

PANSTWOWY TEATR "WYBRZEZE"



DYREKTOR: A. BILICZAK • KIER. ARTYSTYCZNY: T. ZUCHNIEWSKI

WITK ^{STANISŁAW IGN}
IEWICZ ^{ACY}
S Z E W C Y

1957/8

PRAPREMIERA
w Teatrze Kameralnym
w SOPOCIE
dnia 12 października 1957 r.

Przerywniki — szkice projektów dekoracji i kostiumów:

Janusz Adam Krassowski

Okladkę projektował:

Marian Kołodziej

Zdjęcia:

Edmund Zdanowski

*Z moich słów, proszę, żadnych wniosków
Nie chcesz wyciągać po żakowsku.
Ze niby Sartre'a rzuć pod szafę,
Ze urzędz małe autodafe,
Przeciwnie, bo w mojej teorii
Herezja w wielkiej chodzi glorii,
Bo sól epoki jest w herezji,
Zwłaszcza gdy to pisarze nieźli.*

*Na obcych zresztą bardzo nie licz.
U nas ciekawy jest Witkiewicz.
Umysł drapieżny. Jego książek
Nie czytać — prawie obowiązek.
W ciągu najbliższych stu lat chyba
Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,
Aż ta formacja, co go znęta,
Stanie się już niezrozumiała,
I jaka była w nim trucizna
Najlepszy spec się już nie wyzna.*

*Wiersz mój chce chronić od rozpaczy,
Tej właśnie, jaką miał Witkacy,
Kiedy część prawdy widząc trafnie
Sam w swoje własne wpadł zapadnie
I w owym wrześniu, pełnym żalu,
Potężną dozą weronalu
Śmierć uznał za rzecz tak zaszczytną,
Ze to co zaczął, skończył brzytwą.*



Czesław Miłosz „Traktat moralny“

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

WITKIEWICZ ACY

STANISŁAW IGNACY

syn artysty-malarza, pisarza i krytyka, propagatora „stylu zakopiańskiego”, Stanisława, urodził się w Warszawie w 1885 r.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, potem w Monachium. Malował wiele i z ogromną łatwością, głównie portrety (parę tysięcy!), od naturalistycznych po skrajnie zdeformowane. Używał pseudonimu — Witkacy — i tak go nazywano w kołach artystycznych.

Zawód osobisty wypędza go do Australii (1914), skąd jako sekretarz znanego etnologa, profesora uniwersytetu londyńskiego, Bronisława Malinowskiego, miał uczestniczyć w wyprawie naukowej na Nową Gwineę. Na wiadomość o wybuchu I Wojny Światowej wraca jednak do Rosji i walczy na froncie północnym jako oficer pułku Preobrażeńskiego, który po Rewolucji Październikowej wybiera go na swego komisarza. Na tym stanowisku zyskał sobie takie zaufanie, że chciano go nawet wybrać komisarzem jakiegoś miasta.

Po powrocie do kraju bierze Witkacy czynny udział w awangardowym ruchu artystycznym i literackim, poświęcając się równocześnie dociekanom filozoficznym.

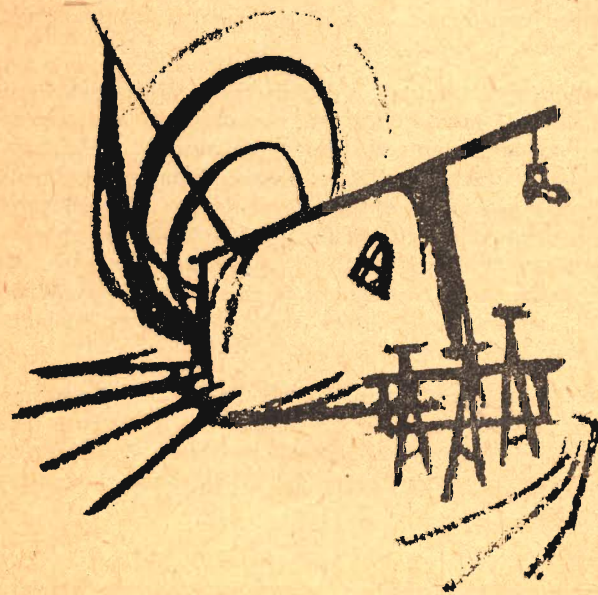
Nazwisko jego spotyka się na łamach pism różnorodnych międzywojennych grup artystycznych, od „Zdroju” i „Skamandra” po „Zwrotnicę” i „Zet”, choć do żadnej z nich nie należał. Prowadzi długie i zacięte dyskusje, w których głównymi jego przeciwnikami byli Emil Breiter i Karol Irzykowski.

W 1918 r. napisał pierwszą sztukę „Maciej Korbowa”. Przedtem — jak sam wyznaje — w okresie około 8 lat, był 2 razy w teatrze. W rok później sformułował swą teorię Czystej Formy, tj. takiej, która sama przez się wywołuje zadowolenie estetyczne niezależnie od treści. Za właściwe jej dziedziny uważał plastykę i muzykę, w literaturze natomiast występuje ona w postaci bardziej narażonej na „zanieczyszczenie” pierwiastkami realistycznymi. W ciągu 5 lat (1918—1923) napisał 22 sztuki teatralne oraz 3 książki teoretyczne: „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”, „Szkice estetyczne” i „Teatr”. W drama-

tach jego dominuje atmosfera „ginącego świata” i wyostrowająca się z czasem satyra społeczno-polityczna. Znajdujemy ją już m. in. w dramacie o dyktatorze „Gyubal Wahazar czyli Na przełęczach Bezsensu” (1921), „Kurka wodna” (1922), „Sonata Belzebuba” (1925) i w obu jego powieściach utopijno-satyryczno-filozoficznych: „Pożegnanie jesieni” (1926) i „Nienasycenie” (1929). W „Szewcach” (1927—1934), którymi zamyka Witkiewicz swą twórczość dramatyczną, obejmującą ponad trzydzieści utworów, ostra i celna satyra polityczna sięga daleko poza lata po przewrocie majowym w Polsce sanacyjnej i wizjonersko trafia jeszcze w szereg wypaczeń t. zw. epoki stalinowskiej.

Po r. 1930 przestano się Witkiewiczem interesować, nie chciano go drukować ani wystawiać jego sztuk w teatrach. Rzuca więc literaturę i poświęca się całkowicie filozofii, której system, oparty na przeświadczeniu o „trwałej tożsamości osobowego istnienia jednostki”, przedstawił w dziele „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia” (1935).

