
TP
NAROD SOBIE

PROSCENIUM

Teatr Polski w Poznaniu

TP
N A R O D S O B I E

PROSCENIUM

TEATR POLSKI W POZNANIU

Sezon 1966/67

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
M A R E K O K O P I N S K I

DRAMAT NIE-EUKLIDESOWY

JERZY
ZIOMEK

Spis rzeczy	
	str
Jerzy Ziomek — Dramat nie-euklidesowy	3
Edward Balcerzan — Witkacego „Powieść metafizyczna”	10
Kalikst Morawski — Carlo Goldoni, poeta Wenecji XVIII w.	15
Leszek Prorok — Kłopoty pana Rouselin	24
Lidia Kuchtówna — Kompozycja przestrzeni scenicznej w szekspirowskich inscenizacjach Horzycy	32
Z archiwum teatralnego — recenzenci poznańscy o premierze „Metafizyki dwugłowego cielęcia” St. I. Witkiewicza	
Jerzy Koller	36
Witold Noskowski — Metafizyka Dwugłowego cielęcia	38
Zenon Kosidowski — Stanisław Ignacy Witkiewicz	41

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK
STANISŁAW HEBANOWSKI I ZBIGINIEW OSIŃSKI

Czekają: Donna Scabrosa ze Świntusią, Donna Lubrica z Przyjemniaczkiem, Fletrycy — poeta, Lidia, Robotnicy, Damy Panowie, Baby. Czekają bardzo długo i na dobrą sprawę nie wiadomo poco, choć wiadomo na kogo. Na Wahazara. Donna Scabrosa chce oddać Świntusię na damę dworu Jego Jedyności, Kwibuzda ma młyn, który musi ruszyć. Ale pozostali? Na co czekają? Czekają, bo to jest dobrowolna poczekalnia, bo w piekle nie ma żadnych mąk i piekło jest jedną wielką poczekalnią.

Sytuacja wyjściowa w *Gyubalu Wahazarze* wydaje się sytuacją nonsensowną. Sztuka nosi pełny tytuł: *Gyubal Wahazar czyli na przejściach bezsensu. Nie-euklidesowy dramat w czterech aktach*. — Ale nonsens jest zawsze nonsensem wobec czegoś. Czy zaczekanie się na śmierć, czy zgoda na życiową sytuację poczekalni i zgoda na tyranię sprawowaną przez Wahazara jest nonsensem? Jest nonsensem tylko wobec reguł sztuki mieszczańskiego realizmu, zwanej przez Witkacego sztuką bebehowatą, która od każdego aktu twórczego wymaga prawdopodobieństwa w skali małych codziennych motywacji. Nie jest natomiast nonsensem wobec reguł znanych historii politycznej, przede wszystkim historii wieku XX.

Czy więc *Gyubal Wahazar* jest dramatem politycznym? Jeśli za temat polityczny uznać zbiór aluzji, to nie. Jest natomiast dramatem politycznym, jeśli za temat polityczny uznamy zbiór problemów moralnych dostrzeżonych oczyma artysty, przejętego losem Istnienia Poszczególnego czyli niepowtarzalnej jedyności ludzkiej, w dobie mechanizacji i automatyzacji społeczeństwa.

Jednym tchem można wprawdzie wyrecytować naczelną formułę twórczą Witkacego, ale przedtem trzeba tę formułę wyjaśnić.

Gyubala Wahazara napisał trzydziestosześcioletni podówczas filozof, pisarz i malarz w roku 1921. Był to szczególnie płodny okres w życiu Stanisława Ignacego Witkiewicza zwanego przez przyjaciół Witkacym. Spośród dwudziestu pełnospektaklowych i znanych nam dziś w pełnym tekście dramatów Witkacego sześć powstało w tymże roku, wszystkie zaś z wyjątkiem najpóźniejszych i najdojrzałszych *Szewców*, między rokiem 1918 i 1925. Autor *Gyubala* miał wtedy poza sobą spędzone w Zakopanem dzieciństwo w domu ojca, znanego

krytyka i malarza, Stanisława Witkiewicza, studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, podróże do Włoch, Niemiec i Francji. W roku 1914 wyjechał Witkacy ze znakomitym polskim, światowej sławy, etnografem Bronisławem Malinowskim w podróż naukową do Australii. Na wieść o wybuchu wojny wrócił do Europy i zaciągnął się do armii rosyjskiej. W Rosji i na froncie przeżył wojnę, a potem rewolucję. W roku 1918 przyjechał do Polski.

Gdy pisał *Wahazara* miał przed sobą: kilkanaście dramatów, dwie powieści, szereg prac z zakresu teorii sztuki i filozofii, między nimi prace o Czystej Formie, zażarte spory z krytyką. Miał przed sobą samobójczą śmierć w dniu 18 września 1939 roku.

Czy można tak powiedzieć: „miał przed sobą samobójczą śmierć”? W tym wypadku chyba tak. Całą twórczość Witkacego, niektóre dramaty i obie powieści przenika stała obsesja katastrofizmu: współczesna cywilizacja techniczna, mechanizująca człowieka, współczesna nauka zmierzająca do coraz to drobniejszych specjalizacji, świat automatycznego mrowiska ludzkiego — wszystko to wydawało mu się skazane na zagładę. O zagładzie tej pisał wszędzie. Wrzesień 1939 zrozumiał jako ziszczenie ponurej wizji katastrofy. Z przewidywań i z faktów wyciągnął konsekwentny wniosek: w polskiej wiosce w czasie wojennej ucieczki przeciął sobie żyły.

Jest rzeczą zrozumiałą, że z Rosji, z obrazu pierwszych miesięcy wrzenia rewolucyjnego wyniósł Witkacy lęk przed zagładą. Ale zastanawiające jest co innego: obywatel kraju zafanego, kraju w którym poeci marzyli o Mieście, Masie i Maszynie, widzi wszystkie te symptomy rozkładu nowoczesnej cywilizacji, które były udziałem społeczeństw wysoko rozwiniętych. Ale nie sam przedmiot techniczny jest wrogi. Odrażający jest człowiek, który zgadza się na podział funkcji społecznych, na rolę elementu w maszynie. Dziś byśmy powiedzieli: człowiek wyobcowany, który stracił poczucie wewnętrznej suwerenności wobec świata. Ale w czasach Witkacego nie były modne takie terminy, jak alienacja. Powiedzieliśmy: Witkacy był autorem dramatów i powieści politycznych. I zarazem wiemy, że Witkacy był teoretykiem sztuki Czystej Formy. Między potocznym rozumieniem hasła „forma” i do tego: czysta — a politycznym tematem odczuwamy pewną niezgodność. A jednak polityczność Witkacego nie jest naszą dowolną interpretacją.

Objawem degeneracji zmechanizowanego społeczeństwa miała być niezdolność do wysokiej rangi uczuć metafizycznych, jakie daje prawdziwa sztuka tożsama ze sztuką Czystej Formy. Stałe *nienasycenie* Czystą Formą towarzyszy współczesnemu człowiekowi, który tworzy i rozumie już tylko sztukę na miarę swych wąskich i ciasnych psychologicznych doświadczeń, sztukę *bebechową*, której najwyraźniejszym okazem był dla Witkacego dziewiętnastowieczny realizm mieszczański.



St. I. Witkiewicz: *KOMPOZYCJA*

Czysta Forma — to nie *naga dusza* Przybyszewskiego, którego Witkacy zresztą (i słusznie) nie znosił i którego koncepcje w postaciach swoich utworów karykaturował. Czysta Forma to też nie sztuka abstrakcyjna, jak byśmy gotowi byli sądzić uwiedzeni wieloznacznością słowa forma. Witkacy nie zwalczał sztuki przedmiotowej — chodziło mu jedynie o to, żeby przeżycie artystyczne tak twórcy jak odbiorcy nie zatrzymywało się na warstwie przedmiotowej. Starożytna tragedia była bliska Czystej Formy i dawny widz był szlachetniejszą odbiorcą: szedł do teatru mimo, że doskonale znał mīt, szedł nie po to, żeby śledzić dzieje dzieciobójczyni Medei, ale dla *samego stawania się czegoś na scenie, które podobnie jak to jest w muzyce, dawało nowy wymiar przeżyciom patrzących przenosiło ich w inny świat metafizycznych przeżyć*. Witkacy zwalczał najbardziej skrajny przejaw sztuki bebechowej swoich czasów, styl który my dziś nazywamy małym realizmem lub weryzmem. Kiedyś nie zepsuty i nieskomplikowany artysta, taki jak Boticelli, mógł pogodzić *dobrze narysowaną* łydkę (tzn. odpowiadającą jej rzutowi na płaszczyznę według zasad perspektywy) ze znaczeniem jej jako formy samej dla całości. Dziś — tj. w czasach Witkacego — narysowane jabłko jest obrazem przedmiotu do zjedzenia. I dlatego artysta XX wieku *musi* niejako deformować obraz rzeczywistości, żeby odwieść patrzącego od przypisywania namalowanemu przedmiotowi dosłownego sensu. Dawniej wielki artysta Renesansu mógł wstrząsnąć widza dziejami miłości dwojga kochanków bez względu na to, czy akcja *Romea i Julii* dzieje się

w Weronie czy gdzie indziej. Dziś pisarza interesuje to, co się zdarzyło na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10 i widz nie dostrzeże niczego więcej poza tą małą realnością miejsca i czasu. Mikrokosmos psychologii i obyczajaju, jak brudna szyba przesłonił widok metafizycznego obszaru przeżyć.

Metafizyka. Słowo niepopularne, które przecież — po usunięciu językowych uprzedzeń — znaczy tyle, co: dział filozofii zajmujący się rozważaniami o rzeczach wykraczających poza obręb doświadczenia. Witkacy znał dobrze stan współczesnej nauki ścisłej i był nią na swój sposób zafascynowany, choć zarazem przerażony jej możliwymi skutkami, jej etyczną obojętnością. Wiedza poza kontrolą filozofii — to następna lekka obsesja Witkacego.

Ale Witkacy znał się na tym, o czym pisał, choć to było zjawstwo amatorskie, nie zawodowe. Jeśli *Wahazara* nazwał dramatem nieeuklidesowym, to zrobił to bynajmniej nie dla żartu. Rozumował tu przez analogię: nowoczesna sztuka Czystej Formy ma się tak do sztuki tradycyjnej, jak geometria nieeuklidesowa do klasycznej, euklidesowej. Jak wiadomo, jeden z aksjomatów klasycznej geometrii, aksjomat o równoległych, został w XIX wieku zastąpiony innym aksjomatem i w ten sposób powstała nowa geometria odmienna od euklidesowej, oparta o odkrycia Łobaczewskiego i Bolyaia, zwana nieeuklidesową. Podobnie klasyczna fizyka newtonowska została uzupełniona odkryciami Einsteina. Która z dwu geometrii jest „prawdziwa”? Która z dwu fizyk jest prawdziwa? Otóż w tym rzecz, że tak nie można postawić pytania. Klasyczna geometria i klasyczna fizyka wystarczającą do zbadania i opisania rzeczywistości w pewnych jej granicach, z grubsza mówiąc odpowiadających zmysłowemu i empirycznemu poznaniu w okolicach kuli ziemskiej. Poza tymi granicami klasyczny opis i pomiar nie wystarczą. Istnieje taka płaszczyzna, zwana płaszczyzną Łobaczewskiego i taka przestrzeń, zwana przestrzenią Łobaczewskiego, na których nie zachodzi aksjomat Euklidesa, to znaczy na których (i w których) *przez punkt nie leżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste leżące z daną w jednej płaszczyźnie i nie przecinające jej*.

Ale Witkacy nie pisał science-fiction. Euklidesowość i nieeuklidesowość sztuki — to dla niego problem narzędzia, a więc w tym wypadku języka. Sztuka werytyczna nie tyle kłamie, ile mówi ograniczoną prawdę, wystarcza do opisania tylko codziennej obyczajowo-psychologicznej rzeczywistości, tej właśnie, którą Witkacy nazywał *bebechowata*.

Wykroczyć poza oczywistość — to hasło sztuki wielu kierunków awangardowych. Z tym hasłem jednakże wiąże się pewne ryzyko niespodzianki, podobne temu, jakie ponoszą podróżnicy — odkrywcy. Można przedsięwziąć podróż do Indii, ale znaleźć Amerykę.

Czy temat polityczny był ową niespodzianką Witkacowej podróży do uczuć metafizycznych? Wydaje

się, że między teorią i praktyką autora *Wahazara* nie ma takiej sprzeczności jak to się kiedyś sądziło. Witkacy deformował. Ale czy można deformować obiektywną rzeczywistość? Zawsze się deformuje nawyki patrzenia na rzeczywistość. Odkształcenia, jakie żywo odczuwamy przy czytaniu i oglądaniu Witkacego, są odkształceniami w stosunku do sposobów przedstawiania świata w literaturze naturalistycznej. Postaci zmieniają charakter, wiejska Baba mówi o Einsteinie, kobiety można mechanizować, kobiety przetrwać w mężczyzn przy pomocy odpowiedniego przeszczepiania gruczołów. W niektórych dramatach zmarli — jak gdyby nigdy nic — wstają i zaczynają grać dalej, a dzień dzisiejszy i wiek szesnasty dzieją się jednocześnie. To jedna płaszczyzna „nonsensów” albo lepiej powiedzmy: zdarzeń nieempirycznych. *Dychępki, gangliony, wielozparkowe szygamy, pypeć, którym nie dobaćcuje się purwy do ostatecznej głątwy* — to następna, językowa płaszczyzna zdarzeń nieempirycznych, — bo tak się nie mówi, bo takich słów nie ma w języku polskim. Tyran mówi do katedy niemał w miłośnej ekstazie: teraz będziesz torturował tylko mnie, tyran ocalony z więzienia strzela do swego oswobodźciela ze słowami: masz w nagrodę śmierć na posterunku, kapitanie. Więźniowie gotowi zrobić bunt i wyjść na miasto z okrzykiem „niech żyje ON”, wszystko jedno kto i tak go nie znają. — To trzecia z kolei płaszczyzna już nie zdarzeń, lecz stosunków nieempirycznych.

Którą z nich najtrudniej przyjąć, która budzi największe opory widza, to zależy nie od stopnia niezgodności z obiektywnym światem, ale od siły nawyków literackich, nawyków czytelnika *bebechowatej* literatury.

Poszczególne płaszczyzny udaje nam się wydzielić tylko roboczo. Istotną cechą dramaturgii Witkacego

St. I. Witkiewicz: *LADY MACKBET* — Kompozycja
Własność Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku



jest to, że owe nieempiryczne układy istnieją wspólnie i wzajemnie się przenikają. Witkacy nie uprawiał bynajmniej żadnego pure-nonsensu. Z wymieszania zdarzeń, słów i stosunków rzeczywistych z nierzeczywistymi formował tzw. napięcia dynamiczne czyli bodźce zdolne wywołać odpowiednie przeżycie estetyczne, podobne do tego, jakie w malarstwie wywołuje kompozycja kształtów i kolorów niezależna od tego czy te kolory przynależą do przedstawionych przedmiotów rzeczywistych czy fantastycznych.

