

JANUSZ DEGLER

*Sufi o le mrozie
w formie
nauki.*

witkacy

W TEATRZE
MIĘDZYWOJENNYM

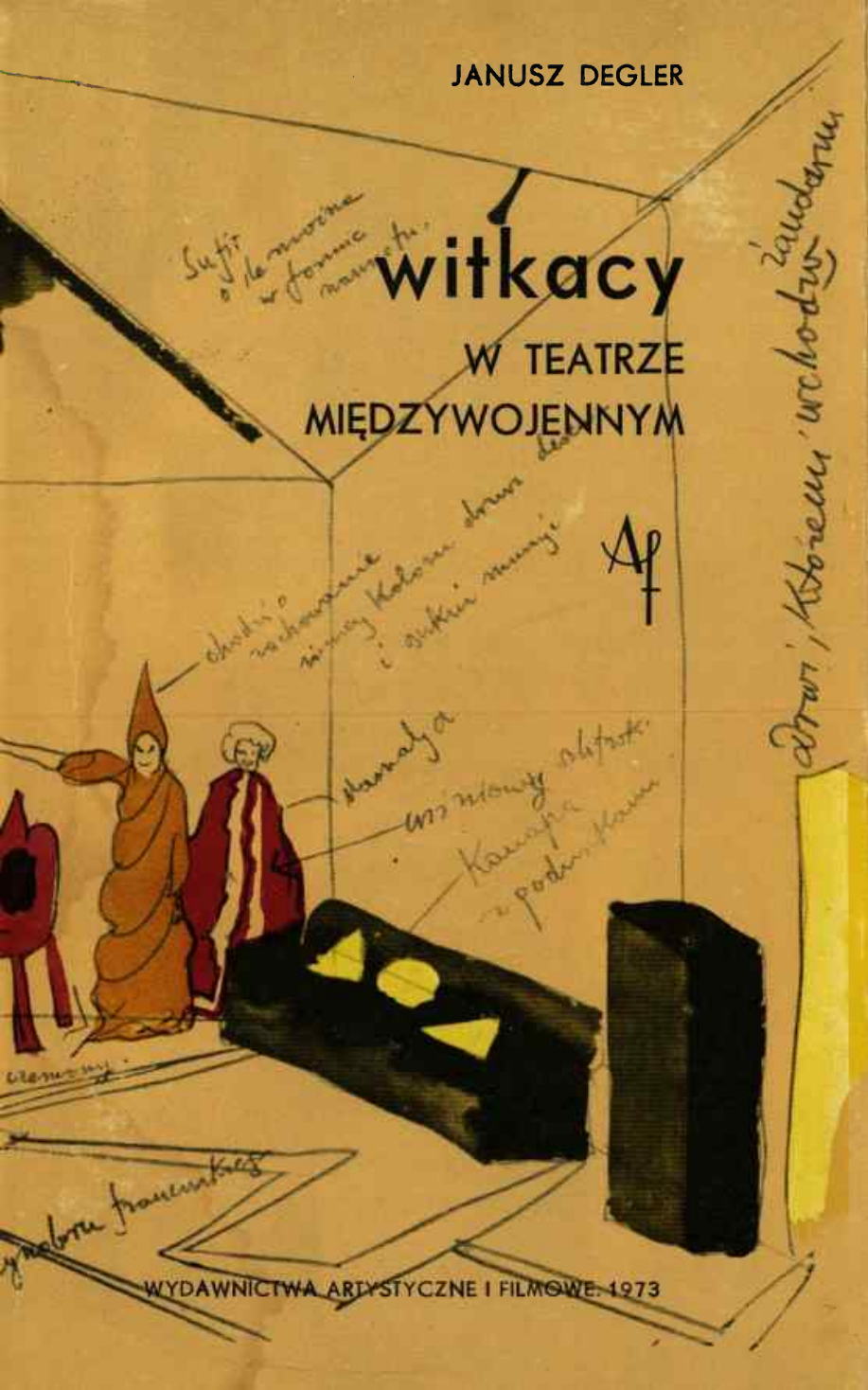
*chciał o
zachowanie
swojej Koloru domu
i sukni muni*

Stawaj

*wszystko okropne
Kasper
z podziwian*

Apf

zawodni, które wchodzi



Wiem, my

zobacz francuskie

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE 1973

„Można nie lubić mnie jako artysty, ale twierdzenie, że nie jestem wcale artystą, uważam za nieco przesadzone i obawiam się, że sąd przyszłych pokoleń nie będzie zbyt pochlebny dla niektórych moich krytyków. Jakkolwiek, wskutek nienasycenia formą i wymagań kompozycyjnych, sztuki moje nie są fotograficznym odbiciem życia, jednak nad »banialukami« (...) w nich zawartymi pomyślą jeszcze kiedyś przyszli historycy literatury”.

(S. I. Witkiewicz,
Teatr, s. 221—222)

witkacy W TEATRZE MIĘDZYWOJENNYM

Janusz Degler

witkacy W TEATRZE
MIĘDZYWOJENNYM

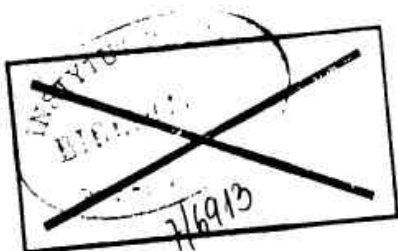


Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe • 1973

W V

Projekt obwoluty i okładki
JÓZEF CZERWIŃSKI

Redaktor
JOLANTA CZUBEK-OLEJNICZAK



WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
WARSZAWA 1973

Wydanie I. Nakład 4000 + 237 egz. Ark. wyd. 14,2
Ark. druk. 14,5 + 1. Papier druk. mat. III kl. 82 × 104/80
1 pap. kredowany III kl. 70 × 100/90
Podpisano do druku w kwietniu 1973 r.
Druk ukończono w czerwcu 1973 r.
Zam. 364/73 B-07-2319 Cena zł 30.—
Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakład nr 6
Kraków ul. Orzeszkowej 7

Redakcja „Pamiętnika Teatralnego”, publikując w roku 1961 kilkanaście listów Stanisława Ignacego Witkiewicza, stwierdzała w swym komentarzu: „Najwyższy czas, aby również historia teatru spłaciła dług wobec tego fenomenalnego pisarza, który może nie był geniuszem, ale z pewnością człowiekiem o znamieniu genialności”. Zgłoszony wówczas postulat podjęcia prac, które by opisały przebieg współpracy Witkacego z teatrami w latach międzywojennych, pozostawał jednak nie zrealizowany. Konstanty Puzyna, wydając dramaty Witkiewicza, zebrał w specjalnej „Nocie” podstawowe dane o wielkości inscenizacji, a Andrzej Makowiecki w artykule zamieszczonym w programie do spektaklu *Kurki Wodnej* (Teatr Narodowy) skrótowo i pobieżnie omówił ważniejsze przedstawienia z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Od zgłoszenia przez „Pamiętnik Teatralny” postulatu opracowania dziejów scenicznych Witkacego upłynęło ponad 10 lat i sprawa podjęcia tego typu badań nabrała w tym czasie szczególnego znaczenia. W minionych bowiem latach nastąpił niezwykle zwrot w recepcji twórczości autora *Szewców* — zwrot nie mający właściwie precedensu w naszej literaturze. Niemal zupełnie niedoceniony za życia, teraz Witkiewicz uznany został za prekursora najbardziej nowoczesnych form dramatycznych i teatralnych. Kiedyś go ośmieszano i wykpiwano — obecnie widzimy w nim najwybitniejszego pisarza dwudziestolecia, który szerokością horyzontów myślowych i odkrywczością rozwiązań artystycznych przewyższa swoich współczesnych. W krótkim czasie — w ciągu paru lat — Witkacy stał się klasykiem. O jego działalności artystycznej zgodnie się dzisiaj mówi jako o najoryginalniejszym zjawisku w dziejach naszej kultury, a za powszechnie obowiązujący uważa się już pogląd, który sformułował Kazimierz Dejmek, że utwory Witkacego to, obok *Dziadów* Mickiewicza i dramatów Wyspiańskiego, „jedyne polskie rozwiązania dla naszej sztuki scenicznej”.

Zmiana zapatrywań na dramaturgię Witkacego zadecydowała o tym, iż jego utwory weszły przed paru laty na stałe do repertuaru naszych teatrów. Dziś możemy z całkowitą pewnością stwierdzić, że było to niezwykle ważne wydarzenie dla polskiej kultury teatralnej. Na początku i właściwie do niedawna każdą premierę sztuki Witkiewicza przyjmowano jako swego rodzaju ewenement i wydarzenie — prasa skrzętnie odnotowywała przedstawienia nawet na scenkach amatorskich, a krytycy obszernie omawiali kolejne inscenizacje. Ta atmosfera zaciekawienia, pewnej fascynacji, ale i niepewności była jednak w pełni uzasadniona. Otwarte bowiem pozostawało wówczas pytanie, czy skończy się na kilku lub kilkunastu próbach i twórczość Witkacego okaże się, jak to obrazowo określił jeden z krytyków, „spróchniałym szkieletem, na którym nie stało już teatralnego mięsiwa”, czy też w jego utworach teatr i publiczność potrafi odnaleźć nie tylko elementy prekursorskie w stosunku do form dzisiejszego teatru, ale przede wszystkim — współczesne treści, aktualną problematykę.

Dwie premiery na naszych reprezentacyjnych scenach — *Matki* w Starym Teatrze oraz *Kurki Wodnej* w Teatrze Narodowym w roku 1964 — a potem niezwykle sukces *Szewców* we wrocławskim Kalamburze rozstrzygnęły owo pytanie w sposób ostateczny. Nieoficjalny „festiwal” sztuk Witkacego na naszych scenach w ostatnich latach był tego najlepszym potwierdzeniem. Nie ma już dziś właściwie poważnego teatru, który by dotąd nie grał Witkacego. Od roku 1964 do czerwca 1971 odbyło się 61 premier, w tym 7 prapremier. Pięć utworów pokazano w teatrze telewizji.

Niemal równocześnie twórczość Witkiewicza począł odkrywać świat. Przekłady sztuk ukazały się w Austrii, Czechosłowacji, Jugosławii, Meksyku, na Węgrzech. W NRF opublikowano już osiem dramatów, w Stanach Zjednoczonych wyszedł w znakomitym opracowaniu i tłumaczeniu Daniela C. Geroulda tom sztuk Witkacego i przygotowywany jest następny. W Szwajcarii ukazały się pod redakcją Alain van Crugtena cztery tomy zbiorowej, planowanej na sześć tomów, edycji wszystkich utworów dramatycznych Witkacego. Taką samą edycję zapowiada włoskie wydawnictwo „Donato” (w r. 1969 wydano pierwszy tom), jednocześnie firma „Tinaldo” opublikowała tom złożony z trzech przekładów (*Wariat i zakonnica*, *Kurka Wodna*, *Szewcy*), a czasopisma „Il Dramma” i „Sipario” ogłosiły tłumaczenia *W małym dworku*, *Pragmatystów*

i *Nowego Wyzwolenia*. We Francji u Gallimarda w serii teatralnej „Théâtre du monde entier” ma się ukazać dziesięć utworów w odrębnych tomikach (do tej pory wyszły cztery: *Matka*, *Metafizyka dwugłowego cielecia*, *Kurka Wodna* i *Szewcy*). *Nienasycenie* przetłumaczono na język włoski, francuski i niemiecki, przekład angielski czeka na swego edytora. We Włoszech i Szwajcarii wydano *Pożegnanie jesieni*, zapowiadana jest edycja niemiecka tej powieści. W różnych antologiach i czasopismach ukazały się fragmenty pism teoretycznych Witkacego. Rośnie także liczba artykułów i opracowań poświęconych jego twórczości. Sławista belgijski, van Crugten, napisał kilkusetstronicową książkę o dramaturgii (*S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*).

W ślad za tłumaczeniami przyszły premiery teatralne. Odbiło się ich już ponad trzydzieści (*Wariata i zakonnicę* wystawiono nawet w Nowej Zelandii). Grany początkowo na scenach studenckich i eksperymentalnych, od czasu paryskiego sukcesu *Matki*, wystawionej w teatrze Récamier z Madelaine Renaud w roli tytułowej, wszedł Witkacy do repertuaru najpoważniejszych scen nie tylko europejskich.

Zwycięstwo sceniczne Witkiewicza stało się zatem faktem, a problem, czy grać jego sztuki już nie istnieje. Nie rozwiązana pozostała jeszcze kwestia: jak grać? I z tym problemem nasze teatry nie potrafiły sobie do tej pory poradzić. Stanowisko krytyki jest tu na ogół jednomyślne — większość koncepcji inscenizacyjnych uznano za nieporozumienie, większość pomysłów reżyserskich potraktowano jako niezgodne z tekstem i wolą autora, bądź wypaczające sens utworu, większość rozwiązań scenograficznych oraz kreacji aktorskich oceniono bardzo krytycznie. *Nieustanne kłopoty z Witkacym*, *Siła złego na jednego — Witkacego*, *Witkacy „z boku”* i „od końca” — oto wybrane tytuły omówień Witkiewiczowskich spektakli. Artykuł Konstantego Puzyny *Na przełęczach bezsensu* („Pamiętnik Teatralny” 3/1969) był najbardziej autorytatywnym potwierdzeniem opinii, że prawie wszystkie dotychczasowe doświadczenia teatru z dramaturgią Witkiewicza uznać trzeba za nieudane.

W ten sposób przywracając Witkacemu należne mu miejsce w naszej kulturze narodowej, teatry przysporzyły sobie zarazem niemało kłopotów. Witkacy okazał się ponownie pisarzem trudnym, a znalezienie klucza interpretacyjnego do jego

dramatów — nie łąda zadaniem. Nasuwa się pytanie, co decyduje o tych trudnościach, gdzie tkwi przyczyna kłopotów, czym tłumaczyć te tak liczne nieporozumienia i pomyłki inscenizacyjne. Przy próbach odpowiedzi może w jakiejś mierze okazać się przydatne odtworzenie tradycji inscenizacyjnej sztuk Witkacego. Prześledzenie ich dziejów scenicznych miałoby, obok swego znaczenia historycznego, także i pewien walor aktualny. Nie ta jednak sprawa wyznacza podstawowe zadania niniejszej pracy. Jej bowiem zasadniczym celem jest opracowanie małego fragmentu historii naszego teatru — rozdziału, który stanowią inscenizacje sztuk Witkiewicza w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Jest to bez wątpienia rozdział odrębny i dość osobliwy, którego znaczenie uświadamiamy sobie dopiero dzisiaj.

W latach międzywojennych odbyło się 18 premier jego sztuk (wystawiono dwanaście utworów; dwukrotnie w jednym przedstawieniu prezentowano dwa tytuły). W pracy omówiono w układzie chronologicznym kolejne premiery, poświęcając większości z nich odrębne części. Próby rekonstrukcji kształtu inscenizacyjnego przedstawień oparte są przede wszystkim na recenzjach, zachowanych zdjęciach oraz relacjach ustnych, listach i wspomnieniach osób, które uczestniczyły w poszczególnych spektaklach. Trzeba jednak od razu stwierdzić, że nie jest to materiał, który by stwarzał pełną możliwość zrealizowania zasadniczych celów pracy. Fakt, że nieraz nawet o przedstawieniach na scenach zawodowych niewiele pewnego można powiedzieć, tłumaczyć trzeba tym, iż chociaż udało się zebrać prawie wszystkie recenzje teatralne, to jednak zawarte w nich opinie i uwagi o samej inscenizacji okazywały się częstokroć banalne.

Zachował się ubogi materiał ikonograficzny — kilka szkiców dekoracji i kostiumów (w tym dwa autorskie) oraz zaledwie 23 zdjęcia (z tego cztery zrobione już po zakończeniu przedstawienia). Parę z nich tylko umożliwia opis dekoracji i kompozycji przestrzeni scenicznej. Niezbyt obfity materiał informacyjny przyniosły także wywiady, rozmowy i korespondencja z osobami, które brały udział w premierach. Przedstawienia Witkacego, schodzące z afisza już po kilku spektaklach, nie utrwały się po prostu w pamięci — pozostał jedynie klimat premiery lub jakieś drobne, najczęściej humorystyczne epizody. Niktę okazały się także rezultaty poszukiwań prowadzonych w archiwach miejskich Poznania,

Torunia, Krakowa, Warszawy i Zakopanego. Archiwa zaś niektórych teatrów albo się nie zachowały, albo są niedostępne, albo zdekompletowane. Uniemożliwiło to zdobycie wszystkich afiszy bądź programów i w kilku wypadkach obsadę trzeba było odtwarzać na podstawie recenzji. Z kolei dotarcie do nich nie zawsze było sprawą prostą, jeśli się zważy, że żadna biblioteka w Polsce nie posiada kompletu prasy międzywojennej, że niektóre tytuły są niepełne, albo w ogóle nie zostały przechowane.

Należałoby wspomnieć jeszcze także i o innych trudnościach — tych, które stwarza sam przedmiot badań. Byłoby to jednak powtarzanie truizmów o złożonym charakterze dzieła teatralnego, o niepewności i hipotetyczności sądów, ustaleń i konstatacji historyka teatru, odtwarzającego kształt sceniczny przedstawień, o nieuniknionych pomyłkach i deformacjach popełnianych przy takich próbach, o tym wreszcie, że jest on w swojej pracy skazany na materiał budzący zazwyczaj spore wątpliwości, ponieważ opinie recenzentów stanowią często wynik nie tylko subiektywnych gustów i przyzwyczajęń, ale także osobistych sympatii lub antypatii, a nawet koniunkturalnych interesów.

Analizie tych opinii poświęcono w pracy dużo miejsca, wychodząc z założenia, że przy omawianiu dzieł scenicznych Witkacego nie sposób pominąć spraw związanych z recepcją jego twórczości i teorii estetycznych w krytyce. Stosunek recenzentów do antynaturalistycznej reformy teatru, jaką postulował w swych pismach Witkiewicz, oraz sądy o jego dramatach, rozbijających konwencje tradycyjnej dramaturgii umożliwiają nam poznanie szerszego zagadnienia: procesu kształtowania się w Polsce świadomości i poglądów na nowoczesną sztukę. Inscenizacje jego utworów odegrały w tym procesie rolę wyjątkowo istotną.

Równie ważne znaczenie miały polemiki, jakie Witkiewicz wszczynał po niemal każdej premierze z recenzentami teatralnymi. Dyskusje te — a zwłaszcza polemika wokół *Tumora Mózgowicza* — należały do jednych z najburzliwszych w pierwszym dziesięcioleciu II Rzeczypospolitej i zwykle przekształcały się w spór teoretyczny o sens i istotę „nowej sztuki”. Traktować je trzeba jako integralny element scenicznych dzieł jego sztuk, tym bardziej, że w swoich wystąpieniach wypowiadał się Witkacy także i o przedstawieniach, oceniał koncepcję inscenizacyjną, reżyserię, scenografię, grę

aktorów, wskazywał błędy i zalety widowiska. Wszystkie te uwagi są cennym źródłem informacji o niektórych premierach — wtedy zwłaszcza, gdy recenzenci dyskutując z autorem zapominali w ogóle napisać o przedstawieniu.

Witkacy przypisywał polemikom z krytykami duże znaczenie. Byłoby przesadą żądać od artystów — twierdził — aby sami o sobie pisali recenzje, lecz że „powinni odpowiadać krytykom — to pewne”. I dodawał, że często jest to „jedyny sposób nauczania publiczności”. Konsekwentnie realizował tę zasadę. Po pierwszych premierach swych dramatów ogłosił dziesięć artykułów, w których szczegółowo omówił wszystkie recenzje, nie pomijając nawet tych, których jedynym celem było zdyskredytowanie go w oczach opinii publicznej. Podkreślał przy tym, że kieruje nim zamiar nie tyle obrony siebie, ile raczej chęć wskazania na „pewne typy nieporozumień, wynikających przeważnie z nieodpowiednich kwalifikacji artystycznych i intelektualnych, i ze złej woli krytyków”. I chociaż nieraz posuwał się do drwin i żartów — szczególnie wtedy, gdy chodziło o udowodnienie ignorancji i bezmyślności autorów recenzji — to jednak samą dyskusję traktował zawsze poważnie, będąc przeświadczony, iż rzeczowa polemika „jest wspólną pracą, przez którą wszyscy możemy zbudować polską estetykę”. Dlatego też starał się nie ograniczać tylko do odparowywania zarzutów — odpowiedzi przeważnie zamieniały się w długie wywody teoretyczne, w których wyjaśniał zasady własnej estetyki, tłumaczył założenia literackie i teatralne swych utworów, precyzował poglądy na temat nowoczesnej sztuki i kultury. Artykuły te przedrukowane zostały w książce *Teatr* i miały stanowić, jak to określał jej podtytuł, „Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze”.

Była to istotnie „walka”, i to nie tylko z krytykami. Droga sceniczna dramatów Witkacego była pełna przeszkód, a trudności interpretacyjne, jakie nastroczały one reżyserom i aktorom, łączyły się z wieloma innymi kłopotami, które w poważnym stopniu zaważyły na losach jego kariery teatralnej w latach międzywojennych. Przypomnijmy, jak to było...

I DEBIUT TEATRALNY WITKACEGO

Zaczęło się od kłopotów z cenzurą...

Teofil Trzcziński, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, zgodził się za radą Boya wystawić w październiku lub listopadzie 1920 r. sztukę Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Tumor Mózgowicz*. Utwór przedstawiono do akceptacji w urzędzie krakowskiej cenzury policyjnej. Tutaj podejrzenia wzbudził przede wszystkim wierszowany Prolog, ale ponieważ nikt z urzędników nie mógł wydać o nim opinii, powołano w tym celu specjalną komisję. Ta jednak uznawszy, że zadanie jest zbyt trudne, odesłała egzemplarz do „super-cenzury” we Lwowie. W urzędzie wojewody Gałęckiego nie umiano sobie także z *Tumorem* poradzić i utwór powędrował do Warszawy, gdzie na pomoc wezwano referenta z Poznania, mając nadzieję, iż ten zdobył już dostateczne doświadczenie w pojmowaniu dzieł „nowej sztuki”, jako że w Poznaniu od paru lat działała grupa ekspresjonistów. Dopiero wtedy, po dokonaniu minimalnych skreśleń (zakwestionowano jedynie „parę soczystych iniurcji”) udzielono zgody na wystawienie sztuki. Cała ta procedura spowodowała jednak, że premiera *Tumora Mózgowicza* opóźniła się prawie o rok, a paradoks polegał na tym, że Trzcziński wykreślił z egzemplarza reżyserskiego cały ów nieszczęsny Prolog. Sprawa nabrała dość dużego rozgłosu, niektóre dzienniki ironicznie oceniły interwencję cenzury, a oburzony Boy pisał: „Czyżby bezpieczeństwo życia i mienia było w Krakowie tak idealne, że dygnitarze policyjni mają czas na studiowanie nowych kierunków w sztuce, niezbędne zapewne dla wykonywania funkcji cenzorów?... Ale mówiąc serio, może byłoby czas pochować te pozostałości najciemniejszej Austrii, kiedy to sztuki teatralne przydzielano do osądzenia osiwiiałym policmenom i bubkom ze starostwa”¹.

Jednakże „przypadek” *Tumora Mózgowicza* nie był w tym

czasie czymś wyjątkowym i odosobnionym. Już bowiem po pierwszych wystąpieniach futurystów w roku 1918 władze administracyjne i policja zajęły wobec „nowej sztuki” wrogie stanowisko. Rozpoczęły się konfiskaty utworów, jednodniówek i poszczególnych numerów czasopism (skonfiskowano nawet zeszyt „Skamandra” z *Zenobią Palmurą* Iwaszkiewicza, skazując redaktora na trzy tygodnie aresztu za obrazę poczucia wstydu i piękna!). Policja zrywała wieczory poetyckie lub w ogóle nie wydawała zezwoleń na ich urządzenie. Nie cofano się również przed stosowaniem represji wobec niektórych twórców — w roku 1919 po spotkaniu literackim w Wilnie osadzono na kilka miesięcy w więzieniu Anatola Sterna, w Dąbrowie Górniczej w czasie wieczoru poetyckiego zaaresztowano Stanisława R. Standego, a Brunona Jasieńskiego wraz z grupą futurystów wydano z powiatu nowosądeckiego. Wszystkie te posunięcia motywowano najczęściej argumentami politycznymi, podejrzewając młodych artystów o anarchizm, bolszewizm lub syjonizm i w działalności ich dopatrując się celów wywrotowych i antypaństwowych. „Nie ma już prawie zbrodni — pisał w r. 1921 Konrad Winkler — której by nie przypisano formistom... Na ich to głowy pada co chwila grad złorzeczeń i paszkwilów, insynuacyj i szykan. A gdy i to nie pomaga «bierze się» ich na «patriotyzm». «Ratujcie sztukę narodową!» — «ratujcie ojczyznę» wołają wymóddzeni pieczęniarze (...) — «ratujcie religię od zohydzenia» grzmi protest okaleczających umysłowo paszkwilantów przeciwko wystawie formistów”².

Z polityką władz solidaryzowała się znaczna część opinii publicznej, która przejawy nowatorstwa w sztuce traktowała nie tylko jako coś sprzecznego z kanonami piękna, ale i ubliżającego panującym normom moralnym i obyczajowym. Nie raz na tym tle dochodziło do sytuacji niezwykle dramatycznych — na przykład 10 sierpnia 1921 r. w Zakopanem komisarz policji przerwał wieczór literacki, zorganizowany przez Witkacego i grupę futurystów, a publiczność potem omal nie ukamienowała na ulicy B. Jasieńskiego.

Przypomnienie tych kilku faktów, charakteryzujących atmosferę owych lat, pozwala lepiej zrozumieć zarówno okoliczności, jakie towarzyszyły pierwszej premierze sztuki Witkacego, jak i stanowisko zajęte przez jej recenzentów. Mniej zaskakuje na przykład to, że już po rozpoczęciu prób paru aktorów oddało role, a przenoszący się do Warszawy Zygmunt Nowa-

kowski zawiadomił listownie Trzcíńskiego, że „nie ma zamiaru zegnać się z publicznością krakowską w »głupim nonsense«”³. Bardziej zrozumiała stała się również ostrożność dyrekcji teatru, która jakby licząc na to, że „kanikuła zubożenia publiczności na wszystkie »nowe prądy«” zdecydowała, że premiera *Tumora Mózgowicza* odbędzie się już po oficjalnym zakończeniu sezonu — 30 czerwca 1921 r. W komunikatach prasowych podkreślano ponadto, że przedstawienie mieć będzie „prywatny i eksperymentalny” charakter i przeznaczone jest głównie dla tych, którzy interesują się „nowymi prądami w dziedzinie sztuki dramatycznej” — z tych powodów do wstępu uprawniać będą jedynie zaproszenia, po które należy się zwracać pisemnie do sekretariatu teatru. Zaznaczono także, iż odbędzie się tylko jeden spektakl.

Jednakże publiczność krakowska okazała tak żywe zainteresowanie premierą, że wobec olbrzymiej liczby zgłoszeń postanowiono powtórzyć sztukę w piątek 1 lipca, zapowiadając równocześnie w prasie, że „więcej przedstawień *Tumora* nie będzie”. A zatem wbrew obawom i przypuszczeniom „pierwszy eksperyment formizmu w teatrze” — jak określił premierę sztuki Witkacego recenzent warszawskiego „Świata” — nie zakończył się ani generalną kłapą, ani publicznym skandalem. Tenże sprawozdawca nie bez zdziwienia pisał, że spektakl nawet nie wzbudził protestów i że obecnego na sali autora wywołano po drugim akcie na scenę i wręczono mu „przy tuszu oklasków” naręcz lilij — dar krakowskiego Towarzystwa Matematycznego⁴. Zdumieniu krytyka warszawskiego nie można się jednak dziwić, bo swoją recenzję pisał zapewne jeszcze pod wrażeniem niedawnej afery, jaką zakończyła się III wystawa formistów w Warszawie. Wtedy po raz pierwszy udostępniono im salę Zachęty, ale przeciwko tej decyzji zaprotestowało dwudziestu malarzy warszawskich, zarzucając komitetowi organizacyjnemu „szkodliwą dla rozwoju sztuki polskiej robotę”. W prasie rozgorzała burzliwa dyskusja, na ręce redaktorów niektórych dzienników warszawskich specjalne delegacje składały skargi na recenzentów, którzy odważyli się pisać nieco przychylniej o formistach, nauczyciele rysunków w oficjalnym piśmie sprzeciwili się w ogóle organizowaniu podobnych wystaw, a na nadzwyczajnym zebraniu członkowie Towarzystwa Sztuk Pięknych uchwalili wniosek, iż gmach Towarzystwa „nie może być terenem tylko eksperymentów i prób, bezkrytycznie wystawionych na widok publiczny, lecz musi

być — jak nawet sama nazwa wskazuje — przybytkiem dzieł sztuki pobudzających i zachęcających społeczeństwo polskie do kultu prawdziwej sztuki”⁵.

W Krakowie, który był wówczas kolebką wszystkich nowatorskich kierunków w sztuce i spełniał dzięki temu nadal rolę „duchowej stolicy Polski”, do podobnie drastycznych sytuacji nigdy właściwie nie dochodziło. Formiści wszystkie swoje wystawy organizowali w gmachu Pałacu Sztuki i nie wywoływało to ani protestów, ani oburzenia. Twórcy formizmu, jak i jego historycy, zgodnie zresztą podkreślają, że pięcioletniej (1917—1922) działalności formistów towarzyszyło w Krakowie już od początku zaciekawienie, a niekiedy i przychyłność. Drobne i raczej niewinne prowokacje formistów opinia publiczna przyjmowała na ogół pobłażliwie, traktując je niemal tak, jak błazenady cyrkowych clownów — „na odczytach i recitalach poetyckich tłumy bawiły się niczym w kabarecie”. Sprzyjała temu także atmosfera beztrudnej, karnawałowej i tylko niekiedy ekscentrycznej zabawy, w jakiej narodził się i rozwijał ruch formistyczny. Jeden z jego głównych teoretyków tak wspominał owe czasy: „Były to pierwsze miesiące po wojnie światowej. Świat szalał. Witaliśmy pokój i niepodległość gestami obłąkanej radości: w kawiarniach, na dancinгах, balach, a nawet w obskurnych knajpach (...) W orgiastycznym rozfalowaniu temperamentów sztuka uchwyciła wkrótce takt nowego życia, śmiało sięgając po batutę dyrygenta. Nowa sztuka zaczęła wchodzić w życie, stawała się »modna«. Na wystawach naszej grupki ogonki przy kasie, zaśniedziałe krakowskie i warszawskie Zachęty reperowały swój wojnę nadszarpnięty budżet przy pomocy »autoreklamy« znienawidzonego »futurysty«. Słowem, snobizm i moda okazały się dla formistów bogatą kopalnią wszelkich możliwości z perspektywą ulgowego biletu do nieśmiertelności włącznie”⁶.

Jednakże owa pobłażliwość i snobistyczne zainteresowanie dość szybko zamieniły się w nieufność i otwartą wrogość, gdy formiści połączyli się z futurystami. Mieszczuch krakowski bowiem tolerował — jak pisał Leon Chwistek — obrazy formistyczne, ale nie mógł znieść Noża w bzuhu i futurystycznych manifestów. Trudno się jednak temu dziwić, skoro futurysty oficjalnie w nich głosili, że nie zamierzają poprzestać na reformie sztuki, ale pragną zmienić wszystkie dzie-

dziny współczesnego życia. Była to otwarta zapowiedź zniszczenia najistotniejszych wartości mieszczańskiego świata⁷.

Kontakty formistów z futurystami, dość zresztą krótkotrwałe, spowodowały również zasadniczą zmianę stanowiska krytyków krakowskich wobec nowej sztuki. W początkowym okresie tylko niektórzy z nich od razu deklarowali się jako jej zdecydowani przeciwnicy, pozostali zaś ograniczali się do niezbyt surowych, najczęściej ironicznych ocen. Natomiast po roku 1919 „walka na dobre rozgorzała” — ton wypowiedzi znacznie się zaostriżył, pełno w nich słów potępienia, obelg i inwektyw, a do rzadkości należą już głosy, zdobywające się na rzeczowość i obiektywizm. „Nigdy krytyka artystyczna w Polsce nie grzmiała takim oburzeniem”. O ile jednak z czasem nawet najbardziej zagorzali przeciwnicy nowej sztuki rozumieją nieuchronność przemian w plastyce i poezji, o tyle — jak dowiodą inscenizacje utworów Witkacego — zawsze potępić będą wszelkie próby zreformowania struktury dramatu.

Przedstawienie *Tumora Mózgowicza* było dla krytyki pierwszym spotkaniem z dramatem awangardowym i oczywiście przyjęte zostało jako kolejna „ofensywa futuryzmu przeciw sztuce”. Dla wielu recenzentów stało się ono jedynie pretekstem do nowego ataku na całą nowoczesną sztukę. Co prawda jedni dostrzegli w spektaklu cechy ekspresjonizmu, drudzy — formizmu, inni wreszcie — futuryzmu, ale, jak wiadomo, w ówczesnej świadomości zakresy tych nazw niewiele się różniły. Zresztą dla recenzentów *Tumora* nie miało to właściwie żadnego znaczenia, bo zasadniczym celem była chęć zdyskredytowania wszystkich kierunków awangardowych w sztuce. Tradycyjnie już z najbardziej ostrą filipiką wystąpił „Cezar Borgia krakowskiej krytyki” — Władysław Prokesch: „Premiera futurystyczna! Po nieszczęsnych próbach w malarstwie i poezji przyszła kolej na teatr. Bractwo futurystów z nieznuzoną wytrwałością usiłuje zagarnąć w posiadanie jedną po drugiej dziedzinę umysłowego i kulturalnego życia. Dla swej myśli szuka skrzętnie i z tupetem oparcia, a wszędzie zbiera tylko śmiech i wywołuje wzruszenie ramion. I nie może być inaczej. Bo pokarm, jaki w najróżnorodniejszej formie apostołowie futuryzmu narzucają ogółowi, nie ma żadnych pierwiastków odżywczych. Jesteśmy wprawdzie dziś po wstrząśnieniach wojennych, po przemianie wszelkich wartości, skłonniejsi niezawodnie do zejścia z utartych

ścieżek pojęć dawniejszych, niemniej jednak zdrowy instynkt ratuje nas dość wcześnie od panowania niedorzecznego pomysłu głupstw, drapującego się w toę ideowych aspiracji"⁸.

Wtórował mu Emil Haecker, który powołując się na Witkiewiczowską teorię upadku sztuki, dochodził do wniosku, że futuryzm żąda, abyśmy się „entuzjazmowali dla dzieła zniszczenia sztuki, żebyśmy mu towarzyszyli w jego ofensywie przeciw sensowi i tęsknili do triumfu ogłupienia ludzkości”. Rzecz ciekawa, że recenzent socjalistycznego „Naprzodu” sprzeciwiał się teoriom, które genezy nowych zjawisk w sztuce dopatrywały się w aktualnych przemianach społecznych i kulturowych, i dowodził, że tłumaczenie przyczyn np. bezsensu w sztuce brakiem stabilizacji gospodarczej i ogólnym kryzysem tradycyjnych wartości „duchowych” jest zwykłym chwytem demagogicznym, „braniem na kawał” lub — co pewniejsze — służyć ma za „wygodny parawan ludziom bez talentu”. Futuryzm zatem trzeba uważać za „ruch rewolucyjny w imię demokratyzacji pojętej jako zniesienie przywilejów rozumu, talentu, wiedzy, jako dyktaturę niezdolności i miernoty, ignorancji i szaleństwa”. W takiej sytuacji o sukcesie autora zaczyna w pierwszym rzędzie decydować jego tupet. Nie zabrakło go także — zdaniem Haeckera — twórcy *Tumora Mózgowicza*, skoro ogłosił swój utwór drukiem i przystał na jego sceniczną realizację: „Moliera dziś analizują przez lupę, Fredrze wykazują wszystkie »wpływy«, Goldoniemu nie darują najmniejszego partactwa, Wyspiańskiemu nie wystawiają *Kłótny*, Shawowi zarzucają oschłość, Żeromskiemu płytkość — ale przyjdzie sobie młodzieniec z tupetem, który gwiżdże na wszelki sens, a ogłosi go suwerennym i wystawia mu w teatrze jego humbug ze starannością, jakiej się na naszej scenie nie poświęca nawet największem arcydziełom poezji dramatycznej. Gdyby zawołać pierwszego lepszego ekspresa sprzed »Hawelki« i zapłacić mu, żeby napisał ekspresjonistyczny dramat, gdyby następnie robiono temu dramatowi przez szereg miesięcy reklamę i gdyby w końcu p. Trzeciński wystawił go z takim pietyzmem, z takim nakładem pracy i pomysowości reżyserskiej, z tak pięknymi dekoracjami, jak *Tumora Mózgowicza* — efekt byłby ten sam”⁹.

Wypowiedzi innych recenzentów o sztuce Witkacego były wprawdzie bardziej powściągliwe w tonie, ale prawie identyczne w ostatecznej ocenie. Z wyjątkiem Boya i Orlicza, nikt nie starał się zrozumieć zasad kompozycyjnych utworu, każdy



TEATR MIEJSKI IMIENIA JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE.

We czwartek 30 czerwca 1921 roku

NOWOŚĆ!

Po raz: 1.

NOWOŚĆ!

Tumor Mózgowiec

dramat w 3 aktach Stanisława Ignacego Witkiewicza

KROST

Tumor Mózgowiec, autorstwa
Stanisława Ignacego Witkiewicza
Tłum. z jęz. M. Krowczyńskiego
Reżyseria: Witkowski
Pod. Alfred Winiarski
Jan Krowczyński, Jan Winiarski
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski
Stanisława Krowczyńska
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski
Stanisława Krowczyńska
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski
Stanisława Krowczyńska
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski
Hana, Stanisława Krowczyńska
Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski — Stanisława Krowczyńska — Hana, Stanisława Krowczyńska — Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski — Stanisława Krowczyńska — Hana, Stanisława Krowczyńska — Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Władysław Winiarski — Stanisława Krowczyńska — Hana, Stanisława Krowczyńska — Alfred Winiarski, Jan Winiarski

Początek o godzinie 7¹⁵ — koniec o godzinie 10 wieczorem.

CENY MIEJSC Z PODATKIEM GMINNYM

Loda parterowa na lewo . . .	800	Krowczyński 1. rzęd 8-9 . . .	150	Balkon II. piętra dalsze rzędy . . .	75
Loda 1-go piętra . . .	800	„ 10-14 . . .	75	Galerja w pierwszym rzędzie . . .	50
Loda II-go piętra . . .	600	Krowczyński na parterze . . .	80	Galerja C i D . . .	40
Krowczyński w loży zbiorowej II p. . .	75	Balkon I. piętra I rzęd . . .	100	Galerja B i K . . .	30
Fotel rząd 1-4 . . .	190	Balkon I. piętra dalsze rzędy . . .	150	Galerja A i F . . .	25
		Balkon II. piętra I rzęd . . .	150		

Kasa w teatrze otwarta od 9 do 1 i od 4 do 8 wieczorem. — Za bilety kupione kasa pieniędzy nie wraça.

Upraszam się P.T. Publiczność o bezwzględne opłacanie zakupionych biletów oraz przelecie nie pieniędzy zaraz przy kasie, gdyż późniejsze reklamacje uwzględniane nie będą.

BILETY nabywać można wcześniej tylko w KASIE DZIENNEJ TEATRU MIEJSKIEGO do godziny 6-tej wieczorem — w niedziele i święta do godziny 1-tej po południu.

Wierzbnie okrycia, kapelusze, łaski, parasole — należy zostawiać w garderobie.

W programie 1. Dnia: „Tumor Mózgowiec” S. I. Witkiewicza

Reżyseria: Witkowski

Kierownik Dypl. Teatru artystyczny — Przewodnik artystyczny

1 Afisz prapremiery Tumora Mózgowicza w Teatrze
Im. J. Słowackiego, Kraków 1921



2 H. Kacicka-Gallowa (Ibissa) i L. Bracka (Maurycy Mózgowicz)
w *Tumorze Mózgowiczu* w Teatrze im. J. Słowackiego, Kraków 1921

natomiast czuł się w obowiązku zaprotestować przeciwko jakimkolwiek „próbom formizmu” w dramacie. Godzono się już wtedy, a nawet akceptowano zmiany w estetyce inscenizacyjnej, ale dla wielu jeszcze krytyków wzorzec dramaturgii realistycznej pozostawał nienaruszalnym „tabu”. Kanony zaś tej dramaturgii — spoista, przyczynowo-skutkowa, „dobrze” zbudowana i respektująca konwencjonalne prawa przestrzeni i czasu akcja, racjonalizm i „życiowe” prawdopodobieństwo działania postaci oraz konsekwentny rozwój ich charakterów — uległy jakby swoistej absolutyzacji, stając się w praktyce recenzenckiej podstawowymi kryteriami przy formułowaniu ocen. Wzorzec taki odpowiadał również werystycznym przyzwyczajeniom publiczności i fakt ten był dla recenzentów dodatkowym argumentem w ich walce z nowatorstwem na terenie dramatu.

Nic więc dziwnego, że *Tumora Mózgowicza* przyjęli oni z oburzeniem, skoro jego autor — wedle słów sprawozdawcy „Nowego Dziennika” — „przez trzy akty stawiał logikę na głowie, usunął akcję, wyrzucił przez okno wszelką prawdę psychologiczną”, nie zatroszczył się o to, by choć jedna z postaci miała „logiczną osobowość” i w każdej niemal scenie „policzkował bezustannie wszystkie formułki tradycyjnej sztuki”¹⁰. W obronie tych „formulek” zdecydował się wystąpić nawet Marian Szyjkowski — jeden z nielicznych krytyków przychylnych nowatorskim tendencjom w sztuce. Przyznał on co prawda, że iluzjonistyczna forma teatru „zestarzała się i zawiędła” i że wobec tego konieczne są reformy, które doprowadzą do „przebudowy zewnętrznej strony struktury inscenizacyjnej” oraz odnowią „skalę ekspresji teatralnej”, ale jednocześnie był zdania, że wszelkie innowacje sięgające w dzieło dramatyczne są niepotrzebne, całkowicie „beznadziejne” i z góry skazane na niepowodzenie. Nie można bowiem zmienić — wbrew temu, co głosi Witkiewicz — ani „architektoniki wymiarów teatru i wzajemnego ustosunkowania się sceny do widowni”, ani tym bardziej zakwestionować „odwiecznych praw logiki, odczuwania i całego procesu recepcji wrażeń”. Proponowane zaś przez niego środki odnowy teatru („odwrócenie do góry nogami tzw. zdrowego rozsądku”, „odpodobnienie od wszelkiego realizmu”, „przełamanie wszelkich praw normalnego kojarzenia” i „nasilenie potworności do jak najdalej posuniętego ekstremu”) dowodzą jedynie, iż twórca teorii Czystej Formy jest ofiarą potwornego nieporozumienia —

miesza mianowicie teatr, a zatem sztukę opartą na słowie z malarstwem i muzyką, pokazuje ze sceny łydkę Picassa i każe jej... przemawiać, co jest grzechem przeciw naturze”¹¹.

Konserwatyzm zapatrywań, gustów i przyzwyczajęń był zapewne zasadniczym, ale chyba nie jedynym powodem ujemnych opinii recenzentów o utworze Witkacego. Przy próbie ustalenia innych przyczyn nie sposób na przykład pominąć spraw związanych z samym poziomem i charakterem ówczesnej krytyki teatralnej. Okaże się wtedy, że niejednokrotnie w podobnym tonie, co o Witkacym, pisano także o innych dramaturgach polskich. Ich utwory sprawozdawcy teatralni — zwłaszcza ci z pism codziennych — oceniali niezwykle surowo, mimo iż sztuki te wierne były tradycyjnym regułom kompozycyjnym. Genezę tego programowego krytykowania współczesnych dramatów polskich Jan Lorentowicz wyjaśniał tzw. snobizmem prowincjonalnym, który „każe rozczułać się nad pierwszą lepszą nedorzecznnością cudzoziemską, a jednocześnie — nie dowierzać autorowi oryginalnemu, którego się spotyka na ulicy lub w restauracji. W głowie takiego krytyka nie może się pomieścić przeświadczenie, ażeby Polak zdolny był napisać sztukę tak dobrą, jak to czyni Francuz; zawsze to będzie, jego zdaniem, »nie to«...”

Trzeba jednak pamiętać, że nie ów snobizm był główną wadą naszej krytyki teatralnej. Niski poziom recenzji z tamtych lat stanowił rezultat dyletanctwa i ciasnoty horyzontów myślowych krytyków, ich luk w wykształceniu ogólnym, nieprzygotowania estetycznego, niefrasobliwości w traktowaniu swych obowiązków recenzenckich — nie mówiąc już o braku elementarnych wiadomości o istocie i o odrębności sztuki teatru. Niedostatki w wykształceniu recenzent starał się zazwyczaj pokryć surowością i bezwzględnością w ferowaniu ocen, wierząc, że „im mocniejsze »różnice« tym większy zyskuje autorytet, tym bardziej »boją się« go wszyscy: autor, reżyser, aktor i dyrektor”¹². Wytworzyła się dość niezwykła, wręcz paradoksalna sytuacja — oto bowiem najłagodniejsze oceny zyskiwał nieraz utwór mierny a najsurowsze ten, który zdradzał samodzielność myśli i pomysłowość rozwiązań formalnych.

Najlepszym potwierdzeniem tego są dzieje sceniczne utworów Witkiewicza. O żadnym chyba dramaturgu polskim nie napisano w dwudziestoleciu międzywojennym tylu paszkwilanckich recenzji, żadnego nie starano się tak bezwzględnie

wykpić, ośmieszyć i zdyskredytować, żadnemu nie postawiono równie ostrych i obelżywych zarzutów, o żadnym nie wydano tyłu sprzecznych opinii i sądów. Prócz Boya niewielu miał Witkacy zwolenników i właściwie na palcach jednej ręki można by wyliczyć krytyków, którzy oceniali jego sztuki przychylnie, a stawiając zarzuty starali się uzasadniać je rzeczywistymi argumentami. W próbach poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co zadecydowało o negatywnej recepcji twórczości Witkacego, najłatwiej byłoby oczywiście poprzestać na stwierdzeniu, że podzielił on los artystów wyprzedzających swoją epokę, na których działalność i twórczość opinia publiczna zwykle reagowała gniewem, kpina lub lekceważeniem. Prześledzenie losów scenicznych Witkacego wskazuje jednak, że stwierdzenie takie nie wyjaśnia całkowicie problemu recepcji jego sztuk.

O międzywojennych premierach utworów Witkiewicza napisano blisko 150 recenzji. Różnią się one tonem, doбором kryteriów oceny, sposobem argumentacji itd., ale wiele z nich zawiera jeden stały element. Jest nim zasada dokonywania osądu dramaturgii Witkacego na podstawie konfrontacji danej sztuki z założeniami jego teorii Czystej Formy. I najczęściej nie nowatorstwo samego dramatu, ale właśnie teoria ta stała się przedmiotem najbardziej napastliwych ataków. Recenzenci niejednokrotnie nawet przyznawali Witkacemu talent sceniczny, skłonni byli uznać za słuszne niektóre z jego innowacji w technice dramatu, ale z koncepcjami estetycznymi nie mogli się pogodzić i polemikę z nimi traktowali jako swój obowiązek. Recenzje zamieniały się częstokroć w długie wywody teoretyczne, a autorzy w ferworze polemicznym zapominali w ogóle napisać o samym przedstawieniu. Nieliczni tylko próbowali zrozumieć racje Witkacego-teoretyka i bezstronnie oceniać jego propozycje dramaturgiczne.

Owa konfrontacja twórczości z teorią prowadziła krytyków do wniosków krańcowo różnych. Jedni bowiem będą uważać utwór za wierne wcielenie postulatów Czystej Formy, a ponieważ interpretowali ją jako teorię bezsensu w sztuce, to oczywiście i sam dramat był dla nich „czystym nonsensem”. Uznawali się zatem za obrońców „sensu”, treści i walorów poznawczych sztuki i polemizując z koncepcjami Witkacego, starali się przekonać go o tym, że „ludzkość zawsze będzie głównie zajmować się tym, co obchodzi ją »życiowo«... — więc swoimi zagadnieniami etycznymi, społecznymi, historycznymi,

metafizycznymi etc., i że w sztuce dramatycznej szukać będzie zawsze tak obrzydłych formlistom konsekwencji charakterów i psychologii, a nie deformacji tychże”¹³. Innych natomiast inscenizacja sztuki utwierdzała w przekonaniu, że pełna realizacja Czystej Formy jest w teatrze niemożliwa i wymaga tak daleko idących kompromisów, że nawet i twórczość Witkiewicza można rozważać w kategoriach tradycyjnej dramaturgii. Do premiery *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w r. 1925 przeważał raczej pogląd pierwszy — stworzona przez recenzentów *Tumora Mózgowicza* etykieta „apologety bezsensu” przylgnęła do Witkacego i przywoływano ją przy każdej nadarzającej się okazji. Na nic nie zdały się protesty autora, bez echa miały jego zapewnienia, iż „deformacja dla deformacji, bezsens dla bezsensu, nieusprawiedliwiony w wymiarach czysto formalnych, jest czymś godnym najsroźszego potępienia”¹⁴.

W latach następnych krytycy akcentować będą przede wszystkim rozbieżność między teorią a twórczością Witkacego, starając się udowodnić, że utwory jego mieszczą się w modelu konwencjonalnej dramaturgii naturalistycznej lub symbolicznej, a wszystkie odstępstwa od tradycyjnych reguł trzeba tłumaczyć albo nieudolnością autora, albo chęcią zakpienia z publiczności. W obu jednak wypadkach — zarówno wierność wobec teorii jak i odstępstwa od niej — będą najpoważniejszymi zarzutami stawianymi Witkacemu przez krytykę. Żaden chyba z naszych twórców nie był w równie paradoksalnej sytuacji.

Sprawdziły się więc obawy Boya, który już w roku 1921 z niezawodną intuicją wyczuł niebezpieczeństwo zagrażające teatralnej karierze Witkacego, przewidując, że jego prace teoretyczne mogą „raczej zaciemnić niż rozjaśnić sprawy jego twórczości”. Potwierdziła to już pierwsza premiera, która przyniosła, zdaniem Boya, zupełnie nieoczekiwany rezultat: „ten, iż jego arcyintelektualny *Tumor Mózgowicz*, którego największym niebezpieczeństwem jest nadmiar i zagęszczenie skrótów myślowych, wypłynął na wody teatru pod flagą bezsensu i w tym też duchu został przyjęty przez wiele osób”¹⁵. Niemal wszyscy recenzenci podzielali pogląd, że dramat ten, będąc dosłowną egzemplifikacją koncepcji teoretycznych autora, pozbawiony jest wszelkich treści myślowych. Każdy z nich nie omieszkiał podkreślić, że „streszczenie *Tumora* jest przedsięwzięciem beznadziejnym” i że autor zapewne uznałby je „za osobistą obrazę”, skoro we wstępie do

sztuki zaznacza, aby kwestiom wypowiedzanym przez bohaterów nie przypisywać „żadnego obiektywnego znaczenia”. Krytycy, którzy swoje relacje z przedstawień wypełniali jedynie streszczeniem fabuły, nie ukrywali konsternacji. Prokesch żalił się, że w *Tumorze Mózgowiczu* nie ma żadnej „uchwytniej linii kompozycyjnej, która by pozwoliła zorientować się w treści” i otwarcie przyznawał, iż nie może pojąć, jak to się stało, że w dramacie, wnoszącym „na scenę nieustanny ruch, potworne sytuacje i niepowiązane epizody, właściwie nie dzieje się nic”. Fallek zaznaczał co prawda, iż *Tumor* zawiera momenty, które dostarczają „czasem wrażeń wzrokowych, słuchowych, wizji malarskich”, ale jako całość jest utworem „bez ładu i składu, bez szczypty harmonii i estetycznego smaku”. Recenzentka „Gońca Krakowskiego”, nie mogąc streścić sztuki Witkacego, postanowiła dokładnie opowiedzieć... nowelę Poego *Król Mór*. Próba poszukiwania analogii między tymi utworami ograniczyła się tylko do konstatacji, że niesamowity wygląd bohaterów Poego sprawia, iż przypominają oni „futurystów czystej wody”, natomiast postaci takie, jak w sztuce Witkiewicza, spotkać można w każdym zakładzie dla umysłowo chorych¹⁸.

Inni krytycy nie uciekali się do tak zawiłych wybiegów, by wykić sztukę i ośmieszyć autora — poprzestali na inwektywach i obelgach. Haecker nazwał Witkiewicza „Tupetem Wiatrologiczem”, a Szykowski swą tezę, iż sztukę można czytać „od początku do końca i na odlew: od końca do początku — zawsze z tym samym skutkiem” uzasadniał w następujący sposób: „W tym celowym i programowym absurdzie dojrzałem czystą negację w treści, przy zatrzymaniu konwencjonalnych ram sceny. Natomiast nie tylko »czystej«, ale w ogóle żadnej nowej formy tam się nie dopatrzyłem. Absolutna deformacja wszelkich pojęć równa się zeru, a nie jakimś wartościom in minus, jak to zdaje się wyobraża sobie autor. Na zewnątrz robi to wrażenie niechlujnego bric à brac'u bredni. Wydaje się, że patrzymy i słuchamy majaczeń luetyka w ostatnim stadium postępowego paraliżu. To nie może być przemianą wartości na jakieś inne, choćby na bardzo ekscentryczne i niezwykłe, ale dopuszczające myśl o płodnym fermentie, o chaosie, z którego urodzi się gwiazda. Mimo względności naszych pojęć o sztuce, mimo doświadczeń historii, która nakazuje wstrzemięźliwą i ostrożną ocenę zjawisk przełomowych, zrazu embrionalnych i niekształtnych — sztuka Witkiewicza

jest absurdem bezwzględny, z którego nigdy nic nie może się począć. Nie stoi ona bowiem na linii progresji. Jest nie-naturalnym aborcem klinicznym. Powinna być włożona w spiryty i badana przez psychopatów”.

Recenzent „Naprzodu” z całą powagą dowodził natomiast, że *Tumor Mózgowicz* nie jest „płodem choroby umysłowej”, ponieważ nie każdy „idiotyzm jest wariactwem”. Nagromadzenie niedorzeczności w utworze było aktem w pełni świadomym, zamierzonym i „wyrozumowanym”, czego dowodzi wstęp teoretyczny do sztuki i artykuły Witkacego o teatrze ogłoszone w „Skamandrze”¹⁷. Podobny zarzut sformułował także Karol H. Rostworowski, pełniący wówczas obowiązki krytyka teatralnego „Głosu Narodu”. W więzi łączącej praktykę twórczą z koncepcjami teoretycznymi Witkiewicza upatrywał on przyczynę „nieszczerości” *Tumora*. Kiedy bowiem twórczość zostaje podporządkowana skodyfikowanym normom i dogmatom estetycznym musi się zmniejszyć lub nawet zatracić autentyczność doznań twórczych. Dzieło sztuki zaś winno być — pisał dalej — bezpośrednim wyrazem osobniczego przeżycia; przestaje nim być w momencie, gdy proces twórczy ulega nadmiernej intelektualizacji. W wypadku sztuki Witkiewicza sprawa ma jednak jeszcze bardziej skomplikowany charakter. Proponowana przez niego nowa i niezwykła wizja świata oraz człowieka tylko wtedy może zostać zaaprobowana, jeśli przekonamy się, że nie jest ona rezultatem teoretycznych spekulacji, lecz własnym sposobem widzenia świata i pojmowania natury ludzkiej. Gdyby zatem *Tumor Mózgowicz* pozbawiony był teoretycznego wstępu, a autor nie uważał „potworności i groteskowości” za artystyczny dogmat, można by wówczas uwierzyć, że „przyszedł na świat twórca o groteskowej, potwornej psychice, której wyrazem jest logiczna i konieczna »deformacja świata zewnętrznego«... To, co my, przeciętni ludzie, uważamy za formę byłoby dla niego deformacją i vice versa — a wskutek tego, o ile by tworzył, tworzyłby, ma się rozumieć, szczerze”. Niestety, jest odwrotnie, a premiera teatralna poświadczyła, że bezsens uświadomiony i zrationalizowany zamienia się w bezsens pozorny i „nieszczerzy”¹⁸.

Spośród krytyków oceniających *Tumora Mózgowicza* jedynie trzech — Boy, Orlicz i Skoczylas — podjęło próbę rzeczowej interpretacji utworu. Dwaj pierwsi zresztą nie ukrywali sympatii i uznania dla autora. „Trzeba zgodzić się z tym — pisał Orlicz — że talent, z którym mamy do czy-

nienia, kipi zdrowym szaleństwem i z nieokiełzaną furią nurza się w możliwościach fantazji, szumi i pędzi żywiołowo jak sirocco”¹⁰. A Boy nie zawahał się już wtedy stwierdzić, że twórczość Witkacego jest „jednym z niezwykle oryginalnych i bujnych zjawisk naszego życia artystycznego”. Od tej premiery wiernie będzie mu towarzyszyć w jego „perypetiach teatralnych”, stając się entuzjastycznym propagatorem i zarazem obrońcą jego sztuki. Służył mu także i pomocą, przekonując dyrektorów teatrów o konieczności uwzględnienia w repertuarze utworów Witkiewicza.

W zgodzie z głoszonym poglądem, że każda teoria stanowi „mniej istotny wyraz danej indywidualności”, Boy w recenzji z *Tumora Mózgowicza* nie podjął polemiki z koncepcjami teoretycznymi Witkacego, ograniczył się jedynie do stwierdzenia, że dostrzega w nich fałszywie „przeniesione do literatury analogie z malarstwa oraz „rewindykacje praw do fantastyczności w teatrze”. Zdaniem krytyka „Czasu” analiza twórczości dramatycznej Witkacego dowodzi zresztą, że nie są w niej najważniejsze sprawy ściśle formalne, lecz przede wszystkim zagadnienia filozoficzne. Problematyka bowiem niemal wszystkich jego sztuk koncentruje się wokół pytań o istotę i sens ludzkiego bytu. „Przyrodzony stan duchowy Witkiewicza określiłbym — pisał Boy — jako stan ciągłego metafizycznego zdziwienia. »Co to ma za sens? czemu właśnie to, a nie co innego?...«, oto pytanie, które każdy chyba zadaje sobie chwilami; ale on ma ten pytańnik przed oczyma ciągle. Zapewne, mamy prawo określić ten stan chorobliwym, ale jest on u Witkiewicza szczery, i jest leitmotiwem jego sztuki”.

Pozostanie zasługą Boya, że jako pierwszy — i jeden z nielicznych w okresie dwudziestolecia — dostrzegł związek między utworami Witkacego a jego światopoglądem filozoficznym, że zwrócił uwagę na to, iż podobnie jak w Witkiewiczkowskim systemie filozoficznym głównym problemem jest struktura bytu i poszukiwanie jego ostatecznego sensu, tak samo „pasowanie się z zasadniczą zagadką istnienia, istnienia nie społecznego (to Witkiewicza niewiele obchodzi) ale samego, nagiego faktu istnienia, jest treścią jego utworów teatralnych”. A zatem zakłócenia w logicznym przebiegu akcji utworów, fantastyczność działań postaci i nierealność pewnych wydarzeń są po prostu konsekwencją pojęć i założeń przyjętych przez

Witkacego-filozofa, dla którego istota bytu zamyka się w kategoriach tajemnicy i tragizmu.

Z tych koncepcji wywodzi się stale obecne w twórczości Witkiewicza „to samo zdziwienie wobec niesamowitego snu życia, chwilami zagęszczające się w spazmatyczny śmiech naigrawania lub rozpacz, który znowuż za chwilę roztopia się w zdziwieniu, zadumie...” Dla przekazania tej problematyki nie nadawały się już schematy kompozycyjne tradycyjnych sztuk obyczajowych i psychologicznych „o zbyt ciężkich i solidnych wiązaniach”, i dlatego Witkacy zmuszony był poszukiwać nowych środków teatralnego wyrazu, inaczej niż dotychczas rozwiązywać sytuacje sceniczne, odmiennie kształtować tok akcji. Pojmowanie życia jako dziwnego snu sprawiło, że w wielu wypadkach autor mógł się posłużyć formą „jak gdyby baśni, w której wszelako miejsce dawnych czarnoksiężników, talizmanów, gnomów i „czerwonej czapeczki» zajęły zgoła inne, bardzo intelektualne, bardzo skomplikowane i odrobiną (nawet sporą odrobiną) perwersji zaprawne koncepcje”. Poetyką baśni i snu najracjonalniej daje się zatem wytłumaczyć „absolutna nierealność” teatru Witkacego: „Opowiadamy wszak bez troski i bez wyrzutu najpotworniejsze rzeczy, które nam się śniły: toż to wszystko sen... W życiu, czy w »normalnym« teatrze, kobieta może w chwili najwyższego podrażnienia podbiec do okna i grozić wyrzuceniem dziecka; we śnie wyrzuci je naprawdę; to tylko dwie formy wyrażenia się jednej i tej samej rzeczy”. Jednocześnie Boy zauważył, że mimo nagromadzenia dziwności i mnożenia efektów fantastycznych, koncepcja całej sztuki jest „logicznie przemyślana” i że w *Tumorze Mózgowiczu* nie brakuje wielu świetnych momentów teatralnych, świadczących, iż autor posiada „niewątpliwe poczucie sceny, i to zarówno jej wzrokowych, malarskich, jak i fonetycznych efektów”.

Podobnego zdania był także Ludwik Skoczylas, który technikę sztuki Witkacego uznał za „na wskroś intelektualną”, trafnie zauważywszy, że bohaterowie nieustannie komentują każdy swój krok i postępek, co w rezultacie prowadzi do tego, że „zamiast przedstawienia rozwoju jakiegoś działania daje Witkiewicz ciągle jego pojęciowe formułowanie za pomocą dialogu”²⁰. Przypomina to teatr marionetek, w którym bohaterowie również zaznaczają dystans w stosunku do tego, co robią i mówią. Wyjaśniając sens dramatu Skoczylas i Orlicz

uznali postać Tumora za karykaturę współczesnego snoba, starającego się za wszelką cenę przezwyciężyć kompleks swego niskiego pochodzenia. Drogą wiodącą do tego celu miała być kariera naukowa oraz małżeństwo zawarte z arystokratką w nadziei, że przymieszka jej krwi uszlachetni rasę genialnego „chama”. Ukazanie daremności wysiłków Tumora i jego końcowa kompromitacja dowodzi, zdaniem Skoczylasa, iż zamiarem autora było stworzenie aktualnej satyry na tych, którzy próbują się uwolnić „od własnej natury, od przyrodzonego podłoża swego pochodzenia”. Zamiaru tego nie udało się w pełni Witkacemu przeprowadzić, ponieważ marionetkowość postaci, niekonsekwencje w przebiegu akcji oraz dziwny język, będący „mieszaniną trywialnej gwary pospółstwa z żargonem intelektualizujących snobów” sprawiły, że adres społeczny tej satyry nie jest jasno i konkretnie wskazany²¹.

Teofil Trzcіński, przystępując do wystawienia *Tumora* musiał dobrze zdawać sobie sprawę z trudności, jakich przysporzy mu i zespołowi aktorskiemu realizacja sztuki. Na pomoc lub choćby wskazówki autora nie mógł liczyć, bo Witkacy — wierny głoszonemu pogłōdom, iż autor tylko „daje libretto — stwarza się sztuka dopiero na scenie” — nie przystał na propozycję współpracy i nie pojawił się na żadnej próbie. Trzeba było pamiętać także i o tym, że ani eksperymentalny charakter przedstawienia, ani fakt braku jakiegokolwiek tradycji i wzorów inscenizowania tego typu utworów, nie będą dla krytyki i publiczności dostatecznym usprawiedliwieniem ewentualnych potknięć i błędów.

Trzcіński miał właściwie do wyboru dwa rozwiązania inscenizacyjne. Mógł przyjąć założenie — tak jak to czynić będą inni reżyserzy sztuk Witkacego — że nowatorstwo formalne utworu wymaga całkowicie nowej poetyki scenicznej, a inwencja reżysera ujawniać się powinna w antynaturalistycznych, antyiluzyjnych, „formalnych” efektach inscenizacyjnych, których celem byłoby podkreślanie i potęgowanie „bezsensu” utworu. Motywację dla takiej koncepcji mogła stanowić dość jednostronnie interpretowana Witkiewiczowska teoria Czystej Formy. Jednakże Trzcіński wybrał inną drogę. Nie myślał o tym, aby na kanwie sztuki Witkacego stworzyć eksperymentalne i odkrywcze w środkach wyrazu widowisko. I dlatego nie szukał inspiracji w pismach estetycznych autora, nie miał również zamiaru interpretować *Tumora Mōzgowicza* opierając

się na teorii Czystej Formy i nie chciał na scenie pokazywać nonsensu. Przeciwnie: odczytał w utworze określoną problematykę i przekazanie jej uznał za swoje główne zadanie. W tym celu właśnie stuszczał „niesłuchanie zręcznie” pewne „jaskrawości” sztuki, a uwydatnił jedynie „plastycznie tło w pomysłowej stylizacji dowolności miejsca i czasu”. Z umiarem stosował efekty, dbając o to, aby użycie ich było celowe i funkcjonalne. Doświadczenie reżyserskie, a może po prostu intuicja artysty, pozwoliły mu dostrzec, że kreowany przez Witkacego świat jest na tyle groteskowy i niezwykły, że nie ma potrzeby udziwniać go jeszcze osobliwymi pomysłami scenicznymi, a w działaniach bohaterów ujawnia się tak wiele „fantastycznej psychologii”, iż zbędne wydaje się podkreślanie jej przy pomocy jakichś nietradycyjnych środków aktorskich. Rozegrał zatem akcję *Tumora Mózgowicza* w „normalnej” konwencji scenicznej, wydobywając z „tej rzeczy wszystko, co leżało w granicach możliwości kulturalnego znawcy teatru”. I okazało się, że doskonale „utrafił w ton”²².

O słuszności przyjętych przez niego założeń najlepiej świadczą słowa autora, który wprawdzie stwierdził, że „za dużo było jeszcze trochę realizmu w bardzo małych szczegółach”, ale nie krył zachwytu i podziwu: „Eksperyment udał się znakomicie: Czysta Forma na scenie jest jeszcze możliwa (...) Oczywiście zdaję sobie sprawę, jaka jest zasługa dyr. Trzcńskiego, który potężną swoją wolą twórczą, jak olbrzymia soczewka, skupił wszystko w jedność i ustanowił granice najwyższego i najniższego napięcia dynamicznego. Uważam go (niech pan wybaczy, panie dyrektorze!) za genialnego wprost reżysera-twórcę, który za dużo swoich cennych sił marnuje na nieodpowiedni dla swego talentu, realistyczny repertuar. Powinien wystawiać tylko prawdziwych dawnych Wielkich Mistrzów, a poza tym zwrócić całą siłę na próby nowej sztuki w teatrze”²³.

Chociaż Witkacy wyrażał przekonanie, że Trzcński przewyższył aktorów i jego samego „jako artysta, tj. reżyser-twórca”, to jednak sukces przedstawienia — sądząc po opiniach recenzentów — był przede wszystkim zasługą zespołu aktorskiego. „Mało która sztuka na scenie Teatru Miejskiego — stwierdzał krytyk „Rzeczypospolitej” — była w tym sezonie tak interesująco grana jak *Mózgowicz*”²⁴. Recenzenci, ganiąc sztukę, niemal ostentacyjnie chwalili jej wykonawców, którzy opracowując starannie swe role oraz z niemalą intuicją „na-

ginając się do odrębnego stylu, jakiego wymaga ten utwór" dowiedli „bezstronności teatru wobec »nowej sztuki«". „Gra ich z początku — co łatwo zrozumieć — trochę niepewna, konsolidowała się coraz bardziej, tak iż w trzecim akcie osiągnęła maksimum wrażenia". Posłuszni wskazówkom reżysera starali się grać serio, koncentrując uwagę przede wszystkim na wypowiadanych kwestiach, dbając o plastykę gestu i wyrazistą „ekspresję symulowanych uczuć w mimice" i konsekwentnie unikając efektów farsowych, choć tekst w wielu miejscach mógł do tego skłaniać²⁵. Przyjęta konwencja gry zadowolili również autora: „jestem zachwycony — pisał — żadnych prawie wstrząsów uczuciowych, świetna, według mojej teorii, deklamacja wierszy i wypowiadanie prozy, doskonale poży w chwilach bezczynności, miara i ustosunkowanie efektów, co jest jedynym sposobem osiągnięcia siły na scenie i to siły w znaczeniu formalnym, a nie bebechowo-wstrząsowym"²⁶.

Najtrudniejsze zadanie miał Władysław Bracki w roli Tumora, której właściwa interpretacja wymagała przede wszystkim — jak pisał Boy — „tej impozycji, jakiej żądamy np. od Napoleona, z chwilą, gdy zjawia się na scenie". Zabrakło jej, niestety, Brackiemu i to chyba w pierwszym rzędzie zdecydowało o „pewnym ogólnym niedociągnięciu roli". Wartość zaś znakomitej charakteryzacji (czoło wydęte w dwa olbrzymie guzy) obniżył fatalnie dobrany kostium, w którym Bracki przypominał bardziej krawczyka Igielkę z krotochwili Nestroja *Gaiganduch* niż bogatego i sławnego matematyka. Nie mogła dodać mu powagi przewieszona przez gors zieloną lentą wschodniego orderu, która w zestawieniu z za ciasną marynarką i wąskimi, kraciastymi spodniami sprawiała raczej komiczne wrażenie. W tym wypadku reżyser wyraźnie odstąpił od woli autora, który proponował, by Tumor był „wspaniale ubrany" i nosił szary garnitur z „najlepszego kortu", ale być może Trzciański chciał tym niedbałym strojem zaznaczyć „chamskie" pochodzenie głównego bohatera.

Za taką interpretacją przemawia inne jeszcze odejście od postulatów autorskich — zmiana w umeblowaniu pokoju, w którym rozgrywa się pierwszy akt. W didaskaliach pisze Witkiewicz, że pokój ten ma być „szczytem nowoczesnej higieny"²⁷, tymczasem w realizacji scenicznej oprawa plastyczna mieszkania Tumora nasuwała analogie z wiejską izbą. Z tych wszystkich zmian najbardziej niezadowolony był autor: „Kiedy podniosła się kurtyna i zobaczyłem obraz, niezgodny z mo-

ją wizją, powiedziałem do Boya: »przestaję wierzyć w Czystą Formę na scenie«. Zamiast luksusowego dziecinnego pokoju i Tumora ubranego u Poola, ujrzałem wiejską szkółkę z jakimś baciarem». Dodał jednak, że to niekorzystne wrażenie ustąpiło potem pod wpływem „światłej gry aktorów” i w trzecim akcie doznał tego, o co mu chodziło: „metafizycznego uczucia z powodu faktycznie stojącej się na scenie »wielości w jedności«, w niezależnieniu od życia”.

O samej grze Brackiego recenzenci pisali z uznaniem. Podkreślano, że dzięki pomysłowości w opracowaniu roli udało mu się stworzyć przekonującą i plastyczną kreację: „To był Mózgowicz raz silny jak dąb, innym razem słaby jak młoda roślinka, raz Tytan, przed którym »gałganiarz umysłowy« Green korzył się, jak robak, kiedy indziej Pigmej, którego własne dzieci łatwo skrepowały”.

Z innych wykonawców na plan pierwszy wysunęła się Halina Kacicka, która, mimo iż rola perwersyjno-demonicznej hrabianki Ibissy niezbyt zgadzała się z jej emploi, potrafiła brawurową, pełną temperamentu grą wydobyć ów demonizm, „cieniując przy tym z całą subtelnością liryczne ustępy roli”. Dorównywała jej Leokadia Pancewiczowa jako Rozhulantyna — „szeroka natura rosyjska, pyszna w swym czerwono-zielonym bałachonie i swoim szale rodzenia »jak króliczyca« co miesiąc samych matematyków”. W najtrudniejszym momencie sztuki — scenie, w której wyrzuca niemowlę przez okno — zdobyła się na silne akcenty tragizmu.

Świetną charakterystycją na małego Maurycego Mózgowicza zadziwiła wszystkich Lucjana Bracka, która „słodkawym szczebiotem i niepewnym wyrazem oczu, podkreślała niesamowitość wrażenia”. Z pozostałych aktorów do tego wysokiego poziomu gry oraz do nastroju przedstawienia najlepiej dostosowali się: chłodna, wyniosła i oszczędna w gestach Antonina Klońska jako Balantyna, Józef Orwid z naturalistycznym „zacięciem” odtwarzający postać ojca Tumora oraz Alfred Szymański (Książę) i Władysław Krasnowiecki (Green). „Inni dźwigali swoje role z prawdziwym lecz bezowocnym heroizmem”. Jednakże praca wszystkich aktorów była, zdaniem większości recenzentów, zupełnie daremna i niepotrzebna „z zapalem godnym lepszej sprawy deklamowali oni nie trzymające się kupy idiotyzmy i imitowali kreacje”, ponieważ — jak stwierdził Haecker — z „bezczelnego nonsensu żaden wysiłek nie robi sensu”. Tylko krytyk „Rzeczpospo-

litej", zastanawiając się, czy dobra gra artystów nie zależała w jakiejś mierze i od materiału tekstowego, dochodził do wniosku, że w *Tumorze Mózgowiczu* aktorzy wyzyskać mogli „nieograniczone niczym pole działania, jakie dawały im role, częstokroć i zawsze prawie niczym nieskrępowane i niemożliwe do skontrolowania. Tak pojęty dramat to niby *commedia dell' arte* na wywrót. Słowa są dane, ale poza słowami nic, nawet nie pojęcia. Gest, postać, intonacja należą w całość pełni do improwizacji aktora, nakładającego swój sens w dane słowa. Inaczej mówiąc, mogą istnieć tysiączne sposoby dobrego zagrania takich ról, tysiączne i zupełnie biegunowo różne”²⁸.

Autora najbardziej zachwyciła przemyślana kompozycja ruchu scenicznego, której podstawowym elementem było świetne „grupowanie figur”. Uznał je za całkowicie zgodne ze swoją teorią teatru, w której postulował, aby rozmieszczenie postaci na scenie nie było „życiowo-przypadkowe, tylko w związku z dekoracją takie, aby całość obrazu, możliwie w każdym momencie przedstawiała pewną kompozycję malarską, a osoby chwilowo nie grające i pozostające na scenie, przybierały i zachowywały pewne pozy, nie starając się ciągle grać mimicznie, ponieważ to odwracałoby uwagę widzów od osób grających aktualnie”²⁹. Do najbardziej udanych pod tym względem scen należał finał przedstawienia: nad umierającym Tumorem zacieśniał się krąg pochylonych postaci, wyciągających ku niemu z rozmaitych ekspresją ręce.

Najwięcej natomiast zastrzeżeń recenzentów i autora wzbudziły dekoracje (nie wiadomo, kto je projektował — afisze Teatru Miejskiego nie podawały w tym czasie nazwisk scenografów). Uznano je za zbyt skromne, a nawet „zaniedbane”, co, zdaniem Boya, mogło być rezultatem pośpiechu, w jakim przygotowywano przedstawienie. Witkacy krytycznie ocenili przede wszystkim rozwiązanie plastyczne w drugim akcie — obraz wyspy Timor i jej mieszkańców nie odpowiadał wizji tropików, które — jak pisał — „ma zaszczyt znać osobiście”. Nieudolne było również, jego zdaniem, operowanie światłem, którym nie zaznaczono tak istotnej w tym akcie gry kolorów: „było za jednostajnie rudo, który to kolor powinien być być zarezerwowany jedynie na czas burzy. Z początku powinna być czarna noc, a potem gwałtowny tropikalny świt i od razu biały, oślepiający blask”.

