



**TEATR
STUDIO**

WARSZAWA

P K i N

1972

WITKACY

dyrektor i kierownik artystyczny
JÓZEF SZAJNA

zastępca dyrektora
STANISŁAW GĘSICKI

WITKACY



JÓZEF SZAJNA

TYLKO TEATR OTWARTY

Możliwości teatru leżą w rękach artystów. Za losy świata sami jesteśmy odpowiedzialni. Sztuka jest ryzykiem artysty.

Fakty, wydarzenia życia zadziwiają dzisiaj bardziej niż sztuka, przerastają niekiedy zdolność pojmowania i wyobraźnię. Odpowiedzieć na to, czym jest teraz sztuka i jaka jest rola artysty we współczesnym świecie przekracza chyba możliwość definicji. Nie należy też przypuszczać, że taka jednoznaczna odpowiedź istnieje. Choćby zagadnienie odpowiedzialności. Kiedy o losach człowieka decydowali bogowie, za obraz świata nikt nie odpowiadał, nie było współwinnych. Budowany przez stulecia kościec moralny zawiódł, od kiedy ludy śmierć szykują ludom. Żadne prawo nie jest w stanie wytłumaczyć ludobójstwa XX wieku. W miarę uzmysławiania sobie tego problemu — ogarnia mnie uczucie rosnącej pustki, potrzeby milczenia, przerastającego możliwości formułowania. Śmieszna i tragiczna zarazem wydaje się nasza pewność wszystkiego. Nasza świadomość rzeczy, choć pełna i syta, jest jednak sterylnie jałowa. W tej sytuacji sztuka jako osąd swojego czasu polega na kwestionowaniu, oskarżaniu, stara się zaprzeczyć konieczności masowego umierania. Jaką drogą? Nie podsycania nienawiści, nie rozpamiętywania, nie rozrachunku, ale drogą kreowania nowej poetyki, wolnej od obciążeń, kompleksów i obsesji, doznanych w przeszłości. Czy to możliwe? „Ucieczka” w sztukę jest samoobroną przed bezbronnym poddaniem się. Odkrywanie nowych tajemnic świata, penetracje życia polegają zatem na kwestionowaniu „prawd” już poznanych, efektów fetyszczenia przedmiotów.

Sam moment kreacji, jako najbardziej osobisty akt wyboru, wyzwalający obiekt tworzony w atmosferze nie tylko odczuć artysty, ale i z przeczualności zrodzony, a utrwalający się w warstwie znaczeniowej — jest aktem czynnym, wręcz manifestacją, skrajnym zaangażowaniem w życie. Ta postawa zaprzecza bierności, a zatem obojętności wobec zjawisk współczesności. Jednakże sztuki nie należy też utożsamiać z religią lub nauką.

„Ulokowanie” czegoś osobistego, zarazem naturalnego w obrazie-przedmiocie, jest potrzebą wynikającą z konieczności (a nie tylko z potrzeb) spełnienia najgłębszych treści ludzkich. Sztuka nie mieści się jedynie w pojęciach negacji i buntu. Upoważnia to do traktowania pracy przy obrazie lub w teatrze, na analogicznych prawach i zasadach, z całym zrozumieniem odmienności tych dwóch dyscyplin twórczych.

Nowa transformacja może wybiegać poza obszary objęte poznaniem, sięgać ludzkiej nieświadomości. Może omijać też potrzebę wyjaśnień, a na dręczące masy pytań naszej współczesności od-

powiadać obrazem, przedstawieniem. Najistotniejszy jest sam akt twórczy, proces tworzenia. Sens praktyczny, doraźna funkcjonalność dzieła pozostaje sprawą odbiorcy. Nie znam własnych obrazów, nie analizuję zrealizowanych przedstawień, które przestają mnie z czasem interesować. Mam wrażenie, że pozostaje w nich i to, co umknęło jeszcze naszej uwadze i własnym sformułowaniom, co upoważnia i stwarza zarazem powód dalszej pracy. Z chaosu sprzeczności ludzkiej, przeciwieństw, dwoistości natury, wyłania się przedmiot kryjący w sobie podmiot — idea życia.

Rosnące rozbieżności między człowiekiem a otaczającym go światem wydają się oddalać na długo czas jednoznacznej afirmacji. Dopuszczalna możliwość wykorzystania i dzisiaj umysłu ludzkiego w dobie rewolucji technicznej dla barbarzyńskich celów nakazuje nam ratować resztki godności ludzkiej. Nicości i bierności człowieka zaprzecza tu akt twórczy.