Napisało się wyżej: między praktyką i teorią Witkacego nie ma takiej sprzeczności, jak to się nieraz sądzi. Istotnie, ale podróż do brzegu Czystej Formy dała i odkrycie mniej spodziewane. Wielkość Witkacego polega i na tym, że wiele lat przed Ionesco, przed tzw. teatrem absurdu, dowolnie z całą praktyczną i teoretyczną świadomością pokazał, że język, który może służyć do poznawania rzeczywistości, jest też niejednokrotnie narzędziem jej zastraszania. Oczywiście język nie tylko ten naturalny, etniczny, ale w szerokim słowa rozumieniu także język sztuki czyli jak byśmy dziś powiedzieli: kod. Stąd wysiłek pisarza, aby rozbici i skompromitować język dramatu naturalistycznego jako sposób fałszowania wersji świata. I nie każda „nieempiryczność” u Witkacego natychmiast coś znaczy. Nieraz jest to po prostu artyleryjskie przygotowanie pola do ataku. Kiedy jednak w powieściach i dramatach z uporem pojawia się jakaś stała obsesja tematyczna, to sygnał, że operacja niejako wewnątrz formy, Czystej Formy, doprowadziła do zamknięcia obwodu: trzeba było zburzyć mur naturalistycznego języka, żeby umożliwić obronę każdego Istnienia Poszczególnego przed zautomatyzowaniem, zmechanizowaniem i niwelacją społeczną. Tą obsesją jest *pronunciamento*, najbardziej drastyczny przykład, bo tyle groźny, co śmieszny, rzucenia bezradnego człowieka w mechanizm dziejów.

Pronunciamento jest hiszpańskim terminem na określenie przewrotu, zamachu stanu, dokonanego najczęściej przez „juntę” wojskową. Nie pada wprawdzie to słowo akurat w *Wahazarze*, ale powtarza się dość często w innych dramatach. Dlaczego termin hiszpański właśnie? Witkacy, który szukał nowej konstrukcji dramatu, niejednokrotnie jako elementu tej konstrukcji używał znaku — zdarzenia z repertuaru sztuki naturalistycznej, często w jej skrajnie prymitywnej wersji operetkowej. Tematy przewrotów społecznych brał właśnie z przykładu państweczek południowo-amerykańskich czyli jak sam pisał: jugoamerykańskich.

W *Wahazarze* śledzimy właśnie przebieg takiego groźnego i zabawnego *pronunciamento*, które pod piórem Witkacego urasta do rzędu diagnostycznego rozpoznania dziejów narodzin tyranii, jej upadku i powstania tyranii nowej. Przypomnijmy datę powstania utworu: rok 1921. Byłoby nonsensem interpretacyjnym odczytywanie *Wahazara* jako analizy faszystów. Byłoby uproszczeniem interpretacyjnym sugerowanie

zdolności wizjonerskich Witkacego. Natomiast mamy prawo powiedzieć, że Witkacy obserwuje kształt embrionalny przewrotów społecznych XX wieku i z niego, z tego kształtu zdaje się wnosić o późniejszej ewolucji.

Wahazar upadł — niech żyje Wahazar II Unguenty. Ani pod postacią, ani pod zdarzenia w dramacie pokazane nie podstawimy żadnych konkretnych realnych postaci i zdarzeń historycznych. Wypada się w ten sposób zastrzec, bo rozumienie Witkacego jako pisarza, choćby mimo woli, aluzyjnego jest równie beznadziejną czynnością jak szukanie u niego tylko efektów formalnej igraszki. Próbowano na przykład przed wojną odczytać *Jana Macieja Karola Wścieklicę* jako satyryczną sztukę o Witosie, mimo że czas powstania dramatu wyprzedzał czas działalności chłopskiego premiera. Tymczasem *Wścieklica* jest po prostu dramatem o paradoksach mechanizmu parlamentarnego, tak jak *Wahazar* jest sztuką o paradoksach mechanizmu tyranii.

Wahazar upadł — niech żyje Wahazar II. Wahazar był sam, rządził bez ministrów i nawet bez donosicieli. Rządził dlatego, że rządzeni zgodzili się na tyranie. Ofiary tworzą swoich oprawców. Tę myśl znajdziemy potem nieraz w literaturze powstałej z doświadczeń drugiej wojny światowej. I niekoniecznie z inspiracji Witkacego, który żeby myślał wyprzedzić doświadczenie historyczne nie musiał być wcale wizjonerem. Zdarza się, że opis modelu wyprzedza rzeczywiste wydarzenia historyczne. Choćby Kafka, którego Witkacy zresztą nie znał, gdy pisał większość swoich dramatów.

Wahazar II zwyciężył, bo zrozumiał, że do rządzenia potrzebne są rytuał i liturgia — w najszerszym zresztą tych słów rozumieniu. Żeby dostrzec tę regułę, Witkacy też nie musiał być wizjonerem. Mówił to przed nim Prus w *Faraonie*, tyle że mówił z naiwnym pozytywistycznym optymizmem i w symetrycznej, uporządkowanej narracji. Witkacy nie miał optymistycznych złudzeń co do zmiany berła. I nie znosił uporządkowanej symetrycznej literatury.

Możemy zresztą przestawić porządek tych zdań. Rzecz w tym, że między wizją świata i sposobem opowiadania o świecie istnieje niewątpliwy związek.

Jerzy Ziomek

WITKACEGO „POWIEŚĆ METAFIZYCZNA“

EDWARD
BALCERZAN

Nie — niech się dzieją nawet rzeczy straszne, ale w wymiarach prawdziwej metafizyki.

(Atanazy Bazakbal z *Pożegnania jesieni*)

Kim są postaci dramatów i powieści Witkacego? Jakie prawa rządzą ich postępowaniem? Jakie są ich prawdziwe dążenia i ambicje?

Jedno jest pewne, że reakcje i decyzje tych ludzi, jeżeli w ogóle są ludźmi, nie mieszczą się w *życiowej*, psychologicznej siatce pojęć interpretacyjnych. Z drugiej strony — nie można przyjąć punktu widzenia K. H. Rostworowskiego, autora szkicu pod wymownym tytułem *Teoria bezsensu S. I. Witkiewicza* (*Głos Narodu* 1921 rok), tj. stwierdzić, że mamy oto do czynienia ze zwykłym, zabawnym lub, jak kto woli, makabrycznym absurdem. Że bezsens i tylko bezsens jest tu i środkiem i celem...

Badacze współcześni oferują szereg rozmaitych metod odczytywania dzieła Witkacego. Gdy jedni proponują wypróbowany kierunek badań: od systemu filozoficznego — do literatury, inni, jak np. A. Kijowski w *Samobójstwie przez parodię*, odwrotnie: usiłują odnaleźć wyznaczniki stylu autora *Nienasyceńca*, nieredukowalne do jego filozofii. Oba punkty widzenia wydają się uzasadnione. Twórczość literacka Witkacego stanowi z całą pewnością część szerszego od niej systemu teorii kultury. Ale zawiera też sporo takich elementów, które w jego pismach filozoficzno-estetycznych nie występują. Które nie poddają się sformułowaniu w języku wykładu, mogą być natomiast — w stylu, w kompozycji, w motywacji literackiej — wyrażone.

Spróbujmy tedy opisać ową literacką odmianę filozofii S. I. Witkiewicza. Pytaliśmy o prawa rządzące postępowaniem postaci jego utworów. Atanazy Bazakbal z *Pożegnania jesieni* wyznaje w pewnej chwili — w „chwili metafizycznego objawienia” (s. 236) — *Jestem tylko bohaterem nienapisanej powieści...* (s. 235).

Słowa te można potraktować jako zdanie-klucz, i rozumieć dwojako. *Pożegnanie jesieni* miało być, w intencji autora, propozycją eksperymentalnej *powieści metafizycznej*; we wstępie do tego dzieła czytamy, że

eksperyment się nie udał, obietnica napisania *powieści metafizycznej* nie została spełniona. Bazakbal dzieli ze swym twórcą świadomość przegranej. Wie, że był niejako „przeznaczony” do utworu o innych założeniach.

Drugi sens cytowanej wypowiedzi Bazakbala wydaje się głębszy i bardziej perfidny. Oto bohater powieści manifestuje własne przeświadczenie o swej nieautentyczności. Nie tylko wie, że stanowi cząstkę literatury, a więc czegoś, co już w *swistości* swej konwencjonalnej, uświadamia sobie nadto, że *pochodzi* z powieści, która nie istnieje! W tym jednym zdaniu wyraża się, tak ważne dla idei *Pożegnania jesieni*, zwątpienie... W co? Już powiedzieliśmy, że w autentyczność istnienia, ale co to znaczy w kodzie Witkacego?

Atanazy nienawidził tej specyficznie miejskiej w małym stylu wiedzy o życiu i tego znaczenia owego słówka, w jakim używają go nieszczęsne, połamane pseudo-mężatki, jacyś upadli literaci, spisujący trzeciorzędnych ludzi... (s. 132, podkr. — E. B.). Nienawidził, jak i Witkacy. Ich, bohatera i autora zdaniem, prawie cała literatura wyraża pseudoproblemy, ponieważ sięga po ograne tematy, nasycając je *dziwnością III-ciej klasy*.

To jest ta dziwność, którą żyją normalni ludzie w chwilach wyjątkowych, bez żadnych religijnych już wzruszeń — ta, którą czuje oficer grający na bałajce jakieś dziewczynie (czemu właśnie ta kombinacja?), urzędnik bankowy na dancingu, podejrzana (zawsze to samo) mężatka w jakiejś pachnącej złym tytoniem i podłymi perfumami gorsonierze biednego dancingbubka — ta dziwność III-ciej klasy, która jest we wszystkich powieściach, z wyjątkiem „Nietoty” Micińskiego (s. 178, podkr. — E. B.).

Powieść metafizyczna miała być nową wersją *Nietoty*. Jej bohaterowie, odrzucając wszelką konwencjonalną pół-dziwność, mieli realizować jeden cel — poszukiwanie *przeżyć metafizycznych*.

Cóż to znaczy — *wzruszenie metafizyczne*?

Zdaniem Z. Grenia *to jest ta jakaś perspektywa bytu, istnienia, życia, która rozbłyska nagle (...) spod powierzchni na pozór banalnej, obojętnej i zrozumiałej. (Trucizny St. I. Witkiewicza, Życie literackie 1956, nr 22.)* To bardzo trafna formuła istoty witkiewiczowskich idei. Wystarczy, powiada autor *Pożegnania jesieni*, by jakiś najzwyklejszy fakt, nawet najbardziej banalny i ekliwy pejzażyk, jak ten z *budzącą się do życia trawką i starym autochtonem*, został nagle przez nas zakwestionowany w swej *oczywistości* i — *zrozumiany od wewnątrz jako najdziwniejsza dziwność* (s. 259, podkr. — E. B.).

W systemie wartości Witkacego nie ma rzeczy donioślejszej ponad *metafizyczne* doznanie tajemnicy bytu. Jego bohaterowie, jak wspomniałem, gotowi są poświęcić wszystko, aby żyć w najbliższym, najbardziej intymnym kontakcie z nieskończonością, z owym



St. I. Witkiewicz: *AUTOPORTRET*. Własność: Modesta Zwolińska — Zakopane

tajemniczym i różnym od zdroworozsądkowego porządkiem świata. Oto jak opisuje jedno z takich doznań Witkacy:

Atanazy... miał chwilę metafizycznego strachu: tajemniczość ogólna bytu zrealizowała się częściowo w tajemniczości chwili, niezrozumiałości absolutnej tego, że coś w ogóle jest — jakby wszystkie związki przyzwycajeń codziennych odpadły, rozłożyły się życiowe sztuczne połączenia... (s. 385).

Powieść metafizyczna byłaby zatem opisem poszukiwań i doznań tajemnicy bytu? Tak, ale ani Witkacy, ani jego bohaterowie nie mają nigdy stuprocentowej pewności, że dany stan był naprawdę stanem metafizycznego uniesienia. Co więcej: każde pozorne doznanie dziwności bytu jest źródłem gorzkich i drczących rozczarowań. Oto Atanazy usiłuje wywołać sztucznie dreszcz metafizyczny — za pośrednictwem narkotyków. Narkotyki! (...) Może naprawdę jest to jedyny sposób wskrzeszenia dziwności życia... (s. 221). Po eksperymentach narkotycznych dochodzi jednakże do wniosku, że padł ofiarą taniego oszustwa. Wszedł na najwyższe piętro objawienia. Tak mu się zdawało. W rzeczywistości mógł myśleć o tym wszystkim (i myślał często) bez kokainy (s. 237). Otchłań oszłomienia narkotycznego okazała się tylko, jak to określa Witkacy, boczną otchłanią.

I oto dzieją się rzeczy przedziwne. Atanazy, człowiek, jakby się zdawało, pozbawiony siły woli, człowiek, który ignoruje wszelkie zakazy moralne, wreszcie człowiek, który permanentnie niszczy własne zdrowie (orgie!), — wydaje bezlitosną walkę narkomanii.

Z punktu widzenia konwencjonalnej motywacji psychologicznej jest to błąd w rysunku postaci. Albo dowód na *bezsens* Witkacego. Twierdzą, że ani jedno, ani drugie. Atanazy z żelazną konsekwencją realizuje jeden, wspomniany już, cel. Czyni wszystko, by zgłębić otchłań, nie ową boczną, lecz niejako *centralną*. W jego postępowaniu nie ma żadnych dowolności, żadnych odchyłeń. Są tylko pomyłki, jak w każdym dążeniu do czegoś trudnego.

Amoralność Atanazego, którą w swoim streszczeniu *Pożegnania jesieni* atakuje M. Piechal, też jest dość problematyczna. Owszem, Atanazy godzi się na wszystko, co zdaje się uragać etyce. Ale tylko wtedy, gdy wierzy w *metafizyczny* wymiar swoich czynów. Draństwo dla draństwa potępia ostro i jednoznacznie. *Ty nie wybierasz*, — zwraca się do swego przyjaciela, Łohoyskiego, — *ty żresz wszystko, co ci samo w ręce wpadnie, twoje apetyty są niższego rzędu — to nie jest metafizyczne nienasycenie* (s. 126).

Cała powieść stanowi próbę analizy tych sytuacji w życiu ludzkim, które bądź dają szansę wzruszeniom metafizycznym, bądź prowadzą w *boczną otchłań*, ku tak zwanej *rzeczywistości wyższego rzędu*. Witkacy bada napięcia między *zwyczajnością* a *niewykłóścią*. Sprawę komplikuje to, że ta sama sytuacja może być źródłem — raz metafizyczności, raz *bebechowatości* wzruszeń.

O ile wczoraj wieczorem wszystko (...) nie zmieniając się, stało się w niepojęty sposób piękne, jedyne i konieczne, o tyle teraz, przeskakując punkt normalnie wstretnej rzeczywistości, obrzęło się o ten sam kąt (...) w odwrotną stronę: obniżenia, przypadkowości, bez ładu i strachu (s. 248).

Stosunkowo najpewniej (i literacko, przynajmniej to, najefektowniej) traktuje Witkacy szanse *metafizycznej potworności erotyzmu* (s. 14).