Recenzenci krakowscy, atakując Witkacego, nie omieszkali oczywiście ostrza tego ataku skierować także przeciwko Trzczańskiemu. Haecker napisał otwarcie, że dyrektor teatru, przystając na propozycję wystawienia takiej sztuki jak *Tumor Mózgowicz* i na dodatek sam ją reżyserując, opowiedział się po stronie tych, którzy korzystając z powojennego chaosu w Polsce „systematycznie i wszechstronnie, a z gorączkowym pośpiechem wykorzeniają intelekt i kulturę”. Trzciański ten atak, podobnie jak wiele poprzednich, zniósł ze stoickim spokojem. Przyzwyczał się już w ciągu swej trzyletniej kadencji do podobnych napaści recenzentów krakowskich, którzy każde potknięcie artystyczne lub błąd repertuarowy skwapliwie wykorzystywali jako pretekst do rozpoczęcia prasowych kampanii, mających na celu zmuszenie go do ustąpienia z funkcji dyrektora Teatru Miejskiego. W przekonaniu o słuszności wystawienia *Tumora Mózgowicza* utwierdziła Trzciańskiego zapewne recenzja Boya oraz list, który otrzymał w parę dni po premierze od autora sztuki. Witkacy pisał w nim m. in.: „Bawię się cudownie czytając recenzje. Odpowiem na wszystko i zmiążdżę ich bardzo przyzwoicie (...) Jest pan takim geniuszem reżyserii twórczej, że leżę przed panem na metafizycznym pępku (...) Jest w Polsce wielki reżyser — twórca. Oto do czego, do zdemaskowania Pana Dyrektora, posłużyła moja sztuka. Łączę wyrazy uwielbienia dla artysty, głębokiego szacunku, podziwu dla odwagi — Witkacy”³⁰.

Ze spełnieniem obietnicy „zmiążdżenia” recenzentów Witkiewicz nie zwlekał długo i już w niespełna trzy tygodnie po premierze ogłosił pierwszy artykuł polemiczny zatytułowany *Zwierzchnia osobiste na temat „Tumora Mózgowicza” i teorii Czystej Formy na scenie*. Odpowiadając na zarzut jakoby świadomie i programowo propagował nonsens w sztuce, podkreślił ponownie, iż uważa się za „największego przeciwnika bezsensu dla bezsensu” i że pragnie jedynie „rozszerzenia kompozycyjnych możliwości”. Przyczynę zaś niezrozumienia *Tumora Mózgowicza* tłumaczył naturalistycznymi przyzwyczajeniami recenzentów. „Jeśli do dzieł — pisał — mających tendencje formalne, przykładać będziemy kryteria naturalistyczne, będzie to zupełnie tym samym, co gdybyśmy chcieli zjeść lokomotywę, zarzucając jej, że nie jest tak smaczna, jak rollmops czy nawet zwykły mops. Pozorny obiektywizm naturalistycznego stanowiska sprowadza się do tego, że krytyk nie mówiąc nic o formie ze swego subiektywnego stanowi-

ska — krytykuje daną rzecz według swoich osobistych życiowych upodobań”³¹.

Wkrótce po tym artykule ogłasza Witkacy w „Czasie” obszerną polemikę z Rostworowskim, w „Nowym Dzienniku” odpowiada na zarzuty Fallka, wyjaśniając, na czym polega „fantastyczna psychologia” postaci dramatu, a na łamach IKC broni teorii Czystej Formy w teatrze przed zarzutami Szyj-kowskiego. Dwaj pierwsi krytycy podejmują dyskusję, ale ostatnie słowo w niej należy do Witkiewicza, który replikuje dwoma dużymi artykułami³². Nie zamyka to jednak jeszcze całej polemiki wokół *Tumora Mózgowicza*. Zatacza ona coraz szersze kręgi i przenosi się na łamy pism lwowskich i warszawskich. Zabierają w niej głos krytycy, którzy co prawda nie widzieli przedstawienia, ale swe sądy formułują na podstawie wydanego tekstu sztuki (ukazała się ona w maju 1921 r. nakładem Spółki Wydawniczej „Fala”). Niepostrzeżenie sprawa *Tumora Mózgowicza* zamienia się w spór o nowoczesną sztukę, koncentrując się wokół dwóch głównych problemów: sensu i potrzeby eksperymentów formalnych oraz przyczyn współczesnych przemian w sztuce. Jedni, jak np. Ida Wieniewska, solidaryzowali się z recenzentami krakowskimi i twierdzili, że Witkacy swym utworem „burzącym wszelkie dawne założenia estetyczne, idącym na przelaj zdrowemu rozsądkowi” nie jest w stanie wskazać żadnych nowych dróg w dramacie³³. Podobny sąd, ale oparty na innych kryteriach, wypowiedział Anatol Stern, zarzucając autorowi *Tumora Mózgowicza* brak konsekwencji w niszczeniu tradycyjnych zasad budowy dzieła dramatycznego i dowodząc, że jego nowatorstwo formalne jest powierzchowne i nieistotne, ponieważ zarówno w sposobie „obnażania psychiki” postaci, jak i w kształtowaniu efektów teatralnych nawiązuje Witkacy do przestarzałych wzorców dramaturgii modernistycznej, przede wszystkim — Przybyszewskiego³⁴.

Obronę znalazł Witkiewicz w osobie Jana Stura, poety i krytyka związanego z poznańską grupą ekspresjonistów „Zdrój”. Obszerne studium, zamieszczone w „Kurierze Lwowskim”, poświęcił on analizie *Tumora Mózgowicza*, dowodząc, iż zarzut propagowania nonsensu stawiany autorowi, jest pomyłką, której źródła trzeba szukać w tym, że krytycy nie dostrzegli, iż „Witkiewicz teoretyk i Witkiewicz twórca to dwie prawie zupełnie niezależne od siebie i różne osobistości”. Nie należy zatem jego sztuk oceniać według postulatów za-

wartych w pismach estetycznych, bo wówczas istotnie dojść można do fałszywego przekonania, iż powinny one być pozbawione treści i sensu. Jeśli natomiast klucza interpretacyjnego do nich poszukamy w systemie historiozoficznym autora, odkryjemy bez trudu ich sens, tyle tylko, że — tak jak w *Tumorze Mózgowiczu* — będzie to „sens potworny, przerażający”. Przekonanie bowiem o kryzysie współczesnej cywilizacji, o upadku kultury, o zagładzie sztuki znajduje pełny wyraz w konstrukcji świata w dramatach Witkacego i w charakterystyce ich bohaterów. Są to „ludzie ginącej Europy”, którzy podobnie jak Tumor próbują wprowadzić stworzyć własny system wartości, ale każda taka próba kończy się fiaskiem. W świecie, w którym nastąpiło całkowite zniszczenie treści duchowych, a wartością naczelną stało się dobro materialne, człowiek musi utracić swoją osobowość i odrębność, stając się anonimowym członkiem zbiorowości ludzkiej.

Stur, zgodziwszy się z tezą Witkacego o nieuchronnym upadku cywilizacji zachodniej i uznawszy tę tezę za zgodną ze współczesnymi przemianami społecznymi, zaprotestował jednak przeciwko uznawaniu jej za obowiązującą dla wszystkich kręgów kulturowych. „Nie wolno o tym zapominać — pisał — że my to nie świat, to nie ludzkość cała. Istnieje olbrzymi rezerwuar możliwości odrodznych, który zwykł ciągle napełnić Europę... ludźmi i ideami. Ten rezerwuar to — Azja!” Dzięki niej mogą jeszcze zmartwychwstać „nasze konające dni”³⁵.

Przeciwko doszukiwaniu się historiozoficznych treści w *Tumorze Mózgowiczu* i przeciwko owemu „azjatyckiemu mesjanizmowi” Stura gwałtownie zaprotestował Ostap Ortwin w artykule *O Apokalipsie i Mesjaszach*, którego stanowisko poparł na łamach „Przeglądu Warszawskiego” Wacław Borowy³⁶. „Pietyzm i kult dla Azji szerzy się teraz — pisał Ortwin — jak dżuma azjatycka (...) Głosić jednak mesjanizm na benefit Azji, jako wybawicielki ludów, to dla Europejczyka szczyt autowypłaszczenia się z historycznej pozycji na rzecz jakiegoś fatalistycznego biegu dziejów, którego wykonawcą ma być zawsze ktoś inny, byleby nie my właśnie”. Proroctwa na temat upadku cywilizacji zachodniej nie mogą zmienić faktu, że była ona i będzie nadal „zespołem tych najistotniejszych wartości”, w którym mieści się „początek i kres przeznaczenia całej ludzkości”. Negowanie tej prawdy przez Witkiewicza i Stura, odrzucenie przez nich europocentrycznej kon-



3 L. Pancewicz-Leszczynska (Rozhulantyna) i W. Bracki (Tumor Mózgowicz) w *Tumorze Mózgowiczu* w Teatrze im. J. Słowackiego, Kraków 1921

ZAPROSZENIE.

Grupa ELSYNOR ma zaszczyt prosić Sz. Pana

na odczyt Stanisława Ignacego Witkiewicza „O czystej
formie na scenie”, który ma się odbyć w Sali Teatru
Małego dnia 29 grudnia r. b. o godz. 6-ej po południu.

4 Zaproszenie na odczyt poprzedzający premierę *Pragmatystów*
w Elsynorze, Warszawa 1921

5 Zdjęcie zbiorowe wykonane po przedstawieniu premierowym *Tu-
mora Mózgowicza* w Teatrze im. J. Słowackiego, Kraków 1921



cepcji rozwoju kultury, może być uznane jedynie za dokument „stanu moralnego” ich najbliższego środowiska, grupy literackiej lub pewnej „obyczajowo ukształtowanej warstwy towarzyskiej”.

Ostatnim głosem w sporze o *Tumora Mózgowicza* był artykuł Józefa Wittlina *Apologia nonsensu w sztuce*³⁷, którego autor zdeklarował się nie tylko jako bliski przyjaciel Witkacego, ale i jako szczerzy wielbiciel jego twórczości. Inspirację dla wystąpienia stanowiły z pewnością ataki futurystów, zarzucających utworom Witkiewicza zbyt duży ładunek treściowy, brak odwagi w tworzeniu czystego nonsensu i odrzucaniu skonwencjonalizowanych rozwiązań formalnych. Polemizując z tymi opiniami Wittlin wskazywał, że Witkacy w sposób bardziej konsekwentny, odkrywczy i oryginalny realizuje program bezsensu w sztuce. O ile bowiem dla futurystów tworzenie bezsensu jest celem samym w sobie, o tyle u Witkiewicza ma ono zawsze swą motywację i przyczynę. Najczęściej jest to uzasadnienie natury psychologicznej: w sferze naszego życia podświadomego panuje chaos, przypadek, bezsens, których wykładnikiem może być sen, marzenie i twórczość artystyczna. „Chcąc przeto zrozumieć założenia konstrukcyjne *Tumora Mózgowicza*, musimy rozszerzyć pojemność naszej duszy do jej istotnych rozmiarów, to znaczy powiedzieć sobie, że wszystko co się w duszy wydarza za dnia, czy nocy podczas snu — jest jako zjawisko psychicznie równie ważne”. W dramatach Witkiewicza, jak we śnie, nie odgrywają roli ani miejsce, ani czas, przestają być ważne psychologiczne i biologiczne uwarunkowania człowieka, a postaci tracą niekiedy swą tożsamość. Nie należy zatem tych utworów starać się zrozumieć — „trzeba je wchłonąć w siebie jak sen i przyjmując jego powagę na ślepo, a na czas trwania ich akcji wygonić ze siebie wszystko, do czegośmy się przyzwyczaili na jawie”. Autor jednak uznał tę freudowską interpretację za jeszcze jeden dowód, „jak trudno jest pojąć wszystkim, o co mu chodzi”³⁸.

Batalię prasową wokół *Tumora Mózgowicza* Witkacy mógł uznać za wygraną przez siebie. Stworzyła mu ona okazję do wyłożenia szerszej rzeszy czytelników swoich założeń estetycznych i poglądów na sztukę, pozwoliła wiele z nich uściślić, dała szansę rzeczowej i poważnej polemiki z krytykami. Było to jednak, jak się wkrótce miało okazać, zwycięstwo pyrrusowe — nie zmieniło opinii, że *Tumor Mózgowicz* jest

„głupim nonsensem”. Tym argumentem posłużą się w roku 1926 aktorzy warszawskiego Teatru Małego, zwracając swe role po pierwszej próbie czytanej *Tumora*. Nie zmieni ich decyzji ani burzliwa kampania prasowa, ani list protestacyjny Związku Autorów Dramatycznych. Prorocze okazały się słowa recenzentki krakowskiej, Ewy Łuski, która po przedstawieniu orzekła, iż „próba sceny przekonała dowodnie, że dla Tumorów Mózgowiczów miejsca na niej nie ma”. Do dziś zresztą żaden teatr nie zdecydował się wystawić tej sztuki.

II PRAGMATYŚCI W ELSYNORZE

Elsynor — pierwszy i właściwie jedyny na początku lat dwudziestych teatrzyk eksperymentalny w Polsce powstał z inicjatywy skamandrytów. Życzliwie powitano go w kręgach polskiej awangardy. „Konieczność sceny eksperymentalnej — pisała redakcja „Nowej Sztuki” — odczuwał teatr nasz już od dawna: wśród wszystkich reformatorów i pseudo-reformatorów teatralnych dotychczas nie znalazło się nikogo, kto by pomyślał o przygotowaniu aktora, reżysera i publiczności do przyjęcia nowych form w dramacie i twórczości scenicznej. Toteż ciekawe usiłowania w tym kierunku, które przedsięwzięła grupa tytułująca się »Elsynorem«, powinny wzbudzić zainteresowanie społeczeństwa; wśród młodych aktorów zaś, których nowa sztuka zastała kompletnie nieprzygotowanych, powinny spotkać najgorętsze uznanie”¹.

Podobnej sceny nie udało się założyć ani futurystom, ani formistom, ani ekspresjonistom, ani awangardzie krakowskiej. Różne przyczyny złożyły się na to, że podejmowane przez nich próby (np. nocny teatr Anatola Sterna Czerwony Młyn) kończyły się fiaskiem. Powszechna niechęć ogółu społeczeństwa i krytyki oraz „wrogość” władz wobec nowoczesnej sztuki uniemożliwiały zdobycie własnej sali teatralnej i uzyskanie pomocy finansowej. Trudno było zresztą w pierwszych latach myśleć o przedstawieniach, skoro — jak wiadomo — dochodziło do zrywania wieczorów nowej poezji, konfiskaty utworów, a nawet aresztowań twórców. Ale chyba nie te względy były decydujące, bo przecież można było skorzystać z pomocy odważniejszych dyrektorów teatrów profesjonalnych, którzy gotowi byli podjąć ryzyko wystawiania nowatorskich sztuk, a nawet sami (jak np. Trzcіński) decydowali się wyznaczyć w repertuarze swych teatrów osobne miejsce dla eksperymentalnych utworów. Rzecz jednak w tym, że ugrupowania awangardowe nie mogły jeszcze zaproponować sztuk, godnych

scenicznej realizacji. Teatr po prostu nie znajdował się wtedy w centrum zainteresowania awangardy — fascynowały ją przede wszystkim sprawy poezji i plastyki. Ale i później nie zdołała ona wypracować określonego modelu dramaturgicznego i właściwie nikt, poza Witkacym, nie stworzył dramatu w pełnym znaczeniu tego słowa (utwory Czyżewskiego i Peipera do dziś nie przeszły próby sceny w teatrze zawodowym). Awangarda była — jak pisze Kłossowicz — „antydramatyczna w swoich założeniach”. „Jej powszechny dynamizm i optymizm nie dbał o analizę sprzeczności i starć. Cenił bardziej widowisko niż dramat, eksponował bardziej ruch, rytm, konstrukcję — niż konflikty”². Sformułowane z czasem koncepcje dramaturgiczne i teatralne, choć oryginalne i wciąż atrakcyjne, nie tworzą jednak konsekwentnego i jednolitego programu. Łączy je tylko gwałtowna negacja naturalistycznej konwencji i stylu teatru mieszczańskiego.

W tym punkcie zresztą solidaryzowało się z awangardą wielu krytyków. Nawet najbardziej konserwatywni recenzenci byli zgodni co do tego, że „doskonale do sztuk realistycznych przystosowany teatr współczesny nie umie już jednak w swych zbyt ciasnych ramach pomieścić ani Szekspira, ani Calderona, a u nas męczy się tragicznie inscenizacją Słowackiego czy Wyspiańskiego”³. Proponowano zatem reformy mające zmienić charakter współczesnego teatru polskiego, przy czym panowała dość powszechna opinia, że nie można poprzestać tylko na unowocześnieniu środków inscenizacyjnych i technicznych ulepszeniach sceny, ale należy także stworzyć „wielki repertuar”, a przede wszystkim przekształcić „psychikę aktora, który musi czuć w sobie stygmat posłannictwa sztuki, nie zaś żonglerii obliczonej na poklask”⁴. Bruno Jasiński otwarcie stwierdzał, że „pod hasłem walki z aktorem, z jego indywidualnością rozwija się właściwa walka o nowy teatr”⁵. Początkowo nadzieje odnowy budziły prace Reduty, ale już po pierwszych przedstawieniach atakowano ją równie ostro, co inne teatry warszawskie, dowodząc nawet, że jej poczynania tworzą ślepą uliczkę współczesnego teatru. Coraz częściej pojawia się wtedy w prasie postulat zakładania teatrów eksperymentalnych, których działalność „oparta na zespole sił młodych, kształconych w specyficznie spreparowanej atmosferze intelektualnej i artystycznej” ułatwiłaby poszukiwanie „dróg wyjścia z błędnego koła realizmu w sztuce odwórczej i odnalezienie szeregu nowych metod interpretacyjnych”⁶.

O potrzebie stworzenia takiego teatru w Warszawie udało się Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, w maju 1921 r., przekonać Arnolda Szyfmana, który zgodził się Elsynorowi udostępnić salę Teatru Małego oraz przyrzekł wsparcie finansowe i pomoc pracowni Teatru Polskiego. Szyfman planował zresztą już dawniej założenie sceny eksperymentalnej, a jego decyzję przyspieszyła chyba protestacyjna „manifestacja”, jaką urządzili skamandryci na przedstawieniu sztuki Krzywoszewskiego. Trudniej natomiast przyszło elsynorczykom przełamać nieufność środowiska teatralnego — „wszyscy prawdziwi aktorzy i reżyserzy powstrzymali się od współpracy”⁷. Niepowodzeniem zakończyły się długie pertraktacje z Zelwerowiczem, nie powiodła się także próba „przyciągnięcia” Pronaszki, nie doszło do nawiązania oficjalnej współpracy z Redutą. Ostatecznie jednak kierownictwo teatru w osobach: Jarosława Iwaszkiewicza, Władysława Zawistowskiego (ówczesny redaktor „Skamandra”), Emila Breitera, Wilama Horzycy oraz ich współpracownicy — Julian Wołoszynowski i Jerzy M. Ryta — zdołali skompletować zespół wśród artystów Teatru Polskiego i na początku października przystąpiono do pracy. Projektowano także wydawanie pisma teatralnego i urządzanie stałych odczytów z „dziedziny teatrologii”.

W oficjalnych deklaracjach elsynorczycy zastrzegali się, że nie stanowią odrębnej grupy artystycznej i że w polskim życiu teatralnym zamierzają odegrać jedynie tę samą rolę, co „w dziedzinie poezji — grupa Skamandra: nie jakiejś reformy (sztuki się nie reformuje), ale zaczynu i fermentu, wnoszącego nowe wartości do polskiego ruchu artystycznego, który płynie tak leniwym i ospałym prądem”⁸. Teatr ich zatem ma być tylko „pracownią”, której działalności przyświecać będą dwa główne cele:

1. „dostarczenie teatrowi nowego materiału formalnego, który pozwoli mu rozszerzyć zakres swojej twórczości;
2. wyszkolenie nowych metod reżyserskich i aktorskich”.

Nie ukrywano jednak nadziei, że realizacja tych zamierzeń może w przyszłości stworzyć podstawy polskiego stylu teatralnego i zarazem przyczynić się do „zadzierzgnięcia węzłów pomiędzy polskim teatrem a najciekawszymi usiłowaniami scenicznymi współczesnego Zachodu”⁹.

Życzliwi Elsynorowi krytycy, komentując ten program, sugerowali, aby teatr wszedł w porozumienie z Redutą i przejął część jej zadań: „przełamywanie bezmyślności aktorów

i widzów, przewycięzanie łatwego efekciarstwa, złobienie w psychice nowych impulsów wykonawczych, wprowadzanie wszelkich ośrodków mózgowych w stan napięcia, wreszcie dociekania w zakresie nowych form odtwórczych — oto, co w podziale pracy przypaść winno »Elsynorowi«¹⁰. Obawiano się jednak, czy potrafi podołać on takim obowiązkom, skoro istnienie swe zawdzięcza zapewne chwilowym „poczynaniom snobistycznym” Szyfmana i kto wie, czy nie będzie zmuszony wkrótce stać się tylko „oficyną” jego teatrów¹¹. Nic więc dziwnego, że niecierpliwie oczekiwano daty oficjalnego otwarcia sceny, a ciekawość potęgowała wiadomość, że w inauguracyjny wieczór wystawiona zostanie sztuka autora, czyniącego w Polsce „najwięcej wrzawy i zamieszania” — Stanisława Ignacego Witkiewicza. Nie ucichły bowiem jeszcze echa burzliwych sporów, jakie wywołała prapremiera *Tumora Mózgowicza*, a Witkacy znowu sprowokował krytyków do dyskusji swymi poglądami na temat teatru, przedstawionymi niedawno na łamach „Skamandra” w rozprawie *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie*.

Polemiki te z zainteresowaniem śledziła opinia publiczna (większość artykułów ukazywała się na łamach czasopism codziennych), choć oczywiście nie sprawy ściśle merytoryczne budziły największe zaciekawienie. Uwagę przyciągał przede wszystkim ton sporu. Krytycy bowiem — i to najpoważniejsi — nie żalowali Witkiewiczowi obelg i kpin. Grzymała-Siedlecki na przykład nazwał go filutem, który sam nie traktuje poważnie swoich teorii, a lektura jego rozpraw musi doprowadzić każdego do wniosku, że „ten syn niepospolitego artysty i pisarza odbywa przed nami jakąś wyrafinowaną drwinę, że z całym nakładem trudu parodiuje pewne sposoby myślenia, pewne metody rozumowania i że kiedyś, po latach, przyzna się do tej piekielnej igraszki”. Adolf Nowaczyński nie zawahał się stwierdzić, że w wywodach teoretycznych Witkiewicza jest „tylko biegunka słów — przy żalonym pierwotnictwie myślowym”. Zdarzały się co prawda także wypowiedzi bardziej zrównoważone i rzeczowe, ale nie one nadawały ton dyskusjom¹². Atmosferze zaciekawienia pierwszą premierą sprzyjała również kształtująca się już wówczas „legenda osobowości” Witkiewicza. Właśnie wtedy towarzyskie plotki na jego temat znalazły niemal oficjalne potwierdzenie na łamach prasy¹³.

Jarosław Iwaszkiewicz, kierownik literacki Elsynoru, pro-

jektował zrazu wystawienie „tragedyjki” Witkiewicza pt. *Pentemychos i jej niedoszły wychowanek*, ale zespół nie miał aktorki do „wspaniałej roli kobiecej” w tej sztuce¹⁴. Potem, chcąc spełnić życzenie autora, zamierzano w ramach jednego przedstawienia pokazać dwa utwory: *Pragmatystów* oraz jednoaktówkę *Nowe Wyzwolenie*, ale kłopoty z obsadą sprawiły, że zdecydowano się przygotować tylko jeden utwór. Sztuki Claudela *Zakładnik* lub *Zwiastowanie* oraz *Ludzie* Hasenclevera — zgodnie z postanowieniem „wcielania inscenizacyjnego najnowszych, najbardziej stylowi teraźniejszości odpowiadających utworów dramatycznych”¹⁵ — miały stanowić następne pozycje repertuaru.

„Jeżeli pracę swą rozpoczynał »Elsynor« od Witkiewicza — wyjaśniał Zawistowski — to raz dlatego, że polska twórczość leżała mu najbardziej na sercu, po wtóre zaś dlatego, że pomiędzy polskich eksperymentujących dramaturgów, autor *Pragmatystów* posiada najbardziej zdecydowane poglądy teoretyczne, a jednocześnie umie je konsekwentnie w utworach swych przeprowadzić (...) Nie można było jednak dokładnie zdać sobie sprawy z walorów kierunku Witkiewicza (czy jego zagranicznych bardziej lub mniej zgodnych współwyznawców) nie wystawiwszy choć jednej z sztuk jego, przy czym nie wystawiwszy w takiej teatralnej formie, jakiej od sceny wymagał sam autor”. Zespół Elsynoru pragnąc zatem być względem niego „wierny i lojalny” postanowił potraktować *Pragmatystów* jako utwór egzemplifikujący teorię Czystej Formy, czyli jako „dramat nonsensu”, który „nie liczy się zupełnie z prawami życia, nie wyraża żadnej intelektualnej treści, ale operuje formą teatralną, która pomija ośrodki logiczne i bezpośrednio oddziałuje na wrażliwość estetyczną widza” (Zawistowski). Taka interpretacja nie pozwalała realizatorom korzystać z doświadczeń zdobytych przy inscenizacjach tradycyjnych utworów — „reżyser tworzyć musiał sytuacje na nowych zupełnie podstawach, aktorzy, którym zabrakło zwykłych form wyrażania, szukać musieli innych środków ekspresji”, a brak treści anegdotycznej wymagał wielu zabiegów inscenizacyjnych: gry światła, rozłożenia stałych i ruchomych plam barwnych itp. O tym, że nie były to zadania łatwe przekonuje fakt, że termin pierwszego przedstawienia ustalony na listopad przesunięty został o miesiąc.

29 grudnia 1921 r. w sali Teatru Małego (gmach Filharmonii) o godzinie 11 w nocy odbyła się prapremiera *Pragma-*

tystów, na którą przybyli zaproszeni przedstawiciele ze świata kultury (specjalne zaproszenia wydawał sekretariat Elsynoru, mieszczący się w księgarni E. Wendego na Krakowskim Przedmieściu 9). Tegoż dnia po południu — najpierw w Reducie, a potem w Teatrze Małym — autor wygłosił odczyt pt. *O czystej formie na scenie*. Publiczność premierowa przyjęła sztukę o wiele mniej „kulturalnie, wnikliwie i myśląco” niż widownia krakowska *Tumora Mózgowicza*. Na początku słuchano „w skupieniu i poważnie”, w czasie aktu drugiego niektórzy widzowie wybuchali głośnym śmiechem, a pod koniec spektaklu zajmowano się już tylko „wyławianiem humorystyki domniemanego bezsensu” — nie chciano „oddawać się kontemplacji Tajemnicy Istnienia i usiłującym kontemplować przeszkadzano”¹⁶. Była to na pewno porażka autora, ale przedstawienie stało się wydarzeniem i „wielką sensacją” w życiu artystycznym stolicy.

Żadna chyba sztuka w tym okresie nie wywołała tak dużego poruszenia wśród krytyków, o żadnym innym utworze nie mówiono z podobnym oburzeniem, żaden inny nie wzbudził tylu rozbieżnych opinii i ocen. „Dla jednych jestem — pisał o tym z ironią Witkacy — »nihilistycznym burżujem«, dla drugich (Pieńkowski) czymś w rodzaju bolszewickiego agitatora. Amplituda wahań dość szeroka! Dla jednych sztuka moja jest religijna (w znaczeniu dążenia do misterium rozumiał moją teorię Horzyca), dla innych absolutną, i to programową brednią”¹⁷. Ten ostatni pogląd o *Pragmatystach* zgodnie podzielali wszyscy recenzenci konserwatywnego skrzydła prasy warszawskiej, którzy w poszukiwaniu określeń deprecjonujących sztukę i ośmieszających autora, wykazali znacznie większą inwencję od swych kolegów z Krakowa. Pretensjonalny bełkot bez treści, brednie wygłaszane pod wpływem „białej gorączki” w szpitalu dla postępowych paralityków, szczere lub celowo udane wariactwo, „burszowskie” zlepkі głupstw, które ujawniają ponurość umysłu i świadczą o płaskości, pospolitości, nihilizmie i ordynarności autora, bzdura, duby smalone, głupstwo i błaga literacka — oto niektóre tylko użyte przez nich epitety.

Kamieniem obrazy była dla krytyków warszawskich — podobnie jak dla recenzentów *Tumora Mózgowicza* — sama forma dramaturgiczna *Pragmatystów*, przy czym zgodnym chórem stwierdzono, że w wypadku tego utworu powody oburzenia są znacznie bardziej uzasadnione. O ile bowiem *Tumor*

Móźgowicz napisany „z wybitnym talentem mógł jeszcze uchodzić za wyraz poszukiwania nowych form i nowych dróg twórczości dramatycznej, o tyle *Pragmatyści* są utworem tak chaotycznym i zamazanym, że największa życzliwość dla wszelkich poszukiwań staje wobec tego typu utworów bezradna z załamanymi rękami”.

Zamiar scenicznego sprawdzenia założeń teorii Czystej Formy zrealizował autor — zdaniem recenzentów — środkami tak prymitywnymi, jak pozbawienie akcji „wszystkich ogniów zdarzeniowych i psychologicznych” i ujęcie jej w „schematyczne skróty”, jak wystylizowanie na wzór dysput pseudofilozoficznych dialogów bohaterów, które „upstrzone rozmyślnymi niedorzecznościami” zamieniają się co chwila w czysty bełkot, jak nagromadzenie w myśl programowego nonsensu kilku makabrycznych wydarzeń, pozbawionych „związku nie tylko z dramatem, ale w ogóle ze wszelką wyobraźnią artystyczną”, jak wreszcie wprowadzenie na scenę dziwacznych, fantastyczno-groteskowych postaci: „jakichś mumii z krogulczymi pazurami, jakichś wymoczków w pierrotowych strojach, jakichś rzeźników w jaskrawych krawatach”, gadających trzy po trzy, dokonujących morderstw przy pomocy młotka i kłujących się szpilką. Jednym słowem, *Pragmatyści* to utwór programowo nonsensowny, zbudowany z „kilkunastu głupstw, sztucznie wymyślonych w ordynarnym stylu niemieckim, na trzeźwo, więc nawet bez pijackiego ognia zrobionych”. Autor zaś dowiódł nim w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości, że nie ma „w sobie ani krzty talentu artysty słowa, ani krzty zdolności konstrukcyjnych dramaturga, budującego i tworzącego całość” i że jego teorie są tylko próbą usprawiedliwienia „indywidualnej impotencji w zakresie słowa i budownictwa dramatycznego”¹⁸.

Od tego tonu wyraźnie odróżniały się głosy prasy lewicowej, w której Witkacy znalazł niespodziewanych sojuszników. Nie był to zresztą wypadek jedyny i odosobniony. W owych latach awangardę artystyczną łączyły dość ściśle związki z ruchem komunistycznym i Witkacy parokrotnie spotykać się będzie ze zrozumieniem i życzliwością krytyków lewicowych. Uzasadniając swe twierdzenie, że przedstawienie *Pragmatystów* ma przełomowe znaczenie dla polskiej sztuki teatralnej, Witold Wandurski pisał: „Witkiewicz przyczynił się znacznie do wyzwolenia naszego teatru z zapleśniałych piwnic »literackości« i psychologicznego naturalizmu — zaś jako utalen-

towany plastyk i czujny na »teatralność« znawca teatru, sztukami swymi wpływa »dopingująco« na nasz zgnuśniały światek teatralny»¹⁹. Dla recenzenta „Kultury Robotniczej” premiera w Elsynchronie potwierdziła „duży i szczerzy talent” autora, który nadzwyczaj przenikliwie dostrzega zbliżający się koniec własnego świata, ale który, niestety, nie widzi źródeł, dających siłę i wiarę „ludziom jutra”²⁰.

Oczywiście, „konserwatystom” przedstawienie *Pragmatyków* znowu dało pretekst do ataków na kierunki awangardowe w sztuce. Jak zwykle najgłośniej wołał Pieńkowski z endeckiej „Gazety Warszawskiej”: „Ta nowa sztuka to sztuka motłochu, to sztuka dekadencji i patologii rasy, to sztuka chaosu”. Wtórował mu Rabski: „Żądają od nas, abyśmy uznali za nową sztukę coś, co jest tak napisane, jakby w teatrze siedzieli nie ludzie, lecz jakieś istoty z innych wymiarów, z jakimś nowym, niedostępnym dla zwykłego śmiertelnika aparatem mózgu” — i kończył recenzję okrzykiem: „Dość! Skończyć z nonsensem!”

„Ależ, najszanowniejszy, jeszcześmy go nie rozpoczęli” — replikował Anatol Stern i z żalem stwierdzał, że w *Pragmatystach* mało jest „ożywiającej nielogiczności”, za dużo naiwnej symboliki, krzyczącego naturalizmu i uczuciowego ekspresjonizmu, a sam autor to tylko dekadent konwencjonalnego teatru psychologicznego, który chcąc zniszczyć stary kanon sceniczny doprowadza jedynie jego metody i cele do absurdu²¹. Niespodziewanie z futurystą Sternem zgadzał się w tym punkcie „zaciekły tradycjonalista”, Wacław Grubiński. W obszernej recenzji dowodził, że Witkiewicz nie jest nowatorem ani jako teoretyk teatru, ani jako dramatopisarz, ponieważ koncepcja Czystej Formy wywodzi się z estetyki Arystotelesa i filozofii Kanta i nowa jest tylko terminologia, natomiast „zamaskowana symbolistyka” utworów scenicznych przejęta została bezpośrednio z dramatów Przybyszewskiego. W *Pragmatystach* nie ma — wbrew zapewnieniom autora — nawet pozorów bezsensu, wprost odwrotnie: „im dłużej trwa przedstawienie, tym jaśniej występuje wyszadzony z tej samej sceny o godzinie szóstej po południu burżuazyjny, kołtuński i moralny sens”. Sztukę tę zatem, podobnie jak utwory Krzywoszewskiego czy Kiedrzyńskiego, można bez trudu streścić i zasłużyć na 10 tysięcy marek, które Witkiewicz przyrzekł w odczynie każdemu, kto potrafi dokonać takiego zabiegu²².

Swego rozczarowania, że utwór Witkacego okazał się nazbyt

zrozumiały i sensowny, nie kryli także członkowie Elsynoru. *Pragmatyści* — pisał Breiter — to „typowa sztuka z tezą, napisana manierą naturalistyczną”, stanowiąca klasyczny przykład rozbieżności między teorią a praktyką teatralną. Elementy dowolności, komizmu i celowego bezsensu tworzą w niej nie uzasadniony logiką formalną sztafaż, którego celem jest ukrycie realistycznej lub symbolistycznej proveniencji scen i konfliktów, i wymowy sztuki. Zgadzał się z tym sądem, sympatyzujący z elsynorczykami, Eugeniusz Świerczewski, który dowodził, że w *Pragmatystach* realizacja teoretycznych założeń Czystej Formy polega jedynie na „ekwilibrystyce w drugorzędnych szczegółach” i jako całość jest to utwór o „naturalistycznej budowie i kościecu psychologicznym”. Jego zawartość treściowa wskazuje, że Witkiewicz „myślowo i uczuciowo” jest spokrewniony z Ibsenem, Maeterlinckiem i Wyspiańskim i tak samo jak oni podejmuje odwieczny problem bezradności człowieka „wobec nieskończoności i śmierci”²³.

Odkrycie, że *Pragmatyści* posiadają „pozory dramatu filozoficznego” znacznie skomplikowało, zdaniem Zawistowskiego, pracę twórcom przedstawienia. „Na każdym kroku trafiano na przeróżne myślowe kompleksy i okazało się, że Witkiewicz ma wysoce rozwiniętą skłonność do filologicznej sensacyjności, że lubuje się w wyrazach, które oznaczają coś poza znaczeniem formalnym i stają się ośrodkami asocjacyjnymi, że wreszcie nagromadzenie sytuacji dramatycznych niejednokrotnie wykrzywia ich celowość, sprowadzając na przykład śmiech jako reakcję zbyt gwałtownie napinanych nerwów”.

Aby zatem osiągnąć zamierzony cel i doprowadzić do przełamania konwencji naturalistycznej postanowiono oprzeć się wyłącznie na teorii Czystej Formy, która w dziedzinie plastyki scenicznej, gry aktorskiej, inscenizacji i reżyserii jest istotnie „płodna i rewolucyjna” i przyjęto założenie, że dla Elsynoru nie tyle samo wystawienie *Pragmatystów* ma decydujące znaczenie, ale praca nad nimi. Przeciwno takiemu stanowisku ostro zaprotestował Stefan Żeromski: „Gdy zachodzi okoliczność wystawienia sztuki najzupełniej oryginalnej młodego autora, jak to miało miejsce z utworem dramatycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza pod tytułem *Pragmatyści*, dzieją się istne curiosa. Sztuka dostępuje łaski wystawienia, ale po godzinie jedenastej w nocy, jako pewnego rodzaju dziwoląg, który się pokazuje, ale za to nie bierze się odpowiedzialności”²⁴.

Przedstawienie reżyserował Karol Borowski, pomagał mu

Jarosław Iwaszkiewicz. Scenografia była dziełem Stanisława Sliwińskiego i Eugeniusza Dziewulskiego. Ten ostatni podjął się także „reżyserii gestu” i przygotował ilustracje muzyczne. Kostiumy zaprojektowane przez Zygmunta Zanozińskiego wykonała pracownia Teatru Polskiego. Za nadrzędną zasadę inscenizacyjną realizatorzy przyjęli stylizację „kubistyczno-formistyczną”. Dekoracja — celowo uproszczona — przedstawiała trójkątny pokój szeroko rozarty ku widowni z trójkątną szczeliną w głębi zamiast drzwi, co w finale sztuki „świetnie sugerowało znikanie w czeluściach śmierci”. W pokoju tym, przypominającym celę lub kąt opuszczonego strychu, po lewej stronie znajdowało się trójkątne okno, a po prawej trójkątne boczne drzwi, pośrodku stał trójkątny stolik i cztery trójnożne krzesła.

Formuła „geometryzacji” miała również obowiązywać aktorów. Ich ruch po scenie został wytyczony w taki sposób, by w poszczególnych sytuacjach dramatycznych tworzyli układy geometryczne, przy czym nie wolno było im chodzić — oprócz aktorki grającej rolę niemej Mamalii — po liniach prostych lub falistych, ale „połamanych”. Musieli ponadto dbać o to, by styl „trójkątny” ujawniał się także w gestach i pozach („ruchów połamanych” żądał Witkacy w didaskaliach od wykonawcy roli Plasfodora). Przewycięzeniu „narowów realistycznych”, zerwaniu z zasadą aktorskiego przeżywania pomagać miała marionetyzacja gry, polegająca na zrytmizowaniu ruchów i kroków, na jednostajnej, pozbawionej akcentów ekspresyjnych intonacji głosu oraz na bardzo ograniczonej mimice. Koncepcję taką sugerować mogła wskazówka autora we wstępie do sztuki: „wszyscy mają mówić nie uczuciowo, tylko wypowiadać zdania ze szczególnym uwzględnieniem wartości samych wyrazów” (I, 125).

Okazało się jednak, że były to wymagania przekraczające niejednokrotnie możliwości aktorów. Z całego zespołu tylko Janusz Warnecki (Plasfodor), dzięki „dobremu poczuciu rytmu i tempa” potrafił zachować w grze ów styl „trójkątny”. Dla innych pełna automatyzacja gestów i ruchów była przeszkodą trudną do pokonania, zwłaszcza w momentach, gdy jednocześnie trzeba było prowadzić dialog z partnerem. Gubiła się wtedy nawet Helena Stębowska, grająca Kobietona — aktorka obdarzona, wedle opinii Wandurskiego, „świetnym poczuciem plastyki”. Bardzo „nierówna w geście” była także Janina Munclingrowa, odtwarzająca postać Mumii Chińskiej. Ale naj-

częstszy błąd polegał na wypowiadaniu kwestii „uczuciowo” i na próbach „uprawdopodobnienia życiowego” granych osób.

Za „głosem swego scenicznego temperamentu” poszedł przede wszystkim Bogusław Samborski, który stworzył „typ doskonały, choć nie w stylu całości”. Naturalizm w jego grze usprawiedliwiony był jednak charakterem bohatera — Graf Franz von Telek to wszakże „osoba najbardziej żywa wśród tych wszystkich truposzów i histeryków, których oglądamy na scenie”. Natomiast nieporozumienie stanowiło obsadzenie Marii Dunikowskiej w trudnej, wymagającej subtelnych środków pantomimicznych roli niemowy Mamalii. Aktorka, sprawdzona w sztukach psychologicznych, tutaj zawiodła zupełnie — „nie mając poczucia plastyki i rytmu miotała się w gwałtownych, histerycznie nerwowych ruchach po scenie” i burzyła harmonię widowiska. W koncepcji reżyserskiej był to oczywiście zamierzony efekt: w bogactwie ruchów miały się wyrazić wszystkie cierpienia niemej Mamalii. Krytycy uznali jednak, że taki sposób interpretacji roli nie jest najszcześniejszy.

Ale poważniejszy błąd reżyserów polegał na tym, że kazali aktorom prowadzić dialog bez zróżnicowania tempa, tonu i intonacji, a tymczasem „ze względu na kontrast z czynnościami, jakie aktorzy wykonują — słowa roli winny być wymawiane dobitnie, wyraźnie i rytmicznie, nie zaś gędzone na jednej nucie jakiejś idiotycznej melancholii” (tylko Samborski mówił jasno i z logicznym akcentem)²⁵. W efekcie widzowie wielu kwestii w ogóle nie zrozumieli lub zrozumieli źle, co było powodem zabawnych nieporozumień, a przedstawienie w pewnych momentach przypominało niemal „czystą pantomimę”. Wrażeniu temu sprzyjało ponadto „zbyt wolne tempo i przedłużanie scen mimicznych na premierze”²⁶.

Największe zastrzeżenia wzbudziła scenografia. „Do wystawienia utworu, który wymaga nowych dekoracji i nowego zgoła układu sceny — pisał Stefan Żeromski — zużywa się stare płótna, ustawiając je, ku zupełnemu zgorszeniu i przerażeniu widza, w trójkąt i paprząc je srodze na futurystyczno”. Witkacy żalił się, że pominięto jego wymagania i „zrobiono jakiś kącik 3 kl. z Caligario”²⁷. Na wiadomość, że prowadzone są rozmowy z Pronaszką, wysłał on co prawda do Iwaskiewicza „szkice jako substytuty surogatów próbek bez wartości”, ale Śliwiński i Dziewulski uwzględnili tylko część jego wskazówek. Pominięli także niezwykle istotne w tym dramacie elementy wizji kolorystycznej zawartej w didaskaliach, w któ-

rych autor proponował, aby w dekoracjach obowiązywały tylko dwa kolory: czarny i czerwony, a kontrastować z nimi mają białe szczegóły ubiorów postaci i żółta szata Mumii Chińskiej. W inscenizacji tymczasem barwy były niezdecydowane i stonowane, a jedyny akcent kolorystyczny grał czerwony stolik. Takie zubożenie podobało się tylko Świerczewskiemu, który uznał, że „ekspresjonistyczna stylizacja dekoracyjna podkreśliła groteskową dynamikę gry i jej automatyzm” i że słusznie zaniechano „jaskrawo impresjonistycznej kolorystyki, w jakiej pławiło się bezpiecznie przedstawienie krakowskie *Tumora*”. Zarzuty pod adresem scenografów podzielali nawet sami elsynorczycy, przyznając, iż wprawdzie „dekoracje były dobre, nawet zupełnie dobre, ale przypadkowe — nie czuło się ich współpracy w ogólnym zarysie” (Zawistowski).

Żaden z krytyków nie kwestionował praw Elsynoru do eksperymentu i poszukiwania nowych form wyrazu, ale nie ukrywano, że radykalizm zapowiadanych reform pozwalał spodziewać się znacznie więcej już po pierwszym przedstawieniu. Premiera *Pragmatystów*, choć odbiegała od powszechnie obowiązujących metod inscenizacyjnych i aktorskich, nie zadała jednak — jak pisał Grubiński — „ciosu staremu teatrowi”. Inszenizatorom zabrakło w toku przygotowań odwagi i konsekwencji — zdecydowali się zatem na półśrodki i połowiczne rozwiązania, a wiadomo, że „nic tak nie deprawuje rewolucji, jak natychmiastowy kompromis”.

Najbardziej oburzyło to Anatola Sterna: „Reżyserom sztuki Witkiewicza (ewentualnie autorowi jej) należy zarzucić: 1. Bezecznie symboliczne ucharakteryzowanie aktorów, 2. udramatyzowanie akcji, zaznaczenie zależności akcji od stanów psychicznych, 3. pomieszczenie pierwiastków dramatycznych z pierwiastkami najordynarniejszego komizmu, 4. niesmaczne dekoracje, szablonowe operowanie światłem i zastosowanie podobnej muzyki. Byłem szczerze przerażony, ujrawszy na Plafodorze pierrotyczne spodniki (dekadent — pierrot!), na Kobietonie sukienkę baletnicy, na Mumii całuny i archaiczne sandały. Nie można było z większą perwersją wskazać, że sztuka tkwi do połowy w symbolizmie. Podobnie ścisły odpowiednik znajdowała akcja w przeżyciach osób dramatu, który to związek aktorowie, jak gdyby umyślnie wbrew intencjom autora zaznaczyli. Oświetlenie na wskroś nastrojowe i podobna muzyka (skandowany, dadaistyczny recitativ Mumii został zastąpiony przez przeciągłe zawodzenie) szły w parze z łataną dekoracją.

Aktorzy, mimo świetnych epizodów, nie zgrani zupełnie. Jak bardzo zaś reżyserzy nie dorosli do wysokości zadania, ukazuje fakt wprowadzenia (w scenie końcowej) do tej sztuki, pozostającej przez cały czas pod znakiem najwyższego tragizmu, dwóch typowych policjantów włoskiej operetki, kompletnie zmieniających charakter sceny mocą swego ordynarnego komizmu (rzeczywiście, rewolucyjność!). Z gry aktorów, z przebiegu akcji konkluzję wyciągnąć można tylko jedną. Jeśli *Pragmatyści* posiadają jakieś wartości czysto formalne to reżyser zrobił wszystko, by ich bezsens oświetlić reflektorem psychologii i by go uczynić czymś naturalnym i zrozumiałym. Istotnie udało mu się to. I dlatego sztukę »położył«²⁸.

Autor co prawda wyrażał wdzięczność Borowskiemu i Iwaszkiewiczowi za „głębokie formalne zrozumienie sztuki”. chwalił „świetną, antybebechową” grę aktorów, ale wyborem środków inscenizacyjnych i całokształtem przedstawienia nie był ukontentowany. Najbardziej jednak oburzyła go nieolejalność elsynorczyków, którzy niedostatki spektaklu tłumaczyli wadami i „niedojrzałością teatralną” utworu²⁹. Rozgoryczony zapytywał: „Po co, u diabła starego, graliście *Pragmatystów*? Czemu nie wystawiliście *Kochanków*? Czemu na »nich« nie zrobiliście eksperymentu nowej wystawy?” I odpowiadał na to pytanie. „Nie mnie trzeba uczyć — pisał — że reżyser i aktorzy są istotnymi twórcami dzieła na scenie”, a autor „daje libretto”, lecz nie każde „libretto nadaje się do formalnej interpretacji”. Nie można bowiem „tak zagrać sentymentalnej arii włoskiej, aby stała się ona dziełem Czystej Muzyki, nie da się tak obwieść konturami przedmiotów na obrazie Chełmońskiego, aby obraz ten stał się kompozycją Czystej Formy w malarstwie, nie da się tak wystawić *Kochanków* Grubińskiego, aby stali się oni Pięknem oderwanym w teatrze, polegającym na konstrukcji stawiania się, »dziania się« jako takiego, w uniezależnieniu od życia. To można było zrobić z *Pragmatystami* i to zostało do pewnego stopnia zrobione”. Jednakże było to możliwe jedynie dzięki temu, że sztuka ta — jak dowodził dalej autor — „przez swoją konstrukcję jako taką, dała możliwość pokazania i nowej gry, i nowej reżyserii i dlatego tylko, mimo błędów moich, reżysera i aktorów, zbliżyliśmy się do Czystej Formy na scenie, w którą na razie nikt nie wierzy”³⁰.

Jeśli porównamy tę opinię Witkacego z jego entuzjastyczną oceną *Tumora Mózgowicza* dojść musimy do wniosku, że dalekie od nowatorskich zamierzeń przedstawienie Trzcíńskiego

bardziej odpowiadało intencjom autorskim. Czyżby Witkacy nie był w tym wypadku nazbyt wierny głoszonemu poglądom, skoro za bliższy Czystej Formie uznał spektakl utrzymany w normalnej i dość tradycyjnej konwencji scenicznej? Racje zajętego przezeń stanowiska stają się bardziej zrozumiałe, jeśli ocenia się je z pewnej perspektywy historycznej.

Wiele na przykład wyjaśnia konfrontacja sądów o przedstawieniu w Elsynchronie z rozprawą pt. *O artystycznym teatrze*, ogłoszoną w roku 1938 na łamach „Pióra” i stanowiącą swego rodzaju „testament teatralny” Witkacego. Jeszcze raz powraca on tutaj do teorii Czystej Formy, uzasadnia ją estetycznie i wiąże z koncepcjami historiozoficznymi, potwierdza dawne zapatrywania na przyszłość sztuki i na koniec przedstawia swój pogląd na sprawę eksperymentu w sztuce. Proponując rozróżnienie teatru artystycznego od teatru eksperymentalnego, deklaruje się Witkacy jako zdecydowany przeciwnik tego ostatniego. „Sztuka i eksperyment — pisze — są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można próbować — musi się tworzyć, będąc, że tak powiem zapiętym na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszelkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być dokonany do ostatka. Wtedy tylko można dokonać czegoś istotnego”. Tymczasem pojęcie teatru eksperymentalnego zawiera w sobie coś zupełnie przeciwnego. Już „sama nazwa wskazuje na zrzucenie odpowiedzialności twórców za wytwór” — w efekcie powstaje „coś na marginesie, na próbę właśnie”, bez pełnej wiary w ostateczny rezultat i bez całkowitego zaangażowania, jakiego wymaga prawdziwe dzieło sztuki. Ale ponieważ nikt tego nie rozumie, zakłada się przy „poważnym tj. realistycznym lub dającym tzw. wielki repertuar teatrze” scenę eksperymentalną. W takiej to „niepoważnej teaterbudzie” reżyserzy, najczęściej „nie uświadomieni co do istoty sztuki w ogóle, a teatralnej w szczególności” wystawiają pewien utwór, skupiając cały swój wysiłek na mnożeniu „na chybił trafił jakichś dziwności 3 stopnia, jakichś niesamowitości, dzikich strachów, potwornostek wszelkiego rodzaju lub systemów wywracania wszystkiego na wywrót, jako szczytu prze rafinowania i perwersji”.

Nie ulega chyba wątpliwości, że słowa te odnoszą się do „eksperymentu” dokonanego na *Pragmatystach* w Elsynchronie. Utwierdzają w tym przekonaniu zdania kończące artykuł: „Przerażona takim stanem rzeczy prawdziwie artystycznie czująca publiczność zniechęca się do takiej instytucji i chodzi da-

lej z rozpaczą przez przyzwyczajenie do tzw. »poważnego« teatru lub przestaje chodzić zupełnie. A wszyscy nieartystycznie nastrojeni znawcy konstatują jeszcze raz, że cała nowa sztuka była czystą blagą, a nie Czystą Formą, o czym oni już dawno zdrowo myślących ludzi ostrzegali»³¹. Trzeba wreszcie pamiętać i o tym, że Witkacy już w *Teatrze* wypowiedział wiele ostrych słów pod adresem tzw. „wystawiaczy” — reżyserów, którzy próbę zreformowania teatru pojmują powierzchownie i w praktyce poprzestają na rzekomo nowatorskich, a w gruncie rzeczy naiwnych, pomysłach inscenizacyjnych³².

W świetle tych poglądów rozumiały stają się główny zarzut postawiony elsynorczykom przez Witkiewicza — zarzut błędnego odczytania teorii Czystej Formy i płytkiego nowatorstwa formalnego, które nie doprowadziło do ostatecznego celu, jakim powinno być stworzenie takiego „konstrukcyjnego Piękna całości sztuki na scenie”, dzięki któremu widz mógłby doznać „prawdziwego estetycznego zadowolenia”. Wydaje się, że sposób wystawienia *Pragmatystów* pozwolił Witkacemu zrozumieć jednocześnie, jakie niebezpieczeństwo zagraża jego sztuce w teatrze, jeśli odczytuje się je jako utwory pozbawione sensu i jeśli takiej interpretacji dokonuje się na podstawie pewnych dyrektyw zawartych w teorii Czystej Formy. Nie przypadkiem zatem, odpowiadając Zawistowskiemu, stwierdził, że — wbrew temu, co sądzą elsynorczy — nie „przemycą” w swoich sztukach wartości intelektualnych, lecz podaje je „otwarcie w związku z napięciami dynamicznymi, dla których wartości owe są pretekstem”. Z tego też powodu uznał za obowiązek „bronić sensu w swojej sztuce” i zarazem sformułować kilka postulatów pod adresem przyszłych realizatorów swych dramatów, z których najważniejszy polecał, by nie starali się oni o „zrobienie czegoś dziwniejszego niż jest w tekście przez kombinacje dekoracyjno-nastrojowo-bebechowe i nienormalny sposób wypowiadania”³³.

Premiera w Elsynorze utwierdziła na teatralnym gruncie opinię krytyki o Witkacym jako „apologecie bezsensu” i niewątpliwie zaważyła na recepcji jego utworów w teatrze. Chęcią „zrobienia czegoś dziwniejszego niż jest w tekście” kierować się odtąd będzie w pracy nad sztukami Witkiewicza jeszcze kilku reżyserów dwudziestolecia, a po roku 1956 na podobnym założeniu oparta zostanie spora ilość Witkiewiczowskich przedstawień. Od *Pragmatystów* wiedzie prosta droga do inscenizacji Tadeusza Kantora w *Cricot II*, spektakli Józefa Szajny,

Krzysztofa Pankiewicza i innych. I chociaż wiele tych twórców dzieli, to jednak zbliża ich to, co stanowiło punkt wyjścia dla Elsynoru: potraktowanie samego tekstu w sposób pretekstowy i zanegowanie jego zawartości intelektualnej, szukanie natomiast inspiracji w teorii Czystej Formy i komponowanie kształtu inscenizacyjnego spektaklu w oparciu o niektóre jej założenia, ale nazbyt dowolnie lub jednostronnie interpretowane. Nic więc dziwnego, że nowatorstwo formalne tych przedstawień — często bardzo interesujących pod względem plastycznym — pozostaje w jaskrawej sprzeczności z problematyką utworu, który traktowany jest przez reżysera po prostu jako czysty nonsens lub bełkot³⁴.

Twierdząc, że od przedstawienia *Pragmatystów* bierze początek określony styl wystawiania sztuk Witkacego i godząc się — z perspektywy dzisiejszej — że związany z tym stylem sposób ich interpretacji ugruntował „złą sławę” Witkiewicza, nie można jednak całkiem przekreślać znaczenia inscenizacji w Elsynorze. Prosta troska o obiektywizm każe oddzielić tu dwie sprawy: sprawę wpływu, jaki wywarło to przedstawienie na dalszych losach scenicznych Witkacego, i sprawę roli, jaką miało założenie Elsynoru w dziejach naszego teatru. Była to wszakże druga próba — po stworzonym w r. 1911 Teatrze Artystycznym w Warszawie — zbliżenia teatru polskiego do najbardziej nowatorskich przeobrażeń, dokonujących się w europejskiej sztuce teatru od przeszło 20 lat, a które docierały do nas właściwie tylko w postaci sprawozdań krytyków. Radykalizmem przyjętego programu artystycznego i śmiałością ataku na konwencję naturalistyczną przewyższa Elsynor wszystkie sceny eksperymentalne lat międzywojennych. I chociaż samo przedstawienie, będąc jedynie połowiczną realizacją wytkniętych zadań, nie mogło stać się prawdziwym „objawem przełomu w polskiej sztuce teatralnej”, to jednak na pewno dowiodło konieczności poszukiwania nowych rozwiązań scenicznych, przyczyniając się do ożywienia atmosfery teatralnej tamtych lat i chyba w jakimś stopniu przygotowując opinię publiczną i krytykę do tego istotnego przełomu, jakiego dokona Leon Schiller swoimi przedstawieniami w Teatrze im. Bogusławskiego.

Być może, gdyby teatrzyk Elsynor działał dłużej, wartość jego dokonań byłaby znacznie większa i bezsporna, a wkład w rozwój naszego teatru bardziej wymierny. 7 stycznia 1922 r. odbył się czwarty i ostatni zarazem spektakl *Pragmatystów*.

O upadku sztuki zadecydowała na pewno i niezwykła pora przedstawień — „około północy, kiedy, jak wiadomo, szanująca się publiczność śpi, a nie szanująca się wymaga od rozrywek ostrzejszego smaku niż go może dostarczyć literatura, nawet najśmielsza”³⁵ — i dziwna forma inscenizacji, a przede wszystkim chyba to, że w sztuce nie było „prostytutek, ani satyry politycznej”. Wkrótce potem — w marcu — nie wystawiwszy już żadnej nowej sztuki, rozwiązany został teatr Elsynor³⁶.

III KURKA WODNA W REŻYSERII TRZCIŃSKIEGO

Burzliwe dyskusje wokół *Tumora Mózgowicza* i ataki prasy na dyрекcję teatru nie odwiódy Teofila Trzcińskiego od podejmowania następnych prób z nową dramaturgią. Wierny był zasadzie, którą sformułował w jednym z wywiadów: „Było, jest i będzie najzaszczytniejszym przywilejem teatru krakowskiego, jak długo jest on w rękach ludzi świadomych jego tradycji i zadań, że zawsze podawał rękę młodym i najmłodszemu, nie mającemu dostępu na inne sceny”¹. Na początku sezonu 1921/22 Trzciński zapowiedział, że „wieczory eksperymentalne”, zainaugurowane sztuką Witkiewicza, będą kontynuowane i nada im się bardziej oficjalny charakter, wyznaczając w repertuarze Teatru im. Słowackiego osobne dla nich miejsce w cyklu pod nazwą „Nowy dramat”.

Jednakże z trudnych dziś do ustalenia powodów cykl ten rozpoczęto dopiero pod koniec sezonu — 4 maja 1922 r. premierą *Ulicy Dziwnej* Kazimierza A. Czyżowskiego. Wystawienie tego utworu świadczy o niemałej odwadze dyrektora teatru, bo istotnie trzeba było dużej śmiałości, by zagrać sztukę, której niedawna prapremiera w Reducie zakończyła się generalną kłapą, a autora i reżysera bezlitośnie wykpiiono w prasie. Dla zespołu Reduty przygotowanie *Ulicy Dziwnej* miało być próbą zerwania z konwencją gry naturalistyczno-psychologicznej. Adam Dobrodzicki — reżyser przedstawienia znacznie prześcignął skrajnością i radykalizmem przyjętych zasad realizatorów *Pragmatystów* w Elsynchronie. Tekst sztuki przetworzył i właściwie na nowo zmontował, aktorom kazał wymawiać słowa z nienaturalną intonacją i oszałamiającą szybkością, a ich ruch po scenie zorganizował według regulaminu musztry wojskowej. W rezultacie powstało widowisko, którego poetyka inscenizacyjna wywołała nie tyle szok, ile raczej śmiech i politowanie². Drugi po *Pragmatystach*

eksperyment teatralny w Polsce przyniósł zwolennikom reform następne rozczarowanie.

Trzcíński, reżyserując dramat Czyżowskiego, wyszedł z identycznych założeń, które obrał przy inscenizacji *Tumora Mózgowicza*: nie zamierzał traktować sztuki jako pretekstu do wypróbowania nowych środków teatralnych, ale skoncentrował się na jej problematyce. Dostrzegał bowiem, że nowatorstwo formalne *Ulicy Dziwnej* jest mało odkrywcze i że bardziej ważne są w niej treści społeczne. Wystawił ją przeto w konwencji realistycznej jak normalną sztukę obyczajową i osiągnął sukces. Miara uznania krytyki dla tego przedstawienia była opinia, że można je uważać za właściwą prapremierę *Ulicy Dziwnej*.

Niepomny „lekcji” otrzymanej od recenzentów z okazji premiery *Tumora Mózgowicza*, Trzcíński zdecydował się przeznaczyć na drugą pozycję cyklu „Nowy dramat”, sztukę Witkiewicza. Odstąpił jednak od pierwotnego zamiaru wystawienia „dramatu w dwóch i pół aktach” pt. *ONI*, a wybrał *Kurkę Wodną* — „tragedię sferyczną w trzech aktach”. Z jej przygotowaniem zwlekano dość długo i dopiero w lipcu przystąpiono do prób, wyznaczając premierę — podobnie jak w wypadku *Tumora Mózgowicza* — na koniec sezonu: na dzień 20 lipca, i znowu zapowiadając w prasie, iż odbędą się tylko dwa przedstawienia (zrezygnowano już jednak z wydawania zaproszeń!)

Decyzję tę „Zwrotnica” skwitowała następującym komentarzem, napisanym prawdopodobnie przez Tadeusza Peipera:

„*Kurka Wodna* Witkiewicza — donoszą nam przed zamknięciem numeru — ma być grana w Teatrze im. Słowackiego z końcem bieżącego miesiąca. Ale nie wystarczy grać, trzeba chcieć wygrać. Trzeba chcieć zwycięstwa. Dyr. Trzcíński, którego wysokie aspiracje artystyczne są nam znane, ma tę niewątpliwą zasługę, że pierwszy spośród naszych kierowników teatralnych zainteresował się nowym dramatem. Ale zainteresowanie to nie powinno robić wrażenia troski o efektywność przyszłego wykazu dzieł, wprowadzonych na polską scenę i — wyprowadzonych z niej. *Kurka Wodna* ma być daną jako eksperyment. Do istoty eksperymentu należy stworzenie jak najpomysłniejszych warunków badania. A sezon ogórkowy... Czyżby dyr. Trzcíńskiemu chodziło o zbadanie stosunku zachodzącego między nowym teatrem a upałem? Jakkolwiek wypadnie zapowiedziane przedstawienie, przykro nam, że może

ono z łatwością przemienić się z eksperymentu teatralnego w eksperyment klimatologiczny”³.

Obawy okazały się słuszne: przedstawienie — według opinii autora — „dalekie było od doskonałości”. Scenografia zupełnie nie odpowiadała opisowi sceny w didaskaliach, a niewielka ilość prób uniemożliwiała „osiągnięcie jednolitego charakteru całości”, mimo iż aktorzy „robili, co mogli i osiągnęli w pewnych momentach rezultaty doskonałe”. Trzecia prapremiera utworu Witkacego w pełni dowiodła, jego zdaniem, iż „tzw. »eksperyment« zachodzi zawsze w warunkach nienormalnych i dlatego prawdziwym eksperymentem nie jest (...) Poza eksperymentem artystycznym jest także eksperyment w stosunku do publiczności, który zależy, niestety, od pory roku i charakteru reklamy”⁴. Irzykowski określił to jeszcze dobitniej, stwierdzając, iż eksperyment z *Kurką Wodną* miał „zaściankowy charakter”⁵.

Przesunięcie daty premiery na koniec sezonu oraz zapowiedź w prasie, że przedstawienie pokazane zostanie na „marginesie oficjalnego repertuaru” i przeznaczone jest właściwie tylko dla „zwolenników nowych kierunków literackich” oburzyło nawet samego Prokescha, który w tych postanowieniach dopatrywał się asekurantwa teatru: „to zwalnia dyrekcję od odpowiedzialności za użyczenie miejsca ewolucjom scenicznym, które nawet jako eksperyment teatralny budzą obojętne wzruszenie ramion”⁶.

Krytycy krakowscy przyjęli drugą premierę sztuki Witkacego chłodno, a nawet obojętnie, kwitując ją jedynie krótkimi artykułikami. W porównaniu z reakcją na *Tumora Mózgowicza* najbardziej widoczna zmiana nastąpiła w tonie tych wypowiedzi. *Kurka Wodna* nikogo już właściwie nie oburzyła, a kilku niedawnych jeszcze przeciwników i pszkwilańców zdobyło się nawet na komplementy. Marian Szykowski, który rok temu odsądził jej autora od czci i wiary, proponując by zajęli się nim psychiatrzy, obecnie nie zawahał się złożyć następującej deklaracji: „St. Ign. Witkiewicza uważam za jeden z najciekawszych fenomenów w Polsce współczesnej... Bardzo zaciekawiają mnie jego estetyczno-filozoficzne dywagacje — logika jego »systemu« — obrotność polemiczna — wywrotowość czy anarchizm w zakresie odpodobań i odwracań do góry nogami obowiązujących i nietykalnych kategorii myślenia. Cenię ten pęd do budowy nowej, nieznanej ścieżki i tę walkę z szablonem”⁷. Wprawdzie nieco dalej krytyk ten potwier-

dził swój negatywny sąd o teorii Czystej Formy, ale w polemice nie posłużył się już inwektywami i kpina. Złagodził również ton wypowiedzi najzagorzalszy przeciwnik *Tumora Mózgowicza* — Emil Haecker. A recenzentka „Gońca Krakowskiego” stwierdziła, iż Witkiewicza nie należy posądzać o snobizm czy o chęć zakpienia z krytyki i widzów, ponieważ nad dążeniem do oryginalności i ambicją epatowania za wszelką cenę przeciętnych gustów dominuje w jego twórczości autentyczne pragnienie rozstrzygania pewnych pytań filozoficznych. Tylko wypowiedź sprawozdawcy, podpisującego się kryptonimem M. As., utrzymana była w równie obelżywym tonie, jak niektóre recenzje *Tumora* i *Pragmatystów*. Napisał bowiem, że oglądając eksperyment teatralny na scenie Teatru Miejskiego miał wrażenie, iż jest świadkiem operacji dokonywanej na ciele estetyki przy pomocy „zbrudzonego noża kuchennego” i „narzędzi masarskich”⁸.

Recenzenci nie ukrywali zresztą powodów zmiany swego stanowiska. *Kurka Wodna* wydała im się po prostu utworem bardziej zrozumiałym niż *Tumor Mózgowicz* i to, ich zdaniem, stanowiło najlepszy dowód trudności, jakie przysparzać musi autorowi realizacja własnych poglądów teoretycznych. „Mimo swego dogmatu o »czystej formie« niezależnej od sensu — pisał Haecker — p. St. Ign. Witkiewicz uposażył swą sztukę *Kurka Wodna* w »sens życiowy« i to właśnie stanowi jej zaletę, to właśnie ukazuje talent autora”. I dalej: „*Kurka Wodna* nie jest zgoła futureską formistyczną, lecz sensownym dramatem groteskowym, pełnym dowcipu i satyry, a tylko gdzieś tam upstrzonym futurystycznymi pomysłami, ażeby trudniej było poznać”⁹.

Zdaniem Irzykowskiego, ową metamorfozę nastrojów i sądów krytyki zawdzięcza Witkacy ... samemu sobie — prowokując bowiem stale opinię publiczną głoszeniem teorii bezsensu doprowadził w końcu do sytuacji, że „wszyscy go chcą nawracać, syna marnotrawnego, bo większa jest uciecha w niebie z jednego nawróconego grzesznika, niż z 99 sprawiedliwych! Prowokuje do tego, aby mu wykazywano: a jednak piszesz z sensem, ja ci zaraz ten sens wykażę!” I rzeczywiście recenzenci *Kurki Wodnej* prześcigali się wzajemnie w odkrywaniu sensu utworu. Niektórzy nawet zaznaczali, iż nie należy poprzestawać na jednej tylko interpretacji, ponieważ fabuła utworu nasuwa szereg problemów — takich na przykład, jak „stosunek człowieka do siły fatalnej, do wartości przeżyć

duchowych w odniesieniu do rzeczywistości i czynu, jak wartość w ogóle zjawisk realnych i istnienia człowieka, jak problem zła itd.¹⁰ W tytułowej bohaterce widziano zarówno symbol złych sił drzemiących w naturze ludzkiej, jak i personifikację przeszłości, od której stara się uwolnić Edgar Wałpor. Dlatego też nie zaszokowało już krytyków zmartwychwstanie zastrzelonej przez niego *Kurki Wodnej*. W scenie tej bowiem zawierała się myśl — nie nowa, jak podkreślano, bo przejęta od Ibsena i Przybyszewskiego — że od przeszłości nie można się uwolnić, że ciąży ona na człowieku jak fatum, kształtując cały jego los. Haecker trafnie zauważył, że o ile moderniści traktowali tę problematykę śmiertelnie poważnie, o tyle Witkiewicz wtlacza ją w formę groteski, chcąc „żeby publiczność wyczuła tu tragizm poprzez — śmiech”.

Wielu recenzentów skwapliwie poparło jednak hipotezę Tadeusza Sinki, sformułowaną przezeń w czasie dyskusji na premierze, że właściwego klucza do zrozumienia utworu trzeba szukać w biografii autora¹¹, że *Kurka Wodna* to po prostu ... autopamflet. „Nie wchodzę w to — pisał Haecker — z czyjego życia, ale w każdym razie z życia wzięta jest ta tragedia człowieka, który od dzieciństwa przeznaczony jest przez ojca i wychowywany na »wielkiego człowieka«. Terror ojcowski zmusza go dążyć do tego, żeby się stał wielkim artystą (lub wielkim uczonym), gdy on z głębi duszy nie cierpi sztuki (względnie nauki). Następstwem musi być spaczenie duchowe i wykolejenie życiowe”. W środowisku artystycznym Krakowa taka aluzja była dla wszystkich przejrzysta, dobrze bowiem wiadano, jaki był stosunek Stanisława Witkiewicza do syna, znane były jego poglądy pedagogiczne, nie stanowiło również tajemnicy to, że ojciec przeznaczył dla syna karierę artystyczną i utwierdzał go w przekonaniu, że musi sprostać temu zadaniu. Orientowano się również i w szczegółach biografii autora *Kurki Wodnej*. W kręgach znajomych i przyjaciół rodziny Witkiewiczów pamiętano na przykład eksperyment wychowawczy zastosowany przez ojca w edukacji syna. Stanisław Witkiewicz — zwolennik teorii, że każdy system nauczania zabija indywidualność — nie zgodził się na naukę szkolną Stanisława Ignacego i przystał tylko na lekcje prywatne, starając się zarazem pobudzać i inspirować już od dzieciństwa jego zainteresowania oraz zdolności muzyczne, malarskie i literackie. W latach późniejszych dyskusje ojca z synem, a potem ich wieloletnia korespondencja koncentrowały się głównie

na sprawach sztuki i problemach związanych z psychologią twórczości. Stanisław Witkiewicz stawiał wtedy synowi określone wymagania artystyczne i intelektualne, wpajał mu kult sztuki i przekonanie o wyjątkowym powołaniu artysty. I choć z czasem odmienne gusta, różnice światopoglądowe i inne pojmowanie zadań sztuki stały się powodem konfliktów między nimi, to jednak Witkacy zawsze będzie przyznawał ojcu inspirującą rolę w sformułowaniu zasad własnej estetyki¹².

Przy znajomości tych faktów krytycy mogli historię Edgara Wałpóra, którego ojciec robi wszystko, by stał się on artystą lub „wielkim w czymkolwiek bądź”, ten zaś odczuwa to jako osobistą tragedię, ponieważ zdaje sobie sprawę, iż nie ma talentu, ani ambicji, ani twórczej siły — odczytać jako udramatyzowaną autobiografię¹³. Haecker i inni poprzestali na aluzjach, ale Szyjkowski zapytał wprost: „czy tragedia Edgara Wałpóra, który nie może zostać artystą, nie nosi charakteru — autobiograficznego?” Z nieukrywaną satysfakcją niektórzy spośród nich przytaczali na poparcie tej tezy wypowiedź Edgara, który przyznaje, że nie ma talentu i nigdy nie zostanie artystą oraz słowa starego Wałpóra, iż jego syn mógłby grać jedynie role w „tych sztukach bez sensu, które teraz piszą”. Autoironiczny komentarz, tak częsty w utworach Witkacego, potraktowano niemal jako spowiedź i wyznanie wiary autora. W przyszłości zresztą dość często krytycy, jakby dla „pogębienia” Witkiewicza, doszukiwać się będą zarówno w dramatach, jak i w powieściach, momentów autobiograficznych, z reguły także postaci nieudanych artystów z jego sztuk będą utożsamiać z autorem. Wywoływało to zawsze gniewne protesty Witkacego. „Wprowadzenie tego rodzaju kwestii osobistych do krytyki — pisał po premierze *Kurki Wodnej* — uważam za najwyższy sposób niestosowne, niedelikatne i nietaktowne. Co panów to obchodzi i co to ma wspólnego z krytyką?”¹⁴

Bardziej „neutralne” stanowisko recenzentów wobec Witkacego nie oznaczało akceptacji jego dramaturgii i odejścia przy jej osądzie od tradycyjnych kryteriów oceny. Przyznając sens *Kurce Wodnej* wytknięto jednocześnie autorowi, iż jest to sztuka pozbawiona „logicznych prawideł” w budowie akcji, że wprowadzenie mnóstwa nieprawdopodobnych sytuacji i powtarzanie dziwacznych efektów doprowadziło nie tylko do „zaciemnienia” przewodniej myśli utworu, ale i znudzenia wi-

dzów, dla których „usiedzenie w teatrze do końca spektaklu należało do rzędu bolesnych poświęceń”.

Prokesch przyznał nawet, iż po obejrzeniu *Kurki Wodnej* gotów jest zmienić swe poprzednie zdanie o *Tumorze Mózgowiczu*, który choć był utworem dziwacznym, to jednak w tym dziwactwie tworzył „logiczną całość” — tymczasem nową sztuką nie rządzi już żadna określona koncepcja twórcza i przy najlepszych chęciach „niepodobna odtworzyć zarysu nawet zaokrąglonej budowy”. Za szczególnie „niemiły dysonans”, niepowiązany z całością akcji i świadczący tym samym o nieznajomości podstawowych reguł dramaturgii, uznano finał — scenę, gdy ojciec Edgara i trzech biznesmeni żydowscy zasiadają do partii wista i rozgrywają ją przy odgłosach toczonej w mieście rewolucji. Recenzenci nie omieszkali również powtórzyć, znanej już z omówień *Tumora Mózgowicza*, rady, że jeśli autor pragnie, by jego utwór miał istotnie prawdziwy sens, musi w takim razie zastosować się do ogólnie przyjętych „wymagań dramatu i teatru” — a nie czyniąc tego marnuje swój talent¹⁵.

