujrzeć całokształtu zjawisk, tak zajmujących mu czas pracą systematycznie rozłożoną, że rozmyślanie o rzeczach ostatecznych, nie mających bezpośredniej użytkowości, przestaje być czymś istotnym w przebiegu codziennego dnia. Do tego przyczynia się komplikowanie się machiny społecznej i różniczkowanie się funkcji

- oczywiście zawodowych (NFM 118-119). O czym mówi Witkacy? O podziale pracy. (...)

W miarę tego jak życie i nauki dostarczały nam coraz większej ilości pojęć, którymi mogliśmy opisywać granice otaczającej nas tajemnicy, tajemnica ta, na tle uspakajającego się życia, traciła coraz bardziej na uroku (NFM 119-120).

A dlaczego życie się „uspakajało", co znaczy, że coraz mniej w nim „metafizycznego niepokoju"? Bo w ludzkich umysłach górę wzięły „problemy własności i ogólnego dobrobytu" (NFM 118). Alienacji pracy odpowiada alienacja codzienności. Współczesny człowiek - zauważa Witkacy - jest zarazem przepracowany i znudzony. Zawodowe zaprogramowanie ku sprawności i pożytkowi łączy się bowiem z przypadkowością czasu wolnego, zorientowanego ku miałkiej przyjemności (...)

Tak oto nadchodzi - stopniowo lecz nieubłaganie - szczęśliwy automat. Jako społeczny ideał pozostało tylko „dobro, tj. szczęśliwość". Istotnie, inne wartości zostały sprowadzone do rzędu rozrywki. Musi ona polegać - w najlepszym razie - na „trawieniu rzeczy dawnych", „na maskaradzie masek przeszłości", ponieważ tylko stamtąd pochodzić mogą wzory prawdy czy piękna. We współczesnym bowiem społeczeństwie „prawda stała się [...] synonimem użyteczności"; piękno zaś „jest czymś, co daje nam poczucie metafizycznej tajemnicy bez potwornego osamotnienia we wszechświecie. Ludzie przyszli nie będą odczuwać tajemniczości istnienia, nie będą mieli na to czasu, a przy tym nie będą nigdy samotni w idealnym przyszłym społeczeństwie". Zagrożona przez „życie" kultura ratuje się powrotami w przeszłość, ale „i to «menu» przeje się niedługo, a nawet już się przejada" (NFM 110). Stąd - nawiasem mówiąc - wymóg nowoczesności, którego słucha paru rzetelnych artystów, członków tej awangardy, do

której i Witkacy należał...

Ale czują się oni osaczeni. Osaczeni przez to ogólnikowe „życie", które ich otacza i którego szara nuda nie przestaje przerażać. Stąd nienawiść do odbiorców sztuki, bo oni są przecież reprezentantami przebrzydłej codzienności: zewsząd „widać twarz kretynowatego czytelnika, jak zżyma się ze znudzenia i wstrętu. Poczekaj, kotku - może odgłupniesz trochę [...] będzie jeszcze i to, co Ty lubisz, ścierwo zasrane" (JW 49). Między tradycyjną majuskułą apostrofy do czytelnika a niesłychaną (zwłaszcza w czasach Witkacego...) obelgą - rozgrywa się tragikomedia zbędnej sztuki w odtajemniczonym życiu. Jest to, zaiste, „myśl--poczwara, wzdęta dobrodusznością i nudą, wylana jak z kubła na ludzkie plemię: sama od nudy wolna i aż lśniąca jak mokra foka lub jakby od nawału drogich kamieni, od wyrażonego w niej o d t a j e m n i c z e n i a ś w i a t a" (JW 32-33).

Dla zrozumienia Witkacego to odtajemniczenie jest równie ważne - a może nawet ważniejsze? - od metafizycznej tajemnicy, którą można pojmować jak on, albo też nieco inaczej, bez szkody dla interpretacji dzieła. Termin brzmi podobnie co weberowskie „Entzauberung". Intelektualizacja i racjonalizacja współczesnego świata - pisał ojciec współczesnej socjologii - nie oznacza „zwiększania się ogólnej znajomości warunków życia [...] oznacza coś innego: wiedzę albo wiarę, że jeżeli c h c e m y , t o m o ż e m y je w każdej chwili poznać, że zasadniczo nie istnieją [...] żadne tajemne, nieobliczalne moce, że wszystkie rzeczy możemy przez kalkulację opanować. To jednak oznacza odczarowanie świata. Nie musimy już, jak dzicy [...] sięgać po magiczne środki, aby je przebłagać. Dokonają tego środki techniczne i kalkulacja"[2].