W dniu 18 września 1939 r., pod Baranowiczami popełnił samobójstwo.



* * *

Osobowość Witkiewicza*) wywierała na otoczenie wpływ, o którym krążą do dziś anegdota i legendy. Znakomity imitator, iluzjonista, chętnie demonstrował wszelkiego rodzaju demonizmy i w tym przeszedł Przybyszewskiego. Uważał się za znawcę narkotyków, o których napisał nawet książkę. Portrety cyfrował znakami, określającymi stan podniecenia narkotykami, od peyotlu i haszyszu poczynając. Gdy mu za mało płacono, lub gdy go model zdenerwował, cyfrował u dołu obraz „plus pyfko“. Głównymi były jego seanse kokainowe. Jak twierdzą wtajemniczeni, podawano na nich do wachania zamiast kosztownego narkotyku — mielony kwas borny. Częściej natomiast — i to już niewątpliwie — w użyciu bywały pospolitsze wywary z — ziemniaków lub żyta... Iście „końskiego zdrowia“, potrafił Witkiewicz, mając już dobrze pod 50-tkę, po nocy spędzonej przy kieliszku, rano ruszyć na całodzienną wycieczkę w góry!

Swą działalnością literacką przeciwdziałał Witkacy „sklerozie artystycznej swego czasu“. Zmysł groteski zbliża — co zauważył już Boy — twórczość dramatyczną Witkacego do konwencji teatru ludowego. Deformacja w jego sztukach, jako reakcja na naturalizm, nie ma jednak w sobie nic z bezsensu, przeciwnie, — maskując obmierzłą dla autora rzeczywistość, tym mocniej ją demaskuje.

Wbrew wypowiedziom teoretycznym, wrogiem realizmu nie był. Choć w spisie swych dramatów i komedii gwiazdkami oznaczał zbliżone do Czystej Formy, a krzyżykami „zanieczyszczone realizmem“, coraz bardziej brnął w te „zanieczyszczenia“, pchany niepoślednim temperamentem artysty i pisarza. Opierał się na aktualnym materiale. Nie bez racji też dopatrywano się w jego utworach aluzji do wydarzeń a nawet osób. Tak np. „Jan Maciej Karol Wścieklica“ (1922) powodzenie swe zawdzięczał aluzjom do kariery ówczesnego premiera, Wincentego Witosa. Wiele takich aluzji — jak i sformułowań, które stały się aluzjami dopiero dzisiaj — znajdujemy w „Szewcach“.

Wiele elementów formalnych i treściowych, które dziś określamy mianem „nowatorstwa“, Witkiewicz znał już i stosował. Twórczość jego łączy się z współczesną mu parodystyczną linią w sztuce europejskiej, której reprezentacją był „Król Ubu“ Jarry'ego, i pomysłami insceniza-

*) Poniższe informacje i sądy pochodzą z rozprawy Andrzeja Stawara „St. I. Witkiewicz i jego „Nienasycenie“. Twórczość, nr 2/1957 r. Patrz także: „Rozmowy o dramacie. Witkiewicza teoria i teatr“ Dialog, nr 1/1957 r.

cyjnymi Kafki. Natomiast walka Witkiewicza z „bebecznością“, ze zdewaluowanymi uczuciami, i jego ciekawa teoria gry aktorskiej — wyprzedzają Brechta; „katastrofizm“ światopoglądowy Witkacego żywo przypomina Becketta i całą t. zw. „czarną literaturę“ Zachodu; nadrealistyczny, pozornie nonsensowy humor jego staje w zawody z humorem Ionesco.

U nas Witkiewicz oddziałł bardzo silnie na prozę Gombrowicza i Szulca; z niego wywodzi się „Zielona Geś“ Gałczyńskiego i Białoszewski z teatru na Tarczyńskiej. Witkiewicz był przez lat 30 — jakże niesłusznie! — zapomniany. Dziś dopiero zaczynamy poznawać pisarza, którego admirał Boy, J. E. Płomiński nazywa „renesansowym człowiekiem“ („Twórcy bez masek“), a Adolf Rudnicki („Świat“ nr 41/1956) „naszym największym zjawiskiem artystycznym pierwszej połowy XX wieku“.



**Dodatkowe wyjaśnienie
w kwestji gry aktorów
w sztuce w Czystej Formie**

...Aktor nie powinien rozumieć sztuki w tem znaczeniu jak dawniej t. zn. po zrozumieniu dokładnem fabuły starać się postawić siebie w położenie życiowe postaci w niej występujących, powinien tylko starać się odczuć sztukę pod względem formalnym, a pomożenie mu w tem jest przedwstępem zadaniem reżysera.

...Drugą rzeczą, która musi być wymagana od aktorów, jest nieuczuciowe, zimne wypowiedanie zdań. Każda kombinacja słów ma sama w sobie zaznaczone walory swego możliwego wypowiedzenia, przez swoje znaczenie. Należy tyle tylko to znaczenie podkreślać, ile go jest w samych wyrazach i ich całości, nie dodając nic z uczuciowego tła, którego w życiu są one wyrazem. W ten sposób uwydatni się dźwiękowa i znaczeniowa (w znaczeniu artystycznym) wartość słów na niekorzyść wyrażenia bezpośredniego stanu duszy danego osobnika na scenie.

...Aktor powinien wypowiadać zdania nie jako wyraz stanów, które w sobie wzbudza i szuka dopiero dla nich formy, której szkielec dostaje gotowy od autora, formy pobudzającej go do przeżywania, tylko przeciwnie: zimny wewnętrznie jak lód, powinien stwarzać częściową Czystą Formę w wypowiedzeniu uwarunkowanem stosunkiem danego zdania do całości Czystej Formy, w uniezależnieniu od wszelkich życiowych związków. To nazywam formalną twórczością aktora i uważam za nieskończenie wyższy gatunek pracy, niż wydrzyżnianie się, dla „stworzenia“ jakiegoś życiowego „typka“.