Nadzieje krytyków na to, iż konfrontacja ze sceną ukaże Witkacemu błędy wyznawanej teorii i sprawi, że zacznie on pisać normalne sztuki z sensem, rozproszył Karol Irzykowski, stwierdzając, że nie nastąpi to nigdy, bo „wtedy by szwindel z Czystą Formą był niemożliwy, bo wtedy by się wykazało, że forma jest czymś innym, wtedy by nareszcie naprawdę trzeba pokazać formę”. Irzykowski, formułując w recenzji przedstawienia *Kurki Wodnej* negatywny sąd o teorii jej autora, rzucał mu zarazem pierwsze „wyzwanie” do publicznej polemiki. „Pan Witkiewicz estetykę swoją wyklada tylko negatywnie — pisał — ale nigdy nie powie po ludzku, na przykładzie, bez andronów filozoficznych co to jest ta jego fufa, ta Czysta Forma. Przyznam się, że dłuższy czas brałem go na serio i usiłowałem dopatrzeć się w jego dramatach owych idei formalnych. Nie znalazłem ich. Więc jeżeli teraz p. Witkiewicz nie wylegitymuje swoich zamierzeń — bez wykręcania się, że w »natchnieniu« formistycznym sam nie wie, co robi — ja jego sztuki i całe jego pisanie będę uważał za szwindel i blagę”. Był to początek sporu między autorem *Walki o treść* a Witkacym — sporu, który miał jednak dość jednostronny charakter, bo tym, który stale atakował był Irzykowski, Witkacy zaś „odgrażał” się tylko i zapowiadał gruntowną polemikę (do bezpośredniej wymiany zdań doszło między nimi

tylko raz — w roku 1924 na łamach „Ekranu i Sceny” — ale dyskusja nie dotyczyła spraw ściśle estetycznych). Prowadząc spór z Witkacym będzie się Irzykowski powoływał na swoje wrażenia wyniesione ze spektaklu *Kurki Wodnej*, czyniąc z nich dodatkowy argument przeciw teorii Czystej Formy. W roku 1926 napisze na przykład: „Zamiłowanie autora w ordynarności niszczy »dynamiczne napięcia« jego sztuki, co krok (...) Przez jeden akt można to wytrzymać, ale gdyby p. Boy musiał wytrzymać trzy akty *Kurki Wodnej*, tak jak ja wytrzymałem, może by trochę pomiarkował swój entuzjazm”¹⁶. Bez wątpienia sądy Irzykowskiego w znacznym stopniu zażyły na recepcji twórczości Witkacego w latach międzywojennych. Były one dla wielu recenzentów najbardziej autorytatywnym potwierdzeniem słuszności zajmowanego przez nich stanowiska, a jego słowa „szwindel i blaga” stały się obiegową formułą, którą chętnie posługiwano się przy charakterystyce dramaturgii Witkacego.

Zarzutów dotyczących budowy *Kurki Wodnej* żaden z krytyków nie poparł rzeczowymi argumentami czy próbą analizy, poprzestano jak zwykle na etykietach. Wartości formalnych utworu bronił jedynie recenzent „Zwrotnicy”, dowodząc, iż jest to dramat „najbardziej skończony pod względem formy”, co wyraża się i „wewnętrzną konsekwencją” rozwoju akcji, i umiejętnym stopniowaniem napięć dynamicznych, i celowym użyciem efektów, mających wprowadzić widza „w inny wymiar wartości konstrukcyjnych, z którego wieje metafizyczna groza”¹⁷. Opinia ta, podyktowana na pewno względami lojalności redakcji wobec sojusznika w walce o „nową sztukę”, nie była przesadzona.

Kurka Wodna bowiem to chyba najkunsztowniej zbudowany dramat Witkacego. Uderzającą cechą jego kompozycji jest paralelność układów sytuacyjnych. Sztuka rozpoczyna się sceną zastrzelenia Elżbiety przez Edgara — pod koniec aktu trzeciego w tej samej co poprzednio scenerii Edgar ponownie do niej strzela. Podczas pierwszej sceny ona chce, aby ją zabił, on zaś się wzbrania — w finale jest odwrotnie. W obydwu pojawia się tajemniczy, ubrany w roboczą bluzkę człowiek, który zapala latarnię. Po pierwszym zabójstwie ojciec Edgara urządza wytworne przyjęcie — po drugim najspokojniej zaprasza trzech Żydów, którzy brali udział w tamtym przyjęciu, do partyjki wista. Pierwsze zabójstwo Kurki łączy się z pojawieniem małego Tadzia, podającego się za jej syna i które-

go Edgar adoptuje — drugie zabójstwo powoduje, iż Tadeusz wyrzeka się przybranego ojca i ucieka z domu. Zrozumiałą staje się sens podtytułu: „tragedia sferyczna”, a więc „kulista”, bo istotnie akcja zatacza koło, by wrócić do punktu wyjściowego. Funkcja konstrukcyjna tego chwytu polega przede wszystkim na tym, iż nadaje on kompozycji dramatycznej utworu cechy jakby doskonałego mechanizmu. Witold Wirpsza trafnie zauważył, że jest to mechanizm teatru marionetek. A więc teatru, którego umowność pozwala autorowi nie dbać ani o prawdopodobieństwo psychologiczne postaci, ani o konsekwentny przebieg wypadków, akcja zaś rozwija się w sposób niemal automatyczny, wypełniając schematyczny, często „katarynkowy” układ fabularny. Dlatego też w teatrze tym „ważne jest nie to, co się wydarza, lecz to, co zostało powiedziane” — postaci wprawia w ruch i porusza nie „mechanizm ruchowy, ale mechanizm mowny”¹⁸. Każde zatem działanie poprzedza deklaracja, przy czym postaci uświadamiają sobie zarówno umowność własnej egzystencji, jak i to, że wszystko, co robią, będzie miało jedynie pozory działania (Edgar wielokrotnie stwierdza, że jest manekinem, marionetką, pajacem w rękach niewiadomej siły, że zanim zdoła cokolwiek uczynić, dzieje się to już samo i bez jego woli). Irzykowski uważał, że przypomina to chwyt ironii romantycznej, który jednak u Witkacego spełnia wyłącznie funkcję rozweselania widzów i nie ma żadnego głębszego uzasadnienia, jeśli nie liczyć tego, że „nawołuje do ostrożności przed sensem”.

Dramaturgiczna konstrukcja *Kurki Wodnej* na pewno nie ułatwiła zadania reżyserowi. Trzcński nie zdecydował się na wybór koncepcji inscenizacyjnej, uwzględniającej ironiczne podteksty sztuki i założenia teatru marionetek, ale kierując się zapewne doświadczeniami premiery *Mózgowicza*, wyreżyserował utwór w konwencji realistycznej. A aktorzy zagrali tak, jak — mówiąc słowami Irzykowskiego — „grywa się np. Ibsena”. Trudno orzec, jaki to dało efekt. Pełna rezerwy ocena Witkacego oraz uwaga Kremera, iż nieporozumieniem było nadanie sztuce „postaci bardziej realnej”, przez co straciła ona „charakter wizjonerski” — stanowić mogą jedyną podstawę do stwierdzenia, iż to, co sprawdziło się w *Tumorze*, w wypadku *Kurki Wodnej* okazało się nie najszcześniejszym rozwiązaniem. Konwencja realistyczna musiała chyba kłócić się z poetyką całego utworu. Być może, gdyby reżyser dokonał skrótów — zwłaszcza w tych partiach tekstu, w których postaci

same siebie komentują, udałoby mu się osiągnąć bardziej „jednolity” charakter przedstawienia. Ale Trzciniński z zasady nie ingerował w teksty opracowywanych przez siebie utworów. W *Kurce Wodnej* dokonał tylko jednego poważniejszego skreślenia: usunął trzy kwestie z rozmowy Elżbiety i Edgara w pierwszym akcie¹⁹. Jeśli jeszcze uwzględni się fakt, że wskutek pośpiechu, małej ilości prób i kłopotów z obsadą (w ostatniej chwili rolę Alicji przejęła po Kłofskiej — Jadwiga Żmijewska), spektakl nie mógł być dopracowany do końca, trzeba będzie zgodzić się z opinią, że prapremiera *Kurki Wodnej* ujawniła tylko „znikome wartości artystyczne” utworu i stanowiła przedstawienie nieudane. Porażka Trzcinińskiego była jednak pouczająca: dowiodła, że nie można do sztuk Włkiewiczza stosować zawsze tej samej formuły inscenizacyjnej, że ta formuła, choć sprawdzona w toku realizacji jednego utworu, może w wypadku innej sztuki okazać się niewłaściwa, a nawet stać się przyczyną fiaska artystycznego.

Wybrana przez Trzcinińskiego konwencja, wymagająca od aktora przestrzegania reguł gry realistycznej i wierności zasadzie „przeżywania” roli, a kłócąca się z partiami dialogu, w których bohaterowie manifestują swój umowny byt, musiała przysporzyć kłopotów zespołowi aktorskiemu. Nie wszyscy wykonawcy podporządkowali się poleceniom reżysera. Najbardziej realistycznie zagrał postać ojca Edgara — Włodzimierz Miarczyński. Dorównywał mu w niektórych momentach Alfred Szymański (Wiktoś), który jednak nadmiernie stosował „burzliwą” gestykulację. Zawiódł natomiast Władysław Bracki, jako Edgar Wałpor i trudno się dziwić. Wahał się między „realizmem” a „stylizacją”, tworząc postać niezbyt przekonującą.

Maria Modzelewska — odtwórczyni *Kurki Wodnej* — występowała na scenie Teatru im. Słowackiego dopiero od niedawna, ale już w pierwszych sztukach wykazała wszechstronny talent. Rola *Kurki Wodnej* była bezsprzecznie największym jej sukcesem w sezonie. Modzelewska doborem środków aktorskich wyraźnie wyłamywała się z realistycznego stylu gry, zaznaczając, jako jedyna z całego zespołu, dystans wobec postaci. Ogólna interpretacja roli polegała na dyskretnym podkreślaniu w pewnych scenach cech komicznych, a nawet groteskowych, w innych zaś — tragicznych. Talent Modzelewskiej najpełniej ujawnił się w tych momentach, w których musiała ukazać kolejne przemiany wyglądu i charakteru *Kurki Wod-*

nej (od „nic a nic nieponętnej” kobietki w I akcie do zmysłowej i robiącej na mężczyznach „piekielne erotyczne wrażenie” kobiety-demonia w III akcie). Słów podziwu dla tej kreacji nie żalowali recenzenci, a Witkacy napisał, iż Modzelewska „przeszła wszelkie jego oczekiwania”.

Nie znamy autora scenografii do *Kurki Wodnej* — na afiszu i tym razem nie podano jego nazwiska. Można jedynie przypuszczać, że był nim Zygmunt Wierciak, który w tym sezonie projektował dekoracje do większości sztuk granych w Teatrze im. Słowackiego. Recenzenci uznali je za „stylowo dostosowane do rodzaju sztuki”. Chwalono pomysł ozdobienia salonu kilkoma obrazami Witkacego, a ogólny zachwyt wzbudziła „malownicza” scena z I aktu z „efektem wyłaniającej się z mroku na tle zachodzącego słońca latarni, pod którą ginie zastrzelona Kurka Wodna”²⁰. Opinia Witkacego o scenografii była całkiem odmienna. W fakcie pominięcia wskazówek autorskich dopatrywał się nawet głównej przyczyny porażki scenicznej utworu, twierdząc, iż najlepsza reżyseria „traci wartości formalne na tle zupełnie nieodpowiednim” — inny bowiem ma smak „wino pite z kryształowej czary, a inny — chleptane z trudem z jakiegoś podejrzanego naczynia”.

Trzecia prapremiera sztuki Witkiewicza minęła prawie bez echa. W Warszawie skwitowano ją zaledwie jedną krótką i złośliwą wzmianką w „Kurierze Polskim” (nr 201): „*Kurka Wodna*, sztuka S. I. Witkiewicza, została w ubiegłą sobotę wystawiona na scenie krakowskiej. Jak widzimy, nie trzeba »Elsynorów«, klubów teatralnych itp. protektorów nowego piśmiennictwa, jeśli pierwsza scena krakowska wystawia sztukę propagującą z talentem czysty nonsens bez domieszek paseistycznych”. Witkacy ogłosił co prawda artykuł polemizujący z recenzentami, ale żaden z nich nie podjął dyskusji. Artykuł dotyczył zresztą, jak przyznał autor, tylko „kwestii ubocznych”, a jego ton nie miał już tej pasji polemicznej, z jaką napisane były odpowiedzi krytykom *Tumora Mózgowicza* i *Pragmatystów*. Jeden tylko fragment z tej wypowiedzi zasługuje dzisiaj na szczególną uwagę — zawiera bowiem słowa prorocze: „Można nie lubić mnie jako artysty, ale twierdzenie, że nie jestem wcale artystą, uważam za nieco przesadzone i obawiam się, że sąd przyszłych pokoleń nie będzie zbyt pochlebny dla niektórych moich krytyków. Jakkolwiek, wskutek nienasycenia formą i wymagań kompozycyjnych, sztuki moje nie są fotograficznym odbiciem życia, jednak nad

»banialukami« (...) w nich zawartymi pomysła jeszcze kiedyś przyszli historycy literatury”²¹.

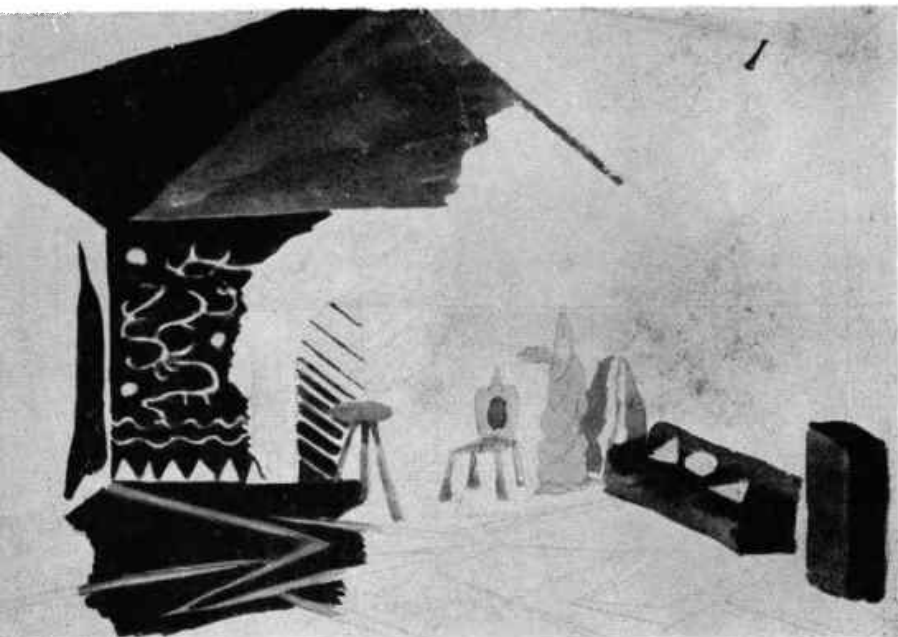
Redakcja „Czasu”, drukując artykuł Witkiewicza, opatrzyła go komentarzem, w którym m. in. czytamy, że sztuki autora *Kurki Wodnej* są w ten sposób napisane, iż nie mogą „wprost trafić do świadomości widzów, przyzwyczajonych do tego, aby oglądać na scenie jasne i wierne odbicie życia — choćby przepuszczonego przez pryzmat wyobraźni”, że sztuki te wymagają komentarzy i „ta ich właściwość — czy może wada — sprawia, że utrwalenie ich w repertuarze jest trudne, a nawet niemożliwe; będzie to zawsze eksperyment — pożyteczny i pożądanym, jak każde poszukiwanie nowych dróg — ale dla tej publiczności, od której teatr zależy, dla której jest przeznaczony — przeważnie niedostępny”²².

Najbliższa przyszłość i kolejne przedstawienia poświadczyły, niestety, trafność tego sądu.

IV TORUŃSKIE PRAPREMIERY W MAŁYM DWORKU ORAZ WARIATA I ZAKONNICZY

W latach 1923—24, gdy dyrekcje najpoważniejszych scen polskich wyciągnęły z doświadczeń Teofila Trzcińskiego i eksperymentu z *Pragmatystami* wniosek, że granie Witkacego stanowi zbyt wielkie ryzyko zarówno finansowe, jak i prestiżowe (łatwo bowiem można się narazić na gniew krytyków) — w tym okresie, gdy nawet sam Trzciński odrzucił *Jana Macieja Karola Wścieklicę*, a potem uczynił to także Szyfman, wtedy właśnie „odważył” się wystąpić z prapremierami dwóch sztuk Witkiewicza prowincjonalny Teatr Miejski w Toruniu. Nic dziwnego, że wiadomość o czynionych w tym teatrze przygotowaniach do wystawienia utworu pt. *Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka* podana została przez prasę warszawską nieomal jako sensacja¹.

Reakcja ta oraz okoliczności towarzyszące obu premierom stają się bardziej zrozumiałe, jeśli sobie przypomnimy, że stały teatr polski powstał w Toruniu dopiero w listopadzie 1920 r., że działał w mieście o zróżnicowanym składzie narodowościowym, co wyznaczało mu swoiste zadania, że musiał zdobywać publiczność wychowaną na obcym repertuarze, że nieustannie borykał się z wieloma trudnościami. Ich świadectwem mogą być słowa Mieczysława Szpakiewicza, ówczesnego dyrektora sceny toruńskiej: „Obejmując w r. 1921 kierownictwo teatru w Toruniu, stanąłem wobec dość trudnego zadania: pragnąłem bowiem pogodzić zakres stworzonego przez siebie ideału pracy artystycznej w teatrze z realnymi warunkami tej pracy i to w dodatku w mieście, liczącym zaledwie 50 000 mieszkańców, w mieście od lat dwóch dopiero zwolnionym spod zaboru pruskiego, w którym istniał względnie dobry teatr niemiecki. Względy te należało jeszcze godzić



6 Projekt dekoracji St. I. Witkiewicza do *Pragmatystów* w Elsynorze, Warszawa 1921

7 Projekt dekoracji do niezrealizowanego *Nowego Wyzwolenia*, które miało być wystawione w 1921 r. razem z *Pragmatystami* w Elsynorze



9 Afisz prapremiery *Kurki Wodnej* w Teatrze im. J. Słowackiego. Kraków 1922

nadal z dość ubogim inwentarzem teatru, nie przystosowanym zupełnie do utworów swojskich i nie zaspokajającym najprymitywniejszych potrzeb sceny... Jeśli jeszcze wspomnę o dość nikłej pomocy rządowej w postaci rocznej subwencji i w ogóle niepomyślnym stanie finansowym w tym okresie, wraz z nieprzychylną dla mnie atmosferą, podzieloną na nieufnie obojętnych a nawet wrogich mi, to sytuacja moja przedstawiała się gorzej niż niepomyślnie. Zadanie więc dyrektora artystycznego i finansowego w jednej osobie było istotnie godne politowania”².

Pomimo trudnych warunków teatr toruński pod kierownictwem Szpakiewicza stał się jedną z najambitniejszych scen polskich w owych latach. Zdecydował o tym przede wszystkim repertuar, oparty na wielkiej klasyce polskiej i obcej. Szpakiewicz zaczął wkrótce zbierać pochwały całej niemal polskiej krytyki. Podkreślano, że teatr toruński jest „ogniskiem i kuźnią patriotycznej i twórczej kultury polskiej”, że doskonale wypełnia swoją narodową misję i zadania wychowawcze, że jego działalność może się stać „poważnym dorobkiem w ogólnym rozwoju naszego życia teatralnego w Polsce”. Chwalono także wysoki poziom przedstawień i nowatorski, antynaturalistyczny charakter inscenizacji, zwracając uwagę, że pod tym względem scena toruńska zdecydowanie różni się od innych teatrów prowincjonalnych³. Istotnie, Szpakiewicz, który ściągnął do Torunia wielu aktorów kijowskich Studiów oraz świetnie zapowiadającego się scenografa tego teatru — Feliksa Krassowskiego, starał się twórczo wykorzystywać swe doświadczenia zdobyte w okresie pracy u Wysockiej w Kijowie, a potem w Reducie.

Wkrótce jednak zaczęły się kłopoty, spowodowane zmniejszeniem dotacji i gwałtownym spadkiem frekwencji. Pogłębiający się kryzys w teatrze narzucał przy planowaniu repertuaru surowe rygory kalkulacji finansowej i zmuszał do dużej rozważliwości w dokonywaniu wyboru poszczególnych sztuk. Z tych względów chyba Szpakiewicz nie zdecydował się wystawić utworu Witkiewicza w pełnym sezonie jako „normalnej” pozycji repertuarowej i — idąc za przykładem Trzcńskiego — postanowił przesunąć premierę na koniec sezonu oraz nadać jej półoficjalny i eksperymentalny charakter. Jednocześnie zrezygnowano z zamiaru zagrania *Nadobniś i koczkodanów* i wybrano *W małym dworku* — sztukę łatwiejszą i mniej odbiegającą od tradycyjnego wzorca dramaturgii realistycznej.

Podjęto również inne „środki ostrożności”. Prasę zawiadomiono, że chęć przygotowania sztuki Witkacego zgłosili sami aktorzy, którzy wyłonili ze swego grona specjalny „zespół artystyczny” i kierując się ambicją doskonalenia warsztatu pragną w ten sposób „stworzyć sobie poza oficjalnym programem możliwość wypróbowania swych sił w nowych, jeszcze nieutartych kierunkach i dążeniach twórczych, aby tym lepiej je poznać, zmierzyć i ocenić”. Dyrekcja zaś przystając na propozycję aktorów zgodziła się, aby ich praca odbywała się w warunkach „laboratoryjnych” — nie określono zatem terminu, w jakim musi być przygotowana premiera i zezwolono, by próby odbywały się przez kilka tygodni. Aktorzy ze swej strony zapewnili, że dołożą starań, by przedstawienie odpowiadało jak najbardziej intencjom autora i było zarazem „swego rodzaju turniejem popisu talentów”. Przed premierą ukazały się w dwóch lokalnych dziennikach obszernie anonsy dyrekcji, w których omówiono twórczość Witkiewicza i wyjaśniono, że nowatorstwo jego dramaturgii zmusiło teatr do wydania następującego rozporządzenia:

„Czysta forma sztuki, nowy a odrębny kierunek gry aktorskiej i inscenizacji nie może być dostępnym dla szerszych mas społeczeństwa, nie przygotowanych do tego rodzaju widowiska, wobec czego niedzielne przedstawienie sztuki Witkiewicza zostanie odegrane wobec ograniczonego grona widzów, specjalnie zainteresowanych tą nowością sceniczną. Na przedstawienie to są wydawane zaproszenia przez sekretariat i kasę teatru, na zasadzie których będzie można nabyć bilety po normalnej cenie z opustem 40%”⁴.

A więc, podobnie jak w Krakowie, sztukę Witkacego znowu zaprezentowano jako pewnego rodzaju curiosum — z tą jednak różnicą, że w Toruniu wydano jeszcze dodatkowy zakaz: zabroniono wstępu na przedstawienie uczniom i młodzieży.

Prapremiera *W małym dworku* odbyła się 8 lipca 1923 r. w reżyserii Wacława Malinowskiego z dekoracjami Feliksa Krassowskiego. Niewiele można powiedzieć o samym przedstawieniu i trudno orzec, czy rzeczywiście prezentowało ono „nowy a odrębny kierunek gry aktorskiej i inscenizacji” (mimo poszukiwań nie udało się odnaleźć żadnych materiałów archiwalnych i ikonograficznych, niepowodzeniem zakończyły się próby dotarcia do uczestników przedstawienia). Niewiele mówi nazwisko reżysera. Karierę aktorską zaczynał w Teatrze Polskim u Rychłowskiego w Kijowie, potem występował w Wil-

nie i Krakowie i stąd na początku roku 1922 przeniósł się do teatru toruńskiego. W dorobku miał raczej role drugorzędne, a jego praca nad sztuką Witkiewicza była dopiero drugą próbą reżyserską (po *Mężu z grzeczności* Abrahamowicza i Ruszkowskiego). Te niewielkie doświadczenia teatralne Malinowskiego skłaniają do sceptycznej oceny nowatorskich wartości inscenizacji *W małym dworku*.

Na podstawie wzmianek prasowych, że utwór Witkacego „świetnie wyreżyserowany przez W. Malinowskiego czyni na widzach wstrząsające wrażenie”, że reżyser „w przygotowanie tej sztuki włożył wiele rzetelnej pracy i intuicji artystycznej”⁵ — można jedynie przypuszczać, że było to przedstawienie utrzymane na kulturalnym poziomie i nie zrywające w radykalny sposób z kanonami realistycznej konwencji. W wypadku jednak sztuki *W małym dworku* jest to rozwiązanie wyjątkowo uzasadnione. Tylko bowiem przy zachowaniu dosłownej scenerii i podkreśleniu „prawdziwości” wydarzeń może sprawić wrażenie zasadniczy pomysł fabularny: pojawienie się w biały dzień widma Anastazji Nibek, które zachowuje się jak gdyby była istotą żyjącą — rozmawia spokojnie z mieszkańcami dworku, je, a nawet pije wódkę. Na premierze moment ten istotnie wywarł silne wrażenie, choć — jak dowodziła recenzentka „Słowa Pomorskiego” — nie był to chwyt oryginalny, lecz przejęty od Wyspiańskiego. Duch Anastazji bowiem pełni tę samą funkcję, co widma w *Weselu*: demaskuje wady poszczególnych osób, zmusza je do autorefleksji i do odkrycia najintymniejszych myśli.

Recenzja Zofii Guzowskiej stanowi jedyne źródło wiadomości o przedstawieniu *W małym dworku* — nikt więcej o nim nie pisał. Sądom jej można jednak zaufać, bo zyskały one podobno aprobatę samego autora, który zadowolony zakupił kilkanaście egzemplarzy „Słowa Pomorskiego”⁶. Przytoczmy zatem jeszcze jej ocenę zespołu aktorskiego: „Na czoło grających, zgodnie niewątpliwie z intencją autora, wysunęła się p. Szpakiewiczowa, która w roli widma dała kreację ujętą i przeprowadzoną doskonale. Rola to niezmiernie trudna, skutkiem bowiem swego realizmu — łatwo wywołać może wrażenie groteskowe. P. Szpakiewiczowa utrzymała się nadzwyczajnie w nastroju, wywołując każdym swym pojawieniem się, niesamowitym monotonnym głosem, płynnymi, istic widmowymi ruchami i zaświatowym zapatrzeniem się jakby nie widzących oczu — dreszcz grozy wśród wrażliwszych widzów.

Bardzo dobrze wywiązali się również ze swego zadania: p. Leliwa jako ojciec, p. Wilkoszewska i Lejczykówna w rolach osieroconych dziewczątek, p. Szyszyłowicz — w miarę wulgarny dorodny kochanek, jeden jedyny normalny, zdrowy człowiek, czujący odruchowy lęk przed widmem, które jest mu poniekąd jakby wyrzutem sumienia. Trafną linię jako poeta utrzymał p. Dąbrowski. Panią Malanowicz mieliśmy sposobność ujrzeć w zupełnie odmiennej roli od tych, w jakich przyzwyczailiśmy ją podziwiać, i przyznać należy, że z zadania wyszła zwycięsko, dając bardzo interesującą sylwetkę nowoczesnej półdziewicy bez przesadów i sentymentów. Niepotrzebnie tylko zbyt silnie podkreśliła oczy, co robiło wrażenie, jakby była w czarnych okularach. Doskonały typ — w epizodycznej roli Maszejki, zarówno w mimice jak charakterystyce — dał p. Kwaskowski”.

Przedstawienie powtórzono tylko jeden raz — w środę 11 lipca, mimo iż wywołało ono duże zainteresowanie i stało się wydarzeniem w życiu artystycznym miasta, wzbudzając ożywione dyskusje. „Od dawna — pisała Guzowska — nie słyszało się tak różnorodnych i krańcowo sprzecznych sądów o sztuce. Jedni (tych co prawda było bardzo niewiele) twierdzili, że utwór to wielkiej wartości, wysoce artystyczny, głęboki, niemal genialny, ale na czym ta genialność polega, nie chcieli, czy też nie umieli bliżej wyjaśnić... Przeważająca jednak większość publiczności wzruszała po prostu ramionami, szeptała po kątach, że mamy chyba do czynienia z jakimś chorobliwym majaczeniem, że utwór to bez żadnego sensu, urągający zarówno wymaganiom logiki, jak i wszelkim obowiązującym zazwyczaj dla sztuki dramatycznej przepisom i kanonom artystycznym”.

Zainteresowanie, jakie wzbudziła prapremiera *W małym dworku* zachęciło Szpakiewicza do podjęcia następnej próby ze sztuką Witkacego, mimo iż ryzyko było chyba większe, bo sytuacja teatru w sezonie 1923/24 znacznie się pogorszyła. Narastające kłopoty finansowe, zatarg z Komitetem Teatralnym, reprezentującym władze miasta, nieprzychylny stosunek miejscowej prasy i jawna wrogość niektórych członków Magistratu, oburzonych na Szpakiewicza z racji jego lewicowych zapatrywań, staną się wkrótce powodem złożenia przezeń dymisji. Cała ta sprawa omal nie zakończyła się tragicznie — niespodziewany konflikt z zespołem aktorskim doprowadzi

Szpakiewicza w sierpniu 1924 r. do załamania nerwowego i nieudanej próby samobójstwa⁷.

Krytyka teatralna z niepokojem i troską śledziła obniżenie poziomu teatru toruńskiego oraz kłopoty jego dyrektora i może dlatego zapowiedź kolejnej prapremiery sztuki Witkacego przyjęła z uznaniem i aprobatą⁸. Z największym entuzjazmem powitał tę wiadomość Boy: „Sympatyczna scena toruńska — pisał na łamach „Kuriera Porannego” — żywi tę szlachetną ambicję, aby być awangardą polskiego teatru. W zeszłym roku wystawił Toruń z powodzeniem sztukę najśmielszego z naszych pionierów teatralnych, Stanisława Ignacego Witkiewicza; obecnie w dn. 26 /kwietnia/ daje znów utwór tegoż samego autora pt. *Wariat i zakonnica* (...) Tylko można przyklasnąć tej inicjatywie i śmiałości młodej sceny; tego rodzaju przedsięwzięcia mają niemałe znaczenie w torowaniu drogi nowym formom artystycznym, wobec których stołeczne nasze teatry, skrzepowane może warunkami technicznymi i budżetem, okazują się dość odporne”. Radość Boya zmąciły jednak następne wieści, głoszące, że dyrekcja teatru zmieniła tytuł sztuki na *Wariat i pielęgniarka*, zabroniła wstępu na widownię młodzieży szkolnej i akademickiej oraz żołnierzom (!) i celowo ograniczyła liczbę widzów, nie sprzedając biletów na II balkon. „To się nazywa połączyć odwagę z ostrożnością” — pisał z ironią autor *Flirtu z Melpomeną*⁹.

Owe nadzwyczajne środki ostrożności mogą wydawać się śmieszne i groteskowe, ale kto wie, czy w ówczesnej sytuacji teatru nie były one uzasadnione, a nawet konieczne. I tak na przykład musiał ulec zmianie tytuł sztuki, jeśli nie chciano się narazić wpływowym kołom klerykalnym, które w wypadku grania utworu pod oryginalnym tytułem mogły doprowadzić nawet do bojkotu spektaklu. Przeróbka tytułu wiązała się zapewne nie tylko ze zmianą kostiumu obu bohaterów (mimo iż autor żądał w didaskaliach, by strój zakonnicy był „fantastyczny”), ale i z koniecznością dokonania pewnych skreśleń w tekście. Trudno bowiem przypuszczać, by zachowano cały motyw krzyża, który Siostra Anna daje Walpurgowi i którym on w scenie samobójstwa wybija szyby w oknie. A jednak powzięte środki ostrożności nie uchroniły Szpakiewicza od zarzutu krytyki, iż rzeczą absolutnie niewskazaną było wystawienie *Wariata i zakonnicy* w teatrze toruńskim, który „ma

wszak zadania przede wszystkim pedagogiczno-oświatowe,

sztuka ta bowiem nie jest strawą odpowiednią dla szerszych warstw”¹⁰.

Premiera *Wariata i pielęgniarki* odbyła się w sobotę 26 kwietnia 1924 r. Tym razem reżyserii podjął się Szpakiewicz¹¹, a scenografię opracował Krassowski. Niestety i o tym przedstawieniu niewiele można pewnego powiedzieć. Nie zachowały się zdjęcia, zaginął nawet afisz, a z dwóch recenzji, które napisano po premierze, jedna w całości poświęcona jest polemice z teorią Czystej Formy¹², druga zaś zawiera tylko kilka ogólnikowych uwag o spektaklu, a głównym celem jej autorki było wykazanie, iż sens sztuki, mimo licznych efektów obliczonych na epatowanie widza, wytłumaczyć można „częściowo niemal realistycznie — częściowo zaś symbolicznie”.

Wariat i zakonnica należy do grupy tych utworów Witkacego, których dramaturgię dość łatwo zniszczyć przez stosowanie w realizacji teatralnej chwytów, mających na celu podkreślanie umowności i niezwykłości sytuacji scenicznych. W tej sztuce taka metoda interpretacji wydaje się szczególnie niebezpieczna, mimo iż usprawiedliwieniem dla niej mógłby być fakt, że akcja rozgrywa się w zakładzie dla obłąkanych i że wobec tego poprzez nagromadzenie dziwności na scenie najlepiej odda się odrębność „świata wariatów”. Problem jednak polega na tym, że wówczas nie wywoła wrażenia węzłowy moment akcji, kiedy Walpurg uderzeniem ołówka w skroń zabija doktora Burdygiela, jak również utraci swą wartość finał sztuki. W intencjach autorskich scena końcowa — zjawienie się „zmarłychwstałego” Walpurga i Burdygiela — miała stanowić nie tylko ironiczny komentarz do problematyki utworu, ale i swoisty kontrapunkt całej akcji. Dopiero tutaj ulec powinna zburzeniu iluzja ukazanego świata, w tym momencie ujawnić się winna umowność, nierealność poprzednich wypadków. Każdy zatem wcześniej wprowadzony zabieg antyiluzyjny musi osłabić siłę i znaczenie końcowego efektu. Szpakiewicz zapewne uchwycił tę podstawową zasadę konstrukcji dramatycznej *Wariata i zakownicy*. Jest to jednak tylko przypuszczenie, za którym przemawiać może to, że aktorom nakazał „wczuwać” się w role i grać realistycznie („wbrew intencjom autora”, jak stwierdziła recenzentka „Słowa Pomorskiego”). Podobnie zresztą postąpi, gdy inscenizować będzie w Łodzi inną sztukę Witkacego — a ten całkowicie to zaaprobuje.

Bez wątplenia najbardziej interesującą sprawą obu przed-

stawień toruńskich jest scenografia. Projektantem dekoracji był Feliks Krassowski — jeden z najciekawszych scenografów dwudziestolecia międzywojennego, twórca oryginalnej koncepcji tzw. „sceny narastającej”. Co prawda ani *W małym dworku*, ani *Wariat i zakonnica* nie zawierają — w przeciwieństwie do innych sztuk Witkiewicza — bogatych i różnorodnych propozycji scenograficznych (w *Wariacie* dekoracja, sprowadzona do bardzo prostych elementów, pozostaje bez zmian przez wszystkie trzy akty), ale tym bardziej interesujące byłoby poznać, jak Krassowski rozwiązał te problemy. Czy wierny był — zwłaszcza w wypadku sztuki *W małym dworku* — swym antynaturalistycznym zasadom komponowania przestrzeni scenicznej, czy też zrezygnował z nich, chcąc być w zgodzie z koncepcją reżysera i wizją autora, który żądał w didaskaliach, aby akcja toczyła się w zwykłym, konwencjonalnym wnętrzu starego dworku. Niestety, nie mamy żadnych danych, by na te pytania odpowiedzieć.

Z aktorów Stanisław Grolicki z dużą ekspresją, ale i umiarem artystycznym odtworzył trudną rolę wariata, interesująco wypadła Maria Szadurska jako Siostra Anna, świetny w mimice i charakteryzacji był Wacław Malinowski w roli doktora Grüna, który umiejętnie potrafił „przerzucić się z groteski w tragizm końcowej sceny”, dobry epizod stworzył Stanisław Kwaskowski (Prof. Ernest Walldorff).

Premierowe przedstawienie zakończyło się sukcesem: „teatr był pełny — autora wywoływano i oklaskiwano”. Ale sztukę odegrano jeszcze tylko dwukrotnie: 29 kwietnia i 2 maja. Duże zainteresowanie sfer artystycznych Torunia wzbudził także odczyt Witkiewicza pt. *Problem realizmu w teatrze*, wygłoszony 1 maja w Konfraterni Artystów i Literatów. A prawdziwą sensacją stało się otwarcie wkrótce potem (25 maja) w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawy obrazów Witkiewicza. Była to przede wszystkim sensacja towarzyska, bo na wystawie zgromadzono dużą ilość portretów różnych osobistości Torunia.

W dziejach scenicznych Witkacego obie prapremiery toruńskie nie mają tej rangi i znaczenia, co przedstawienia Trzcńskiego czy późniejsze premiery w Warszawie. Nie można jednak nie doceniać roli, jaką odegrały one w recepcji scenicznej utworów Witkiewicza. Szpakiewicz, podejmując ryzyko ich wystawienia, podważył utrwalone już przekonanie, że miej-

scem dla pokazywania sztuk Witkacego nie może być teatr zawodowy, lecz scena eksperymentalna, wolna od wszelkich kłopotów i ograniczeń finansowych.

Dwie prapremiery Witkacego w prowincjonalnym teatrze musiały być dużym zaskoczeniem przede wszystkim dla kół teatralnych stolicy. Porażka *Pragmatystów* w Elsynorze stanowiła dla nich do tej pory wystarczający argument przeciwko podejmowaniu następnych prób z jego dramaturgią. Po toruńskich inscenizacjach ten argument właściwie się zdezaktualizował — to zaś mogło ośmielić „odważniejszych” reżyserów i dyrektorów. Czas decyzji nie był nawet zbyt długi — w 9 miesięcy po premierze *Wariata i zakonnicy* odbyło się w Warszawie pierwsze przedstawienie sztuki Witkacego na oficjalnej, zawodowej scenie, które zakończyło się jego wielkim sukcesem. Należy zatem stwierdzić, że Szpakiewicz w jakimś stopniu utorował Witkacemu drogę na warszawskie sceny. Nic dziwnego, że on sam uważał Szpakiewicza za „najszlachetniejszego fanatyka istotnego teatru”¹³ i w dowód wdzięczności zadedykował mu swą sztukę pt. *Matka*.

V JANA PAWŁOWSKIEGO INSCENIZACJE WŚCIEKLICY

Prapremiera *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w warszawskim Teatrze im. Fredry w 1925 roku zajmuje miejsce dość wyjątkowe wśród przedwojennych inscenizacji sztuk Witkacego. Choć dramat ten trafił na deski sceniczne już jako szósty z kolei jego utwór, to właściwie było to pierwsze przedstawienie, które się odbyło w zwykłych, „normalnych” warunkach. Wszystkie dotychczasowe miały — jak pamiętamy — charakter eksperymentu lub przedstawiane były na „marginesie” oficjalnego repertuaru, „wstydliwie, półgębkiem”, a do wstępu uprawniało specjalne zaproszenie. Tak więc dopiero „dzięki pięknej odwadze” Jana Pawłowskiego, dyrektora Teatru im. Fredry, po raz pierwszy można było zobaczyć na scenie „Witkiewicza bez wstydliwych ograniczeń: w pełnym sezonie, w stolicy, o normalnej godzinie, tyle razy, ile razy publiczność zapragnie, z prawem wstępu... nawet dla żołnierzy i akademików”¹.

Inne jeszcze względy pozwalają określić tę premierę jako wyjątkową. Zaskakuje na przykład niezwykle sukces tego przedstawienia. Dotychczas sztuki Witkacego kończyły swój żywot sceniczny po dwóch lub trzech spektaklach. Tymczasem *Wścieklica* utrzymał się na afiszu ponad miesiąc, co w tamtych czasach było dość rzadkim ewenementem. Miarą tego sukcesu jest nie tylko liczba przedstawień, jeszcze do niedawna rekordowa wśród inscenizacji Witkiewiczowskich, ale i fakt, że teatr odbył z tą sztuką miesięczne tournée po całej Polsce, wszędzie na ogół zdobywając aplauz publiczności i uznanie prasy. Oficjalnym zaś potwierdzeniem sukcesu była nagroda przyznana Teatrowi im. Fredry za „wysoki poziom artystyczny” tej inscenizacji. Nie koniec na tym — oto w następnym roku Pawłowski zostaje zaproszony do Lwowa i w Teatrze

Małym reżyseruje *Wścieklicę*, grając zarazem tytułową rolę. Także i tutaj sztuka zdobywa „nadzwyczajne” powodzenie, wywołując zainteresowanie, „jakiego Lwów dawno nie pamięta”.

Zdumiewające jest również i to, że krytyka przyjęła spektakl w Teatrze im. Fredry bardzo przychylnie. W ten sposób *Jan Maciej Karol Wścieklica* „rozerwał ściśle zasznurowane tępym milczeniem usta naszych twórców opinii i pióra ich, zwykle rzucające gromy oburzenia, zmienił na flety uznania i zachwytów”². Istotnie, o żadnej z dotychczasowych ani też późniejszych inscenizacji dramatów Witkiewicza nie pisano z takim uznaniem.

Lorentowicz na przykład stwierdził, iż Witkacy „czuje teatr, jak rzadko kto w Polsce; ma wybitny zmysł konstrukcyjny, a figury stawia ręką niezwykle pewną”. Brumer zaliczył go „do tych autorów, którzy instynktem prawdziwych, a przeczułonych może artystów, zdają sobie sprawę z tego, że trzeba do dusznych sal teatralnych wpuścić nieco powietrza”.

Przyznając Witkacemu „świetną znajomość efektów scenicznych oraz elementów czysto teatralnych” Wołoszynowski jako jeden z pierwszych doszedł do wniosku, że „fanatyzm, z którym występuje St. I. Witkiewicz w walce o swą ideologię artystyczną, jest godzien zastanowienia (...) Zamanifestowanie przekonań teoretycznych w sztuce jest groźne tylko wówczas, gdy nie ma za sobą twórczego talentu pisarza. Ten jednak warunek rozstrzygający posiada Witkiewicz niezaprzeczenie. Człowiek, który przez kilkanaście lat, pisząc w zapomnieniu i zapoznaniu, nie przestaje niepokoić swą teorią i twórczością literaturę i teatr, który mogąc się zdobyć na łatwy sukces drogą kompromisu z konserwatywną myślą teatralną, dochowuje wierności swym założeniom o sztuce — jest niewątpliwie godzien uwagi”. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” nie zawahał się już stwierdzić, że Witkiewicz we wszystkich utworach „wykazuje niezbiecie, że posiada talent jędrny, mocny i oryginalny. Jest niewątpliwie dziwaczny, chaotyczny i niesamowity. Ale dziwaczny, niesamowity jest Pirandello, nawet Jewreinow... To są pisarze na wskroś teatralni, w ich sztukach tętni nerw sceniczny, tętni życie. Ten sam nerw sceniczny, to samo życie mamy w sztukach Witkiewicza. Rozbija on wątłą skorupę konstrukcji teatralnych, wydiera się poza ramy szablonu scenicznego, rwie się jak potok górski, skacze jak wodospad...” Wreszcie Boy z triumfem skonstatował, iż „talent

bucha po prostu z Witkiewicza wszystkimi porami — i więcej niż talent; co do mnie nie zawahałbym się go nazwać jedną z najsilniejszych indywidualności w polskiej sztuce współczesnej". A Piotrowicz doda, że Witkacy „w twórczości swojej stanął na punkcie osiągniętym przez Wyspiańskiego”³.

Reakcja krytyki najbardziej chyba zaskoczyła Boya. Zdumiony zapytywał: „Co się stało? Czy Witkiewicz się tak odmienił?” — i próbował wytłumaczyć przychylną recenzentów ocen faktem, iż w ostatnim okresie zmienił się i rozszerzył „sposób patrzenia na zjawiska teatralne”. W roku 1921 premiery *Tumora Mózgowicza* i *Pragmatystów* musiały stanowić szok dla krytyków wychowanych na weryzmie scenicznym i modernistycznej symbolice i ich oburzeniu trudno się nawet dziwić. Były to wszakże dla nich i publiczności pierwsze kontakty z nowoczesną dramaturgią. Trzeba było, by w repertuarze znalazły się sztuki Pirandella i Jewreinowa oraz niemieckich ekspresjonistów, aby krytyka zaczęła się interesować nowatorską myślą i praktyką teatralną w Europie, żeby dopiero wówczas „rzekome dziwactwa” uznano za „konieczne i jasne”.

Nie znaczy to jednak, że zasadniczej zmianie uległy poglądy i kryteria ocen naszej krytyki teatralnej. Boy, wyjaśniając przyczyny zmiany jej stanowiska wobec Witkiewicza, tylko częściowo miał rację. Recenzje *Wścieklicy* bowiem wyraźnie wskazują, że wzorce, kanony i styl dramaturgii tradycyjnej pozostały podstawą klasyfikacji i wartościowania, że stare nawyki i przyzwyczajenia nadal są żywe. Premiera w Teatrze im. Fredry — stwierdzi otwarcie Kisielewski — „sprawiła rozczerowanie przyjemne”. Oczekiwano „albo nieartykułowanych wyjęków i galimatiasu, słów wielce uczenie brzmiących (>dadaistycznych<), ale nie mających nic znaczyć — albo wyłącznie szyderczej groteski”, a tymczasem Witkiewicz, choć co prawda „nie stworzył naturalnie dramatu normalnego”, to jednak „zbliżył się do jego formy” — i dzięki temu „osiągnął sukces”⁴. Recenzenci z ulgą i nie bez satysfakcji podkreślali, że tym razem logika wypadków i „zdrowy sens fabuły” nie zostały pogwałcone, że repliki w dialogach nie były zanadto rozluźnione, że akcja nie zawierała „karkołomnych i niewiarygodnych perypetii”, że psychologia bohaterów i ich działanie naruszały zasady prawdopodobieństwa życiowego.

Sztuka dla większości krytyków stanowiła bezsprzeczny dowód, iż Witkacy zdaje sobie sprawę z trudności, jakie na-

stręczą realizacją własnej teorii dramatycznej i dlatego „próbuję je przezwyciężyć za pośrednictwem szerszego rozwiniecia anegdoty, nawet z uwzględnieniem pewnego zakresu dotąd w tej formie niedopuszczalnych dla Witkiewicza idei bezpośrednich, zaczerpniętych z współczesnego życia społecznego i państwowego”. Rozbrat z założeniami Czystej Formy sprawił, iż sztuka otrzymała „jasny kościół dramatyczny”, a „fabuła, tak lekceważona w teorii przez Witkiewicza jest tu ciekawa i frapująca (...) figury dramatu — charaktery, również element teoretycznie zwalczany przez autora, są znakomite i wyraziste”, główny bohater mógłby się „pomieścić wybornie w każdym dramacie psychologicznym”, intryga zaś „toczy się, z nieznacznymi dygresjami, normalnym rytmem, a kończy doskonałą pointą”. Słowem: sztuka ta zawiera „tak niewiele rewolucyjności artystycznej, że w niczym prawie nie kłóci się z wymaganiami starego teatru” i „powinna się była ukazać w pierwszorzędnym teatrze literackim, nawet nie jako eksperyment, lecz jako utwór dojrzały i skończony”. Witkiewicz dowiódł nią, że teoria Czystej Formy była „tą tamą, która wstrzymywała żywiołowy nurt jego talentu dramatycznego” i gdyby zechciał całkowicie z niej zrezygnować potrafiłby zapewne „napisać świetny dramat »normalny«, to znaczy »realistyczny« czy »symboliczny«”⁵.

To stwierdzenie najbardziej zirytowało i oburzyło Witkego. W wywiadzie prasowym oświadczył, że jeśli się musiał zgodzić na pewien kompromis w malarstwie („robienie za pieniądze portretów tzw. »wylizanych«), to jednak każdy kompromis w teatrze byłby dla niego „wyrażnym świństwem społecznym”, a propozycję napisania sztuki „na powodzenie” mógłby przyjąć jedynie wtedy, „jeśliby pogarda moja dla pewnych zjawisk w naszym świecie artystycznym stała się tak wielką, że przesłaby na mnie samego i zamieniła się w wstrętny cynizm”. Nie ukrywał również, iż zdaje sobie sprawę, że życzliwość krytyki zawdzięcza jedynie temu, iż „treść życiowa sztuki jest stosunkowo do innych prac moich mało zdeformowana dla celów formalnych”, a o powodzeniu u publiczności zadecydowały nie względy artystyczne, ale po prostu fakt, że utwór przypadkowo — jak podkreślał z naciskiem — stał się aktualny politycznie⁶.

Istotnie, historia chłopca, który do piętnastego roku życia pasał świnię, został wójtem, burmistrzem, a potem w ciągu paru lat zrobił błyskawiczną karierę i jako członek Komisji,

i poseł „trząsł parlamentem”, „zapędził w owczy róg ministra skarbu”, „cały sejm wybebeszył na ochotniczą armię”, a gdy stał się najpopularniejszym człowiekiem w kraju nie przyjął najwyższych dostojęstw państwowych i powrócił do rodzinnej wioski Niewyrup Dolnych nad rzeką Chłipuchą, gdzie chłopci proszą go, by ponownie objął funkcję wójta, a dyplomaci ze stolicy starają się nakłonić, aby kandydował w wyborach na stanowisko prezydenta Rzeczypospolitej — historia ta mogła nasuwać dość łatwe analogie z karierą polityczną Wincentego Witosa. Nic więc dziwnego, że część krytyki potraktowała tę sztukę jako aktualną satyrę polityczną, uznając, że „bohaterem jest znana powszechnie postać ze świata politycznego” i sugerując zarazem, że podobnie rozumie sens *Wścieklicy* publiczność, która „instynktownie zgaduje w tej sztuce żywe życie podane w karykaturze, ale z prawdą wyłazącą wszystkimi szwami”⁷.

Niektórym recenzentom, zwłaszcza tym, którzy w pismach prowincjonalnych omawiali występy gościnne Teatru im. Fredry, identyfikowanie *Wścieklicy* z Witosem stwarzało okazję do różnych aktualnych aluzji (np., że utwór „mimo woli uprzednia widzowi jeśli nie tragedię, to jednak słabą stronę naszego życia politycznego, tak często obfitującego w różnego rodzaju »Wściekliców«”) lub tak jednoznacznych stwierdzeń jak to, że sztukę należy odczytywać jako „zakrojoną na szeroką skalę groteskową satyrę na rozwielnioną w Polsce chłopską megalomanię polityczną”. Jeden z krytyków uderzył nawet w ton patriotyczny i treść dramatu uzna za „wielkie memento, jakie autor stawia społeczeństwu pod rozwagę, by zawróciło ze złej chamodemokratycznej drogi”⁸.

Witkacy próbował protestować: „mylnie posądzono mnie o chęć skarykaturowania Witosa, co mi nawet przez głowę nie przeszło”. Kilku krytyków odzegnało się także od tak jednostronnej interpretacji, dowodząc, iż „podobieństwo może być tylko pozorne”, że różnice są „głębokie, zasadnicze, świadczące o tym, że autor nie malował żadnego portretu z życia” i odczytywało utwór jako satyrę o znacznie szerszym adresie społecznym. Adam Zagórski napisał zatem, iż „jedno jest tam wyborne dla kogoś, kto zna wieś i kto zna politykę i kto zna mężów stanu (niektórych). To ten groch z kapustą i kawiozem w głowach. To te sterty słomy i frazesów. To ta blaga chytra i uroczystość nadęta a pusta. Witkiewicz równanie społeczne *Wścieklicy* sprowadził do jednej wielkiej nie-

wiadomej wiadomej, której na imię jest: pajac. Pajac wielopostaciowy". A Tadeusz Kończyc w karierze głównego bohatera dostrzegł działanie określonych sił społecznych, które wywyższają „w górę nieświadomie dla nich samych nieraz — różne figury powołane i niepowołane, w których olbrzymieść ambicji i nadętej pychy pęka potem z trzaskiem i hukiem. Jan Maciej Karol Wścieklica to taka właśnie wyrastająca ponad swoje otoczenie purchawka... Purchawka pęka, bo była tylko purchawką" i konkluduje, że jest to zjawisko „zwykle w dzisiejszych czasach, gdy więcej jest purchawek nadzianych pychą i ambicją niż niepospolitych ludzi".

Inni interpretowali ten utwór chyba znacznie trafniej, uznając karierę Wścieklicy za „typowy wytwór gwałtownej demokratyzacji życia politycznego w Polsce", przełamywania barier społecznych, „przemieszywania warstw, przekopywania, dziką ziemią na wierzch, socjalnej gleby w nowej Polsce". W ten sposób Witkiewicz okazał się nie tylko „byстрыm obserwatorem naszego życia politycznego", ale jako pierwszy sięgnął „do tej dziedziny życia społecznego, która na ogół u nas — wskutek braku własnej państwowości — leżała w naszej literaturze scenicznej odłogiem" (podkreślano zresztą także i związki Witkacego z tradycją, przede wszystkim z Wyspiańskim, widząc np. w postaci Czepca protoplastę Wścieklicy) ⁹.

Dla Andrzeja Stawara, który trafnie połączył problematykę utworu z historiozofią autora, kariera głównego bohatera potwierdzała pogląd o zmienionej sytuacji władcy i polityka. W nowych warunkach społecznych wyjątkowe zdolności, niezwykle cechy charakteru, wybitne dyspozycje psychiczne jednostki nie wystarczają już do sprawowania władzy absolutnej — tej jaką mieli władcy w zhierarchizowanych społeczeństwach sprzed Rewolucji Francuskiej („Mógłbym być królem, ale tysiąc lat temu" — mówi Wścieklica). Zakres tej władzy kurczył się jednak pod wpływem gwałtownych procesów społecznych: podległe władcy tłumy zyskiwały przywileje i swobody, ograniczając tym samym jego możliwości i pole działania. W nowoczesnym społeczeństwie, zorganizowanym na innych zasadach, które ograniczą do minimum niezależność i odrębność jednostki ludzkiej, człowiek sprawujący władzę będzie już tylko „cieniem, nędzną karykaturą w porównaniu ze swymi przodkami". A kariery wybitnych jednostek to tylko rezultat funkcjonowania określonych mechanizmów.

„Rezerwą wielkich ludzi — pisał Stawar — są dzisiaj partie. W miarę potrzeby kilka tygodni intensywnej kampanii prasowej tworzy z jednego spośród kilkudziesięciu wybitnych polityków »wielkiego człowieka« ze wszystkimi niezbędnymi zaletami (»opatrznościowość«, zaufanie narodu, wiara mas itd.). Po czym, gdy wielki mąż zrobił swoje (...) nowa kampania prasowa w ciągu kilku tygodni »zmniejsza« go do dawnych rozmiarów. W ten sposób wyzyskuje się wielkich ludzi z małym ryzykiem dla społeczeństwa”¹⁰. Rozumie to dobrze Wścieklica i wszystko co robi jest próbą przeciwstawienia się owym mechanizmom społecznym. W karierze politycznej upatrywał on szansę poświadczenia własnej indywidualności, ale szybko pojął, że swe powodzenie zawdzięcza nie tyle osobistym zaletom, ile działaniu określonych sił społecznych, które czynią go „kółkiem olbrzymiej maszyny” i których nie potrafi opanować. „Ja swojej woli ni mam — mówi. — Nijakiej woli, psiałość zatracona, mi nie ostawili...” Niewspółmierność między odczuwanymi przez Wścieklicę ambicjami i poczuciem własnej wartości a możliwościami zrealizowania ich w praktycznej działalności rodzi jego tragedię. Wygrywając wybory ponosi on zarazem największą klęskę jako ten, który za wszelką cenę chciał uchronić swą niezależność. Uwspółcześiona wersja tematu „z chłopą król” stała się więc dla Witkiewicza pretekstem do uzasadnienia własnej teorii o prawach rządzących procesami społeczno-politycznymi w XX wieku i roli jednostki w nowoczesnym społeczeństwie.

Nie wszyscy jednak krytycy zgadzali się, że jest to główna problematyka utworu. Rzecz charakterystyczna, że Boy, który z treści niemal każdej recenzowanej sztuki, nawet najbłahszej farsy, wydobywał przede wszystkim konflikty obyczajowe, społeczne bądź polityczne, w wypadku *Wścieklicy* odżegnał się stanowczo od interpretacji socjologicznych, stwierdzając, iż „sprawy społeczne obchodzą w gruncie Witkiewicza dość mało”, a najważniejsze są dlań zawsze zagadnienia filozoficzne. „Łamanie się wewnętrzne, zmaganie się człowieka z samym sobą i miażdżącym go faktem istnienia” — to główny problem zarówno filozofii autora, jak i niemal wszystkich jego dramatów, tworzących razem ów „olbrzymi »kabaret metafizyczny«, w którym kulisami wieczność, a pajacem dusza ludzka, wciąż ta sama, wciąż jedna pod pstrokaczną kostiumów”. Jest to bowiem teatr „na wskroś egotyczny”, w którym rozgrywają się wydarzenia będące wykładnią autorskich

tez filozoficznych, i którego bohaterowie to kolejne wcielenia samego twórcy — „w transformizmie tych reinkarnacji odbywa Witkiewicz szczególne wędrówki: to widzimy go w gabinecie genialnego matematyka, to gdzieś pod zwrotnikiem, to w szpitalu obłąkanych, to — jak we wczorajszej sztuce — w polskiej chłopskiej zagrodzie we wsi Niedorypy Małe (!) nad rzeczką Chlipuchą”¹¹.

„Pierwszym dramatem myśli” od czasów Wyspiańskiego określi *Wścieklicę* Roman Jaworski, który w recenzji napisanej w formie listu do Witkiewicza będzie problematykę sztuki, tak jak Boy, rozważał w kategoriach filozofii jej autora: „Niechaj ludzą się widzowie, że *Wścieklica* — to reminiscencja p. Witosy, niechaj pocieszają się, że p. Witos mógł choć przez chwilę zaprzętać Twą wyobraźnię twórczą tak samo, jak niepokoił ich wrodzoną skłonność do politycznego plotkowania. Tylko na tle pociesznego nieporozumienia może nastąpić pewne zbliżenie między dzisiejszą widownią a Twoimi wizjami metafizycznymi, wcielonymi w kształty tragicznej groteski. Dramat kosmicznej woli twórczej, wstrząsająca niedola żywiołu myśli pręcej wciąż naprzód, potworne osamotnienie mózgu trawionego gorączkowym zgłębianiem treści i konstrukcji naszego istnienia — ta oś wszelkich obrotów życiowych scenicznie rozwścieczonego *Wścieklicy* uprzystępniała się i uwyraźniła najlepiej w chłopsko-dygnitarskiej sukmanie, na przekroju społecznych aktualności”¹².

Inni krytycy (Lorentowicz, Grzegorzczuk) próbowali konflikty wewnętrzne i „hamletyczną” postawę Jana Macieja Karola tłumaczyć regułami poetyki dramatu psychologicznego, dowodząc, że postępowaniem bohatera kieruje jedynie chęć „bycia samym sobą” i dążenie do poświadczenia swej autentyczności (tym wyjaśnić należy decyzję powrotu *Wścieklicy* na wieś, zamiar wstąpienia do klasztoru i raptowne załamanie się po wygraniu wyborów). Postawili jednak Witkiewiczowi zarzut, że chcąc mimo wszystko dochować wierności własnym założeniom teoretycznym, niepotrzebnie niekiedy prawdę psychologii i działania postaci zakłóca elementami „fantazyjnymi”, wprowadzając „różne niespodziewane posunięcia i powiedzenia, którymi raz po raz zostaje widz zaskoczony”. Takiego naruszenia granic realizmu i prawdopodobieństwa psychologicznego dopatrzone się m. in. w postępowaniu żony *Wścieklicy*, która sama przyprowadza mężowi kochankę, w owej końcowej „przemianie” bohatera oraz w konstrukcji dialogu —

1548-1550

Marjorie Greenbaum

1990-1991

„W małym dworku“ Sztuka w 3-ach aktach.

[illegible]

... ..

Return Date 04/20/2014

THESE THINGS ARE NOT NEW

Przebieg przebiegu punktualnie z godz. 6 wstąpiem Koniec 6 godz. 10:15 wstąpiem

1 chęć nawiązania współpracy z... **Przewidywane uśrednione**

Kapony do las	25000	ma	Baszki i baszki 1. rzad	25000	ma	Azbest szary 100 g papier	10000	ml
Kremki 1-2 rzad	20000	ma	Baszki i baszki 2. rzad	20000	ma	Baszki i baszki 100 g papier	70000	ml
Kremki 3-4 rzad	20000	ma	Baszki i baszki 3. rzad	20000	ma	Baszki i baszki 100 g papier	50000	ml
Kremki 5-6 rzad	10000	ma	Baszki i baszki 4. rzad	10000	ma	Baszki i baszki 1-4	40000	ml
Kremki 7, 8 i 9 rzad	10000	ma				Baszki i baszki szary	20000	ml
Kremki 10, 11 i 12 rzad	10000	ma						

Diferența este de 2000 lei, ceea ce înseamnă că suma de 2000 lei este de plată de către băne
 în contul de plată al băne.

„Konrad Wallenrod“

CARMEN

„LAKME“

Page 8 Page 1 of 10



11 Scena zbiorowa z I aktu *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w Teatrze im. Fredry, Warszawa 1925

12 Od lewej: K. Zbyszkowski (Czczobut), xxx (Kierdelion), J. Pawłowski (Wścieklica), C. Zbierzyński (Abraham Mlaskauer) w scenie z I aktu *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w Teatrze im. Fredry, Warszawa 1925



w tych przede wszystkim kwestiach, w których bohaterowie posługują się językiem „upstrzonym mnóstwem pojęć filozoficznych, matematycznych i psychologicznych”. Dla Boya jednak owo ufilozoficznienie dialogu stanowiło po prostu naturalny wynik swoistej „gry intelektu” — najbardziej fascynującego, obok wizji plastycznej, elementu dramaturgii Witkiewicza. A spektakl w Teatrze im. Fredry dowiódł niezbicie, że „nawyk filozoficznego myślenia” nie musi bynajmniej prowadzić do nudy, ponieważ autor umie łączyć go z „niesłychanie żywym darem komicznym i zmysłem niespodzianki”.

Walory komediowe utworu („postacie bodające molierowskie!”) podkreślali wszyscy recenzenci. Brumer skłonny był nawet widzieć w nim nowy typ komedii, a Jankowski napisał, że jest „to erupcja świetnego malarskiego i pisarskiego talentu... humorysty, największego, jaki kiedy był w Polsce”, umiającego tworzyć „przepyszną zabawę dla tegich, wszechstronnie wykształconych i wytrzymałych, pewnych siebie intelektualistów, zabawę sięgającą w wybujałej swej groteskowości aż w jakieś niesamowite i niepochwytne dla nas wymiary”¹³.

Mówiąc na początku tego rozdziału o niezwykłym charakterze prapremiery *Jana Macieja Karola Wścieklicy*, nie zaznaczyliśmy tego, że i sam fakt wystawienia sztuki przez Teatr im. Fredry może być uznany za kolejną „osobliwość”. Dla warszawskiej opinii teatralnej była to w każdym razie spora niespodzianka. Teatr ów bowiem, jako tzw. dzielnicowy (miescił się przy ul. Śniadeckich 5), w hierarchii stołecznych teatrów zajmował chyba jedno z najniższych miejsc. Lekceważyła go krytyka, a publiczność po prostu nie знаła — „szanujący się warszawianin od Loursa nie wiedział w ogóle, że taki teatrzyk istnieje”. Otwarty został w grudniu 1923 r. i ambitne plany ówczesnej dyrekcji (K. Skwara, J. Nowacki, G. Trzywdar-Rakowski) życzliwie powitała krytyka, spodziewając się, że ta placówka wypełni lukę po zamkniętym Teatrze im. Bogusławskiego. Nadzieje rychło okazały się przedwczesne, oczekiwania nie spełnione — w zespole nastąpiły rozdzwinki: „jedna myśl się rozdzieliła, jedna wola roztroiła... po czym do końca sezonu teatrzyk kuśtykał sobie przedmiejskim trybem”¹⁴. A gdy we wrześniu 1924 r. dyrekcję objął Jan Pawłowski zastał już tylko „ruiny teatralne” — lecz mimo to „w przeciągu niespełna sezonu, w twardych

warunkach, w najcięższych dla teatru czasach nie tylko potrafił utrzymać tę placówkę teatralną na odpowiednim poziomie, ale stworzyć z niej rodzaj przybytku sztuki, w którym znajdują gościnę młodzi autorowie dramatyczni polscy”¹⁵. Inscenizację *Wścieklicy* poprzedziła istotnie prapremiera innej polskiej sztuki (*Agentka bolszewicka* W. Maleszewskiego), z ambitniejszego repertuaru wystawiono *Na dnie* Gorkiego, ale teatr grał głównie obce sztuki o charakterze komediowo-farsowym i melodramaty.

Boy, który nie ukrywał sympatii dla tego teatrzyku, przychylnie oceniając kolejne premiery i twierdząc, że każdorazowa wyprawa do niego jest podróżą „w dawne lata, w przeszłość, we własną młodość”, ponieważ przypomnieć tu sobie można „tę atmosferę dawnego teatru, kiedy to gorączkowy pośpiech, improwizacja, dużo pomysłowości przy małych środkach i niewyczerpany temperament aktorskiej braci dokazywały prawdziwych cudów” — miał jednak nadzieję, że teatr ten może z czasem stać się ambitniejszy, a nawet spełniać zadania nie istniejących w Polsce teatrzyków eksperymentalnych, grając sztuki tych autorów, którzy nie potrafią „wykołatać miejsca w oficjalnych przybytkach sztuki”¹⁶. Pierwszą próbą na drodze do tego celu miała być inscenizacja *Wścieklicy*. To właśnie Boy podsunął Pawłowskiemu pomysł wystawienia tej sztuki — ten zaś „bez chwili wahania podjął się sprawy tak wybiegającej poza zwyczajny repertuar tego teatru” i oto „w ciągu dnia sztuka była przeczytana, w trzech dniach role rozpisane, a w niespełna miesiąc — premiera!”

Informacje o pracy nad inscenizacją sztuki Witkiewicza, podawane przez Boya na łamach „Kuriera Porannego” w kolejnych *Niedyskrecjach teatralnych* oraz anonsy dyrekcji we wszystkich niemal gazetach warszawskich, donoszące, że Pawłowski „za namową pewnego odłamu krytyki” przystąpił do niezwykłego eksperymentu — wystawienia sensacyjnej, nigdzie dotąd nie granej sztuki, o niezwykle aktualnej treści, wytworzyły wokół premiery atmosferę zaciekawienia i oczekiwania. W tej sytuacji fakt dwukrotnego przesunięcia daty pierwszego przedstawienia (z piątku 17 na dzień następny, a potem na środę 25 lutego) musiał oczywiście wywołać wiele plotek i komentarzy — „jedni twierdzili, że cenzura wstrzymała wystawienie sztuki, dopatrując się w niej znamion naruszenia nietykalności poselskiej w osobie posła i byłego prezesa ministrów, Witosa. Inni utrzymywali z całą pewnością,

że utalentowana artystka, młodziutka p. Draczewska znalazła się w lecznicy dla nerwowo chorych z powodu przejęcia się odtwarzaną rolą". Boy niezwłocznie zdementował te pogłoski, donosząc, iż był w teatrze i „zastał cały zespół w świetnej kondycji i pełen najlepszej myśli — przy próbie", a ów szok nerwowy młodej aktorki okazał się „przemijającą niedyspozycją, którą uśmierzone domowymi środkami w postaci mokrych koców", przyczyną zwłoki zaś było jedynie niedostarczenie na czas nowych dekoracji¹⁷.

Na premierę stawiała się „cała elita umysłowa Warszawy, liczna kolonia zakopiańska" oraz autor, który uczestniczył zresztą w ostatnich próbach. I oto — jak napisał R. Jaworski — „czego nie dokonali *Pragmatyści*, obracający się na płaszczyźnie nieskalanej wyobraźni twórczej (...) tego dokazał morowy chłop-karierowicz: Jan Maciej Karol Wścieklica. Grzmotnął pięścią w stół, huknął niejednokrotnie jakieś »wynocha« lub »milczeć« i ludek premierowy spokorniał, strzygł uszami, zaczął kapować coś niecoś, aż w końcu bryznął śmiechem i walił brawa, jak na operetce lub podczas obywatelskiego rozczulenia na którymś galowym przedstawieniu". Premierowy spektakl był — wedle opinii sprawozdawcy „Kuriera Porannego" — czymś niezwykłym w ówczesnym życiu teatralnym Warszawy: „eksperymentem nie tylko na scenie, ale też i na sali widzów". W czasie antraktów bowiem rozgorzały dyskusje i spory — odżyła „pamiętna i do dzisiaj opiewana tropikalna temperatura teatru z epoki przybyszewszczyzny, gdy po każdym zapadnięciu kurtyny słuchacze rzucali się na siebie zapamiętane, to się wniebowzięcie zachwycając lub nawet pienąc z szewską pasją, wyrzucali z siebie po kawałku strzępki gotujących się w czaszce myśli dla ulżenia podnieconemu intelektowi"¹⁸.

Sukces był oczywisty — po drugim i trzecim akcie zgotowano autorowi owację. Niewątpliwie zadecydowały o tym także zalety samej inscenizacji i dobry poziom gry aktorskiej. Pawłowski starał się koncepcję reżyserską dostosować do założeń autora, który zapewne z obawy, że zbyt realistyczny temat zdeterminować może wybór naturalistycznej konwencji teatralnej, opatrzył dramat następującym komentarzem: „Sztuka ta powinna być grana nierealistycznie. Wypowiadanie zdań zimne. Dekoracje, w granicach informacji autora, powinny być niesłychanie fantastyczne, jednak bez żadnych kubizmów i innych izmów. Tempo wściekle. Typy doprowadzone do

maksimów przesady w wyglądzie zewnętrznym. Styl ogólny »grotesque macabre« (II, 212).

Stosując się do tych wskazówek Pawłowski podporządkował grę zespołu nadrzędnej zasadzie: stylizacji marionetkowej. Polegało to przede wszystkim na mechanizacji ruchów, odebraniu gestom jakichkolwiek znaczeń psychologicznych i ograniczeniu ich do „jak najszczuplejszych granic”. Dzięki temu niektórzy wykonawcy — zauważył recenzent „Robotnika” — nie zmieniają „maski twarzy wcale przez całe trzy akty (...) u innych, np. u Wandy, można by się doliczyć 3—4 rodzajów gestu i mimiki”. Marionetyzacja ujawniła się również w sposobie mówienia aktorów — jedni posługiwali się dykcją „rwaną, nieuczuciową”, drudzy (Rozalia, Abraham, Twardzisz) mówili „stałe jednostajnym uroczystym głosem”. Część recenzentów uznała tę formę inscenizacyjną za słuszną i funkcjonalną, a Boy nawet widział w niej przyczynę popularności utworu w szerszych kręgach publiczności, która przyzwyczajona do konwencji szopki „przyjmuje »nierealność« Witkiewiczowskiego świata jako coś zupełnie prostego, ani myśli się prawować z autorem o życiową logikę każdego słowa”. Inni jednak byli zdania, iż sztuka „zrobiona systemem kukielkowym, gwałtem wpędzała widza w jakiś dziwaczny kąt nieporozumienia, podczas gdy normalnie ujęta o wiele właściwszy osiągnęłaby sukces”¹⁹.

Wszyscy natomiast sprawozdawcy zgodnie podkreślali „malarzskość, barwność i plastyczność” inscenizacji, dopatrując się w tym i oddziaływania wizji plastycznej autora, dzięki której, „mimo że nie pod jego kierunkiem opracowano tę sztukę, poszczególne sceny grupują się same z siebie w kształt jego własnych obrazów (zwłaszcza rysunków)” — i zasług reżysera, który umiejętnie organizując ruch aktorów na scenie sprawił, iż odnosiło się wrażenie, że są to raczej „postacie malarskie, którym kazano tworzyć coraz to nowy obraz malarski”. Bez wątpienia miał w tym swój udział i scenograf — Stanisław Grabczyk. Dał on nie tylko „barwne, dobrze pomyślane dekoracje”, ale przede wszystkim potrafił podkreślić nimi owo „szyderstwo będące tłem ogólnym całej sztuki”. Z drobnych wzmianek recenzenckich oraz z opublikowanych zdjęć można wywnioskować, że Grabczyk siedł tu wiernie za objaśnieniami Witkacego, starając się, by to szyderstwo ujawniło się już w wyborze określonego wzorca scenograficznego. Czyniąc zadość wymaganiom autora, który pragnął widzieć

dramat w scenerii prawie sielankowej, Grabczyk posłużył się po prostu imitacją XIX-wiecznej konwencji scenograficznej. Zabudował zatem scenę malowanymi prospektami (na lewo „ogromna, bardzo pokręcona czarna lipa”, w głębi krzak kwitnącego jaśminu), pośrodku umieścił „opleciony winem szerniałym” ganek, pasujący raczej do szlacheckiego dworku niż do chłopskiej zagrody (tyle tylko, że drzwi ozdobiono motywami roślinnymi i w tympanonie zamiast herbu pomieszczono rysunek gęsi), a wewnątrz izby ozdobił „sowizdrzalsko, bufońsko-groteskowymi szczegółami”. Wszystko to zaś oddawać miało ową „fantastyczność chłopską, doprowadzoną do szczytu”, której żądał Witkacy w didaskaliach, postulując, by to, co się znajdzie na scenie było „bogate i potężne”. Jeden Jaworski skrytykuje dekoracje za brak zdecydowania stylizacyjnego i „barbarzyństwa kolorystyczne”²⁰.

Jan Maciej Karol Wścieklica, podobnie jak *Tumor Mózgowicz*, jest utworem scenicznym opartym na jednej, wielkiej roli i sukces jego realizacji w teatrze zależy przede wszystkim od interpretatora tytułowej postaci. Pawłowski był znakomitym odtwórcą Wścieklicy, grając z „rozmachem i tężyzną”, „z przekonaniem i siłą”, „z wściekłym temperamentem” — potrafił poruszać się „w ciągu tegoż wieczoru z równą swobodą w krakowskiej sukmanie p. wójta, jak i w pokrytym orderami fraku pana prezydenta”. Utrzymał on rolę „w pełnym realizmie”, co wszakże wzbudziło pewne zastrzeżenia krytyki, bo pomimo iż „figura była przez to bardzo zrozumiała, plastyczna, żywa”, to jednak styl gry aktora burzył ogólną koncepcję spektaklu — nie zgadzał się z obowiązującą cały zespół zasadą marionetyzacji gry. Wołoszynowski dostrzegł w tym świadomy zamysł reżysera i wykonawcy w jednej osobie — chodziło być może o to, by poprzez stylizację marionetkową wszystkich osób dramatu i „żywiolowe, odbijające od nich ujęcie roli tytułowej” wyraźniej pokazać tragedię „indywidualisty, człowieka żywego w splocie ludzkich automatów i kukieł”. W przekonaniu autora stylizacja sztuki powinna być znacznie większa, „tzn. formalne jej wartości więcej uwypuklone na niekorzyść strony życiowej”, ale wówczas z pewnością „odniesienie publiczności i krytyki byłoby daleko gorsze”²¹.