Odczarowanie zatem - a zapewne też witkiewiczowskie odtajemniczenie - jawi się jako skutek racjonalizacji świata. Racjonalizacja nie jest doktryną, jak racjonalizm; jest raczej postawą umysłu, spowodowaną zarówno rozwojem nauk, jak i ewolucją społeczeństwa, co dostrzegał także Witkacy. I tylko w e w n ą t r z tej postawy zrodzić się mogą i nabyć zrozumiałości zarówno zachowania postaci, jak i artystyczna strategia pisarza. Nie odwraca się on od współczesnego sobie świata, uznaje go za nieuchronny i nawet - w jakimś sensie - sprawiedliwy i sprzyjający wielkiej liczbie. Zarazem jednak nie może się w nim absolutnie pomieścić. Nie powraca też - przynajmniej myślą - ku przeszłości: nie głosi na przykład powrotu do (artystycznego choćby) idealizmu albo do religii (choćby nietradycyjnej). Uważa to nie tylko za daremne, także za - głupie: dość posłuchać, co opowiada o symbolistycznych „strachach" albo o idei osobowego Boga (NFM 248, PJ 39-40). Ucieka - jako artysta - w przyszłość, ale bliską, najbliższą... i w prywatny, ograniczony krąg odbiorców: „można mieć nadzieję, że zostaną j e s z c z e stworzone jakieś niezwykłe dzieła w wymiarach Czystej Formy, nie zaś tylko «odrodzenia» i «uproszczenia» lub powtarzania aż do mdłości dawnego [...] repertuaru" (NFM 265).[3] Może to jednak robić tylko pod warunkiem, ze w swej sztuce rozstanie się radykalnie ze znienawidzonym „życiem". (...) sztuka jest ostatnim narkotykiem ludzkości. (...)

Pamiętając o odczarowaniu można także lepiej wyjaśnić sobie postępowanie bohaterów Witkacego. Zmierzają oni nie tyle do zaznania metafizycznego uczucia (dostępnego dziś w pełni tylko artystom, którymi na ogół nie są), ile do uchylenia, choćby na chwilę, tej nieznośnej czczości, którą przyniosła praktyczna zwłaszcza racjonalizacja zachowań ludzkich, zorientowanych ku pożytkowi i uspołecznieniu. Postępują tak dziś, nawet o tym nie wiedząc, całe gromady ludzkie: artystyczne bohemy, narko- czy erotomańskie stowarzyszenia, sekty religijne, a na-

wet pokolenia młodzieży, ogarnięte, jak w Kalifornii lat sześćdziesiątych, pragnieniem obalenia wszelkich granic i zakosztowania wszelkich możliwości... Tym samym szaleństwa Witkiewiczowskich postaci stają się, przynajmniej intuicyjnie, zrozumiałe dla publiczności, nie każdej zapewne, ale jednak. (...)

Nic bardziej nie uderza czytelnika Witkacego, niż całkowite odwartościowanie śmierci. Jego postacie giną i zmartwychwstają, umierają kilkakrotnie lub nie do końca. Istotnie, w jego świecie śmierć nie ma - i mieć nie może - żadnego sensu. Podobnie jak życie. Sens - w tradycyjnym rozumieniu celu i znaczenia - ma tylko sztuka.