Nowa figuracja artystyczna teatru otwartego zmierza do jedności całkowitej, do zbiorowego aktu twórczego.

Sztuka ta rodzi się na przecięciu NIGDY, NIGDZIE, NIC. Zmieniły się kryteria pojmowania świata, zmienił światopogląd, uległy generalnym przeobrażeniom kryteria estetyczne. To, co niedawno było „pięknem”, dziś łatwo może się stać banałem i anachronizmem. Zmieniły się zasadniczo środki wyrazu w sztuce. W dziedzinie poezji, malarstwa, muzyki, czy nawet filmu, stało się to od dość dawna oczywiste. Nadal powszechnie stosowane ilustrowanie utworu dramatycznego spycha teatr do roli rzemiosła, w najlepszym razie doskonalącego swój warsztat, wykorzystującego konwencje z zewnątrz. Przekłada on jedynie dramat na tradycyjne środki wyrazu. Tak zwane uwspółcześnienie, aktualizacja czy „unowocześnianie” stanowią często powszechną metodę półśrodków, prolongujących życie teatru tradycyjnego w znaczeniu zachowawczym. Również stylizacja jest surogatem i zewnętrznością, prowadzi tylko do łatwych uproszczeń. Czas mówić o teatrze nowym (od dzisiaj na jutro), odkrywczym, zrewidować pojęcia, uzupełnić luki, wynikające z fragmentarycznego spojrzenia na istotę teatru i jego kompromisową postawę powolnego nadążania. Drogą przemian w całej strukturze teatr może przekroczyć barierę dotychczasowych praktyk. Teatr nowoczesny, związany z myślą współczesną, określający się aktywnością w stosunku do życia. Teatr ciągłego przeobrażenia się, wyprzedzający, teatr o funkcji poznawczej, kształtujący nową wyobraźnię widza. Nie zewnętrzności estetyzujący, nie jedynie teatr interpretacji treściowej czy formalnej przedmiotu, ale teatr twórczy, w którym wartości podmiotu, czyli osobowości realizatorów, przenikają do tekstu sztuki. Stanowi to pełny przekaz złożonej pracy teatru.

Teatr wyrażający ideę pojęciowo to nie antyteatr, to teatr, który zagęszcza obrazy sceniczne poprzez sprzężone działania środków teatralnych, gdzie kształt sceniczny staje się artystycznym dorobkiem pracy zespołu. Jest to teatr umiejętnie stosujący wielkie uogólnienia poprzez działania aktorów, uzyskane dzięki zmienności i form, i ich układów, to teatr idei zawartej w znakach plastycznych, pokazujący życie w jego równoczesnej wielopłaszczyznowości. Jest widzeniem niejako z różnych perspektyw jednocześnie, wyraża się poprzez zbliżenia przedmiotów zainteresowań i oddalenia spraw mogących nas mniej interesować, ukazując swoją postać-problem od środka. Posługując się środkami wyrazu odmiennej dyscyplin twórczych i użytych tu środków, teatr nowej figuracji może wyrażać wewnętrzną walkę i doprowadzić do maksymalnej syntezy (sumy) i lapidarności wyrazu, nurtu sztuki emocjonalnej. Metodą działań konfliktowych, pozornie sobie ob-

cych i sprzecznych, ujawnia i demaskuje absurdy i paradoksy życia. Metodą reakcji wyzwala zderzenia.

Idea ukryta w bogatej materii utworu literackiego z jej własnym mechanizmem uwarunkowań nie stanowi jeszcze o propozycji twórczej teatru. Ten moment następuje dopiero, kiedy w uderzeniu i w starciu się dwóch osobowości: autora i realizatorów, dysponujących odmiennymi mechanizmami działań, następuje przemiana dramatu w nową jakość, ukształtowaną nowym widzeniem, poszerzonym niejako o wymiar dodatkowy formą pojęciową znaków przekazanych nowymi środkami wyrazowymi. Jest to teatr nowej narracji. Nie należy go rozumieć jako teatru interpretacji literackiej i psychologicznej fabuły, który jest często tylko deformacją tekstu autora, niekiedy preparuje jego myśl tylko pod pewnym kątem, a który w praktyce sprowadza się niekiedy jedynie do stylizacji czysto estetycznej. Coraz częściej w nowym teatrze wybór dramatu literackiego stanowi zaproszenie jego autora do współuczestniczenia w przedstawieniu, gdzie teatr jest pełnoprawnym partnerem. Spektakl staje się po prostu formą spotkania, sprowa-

dzoną do wspólnego aktu twórczego. Nie kryje w sobie cech majoryzacji wzajemnej i fałszywych ambicji. Jest to teza, z której wynikają następstwa w realizacji, rodzą konsekwencje w metodzie pracy. W teatrze tradycyjnym np. dekoracja spełnia często funkcję jedynie ilustrowanego tła. Przedstawienie realizuje się przy wewnętrznej izolacji scenografa. Scenograf jest tam tylko projektantem twarzowych sukienek i ubrań. Wobec całego zespołu jego współdziałanie kończy się na formie zamówienia, zlecenia, zawężonego zadania.