Z pozostałych wykonawców wyróżniono przede wszystkim Stanisława Jarszewskiego (*Anabazys Demur*), który stosując przezabawną mimikę „stworzył świetną pod względem charak-

terystyki zewnętrznej i bardzo ciekawą jako typ, figurę dyplomaty" i rolę tą — zdaniem Jaworskiego — „po kilkunastu latach szarej pracy jednym śmiałym ruchem wy dostał się na płaszczyznę artystyczną”. On i Władysław Ostrowski (Twardzisz) „mieli niesamowitość jakby żywcem przeniesioną z Witkiewiczowskich rysunków”. Najpełniej zaś w intencje reżysera i charakter postaci utrafiła Janina Dracze wska jako nauczycielka wiejska, „okazując instynkt tworzenia stylu wręcz niepospolity” i zwracając swą interpretacją uwagę wszystkich krytyków. Chwalili oni zresztą i innych aktorów (nawet anonimowego odtwórcę roli Kierdeliona), podkreślając, że zadania, które przekraczały właściwie zakres ich dotychczasowych doświadczeń scenicznych, zrealizowali „starannie i rzetelnie, nie na odczepne”, czym przysłużyli się „dobrze teatrowi i literaturze”²².

Przedstawienie co wieczór, jak podawała prasa, ściągało tłumy, a powodzenie sztuki zmusiło dyrekcję do odsunięcia daty następnej premiery. Na 16 marca wyznaczono ostatni spektakl, ale wobec „nadzwyczajnego zainteresowania” termin przesunięto, mimo ostrego protestu zarządu Stowarzyszenia Robotników Chrześcijańskich, właściciela budynku teatru, które uznało sztukę za „niezgodną z etyką chrześcijańską” i zagroziło zerwaniem kontraktu, jeśli nadal wystawiane będą „podobne sztuki”²³. *Wścieklica* schodzi z afisza 27 marca (5 kwietnia grany jest jeszcze raz na spektaklu popołudniowym), osiągając liczbę 27 przedstawień. Po powrocie z tournée, „chcąc przypomnieć się Warszawie” sztukę odegrano 7 razy (12—18 maja). W sumie zatem w stolicy dano 34 spektakle — „niejednej na wskroś »kasowej« sztuce zdarzyło się legnąć w grobie, nie osiągnąwszy ani połowy tej ilości przedstawień” (Boy).

Powodzenie *Wścieklicy* w Warszawie oraz fakt, że niektóre miasta (m. in. Bielsko i Cieszyn) same wystąpiły z prośbą o gościnne występy, zadecydowało o tym, że Pawłowski postanawia wyruszyć ze sztuką Witkiewicza w objazd po Polsce. Sprawę przesądziło ostatecznie subsydium rządowe na sfinansowanie tego tournée (rzecz nie pozbawiona pikanterii, jeśli się zważy, że utwór uznano za satyrę na Witosa, który wtedy właśnie stał na czele obozu opozycji!). 12 kwietnia 1925 r. Teatr im. Fredry z zespołem 18 osób, w „użyczonych na ten cel wagonach, które służyć im będą zarazem za mieszkanie”,

z własnymi dekoracjami, meblami, rekwizytami oraz kostiumami, wyrusza w wędrowkę po Polsce. W ciągu 29 dni zespół przebył blisko 3 tysiące kilometrów, dając 34 przedstawienia w 19 miejscowościach. Bez przesady można powiedzieć, że była to właściwie podróż dookoła Polski i że zasięg oraz znaczenie tournée Teatru im. Fredry dorównuje chyba słynnym wożom Reduty. Boy uznał to przedsięwzięcie za „jedynę w swoim rodzaju w naszych stosunkach teatralnych” i akcentował fakt, że teatr występował ze sztuką polską „i to nowatorską, a nie, jak to zwykle bywa, banalnym, kasowym »szlagerem«” i że na tę „śmiałą inicjatywę zdobył się ten młody i — zdawało się — niepozorny teatrzyk”²⁴. Nie tylko jednak to może być przedmiotem podziwu. Warto zwrócić uwagę, że zespół grał codziennie, a przerwę zrobiono dopiero pod koniec tournée (3 maja) — oznacza to więc, że z reguły w ciągu kilkunastu godzin trzeba było pokonać kolejny etap podróży oraz dać występ. Niełatwe były zapewne i warunki, w jakich przychodziło grać, skoro niektóre przedstawienia odbywały się nie w teatrze, ale w świetlicy żołnierskiej, kinie, klubie, w sali straży ogniowej, a nawet na scenie w ogrodzie zoologicznym.

Objazd potwierdził opinię, że dyrektor Pawłowski jest nie tylko dobrym reżyserem i aktorem, ale równie świetnym organizatorem. Znakomicie na przykład rozwiązano sprawę reklamy. W miejscowych gazetach ukazywały się liczne ogłoszenia i notatki, informujące o entuzjastycznym przyjęciu *Wścieklicy* w Warszawie i podkreślające, że sztuka zawiera „dowcipne aluzje do naszego życia politycznego”. W przeddzień występu rozlepiano na mieście mnóstwo afiszów, na których przedrukowane zostały co pochlebniejsze fragmenty recenzji Boya, Lorentowicza, Kisielewskiego i innych. Dla recenzentów największym „fenomenem” tego tournée był fakt, że „artyści Teatru im. Fredry grają dla nas tak, jak grają w stolicy, że stosunek ich do prowincjonalnej publiczności jest bezwzględnie uczciwy, pozbawiony zupełnie owej lekkiej ironii lub maskowanego czasem mniej starannie lekceważenia i, co tu skrywać, nawet blagi, co płynęło ku nam (...) niejednokrotnie w czasie występów innych stołecznych gości”²⁵.

Pierwszy występ w Kaliszu zakończył się pełnym sukcesem — sztukę odegrano przy przepelnionej widowni. Także w Łodzi trupę warszawską przyjęto niezwykle serdecznie. I choć oba spektakle rozpoczynały się tuż przed północą i były

to akurat święta Wielkanocne (13—14 IV), publiczność tłumnie wypełniła salę Teatru Miejskiego. Nie ukrywali swego zachwytu również krytycy. Fallek, który polemizował z Witkacym z okazji premiery *Tumora Mózgowicza*, tym razem Witkiewiczowski program uznał za słuszny i konieczny, a Dudziński przyznał, że tylko teoria Czystej Formy daje możliwość stworzenia „widowiska teatralnie doskonałego, pozbawionego wszystkiego, co mać czystość abstrakcyjnych, estetycznych wzruszeń”²⁶. Zapewne do powodzenia *Wścieklicy* w Łodzi przyczyniło się i to, że Pawłowski, zanim objął dyрекcję Teatru im. Fredry, przez dłuższy czas występował i reżyserował w teatrze łódzkim (tutaj właśnie przed rokiem obchodził jubileusz 25-lecia pracy scenicznej) i, jak pisała prasa, „tak mile zapisał się w pamięci łodzian (a zwłaszcza łodzianek)”.

Natomiast w Częstochowie sukces łódzki się nie powtórzył — publiczność nie dopisała, a krytyka oceniała sztukę nieprzychylnie. Recenzent klerykalnego „Gońca Częstochowskiego”, którego oburzyły liczne wulgaryzmy dialogu, napisał otwarcie: „Rzecz na wskroś oryginalna, ale w równym stopniu beztreściwa, satyra bardzo mocna, ale mało dowcipna, dialog w pierwszym akcie ordynarny, w drugim niesamowity, w trzecim beznadziejnie nudny. Na tle pomysłowych dekoracji z zakresu fragmentów zdobniczych rodzimej sztuki ordynarne przekleństwa chłopskie i niesmaczne porównania nabierają specjalnej soczystości (...) Słuchając naszpikowanych niesamowitością wywodów *Wścieklicy*, przeciętnego słuchacza ogarnia »wściekłość«, że taki cham ordynarny, »wyrzuający niestrawioną brukiew« na przemian z »metempsychicznymi« bredniami, nudzi bez potrzeby przez długie trzy akty dobroduszną publiczność”²⁷.

„Każdy, chcący uchodzić za choćby tylko odrobinę kulturalnego człowieka, powinien jutro pójść zobaczyć *Jana Macieja Karola Wścieklicę*” — tymi słowami dyrekcja Towarzystwa Teatru Polskiego w Cieszynie zapowiedziała w miejscowym dzienniku występ teatru warszawskiego, który przybywał tutaj na jej zaproszenie. Apel nie pozostał bez echa — na przedstawienie przybyli nie tylko liczni mieszkańcy miasta, ale i „okolicy”. Podobnie było na dwóch spektaklach w Białymstoku. Zawiodła natomiast publiczność w Radomiu i Chełmie. Gorycz tych niepowodzeń rekompensował jednak entuzjazm recenzentów, a poniesione straty finansowe wyrównały z pewnością kolejne sukcesy w Lublinie i Wilnie.

Publiczność wileńska witała w osobie Pawłowskiego swego dawnego ulubieńca, który prowadząc teatr „w pocyrkowej budzie na Łukiszkach” potrafił jako reżyser i aktor (pamiętano zwłaszcza jego rolę w *Moralności pani Dulskiej*) pozyskać sympatię i uznanie całego Wilna. Nic więc dziwnego, że przez trzy kolejne wieczory (26—28 IV) owacyjnie oklaskiwano trupę Pawłowskiego, przy czym — jak pisał Jankowski — „bajecznej wprost reżyserii należy się lwia część wszystkich oklasków”, ponieważ jedynie dzięki niej powstało „widowisko w najwyższym stopniu interesujące: rozkoszne i uciészne, pełne finezji i mądrości, oryginalne i fascynujące”. Najwyższą jednak pochwałą było zdanie tegoż krytyka, iż „należy koniecznie wystawić wszystko, co Witkiewicz dla sceny napisał — wzorując się na interpretacji Teatru im. Fredry”²⁸.

Po pierwszym występie w Poznaniu wydawało się, że tournée zakończy się przykrym akordem. Na przedstawienie przybyła jedynie grupka osób ze świata artystycznego i krytycy, a wybór miejsca przedstawienia okazał się fatalny: w sali Ogrodu Zoologicznego „w czasie przedstawienia bawiła się w najlepsze jakaś dzieciarnia, wałęsały się jakieś bezpańskie psy, rozlegały się jakieś niesamowite łoskoty”. Recenzenci podziwiali więc przede wszystkim zimną krew, zapał i wytrwałość aktorów, którzy „w tak podłych warunkach zdobyli się jednak na wysoce artystyczną całość”²⁹. Na szczęście Pawłowskiemu udało się wynająć salę teatrzyku Szkarłatna Maska i wówczas, jak donosił „Dziennik Poznański”, miasto dało dowód, że „nowe prądy i kierunki w sztuce teatralnej podobają się i mają rację bytu”. Widownia teatru co wieczór zajęta była do ostatniego miejsca, a entuzjazm i „aplauz szczerzy” publiczności skłoniły Pawłowskiego do odwołania zapowiedzianych już przez prasę spektakli w Warszawie i przedłużenia o kilka dni pobytu w Poznaniu oraz grania sztuki dwa razy dziennie.

Nastrój triumfalnego powrotu do Warszawy rychło jednak popsule kłopoty finansowe. Sukces *Wścieklicy* nie uratował niestety budżetu teatru, a gdy Magistrat odrzucił prośbę o subwencję, zespół musiał opuścić dotychczasową siedzibę i przenieść się do budynku na Pradze, gdzie — jak donosił Boy — „walczy w obecnej ciężkiej chwili z nędzą, wzięwszy na swoje barki koszt odnowienia miejskiego lokalu”.

Recenzenci warszawscy, dokonując bilansu sezonu 1924/25, dość zgodnie uznali premierę *Wścieklicy* i tournée Teatru

im. Fredry za „największy szlagier sezonu”. Aby zdać sobie sprawę z wagi tej opinii, przypomnieć trzeba, że w tym sezonie Juliusz Osterwa w Teatrze Narodowym wystąpił z prapremierą *Przepióreczki* (27 II), a Leon Schiller w Teatrze im. Bogusławskiego przygotował pierwszą inscenizację *Kniazia Piatomkina* Micińskiego (6 III). Boy jednak nie te spektakle, ale właśnie *Wścieklicę* uznał za „najdonioślejsze wydarzenie artystyczne ostatniej doby”³⁰. Wydaje się, że w ówczesnej sytuacji większe znaczenie niż sama premiera w Warszawie miało tournée teatru — wszyscy recenzenci podkreślali, że był to dla nich i publiczności pierwszy bezpośredni kontakt ze sztuką „eksperymentalną” i nowoczesnym teatrem. Stanowi to dostateczny argument, by premierę *Jana Macieja Karola Wścieklicy* uznać — obok przedstawienia *Tumora Mózgowicza* — za „dość ważną datę w historii naszego współczesnego teatru”³¹, pomimo iż autor skłonny był bagatelizować swój sukces, twierdząc jeszcze po latach, iż „względne powodzenie sztuki” polegało na „różnych drugorzędnych nieporozumieniach”³².

Sprowadzenie Pawłowskiego na występy gościnne do Lwowa było zasługą Ludwika Czarnowskiego. W latach 1921—25 sprawował on dyrekcję Teatru Wielkiego. Z jego inicjatywy otwarto we Lwowie dwie inne sceny: Teatr Nowości, w którym grano operetki i farsy, oraz Teatr Mały, przeznaczony dla sztuk z repertuaru kameralnego. W roku 1925 Magistrat rozwiązał kontrakt z Czarnowskim, oddając mu jednak w prywatną dzierżawę Teatr Mały. Pracę tutaj musiał zaczynać prawie od zera, nie mając ani zaplecza technicznego, ani żadnych funduszy, ani co gorsza stałego i dobrego zespołu aktorskiego. Czarnowski oparł więc działalność teatru na występach gościnnych — w krótkim czasie na scenie Teatru Małego pojawili się tacy artyści, jak Solski, Osterwa oraz sam Aleksander Moissi w *Zywym trupie* Tołstoja. Nieoczekiwanie prywatny teatrzyk, któremu wrócono rychłą „śmierć”, wyrósł na ciekawą placówkę teatralną w mieście i na tle jego działalności — jak pisała krytyka — „jaskrawo odbijał się marazm starczy i impotencja scen miejskich”³³.

Zapowiedź premiery utworu Witkiewicza wywołała we Lwowie duże zainteresowanie³⁴. Miejskowa prasa szczegółowo informuje o przygotowaniach do spektaklu, przytacza opinie o sztuce recenzentów warszawskich, podkreśla zasługi Paw-

łowskiego i przewiduje, że dramat, w którym znalazła odbicie dziwna, budząca niepokój umysłowość Witkiewicza, sprowokuje na pewno żywe dyskusje — tym ciekawsze, iż udział w nich będzie mógł wziąć autor, który zapowiedział przyjazd na premierę 8 maja 1926 r. W przeddzień pierwszego przedstawienia dzienniki lwowskie zamieściły obszernie omówienie teorii i twórczości dramatycznej Witkacego, w którym przedstawiono go jako wszechstronnego artystę „o wielkiej oryginalności” i jako twórcę teatru „na wskroś rewolucyjnego”, który co prawda nie wyszedł jeszcze „poza granice eksperymentu, ale znamionuje go rozmach, torujący sobie śmiało drogę do zwycięstwa”³⁵.

Pawłowski nie próbował szukać nowych rozwiązań reżyserских i utrzymał przedstawienie w tej samej poetyce inscenizacyjnej, co prapremierę warszawską. Pomysł skorzystania ze wzorów teatru kukiełek recenzenci lwowscy uznali za szczęśliwy i trafny: „tylko dzięki wystylizowaniu *Wścieklicy* na widowisko marionetkowe — pisał krytyk „Słowa Polskiego” — w którym poza umyślnie realnie pojętym *Wścieklicą* występują same lalki i żywe automaty, dramat ten stał się w ogóle strawny”³⁶. Zespół aktorski, choć młody i niedoświadczony w trudniejszym repertuarze, „pod doskonałą komendą Pawłowskiego zmienił swe oblicze nie do poznania, zaakomodowawszy się do stylu całości znakomicie”. Aktorzy starali się zatem, aby ich gra była pozbawiona „wszelkich uczuciowych akcentów”, w dialogach podkreślali głównie pauzy fizyczne, celowo pomijając pauzy logiczne i stworzyli w konsekwencji postaci pozbawione jakiegokolwiek „psychologicznego prawdopodobieństwa”.

Rezygnacja z tradycyjnych reguł kształtowania roli nie była zadaniem łatwym i niektórzy wykonawcy nie zdołali zastosować się do wskazówek reżyserских, grając w konwencji niemal naturalistycznej (np. Jerzy Rygier jako Bykoblazjon). Świetnie trafiła w „niesamowity ton” Zuzanna Łozińska (Wanda), która tą rolę — wedle opinii recenzenta „Gazety Porannej” — udowodniła, że „talent jej rozwija się pięknie i coraz bardziej rośnie w siłę”. Wyróżniono ponadto Orzyłską i „oryginalnego w masce i dykcji Mieczysława Nawrockiego”. Ale podobnie jak w Warszawie, cały zespół był tylko tłem dla Pawłowskiego, który potrafił z *Wścieklicy* uczynić „wiejskiego Hamleta i króla Lira w jednej osobie”³⁷.

Elementem nowym w stosunku do inscenizacji warszawskiej

były zapewne dekoracje, które — jak informował „Kurier Lwowski” (nr 105) — wykonała „malarnia teatralna wg projektu i pod kierunkiem znanego malarza Karola Polityńskiego”. Recenzenci określili je jako ekspresjonistyczne, uznając, że „oryginalnością i kolorowością podtrzymywały nastrój”.

Na pierwszym przedstawieniu sala była wyprzedana, a publiczność słuchała „dziwnej, oryginalnej w rezultatach myśli przemawiającej sztuki z zapartym oddechem. Po widowni przebiegało tysiące przypuszczeń, interpretacji, odgadywań. Witkiewicz okazał się w każdym razie znakomitym fermentem myślowym dla wszelkiego rodzaju publiczności i dla aktorów. Pod tym względem przedstawienie w Teatrze Małym było klasyczną lekcją. Znikło ze sceny wszystko, co aż do rozpacz przypomina nam codziennie szablon, manierę, bezstyl”³⁸.

Moment premiery lwowskiej był zresztą wyjątkowy i utwór, odczytywany powszechnie jako satyra na Witosą, stał się zadziwiająco aktualny. Przypomnijmy tylko fakty: 5 maja — dymisja gabinetu Skrzyńskiego, prezydent oferuje misję utworzenia rządu Witosowi, ten początkowo odmawia i przyjmuje propozycję dopiero po długich przetargach — 9 maja. Następnego dnia zostaje mianowany prezesem Rady Ministrów, 11 maja odbywa się ślubowanie, a 12 maja Piłsudski dokonuje zamachu stanu. Nic więc dziwnego, że prasa lwowska donosiła, iż ostatnie przedstawienia *Wścieklicy* gromadzą „tłumy publiczności żądnej sensacji”.

Mimo tego niebywałego powodzenia sztuka po 7 przedstawieniach, 14 maja, schodzi z afisza. Nie zadecydowały o tym zresztą ówczesne wypadki polityczne, jak to sugerował Boy, ale po prostu Ludwik Czarnowski zastrzegł sobie w umowie z Pawłowskim, iż ten przygotowuje dwie sztuki (od 15 do 24 maja Pawłowski gra przeto krawczyka w wyreżyserowanym przez siebie *Dobrze skrojonym fraku*). Niemniej jednak nie można odmówić racji Boyowi, który wtedy właśnie zmienił swój pogląd na problematykę sztuk Witkiewicza, stwierdzając, że wyrosła ona „z dzisiejszej epoki nabrzmiałej rewolucjami, burzami, przewartościowaniem świata”³⁹.

VI TEATR FORMISTYCZNY

W styczniu r. 1925 powstało w Zakopanem, z inicjatywy grupy miejscowej inteligencji, Towarzystwo Teatralne, którego celem — jak donosił „Głos Zakopiański” — „jest urządzenie przedstawień, mogących zadowolić publiczność o wyższych aspiracjach tak wyborem repertuaru jak wykonania”. Nazwiska organizatorów: Malczewskich, Witkiewiczów, Domaszewskich, Nawrockich, Birula-Białynickich, Staroniewiczów, Ry-tardów, Łabuńskich i dra Mischkego jako prezesa, gwarantowały — zdaniem tejże gazety — „firmę poważną i wiele obiecującą”¹.

Inauguracyjną imprezą Towarzystwa był... bal „futury-styczno-formistyczno-kostiumowo-maskowo-magiczny”, urzą-dzony w połowie lutego na zakończenie karnawału. Sale re-stauracji Kresy udekorowali: Winifred Cooper, Janusz Kotar-biński, Rafał Malczewski i Witkacy — a dla „skoncentrowania formizmu” rozwieszono na ścianach obrazy Doskowskiego. Kulminacyjnym momentem balu była pantomima przygoto-wana przez znaną tancerkę Ritę Sacchetto, żonę Augusta Za-moyskiego. Ponadto „pokazywano różne sztuczki magiczne z kartami, sznurkami, tasiemkami, pantomimą; gwizdano, śpiewano, klaskano, intrygowano pod bardzo udatnymi mas-kami”².

Wkrótce potem, 21 marca, Towarzystwo Teatralne wystąpiło z pierwszą premierą. W przepełnionej („tout Zakopane”) sali „Morskiego Oka” pokazano dwie sztuki Witkiewicza: *Nowe Wyzwolenie* (prapremiera) oraz *Wariata i zakonnicę*, której ty-tuł ze względów cenzuralnych, podobnie jak na prapremierze w Toruniu, „złagodzone” na *Wariat i pielęgniarzka*. Zespołową reżyserią obu sztuk kierował autor. On również projektował dekoracje i kostiumy, których pomysłowe rozwiązania kolo-rystyczne znakomicie wprowadzały w atmosferę utworów. W *Wariacie i zakonnicy*, na przykład, z szarymi ścianami

kontrastowały jaskrawo czerwone drzwi celi, a z białymi fartuchami lekarzy — różowe kostiumy pielęgniarek i czerwone kaftany rudoczerwonych dozorców. Natomiast w *Nowym Wyzwoleniu* doskonała była charakteryzacja postaci, zwłaszcza „tenisowego bubka” — Florestana Wężymordy.

Aktorzy grali, wedle opinii Witkacego, „znakomicie jak na zupełnych amatorów”, tyle tylko że zbyt realistycznie. Wybór jednak takiej konwencji dokonał się w porozumieniu z autorem, który przyznał, iż celowo nie chciał „na pierwszy raz forsować stylizacji”³. Już pierwsze przedstawienie ujawniło „prawdziwe talenty aktorskie” — przede wszystkim talent miss Winifred Cooper, grającej w *Wariacie i zakonnicy* Siostrę Annę, a w *Nowym Wyzwoleniu* — Tatianę. Była to angielska malarka, którą sprowadził do Polski jej narzeczony — Polak. Małżeństwo nie doszło jednak do skutku — narzeczony zmarł na gruźlicę w Zakopanem, a „Cooper łyknęła taką dawkę »zakopianiny«, że już pozostała w nim na zawsze”. Miała niezwykłą „twarz Indianina” i mówiła w dziwny sposób akcentując słowa polskie, co w interpretacji postaci Witkiewiczowskich stwarzało zupełnie nieoczekiwane efekty.

Ryszarda III grał legendarny Pimek — Józef Fedorowicz. Malczewski wspomina, iż przejął się on tak tą rolą, że „w aksamitnym berecie na głowie, który otrzymał od autora, czaił się nocami za węglem banku zakopiańskiego, by dopaść znajomego i kłapiąc zębami odwalać Ryszarda Trzeciego. To trwało latami, sto wiatrów halnych przewiało Krupówkami, a Pimek wciąż straszył, choć spod czarnego beretu zwisało już pobielone uwłosienie”⁴.

Pierwsza premiera wywołała skrajne reakcje publiczności. Oto, jak o tym pisał Witkacy do Boya: „Sukces w rodzinnej wiosce szalony, ale oburzenie też. Ryki »autor« zagłuszały ryki »hańba« i »precz«. Niektórzy niedobrze słyszeli i zamiast »kuro« zrozumieli... inaczej. Zwrócono się do policji, aby to skreśliła z »repertuaru«”⁵.

Wiadomość o powstaniu i pierwszej premierze Towarzystwa Teatralnego przyjęto z żywym zainteresowaniem w Warszawie. „Życie Teatru” wyraziło opinię, że działalność takiej placówki może być „dla kultury teatralnej bardzo pożyteczna”, jeśli linia repertuarowa zostanie utrzymana i grać się będzie te sztuki, których nie chcą z różnych powodów wystawiać „normalne sceny” (nr 15). Boy zaś rzucił projekt założenia podobnego teatru amatorskiego w Warszawie, twier-

dząc, że jego działalność miałaby większe znaczenie „niż wiele teoretycznych dysput o istocie i zagadnieniach teatru” i przyczyniałaby się bardziej do „propagowania nowych prądów w sztuce”.

W Zakopanem oceniono jednak krytycznie fakt wyboru dramatów Witkiewicza na inauguracyjne przedstawienie. Recenzentka „Głosu Zakopiańskiego” przyznała co prawda, iż pierwszy występ udowodnił, że dobry teatr amatorski może się z powodzeniem w Zakopanem utrzymać, ale była zdania, że jego przyszła działalność musi się opierać na zupełnie odmiennym repertuarze. Powinno się bowiem dawać publiczności przede wszystkim „artystyczną rozrywkę”, a potem „w tej lub innej formie szerzyć pewne idee potrzebne w społeczeństwie”. Na koniec stwierdziła, że „takie sprzeniewierzenie się »czystej formie« byłoby jednak tu pożądane, bo jeżeli mamy tylko jeden teatr to musi on być dostępniejszy dla ogółu... I wtedy spełni swoje szczytne zadania!”

Ten głos a potem artykuł Tadeusza Mischkego⁶ (redaktora „Głosu” i prezesa Towarzystwa), atakujący założenia teoretyczne Witkiewicza były pierwszymi sygnałami różnicy zdań na temat charakteru i funkcji teatru, jakie się ujawniły w zespole Towarzystwa Teatralnego już po pierwszym przedstawieniu. Niedługo potem (koniec maja?) doprowadziły one do rozłamu. „Część przeszła na realizm — pisał Witkacy do Jalu Kurka — a część formistów weszła jako »sekcja teatralna« do Sztuki Podhalańskiej”⁷. Dyrektorem i reżyserem teatru „formistów” został lekarz szpitala Czerwonego Krzyża — dr Marcei Staroniewicz, którego „niezmordowana energia i aktorski nerw zdołały postawić teatrzyk na możliwie wysokim poziomie” (Witkacy jeszcze po latach przypisywał Staroniewiczowi główną zasługę w stworzeniu teatru)⁸. Pomocy i schronienia udzielił im zarząd Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i zespół przyjął oficjalną nazwę: Sekcja Teatru Formistycznego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”. Instytucja ta, istniejąca już od dawna w Zakopanem, zajmowała się dotąd wyłącznie sztuką ludową, nie rozwijając szerszej działalności. W lutym 1925 r. ukonstytuował się nowy zarząd (do Komisji Wystawowej wybrano Witkiewicza), powstało kilka specjalistycznych sekcji i naczelnym celem działalności postanowiono uczynić popieranie i propagowanie twórczości artystów zamieszkałych w Zakopanem. Towarzystwo nie miało

poważniejszych środków finansowych i Teatr Formistyczny skazany był tylko na własne siły.

Podobne kłopoty przeżywać musieli i „realiści” z Towarzystwa Teatralnego (nazwy po rozłamie nie zmieniono), skoro „Głos Zakopiański” począł nawoływać do zgody i przygotowywania w jednym zespole przedstawień „o różnej treści”, uwzględniających stanowiska obu stron⁹. Towarzystwu udało się jednak uzyskać od Tymczasowej Komisji Uzdrawiskowej sporą subwencję „na uposażenie techniczne sceny”, co umożliwiło wystąpienie już w połowie czerwca z pierwszą premierą — *Roztworem* prof. Pytla Winawera. Najważniejsze funkcje — reżysera i wykonawcy głównych ról — pełnił teraz w Towarzystwie zawodowy aktor Stanisław Hierowski, a do zespołu należeli: Nawroccy, Stachurskie, Zwolińska, Szyjowska, Brudzińska, Listowski i Zborowski. W dalszej swej działalności Towarzystwo wystawiło: *Papierowego kochanka* Szaniawskiego (18 VII 1925), *R. H. Inżyniera* Winawera (25 VIII 1925), *Szyldkretowy grzebień* Kesslera (27 IX 1925).

Premiera tej ostatniej sztuki spotkała się z ostrym protestem Witkiewicza, który w artykule pt. *Parę uwag w związku z „Szyldkredowym [!] grzebieniem” w Towarzystwie Teatralnym*¹⁰ zarzucił twórcom przedstawienia „propagandę najlichszej tandety zagranicznej” — co gorsza nie uzasadnionej, jak w wypadku teatrów zawodowych, względami materialnymi. „Nie potępiam zasadniczo ani realistycznego malarstwa, ani teatru — pisał — twierdząc tylko, że nie jest sztuką (...) jeśli kto się uparł przy realizmie, niech sobie brnie dalej w tym kierunku. Ale niech to będzie realizm w dobrym gatunku”. Swoje rzekomo niekulturalne zachowanie w czasie spektaklu uzasadniał Witkiewicz wyznawanym poglądem, że „realistyczną bujdę, a nawet dobrą sztukę można przerywać śmiechem i brawami, bez żadnej dla niej szkody, bo przecież nie chodzi w niej o artystyczną całość, którą takie objawy psuć mogą. Manifestacja moja była w istocie bardzo łagodna: zamiast ryczeć, gwizdać i wyć, na co zasługiwała sztuka i Towarzystwo za jej wystawienie, udowodniłem tylko poglądowo, że nastrój publiczności jest zupełnie przypadkowy”. Na koniec zapowiedział, że „mimo oficjalnej zgody między odłamami zakopiańskiego teatru” będzie się starał „objawy tego rodzaju, jak ów nieszczęsny grzebień, a raczej piła” tępić wszelkimi sposobami: „namową, artykułami, mowami publicznymi i prywatnymi oraz publicznymi awanturami

i nie cofnę się nawet przed zrzeczenie udanym samobójstwem". Towarzystwo mimo tych gróźb nie zmieniło swej polityki repertuarowej — pod koniec października wystawiono w reżyserii Hierowskiego *Spadkobiercę* Grzymały-Siedleckiego, a w połowie grudnia komedię *Dr Stieglitz* Friedmana i Nerza.

Oficjalne otwarcie Teatru Formistycznego poprzedził wygłoszony 15 lipca 1925 r. odczyt pt. *Nieporozumienia teatralne*, w którym Witkiewicz przedstawił założenia teoretyczne Czystej Formy w teatrze i wyjaśnił, że próbą ich realizacji będą przedstawienia zespołu „formistów”¹¹. Pierwszą premierę — *W małym dworku* (27 sierpnia 1925 r.) — można było uznać, jak zgodnie stwierdzili recenzenci, tylko za częściowe spełnienie tej zapowiedzi. Sztukę reżyserował Staroniewicz przy współpracy z autorem. Ale właśnie w obranej przez nich koncepcji inscenizacyjnej zbyt wiele było jeszcze „realistycznych konturów”, które w rezultacie zatarły „formistyczne cechy” utworu. Za niepotrzebne uznano na przykład wszystkie „sowizdrzalskie efekty”, mające zapewne w intencjach twórców kształtować „formistyczny” nastrój przedstawienia, a które w rzeczywistości przypominały tanie chwytły z bulwarowej komedii. Farsowy śmiech budził aktor, grający chłopca kuchennego, który wbiegał na scenę unurzany w cieście i do końca sztuki starał się bezskutecznie z niego oczyścić.

Sprzeczne opinie wywołała także finałowa scena, dopisana przez autora specjalnie dla tej inscenizacji. Prapremierowe przedstawienie w Toruniu kończyły słowa Anety: „Nie ma już widm między nami. Są tylko trupy i ludzie żyjący. Zaczynamy nowe życie”, i wszyscy „żyjący” wychodzili, pozostawiając na oświetlonej dwoma świecami scenie trupy dwóch dziewczynek. W zakopiańskiej inscenizacji po tym następowała scena mimiczna: „Na progu we drzwiach na prawo staje Widmo pod rękę z Nibkiem, ubranym w białe prześcieradło. Wchodzą i o trzy kroki od drzwi stają. Widmo kiwa ręką w kierunku dziewczynek. Dziewczynki wstają jak automaty i idą ku duchom rodziców, którzy robią zwrot i wychodzą. Dziewczynki za nimi” (I, 395). Dla Brzękowskiego była to dobra pointa fabuły, wspartej na pomyśle „pomieszania świata »tego« z »tamtym« w pewną jedność”. Według Alberta natomiast „groteskowy pochod widm zniwelował podniosłe, dramatyczne wrażenie” poprzedniej sceny i można go interpretować jako wynik obaw autora, by sztuka nie kończyła

się w tradycyjny sposób momentem „o prawdziwie silnym napięciu”.

Zastrzeżenia wzbudziła także „zanadto życiowa” charakteryzacja postaci. „Powinno się wreszcie zerwać — pisał Brzękowski — z tymi szablonami, że oficjalista rolny musi mieć koniecznie miotłowate wąsy, że duch powinien być ubrany (koniecznie!) w białe prześcieradło itd. Z wyjątkiem kostiumu oficjalisty Maszejki, wszystkie inne były ujęte prawie naturalistycznie”¹². Scenografię projektowali Kotarbiński, Malczewski i autor. Podobały się szczególnie w II akcie dekoracje Malczewskiego, który wspomina, że „wypędzlował” dworek „z baniastymi kolumnami, dźwigającymi daszek”. Był to zresztą chyba jedyny element architektoniczny w przedstawieniu. Wszystkie bowiem inscenizacje w Teatrze Formistycznym rozgrywały się na tle dużych (3,5 m długości) kotar — ciemnobrązowych i ciemnogrnatowych — które pozwalały aktorom każdorazowo w innym miejscu wchodzić na scenę i w innym ją opuszczać.

Wykonawcy grali poprawnie, ale „w nielicznych tylko wypadkach potrafiiono zdobyć się na stylizację”. Role postanowiono celowo powierzyć tym osobom, które mówiły „z trudem po polsku, z akcentem angielskim, białoruskim lub rosyjskim”. Dialog nabrał przez to cech niezwykłych — „najpoważniejsi obywatele ryczeli ze śmiechu lub popadali w zadumę nad wszystkim, co się działo na scenie”. Największe wrażenie robiła oczywiście w roli Widma — miss Cooper, wypowiadając „grobowym głosem z angielskim akcentem: »Umarhłam na rhaka w wátrhobie«”¹³. Obok niej wyróżnili się: Ustupska i Pietrzkiewiczówna (dziewczynki), Fedorowicz (Nibek), Waśkowski (Kozdroń) i Staroniewicz (Maszejko). Wszyscy zresztą zasługiwali na pochwały: „Dentyści z bródkami jak Mefisto, Indianin podszywający się pod Angielkę, grający ducha polskiej zmarłej, dziewczynki błakające się po scenie, lekarze pochodzący z głębi Rosji, mówiący kwestie akcentem aktorów z teatrów państwowych w Warszawie, grających cara Aleksandra Pierwszego lub księcia Konstantego — tworzyli zespół godny Brodwayu”¹⁴.

W sierpniu 1925 r. Witkiewicz w wywiadzie dla „IKC” przedstawił dalsze plany repertuarowe Teatru Formistycznego, zapowiadając wystawienie w swoim przekładzie sztuki Iwana Golla oraz utworów Johna M. Synge’a, Juliana Przybosa, Jerzego M. Rytarda i Jalu Kurka. Wydaje się, że w wypadku

Przybosia była to chyba zapowiedź „na wyrost”, oparta być może tylko na zapewnieniu poety o chęci współpracy z Teatrem Formistycznym. Rytard co prawda pisał scenariusze widowisk ludowych, ale nie o taki utwór mogło chodzić Witkacemu, który nie krył, iż nie znosi „tej całej pstrej maskarady »narodowej« czy »ludowej«” i oficjalnie oświadczył, że ze sztuką regionalną nie wiąże żadnych swoich planów i prac¹⁵. Kurek zaś pisze we wspomnieniach, iż istotnie Witkacy „zwodził go długo” obietnicą wystawienia w Zakopanem młodzieńczej sztuki *Gołębie Winicji Claudel* i że interesował się także jego drugim dramatem pt. *Pan z elektrowni*.

Niestety, żaden z tych projektów nie doczekał się realizacji. Już przygotowanie pierwszej premiery nastroczyło wiele kłopotów. „Brak pracy, odpowiedniego materiału aktorskiego, odpowiedniej sali teatralnej, a nade wszystko brak kulturalnej, interesującej się sztuką i popierającą ją finansowo i moralnie publiczności” — pisał Brzękowski w recenzji z *W małym dworku* — to wszystko nie ułatwiało pracy i sprawiało, że każde „artystyczne przedstawienie w tych warunkach” uznane być musi za prawdziwy sukces. Przygotowanie następnej inscenizacji zajęło prawie cztery miesiące — w pierwszej połowie grudnia wystawiono *Pragmatystów* Witkiewicza. Nie wiele wiadomo o tym spektaklu — nie znana jest data premiery, brak danych o obsadzie. Z jedynej, bardzo ogólnikowej recenzji Stanisława Albertiego dowiedzieć się można, że sztukę reżyserował — „udatnie i efektownie” — Staroniewicz. „Inteligentna i dobrze odczuta” interpretacja tekstu pozwoliła mu wydobyć „wszelkie walory formizmu”. Witkiewicz projektował „stylizowane dekoracje i niesamowite kostiumy”, które „zlewały się w harmonijną całość, dając plastycznie imponujące obrazy”. Aktorzy zaś wywiązali się ze swych zadań „prawie bez zarzutu”, starając się „z całym pietyzmem i zrozumieniem zastąpić autorowi prawdziwą, poważną scenę”¹⁶. Boy, donosząc o tej premierze zapytywał czy taką sceną nie mogłaby być wreszcie któraś ze scen warszawskich¹⁷.

W roku 1926 oba zakopiańskie teatryki zdołały wystawić zaledwie dwie sztuki. W Towarzystwie Teatralnym odbyła się premiera sztuki Nikorowicza *W gołębniku* (29 lipca), Teatr Formistyczny w ostatnich dniach czerwca lub pierwszych lipca pokazał *Sonatę widm* Strindberga (przekład S. Albertiego). Krytyk podpisujący się jako „Przygodny recenzent z Warszawy” zastanawiając się nad wyborem tej sztuki przez Teatr

Formistyczny doszedł do wniosku, że nieistotne były tu sprawy estetyczne, bo „do formistów zbliża Strindberga tylko sama niescenicznosc tego utworu” i aby go zrealizować nie potrzeba teatru z „formistyczną firmą”. Zrozumieli to zresztą i twórcy przedstawienia — „ani w ujęciu reżyserskim sztuki, ani w dekoracjach, ani w grze aktorów formizmu nie było”. Reżyser starał się przede wszystkim tak kierować aktorami, aby w ich interpretacji nie zagubiły się różnice psychologiczne sylwetek bohaterów. Wykonawcy nie potrafili podolać temu zadaniu i zawodzili w punktach przełomowych akcji, co czyniło, że „całość była zbyt monotonna”¹⁸.

Była to ostatnia premiera Teatru Formistycznego. Wiosną r. 1927 przystąpiono jeszcze pod kierunkiem Witkiewicza do prób *Metafizyki dwugłowego cielenia* (Karmazyniella miał grać Fedorowicz), ale nie doprowadzono ich już do końca. „Nasz teatrzyk dogorywa — donosił Witkiewicz Wiercińskiemu w liście z sierpnia 1927 r. — już ostatnie podrygi”¹⁹. W zespolu obok nieporozumień osobistych (jeden z członków defraudował pieniądze z kasy i „pachniało — jak pisze Malczewski — starciem z bronią w rękę”) ujawniły się także rozbieżności estetyczne: niektórzy zadeklarowali się jako „realiści” i znowu „chcieli powtarzać na scenie zakopiańskiej to samo, co się dzieje w teatrach innych i czego większa część publiczności, żadnej prawdziwie artystycznych wrażeń, ma już zupełnie dosyć”. Ten brak „artystycznego nastawienia” — twierdził Witkacy po latach — zadecydował, że teatrzyk „został, niestety, definitywnie pogrzebany”²⁰.

Ale myśl o jego reaktywowaniu nie opuszczała Witkiewicza. Od r. 1935 przeprowadza rozmowy z przyjaciółmi na ten temat i wreszcie wiosną 1938 r. zakłada Towarzystwo Teatru Niezależnego w Zakopanem. Sam obejmuje kierownictwo artystyczne, kierownikiem literackim mianuje Jerzego E. Płomieńskiego, administracyjnym — Józefa Fedorowicza, na reżyserów wyznacza Tadeusza Langiera, Julię Sokołowską i Edwarda Żyteckiego, a sprawy scenografii powierza Bronisławowi Linkemu. W oficjalnej deklaracji prasowej stwierdzono, że „dążeniem teatru jest stworzenie placówki ściśle ideowej. Praca uczestników ma być całkowicie bezinteresowna. Hasłem zaś walka z teatrem naturalistycznym i dążenie do maksymalnego artyzmu. Inscenizacje i opracowania mają być oparte na zasadach kolegiałności”²¹. Nawiązano kontakt z organizacją „Młody Teatr” w Warszawie w kwestii przysług

współpracy i 8 czerwca 1938 r. przystąpiono pod kierunkiem Langiera do prób *Metafizyki dwugłowego cielęcia* (projektowano wystawienie *Mątwy* i *Wnętrza* Maeterlincka²²).

Witkiewicz, zgodnie ze sformułowanymi wtedy poglądami na rolę eksperymentu w sztuce, podkreślał, że teatr nie może mieć charakteru „doświadczalnego” ani „eksperymentalnego”, lecz musi być teatrem „artystycznym”, opartym na założeniach Czystej Formy. „Przydałby się jeszcze na samym koniuszku uciekającym w nicłość — pisał — poważny teatr artystyczny na zakończenie — przecież tylko raz żyjemy — czy nie warto spróbować.”

Jednakże zamiar stworzenia takiego teatru nie powiódł się. Jeszcze we wrześniu uspokajał Witkacy Płomieńskiego, że „teatr się posuwa”, ale już w lutym r. 1939 donosił, że „zaszły tu w całym towarzystwie dość potworne historyjki. Wszystko się rozstraja”²³.

Trudno dzisiaj na podstawie nielicznych i ułamkowych materiałów podejmować próbę oceny działalności Teatru Formistycznego, pytać o jego miejsce w życiu teatralnym lat międzywojennych, zastanawiać się, czy dokonania tej sceny liczą się w dorobku naszej kultury teatralnej. Można jednak zgodzić się z opinią, że „mimo swej dalekiej od doskonałości formy, wynikającej już z racji amatorskiego podłoża, spełniał teatrzyk ten swą rolę w zupełności, dając pionierom formizmu pole do eksperymentalnego ujęcia problemów i ucieleśnienia ich w teatralnej szacie oraz zapoznając licznie przewijającą się przez Zakopane publiczność z postulatami nowej sztuki”²⁴. Dla nas jest to teatr Witkacego i to wyznacza mu już dostateczną rangę.

Dla Witkiewicza powstanie Teatru Formistycznego było urzeczywistnieniem pragnień posiadania takiego teatru, w którym mógłby „dokonać realizacji swych sztuk teatralnych”²⁵. Reżyseria, współpraca z aktorami, projektowanie dekoracji — to wszystko na pewno wzbogaciło teatralne doświadczenia Witkacego. Bez nich nie podjąłby się chyba reżyserii swej sztuki *W małym dworku* we Lwowie — i to z zespołem, w którym były aktorki tej miary, co Solska i Wysocka. Pamiętajmy również o tym, że najlepszy swój utwór — *Szewców* — napisał Witkiewicz już po zakopiańskich „przygodach” teatralnych. Przypisywał im zresztą duże znaczenie. Moty-

wując na przykład swe prawo do mówienia o regułach gry aktorskiej i pracy reżysera powoływał się właśnie na doświadczenia Teatru Formistycznego. „Mało to, ale wystarczy — pisał — aby widzieć inną przyszłość i nieznane perspektywy dla teatru”²⁶.

VII „STRAJK” AKTORÓW W TEATRZE MAŁYM

„Lody przełamane! Witkiewicz od wczoraj wszedł w repertuar teatralny” — pisał zachwycony Boy po prapremierze *Wścieklicy* w Teatrze im. Fredry. Nawet sam Witkacy, choć podkreślał, iż zdaje sobie sprawę, że o niebywałym powodzeniu tego przedstawienia zadecydowały względy polityczne a nie artystyczne, nie ukrywał jednak nadziei, że dzięki temu sukcesowi legenda o „niekasowości” jego sztuk zostanie „trochę osłabiona”. Istotnie, wydawało się, że powodzenie *Wścieklicy* zachęci inne teatry do grania utworów Witkacego. Mijały jednak miesiące, rozpoczął się nowy sezon a żaden z teatrów profesjonalnych nie decydował się wystąpić z premierą sztuki Witkiewicza. Jedynie z Zakopanego dochodziły wieści o kolejnych inscenizacjach jego dramatów na scenie Teatru Formistycznego.

Dopiero w przeszło rok po premierze *Wścieklicy* — w marcu 1926 r. — ukazała się w prasie warszawskiej zapowiedź, że inscenizację *Tumora Mózgowicza* planuje Teatr Mały. Projekt ten związany był z dawnymi planami repertuarowymi Arnolda Szyfmana, który atakowany przez krytyków za wystawianie na scenie tego teatru podrzędnych utworów komercyjnych, obiecywał dawać w sezonie kilka sztuk z bardziej ambitnego i nowoczesnego repertuaru. Jednakże z powodu trudności finansowych realizację tych planów wciąż odwlekano — przedstawienia w Teatrze Małym musiały po prostu ratować budżet Teatru Polskiego. Lepsza koniunktura w roku 1925 oraz wprowadzenie na scenę Teatru Polskiego paru pozycji komediowych, cieszących się dużym powodzeniem, umożliwiło Szyfmanowi spełnienie dawnych zamierzeń. Od marca 1926 r. repertuarowi Teatru Małego postanowiono nadać — jak to się wówczas określało — charakter „literacki”, a kolejne premiery miały zapoznać publiczność „z nowymi

prądami w sztuce dramatycznej”. Tę nową politykę repertuarową zainaugurowało przedstawienie *Tak jest, jak się państwu wydaje* Luigi Pirandella. Potem miano pokazać „polską rodzimą twórczość eksperymentalną” — *Tumora Mózgowicza*.

W połowie marca przystąpiono pod kierunkiem reżyserskim Aleksandra Węgierki do prób czytanych tej sztuki. 23 marca „Przegląd Wieczorny” poinformował opinię publiczną, że próby zostały zawieszone, ponieważ „jeden z artystów, korzystając z paragrafów kontraktu, wzbrania się przyjąć roli”. W dwa dni później na łamach tegoż dziennika podano oficjalnie do wiadomości, że stanowisko Bogusława Samborskiego poparli inni aktorzy, oddając swe role, wskutek czego wystawienie *Tumora Mózgowicza* zostało poniecane. Anonimowy autor tych notatek (prawdopodobnie stały recenzent teatralny pisma — Adam Zagórski) nie ukrywał swego oburzenia: „Uchylanie się od rzeczy trudnych jest niezaprzeczonym prawem osobistym każdego. W teatrze jednak brzmi to trochę paradoksalnie. Ileż bowiem razy aktorzy biorą na siebie zadania nad siły. Ileż razy dopominają się i to gwałtownie o role, które nie leżą w ich zakresie, których po prostu nie rozumieją! I pewien jestem, niechby to był autor zagraniczny, rozreklamowany przez snobów i snobików literackich, znalazłby wykonawców. Wmówiono by w aktora, że sztuka jest »wielka«, że »szalone robi wrażenie«, że kto wie, powodzenie mieć będzie, bo była grana z ogromnym powodzeniem w Berlinie, Paryżu, Rzymie”¹.

Natychmiast wyraz swemu oburzeniu dał także Boy w artykule pt. *Sowiety w teatrze*². Broniąc twórczości Witkacego przed zarzutem „niezrozumiałości”, przypominał dotychczasowe przedstawienia jego sztuk, podkreślał znaczenie ostatniego sukcesu *Wścieklicy* i w ostrych słowach potępił aktorów, którzy po pierwszej próbie czytanej orzekli, iż *Tumora Mózgowicza* nie rozumieją i wobec tego grać w nim nie będą. Ich decyzji nie zdołały zmienić perswazje reżysera i prośby, aby mu „zostawili bodaj kilka dni czasu, iżby ich w ciągu prób mógł wprowadzić w ten utwór; z zaciekłym uporem i brakiem dobrej woli nie zgodzono się na to i zbojkotowano z miejsca sztukę”. Na dowód zaś tego, że o zagranu jakiegoś utworu nie mogą decydować gusty i sądy aktorów, Boy przypominał, że przed prapremierą *Wesela* aktorzy również oddawali role, oświadczając, że w „takim bzdurstwie grać nie

będą". „Ładnie by wyglądał teatr — konkludował krytyk — gdyby swój repertuar musiał dostrajać do najniższej miary swoich członków!”.

Stawiając pytanie, czy „nieodzownym jest, aby aktor rozumiał sztukę lub nawet, aby całkowicie rozumiał swą rolę”, Boy dochodził do wniosku, że nie można tego traktować jako warunku koniecznego (zwłaszcza przy rolach szczególnie trudnych np. Fausta), bo w wielu wypadkach pomaga aktorowi jego intuicja artystyczna, w innych zaś musi zaufać reżyserowi i kierując się jego wskazówkami powinien dążyć podczas prób do zrozumienia postaci, którą ma odtwarzać — „od tego właśnie są próby, od tego reżyser”. Oddanie roli i bojkot sztuki już po pierwszej próbie było świadectwem „buty aktorskiej”, roszczącej sobie prawo rozstrzygania o tym, który „autor i która sztuka mają mieć wstęp na scenę” oraz dowodem „kabotynizmu”, szukającego sobie „tak negatywnego i jałowego ujęcia ze szkodą naszego teatru, ze szkodą pisarza, który od lat walczy o prawo głosu”.

Artykuł Boya nadał sprawie olbrzymi rozgłos, odbił się echem w całej prasie krajowej, poruszył środowisko aktorskie, wywołał burzliwą polemikę prasową. Spór dotyczył przede wszystkim kwestii obowiązków i uprawnień aktorów, ale przy tej okazji wiele mówiono o twórczości Witkacego. Opinie krytyków były podzielone, niewielu jednak opowiedziało się całkowicie po jego stronie. Na łamach „Wiadomości Literackich” bronił go Jan Lechoń³, zapewniając, iż *Tumor Mózgowic* „wyraźnie i jasno tłumaczy się teatralnie, czego już przed pięciu laty dowiódł buchający rozmachem spektakl p. Trzcńskiego w Krakowie” i żądając, aby aktorzy okazali „wobec niepospolitej inteligencji i rasowego temperamentu artysty tyleż samo skromności, co wobec bulwarowych fars zagranicznych autorów”. Inni nadawali sprawie charakter precedensowy i z tego powodu protestowali przeciwko „przywłaszczaniu sobie przez aktorów funkcji cenzorskich”, domagając się od nich wyrozumiałości przede wszystkim dla utworów polskich, choćby były one nawet zbyt ekscentryczne i zbyt śmiało zrywające z obowiązującymi konwencjami scenicznymi oraz ostrzegali, że bez „kooperacji polskiego aktora z polskim autorem zabije nas w końcu obca tandeta”⁴.

W obronie aktorów wystąpił Zygmunt Nowakowski, zatrudniony wówczas jako reżyser i aktor w teatrach szyfmanowskich, a jednocześnie próbujący swych sił w twórczości

dramatycznej. Polemizując z twierdzeniem Boya, iż aktor jest „instrumentem, przez który przemawia autor przy pomocy reżysera”, bronił Nowakowski praw aktora do „decydowania o samym sobie, o własnym kierunku, o swej karierze i indywidualnym rozwoju”. Wskazywał, że stosowanie w praktyce postulatów Boya doprowadziłoby do tego, że aktorzy mogliby jedynie mechanicznie i bez przekonania wypełniać wskazówki reżysera. To zaś oznaczałoby utratę najistotniejszych cech zawodu aktorskiego: charakteru i indywidualności. Jeśli się to zrozumie, trzeba zupełnie inaczej ocenić sprawę bojkotu *Tumora Mózgowicza*, ponieważ „postępek aktora, który nie przyjął roli w sztuce Witkiewicza był właśnie dowodem charakteru, był objawem świadomej obrony aktorskiej indywidualności, z czym zgodzić się musi każdy szczerzy artysta”. Bogusław Samborski odrzucając rolę Tumora miał szczególne do tego prawo: dobrej woli bowiem wobec autora dowiódł już przed paru laty, występując w *Pragmatystach*. Stwierdziwszy zaś, że autor od tego czasu nie zrobił „postępu”, że nadal się bawi i „robi szopę z teatru”, musiał w zgodzie ze „swym aktorskim sumieniem” odmówić udziału w sztuce⁵. Nowakowski, broniąc Samborskiego, bronił i usprawiedliwiał poniekąd i samego siebie, ponieważ on także nie zgodził się przyjąć roli w prapremierowym przedstawieniu tejże sztuki w Krakowie.

Boy bez zwłoki replikował Nowakowskiemu, twierdząc, iż jego artykuł, jak i oburzenie aktorów z powodu nadania całej sprawie rozgłosu świadczą, że środowisko aktorskie stara się problem zbagatelizować i sprowadzić do wymiarów indywidualnego wypadku oddania roli. Fakty jednak przemawiają za tym, że sprawa ma o wiele szersze znaczenie — zostały bowiem „w sposób brutalny i lekkomyślny, w sposób dotychczas w teatrze bezprzykładny, naruszone prawa cudze”, a solidarność aktorów z Samborskim dowodzi, iż był to strajk — prawdziwe „Sowiety w teatrze”⁶.

Podobne stanowisko zajął Związek Autorów Dramatycznych, który wystosował do Związku Artystów Scen Polskich oficjalny protest następującej treści⁷:

Szanowni Panowie!

Zarząd Związku Autorów Dramatycznych ma zaszczyt zwrócić się do Nich w sprawie następującej:

Dyrekcja Teatru Małego po głębszych rozważaniach posta-

nowiła wystawić sztukę p. Stanisława I. Witkiewicza pt. *Tumor Mózgowicz*. Rozdano role, przystąpiono do prób. Atoli p. ..., któremu przypadła rola główna, a w ślad za nim i inni artyści zadecydowali, że w sztuce p. Witkiewicza grać nie będą i dyrekcja zmuszona była cofnąć ją z repertuaru.

W ten sposób młodego autora polskiego, którego oryginalny talent został uznany przez większość krytyków, spotkała wielka krzywda. I z czyjej strony? Ze strony artystów polskich, których pierwszym i najważniejszym zadaniem jest współdziałać z twórczością oryginalną. Ci sami artyści, którzy nie odmawiają swego udziału w najdziwniejszych lub zgola pozbawionych wszelkiej wartości literackiej sztukach obcych, nie wahają się przeciwstawiać autorowi polskiemu wbrew decyzjom dyrekcji, która w tym wypadku przyjmuje na siebie całkowitą odpowiedzialność moralną i materialną.

Nie wątpimy, że ogromna większość aktorstwa polskiego inaczej pojmuje swoje obowiązki wobec twórczości polskiej niż to okazał p. ... i jego towarzysze. Tym niemniej jednak sądzimy, że fakt ten ma zasadnicze znaczenie i że Zarząd Związku Artystów Scen Polskich musi w tej mierze zająć wyraźne stanowisko. Krzywda moralna wyrządzona p. Witkiewiczowi winna być naprawiona. W teatrze musi istnieć podział odpowiedzialności, jeśli teatr nie ma stać się ogniskiem bezładu. Stosunek aktorstwa polskiego do twórczości oryginalnej musi być oparty na zasadach szczerej, rzetelnej i życzliwej współpracy, choćby ona nieraz nawet wymagała od poszczególnych artystów pewnych ofiar.

W nadziei, że Szanowny Zarząd Związku Artystów Scen Polskich zechce rozpatrzyć tę sprawę, łączymy wyrazy poważania.

Sekretarz

(—) Kazimierz Wroczyński

Prezes Związku

(—) Stefan Krzywoszewski

Autorów tego pisma Karol Irzykowski oskarżył o obłudę, gdyż protest, jego zdaniem, podjęto jedynie „w imię solidarności, w imię tego, że co dziś spotkało p. Witkiewicza, jutro może spotkać p. Krzywoszewskiego”. Artykuł pt. *Autorzy przeciw aktorom*⁸, zawierający to oskarżenie, stał się najbardziej dramatycznym punktem sporu wokół incydentu w Teatrze Małym. Oto niespodziewanie w sukurs aktorom przychodził krytyk, cieszący się wówczas największym auto-

rytetem i który, jako autor dramatyczny, miał szczególne powody, by wystąpić przeciw aktorom, bo i jego spotkała podobna przygoda, co Witkiewicza — „spisek aktorski” był główną przyczyną tego, że prapremiera *Dobrodzieja złodziei* we Lwowie (15 V 1906) zakończyła się generalną klapą: niemal wszyscy widzowie opuścili teatr jeszcze w trakcie spektaklu.

Odmowę udziału aktorów w sztuce Witkiewicza uznał Irzykowski za całkowicie uzasadnioną i usprawiedliwioną — aktorom bowiem „wolno brykać, gdy widzą, że literaci sami swojej sztuki nie szanują”. W dramaturgii Witkacego ów brak szacunku dla własnej twórczości jest najzupełniej widoczny. Jego utwory, których nie sposób ocenić tradycyjnymi kategoriami „dobra i zła w estetyce”, przedstawiają świat „boskiego cynizmu i grubiaństwa”, a ich czytelnik lub widz nie otrzymuje żadnych wrażeń prócz „wrażenia obojętności i co najwyżej dziwaczności”. Jako dramaturg zaś Witkacy jest „nieudolny, prymitywny i nie ma pojęcia o istotnych tajemnicach formy”. Pomimo iż sztuk jego nikt nie rozumie, pojawiają się one nieraz w repertuarze teatrów, bo dyrektorzy pragną w ten sposób udowodnić, iż popierają twórczość młodych dramatopisarzy polskich, a krytyka stwarza pozory, jakoby w nich „coś było”. Powstaje „błędne, zakłamanie koło” które wreszcie zdecydował się przerwać Samborski. Pozytywna wartość i sens jego postępków polegają, wedle Irzykowskiego, na tym, iż odważył się on powiedzieć: „Jeżeli wy wszyscy naokoło kłamiecie, że widzicie coś, czego nie widzicie, to róbcie to sobie sami! Wstyďte się lub zostańcie bezwstydni. Ja nie wezmę do ust słów, które uważam za bzdury. Mogę grać pornografię lub miernotę, swoją i obcą, bo mój zawód zawiera w sobie także pewne rzemiosło. Ale za grzech przeciw Duchowi Św. uważam udawanie przez dwie godziny, że traktuję na serio to, co może sam autor traktował jako kpiny. Jak mogę w tym czasie patrzeć w oczy kolegom! A jeśli który parsknie mi śmiechem w oczy? Wszyscy sobie wzajemnie, my aktorzy, będziemy wydawali się kupą śmiesznych durniów! Publiczność i krytycy tylko patrzą i słuchają, mogą ziewać rozmawiać, ale my — my jesteśmy właściwą ofiarą tej imprezy, my nie tylko gramy w bzdurze, ale sami przez dwie godziny — jesteśmy bzdurą! To tak, jakby kto komu na dwie godziny urządził niebolesne lecz niemniej wyrafinowane tortury: wpakował go do młyna śmieszności”.

System argumentacji Irzykowskiego wskazuje dość wyraźnie, iż incydent w Teatrze Małym stał się dlań dobrym pretekstem dla skrytykowania twórczości Witkacego i że w gruncie rzeczy był to zasadniczy cel artykułu. Można zatem to wystąpienie uznać za kolejne ogniwo w polemice Irzykowskiego z Witkiewiczem, zapoczątkowanej recenzją z krakowskiej premiery *Kurki Wodnej*. Niektóre tezy swego wystąpienia rozwinie Irzykowski w dwóch sprawozdaniach ze sztuk Witkacego w Teatrze Małym i Teatrze Niezależnym, a pełne uzasadnienie zyskują one w *Walce o treść*.

Sprawa „strajku” aktorskiego znalazła swój finał na VIII Walnym Zjeździe Związku Artystów Scen Polskich, który odbył się w Warszawie w dniach 1—3 kwietnia 1926 r. Dla jej zbadania powołano specjalną „komisję artystyczną” z Jerzym Leszczyńskim jako przewodniczącym. Powzięła ona następującą uchwałę, zaaprobowaną przez Zjazd⁹:

W sprawie rzekomego zbojkotowania przez zespół artystów Teatru Małego sztuki Witkiewicza Tumor Mózgowicz — Komisja Artystyczna VIII Walnego Zjazdu Delegatów ZASP zbadawszy ją, doszła do przekonania, że przedstawienie tego faktu w niektórych artykułach prasy nie odpowiada rzeczywistości. Kol. Samborski oddał rolę w tej sztuce dlatego tylko, że uważał ją za zupełnie nieodpowiednią dla natury i rodzaju jego talentu. O bojkocie tej sztuki przez ogół artystów tego teatru nie było i nie może być mowy, a dlaczego nie była grana w innej, częściowo zmienionej obsadzie — to już sprawa wewnętrzna Dyrekcji Teatru Małego.

Komisja uznaje, że bojkot sztuk oryginalnych przez artystów polskich jest w zasadzie niedopuszczalny i przypomina, że cały szereg utworów dawnych i nowych pisarzy polskich zawdzięcza swe powodzenie w znacznej części ich doskonałemu wykonaniu na scenach polskich.

Z drugiej strony należy zaprotestować przeciw uogólnianiu poszczególnych wypadków i brutalnym napaściom na całe aktorstwo polskie, jakie się w kilku pismach ukazały. Aktorstwo polskie pracowało i pracować będzie nadal z całkowitym oddaniem dla rozwoju oryginalnej twórczości literackiej, jako głównej dźwigni naszej kultury teatralnej.

Podpisano:

Prezydium VIII Walnego Zjazdu Del. ZASP

(—) M. Jednowski, Jerzy Leszczyński, St. Tarnawski
Cyganik.

Uchwała ta było bez wątpienia „dyplomatyczną” próbą pogodzenia sprzecznych stanowisk, ale chyba dlatego przyjęto ją i oceniono raczej sceptycznie. Samą sprawę uznano za pouczającą. Podsumowując na łamach „Życia Teatru” całą dyskusję Wiktor Brumer pisał: „W teatrze musi być oczywiście podział ról. Aktor nie może występować w roli kierownika literackiego. Ale nie może gwałcić swego instynktu artystycznego. Znam w teatrze wypadki, że artysta inaczej chciał zagrać niż to zamierzał reżyser. W teatrze nie może być jedynie formalny podział kompetencji, ale wzajemne porozumienie. Tylko dzięki niemu można dojść do artystycznych rezultatów”¹⁰.

Witkacy uważał, że bojkot *Tumora Mózgowicza* wynikał nie tyle z jakichś pobudek osobistych (choć i te brał pod uwagę, sugerując, że Samborski mógł działać pod namową Nowakowskiego), ile raczej był rezultatem motywów bardziej zasadniczych, takich jak: dotychczasowy system edukacji aktora, jego przyzwyczajenia i styl gry. „Aktor polski — mówił w wywiadzie dla „Naszego Przeglądu” — tkwi przecież zupełnie w naturalizmie, pod którego znakiem znajduje się wciąż jeszcze nasz teatr. Teatr naturalistyczny zdemoralizował — że tak powiem — aktora w pewnym kierunku. Mianowicie tym, że aktor czuje się podczas gry panem widowni. Jeśli tylko zechce, publiczność ryczy, śmieje się do rozpuku, płacze, klaska itd. Ambicją aktora naturalistycznego jest działanie jego osoby na widownię. Sztuka moja, jak w ogóle teatr mój, w którym aktor ma być tylko częścią zespołu, nie daje mu miejsca na zrealizowanie tej ambicji. I dlatego rola w sztuce mojej nie jest dla aktora realistycznego wdzięczna w jego pojęciu. Dlatego woli on grać w byle jakiej farsie albo też w tragedii, gdzie ma możliwość »wyprucia z widza bebeczków«, aniżeli — powiedzmy — w *Tumorze Mózgowiczu*. Jest to przeszkoda natury psychologicznej”¹¹.



Sprawa *Tumora* nie przekreśliła planów Szyfmana stworzenia z Teatru Małego sceny o poważnych ambicjach artystycznych. Co prawda ratując sytuację przygotowano naprędce komediijkę F. Langerera pt. *Łatwiej przejść wielbiłdowi przez ucho igielne* („... niż Witkiewiczowi na scenę” — dodawali ironicznie recenzenci), ale zasadnicza linia repertuarowa, za-

inicjowana premierą dramatu Pirandella, miała być utrzymana. Nie odstąpiono także od zamiaru wystawienia sztuki Witkacego — tyle tylko, że w porozumieniu z autorem postanowiono pójść na pewien kompromis i wybrano utwory „łatwiejsze”: *Wariata i zakonnicę* oraz *Nowe Wyzwolenie*.

VIII SUKCES WARIATA I ZAKONNICY ORAZ NOWEGO WYZWOLENIA

„Dyrekcja Teatru Małego ostatecznie dobrze wyszła na tym, że z powodu strajku aktorskiego nie mogła grać *Tumora Mózgowicza* S. I. Witkiewicza. Zamiast tej nudnej i pretensjonalnej w swym wariactwie piły wybrano trzyaktówkę napisaną normalnie i zrozumiale oraz jedno szaleństwo, ale krótkie”¹. Tymi słowami Karol Irzykowski skomentował premierę *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego Wyzwolenia*, która odbyła się w Teatrze Małym 26 maja 1926 r. Irzykowski, pisząc sprawozdanie nazajutrz po premierze, nie mógł oczywiście przewidzieć, że stanie się ona wydarzeniem w życiu artystycznym stolicy i istotnie okaże się jednym z najbardziej „kasowych” przedstawień Teatru Małego w sezonie 1925/26². Grano sztuki Witkiewicza przy wypełnionej widowni przez dwa tygodnie — po raz ostatni w niedzielę 13 czerwca na popołudniowym przedstawieniu zorganizowanym na specjalne życzenie publiczności. Oceniając ten sukces trzeba brać pod uwagę nie tylko niemalą, jak na owe czasy, liczbę 15 spektakli, ale i fakt, iż premiera odbyła się w niezbyt szczęśliwym momencie. Był to wszakże okres wielkich wydarzeń i emocji politycznych — nie ucichły jeszcze echa zamachu majowego, a uwagę społeczeństwa absorbowwały sprawy związane z wyborami prezydenta. Wiadomo zaś, że „kiedy życie staje się najbardziej pasjonującym z teatrów, teatr pustoszeje”.

Potwierdzeniem sukcesu była reakcja krytyki. Większość recenzentów przyjęła spektakl niemal entuzjastycznie, „takim tonem dawno, bardzo dawno nie pisano o żadnym autorze, nawet wśród najteższych”³. Lorentowicz, Frühling, Appenszlak i inni prześcigali się w pochwałach — nawet „najoporniejsi stwierdzić musieli, że zjawia się nowy, niezwykły, na wysokim poziomie intelektualnym stojący talent dramatopisarski”.



13 Od lewej: A. Maniecki (Alfred), J. Munclingrowa (Siostra Barbara), J. Warnecki (Grün), M. Borkowski (Pafnucy) w scenie z III aktu *Wariata i zakonnicy* w Teatrze Małym, Warszawa 1926

14 Od lewej: A. Maniecki (Alfred), J. Warnecki (Grün), J. Maliszewski (Walpurg), J. Munclingrowa (Siostra Barbara), M. Brokowski (Pafnucy) w scenie z III aktu *Wariata i zakonnicy* w Teatrze Małym, Warszawa 1926





15 Scena zbiorowa z *Nowego Wyzwolenia* w Teatrze Małym, Warszawa 1926

16 Od lewej: G. Buszyński (Florestan), S. Kawińska (Wężymordowa), W. Gawlikowski (Ryszard III), S. Broniszówna (Tatiana), O. Leszczyńska (Zabawnisia) w *Nowym Wyzwoleniu* w Teatrze Małym, Warszawa 1926



że jest to „niewątpliwy, bujny, żywiołowy, niepohamowany i nienasycony temperament twórczy”, pozwalający autorowi czynić tego rodzaju „wykroczenia przeciw zagnieżdżonym głęboko pojęciom, jakie u innego pisarza doprowadziłyby w ostatecznym wyniku jego pracy — do zupełnej klęski”⁴.

W tym zgodnym chórze pochwał, komplementów i zachwy-
tów — których nie ma potrzeby tutaj przytaczać, bo różnią się one tylko „wysokością” tonu i rodzajem użytych określeń — najsilniej zabrzmiał tym razem głos nie Boya, ale niedawnego jeszcze „wroga” — Adolfa Nowaczyńskiego. Przed paru laty wykił on teorię teatru Witkacego, twierdząc, iż jest to „tylko biegunka słów — przy żalonym pierwotnictwie myślowym”, teraz zaś nie zawahał się orzec, iż oba wystawione utwory „stygmatazowane są bezsprzeczną genialnością”. A uzasadniając tę opinię pisał: „To jest szal twórczy najrzetelniejszy, rozbijający się o prety klatki, jak dziki ryś, lampart lub jaguar. W tych szaleństwach jest metoda i w tych kakofoniach są zarodki na wspaniałego symfonistę i rapsodystę. Ze wszystkich polskich autorów scenicznych dzisiejszych Witkiewicz jest najinteligentniejszy, najodważniejszy, najbardziej tajemniczy, skomplikowany, frapujący i drażniący”⁵.

O sukcesie premiery w Teatrze Małym zadecydowało co najmniej kilka powodów. Bez wątpienia najważniejszy z nich to ten, iż sztuki Witkacego okazały się utworami, które można było zrozumieć, wyjaśnić i zinterpretować. Krytycy traktowali to oczywiście jako dowód, iż talent Witkiewicza „rozwija się i doskonali — od ostatniej jego sztuki, jaką widzieliśmy w Teatrze Fredry, zauważyliśmy duży postęp i rozwój” — inni natomiast podejrzewali autora o... podstęp: „rewolucjonista teatru okazał się również dobrym strategiem. Sztukę, która wyraża realizację jego ideologii teatralnej — *Nowe Wyzwolenie* dał na końcu. Poprzedził ją świetną, a przy tym w formie prawie konwencjonalną satyrą na psychoanalizę pt. *Wariat i zakonnica*. Konserwatyści byli zadowoleni: przecież to jest zupełnie normalne — mówili w antraktach — i Witkiewicz świetnie trzyma się na nogach, nie skacząc bynajmniej na głowie”⁶.

Podobnie jak po premierze *Wścieklicy*, tak i tym razem recenzenci z nieukrywaną satysfakcją akcentowali, że zarówno *Wariat i zakonnica*, jak i *Nowe Wyzwolenie* są dramatami o „normalnej, naturalistycznej budowie i kościecu psychologicznym”, że mimo pewnych „rebusów”, „odczynników nonsensu”,

„ekwilibrystyki w drugorzędnych szczegółach”, kilku nieoczekiwanych sytuacji i zaskakujących rozwiązań scenicznych, noszą one to samo „piętno przejawiskowego naturalizmu”, jakie dostrzec można było w innych już sztukach Witkiewicza, że wreszcie są to utwory, w których autor — wbrew swym koncepcjom teoretycznym — nie wychodzi z założeń „bez-sensu logicznego i myślowego”, lecz przeciwnie: podejmuje określone problemy i rozwija je z „natarczywie naturalistyczną konsekwencją”. Nic więc dziwnego, że znowu triumfalnie oznajmiono, iż premiera w Teatrze Małym potwierdziła, że „inną drogą idzie Witkiewicza teoria, a zgoła inną twórczość sceniczna” i że jest on „typowym przykładem artysty skłóconego między teorią a praktyką, że teoria narzuca jego twórczości wymagania aż nazbyt teoretyczne, dramaty zaś jego, stojąc pod znakiem niewątpliwego, energetycznego talentu spod tej teorii ciągle się wyłamują i przeczą jej niejednokrotnie”.

Porównując *Wariata i zakonnicę* z *Nowym Wyzwoleniem* wskazywano, iż wyższa wartość artystyczna pierwszej sztuki jest właśnie efektem tego, że autor pisząc ją częściej zapomniał o swych założeniach estetycznych: „talent p. Witkiewicza wziął górę nad teorią, wyzyskał zdobytą wśród poprzednich prób swobodę w posilkowaniu się elementami widowiska i dał utwór niezbyt zdecydowany w charakterze, lecz niewątpliwie interesujący”⁷.

Wszystkie te wywody zmierzały do jednego zasadniczego wniosku — tego, iż w sporach Witkacego z krytyką o Czystą Formę prawda i słuszność były po stronie recenzentów. Uznano zatem, że wieloletnia polemika zakończyła się porażką autora — teoria bowiem nie dała się „potwierdzić takimi utworami, które by odsłoniły dość wyraźną i przekonującą fizjonomię nowej sztuki scenicznej”. Utwierdziła krytyków w tym przekonaniu także reakcja publiczności. Podobnie jak w wypadku *Wścieklicy* tak i obecnie o powodzeniu obu sztuk zadecydowały treści życiowe nie zaś „nieuchwytna nowa forma, dla której autor chciał przeskoczyć formy realistyczne”. Tak więc entuzjazm wielu krytyków dla Witkacego-dramaturga łączył się — trzeba to otwarcie powiedzieć — z radością z porażki Witkacego-teoretyka. Gotowi byli oni już teraz stwierdzić, że jeśli autor *Tumora Mózgowicza* wyzwoli się całkowicie ze swej „efektownej, ale nierealnej teorii, to nie ulega wątpliwości, że teatr zyska w nim świetnego i błyskot-

liwego pisarza"⁸. Jeden tylko Irzykowski przekornie uczynił z tego zarzut, twierdząc, że „Witkiewicz, który ma pewne plany teoretyczne w dramaturgii, właściwie je zdradza, nie wypełnia, nie eksperymentuje, tylko się tanio bawi. To jest w tej całej sprawie najgorsze, że rzekomy eksperymentator nie ma dość rzetelności i powagi do swego eksperymentu”.

Żaden z recenzentów nie pisał już o bezsensie, bełkocie czy braku treści w utworach Witkiewicza, nikt już nie mówił o nim jako o „apologecie nonsensu”. Od czasów *Tumora Mózgowicza* stanowisko krytyki, jej kryteria i sposób interpretacji uległy dość zasadniczej zmianie. Udowodnienie sensu stało się teraz ambicją niemal każdego recenzenta. Nie dziwi przeto fakt, że wiele sprawozdań popremierowych poświęconych jest prawie w całości próbom wyjaśnienia problematyki obu sztuk.

Wariata i zakonnicę zgodnie odczytano jako satyrę na psychoanalizę i kpinę z jej założeń naukowych. Akcja sztuki stwarza istotnie przesłanki do takiej interpretacji. Rzecz dzieje się w zakładzie dla psychicznie chorych. Zamknięty tutaj od dwóch lat poeta Mieczysław Walpurg zostaje oddany pod opiekę lekarza Alfreda Grüna — bezkrytycznego zwolennika teorii Freuda — twierdzącego, że tylko psychoanaliza „uwolni ludzkość od potwornego koszmaru szpitala wariatów”. Tłumaczy on obłąd Walpurga kompleksem siostry-bliźniaczki, powstałym w okresie, kiedy ten był jeszcze embrionem. W rozwiązaniu kompleksu pomóc ma Walpurgowi pielęgnująca go siostra zakonna — Anna. Walpurg uwodzi ją, a uwolniony przez Grüna z kaftana bezpieczeństwa zabija innego lekarza, Jana Burdygiela, opowiadającego się za tradycyjnymi metodami w psychiatrii. Grün bez zastrzeżeń przyjmuje jego wyjaśnienie, iż zabójstwa dokonał, aby wyzwolić się ze swego kompleksu: utożsamił po prostu Burdygiela z siostrą i zabił ich oboje „za jednym zamachem”. Kiedy jednak odkryty zostaje romans z Anną popełnia Walpurg samobójstwo, a rozczarowany Grün zapytuje: „czy umarł jako chory, czy też to było właśnie ostatnim czynem chorego, przez który mógł się wyleczyć? A może powiesił się już jako zdrowy?” (II, 285).