(...) Nic, co użyteczne - mniemał Witkacy - nie jest ludzkie, przynajmniej we właściwym (tj. Witkiewiczowskim) znaczeniu słowa. Użyteczność odnosi się do tego, co w człowieku zwierzęce, a więc zbiorowe i - w ostatecznym rachunku - gatunkowe. Ale rada, opieka, pomoc, w świadczeniu których tylu ludzi znajduje sens własnego życia? Można je zawsze - sądził Witkacy - sprowadzić do użyteczności. Nawet praktykować religię etycznie (co widział dokoła siebie Weber) to nie praktykować jej wcale... Zresztą „z niesłychaną łatwością masy wyzbywają się zmartwiałej religijności na korzyść doktryn, ujmujących ponętnie rozwiązanie problemów własności i ogólnego dobrobytu" (NFM 118). I te problemy przesłonią wkrótce zupełnie metafizyczny widnokrąg... Ale to już inna kwestia, której dla rozgryzienia sztuk Witkacego nie musimy na razie rozstrzygać.

druk w: „RUCH LITERACKI", z. 4/1992

[1] W tekście użyto następujących skrótów cytowanych utworów S. I. Witkiewicza: NFM - Nowe formy w malarstwie; D - Dramaty; PJ - Pożegnanie jesieni; N - Nienasycenie; JW - Jedyne wyjście.

[2] M. Weber, Wissenschaft als Beruf [...] Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik, Stuttgart 1973, s. 317.

[3] Podkreślenie moje.

Daniel C. Gerould
„W MAŁYM DWORKU"(1921)

Następna sztuka Witkacego, *W małym dworku*, wystawiona po raz pierwszy w 1923 roku, ale ogłoszona dopiero w 1948, również należy do popularnej konwencji. Tym razem autor wybrał gatunek komicznej opowieści o duchach. Upiory są tu wyraźnie odgraniczone od żywych, a pełna napięcia akcja rozwija się stopniowo, sztuka przy tym zawiera niespodzianki i nieoczekiwane spięcia, które śmiało mogą wzbudzać wesołość słuchaczy, śmiech bowiem jest tu najczęściej zwrócony przeciwko postaciom, a nie widzom, jak to zdarzało się niejednokrotnie w *Tumorze i Pragmatystach*. Ten dramat rodzinny, osadzony w realiach polskiej wsi, z postaciami ukształtowanymi w ramach konwencji dramatycznych końca XIX wieku, osiągnął największe powodzenie na scenach polskich ze wszystkich dramatów Witkacego; wystawiano go trzykrotnie za życia autora i wiele razy po 1959 roku.[1] W 1972 roku *W małym dworku* pojawiło się jako pozycja nadobowiązkowa na liście lektur szkolnych i obecnie polscy uczniowie posłusznie uczęszczają na przedstawienia tej sztuki.[2] Należy ona do tych dramatów Witkacego, które przemawiają nawet do widzów nie gustujących w jego teatrze.

Wszystkie te oznaki popularności mogłyby dowodzić tego, że *W małym dworku* należy do tych mniej ważnych utworów nowoczesnego trudnego pisarza, które osiągają popularność o wiele wcześniej niż jego poważne dzieła. Ponadto, w przeciwieństwie do niemal wszystkich innych sztuk Witkacego, znakomicie mieści się w kontekście polskiego dramatu i jego historycznego rozwoju, przez co wydaje się znajoma i zrozumiała nawet

[1] Trzy wystawienia za życia Witkacego - w latach 1923, 1925 i 1926 - omawia J. Degler w swojej książce *Witkacy w teatrze międzywojennym*, s. 64-72, 97-98, 132-138, a inscenizacje powojenne, w dwu artykułach (*Dramaty S. I. Witkiewicza na scenie 1921-1969*, „Pamiętnik Teatralny" 1969, nr 3, s. 335-362 oraz *Spis inscenizacji*, tamże 1971, nr 3/4, s. 472-487.

[2] W 1972 roku PIW wydał *W małym dworku* w serii Biblioteka Szkolna ze wstępem L. Sokoła w nakładzie 50 000 egzemplarzy - jest to jak dotychczas największy nakład dzieła Witkacego.

w swojej komicznej buntowniczości.[3]

Podobnie jak wiele sztuk Witkacego, *W małym dworku* bierze za punkt wyjścia inny dramat, w tym wypadku *W małym domku* (1904) Rittnera, realistyczne studium psychologiczne uwiedzionej kobiety i zazdrosnego męża, który zabija niewierną żonę i popełnia samobójstwo. (...)

W 1920 roku polski teatr studyjny Reduta, stawiający sobie za cel osiągnięcie drobiazgowego, pełnego realizmu scenicznego na wzór rosyjskiego reżysera Konstantina Stanisławskiego, wskrzesił sztukę Rittnera z wielkim powodzeniem.