Z góry odpieram zarzut, — pisał w przedmowie do *Pożegnania jesieni*, — *że powieść ta jest pornograficzna. Uważam, że opisanie pewnych rzeczy, o ile dają one pretekst do wypowiedzenia innych, istotniejszych, musi być dozwolone* (s. 7). Tę samą myśl wyraża na kartach powieści, pisząc, że *ukryta w gruczołach księdza Hieronima Wypsztyka miłość do Heli sublimowana w innym wymiarze, stwarzała krwawy opar metafizycznej żarliwości* (s. 86, podk. — E. B.).

Co ciekawe, zgodnie z tym założeniem odczytał *Pożegnanie jesieni* K. Irzykowski, stwierdzając w swej, polemicznej przeciw *Walce o treść*, że niektóre epizody erotyczne są jakby *ponurymi rysunkami Goyi, należąc do ogródka udręczeń metafizycznych, do tego piekła, w którym autor, sam jak diabeł, smaży swych nieszczęsnych bohaterów* (*Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 211).

Uprzywilejowanie erotyki wynika z przekonania Witkacego, że właśnie miłość i akt płciowy *jest czymś najdziwniejszym* (s. 178). Czymś, co najpewniej zbliża człowieka do zagadki bytu. Ale też, z drugiej stro-

ny, właśnie miłość bywa często przeżywana *bebecho-wo*. Wtedy, gdy sprowadza się ją tylko do fizjologii lub, w innych układach, do porządku norm obyczajowości.

Drugim typem podniet metafizycznych są eksperymenty i doznania religijne. *Równie z góry odpieram zarzut niepoważnego stosunku do religii* — pisał Witkacy w przedmowie. — *Również odpieranie z góry zarzutu „niepoważnego stosunku do religii”* — replikuje tę wypowiedź M. Piechal, — *nosi ten sam przewrotny charakter, skoro z religii czyni autor sublimację nienasycenia erotycznego (w: Człowiek i twórca, Warszawa 1957, s. 120).*

Czyni. W sylwetce księdza Wypsztyka ukazuje — *za drobnym przepierzeniem ascezy* — kłębowisko żądź erotycznych. A jednak sprowadzenie uczuć religijnych do nienasycenia erotycznego nie jest tu celem, bo i erotyzm nie jest celem, lecz środkiem osiągnięcia stanu wzruszenia metafizycznego.

Środkiem jest wszystko. Filozofowanie (tak zwane *rozmowy istotne*) Politykowanie, wciąż obecny — i, twierdzą, wobec spraw metafizyki *pod r z e d n y!* — motyw katastrofy.

W stylu dialogów, w układach konstrukcyjnych, w napięciach sytuacyjnych przejawia się ta jedna idea, która w sposób bezwzględny i okrutny rządzi całym światem dzieła Witkacego. Nie tylko jego powieści. Również dramatów, które można traktować jako szereg wariantów tego samego w gruncie rzeczy utworu.

Edward Balcerzan

CARLO GOLDONI POETA WENECJI XVIII WIEKU

KALIKST
MORAWSKI

Nieraz zastanawiano się nad skomplikowanym zagadnieniem aktualności Goldoniego. Zdania krytyków są podzielone. Benedetto Croce i Francesco De Sanctis odmawiali mu miana wielkiego poety, uznając jedynie dużą technikę teatralną i swoisty wdzięk osobisty komediopisarza weneckiego, który umiał część swego osobistego uroku przelać na stworzone przez siebie postaci sceniczne. Polemika na temat istotnej wartości dzieła Goldoniego nie jest bynajmniej zamknięta, opinie w dalszym ciągu różnią się zależnie od stanowiska zajmowanego przez poszczególnych badaczy twórczości autora *Kawiarenki weneckiej*. Fakt ten można było stwierdzić między innymi na kongresie zorganizowanym w Wenecji z okazji 250 rocznicy urodzin Goldoniego.

Zarówno wyżej wzmiankowany kongres jak też i liczne studia poświęcone ostatnio komediopisarzowi weneckiemu nie dały ostatecznej odpowiedzi na zapytania i wątpliwości, związane z jego twórczością literacką, pozwoliły jednakże zrozumieć lepiej różne aspekty teatru i literatury włoskiej XVIII wieku i na tym tle sprecyzować zasadnicze problemy, którymi zajmował się Goldoni oraz ocenić lepiej jego oryginalność oraz swoiste piękno jego najważniejszych komedii. Sekret aktualności Goldoniego przestał być w dużym stopniu sekretem, widzimy komediopisarza weneckiego w nowym świetle.

Goldoni jest żywym symbolem określonego okresu dziejów Republiki Św. Marka, a mianowicie okresu jej zmierzchu. Umiał on uchwytać i utrwalić w dziele teatralnym i w swych *Pamiętnikach* blaski i cienie swej epoki, jedynej być może w swoim rodzaju. Aczkolwiek liczne aspekty tego zjawiska są dziś nieaktualne, przebrzmiałe i mało zrozumiałe, ogólny jednak obraz Wenecji XVIII wieku obfituje w cechy, które i dziś mogą zainteresować widza lub czytelnika sztuk Goldoniego i wywołać szereg zasadniczych refleksji.

O życiu Wenecji XVIII wieku pisano dużo, wystarczy wspomnieć piękne monografie autorów tej miary jak P. Molmenti: *La storia di Venezia nella vita privata* lub Ph. Monnier: *Venise au XVIII^e siècle* i wreszcie obszerne studium Manilo Dazzi: *Testimianze sulla*



Carlo Goldoni: *PIĘKNA OBERŻYSTKA* (La Locandiera). Przekład: Leopold Staff. Reż. Teofil Trzciniński, scen. Andrzej Cybulski. Hanna Bedryńska (Mirandolina), Antoni Zukowski (Kawaler Ripafrotta). Poznań, Komedia Muzyczna 1950.

*società al tempo di Goldoni.*² Studia naukowców uzupełniają liczne opisy podróżników, wśród których znajdziemy też i Polaków.

Obraz Wenecji zarysowuje się mniej więcej następująco: Dramat Republiki polegał na zahamowaniu rozwoju politycznego, na krótkowzroczności kasty rządzących oligarchów, którzy za wszelką cenę chcieli utrzymać się u władzy, tłumiąc bezwzględnie wszelkie tendencje nowatorskie, odbijające się mniej lub więcej głośniejszym echem w mieście Lagun.

Pewnego rodzaju rekompensatą była duża swoboda obyczajowa oraz ustawiczne święta i uroczystości. Karnawał trwał co najmniej sześć miesięcy, była to dobra sposobność do organizowania zarówno zabaw jak i widowisk teatralnych. Humor, beztroska, brak perspektyw rozwojowych oto cechy charakterystyczne klimatu, w którym wzrastało i działało pokolenie Goldoniego. Dodajmy do tego lazur nieba weneckiego, spokój i bezruch lagun, wrodzony wdzięk i prostotę mieszkańców Wenecji a obraz stanie się bardziej sugestywny i plastyczny. Wśród wąskich uliczek miasta, na jego placach i placzkach przechadzały się tłumy cudzoziemców, zmieszanych z autochtonami. Ci ostatni przedstawiali szeroki wachlarz społeczny: kupcy, patrycjusze bogaci lub zubożali, gondolierzy, żebracy, poszukiwacze przygód, kobiety lekkich obyczajów, tajni agenci. Ta bogata skala typów ludzkich była świetnym polem obserwacji zarówno dla socjologa jak i dla komediopisarza. Ulica wenecka wraz z jej kawiarniami i sklepami dostarczyła niejednego tematu

Goldoniemu, świetnemu obserwatorowi i znawcy życia swego rodzinnego miasta.

Goldoni zdawał sobie sprawę z dodatnich i ujemnych stron atmosfery która wpłynęła decydująco na problematykę jego twórczości teatralnej.

Tym tłumaczy się unikanie tematyki politycznej. Komediopisarz nie chciał narazić się swym protektorom, co na tle ówczesnych stosunków można zrozumieć. Byłoby jednakże krzywdzące dla Goldoniego przypisywać ten fakt wyłącznie oportunizmowi. Przyczyny tego zjawiska były szersze i w gruncie rzeczy tragiczne. Zdawał on sobie sprawę, że oligarchiczne rządy Wenecji nie zmieniają się, brak było bowiem w społeczeństwie należytego zrozumienia istoty sytuacji jak również zorganizowanych sił mogących nadać inny kierunek biegowi spraw publicznych. Przeświadczenie, że Republika św. Marka zbankrutowała, że bohaterska era ekspansji kulturalnej, politycznej i gospodarczej należy do przeszłości, odbija się wyraźnie w twórczości pisarzy tego okresu, nie wyłączając Goldoniego. Należy o tym pamiętać gdy dyskutuje się nad zagadnieniem realizmu Goldoniego. Jego dzieło jest niewątpliwie odbiciem życia epoki. Umiał on utrwalić charakterystyczne sytuacje i typy reprezentacyjne ówczesnej rzeczywistości. Prawie każda komedia daje nam przekrój stosunków weneckich XVIII wieku, nawet wtedy, gdy akcja pozornie umiejscowiona jest gdzie indziej. *La locandiera* rozgrywa się w oberży Mirandoliny we Florencji, jednakże kome-

Carlo Goldoni: *OSOBLIWE ZDARZENIE* (Un curioso accidente). Przekład: Zofia Jachimiecka, reż. Włodzisław Ziemiński. Stefan Orzechowski (Filibert), January Krawczyk (Ryszard). Poznań, Komedia Muzyczna, 12. V. 1953.



dia jest odbiciem stosunków Wenecji, podobnie rzecz ma się w wypadku *L'avarò*, gdzie jako miejsce akcji podano miasto Pavia. Podobnych wypadków można by cytować więcej.

Komedie Goldoniego obfitują bez wątpienia w akcenty krytyczne. Demaskują one korupcję i małostkowość arystokracji, wystarczą tu przypomnieć zalotników Mirandoliny. Każdy z nich przedstawia jakiś aspekt dekadencji klasy przodującej: ruinę materialną (Markiz Forlimpopoli), brak kultury duchowej, źle maskowany świeżo nabytym bogactwem (hrabia Alfabiorita), brak szerszych zainteresowań (Kawaler Ripafrotta), plotkarstwo i głupotę (Don Marzio z *Kawiarenki Weneckiej*).

Nie lepiej wychodzi zamożne mieszczaństwo, ogarnięte chęcią używania oraz snobizmem (Eugeniusz z *Kawiarenki*, aktorki z *Morandoliny* i inni). Obraz uzupełniają cudzoziemcy, tworząc tło porównawcze. Widzimy to między innymi w *Sprytnej wdówce* gdzie autor pokazuje nam obok Włochów Anglika, Francuza i Hiszpana.

Źródłem swoistego humoru a jednocześnie dalszym demaskowaniem zepsucia obyczajów są liczne postaci oszustów wszelkiego rodzaju. Zdemoralizowane jednostki występują w większości komedii Goldoniego. Właściciel szulerni Pandolfo (*Kawiarenka*) gromadzi w swoim lokalu lekkomyślnych amatorów hazardu, niebieskie ptaszki, intrygantów i szpiegów. Dzięki temu możemy zdać sobie sprawę z podstawowych wad nie tylko jednostek ale i całych odłamów społeczeństwa. Bogata galeria oszustów w domu zarozumiałego i nieinteligentnego Herakliusza (*Il raggiratore*) odsłania mechanizm życia rodzinnego oraz zepsucie arystokracji, żyjącej wspomnieniem dawnej świetności, nie zdającej sobie sprawy ze zmian, które zaszły w świecie w ostatnich dziesiątkach lat. Goldoni realista odsłania nie tylko błędy i wady jednostek, pozwala nam zrozumieć właśnie ten ukryty mechanizm poruszający całym życiem Wenecji. Bliższa analiza tego zjawiska, skonfrontowana ze znanymi faktami historycznymi potwierdza słuszność spostrzeżeń komediopisarza. Zasklepienie się w przeżytych formach bytu, zanik poczucia odpowiedzialności, stałe ubożenie życia duchowego, upadek materialny, pogoń za wulgarnymi przyjemnościami, życie z dnia na dzień — oto cechy owej maszyny, poruszającej się głównie siłą bezwładu.

Obraz rzeczywistości nie byłby pełny i słuszny gdyby zabrakło w nim jednostek i grup wartościowych. Nie jest rzeczą przypadku, że Goldoni wprowadza charaktery zdrowe, przeciwstawiające się mniej lub więcej skutecznie fali zepsucia, jak również nie jest dziwne, że dodatnie postaci bardzo często reprezentują lud wenecki: kupców, służących, chłopów. Mirandolina, Ridolfo, Bettina (*La putta onorata*) są postaciami żywymi, są one obdarzone wrodzonym instynktem moralnym i zdrowym rozsądkiem, który pozwala im



Carlo Goldoni: *SPRYTNA WDÓWKA* (*La vedova spiritosa*)
Przekład: Zofia Jachimecka, adaptacja i insc. Aleksander Gąsowski, reż. Kazimierz Fabisiak, scen. Roman Feniuk, muz. Antoni Poćwierz, teksty piosenek: Jerzy Zagórski. Ada Zasadzianka (Rozaura, Bolesław Ciesielski (Włoch), Władysław Olszak (Arlekin). Poznań, Komedia Muzyczna, 13. IV. 1955.

zrozumieć, gdzie leży dobrze pojęty interes własny oraz dobrze pojęta godność osobista.

Podkreślano niejednokrotnie, że Goldoni różni się znacznie od Moliera. I słusznie. Obaj wielcy komediopisarze znali bez reszty kulisy życia teatralnego, posiadali w wysokim stopniu zdolność konstruowania utworów interesujących, obaj umieli uplastyczniać przekonującą charakterystykę skomplikowane, wybierając odpowiednie typy ludzkie i dobrane do nich sytuacje. Molière, obdarzony dużą intuicją połączoną z talentem obserwatora wydobywa z tajemników duszy ludzkiej głęboko nieraz ukryte wady, demaskując je bezlitośnie. Gorycz moralisty epoki klasycznej, skłonność do pesymizmu nakazują mu patrzeć prawdzie w oczy, bez złudzeń. Jego zdaniem człowiek nie pozbywa się swych wad, stanowią bowiem one istotną część jego osobowości. Stąd aspekt tragiczny większości utworów scenicznych francuskiego pisarza, rozładowywany w momentach kulminacyjnego napięcia mniej lub więcej zręcznie wplecionymi sytuacjami komicznymi.

Z innych założeń wychodzi Goldoni. Przypomnijmy jego definicję komedii znajdującą się w *Pamiętnikach* (Cz. II rozdz. III): *Komedia jest tylko naśladownictwem natury, nie odrzuca ona uczuć cnotliwych i patetycznych pod warunkiem, że nie pozbędzie się cech komicznych i dramatycznych, które stanowią podsta-*

wę jej bytu. Pomimo zastrzeżeń co do walorów poetyckich komedii Goldoniego również i Croce podkreślał fakt, że Wenecjanin obdarzony był dużą dozą optymizmu. Pozwalało mu to spojrzeć pogodnie i pobłażliwie na występki mniejszej wagi, na wady charakteru, na śmieszności współczesnych mu istot ludzkich. Prawda, że wolał raczej doszukiwać się okoliczności łagodzących niż surowo potępiać, wolał ośmieszyć unikając napiętnowania moralnego. Wierzył w możliwość poprawy człowieka, nie wątpił, że pod naciskiem opinii, pod wpływem zdrowego rozsądku, zrozumie on, że ośmiesza się trwając przy swych wadach lub szkodliwych przyzwyczajeniach. Molière widział cechy tragiczne błędów ludzkich i te przede wszystkim umieszczał na pierwszym planie komedii, Goldoni natomiast widział śmieszność, degradującą nieraz jednostkę, ale będącą też wstępem do jej poprawy. Stąd też w komediach Wenecjanina spotykamy duże bogactwo typów i sytuacji komicznych różnego rodzaju.