Ongiś teatrowi nie przypisywano większej roli odkrywczej w sztuce. Uzależniony zastaną konwencją teatru, ograniczony ramami profesji, czasami kryteriami tzw. polityki kulturalnej napotykał trudności w wyzwoleniu koncepcji odkrywczych. Czy zadaniem teatru jutra będzie tylko realizacją cudzych myśli i cudzych utworów?

W rozumieniu zadań nowego teatru aktorstwo i scenografia nie powinny stanowić wartości przedstawienia oddzielonych od reszty działań, jakimi jest ruch, gest, gra postaci. Aktor może tu współorganizować życie sceny i warunkować je również swoją myślą,



a reżyser wytyczać kierunki działań. Często propozycja myślowo-formalna zawarta w zamyśle realizatora-animatora bywa wypaczana przez niezrozumienie krytyki lub niewłaściwie jest wykorzystana przez aktorów. Zuboża to przedstawienie i pozbawia widza naturalnej funkcjonalności dzieła, choć bywa ona zamysłem twórczym, celowym.

Rozbieżności w pojmowaniu teatru nowatorskiego zaznaczają się zazwyczaj już na początku w pytaniach: co oznaczać winien teatr dziś, jaka może być jego rola jutro, a także w metodzie pracy lub braku tej metody ze strony teatru? Teatr nowy nie posługuje się drogą łatwego opisu — ilustratorstwem odnoszącym się wprost do tekstu, ale drogą sugerowania pewnych rzeczy i nie zastępuje tego wyjaśnianiem tekstu metodą zawężającą wizualne wartości spektaklu. Dzisiaj poezja to obraz. Wyklucza to tautologię i zostawia widzowi możliwość indywidualnego domysłu, dopowiedzenia. Nie pouczamy wyjaśniając, ale rozbudzając wrażliwość widza. Teatr winien kształtować nową wyobraźnię odbiorcy, może przy tym kształtować jego światopogląd, traktując go poważnie, na równi ze sobą samym.

„Dzianie się” sceniczne winno zatem stać się dla widza uzmysłowieniem sobie tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Jest trwającym seanssem, którego kierunek sugeruje teatr jako zespół — wraz z autorem. Plastyk organizuje odrębny świat sceny, wypowiada go własnymi znakami, aktor działaniami, nie imitującymi życia dosłownie, razem tworzą świat nie zawężony miejscem i czasem określonego historycznie faktu, ale uniwersalistycznie i pojęciowo wyrażony zdarzeniami wizyjnymi.

Odkrywanie dalszych nowych i nieznanymi niekiedy regionów świata, gdzie zmienności są dostrzegalne w całym systemie przeobrażeń i gry, i przestrzeni, wybiegającej poza iluzyjny charakter przedstawienia, sięga ludzkich domniemań, przypuszczeń, podświadomości. Przestrzeń służy tu jako teren akcji, jest pewnego rodzaju wspólnym forum — nie tylko mieszkaniem czy plenerem — ale winna się stać miejscem wybranym, przestrzenią typu otwartego, aktywną niekiedy, nawet ingerującą wartością, tworzącą ciągle zmienną aurę przedstawienia. Może to być opuszczona szopa, garaż, stary wrak okrętu, opuszczone lotnisko, a nie tylko scena.

Tak pojęta teatralna przestrzeń nie musi zawierać cech dekoracji architektoniczno-fragmentarycznej, umownej, ale winna stać się materią teatralnego procesu. Wywodzi się z abstrakcyjnego myślenia, stąd często klimat pewnej tajemniczości, dziwności, niedopowiedzenia. Teatr, który nie zajmuje się odtwarzaniem obyczajowej fabuły, ma prawo posługiwać się własnymi środkami wyrazu, dążyć do nowej wyrazowości w sztuce jemu bliskiej, niezależnie od zalecanych przez autora sztuki „didaskaliów”, nie w nich bowiem upatruje najważniejszą formę przekazu idei. Teatr ma prawo do wytwarzania własnej materii: Teatr nowej figuracji opiera się bowiem na obserwacji zjawisk społecznych współczesnych, a w miejscu dawnego inscenizatora, a dzisiejszego reżysera i scenografa wprowadza animatora- realizatora przedstawienia, artystę, którym — w epoce dominandy obrazu i ruchu — coraz częściej staje się potrzebny człowiek myślący z wyobraźnią, a mniej tylko „czujący rzemieślnik”.