...Działanie nie będzie tu również jak słowo wyrazem stanów wewnętrznych, o ile nie będzie zaakcentowane w ten sposób jak w życiu. Będzie pewnym ruchem, o pewnym znaczeniu, którego wartość znaczeniowa może być w formalnym stosunku do wartości znaczeniowej ruchu następnego, poza tem, że ruchy dane mogą mieć związki formalne jako wrażenia wzrokowe. Wrażenie będzie tu złożone, podobnie jak od wypowiedzeń. Połączenie działań i wypowiedzeń stwarza nowy element formalny, będący istotnym dla teatru i mimo, że musimy przyjąć pewne prawa, związane z nierozłącznością działań i wypowiedzeń od istot żywych, związki które działania z wypowiedzeniami łączą, mogą być dalekie od wszelkiej życiowej konsekwencji, podobnie np. jak niemożliwe w rzeczywistości związki poszczególnych części zdeformowanych figur w obrazach.



...Podobnie jak zdania powinny być wypowiedziane z idealną dykcją, z wydobyciem wartości samych wyrazów, bez tego zamieszania życiowego, którego imitacje tak często widzi się na scenie w sztukach realistycznych, tak samo zgrupowanie figur powinno nie być życiowo — przypadkowe, tylko w związku z dekoracją takie, aby całość obrazu, możliwie w każdym momencie przedstawiała pewną kompozycję malarską, a osoby chwilowo niegrające i pozostające na scenie, przybierały i zachowywały pewne pozy, nie starając się ciągle grać mimicznie, ponieważ to odwracałoby uwagę widzów od osób grających aktualnie. To zresztą doprowadzone jest do doskonałości w teatrze japońskim...

St. I. Witkiewicz „Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze”. Krakowska Spółka Wydawnicza, 1923 str. 167—168, 170, 181—182.

KONSTANTY PUZYNA

Witkacy i „Szewcy“

...Jest w dorobku pisarskim Witkacego jedno pęknięcie i tragiczna niekonsekwencja.

...Pęknięciem tym jest niezgodność jego teorii sztuki z praktyką artystyczną, głównie zaś niezgodność dramatów i teorii teatru.

...Konflikt ten, to bezkompromisowe ukazywanie prawdy o świecie i — ucieczka od niej. Jedno i drugie wynika z niezwykle ostrego, przenikliwego widzenia świata, oraz z nienasyconej pasji intelektu w docieraniu do podłoża faktów, w demaskowaniu wszystkiego i wszystkich, nie wyłączając siebie. Pasja demaskatorska każe mówić prawdę, ostrożność widzenia zmusza do ucieczki, bo „głupi Jakub“ widzi zbyt wiele, by potrafił to znieść. Widzi schyłek kultury burżuazyjnej, rozkład kapitalistycznego świata, faszyzm — widzi, dzięki umiejętności wnioskowania z faktów, najdrobniejsze szczegóły, nieraz na kilka lat naprzód. Widzi wreszcie rewolucję socjalistyczną, która na gruzach burżuazyjnego świata stworzy nową kulturę.

Dlaczego jednak cała ta rzeczywistość staje się dla Witkacego nie do zniesienia? Dlaczego nie stanął on do walki z kapitalizmem w szeregach lewicy, do której według niego samego przyszłość należy? „Ludzie teraz, to tylko wy — powiada w „Szewcach“ do szewców — to każdy wie. Ale z drugiej strony nie wierzę już w to nowe życie, które stworzyć macie wy — oto moja tragedia, jak na patelni“. A więc Witkacy wątpi. Czemu? Bo „doszliśmy do kresu burżuazyjnej kultury, która nie dała nic, prócz zwątpienia we wszystko“. („Pożegnanie jesieni“).

Witkacy jednak czuje się związany z tą kulturą, zarażony nią, choć wie że lada chwila ona runie. Ma odwagę wyciągnąć z tej postawy konsekwencje. Gdy faszysta Gnębón w „Szewcach“ przechodzi w krytycznej chwili na stronę rewolucji, a Hyper-Robociarz posiada: „trzeba jakoś zużytkować to stare guano“, Witkiewicz ustami Sajemana Tempe wpisuje znaczący komentarz: „Ten moment, to nadzieja różnych draniów, że jednak przeżyją umszturc“. Witkacy nie chce być takim draniem, choć wie, że artyści w nowym ustroju będą mieli opiekę i poparcie społeczne („Nienasycenie“); decyduje się zostać na straconej pozycji. Ale dlatego właśnie rzeczywistość staje się dlań męczarnią; „wytrzymać istnienie bez obłędu, bez zatumanienia się religią czy społecznikostwem, to nadludzkie już niemal zadanie“ („Szewcy“).

Zatumania się przeto — nie religią, lecz filozofią i estetyką. ...A jednocześnie ze straszliwą autoironią demaskuje w „Szewcach“ taką ucieczkę, demaskuje przez usta przedstawiciela gnijącej burżuazji, prokuratora Scurvy: „nie rozumiecie całego uroku znawstwa czegokolwiek bądź u bezpłodnych impotentów takich jak ja — to są otchłanie rozkoszy usprawiedliwienia swego bytu — takie dziamdzianie się w sobie“. „To są te ślachcickie odpadki — mówi Czeladnik w tychże „Szewcach“ — co oni nazywają swymi metafizycznymi przeżyciami. Łechcą sobie nimi spalone brzuchy, a każdy taki łecht

c. d. str. 14

WITK ^{STANISŁAW IGN}IEWICZ ^{ACZY}

S Z E W C Y

Naukowa sztuka ze „śpiewkami“ w 3 aktach

O s o b y:

SAJETAN TEMPE, majster szewski *Kazimierz Talarczyk*
CZELADNIK I, Józek *Lech Grzmociński*
CZELADNIK II, Jędrzek *Edmund Felting*
PROKURATOR ROBERT SCURVY *Tadeusz Gwiazdowski*
KSIĘŻNA IRINA WSIEWOŁODOWNA
ZBEREŻNICKA-PODBEREZKA *Lucyna Hass*
FIERDUSIENKO, lokaj Księżnej *Józef Niewęglowski*
JÓZEF TEMPE, syn Sajemana * * *
STRAŻNIK *Antoni Biliczak*
KMIEC *Maurycy Janowski*
KMIOTEK *Józef Kozłowski*
DZIWKĄ BOSĄ Z „WYZWOLENIA“ Wyspiańskiego *Maria Łomzanka*
CHOCHOŁ Z „WESELA“ Wyspiańskiego *Antoni Biliczak*
HYPER-ROBOCIARZ *Zbigniew Bogdański*
GNĘBON PUCZYMORDA *Marian Nowicki*
I DYGNITARZ, towarzysz X *Tadeusz Żuchniewski*
II DYGNITARZ, towarzysz Abramowski *Zygmunt Hübner*
DZIARSCY CHŁOPCY, STRAŻNICZKA, STRAŻNICY