Fanatyzm i głupota Grüna, wyjaskrawione jeszcze w aktorskiej interpretacji Janusza Warneckiego, mogły upoważniać recenzentów do twierdzenia, że poprzez tę postać autor zamierzał ośmieszyć teorie Freuda. Witkacy ostro protestował przeciwko takiemu odczytaniu sensu sztuki: „Na scenie życie

przedstawia się w formie skrótu dla celów artystycznych. Mogłem jako temat artystycznie konieczny wziąć nieinteligentnego lub zaślepionego psychoanalityka, wyszła z tego na tle interpretacji jakaś judofobia i absolutne odwartościowanie psychoanalizy". I dodawał, że słowa wypowiedziane w sztuce przez Burdygiela, iż uznaje on metody badania psychoanalizy, ale nie wierzy w jej wartość terapeutyczną, stanowią autorski sąd o teorii Freuda⁹.

Podobnego zdania była również Stefania Zahorska, która ogłosiła specjalny artykuł, by udowodnić, że Witkiewicz nie miał zamiaru i „de facto nie napisał satyry na temat psychoanalizy” i że tak jednoznaczne pojmowanie treści *Wariata i zakonnicy* jest tylko wtedy możliwe, jeśli nie bierze się pod uwagę sceny finałowej¹⁰. Ona bowiem dopiero nadaje właściwy wymiar i sens całej akcji, która zasadniczo rozwija się jak w najzwyklejszej farsie o zacięciu satyrycznym. W momencie, gdy Walpurg wiesza się na kracie okiennej, zapada kurtyna — po chwili podnosi się i na scenę wchodzi żywy Walpurg (jego trup-manekin wisi nadal na kracie) w towarzystwie niedawno zabitego Burdygiela. Siostrze Annie wręczają oni wieczorową suknię do przebrania i wszyscy troje wychodzą „na miasto”, zaryglowując za sobą drzwi celi. Zostają w niej zamknięci: oniemiały Grün, przełożona sióstr i dwaj pielęgniarze — a na podłodze leży odcięty trup Walpurga. Przerażeni pielęgniarze rzucają się na lekarza, któremu na pomoc spieszy przełożona. „Wszyscy czworo tarzają się po ziemi, łupiąc się wzajemnie, co się zmieści. W tę kupę walczących wmieszany jest trup Walpurga, który przewala się między nimi bezwładnie” (II, 289).

Przed paru laty scena ta wywołałaby gromy oburzenia wszystkich recenzentów, teraz tylko paru uznało ją za niepotrzebną i niezrozumiałą. Sądziłi oni zresztą, że Witkacy, dając takie rozwiązanie akcji, kierował się zapewne „obawą zwyczajności” i przekorą, aby dramatu nie zakończyć w sposób konwencjonalny¹¹. Inni natomiast finał przedstawienia uznali za „niezawodne świadectwo wybitnego talentu dramatycznego, pomimo wszelkich zastrzeżeń, jakie widz przyzwyczajony do normalnych typów dramatycznych stawiać może” i widzieli w tej scenie pointę akcji zmierzającej do ukazania „wielowymiarowości i wieloplanowości rzeczywistości”. Odejście od reguł prawdopodobieństwa i realizmu oraz wyrwanie końcowej sceny z logicznego porządku wydarzeń fabularnych

motywowane było zasadą relatywizmu: „Witkiewicz stawia pod znakiem zapytania psychoanalizę, całą psychiatrię, życie i śmierć, całą w ogóle rzeczywistość; są to dla niego tylko pewne wątpliwości, ujęcia, materiał, poprzez który zobrazowuje swe myśli, poprzez który ucieleśnia swój jedyny konkretny, tj. swą koncepcję artystyczną i buduje swą jedyną rzeczywistość, tj. życie sceny”. Rzeczywistość ta rządzi się własnymi, autonomicznymi prawami, które nie muszą odpowiadać prawom natury i ludzkiego świata. Dlatego też — konkludowała Zahorska — bohater po swej fizycznej śmierci może znowu pojawić się na scenie, jest bowiem tylko „postać”, działająca w odrębnym, umownym świecie sztuki.

Najbardziej zżymał się na ten antyiluzyjny chwyt Irzykowski: „Śmieszne jest to nowomodne podkreślanie nierealności zdarzeń scenicznych. Czyż nie wystarcza, że z afisza się wie, iż dr Burdygiel to p. Staszewski, aktor? Koniecznie trzeba stosować estetykę Spodka ze *Snu nocy letniej*, który grając lwa, uchyla maski i woła do widzów: »Nie bójcie się, to nie lew, to ja, Spodek, tkacz«. I podkreślał, że ów „policzek dany rzeczywistości życiowej” nie może wyrzucić żadnego wrażenia, ponieważ autor, nie umiejąc zbudować poprawnej, umotywowanej psychologicznie akcji, pomijając istotne ogniwa jej rozwoju, stosując „skrót” fabularny, mnożąc kalambury myślowe i sytuacyjne, sprawia, że widz od początku wyczuwa „irrealność” poszczególnych wydarzeń. Tymczasem zaś, aby coś „deziluzjonować” trzeba w pierwszej chwili przynajmniej utrzymać iluzję”, w przeciwnym wypadku powstaje tylko „heca” i „szopa”.

Irzykowski był jednak w tej opinii odosobniony. Dla innych bowiem główną zaletą sztuki było właśnie owo „podkreślanie życiowej nieistotności” wydarzeń i sytuacji scenicznych. Dla tych zaś, którzy w swej praktyce recenzenckiej popierali tendencje awangardowe w sztuce, zburzenie iluzji w *Wariacie i zakonnicy* stanowiło przede wszystkim deformację utartych konwencji teatralnych. Witkiewicz potrafiłby — zapewniał Frühling — „skonstruować rzecz zupełnie normalną, umiałby postawić jakieś zagadnienie i rozwiązać je. Ale przypomniałszy sobie, czym jest w przeważającej ilości wypadków »normalna« twórczość teatru, uświadomiwszy sobie, że można by dojść w pewnym momencie do tego, co się zwie teatrem starym, a więc do patetycznej dialektyki czy też do realistycznej obyczajowości, Witkiewicz staje dęba, »wyłamuje«, odwraca

się od logiki zdarzeń, neguje sens, rzeczywistość sceniczną... To nie poza na oryginalność, to żywiołowa nienawiść do banalności, która może być koniecznością życia, ale nie musi być koniecznością sztuki”¹².

Krytycy, którzy z większą rezerwą odnosili się do przemian w dramaturgii, byli zdania, że siła teatralna *Wariata i zakonnicy* — utworu zbudowanego, jak trafnie zauważyli, na „pograniczu starego melodramatu i szyderskiej farsy” — tkwi w jego komizmie. Ten zaś rodzi się właśnie z połączenia realizmu, a nawet naturalizmu z krańcową umownością wydarzeń, „złączenia najbujniejszej fantazji z na wskroś życiowym prześwietleniem tematów”, pomieszania elementów teatru okropności rodem z paryskiego Grand-Guignolu z elementami czystego komizmu, zatarcia granicy między farsą a tragizmem, których „splątanie było zawsze igraszką mocarzy teatru”. Daje to w efekcie wrażenie „tak silne i oszałamiające, że widz nie może się z niego przez dłuższą chwilę otrząsnąć” i decyduje, że *Wariat i zakonnica* staje się utworem godnym „Strindberga z jego najlepszych lat”¹³.

O wiele mniejszy zachwyt wzbudziło i większych trudności interpretacyjnych przysporzyło *Nowe Wyzwolenie*. Utwór uznano za szaradę trudną do rozwiązania, jego sens wydał się „mętny”, a pomysł wprowadzenia na scenę między „zwykłych” ludzi króla Ryszarda III, który po kilku godzinach tortur spokojnie zasiada do stołu, by zjeść podwieczorek, okazał się anachronizmem nazbyt jeszcze szokującym i trudnym do zrozumienia. Wątpliwości wzbudziła także scena końcowa — wkroczenie grupy robotników, którzy zaczynają torturować głównego bohatera (nie dostrzeżono, że jest to replika finału *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, w którym Konrada prześladują Erynie). Najtrafniej sens utworu wyjaśnił Boy, traktując go jako credo historiozoficznych zapatrywań: „Witkiewicz nienawidzi współczesnej kultury — uosobieniem jej jest ów Florestan Wężymord, »wicedyrektor zakładów metalurgicznych«, sportsmen, estetyzujący dandys, zabawiający się sztuką i kobietą (...) Ta kukła jest dla Witkiewicza nie tylko nędznym łącznikiem dziejowym między dwoma siłami: przeszłości — owej przeszłości wiary i miecza, która dziś, zmurszała i śmieszna, wzrasta garbem w ślup, do którego jest przykuta, i przyszłości, czarnych ludzi z młotami, którzy wtargną do zacisznego buduaru w chwili, gdy Florestan będzie leżał u stóp demonicznej kobiety, i zmiotą go z powierzchni ziemi”¹⁴.

Irzykowski uznał tę problematykę za „słabą i przestarzałą”, bo przejętą z modernizmu, a sposób przedstawiania świata, w którym spotykają się postaci z różnych epok — za chwyt jeszcze bardziej anachroniczny i mało oryginalny, gdyż wzorowany na utworach romantyków niemieckich, Wyspiańskiego i Micińskiego, ale w przeciwieństwie do nich nie będący u Witkacego „wykładnikiem jakichś myśli i uczuć”. Według Słonimskiego, *Nowe Wyzwolenie* dowiodło jedynie, że „wyzucie literatury z wartości pojęciowych jest barbarzyńskim zubożeniem powagi i znaczenia życia”. Kończyc i Boy byli natomiast zdania, że jest to „najgłębiej pomyślany” utwór ze wszystkich dotychczas wystawianych sztuk Witkiewicza, a jego wadą może być nadmiar problemów a nie ich brak. Brumer zgadzał się wprawdzie, że *Nowe Wyzwolenie* nie jest pozbawione sensu, ale uważał, iż jest on podany w tak „zagmatwanej formie, że po rozwiązaniu zagadki autora widz zadaje sobie pytanie, czy warto było się nad tym zastanawiać”. Apenszlak z kolei dowodził, iż niezrozumienie tego utworu na premierze trzeba tłumaczyć tym, iż Witkiewicz „wnioskuje szybciej niż publiczność... przesadza jednym skokiem kanony obowiązujące w szeregowaniu momentów akcji, w wiązaniu logicznym intrygi i legitymowaniu występujących postaci. Młodym, ostrym wzrokiem dojrzał on w *Nowym Wyzwoleniu*, szybciej niż się zorientowała publiczność, że ludzie, żyjący i działający w jednym czasie, należeć mogą do różnych epok: minionej, teraźniejszej i nadchodzącej”.

W jednym tylko niemal wszyscy recenzenci zgadzali się ze sobą — w tym, że utwór Witkacego zdradza wyraźne powinowactwa z dramatami twórcy *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, że jest to „pirandellizm doprowadzony konsekwentnie i wyrafinowanie do absurdu”, że Witkiewicz podobnie jak Pirandello „atakuje nasze stare nawyki myślowe z gwałtownością bardziej niecierpliwą i okrutniejszą”¹⁵, że równie przenikliwie odsłania nieustanną grę, jaka się toczy między tym, co realne i prawdziwe, a tym, co stanowi ułudę, konwencję, fałsz. Niektórzy krytycy skłonni byli nawet imputować Witkacemu jakieś bezpośrednie zależności i wpływy — jeden Boy zwrócił uwagę, że wówczas kiedy autor *Nowego Wyzwolenia* tworzył swój teatr „nie tylko dzieł, ale nazwiska Pirandella u nas nie znano, a sam Witkiewicz nie zna jego pism zapewne dotąd”. Witkacy również zaprotestował przeciwko tym porównaniom i przypomniał, że swe utwory napisał w la-

tach, gdy sława Pirandella nie wykraczała jeszcze poza granice Włoch¹⁶.

Uznając słuszność tego sprzeciwu, nie można jednak pominąć faktu, że Witkacy istotnie sporo zawdzięczał Pirandellowi. Ale nie był to dług „wpływologiczny”. Pirandello stał się bowiem tym dramaturgiem, który w jakiejś mierze utorował sztukom Witkiewicza drogę do sukcesu w Teatrze Małym i sprawił, że krytyka przyjęła je tak przychylnie. Powodzenie jego utworów na naszych scenach w latach 1924—26, echa sukcesów w teatrach całego świata musiały wywrzeć wpływ na świadomość estetyczną krytyki teatralnej, musiały uświadomić jej archaiczność kryteriów stosowanych do oceny dramatów, przełamujących zastane konwencje sceniczne, rozbijających schematy i wzory kompozycyjne, pomogły jej zrozumieć, że twórczość Witkacego mieści się w nurcie przemian, dokonujących się w dramaturgii europejskiej. Niedawne zarzuty „kpin z widzów” i „ponurego kawalarstwa” zamieniły się więc w stwierdzenie, że nikt już nie wątpi w wartości sceniczne sztuk Witkacego, że rozumiano sens jego „pracy nad dokonaniem wewnętrznej reformy teatru” i doceniono, iż „pod tym względem nie ma w Europie wielu podobnych do siebie nowatorów” i że gdyby „ten człowiek oddychał stale miazmatami wielkich miast, byłby dziś jedynym autorem polskim europejsko sławnym i modnym, i granym na wszystkich scenach, najpierw eksperymentalnych potem oficjalnych”¹⁷.

Wariata i zakonnicę reżyserował K. Borowski, *Nowe Wyzwolenie* — A. Węgierko. Obaj wybrali odmienne konwencje inscenizacyjne. Pierwszy, pamiętając zapewne o smutnych doświadczeniach zdobytych podczas reżyserowania *Pragmatystów*, rozegrał sztukę w szalonym tempie, w stylu „buffo” jak typową farsę, mnożąc efekty antynaturalistyczne i gagi komediowe w celu spotęgowania fantastyczno-groteskowego klimatu utworu. Węgierko natomiast całość przedstawienia podporządkował „normalnej”, wręcz realistycznej konwencji. Z umiarem stosował efekty sceniczne, dbając o to, by nie przeczyły one intencjom autora, nie starał się także udziwnić akcji osobliwymi pomysłami. Aktorom polecił grać jak najzwyczajniej, niemal naturalistycznie, nie pozwalając na „żadne poszukiwania ekspresjonistycznego wyrazu w dynamice gry”¹⁸. Do tego stylu dostosowane były kostiumy i dekoracje, które zaprojektował autor¹⁹. Król Ryszard III był „prawdzi-

wym" królem, ubranym w półpancerz, z koroną na głowie i z wielkim mieczem w ręku. Pozostałe postaci nosiły zwykłe, współczesne ubrania. Urządzenie sceny przypominało mieszczański salon. Po prawej stronie stał okrągły stół nakryty białą serwetą i zastawiony serwisem do kawy. Do stołu ustawiono pluszową kanapę z oparciem, krzesło z miękkim siedzeniem oraz duży, drewniany fotel, przypominający tron, na którym zasiadał Ryszard III. Na ścianie wisiał oprawiony w bogato zdobioną ramę obraz, przedstawiający jakąś scenę historyczną. Na postumencie stał wazon z kwiatami. Po lewej stronie znajdowała się tylko graniasta kolumna, podpierająca sufit, do której przykuty był łańcuchami król. Z boku i z tyłu sceny zwisały kotary. Jedynym źródłem światła była wielka lampa w stylu secesyjnym zawieszona nad stołem.

Sens wyboru takiej koncepcji inscenizacyjnej był przejrzysty: anachronizmowi sytuacji w sztuce miał odpowiadać anachronizm rzeczywistości teatralnej, a efekt absurdu powinien rodzić się właśnie z kontrastu, jaki dawało umieszczenie niezwykłej z punktu widzenia życiowej logiki sytuacji w zwykłej, prostej, pozbawionej jakichkolwiek antyiluzyjnych elementów konwencji scenicznej. A zatem Węgierko postąpił w podobny sposób jak Trzcński, wychodząc z założenia, że przedstawiony przez Witkacego świat jest dostatecznie osobliwy i nie ma potrzeby jeszcze bardziej go udziwniać.

Recenzenci różnili się w ocenie reżyserskiej koncepcji. Jedni, jak Brumer, Słonimski, Świerczewski, z rozczarowaniem konstatowali, że realizacja miała „charakter zupełnie normalnego przedstawienia”, że nie odbiegała od „przeciętnego szablonu teatralnego” i nie czyniła „żadnego wyłomu w zbanalizowanej technice gry aktorskiej”. Boy był zdania, że w obu sztukach „można było bardziej wydobyć w stylu gry, w intonacji i geście ową dziwność, ową inność — jak gdyby niesamowitego snu — który mają sztuki Witkiewicza”, ale przyznawał zarazem, że „w swoim ujęciu rzeczy, raczej zbliżonym do scenicznego realizmu, obaj reżyserowie, p. Węgierko i p. Borowski, przeprowadzili rzecz konsekwentnie i z inteligencją”. Inni recenzenci zaaprobowali bez zastrzeżeń reżyserię obu sztuk i podkreślali, że inscenizatorzy „idąc drogą ad hoc stosowanego realizmu aktorskiego nie pobiłdzi i osiągnęli na ogół trafne wyniki”, wydobywając przede wszystkim sens i zawartość myślową utworów. Zastrzeżenia wzbudziła jedynie scenografia w *Wariacie i zakonnicy* — „szara i nie-

zabawna" ²⁰. Witkacemu zaś nie podobało się rozwiązanie finałowej sceny *Nowego Wyzwolenia*, z powodu zbyt silnie zaakcentowanej wymowy symbolicznej.

W obu sztukach zagrali wybitni artyści scen Szyfmanowskich. W *Wariacie i zakonnicy* najlepsze kreacje stworzyli Warnecki (Grün) i Józef Maliszewski (Walpurg). Były to ich najbardziej udane role w całym sezonie. W *Nowym Wyzwoleniu* recenzenci wyróżnili Wiesława Gawlikowskiego, który jako Ryszard III „brawurowo łączył fanatyzm, prostotę i prostoduszność”, tworząc postać „zawieszoną między patosem a operetką” ²¹.

Powodzenie, jakim mimo niespokojnych czasów, cieszyło się przedstawienie, nasunęło Boyowi myśl, że Witkacy zawdzięcza swój sukces także i nastrojom owych dni: „Jaskrawe, brutalne, niesamowite, pełne niespodzianek, drażniące bez ustanku myśl i nerwy utwory Witkiewicza są bodajże jedyne, których wibracja może być w harmonii ze stanem naszych dusz w obecnych tygodniach”. Podkreślał on zawsze, iż w dramaturgii Witkiewicza najważniejsze są zagadnienia filozoficzne a nie kwestie społeczne, teraz zaś zmienił zdanie i przyznał, że cała sztuka Witkacego „wyrosła z dzisiejszej epoki nabrzmiałej rewolucjami, burzami, przewartościowaniem świata — nie czuje się tedy ani źle, ani obco w tym powiewie; przeciwnie: rozdyma nozdrza i chłonie go namiętnie” ²².

Podobnego zdania był również recenzent endeckiej „Myśli Narodowej” — Zygmunt Wasilewski ²³, ale oczywiście dla niego ów związek sztuk Witkacego z aktualnymi wydarzeniami miał zupełnie inny sens. Najbardziej charakterystyczne cechy jego twórczości uznał on za „współobjaw sadyzmu powojennego”. I sąd ten uzasadniał następująco: „Warszawianki teraz przeszkadzały żołnierzom porządnie strzelać na ulicy, bo się kręciły koło kulomiotów, błyskając pończoszками. Bawiły się tak, jak na scenach Witkiewicza, gdzie »wielki poeta« wbija w skroń ołówek lekarzowi, kładąc go trupem, i ma tylko jeden kłopot, że mu się ołówek złamał, a nie ma scyzoryka, tymczasem musi skończyć przerwany wierszyk. Krytycy rozpadają się nad śmiałością pomysłów, nie zdając sobie sprawy, że jest to szkoła rozbestwienia publiczności, bynajmniej nie w interesie kultury artystycznej”.

Sukces premiery sztuk Witkiewicza w Teatrze Małym najbardziej uradował Boya. Miał on obecnie prawo przypuszczać, że wieloletnią batalię o miejsce Witkiewicza w reper-

tuarze scen zawodowych wygrał już ostatecznie, ponieważ „dla najoporniejszych nawet jasnym było, że tu bucha ze sceny olbrzymi talent, że się spełnia coś absolutnie nowego i że odtąd byłoby ze strony naszych teatrów zbrodnia nie dać się temu człowiekowi w całej pełni wypowiedzieć”.

Rychło miało się okazać, że były to nadzieje przedwczesne. Najbliższa przyszłość potwierdziła przewidywania innego recenzenta — Frühlinga, który nie wróżył Witkacemu zbyt szybkiej i łatwej kariery teatralnej, ponieważ „przesiąknęci do szpiku kości starym teatrem i jego metodami, jeszcześmy od Witkiewicza dalecy, jeszcze nie mamy z nim pełnego kontaktu”.

IX KLĘSKA BZIKA TROPIKALNEGO

W momencie, gdy wydawało się, że sukces w Teatrze Małym rozproszył ostatnie wątpliwości na temat tego, czy należy grać sztuki Witkiewicza — w chwili kiedy niemal wszyscy uważali, że droga na inne sceny stoi teraz przed nim otworem — w tym czasie odbyła się 2 lipca 1926 r. w Warszawie w nowo powstałym Teatrze Niezależnym prapremiera utworu *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*, która prawie całkowicie zatarła wrażenie niedawnego sukcesu i znowu całą krytykę obróciła przeciwko Witkacemu. Jego bowiem obarczono główną winą za to, że przedstawienie stało się żenującym, smutnym i „ponurym widowiskiem”¹.

Ci sami recenzenci, którzy jeszcze przed miesiącem z entuzjazmem pisali o Witkiewiczu, teraz nie żalowali słów oburzenia, krytyki i potępienia. Zaiste, łaska recenzentów na pstrym koniu jeździ... Niektórzy zresztą nie ukrywali przyczyn zmiany swego stanowiska, tłumacząc, że poprzednie pozytywne opinie wydali bez przekonania, pod wpływem zbiorowego nastroju. „Dość! — wołał recenzent „Rzeczypospolitej” — Trzeba otrzeźwieć i wydrzeć się narzuconej nie wiadomo skąd od zewnątrz sugestii. Spójrzmy okiem dziecka z bajki Andersena, które, nie bacząc na względy i ogólną opinię, podziwiającą króla-golasa, rzuciło w tłum prawdę: »Patrzcie! ten król jest goły«. Tak! Witkiewicz, mimo szczerych zresztą apostołów swego talentu z jednej strony i bałwochwalców, nie rozumiejących go, lecz ulegających powszechnej chorobie snobizmu z drugiej — jest w tej sztuce goły! Goły w monotonie powtarzających się wariacjach tematu, goły w inwencji i w transkrypcji scenicznej swego czysto mózgowego pomysłu”².

W podobnym tonie, przypominającym recenzje z pierwszych przedstawień Witkiewicza, pisali inni krytycy — z Irzykow-

skim na czele. Ze wszystkich jego wypowiedzi o Witkacym ta była najostrzejsza. Tym razem Irzykowski postanowił udowodnić, że „Witkiewicz, choć »formista« nie ma pojęcia o właściwych problematach formy”. Wywód, jaki w tym celu przeprowadził, może najlepiej świadczyć o tym, że jedną z zasadniczych przyczyn braku porozumienia między nimi stanowiło odmienne pojmowanie formy. Irzykowski, przyjmując dychotomiczny podział dzieła sztuki na „treść” i „formę”, tę pierwszą uważał za element najistotniejszy i wyznaczający utworowi estetyczną rangę, „formę” zaś rozumiał tradycyjnie, jako określony sposób uporządkowania i organizacji materiału treściowego. W odniesieniu zatem do dramatu forma oznacza dłań i konstrukcję akcji, i budowę psychologiczną postaci, i samą technikę sceniczną, przy czym uważa on, że akcja winna być logiczna, że rozwojem wewnętrznym bohaterów muszą rządzić prawa psychologii, że zbędne są chwytły antyiluzyjne. I wedle tych kryteriów dokonuje oceny sztuki Witkiewicza, uznając, że wszelkie odstępstwa świadczą jedynie o jego „impotencji twórczej”. Przypominając zakończenie *Wścieklicy*, wskazuje Irzykowski, iż przemiana duchowa głównego bohatera nastąpiła nagle, bez żadnego umotywowania, a tymczasem chwila taka „powinna być przygotowana i określona starannie, subtelnie, genialnie; może wybuchnąć jako niespodzianka, ale niespodzianka konieczna”. Tej zasady, stanowiącej najlepszy miernik kunsztu dramatycznego, Witkacy zupełnie nie przestrzega: „jego bohater po prostu daje słowo honoru, że odbył się w nim przełom, i na tym basta”. Fiasko artystyczne *Bzika tropikalnego* było rezultatem spiętrzenia momentów, w których postaci przeżywają liczne „raptowne zmiany duchowe”, nie umotywowane ani psychologicznie, ani sytuacyjnie.

Nieudolność Witkacego jako dramaturga ujawnia się i w tym, że nie umie on rozwinąć „w sposób zdecydowany” choćby jednego wątku fabularnego, że budując zrazu poprawnie sytuację sceniczną i umiejętnie tworząc nastrój, niszczy to potem ordynarnymi dowcipami lub nadużywanym efektem zmartwychwstawiania postaci. Konkluzją tych wywodów było stwierdzenie: „Witkiewicz i futuryści lubują się w słówku »dynamika«, ale nie mają pojęcia o istocie dynamiki. Rodzi się ona tylko wtedy, gdy autor coś bierze na serio, czymś się przejmuje. Samo mechaniczne gromadzenie drastyczności, perwersji, trupów itp. nie stworzy

dynamiki. Co prawda Witkiewicz gromadzi je, aby na końcu wysadzić ten zapas w powietrze, bluffować. Ale nawet bluff nie udaje się w tych warunkach. Te sztuki są komizmem, który spalił na panewce”³.

Mister Price, dramacik — jak głosił podtytuł — „napisany na wspólkę z panią Eugenią Dunin-Borkowską”, na pewno nie należy do najlepszych sztuk Witkacego i w porównaniu z *Wariatem i zakonnicą* czy *Nowym Wyzwoleniem* mógł istotnie sprawiać wrażenie utworu chybionego artystycznie i banalnego w tematyce. Nic więc dziwnego, że nawet przychylni Witkiewiczowi krytycy nie ukrywali swego rozczarowania. „Jest to — pisał Świerczewski — nudna i mało dowcipna farsa satyryczna na businessmanów podzwrotnikowych, posługująca się nieco operetkowo akcesoriami folkloru, farsa o najnormalniejszej budowie, banalnym konflikcie dramatycznym, w którym normalne motywy erotyczne grają decydującą rolę. Żadnej »niezależności«, żadnej rewelacyjności, »czystej formy« itd. Od początku do końca utwór jest niewyszukaną symulacją, którą wesoły kpiarz-autor bluffuje i epatuje publiczność. Niestety, dość wcześnie orientują się wszyscy w zamierzeniach p. Witkiewicza i zabawa staje się bolesna i mało zabawna”⁴.

Dialog sztuki oceniono jako nudny i pretensjonalny, akcję uznano za zlepek „ponurych pomysłów”, dowcipy słowne — za rażąco trywialne, rodem z najgorszej farsy, ujęcie tematu — za płaskie i prymitywne. Nawet Boy podzielał te zarzuty i z żalem stwierdzał, że w *Bziku tropikalnym* nie ma ani jednej z tych cech, które stanowią o sile dramaturgii Witkiewicza: „dowcipu strzelającego nieoczekiwanymi racami; nie ma jego niesamowitego humoru, nie ma furii, która utrzymuje widza cały czas w napięciu”. Natomiast w nadmiarze występuje to wszystko, co jest w jego twórczości „dzieciństwem” i co przy zbyt częstym stosowaniu grozi niebezpieczeństwem „szablonu w oryginalności” i stać się może zwykłą manierą (demonizm erotyki, ordynarność języka)⁵.

Appenzlak i Zagórski dopatrzyli się w sztuce świadomie przez autora przyjętych założeń autoparodystycznych, które dostrzegli w karykaturalnym wyjaskrawieniu typowych dla Witkiewiczowskiej dramaturgii sytuacji fabularnych oraz kilkakrotnym powtórzeniu niektórych charakterystycznych chwytów i rozwiązań scenicznych. Ujmując w ten sposób całą akcję w cudzysłów konwencji teatralnej, doprowadził jednak Witkacy do tego, że dla widza zabawa kończy się już po

pierwszym akcie: „wszystkie paradoksy sytuacyjne, wszelkie zmartwychwstania rzekomych nieboszczyków przewiduje wi-
downia od razu i tylko niecierpliwi się, kiedy to wreszcie
nastąpi. Patrzymy na to, jak na stary a dziecinny teatr,
w którym wszystko nam już wiadomo”. W rezultacie po-
czątkowe zainteresowanie prowadzoną przez autora grą kon-
wencjami scenicznymi szybko zamienia się w nudę, a defor-
macja ich staje się jeszcze jedną konwencją, „nie dającą w
zamian żadnych nowych istotnych wzruszeń”⁶.

Inni jeszcze recenzenci niedostatki utworu skłonni byli
usprawiedliwiać tym, że powstał on ze współpracy z Eugenią
Dunin-Borkowską. Już sam pomysł takiej spółki wydał im
się niefortunny, bo czego — jak pisał Boy — „może szukać
u współnika człowiek, który pomysłów ma dziesięć razy tyle,
niż ich kiedykolwiek zdoła wykonać, co zaś do sposobu rea-
lizacji posiada swoje własne bardzo kategoryczne pojęcia?”
Twierdzono zatem, że Witkiewicz, kierując się zapewne wzglę-
dami galanterii wobec współautorki, zrezygnował ze swych
planów burzenia starych form i tworzenia nowych, i nie
chcąc razić jej upodobań literackich poprzestał jedynie na
„zademonstrowaniu kilku swoich wolt irracjonalnych, efek-
townych skoków ponad krawędzią zdrowego sensu”. Zasad-
niczy ton sztuce nadała współautorka, która nasyciła atmo-
sferę podzwrotnikowego środowiska „przesadnym erotyzmem
i mocnym zapachem perfum wyrafinowanego snobizmu” i wy-
imaginowała sobie „typowy, literaturą trącący »dramat dusz«,
rozegrany w tercecie: kobiety-wampira, męża-businessmana
i amanta ze zranioną duszą”⁷. W konsekwencji powstał utwór,
w którym niewiele zostało z tego, co stanowiło o istocie Wit-
kiewiczowskiego teatru i który mógł być świadectwem „do
jakiego stopnia przygodne współnictwo Dalili może Samso-
nowi wyskubać pazury”.

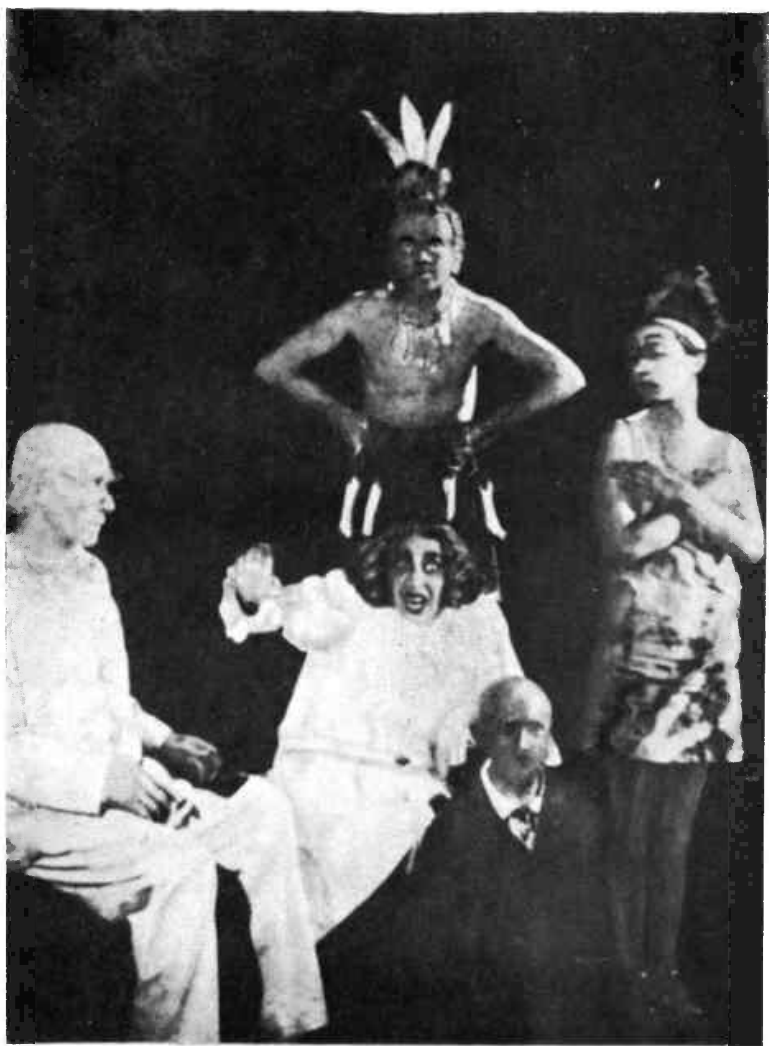
Jeden tylko Frühling⁸ bronił autora, dowodząc, iż w *Bzi-
ku* odnaleźć można najbardziej typowe elementy dramaturgii
Witkacego. Wyjaskrawienie zaś pewnych sytuacji oraz uprosz-
czenie sylwetek bohaterów tłumaczy zastosowana w utworze
konwencja teatru marionetek, której wybór zdeterminowała
sama tematyka. Jak w tradycyjnej farsie intryga wspiera się
tutaj na konfliktach wynikających ze sprzecznych interesów
i walki o pieniądze. Chęć zwycięstwa w tej walce określa nie
tylko postępowanie postaci, ale także ich psychikę, charakter
i sposoby myślenia — powoduje, że tracą oni cechy ludzkie,

upodabniając się do kukieł, a wszystko co robią, poza interesem, jest tylko „kłamstwem, pozą, pustą, żonglerską grą”. Mierzenie zatem ich postępów kategoriami prawdy psychologicznej wieść musi do oczywistych nieporozumień, natomiast spojrzenie przez pryzmat teatru kukiełek czyni zrozumiałym zarówno wszystkie niezwykle wydarzenia, jak i sprzeczne z życiową logiką zachowania bohaterów.

Był to jednak głos odosobniony. Inni przychylni Witkacemu krytycy — Lorentowicz, Kończyc, Nowaczyński — być może skonsternowani premierą w Teatrze Niezależnym w ogóle nie wypowiedzieli się o niej. Pozostali przyjęli porażkę *Bzika* z nieukrywaniem zadowoleniem, widząc w niej potwierdzenie dawniej formułowanych ujemnych sądów o twórczości Witkiewicza.

Wedle zgodnej opinii recenzentów o generalnej klapie prapremiery *Bzika tropikalnego* zadecydowała również niefortunną inscenizacją i mierną grą aktorów. „Pierwszy występ Teatru Niezależnego — pisał sprawozdawca „Gazety Warszawskiej” — miał charakter bardzo prowincjonalny i twórca jego powinien zrozumieć, że publiczność warszawska ma już za sobą pewną kulturę teatralną i jeśli ma chodzić do nowo powstającego teatru, trzeba jego poziom podnieść znacznie wyżej, albo od razu wyjechać z całym teatrem do Białegostoku”⁹.

Poziom inauguracyjnego przedstawienia sprawił krytykom olbrzymi zawód i właściwie rozwiął nadzieje, jakie wiązano z powstaniem w Warszawie tej nowej sceny. W okresie, gdy likwidowano Teatr im. Bogusławskiego i ostatecznie splajtowała operetka, bardzo życzliwie przyjęta została zapowiedź założenia teatru, którego nazwa — Niezależny — miała określać jego status organizacyjny („niezależny” od subwencji magistratu) i charakter zamierzeń artystycznych („niezależny” od komercyjnego repertuaru i przeciętnych gustów publiczności). W intencjach założycieli leżało stworzenie teatru eksperymentalnego, grającego sztuki awangardowe, które nie mogą znaleźć miejsca na scenach zawodowych. Plany repertuarowe przedstawiały się istotnie interesująco — oprócz Witkiewicza miano zagrać Wandurskiego, następnie *Kosmatą małpę* O’Neilla i kilka sztuk młodych dramaturgów południowo-amerykańskich. Twórca i dyrektor teatru Andrzej Marek, przedstawiając te plany w wywiadzie dla prasy, powoływał



17 Od lewej: J. Hajduga (Mikulini), J. Chojnacka (Leokadia), J. Woszczerowicz (Król), J. Zawieyski (Karmazyniello), M. Wiercińska (Mirabella) w *Metafizyce dwugłowego cielęcia* w Teatrze Nowym, Poznań 1928



18 Od lewej: M. Wiercińska (Mirabella), E. Wierciński (Postać), K. Knobelsdorff (Ludwik), J. Zawieyski (Karmazyniello) w scenie z III aktu *Metafizyki dwugłowego cielęcia* w Teatrze Nowym, Poznań 1928

się na swe doświadczenia zdobyte w czasie pobytu w Nowym Jorku, gdzie współpracował z O'Neilem w teatrze „Washington Players”. Profil artystyczny tego teatru miał być wzorem dla Teatru Niezależnego¹⁰. Zespół oparto na kilku aktorach lubelskich, łódzkich i warszawskich, nie mających aktualnie stałego engagement. Na przedstawienia udało się uzyskać opuszczoną przez operetkę salę teatru Nowości (ul. Bielańska). W połowie czerwca rozpoczęły się próby nad sztuką *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*.

Premierowy spektakl miał niefortunny przebieg. Już po pierwszym gongu zerwała się kurtyna — zdezorientowana publiczność przyjęła to jako zamierzony efekt, motywowany „potrzebami sztuki” i dopiero ogłoszenie półgodzinnej przerwy na usunięcie awarii wyprowadziło widzów z błędu. W trakcie przedstawienia kilkakrotnie gasły reflektory, a fatalna akustyka sali uniemożliwiała odebranie wszystkich kwestii. Od tych usterek technicznych poważniejsze były jednak błędy w interpretacji teatralnej utworu. Reżyser, Tadeusz Leszczyć, starał się nadać sztuce oprawę realistyczną, ale poprowadził akcję w powolnym tempie, eksponując za bardzo momenty melodramatyczne, przez co uczynił z niej „nudną i rozwlekłą piłę”. Nie umiał być zresztą wierny własnym założeniom inscenizacyjnym i wprowadził kilka ekspresjonistycznych efektów, burzących poetykę spektaklu — np. w momentach zmartwychwstania postaci gasły światła i słychać było odgłos pioruna. Wszystkie zresztą pomysły reżyserskie uznano za równie banalne, chybione i niecelowe. Krytycznie oceniono także scenografię, zaprojektowaną przez Józefa Galewskiego, a przypominającą „barwną naklejkę z jakiegoś metalowego pudła podzwrotnikowego artykułu” (kwadratowe jasnożółte tło, kilka intensywnie zielonych palm i „egzotyczny” napis)¹¹.

Nie żałowano słów krytyki aktorom, wyróżniając jedynie Helenę Krzywicką, którą „znakomita prezencja zewnętrzna” predysponowała do zagrania postaci perwersyjnej Ellinor Golders. Najostrzej pisano o Januszu Mazanku, który chcąc oddać demoniczność tytułowego bohatera posłużył się tak prymitywnymi środkami aktorskimi, że budził śmiech. Inni wykonawcy zagrali w konwencji naturalistycznej, pokazując ubogi i mało interesujący styl gry i próbując niedostatki swego warsztatu aktorskiego ukryć poprzez patetyczne mówienie tekstu. Od naturalistycznej manieri w stronę stylizacji marionetkowej udało się przejść jedynie Helenie Sokołowskiej

(Berta Brzechajło) oraz Janinie Draczewskiej (Georginia Fray), w czym zapewne pomogło im doświadczenie zdobyte podczas występów w *Janie Macieju Karolu Wścieklicy* w Teatrze im. Fredry.

Wiadomość podana przez prasę, iż autor uczestniczy w próbach *Bzika* uprawniała recenzentów do postawienia pytania, czy aprobeuje on reżyserię i wykonanie swej sztuki¹². Odpowiedź na nie uznali za nakaz chwili, motywowany coraz większą ilością premier jego utworów, ale nie udało im się sprowokować autora do wypowiedzi. Z relacji Henryka Szletyńskiego wynika, że udział Witkacego w próbach był raczej bierny, a stosunek do przygotowywanego spektaklu i pracy zespołu — obojętny, a nawet nonszalancki (w czasie prób czytanych przeglądał ostentacyjnie gazety, a na ostatnich próbach rozmawiał głośno z Solską, z którą przychodził do teatru). Traktował zatem swój w nich udział jako obowiązek, nie próbując ingerować w pracę reżysera i zespołu, ale swoim zachowaniem dawał jednocześnie do zrozumienia, iż nie wierzy w powodzenie premiery (dopiero podczas ostatniej próby zgłosił wiele krytycznych uwag)¹³. Nie podjął również potem dyskusji z recenzentami, a w *Polemice z krytykami* i w innych artykułach nie poświęcił premierze w Teatrze Niezależnym ani jednego słowa — i to milczenie jest właściwie bardziej znaczące niż wypowiedziany sąd.

Niepowodzenie *Bzika tropikalnego*, którego przy niewielkiej frekwencji zagrano 4 razy, zmusiło kierownictwo teatru do szybkiego przygotowania następnej premiery. Nie była to jednak żadna z zapowiadanych pozycji awangardowych, lecz wielokrotnie już grana sztuka Szaloma Ascha *Bóg Zemsty*. I choć aktorzy czuli się — jak pisał Boy — „o wiele pewniej w tej sztuce, kreślonej wedle modły dawnego naturalistycznego teatru, niż w próbach Witkiewiczowskiej stylizacji”¹⁴, jednak i to przedstawienie wzbudziło wiele zastrzeżeń krytyki. Po kilku spektaklach *Bóg Zemsty* zszedł z afisza, a zespół Teatru Niezależnego został rozwiązany, co prasa warszawska przyjęła z zadowoleniem.

Nieudana premiera *Bzika tropikalnego* zaważyła na dalszych losach scenicznych Witkacego — w Warszawie nie odważy się już zagrać jego sztuki żaden teatr zawodowy. Kto wie zresztą, czy w tym wypadku nie miał znaczenia i głos Irzykowskiego, który otwarcie dał do zrozumienia, że jest przeciwnikiem dalszego inscenizowania dramatów Witkiewicza.

„Można wystawić — pisał po premierze *Bzika tropikalnego* — jedną i drugą bzdurę dla eksperymentu, można przez krótki czas ulec terrorowi reklamy, zwłaszcza w imię przyszłości sztuki polskiej, ale jeżeli to już trwa parę lat, to albo niżej podpisany protestując przeciw temu nie zna się na sztuce i powinien by w ogóle zaprzestać krytyki, albo to wmówione powodzenie jest objawem innej kategorii, smutnym objawem socjologicznym i narodowym, dokumentem zbiorowej głupoty i blagi czy tchórzostwa”.

X AUTORSKA INSCENIZACJA W MAŁYM DWORKU

„Dyrektor Czarnowski przyzwyczał już dziś cały kulturalny ogół Lwowa do tego, że w Teatrze Małym zawsze można ujrzeć rzecz nową i ciekawą. W przeciwieństwie do Teatrów Miejskich, które pod obecną niedołężną dyrekcją chylą się już ku kompletnemu upadkowi i są na całą Polskę odstrasającym przykładem, jak należy prowadzić teatr, aby od niego wszystkich odstraszyć — Teatr Mały wykazuje coraz większą ambicję i coraz lepiej zapowiada się na przyszłość”¹.

Wiele podobnych pochwał zebrał w sierpniu 1926 r. Ludwik Czarnowski za sprowadzenie na występy gościnne grupy artystów warszawskich, którym przewodziły Stanisława Wysocka i Irena Solska. Przyjazd ich do Lwowa związany był z faktem, że obydwie znowu nie miały stałego engagement w teatrze. Do smutnych bowiem paradoksów życia teatralnego lat dwudziestych należał fakt, że te dwie najwybitniejsze aktorki dramatyczne skazane były na ciągłą tułaczkę, że często jedyną szansę pracy artystycznej dawały im występy gościnne, że ich współpraca z różnymi teatrami w Polsce nigdy nie trwała zbyt długo. Stanisławę Wysocką te nieudane próby współpracy skłoniły do podjęcia decyzji stworzenia własnego teatru. Pod koniec roku 1925 zorganizowała wędrowny teatr pod nazwą Rybałt, w którym skupiła swych dawnych wychowanków i uczniów, zamierzając oprzeć się w pracy z nimi na podobnych zasadach, co w kijowskich Studiach. Po 3 premierach, jednym miesięcznym tournée z *Balladyną* i kilku występach gościnnych teatr z braku środków finansowych trzeba było zlikwidować — 27 czerwca 1926 r. odbyło się ostatnie przedstawienie². W miesiąc później — 29 lipca — Wysocka wraz z grupą aktorów swego teatru oraz Ireną Solską rozpoczęła premierą sztuki Heiberga *Balkon* występy gościnne we Lwowie. W dalszej kolejności zagrano *Noc ślubną* Wieda i *Lady Frederick* Maughama.

Recenzenci lwowscy nie szczędzili co prawda słów podziwu dla kunsztu obu aktorek, ale bardzo krytycznie ocenili dokonany wybór sztuk, domagając się zarazem pokazania utworów o większych wartościach artystycznych³. Być może głosy krytyki sprawiły, że Czarnowski bez wahania przyjął propozycję, by występy we Lwowie zakończyły się „mocnym akordem” — premierą sztuki Witkacego. I oto już w pierwszych dniach sierpnia ukazały się w dziennikach lwowskich anonsy dyrekcji, zredagowane jak sensacyjne depesze, które zapowiadały, że autor „uproszony przez dyrekcję Teatru Małego specjalnie przyjechał z Warszawy”, by wyreżyserować swój utwór. Na początku podano nawet, że podejmie się także odegrania jednej z ról, potem zaś informując o próbach, zapewniano, że zamierza zrealizować w przedstawieniu „swoje nowatorskie pomysły inscenizacyjne, dalekie od wszelkiego szablonu i banalności”. Premiera sztuki Witkiewicza znowu urosła do rangi dużego wydarzenia w życiu kulturalnym Lwowa.

Aby przydać przedstawieniu jeszcze większego znaczenia Czarnowski zaproponował Witkacemu wygłoszenie w sali Teatru Małego odczytu, poświęconego teorii Czystej Formy. Odczyt ten pt. *Nieporozumienia teatralne* odbył się w poniedziałek 9 sierpnia i wbrew oczekiwaniom nie wywołał większego zainteresowania. Sprawozdawcy tłumaczyli ten fakt nieobecnością w mieście młodzieży akademickiej i gimnazjalnej, spośród której rekrutuje się największa część słuchaczy odwiedzających sale odczytowe — zwykła publiczność bowiem uważa, że „artysta zdobywa placówkę nie polemikami, ale dziełem sztuki; zadaniem jego jest stworzyć, polemikę o nową formę swych dzieł powinien pozostawić innym”⁴. Witkacy temat odczytu ujął znacznie szerzej niż zapowiadał tytuł, wiele miejsca poświęcając problemom współczesnej poezji, plastyki i muzyki. Wartość wywodów obniżyła forma wygłoszenia — na nic się zdały wskazówki Wysockiej i Witkiewicz swoim zwyczajem mówił za szybko, niewyraźnie i za cicho.

Na premierę, która odbyła się w czwartek 12 sierpnia, wybrano *W małym dworku* — zapewne ze względu na główną rolę kobiecą w tej sztuce. Objęła ją Stanisława Wysocka, a Irena Solska zagrała epizodyczną postać kucharki. Rola Widma Matki była jakby stworzona dla Wysockiej, która nawet w codziennym życiu sprawiała — wedle słów Jarosława Iwaszkiewicza⁵ — „wrażenie osoby przychodzącej z ja-

kiegoś nierzeczywistego świata, jakiegoś albatrosa, któremu przeszkadzają w chodzeniu zbyt długie skrzydła". Do roli tej predysponowały również Wysocką niezmiernie charakterystyczne cechy powierzchowności: wysoki wzrost, majestatyczność, „królewski” wygląd. „Coś w jej postawie — pisze Iwaszkiewicz — w podniesieniu głowy (port de la tête, jak mówią Francuzi) było osobliwego i odróżniało ją natychmiast wśród innych, czy to w tłumie na ulicy, czy na zebraniu, czy nawet na scenie". W odtworzeniu postaci Widma wielce przydatny był zapewne niski, donośny, znakomicie modulowany przez Wysocką głos, a koniecznej dozy niezwykłości przydawać musiały oczy aktorki, fascynujące wielkością i blaskiem, których „gra spojrzenia była jednym z najniezwykleszych sposobów wyrażania na scenie jej uczuć czy przeżyć". I wreszcie sprawa chyba najważniejsza: rola zmarłej kobiety, której duch się zjawia wśród żywych po to, by — jak duch ojca Hamleta — wyjaśnić zagadkę swojej śmierci, ale który mimo całej „widmowości" zachowuje się jak zwykły, żyjący człowiek — rola taka wymaga od wykonawczyni wielostronnych środków aktorskich, umożliwiających umiejętne połączenie akcentów patosu tragicznego i wzniosłości z elementami komizmu i zwykłej pospolitości. Wysockiej nie mogło to sprawiać żadnych trudności, bo choć była przede wszystkim wybitną aktorką tragiczną, to jednak grała również często role komediowe, które precyzją opracowania i mistrzowskim doborem środków wyrazu dorównywały jej najlepszym postaciom tragicznym.

Występ w sztuce Witkiewicza ukazał jakie „nieprzewidziane możliwości tkwią w wielkim talencie" Wysockiej. Oto, jak opisywał jej rolę krytyk „Kuriera Lwowskiego": „głęboka tragiczka przerzuciła się nagle w groteskowego ducha, ożywającego arcykomicznie w chwilach picia kawy i wódki, gadającego grobowo, by za chwilę przemówić zupełnie naturalnie, dostosowując do tego przepyszne ruchy i mimikę całej postaci, tak iż widownia szalała ze śmiechu"⁶. Komizm ten był jednak rezultatem budowania roli w oparciu o prawo kontrastu — Wysocka bowiem grała z niezwykłą powagą. Była to „powaga wzmożona w każdym zaświatowym geście", która w sposobie wypowiedzania słów osiągała takie natężenie, że — jak wspominała Solska — nie można sobie jej w ogóle „wyobrazić ani opisać"⁷. Szczególnie mocne wrażenie musiał wywrzeć na widzach moment pierwszego pojawienia się

Widma, wiadomo bowiem jak wielką wagę przywiązywała Wysocka do pierwszego wejścia na scenę i jak starannie, z najdrobniejszymi szczegółami opracowywała zawsze tę chwilę. W sztuce Witkiewicza ubrana „w białą nocną koszulę z trenikiem w szpic”, z długimi rozpuszczonymi włosami i z malutkim wianuszkim na głowie wychodziła bezszelestnie zza uchylonych drzwi, powoli i dostojnym krokiem przemierzała scenę i majestatycznie siadała na kanapie, a pierwszą kwestię wypowiadała — po przedłużającej się chwili milczenia — głosem niezwykle uroczystym. W całości przedstawienia był to moment największej ekspresji teatralnej, świadczący i o kunszcie aktorki, i o walorach scenicznych sztuki.

Innym punktem spektaklu, czyniącym niemal równie silne wrażenie była końcowa scena, gdy po śmierci dziewczynek i samobójstwie ich ojca, zjawiała się Solska i oznajmiała: „Kolacja na stole, proszę państwa”. Ten konwencjonalny zwrot w interpretacji aktorki nabierał takich walorów teatralnych, że — jak zaświadcza Iwaszkiewicz — „widownia zamierała po nim”. Zrozumiałe zatem staje się to, dlaczego artystka tej miary, co Solska, zdecydowała się zagrać — właściwie tylko dla paru słów — tak mało wdzięczną, stereotypową i z pozoru nie dającą większych możliwości aktorskich rolę kucharki. Potrafiła jednak stworzyć z tej postaci „typ świetny i konsekwentny od początku do końca”, mimo iż na scenie pojawiała się tylko kilka razy na parę sekund i mimo że treść wypowiedzianych przez nią kwestii była banalna. Każde jej wejście na scenę „elektryzowało” widownię, dzięki czemu epizodyczna postać stawała się jedną z pierwszoplanowych, skupiającą na sobie uwagę publiczności. Było to chyba możliwe dlatego, że Solska, podobnie jak Wysocka, miała ów wyjątkowy „dar gestu, ruchu, spojrzenia, słowa — jednego słowa, które tylko w teatrze nabierało znaczenia i działało na widza nie symbolicznym, ukrytym sensem, lecz swoim czysto teatralnym wyrazem”⁸.

Niestety, nie można dziś odpowiedzieć na najbardziej frapujące pytanie w całych dziejach scenicznych Witkacego, jak wypadł jego egzamin reżyserski i czy istotnie zamierzał on i przy pomocy jakich środków inscenizacyjnych zrealizować w konkretnym przedstawieniu założenia swej teorii teatru. Lakoniczne uwagi paru krytyków uprawniają jedynie do przypuszczenia, że Witkacy wybrał dla sztuki *W małym dwor-ku* konwencję gry serio (brak afisza nie pozwala stwierdzić,

czy projektował również scenografię). W zgodzie z tą konwencją pozostawała gra Wysockiej i innych aktorów, którym reżyser nie kazał się upodobić do manekinów czy marionetek, ale przeciwnie — polecił im stworzyć sylwetki „ludzi prawie naturalnych, z całym bezwstydem ich codziennych śmieszności, z przerysowanymi ich tylko rysami charakterystycznymi”.

Jeden z recenzentów zarzucił Witkacemu pewną niekonsekwencję w realizacji przyjętych założeń, co podobno szczególnie ujawniło się w sposobie operowania światłem: „w chwilach gdy widmo wchodzi na scenę, światło gaśnie, kiedy indziej znów jaśnieje, a przecież osoby sztuki traktują pojawienie się upiora jako rzecz zwyczajną — więc tak samo powinien być ten fakt potraktować inscenizator”⁹. Trzeba jednak zaznaczyć, że w tym wypadku Witkacy-reżyser postępował zgodnie ze wskazówkami Witkacego-dramaturga, który wymagał w didaskaliach, aby pojawieniu się na scenie Widma towarzyszyło wyciemnienie świateł. Takie jego użycie jest oczywiście znany i ograny sposobem potęgowania nastroju tajemniczości lub grozy ukazywanych wydarzeń i nic dziwnego, że recenzenci skwapliwie wytknęli autorowi tradycjonalizm w doborze środków scenicznych, traktując to jako potwierdzenie rozbieżności między teorią a praktyką. „Stanowczo teoria Witkiewicza nie ma szczęścia do jego sztuk — pisał Jan Zahradnik — ani rusz do nich nie pasuje. Teoria ta głosi absolutną nowość formy, zerwania z teatrem naturalistycznym, z całą dotychczasową tradycją dramatu. W *Małym dworku* nie mogę się tej nowości doszukać. Chyba tylko wariactwa są tam nowe i istotnie niebywałe... Pomniejszanie, trywializowanie, a nawet ośmieszanie wydarzeń i zjawisk, którym powszechnie nadaje się sens wielki i tragiczny (jak np. śmierci) nie jest wynalazkiem p. Witkiewicza, tylko starym, zużytym trickiem naturalistycznym, właśnie naturalistycznym! Posługiwanie się tego rodzaju kontrastami, jak pozorna wielkość śmierci i faktycznie śmieszna małość życia, ściślej mówiąc: ludzkich interesów życiowych, znajdziemy w dramatach Ibsena i szkoły skandynawskiej, w lada noweli Zoli i Maupassanta”.

Sztuce odmówiono wszelkich wartości artystycznych i myślowych. Ale największe oburzenie wzbudził pomysł wprowadzenia na scenę ducha, zachowującego się tak pospolicie i na dodatek uśmiercającego swoje dzieci. Recenzent „Gazety Po-

rannej” nie omieszkął nawet przestrzec autora: „Można robić parodię z życia — śmierć nie znosi parodii i lubi czasem śmiałkowi zamknąć usta swą zimną, kościstą ręką. Dlatego lepiej się z nią nie zaczepiać i nie wywlekać jak brudny łach między kulisy”¹⁰. Ależ może ona zadusić i tych, którzy „pokornie się przed nią tytlają”! — replikował Witkacy, którego niewybredne ataki krytyków lwowskich skłoniły do napisania artykułu polemicznego, zgodnie z wyznawaną, a zaniechaną przed dwoma laty zasadą, iż autor ma obowiązek odpowiadać recenzentom swych utworów¹¹.

Najbardziej poruszył Witkacego zarzut, iż wszystkie efekty w jego sztuce są stare i zużyte. „Nowość formy — tłumaczył — nie polega tylko na samym materiale jako takim, tylko na jego ułożeniu. Operujemy i będziemy operować w teatrze pewnymi znanymi elementami akcji i wypowiedzeń np. śmierć, uścisk, wyrzucenie za drzwi lub np. słowami wyrażającymi gniew, nienawiść, strach itd. (...) Oczywiście, że wszystko to nie jest moim wynalazkiem: trywializowanie i ośmieszanie rzeczy wielkich itd. Chodzi tylko o nowość konstrukcji w całości”.

Witkiewicz istotnie w wielu sztukach chętnie i celowo posługuje się znanymi sposobami prowadzenia akcji, kształtowania nastroju, wywoływania efektów komicznych. W każdym utworze nieco inna jest motywacja i funkcja takiego postępowania. W *W małym dworku* zastosowanie rozwiązań typowych dla farsy, melodramatu naturalistycznego i sztuki ośmieszenia tego modelu dramaturgii, jaki reprezentuje dramat Rittnera *W małym domku*. Ale nie zawsze wykorzystanie tradycyjnych chwytów służy celom parodii, często przy ich pomocy autor kształtuje to, co określał nazwą „napięcia dynamiczne”. Zbanalizowane pomysły fabularne, stereotypowe sytuacje sceniczne, ograne efekty mogą bowiem dla dramaturga, tworzącego w myśl założeń Czystej Formy, stać się takim samym materiałem, jakim dla nowoczesnego malarza są kształty i wyglądy przedmiotów rzeczywistych, poddane deformacji „w celu stworzenia konstrukcji formalnych”. Napięcia dynamiczne w dramacie, podobnie jak napięcia kierunkowe w malarstwie, mają odciągać uwagę widza od „życiowych” działań postaci i przenosić ją na elementy samej konstrukcji utworu¹². Zrozumiałe zatem było oburzenie Witkacego na krytyków, którzy nie odczytawszy jego intencji,

uznali sztukę *W małym dworku* za banalną i nieoryginalną. Broniąc się przed tymi zarzutami, pisał: „Wynalazłem jedną rzecz: wstawianie umarłych nie jako widma, ale tego wynalazku nie uważam wcale za coś istotnego, tylko jego użycie. A powstał on jako konieczność artystyczna w danej sztuce, a nie wymysł tematowy przed powstaniem artystycznej koncepcji”¹³.

Premiera *W małym dworku* wywołała we Lwowie, mimo kanikuły, duże zainteresowanie. „Gazeta Poranna” donosząc, że przedstawienie cieszy się „tłumną frekwencją” stwierdzała, iż „dawno nie było takiego nastroju w Teatrze Małym, jaki panuje na sztuce Witkiewicza”¹⁴. Ale sztukę zagrano tylko cztery razy — 15 sierpnia upłynął termin kontraktu, którego nie można było przedłużyć, bo Wysocka wyjeżdżała do Lublina, aby objąć dyrekcję tamtejszego teatru. Premiera lwowska zamknęła krótki, bo niespełna dwuletni (licząc od daty prapremiery *Wścieklicy*) okres największych sukcesów i powodzenia sztuk Witkiewicza w dwudziestoleciu międzywojennym.

XI PERSY ZWIERŻONTKOWSKAJA W TEATRZE MIEJSKIM W ŁODZI

Witkacy napisał, jeśli nie liczyć juveniliów, co najmniej 37 sztuk teatralnych. Dwutomowa edycja dramatów zawiera 22 teksty. K. Puzyna nie włączył do niej ocalałych w zbiorach rodziny drobnych fragmentów trzech sztuk, które prawdopodobnie nie zostały ukończone (*Nowa homeopatia zła*, *Wampir we flakonie*, czyli *Zapach welonu* i *Tak zwana ludzkość w obłądźcie*). Nadal natomiast nie wiemy nic o losie dwunastu utworów — znane są jedynie ich tytuły. Wśród nich znajduje się sztuka, co do której można mieć jeszcze nadzieję, że nie zaginęła bezpowrotnie. Jest nią *Persy Zwierżontkowska* — grana w łódzkim Teatrze Miejskim w roku 1927.

Napisana w listopadzie 1924 r., zajmuje dość ważne miejsce w twórczości Witkiewicza. W jego dorobku znajdowały się już wówczas najważniejsze prace teoretyczno-estetyczne (*Nowe formy w malarstwie*, *Szkice estetyczne*, *Teatr*) oraz większość utworów dramatycznych, z których pięć przeszło próbę sceny. Wkrótce jednak zmieni zasadniczy nurt swych zainteresowań artystycznych — porzuci te dwie dziedziny twórczości, w których możliwa była jeszcze realizacja teorii Czystej Formy. W malarstwie ograniczy się tylko do portretu, ale traktować go będzie jako formę sztuki użytkowej, dramat natomiast „zdradzi” na rzecz powieści (tworząc notabene teorię, że powieść nie może być dziełem Czystej Formy). *Persy Zwierżontkowska* zamyka poniekąd pierwszy okres twórczości Witkacego. Po niej ze znanych nam sztuk powstała tylko *Sonata Belzebuba*, którą uznać można za utwór autoparodystyczny¹. Dopiero w parę lat później napisze Witkiewicz *Szewców*. Sam zresztą w roku 1927 — z okazji premiery łódzkiej — przyzna: „Od dłuższego czasu nie napisałem nic na scenę takiego, co by mnie zadowoliło i myślę, że na razie jestem wyczerpany”².

Persy Zwierżontkowska była więc może utworem sumują-

cym w jakiejś mierze dotychczasowe doświadczenia dramaturgiczne i sceniczne, ale zarazem łączącym się już z problematyką późniejszych dzieł. Jej łódzką inscenizację Witkacy określił jako „najlepsze przedstawienie mojej sztuki w moim znaczeniu”, a sądy niektórych recenzentów pozwalają mniemać, że być może dzięki swej tematyce była to jedna z ciekawszych sztuk autora *Pragmatystów*³. Niestety, prawie nic o niej nie wiemy. Apel K. Puzyny o poszukiwanie tekstu, ogłoszony w „Przekroju”, nie przyniósł żadnych rezultatów. Niewiele także wiadomo o samym spektaklu.

Te właśnie względy skłaniają do podjęcia próby zrekonstruowania choćby jedynie istotniejszych zarysów fabuły oraz odтворzenia głównej problematyki utworu. Nie jest to jednak łatwe zadanie, ponieważ sądy krytyków różnią się krańcowo zarówno w ocenie sztuki, jak i w interpretacji jej problematyki oraz w opisach akcji. Oto wybrane, najbardziej kontrowersyjne, opinie niektórych recenzentów:

Andrzej Nullus: „Ostatnia sztuka Witkiewicza posiada wszystkie cechy, charakteryzujące tego niezwykle ciekawego dramaturga, poszukującego nowych dróg rozwiązań problemów teatru. Więc jest na wskroś mózgową, obraca się w sferze rozważań czysto filozoficznych zagadnień życia, operuje symbolicznym nastawieniem figur i realnością tła, egzotykiem środowiska, ale w gruncie rzeczy zarysowuje mocno potoczyście płynącą akcję i rozwój wydarzeń opiera na twardym gruncie logiki. Duża umiejętność operowania zarówno całokształtem akcji jak poszczególnych sytuacji scenicznych i efektów czyni zeń bezsprzecznie rasowego dramaturga, który umie się poruszać na scenie i zupełnie świadomie wybiera te a nie inne formy realizacji scenicznej” („Republika”, nr 150).

Witold Wandurski: „*Persy Zwierzontkowskaja* St. Ign. Witkiewicza powtórzyła raz jeszcze wszystkie wymęczone kombinacje »czystej formy w teatrze«, znane dobrze z *Tumora Mózgowicza*, *Pragmatystów*, *Nowego Wyzwolenia* i prawdopodobnie innych 43 niegranych jeszcze dramatów tego uporczywego »nowatora«... W nowej sztuce jego mamy tę samą, wywodzącą się w prostej linii od mąciwody Micińskiego »filosofję« metafizycznych niedosytów, podsmażanych na margarynie »perwersji« krakowskich i zakopiańskich demonów i demonic, to samo panoptikum niby-egzotyczne, tych samych niby-tragicznych manekinów, wywijających się w rzekomym wysiłku z rzekomej indywidualności wokół własnego »hyper-pép-

ka«... Z góry wie się już w połowie pierwszego aktu, jakie niespodzianki gotuje autor w następnych. Ewentualne zmiany mogą się zdarzyć w tym sensie, że najpierw będą mordować i torturować się wzajemnie, a później zamordowani i torturowani, zmartwychpowstawszy z uporem i natarczywością maniaków będą torturować widzów soliterowymi monologami o ponadosobowym »continuum« — albo i odwrotnie. Dla czystej formy nie ma to wszak znaczenia: można pisać z tyłu naprzód albo z przodu w tył, wynik będzie ten sam... Widz wyczuwa, że obecnością swoją popełnia nietakt wobec autora, który w bolesny i bezsilny sposób wygłupia się przed nim — niby to drażniąc »zdrowy sens« i potrzebę »wstrząsów bebechowych« widza — de facto zaś zanudzając go śmiertelnie jałowością i impotencją swych »ekstrawagancji«. Bo jeżeli jest jakiś dramat w pozbawionych nerwu dramatycznego sztukach Witkiewicza, chaotycznie zlepionych z elementów tandentnych, nie zazębiających się wzajemnie i nie zahaczających o wrażliwość widza — to chyba tylko dramat osobisty autora" („Dźwignia", nr 4).

I. Z. w „Łódzkim Echu Wieczornym" (nr 128): „Ekscentryczna akcja, groteskowe postacie, szereg scen pozbawionych jakiegokolwiek plastycznie, w formie fabuły uwydatnionego związku, ponadto — istny fajerwerk błyskotliwych sentencji, aforyzmów, haseł i zdań — oto wrażenie, jakie widz musi wynieść z widowiska, nazwanego *Persy Zwierżontkowskaja*".

Was. w „Głosie Polskim" (nr 150): „Daremnie siliłby się ktoś zrozumieć, dlaczego dyrekcja teatru wystawiła tę »sztukę«. Jest ona bowiem w idealny sposób wyprana ze wszystkiego, co kwalifikuje utwór sceniczny do publicznej demonstracji. Treści i intrygi nie ma ani śladu. Jeśli chodzi o ideę, o myśl przewodnią, to są majaczenia wariata na tematy pozornie filozoficzne, a w gruncie rzeczy nieuchwytnie. Forma urąga wszystkiemu, co zwykło się za teatr uważać, a chociażby podejrzawać. Język wreszcie jest obrzydliwym nagromadzeniem określeń filozoficznych obcego pochodzenia, powtarzanych w kółko w rozmaitych kombinacjach i przypadkach, aż do utraty cierpliwości i rozsądku. Całość robi takie wrażenie, jak walenie w głowę kastanietami przez kilka godzin z rzędu. Po drugim akcie widz ma wrażenie, że autor jest wariatem, po trzecim — ma już pewność".

Recenzent podpisujący się kryptonimem (S): „*Persy Zwierżontkowskaja* nie jest sztuką normalną w znaczeniu zwyk-

łym. Niesamowite, fantastyczne, irrealne tło wkracza w dziedzinę chorej wyobraźni. Zagadnienia filozofii społecznej, zagadnienia istotne, światowej miary, ujęte są pod kątem umysłowej demencji, przynajmniej pozornie. Po dwóch aktach widz dochodzi do wniosku, że autor jest wariatem. W trzecim okazuje się, iż jest to nieprawda: Witkiewicz rozwiązuje sztukę logicznie, konsekwentnie i realnie. Budowa sztuki znakomita z punktu widzenia formalnie-scenicznego" („Republika”, nr 149).

A.K.S. w „Rozwoju” (nr 150): „I oto leży przede mną na biurku program widowiska... autor p. Stanisław Ignacy Witkiewicz skromnie dopisuje pod »sztuką w trzech aktach« — »Rzecz dzieje się po Wielkiej Wojnie Europejskiej«! A czyż podobne ogłupienie publiczności byłoby przed wojną do pomysłenia? Czyż w pierwszej lepszej budzie na polu Ujazdowskim podobne »osobliwości« nie spotkałyby się z żywym i zdrowym odruchem sprzeciwu? I żeby p. Witkiewicz w swej *Persy Zwierzontkowskiej* dał coś z siebie prócz kpin, gdyby dał wizję czy majaki chociażby chorego, ale genialnego mózgu. — A gdzież tam, autor ciągnie za łeb od Maurycego Decobry i Ilji Erenburga do Einsteina i Woronowa włącznie, wszystko co połapał, pozbierał i gdziekolwiek wyczytał i usłyszał (...) ciska w twarz publiczności jako swój problem — zagadnienie bezosobowości i zaturaty indywidualizmu!”

Czesław Ołtaszewski: „*Persy* jest sztuką irrealną. Można zrozumieć ją, zrozumieć zupełnie i głęboko, gdy sobie człowiek zda sprawę, że jak konstruktywistyczny obraz składa się ona z wielu płaszczyzn wzajemnie się przecinających, z wielu problemów głównych i dodatkowych, z których jedne są pełne, inne zarysowane, jedne rozwiązane, inne otwarte... Wiele jest tych płaszczyzn? Trudno powiedzieć. Zazębiają się, wchodzą w siebie, giną i pojawiają się, stapiają się w jedno, różniczkują, dają w rezultacie barwny, piękny, mądry, artystycznie skończony amalgamat” („Republika”, nr 151).

Jan Rozgórski: „Nie będziemy się trudzić nad skleceniem streszczenia tej sztuki. Wystarczy wywołać w pamięci krzywe, fioletowe biodro kwadratowej pseudokobiety na kubitstycznym obrazku, by treść tę doskonale sobie uprzytomnić. Lecz autor dramatyczny ma trudniejsze zadanie aniżeli malarz-kubista: musi mówić. Więc i Witkiewicz rzuca w swej sztuce lapidarne spostrzeżenie: duch demokracji dąży do unicestwienia osobowości. Trzeba istotnie posiadać dużo wdzięku

osobistego, by tę jedną biedną myśl w ciągu całego wieczoru powtarzać w kółko w różnych tonacjach i rozmaitych językach. Wieża Babel na kurzych łapkach. Efekty trzygroszowe, zły kinematograf i uszmkowane aż do mdłości pozerstwo" („Epoka", nr 173).

Spośród krytyków *Persy Zwierzontkowskiej* jedynie trzech (Nullus, Górski i Oltaszewski) próbowało odczytać intencje autora, konfrontując je z jego założeniami estetycznymi i filozoficznymi, i dając dość obszerne i rzeczowe omówienie problematyki utworu. Ich recenzje dostarczają najwięcej wiadomości o samej sztuce i o przedstawieniu — do nich więc przyjdzie się najczęściej odwoływać. Opinię jednego z nich — C. Oltaszewskiego, redaktora łódzkiej „Republiki" — wysoko ocenił Witkacy, podkreślając, iż jest to jedyny człowiek, który właściwie pojął teorię Czystej Formy i w podobny sposób zapatruje się na sprawę deformacji w sztuce współczesnej⁴. Inni natomiast recenzenci poprzestali na głoślośnych zarzutach bądź ogólnikowych spostrzeżeniach, inwencję wykazując przede wszystkim w znajdowaniu określeń, deprecjonujących sztukę i ośmieszających autora. Słowa „wariat", „stek bredni", „dzikie szaleństwo" — nie należą do najostrzejszych.

Wobec takiej postawy większości krytyków próba rekonstrukcji na przykład akcji utworu nie jest sprawą prostą zwłaszcza, iż w stosunku do sztuki Witkacego odstępili oni od utartego zwyczaju streszczania fabuły każdego utworu, choćby nawet była to błaha komedyjka. Jeden tylko zdecydował się to uczynić, zastrzegając jednocześnie, iż zdaje sobie sprawę, że „jest to przedsięwzięcie równie beznadziejne, jak cytowanie lawiny aforyzmów, przewalającej się sceną"⁵. Jego streszczenie uzupełniamy sądami i komentarzami innych recenzentów.

Czytelnikowi *Nienasycenia* tytuł sztuki skojarzy się bez wątpienia z jedną z postaci tej powieści, ową demoniczną i perversyjną tancerką, występującą w teatrzyku niejakiego Kwintofrona Wieczorowicza. Istotnie, to ta sama Persy Zwierzontkowskaja — Polka z pochodzenia, Rosjanka z przekonań — symbol „pierwiastka żeńskości i nienasycone, nieziszczalne pożądanie absoulutu rozkoszy" — i tenże Kwintofron Wieczorowicz, jej impresario, kokainista i impotent. Po wybuchu rewolucji wyemigrowali do Holandii. Akt pierwszy przedstawia groteskowy salon Persy — miejsce zgromadzeń rosyjskich emigrantów. Tutaj właśnie „następuje moment decydujący,

wytwarzający punkt węzłowy, na którym zetkną się pociągi naładowane przeznaczeniem". Kwintofron Wieczorowicz aranżuje spotkanie z trzema kupcami holenderskimi (Dawid Pourchaven, Henrik von Ochlapke i Jan de Swisters), z którymi zawiązuje spółkę w celu zdobycia prawa do eksploatacji złota na polinezyjskiej wyspie Malaicie. Złoto odkrył tam przed paru laty ojciec Persy, kapitan armii carskiej. Nie powrócił jednak z wyprawy (stał się podobno ofiarą ludożerczych Dajaków), a jego plany znalazły się w rękach władcy wyspy, radży Gununga Tengera. Ten również marzy o wydobywaniu złota, ale nie ma odpowiednich środków, eksploatacja bowiem „wymaga niesłychanych urządzeń technicznych”. Książę zresztą musiałby uzyskać koncesję od rządu holenderskiego — tę zaś bez trudu mogą otrzymać jedynie kupcy holenderscy. „Należy więc z najsprzeczniejszych elementów stworzyć konsorcjum, niesamowitą spółkę: Persy — Kwintofron, radża i Holendrzy. Każda ze stron a priori myśli o pozbyciu się współników i zawładnięciu Malaitą. Cel: złoto i władza. Dla radży to środki tylko prowadzące do wyzwolenia ras kolorowych. Przynętą dla radży — Persy. Holendrzy, jak i całe jej męskie otoczenie, kochają się w niej”.