Słowo żyje w strukturze tego teatru jako jeden ze stale obecnych, znaczących i równorzędnych elementów. Jest w nim naturalną koniecznością, ale nie może być podane w patetycznej formie deklaracji. Staje się wówczas puste, odarte z materii życia. Ten bardzo istotny środek przekazu uzależniony od kreacji aktorskiej może być zamieniony na głos, jego gest, lub inny środek sztuki

wyrazowej. Trzeba dzisiaj pisać przedstawienia, a nie sztuki teatralne.

Kostium przestaje tu być ubiorem zewnętrznie określającym styl epoki, ale winien sugerować postać aktora w jej całościowym uwarunkowaniu: nie tylko psychologicznym, ale przede wszystkim pod względem funkcji pełnionej w spektaklu, uwydatniającym jego kreację. W takim ukształtowaniu słowo, rekwizyt, ruch i dźwięk stanowią nierozdzielalną całość. Niekiedy przedmiot lub dźwięk niosą znaczenia, poprzez które można niejednokrotnie wyrazić więcej, niż da się to powiedzieć. Elementy mogą zmieniać tu swoje funkcje, aktor stać się „dekoracją” lub chwilowo znakiem plastycznym nie potrzebującym wytłumaczenia dosłownego. Rozumienie przedmiotu plastycznego, „rekwizytu” gry aktora, nie wiąże się tylko tu z jego nazwą, ani z określeniem jego zewnętrznej formy. Poznanie przedmiotu i jego roli wiąże się z jego materialnym urzeczywistnieniem przez aktora w grze.

Teatr otwarty, to poetyckie wizje obszaru, na którym ma się rozegrać dramat istot ludzkich, to rzeczywiste miejsce spiętrzeń i wyobrażeń artystycznych.

Egzystencję teatru jutra warunkować będzie autentyczność czasoprzestrzennego działania, o formach znaczących i zmiennych, o sile odmiennego oddziaływania, w którym trwać będzie proces nieustannego powstawania i rozpadu form wzmagających się sił kreacji i destrukcji.

Co to jest teatr dziś, jeśli nie jest on aktem twórczym ani aktorów, ani reżysera, ani scenografa?

Czy istnieją granice sztuki?

Co dziś oznacza słowo „piękno”?

Konstrukcję naszej realizacji budują zdarzenia sceniczne wyimaginowane. Sytuacje fikcyjne, gra — zabawa tu proponowane, są zaledwie prawdopodobne w życiu. Rzecz dzieje się w czasie bliżej nieokreślonym, którego upływ staje się nieistotny. Jest to montaż akcji, której ciąg faktów, pozornie obcych sobie, jest zespolony w anegdotę „sensacji” zjawisk teatralnych, wizyjnych. Gra dysonansów stanowi warsztat a zarazem harmonię tego przedstawienia. Mechanika ta wyzwala ruch zderzeń, spięcia tragiczne i śmieszne, podkreśla współzależność ludzi i rzeczy, przedmiotów i treści, doznań i impulsów. Zanika tu dekoracja na rzecz plastyki wyobraźniowej, komponowanej i reżyserowanej przedmiotami uczestniczącymi w przedstawieniu. Dźwięk i światło służą działaniom wyrazowym, ingerując w akcję, poszerzając granice emocjonalnych odczuć widza. Ubrania aktorów zróżnicowane swobodnie tworzywem (plastik, juta, papier) i doбором elementów niecodziennych (maski gazowe, taśma filmowa, puszki od konserw) są podporządkowane jedności myślowej i formalnej a nie wierności naturalistycznej czy stylizacji historycznej. Postać aktora jest ekspozowana czynnościami, które wspomagają go w nagłych przeobrażeniach, rozbijają „rolę monolitu”, wspomagają w komponowaniu roli, podkreślając jego indywidualność twórczą. Gra kontrastu, zgiełku i ciszy, przyspieszanych i zwalnianych rytmów, prowokuje, zagęszcza niepokój, sięga materii nieuzmysłowionych odczuć. Powtarzalnością scen obnaża automatyzm i bierność czynności, w starciu scen odmiennych uwidacznia przemijalność struktur myślowych i formalnych. W symultaniźmie gry, wyobraźni, w integracji wszystkich środków teatralnych sięgamy spójni dysonansów, odłaniającej złożoności i sprzeczności naszego czasu.