Scenografia:

JANUSZ ADAM KRASSOWSKI

Reżyseria:

ZYGMUNT HÜBNER

Kierownik muzyczny:
WANDA DUBANOWICZ

Kierownik literacki:
WALERIAN LACHNITT



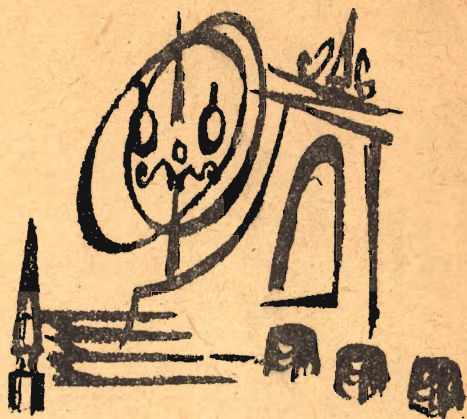
Helena Sokółowska (pierwsza od lewej)
w roli Zony i J. Draczeńska w roli
Wandy w „Janie Macieju Karolu Wście-
klicy“. Teatr im. Fredry w Warszawie.

Feliks Krassowski:
Projekt dekoracji do „Tumora Mózgowi-
cza“. „Scena narastająca“

Kraków 1926.



nasyconego bydlaka, to nasz ból w kiszkaach". I z tego nieustannego krążenia między pasją demaskatorską a ucieczką, między wznoszeniem wieży z kości słoniowej a rozbijaniem jej w drzazgi, rodzi się najtragiczniejsze wyznanie Witkacego: „Ja aparat pojęciowy mam — aby kłamać. Tej tragedii nie pojmuje nikt. To aż dziwne chwilami jest”. („Szewcy“).



...Oto jedna strona medalu. A oto druga:

...W teorii sztuki i filozofii świat dąży do zagłady, w dramatach i powieściach okazuje się, że dąży do niej tylko **konkretna formacja społeczno-ekonomiczna**, a z nią rzeczywistość polska okresu dwudziestolecia.

...W roku 1928 Witkacy pisze „Pożegnanie jesieni”, potem „Nienasycenie” — w obu pokazuje ginący świat burżuazji już bez żadnych obsłonek Czystej Formy; może to uczynić dzięki własnej teorii, że powieść nie stanowi dzieła sztuki. Niekonsekwencję jednak w stosunku do swych poglądów i tak popelnia, pisząc z kolei „Szewców” — udramatyzowany odpowiednik obu powieści, również nie mający nic prawie wspólnego z Czystą Formą...

...Akt I jest istotnie tej właśnie rzeczywistości (polskiej lat trzydziestych) przekrojem. Mamy tu więc Szewców — lewicę walczącą o swoje prawa, mamy jałową politycznie arystokrację w postaci Księżnej..., mamy faszystowską organizację „Dziarskich Chłopców” — syntezę korporantów, mamy wreszcie przedstawiciela warstwy rządzącej — prokuratora Scurvy, „społecznego impotentą bez istotnych przekonań”, niby liberała, ale wyraźnie faszyzującego.

...Wśród lewicy nie widzimy chłopów i robotników — drobnomieszczaństwu w jej szeregach, a szczególnie „górze” partyjnej, Witkacy nie szczędzi przykrych słów. Pokazuje jak wychowywano robotnika w Wolnej Wszechnicy Robotniczej..., wytyka... nieudolność organizacyjną.: Ukazuje wreszcie skrót całej ogólnej sytuacji politycznej słowami Księżnej zwróconymi do Szewców: „Agitacja wasza wykorzystuje tylko to, że tamci pogodzić się nie mogą. — Różnorodność ta nas gubi, bo dla nas, pour les aristos, „Dziarscy Chłopczy” zanadto demokratycznie dziarscy właśnie, i nigdy nie wiadomo, w co się przetworzyć mogą, a Scurvy już się z państwowym socjalizmem dawnej daty wacha, a dla Jego Dziarskości Naczelnej, Gnębona Puczymordy, sam jest zbyt do was zbliżony. — Jeżeli Scurvy, najwyższy dostojnik sprawiedliwości, która ma niezdrówą manię niezależności, zdoła się dostatecznie podliznąć organizacji

„Dziarskich Chłopców”... — Witkacy nie kończy, ale możemy dopowiedzieć za niego: polowania w Białowieży, Ribbentrop w Warszawie — póki nie przyjdzie wrzesień. W międzyczasie jeszcze Bereza — i o niej zresztą nie zapomina Witkacy: akt I kończy się uwięzieniem Szewców przez hordę „Dziarskich Chłopców”.

„Szewcy” powstał w latach 1927—1934! A więc najmniej połowę faktów, jakich odbicie mamy w tej sztuce, Witkacy **przewidział** na parę lat naprzód, wyciągając tylko logiczne wnioski z całej ówczesnej sytuacji. Zdumiewające są dopiero dwa następne akty. Akt II to losy uwięzionych Szewców i ich wyzwolenie, gdy nareszcie biorą się w kupę...*)



Akt III odpowiada poniekąd naszej rzeczywistości powojennej. Lewica jest u władzy, Scurvy na łańcuchu, Gnębón „przeszedł na stronę rewolucji” i udaje baranka. Za to Sajetan Tempe doszedłszy do władzy zaczyna zdradzać lewicę, upodabniać się do burżuazji... Ale i czeladnicy to tylko „reprezentatywne typy średniego chałupnictwa”; i oni jako klasa muszą zniknąć w drodze do społeczeństwa socjalistycznego. Mówi im to Hyper-Robociarz...

...Te dwa akty „Szewców”, to dopiero miara tego, co nazwaliśmy ostrością widzenia Witkacego. Fakt był dlań zawsze przesłanką, że wszystkiego potrafił wyciągnąć wnioski ostateczne.

...„Szewcy” to najgłębsza analiza wielkiego mechanizmu stosunków politycznych w Polsce lat trzydziestych, analiza, jakiej nie dała żadna inna książka dwudziestolecia ani też żadna książka powojenna.

Fragmenty rozprawy „PORACHUNKI Z WITKACYM” Twórczość nr 7 z 1949 r.