Niesposób wymienić najważniejsze choćby typy komizmu Goldoniego. Posługuje się on rozmaitymi odzieniami humoru: od uśmiechu do ironii i satyry włącznie, unika sarkazmu, który jest obcy jego naturze. Posługuje się bogatą skalą techniki i klasycznych chwytów komicznych do których należą: kontrast, pozornie poważny ton gdy mowa o rzeczach niepoważnych, narastające nieporozumienia sytuacyjne lub werbalne, quiproquo i wiele innych.

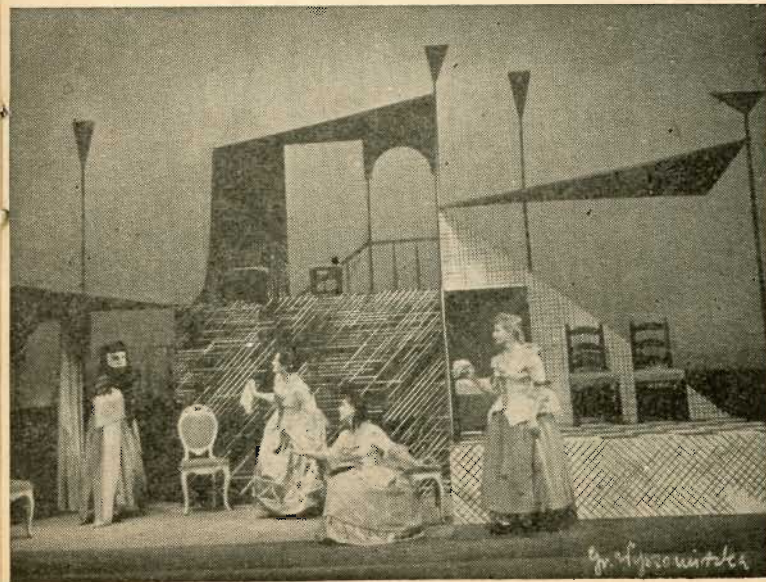
Tajemnica talentu Goldoniego da się sprowadzić do kilku zasadniczych momentów. Posiadał on wielką fantazję twórczą, która pozwalała mu tworzyć sceny oryginalne, trzymające w napięciu uwagę widzów. Unika on przesadnych komplikacji właściwych komedii hiszpańskiej Wieku Złotego, utrzymuje się prawie zawsze w granicach umiaru i logiki. Jest dobrym psychologiem, choć często poprzestaje na odtworzeniu niektórych tylko cech charakterów swych postaci scenicznych, nie starając się dotrzeć do głębi duszy ludzkiej. Jego dobrodusze i pogodne usposobienie nakazuje mu unikać dramatyzowania sytuacji, trzyma się mniej lub więcej z daleka od patosu tragicznego. Wyciąga z przesłanek sentymentalnych lub melancholijnych aspekty komiczne. Charaktery ludzkie są narysowane jasno, zdajemy sobie szybko sprawę z tego co kieruje działalnością poszczególnych bohaterów, śledzimy z zainteresowaniem rozwój sytuacji, która jest logicznym następstwem wyjściowej cechy charakterów. Na tym polega w głównych zarysach swoisty urok poetycki większości komedii Goldoniego. Dostrzegamy w nich piękno miasta, wesołą i pogodną atmosferę życia, nie zapominamy o niebezpieczeństwach nierozzerwalnie związanych z konkretnymi warunkami bytu Republiki św. Marka, dobiegającej do schyłku samodzielnej egzystencji. Widzimy wreszcie osobę twórcy, spacerującego po ulicach miasta, obserwującego typy ludzkie i różne przejawy życia indywidualnego i zbiorowego. To ostatnie jest często tematem

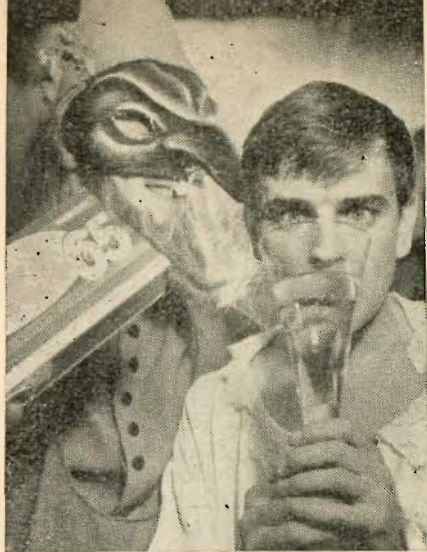
zasadniczym komedii Goldoniego, czego dowodem jest choćby *Kawiarenka Wenecka*, *Le Baruffe Chiozotte*, *Il Campiello*, żeby ograniczyć się tylko do kilku typowych przykładów.

Goldoni stanowi punkt zwrotny w dziejach teatru włoskiego XVIII wieku. Oznacza on przewyżczenie modeli klasycznych, zerwanie z nawykami scenicznymi, wyjście z impasu, jakim stała się *Commedia dell'Arte*. Musiał on stawić czoła połączonej koalicji różnych nurtów teatru i dramaturgii, które pomimo sprzecznych tendencji, połączone były wspólnym interesem utrzymania za wszelką cenę zagrożonych pozycji. Powodzenie melodramatu Metastasia i opery wpływało także hamującą na prawidłowy rozwój teatru włoskiego nie wyłączając weneckiego.

Na tle ówczesnego stanu teatru oryginalność i wyśzość Goldoniego rzucają się w oczy. Niewątpliwie pisano za jego czasów sporo sztuk teatralnych. Tragedia klasyczna miała licznych reprezentantów w osobach Scipione Maffei, autora głośnej podówczas *Merope*, skomponowanej według najlepszych wzorów klasycznych. Pier Jacopo Martelli z powodzeniem nadsładował formę i treść utworów tragiczków francuskich. W dziedzinie komedii sieneńscy Jacopo Nelli i Girolamo Gigli zbierali mniej lub więcej zasłużone sukcesy. Ten ostatni zdobył sobie pewien rozgłos adaptacją Tartuffe'a molierowskiego (*Don Pilone ovvero il bacchettone falso*). Goldoni zerwał z imitacją teatru francuskiego, wykorzystał pewne pomysły i sytuacje melodramatów oraz *commedia dell'arte* tworząc nowy

Carlo Goldoni: *GBURY* (I Rusteghi). Przekład: Jerzy Jędrzejewicz, reż. Jan Perz, scen. Zbigniew Bednarowicz, muz. Ryszard Gardo. Anna Korczak (Felicja), Hanna Górzyńska (Marianna), Wanda Elbińska (Lucja), Janina Ratajska (Małgorzata). Poznań, Teatr Polski, 28. XI. 1958.





Carlo Goldoni: *BLIŹNIAKI Z WENECCJI* (I due gemelli Veneziani). Przekład: Zofia Jachimecka, reż. Bogdan Hussakowski, scen. Władysław Wigura, muz. Ryszard Gardo. Jan Ibel (Pankracy), Zygmunt Malanowicz (Tonino-Zanetto). Poznań, Teatr Nowy, lipiec 1966.

typ komedii poetyckiej, realistycznej opartej o zdrowe rodzime tradycje. Jest on autorem około 150 komedii nie licząc melodramatów, tragedii i innych form teatralnych. Nie zdołali zaćmić jego sławy liczni rywale: głośny autor melodramatów Metastasio, autor baśni ludowych i nowego typu *commedia dell'arte* Carlo Gozzi ani też zjadliwy krytyk filozof i autor marnych komedii Pietro Chiari. W swych komediach zamknął Goldoni istotne aspekty życia ówczesnego, zarówno jego piękno jak i aspekty negatywne i dlatego jego dzieło może być uważane za *Comédie humaine* Wenecji XVIII wieku, wieku Oświecenia i Rokoka.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na fakt, że Goldoni ściśle współpracował z teatrem, znał więc jego potrzeby i możliwości. Duża część jego komedii pisanych na zamówienie uwzględniała zarówno talenty aktorskie jak i gust publiczności. *Mirandolinę* napisał z myślą o aktorce Corallina, w *Bliźniakach z Wenecji* natomiast chciał dać pole do popisu aktorowi nazwiskiem Darbes. Komedie ta oparta o quiproquo wymagała dużego talentu aktorskiego i bardzo dobrego opanowania techniki teatralnej. Dokładna obserwacja aktora zdecydowała o wyborze Goldoniego. Zauważył on, że Darbes posiadał swoisty dar metamorfozy osobowości. Czasem był ożywiony, dowcipny, uśmiechnięty, innym razem stawał się ociężałym pro-

stakiem. Mógł więc z powodzeniem dźwigać na swych barkach ciężar podwójnej roli, mógł być równie dobry jako Tonino i jako Zanetto. Podobnych przykładów możnaby cytować znacznie więcej. Świadczą one, że istniał ścisły związek między Goldonim-autorem utworów scenicznych i Goldonim-znawcą techniki teatralnej i postulatów reżyserii oraz wystawy. Ten dar niewątpliwie ułatwiał mu zadanie i w dużym stopniu przyczynił się do powodzenia jego sztuk teatralnych.

Kalikst Morawski

KŁOPOTY PANA ROUSSELIN

LESZEK
PROROK

Paryska porażka

W dniu 11 marca 1874 r. kurtyna paryskiego Vaudeville zapadła w żenującej ciszy. Brakowało śmiechu choć wystawiono komedię. Autor miast spodziewanych frenetycznych braw zebrał garść suchotniczych oklasków, rzucanych z opóźnieniem jak jałmużna z przymusu.

Pierwsze rzędy krzeseł zajmowała wielka i średnia polityka, wielka i średnia finansjera, wielka i średnia recenzja. Nie krępowano się tutaj w rzucaniu gromów na śmiałka, który zwał bez pardonu dostojne posągi matadorów życia publicznego i ukazywał ich wewnętrzną pustkę.

Pojedynek autora z publicznością powtórzył się jeszcze w dniach następnych z tym samym skutkiem. Gustaw Flaubert, on to bowiem był sprawcą teatralnego skandalu, rozgorączkowany niepowodzeniami i atakami, zdjął swego *Kandydata* ze sceny po czterech przedstawieniach. Po chybionej premierze jedynie trzy osoby okazały współczucie pechowemu dramatopisarzowi: wykonawca roli tytułowej, pisarz rosyjski mieszkający we Francji, Iwan Turgeniew i własny służący autora. Nieco później siedemdziesięcioletnia George Sand pisała do Flauberta z pociechą, iż przyczynę haniebnej klapy widzi w końskiej dawce prawdy, której nie zniósł bez szoku gust odbiorców. Świetny prozaik zapomniał o tym, iż w teatrze papierowa róża znaczy więcej niżeli prawdziwa. Jedyna osoba zadowolona z całej afery, fortunny kandydat a na końcu szczęśliwy deputowany, pan Rousselin, należał do świata pisarskiej fikcji. Bezwzględny ostracyzm paryski pograżył go niebawem w zapomnieniu. Mało kto zdawał sobie wówczas sprawę, iż niemal żywcem pogrzebano jedną z wielkich postaci literatury francuskiej, klasycznego kandydata w wyborach do parlamentu III Republiki.

Flaubert — dramaturg nie miał szczęścia. Mariaż wielkiej prozy z dramatem rzadko jest udany. Spособniejszą znacznie partią dla takiego związku bywa poezja. Fantastyczna feeria *Zamek serc*, hodowana na potężnych porcjach lektury szekspirowskiej, podzieliła koleje tych sztuczdeł, wiecznych tułaczy, które stanowią postrach dyrektorów teatru. Hańbę podobnego losu zwiększał fakt, że pechowy autor osiągnął już szczyty prozy francuskiej; miał poza sobą *Panią Bovary* i *Salammbo*. Podobnie chybiła komedia *Staba pięć* opracowana na podstawie projektów, jakie pozostawił zmarły przyjaciel Flauberta, literat mniejszego pokroju, Ludwik Bouilhet. Gorycz zawodu, jaki spotkał *Kandydata*, jedyne prawe dziecię flaubertowskiego realizmu w dramacie, dobitnie uświadomiła pisarzowi, iż powołanie jego ogranicza się do prozy.

Gdy minęły zaciekle ataki Rousselinów, których kompromitowało ich sceniczne wcielenie, obok recenzentkich paszkwilów przysłała pora na bardziej zrównoważone oceny. Nieteatralność zarzucali sztuce na ogół wszyscy, przesłanki tych ocen były jednak tak rozbieżne, że podważają znacznie słuszność tego sądu, najbardziej przykrego, jaki istnieć może dla autora dramatycznego. Hipolit Taine sądził, iż *Kandydat* będzie lepiej smakował w lekturze. Zbyt wiele w nim idei na tę ilość scenicznego ruchu, w jaką autor wyposażył swe postaci. Przerost myśli nad akcją... czyż nie dla tej samej przyczyny — pytał Taine — francuskiego widza nie chwytą teatr Szekspira? Bodajto każdy pechowiec miał podobną pociechę. Rzecznicy pierwszych rzędów krzeseł byli natomiast w dalszym ciągu bezliotni. — Nigdy nuda nie przybrała tak gigantycznych rozmiarów, — pisał jeden z paszkwilantów. — Czy można gwizdać, kiedy się ziewa? Wczoraj nie ziewano lecz spano.

Otyłego, łysawego obrońcy pani Bovary, jakim widzimy Flauberta w głośnej karykaturze Goraud'a, nie zawiodły kobiety. Ich ocena kryła w sobie zaródź nadziei przyszłych sukcesów, choćby poza grobem.

Do poetycznej metafory o papierowej i prawdziwej róży George Sand dorzuciła opinię, że przedmiot komedii zbyt był aktualny. Widzowie nie chcieli ujrzeć się takimi, jakimi są naprawdę. Epoka poromantyczna nie przywykła jeszcze do stężenia realizmu na scenie. Sale teatralne rozbrzmiewały melodramatycznymi akcentami dzieł Wiktora Hugo, a nieśmiałe pierwsze jaskółki nowej dramaturgii działały jak szczepionka, która przyjmie się dopiero po upływie czasu. Podobną diagnozę postawiła w liście Laura de Maupassant. Pełnokrwisli ludzie *Kandydata* nazbyt przypominają publiczności fotografię. Oto wszystko.