Będąc zdecydowanym przeciwnikiem takiej koncepcji teatru, Witkacy napisał *W małym dworku* jako replikę zarówno na sztukę Rittnera, jak i na wystawienie jej przez Redutę. Jednak teatralna odpowiedź Witkacego przybrała formę parodii raczej gatunku niż konkretnej sztuki, bowiem wzięła z niej tylko podobny tytuł i kilka szczegółów sytuacji wyjściowej. Witkacy najpierw odtwarza w nieco zniekształconej postaci rodzaj świata ukazywanego przez Rittnera i Redutę, a następnie systematycznie podważa wiarygodność takiej staroświeckiej dramaturgii i całej koncepcji rzeczywistości, na której się ona opiera.[4]

Witkacy kompromituje realistyczną formę wprowadzając Widmo i przekształcając rzekomo solidny świat Rittnera i Reduty w opowieść o duchach. W jego zrewidowanej wersji niewierna żona powraca do życia i opowiada, jak to rzeczywiście było z jej mężem i paroma kochankami (poszerzając granice realizmu Witkacy daje bohaterce dodatkowych kochanków). Na początku sztuki Anastazja Nibek, niewierna żona, nie żyje od dziesięciu dni, ale w czasie seansu spirytystycznego urządzonego przez jej córki, dwunastoletnią Zosię i o rok starszą Amelkę, Widmo matki powraca do dworu, aby podjąć codzienne życie, które prowadziła tam z mężem, dziećmi i kochankami.

Będąc witkacowskim gościem z przeszłości, ani całkiem niematerialnym, ani całkiem cielesnym, Widmo

[3] Stosunek tej sztuki do współczesnego jej dramatu polskiego omawia L. Sokół we wstępie do wydania z 1972 roku (s. 12-24).

[4] J. Degler, *Witkacy...*, s. 15-18

St. I. Witkiewicz, *Dokładne mierzenie ohydy życia,* 1936, Ołówek

zachowuje się mniej więcej tak, jakby nadal było żywą osobą, i jest rzeczowo przyjmowane przez większość postaci. Nikt nie wydaje się szczególnie zaniepokojony czy zaskoczony jej powrotem z innego świata poza Kozdroniem, zarządcą majątku i kochankiem Anastazji. Jeżeli nie jest zmęczone, Widmo bawi się z dziewczynkami, je śniadanie z mężem i kochankiem i wyczerpująco omawia przyczynę swojej śmierci, kwestię prawdziwego ojcostwa dzieci oraz naturę i rozmiary swoich zdrad małżeńskich, zapewniając słuchaczy, że należy jej wierzyć, bo widma nie kłamią.

Anastazja twierdzi, że umarła śmiercią naturalną i z własnej woli - celowo hodowała raka wątroby. Mąż utrzymuje, że zastrzelił żonę za niewierność. Jednak kiedy Anastazja ujawnia, że jej kochankiem był Kozdroń, prawa ręka jej męża, powstają nowe trudności. Kozdroń, którego reakcje są najbardziej tradycyjne teatralnie spośród wszystkich postaci, mdleje ze strachu na widok zmarłej kochanki, która następnie pomaga w wyniesieniu go ze sceny. Mąż, obawiając się, że utraci wiernego oficjalistę, nie wie, jak ma na to zareagować.

Rosnącą niejasność i niepewność co do przeszłych wydarzeń wzmaga kuzyn Nibka, nieudany młody poeta, który utrzymuje, że Anastazja była i jego kochanką i że po jej śmierci opuściło go całkiem natchnienie poetyckie. Choć Widmo z początku nie przyznaje się do związków z młodym człowiekiem, ostatecznie znajduje wyjście: Anastazja brała kiedyś opium, aby uśmierzyć potworne bóle wątroby, i zakochany młody poeta pewnie ją uwiódł, kiedy była odurzona narkotykami. Mąż uważa to wyjaśnienie za bardzo przekonujące i mówi: „Zgadzam się na tę hipotezę."[5] Przy pomocy takich absurdalnie „racjonalnych" teorii (przypominających akt trzeci *Mister Price'a)* Widmo przekonuje trzech mężczyzn swojego życia, że żaden z nich się nie myli. Zatem gość z innego świata nie tylko doprowadza do pogodzenia męża z kochankami, ale zmusza ich jeszcze, aby zgodnie usiedli i wspólnie czytali jej dziennik w celu ustalenia ścisłych dat i okoliczności kolejnych zdrad, podczas gdy sama, jak dobra matka, bawi się w chowanego z córkami.