*) Puzyna w II akcie widzi „coś jakby okupację”. Nasza interpretacja odczytuje ten akt jako wyraz wiary Witkacego w nieuchronne nadejście rewolucji. Zgadamy się z interpretacją aktu III, z tym jednakże, że „jasnowidztwo” Witkacego okazało się bardziej zdumiewające niż autor rozprawy mógł przed ośmiu laty przewidywać i godzi w wiele błędów i wypaczeń rewolucyjnych przeobrażeń. (Przyp. red.).

O dramaturgii Witkiewicza

Uderza nas, że tak bohaterowie „Szewców”, jak i innych sztuk Witkacego, są szalenie rozgadani¹⁾; leżało to jednak w planach autora.

...O utworze nie stanowi już sytuacja, kompozycja itp. lecz styl, słowo, wypowiedź. To przesunięcie ciężaru z sytuacji na słowo widać właśnie w „Szewcach”. Stąd „rozdanie” bohaterów ma swe źródło nie tylko w chęciach przekazania pewnych treści, ale w założeniach konstrukcyjnych.

...Puzyna w „Porachunkach z Witkacym” zauważył, że „Szewcy” są udratyzowanym odpowiednikiem powieści... Puzynę zasugerowało podobieństwo występujących postaci. Ale jest to podobieństwo pozorne. W powieści postać służy do brania udziału w akcji, do wykonywania czynności itp. lecz jej t. zw. w n e t r z e pokazuje tylko o pisarz w komentarzu odautorskim, natychmiast analizującym każde posunięcie, każdy gest i słowo postaci. W sztuce postać wykłada swoje wnętrze sama. Postaci są wskutek tego jednoznacznie określone; ich czyny są przez nie same komentowane, ich myśli tłumaczone. Każda postać przyjęła na siebie funkcję podawania komentarza odautorskiego. W ten sposób całkowicie ginie podtekst. Jest to bardzo interesująca technika pisarska...

Z „antypodtekstowością” sztuki łączą się jeszcze dwie sprawy. Jak Brecht w niektórych swych sztukach, Witkiewicz zastosował w „Szewcach” konwencję szopki scenicznej. Problem Vorgeschichte rozwiązany jest w ten sposób, że postać wchodzi, przedstawia się, mówi, po co przyszła, co będzie robić itp. Znowu ciężar z sytuacji przerzucony jest na słowo. Tak samo do publiczności, z wyraźnie praktycznym celem informowania, skierowane są pewne objaśnienia fabuły bądź tego, co „między aktami” zaszło nowego w akcji. (Np.: Hyper-Robociarz przedstawia się; Strażnik w II akcie objaśnia scenę. Przyp. red.).

...Postać szopki ma to do siebie, że nie ma pretensji do analizy psychologicznej. Stąd jeszcze jedno pokrewieństwo „Szewców” z komedią dell'arte i jej jednocechowymi bohaterami. Dzięki deformacji, dzięki wyeksponowaniu jednej tylko cechy postaci, bohaterowie Witkiewicza są raczej jakimisź zantropomorfizowanymi „wglądami” w życie (Czachowski), występują tylko w funkcji nosiciela tej jednej, akcentowanej cechy, tak jak *Zołnierz samochwał*, *Zazdrosny mąż* czy *Eskulap*.

...Tak samo skonstruowane były postacie Rabelais'go. Są to zresztą popularne chwytły groteski.

Zupełnie nowe efekty osiągnął jednak pisarz przez zastosowanie konwencji groteski do konfliktów psychologicznych... Męki Scurvego..., kom-

1) Dla uwypuklenia satyry politycznej w „Szewcach” dokonaliśmy pewnych określeń tekstu, w szczególności licznie rozsianych w oryginale wypadów polemiczno-literackich oraz młodopolskiej obsesji „męki erotycznej” (Przyp. red.).



pleksy erotyczne Księżnej i Tumora są potraktowane jak najbardziej poważnie. Przedmiotem ironii jest jedynie sposób ich przeżywania: to, co się myśli i robi, kiedy się coś przeżywa.

Słowo jest jednym z najważniejszych elementów sztuki Witkacego. Podobnie jak to się dzieje w prozie i w dramacie współczesnym, Witkiewicz w swoich dramatach przenosi ciężar ważności przede wszystkim na wypowiedź. Witkiewicz uważał, że wyrazy budują pewien, u każdego inny kompleks znaczeniowy... Otóż, walor poezji polega na operowaniu ewentualnymi zestawami asocjacji towarzyszących słowu... Przy takich założeniach nie ma dla Witkiewicza słów ni dźwięków asemantycznych. Na odwrót, zestawienia dźwięków, którym żadna treść nie odpowiada, są szczególnie atrakcyjne artystycznie (słynna „kalamarapaksa”).

Tego typu eksperymentów dokonywał Joyce w „Przebudzeniu Finnigana”. Joyce tworzył neologizmy, które w języku angielskim (ani w żadnym innym) nie posiadały desygnatów, lecz miały bądź rdzenie, bądź np. przedrostki zgodne z angielskim poczuciem językowym. Podobnie tworzy neologizmy Witkiewicz. Bezwartościowe przekleństwa „Szewców” mają dużą siłę emocjonalną, nie są bynajmniej asemantyczne dla odbiorcy.

...Te pomysły Witkiewicza pozostawały jednak całkowicie niezrozumiałe dla współczesnych... Witkiewicz zaś był prawdziwym mistrzem słowa, osiągał świetne efekty humorystyczne nawet przez proste przedstawiania szyku wyrazów. Humor „Szewców” to w dużej mierze humor słowny. Jest to nowoczesny humor: śmiech z wypadków, które normalnie przywykliśmy uważać za tragiczne, śmiech ze śmierci bohatera na scenie, skoro ten bohater śpiewa: „Tfu, do czorta, pękła mi aorta!”. W dowcipie, w ironii tkwi jedna z naczelných wartości sztuki Witkacego.