„Nieoczekiwanie komplikuje sprawę pojawienie się ascety, Jaguarego Smoczoustego, proroka naszych czasów, głosiciela idei rozwiązania dynamiki społecznej przez zatracenie indywidualności i zlanie się z Wszechduszą świata. Świat — zdaje się — dojrzał do tego. Dzisiejsi władcy, których poprzednicy byli najpotężniejszymi indywidualnościami, to tylko zręczni lokaje tłumów. Zadanie spoczywa na barkach inteligencji, kierownictwo w ręku wybranych. Kazanie Smoczoustego wyczarowuje zjawę: wchodzi Chan Ujbazg Utamor — zbol-szewizowany książę mongolski, ucieleśnienie idei Jaguarego. Dwa przeciwne bogi, dwaj wrogowie nieubłagani, zetknęli się: radża Tenger, maksimum indywidualności i Chan Utamor, jej minimum, bliski już scalenia się z absolutem. Przyciągają się siłą kontrastu i zwalczają się będą do końca”⁸.

Akt pierwszy stanowił, według krytyków, dopiero ekspozycję głównej problematyki sztuki, jaką będzie „walka pomiędzy indywidualizmem a kolektywizmem”, między „osobowością” a „bezosobową zbiorowością”. Słowa Wieczorowicza, skierowane do Persy, i będące wyrazem jego „zimnej kalkulacji”:

„Lawina bezosobowego tłumu spadnie na wszystkie dotychczasowe zakątki indywidualizmu. A stąd przy pomocy

tych gór złota, jakie mamy i jeszcze wytworzymy, nic łatwiejszego, jak rozprzestrzenić to dalej”⁷

— wprowadzają nas w wydarzenia aktu drugiego, rozgrywającego się na płynącym do Malaity jachcie radży Gununga. W czasie podróży zachodzą zgoła nieoczekiwane i fantastyczne wypadki. Kazania Smoczkoústego doprowadzają wszystkich do ekstazy niemal mistycznej i oto postaci, zachowując własną świadomość „przemieniają dusze i przezierają się wzajemnie”, zmieniając swe cielesne powłoki: Persy ukazuje się w generalskim mundurze, a oficer w damskiej koszuli nocnej. Jest to triumf tzw. „bezosobowego indywidualizmu”, którego wyznawcą i „apostolem” jest Jaguary. „Ale czar tej potęgi nie trwa długo. Indywidualizm nie ma oparcia w zewnętrznym świecie, indywidualizm spotęgowany, a więc już nawet bezosobowy (wedle terminologii Witkiewicza), okazuje się tylko bezosobową błagą. Na tym historycznym okręcie do walki z nim występuje »bezosobowe continuum«, kolektywizm, masa, zbiorowość. Jaguary Smoczkoústy mówi, że wszystkie ludzkie pępki (indywidua) łączą się w jeden wielki hyperpępek — masę, ludzkość, społeczeństwo, zbiorowość”⁸. Radża wykorzystuje sytuację i każde oślepić Jaguarego, i wyrzucić do morza Ujbazga. Ten jednak, stoczywszy walkę z rekinami, wraca niepostrzeżony przez nikogo na statek i znajduje schronienie w kajucie Persy. Swoje ocalenie uważa za poświadczenie głoszonej teorii, że „indywidualność, wielki duch jednostki, nie może zginąć na skutek okoliczności zewnętrznych”.

Akt trzeci: statek dopływa wreszcie do Malaity. Zaczyna się walka o byt rasy białej i kolorowej. „Byt usymbolizowany jest przez złoto (podstawa egzystencji materialnej człowieka) i kobietę (podstawa egzystencji rodzaju ludzkiego). Ludzie rasy białej działają racjonalnie, podstępnie, materialistycznie, ludzie ras kolorowych są mistykami, irracjonalistami, myślącymi i działającymi bezpośrednio”. Jaguary swoimi kazaniami utwierdza ich w tym mistycyzmie. Biali zaś bez żadnych skrupułów wykorzystują naiwność i zaufanie kolorowych. Zakładają biuro handlowe, wysyłają Ujbazga do Australii po najnowocześniejsze maszyny i po jego powrocie natychmiast rozpoczynają eksploatację złota, zmuszając do pracy w kopalniach miliony tubylców. „Masa robotników malajskich to jedna bezosobowa maszyna. Sprawność tak idealna, że nie da się wykryć żadna usterka, żadna najdrobniejsza niedokładność”. Pilnuje ich, zorganizowana na wzór Legii Cudzoziem-

skiej, armia białych żołnierzy, którą tworzą ludzie z różnych stron świata, uciekinierzy i emigranci polityczni, bankruci i przestępcy. Wszyscy jednak bez żadnych oporów podporządkowują się regulaminowi, tracąc szybko swą indywidualność i zamieniając się w bezduszne automaty. „Dowódca wojsk zdumiony jest karnością swych żołnierzy — żadna armia na świecie nie ma takiej dyscypliny, jak ten konglomerat zbiorowości rozlicznych”. Wiare w „ideę duchowego kolektywizmu” przejmuje nawet Persy, która bez żenady oświadcza: „Niechaj zgwałci mnie pięćset milionów duchowo rozjątrzonych istot” — nie wystarcza jej „miłość indywidualna generala, radży i Mongoła, ona pragnęłaby, aby kochała ją, pożądała i wzięła masa, miliony, zbiorowość”. Ta hiperbola, zdaniem Ołtaszewskiego, w najlepszy sposób symbolizowała klęskę indywidualizmu i „potężny triumf zbiorowości”.

Powrót Ujbazga z maszynami uświadamia radży, że został oszukany. Rozgniewany zabija Utamora i jednego z kupców holenderskich, a swoich ziomeków wzywa do buntu. Rozpoczyna się rzeź. Na scenie zasłanej trupami pozostają dwie dogorywające osoby: Persy i starszy pan, który okazuje się jej ojcem. „Szkoda, że spotykamy się w tak osobliwych okolicznościach” — mówi kapitan Zwierzontkowskij, wydając ostatnie technienie. Jednakże „chaos metafizyczny zabija rasy kolorowe, mistycyzm ginie w zetknięciu z racjonalizmem”. Rozlegają się dźwięki melodii jazzowej. „Biali wypełniają z kątów. Panują na pobojuwisku! Materializm zwyciężył. Prowokator Jaguary przyłącza się do swych białych braci. Oświadcza, że błagował, błagą rozpaliwszy kolorowych do ostateczności”. Wszystkie trupy zmartwychwstają w rytm muzyki i tworzą korowód taneczny. Ożywają także trupy kolorowych, by „przyłączyć się do tańca uporządkowanego, systematycznego tańca białych”. Ten symboliczny taniec „uplastyczniający drgawki prapłazmy” kończy sztukę⁹.

Tak wyglądał w relacji krytyków zarys fabuły utworu. Jeśli im zaufamy i przyjmiemy ich streszczenia i interpretacje, będzie można się chyba wówczas zgodzić, że *Persy Zwierzontkowskaja* była tym dramatem, który w sposób interesujący ujawniał zagadnienia Witkiewiczowskiej historiozofii. Jak wiadomo, główne jej zasady sformułowane zostały już w latach 1917—1919 w *Nowych formach w malarstwie*, a potem znajdowała ona swe odbicie w niemal każdym utworze, ale

w *Persy Zwierzóntkowskiej*, jak przypuszczamy, stała się osią intelektualną całej sztuki.

Katastroficzna historiozofia Witkiewicza doczekała się wielu opracowań i nie ma potrzeby szerzej omawiać tutaj tego problemu. Poprzestańmy zatem tylko na przypomnieniu, że podstawą poglądów społecznych Witkacego — wbrew jego zapewnieniom, iż nie mają one „związku z sercem i obiegiem krwi i raczej są czysto umysłową konstrukcją” — były konkretne obserwacje i analizy aktualnych zjawisk natury społeczno-politycznej. Dowodzi tego najlepiej artykuł *Odpowiedź i spowiedź*, drukowany w roku 1931 w krakowskiej „Linii” (nr 3), który traktować można jako jego swego rodzaju credo historiozoficzne i zarazem doskonały komentarz do *Persy Zwierzóntkowskiej*. Witkacy rozpoczyna go od stwierdzenia, że tzw. „wielkie idee”, którymi w XIX w. starano się rozwiązywać kwestie społeczne, w naszej epoce „wskutek straszliwej komplikacji ekonomicznego życia (...) rozbiły się na całe masy zagadnień częściowych”, a pozostały jedynie dwie formacje ideowe, walczące ze sobą: „kapitalizm i radykalny co do czasu socjalizm, czyli bolszewizm”. Jednakże obecnie spór ich nie jest już „walką wcielających się idei abstrakcyjnych, tylko ścieraniem się dwóch rzeczywistości: jednej zstępującej i drugiej wstępującej”. Od kapitalizmu nie można „już chyba oczekiwać niczego, to co miał do wydania z siebie pozytywnego wydał już” i dzisiaj „robi wrażenie potwornego nowotwora, który przez czas pewien bujał wspaniale na chorym ciele ludzkości, reprezentując ją niby w całości, a jednocześnie wycieńczał, jak każdy nowotwór ciało, z którego czerpał potrzebne do życia soki — nie wrósł w nie naprawdę, nie stał się koniecznym organem i z fazy nowotwora łagodnego, a nawet okresu twórczego, przez wtórne procesy, które obudził, stał się nowotworem złośliwym: gnijąc sam i rozpadając się, zatruwać zaczął ludzkość całą i ciągnąć ją ku zagładzie”. Jediną siłą zdolną się mu przeciwstawić jest bolszewizm, od którego „jeśli staniemy na stanowisku sprawiedliwości ogólnej, nie ma wznioślejszej idei”, ponieważ zmierza ona do „jak najprędszego przeprowadzenia materialnej równości wszystkich ludzi na świecie i, jak chcą optymiści, stworzenia przez to samo nowych horyzontów ludziom, którzy dotąd nie mieli do nich prawa”. Jednakże, w przekonaniu Witkacego, należy powątpiewać w możliwość pełnej realizacji tej idei, gdyż postęp cywilizacji oraz „rozwój społeczny za-

myka sam przez się te horyzonty”, prowadząc „w rezultacie do zupełnej mechanizacji i zaniku indywiduum wraz z jego twórczością w zamian za równomierny materialny dobrobyt i społeczną doskonałość”. Nastąpi całkowity zanik uczuć metafizycznych i „ludzie przyszli nie będą odczuwać tajemniczości istnienia”, a metafizyczna samotność człowieka musi ustąpić „miejscu dławiącemu równie silnie poczuciu przynależności do potworniejącej maszyny społecznej”. Oto centrum Witkiewiczowskiego katastrofizmu i zarazem główny, jak się wydaje, problem *Persy Zwierżonckowskiej* — problem walki pomiędzy „indywidualizmem a kolektywizmem”. Najlepiej spośród łódzkich recenzentów przedstawił go Tadeusz Górski¹⁰:

„Żyjemy — twierdzi Witkiewicz — wszyscy prawie jednakowo, zacieraają się coraz bardziej różnice między jednostkami; bohaterów i rycerzy, ludzi wyjątkowych spotykamy coraz rzadziej — jesteśmy jak gdyby skoszarowani — żołnierze jakiejś wielkiej szarej armii, której na imię ludzkość. Dzielimy się wprawdzie na rasy, narody, klasy, ale nie ma jednostek, nie ma osobowości... To znaczy, iż osobiste nasze dramaty, przeżycia, cierpienia i tęsknoty są niczym, przestały być siłą atrakcyjną i twórczą, a na miejsce tego rozwydrzonego, zapatrzonego w siebie (w swój pępek) indywidualizmu, pojawiła się nowa moc, w której ta nasza »osobowość« się roztopia, rozplywa. Tą potęgą jest — »zbiorowość«, pozbawiona twarzy masa...”

W systemie Witkacego z poglądami na temat przyszłych przeobrażeń społeczno-cywilizacyjnych związane są integralnie zapatrywania na losy kultury. Rozwój społeczny i związana z nim uniformizacja społeczeństwa, likwidując uczucia metafizyczne i wszelkie przejawy indywidualności wieść muszą oczywiście do totalnej negacji roli i funkcji sztuki. „Ale, panowie — mówi Kwintofron Wieczorowicz w *Persy Zwierżonckowskiej* — przecież my naprawdę potem odetchniemy: zapomnieliśmy o jednym dobrodziejstwie: nikt nie będzie potrzebował sztuki — to świństwo zniknie odtąd na zawsze”¹¹.

W początkowym okresie twórczości Witkacego wizja upadku kultury (mająca właściwie rodowód modernistyczny) przerażała go, wierzył jednak, że sztukę da się jeszcze uratować. Ocalenie przynieść miała Czysta Forma — „akt rozpacz przeciw coraz bardziej szarzącemu życiu” — zdolna wywoływać uczucia metafizyczne. Wierzył ponadto, iż sztuka w nowych warunkach stanie się „ucieczką, najszlachetniejszym

narkotykiem, mogącym przenieść nas w inne światy" i będzie nadal mogła „kondensując nasze poczucie jedności i jedyności osobowości wprowadzać nas w stan specyficznego upojenia dziwnością Bytu”¹². Z czasem jednak teorią nieodwracalnego schyłku kultury będzie Witkacy uzasadniać swój rozbrat z dotychczas uprawianymi formami malarstwa „artystycznego” i z teatrem. Z okazji premiery *Persy Zwierzontkowskiej* powie na przykład: „Z malarstwem skończyłem definitywnie, prócz portretów. Uważam, że malarstwo skończyło się w ogóle, a jest możliwe, że teatr jako sztuka skończy się również, nie wydawszy nawet tych produktów »nienasycenia formą«, jak inne sztuki”. A w cztery lata później napisze już otwarcie: „Myślałem, na tle własnego rozpędu w kierunku dramatopisarstwa, że teatr przed upadkiem swym ostatecznym rozbił się może jeszcze w sferze Czystej Formy. Doświadczenie wykazało, że jest już na to za późno; teatr musi zginąć, nie wydawszy nawet dzieł tak nie dokończonych, jak malarstwo i poezja”¹³.

Tę zmianę stanowiska Witkacego tłumaczy się zwykle względami estetycznymi (koniec krakowskiego formizmu, uświadomienie sobie niewystarczalności teorii Czystej Formy, które mogło zadecydować o przejściu do formy powieściowej) oraz przyczynami polityczno-społecznymi (przewrót majowy, zbliżający się kryzys roku 1929) — „gdzieś w okolicach 1926 roku, można wyznaczyć granicę, która w twórczości Witkiewicza położyła kres postawie związanej, najogólniej biorąc, z problematyką polskiego oraz europejskiego modernizmu, a rozpoczęła okres wzmożonych wpływów aktualnej problematyki politycznej. Gdzieś w okolicach tej daty zamiera Witkacy — zwolennik radykalnego oddzielenia sztuki i życia, rodzi się zaś przenikliwy obserwator głównych procesów dziejowych epoki”¹⁴.

Kto wie, czy znając tekst sztuki *Persy Zwierzontkowskiej* nie uznalibyśmy jej za zapowiedź tych przemian. W każdym razie chyba z wahaniem przyjęlibyśmy tezę, że była to, być może już ostatnia próba egzemplifikacji własnej teorii teatralnej, że podstawowym jej celem było zrealizowanie wyłącznie formalnych zamierzeń. To prawda, że niemal wszystkie dramaty Witkacego, które „miały być empirycznym sprawdzianem teoretycznych założeń autora, roiły się od paradoksów, dowcipów, aluzji i pocisków satyrycznych, pełnych jak najbardziej realnej treści, wymierzonej przeciw

tym wszystkim negatywnym zjawiskom współczesnej mu epoki, które go przerażały i niepokoiły”¹⁵, ale wydaje się, że *Persy Zwierzontkowskaja* odróżniała się jednak od innych utworów scenicznych z pierwszego okresu znacznie bogatszą, bardziej rozbudowaną i konsekwentniej przeprowadzoną problematyką polityczno-społeczną.

Zaliczyć ją można do grupy sztuk „egzotycznych”, a więc tych, w których wypadki toczą się w południowo-wschodniej Azji lub Australii i dla których bezpośrednią inspirację stanowiły wrażenia z podróży odbytej w r. 1914 wraz z ekspedycją Bronisława Malinowskiego. Problematyka tych utworów wiąże się ze sprawą różnic cywilizacyjno-kulturowych: wyrażony intelektualizm, trzeźwy materializm i cywilizacyjne zblazowanie rasy białej spotyka się z pierwotną wiarą i mistycyzmem rasy kolorowej. Podobnie jak w *Tumorze Mózgowiczu* tak i w *Persy Zwierzontkowskiej* konflikt ten skończyć się musi „zwycięstwem białego materialisty nad kolorowym metafizykiem”. Odwrotne rozwiązanie byłoby sprzeczne z prawami rozwoju społecznego — powrót bowiem człowieka do natury jest utopią. „Ludzkość nie może się świadomie cofnąć z raz już osiągniętego stopnia kultury, nawet nie może się zatrzymać; zatrzymanie się jest tu równoznaczne z cofnięciem. Nie możemy wyrzec się wzrastającego udogodnienia i bezpieczeństwa życia, nie możemy świadomie powstrzymać dalszego opanowywania materii przez człowieka i wynikającej stąd organizacji klas pracujących na wielkich obszarach naszej planety”¹⁶.

Recenzenci łódzcy, oprócz tych dwóch głównych problemów — zaniku „osobowości” w „bezosobowej zbiorowości” oraz konfliktu dwóch odmiennych cywilizacji — dostrzegli jeszcze w utworze inne zagadnienia społeczno-polityczne. „W tej płaszczyźnie Witkiewicz — pisał Ołtaszewski — daje artystyczny pogląd na bolszewizm. Jego ideałem zbiorowości jest, jak to nazywa, »bolszewizm odmaterializowany«, polegający nie na uspołecznieniu narzędzi produkcji, ale na »uspołecznieniu ludzkich dusz«. Niektórzy nawet dopatrzili się spraw i aluzji, odnoszących się do aktualnej rzeczywistości polskiej. Powiedzenie jednej z postaci, iż »Polska nie jest taka, o jakiej myśleliśmy« najbardziej oburzyło recenzenta konserwatywnego »Rozwoju«. »Stokroć gorszą — wołał — już poza linią groteskowego absurdu, bo zgrzytem i niesmakiem, była »polskość« autora, przejawiona widocznie jako lwi pa-

zur, by mieć chociaż czymś się pochwalić! Te padające ze sceny: »ja Polak — Jadwisiu«, »czto mnie Polska«, włącznie z sentencją, że dzisiejsza Polska nie jest taką, jaką by sobie Persy Zwierzontkowskaja życzyła — te momenty na scenie Teatru Miejskiego polskiego w Łodzi były naprawdę zgrzytliwe, niesmaczne i oburzające”¹⁷.

Autor poruszając w *Persy Zwierzontkowskiej* aż tyle problemów polityczno-społecznych, musiał odstąpić od niektórych formalnych założeń teorii Czystej Formy. Dalszego kroku w tę stronę dokona 10 lat później — w *Szewcach*. Między tymi dramatami mieszczą się dwie powieści: *Pożegnanie jesieni* oraz *Nienasycenie*. I problematyka *Persy Zwierzontkowskiej* zbliża tę sztukę przede wszystkim do tych trzech utworów. Jeśli zaś *Szewców* nazywa się nieraz „udramatyzowanym odpowiednikiem obu powieści” to można by chyba przyjąć, że *Persy Zwierzontkowskaja* stanowiła ich niejako „udramatyzowany projekt”. Jedno w każdym razie wydaje się pewne: otwiera ona ten okres twórczości Witkacego, kiedy to pod wpływem wzrastającego, wedle słów Puzyny, „ciśnienia rzeczywistości”, stworzył utwory, będące nie tylko aktualną groteską polityczną, ale przede wszystkim formułujące ogólne prawidłowości rozwoju stosunków polityczno-społecznych naszego wieku¹⁸.

Dyrekcję Teatru Miejskiego w Łodzi sprawował od roku 1925 A. Szyfman (przy współpracy z Bolesławem Górczyńskim). Obejmując tę funkcję zamierzał, zarówno w wyborze repertuaru jak i w charakterze samych inscenizacji, oprzeć się na doświadczeniach prowadzonego przez siebie Teatru Polskiego w Warszawie. Po pierwszych sukcesach rychło jednak przyszły niepowodzenia i okazało się, że to, co było możliwe w Warszawie nie da się powtórzyć w Łodzi. Rekapitulując ten okres swojej pracy będzie Szyfman porażkę łódzką tłumaczyć brakiem tradycji kulturalnych miasta, w którym „pięciu literatów zliczyć nie można a publiczności kulturalnej jest zaledwie garstka” oraz snobizmem prowincjonalnym części środowiska artystycznego, prasy i krytyków, dla których „wzorowanie się na teatrach warszawskich uchodziło za rzecz ubliżającą dla Łodzi”¹⁹. Wydaje się jednak, że zasadniczym powodem niepowodzeń Szyfmana było to, że w zamiarach przekształcenia placówki łódzkiej w teatr o wysokim poziomie inscenizacji i ambitnym repertuarze, nie

uwzględnił specyfiki środowiska tego miasta. Nie udało mu się przyciągnąć do teatru ani publiczności robotniczej, ani „śmietanki burżuazyjnej, która — po dawnemu — nudziła się na wielkiej sztuce”²⁰. Kryzys nastąpił w marcu 1927 r., kiedy personel techniczny Teatru Miejskiego ogłosił strajk, żądając podwyżki płac. Prasa łódzka uderzyła na alarm, obarczając Szyfmana całą odpowiedzialnością za położenie teatru. Wobec odmowy przez Magistrat dodatkowych subsydiów, Szyfman zgłosił rezygnację z prowadzenia teatru w następnym sezonie (od kwietnia funkcję dyrektora pełnił już właściwie tylko Gorczyński)²¹.

Fakt podjęcia w tej dramatycznej sytuacji decyzji wystawienia sztuki Witkiewicza zasługuje na podziw — tym większy, że niedawna premiera utworu współczesnego autora polskiego (*Dar Wisły* L. H. Morstina) zakończyła się generalną klapą. Być może liczone, że dramat Witkacego wywoła jednak większe zainteresowanie wśród bardziej wyrobionej publiczności i tej części widzów, dla których jego nazwisko wiązało się przede wszystkim z wydarzeniami o posmaku skandalu towarzyskiego. Kto wie, czy wystawienia *Persy Zwierżontkowskiej* w Łodzi nie trzeba również łączyć z warszawskimi projektami Szyfmana. Jak pamiętamy, zamierzał on w sezonie 1926/27 nadać Teatrowi Małemu charakter sceny „pólliterackiej i półeksperymentalnej”, powierzając kierownictwo artystyczne A. Węgierce. Planowano prapremierę *Gyubala Wahazara* Witkiewicza, ale w ówczesnej sytuacji politycznej był to zamiar zbyt ryzykowny, bo sztuka o dyktatorze nabrała po zamachu majowym niespodziewanie aktualnego charakteru. Ponadto niedawna klęska *Bzika tropikalnego* w Teatrze Niezależnym ostudziła entuzjazm dla Witkacego, jaki zapanował po sukcesach *Wścieklicy*, *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego Wyzwolenia*. Może zatem zamierzano przed wprowadzeniem *Persy Zwierżontkowskiej* do repertuaru Teatru Małego „wypróbować” ją na scenie łódzkiej. O tym, że taki projekt rzeczywiście istniał przekonują słowa recenzenta warszawskiej „Epoki”, który przewidywał, że sztuka Witkiewicza nie będzie miała żadnego powodzenia w stolicy²².

Premiera *Persy Zwierżontkowskiej* odbyła się we wtorek 31 maja 1927 r. Sam spektakl oceniono raczej przychylnie. Ale jedynie recenzent „Republiki” zdobył się na słowa uznania dla dykcji za pomysł wystawienia utworu, wskazując, iż przygotowanie w sezonie dwóch prapremier polskich było

przedsięwzięciem, którego „w naszych warunkach — żadną miarą lekceważyć nie wolno”. Inni natomiast podejrzewali autora, iż godząc się na realizację sztuki działał z premedytacją, ponieważ chodziło mu tylko o to, aby „w cyniczny sposób zakpić ze wszystkich: reżysera, aktorów i widzów” i mieli za złe dyrekcji, że nie przejrzała tego zamiaru i nie udaremniła jego wykonania, „pozwalając sobie na uraczenie publiczności potworną męką nie dającej się opisać nudy”²³.

Dla reżysera — M. Szpakiewicza — był to drugi, po toruńskiej inscenizacji *Wariata i zakonnicy*, kontakt z dramaturgią Witkiewicza. Teraz jednak stanął przed trudniejszym zadaniem, bo sztuka nie miała zwartej budowy i chcąc wydobyć główną problematykę utworu trzeba było przystosować „surowe tworzywo” do wymogów sceny, uwypuklając ważniejsze kwestie dialogowe i tuszując ich chaotyczność. Podkreślał to zwłaszcza Andrzej Nullus, który rozpatrując dramaturgię Witkacego jako „teatr idei”, uważał, iż pierwszy obowiązek reżysera polegał na „wyprowadzeniu z gąszczów skomplikowanego wyrażania się — z witkiewiczowszczyzny — myśli”. Był to jeden z tych nielicznych krytyków w dwudziestoleciu, który traktował twórczość Witkacego poważnie, podkreślając, iż o jej oryginalności i sile decyduje nie tylko nowatorstwo formalne, lecz przede wszystkim zawartość myślowa. „Nie ulega najmniejszej wątpliwości — pisał — że w każdej swej sztuce Witkiewicz ma dużo do powiedzenia, że każda jego sztuka zawiera zagadnienia najistotniejsze i prowadzi do tej linii demarkacyjnej, poza którą widz teatralny przechodzić nie lubi, bo dzieją się tam rzeczy, zamęcające mu spokój trawienia”. Nullus, pełniąc wówczas funkcję kierownika literackiego Teatru Miejskiego, brał udział w pracach nad sztuką Witkacego i z pewnością jego poglądy zadecydowały w jakiejś mierze o przyjęciu ogólnej koncepcji spektaklu.

Szpakiewicz mógł ułatwić sobie pracę, dokonując poważniejszych skreśleń w tekście, ale postanowił wystawić cały utwór i poprzestał na kilku mało istotnych skrótach. Przysporzyło mu to jednak dodatkowych trudności — zmuszony był bowiem montować spektakl „ze scen urywanych, różnopłaszczyznowych, miejscami luźno przez autora powiązanych ze sobą, miejscami sobie nawet przeczących, czasami wręcz mętnych lub rozsadzających ramy sztuki (jak np. scena Płaskurka i Byczora w akcie II)”. Reżyser podołał temu zadaniu — przedstawienie było „przemyślane w szczegółach” i dowodziło „za-

równie wielkiego zrozumienia autora, jak i przejęcia się nowymi formami teatru". Zawierało ono co prawda parę scen jaskrawo farsowych, ale nie one nadawały tonację całości. Szpakiewicz, podobnie jak Trzciniński i Węgierko, potraktował fabułę i problematykę utworu z całą powagą, a momenty groteskowe wprowadzał „umiejętnie, celowo, a jednocześnie dyskretnie”. Aktorom na próbach dał dużą swobodę w sposobie opracowania ról, ale polecił im grać z wiarą w „życiowy” sens wydarzeń i unikać „ekstrawagancji”. Wzbudziło to zastrzeżenia recenzentów, którzy uważali, iż realistyczna konwencja przedstawienia kłóci się z „charakterem ekscentrycznym utworu”, a gra aktorów nie zgadza się z koncepcją autorską postaci, które winne być tylko „marionetkami groteski”²⁴. Wskazano także na pewne niekonsekwencje w rozwiązaniu drugiego aktu, ale tłumaczono je raczej usterkami kompozycyjnymi sztuki, której konstrukcja w tym akcie załamuje się i dopiero w trzecim „zyskuje na zwartości i kondensacji słowa, gestu, sytuacji”. Trafność tego zarzutu potwierdził autor, przyznając, iż w czasie przedstawienia miał „ciężkie chwile zwątpienia co do niektórych części samej sztuki. Wystąpiły błędy, których nie dostrzegłem w czytaniu”.

Powodzenie inscenizacji zależało w dużym stopniu od umiejętnego połączenia koncepcji reżyserskiej z propozycjami scenograficznymi, ponieważ „sztuka, operująca symboliką postaci, egzotycznością tła i obracająca się li tylko w sferze dociekań mózgowych, wymaga doboru barw, zharmonizowanych ze słowem, wymaga skoordynowania i nastawienia poszczególnych figur na pewien ton” (Nullus). Dekoracje projektował Konstanty Mackiewicz, świetnie zapowiadający się malarz i scenograf, który w czasie niedawnego pobytu w Związku Radzieckim zetknął się z tamtejszym teatrem i malarstwem awangardowym (pracował u Kandinsky’ego). Po powrocie do kraju w roku 1924 wsławił się śmiałą, nawiązującą do kubizmu, oprawą scenograficzną *Nie-Boskiej komedii*, wystawionej we lwowskim Teatrze Wielkim. Po krótkim okresie współpracy z teatrykiem Semafor związał się na stałe Mackiewicz z Teatrem Miejskim w Łodzi.

Zaprojektowanie dekoracji do *Persy Zwierzontkowskiej* było dlań zadaniem z pewnością równie interesującym, co trudnym. Z jednej bowiem strony mógł po raz pierwszy skonfrontować swe nowoczesne poglądy na scenografię z nowatorsko ukształtowanym materiałem dramatycznym, z drugiej mu-

siał pamiętać o tym, że autor jest malarzem i musi mieć własną wizję sceniczną swej sztuki. Mackiewicz miał zatem podstawy, by się obawiać tej konfrontacji. Sam zresztą otwarcie o tym mówi: „Po przeczytaniu *Persy Zwierzontkowskiej* opracowałem projekt dekoracji i przedstawiłem go Witkiewiczowi po jego przyjeździe do Łodzi. Czekalem niespokojnie na jego opinię, pamiętając, że Witkacy sam jest plastykiem, a równocześnie mając na uwadze niezwykłą zmienność w jego ustosunkowaniu się do ludzi. Byłem też ciekawy, ile prawdy tkwi w otaczającej go legendzie. I oto prawdą okazał się tylko fakt, że Witkacy był istotnie niezwykle przystojnym mężczyzną. Natomiast zdumiony byłem jego skromnością i bezpośrednim sposobem bycia. Witkiewicz z największym zainteresowaniem przyjął moje propozycje scenograficzne (w których wprowadziłem zarówno abstrakcyjne formy dekoracji, jak i dziecięcy prymityw) i oto pokazało się, że w poważnej mierze pokrywały się one ze szkicem, skomponowanym przez samego autora”²⁵.

Mackiewicz podporządkował się zamysłowi reżysera i nie wprowadził do dekoracji zbędnych elementów groteskowych. Były one jednak świadomie uproszczone, dalekie od naturalistycznego iluzjonizmu, w kolorystyce nawiązujące do formizmu. Niestety, brak zdjęć uniemożliwia ich opis, a sporządzone niedawno przez Mackiewicza szkice wskazują jedynie, że głównym elementem scenografii była umieszczona w tyle i stanowiąca tło dla akcji olbrzymia koperta (zrazu zaklejona, potem otwarta), co oczywiście „współgrało” z motywem podróży w tej sztuce. Interesująco rozwiązał także Mackiewicz sprawę kostiumów — akcentując nimi różnice wyglądu białych i kolorowych bohaterów utworu, wydobywając przede wszystkim „egzotyczność kolorowości” zasygnalizował w ten sposób różnice kulturowe i psychiczne między nimi, dzięki czemu zyskał na klarowności główny temat sztuki. W jednomyślnej opinii recenzentów funkcjonalność użytych przez niego środków, jak i „bogactwo pomysłów” zdecydowało, że była to „wystawa dekoracyjna taka, jakiej Łódź jeszcze nie oglądała”²⁶.

Uznanie zyskał także Zygmunt Białostocki za ilustracje muzyczne, oparte na motywach jazzowych. W końcowej scenie zbiorowego tańca kontrasty dźwiękowe i dysharmonie wprowadzały, obok tonów groteskowych, silne akordy dramatyczne. One to właśnie stworzyły przejmujący nastrój finału.

Chwaląc aktorów krytycy podkreślali przede wszystkim, że wykonawcy musieli być ludźmi „idealnie łagodnymi i dobrymi, jeśli nie tylko nie odrzucili tych steków bredni, które im jako role wręczono, ale odchodząc zapewne od zmysłów, nauczyli się owych banialuk i nadludzkimi wysiłkami starali się powiązać je i nadać im jakiś sens, którego nie rozumieli i rozumieć nie mogli”. Co prawda usiłowali to maskować, ale w pewnych momentach „zacinali się”, jednak zupełnie — jak napisze krytyk „Prawdy” — „bez potrzeby, bo z całą pewnością nikt na widowni nie byłby spostrzegł ani opuszczonego słowa, ani nawet zdania całego”. Recenzent „Rozwoju” złożył nawet wyrazy współczucia aktorom, że ich „trudy, praca i zdolności zostały w tak haniebnym sposobie sponiewierane, nadużyte i pogwałcone”.

Najlepszą rolę stworzył Władysław Krasnowiecki, dzięki któremu postać Chana Ujbazga Utamora, „nabrała siły przekonywającej, rozmachu życia, potęgi demonizmu”. Miał on „momenty, w których wysuwał się z ram sztuki i zdawało się scena rozbrzmi potęgą dramatu” — zwłaszcza zaś przejście „od napięcia woli i mocy do ostatecznego załamania się przeprowadził p. Krasnowiecki z poczuciem odpowiedzialności i zasobem niepospolitych środków aktorskich, zdobywając się na postać mocną, ciekawie postawioną, promieniującą siłą ekspresji i nieskazitelną w wyrazie i geście”.

W trudnej roli tytułowej Irena Horecka „wykazała wszystkie walory swego pięknego talentu” — była „przepyszną w rzutach, prężnie gibką złapaną panterą”, miała przy tym „kokocią bezmyślność, egzotykę zruszczonej Polki, nawykłej do »gwardiejskich« hulank, a w ostatnim akcie zdobyła się na niepospolitą wnikliwość, czystość linii i patos mistycyzmu »odosobowiającego się« człowieka”. Wyróżniono ponadto Tadeusza Żeromskiego (Jaguary), który zdumiewał „pamięciowym i nader inteligentnym opanowaniem” trudnych i długich kwestii swej roli; Tadeusza Białoszczyńskiego (jako jedyny ponoć „uchwycił ton roli, nadając jej formy groteskowe”) oraz Stanisława Grolickiego (Wieczorowicz) i Antoniego Cwojdzńskiego, występującego pod pseudonimem A. Wojdana²⁷.

Witkacy, jak zwykle obecny na premierze swej sztuki, ocenił spektakl bardzo pochlebnie: „Z przedstawienia *Persy Zwierzontkowskiej* jestem niesłychanie zadowolony. Wystawa, dekoracje, reżyseria i gra były prawie bez zarzutu”. W rok później uzna tę inscenizację za najlepszą w całej swej do-

tychczasowej karierze teatralnej, podkreślając, że sposób realizacji dowiódł słuszności dyrektyw teorii Czystej Formy w stosunku do gry aktorów. Każdy z nich bowiem miał samodzielnie opracować koncepcję swej roli i sposób jej zagrania, kierując się jedynie „twórczą intuicją”, a nie względami prawdy psychologicznej przedstawianych postaci. Ta swoboda, posunięta aż do improwizacji, wykazała jednak, że „może być wypadek, że jeśli aktorzy, nastawieni artystycznie, pójdą, każdy z osobna, po linii swojej własnej intuicji, stworzy się wtedy rzecz naprawdę nieoczekiwana, której formy jeden reżyser nie wymyśliłby nigdy”²⁸.

Publiczność łódzka okazała żywe zainteresowanie premierą — „teatr już dawno nie widział takich tłumów”. Sprzedano bilety dla 402 osób²⁹. Miarą tego sukcesu może być fakt, że w sezonie 1926/27 większą frekwencję miały tylko premiery dwóch sztuk: *Osiótkowi w żłoby dano* Caillaveta i Flersa (466 osób — był to jednak gościnny występ Marii Malickiej) oraz *Najdroższa moja Peg!* (425 osób). Sprawozdawca „Prawdy” pisał z oburzeniem, iż „piękny *Dar Wisły* już na drugim przedstawieniu grany był przed pustą widownią, podczas gdy ten bezprzykładny stek bredni wyrecytowany został przed wyprzedaną salą”. Większość widzów była zaskoczona i zdezorientowana, opuszczając teatr mówiono najczęściej: „wszystko słyszeliśmy, wszystko widzieliśmy i nic nie zrozumieliśmy”, ale były i brawa, gwizdano zaś mało i tylko po trzecim akcie. Reakcja widowni — czytamy w „Republice” — nie powinna być jednak argumentem przeciwko dramatowi, ponieważ ten jako „na wskroś filozoficzno-społeczny, trudny w sposobie uzewnętrznienia się i wypowiedzania myśli nie jest na ogół przystępny dla przeciętnego widza, staje się jednak bardzo ciekawy dla tych, którzy umieją myśleć i którzy chcą myśleć w teatrze”³⁰.

Przedstawienie, choć wzbudziło zainteresowanie nawet za granicą³¹, powtórzono tylko raz — 3 czerwca. Zapewne tę pośpieszną decyzję zdjęcia sztuki z afisza trzeba łączyć z trudną sytuacją teatru. Akurat wtedy miejscowa prasa rozpętała nową nagonkę przeciwko Szyfmanowi. Pretekstem do niej stała się jego petycja do magistratu o pokrycie strat finansowych poniesionych w ostatnim sezonie. Wrogo nastawiona do Szyfmana część prasy łódzkiej domagała się odrzucenia tych żądań, dopatrując się w błędnej polityce repertuarowej dyrekcji teatru przyczyn obecnego kryzysu. Wystawienie sztuki Witkiewicza było dla recenzentów najlepszym potwierdze-

niem fałszywych założeń tej polityki. Nie przypadkiem więc w recenzjach pojawiły się stwierdzenia, że na premierze *Persy Zwierzontkowskiej* trudno było się „oprzeć żalowi nad roztrwonionymi przez dyrekcję kosztami”. Ale sprawę przesądziły chyba przede wszystkim zarzuty polityczne. W niełatwej sytuacji finansowej zbyt poważnym ryzykiem mogło być granie sztuki, którą krytyka nie tylko wykpiła, ale jeszcze na dodatek oskarżyła o „demagogię bolszewizującą” i propagandę antypaństwową. *Persy Zwierzontkowskaja* musiała ustąpić miejsca *Kobiecie, która zabiła* — melodramatowi salonowemu S. Garricka. Tym samym upadł projekt przeniesienia inscenizacji łódzkiej do warszawskiego Teatru Małego, a o Witkacym zaczęto znowu mówić jako o autorze, którego granie łączy się z nieuniknionym ryzykiem.

Wkrótce po premierze Witkacy zaczął pisać odpowiedź recenzentom łódzkim. Miał ją wydrukować w „Republice”, korzystając z propozycji jej redaktora — Czesława Ołtaszewskiego. Ostry ton tej polemiki motywował postawą zajętą przez krytyków wobec jego sztuki. „U prymitywnych, niekulturalnych natur — pisał — niezrozumienie czegoś i brak pewności, czy dane coś rzeczywiście jest pozbawione sensu, przeradza się w złość. Brak inteligencji i wykształcenia, niemożność dialektycznego uporania się z danym zjawiskiem wywołuje bezsilną pasję, chęć wrzeszczenia, tupania nogami, bicia. Lubię walkę, lubię mądrych wrogów, ale nie lubię umysłowej tandety i hołotnych manier”³².

Witkacy nie ukończył swego artykułu. Zniechęcony „beźmyślnym waleniem na oślep, niegodnym odpowiedzi” przerwał pracę nad nim i powrócił doń dopiero w styczniu 1928 r. Kończąc go nie zamierzał już jednak dyskutować z poszczególnymi recenzentami, pragnął jedynie sformułować pewne postulaty pod adresem krytyki. Polemika nie ukazała się drukiem — być może, miała stanowić fragment planowanej książki poświęconej dyskusjom z krytykami³³. Gdyby jednak odpowiedź recenzentom łódzkim została opublikowana, zajęłaby dość istotne miejsce wśród tego typu wystąpień Witkiewicza. Jej treść bowiem łączy się wyraźnie z niektórymi poglądami na temat krytyki, wyrażonymi w cyklu artykułów, drukowanych w „Przeglądzie Wieczornym”, a jednocześnie zapowiada tezy, które rozwinie Witkacy w kilkunastu wystąpieniach opublikowanych na łamach „Polski Zbrojnej”, „Gazety

Polskiej", „Gazety Literackiej" i „Zetu". W każdym z nich stawiał on wiele zarzutów współczesnej krytyce, atakował jej sposoby oceny zjawisk literackich, formułował własne poglądy na temat roli i funkcji krytyki literackiej. Wszystkie razem zaś tworzą — można tak to określić — Witkiewiczowską „krytykę krytyki".

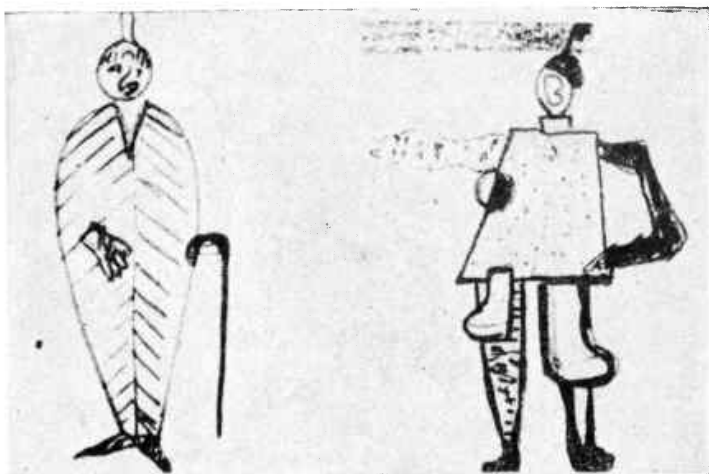
XII EKSPERYMENT WIERCIŃSKIEGO Z METAFIZYKĄ DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA

Na początku 1927 r. w zespole Reduty doszło do otwartego konfliktu. Wykorzystując nieobecność Osterwy w Wilnie, Edmund Wierciński zadebiutował jako reżyser prapremierą sztuki Felicji Kruszewskiej pt. *Sen* (17 III). Przedstawienie utrzymane w poetyce ekspresjonistycznej wyraźnie odcinało się od naturalistycznego szablonu i zasad iluzjonizmu, obowiązujących w Reducie. Entuzjastycznie przyjęte przez recenzentów, spotkało się z ostrą krytyką Osterwy. Różnice poglądów doprowadziły do ostatecznego rozłamu w teatrze. W końcu czerwca Wierciński wraz z grupą solidaryzujących się z nim aktorów (m. in. J. Chojnacka, J. Kochanowicz, J. Woszczerowicz, J. Zawieyski) opuszcza Wilno.

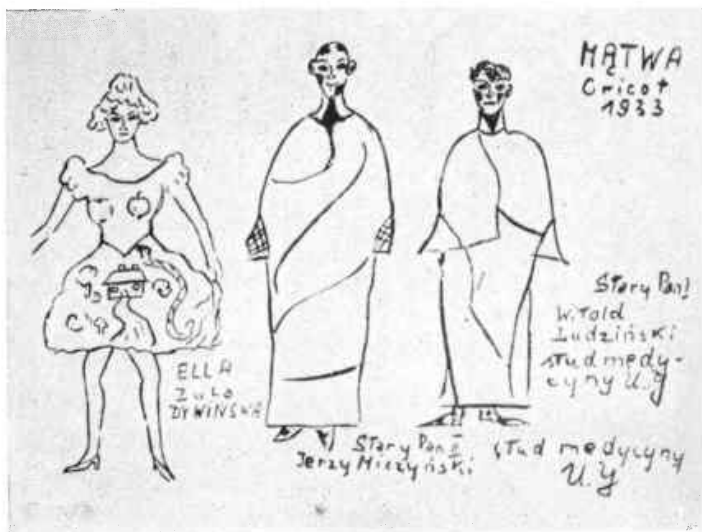
Rozpoczyna się trudny okres poszukiwania pracy. Po pierwszych niepowodzeniach Wierciński podejmuje decyzję zorganizowania stałej sceny w Zakopanem. Zwraca się o pomoc do Witkacego. Ten jednak, powołując się na doświadczenia Teatru Formistycznego, stanowczo odradza i proponuje stworzyć scenę objazdową: „założyć centralę w Warszawie z przenośnym sztelażem do dekoracji i jeździć, to jest jedyna rzecz” — pisze w odpowiedzi na drugi list Wiercińskiego. Projekt zorganizowania teatru w Zakopanem uważa za „zaprzepaszczenie doskonałej idei”, choć, jak przyznaje, dla niego jako „stałego mieszkańca tutejszego i bądź co bądź autora dramatycznego nowego typu byłoby to szczęściem”¹.

Negatywna odpowiedź Witkiewicza skłania Wiercińskiego do sfinalizowania już wcześniej rozpoczętych rozmów z Mieczysławem Rudkowskim — dyrektorem Teatru Nowego im. Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu. Teatr ten znajdował się wówczas w katastrofalnej sytuacji i właściwie groziło mu zamknięcie. ZASP cofnął Rudkowskiemu w końcu sezonu

19 Afisz prapremiery *Persy* Zwierżóntkowskiej w Teatrze Miejskim,
Łódź 1927



20—21 Projekty kostiumów H. Wicińskiego do *Mątwy* w Teatrze Cricot, Kraków 1933



1926/27 „konwencję” na prowadzenie teatru, a większość aktorów, którym nie można było wypłacić gaż, opuściła Poznań. Powodzenie rozmów z Wiercińskim było zatem dla Rudkowskiego ostatnią szansą ratunku. Wiercińskiemu zaś mógł odpowiadać projekt planów artystycznych przedstawiony przez dyrektora i zapowiadający m. in., że Teatr Nowy „pod względem artystycznym pójdzie po linii zdobywania nowych form w teatrze” i że co pewien czas „przypuszczalnie raz na 6 tygodni podejmowana będzie praca nad sztuką o założeniach eksperymentalnych, czy to ze względu na jej formę, czy też treść”². Utworzono kolegialne kierownictwo, w którym Wierciński objął sprawy artystyczne, a do nazwy teatru dodano określenie „eksperymentalny”. Uzasadniając tę ostatnią decyzję, Rudkowski w wywiadzie dla prasy zapowiadał, iż teatr w poszukiwaniu nowych form inscenizacji odejdzie od realizmu scenicznego i będzie teatrem „wybitnie uproszczonym”³. Prasa poznańska zapowiedź eksperymentów przyjęła wprawdzie sceptycznie, ale samych redutowców przywitała życzliwie i pierwsze ich poczynania śledziła z uwagą i sympatią.

Edmund Wierciński rozpoczynał w Poznaniu swój pierwszy samodzielny okres działalności reżyserskiej. Jest to okres ważny także i dla historii teatru dwudziestolecia — po raz pierwszy bowiem na scenie profesjonalnej podjęto próbę realizacji przedstawień eksperymentalnych, wykorzystujących najbardziej awangardowe i nowatorskie doświadczenia teatru europejskiego. Przed rozpoczęciem sezonu Wierciński jeszcze raz w sierpniu 1927 r. zwraca się do Witkiewicza — tym razem z prośbą o poradę i wskazówki repertuarowe. W odpowiedzi podaje on kilka nazwisk i adresów autorów polskich (Sterna, Wata, Przybosia, Kurka, Peipera, Brzękowskiego), z obcych zaś poleca przede wszystkim *Sonatę widm* Strindberga, sztuki niemieckich ekspresjonistów (Golla, Hasenclevera, Kaisera, Unruha, Bronnena, Kornfelda), Synge’a, O’Neill’a, *Têtes de rechange* Pellerina, *L’Empereur de Chine* Ribemont-Dessaignes oraz *Króla Ubu*. Podsuwa również myśl wystawienia *Bazylisy Teofanu* Micińskiego — „choćby w skrótach na kotarach”. Wierciński musiał w liście wyrazić chęć zagrania również sztuki Witkacego, gdyż ten wymieniwszy kilka tytułów swych dramatów, z melancholią stwierdza na koniec: „Może mi się u Was lepiej uda niż gdzie indziej, bo przecież Modrzejewska była moją chrzestną matką i nic mi nie zapisała”⁴.

Wierciński nie uwzględnił jednak żadnej z tych propozycji. Sezon rozpoczęto 17 września 1927 r. wznowieniem *Snu* Kruszweskiej. Przedstawienie spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki i niebywałym zainteresowaniem publiczności. Ten ostatni fakt ze zdumieniem odnotowali recenzenci jako dowód, iż widownia poznańska „nie tylko nie jest wroga tzw. eksperymentom teatralnym, ale przeciwnie rozsmakowuje się w nich bardzo szybko”. Sukces zaś był istotnie zdumiewający, jeśli się zważy, że poznańska wersja przedstawienia była znacznie konsekwentniejsza w doborze środków antynaturalistycznych i jaskrawsza w ekspresjonistyczno-groteskowej deformacji⁵.

Żadna z następnych inscenizacji nie powtórzyła już tego sukcesu, mimo iż Wierciński wytrwale stosował te same zasady kształtowania rzeczywistości scenicznej. To jednak, co w *Snie* było odkrywcze i świeże, w innych przedstawieniach zaczęło sprawiać wrażenie maniery i szablonu. Krytycy coraz surowiej oceniali kolejne premiery, raz po raz pojawiały się w recenzjach protesty przeciwko powtarzaniu tych samych chwytów i środków teatralnych, a jednocześnie okazało się, że publiczność dość szybko zniechęciła się do reformatorskich poczynań Wiercińskiego i frekwencja poczęła gwałtownie maleć. Teatr znowu się znalazł w trudnym położeniu i kasę musiano ratować, zapraszając na występy rewię warszawską i wprowadzając do repertuaru farsy i komedie bulwarowe. Z niepokojem owe wahania w wyborze sztuk śledziła krytyka. Zenon Kosidowski, pełniący wówczas funkcję recenzenta „Gazety Poznańskiej i Pomorskiej” pisał w felietonie, zapowiadającym premierę utworu Witkacego: „Teatr Nowy, którego niepohamowaną skłonność do kaprysów w doborze repertuaru mieliśmy sposobność podkreślić w poprzedniej recenzji, sztykuje publiczności na dzień dzisiejszy zaiste osobliwą niespodziankę. Po zacnej, 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”⁶.

Wyboru sztuki dokonano na pewno w porozumieniu z autorem, ale trudno dziś dociec, dlaczego ten odstąpił od swych poprzednich propozycji i zdecydował się na *Metafizykę dwugłowego cielęcia*. Mogła o tym przesądzić prośba Wiercińskiego, by utwór był ściśle dostosowany do założeń Czystej Formy, po-

nieważ jego zamiarem będzie próba sprawdzenia tych założeń w realizacji scenicznej. *Metafizyka* oznaczona przez autora gwiazdką jako sztuka „więcej zbliżona do Czystej Formy” i w której akcja oznacza się sporą „alogicznością”, zapewne o wiele bardziej odpowiadała intencjom reżysera niż proponowane przedtem utwory takie, jak *Wariat i zakonnica*, *W małym dworku*, *Nowe Wyzwolenie* czy nawet *Pragmatyści* i *Mątwą*. Warto zresztą dodać, że autor przywiązywał do *Metafizyki* duże znaczenie — chciał ją wystawić w r. 1927 w Teatrze Formistycznym, a w roku 1938, gdy zorganizował w Zakopanem Teatr Niezależny, pierwsze próby rozpoczęto właśnie od pracy nad tą sztuką.

Koncepcja inscenizacyjna *Metafizyki* w Teatrze Nowym podporządkowana została znowu stylizacji ekspresjonistycznej, a jej nadrzędną zasadą było stałe akcentowanie kontrastowo działających środków teatralnej ekspresji. Szczególnie wyraziście zaznaczyło się to w grze aktorów. Musieli oni bowiem partie refleksyjne i filozoficzne dialogu wypowiadać emocjonalnie i z pełnym zaangażowaniem uczuciowym, wykorzystując wszystkie środki ekspresji aktorskiej, natomiast przeżycia mieli przekazywać „na zimno”, pozbawiając je jakiegokolwiek motywacji psychologicznej. Najlepiej zresztą tę zasadę wyjaśnił Wierciński: „*Metafizyka* — ściśle opracowane a jednak zwariowane niemal »kawalarstwo« w traktowaniu gry aktorów. Dziwaczność poszczególnych rozwiązań sytuacyjnych i sposobów wypowiadania tekstu, opartych przede wszystkim na kontrastowych przeciwieństwach pomiędzy znaczeniem poszczególnych zdań a sposobem ich interpretacji (na przykład refleksje wypowiadane emocjonalnie, uczucia — »na zimno«). Gwałtowne przeskoki z jednego stanu psychicznego w drugi biegunowo odmienny. Rozgranie się aktorów — w najszerszych skalach uczuć i środków wyrazu teatralnego — ale bez przypadkowości. Wszystko w ramach ustalonych zamierzeń. Osiągało się w ten sposób silne, nieoczekiwane akcenty i niesamowitą ekspresję poszczególnych scen”⁷. Można jeszcze dodać, że odejście od reguł naturalistyczno-psychologicznych polegało również na częstym stosowaniu chwytów antyiluzyjnych (np. w scenie, gdy Karmazyniello, grany przez Jerzego Zawieyskiego, z młodzieńca „przemieniał się” w mężczyznę, wchodził na scenę statysta i przyklejał mu wąsy⁸).

Do tych założeń inscenizacyjnych dostosowana była scenografia Krassowskiego. Pierwszy rzut oka na zachowane zdję-

cia orientuje nas, że nie uwzględnił on nawet w minimalnym stopniu szczegółowych uwag autora. Witkacy proponował w didaskaliach scenerię naturalistyczną, oddającą egzotykę miejsca akcji i przedstawiającą w akcie pierwszym pokój w rezydencji gubernatora (tylna ściana rozsuwana i widać „gąszcz tropikalnych roślin pokrytych olbrzymimi kwiatami: różowymi, czerwonymi i niebieskimi”), w akcie drugim — konwencjonalnie urządzony pokój w hotelu, a w akcie trzecim — australijski krajobraz pustynny. Krassowski zaprojektował dekoracje, rezygnując nie tylko z opisowości i z iluzjonizmu, ale w ogóle z wszelkiej konkretyzacji miejsca. Była to scenografia całkowicie umowna, utrzymana w konwencji geometryczno-przestrzennego konstruktywizmu, opartego na założeniach kubizmu — charakterystyczna dla całej jego twórczości.

Trudno orzec, czy Krassowski przygotował projekt scenograficzny do *Metafizyki* w myśl stworzonej przez siebie koncepcji tzw. „sceny narastającej”. Polegała ona na tym, iż scena miała być zabudowywana stopniowo w ciągu całego przedstawienia. „Budowle sceniczne, raz ukazane, nie znikają przy następnych zmianach miejsca akcji, lecz trwają na scenie, wiążąc się z następnymi budowlami w organiczną całość konstrukcyjną”. Powinno się widzowi przypominać minione etapy akcji, „podtrzymując w nim w ten sposób czucie ciągłości dramatycznego stawania się”, a jednocześnie sam rytm narastania elementów scenograficznych może być „źródłem wzruszeń artystycznych”⁹.

Kompozycja sceny w *Metafizyce* ulega co prawda dość znacznym przekształceniom w zakresie poszczególnych elementów, ale nadrzędna zasada konstrukcyjna pozostaje ta sama: na całkowicie neutralną przestrzeń sceniczną, pozbawioną perspektywicznej głębi, wprowadzone zostają w kolejnych aktach bryły geometryczne, oznaczające miejsce akcji. I tak np. „umeblowanie” pokoju w akcie drugim stanowią: umieszczony na środku niewielki podest oraz stojące po obu jego stronach dwa wysokie stożki, duża kwadratowa paka po prawej i niska skrzynia po lewej. W akcie trzecim krajobraz pustynny wytyczają trzy duże, umieszczone z tyłu, półkule przypominające pagórki, przód sceny jest pusty — jedynie po prawej stronie stoją, tworząc trójkąt, dwie wysokie deski, których ustawienie nasuwa skojarzenie z domkiem z kart (w didaskaliach mowa jest o budce telefonicznej). Bogatej wizji kolo-

rystycznej, proponowanej przez autora, odpowiada ubóstwo barw w projekcie Krassowskiego: bryły geometryczne w akcie drugim mają kolor biały, w akcie trzecim — ciemnobrązowy. Olbrzymi, ciemny horyzont wypełnia cały tył sceny.

Tak uproszczone i antyluzjonistyczne ukształtowanie powierzchni sceny stanowiło ważny element obranej przez Wiercińskiego koncepcji spektaklu i współgrało z antypsychologicznymi regułami gry aktorskiej. Wybór takiej konwencji mógł Wierciński uzasadniać zarówno postulatami teoretycznymi autora, jak i realizowaną w utworze zasadą „fantastycznej” psychologii. W żadnej bowiem innej sztuce Witkacego ta zasada nie jest równie konsekwentnie przestrzegana, jak w *Metafizyce* (w obrębie jednej sytuacji dramatycznej postaci przeżywają krańcowo odmienne uczucia i emocje — Matka na przykład wpada w rozpacz po śmierci męża, a za chwilę oświadcza: „Po co ja właściwie udaję, kiedy jest mi to tak zupełnie dokładnie obojętnym”). Wierciński miał zatem podstawy, by do takiej konstrukcji postaci dostosować także i styl gry aktorów. W tym kryło się niebezpieczeństwo. Dostrzegli je niemal wszyscy recenzenci. „P. Wierciński wpadł na pewien styl reżyserski — pisał Z. Kosidowski — i odtąd stosuje go niemal do każdej sztuki, które wystawił, poczynawszy od *Snu* poprzez *Maski Crommelyncka*. A właśnie w sztuce Witkiewicza metoda polegająca na pozbawieniu treści cech realistycznych przez zmanekizowanie ruchów postaci i stylizowanie modulacji głosowej — była nieodpowiednia. Gdyby p. Wierciński znalazł jakiś odrębny wyraz sceniczny w płaszczyźnie realistycznej, unikając przy tym pospolitości, uwydatniałby silnie absurdalną groteskowość i bezsens akcji”. Recenzent „Gońca Wielkopolskiego” był nawet zdania, iż „naturalistyczna lub zgoła inna interpretacja daleko lepiej przysłużyłaby się p. Witkiewiczowi w jego walce z zachłannością teatru”¹⁰.

Wierciński pragnąc, by groteskowej akcji utworu odpowiadała groteskowa poetyka teatralna, potraktował przedstawienie jako swego rodzaju zabawę, którą nie rządzą z góry ustalone reguły, lecz zasadą jest „absolutna dowolność”. Pokazywano więc „rozmaite dziwactwa, nie powiązane żadną twórczą koniecznością; ośmieszano teatr realistyczny, ale na jego miejsce wprowadzono równocześnie zupełny chaos pojęć zamiast zachwalanej przez Witkiewicza Czystej Formy”¹¹. Uwydatniając i potęgując w ten sposób bezsens niektórych scen oraz

sytuacji, zatracono jednak „wewnętrzny sens” całości widowiska, a ponadto niezwykle i dziwaczne środki, i rozwiązania sceniczne stosowane bez przerwy i w nadmiarze dość szybko przestały szokować i interesować widownię — „nieustanna ich defilada przytępia wrażliwość, widz przestaje reagować zdumieniem, a zaczyna reagować ziewaniem”. Zdaniem Witolda Noskowskiego zdołano by tego uniknąć, a jednocześnie pokazano by lepiej Witkiewiczowski świat, gdyby utwór zagrano bez groteski. Skoro bowiem „idzie o odwrócenie rzeczywistości, to odwróci się ona tym dokładniej do góry nogami, im mocniej wmówi się w widza, że te wszystkie nieprawdopodobieństwa dzieją się naprawdę, między rzeczywistymi ludźmi i na rzeczywistym świecie. Niedorzeczność wychodzi wtedy w całej pełni, gdy popełnia ją człowiek — po potworku i tak wszystkiego możemy się spodziewać i nic nas znów tak bardzo nie zaskakuje”¹².

Kilku recenzentów zastanawiało się, czy przyjęta przez Wiercińskiego koncepcja reżyserska może zyskać aprobatę Witkiewicza. Odpowiedź była jednomyślna. Uznano, że — wbrew pozorom — nie jest ona zgodna z generalnymi dyrektywami estetycznymi Czystej Formy, że reżyser pojął je zbyt płytko lub zgoła fałszywie. Zasadnicze nieporozumienie polegało na błędnej interpretacji Witkiewiczowskich poglądów na grę aktorską. „Aktor zamiast w myśl życzeń Witkiewicza rolę stwarzać, pokazywał figlarne marionetki, kopiujące niezgrabnie szablony tuzinkowych pajacyków”. Mnogość zbyt ekspresywnych gestów, nagłe zmiany tonacji wypowiedzanych kwestii, ograniczona do kilku przesadnych grymasów mimika, świadome przeszarżowanie działań scenicznych, stałe podkreślanie przy pomocy intonacji kontrastu między znaczeniem poszczególnych zdań a ich sceniczną interpretacją — wszystko to sprawiło, że, jak napisał Stefan Papée, „teoria Witkiewicza o roli aktora w sztuce teatralnej, o czystej formie doprowadzona została w praktyce do krańcowego absurdu, jakby dla udowodnienia słusznego sądu autora *Metafizyki*, że »rozumienie czysto formalnej treści utworu i stworzenie jednolitej konstrukcyjnej całości jest rzeczą niesłychanie trudną«”. Witkacy zaś określili to lapidarnym stwierdzeniem: „było prześolone według mnie”¹³.

Wierciński nie ukrywał zresztą, że w trakcie realizacji odstąpił od pierwotnego zamiaru zbudowania spektaklu na podstawie reguł Czystej Formy i w zamian za to postanowił

stworzyć parodię tej teorii. „Inscenizację *Metafizyki* — pisał w *Notatkach autobiograficznych* — określić można raczej artystyczną karykaturą teatru Witkiewiczowskiego, a nie próbą realizacji jego teorii teatru. Wynikało to stąd, że inscenizacyjna forma *Metafizyki* nasycona była »bebechowymi« przeżyciami emocjami. Emocje te stosowane były w barwach i natężeniach odwrotnie proporcjonalnych do znaczenia i barwy danego zdania czy sceny”.

Autor dość szybko rozszyfrował intencje inscenizatora i przed końcem pierwszego aktu „cichcem wyszedł za drzwi”. Co prawda potem wrócił, ale jego sąd o przedstawieniu, wypowiedziany w niecały miesiąc po premierze, był jednoznaczny: „Niedawno znowu dosłownie nie poznałem własnej sztuki w Poznaniu — zrodziła się z niej akonstrukcyjna marmelada realistycznych nonsensów w interpretacji jednego reżysera. Są granice tożsamości pewnego utworu ze sobą, których reżyser przekroczyć nie może. Ale szukając bez idei przewodniej musi zejść na manowce, choćby miał nie wiadomo jakie pomysły rozwiązań częściowych”¹⁴.

Pochwały zebrali tylko aktorzy. „Opanować pamięciowo tekst, zmniejszyć do minimum pustki, jakie się tworzyły bezustannie między ułożeniem twarzy do uśmiechu a wydaniem strasznego pisku, dokonywać to wszystko w akompaniamencie cudownych podskoków — jest zadaniem niesłychanie trudnym. Mimo tego cały zespół na czele z pp. Zawieyskim i Chojnacką wyszedł zwycięsko z tej ekwilibrystyki”¹⁵. Jednomyślne uznanie zdobyła kreacja Jacka Woszczerowicza (Król), który „wbijał się w oczy sylwetką i gestem”.

Sztuka zeszła z afisza po pięciu przedstawieniach.

Przytoczone tutaj opinie uprawniają do sformułowania ostatecznego wniosku, że prapremierowe przedstawienie *Metafizyki dwugłowego cielenia* niewiele miało wspólnego z postulatami teoretycznymi Witkacego. Konfrontacja nowatorskiego dramatu z nowatorską poetyką inscenizacyjną zakończyła się porażką zarówno autora, jak i reżysera. Spektakl zaś, który mógł się stać ważnym wydarzeniem w życiu teatralnym choćby z tej racji, że jego twórca był jednym z nielicznych wtedy reżyserów, który potrafiłby w praktyce dowieść trafności niektórych przynajmniej propozycji estetycznych Witkiewicza — okazał się „przegraną bitwą autora i reżysera”. Porażka *Metafizyki* przyspieszyła zresztą decyzję Wiercińskiego opusz-

czenia Poznania — z grupą wiernych sobie reductowców zorganizował objazd po Polsce ze sztukami z repertuaru poznańskiego (*Sen*, *Śnieg*, *Łyżki i księżyc*), a od nowego sezonu podjął pracę w teatrze łódzkim.

Po raz pierwszy recenzenci nie przypisali Witkacemu winy za niepowodzenie artystyczne przedstawienia, choć o samym utworze nie mieli najlepszego zdania. Ale przyznali, że jest on „jednostką w współczesnej sztuce polskiej zbyt wybitną, aby ujemny sąd o jednym z jego dzieł miał prowadzić do krzywdzących uogólnień i przykrych wniosków o wartości jego artystycznych poczyną”¹⁶. Co prawda najpoważniejszy z krytyków poznańskich, Witold Noskowski, nazwał Witkacego — tak jak kiedyś Grzymała-Siedlecki — kpiarzem, który „będzie pękał ze śmiechu na widok, jak publika biadoli się z jego koncepcjami”, ale inni otwarcie zadeklarowali swe uznanie dla dramaturgii Witkiewicza. Kosidowski w obszernym felietonie przedpremierowym przedstawił koncepcje teatralne Witkacego i zasady budowy jego dramatów, czyniąc trafną uwagę, iż o niefortunnej recepcji jego twórczości zdecydowało to, że „publiczność, nie przywykła do pojmowania formalnego piękna artystycznego, zwraca uwagę jedynie na przebieg absurdałnej akcji. Toteż zwykle na przedstawieniach sztuk Witkiewicza panuje wesołość szalona. Zdaje sobie z tego sprawę autor, lecz równocześnie pociesza się, że poważne ustosunkowanie się widzów do jego sztuk — to tylko kwestia przyzwyczajenia”. A recenzent „Gońca Wielkopolskiego” nie zawahał się nawet stwierdzić, że wszystko co czyni Witkiewicz odzwyczaja publiczność od szukania realizmu w teatrze i odmienia „jej sposób patrzenia na sztukę teatralną jako na nowelę, w której fabuła jest głównym walorem”, burzy utarte sposoby myślenia i recepcji widowiska scenicznego — i tym samym nie może pozostać „bez wpływu na rozwój sztuki teatralnej w Polsce”.

Sądy recenzentów poznańskich dowodzą, że dzięki pierwszym sukcesom teatralnym ogólna ocena twórczości dramatycznej Witkacego uległa w ciągu trzech lat (od premiery *Wścieklicy*) dość istotnemu przewartościowaniu. To zaś mogło dawać nadzieje, iż jego losy sceniczne potoczą się teraz inaczej, a sztuki wejdą na stałe do repertuaru teatrów. Nadzieje te nie ziściły się — po Wiercińskim nikt już w dwudziestoleciu międzywojennym nie odważył się wystawić utworu Witkiewicza na scenie zawodowej.

XIII PRZEDSTAWIENIA NA SCENACH EKSPERYMENTALNYCH

14 kwietnia 1928 r. — data prapremiery *Metafizyki dwugłowego ciełęcia* w poznańskim Teatrze Nowym zamyka pierwszy okres dziejów scenicznych Witkacego. W latach trzydziestych, które mogą być traktowane jako drugi etap jego teatralnej recepcji, po sztuki sięgają już tylko teatry amatorskie i eksperymentalne.

26 lutego 1933 r. studenci Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej dla uczczenia imienia A. Zelwerowicza przygotowali przedstawienie *Nowego Wyzwolenia*. Reżyserował je Karol Związek, który projektował również scenografię i grał Florestana. W roli Tatiany wystąpiła Jadwiga Skubniewska, a Ryszarda III grał Stefan Śródka. Sztukę powtórzono kilkakrotnie — m. in. w Kole Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego.

Dwie następne inscenizacje odbyły się w Krakowie. Na scenie Teatru Artystów Cricot wystawiono *Mątwę, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, a studencki teatrzyk Awanscena wystąpił z prapremierą *Strasznego wychowawcy*. Było to ostatnie przedstawienie sztuki Witkiewicza w dwudziestoleciu międzywojennym.

Fakt, iż teatry zawodowe zaprzestały po roku 1928 grania jego utworów tłumaczyć można nie tylko trudnościami interpretacyjnymi, ale należy widzieć w tym także oznakę bardziej ogólnych procesów i zmian, dokonujących się w owym czasie. Lata 1927—28 to wszakże okres wygasania kierunków i tendencji awangardowych w naszej literaturze — przestaje się ukazywać „Zwrotnica”, ostatecznemu rozpadowi ulega grupa awangardy krakowskiej, część twórców (Brzękowski, Jasiński, Wandurski) opuszcza kraj. Witkacy usuwa się również z areny życia literackiego i całą uwagę koncentruje na

problemach filozofii. Heroiczny okres walki o „nową sztukę” został zamknięty.

Zakończył się wtedy również pewien rozdział w historii naszego teatru — rozdział najbardziej twórczych i nowatorskich poszukiwań i dokonań, rozdział recepcji, formułowania i sprawdzania nowych idei teatralnych. W ciągu najbliższych paru lat życie teatru będzie płynęło dość spokojnym nurtem i nie wzburzą go tej miary wydarzenia artystyczne, co Schillerowska inscenizacja *Nie-Boskiej komedii* czy *Kniazia Piatomkina*. Najwybitniejsi zresztą twórcy będą wędrować po teatrach, nie mogąc w pełni rozwinąć swych programów i planów. A pamięć o Wielkim Kryzysie zmuszała do rozważań i kompromisów — repertuar reprezentacyjnych scen wypełnią komedie bulwarowe, farsy i wodewile.

I wtedy — podobnie jak na początku lat dwudziestych — rodzi się w niektórych środowiskach i kręgach artystycznych myśl buntu i protestu przeciwko oficjalnemu teatrowi, dojrzewa idea stworzenia sceny eksperymentalnej, która mogłaby spełniać „ukradkiem olbrzymią rolę pręgierza artystycznego wobec zatracenia się sztuki w oficjalnych teatrach i deformowania się ich misji” i która mogłaby jednocześnie „konkretyzować wolę społeczeństwa posiadania artystycznego teatru”¹. Scena taka powstała w roku 1933 w Krakowie, dając jeszcze jeden dowód, iż miasto to nadal pozostaje ośrodkiem sztuki nowatorskiej w Polsce. 10 kwietnia 1933 r. odbyło się w Domu Artystów (przy Placu św. Ducha) przedstawienie utworu pt. *Serce panny Agnieszki*, którego autorem był znany malarz, przywódca grupy polskich kapistów — Józef Jarema. Spektakl ten zrodził pomysł powołania do życia stałego teatru eksperymentalnego plastyków, któremu postanowiono nadać nazwę Cricot. Kierownictwo teatru sprawował Jarema, reżyserami byli Władysław Józef Dobrowolski i Marek Katz (w latach późniejszych Władysław Woźnik i Władysław Krzemiński), a dekoracje i kostiumy projektowali tak wybitni plastycy, jak Zbigniew Pronaszkowski, Maria Jarema, Henryk Gotlib, Henryk Wiciński i Tadeusz Cybulski, który pełnił też w znakomity sposób funkcję konferansjera, umiając „doskonale nawiązać kontakt z widzami i w ogóle zachowując się jak rutynowany »zapowiadacz« w rewii czy kabarecie artystycznym”². Zespół aktorski tworzyli studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz malarze. Już w pierwszym sezonie teatrzyk rozwinął ożywioną działalność, wystawiając 10 sztuk (m. in. Czyżewskiego, Wielo-

wiejskiej, Kurka). W latach trzydziestych Cricot był właściwie jedynym, prawdziwie eksperymentalnym teatrem w Polsce.

„Teatrem zrodzonym z zabawy” nazwał go Leon Chwistek³, przypominając, iż Cricot stanowi kontynuację widowisk sceniczno-zabawowych, organizowanych na początku lat dwudziestych przez Józefa Jarekę i innych studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wskazując na podobieństwa między tamtymi imprezami a przedstawieniami w Cricot, Chwistek pisał: „Nikt nie zechce twierdzić, że aktorzy teatru Cricot stoją na poziomie wielkiej tragedii warszawskiej lub że chcą iść z nią w zawody. Idzie właśnie o to, że oni odwołują się wprost do instynktu aktorskiego, wyzwolonego przez atmosferę zabawy i nie chcą wcale odgradzać się od przeciwnego widza otchłanią wyżyn artystycznych. Teatr Jaremy zrodził się z zabawy i ona pozostała jego tonem zasadniczym. Główny cel, sformułowany w prospekcie: przeżyć teatralnie to wszystko, co narzuca się nam do przeżycia, świadczy o tym niezbiecie. Chcemy się bawić można by powiedzieć i chcemy, żebyście się wszyscy z nami bawili. Jest jasne, że do tego potrzebny jest wielki temperament, kolosalny humor i smak artystyczny. Nie wystarczy te rzeczy mieć w sobie. Trzeba jeszcze koniecznie, żeby otoczenie nie gniołło ich i nie niszczyło. Trudno przewidzieć, na czym to ostatecznie się skończy. Jeśli jednak był kiedykolwiek w Polsce moment, naprawdę sprzyjający wydobyciu się z szablonu teatralnego bez dziwactwa i bez rozdrażnienia, i bez nieszczęsnych obaw przed rozprężeniem życia codziennego, to chyba nigdy nie wystąpił tak jasno. Nigdy nie było nowatorstwa tak ugruntowanego wewnątrznie i tak opanowanego zdrowym rozsądkiem”.

Na przedstawieniach w Cricot panowała istotnie atmosfera beztroskiej i niemal towarzyskiej zabawy, czemu sprzyjała nie tylko zasada improwizacji aktorskiej, ale i świadome przełamywanie bariery między sceną a widownią i czynny udział widzów w przedstawieniu. W nastrój zabawy wprowadzała już sama sceneria: „stromie, drewniane schody zdają się prowadzić nie do salonu obrazów, lecz do poddasznego atelier, a prymitywna garderoba wygląda raczej na niekoncesjonowany lombard. Cóż dopiero widownia, w której główny żyrandol zastępuje żarówka, osłonięta z trzech stron budką tekturową, a scena bez kurtyny od razu odsłania widzom swe dekoracyjne tajemnice. Stanowi je jakaś budka, na której ekranie ukazują się (przeważnie od środka) przeźrocza dzie-

cinnej latarni magicznej (mają one przedstawiać »typy krakowskie«) i jakaś duża tekturowa niby paleta, stanowiąca rodzaj przeźroczystego (przez wycięcia) parawanu dla dużego fotela. Przy drzwiach prowadzących do garderoby trzyma jeden z improwizowanych maszynistów łapę z kilku żarówkami, a w pobliżu drugi manipuluje koło »reflektora«, tj. żarówki na sznurku, którą zasłania oprawionymi w tekturowe ramki szybkami czerwonymi i zielonymi. Co na wielkiej scenie bywa pretensjonalną grą, wprowadzającą widza za kulisy, tu jest rzeczystością, której ubóstwo ozłaca humor »maszynistów« interpolowanych ciągle przez kolegów i koleżanki z widowni”⁴.