(Referat na Międzynarodowym Spotkaniu Reżyserów i Scenografów — Florencja 1970)

WITKACY I — ONI

Jedynym naszym zaświatem, tak realnym, jak samo życie, jest Sztuka.

Uważać świat za chaos — ma się prawo tylko za cenę wysiłku koordynującego i wobec niego.

(Karol Irzykowski)

Na razie chcemy tylko podkreślić to twierdzenie, że w najbardziej potężnych, tragicznych lub wzniosłych chwilach w rozwoju narodów i społeczeństw, nie należy zapominać o Sztuce, bo ZE WSZYSTKICH PRZEMIJAJĄCYCH WARTOŚCI NA NASZEJ PLANECIE, ONA OKAZAŁA SIĘ NAJTRWALSZA.

W gruncie rzeczy w sztukach Witkiewicza „poważne” jest tylko jedno: problematyka Tajemnicy Istnienia i chęć osiągnięcia jej w życiu czy sztuce.

(Jan Błoński)

Sztuka jest sferą, w której kłamstwo nie może pod żadnym warunkiem wydać pozytywnych rezultatów.

Krytyka powinna być dalszym ciągiem sumienia



artystów, powinna być tym w sferze sztuki, czym aparat prawny w życiu społecznym. (Bolesław Miciński)

Ci, którzy by chcieli wyjaśnienia zagadnienia nowej sztuki w paru słowach, nie zdają sobie sprawy z trudności problemu. Nie podobna zabrać się do sztuki nowej, nie wyjaśnionym przedtem, czym jest sztuka w ogóle. A to jest równoznaczne ze zbudowaniem systemu estetyki.

Witkiewicz robi często wrażenie rozpiętego na krzyżu między wizją życia kuszącą w kierunku prawdy a urokiem teorii osłepiającej tyłu nowymi możliwościami artystycznymi. (Tadeusz Peiper)

Ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych, stworzonych przez indywiduum jako wyraz jedności jego osobowości i działającą w sposób bezpośredni przez samą konstruktywność.

Dramaty Witkiewicza mają charakter niejako pasywny. Niczym jemiola karmią się sokami dębu, którym jest sztuka dawna. (Jan Błoński)

Forma jest tym, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom. Zadowaniem estetycznym, w odróżnieniu od innych przyjemności, czysto życiowych, nazywam właśnie pojmowanie tej jedności i to bezpośrednie, nie przepuszczone przez żadne kombinacje pojęciowe. Określam to inaczej jako SCAŁKOWANIE WIELOŚCI ELEMENTÓW W JEDNOŚĆ. (...) Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny.

Zła forma jest tyranem, dobra rzadkim szczęściem. (Karol Irzykowski)

Mimo że treść sztuki jest jedna i ta sama, formy jej w związku z przemianami całości psychiki, ulegają ciągłej zmianie i to oscylacyjnej, ponieważ dla osobników zmęczonych komplikacją form znaczenie pobudzające będzie miała prostota i odwrotnie.

Deformacje — to powinny być nowe śmiałości, a nie nowe kaprysy. (Karol Irzykowski)

Nowością mojej teorii jest właśnie to, że uznałem ZNA-CZENIOWY ELEMENT SŁOWA ZA ELEMENT ARTYSTYCZNY. (...) Elementy treści są jednocześnie ele-

mentami artystycznymi. (...) Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne. Nazywam tę nową jakość JAKOŚCIĄ POETYCKĄ.

Malarstwo i scena to u niego jedno. Kompozycje jego malarskie to oszałamiająco bogaty, niesamowity teatr, zakrzepły na płótnie, teatr o tak nasilonym życiu, iż nadmiar jego chce wypluć płucami aktora, wykrzyzczyć jego głosem, jak znowuż teatr jego raz po raz zastyga w obrazy odbijające jak gdyby w samodzielnym dziwnym sen życia. (Tadeusz Boy-Żeleński)

Każde wypowiedziane lub napisane słowo jest czymś posiadającym jakby wewnętrzne napięcie, jest jakby pociskiem, który może pęknąć. Chwila pęknięcia jest to moment zrozumienia go przez słuchającego lub czytającego.