Witkacy na scenach Dwudziestolecia

Chrzestnymi rodzicami autora „Szweców“ byli Sabala oraz... Helena Modrzejewska. Początek kontaktów Witkiewicza z teatrem był więc i wczesny i chlubny; później różnie bywało. Widz mieszczański, zasadniczy klient teatrów Dwudziestolecia, rechotał co prawda przy pieprzonych, Witkiewiczowskich zwrotach, ale nudził go niezrozumiały dlań dialog:

*Żywy trup, zamieniając bykolaków nicość
W żywe kolo przetopił kalamarapakse;*

Drażniła dziwność postaci tego teatru, w którym nieokrzesany handlarz, dyskutował o intuicji bergsonowskiej, czy monadach Leibniza. I chociaż Boy głosił, że „publiczność, która co roku z zapętem oklaskuje Żydka, Twardowskiego i inne kukietki w szopce, przyjmuje nierealność Witkiewiczowskiego świata, jako coś zupełnie prostego“ — sztuki Witkacego zdejmowano poważnie z afisza po dwóch, trzech spektaklach. Sukcesy notowano wtedy, gdy albo grano utwór mniej reprezentatywny dla tego apostoła „czystej formy“ (np. „Jan Maciej Wścieklicia“), albo gdy inscenizatorzy lekceważyli formalne sugestie autora i włączali sztukę w ramki realizmu (np. warszawskie „Nowe wyzwolenie“ — rekord frekwencji sztuk Witkacego: aż 15 przedstawień). Wtedy publiczność bawiła się wybornie, a autor... wychodził, jak to opisuje St. Papee: „Najmniej wytrzymałym okazał się sam autor. Przed końcem pierwszego aktu cichaczem wyszedł za drzwi. Potem widząc pogodził się z losem i własną sztuką, gdyż wrócił“.

Witkacy — widz własnych sztuk miał powody do gniewu. Aktorzy, albo starali się przybliżyć tekst do skali swych osobistych doznań, wbrew wyraźnym zleceniom: „Wszyscy mają mówić nie uczuciowo“ (Witkiewicz — Uwagi o „Pragmatystach“ — „Zdrój“), albo udawali figlarne marjonetki, zniekształcając deformację autora, „co w wyniku dawało właśnie całość, obowiązującą w wyklętym teatrze, naśladującym życie“ (Papee). Trudno ich winić; choć bardzo chcieli grać tekst Witkacego, „stwarzali nasirój z Ibsena“ (Irzykowski). Grali przecież dla określonej publiczności i wedle zadawnionych manier, tak odmiennych od wskazań Witkiewicza: „Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton cis w danym utworze muzycznym“. Efekt należały osiągnąć jedynie w przedstawieniach o charakterze wyraźnie studyjnym. Wymienić tutaj trzeba inscenizacje „Pragmatystów“ w „Elsynorze“ i krakowskie prace W. Dobrowolskiego, zwłaszcza „Mgtwę“ w „Cricot“. Zespół entuzjastów z „Elsynoru“ (Breiter, K. Borowski, Horzyca, Iwaszkiewicz, Zawistowski) interesowały w sztuce Witkiewicza właśnie problemy warsztatowe teatru „czystej formy“, a więc gra światła; rozłożenie stałych i ruchomych plam kolorystycznych; sytuacje dramatyczne, które nie dbają o realistyczne usprawiedliwienia; stany psychiczne aktorów, wyrażające się środkami najściślej niezbędnymi. Nęciła



Scena z „Warjata i zakonnicy“
w Teatrze Miejskim w Toruniu.

ich pokusa zabawy w jednolitość form: dekoracja „Pragmatystów“ przedstawiała trójkątną celę z trójkątną szczeliną w głębi zamiast drzwi, z trójkątnym oknem; ta sama trójkątność sytuacji dominowała w misenscenach. Plastycy z „Cricot“ poszli jeszcze dalej; włączyli w akcję nawet maszynię zakulisową: „Przy drzwiach prowadzących do garderób trzyma jeden z improwizowanych maszynistów tałę z kilkoma żarówkami, a w pobliżu drugi manipuluje kolo „reflektora“ t.j. żarówkę na sznurku, którą zasłania oprawionymi w tekturowe ramki szybkami czerwonymi i zielonymi“ (Czas).

O Witkacym można nieskończenie. Trudno w skąpych ramach informacyjnej noty zawrzeć bogactwo wrażeń o teatrze tego wielkiego artysty, którego zapalczywy Irzykowski mienił „blagierem i szwindlarzem“, niefortunny recenzent „Gazety Lwowskiej“... „Maggi m teatru“ (niby, że ekstrakt teatralności), a o którym Stefan Zeromski pisał: „... w twórczości dramatycznej naszej (są sztuki Witkiewicza — W. F.) oryginalnymi zjawiskami i zasługują na to, żeby je traktować nie tak po macoszemu, jak dotąd“.

Z 34-ech sztuk St. I. Witkiewicza, granych było jedynie 12. Większość więc czeka dopiero na sceniczną prezentację. „Szwecy“ wchodzi na scenę po raz pierwszy. Oto kroniką Witkiewiczowskich premier:

W a r s z a w a

- „Pragmatyści“ — premiera 29. XII. 1921 r. w Teatrze „Elsynor“. Reż. K. Borowski, opracowanie gestu — E. Dziewulski. Wykonawcy: B. Samborski, J. Munclingrowa, A. Dunikowska, H. Stepowska, L. Kozłowski, B. Rosian, W. Batogowski.
- „Jan Maciej Karol Wścieklica“ — premiera 25. II. 1925 r. w Teatrze im. Fredry. Reż. J. Pawłowski. Wykon.: J. Pawłowski (Wścieklica), Zbierzyński (Lichwiarz), S. Jarszewski (Dyplomata z San Domingo), J. Draczewska (Wanda), H. Sokołowska (Zona Wścieklicy), Borkowska (Valentina) oraz Ostrowski, Rydzewski.
- „Nowe wyzwolenie“ — premiera 28. V. 1926 r. w Teatrze Małym. Reż. K. Borowski. Wykonawcy: J. Gawlikowski (Ryszard III), G. Buszyński (Weżymord), H. Małkowski (Prof. Wallsdorf) i inni.
- „Warjat i zakonnica“ — premiera 28. V. 1926 r. w Teatrze Małym. Reż. Al. Węgierko. Wykonawcy: J. Maliszewski (Walpurg), M. Modzelewska (Zakonnica), J. Warnecki (Grün).
- „Mr. Price czyli Bzik tropikalny“ — premiera 2. VII. 1926 r. w Teatrze Niezależnym. Wykonawcy: H. Krzywicka, H. Sokołowska, J. Draczewska, J. Mazanek, T. Leszczyc oraz inni.
- „Nowe wyzwolenie“ — premiera 26. II. 1933 r. w Państw. Inst. Sztuki Teatralnej. Reżyseria i scenografia — K. Związek. Wykonawcy: S. Śródka (Ryszard III), J. Skubnińska (Tatiana), K. Związek (Weżymord) i inni.