Jednakże istota eksperymentu teatralnego w krakowskim Teatrze Artystów nie polegała wyłącznie na improwizacji i zabawie. Cricot bowiem, zrodzony z inicjatywy malarzy, był przede wszystkim próbą realizacji idei »teatru plastycznego«, w którym »efekt zostaje wywołany sposobami plastycznymi» i w którym »magia reżyserii i gra aktorska nie ma prawie nic do roboty”⁵. Jarema akcentował zbieżność tej koncepcji z doświadczeniami scen Charles Dullina i Louis Jouveta, dla których również punktem wyjścia była negacja konwencji i tematyki teatru psychologiczno-iluzjonistycznego i dążenie do »czytelnej, prostej, pozbawionej rozmyślnie wszelkiej iluzji i magii teatralności wydobytej czystymi sensacjami słowa i środkami wizualnymi», z których najważniejsze były maski, kostiumy i dekoracje kształtowane według zasad nowoczesnego malarstwa. »Dać widzowi — pisał Jarema — nieskończoną rozmaitość słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji) budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot (...) Teatr oficjalny utracił przez podtrzymywanie za wszelką cenę »wielkiego stylu« instynkt, a co za tym idzie i poziom. Ten instynkt trzeba odnaleźć w czystej teatralnej zabawie (w najlepszym guście), zrywając radykalnie ze strachem przed »obniżeniem stylu«”.

Jacek Puget, jeden ze współtwórców Cricot, charakteryzując całą jego pięcioletnią działalność, wyodrębnił w niej dwa główne kierunki inscenizacyjne. Jeden reprezentują przedstawienia sztuk Jaremy, który sam reżyserując albo współpracując z Katzem lub Dobrowolskim, nadawał widowisku charakter spontanicznej zabawy, której »ten niebываły animator był mistrzem w całym swoim bałaganie i talencie pokazania

światu, jak sobie malarz może teatr wyobrazić”⁶. Nieco odmienny nurt wytyczają w Cricot spektakle, dla których dekoracje projektował Henryk Wiciński — jeden z najbardziej awangardowych i oryginalnych rzeźbiarzy tego okresu, związany z ruchem lewicowym. W swojej działalności zmierzał on konsekwentnie do wcielenia w życie idei teatru plastycznego, w którym „wszystko — słowo, ruch, dekoracja i kostium — grałoby razem i tworzyło jedność”⁷. Broniąc zaś tej idei, sprzeciwiał się jednocześnie jej powierzchownemu rozumieniu: „Teatr plastyczny — pisał — to nie dekoracja w guście nowoczesnym, nie sposób wiązania widowiska teatralnego. »Teatr plastyczny« przeciwstawia się iluzji na scenie, zajmuje się budową podlegającą sensowi teatralnemu”⁸. Jako scenograf Wiciński zadebiutował projektując oprawę scenograficzną i kostiumy do *Mątwy*.

Jej prapremiera odbyła się w Cricot 7 grudnia 1933 r. Przedstawienie to, obok inscenizacji *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, należy do jednego z najważniejszych spektakli w historii krakowskiej scenki. Panuje zgodna opinia, że swą rangę i znaczenie zawdzięcza ono Wicińskiemu. Projektowane przez niego kostiumy były głównym elementem przedstawienia. Oto, jak opisuje je reżyser *Mątwy* W. J. Dobrowolski: „Wiciński podszedł do kostiumów w *Mątwie* bardzo ciekawie, zwłaszcza do kostiumu papieża Juliusza II, którego grał medyk Kazimierz Makoś, obdarzony absolutną dykcją. Jemu to pomalował Wiciński kostium i twarz dwudzielnie, wzdłuż profilu, żółtą i białą farbą. Cała postać przypominała krzyż. Lewy rękaw był zaszyty, a do jego końca przymocowany rodzaj obręczy, symbolizującej pierścień z krwawnikiem do całowania przez wiernych. Świetnie wyglądała Matrona-ladaczniczka wymalowana na starą kotkę, bez rąk, by ją wszyscy łatwiej mogli obejmować. Wujowie Idioty byli ubrani na kształt pstrokolorowych pingwinów, częściowo ze skrupowanymi rękami. Hyrakana, granego przez zdolnego amatora Bulicza, Wiciński ubrał na hitlerowca. Przez to dziwnie aktualnie zabrzmiały słowa o »kupie bydła, nad którą rządzą ja«. Prawnik z drugiego roku, Ludwik Gołąb, grał rolę Pętaka (czyli Tetrykona — przyp. mój JD). Jako lokaj miał hrabiowską koronę z pałkami wymalowaną na twarzy (...) niespodzianką premiery była Zula Dywińska, która miała bardzo niedostosowany do figury kostium: lewa pierś znajdowała się znacznie wyżej niż prawa. Chcąc, by widzowie nie odnieśli niekorzystnego mniemania

o jej anatomii wśród gry rozpruwała całą suknię z boku, by pokazać zupełnie nagi kontur ciała”⁹.

Konfrontacja tego opisu z zachowanymi projektami kostiumów przekonuje nas, że Wiciński usiłował nadać ubiorom postaci wartość ideogramów. Kostium bowiem miał określać zarówno postawę, jaką reprezentuje dany bohater, jak i wyrażać jego racje, poglądy lub charakter. W nim zatem zawarta była już cała wiedza o postaci — np. ubiór papieża stanowił niejako kwintesencję sprawowanej przez niego funkcji — i zasada ta nasuwała analogie z teatrem kukiełek. Dlatego też nawet za najbardziej szokującymi rozwiązaniami krył się określony cel — stosował je Wiciński nie po to, aby „wymyślić coś dziwnego, ale właśnie po to, żeby nie było tego czegoś dziwnie, naturalistycznie dowolnego, co swoim niepokojem przeszkadza nam skupić uwagę na wartości słowa i wyczuć istotny sens sytuacji, a także i po to, żeby sprawdzić jej wartość sceniczną”¹⁰. Daleki był on zatem od tego, by spektakl zamienić na widowisko pełne feerii świateł, „abstrakcyjnych” rozwiązań plastycznych i niczym nie umotywowanych efektów teatralnych — wprost przeciwnie: zmierzał do tego, aby przy pomocy środków plastycznych wydobyć sens utworu. A ponieważ odczytał *Mątwę* jako dramat postaw i przeciwstawnych racji ideowych, nie zawahał się przed wprowadzeniem aktualnych akcentów, charakteryzując Hyrkana na Hitlera.

Taka koncepcja scenograficzna nie zgadzała się jednak z zamysłem reżysera, którego praca polegała — jak sam pisze — „na sumiennych poszukiwaniach opartych o analizę psychopatologiczną przeprowadzoną przy pomocy naszych medyków”. Dobrowolski bowiem zinterpretował *Mątwę* w oparciu o teorię szkoły psychoanalitycznej (Adlera i Junga), przyjmując założenie, że każda z postaci przedstawia „utajony stan obłądu”. Aktorzy, rekrutujący się w znacznej części ze studentów medycyny, „chodzili więc studyjnie na klinikę psychiatryczną, obserwując fachowo szeregi symptomów, według »archotypu«, który przedstawiali”¹¹. Zebrane przez nich obserwacje posłużyły reżyserowi do wyznaczenia koncepcji poszczególnych ról, a dla aktorów były wskazówką, jak należy naśladować w grze objawy choroby.

Rzutowało to także i na interpretację samego tekstu — wykonawcy starali się podkreślać przede wszystkim foniczne wartości słów, niszcząc przesadną inkantacją ich znaczenie

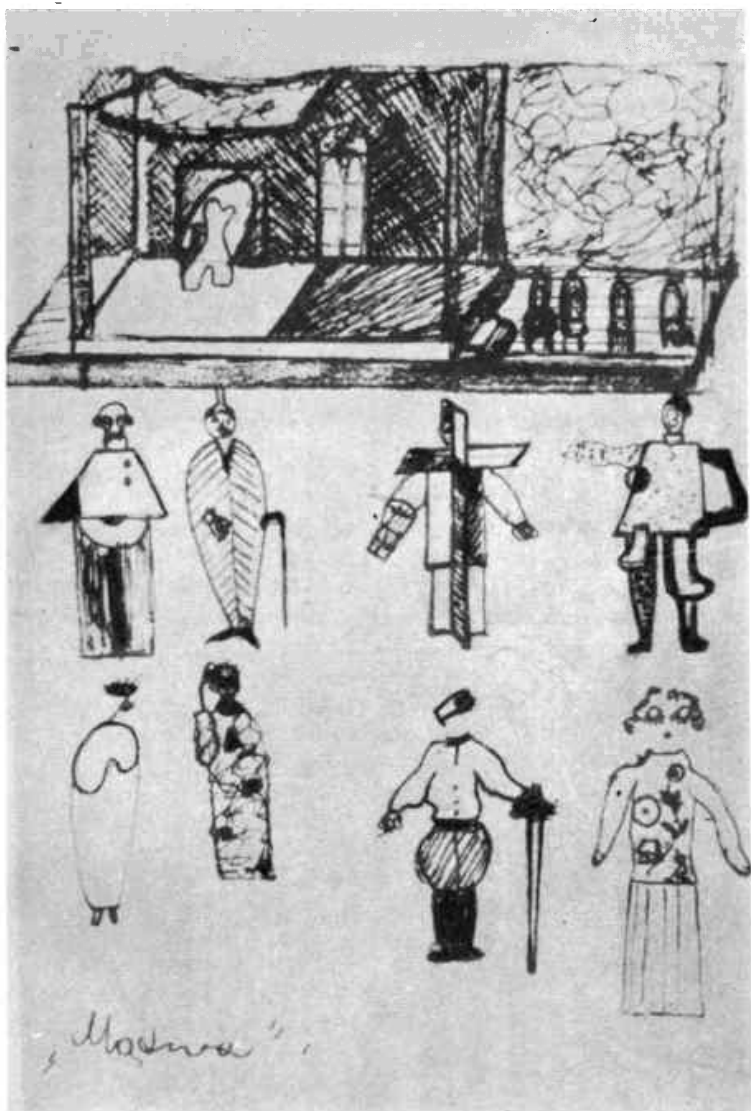
i chcąc w ten sposób zbliżyć się do mowy ludzi chorych na katatonię. W mniemaniu reżysera tylko na tej drodze można było zrealizować postulat Witkiewicza „przerzucenia walorów i odcieni emocjonalnych i znaczeniowych słów (np. mówienie o morderstwie z humorem i radością, wybuchanie smutkiem i żalobą w faktycznych stanach szczęścia), dających nowe, niesłyszane i głucho tylko może przeczuwane emocje prawdziwej czystej sztuki”. Pozbawienie słowa zawartości semantycznej i jego dysocjacja na odrębne składniki dźwiękowe miały umożliwić słuchaczom śledzenie „w każdym dowolnym wypadku siły i zakresu działania »najformalniejszej« strony żywego słowa”¹². A wrażenie to potęgować powinno jeszcze specjalne „tło akustyczne” — recytowany przez słuchaczy Koła Miłośników Żywego Słowa Uniwersytetu Jagiellońskiego poemat szwajcarskiego poety i kompozytora surrealistycznego, związanego z Bauhaus Dessau — Kurta Schwittersa. Utwór ten pt. *Uhrsymphonie*, w którym nie ma ani jednego słowa z jakiegokolwiek istniejących języków, lecz tylko luźne asocjacje dźwięków artykułowanych, został przez reżysera przetworzony na rodzaj „kompozycji symfonicznej”, złożonej ze skomplikowanych układów samogłosek i spółgłosek, nie wchodzących w żadne związki semantyczne.

Wytęczenie ścisłych zadań aktorom nie oznaczało jednak wyeliminowania z ich gry elementów improwizacji i zabawy. Jeden z nich zwłaszcza — Ludwik Gołąb, grający rolę Pętaka — błysnął talentem i inwencją, godną improwizatorów z komedii dell'arte: „wynałazł sobie dziesiątki gierek tak śmiesznych, że wszyscy aktorzy musieli się powstrzymywać z całych sił, by nie wybuchnąć śmiechem”¹³. W nastrój zabawy wprowadził widzów już sam Tadeusz Cybulski oraz Jacek Puget, który wykonał półpantomimiczny taniec w takt recytowanych przez chór strof poematu Stanisława Młodożeńca *Śmierć maharadży*, do którego muzykę skomponował początkujący kompozytor Zygmunt Goldfluss, znany potem pod pseudonimem Leona Artena.

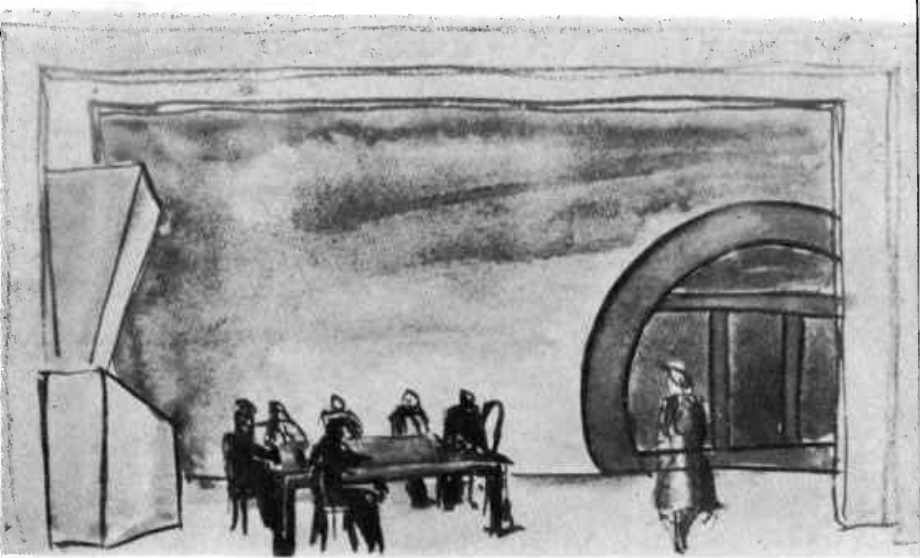
Oto, jak ów „prolog” do sztuki Witkiewicza opisywał w recenzji Wojciech Natanson: „Tadeusz Cybulski otwiera wieczór »antikonferansjerką«, uzasadniając, dlaczego przed poważnym przedstawieniem nie może mówić humorystycznie i w formie »pominięcia« (praetermissio) charakteryzując na-przód program produkcji i jej wykonawców, przede wszystkim reżysera, odpowiadającego »z mostu« na osobiste przytyki

— ledwie przebrzmiały oklaski nagradzające przemilą pogadankę z publicznością p. T. Cybulskiego, staje przed sceną błądy, wyczerpany pracą reżyser i robiąc jak najpoważniejszą minę, wyjaśnia zastąpienie muzyki ilustracyjnej do *Śmierci maharadży* Młodożeńca przez chór »trucheł«, tj. truposzów w postaci mumii, które za pomocą artykułowanych i nieartykułowanych dźwięków, ujętych w rytm murzyński stworzą nastrój do tego, co ruchami »tanecznymi« wyrazi p. Jacek Puget. Podczas tych wyjaśnień inspicjent wypuszcza z garderoby po jednym truposzu, owiniętym w prześcieradło, z głową owiniętą ręcznikiem i twarzą zasłoniętą zielonym liściem z papieru. Defektywność niektórych prześcieradeł i niewystarczająca ilość szpagatu przytrzymującego takowe, powodują pewne niedokładności »kostiumów«, a spóźnianie się Maharadży zmusza konferansjera do improwizowanych dodatków. Wreszcie zjawia się Maharadża ze srebrną twarzą, w janosikowatym czaku na głowie, w kolorowych płachtach na grzbiecie, w parcianych pantoflach niżej i ilustruje »śpiew« chóru ruchami nie bardzo zresztą obmyślonymi. Z całego »numeru« pozostaje jednak wrażenie jakiejś egzotyczności, jakiegoś przeniesienia w inny, fikcyjny wymiar, a to wrażenie stanowi dobrą uwerturę dla *Mątwy*. Jakby dla połączenia samego dramatu z ową uwerturą reżyser dodał mu chór, który »murzyńskim« hasłem polifonicznym, dochodzącym jakby z jakiejś koszary owiec napadanej przez lwy lub też z jakiejś rzeźni, zapowiada wejście jednorękiego (druga ręka zaznaczona przyczepionym kabłąkiem) malarza Pawła Bezdeki, a przecież z dwiema tekturowymi dekami pokrywającymi mu pierś i grzbiet. Twarz zdeformowana kresami węglowymi, na głowie baskijka”.

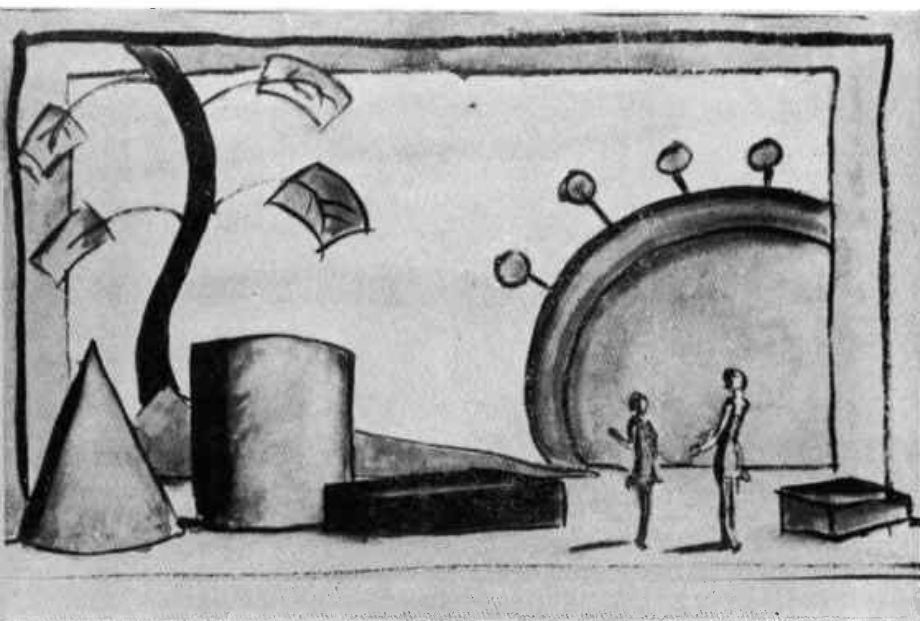
Koncepcja reżysera, jak i gra aktorów musiały zatrzeć główny sens utworu, przesuwając go w stronę absurdałnej groteski, której celem miało być uwypuklenie sprzecznych z logiką sytuacji dramatycznych i wydobycie bezsensu całej sztuki. Protestował przeciwko takiemu ujęciu *Mątwy* recenzent „Nowego Dziennika”, dowodząc, iż Dobrowolski uwierzył zbyt „prędko rzekomemu bezsensowi i dał nam prawdziwy dom wariatów”, zapominając, iż Witkiewicz jest „jedynym chyba u nas w Polsce umysłem o szerokich perspektywach intelektualnych, nie cofającym się przed nadchodzącą kolektywizacją całego naszego życia, nie uznającym żadnego lenistwa myśli i domagającym się z uporem rzetelnego intelektualisty konfrontacji, którą każdy człowiek twórczy powinien



22 Szkic scenograficzny i projekty kostiumów H. Wicińskiego do *Młotów* w Teatrze Cricot, Kraków 1933



23—24 Projekty dekoracji S. Świszczowskiego do *Strasznego wychowawcy* w Teatrze Awanscena, Kraków 1935



przeprowadzić między tym, w co wierzy a tym, co jest”¹⁴. Recenzent trafnie zauważył, że w *Mątwie* Witkacy zawarł swe credo historiozoficzne, czyniąc treścią utworu „walkę światopoglądową” między Hyrkanem IV — twórcą i królem państwa Hyrkanii — papieżem Juliuszem II, który zjawia się wśród żyjących, by reprezentować wygasłą już dziś rasę wielkich władców i prawdziwych arystokratów ducha, oraz malarzem Pawłem Bezdeką, dla którego osobistą tragedią stał się kryzys współczesnej sztuki. Państwo stworzone przez Hyrkana na wzór dawnych monarchii jest po prostu dyktaturą faszystowską. Proponując Bezdece wyjazd do tego państwa, Hyrkan mówi: „...życie nasze przeżyjemy na szczytach tego, co na tej przeklętej naszej gałce jest możliwe, a nie zmarniejemy w ciągłym kompromisie z wzrastającą siłą społecznej przyczepności i organizacji. Niektórzy uważają mnie za anarhistę. Pluję na ich zjełczałe poglądy. Ja tworzę nadludzi. Dwóch, trzech — to wystarczy. Reszta to miazga, ser dla robaków” (II, 145). Bezdeka, motywując swoją odmowę wyjazdu, odpowiada wprost: „Jesteś w istocie małym raubritterem, a nie istotnym władcą. Jesteś wielki w stosunku do niesłychanie niskiego poziomu kultury w twoim państwie. Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką. A resztę procentu dawnych władców można znaleźć w naszych czasach tylko między artystami. Hodowla nadludzi jest największym humbugiem, jaki znam” (II, 149).

Ta zasadnicza dyskusja w utworze, w której Witkacy dał ocenę Nietzschanizmu, pojmowanego jako usprawiedliwienie wszelkiej samowoli władzy oraz wykił kabotynizm ludzi, grających rolę tyranów i traktujących społeczeństwo, jak „wielką kupę rozproszonych bydła” — dyskusja ta musiała w roku 1933 zabrzmieć wyjątkowo aktualnie. Dostrzegł to Wiciński, ubierając Hyrkana w mundur hitlerowca i akcentując tym samym, iż autor w sztuce napisanej w r. 1922 proroczo niemal przewidywał pragmatykę historii. Obrona przez reżysera konwencja inscenizacyjna sprawiła, iż *Mątwą* nie stała się na deskach Cricot sztuką o współczesnych problemach władzy. Nie mogło być jednak inaczej, skoro sposób wypowiedzania najbardziej ważkich kwestii stylizowano na bełkot schizofreników. Zgodzić się zatem trzeba z opinią Mariana Kanfera, iż utwór Witkacego „można było o wiele lepiej wystawić, zachowując realizm w nieznacznym sposób zdeformowany. Przez to poszukiwanie za wszelką cenę form zatracił się

metafizyczny intelektualizm Witkiewicza". Przedstawienie *Mątwy* dowiodło zarazem, iż uprzywilejowanie zasady improvizacji i zabawy podważyć może wartość i sens eksperymentu teatralnego, bo zamiast autentycznych efektów artystycznych otrzymuje się jedynie „kawalerskie” popisy. Każdy zaś eksperyment winien zostać „przemyślany do głębi” i musi być „produktem pracy umysłowej, sięgającej do samych podstaw i przenikającej do najdrobniejszych szczegółów”.

Przedstawienie *Mątwy* powtórzono tylko raz — 13 grudnia 1933 r., ale dość szybko narosła wokół niego legenda, żywa jeszcze do niedawna. Uważa się je za jedno z tych przedstawień Cricot, w których najpełniej i najtrafniej zrealizowana została idea teatru plastycznego i nie przypadkiem chyba na inaugurację w roku 1936 teatru Cricot II wybrano właśnie tę samą sztukę Witkacego¹⁵. Być może zaważyła na tym wyborze opinia Jaremy, który formułując koncepcję teatru plastycznego, powoływał się na znaczenie doświadczeń premierowego przedstawienia: „*Mątwą* (w gruncie rzeczy psychopatologiczna historia) wystawiona widowiskowo i plastycznie, wyraźnie i linearnie, z wyzbyciem się prawie elementów psychologicznych, rozmyślnie zmechanizowana przez reżysera Dobrowolskiego stworzyła pewien oryginalny rodzaj scenicznej atmosfery z rzucającymi się w niej marionetkami, w niezwykle pomysłowych kostiumach Wicińskiego, które wraz z reżyserią wprost przebudowały sens sceniczny sztuki, dając w rezultacie ciekawą teatralną wizję”¹⁶.

Nie znamy opinii Witkiewicza o samym przedstawieniu i w tej sytuacji może ją jedynie zastąpić przychylna ocena teatru Cricot, o którym Witkacy pisał: „Z radością należy, jak to mówią, powitać powstanie teatru »Cricot« w Krakowie, który nie jest, zdaje się, właśnie eksperymentalnym (wbrew nazwie) laboratorium nie kierowanych świadomością, czym jest w ogóle teatr, zdezorientowanych wysiłków, tylko zaczątkiem twórczego artystycznego teatru, który każde miasto nasze, obok innych, posiadać powinno, o ile nasz teatr nie ma zginąć nienaturalną śmiercią, tylko w jakimś ohydny zgniciu na żywo, we własnym nie pachnącym sosie”¹⁷.

22 marca 1935 r. prapremierą sztuki Witkiewicza pt. *Straszliwy wychowawca* zainaugurował swą działalność nowy krakowski teatrzyk eksperymentalny Awanscena (przedstawienie odbyło się w sali teatru Bagatela). Jego organizatorem i kie-

rownikiem był Władysław Józef Dobrowolski, a zespół tworzyli członkowie związku studenckiego Uniwersytetu Jagiellońskiego tzw. „Legionu Młodych”, który w tym czasie prowadził bardzo aktywną i wielotorową działalność. Jego staraniem ukazywało się także czasopismo „Gazeta Artystów” mające sprecyzowany program ideowy i artystyczny. Na łamach tego pisma ukazały się w roku 1935 dwa pierwsze akty sztuki Witkacego, napisanej w r. 1921, pt. *Straszliwy wychowawca* (nr 17 i 20/21). Druku nie dokończono, bo „Gazeta Artystów” przestała wychodzić.

Wszystkie egzemplarze sztuki zaginęły. Próba zaś hipotetycznej rekonstrukcji dwóch ostatnich aktów jest już dziś niemożliwa. Nie zapamiętał zakończenia sztuki jej reżyser — W. J. Dobrowolski, nie dysponujemy również recenzjami z przedstawienia. Jedynie bowiem sprawozdanie z premiery opublikował Kazimierz Czachowski w „Gazecie Polskiej”. Z jego dość ogólnikowych uwag można się jednak zorientować, że *Straszliwy wychowawca* należy do mniej ważkich pozycji w twórczości Witkacego. Lektura zachowanego fragmentu potwierdza wrażenie i daje podstawy do twierdzenia, iż głównym celem autora było sparodiowanie popularnych wątków fabularnych melodramatów, takich np., jak ukryta miłość do pasierbicy czy romans starego księcia z młodą dziewczyną z niższej sfery. Oto, co na temat treści tego utworu pisał Czachowski: „Środowisko dramatu jest groteskowo skombinowane ognisko rodzinne z naczelną postacią tyranizującego je ojca, który — jak się okazuje — istotnych praw ojcostwa nie posiada. Na tym tle wynika tragedia wewnętrzna człowieka, który sobie uroił rolę wychowawczego twórcy, dla czego nawet porzucił twórczość artystyczną. Ale człowiek to dogłębnie amoralny, doprowadzony do absurdu typ fanatyka. Ostateczną katastrofę powoduje miłość do przybranej córki. Ta druga główna partnerka dramatu przechodzi demonizującą ewolucję od naiwnego dziewczęcia do kobiecego demona. Obie postacie są dramatycznie opracowane z niepospolitą pasją i w świetnie postawionych skrótach, co na premierze krakowskiej nie zawsze zdołano pokazać. Reszta osób dramatu stanowi dla tamtych dwojga tło środowiskowe, przedstawiające jakiś rodzaj dulszczyzny doprowadzonej do groteskowego wymiaru spotwornienia, ale złagodzonego karykaturalnym komicyzmem. Osobne znaczenie ma para kochanków, zamykająca oddzielne akty sztuki scenami poniekąd sentymentalnymi, lecz

naświetlonymi humorystycznie przez perwersyjne uwodzicielstwo kobiety w stosunku do wybielonego niewinnością i charakteryzacją mężczyzny, będącego nadto rzecznikiem moralnej nadbudowy dramatu, w którym głęboki tragizm marazmu etycznego otrzymał oryginalną oprawę komediową”¹⁸.

Strasznego wychowawcy wyszedł korzystnie, zdaniem tegoż krytyka, z próby sceny. Staranna i „na ogół dobrze pojęta” była interpretacja aktorska w trzech pierwszych aktach, w czwartym — niestety chybiała. Rażący błąd polegał natomiast na zbyt powolnym tempie gry i nadmiernym podkreślaniu „nieistotnych momentów komizmu, co jednak zdobywało poklask widowni”. Interesującą oprawę plastyczną zaprojektował Stefan Świszczowski. Zachowane szkice dekoracji wskazują, iż źródłem inspiracji był dla scenografa kubizm. Skalisty krajobraz w pierwszym akcie ukształtowany został przy pomocy dużych brył geometrycznych: stożka, walca, prostokąta, kuli. „Środki i siły »Awansceny« okazały się wprawdzie niedostateczne jeszcze, aby opanować trudne zadanie wystawienia tego dramatu, ale za zasługę poczytać należy kierownictwu i wykonawcom, że podjęli się pracy, od której uchylają się teatry zawodowe”.

Przedstawienie *Strasznego wychowawcy* było ostatnią premierą sztuki Witkacego w dwudziestoleciu międzywojennym. Czachowski co prawda podawał w swej recenzji, że Teatr im. Słowackiego ma zamiar wystawić najnowszy dramat Witkiewicza pt. *Szczury* (chodzi z pewnością o *Szewców*), ale do inscenizacji nie doszło. Przez następnych 20 lat utwory Witkacego nie pojawią się w repertuarze żadnego teatru. Jedyną próbę nie doprowadzoną do końca, podjęli wiosną 1942 roku studenci tajnego Uniwersytetu Warszawskiego¹⁹.

Sprawę bojkotowania przez teatry zawodowe sztuk Witkiewicza poruszył w roku 1939 Włodzimierz Pietrzak, recenzując wydaną wówczas *Sonatę Belzebuba*. Jego słowa stanowią końcowy akcent naszych rozważań: „Witkiewicz jest jednym z tych pisarzy, którzy odświeżyli stęchły klimat naszej literatury, którzy wybijali dla niej — czy z dostatecznym skutkiem? — europejski horyzont (...). Teatr Witkiewicza! To może, prócz malarstwa, najprawdziwszy Witkiewicz, ten, który błąka się po eksperymentalnych scenkach, ten dla którego nie ma miejsca w teatrach oficjalnych... Co za piekielna rzecz, ten pomysł, aby twórców odsyłać do potomności z małym kwitkiem!”²⁰

UWAGI KOŃCOWE

Do niedawna jeszcze w różnych artykułach i szkicach wspomnieniowych można się było spotkać z opinią, że inscenizacje sztuk Witkacego nie odegrały właściwie żadnej roli w życiu teatralnym dwudziestolecia międzywojennego, że były to jedynie marginalne eksperymenty, których zasięg ograniczał się do wąskiego kręgu odbiorców. Prześledzenie dziejów scenicznych Witkacego zmusza do pewnej weryfikacji tych sądów.

To prawda, że większość przedstawień odbyła się w dość niezwykłych warunkach, a żywot sceniczny dramatów Witkiewicza bywał bardzo krótki. Podejmowane zaś środki „ostrożności” — przesuwanie premiery na koniec sezonu, podkreślenie jej eksperymentalnego charakteru, celowe ograniczanie ilości spektakli i liczby widzów na przedstawieniu — musiały utwierdzać przekonanie o nieuchronnym ryzyku i niebezpieczeństwach, jakie stwarza wystawienie jego sztuk. Prawdą jest także to, że niechętna Witkiewiczowi była część środowiska teatralnego — teatry miejskie w Krakowie, Toruniu, Teatr Polski w Warszawie odrzuciły *Wścieklicę*, dyrekcja Miejskich Teatrów we Lwowie, mimo zapowiedzi nie zdecydowała się na inscenizację *Sonaty Belzebuba*, zrezygnowano z wystawienia *Gyubala Wahazara* w warszawskim Teatrze Małym. Zygmunt Nowakowski odmówił udziału w prapremierze *Tumora Mózgowicza*, nie chcąc grać w „głupim nonsensie”, a aktorzy Teatru Małego po próbie czytanej tejże sztuki solidarnie oddali swe role. Miał przeciwko sobie Witkacy prawie całą krytykę teatralną.

A jednak w ocenie roli inscenizacji sztuk Witkiewicza nie te wszystkie okoliczności powinny być decydujące i istotne. Już bowiem sam fakt, że na 18 premier 11 odbyło się w teatrach zawodowych może świadczyć — co podkreślał K. Puzyrna — iż rola ta musiała być „większa, niż sądzą ludzie niechętni tej twórczości”. Nie można także nie brać pod uwagę

tego, iż przedstawienia tworzyli tacy wybitni reżyserzy, jak Trzcziński, Węgierko, Wierciński, Borowski, Szpakiewicz. A udział w nich wzięły dwie największe aktorki tego okresu — Solska i Wysocka — oraz inni czołowi aktorzy: Białoszczyński, Broniszówna, Chojnacka, Horecka, Krasnowiecki, Modzelewska, Pancewicz-Leszczyńska, Warnecki, Woszczerowicz. Oprawę plastyczną do trzech przedstawień projektował jeden z najciekawszych scenografów dwudziestolecia — Krassowski.

Właściwą rolę inscenizacjom dramatów Witkacego w życiu teatralnym dwudziestolecia międzywojennego będzie można wyznaczyć dopiero wówczas, gdy powstanie pełny zarys historii teatru tego okresu. Wiele faktów oraz nazwiska twórców dowodzą, iż ranga artystyczna kilku Witkiewiczowskich przedstawień była wysoka, a ich rezonans społeczny szeroki. Prapremiery *Tumora Mózgowicza*, *Pragmatystów*, *Wścieklicy* oraz inscenizacja *Wariata i zakonnicy* i *Nowego Wyzwolenia* w Teatrze Małym zajmują ważne miejsce w dziejach współczesnego teatru polskiego.

Podkreślić trzeba również i to, że inscenizacje sztuk Witkacego odegrały wyjątkowo istotną rolę w kształtowaniu się u nas nowej świadomości estetycznej. Rola ta była bez wątpienia znacznie ważniejsza dla ugruntowania się nowej estetyki literackiej niż teatralnej. Eksperymenty z jego sztukami nie wzbogaciły teatru o nowe środki wyrazu inscenizacyjnego, nie miały też większego znaczenia dla rozwoju techniki aktorskiej — przyczyniły się natomiast do rozbicia zakrzepłych wyobrażeń o budowie utworu dramatycznego i przyspieszyły proces destrukcji tradycyjnych i przestarzałych kanonów scenicznych.

Jak wiadomo, nurt głównych przemian w naszej sztuce teatru wyznaczyły przedstawienia Leona Schillera, w którego planach repertuarowych nigdy nie znalazł się utwór Witkacego. Ten brak zainteresowania był oczywiście konsekwencją faktu, iż typ dramatu, jaki proponował Witkacy, nie mieścił się w Schillerowskiej koncepcji teatru. Kto wie jednak, czy kariera sceniczna Witkiewicza nie potoczyłaby się zgoła inaczej, gdyby którąś z jego sztuk wystawił Schiller. Dlatego — pamiętając o głębokiej przepaści ideowej i estetycznej, dzielącej tych artystów — trudno nie podzielić żalu Leona Chwistka, który w roku 1931 pisał:

„W szczególności mówi się, że u nas nie ma natchnionych dramaturgów ani dyrektorów teatru. Co do pierwszego mam

zdanie od dawna ustalone, jestem bowiem głęboko przekonany, że np. Stanisław Ignacy Witkiewicz jest wielkim dramaturgiem, którego się ignoruje z najrozmaitszych względów, a przede wszystkim skutkiem nieporozumień wywołanych przez jego teorię teatru. Jeśli chodzi o dyrektora teatru, to w ostatnich czasach miałem sposobność upewnić się, że mamy między sobą człowieka naprawdę natchnionego. Tak się złożyło, że warszawska działalność Schillera uszła mojej uwagi. Zawsze zresztą miałem żal do Schillera, że nie zajął się konsekwentnie Witkiewiczem, ale to są inne sprawy”¹.

Z dziejami scenicznymi Witkacego wiąże się jeszcze jedna, może najbardziej intrygująca kwestia: jak wyobrażał on sobie przedstawienie swej sztuki stworzone w myśl założeń teorii Czystej Formy? Odpowiedź na to pytanie (wciąż chyba aktualne) nie jest jednak w pełni możliwa. Trzeba bowiem otwarcie powiedzieć, że w Witkiewiczowskiej koncepcji teatru — w przeciwieństwie do jego precyzyjnie i niemal naukowo opracowanej teorii malarstwa — istnieje wiele punktów nieokreślonych, sporo niedopowiedzeń i miejsc stwarzających możliwości różnych interpretacji, że teoria Czystej Formy jest przede wszystkim teorią dzieła dramatycznego i że Witkacy niewiele właściwie mówi o sprawach inscenizacji, zadaniach reżysera czy problemach scenografii. Jeśli zaś przełożyć zasadnicze postulaty teoretyczne na język konkretnych dyrektyw artystycznych, to się okaże — i co potwierdza dotychczasowa praktyka inscenizacyjna — że koncepcja Czystej Formy może być podstawą zarówno dla spektakli realizujących idee „czystej teatralności”, widowisk plastycznych i pół-happeningowych, jak i dla przedstawień rygorystycznie zintelektualizowanych. Witkacy zresztą twierdził, że „horyzont możliwości jest w kierunku tym zaiste nieograniczony” i wielokrotnie podkreślał, że Czystą Formę traktować należy jako teorię dzieła idealnego, której pełne urzeczywistnienie jest właściwie niemożliwe.

Scenicznych realizacji swych dramatów Witkiewicz nie oceniał zbyt krytycznie i dopiero w roku 1927 wyznał, że były one „zwykle nieodpowiednio wystawione albo pod względem gry i reżyserii, albo dekoracji, albo pod jednym i drugim”². Entuzjastycznie przyjął dwa przedstawienia — *Tumora Mózgowicza* i *Persy Zwierżontkowską* — jest to rzecz godna podkreślenia, gdyż były to spektakle utrzymane w „normalnej”, a nawet — jak w wypadku *Tumora* — realistycznej poetyce.

Natomiast nie żałował słów krytyki tym reżyserom, którzy sugerując się jego teorią próbowali pokazywać „czysty bezsens” na scenie, niwecząc całą zawartość myślową dramatów. Ta postawa staje się jednak zrozumiała, jeśli sądy Witkacego o niektórych przedstawieniach (*Pragmatystach* w Elsynorze, *Metafizyce* w Poznaniu) skonfrontujemy z jego poglądami zawartymi w rozprawach teoretycznych o teatrze, tymi zwłaszcza, w których wskazuje, jakie są praktyczne — to znaczy ściśle teatralne — konsekwencje Czystej Formy.

Naczelną dyrektywą Witkiewiczowskiego programu odnowy teatru, określającą charakter i zakres proponowanych zmian, była negacja konwencji naturalistycznych. Ale — rzecz znamienna — Witkacy nie postulował specjalnie nowych rozwiązań scenograficznych, nie mówił także o konieczności przebudowy architektury samej sceny. Przeciwnie — uważał, że nadziei na „odrodzenie” teatru nie można wiązać ani z nowymi koncepcjami dramaturgicznymi, jakie proponują symbolizm i psychologizm, ani z niezwykłymi efektami scenicznymi rodem z ekspresjonizmu, ani też z eksperymentami inscenizacyjnymi Wielkiej Reformy. Sprzeciwiał się przede wszystkim tendencjom, które prowadziły w stronę tzw. „teatralizacji teatru”, pojmowanej jako degradacja roli tekstu dramatycznego i przyznanie supremacji w widowisku elementom plastycznym lub muzycznym. „Z jednej strony mamy »wystawiaczy« — pisał — którzy uważają za treść główną wrażenia dźwiękowe lub dekoracje i ruchy. Inni chcą zrobić syntezę tych elementów w ich największym spotęgowaniu i doprowadzają widza do zupełnego obalwanienia: nie wie on, co się z nim dzieje wśród piekielnych dźwięków, to znów szatańskich w swym bogactwie obrazów; czasem usłyszy jakieś zdanie, którego sens zaginie w ogólnym bric-à-bracu wrażeń, i w rezultacie powstaje tylko chaos przeciwnych sobie elementów, nie złączonych przez autora jedną wewnętrzną ideą samej formy...” Odrzucał również takie pomysły inscenizacyjne, jak stylizowanie sztuk na modłę dawnych lub nowoczesnych konwencji scenicznych (*Hamlet* „wystawiony z realizmem Stanisławskiego, czy *Cyd* na pięciu kondygnacjach — to są takie potworki, jak dwugłowe ciele, fokomel czy jeszcze coś gorszego — żyć długo nie potrafią i nikt by ich długo znieść nie mógł”) — oraz kpił z eksperymentów w rodzaju: „jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem”³. I chociaż

wielokrotnie deklarował się jako zwolennik teorii autonomiczności sztuki teatru i zaznaczał, że „talent sceniczny jest talentem specjalnym, jak muzyczny lub malarski, i mało ma wspólnego z tzw. literaturą w ogóle”, że reżyser i aktorzy „są istotnymi twórcami dzieła na scenie”, a autor tylko „daje libretto”, to jednak wcale nie żądał ograniczenia roli tekstu i otwarcie stwierdzał, że „w teatrze główną rzeczą jest słowo mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane”⁴. W artykule *Teatr przyszłości* powie z naciskiem: „Autor jeszcze nie jest zbyt dobrym, jak to niektórzy mówią. Sami aktorzy jeszcze nie mogą stworzyć improwizowanego teatru, z wyeliminowaniem zupełnym autora”.

Od reżysera wymagał Witkacy zrozumienia „czysto formalnej treści utworu”, stworzenia „jednolitej konstrukcyjnej całości” przedstawienia poprzez podporządkowanie wszystkich jego elementów „ogólnej formalnej idei wystawienia”. Kierując się „własnym poczuciem Piękna formalnego w Czasie” reżyser nie powinien jednak postępować wbrew intencjom autora, które „musi odczuć czy zrozumieć”. Dokładne poznanie idei formalnej utworu jest także warunkiem wstępnym pracy aktora w teatrze Czystej Formy, ponieważ pozwoli mu to pojąć, że w swych działaniach scenicznych jest on tylko elementem w „całości stającej się konstrukcji” i że wobec tego nie obowiązuje go prawda życia, lecz prawda formy. Ale zasada ta nie narzuca aktorowi jednej tylko konwencji gry, jak to się dzieje w teatrze realistycznym. Odwrotnie: zaletą teatru Czystej Formy jest to, że aktor ma wiele możliwości scenicznego opracowania roli. I ta swoboda, wymagająca dużej inwencji i zdolności improwizacyjnych, decyduje — według Witkacego — o twórczym charakterze sztuki aktorskiej. Aktor bowiem przestaje być jedynie „udawaczem”, którego grę całkowicie determinują życiowe sytuacje utworu oraz prawdopodobieństwo przeżyć bohatera — staje się zaś prawdziwym artystą stwarzającym rolę „według własnej twórczej intuicji”. Proponowany sposób interpretacji roli nazywa Witkiewicz „grą znaczeniową”. Wyklucza ona całkowicie metody wypracowane przez Stanisławskiego, bo celem aktora nie jest już „sugestionowanie danego uczucia jako takiego”. Nie wciela się on zatem w postać ani nie przeżywa jej stanów emocjonalnych — „aby grać tylko znaczeniowo musi aktor zapomnieć, że ma ciało”, natomiast powinien „czuć, że ma głowę i na użytek swej artystycznej myśli jeden tylko organ

głosowy, którego związek z całą trzewiową stroną uczuć i jej wyrazem powinien być przecięty". Sposób wypowiedzania kwestii, mimika, gesty i ruchy nie mogą służyć jakiegokolwiek ekspresji uczuć: „wszystkie czysto sercowo-brzuchowo tremolanda, łezki, spazmy przepony i innych organów musiałyby być wykluczone”⁵. Jednocześnie aktor ani przez chwilę nie może zapomnieć o tym, że jest elementem konstrukcji formalnej — jak „plama w kompozycji barwnej”.

Zadanie scenografa nie polega już tylko na zaprojektowaniu „obojętnego pudełka”, ale musi on brać udział w całym procesie przygotowywania spektaklu i tworzyć koncepcję plastyczną „w pełnym funkcjonalnym związku z reżyserem i poszczególnymi pomysłami aktorów”, dostosowując się do ich wymagań i uwzględniając ruch postaci na scenie, ich ugrupowanie oraz organizację scen zbiorowych⁶. Witkacy przestrzegał jednak, aby ta zasada nie prowadziła do przerostu elementów plastycznych w przedstawieniu i „zabiciu aktora i słowa przez dekorację”. „Przewaga dekoracji i kostiumu, a nawet ruchu nad słowem jest dla teatru szkodliwa — doprowadza do żywych obrazów i pantomimy”⁷.

W zgodzie z tymi założeniami teoretycznymi sformułował Witkacy kilka wskazówek dla przyszłych realizatorów swych sztuk. Reżyserów i aktorów prosił:

„a) o możliwie nieuczuciowe, retoryczne wypowiedzanie zdań;

b) przy zachowaniu poprzedniego warunku, o możliwie najszalsze tempo gry;

c) o możliwie ściśle zachowanie moich «reżyserskich» wskazówek co do położenia osób, jako też o dekoracje według opisu;

d) nie staranie się o zrobienie czegoś dziwniejszego niż jest w tekście przez kombinacje dekoracyjno-nastrojowo-bebecho-we i nienormalny sposób wypowiedzania;

e) o minimalne skreślenia”⁸.

Swoisty „tradycjonalizm” tego programu (aż trzy postulaty dotyczą przestrzegania woli autora i liczenia się z „literą” tekstu!) zrodził się jako protest przeciwko określonym tendencjom w teatrze lat dwudziestych. Stosowane od czasów Wielkiej Reformy chwytły i środki inscenizacyjne, pomimo iż osłabiają kanony naturalizmu, nie są jednak zdolne — zdaniem Witkacego — przywrócić teatrowi jego funkcji religijno-obrzędowej, dzięki której wprowadzał on kiedyś widza w sferę

doznań metafizycznych. Każdą zatem autentyczną próbę reformy zacząć trzeba od rozstrzygnięcia następującego pytania: „Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?”

Główną intencją Witkiewiczowskiego programu było właśnie pragnienie przywrócenia teatrowi jego najwyższej wartości — tej wartości, która dla współczesnych mogłaby być odpowiednikiem np. antycznej katharsis. W teatrze wyswobodzonym z więzów naturalizmu, uwolnionym od wszelkich funkcji społeczno-dydaktycznych, zorganizowanym wokół jednej idei formalnej, widz doznawałby takich przeżyć, które w czasach obecnych — czasach kolektywizacji i zatury indywiduallizmu — stanowiłyby jego największe dobro. Były to bowiem teatr — „prawdziwa świątynia dla przeżywania metafizycznych uczuć” — istniejący „poza pojęciami śmiechu i płaczu, życiowego komizmu lub tragizmu, teatr czysty, pozbawiony kłamstwa, a dziwny jak sen, w którym przez wypadki niczym życiowo nieusprawiedliwione, śmieszne, wzniosłe, czy potworne, przeświecałoby łagodne, niezmiennie, z Nieskończoności promieniujące światło Wiecznej Tajemnicy Istnienia”⁹. Mimo swych niepowodzeń teatralnych, Witkacy wierzył, że jego dramaty i teoria Czystej Formy dają szansę stworzenia takiego teatru — i że przyszłość to potwierdzi.



I DEBIUT TEATRALNY WITKACEGO

- ¹ „Czas” 2 II 1921; przedruk: *Pisma*, Warszawa 1963, t. 19, s. 506. Perypetie z cenzurą opisał w felietonie przedpremierowym M. N. (T. Sinko?), „Czas” 29 VI 1921. Głosy prasy: Z *Teatru im. J. Słowackiego*, „Goniec Krakowski” 26 VI 1921; *Literatura i sztuka*, „Rzeczpospolita” 14 V 1921.
- ² K. Winkler, *Na nowych drogach sztuki*, „Formiści” 1921 nr 6. Zob. też B. Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, Lwów 1923 (wstęp); *Miodowe miesiące cenzury*, „Skamander” 1922 nr 20–21; *Nagonka na literatów*, „Nowa Sztuka” 1922 nr 2.
- ³ I. D[eutscher], *U autora „Tumora Mózgowicza”*. Wywiad „Naszego Przeglądu” ze St. Ign. Witkiewiczem, „Nasz Przegląd” 13 IV 1926.
- ⁴ L., *Pierwszy eksperyment formizmu w teatrze*, „Świat” 23 VII 1921.
- ⁵ Cyt. za: J. Szczepańska, *Historia i program grupy „Formiści Polscy” w latach 1917–1922*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954 nr 3–4, s. 221. Zob. *Obrazoburstwo czy tolerancja*, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 29 V 1921. Protest malarzy ukazał się w „Kurierze Polskim” 12 V 1921.
- ⁶ K. Winkler, *Exegi Monumentum*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8–12, s. 38.
- ⁷ L. Chwistek, *Twórcza siła formizmu*. „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12. Zob. T. Dobrowolski, *Formizm krakowski — forpocząta awangardy*, w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice pod redakcją J. E. Dutkiewicza*, II, Kraków 1966; J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie formistów. Wokół wystawy 1917 r.*, „Przegląd Humanistyczny” 1968 nr 4; H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963.
- ⁸ „Nowa Reforma” 2 VII 1921.
- ⁹ E. Haecker, *Ofensywa futuryzmu przeciw sztuce*, „Naprzód” 2–3 VII 1921.
- ¹⁰ W. Fallek, *Z Teatru im. Juliusza Słowackiego*, „Nowy Dziennik” 3 VII 1921.
- ¹¹ „IKC” 3 VII 1921.
- ¹² J. Lorentowicz, *Teatry w stolicy i inne artykuły*, Warszawa 1969, s. 53–54.
- ¹³ Z. Żygulski, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (artykuły p. St. Ign. Witkiewicza zamieszczone w „Skamandrze”), „Wiek Nowy” 7 XI 1920.
- ¹⁴ Wstęp teoretyczny do *Tumora Mózgowicza*, *Dramaty*, Opracował i wstępem poprzedził K. Puzyra, Warszawa 1962, t. 1, s. 156.

- ¹⁵ „Czas” 4 VII 1921.
- ¹⁶ E. Ł[uskiński], *Z Teatru im. J. Słowackiego*, „Goniec Krakowski” 4 VII 1921.
- ¹⁷ *Wstęp do teorii Czystej Formy na scenie* (1920 nr 1—3), *Blizsze wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie* (1921, nr 7—9 i 14—15); przedruk: *Teatr*, Kraków 1923, s. 1—76.
- ¹⁸ K. H. Rostworowski, *Teoria bezsensu S. I. Witkiewicza*, „Głos Narodu” 7 VII 1921.
- ¹⁹ „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 10 VII 1921.
- ²⁰ L. Skoczylas, *Eksperyment ekspresjonistyczny na scenie*, „Głos Narodu” 4 VII 1921.
- ²¹ Nawet Boya razła „trywialna a nazbyt domowo-studencka gwara, którą obficie upstrzony jest język utworu”. Podobny zarzut stawiać będzie Witkacemu wielu recenzentów następnych przedstawień.
- ²² Cytaty z recenzji Orlicza i Fallka.
- ²³ *Zwierzenia osobiste na temat „Tumora Mózgowicza” i teorii Czystej Formy na scenie*, „Goniec Krakowski” 18 i 20 VII 1921; przedruk: *Teatr*, s. 77—83.
- ²⁴ F. O. [W. Folkierski?], „Rzeczpospolita” 6 VII 1921 (wyd. krakowskie).
- ²⁵ Cytaty z recenzji Łuskińskiego, Boya i Prokiescha.
- ²⁶ *Teatr*, s. 78.
- ²⁷ *Dramaty*, t. 1, s. 163. Przy wszystkich dalszych cytatach ze sztuk Witkiewicza podano w nawiasie numer strony, a cyfrą rzymską oznaczono tom, z którego cytat pochodzi.
- ²⁸ Cytaty kolejno z recenzji Boya, Fallka, Orlicza, Łuskińskiego, Haeckera i Folkierskiego.
- ²⁹ *Teatr*, s. 181.
- ³⁰ List opublikował A. Woyciecki w: T. Trzciński, *O teatrze i muzyce*, Warszawa 1968, s. 60.
- ³¹ *Teatr*, s. 81.
- ³² Dane bibliograficzne: *Spis inscenizacji*, s. 205—206.
- ³³ I. Wienlewska, *Problem bezsensu*, „Kurier Lwowski” 5 VII 1921.
- ³⁴ A. Stern, *Manekiny naturalizmu. Uwagi o polskim teatrze, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym na tle nowej sztuki*, „Skamander” 1921 nr 14—15.
- ³⁵ J. Stur [H. Feingold], *Stan. Ign. Witkiewicz „Tumor Mózgowicz”*, „Kurier Lwowski” 21 i 29 VIII 1921; przedruk: *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 190—197.
- ³⁶ O. Ortwin, *O Apokalipsie i Mesjaszach*, „Kurier Lwowski” 29 VIII 1921; P. W. [W. Borowy], *Czasopisma*, „Przegląd Warszawski” 1921 nr 2.
- ³⁷ „Gazeta Wieczorna” 11 III 1922.
- ³⁸ *Teatr*, s. 193.

II PRAGMATYŚCI W ELSYNORZE

- ¹ „Elsynor”, „Nowa Sztuka” 1921 nr 1.
- ² J. Kłosowicz, *Próby dramatyczne awangardy dwudziestolecia*, „Dialog” 1960 nr 3.
- ³ J. Stycz. [H. Naglerowa], „Pragmatyści”, *sztuka w 3 aktach Sta-*

- niślawą Jerzego [!] Witkiewicza w teatrze „Elsynor”, „Gazeta Wierczorna” 18 I 1922.
- ⁴ E. Świerczewski, Z zagadnień „Czystej Formy” (Odczyt St. Ig. Witkiewicza i „Pragmatystów”), „Polska Zbrojna” 30 XII 1921. W. Horzyca pisał: „Łudzi się ten, kto sądzi, że teatr formalny ogranicza się do elementów jedynie dekoracyjnych, albo czysto reżyserskich, albo wyłącznie aktorskich. Od tego wszystkiego ważniejszy po stokroć jest repertuar, jest widzenie poety, które decyduje o dekoracji, o reżyserii, o grze aktorskiej” (Teatr, „Skamander” 1922 nr 16).
- ⁵ B. Jasieński, Teatr i aktor, „Gazeta Lwowska” 27 VIII 1924.
- ⁶ E. Świerczewski, Eksperyment teatralny w Polsce, „Tydzień Polski” 21 I 1922.
- ⁷ J. Iwaszkiewicz, Nieboszczyk Witkacy, „Życie Warszawy” 1956 nr 246; przedruk: Rozmowy o książkach, Warszawa 1961, s. 54–56.
- ⁸ „Skamander” 1922 nr 16, s. 161. Sukces rozmów z Żelwerowiczem musiał być bliski, bo kierownictwo teatru anonowało w prasie, że pierwszą sztukę „scenicznie opracowują pp. Borowski i Żelwerowicz przy najbliższym współudziale literatów Elsynoru” („Skamander” 1922 nr 14–15, s. 488). Zob. Zapiski teatralne, „Przegląd Warszawski” 1921 nr 2, s. 254.
- ⁹ W. Zawistowski, Inauguracja Elsynoru, „Kurier Polski” 12 I 1922.
- ¹⁰ E. Świerczewski, Z zagadnień Czystej Formy, l. c.
- ¹¹ Teatr i sztuka, „Kurier Poranny” 22 XII 1921. Elsynorczycy podkreślali bezinteresowność i odwagę Szyfmana, dzięki któremu „pierwszy raz w Polsce na szerszą skalę ludzie pragnący na nowym nlerentownym w teatrze terenie pracować, zamiast teoretyzować i jałową prowadzić dyskusję, mogli wystąpić czynnie i na tej jedynie celowej drodze szukać dalekich może, ale osiągalnych wyników” (Zawistowski). Zob. E. Krasieński, Z archiwum Arnolda Szyfmana. 1. „Elsynor” (1921), „Pamiętnik Teatralny” 1972, nr 1, s. 5–9.
- ¹² A. Grzymała-Siedlecki, Oda do młodości czy Skamander, „Rzeczpospolita” 7 VII 1921; A. Nowaczyński, Skamander potyska, wiślaną światłący się falą, „Skamander” 1921 nr 7–9; E. Świerczewski, Z literatury. Przegląd miesięczników, „Polska Zbrojna” 18 XII 1921. Polemizując z sądem Grzymały-Siedleckiego, Witkacy pisał: „Przypuszczam, że ci, którzy obecnie uważają to wszystko za »pure nonsense« będą wstydzić się trochę swego stanowiska, gdy ja może, może będę triumfował. Możliwym jest, że dopiero nasze duchy na jakimś seansie będą w tych nieprzyjemnych dla krytyków stosunkach” (Teatr, s. 160).
- ¹³ Zob. K. Makuszyński, Szósty list z Zakopanego, „Rzeczpospolita” 1 IX 1921.
- ¹⁴ J. Iwaszkiewicz, Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaszkiewicza, „Twórczość” 1964 nr 2. Sztuka ta zaginęła, a egzemplarz Iwaszkiewicza, darowany mu przez Witkacego, spłonął w r. 1939.
- ¹⁵ „Skamander” 1921 nr 14–15, s. 488.
- ¹⁶ O niewłaściwym zachowaniu się publiczności pisali m. in. Świerczewski, Naglerowa i Komarnicki („Przegląd Warszawski” 1922 nr 5).
- ¹⁷ S. I. Witkiewicz, Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”,

Teatr, s. 202. „Dokumentem burżuazyjnego nihilizmu” nazwał utwór Z. Kisielewski („Robotnik” 31 XII 1921), pisząc, że „płynię z niej woń próchna i rozkładu, zgrzybiałość, beznadziejny smutek skażenica, który nie znajduje wyjścia ze swej trójkątnej celi”. S. Pieńkowski („Gazeta Warszawska” 3 I 1922) był zdania, że Witkiewicz, propagując w swoim dramacie bezsens, solidaryzuje się — być może nie zdając sobie z tego sprawy — z antypaństwowymi hasłami futurystów. Podstawą sądu o religijnym charakterze sztuki Witkiewicza była dla W. Horzycy teoria Czystej Formy: „Religia ma tu zmartwychwstać przez estetykę, a wszystko inne, wraz z dziś już sławną kwestią sensu i bezsensu, jest tylko szczegółem ewolucji tej myśli. Istotne jest tylko to, że Witkiewicz pragnie przez Czystą Formę tworzyć na scenie zupełnie nową, platońską rzeczywistość, ukazać misterium, objawiające odwieczne tajemnice przez konstrukcje elementów formalnych. Teatr Witkiewicza ma więc przede wszystkim charakter religijny, a wartości estetyczne odgrywają tylko rolę środka” („Skamander” 1922 nr 17, s. 119).

¹⁵ Cytuję w kolejności następujące recenzje: (F) „Elsynor”, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922 nr 3—4; W. R[abski], Z teatru, „Kurier Warszawski” 30 XII 1921; S. Pieńkowski, op. cit.; Z. Kisielewski, op. cit.

¹⁶ „Robotnik” 2 I 1922.

¹⁷ J., Przegląd teatralny, „Kultura Robotnicza” 15 III 1922.

¹⁸ „Nowa Sztuka” 1922 nr 2.

¹⁹ „Kurier Poranny” 31 XII 1921 i 1 I 1922.

²⁰ E. Świerczewski, op. cit. Recenzja E. Breitera: „Świat” 7 I 1922.

²¹ Snobizm i postępy, Warszawa—Kraków 1929, s. 100.

²² Cytaty z recenzji Wandurskiego, która w całości poświęcona była opisowi kształtu scenicznego *Pragmatystów*.

²³ S. I. Witkiewicz, Odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”, „Rzeczpospolita” 5 I 1922; przedruk: Teatr, s. 183—189.

²⁴ Teatr, s. 138. Cytat z Żeromskiego, op. cit.

²⁵ A. Stern, op. cit.

²⁶ E. Breiter, *Warszawskie listy teatralne*, „Głos Polski” 3 i 4 I 1922.

²⁷ Teatr, s. 138—139, zob. też strony 182 i 188.

²⁸ S. I. Witkiewicz, *O artystycznym teatrze*, „Pióro” 1938 nr 1; przedruk: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 338—353.

²⁹ Zob. Teatr, s. 8.

³⁰ Teatr, s. 202 (przypis).

³¹ K. Puzyna, *Na przetęczach bezsensu*, „Pamiętnik Teatralny” 1969 nr 3.

³² T. Żeleński-Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 31 I 1925, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 21, s. 208—210.

³³ Redakcja „Skamandra” tak skomentowała ten fakt: „Klub eksperymentu teatralnego »Elsynor« po interesującym debiucie (*Pragmatysty* Witkiewicza) zakończył, zdaje się, swój krótki żywot. Trudno na razie zorientować się, czemu to przypisać: apatię i nieporadność kolegiąlnego rządu elsynorczyków, zimnej kalkulacji finansowej Szyfmana, czy też po prostu nieuchwytnym imponderabiliom, które nie dopuścili do współzycia na tych samych deskach scenicznych Savoir’a z Claudelem, a Coolusa z Hasenclewe-

rem" (nr 19, s. 268). Według J. Iwaszkiewicza głównym powodem upadku „Elsynoru” był brak repertuaru: „Po sztuce Witkacego trudno było znaleźć coś odpowiedniego, grupa nie wiedziała co począć, a ponieważ mała frekwencja odbiła się fatalnie na finansowym stanie teatryku, po kilkunastu czy kilku przedstawieniach *Pragmatystów* zwinęliśmy chorągiewkę” — *Wspomnienia o Szyfmanie*, w: *Teatr Polski 1913—1948. Arnold Szyfman 1908—1948*, Warszawa 1948, s. 51—52. Zob. też M. Ślusarska, „Elsynor” 1921, „Teatr 1969 nr 20.

III KURKA WODNA W REŻYSERII TRZCIŃSKIEGO

- ¹ „Czas” 18 I 1925.
- ² J. Szczublewski, *Reduta szuka awangardy*, „Dialog” 1965 nr 2.
- ³ „Kurka Wodna” Witkiewicza, „Zwrotnica” 1922 nr 2. O zamiarze wystawienia sztuki ONI pisał K. Makuszyński, *Teatry w Polsce 1921—1922*, „Rzeczpospolita” 29 IX 1921.
- ⁴ S. I. Witkiewicz, *Parę nieistotnych uwag na temat „Kurki Wodnej”*, „Czas” 12 VIII 1922; przedruk: *Teatr*, s. 219—223.
- ⁵ „Przegląd Warszawski” 1922 nr 12.
- ⁶ „Nowa Reforma” 24 VII 1922.
- ⁷ „IKC” 24 VI 1922.
- ⁸ „Nowy Dziennik” 23 VII 1922.
- ⁹ „Naprzód” 23 VII 1922.
- ¹⁰ Kr. (T. Kremer), *Teatry krakowskie*, „Przegląd Teatralny i Kine-matograficzny” 30 VII 1922.
- ¹¹ Piszę o tym Witkiewicz, *Teatr*, s. 221.
- ¹² O ideach pedagogicznych S. Witkiewicza pisze B. Danek-Wojnowska we wstępie do: S. Witkiewicz, *Listy do syna*, opracowały B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969. Zob. też J. Witkiewicz, *Zyciorys Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Księga pamiątkowa pod redakcją T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego, Warszawa 1957. O roli ojca w wypracowaniu teorii Czystej Formy pisze Witkacy w *Teatrze* (s. 91) oraz w artykule *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8—12; przedruk: *Nowe formy w malarstwie*, s. 354—358.
- ¹³ Niektóre kwestie ojca Edgara Wałpóra są jakby tawestacją frag-mentów listów Stanisława Witkiewicza:
 „Zaczynaj sobie choć od końca. Nie wywiniesz się. Gaugin za-czął malować, jak miał dwadzieścia siedem lat, Bernard Shaw za-czął pisać po trzydziestce. Ale co tam przykłady. Mówię ci: zostaniesz artystą, jakem Wojciech Wałpor były szyper „Cron-teso”, który miał dziesięć tysięcy ton” (II, s. 19).
 „Jeżeli tobie zdaje się, że ty nie będziesz nigdy pisał, to bar-dzo się mylisz. Właściwie to jest Twoja potrzeba od dzieciństwa i potrzeba ta nie opuszcza ciebie, objawia się rozmaicie, a przyj-dzie czas, kiedy pod naciskiem jakiegoś bezpośredniego związku twojej duszy ze światem zewnętrznym — narodzi się Ktoś. Dnia tego czekam niecierpliwie z zupełną ufnością” (*Listy do syna*, s. 316).
- ¹⁴ *Teatr*, s. 221.

- ¹⁵ Z. Lewakowska, „Goniec Krakowski” 23 VII 1922 oraz Zastępca, „Głos Narodu” 23 VII 1922.
- ¹⁶ K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 31 V 1926. Połemikę na łamach „Ekranu i Sceny” rozpoczął Witkacy dłuższym szkicem *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego pt. „Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej”* (Z powodu artykułu Karola Irzykowskiego w „Scenie Polskiej”, nr 4—5—6, 1923), ogłoszonym w numerach 3—6; Irzykowski replikował artykułem pt. *W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi* (nr 7—9).
- ¹⁷ J. Rottersmann, „Zwrotnica” 1922 nr 3.
- ¹⁸ W. Wirpsza, „Kurka Wodna”, czyli *Marionetki*, „Dialog” 1964 nr 2; przedruk: *Gra znaczeń*, Warszawa 1965, s. 130—145.
- ¹⁹ Skreślona została wypowiedź Edgara, zaczynająca się od słów „Proszę cię, nie pozwalaj sobie zanadto” (s. 12), jedno zdanie z odpowiedzi Kurki („Dobrze, ale sam przyznasz, że to jest błędne kółko”) oraz następne kwestie Edgara („Wielkość jest też w odwadze...”) i Kurki („każdy stwór istniejący jest też jedyny...”) Zob. maszynopis sztuki w bibliotece Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie — nr 6098, s. 8. Wskazówki sceniczne napisane ołówkiem na marginesach świadczą, że był to egzemplarz reżyserski.
- ²⁰ Cytowane recenzje: Lewakowska, Rottersmann, Prokiesz.
- ²¹ *Teatr*, s. 221—222.
- ²² *Od Redakcji*, „Czas” 12 VIII 1922.

IV TORUŃSKIE PRAPREMIERY W MAŁYM DWORKU ORAZ WARIATA I ZAKONNICY

- ¹ „Kurier Polski” 25 I 1923. Informację o odrzuceniu *Wścieklicy* podał Witkacy w wywiadzie prasowym — „IKC” 10 VIII 1925.
- ² M. Szpakiewicz, *Kierownictwo artystyczne*, w: *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu 1920—1923*. Zredagował W. Pawłowski, Toruń b. r., s. 10.
- ³ *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu*, s. 16. Głosy krytyki: M. S., *Teatr Narodowy w Toruniu*, „Kurier Warszawski” 27 XII 1922; *Teatr Miejski w Toruniu*, „Ekran i Scena” 15 I 1923; *Repertuar żelazny*, „Tydzień Polski” 17 II 1923; *Teatr toruński*, „Dziennik Gdański” 1 II 1923; *Walka o teatr w Toruniu*, „Słowo Pomorskie” 19 VII 1923.
- ⁴ „Głos Robotnika” 7 VII 1923. Zob. *Sympatyczna inicjatywa*, „Słowo Pomorskie” 6 VII 1923 oraz anonsy w tejże gazecie z 7, 8, 10 VII.
- ⁵ Z. Guzowska, „Słowo Pomorskie” 22 VII 1923; *Kronika*, „Słowo Pomorskie” 12 VII 1923.
- ⁶ Z. Guzowska, *Jak mnie „zmałował” Witkacy*, „Wiadomości” 12 X 1958.
- ⁷ *Strzał w mgle*, „Gazeta Warszawska” 18 VIII 1924; *Zza kulis teatru w Toruniu*, „Dzień Polski” 21 VIII 1924. Zob. też A. Górski, *Przed zmianą kierownictwa*, „Słowo Pomorskie” 29 VIII 1924; *Notatki teatralne*, „Kurier Poznański” 24 V 1924; L. T., *Teatr Miejski w Toruniu*, „Życie Teatru” 1924, nr 31—35.
- ⁸ *Jeszcze jedna sztuka Witkiewicza na scenie*, „Głos Narodu” 24 IV 1924; „Kurier Warszawski” 1 V 1924.
- ⁹ *Niedyskrepcje teatralne*, „Kurier Poranny” 19 IV i 2 V 1924.

¹⁰ Sato [Z. Guzowska], „Słowo Pomorskie” 3 V 1924.

¹¹ K. Puzyna, opierając się na nie wydanych pamiętnikach S. Kwaskowskiego, podaje, że reżyserem był W. Malinowski (Nota, s. 641) — anons dyrekcji w „Słowie Pomorskim” (29 IV 1924) informował, że zespół gra „pod kierunkiem reżyserskim dyr. Szpakiewicza”. Potwierdza to także Boy w cytowanych *Niedyskrecjach teatralnych* oraz anonimowy autor notatki w „Przeglądzie Teatralnym i Muzycznym” 1924 nr 2.

¹² Idem., *Z teatru*, „Głos Robotnika” 20 i 24 V 1924.

¹³ S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928 nr 8.

V JANA PAWŁOWSKIEGO INSCENIZACJE WŚCIEKLICY

¹ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 31 I 1925; przedruk pt. *Teatr Witkiewicza* w: *Pisma*, t. 21, Warszawa, 1964, s. 208–210.

² A. Wat, *St. I. Witkiewicz. Pogromca tradycyjnego teatru*, „Ekran i Scena” 1926 nr 11.

³ Cytowane recenzje: J. Lorentowicz, *Życie teatru*, „Express Poranny” 1 III 1925; W. Brumer, *Premiera w Teatrze im. Fredry*, „Dzień Polski” 26 II 1925; J. Wołoszynowski, *Z teatru*, „Rzeczpospolita” 27 II 1925; T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 28 II 1925; T. Żeleński-Boy, *Premiera w Teatrze im. Fredry*, „Kurier Poranny” 22 II 1925. Zdanie Piotrowicza pochodzi z jego rozprawy *Od romantyzmu do formizmu. Realizm Witkiewicza*, w: *W nawiasie literackim*, Wilno 1930, s. 175.

Premiera wywołała także duży oddźwięk w prasie pozawarszawskiej (zob. *Spis inscenizacji* s. 210) — m. in. w gdańskiej „Baltische Presse” ukazała się recenzja pt. *Wybuch nowego talentu dramatycznego*, której autor charakteryzując bezkompromisową postawę Witkiewicza pisał: „Jedno czuje się u niego natychmiast: wstręt do wszelkiej powierzchowności, wrodzoną miłość prawdy i parcie do głębi. Jest bardzo sympatyczny właśnie w swoim nieokiełznanu i czarujący, kiedy szaleje. Człowiek czuje się porwany jego z pełni tryskającą fantazją dramatyczną i młde owlany świeżym młodzieńczym porywem” — cyt. za: *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 10 III 1925.

Od zgodnego tonu pochwał odbiegała jedynie wypowiedź J. F. Gawlikowskiego, który orzekł, iż utwór Witkiewicza ma „charakter choroby monomani i czy paranoi” i dlatego „o wiele więcej pozostawia pola dla doclekań psychiatrom niż rzetelnej krytyce literackiej” („Echo Warszawskie” 26 II 1925).

⁴ „Robotnik” 27 II 1925.

⁵ Cytowane recenzje: W. Zjawistowski, „Kurier Polski” 27 II 1925; M. Grzegorzczak, „Warszawianka” 26 II 1925; Wołoszynowski, *op. cit.* Lorentowicz, *op. cit.*

⁶ J. Brzękowski, *U autora „Wścieklicy”*. Wywiad ze St. I. Witkiewiczem, „IKC” 10 VIII 1925.

⁷ A. Zagórski, *Dokoła „Wścieklicy”*, „Przegląd Wieczorny” 27 II 1925.

⁸ (Anonim), *Z teatru*, „Gazeta Kaliska” 17 IV 1925 i B., „Wściekliza” na scenie teatru „Nowości”, „Goniec Częstochowski” 11 IV 1925.

⁹ Cytowane opinie pochodzą z recenzji: [Anonim], *Une première au Théâtre Fredro*, „Journal de Pologne” 8 III 1925; C. Jankowski, *Teatr Polski*, „Słowo” 28 IV 1925; (Anonim), *Z teatru*, „Dziennik Śląska Cieszyńskiego” 22 IV 1925; S. Poraj, *Teatralka*, „Polska Zbrojna” 28 II 1925.

Związki *Wścieklicy* z *Weselem* omawiał W. Piotrowicz, op. cit. Píše o nich także K. Puzyna, *Wścieklica, Hyrkan i mechanizacja*, w: Program teatralny do sztuk *Mątw* i *Wścieklica*, Teatr Narodowy 1966.

¹⁰ ej. (A. Stawar, tj. E. Janus), *Chłistawyczne tendencje w sztuce. Z okazji „Jana Macieja Karola Wścieklicy”*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 14. W *Nowych formach w malarstwie* pisał Witkiewicz: „O ile dla dawnego władcy tłum był tylko miazgą, którą on według woli swej kształtował i sam dokonywał z własnej fantazji wielkich czynów przez tłum ten jak przez swoje posłuszne narzędzie pozabawione woli — o tyle potężny pan nadchodzących czasów będzie (a może już jest w stanie zarodkowym) tylko narzędziem w rękach masy dążącej do użycia materialnego i poczucia swojej władzy (...) Będzie on tylko kółkiem olbrzymiej maszyny, bez którego może nie szłaby ona tak sprawnie i nie dawała takiej wydajności, ale kółkiem, które ostatecznie może być zastąpione innym, może lepszym nawet” (s. 126).

¹¹ Boy zaproponował jednak, aby zarówno realistyczną konwencję sztuki, jak i jej nazbyt werystyczną fabułę, pojmować jako próbę autoparodii: „W chłopku samouku, który pchany własnymi zdolnościami i ambicją, szczebel po szczeblu idzie wciąż wyżej — aż na fotel prezydenta republiki; w pęknięciu wewnętrznym, wynikłym stąd, iż rzeczy które posiadał, przerastają napięcie jego ambicji; w bigosie, jaki przedstawia chłopska mózgownica, naładowana forsownie »pańskimi« wiadomościami, dostrzegł Witkiewicz (takie mam wrażenie) jakby parodię owej »tragedii indywiduum«, która tyle razy stanowiła przedmiot jego utworów” — *Premiera w Teatrze im. Fredry*.

¹² R. Jaworski, *Wściekajmy się — nie dajmy się! List przyjacielski do Stanisława Ignacego Witkiewicza z powodu wystawienia „Jana Macieja Karola Wścieklicy” w Teatrze im. Fredry w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 12.

¹³ „Słowo” 28 IV 1925. Recenzja W. Brumera: „Życie Teatru” 1925 nr 10; pozostałe cytaty z recenzji Grzegorzczaka, Kisielewskiego, Lorentowicza, Boya i Stawara.

¹⁴ T. Żeleński-Boy: *Pisma*, t. 21, s. 109.

¹⁵ T. Kończyc, op. cit.