Flaubert do dramatu nie wrócił. Nie rozstał się jednak z tematyką, od której odwróciła się publiczność Vaudeville'u. Znamieniem jego cyzelatorskiej twórczości jest stały nawrót motywów i ciągle ich polerowanie. Tylko Flaubert, męczennik stylu, który pięć

dni koszarnej męki stracił na obróbkę jednej stronicy tekstu, mógł sobie pozwolić w ciągu 25 lat pracy na trzykrotną redakcję tekstu *Kuszenia św. Antoniego*, na wielokrotne poranie się z powieściami, na 1500 książek lektury przygotowawczej do *Bouvarda i Pecucheta* (1881). W tej to nieukończony satyrze na dogmatyzm, dyletantyzm i zadufanie w sobie francuskiej burżuazji powraca motyw wyborów parlamentarnych na prowincji, powracają w kondensacji niektóre sylwetki, przepędzone w 1874 r. ze sceny stołecznej.

Ekshumacja pana Rousselin nastąpiła w 1911 r. Z okazji 30-stolecia zgonu twórcy nowoczesnej powieści francuskiej złożył mu hommagium również teatr. Przedstawienie *Kandydata* w sztywnej atmosferze żalobnej rocznicy, uroczyste karty zaproszeń miast zwykłych biletów, wspomnienia miast próby żywotności dzieła, wszystko to sprawiło, iż scena przypominała w tym dniu katafalk, a tekst sztuki nazajutrz po obchodzie znów złożono do trumny.

Po raz trzeci do szturmów na widowie przystąpił Gustaw Flaubert w Polsce. W roku 1953 *Kandydata* wystawił Teatr Polski w Poznaniu. Zapomnianą sztukę odszukał i przełożył Stanisław Hebanowski. Polska prapremiera wzbudziła zaciekawienie kół teatralnych, jak zawsze zresztą budzi zainteresowanie fakt niecodzienny — powtórna ekshumacja. Czas przewartościował wiele i w sztuce Flauberta wolno dziś doszukiwać się nowego źródła bogatej tradycji, jaką może się poszczycić francuska komedia polityczna.

Kandydat osiągnął w Poznaniu pięćdziesiąt przedstawień, niezbyt żywe zainteresowanie widowni i nader nikłe pokłosie recenzyjne. Żadna z polskich scen nie pokwapiała się powtórzyć inscenizacji. Czy potwierdza to surowy osąd o niesceniczości dzieła? Jeżeli potwierdza, to na pewno tylko częściowo. Zaryzykuję twierdzenie, iż *Kandydat* przeszedł w Poznaniu zbyt cicho, niedostrzeżony na szerszym polskim forum teatralnym niezasiłowanie podobnie jak kilka lat później świetna *Angelika* Leo Ferrera.

Szkoda, że brak dalszych inscenizacji nie pozwolił rozstrzygnąć sporu o teatralność flaubertowskiego *Kopciuszka*, szkoda, że i tym razem autora pogromcę burżuazji ominęła satysfakcja — włączenie *Kandydata* do repertuaru żywego teatru jako nieprzedawnionego dokumentu wielkiego sztyderstwa.

W kręgu Rousselinów

Kim jest pan Rousselin? Wiek — lat 56, zawód — bankier prowincjonalny, pochodzenie społeczne — syn bankiera, wnuk lokaja hr. de Bouvigny, pozycja — świeża znakomitość miasteczka jakich wiele. Okazy rzutkich finansistów z szerszymi ambicjami hodowała na szerszą skalę monarchia „króla episkopów”, Ludwika Filipa. Równie żywna okazała się dla nich

gleba II Cesarstwa i III Republiki. Polityczne apetyty nuworyszów najłatwiej sycił kasek, który tak niewiele zachodów wymagał, (oczywiście, gdy się go już chwyciło), a tyle w zamian dawał. „Ach, jak pięknie brzmi ten tytuł. Deputowany!” — mówi kontrkandydat Rousselina, Gruchet — *Kiedy zapowiadają czyjeś wejście: „pan taki a taki, deputowany” — wtedy uklony. Jakie to przyjemne dla oka — pod nazwiskiem na biletach wizytowym „deputowany”. A w podróży, w teatrze, gdziekolwiek, kiedy wybuchnie jakiś spór, jakieś indywiduum staje się bezczelne albo kiedy agent policyjny łapie nas za kołnierz, mówi się: Pan nie wie chyba, że jestem deputowanym, mój panie!”*

Dyrektor przedsiębiorni w Bugneux, Murel, który spodziewa się po przeprowadzeniu wyboru p. Rousselin zostać jego zięciem, wskazuje mu bardziej konkretne walory stanowiska deputowanego: „*Niech pan tylko pomyśli, że tam w Paryżu człowiek jest u samego źródła interesów, zna mnóstwo ludzi i sam bywa u ministrów. Przyznanie dostaw, premie udzielane zawiązującym się stowarzyszeniom, wielkie roboty publiczne, giełda! Ma się wszystko! I jakie wpływy, mój przyjacielu, ile okazji!”*

Pan Rousselin kandyduje, jak się należy domyślać, w czasach prezydentury marszałka Mac Mahona. Na rynku wyborczym obowiązują w pełni zasady rynku kapitalistycznego — prawo mechaniki cen. Gwałtownie rośnie podaż obietnic, spada wartość słowa, straganianie idei wciskają swój towar. Programy?... Te są ważne może dla wyborców, na pewno nie dla kandydatów. Pan Rousselin jest gotów bronić z równą ochotą interesów liberałów jak konserwatystów. Umie też, gdy trzeba, przejąć się hasłami umiarkowanego centrum. Ostatecznie tu i tam można szermować zrezygnie nawiąkami językowymi 89 roku czy też Restauracji: lud, proletariat — przy jednej okazji, hydra rewolucji — przy drugiej. Gdy zaś to zawodzi, pozostaje sztuczka niewinna — uśmiech. „*Kiedy była mowa o rzeczach ważnych — wyznaje p. Rousselin — wtedy zawsze uśmiechałem się... z obawy, aby się nie skompromitować. Och! Uśmiech to nieraz dobry sposób!”*

Lud, o którym raz po raz mowa, reprezentuje na arenie zabiegów wyborczych drobnomieszkaństwo, szwec Heurtelot, oberzysta Homborg czy ogrodnik Voinchet. Oni jedni zresztą usiłują wydusić z p. Rousselin konkretne gwarancje, tyżące ich własnych spraw. Robotnicy z przedsiębiorni w Bugneux, czy ludzie z wioski hr. de Bouvigny pojawiają się tylko jako straszak lub atut o zaokrąglonej ilości głosek, który rzuca się na szalę targów, jak oszczędności drobnych ciułaczy w operacjach giełdowych.

W zabiegach pośredników wyborczych nienajmniejszą rolę odgrywa posag panny Rousselin. Za tę cenę warto wprowadzić bankiera do Izby. Posag wika sprawy i utrudnia panu Rousselin decyzję, któremu ugrupowaniu powierzyć swą osobę. Motor ten rodzi również niespodziewane kontrkandydatury. W akcję,



Gustaw Flaubert: *KANDYDAT* (*Le candidat*). Przekład. Stanisław Hebanowski, reż. Władysław Woźnik, scen. Zbigniew Bednarowicz. Aleksander Sewruk (Rousselin), Lucjan Rabski (Ledru), Józef Strumiński (Voinchet), Władysław Głąbik (Murel), Eugeniusz Kotarski (Gruchet), Marian Mirski (Hombourg), Leopold Detkowski (Beaumesnil), Zbigniew Graczyk (Heurtelot). Poznań, Teatr Polski, 26. III. 1953.

którą żyje podniecona opinia miasta, wmieszał się również prowincjonalny poeta-dziennikarz, spóźniony romantyk, który miota się między obowiązkami tuby wyborczej liberałów a platoniczną miłością do żony bankiera. *Sztuka licho rośnie na prowincjonalnej glebie* żali się Julian Duprat w wielkiej scenie rozmowy ze swą bogdanką. Może brzmia tu echa własnej młodości Flauberta i jego pierwszego uczucia do Marii Schlesinger, sportretowanej zresztą później w *Education sentimentale*. Zachodzi pewna analogia sytuacji, i taka sama dysproporcja wieku.

Biedny Julian boleje nad swą zależnością. Dokoła wszyscy jednak są od czegoś czy od kogoś zależni. Dawną pożyczkę, zaległe odsetki łatwo wyzyskać jako instrument w grze przedwyborczej. Sytuacja materialna daje panu Rousselin tę przewagę, że zależy chwilowo od gry swej ambicji jedynie. Stąd taniec propozycji i pochlebstw wokół jego osoby.

Utwór swój Flaubert nazwał komedią, gdzież zatem śmiech? Niemało go w spięciach sytuacji czy w sentencjonalnych bonmotach, nieodrodnym potomstwie *esprit gaulois*. Głównym wszakże nosicielem komizmu jest postać tytułowa, której podupadła arystokracja na wycięgi z mieszczaństwem torują drogę do mandatu.

Kariera wzbogaconego parweniusza o ptasim mózgdzku czy moralności w zaniku wykazać się może w li-

teraturze francuskiej sławetnymi precedensami. Monsieur Jourdain flaubertowskiego Rouen — należy się domyślać takiej lokalizacji — wie dobrze, co jest prozą a co wierszem i po prawdzie nie ceni jednego ani drugiego. Jednak by dostosować swą figurkę i swą nieznaną rzecz do kalibru swych pragnień, pan Rousselin nadyma się frazesem. Frazes, wszechwładny i powszechny frazes, oto droga do upragnionego krzesła w parlamencie. Może uda się nim skwitować wyborców, prasę (prasa żyje z frazesu — stwierdza niedwuznacznie poeta-dziennikarz), kontrkandydatów. Umiejętność ta nie przychodzi jednak sama z siebie. Przez cztery akty deputowany in spe szlifuje swe frazesy na strzępach zasłyszanych przemówień, urywkach rozmów, okrucinach lektury. Pogoń za frazesem sięga szczytu w pustej sali oberży, gdzie pan Rousselin przygotowuje się do wiecu wyborczego. Wielki monolog bufona, oszołomionego swym powodzeniem, przypomina dla roli w tezie i kompozycji sztuki, pamiętny monolog Figara na opak. Oddajmy na chwilę głos samemu bohaterowi Flauberta:

ROUSSELIN: A gdybym tak, nie chcąc wymieniać hydry, porównał anarchię do węża. A władzę do wampira? Nie, to pretensjonalne. Trzebaby jednak wysunąć jakieś efektowne zdania, które mają w sobie coś porywającego, jak... „skończyć już z czasem rewolucji”, a potem takie słowa jak kamaryla, odwieczne prawa, potencjalnie i dużo „izmów”, Parlamentaryzm: „obskurantyzm”... Ale spokojnie. Zastanówmy się. Wyborcy przyszedli, wszystko gotowe... Oto komitet... i ja w środku, naprzeciw publiczności... Przewodniczący otwiera zebranie i ktoś zabiera głos. Pyta mnie w sprawie... Uderza mi do głowy i gotuje się we mnie. Do kaduka. Odczuwam piekielny tupet. „A to pan do mnie się zwraca?” Siedzi tutaj naprzeciw. Zaznaczmy to (przestawia krzesło na środek). „Do mnie pan to mówi, do mnie”. Z obiema rękami na piersi, pochylając się trochę. „Do mnie, co przez czterdzieści lat... do mnie, którego patriotyzm... którego, dla którego... a potem nagle: „Pan sam w to nie wierzy, mój panie!” I pozostają bez ruchu. On replikuje. „Dowody zatem. Niech pan da dowody. Nie igra się w ten sposób z łatwowiernością ogółu”. Nie umie odpowiedzieć. „Pan milczy. To milczenie oskarża pana”. Umieć wysnuć z tego wnioski. Teraz trochę ironii...

Niełatwo znajdzie się aktor, który utrzyma do końca napięcie tej groteski.

Czy w tym wszystkim *Kandydat* jest jednak komedią? Utwór zakrawa raczej na tragiparodię obłudy wyborczej porządku Thiersów i Mac Mahonów, na namiętny bunt przeciwko targowisku stronnictw, rozpanoszeniu gadulstwa, kłamstwa i braku skrupułów. Wszystkich partnerów wrzucił Flaubert do jednego worka i zawiązał go postacią pana Rousselin, uniwersalnego kandydata. Co prawda zdrowy rozsądek wyborców zdemaskował na wiecu absolutną nieprzydatność finansisty do tej roli. A jednak w efekcie pan

Rousselin uzyskał mandat. W tym właśnie tkwi tragedia francuska, którą głęboko przeżywał Flaubert, fanatyk prawdy.

Cóż dziwnego, że napiętnowani, a w szczególności burżuazja, którą obnażono, rzucili się, by zdławić zuchwalego krytyka. Nie był to jego pierwszy wybryk. Za *Panią Bovary* te same koła powlekły autora przed sąd, a prokurator — według słów Jana Parandowskiego *wypowiedział w swej mowie wszystko, czym kiedykolwiek obłuda i ciemnota zaszczyliła rzetelne dzieło sztuki*. *Kandydat* to tylko dalsza faza pojedynku, który pisarz wiódł przez całe życie. Powieść *Bouvard i Pecuchet* i rozpoczęty *Dykcjonarz komunalów* pozostały w tym boju ostatnimi nierozstrzygniętymi potyczkami.

A widz, ten którego pamflet nie dotykał bezpośrednio? Wszak i tacy bywali w sali Vaudeville'u. Może sztuce, która swą prawdę stroiła w szaty miążdżącej ironii, nie dał poklasku dlatego, że autor, jak mu to wyrzucał jeden z recenzentów, pokazał świat w kolorach nie czarnych lecz po prostu brudnych. Jakże dobitna nauczka dla pisarzy, którzy walczą na scenie.

W oczekiwaniu powrotu na afisz

Gdyby nie czynniki pozaartystyczne, krytycy *Kandydata* nie szafowaliby zapewne tak pochopnie zarzutem nieteatralności. Niejedno oczywiście można utworowi zarzucić, jak chociażby nadużycie monologu, środka z którego tradycyjny dramat realistyczny na ogół nie korzysta. Lecz wspomniany już wielki monolog daje okazję do koncertu gry aktorskiej.

Owczesnych krytyków razić też mogło nowatorstwo językowe. Proza Flauberta niosła język nowy, wypracowany w ogromnym trudzie. Również na scenie stawał autor z nowym językiem realistycznego dramatu, bliskim dramaturgii Goncourtów czy Augiera. Jednak przedstawienie się na mowę dramatu, odmienną w swych kadencjach i rytmie nie obyło się bez kłopotów. Tak pożądaną dla mowy potocznej kondensację i lapidarność starał się autor osiągnąć przez nadużycie wykrzyknika, stawiając go często w połowie urwanego zdania. Uderzy to bardziej czytelnika sztuki niżeli widza, któremu język Flauberta przekazuje interpretacja aktora. Dziś kłopoty te przypadły tłumaczowi.

Przekład Stanisława Hebanowskiego zbliża się do polskiego wydania *Bouvarda i Pecucheta* tj. do tego dzieła, które w czasie i poniekąd w doborze motywów najbliższe jest sztuce o panu Rousselin. Tłumacz szczęśliwie uporał się z zawiłą nomenklaturą wyborczą. Przez wyszukanie historycznych jej odpowiedników podkleślił dystans lat, jaki dzieli nas od oburzenia Flauberta.