Język Witkacego jest właściwie jakimś metajęzykiem, pełnym neologizmów, słownych dowcipów, bałamutnej i zabawnej dla samego autora terminologii socjologiczno-filozoficznej. (...) Poszczególne postacie mówią prawie zawsze inaczej, niż powinny mówić w tradycyjnym teatrze. (Jan Kłossowicz)

Muszę skonstatować, że problem sztuki należy do najtrudniejszych w ogóle — co nie przeszkadza, że wielka ilość ludzi mówi o nim lekko i bez głębszego namysłu. Przede wszystkim postępują tak krytycy, do których należałoby WYCHOWANIE ESTETYCZNE PUBLICZNOŚCI.

Pochylmy czoło przed powagą i energią, z jaką dążył on (Witkacy) do rozjaśnienia i uściślenia pojęć w dziedzinie teorii sztuki (...) przed szlachetną pasją, z jaką usiłował on otworzyć ludziom oczy na piękno formy, nie dostrzegane przez wielu, przed żarem, z jakim głosił on i bronił tego, co w jego najgłębszym przekonaniu było prawdą, wreszcie przed odwagą z jaką wyprowadzał on najdalej idące konsekwencje ze swych twierdzeń, nawet wtedy, gdy konsekwencje te nie odpowiadały mu ze względów uczuciowych. (Mieczysław Wallis)

Jest jeszcze jeden gatunek ludzi, którym nic nie wystarczy i jak twierdzą nic wystarczyć nie może. Podobnie jak ci, którzy nie są zdolni do przewyciężenia rzeczywistości w sztuce, nie mogą oni doznać artystycznych wrażeń. Są to ci, którzy nie rozumiejąc Czystej Formy na równi z realistami, szukają w sztuce właśnie zdeformowanej rzeczywistości.

Pomieszczenie farsy i tragizmu życia, których splątanie było zawsze igraszką mocarzy życia, przybiera u Witkiewicza nowe kombinacje barw i kształtów. Jest coś z grand-guignolu w tym teatrze okropności, ale z grand-guignolu, którego kukły porusza mądry i piekielnie dowcipny artysta. (Tadeusz Boy-Żeleński)

Dla artystów wprowadzających nowe formy do sztuki otwierają się dwie drogi, dwa sposoby reagowania na konieczne niezrozumienie ich przez otoczenie: a) zupełnej obojętności i tworzenia dalej według ich artystycznego instynktu albo b) tego samego tworzenia bez względu na nie.

Gdyby był zdołał przeżyć tę wojnę, może właśnie przez jej straszliwość i przez nieustraszoną odpor-

ność serc ludzkich na wszystkie jej ciosy, byłby potrafił dowiedzieć się czegoś innego o człowieku i o świecie — i może znalazłby wreszcie w sobie ten ostateczny punkt oparcia, którego lat wiele nadaremnie szukał. (Roman Ingarden)

U nas za prekursorów formizmu w teatrze należy uważać Wyspiańskiego i (Tadeusza) Micińskiego. U pierwszego przeważa element obrazowy, u drugiego mamy idealną równowagę wszystkich pierwiastków.

(Witkacy) był AUTENTYCZNYM AWANGARDOWYM PISARZEM. W polskim dramacie zamknął definitywnie epokę Młodej Polski wraz z jej przedłużeniami w dwudziestolecie, odsłonił w modernie kielki innych, ważniejszych propozycji, pokazał język pogro-



bowcom mieszczańskiego realizmu, otworzył epokę nową, tę, w której żyjemy. Reszta należy do nas.

(Konstanty Puzyra)

W samym jądrze twórczości artystycznej tkwi sprzeczność, jak w całym zresztą Istnieniu, które można jedynie w kategoriach sprzecznych pojęć opisać: jedności w wielości, ciągłości i przerywalności, stałości i zmiany.

Witkiewicz bronił bezkompromisowo CZYSTO FORMALNEGO SPOJRZENIA NA SZTUKĘ, ale podkreślał, że zajęcie takiego punktu widzenia jest możliwe tylko „w granicy”, że rysuje się on jako pewien ideał. Domagał się „zapomnienia o życiu”, ale wiedział, że zapomnieć się o nim nie da.

(Lech Sokół)

Co do mnie, potrzebowałbym drobnostki: 1) dobrej pracowni i dobrych materiałów, 2) własnego pisma dla przeprowadzenia dalsze walki teoretycznej, 3) teatru, w którym mógłbym dokonać realizacji moich sztuk teatralnych. Bez tego nie będę mógł wykonać zamierzonych planów i może czasem ktoś tego oprócz mnie będzie żałował.