K r a k ó w

- „Tumor Mózgowicz“ — premiera 30. VI. 1921 r. w Teatrze im. Słowackiego. Reżyser T. Trzciński. Wykonawcy: W. Bracki (Tumor), L. Pancewicz-Leszczyńska (Zona Tumora), J. Orwid (Józef Tumor), W. Krasnowiecki (Prof. Green), A. Kłońska (Balan-tyna), H. Kacicka (Ibissa), E. Solarski (Alfred), L. Bracka (Maurycy), J. Hańska (Irena), J. Dobiesław (Persville), A. Szymański (Ks. Tenagh), B. Puchalski (Radża), H. Modrzewski (Kapitan).
- „Kurka wodna“ — premiera 20. VII. 1922 r. w Teatrze im. Słowackiego. Reżyser T. Trzciński. Wykonawcy: Wł. Miarczyński (Ojciec), Wł. Bracki (On), M. Modzelewska (Kurka wodna), H. Kacicka (Tadzio), A. Kłońska (Ks. Alicja), Z. Zalewska (Afrosja), T. Białoszczyński (Lokaj), A. Szymański (Maciej), J. Dobiesław (Efemer), H. Modrzewski (Alfred), K. Brandt (Izaak), St. Kustowski (Szpicel).
- „Młot“ — premiera 7. XII. 1933 r. w Teatrze „Cricot“. Reżyser W. Dobrowolski, scenografia zespołowa. Wykonał zespół amatorski złożony z krakowskiej „cyganerii“ artystycznej, między innymi: J. Puget, H. Cybulski.
- „Straszliwy wychowawca“ — premiera 22. III. 1935 r. w „Awanscenie“. Reżyseria W. Dobrowolski. Wykonał zespół amatorski Legionu Młodych.

L w ó w

„Jan Maciej Karol Wścieklica“ — premiera 8. V. 1926 r. w Teatrze Nowym. Reż. J. Pawłowski. Wykonawcy: J. Pawłowski (Wścieklica — występy gościnne), Nieprzewski (Hycel), Grotowska (Józefa Figo), oraz Łozińska, Orzylska, Nawrocki, J. Rygier, Zbrojewski i inni.

Ł ó d ź

„Persy Zwierzontkowskaja“ — premiera 31. V. 1927 r. w Teatrze Miejskim. Reż. Szpakowicz, scenografia — K. Mackiewicz. Wykonawcy: I. Horecka (Persy), St. Grolicki (Dyrektor teatru), J. Kieliszczyc (Ks. Zamutrański), T. Zeromski (Smoczkousty), Wł. Krasnowiecki (Ultamor), Wojdan (Radża Malajski), oraz: W. Jerzmanowska, Jakubińska, Rutkowska, W. Tatarkiewiczówna, T. Białoszczyński, K. Fabisiak, L. Krzemieński, J. Mroziński, Z. Wilczkowski, Szacki, J. Woskowski.

T o r uń

„W małym dworku“ — premiera 8. VII. 1923 r. w Teatrze Miejskim. Reż. W. Malinowski, scenograf F. Krassowski. Wykonawcy: J. Leliwa (Ojciec Dżapanazy), M. Sarjusz Wilkoszewska (Zosia), M. Lejczykówna (Amelka), St. Dąbrowski (Jezory), M. Malanowicz (Aneta), M. Jasińska-Szpakiewicz (Widmo matki), M. Szyszłowicz (Kozdroń), St. Kwaskowski (Maszejko), J. Dowski (Stępolek).

„Warjat i zakonnica“ — premiera w sezonie 1923/4 r. w Teatrze Miejskim.

P o z n ań

„Jan Maciej Karol Wścieklica“ — premiera w sezonie 1925/6 r. w Teatrze Nowym. Występy gościnne Teatru im. Fredry z Warszawy.

„Metafizyka dwugłowego cielęcia“ — premiera 14. IV. 1928 r. w Teatrze Nowym. Reżyser E. Wierciński. Wykonawcy: J. Chojnacka, M. Wiercińska, K. Brodzikowski, J. Hajduga, D. Damięcki, R. Piotrowski, J. Woszczerowicz, E. Wierciński, J. Zawieyski.



KRONIKA TEATRALNA

CZERWIEC — WRZESIEŃ

KLUB DYSKUSYJNY przy KM PZPR w Sopocie wystawił 5 czerwca „Przy drzwiach zamkniętych“ J. P. Sartre'a w sali Klubu Artystów Wybrzeża. W przedstawieniu (reż. T. Cybulski, scen. J. A. Krassowski) wzięli udział prócz aktorów „Wybrzeża“ — W. Stanisławskiej i A. Migulanki — aktorzy „Bim-Bomu“: Z. Kobiela i J. Wojtych.

„NIEPOGRZEBANYCH“ Sartre'a graliśmy dwukrotnie dnia 18 czerwca we Wrocławiu na zaproszenie Redakcji „Nowych Sygnałów“ oraz 1 lipca w poznańskiej telewizji.

PROJEKT TEATRU na Placu Węglowym (makieta obok) omawiał z zespołem „Wybrzeża“ projektant inż. arch. Lech Kadłubowski (27 czerwca).

W SEZONIE LETNIM Wybrzeże oglądało: „Przygodę florencką“ L. H. Morstina i „Pana Jowialskiego“ Fredry z Mieczysławą Ćwiklińską w roli p. Jowialskiej (Teatr im. Jaracza z Łodzi), „Zaloty“ Shawa z Ireną Eichlerówną i Władysławem Hańcżą, „Krzyżaków“ Sienkiewicza i „Konrada Wallenroda“ Mickiewicza w wykonaniu Teatru „Kuźnica“ z Poznania, „Jutro pogoda“ A. Hopwooda i „Lekarza mimo woli“ Moliera (Teatr Satyry z Poznania) „Dzieje grzechów“ (Teatr „Buffo“ również z Poznania), „Szkarałtne róże“ Benedettiego (Teatr Młodego Widza z Krakowa).