Osoba autora, koleje utworu czynią z przekładu komedii ewenement portfela polskich zasobów repertuarowych. Ewenement żądający każdorazowo wielkiej obsady. *Kandydat* — przyznać to trzeba — mimo

swych wartości satyryczno-intelektualnych nie należy do tej kategorii sztuk teatralnych, które jak pewne komedie Fredry, grają i wygrywają nawet wbrew nieodpowiedniej obsadzie. Tu wiele zależy od wykonawców, zwłaszcza od centralnej postaci pana Rousselin. W polskiej prapremierze poznańskiej ciekawą, nader sugestywną kreację finansisty przedstawił Aleksander Sewruk. Drugoplanowe role *Kandydata* dają z kolei okazję do opracowania miniaturowych arcydzieł sceny — sylwetek rekinów i płotek francuskich odmetów wyborczych.

Osąd publiczności Vaudeville'u nad Flaubertem myślicielem, wrogiem obłudy i awanturnictwa, jest nam już znany. Dla wykształcenia sądu współczesnego nieuprzedzonego widza poznański prapremierowy eksperyment okazał się niewystarczający. *Kandydat* wart jest ryzyka powtórzeń.

Leszek Prorok

*) Wszystkie cytaty w przekładzie Stanisława Hebanowskiego.

KOMPOZYCJA PRZESTRZENI SCENICZNEJ W SZEKSPIROWSKICH INSCENIZACJACH HORZYCY

LIDIA
KUCHTOWNA

Artykuł Zbigniewa Osińskiego *O niektórych elementach języka teatru Wilama Horzycy*¹⁾, omawiając funkcję schodów w spektaklach horzycowskich wymienia między innymi inscenizację trzech dramatów Szekspira: *Snu nocy letniej*, *Romea i Julii* oraz *Hamleta*. Warto zatrzymać się nad tymi inscenizacjami, ponieważ stanowią one odrębną grupę w twórczości teatralnej Wilama Horzycy. Odrębność ich zaznacza się przede wszystkim w kompozycji przestrzeni scenicznej.

Horzyca kilkakrotnie w programach teatralnych i w prasie codziennej sam omawiał koncepcję inscenizacyjną tych spektakli. W założeniu inscenizatora są one nawiązaniem do teatru elżbietańskiego. Opis sceny elżbietańskiej oparł Horzyca na znanym rysunku Jana de Witta, przedstawiającym londyński teatr „Pod Łabędziem”. Teatr ów zbudowany był na wzór dziedzińca oberży otoczonego widownią krytą dachem. Aktorzy grali na podium głęboko wysuniętym w obręb widowni i zamkniętym z tyłu budynkiem z wieżą i dachem opartym na kolumnkach, z dwójgim drzwiami oraz z galerią, która mogła służyć jako miejsce gry, na przykład w scenach balkonowych. Z budowy teatru elżbietańskiego wynikało to, że obchodził się on bez zmian dekoracji i bez kurtyny. Jedynie stroje aktorów były bogate.

Horzycę zafascynowała prostota przestrzeni scenicznej elżbietańskiego teatru. Zwrócił uwagę na jej funkcjonalność, aluzyjność i syntetyczność, a przede wszystkim — na właściwość wyzwalała wielkiej poezji, rozbudzania wyobraźni widza. *Fakt, że ubóstwo sceny bynajmniej nie przeszkadza w podaniu wielkiego słowa, a raczej pomaga, dawno już zwrócił uwagę ludzi teatru. Chodzi o to, by wielkiemu słowu dać oprawę sceniczną, która by go nie przesłaniała dodatkowymi akcesoriami, i w ten sposób stworzyć nowe, surowe może, ale wzniosłe piękno widowiska teatralnego, nową jego formę*²⁾.

1) Proscenium 1965.

2) W. H[orzyca]: *Scena elżbietańska i my*. Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu (*Sen nocy letniej* W Szekspira) nr 5 sezon 1945/46.

W teatrze elżbietańskim cenili Horzyca brak naturalizmu, którego symbolem były dla niego zawsze „prawdziwe” klamki u drzwi; te same klamki, o które Craig sprzeczał się z naturalistą Brahmem³⁾. Teatr Szekspira uważał Horzyca za teatr poezji, który *chciał ukazać prawdę najwyższą, bo prawdę natchnienia i dlatego bez klamek (tych „prawdziwych”) obyć się mógł. Wolno nawet przypuszczać, że poezję tę odczuwano pełniej i głębiej niż gdyby podawano ją z towarzyszeniem różnych „prawidłowości”*⁴⁾.

Przytoczone cytaty pochodzą z artykułu Wilama Horzycy zamieszczonego w programie do toruńskiego *Snu nocy letniej*. W liście do Jarosława Iwaszkiewicza nazywał Horzyca ten artykuł swoim „stand-punkt” inscenizacyjnym⁵⁾.

Toruńskie przedstawienie *Snu nocy letniej* ze scenografią Leonarda Torwirta, powtórzone w Poznaniu i Wrocławiu⁶⁾, rozgrywało się w I i V akcie na dwóch kondygnacjach ogromnych, srebrnych schodów, najwyższych w części środkowej, złamanych w podkowę i zakończonych srebrnym ekranem. We wrocławskim powtórzeniu spektaklu po lewej stronie ekranu umieszczono jõeską kolumnę. Taka zabudowa przestrzeni scenicznej miała oznaczać pałac królewski Tezeusza oraz w 2 scenie I aktu izbę rzemieślników. Dekoracja właściwie nie ulegała zmianie w ciągu całego przedstawienia. W aktach środkowych na tych samych srebrnych schodach wyrastał las: krzewy i paprocie o fantastycznych, dużych i płaskich liściach. Horzyca świadomie odstąpił w tym wypadku od ubóstwa elżbietańskiego teatru. *Las jest czymś tak integralnym dla naszego widzenia tego szekspirowskiego dzieła, że niepodobna oprzeć się pokusie ukazania go na scenie, raczej jako rekwizytu teatralnego, niż dekoracji*⁷⁾.

Na tle prostej, syntetycznej scenografii rozegrał Horzyca renesansową komedię Szekspira, w której dopatrył się cech misterium. *Sen nocy letniej* uznał za *akt nieprzeparanej wiary, że życie, że istnienie nie jest złośliwym przypadkiem, lecz przejawem i dziełem jakichś odwiecznych sił kosmicznych*⁸⁾. Puzyna, jeden

3) Por. Z. Hübner: Wstęp do: E. G. Craig *O sztuce teatru*. W-wa 1965, s. 20.

4) W. Horzyca, op. cit.

5) W. Horzyca: Listy. Pamiętnik Teatralny R. 14: 1965 z. 2, s. 133.

6) *Sen nocy letniej* W. Szekspira, w przekł. St. Koźmiana: Toruń T. Ziemi Pomorskiej. Insc.: W. Horzyca. Reż.: L. Jabłonkówna. Scenogr.: L. Torwirt. Choreogr.: B. Fijewska. Premiera: 30. III. 1946 r.

Poznań, T. Polski. Insc.: W. Horzyca. Reż.: L. Jabłonkówna. Scenogr.: L. Torwirt. Choreogr.: Wela Lam. Premiera: 23. X. 1948 r.

Wrocław, T. Polski. Insc. i reż.: W. Horzyca. Dekor.: L. Torwirt. Kostiumy: J. Przeradzka. Choreogr.: Sylwia Swen. Premiera: 15. I. 1953.

7) W. Horzyca, op. cit.

8) W. H[orzyca]: *Sen nocy letniej*. Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu nr 5, sezon 1945/46.

z najciekawszych recenzentów Horzyca, nazwał styl przedstawienia *renesansem, który pamięta o gotyku*⁹⁾.

Sen nocy letniej w inscenizacji Horzycy był wyraźną opozycją do tradycji łączącej z tą sztuką operową rewię i feerię z przedstawień Maxa Reinhardta.

Typ sceny szekspirowskiej przyjęto również za podstawę inscenizacji *Romea i Julii*¹⁰⁾. Horzyca i Torwirt wprowadzili scenę jednoczesną, składającą się z trzech kondygnacji. Te trzy poziomy przedzielono pasmami o jaskrawych, pomarańczowych i żółtych, kolorach. Poziom najwyższy służył jako balkon lub pokój Julii, a poziom środkowy — jako mieszkanie, sala balowa i ogród Kapuletów. Pozostałe sceny rozegrały się na najniższej kondygnacji, która miała charakter przestrzeni neutralnej, jak *campus* w misteriach średnio-wiecznych. Tutaj znajdował się również grobowiec Kapuletów, a na nim waza z symbolicznym bukietem czerwonych róż. Wprowadzenie trzech poziomów pozwalało na rozgrywanie poszczególnych wątków dramatu bez oddzielania ich kurytyną. Czas akcji *Romea i Julii* podkreślały jedynie ostrołuki gotyckie markujące okna i drzwi.

W poznańskiej inscenizacji *Hamleta*¹¹⁾ dekorację stanowiła czarna konstrukcja składająca się z podestu i schodów, ukośnie biegnących w górę, oraz z górnego pomostu, na którym zatknieto cztery kolorowe flagi odbijające od niebieskiego tła ekranu. Obudowa konstrukcji tworzyła wnękę zasłoniętą czarną kotarą. We wnękę umieszczono dwa krzesła królewskie. Scenografia Jana Kosińskiego, jakkolwiek odbiegała od prostoty srebrnych schodów *Sen nocy letniej*, była również transpozycją szkicu de Wittta. Nawiązywała do konwencji teatru szekspirowskiego, do zasady stałej konstrukcji scenicznej.

W spektaklach szekspirowskich wziął Horzyca za sceny elżbietańskiej prostotę przestrzeni i oszczędność środków wyrazu, co miało służyć wyzwoleniu magii tekstu poetyckiego. Słowo, którego nie przesłaniały zbędne rekwizyty i przepych dekoracji, miało zabłysnąć wszystkimi swoimi znaczeniami.

Utworki Szekspira pókazał Horzyca bez dzielenia ich kurytyną na kawałki. Scena jednoczesna pozwoliła na stworzenie scenicznych rapsodów, na zachowanie ciągłości i tempa nawet najbardziej skomplikowanej akcji.

Nawiązanie do teatru elżbietańskiego nie było równoznaczne z jego muzealną rekonstrukcją. Horzyca zdawał sobie sprawę z warunków i wymagań nowoczesnego teatru. Z dwudziestowiecznej rzeczywistości teatralnej wziął schody i podesty oraz światło. Światło.

⁹⁾ K. Puzyna: *Gotyk i barok*. W.: To, co teatralne. W-wa 1960.

¹⁰⁾ *Romeo i Julia* W. Szekspira w przekł. J. Paszkowskiego. Toruń, Z. Ziemi Pomorskiej. Insc. i reż.: W. Horzyca. Scenogr.: L. Torwirt. Premiera: 14. V. 1947.

¹¹⁾ *Hamlet* W. Szekspira w przekł. J. Paszkowskiego. Poznań, T. Polski. Insc. i reż.: W. Horzyca. Scenogr.: J. Kosiński. Premiera: 19. X. 1950.

środek nieznaną szekspirowskiej scenie, miało wydobywać różnicę poziomów. Snop światła wyodrębnił z całej konstrukcji kondygnację, na której rozgrywała się w dawnym momencie akcja.

Schody i podesty oczywiście nie były pomysłem Horzycy. Były zasadą stylistyczną stosowaną niemal w całym nurcie wielkiej reformy teatru. Horzyca nawiązał do antynaturalistów zwalczających w teatrze wszelki iluzjonizm. Przede wszystkim do Edwarda Gordona Craiga, kształtującego przestrzeń teatralną z monumentalną prostotą. W jego przedstawieniach czynnikiem podziału przestrzeni scenicznej były właśnie schody. Również u Adolpha Appii tekst poetycki wyrażony był przy pomocy nierealistycznych środków wyrazu: scena ze schodami, efekty światła i cieni. W teatrze Fuchsa schody zbliżały aktora do widzów. Jacques Copeau w Vieux Colombier wybudował stałą dekorację na wzór teatru Globe, ale wzbogaconą schodami i podestami. W swoim manifestie ogłaszał: *Dla nowego dzieła — nagi podest!* I wreszcie schody wywodzące się z ekspresjonizmu niemieckiego Leopolda Jessnera i Emila Pirchana, schody rytmizujące akcję, nadające przedstawieniu piętno monumentalności.

Obok włączenia się w nurt reformy antynaturalistów u genezy przedstawień szekspirowskich Horzycy leżała jeszcze jedna tendencja: nawiązanie do misteryjnej sceny *campusowej*. Ta tendencja z kolei wiąże omawiane spektakle z nurtem polskiego teatru monumentalnego. Szekspir, który był wzorem dla wszystkich antyiluzjonistów, w przedstawieniach Horzycy został ponadto wyrażony językiem polskiej współczesności teatralnej.

Lidia Kuchtówna

Z ARCHIWUM TEATRALNEGO
RECENZENCI POZNAŃSCY O PREMIERZE
METAFIZYKI DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA

S. I. WITKIEWICZA

JERZY KOLLER

Stanisław Ignacy Witkiewicz stawia swoim krytykom nielada wymagania: kiedy bowiem o każdym innym autorze można pisać po prostu, po wysłuchaniu, co najwyżej — o ile to możliwe — przeczytaniu jego sztuki, chcąc mówić o utworach Witkiewicza, należy najpierw przegryźć się przez dwie książki teoretyczne autora. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919) i *Teatr, wstęp do teorii czystej formy w teatrze, o twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do walki „o czystą formę w teatrze”*. Dodatek: *o naszym futuryzmie*. Krakowska Spółka Wydawnicza 1923 (s. VIII. 278).

Zwłaszcza ta druga książka jest konieczna. Dla krytyka sztuk Witkiewicza interesującym będzie fakt, że przeważną część książki (od str. 77 do końca, a więc 200 str.) zajmuje polemika autora ze swymi krytykami, jak ich Witkiewicz mianuje *krytykonami*, wśród których w przedziwnej harmonii sąsiadują Emil Haecker z Adamem Grzymałą-Siedleckim, a Boy, nazwany *najszlachetniejszym z moich szlachetnych wrogów* z Maranem Szyjkowskim!...

Wszyscy oni spotykają się bądź to z zarzutami niezrozumienia *teorii* Witkiewicza, *czystej formy w teatrze*, bądź po prostu z oskarżeniem o *złą wolę* lub: *wprowadzenia tego rodzaju kwestii osobistych uwagom za najwyższy sposób niestosowne, niedelikatne i nietaktowne* (s. 221). Krytykom warszawskim powiodło się jeszcze gorzej, gdyż ich pomawia autor, że od razu przystępują do krytyki z zamiarem „zjechać” rzeczy, bez względu na to, czy ona na to zasługuje czy nie (l. c., s. 128).