Istnieją indywidua, świadome swej odrębności od innych, w oryginalny sposób twórcze, obce więzi organizacyjnej. Nie stanowią one ani zespołu, ani klasy społecznej, odyńce pośród twórców stadnych. Ale stanowią typ, typ elitarnego, jednostkowo twórczego osobnika.

(Tadeusz Kotarbiński)

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Urodzony 24 lutego 1885 w Warszawie (ul. Hoża 11) — syn twórcy stylu zakopiańskiego w architekturze, malarza, krytyka i narratora, Stanisława Witkiewicza, oraz nauczycielki muzyki, Marii z Pietrkiewiczów. Pod aktem chrztu w kościele św. Aleksandra podpisali się jako świadkowie Antoni Sygietyński (powieściopisarz i krytyk pozytywistyczny) oraz Józef Holewiński (artysta rytownik). Cztery lata później odbył się uroczysty chrzest w Zakopanem, matką chrzestną była Helena Modrzejewska, ojcem chrzestnym popularny gawędziarz góralski Sabała-Krzeptowski.

Uczył się prywatnie (jego korepetytorem był m.in. Mieczysław Limanowski, późniejszy współpracownik Osterwy, wówczas student). Maturę złożył w r. 1903.

Literackie skłonności ujawniły się już w dzieciństwie. W r. 1893, a więc jako ośmioletni chłopiec — napisał i złożył ręcznie w drukarni domowej komedię w jednym akcie „Karałuchy” (o motywie najazdu karałuchów na miasto). Na pierwszej karcie wydrukował tytuł: „Komedia Stasia Witkiewicza. Tom I”. Tekst „Karałuchów”, oraz kilku innych młodzieńczych utworów, ocalał, jest dziś dostępny w przedrukach. „Karałuchy” miały swą prapremierę w r. 1966 na scenie amatorskiej we Wrocławiu.

W 1904 — 1905 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Ze studiami malarskimi łączyły się podróże do Włoch, Niemiec i Francji.

W 1910 napisał powieść „622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta” pod pseudonimem: Genezyp Kappen; tło fabularne ma charakter autobiograficzny.

W r. 1914 po tragicznej śmierci narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej, przeżywa głęboki wstrząs psychiczny. Decyduje się na udział w wyprawie naukowej słynnego etnografa, Bronisława Malinowskiego, do środkowej Australii. Pełni funkcje rysownika i fotografa.

Po wybuchu wojny udaje się do Rosji, bierze udział w walkach na froncie. Do kraju wrócił w r. 1918 i zamieszkał w Zakopanem.

W 1918 — 1922 współdziałał i polemizował z awangardową grupą malarzy i poetów „Formiści” jako jeden z głównych teoretyków grupy. W 1922 — 1923 współpracował z czasopismem „Zwrotnica”.

Dziesięciolecie 1918 — 1928 jest okresem najintensywniejszej pracy Witkacego (takim pseudonimem przeważnie się posługuje) — w zakresie teoretycznym, plastycznym i dramaturgicznym.

Podstawowe prace z zakresu estetyki: „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia” (1919) oraz „Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze” (1923).

Pierwszym drukowanym dramatem są „Pragmatyci” („Zdrój” 1920), pierwszym zrealizowanym na scenie „Tumor Mózgowicz” w Krakowie (Teatr im. Słowackiego, 30.VI.1921). Sukcesem teatralnym staje się w r. 1925 „Jan Maciej Karol Wścieklica” Warszawa. Teatr im. Fredry).

W 1927 ogłasza powieść „Pożegnanie jesieni”, w r. 1930 — „Nienasyceń”. W obu powieściach fabuła jest pretekstem dla rozważań filozoficznych, dla analiz psychologicznych i dla koncepcji historiozoficznych.

Trzecia powieść „Jedynie wyjście”, pisana 1932 — 1933, ukazała się drukiem dopiero w 1968.

Ostatni dramat Witkacego, „Szewcy”, został ukończony w 1934.

Dziełem, które autor uważał za swe główne osiągnięcie, jest rozprawa filozoficzna „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia” (1935).

Witkacy zginął śmiercią samobójczą 18 września 1939 w miejscowości Jeziory.

Renesans powojenny dramaturgii Witkacego rozpoczął się w 1956 przedstawieniem „Mątwy” (Kraków), Teatr „Cricot II” w Domu Plastyków, reż. Tadeusz Kantor, kostiumy Maria Jarema).