[5] *Dramaty,* t. 1, s. 455.

W ostatnim akcie Widmo namawia dzieci do wypicia tajemniczego brązowego płynu, który rzekomo ma sprawić, że ich sny natychmiast się spełnią. Po wypiciu płynu, który okazuje się śmiertelną trucizną, dziewczynki kładą się pełne nadziei i gdy szepczą w podnieceniu, stopniowo sztywnieją, ziębną i zamieniają się w trupki, spełniając w ten sposób swoje najskrytsze marzenia.

Witkacy w następujący sposób wyjaśnił to niespodziewane zakończenie niepojętnym krytykom teatralnym zakłopotanym pozornym okrucieństwem matki mordującej swoje dzieci: „Otóż matka jako widmo dopiero zobaczywszy całą ohydę życia w tym dworku woli zabrać córki ze sobą na tamten świat."[6] Zamiast oczekiwać na nieznośną banalność powszedniego życia dorosłych dziewczynki, tęskniące za najgłębszym przeżyciem, zostają wprowadzone od razu w wielką tajemnicę będącą jądrem wszechświata: Nicość. (...)

Utwór ten dowodzi wzrastającego mistrzostwa w opanowaniu efektów dramatycznych i umiejętności wykorzystania technik i konwencji tradycyjnego teatru w celu poprowadzenia widzów w obranym kierunku. W porównaniu z innymi dramatami Witkacego *W małym dworku,* stosownie do swojej scenerii, jest sztuka na małą skalę, pozbawioną fantastycznie przesadnego stylu i rażących efektów scenicznych, które wydają się typowe dla Witkacego. Jednakże rozbieżności między zjawiskami wiarygodnymi i nieprawdopodobnymi są tu rozmyślnie powściągnięte i opanowane, co jest istotną częścią napaści na realizm; w każdym momencie dysharmonia i niedorzeczność mają określony cel i oddziaływanie teatralne. (...)

Zabierając swoje dzieci poza fasadę codziennego życia, Widmo odsłania fałsz sztuki, a Witkacy czyni spustoszenie w powadze realizmu Rittnera, Reduty i Stanisławskiego.

druk w: Daniel C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz,* przełożył I. Sieradzki, PIW 1981.

[6] S. I. Witkiewicz, *Mała pigułeczka dla lwowskich „wrogów",* w: *Czysta Forma w teatrze,* s. 287. Jest to odpowiedź krytykom z okazji premiery w 1926 roku we Lwowie, gdzie Witkacy sam reżyserował swoją sztukę w zawodowym teatrze, korzystając z gościnnego uczestnictwa aktorów warszawskich.

Daniel C. Gerould

WITKACY JAKO POSTMODERNISTA

Czy na temat Witkiewicza i jego teorii Czystej Formy można jeszcze powiedzieć coś nowego? Nowego i ciekawego? Chyba tylko próbując spojrzeć na ten temat całkiem z zewnątrz: jak my, współcześnie, możemy teorię Czystej Formy odbierać. (...)

Krótko mówiąc, moja teza byłaby następująca. Proponuję rozpatrywać Witkacego nie jako awangardystę i nie jako„arrièregardystę", czyli kogoś, kto doprowadza do ostatecznych konsekwencji wątki istniejące w sztuce wcześniejszej. Proponuję rozpatrywać Witkacego jako postmodernistę. Moim zdaniem bowiem Czysta Forma oznacza przede wszystkim dowolną grę form. Parodia jest dla Witkiewicza głównym sposobem organizowania utworu dramatycznego, postawa zaś parodystyczna jest typowa dla kultury postmodernistycznej.