Z góry przygotowany na to, że w którejs z tych grup *krytykonów* umieścić mnie raczy autor *Dwugłowego cielecia*, mimo, że zadałem sobie trud — wcale nie mały — przegryzienia się przez jego *Teatr*, śmiem twierdzić, że bynajmniej nie należy do obowiązków krytyki studiowanie dzieł teoretycznych danego autora, że dzieło sztuki, obraz, rzeźba, poemat lub dramat, powinno być „samowystarczalne”, tzn. tłumaczyć się samo przez się, chociażby z tej prostej przyczyny, że jeśli trudno wymagać od recenzentów, by studiowali dwa tomy pism teoretycznych autora, to tym

trudniej stawiać takie wymagania publiczności, aby do paru złotych wydanych na bilet, dodawała jeszcze parę tygodni czasu studiowaniu pism Witkiewicza, co przyda się za parę lat, kiedy znów się znajdzie taki „wściekle ryzykancki” teatr, który podejmie się wystawienia *Tumora*, *Kurki wodnej*, lub jakiegoś innego *Dwugłowego cielecia*.

Na premierze mówiła do mnie jedna z najzasłuższych artystek Teatru Nowego: *Czy on zwiariował, że to napisał, czy my jesteśmy wariaci, że słuchamy?*

Jeżeli w twórczości Witkiewicza w ten sposób orientują się artyści i to wcale nieprzeciętni, czegoż można wymagać od zupełnie przeciętnego widza, który przychodzi do teatru, jak słusznie mówi Boy, ten „najszlachetniejszy z szlachetnych wrogów” autora, aby się *gapić lub bawić*, a kiedy mu się każe myśleć i zastanawiać odpowiada: *Rączki całuję, to potrafię u siebie w domu!* — za darmo!

Autor ostatniej premiery zastrzega się wyraźnie: *Wszystko to jest tak, ponieważ krytycy moi starają mi się wmówić z jakimś piekielnym uporem, że programowo, na zimno, z wyrachowaniem — ba! nawet nieszczerze dążę do tego, ażeby stworzyć rzeczy z punktu widzenia logiki i życia bezsensowne* (Teatr s. 84).

Nie mam zamiaru niczego wprawiać w autora, nie mam prawa, ani dostatecznych danych do stwierdzenia, czy: *Metafizykę dwugłowego cielecia* pisał *programowo, na zimno i nieszczerze*, czy też bez programu, na gorąco i szczerze, ale stwierdzam, że dla przeciętnego widza, a nawet nieprzeciętnego jest to *rzecz z punktu widzenia logiki i życia bezsensowna*, a co gorzka — nudna. Jeżeli przez pół godziny można ostatecznie bawić się i zajmować pytaniem, co jeszcze zrobią artyści niemożliwego, kto kogo zastrzeli, kto zamartwychwstanie, to nie podobna tego skutecznie przez pół trzecia godziny.

Sztukę reżyserował p. Wierciński, oprawił p. Krasowski, a grał zespół *Reduty* w sposób swoisty, jak zwykle zbliżony do interpretacji *Snu*. Czy takie postawienie sprawy odpowiada intencjom autora, czy uwypuklało czy zamazywało jego *teorię czystej formy* na scenie? Nie mam prawa rozstrzygać? Sądzę zresztą, że autor musiał dać jakieś swoje „placet”, jeżeli w ten sposób pokazano nam *Metafizykę dwugłowego cielecia*.

O ile orientujemy się w tych sprawach, takie podejście do utworu było uzasadnione jego konstrukcją, a o ile mamy być szczerzy, powiemy otwarcie, że w ogóle zdaniem naszym było ono jedynie w *Snie* i *Metafizyce* na miejscu i usprawiedliwione: w pierwszym wypadku irrealnością sennego widziadła, w drugim nieliczeniem się z rzeczywistością autora w samym założeniu sztuki. *Metafizyki* streszczać nie czujemy się na siłach i nie próbujemy. Reżyserowi i wszystkim artystom, biorącym udział w przedstawieniu, należą się słowa najszczerzego uznania za pełną ofiarności i poświęcenia pracę z jaką przygotowali sztukę Witkiewicza. Czy praca ta przyniesie im spodziewany re-

zultat pokaże niedaleka przyszłość. Dali wszystko, na co ich stać było, więcej wymagać nie ma prawa ani autor, ani publiczność.

Dziennik Poznański, 18. IV. 1928

WITOLD NOSKOWSKI

METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA.

Sztuka St. Ign. Witkiewicza. — Teatr Nowy

Reżyser: E. Wierciński.

Wykonawcy: Chojnacka, Wiercińska, Brodzikowski, Heijduga, Knobelsdorff, Piotrowski, Woszczerowicz, Wierciński, Zawieyski.

Treść *Metafizyki dwugłowego cielecia* przedstawia się... Otóż właśnie, że nie. Tym razem nie ujdziecie państwo tak na sucho! P. Stanisław Ignacy Witkiewicz jest wyznawcą *czystej formy* w malarstwie i teatrze. Trzeba posłuchać czegoś o autorze i jego teoriach estetycznych. Witkiewicz nie tylko maluje obrazy i pisze sztuki, ale sporządza do nich wyczerpujące komentarze, aby wytłumaczyć czemu pisze tak jak pisze i maluje tak, jak maluje. A i to jeszcze nie wiadomo, czy jego rozprawy są komentarzami do jego dzieł, czy jego dzieła są komentarzami do jego rozpraw. Prawda, że nie zawsze trzeba chodzić po Witkiewiczu z Baedekerem — np. jego portrety bywają najczęściej całkiem ludzkie i mówią same za siebie. Ale nie wszystkie obrazy Witkiewicza mają to szczęście, a już sztuki z reguły go nie mają. Bez przewodnika ani rusz.

Witkiewicz napisał więc studia o *czystej formie w teatrze*, oraz dzieło pt.: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Ustala w nich stosunek swój do twórczości artystycznej, który można ująć w kilka punktów, acz nie bez pewnych trudności. Witkiewicz mówi najczęściej *dokoła rzeczy*, formułuje swe poglądy z czarującą nieścisłością, a posługuje się obficie niemieckim filozoficznym zakalciem. Ostatecznie dowiadujemy się: 1) że Nierozwiązalność Zagadki Bytu wywołuje w człowieku zamyślenie i lęk, 2) że sztuka równie jak religia i filozofia są przejawami Niepokoju Metafizycznego i 3) że sztuka pobudza w nas uczucie metafizyczne, a to przez zadowolenie estetyczne, jakie odczuwamy, odnosząc wrażenie Jedności w Wielości. Specjalnie co do sztuk teatralnych chodzi Witkiewiczowi o *rozszerzenie kompozycyjnych możliwości przez nietrzymanie się w sztuce konsekwencji życiowej, czy fantastyczność psychologii i działania dające zupełną swobodę kontemplowania formalnego*.

Istotnie Witkiewicz piętrzy w swoich sztukach nieprawdopodobieństwa życiowe jedne na drugich tak, że

wielkość tych rozmyślnych nonsensów składa się na oczywistą Jedność Nedorzeczności, ta zaś wywołuje w widzu z całą pewnością jakieś uczucia. Ale czy ono jest właśnie owym Wstrząsem Metafizycznym? Nikt poza samym Witkiewiczem nie może wiedzieć z całą pewnością, czym ten Witkiewiczowski wstrząs się objawia? Tu sęk, a w sęku dziura.

Musimy więc Wstrząs Metafizyczny zostawić na boku. Trochę to ciężko nam przychodzi, bo on jest przecież głównym celem p. Witkiewicza, a i my mielibyśmy z niego napewno dużą przyjemność. Pozostaje nam pytanie: czy ta *czysta forma* teatru jest w teatrze zajmująca tj. czy to rozmyślne piętrzenie niedorzeczności widza interesuje? Od tego nie wolno nam zbroczyć pod grozą katastrofy. Kto zejdzie z tej ścieżki na jeden krok, znajdzie się między takimi wybojami, że biada jego kościom! Gdybyśmy tak spytali niebacznie, co przez ten splot rozmyślonych absurdów chce Witkiewicz wyrazić? Boy, który z indywidualnością Witkiewicza jest doskonale obeznany, twierdzi, że Witkiewicz wyraża w ten sposób swój tragiczny stosunek do życia, jako do nierozwiązalnej i rozpaczliwie niedorzecznej zagadki. Inni twierdzą, że Witkiewicz chce po prostu *odwrócić rzeczywistość i wszelkie pojęcia o niej*, a widz reaguje na to odwrócenie jako na *docipne wejście w stosunku do zjawisk życia*. Co więc widzi w życiu Witkiewicza? Tragedię (albo tragiczną groteskę), czy komedię pełną dowcipu? A może kto inny wymyśli jeszcze inny komentarz? Zadał Witkiewicz filozofom tęą pigułkę. Odtąd nie będą mogli skarżyć się na brak zajęcia.

Prawdopodobniejszą wydaje się druga wersja, ta z komedią. Witkiewicz w swych sztukach diablo wygląda na cichego kpiarza, który będzie pękał ze śmie-

Scena ze sztuki METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA
St. I. Witkiewicza. Poznań, Teatr Nowy.



chu na widok jak publika biedoli się z jego koncepcjami. Przypomina to głośną przed laty paryską historię. Pewien malarz zirytował się błagą pacykarzy, którzy przyczepiają się do ekspresjonizmu, czy do formizmu i parodiują go swoim beztalentem. Sprowadził on do pracowni osła, ustawił zadem do płótna i utyłał mu ogon farbami. Osioł machając ogonem zasmarował płótno i stworzył dzieło sztuki, które posłane do jakichś „Niezależnych” zrobiło sensację. Można sobie wyobrazić jaką uciechę miał ów figlarz podsłuchując zachwyty nad tym arcydziełem i czytając głębokie jego analizy, w których możeby się znalazł i jakiś Wstrząs Metafizyczny.

Może coś podobnego zachodzi z *Metafizyką dwugłowego cielęcia*? — Może i nie. Ale czy sam Witkiewicz się bawi, czy nie bawi, pewnym jest to, że publiczność na *Dwugłowym cielęciu* przeważnie się nudzi. Pierwsze nieprawdopodobieństwa zaskakują widza i zaciekawiają, ale nieustanna ich defilada przytępia wrażliwość, widz przestaje reagować zdumieniem, a zaczyna reagować ziewaniem. W dodatku Witkiewicz zna niewiele sposobów, aby rzeczywistość odwracać, deformować i w ogóle jej się podreżniać. Zapasik tych środków jest dość chudy. Znamy już z innych jego sztuk zmartwychwstające trupy, które palą papierosy, tutaj w kółko powtarzają się mozolnie konstruowane nonsensy o rodzinie, matkach, społeczeństwie, wychowaniu itd., podstrzyknięte od czasu do czasu *jękiem przed zagadką życia* i gadaninką z niby-metafizycznym podkładem. Streścić tego oczywiście nie podobna i na wieleby się nie przydało. Odwracanie rzeczywistości to sposób tak samo w zasadzie dobry, jak każdy inny, ale sam jeszcze niczego nie załatwia. Grunt w tym, że aby jakąś rzeczywistość *odwrócić*, trzeba ją wprzód *stworzyć* a to bywa często trudniejsze, niż się zrazu wydaje. *Maciej Wścieklica*, którego Witkiewicz wystawiał w Warszawie, był o wiele mniej pretensjonalny i „odwrócony”, ale o wiele ciekawszy. Niezawodnie jest w tym wszystkim co Witkiewicz robi, pewien pierwiastek życia i ze zwykłą grafomanią mieszać go nie wolno. Możliwe, że wykrystalizuje się z tego jakiś kształt zdolny widza zająć na dłuższą metę, niż kawałek jednego aktu. Kto czuje dzisiejszą sztukę, ten zrozumie, że kryją się tutaj twórcze możliwości. Ale wiemy ze smutnego doświadczenia, że na niecałkiem dopieczonych próbkach nowatorstwa najłapczywiej rzuca się właśnie kto inny: stary piernik, zaprzysięgły wróg wszystkiego, co nie jest szablonem, na wszystko zrzedzący, co przekracza horyzont jego zapoconych okularów. To dla niego radość, teraz dopiero użyje sobie wymyślaniami na „*wszelkie izmy*”, rzucając w jedną szufladę dzieła talentu, dziwactwa, rzeczy zrodzone z twórczej konieczności i przemysłne figle. Wlecz się to potem przez całe lata, jak jakiś uparty zaduch, którego nie można się pozbyć. Dawno np. mamy tęą i ciekawą poezję współczesną, a nie minie tydzień, aby jakaś papuga nie zaczęła skrzeczeć:

Aha! Nuż w bżuhu, Tram w popszek ulicy! Dzisiaj to już akta dawno zamknięte, ale kto papugę przegada? A nigdy nie brak takich, którzy papugę słuchają.

Artyści pod kierownictwem p. Wiercińskiego starali się wydobyć z *Metafizyki* teatralność w ten sposób, że nadbudowali nad Witkiewiczem swoją własną groteskę sposobami mniej więcej znanymi ze *Snu* i innych sztuk tego czasu. Czy to metoda właściwa, to inne pytanie. Moim zdaniem byłoby skuteczniej grać to bez groteski. Skoro idzie o odwrócenie rzeczywistości, to odwróci się ona tym dokładniej do góry nogami, im mocniej wzmówi się w widza, że te wszystkie nieprawdopodobieństwa dzieją się naprawdę, między rzeczywistymi ludźmi i na rzeczywistym świecie. Niedorzeczność wychodzi wtedy w całej pełni, gdy popelnia ją człowiek — po potworku i tak wszystkiego możemy się spodziewać i nic nas tak bardzo znów nie zaskakuje. Zresztą przeprowadzono groteskę konsekwentnie i wyzyskiwano do niej tekst z całą sumiennością. Na p.p. Wiercińską i Chojnacką powinny zwrócić uwagę poważniejsze sceny. P. Woszczerowicz również wbił się w oczy sylwetką i gestem.

Kurier Poznański 15. IV. 1928

ZENON KOSIDOWSKI

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Teatr Nowy, którego niepojętą skłonność do kaprysów w doborze repertuaru mieliśmy sposobność podkreślić kilkakrotnie, szkuje publiczności zaiste osobliwą niespodziankę. Po znacznej, lecz mocno już na sklerozę starczą cierpiącej sztuce *Mąż z grzeczności* przechodzi bez namysłu do śmiałego nowatora teatru, Stanisława Witkiewicza, burzyciela przesądów scenicznych, twórcy estetycznie i filozoficznie głęboko przemyślanej teorii o „czystej formie” w teatrze. Publiczność musi więc przygotować się na to, że stanie przed zjawiskiem artystycznym wręcz odrębnym, jakoby przeznaczonym dla umysłów z innej planety, skierowanym w inne regiony oraz inne wymiary przeżywania. To, co dzieć się będzie na scenie, jest innym życiem, to, co mówić będą aktorzy, jest mową dziwną, odrębną, nie mającą nic wspólnego z zwykłym następstwem logicznego myślenia. Słowem, zupełna deformacja mentalności, psychologii ludzkiej i prawdy życiowej, wobec której widownia może być narażona na ciężkie przejścia. Sądzę więc, że nie od rzeczy będzie przedstawić szkicowo zasady skomplikowanej teorii Witkiewicza, z której wyrosły jego utwory teatralne.