Z szeregu inscenizacji sztuk Witkacego w latach następnych szerszy rezonans miały następujące: w 1959 „Wariat i zakonnica” i „W małym dworku” (reż. Wanda Laskowska, scen. Józef Szajna), w 1964 „Matka” (reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz), w 1965 „Szewcy” we Wrocławiu (Studencki Teatr „Kalambur”), w 1967 „Oni” i „Nowe Wyzwolenie” (reż. i scen. Józef Szajna), w 1969, „Jan Maciej Karol Wścieklica” (reż. Maciej Prus).

Rozgłos teatru Witkacego poza krajem zaznaczył się szeregiem realizacji teatralnych i radiowych. Najczęściej grywane są: „Matka”, „W małym dworku”, „Wariat i zakonnica”; zainteresowanie wzbudziły również inne dramaty: „Oni”, „Kurka Wodna”, „Szalona lokomotywa”, „Metafizykad węgłowego cielecia”.

W 1962 Konstanty Puzyna ogłosił zbiorowe wydanie „Dramatów” Witkacego. Wstęp poprzedzający teksty jest wszechstronną analizą osobowości pisarza, genezy jego poglądów artystycznych i strukturalnych cech jego dramaturgii. Nowe rozszerzone wydanie „Dramatów” jest w planach wydawniczych roku 1972.

Bogaty zakres informacji o życiu i twórczości Witkacego przynosi księga pamiątkowa pod redakcją Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego (Warszawa 1957) oraz specjalny numer „Pamiętnika Teatralnego” (Warszawa 1969). Do najciekawszych opracowań problemów twórczości St. Ign. Witkiewicza należą m.in. rozprawy i studia krytyczne Kazimierza Wyki („Trzy legendy tzw. Witkacego”), Jana Kłossowicza („Teoria i dramaturgia Witkacego”), Andrzeja Falkiewicza („Witkacy, Artaud, awangarda”), Jana Błońskiego („Teatr Witkiewicza: forma formy”), Lecha Sokoła („Witkacy — teoretyk groteski”).

Wydawcy:
TEATR STUDIO
Warszawa, PKiN
marzec 1972

Okładka:
PIOTR SZADUJKIS

Zapraszamy
DO GALERII OBRAZÓW
POLSKICH MALARZY WSPÓŁCZESNYCH
Sala Wystawowa
TEATRU STUDIO

**Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP**

BIEŻĄCY REPERTUAR

Michał Bałucki
DOM OTWARTY

Ludwik Hieronim Morstin
MIKOŁAJ KOPERNIK

Pablo Neruda
SŁAWA I ŚMIERĆ JOACHIMA MURIETY

W PRZYGOTOWANIU

Stanisław Wyspiański
SĘDZIOWIE

Reżyseria: Helmut Kajzar

Scenografia: Jerzy Nowosielski

Cena 4,50 zł

WITKACY

na kanwie utworów St. Ign. Witkiewicza
„Oni”, „Gyubal Wahazar”, „Szewcy”, „Nowe Wyzwolenie”,
Scenariusz teatralny: JÓZEF SZAJNA

Obsada:

Bałodaszek
Król Ryszard III
MARIAN OPANIA

Spika
ANNA MILEWSKA

Marianna
WANDA LOTHE-STANISŁAWSKA

Tefuan
ANTONI PSZONIAK (gościnnie)

Gliwuś
Wężymord
GABRIEL NEHREBECKI

Abłoputo
Wahazar
EUGENIUSZ KAMIŃSKI

~~Bożka~~

~~Motka Wężymorda~~
JOANNA JEDLEWSKA

Ficia
Zabawnisia
KRYSTYNA CHMIELEWSKA

Halucyna
Tatiana
IRENA JUN

Prezydentowa
ALEKSANDRA KARZYŃSKA

Vigor
~~SLAWOMIR LINDNER~~ **Gustaw Kron**

Sajetan
CZESŁAW ROSZKOWSKI

Czeladnik I
LEON ŁOCHOWSKI

Czeladnik II
WIESŁAW NOWOSIELSKI

Baba I
HELENA NOROWICZ

Baba II
MARIA BRONIEWSKA

Reżyseria i scenografia: JÓZEF SZAJNA

Muzyka: BOGUSŁAW SCHÄFFER

Asystent reżysera: Wiesław Nowosielski

Inspicjent: Józef Bokota

Sufler: Ewa Kancler