Nie stworzono dotychczas (i pewno nigdy to nie nastąpi) jedynego właściwego sposobu grania Witkacego na scenie. A to dlatego właśnie, że styl Czystej Formy stanowi parodystyczne pomieszanie stylów. Był to dla Witkacego sposób podejmowania dialogu z przeszłością i przyszłością. Dlatego zresztą nie tylko lubi, ale i najlepiej rozumie Witkacego młodzież. Dla artysty awangardowego sztuka oznacza przede wszystkim możliwość stwarzania nowych wartości formalnych. „Stwarzać nowe formy to żyć"* - pisał niemiecki ekspresjonista, August Macke, w 1912 roku. Podobnie Witkacy odczuwał głęboką potrzebę tworzenia wciąż nowych form i eksperymentowania z nimi; potrzebę tę określał często powtarzanym sformułowaniem „nienasycenie formą". Zresztą początek XX wieku to w ogóle okres gwałtownego poszukiwania nowych form ekspresji.

* *Der blaue Reiter: dokumentarische Neuausgabe,* red. Klaus Lankheit, München, 1965.

W opublikowanym w roku 1923 zbiorze esejów zatytułowanym *Teatr* Witkacy wykłada swoją niemimetyczną teorię teatru i poezji, wyprzedzając w ten sposób wiele późniejszych doktryn literackich i teatralnych. Choćby amerykańską Nową Krytykę, postulującą w latach czterdziestych, by dzieło sztuki traktować jako twór obiektywny o swoistej strukturze, której elementy pozostają w stanie wzajemnego napięcia. Albo pochodzący z lat pięćdziesiątych pomysł Eugène Ionesco, by utwór dramatyczny ujmować jako czysty ruch powstający ze „zderzenia się form i linii, z abstrakcyjnego anatomizmu, bez śladów motywacji psychologicznej"*. Albo nawet to, co Peter Brook mówił w latach siedemdziesiątych o potrzebie znajdowania przez teatr nowych form wolnych od dydaktyzmu i jakichkolwiek odniesień, szczególnie w okresach kryzysu. „W dobie, gdy wszelki grunt stał się niepewny - pisał Brook - poszukiwanie jest - siłą rzeczy - poszukiwaniem formy. Trwa destrukcja starych form i sprawdzanie nowych."*

Ogromnym atutem Witkacowskiej teorii Czystej Formy jest też prekursorskie dostrzeżenie, że teatr jako sztuka winien dysponować swoistym językiem scenicznym z własnym słownictwem i składnią, całkowicie uwolnionym od tak zwanej życiowej przyczynowości. Witkiewicz jednak nie twierdził nigdy, że Czysta Forma może całkowicie wyeliminować życiową treść z dramatu i pozbawić go postaci, fabuły, akcji, idei. Ani że doświadczenie autorskie utraci wszelkie znaczenie. Podkreślał natomiast, że tradycyjny materiał dramatu, jego treść, należy podporządkować spójności formalnej.

Czysta Forma jest pojęciem granicznym, jest celem, do którego trzeba dążyć, ale który wymyka się pełnej realizacji. Realizm i formizm to dwa skrajne bieguny pewnego continuum. Nawet „najczystsza

* Eugene Ionesco *Notes sur le théatre,* w: *Notes et contrenotes,* Gallimard, Paris 1962.

* Peter Brook *Pusta przestrzeń,* WAiF, Warszawa 1981.

forma - twierdzi Witkacy - zawsze jest trochę życiowo zabrudzona";* „pozornie nie możemy określić, gdzie zaczyna się sztuka, a kończy życie".** Uznając tajemniczą naturę daru twórczości artystycznej, Witkiewicz przyznaje jednak, że jakość dzieła sztuki w Czystej Formie pozostaje w związku z talentem, wyobraźnią, doświadczeniem, wrażliwością i przemyśleniami twórcy. I chociaż w Witkacowskiej teorii sztuki brak programu ideologicznego, traktującego - jak to było w przypadku futurystów, ekspresjonistów czy surrealistów - o człowieku i społeczeństwie, to przecież utwory dramatyczne Witkiewicza, stanowiące dla autora przykład Czystej Formy, zawierają także jego własne poglądy filozoficzne, estetyczne, kulturologiczne; poglądy po części lub nawet w całości dezawuowane zarazem w komentarzu autorskim i przez strukturę formalną przenoszone do

* *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy w teatrze, Teatr,* Kraków 1923; cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze,* WAiF, Warszawa 1977.
** *O czystej Formie, Zet* nr 7/1932; cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz *Bez kompromisu,* PIW, Warszawa 1976.

sfery przeżycia estetycznego.