W zawilich wywodach Witkiewicza, w jego filozoficznej i namiętnej argumentacji polemicznej, po-brzmiewa stale jedna nuta, która mimo uciążliwego balastu intelektualistycznego, pociąga nas bardzo — to nuta żarliwej tęsknoty za metafizycznym przeżywan-aniem, zanikającym wśród materializmu życia i wśród ogólnie panującego realizmu w sztuce. Jeżeli więc Witkiewicz wydaje się niepoprawnym teoretykiem, który płynne i niepochwytnie zagadnienia artystyczne chce ująć w ramy dowolnej teorii, to owa tęsknota, płynąca z głęboko odczutej potrzeby duchowej, reha-bilituje go jako artystę, co prawda artystę ultra-nowo-czesnego, który zatracił bezpośredniość instynktu, a do sztuki zbliża się, uzbrojony w sprawność umysłową, wy-trenowaną w filozofii. Założeniem jego teorii, to odraza do form i ustalonych szablonów, na których wznosi się zrab dzisiejszego teatru, odraza płynąca z przedświadczenia, że współczesna twórczość sce-niczna naśladuje tylko niewolniczo prawdę powszed-niego życia, a zatraciła natomiast ten mistyczny zwią-zek z wszechbytem, który porusza w widzu najtaj-niejsze struny odczucia dziwności życia. Dzisiejszy teatroman idzie do teatru z ciekawości, by śledzić zajmujący przebieg fabuły, barwne dekoracje i psy-chologiczne powikłania, słowem życie widzialne, róż-niace się jedynie tym od dni codziennych, że jest skon-densowane na małej przestrzeni czasowej. Tymczasem pierwotne zadanie teatru było o wiele wznioślejsze.

Starogrecki teatr mitów i wierzeń nie przykuwał cie-kawości widzów swoją fakturą, boć przecież nie było wtedy ani jednego dziecka, które by z podań i z opo-wiadań nie znało treści przedstawianych tragedii. A jednak nigdzie chyba nie zdarzała się taka zbiorowa kontemplacja ekstazy, żaden teatr nie potrafił

porwać tłumów na takie wyżyny intensywnego prze-żywania mistycznego. Tę potęgę emocjonalną, wpro-wadzającą w stan wibracji najtajniejsze struny duszy ludzkiej, zawdzięcza teatr grecki jedynie stronie for-malnej swojej faktury, a więc harmonijnie zespolonej symfonii dźwięków, gestu i melodii, których czysto formalne związki wyrażały mistyczne uczucie. Z tą chwilą kiedy teatr zeszedł w krąg problemów życio-wych, kiedy zagadnienia psychologiczne i społeczne stały się tematem akcji, poczyną się według Witkie-wicza upadek teatru, gdyż realizm fabuły wyparł stop-niowo *czystą formę*. Witkiewicz zabrał się radykalnie do reformy twórczości scenicznej. Upatrując przy-czynę upadku teatru w elemencie realistycznym, który galwanizuje jedynie mózg i pospolite uczucia ziem-skie, a przerwał kontakt człowieka z wszechbytem — nie usiłował wyeliminować fabuły, tak, jak to uczy-nili ekspresjoniści, którzy tworzyli poezje sceniczne, lecz wprowadza akcję o absolutnej dowolności realnej, pozbawioną logiki życiowej i psychologii; słowem bez-sens „stawania się”, nie mający nic wspólnego z try-bem naszego życia. Deformując w ten sposób świat widzialny, stara się zbliżyć publiczność do właściwych wartości dzieła artystycznego, do walorów formalnych, które mają budzić bezinteresowne uczucie metafizy-czne. Dla uwydatnienia takiej deformacji życia na sce-nie przytoczę projekt Witkiewicza do jednego z jego dramatów. A więc: *wchodzi trzy osoby czerwono ubra-ne i kłaniają się niewiadomo komu. Jedna z nich de-klamuje jakiś poemat. Wchodzi łagodny staruszek z ko-tem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z po-staciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszyst-kiego poprzedniego nastrój. Ze stolika pada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego „po-chronia” i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wypełzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzie-niec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy-czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Poczem młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesole, na co staruszek znów zmie-nia się w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie wypowiadając zdania wzniosłe i przejryste.*

A więc dom wariatów, jakieś perwersyjne rozluź-nienie mechanizmu psychicznego czy też oszalała gro-teska z sardonicznym zacięciem? Bynajmniej! Wit-kiewicz traktuje bardzo poważnie swoją twórczość. Publiczność, wychodząc z teatru, ma pozostać pod wra-żeniem, że przeżyła dziwny sen, obcy i daleki nasze-mu życiu. Autor chce nam zasugerować tajemniczą dziwność życia, przez to spojrzenie perspektywicznego na zwykłe prawa natury.

Inna rzecz, — że publiczność, nieprzywykła do poj-mowania formalnego piękna artystycznego, zwraca uwagę jedynie na przebieg absurdalnej akcji. To też

St. I. Witkiewicz:

AUTOPORTRÉT

Ze zbiorów Muzeum
Pomorza Środkowego
w Słupsku.



zwykle na przedstawieniach sztuk Witkiewicza panuje wesołość szalona. Zdaje sobie z tego sprawę autor, lecz równocześnie pociesza się, że poważne ustosunkowanie się widowni do sztuk — to kwestia przyzwyczajenia.

Premierowa publiczność będzie więc musiała całkiem inaczej nastawić się do sceny, jeżeli bowiem będzie chciała pojąć, co się dzieje, nie zrozumie, bo świat, który będzie szalał na scenie, nie chce być rozumiany mózgiem, lecz odczuty instynktem.

Pod znakiem *Metafizyki Dwugłowego Cielecia*, tropikalno-australijskiej sztuki w 3-ch aktach odbędzie się w Teatrze Nowym wieczór, który jednych wprawi w wesołość, drugich w oburzenie, w innych znowu zbudzi cały splot palących zagadnień teatralnych. Wszyscy jednak niech pamiętają, że stworzył dzieło umysł głęboki i artyzm szczery, nie zasługujący na lekceważenie.

Gazeta Poznańska i Pomorska 1928 nr 21

Cena 4,— zł

ZE ZBIORÓW

Andrzeja Kaszubskiego

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 - 1738/66 - W-1/3628 - 1500

TP
NARÓD SOBIE

TEATR POLSKI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
MAREK OKOPIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

Sezon 1966/67

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

GYUBAL WAHAZAR

czyli

Na Przełęczach Bezsensu

Nie-euklidesowy dramat w 4 aktach

P R A P R E M I E R A

Sobota, dnia 10 września 1966 r.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

GYUBAL WAHAZAR

czyli

Na Przełęczach Bezsensu

Nie-euklidesowy dramat w 4 aktach

Osoby:

- | | | | |
|---|-----------------------------|--|--|
| GYUBAL WAHAZAR
Wygląda na lat 40.
Czarne, długie, wiszące wąsy. Czarne, rozwichrzone włosy; czarne oczy. Piana jeje się z pyska przy lada sposobności.
(Bardzo łatwo wykonać przez uprzednie wpakowanie sobie w usta pastylek Vichy albo okruszków Piperazyny mag. Klawego. Tytan. Głos ochryply. | JÓZEF FRYŻLEWICZ | OJCIEC UNGUENTY
Lat 52 (dziewięćdziesiąt dwa). Główny kapłan przeniewierczej sekty Perpendykularystów. Siwy brunet. Teoretyk. | TADEUSZ WOJTYCH |
| ŚWINTUSIA MACABRESCU
Dziesięcioletnia dziewczynka, blondynka. Piękna jak aniołek. Oczy czarne, olbrzymie. | ALINA HORANIN | OJCIEC PUNGENTY
zakonnik. Lat 54. Główny Fafułat przeniewierczego zakonu Pneumatyków Bosych. Brat rodzony Ojca Uguentego i zupełnie do niego podobny. | ZBIGNIEW BEBAK |
| DONNA SCABROSA MACABRESCU
jej matka lat 26. Blondynka, bardzo piękna. Aniołkowata jak i córka. Oczy jasne. | SŁAWA KWAŚNIEWSKA | KAT, MORBIDETTO
Młodzieniec o okrutnej, kobiecej twarzy. Oczy skośne, zielone. Duże, rude, kędzierzawe włosy. | KAZIMIERA NOGAJÓWNA |
| DONNA LUBRICA TERRAMON
Lat 23. Ruda z czarnymi oczami, przyjaciółka Donny Scabrosy. | ALEKSANDRA KONCEWICZ | DWÓCH LUDZI GWARDII PRZYBOCZNEJ WAHAZARA
Ubrani w angielskiego kroju uniformy. | ANDRZEJ SAAR
SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI |
| PRZYJEMNIACZEK
Ośmioletni synek Donny Lubriki. Blondyn, przeważnie milczący. | LESZEK DĄBROWSKI | BARON OSKAR VON DEN BINDEN GNUMBEN
Dowódca gwardii Wahazara. Piękny, ogolony, pan lat 30. Ubrany jak żołnierz, tylko ma złote epolety z czerwonymi paskami. | ZBIGNIEW STAWARZ |
| MIKOŁAJ KWIBUZDA
mięsnarz. Lat 50. Gruby. Blondyn o czerwonym pysiu. | WIRGILIUSZ GRYŃ | DAMA CZARNA | JANINA MARISÓWNA |
| JÓZEF RYPMANN
medyk. Wysoki, chudy. | ZBIGNIEW SZPECHT | DAMA CZERWONA | ALINA PEWNICKA |
| LIDIA BOCHNARZEWSKA
szwaczka. Lat 30. Dość ładna, ale wulgarna. | JADWIGA ŻYWCZAK | PAN W CYLINDRZE | MARIAN MIRSKI |
| JABUCHNA MUSIOŁEK
służąca | IRENA OSUCHOWSKA | Tłum ludzi z prośbami — Robotnicy, Panowie w cylindrach, Baby, eleganckie Damy, Perpendykularysty, Pneumatycy | |
| FLETRYCY DYMONT
literat. Chudy, mały, lat 33. | ZDZISŁAW ZACHARIUSZ | Akt I Poczekalnia przy audiencjonalnej sali w pałacu Wahazara.
Akt II Inny pokój w pałacu Wahazara.
Akt III Podziemie w więzieniu na ulicy Genialnych Pauprów.
Akt IV Ten sam pokój co w akcie I. | |
| REŻYSERIA: JOWITA PIĘNKIEWICZ | | | |
| SCENOGRAFIA: TERESA DAROCHA | | | |
| WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA: JERZY ZIOMEK | | | |
| ASYSTENT REŻYSERA: ZBIGNIEW STAWARZ | | | |
| INSPICJENT: MARIAN NOWAKOWSKI | | | |
| SUFLER: ALEKSANDRA KRÓLIKOWSKA | | | |

AUTOR „GYUBALA WAHAZARA”

Był powieściopisarzem, dramatopisarzem, malarzem filozofem, teoretykiem sztuki. Był synem malarza i znanego młodopolskiego krytyka, Stanisława Witkiewicza. Stanisław Ignacy Witkiewicz, zwany potocznie Witkacym, urodził się w 1885 roku w Krakowie. Dzieciństwo spędził w ukochanym i opiewanym przez ojca Zakopanem. W latach 1904—1905 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, potem wyjeżdżał do Włoch, Niemiec i Francji. W roku 1914 towarzyszył wielkiemu polskiemu uczonemu, światowej sławy antropologowi, Bronisławowi Malinowskiemu w jego naukowej ekspedycji do Australii. Na wiadomość o wybuchu wojny wyjeżdża do Petersburga i zaciąga się do wojska. Do kraju wraca w roku 1918, wraca oczywiście do Zakopanego.

I teraz zaczyna się okres jego najżywszej twórczości literackiej. Debiutował wprawdzie znacznie wcześniej, bo w roku 1893 (— tak w 1893!) jako ośmioletnie dziecko, komedią w jednym akcie pt *Karaluchy*, wydaną własnym sumptem na domowej drukarence z adresem wydawniczym: Druk Stasia Witkiewicza. Uważny czytelnik miesięcznika *Dialog*, który zna te dziecięce dramaty późniejszego teoretyka Czystej Formy i Uczuć Metafizycznych, przyzna, że nie ma w nich bynajmniej pretensjonalności cudownego dziecka, jest natomiast szczerą dziecięcą patrzenia na konwensans i stereotyp.

Witkacy napisał ponad dwadzieścia dramatów, kilka powieści, wiele szkiców filozoficznych i polemicznych. Niektóre z jego prac zaginęły, niektóre spoczywają w rękopisie. Z tego obfitego dorobku na lata 1918—1925 przypada powstanie prawie wszystkich dramatów, w tym także *Gyubala Wahazara*, napisanego w roku 1921.

Witkacy miał zwyczaj opatrywać swoje dramaty krzyżykiem lub gwiazdką. Gwiazdka oznaczała, że dramat jest bardziej zbliżony do Czystej Formy (bliższych wyjaśnień na temat Czystej Formy i Uczuć Metafizycznych prosimy szukać w bieżącym numerze naszego *Proscenium*), krzyżyk zaś sygnalizował, że utwór jest „bardziej realistyczny”. *Wahazar* nosi znak gwiazdki. Czy jest wobec tego „nierealistyczny”? Przede wszystkim wypada uwolnić się od potocznego, mylącego znaczenia terminu realizm i powiedzieć, że

jest to utwór z całą pewnością nienaturalistyczny „niebebechowaty”, jak mawiał sam autor, mianem „bebechowatości” określający pogardliwie przywiązanie do małego, miłkiego, życiowego prowadzoności.

Wahazar jest z pewnością dramatem politycznym. Ale nie będziemy w nim szukać żadnych konkretnych aluzji, bo ich w utworze nie ma. Przypominamy: powstał w roku 1921 i powstał z pasji tropienia przejawów nadciągającej katastrofy cywilizacji starego świata, przejawów, które Witkacy upatrywał w niwelacji, automatyzacji i mechanizacji, w postępie technicyzycznym pozbawionym moralnej sankcji ideowej, sankcji uczuć metafizycznych. Zmechanizowane społeczeństwo, „kobietony” przetwarzane w męczyzn, kobiety zmieniane w mechaniczne matki, gruczoły przeszczepiane z człowieka na człowieka i zmieniające jego osobowość — te wszystkie motywy znajdzie widz w *Gyubalu Wahazarze*. Znajdzie jeszcze studium narodzin dykatury. Narodzin, bo czasem powstania wyprzedza *Gyubal Wahazar* te doświadczenia historyczne, które w latach następnych potwierdziły jego obsesyjne lęki. Witkacy nie był prorokiem, ale Witkacy docieklwym umysłem opisał model historii lat najbliższych, model katastrofy zgotowanej przez dyktaturę zmechanizowanemu światu.

We wrześniu 1939 roku katastrofa była faktem, a nie tylko przerażającą wizją. W czasie wojennej ucieczki we wsi Jeziory na Polesiu Witkacy zakończył życie samobójczą śmiercią.

J. Z.

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwan-
kowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia
Turguła — Pracownie krawieckie, Helena Dubert — Modystka,
Czesław Tomczak — Perukarnia, Władysław Makowski —
Stolarnia, Damazy Guzikowski — Malarnia, Stefan Zandecki —
Pracownia dekoracyjno-tapicerska, Władysław Mackiewicz
— Modelarnia, Sylwester Korzeniowski — Pracownia obuwni-
cza, Florian Grodzki — Ślusarnia, Dionizy Gabrysiak — Scena,
Tadeusz Molski — Elektrotechnika.

Cena 2,— zł