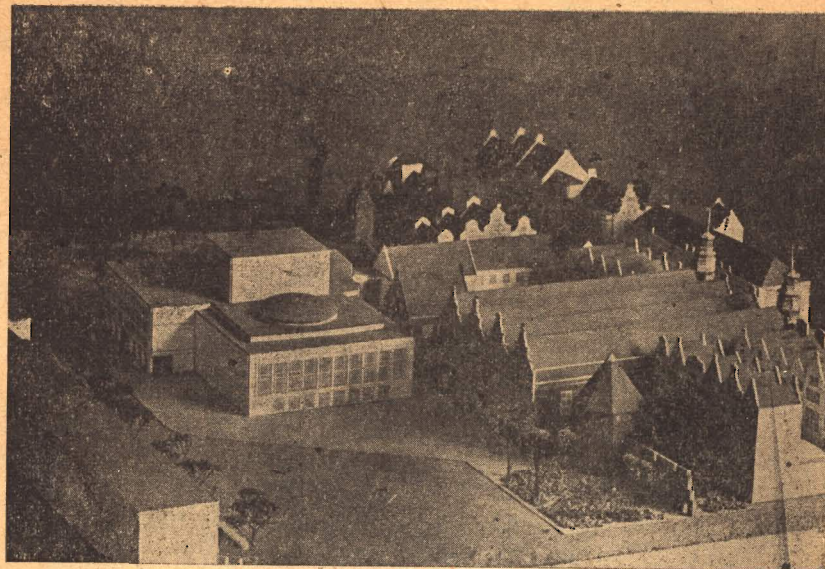
PRZEBUDOWĘ TEATRU DRAMATYCZNEGO w Gdyni uchwaliła w dniu 21 sierpnia w Warszawie Komisja Ocen Projektów Inwestycyjnych.

NAD PLANEM REPERTUAROWYM na sezon 1957/8 dyskutował zespół Teatru w dniu 28 sierpnia. Na zebraniu obecni byli przedstawiciele Centralnego Zarządu Teatrów — dyr. Jasieński oraz Kol. Kol. Stawieraj i Konopa.

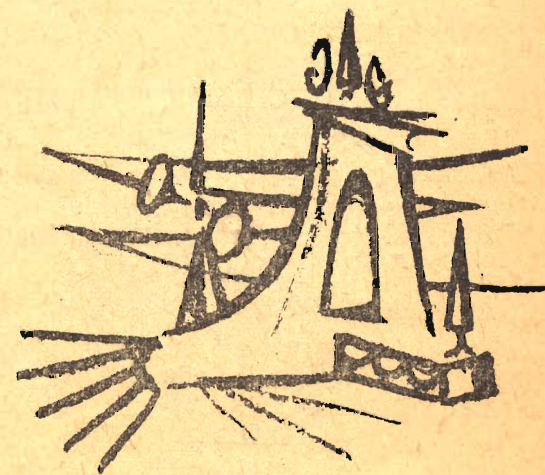
PUBLICZNĄ DYSKUSJĘ nad repertuarem Teatru na nadchodzący sezon zorganizowaliśmy w dniu 8 września, zapraszając ponad 100 osób — przedstawicieli władz, Partii, prasy, radia, świata kulturalnego, uczelni i szkół, zakładów pracy i społeczeństwa Gdańska, Gdyni i Sopotu. W dyskusji udział wzięli także przedstawiciele CZT oraz prasy zamiejscowej.

NA PÓLKACH KSIĘGARSKICH ukazały się ostatnio nakładem PIW-u: z serii „Materiały do dziejów teatru w Polsce“ „ROLE SOLSKIEGO“ zestawione przez Jerzego Gota, „KOMEDIE“ Goldoniego („Sługa dwóch panów“, „Dziedzic“, „Mirandolina“, „Gbury“, „Awantura w Chioggi“ i „Wachlarz“) ze wstępem Mieczysława Brahmera, „BARTŁOMIEJOWY JARMARK“ Ben Johsona (tłum. M. Słomczyński) poprzedzony kroniką życia i twórczości autora, zbiór recenzji Jana Kotta „POSKROMIENIE ZŁOŚNIKÓW“ oraz sylwetka znakomitej aktorki „MARIII DULĘBY“, pióra Ireny Babel. Z teatrolologii radzieckiej otrzymaliśmy Mikołaja Górczakowa „LEKCJE REŻYSERSKIE STANISŁAWSKIEGO“ i wybór myśli Niemirowicza-Dąnczenki „O TEATRZE“.

Wydawnictwo Literackie wzbogaciło swój cykl wspomnień i pamiętników książką Jana Lorentowicza „SPOJRZENIE WSTECZ“. W Bibliotece Narodowej ukazał się „EGMONT“ Goethego w przekładzie K. Iłakowiczówny i z obszernym wstępem krytycznym Zofii Ciechanowskiej. Wrocławskie „Ossolineum“ wydało pierwszą polską pracę o G. B. S. —



Barbary Bałutowej „DRAMAT BERNARDA SHAW“. Wydawnictwo Poznańskie dało czytelnikom mało znaną „groteskę straganową“ Emila Zegadłowicza „ŁYŻKI I KSIĘŻYC“ ze wstępem Kornela Szymanowskiego i reprodukcjami projektów kostiumów Feliksa Krassowskiego z inscenizacji poznańskiej w 1928 r.



Najbliższe premiery:

Mikołaj Pogodin

»MÓJ PRZYJACIEL«

Pierre Corneille

»C Y D«

(w przekładzie St. Wyspiańskiego)

Franz Schönthan

»PORWANE SABINEK«

(przekładzie J. Tuwima)

Inspicjent:

LIDIA KACPRZAK

Sufler:

RENATA GRODNICKA

Kierownik techniczny:

STANISŁAW MATYSIK

Kierownik pracowni — główny elektryk:

TADEUSZ KUBACKI

Główni elektrycy scen:

MARIAN BARTKIEWICZ

EDWARD WALTER

BRONISŁAW CIBA

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej:

OLGA LUDMEROWA

JAKUB SMUG

Stolarskiej:

WŁADYSŁAW MAJCHRZAK

Malarskiej:

EDMUND NOWAKOWSKI

Tapicerskiej:

STANISŁAW WŁODKOWSKI

Perukarskiej

JÓZEF KLIMCZYK

Modelatorskiej:

MARIAN KUJAWSKI

Brygadierzy scen:

IGNACY DABKIEWICZ

MAKSYMILIAN KITOWSKI

JÓZEF STARSIEŃSKI

Kierownicy administracyjni scen:

HALINA CIECHOCIŃSKA

MIECZYŚLAW NOWAK

HALINA ZEMŁO

GDA-2515. 21.9.57. 2000. W-11.

Cena: 2.00