Proces transformacji życia i rzeczywistości w dziedzinę sztuki był dla Witkiewicza jednym z najistotniejszych problemów. (...) Jego obsesyjna autorefleksja zwrócona ku własnej kondycji artysty przywodzi na myśl rozważania Ortegi y Gasseta z eseju o *Dehumanizacji sztuki,* gdzie pojęcie ekspresji zostaje wpisane w substancję dzieła*. Ale Witkiewicz idzie jeszcze krok dalej: uwalnia elementy dramatu, w tym także własne idee i teorie włączone do fabuły sztuki, po to, by - wyswobodzone ze swych tradycyjnych funkcji - stały się składnikiem wolnej gry form. I chociaż teoria Czystej Formy w teatrze nosi wszelkie znamiona powagi i abstrakcyjności, to sztuki zrodzone z jej zasad okazują się zarazem i śmieszne, i konkretne: nacisk na konstrukcję formalną wyzwala raczej zabawę niż ideologię, raczej migotliwość niż stałe tezy. Przekształcając teorię w sztukę (a nie:

* Por. José Ortega y Gasset *Dehumanizacja sztuki i inne eseje,* Czytelnik, Warszawa 1980.

tworząc sztukę zgodnie z teorią!), igrając z wielością form zamiast wybrać jedną formę ostateczną, Witkiewicz do modernistycznego zachwytu nad Sztuką (koniecznie przez duże S) dołącza w ten sposób postmodernistyczne elektyzm i frywolność.

Patrice Pavis, francuski teoretyk dramatu, utrzymuje, że teatr postmodernistyczny podnosi teorię do rangi działalności rozrywkowej (playful activity)*. W utworach scenicznych Witkacego teoria i praktyka zachodzą na siebie, pożerając nawzajem jedna drugą. Tak, teoria Czystej Formy w teatrze nie jest ani minimalistyczna, ani tylko do teatru ograniczona; przeciwnie, jest właśnie żałosna i pożera inne formy, aby je przekształcić, przeobrazić i potem wypluć. Czysta Forma w rozumieniu Witkiewicza jest w istocie taką koncepcją sztuki teatru, w myśl której teatr może wchłonąć więcej poglądów naukowych, filozoficznych czy estetycznych, niżby mu na to mógł pozwolić którykolwiek ze

* Por. Patrice Pavis *The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre, Modern Drama* nr 1/1986.

współczesnych -izmów, choćby ekspresjonizm czy konstruktywizm. Kiedy bohaterowie sztuki zaczynają dyskutować o teorii Czystej Formy, wówczas sama forma dramatyczna staje się u Witkacego przedmiotem dramatu. Aby uświadomić sobie radykalizm tego zabiegu, wystarczy pomyśleć, jakie wrażenie wywołałaby Panna Julia, gdyby raptem zabrała się do analizy wstępu, którym Strindberg poprzedził swoją sztukę.

Zwróćmy też uwagę na inną ważną stronę Witkacowskiej teorii teatru. Główny nacisk pada tu nie na scenografię, architekturę budynku czy uczestnictwo widza w spektaklu, lecz przede wszystkim na aktora. Teoria Czystej Formy otwiera nową perspektywę, uruchamia nową wrażliwość w traktowaniu sztuki aktorskiej. „Chodzi na razie - pisze Witkiewicz w 1922 roku - o nowy typ gry aktorskiej, a nie o dekoracje".* Punkt wyjścia jest tu w gruncie

*List do Stanisławy Wysockiej z 23 stycznia 1922: cyt. za: Janusz Degler *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, czerwiec 1918 - wrzesień 1939. Pamiętnik Teatralny z.* 1-4/1985.

rzeczy taki sam, jak w poglądzie Nietzschego, który utrzymywał, że teatr jest kłamstwem, a sztuka aktorska to szczególny talent do kłamstwa. Otóż w Czystej Formie dawny aktor-udawacz stawałby się raczej technikiem, który - zamiast symulować sytuacje czysto życiowe - mógłby z matematyczną ścisłością wypełniać swoje miejsce w całości kompozycji. Rezygnując z udawania kogoś realnego i z bezskutecznych starań o naśladowanie natury, aktor-technik mógłby więc stać się prawdziwym twórcą, wyswobodzonym z kanonów iluzji teatralnej.

Witkiewicz zatem żąda od aktora świadomej gry z formami, wolnej od zakłamania, udawania. Aktorska sztuka transformacji, rozumiana jako serie gagów i trików, stanowi istotę jego własnej dramaturgii, w której gra zastępuje ideologię. Więcej, dla Witkiewicza teatr jest ostatecznie królestwem wolności, człowiek bowiem może tam odzyskać dawno utraconą zdolność do pierwotnego zdumienia. Właśnie dlatego - odmawiając teatrowi wszelkich funkcji utylitarnych, protestując przeciw używaniu go do celów narodowych czy etycznych - Witkiewicz widzi w nim jednak instytucję zdolną przeciwstawić się największym zagrożeniom współczesnym: mechanizacji życia, „kamienieniu wszystkiego w jednolitą, szarą, nie zróżniczkowaną, a tylko pozornie jednorodną miazgę"*. Apelując do uczuć metafizycznych, które są wspólne całemu rodzajowi ludzkiemu, teatr jako Czysta Forma okazuje się więc obrońcą wartości indywidualnych.

I to byłoby główne przesłanie teorii Czystej Formy w teatrze.

** Bliższe wyjaśnienia..., op. cit.*

tekst wygłoszony po polsku podczas Zakopiańskich Prezentacji Artystycznych zorganizowanych przez Teatr im. S.I. Witkiewicza w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Witkacego, we wrześniu 1989. (Red.).

Druk w: „Dialog" 3/1990.

Podczas próby spektaklu, fot. Marek Biczyk

Od lewej: Ewa Sobiech, Jakub Kornacki, Jacek Piątkowski, Robert Gondek, Paweł Niczewski, Katarzyna Więcławska, Anna Januszewska, leżą: Grażyna Madej i Katarzyna Bujakiewicz.

zastępca dyrektora: Mirosław Gawęda

ZESPÓŁ TECHNICZNY

kierownik techniczny: Włodzimierz Bojakowski
operatorzy świateł: Janusz Kłym, Robert Skrzyniarz
akustycy: Andrzej Banaś, Adam Dzidziszewski
główny brygadier sceny: Brunon Melkis
brygadier sceny: Andrzej Miszkurka
pracownia ślusarska: Józef Kazubski
pracownia stolarska: Hilary Stróżyński
pracownia krawiecka damska: Irena Błońska
pracownia krawiecka męska: Jerzy Burmistrzak, Zofia Kazimierczak
pracownia tapicerska: Stanisław Falkowski
pracownia fryzjerska: Renata Szwed, Elżbieta Wiśniewska
garderobiane: Krystyna Storożyńska, Urszula Jastrzębowska
rekwizytorka: Barbara Cieśluk

opracowanie programu: Izabela Gawęda
na okładce: St.I. Witkiewicz, *Kompozycja,* 1924 rok, Olej
Wydawca: TEATR WSPÓŁCZESNY, 70-500 SZCZECIN, WAŁY CHROBREGO 3
skład i druk:

w repertuarze:

DUŻA SCENA

Antoine de Saint-Exupéry
Mały Książę

Grzegorz Nawrocki
Młoda śmierć

Molier
Świętoszek

Witold Gombrowicz
Iwona, księżniczka Burgunda

Mark Twain
Królewicz i żebrak

Tadeusz Różewicz
Kartoteka

Werner Schwab
Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu

Aleksander Fredro
Damy i huzary

MAŁA SCENA - MALARNIA

Pablo Picasso
Pożądanie schwytane za ogon

Clare McIntyre
Bez czułości

Bernard - Marie Koltès
Zachodnie wybrzeże

Ariel Dorfman
Śmierć i dziewczyna

w przygotowaniu:
Friedrich Dürrenmatt
Śmiertelne gry

Kierownik Biura Obsługi Widzów: Bolesław Pyzdrowski, tel. 89 23 23

Rezerwacja i sprzedaż biletów oraz informacje
od 8^{00} do 15^{00}, w soboty od 10^{00} do 13^{00}

Kasa czynna zawsze na godzinę przed rozpoczęciem spektaklu, tel. 89 23 23