¹⁶ „Kurier Poranny” 24 I 1925; przedruk: *Pisma*, t. 21, s. 205. W recenzji *Wścieklicy* napisze: „Byłaby tu sposobność, aby przymówić innym teatrom, zwłaszcza tym »literackim«, za ich tchórzliwość wobec Witkiewicza. Ale tego nie uczynię — chyba jednej „Reducie”, która mając służyć młodej, polskiej sztuce, tyle grała rzeczy niepotrzebnych, omiłując wytrwale Witkiewicza. Poza tym uważam, że wszystko jest w porządku; że nowe kierunki powinny raczej stwarzać nowe placówki niż dopraszać się łaski i »poparcia« w oficjalnych gmachach i świątyniach”. Przeciwno wystawianiu w teatrach popularnych „tak wychytrzonych ciekawostek artystycznych

- jak *Wścieklica*" protestował W. Borowy, *Teatr popularny*, „Życie Teatru” 1925 nr 22.
- ¹⁷ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 22 II 1925.
- ¹⁸ sn. *Antrakty „Wścieklicy”*, „Kurier Poranny” 26 II 1925.
- ¹⁹ M. Grzegorzczak, op. cit. Cytat z Boya: *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 27 II 1925; przedruk: *Pisma*, t. 21, s. 239.
- ²⁰ Cytaty z recenzji Kończycza, Boya, Poraja, Jankowskiego i Jaworskiego. Początkowo planowano, że scenografię opracuje Zofia Stryjeńska (Boy, „Kurier Poranny” 6 II 1925).
- ²¹ J. Brzękowski, op. cit. Pozostałe cytaty z recenzji Kończycza, Boya, Breitera („Świat” 14 III 1925), Poraja, Lorentowicza i Wołoszynowskiego.
- ²² A. Zagórski, op. cit.
- ²³ Fragmenty pisma Zarządu Stowarzyszenia do dyrektora Pawłowskiego cytują Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 8 III 1925.
- ²⁴ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 19 II, 15 IV i 6 V 1925. Zob. też: „Jan Maciej Karol Wścieklica” na prowincji, „Kurier Poranny” 9 IV 1925 i W. Brumer, *Sezon teatralny 1924/1925*, „Życie Teatru” 1925 nr 31. Szczegółowe dane o objęździe: Spis inscenizacji s. 210.
- ²⁵ K. Hubicka, „Gazeta Kielecka” 23 IV 1925.
- ²⁶ W. Fallek, *Występ warszawskiego Teatru im. Fredry*, „Republika” 15 IV 1925; B. Dudziński, *Gościnne występy Teatru im. Fredry*, „Kurier Łódzki” 15 IV 1925.
- ²⁷ B., „Wścieklica” na scenie teatru „Nowości”, „Goniec Cęstochowski” 18 IV 1925.
- ²⁸ „Słowo” 28 IV 1925.
- ²⁹ Stef. (S. Papeé), „Przegląd Poranny” 6 V 1925; Masoviensis, „Kurier Poznański” 7 V 1925. W dniu pierwszego występu Witkiewicz w sali teatru „Szkariatna Mask” wygłosił odczyt pt. *O Czystej Formie*.
- ³⁰ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 6 V 1925. „Szlagierem sezonu” nazwał premierę *Wścieklicy* A. Zagórski, *Teatr*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45.
- ³¹ K. Puzyna, *Nota*, s. 651.
- ³² *O Czystej Formie*, „Zet” 1932 nr 12.
- ³³ J. Geszwind, *Bilans Teatru Małego*, „Kurier Lwowski” 4 VIII 1926. Zob. H. Cepnik, W. Kozicki, *Scena lwowska 1780—1929*, Lwów 1929.
- ³⁴ *Sensacja w Teatrze Małym*, „Kurier Lwowski” 6 V 1926.
- ³⁵ *Przed wystawieniem „Jana Macieja Karola Wścieklicy”*, „Kurier Lwowski” 8 V 1926; „Jan Maciej Karol Wścieklica” w Teatrze Małym, „Słowo Polskie” 8 V 1926; K. Bukowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (Przed premierą „Jana Macieja Karola Wścieklicy”)*, „Wiek Nowy” 9 V 1926.
- ³⁶ W. K[ozicki], *Z Teatru Małego*, „Słowo Polskie” 12 V 1926.
- ³⁷ Cytowane recenzje: J. Geszwind, „Kurier Lwowski” 12 V 1926; A. Cwikowski, „Dziennik Ludowy” 13 V 1926; K. Bukowski, „Wiek Nowy” 12 V 1926; K. Zbierzchowski, „Gazeta Poranna” 12 V 1926. Ten ostatni był jedynym recenzentem, który krytycznie ocenił sztukę, pisząc m. in.: „to, co ujrzałem i usłyszałem na lwowskiej premierze napeniło mnie jedynie potężnym zdumieniem, jakbym ujrzał nagle na ulicy człowieka chodzącego na głowie albo konia o sześciu nogach... Nieporozumienie między teatrem Witkiewicza

a widownią jest tak wielkie, że przez pewien czas pytamy się z koszmarnym lękiem, kto tu zwarłował: czy autor, który jest tak mądry, że wychodzi poza ramy pojęć widza, czy widz, który jest tak głupi, że nie może pojąć głębi tej nowej formy teatralnej?"

⁸⁵ Jest to fragment recenzji z „Chwili”, którą cytuje Boy („Kurier Poranny” 13 V 1926). W bibliotekach polskich nie zachowały się komplety tego pisma.

⁸⁶ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 30 V 1926.

VI TEATR FORMISTYCZNY

¹ „Głos Zakopiański” 20 III 1925.

² K. B[rudzińska], *Tydzień karnawałowy w Zakopanem*, „Głos Zakopiański” 20 II 1925.

³ J. Brzękowski, *U autora „Wścieklicy”*, l. c.

⁴ Cytaty z książki R. Malczewskiego, *Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Warszawa 1960, s. 82.

⁵ Fragment listu cytuje Boy w *Niedyskrecjach teatralnych*, „Kurier Poranny” 5 IV 1925.

⁶ T. Mischke, *Garść myśli w związku z teorią i twórczością S. I. Witkiewicza*, „Głos Zakopiański” 10 IV 1925; K. B[rudzińska], *Z teatru (S. I. Witkiewicz na scenie w Zakopanem)*, „Głos Zakopiański” 3 IV 1925.

⁷ J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1964, s. 185.

⁸ S. Alberti, *Teatr Formistyczny w Zakopanem*, „Comedia” 1926 nr 24. Por. list Witkiewicza do J. E. Piłmieńskiego z 23 IV 1938, „Pamiętnik Teatralny” 1961 nr 4.

⁹ H. B., *Ze sceny*, „Głos Zakopiański” 25 VII 1925.

¹⁰ „Głos Zakopiański” 10 X 1925.

¹¹ Po odczycie wywiązała się na łamach „Głosu Zakopiańskiego” burzliwa polemika, w której zabierali głos: J. Brzękowski, *Teoria czystej formy (Uwagi po odczycie St. I. Witkiewicza pt. „Nieporozumienia teatralne”)*, 18 VII 1925; S. I. Witkiewicz, *Odpowiedź*, 25 VII 1925; T. Mischke, „*Nieporozumienia teatralne*” i wszelkie inne, „Głos Zakopiański” 25 VIII 1925; J. Brzękowski, *Odpowiedź na odpowiedź*, 1 VIII 1925; S. I. Witkiewicz, *Czerwony sygnał dla Dr T. A. Mischkego*, 1 VIII 1925; T. Mischke, *Na czerwony sygnał Witkiewicza biała chorągiew*, 8 VIII 1925.

¹² J. Brzękowski, *Teatr Formistyczny w Zakopanem*, „Życie Teatru” 1925 nr 41; S. Alberti, *Teatr Formistyczny St. I. Witkiewicza w Zakopanem*, „Kurier Literacko-Naukowy” 12 X 1925; T. Mischke, „*W małym dworku*”... *Sztuka St. Ign. Witkiewicza (27 VIII 1925 r. w Zakopanem)*, „Głos Zakopiański” 5 IX 1925.

¹³ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 49.

¹⁴ R. Malczewski, op. cit.

¹⁵ H. Ostrowski, *St. I. Witkiewicz o teatrze czystej formy*, „Comedia” 1926 nr 28.

¹⁶ S. Alberti, „*Pragmatyści*” St. I. Witkiewicza w „*Teatrze Formistycznym*” w Zakopanem, „Kurier Literacko-Naukowy” 4 I 1926.

¹⁷ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 16 XII 1925.

¹⁸ „Głos Zakopiański” 10 VII 1926.

¹⁹ „Pamiętnik Teatralny” 1969 nr 3, s. 301.

²⁰ Cytaty z listu Witkiewicza do Piłmieńskiego, op. cit. i artykułu

- Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości, „Zet” 1934 nr 18.
- ²¹ J., *Teatr Niezależny w Zakopanem*, „Kurier Poranny” 26 V 1938.
- ²² List Witkiewicza do Piomeńskiego z 5 VII 1938, Dział rękopisów Biblioteki Z. N. im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 12 936 II.
- ²³ O artystycznym teatrze, „Pióro” 1938 nr 1; przedruk: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, s. 353.
- ²⁴ S. Alberti, *Teatr Formistyczny w Zakopanem*, l. c.
- ²⁵ Rozmowa ze St. I. Witkiewiczem, „Wiadomości Literackie” 13 IV 1924.
- ²⁶ O artystycznej grze aktora, „Przegląd Wieczorny” 4 VI 1927.

VII „STRAJK” AKTORÓW W TEATRZE MAŁYM

- ¹ *Literackie premiery Teatru Małego*, „Przegląd Wieczorny” 20 III 1926; *Zapowiedzi a życie*, 23 III 1926; *Na czym stanęło*, 25 III 1926.
- ² „Kurier Poranny” 25 III 1926; przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 22, s. 30–33.
- ³ Jł. [J. Lechoń], *Ruch teatralny*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 13.
- ⁴ Delta, *Teatralia*, „Łódź w ilustracji” [dod. do „Kuriera Łódzkiego”] 18 IV 1926; (E. Świerczewski), *Czy istotnie „Sowiety w teatrze”?*, „Echo Warszawskie” 4 IV 1926.
- ⁵ Z. Nowakowski, *Modlitwa do Boga o lekką śmierć (z powodu felietonu pt. „Sowiety w teatrze”)*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1 IV 1926.
- ⁶ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 27 III i 2 IV 1926.
- ⁷ Pismo ogłosił „Kurier Poranny” pod redakcyjnym tytułem *O krzywdę polskiego autora* (1 IV 1926).
- ⁸ „Robotnik” 7 IV i 8 IV 1926.
- ⁹ Tekst uchwały podało „Echo Warszawskie” 8 IV 1926 pod tytułem *Aktorstwo polskie o rzekomych „Sowietach w teatrze”*. Zob. *Obrazy aktorów*, „Kurier Poranny” 3 IV 1926.
- ¹⁰ W. Br[umer], *O godność artystyczną aktora*, „Życie Teatru” 1926 nr 15–16, s. 118.
- ¹¹ I. D(eutscher), *U autora „Tumora Mózgowicza”*. Wywiad „Nasze-go Przeglądu” ze St. I. Witkiewiczem, „Nasz Przegląd” 13 IV 1926.

VIII SUKCES WARIATA I ZAKONNICZY ORAZ NOWEGO WYZWOLENIA

- ¹ K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 31 V 1926.
- ² E. Cękalski, *Teatry warszawskie, Bilans ubiegłego sezonu*, „Comœdia” 12 IX 1926.
- ³ *Niedyskrecje teatralne*, „Kurier Poranny” 28 V i 1 VI 1926.
- ⁴ J. Lorentowicz, *Życie teatru*, „Express Poranny” 31 V 1926; T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 29 V 1928.
- ⁵ (a. n.) [A. Nowaczyński], *Teatr Mały*, „Gazeta Warszawska Poranna” 29 V 1928.

- ⁶ M. Smolarski, *Premiera w Teatrze Małym*, „Rzeczpospolita” 30 V 1926; J. Appenzlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd” 30 V 1926.
- ⁷ Cytowane recenzje: E. Świerczewski, *Wczorajsza premiera sztuk Witkiewicza w Teatrze Małym*, „Echo Warszawskie” 29 V 1926; E. Breiter, *Teatry warszawskie*, „Świat” 5 VI 1926; W. Zaw[istowski], *Dookoła teatru*, „Nowy Kurier Polski” 29 V 1926.
- ⁸ Cytaty z recenzji: I. Deutscher, „*Deformacja*” w *sztukach Witkiewicza*, „Nasz Przegląd” 6 VI 1926; W. Brumer, *Premiera w Teatrze Małym*, „Dzień Polski” 3 VI 1926.
- ⁹ S. I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*, „Pamiętnik Teatralny” 1969 nr 3, s. 312. Wiadomo, że Witkiewicz był entuzjastą Freuda i Wstęp do psychoanalizy „wielbił bezapelacyjnie”. W studium pt. *Nieumyte dusze*, napisanym w r. 1936, specjalny rozdział poświęcił Witkacy psychoanalizie, dowodząc, iż w nowoczesnym społeczeństwie spełniać może ona te funkcje, jakie dawniej miała spowiedź i stąd jej wielka rola społeczna (karty 22–54 maszynopisu). Zob. też M. Król, *Witkacego kłopoty z przyszłością*, „Dialog” 1969 nr 9.
- ¹⁰ S. Zahorska, *Psychoanaliza i Teatr Mały*, „Nowy Kurier Polski” 13 VI 1926.
- ¹¹ F. Siedlecki, *Teatr*, „Gazeta Administracji i Policji Państwowej”, 2 VI 1926; A. Słonimski, *Ruch teatralny*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 23.
- ¹² Witkiewicz w *Teatrze Małym*, „Kurier Polski”, 3 VI 1926.
- ¹³ Cytowane recenzje: Kończyc, Nowaczyński.
- ¹⁴ T. Zeleński-Boy, *Premiera w Teatrze Małym*, „Kurier Poranny” 29 V 1926.
- ¹⁵ L. Roquigny, *La vie théâtrale*, „Le Messenger Polonais” 6 VI 1926.
- ¹⁶ *Polemika z krytykami*, s. 321.
- ¹⁷ A. Nowaczyński, op. cit. Pozostałe cytaty z recenzji: Appenzlaka i M. Smolarskiego, „Rzeczpospolita” 30 V 1926.
- ¹⁸ E. Świerczewski, op. cit. L. Jabłonkówna w monografii *Aleksander Węgierko* (Warszawa 1960, s. 62) uznała, iż naturalizm w grze aktorskiej był błędem reżysera, który nie będąc w stanie przezwyciężyć „naturalistycznych ciągłot u aktorów” pozwolił im się „zmaioryzować”.
- ¹⁹ Projekt kostiumów zachował się w Muzeum Teatralnym w Warszawie — reprodukcja ukazała się w „Pamiętniku Teatralnym” 1969 nr 3. W Muzeum znajduje się także komplet zdjęć z obydwu przedstawień, wykonanych przez S. Brzozowskiego.
- ²⁰ A. Słonimski, op. cit. Afisz i program przedstawienia informował, że „dekoracje według projektu autora wykonane w pracowni Teatru Polskiego”. Karol Frycz, który był wówczas scenografem Teatru Polskiego, twierdził, że on sam opracował scenografię do *Wariata i zakonnicy* i uważał, iż było to jedno z lepszych jego dzieł — zob. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 301. Projekt wykonany przez Witkacego nie zachował się i trudno orzec, czy był on istotnie podstawą dla koncepcji scenograficznej Frycza.
- ²¹ J. Appenzlak, op. cit.; K. Irzykowski, op. cit.
- ²² „Kurier Poranny” 28 V 1926.
- ²³ „Myśl Narodowa” 1926 nr 24.

IX KLĘSKA BZIKA TROPIKALNEGO

- ¹ J. Appenzlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd” 4 VII 1926.
² J. F. Gawlikowski, *Bzik tropikalny*, „Rzeczpospolita” 4 VII 1926.
³ K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 5 VII 1926.
O różnicach poglądów estetycznych Irzykowskiego i Witkiewicza
piszą: A. Mencwel, *Teatr nie-teatr Karola Irzykowskiego*, „Dialog”
1965 nr 11; A. Rogatko, „Walka o treść” Irzykowskiego jako po-
lemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza, „Pamiętnik
Literacki” 1971 nr 2.
⁴ „Echo Warszawskie” 5 VII 1926.
⁵ *Kurier Poranny*” 3 VII 1926.
⁶ A. Zagórski, *Teatr Niezależny*, „Przegląd Wieczorny” 5 VII 1926.
⁷ J. Appenzlak, op. cit.
⁸ „Kurier Polski” 3 VII 1926.
⁹ Rustan, *Teatr Niezależny*, „Gazeta Poranna Warszawska” 5 VII
1926.
¹⁰ H. Liński, *Nowy teatr w Warszawie (Rozmowa z dyr. Markiem)*,
„Nowy Kurier Polski” 29 VI 1926. Zob. też: T. Żeleński-Boy,
Niedyskrecje teatralne, „Kurier Poranny” 21 VI i 1 VII 1926; Del-
ta, *Z teatrów warszawskich*, „Łódź w ilustracji” 4 VII 1926;
A. Zagórski, *Teatr Niezależny*, „Przegląd Wieczorny” 1 VII 1926.
¹¹ Kor., *Inauguracyjna premiera w Teatrze Niezależnym*, „Polska
Zbrojna” 4 VII 1926; G. Ol[echowski], „Bzik tropikalny” w *Te-
atrze Niezależnym*, „Unia” 4 VII 1926.
¹² W. Zaw[istowski], *Inauguracja Teatru Niezależnego*, „Nowy Ku-
rier Polski” 2 VII 1926.
¹³ Informacje uzyskane w czasie rozmowy z Henrykiem Szletyńskim.
¹⁴ T. Żeleński-Boy, *Premiera w Teatrze Niezależnym: „Bóg Zemsty”*,
„Kurier Poranny” 8 VII 1926; przedruk: *Pisma*, t. 22, s. 143–146.

X AUTORSKA INSCENIZACJA W MAŁYM DWORKU

- ¹ Zast., *Z Teatru Małego („W cichym [!] dworku”, groteska w 3
aktach St. I. Witkiewicza)*, „Kurier Lwowski” 15 VIII 1926.
² Zob. Z. Wilski, *Stanisława Wysocka*, Warszawa 1965.
³ M. H., *Występ Solskiej i Wysockiej w Teatrze Małym*, „Kurier
Lwowski” 1 VIII 1926.
⁴ K. Bukowski, *Ze sali odczytowej*. Stanisław Ign. Witkiewicz: „Nie-
porozumienia teatralne”, „Wiek Nowy” 12 VIII 1926; M. H., *Od-
czyt Stanisława Witkiewicza w Teatrze Małym*, „Kurier Lwowski”
12 VIII 1926.
⁵ Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”, Warszawa 1963,
s. 16.
⁶ Zast., *Z Teatru Małego*, l. c.
⁷ Fragment nie wydane pamiętnika Ireny Solskiej cytuje Z. Wil-
ski, op. cit.
⁸ J. Iwaszkiewicz, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twór-
czość” 1963 nr 2.
⁹ J. Zahradnik, *Z Teatru Małego. „W małym dworku”. Groteska
w 3 aktach St. Ign. Witkiewicza. Występ gościnny Ireny Solskiej
i Stan. Wysockiej*, „Słowo Polskie” 16 VIII 1926.

- ¹⁰ H. Zbierchowski, *Z Teatru Małego*, „Gazeta Poranna” 15 VIII 1926.
- ¹¹ S. I. Witkiewicz, *Mała piguleczka dla lwowskich „wrogów”*, „Kurier Lwowski” 27 VIII 1926. Zaniechanie polemik z recenzentami teatralnymi tłumaczył Witkacy „brakiem miejsca na moje artykuły w gazetach” — J. Brzękowski, *U autora „Wścieklicy”*, l. c.
- ¹² *Teatr*, s. 164—165.
- ¹³ *Mała piguleczka dla lwowskich „wrogów”*. Witkiewicz gotów był nawet bronić „sensu życiowego” niektórych scen: „A co do tego, jak wytłumaczyć sobie z życiowego punktu widzenia trucie dzieci przez matkę, każdy rozumie to doskonale, tylko niektórzy krytycy lwowscy dziwnie ciepłi są na ten temat. Otóż matka, jako widmo dopiero zobaczywszy całą ohydę życia w tym dworku woli zabrać córki ze sobą na tamten świat. Bardzo proste i to jest właśnie wynikiem całego aktu II”.
- ¹⁴ „Gazeta Poranna” 15 VIII 1926. Sukces obu przedstawień sztuk Witkiewicza w Teatrze Małym zachęcił kierownictwo Miejskich Teatrów we Lwowie do wstawienia do repertuaru *Sonaty Belzebuba*, ale do premiery nie doszło — *Plan repertuaru w Miejskich Teatrach na sezon 1926—1927*, „Wiadomości Teatralne” 1926 nr 41.

XI PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA W TEATRZE MIEJSKIM W ŁODZI

- ¹ Zob. J. Kłossowicz, *Belzebub w Białymstoku*, „Teatr” 1966 nr 6.
- ² *Co myśli Witkiewicz? (Wywiad „Republiki” z autorem „Persy Zwierzontkowskiej”)*, „Republika” 4 VI 1927.
- ³ S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928 nr 8. Jedynym znanym świadectwem wartości tej sztuki była uwaga zrobiona przez ks. dra H. Kazimierowicza, przyjaciela i wielbiciela Witkacego (wystawiał nawet jego dramaty „w potwornej pipidowce dla swoich parafian”), który w liście do autora Szewców pisał: „dramat *Persy Zwierzontkowskiej* robi na mnie takie wrażenie, że każdorazowo przy czytaniu z przyjemności wyję, krzyczę, choć są ku temu duże przeszkody. Uczucie bezwzględnie inne niż życiowe — powiedzmy metafizycznie — jest w stanie jednakże przejawiać się w taki sposób” — J. E. Piłmieński, *Polski pontifex maximus katastrofizmu*, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, s. 238. Wysoko oceniał ten utwór także K. Czachowski, pisząc, iż tutaj właśnie „uczucie metafizyczne zyskało bodaj najlepszy wyraz teatralizacji” — *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, Warszawa 1936, t. 3, s. 526.
- ⁴ *Polemika z krytykami*, s. 324. Ze wszystkich czasopism łódzkich „Republika” była najbardziej przychylna Witkacemu. Redakcja jej w jednym z numerów zestawiała kilka wyjątków z popremieryowych recenzji i zaopatrzyła je następującym komentarzem: „Dla zorientowania czytelników w tej rozbieżności sądów pragniemy dodać słów kilka o Witkiewiczu... Malarz, filozof, matematyk, powieściopisarz. Kolosalna inteligencja i niepowszednia erudycja. W sferach artystycznych i literackich w Polsce i w całej Europie wysoce szanowany za talent oryginalny, choć niepojęty często za głęboką wiedzę. Galileusz stanął na stosie, Kolumb zgasł w wię-

- zleniu. Witkiewicz jest kpiarzem, wariatem, kombinatorem i grafomanem. Przynajmniej w »niektórej« opinii...» — Pokłosie recenzji o sztuce Ign. Witkiewicza, „Republika” 3 VI 1921.
- ⁶ Zastępca, Teatr Miejski, „Kurier Łódzki” 3 VI 1927.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ A. Nullus, W fotelu i za kulisami, „Republika” 2 VI 1927.
- ⁹ C. Oltaszewski, „Republika” 3 VI 1927. Dalsze cytaty pochodzą z jego recenzji oraz Zastępcy i Nullusa.
- ¹⁰ Finał sztuki wzbudził najwięcej zastrzeżeń krytyków. Jeden z nich odczytał go jako parodię sceny chocholego tańca z Wesela: „Przeszarżowany kankan trupów Witkiewicza to widoczna parodia istotnych skarbów poezji. Autor zapomina, że robi teatr marionetek i pijackimi, chwiejnymi ruchami przedrzeźnia postacie alegoryczne Wyspiańskiego” (J. Rozgórski).
- ¹¹ T. Górski, Śmierć pępkom! Na marginesie sztuki Witkiewicza, „Republika” 2 VI 1927.
- ¹² A. Nullus, op. cit.
- ¹³ Polemika z krytykami, s. 323.
- ¹⁴ Odpowiedź i spowiedź.
- ¹⁵ B. Danek-Wojnowska, Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu, w: Z problemów literatury polskiej XX wieku, Warszawa 1965, t. 2, s. 217. Por. K. Puzyna, Witkacy — wstęp do Dramatów S. I. Witkiewicza, s. 25.
- ¹⁶ A. Hutnikiewicz, Od czystej formy do literatury faktu, Toruń 1965, s. 159.
- ¹⁷ S. I. Witkiewicz, Nowe formy w malarstwie, s. 120.
- ¹⁸ Zastępca — A. K. S., Kpiny z widzów, „Rozwój” 2 VI 1927.
- ¹⁹ K. Puzyna, To, co teatralne, Warszawa 1960, s. 20.
- ²⁰ T. Zeleński-Boy, Tajemnica Łodzi, „Kurier Poranny” 21 IX 1927; przedruk: Pisma, t. 22, s. 366—370.
- ²¹ S. Skwarczyńska, Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce, Warszawa 1959, s. 340.
- ²² Dokumenty do tej sprawy opublikował W. Fallek, Cztery sezony teatru łódzkiego, „Prace Polonistyczne” 1939, seria III.
- ²³ J. Rozgórski, Dwie premiery w Teatrze Miejskim w Łodzi, „Epoka” 26 VI 1927. Zob. E. S. Plany na sezon bieżący, „Comoedia” 1926 nr 21.
- ²⁴ Was., Premiery teatralne, „Głos Polski” 2 VI 1927.
- ²⁵ J. Z. Teatr Miejski, „Łódzkie Echo Wieczorne” 1 VI 1927. Wszystkie inne cytaty z recenzji Nullusa.
- ²⁶ „Szaleństwa” Witkacego. Wspomnienia Konstantego Mackiewicza. Zanotował M. Jagoszewski, „Dziennik Łódzki” 3 IV 1966.
- ²⁷ (S.), „Persy Zwierzontkowska”, „Republika” 1 VI 1927. Szkice dekoracji sporządzone przez K. Mackiewicza opublikował „Pamiętnik Teatralny” 1971 nr 3—4, s. 494.
- ²⁸ Cytaty z recenzji: A. K. S., „Persil” — czy Persy-flaż...? Na marginesie „Persy Zwierzontkowskiej” St. Ign. Witkiewicza, „Rozwój” 5 VI 1927; A. Nullus, op. cit.; emb., op. cit.
- ²⁹ Teatr przyszłości, „Wiek XX” 1928 nr 8.
- ³⁰ Wg: Frekwencja widowisk ogólnych Teatrów Miejskich. Sezon 1926/27, Archiwum Miejskie w Łodzi, sygn. 1366.
- ³¹ A. Nullus, op. cit.

- ¹¹ Zob. „Prager Presse” o ostatniej premierze S. I. Witkiewicza, „Przegląd Wieczorny” 9 VI 1927.
- ¹² Polemika z krytykami, s. 324.
- ¹³ Książka miała nosić tytuł *Ostatnia pigułka dla „wrogów”*. Por. „Przedmowę autora” do *Nienasycenia*, Warszawa 1957, t. 1, s. 27.

XII EKSPERYMENT WIERCIŃSKIEGO Z METAFIZYKĄ DWUGŁOWEGO CIELEŃCIA

- ¹ List do Edmunda Wiercińskiego z dn. 21 VIII 1927, „Pamiętnik Teatralny” 1969 nr 3, s. 301.
- ² List M. Rudkowskiego do E. Wiercińskiego z dn. 10 VII 1927, w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.
- ³ Nowe drogi Teatru Nowego — nasza rozmowa z dyr. Teatru Nowego p. Rudkowskim, „Dziennik Poznański” 16 IX 1927.
- ⁴ K. Puzyna, Z korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Pamiętnik Teatralny” 1961 nr 4, s. 507.
- ⁵ Zob. E. Krasieński, Edmund Wierciński, Warszawa 1960, s. 92; M. Kwiatkowski, Poznańskie intermedium Edmunda Wiercińskiego, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1963/4, nr 2, s. 25—28.
- ⁶ Z. Kosidowski, Stanisław Witkiewicz, Z powodu dzisiejszej premiery w Teatrze Nowym, „Gazeta Poznańska i Pomorska” 14 IV 1928.
- ⁷ E. Wierciński, Notatki autobiograficzne — próba analizy moich prac, Łódź 1929; rękopis w zbiorach M. Wiercińskiej. Fragmenty tych notatek przedrukował w prawie niezmienionej wersji M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próby syntezy*, Warszawa 1935, s. 261.
- ⁸ Informacja Maril Wiercińskiej.
- ⁹ F. Krassowski, *Scena narastająca. Zasady i projekty*, Kraków 1926.
- ¹⁰ L. Rubach, Teatr Nowy, „Goniec Wielkopolski” 19 IV 1928; recenzja Z. Kosidowskiego, „Gazeta Poznańska i Pomorska” 17 IV 1928.
- ¹¹ Stef. [S. Papée], Z Teatru Nowego, „Przegląd Poranny” 17 IV 1928.
- ¹² W. Noskowski, Z teatru, „Kurier Poznański” 15 IV 1928.
- ¹³ List Witkiewicza do Wiercińskiego z dn. 18 IV 1928, „Pamiętnik Teatralny” 1961 nr 4.
- ¹⁴ Teatr przyszłości, „Wiek XX” 1928 nr 8.
- ¹⁵ Zastępca, Z Teatru Nowego, „Nowy Kurier” 18 IV 1928.
- ¹⁶ Stef. [S. Papée], op. cit.

XIII PRZEDSTAWIENIA NA SCENACH EKSPERYMENTALNYCH

- ¹ J. Jarema, *Przed nowym sezonem „Cricot”*, „Nasz Wyraz” 1938 nr 9.
- ² Z. Leśnodorski, *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1968, s. 246.
- ³ Teatr zrodzony z zabawy, „Czas” 1 I 1939.
- ⁴ (W.) [W. Natanson], Z „Domu Artystów”. „Mątwą” St. Ignacego Witkiewicza w wykonaniu amatorów pod reżyserią dra Wł. Dobrowolskiego, „Czas” 11 XII 1933.
- ⁵ J. Jarema, „Cricot” (O teatrze plastycznym), „Głos Plastyków” 1934 nr 7—8.

- ⁶ J. Puget, „Cricot”, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1963/4 nr 3.
- ⁷ M. Jarema, Henryk Wiciński, „Głos Plastyków” 1947, grudzień.
- ⁸ Hen-Wi [H. Wiciński], Nowy sezon „Cricot”, „Gazeta Artystów” 13 X 1934.
- ⁹ J. W. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, w: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 239. Zob. J. Lau, *Teatr Artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 61–66.
- ¹⁰ J. Puget, op. cit.
- ¹¹ Cytat z listu W. J. Dobrowolskiego do autora pracy, Kraków 5 X 1969.
- ¹² W. J. Dobrowolski, *Droga artysty*, „Czas” 6 I 1934; tenże, *Psychologiczne oświetlenie sztuki żywego słowa*, „Czas” 28 I 1934.
- ¹³ W. J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, l. c.
- ¹⁴ M. K[anfer], *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska?*, „Nowy Dziennik” 15 XII 1933.
- ¹⁵ T. Kantor, *Głos w dyskusji o „Cricot”*, „Życie Literackie” 7 VII 1956. Zob. K. Barnaś, *Powrót do „Cricot”*, „Życie Literackie” 8 VI 1956; W. J. Dobrowolski, *Prawda i legenda o teatrze „Cricot”*, „Teatr” 1963 nr 7.
- ¹⁶ J. Jarema, „Cricot”, l. c.
- ¹⁷ *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8–12; przedruk: *Nowe formy w malarstwie*, s. 358.
- ¹⁸ K. Cz[achowski], „Straszliwy wychowawca” St. Ign. Witkiewicza. *Inauguracja krakowskiej „Awansceny”*, „Gazeta Polska” 22 III 1935.
- ¹⁹ Projektowano inscenizację *Wariata i zakonnicy*. Próby trwały trzy miesiące i przedstawienie było przygotowane w całości, ale z powodu komplikacji obsadowych (brak wykonawcy roli dra Burdygiela) do właściwej premiery nie doszło. Zob. K. Puzyna, *Nota*, s. 647; S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warszawa 1967, s. 152.
- ²⁰ W. Pietrzak, *Z okazji dramatu, „Prostu z Mostu”* 29 V 1939.

UWAGI KOŃCOWE

- ¹ L. Chwistek, *Z zagadnień teatru*, „Słowo Polskie” 28 I 1931.
- ² *Wstęp do rozważań nad „Wieżą Babel” Słonińskiego*, „Przegląd Wieczorny” 16 VII 1927.
- ³ Cytaty z *Teatru*, s. 8, 67, 6.
- ⁴ *O artystycznej grze aktora*, „Przegląd Wieczorny” 4 VI 1927.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ *Teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928 nr 8.
- ⁷ *O artystycznej grze aktora*.
- ⁸ *Teatr*, s. 202 (przypis).
- ⁹ Cytaty z *Teatru*, s. 4 i 65.

SPIS INSCENIZACJI

WYKAZ SKRÓTÓW

„Goniec Krak.” — Goniec Krakowski
„Express Por.” — Express Poranny
„Gaz. Poz. i Pom.” — Gazeta Poznańska i Pomorska
„Głos Zakop.” — Głos Zakopiański
„Ilustr. Przegląd Teatr.” — Ilustrowany Przegląd Teatralny
„Kur. Lit.-Nauk.” — Kurier Literacko-Naukowy
„Kur. Lwowski” — Kurier Lwowski
„Kur. Pol.” — Kurier Polski
„Kur. Por.” — Kurier Poranny
„Kur. Poz.” — Kurier Poznański
„Kur. Warsz.” — Kurier Warszawski
„Nowości Ilustr.” — Nowości Ilustrowane
„Nowy Kur. Pol.” — Nowy Kurier Polski
„Pam. Teatr.” — Pamiętnik Teatralny
„Przegląd Teatr. i Muz.” — Przegląd Teatralny i Muzyczny
„Przegląd Teatr. i Kinemat.” — Przegląd Teatralny i Kinematograficzny
„Przegląd Warsz.” — Przegląd Warszawski
„Przegląd Wiecz.” — Przegląd Wieczorny

TUMOR MÓZGOWICZ, dramat w trzech aktach z prologiem.
Kraków, Teatr Miejski im. J. Słowackiego. Prapremiera 30 VI 1921;
grano 2 razy.

Reż. — T. Trzciniński. Obsada: Tumor Mózgowicz — W. Bracki, Rozhulantyna Bazylówna Mózgowiczowa — L. Pancewiczowa, Balantyna Fermor — A. Kłońska, Prof. Alfred Green — W. Krasnowiecki, Józef Mózgowicz — J. Orwid, Ibissa, hrabianka Krzeczberska — Halina Kacicka, Alfred Mózgowicz — E. Solarski, Maurycy Mózgowicz — L. Bracka, Irena Mózgowicz — J. Hańska, Lord Artur Persville — J. Dobiesław, Księżę Tengah — A. Szymański, Stary Radża Patakulo — B. Puchalski, Kapitan Fitz-Gerald — H. Modrzewski.

Bibl.: [Anonim], *Z Teatru J. Słowackiego*, „Goniec Krak.” 1921 nr 170, 173; P. W. [W. Borowy], *Czasopisma*, „Przegląd Warsz.” 1921 nr 2; W. Fallek, *Z Teatru im. Juliusza Słowackiego*, „Nowy Dziennik” 1921 nr 170; tenże, *Psychologiczna fantastyczność jako podwalina przyszłego dramatu (Odpowiedź Witkiewiczowi)*, „Nowy Dziennik” 1921 nr 208; F. O. [W. Folkierski?], *Teatr Miejski: Stanisława Ignacego Witkiewicza „Tumor Mózgowicz”*, „Rzeczpospolita” 8 VI 1921 (wyd. krak.); E. Haecker, *Ofensywa futuryzmu przeciw sztuce*, „Na-

przód" 1921 nr 145, 146; L., *Pierwszy eksperyment formizmu w teatrze*, „Świat" 1921, nr 30; E. Ł[uski], *Z Teatru im. J. Słowackiego*, „Goniec Krak." 1921 nr 178; O. Ortwin, „O Apokalipsie i Mesjaszach", „Kur. Lwowski" 1921 nr 203; M. Orlicz [J. Loewenstark], „Tumor Mózgowicz" (Z okazji wystawienia pod powyższym tytułem 3-aktowego dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza w teatrze krakowskim im. J. Słowackiego), „Ilustr. Przegląd Teatr." 1921 nr 27; W. Pr[okesch], *Teatr im. Słowackiego*, „Nowa Reforma" 1921 nr 149; K. H. Rostworowski, *Teoria bezsensu S. I. Witkiewicza*, „Głos Narodu" 1921 nr 151; tenże, W sprawie „mojej Teorii Bezsensu S. I. Witkiewicza", „Czas" 1921 nr 174; M. N. [T. Sinko?], *Tumor Mózgowicz*, „Czas" 1921 nr 146; L. Skoczylas, *Eksperyment ekspresjonistyczny na scenie*, „Głos Narodu" 1921 nr 149; J. Stur [H. Feingold], *Stan. Ign. Witkiewicza „Tumor Mózgowicz"*, „Kur. Lwowski" 1921, nr 197, 203, przedruk: *Na przelomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 190—197; A. Stern, *Manekiny naturalizmu. Uwagi o polskim teatrze*, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym na tle nowej sztuki, „Skamander" 1921, nr 14—15; M. Sz[ykowski], *Z Teatru im. Jul. Słowackiego*, „IKC" 1921 nr 177; I. Wieniewska, *Problem bezsensu*, „Kur. Lwowski" 1921 nr 182; J. Wittlin, *Apologia nonsensu w sztuce*, „Gazeta Włeczorna" 1922 nr 6318; A. Woycicki, „Eksperymenty" wśród tradycji, program teatralny do *Beziemiennego* dzieła S. I. Witkiewicza, *Teatr im. J. Słowackiego* 27 V 1967; tenże, *Teofil Trzciniński (19 XII 1878 — 25 XII 1952)*, w: T. Trzciniński, *O teatrze i muzyce*, Warszawa 1968; T. Żeleński-Boy, *Z teatru*, „Czas" 1921 nr 146, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1963, t. 20, s. 68—76; S. I. Witkiewicz, *Zwierzenia osobiste na temat „Tumora Mózgowicza" i teorii Czystej Formy na scenie*, „Goniec Krak." 1921 nr 192, 193, przedruk: *Teatr*, Kraków 1923, s. 77—83; tenże, W sprawie mojej tzw. „Teorii Bezsensu" (?) w Sztuce, „Czas" 1921 nr 171, przedruk: *Teatr*, s. 119—122; tenże, *Parę słów w kwestii stosunku Formy do „treści"* (Dalszy ciąg polemiki z K. H. Rostworowskim), „Goniec Krak." 1921 nr 228, 229, przedruk: *Teatr*, s. 108—112; tenże, *Odpowiedź Falkowi na jego krytykę „Tumora Mózgowicza"*, „Nowy Dziennik" 1921 nr 204, przedruk: *Teatr*, s. 84—88; *Jeszcze parę słów w kwestii „fantastycznej psychologii"* (Dalszy ciąg polemiki z Falkiem), „Nowy Dziennik" 1927 nr 237, przedruk: *Teatr*, s. 124—127; tenże, *O tożsamości samej ze sobą Sztuki teatralnej w Czystej Formie*, „IKC" 1921 nr 255, przedruk: *Teatr*, s. 114—119.

Fot.: „Świat" 1921 nr 30; T. Żeleński-Boy, *Pisma*, Warszawa 1963, t. 20, s. 128; „Pam. Teatr." 1969 nr 3, s. 365; „Prace Literackie" 1970 nr 11—12, s. 312.

PRAGMATYŚCI, sztuka w trzech aktach.

Warszawa, Teatr „Elsynor" (w sali T. Małego). Prapremiera 29 XII 1921, grano 4 razy.

Reż. — K. Borowski, malarze — E. Dziewulski i S. Sliwiński, reżyser plastyki scenicznej i gestu — E. Dziewulski, kostiumy wg projektów Z. Zanozińskiego z pracowni Teatru Polskiego wykonane przez P. Horską, muz. — E. Dziewulski. Obsada: Plafodor Mięcki — J. Kozłowski (tj. J. Warnecki), Mamalia — M. Dunikowska, Graf Franz von Telek — B. Samborski, Mumia Chińska — J. Muncill-

growsa, Kobieton — H. Stębowska, Zandarm I — B. Roslan, Zandarm II — M. Batogowski (zastąpił go M. Odorowski).

Bibl.: [Anonim], *Sztuka*, „Kur. Pol.” 1921 nr 338, 343, 346, 348, 350, 351; [Anonim], „Elsynor” „Nowa Sztuka” 1921 nr 1; [Anonim], *Zapiski teatralne*, „Przegląd Warsz.” 1922 nr 2; [Anonim], „Elsynor”, „Polska Zbrojna” 1922 nr 5; Athos, *Pragmatycy*, „Kurier Poniedziałkowy” 1922 nr 1; J. Appenszlak, „Nasz Kurier” 1921 nr ?; E. Breiter, *Warszawskie listy teatralne*, „Głos Polski” 1922 nr 3, 4; tenże, *Teatr Mały*: „Pragmatyci” Stanisława I. Witkiewicza staraniem grupy „Elsynor”, „Świat” 1922 nr 1; (F), „Elsynor”, „Przegląd Teatr. i Kinemat.” 1922 nr 3—4; S. I. G[odlewski], *Wieczory teatralne* — „Pragmatyci”, „Gazeta Poranna” 1922 nr 5; Gr. [W. Grubiński], „Pragmatyci”, „Kur. Por.” 1921 nr 354; W. Grubiński, „Pragmatyci” i „Czysta forma” p. S. I. Witkiewicza, „Kur. Por.” 1921 nr 355, 1922 nr 1, przedruk: *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925, s. 213—220; W. Horzyca, *Na temat „Pragmatystów” Stanisława Ignacego Witkiewicza w „Elsynorze”*, „Skamander” 1922 nr 17; J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienia o Szyfmanie*, w: *Teatr Polski 1913—1948. Arnold Szyfman 1908—1948*, Warszawa 1948, s. 51—52; tenże, *Nieboszczyk Witkacy*, „Życie Warszawy” 1956 nr 246, przedruk: *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1961, s. 54—56; tenże, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1963 nr 2; tenże, *Elsynor*, „Życie Warszawy” 1970 nr 81; j., *Przegląd teatralny*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2; Z. Kisielewski, *Elsynor*, „Robotnik” 1921 nr 353; L. Komarnicki, *Teatr*, „Przegląd Warszawski” 1922 nr 5; K. Makuszyński, *Elsynor*, „Rzeczpospolita” 1921 nr 357; S. Pieńkowski, *Wieczory teatralne*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 3; W. R[abski], *Z teatru*, „Kurier Warsz.” 1921 nr 359; S. C., *Pragmatyci*, „Kur. Pol.” 1921 nr 354; A. Stern, *Teatr*, „Nowa Sztuka” 1922 nr 2; J. Stycz. [H. Naglerowa], *Teatrallia warszawska*. „Pragmatyci”, *sztuka w 3 aktach Stanisława Jerzego [!] Witkiewicza w teatrze „Elsynor”*, „Gazeta Wieczorna” 1922 nr 6230; M. Ślusarska, „Elsynor” 1921, „Teatr” 1969 nr 20; E. Świerczewski, *Z zagadnień „Czystej Formy” (Odczyt St. Ign. Witkiewicza i „Pragmatyci” 29 XII 1921)*, „Polska Zbrojna” 1921 nr 80; *Varia*, „Skamander” 1921 nr 14—15, 1922 nr 16, 19; W. Wandurski, *Premiera „Elsynoru” jako objaw przetomu w polskiej sztuce teatralnej (Z powodu wystawienia „Pragmatystów” St. Ig. Witkiewicza)*, „Robotnik” 1922 nr 2; W. Zawistowski, *Inauguracja Elsynoru*, „Kur. Pol.” 1922 nr 12, przedruk: *Teatr warszawski między wojnami*, Warszawa 1971, s. 118—123; S. Żeromski, *Snobizm i postępek*, Warszawa—Kraków 1929, s. 100; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kur. Por.” 1925 nr 31, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 21, s. 208—210; S. I. Witkiewicz, *Odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, „Rzeczpospolita” 1922 nr 5, przedruk: *Teatr*, s. 183—189; tenże, *Druuga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, w: *Teatr*, s. 190—204; tenże, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze. Poświęcone p. Emilowi Breiterowi*, w: *Teatr*, s. 128—145. Fot.: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 285, 1971 nr 3—4, s. 523.

KURKA WODNA, tragedia sferyczna w trzech aktach.

Kraków, Teatr Miejski im. J. Słowackiego. Prapremiera 20 VII 1922, grano 2 razy (w ramach cyklu „Nowy dramat”).

Reż. — T. Trzciński. Obsada: Wojciech Walpor — W. Miarczyński, Edgar Walpor — W. Bracki, Synek Tadzio — H. Kacicka-Gall, Księżna Alicja of Nevermore — J. Zmijewska, Kurka Wodna — M. Modzelewska, Ryszard de Korbowa Korbowski — A. Szymański, Efemer Typowicz — J. Dobiesław, Izaak Widmower — K. Brandt, Alfred Ewader — H. Modrzewski, Lokaj Jan Parblichenko — T. Białoszczyński, Adolf Smorgoń — S. Kustowski, Afrosja Opupiejkina — Z. Zalewska, Człowiek od latarni — xxx, Czwerej lokaje i trzech szpiclów — xxx.

Bibl., [Anonim], „Kurka Wodna” S. I. Witkiewicza, „Goniec Krak.”, 1922 nr 196; [Anonim], „Kurka Wodna”, „Kur. Pol.” 1922 nr 201; M. As., Z Teatru im. J. Słowackiego, „Nowy Dziennik” 1922 nr 194; [E. Haecker], Z teatru, „Naprzód” 1922 nr 163; K. Irzykowski, Teatr, „Przegląd Warsz.” 1922 nr 12; Kr. (T. Kremer), Teatry krakowskie, „Przegląd Teatr. i Kinemat.” 1922 nr 28—29; Z. Lewakowska, Z Teatru im. J. Słowackiego, „Goniec Krak.” 1922 nr 198; (T. Peiper?), „Kurka Wodna” Witkiewicza, „Zwrotnica” 1922 nr 2; W. Prokesch, Teatr im. J. Słowackiego, „Nowa Reforma” 1922 nr 165; J. Rottersman, „Kurka Wodna” — St. Ign. Witkiewicz, „Zwrotnica” 1922 nr 3; M. Sz[y]kowski, Teatr M. im. Jul. Słowackiego, „IKC” 1922 nr 197; Zastępcza, Teatr im. Słowackiego, „Głos Narodu”, 1922 nr 164; S. I. Witkiewicz, Parę nieistotnych uwag na temat „Kurki Wodnej”, „Czas” 1922 nr 181, przedruk: Teatr, s. 219—223.

Fot.: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 337.

W MAŁYM DWORKU, sztuka w trzech aktach.

Toruń, Teatr Miejski. Prapremiera 8 VII 1923, grano 2 razy.

Reż. — W. Malinowski, scen. — F. Krassowski. Obsada: Dyapanazy Nibek — J. Leliwa, Zosia — M. Sarjusz-Wilkoszewska, Amelka — M. Lejczykówna, Jęzory Pasiukowski — S. Dąbrowski, Aneta Waslewiczówna — M. Malanowicz, Widmo matki Anastazji Nibek — M. Jasińska-Szpakiewiczowa, Ignacy Kozdroń — M. Szyszyłowicz, Józef Maszejko — S. Kwaskowski, Urszula Stechło — W. Kossecka, Marcell Stęporek — J. Dowski (J. Kordowski).

Bibl.: [Anonim], Kronika, „Głos Robotnika” 1923 nr 79, 81; [Anonim], Sympatyczna inicjatywa, „Słowo Pomorskie” 1923 nr 151; J. Degler, Dzieje sceniczne „W małym dworku”, program teatralny do W małym dworku, Teatr Nowy w Łodzi 12 XI 1970; Z. Guzowska, „W małym dworku”. Sztuka w 3 akt. Stanisława Witkiewicza. Garść wrażeń, „Słowo Pomorskie” 1923 nr 165.

Fot.: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 340.

WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO, krótka sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach.

Toruń, Teatr Miejski. Prapremiera 26 IV 1924, grano 3 razy (pod zmienionym tytułem *Wariat i pielęgniarka*).

Reż. — M. Szpakiewicz, scen. — F. Krassowski. Obsada: Mieczysław Walpurg — S. Grolicki, Siostra Anna — M. Szadurska, Siostra Barbara — M. Jasińska-Szpakiewiczowa, Dr Jan Burdygiel — J. Guttner, Dr Efraim Grün — W. Malinowski, Prof. Ernest Wal-

ldorff — S. Kwaskowski, Dwóch posługaczy — M. Szyszyłowicz i W. Preis.

Bibl.: [Anonim], „Wariat i pielęgniarzka”, „Przegląd Teatr. i Muz.”, 1924 nr 2; [Anonim], *Kronika*, „Słowo Pomorskie” 1924 nr 99, 100; Idem., *Z teatru*, „Głos Robotnika” 1924 nr 60, 62; Sato [Z. Guzowska], „Wariat i pielęgniarzka”, „Słowo Pomorskie” 1924 nr 104; Z. Guzowska, *Jak mnie „zmalował” Witkacy*, „Wiadomości” 1958 nr 41; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kur. Por.” 1924 nr 109, 120; S. I. Witkiewicz, „Wariat i pielęgniarzka” i Pani Sato, „Przegląd Teatr. Muz.” 1924 nr 4.

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA, dramat w trzech aktach bez trupów.

Warszawa, Teatr im. Fredry. Prapremiera 25 II 1925, grano 68 razy (34 w siedzibie i 34 w objeździe). Nagroda ZASP za „wysoki poziom artystyczny”.

Reż. — J. Pawłowski, scen. — S. Grabczyk. Obsada: Jan Maciej Karol Wścieklica — J. Pawłowski, Rozalia z Supelkowiczów Wścieklicowa — H. Sokołowska, Wanda Lektorowiczówna — J. Draczewska, Anabazys Demur — S. Jarszewski, Klawecyn Gorgozan Bykoblażon — H. Rydzewski, Abraham Młaskauer — C. Zbierzyński, Kierdelion — xxx, Henryk Twardzisz — W. Ostrowski (w objeździe — T. Działosz), Valentina de Pełlinée — H. Borkowska, Czeczobut — K. Zbyszowski, Zosia — J. Murska.

Bibl.: [Anonim], *Une première au Théâtre Fredro*. „Jean Mathieu Charles Wścieklica”, „Journal de Pologne” 1925 nr 53; E. Breiter, *Teatry warszawskie*, „Świat” 1925 nr 11; Wube [W. Brumer], *Teatr im. Fredry*, „Życie Teatru” 1925 nr 10; tenże, *Premiera w Teatrze im. Fredry*, „Dzień Polski” 1925 nr 47; tenże, *Sezon teatralny 1924/25*. *Teatry warszawskie w sezonie 1924/25*, „Życie Teatru” 1925, nr 31—34; J. Brzękowski, *U autora „Wścieklicy”*. Wywiad z St. I. Witkiewiczem, „IKC” 1925 nr 218; J. Degler, „Perypetie” teatralne Witkatego, program teatralny do *Sonaty Belzebuba*, Teatr Polski we Wrocławiu 11 V 1968; B. D[udziński], *Teatralia*, „Łódź w Ilustracji” (dod. do „Kuriera Łódzkiego”) 1925, nr 7, 10; J. Fr. Gawlikowski, *Premiera w Teatrze Fredry*, „Echo Warszawskie” 1925 nr 57; M. Grz[egorzczak], *Wścieklica* (Tragedia St. I. Witkiewicza w Teatrze Fredry), „Warszawianka” 1925 nr 57; (W. H.) [W. Hulewicz], *Wróżenia teatralne*, „Tygodnik Wileński” 1925 nr 1; R. Jaworski, *Wściekajmy się — nie dajmy się! List przyjacielski do Stanisława Ignacego Witkiewicza z powodu wystawienia „Jana Macieja Karola Wścieklicy” w Teatrze im. Fredry w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 12; J. Kamieniecki, *Z Teatru im. Fredry*, „Nowości Ilustr.” 1925 nr 11; Z. Kisielewski, *Teatr im. Fredry*, „Robotnik”, 1925 nr 58; T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], *Z teatru*, „Kur. Warsz.” 1925 nr 57; J. Lorentowicz, *Życie teatru*, „Express Por.” 1925 nr 60, przedruk: *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1935, t. 5, s. 283—288; S. Poraj, *Z Teatru im. Fredry*, „Polska Zbrojna” 1925 nr 59; K. Pużyna, *Wścieklica, Hyrkan i mechanizacja*, program teatralny do *Mątwy i Wścieklicy*, Teatr Narodowy 19 III 1966; sn., *Antrakty „Wścieklicy”*, „Kur. Por.” 1925 nr 57; ej. [A. Stawar], *Chillastyczne*

tendencje w sztuce. Z okazji „Jana Karola Macieja Wścieklicy”, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 14; J. Wołoszynowski, *Z teatru*, „Rzeczpospolita” 1925 nr 58; A. Zagórski, *Dokola „Wścieklicy”*, „Przegląd Wieczorny” 1925 nr 48; tenże, *Teatr*, „Przegląd Warsz.” 1925, nr 45; W. Z[awistowski], *Premiera w Teatrze im. Fredry*, „Kur. Pol.” 1925 nr 58; tenże, *Archiwum*, „Scena Polska” 1925 nr 1, 2; T. Żeleński-Boy, *Premiera w Teatrze im. Fredry*, „Kur. Por.” 1925 nr 57, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 21, s. 234–239 tenże, *Niedyskrete teatralne*, „Kur. Por.” 1925 nr 31, przedruk pt. *Teatr Witkiewicza: Pisma*, t. 21, s. 208–210; *Niedyskrete teatralne*, nr 53, 58, 64, 67, 69; S. I. Witkiewicz, *Parę dość stosunkowo luźnych uwag o portrety w ogóle i moich portretach w szczególności*, Katalog wystawy obrazów Tymona Niesiołowskiego i portretów Stanisława Ignacego Witkiewicza, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1925; tenże, *Polemika z krytykami*, „Prace Literackie” 1968, nr 10, przedruk: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3.

F o t.: „Ilustracja” 1925 nr 15; „Nowości Ilustr.” 1925 nr 11; „Świat” 1925 nr 13; „Światowid” 1925 nr 11; „Prace Literackie” 1968 nr 10, s. 224, 240; „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 370–371.

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA, dramat w trzech aktach bez trupów.

Teatr im. Fredry. 12 IV — 10 V 1925 tournée: Kalisz (12 IV, „Światlica” 29 pp. Strzelców Kaniowskich), Łódź (13–14 IV, Teatr Miejski), Piotrków Trybunalski (15 IV), Częstochowa (16 IV, Teatr „Nowości”), Kielce (17 IV, Teatr Polski), Cieszyń (18 IV, Teatr Polski), Bielsko (19 IV, Teatr Miejski, 2 występy), Radom (20 IV, Teatr „Rozmaitości”), Lublin (21 IV, Kino-teatr „Corso”), Kowel (23 IV), Brześć (24 IV), Białystok (25 IV, Teatr „Palace”), Wilno (26–28 IV, Teatr Polski), Kutno (29 IV, sala Straży Ogniowej), Koło (30 IV), Września (1 V), Gniezno (2 V ?), 3 V — przerwa, Poznań (4–5 V, Ogród Zoologiczny; 6–10 V, Teatr „Szkarałta Maska”, codziennie 2 występy).

B i b l.: [Anonim], *Jedyny występ Teatru im. Fredry*, „Dziennik Białostocki” 1925 nr 110; [Anonim] „Jan Maciej Karol Wścieklica”, „Dziennik Śląska Cieszyńskiego” 1925 nr 87; [Anonim], *Warszawski Teatr im. Fredry w Kaliszu*, „Gazeta Kaliska” 1925 nr 78, 80, 84, 85; [Anonim], *Z teatru*, „Gazeta Kaliska” 1925 nr 88; [Anonim], *Wścieklica Łodzi*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1925 nr 89; [Anonim], „Jan Maciej Karol Wścieklica” na prowincji, „Kur. Por.” 1925 nr 99; [Anonim], *Warszawski Teatr im. Fredry w Poznaniu*, „Wielkopolski Ilustrowany” 1925 nr 50; [Anonim], *Z Teatru Polskiego w Białymstoku*, „Placówka Kresowa” 1925 nr 16; [Anonim], *Warszawski Teatr im. Fredry w Łodzi*, „Republika” 1925 nr 91, 94, 97, 100; [Anonim], *Gościna Teatru im. Fredry z Warszawy*, „Słowo” (Radom) 1925 nr 88; [Anonim], *Warszawski Teatr imienia Fredry*, „Tygodnik Kutnowski” 1925 nr 17; B., „Wścieklica” na scenie Teatru „Nowości”, „Goniec Częstochowski” 1925 nr 89; Ceo., „Jan Maciej Karol Wścieklica”, „Zwierciadło” 1925 nr 16–17; dr., *Gościna warszawskiego Teatru im. Fredry „Słowo” (Radom)* 1925 nr 91, B. D[udziński], *Teatrallia*, „Łódź w Ilustracji” 1925 nr 16; tenże, *Gościnne występy Teatru im. Fredry*,

„Kurier Łódzki” 1925 nr 102; W. Fallek, *Występ warszawskiego Teatru im. Fredry*, „Republika” 1925 nr 102; W. Gralewski, *Przegląd artystyczny*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925 nr 9; M. Hubicka, „Jan Maciej Karol Wścieklica”, „Gazeta Kielecka” 1925 nr 33; C. Jankowski, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Jan Maciej Karol Wścieklica”*, tragedia bez trupów trzyaktowa, w interpretacji artystycznego zespołu warszawskiego Teatru im. Fredry, „Słowo” (Wilno) 1925 nr 94; J. K., „Jan Maciej Karol Wścieklica”, „Głos Lubelski” 1925 nr 114; Kar. W., „Jan Maciej Karol Wścieklica” Witkiewicza, „Chelmski Kurier Ilustrowany” 1925 nr 8; J. Kolter, *Wieczory teatralne w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1925 nr 108; Cz. L., *Z teatru*, „Słowo” (Radom), 1925 nr 89; Masoviensis, *Felieton teatralny*, „Kur. Poz.” 1925 nr 106; Stef. [S. Papée], „Wścieklica” St. I. Witkiewicza, „Przegląd Poranny” 1925 nr 104; H. Romer, *Teatr Polski*, „Kurier Wileński” 1925 nr 94; em-er. [M. Ruszczynska], *Przedstawienie „Jana Macieja Karola Wścieklicy” na scenie „Szkarłatnej Maski” przez artystów Teatru im. Fredry w Warszawie*, „Postęp” 1925 nr 107; SAN., *Jeszcze „Jan Maciej Karol Wścieklica”*, „Dziennik Śląska Cieszyńskiego” 1925 nr 89; -ski, *Ze sceny i estrady*, „Głos Powszechny” 1925 nr 89; Skierka, *Przechadzki po Wilnie*, „Słowo” 1925 nr 93; Skrzywan., *Z teatru*, „Nowa Ziemia Lubelska” 1925 nr 106, 109; Piława [W. Stanisławska], *Teatr Polski*, „Dziennik Wileński” 1925 nr 95; V., *Z teatru*, „Goniec Kaliski” 1925 nr 82; (X), „Jan Maciej Karol Wścieklica”, „Express Lubelski” 1925 nr 15 IV; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrekcje teatralne*, „Kur. Por.” 1925 nr 78, 103, 124.

I. WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO, krótka sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach (grano pt. *Wariat i pielęgniarzka*).

II. NOWE WYZWOLENIE, dramat w jednym akcie.

Zakopane, Towarzystwo Teatralne (w sali „Morskiego Oka”). Premiera 21 III 1925.

Reż. zespołowa pod kierunkiem S. I. Witkiewicza, scen. — S. I. Witkiewicz.

Obsada I: Siostra Anna — W. Cooper. Obsada II: Florestan Wężymord — J. M. Rytard, Król Ryszard III — J. Fedorowicz, Tatiana — W. Cooper.

Bibl.: [Anonim] *Towarzystwo Teatralne*, „Głos Zakop.” 1925 nr 11—12; [Anonim], „Życie Teatru” 1925 nr 15; K. B[rudzińska], *Z teatru* (St. I. Witkiewicz na scenie w Zakopanem), „Głos Zakop.” 1925 nr 13—14; J. Degler, „Nowe Wyzwolenie” na scenie, *program teatralny do Nowego Wyzwolenia*, Teatr Polski we Wrocławiu 21 III 1970; J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1964, s. 185; R. Małczewski, *Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Warszawa 1960, s. 82; T. Mischke, *Garść myśli w związku z teorią i twórczością S. I. Witkiewicza*, „Głos Zakop.” 1925 nr 15; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrekcje teatralne*, „Kur. Por.” 1925 nr 95.

W MAŁYM DWORKU, sztuka w trzech aktach.

Zakopane, Sekcja Teatru Formistycznego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” (w sali „Morskiego Oka”). Premiera 27 VIII 1925.

Reż. — M. Staroniewicz, dekoracje wg pomysłu J. Kotarbińskiego, R. Malczewskiego i S. I. Witkiewicza wykonali: R. Malczewski i S. I. Witkiewicz.

O b s a d a: Dyapanazy Nibek — J. Fedorowicz, Zosia — O. Ustup-ska, Amelka — Z. Pietrkiewiczówna, Aneta Wasiewiczówna — N. Stachurska, Widmo matki Anastazji Nibek — W. Cooper, Józef Maszejko — M. Staroniewicz, Ignacy Kozdroń — Waśkowski.

B i b l.: S. Alberti, *Teatr Formistyczny St. Ig. Witkiewicza w Zakopanem*, „Kur. Lit.-Nauk.” 1925 nr 40 (dod. do „IKC”), J. Brzękowski, *U autora „Wścieklicy”*, *Wywiad z St. I. Witkiewiczem*, „IKC” 1925 nr 218; tenże, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 49; tenże, *Teatr formistyczny w Zakopanem*, „Życie Teatru” 1925 nr 41; R. Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Warszawa 1960; T. Mischke, „*W małym dworku*”... *Sztuka St. Ign. Witkiewicza* (27 VIII 1925 r. w Zakopanem), „Głos Zakop.” 1925 nr 36; H. Ostrowski, *St. I. Witkiewicz o teatrze czystej formy*, „*Comoedia*” 1926, nr 26; St. I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości*, „Zet” 1934 nr 18.

F o t.: „Kur. Lit.-Nauk.” 1925 nr 40.

PRAGMATYŚCI, sztuka w trzech aktach.

Zakopane, Sekcja Teatru Formistycznego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” (w sali „Morskiego Oka”). Premiera XII 1925.

Reż. — M. Staroniewicz, dekoracje i projekty kostiumów — S. I. Witkiewicz.

B i b l.: S. Alberti, „*Pragmatyści*” *St. Ig. Witkiewicza w „Teatrze Formistycznym” w Zakopanem*, „Kur. Lit.-Nauk.” 1926 nr 1; tenże, *Teatr Formistyczny w Zakopanem*, „*Comoedia*” 1926 nr 24; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrete teatralne*, „Kur. Por.” 1925 nr 347.

F o t.: „Kur. Lit.-Nauk.” 1926 nr 1.

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA, dramat w trzech aktach bez trupów.

Lwów, Teatr Mały. Premiera 8 V 1926, grano 7 razy.

Reż. — Jan Pawłowski, scen. — K. Polityński. O b s a d a: Jan Maciej Karol Wściekllica — J. Pawłowski, Rozalla z Supełkowiczów Wściekllicowa — Z. Orzyńska, Wanda Lektorowiczówna — Z. Łozińska, Anabazys Demur — M. Nawrocki, Klawecyn Gorgozan Bykoblażon — J. Rygier, Abraham Mlaskauer — R. Zbrojewski, Kierdellon — S. Posiadłowski, Henryk Twardzisz — W. Nieprzewski, Valentina de Pellinée — A. Grotowska, Czeczobut — A. Szczepański, Zosia — I. Światopełk-Mirska.

B i b l.: [Anonim], *Premiera „Wścieklicy” we Lwowie*, „Kur. Por.” 1926 nr 130; [Anonim], „*Jan Maciej Karol Wściekllica*” w *Teatrze Małym*, „*Słowo Polskie*” 1926 nr 124; [Anonim], *Sensacja w Teatrze Małym*, „*Kurier Lwowski*” 1926 nr 102; K. Bukowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (Przed premierą „Jana Macieja Karola Wścieklicy”)*, „*Wiek Nowy*” 1926 nr 7462; tenże, „*Jan Maciej Karol Wściekllica*”, *tragedia bez trupów w 3 aktach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. *Gościnny występ Jana Pawłowskiego*, „*Wiek Nowy*” 1926 nr 7464; A. Cwikowski, *Z Teatru Małego*, „*Dziennik Ludowy*” 1926 nr 107; [J. Geszwind], *Przed wystawieniem „Jana Karola Macieja Wścieklicy”*, „*Kurier Lwowski*” 1926 nr 104; tenże, *Z teatru*, „*Kurier*

Lwowski" 1926 nr 107; W. K[ozicki], *Z Teatru Małego*, „Słowo Polskie" 1926 nr 128; H. Zbierzchowski, *Z Teatru Małego*, „Gazeta Poranna" 1926 nr 7775; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kur. Pol." 1926 nr 131, 143.

I. WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO, krótka sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach

II. NOWE WYZWOLENIE, dramat w jednym akcie.

Warszawa, Teatr Mały. Premiera 28 V 1926, grano 15 razy.

I. Reż. — K. Borowski, scen. — K. Frycz (?). Obsada: Mieczysław Walpurg — J. Maliszewski, Siostra Anna — M. Modzelewska, Siostra Barbara — J. Munceligrowa, Dr Jan Burdygiel — J. Staszewski, Dr Efraim Grün — J. Warnecki, Prof. Ernest Walldorff — H. Małkowski, Alfred — A. Maniecki, Pafnucy — M. Brokowski.

II. Reż. — A. Węglerko, dekoracje i kostiumy wg projektu autora. Obsada: Florestan — G. Burzyński, Król Ryszard III — W. Gawlikowski, Tatiana — S. Broniszówna, Zabawnisia — O. Leszczyńska, Gospodyni — J. Modzelewska, Dwóch morderców — W. Wandycz i J. Helbert, Ktoś nieznajomy — S. Jarszewski, Sześciu drabów — M. Brokowski, A. Maniecki, xxx, xxx, E. Kwileciński, J. Daniel (zastępował go — S. Kwiatkowski).

Bibl.: H. Ad., *Głosy prasy warszawskiej o nowych sztukach St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Filmowy i Teatralny" 1926 nr 21; [Anonim], *Sukces Witkiewicza w streszczeniu*, „Kurier Poranny", „Zwrotnica" 1926 nr 9; J. Appenzlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd" 1926 nr 148; W. Brumer, *Premiera w Teatrze Małym*, „Dzień Polski" 1926 nr 124, przedruk: „Życie Teatru" 1926 nr 21; E. Breiter, *Teatry warszawskie*, „Świat" 1926 nr 23; Delta, *Witkacy w Warszawie*, „Łódź w Ilustracji" 1926 nr 23; I. Deutscher, „Deformacja" w *sztukach Witkiewicza*, „Nasz Przegląd" 1926 nr 155; J. Frühling, *Witkiewicz w Teatrze Małym*, „Kur. Pol." 1926 nr 150; M. Grzegorzczak, *Premiera St. Witkiewicza w Teatrze Małym*, „Warszawianka" 1926 nr 143; K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 1926 nr 148, przedruk: *Recenzje teatralne*, Warszawa 1965, s. 144—149; L. Jabłonkówna, *Aleksander Węglerko*, Warszawa 1960, s. 61—62; T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], *Z teatru*, „Kur. Warsz." 1926 nr 145; Kor., *Z Teatru Małego*, „Polska Zbrojna" 1926 nr 145; L. [J. Lorentowicz], *Premiera w Teatrze Małym*, „Express Poranny" 1926 nr 148; tenże, *Życie teatru*, „Express Poranny" 1926 nr 150; (a.n.) [A. Nowaczyński], *Teatr Mały. St. Ignacego Witkiewicza „Wariat i zakonnica" oraz „Nowe Wyzwolenie"*, „Gazeta Warszawska Poranna" 1926 nr 145; G. Olechowski, *Premiera w Teatrze Małym*, „Unia" 1926 nr 147; L. Roquigny, *La vie theatrale*, „Le Messager Polonais" 1926 nr 124; F. Siedlecki, *Teatr*, „Gazeta Administracji i Policji Państwowej" 1926 nr 24; A. Słonimski, *Ruch teatralny*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 23, przedruk: *Gwałt na Melpomienie*, Warszawa 1959, t. I, s. 204—206; M. Smolarski, *Premiera w Teatrze Małym*, „Rzeczpospolita" 1926 nr 145; E. Świerczewski, *Wczorajsza premiera sztuk Witkiewicza w Teatrze Małym*, „Echo Warsz." 1926 nr 127; Z. Wasilewski, „Wariat i zakonnica" i „Nowe Wyzwolenie", „Myśl Narodowa" 1926 nr 24, przedruk: *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*,

Warszawa 1929, s. 203—208; w.p.g., *Krytyk*, „Świat” 1926 nr 27 (polemika z J. Frühlingiem); A. Zagórski, *Teatr Witkiewicza*, „Przegląd Wieczorny” 1926 nr 121; S. Zahorska, *Psychoanaliza i Teatr Mały*, „Nowy Kur. Pol.” 1926 nr 130; W. Zawistowski, *Premiera w Teatrze Małym*, „Nowy Kur. Pol.” 1926 nr 115; W. Zawistowski, *Dookoła teatru*, „Nowy Kur. Pol.” 1926 nr 122, przedruk: *Teatr warszawski między wojnami*, Warszawa 1971, s. 225—227; T. Żeleński-Boy, *Premiera w Teatrze Małym*, „Kur. Por.” 1926 nr 147, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 22, s. 83—88; tenże, *Niedyskrecje teatralne*, „Kur. Por.” 1928 nr 142, 143, 146, 150, 156; S. I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości*, „Zet” 1934 nr 18—20; tenże, *Polemika z krytykami*, „Pam. Teatr.” 1969 nr 3.

F o t.: „Express Poranny” 1926 nr 159; „Kurier Czerwony” 1926 nr 128; „Świat” 1926 nr 24; „Światowid” 1926 nr 25; M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1935, s. 352 (błędny podpis); T. Żeleński-Boy, *Pisma*, t. 22, s. 160; „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 368—372.

MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY, dramacik w trzech aktach napisany na wspólnie z panią Eugenią Dunin-Borkowską. Warszawa, Teatr Niezależny (w teatrze „Nowości”). Prapremiera 2 VII 1926, grano 4 razy.

Reż. — T. Leszczyć, scen. — J. Galewski. Obsada: Ryszard Golders — T. Żelski, Ellinor Golders — H. Krzywicka, Nieznajomy — J. Mazanek, Georgina Fray — J. Draczewska, Wojciech Brzechajło — T. Leszczyć, Berta Brzechajło — H. Sokołowska, Lily Redcliff — S. Wroncki, Jack Brzechajło — H. Szletyński, Jim — Z. Regro, Den — xxx.

B i b l.: [Anonim], *Teatr Niezależny*, „Przegląd Wiecz.” 1926 nr 147, 155; J. Appenszlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd” 1926 nr 183; Delta, *Teatralia*, „Łódź w Ilustracji” 1926 nr 27, 28; J. Frühling, „*Bzik tropikalny*” (*Premiera w Teatrze Niezależnym*), „Kur. Pol.” 1926 nr 180; J. Fr. Gawlikowski, „*Bzik tropikalny*”, „Rzeczpospolita” 1926 nr 180; M. Grzegorzczak, „*Bzik Tropikalny*” (*Farsa St. I. Witkiewicza i E. Dunin-Borkowskiej w Teatrze Niezależnym*), „Warszawianka” 1926 nr 178; K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 1926 nr 148, przedruk: *Recenzje teatralne*, Warszawa 1965, s. 167—172; Kor., *Inauguracyjna premiera w Teatrze Niezależnym*, „Polska Zbrojna” 1926 nr 182; H. Liński, *Nowy Teatr w Warszawie* (Rozmowa z dyr. Markiem), „Nowy Kur. Pol.” 1928 nr 148; G. Oljehowski, „*Bzik tropikalny*” w *Teatrze Niezależnym*, „Unia” 1926 nr 181; Rustan, *Teatr Niezależny*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1926 nr 182; E. Świerczewski, *Otwarcie teatru „Niezależnego”*: „*Bzik tropikalny*” St. I. Witkiewicza, „Echo Warsz.” 1926 nr 163; A. Zagórski, *Teatr Niezależny*, „Przegląd Wiecz.” 1926 nr 150; W. Zawistowski, *Inauguracja Teatru Niezależnego*, „Nowy Kur. Pol.” 1926 nr 150; T. Żeleński-Boy, *Niedyskrecje teatralne*, „Kur. Por.” 1926 nr 170, 171, 180; tenże, *Premiera w Teatrze „Niezależnym”*, Kur. Por.” 1926 nr 182, przedruk: *Pisma*, Warszawa 1964, t. 22, s. 140—142.

W MAŁYM DWORKU, sztuka w trzech aktach.

Lwów, Teatr Mały. Premiera 12 VIII 1926, grano 4 razy (gościnny występ aktorów warszawskich).

Reż. — S. I. Witkiewicz, *O b s a d a*: Dyapanazy Nibek — S. Bryliński, Zosia — C. Niedźwiecka, Amelka — G. Blońska, Jęzory Pasiukowski — G. Buszyński, Aneta Wasiewiczówna — K. Sewerinówna (K. Zelwerowicz), Widmo matki Anastazji Nibek — S. Wysocka, Ignacy Kozdroń — L. Ruszkowski, Józef Maszejko — J. Lissowski, Urszula Stechlo — I. Solska, Marcell Stęporok — R. Wasilewski.

Bibl.: [Anonim], *Kronika*, „Gazeta Poranna” 1926 nr 7866 i nast.; K. Bukowski, *Teatr Maty*: „W małym dworku”, *groteska w 3 aktach St. I. Witkiewicza. Gościnny występ p. Ireny Solskiej i Stanisławy Wysockiej*, „Wiek Nowy” 1926 nr 7542; A. Cwikowski, *Z Teatru Małego*, „Dziennik Ludowy” 1926 nr 189; [J. Geszwind], *Bilans Teatru Małego*, „Kurier Lwowski” 1926 nr 177; J. Iwaszkiewicz, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twórczość” 1963, nr 2; J. Zahradnik, *Z Teatru Małego*, „Słowo Polskie” 1926 nr 224; I. Wieniewska, *Wyuczasy teatralne*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1926 nr 10; Z. Wilski, *Stanisława Wysocka*, Warszawa 1965, s. 123; Zast., *Z Teatru Małego* („W cichym [!] dworku”, *groteska w 3 aktach St. I. Witkiewicza*), „Kurier Lwowski” 1926 nr 187; H. Zbierzchowski, *Z Teatru Małego*, „Gazeta Poranna” 1926 nr 7879; S. I. Witkiewicz, *Mała piguleczka dla lwowskich „wrogów”*, „Kurier Lwowski” 1926 nr 197.

PERSY ZWIERŻONTKOWSKAJA, sztuka w trzech aktach.

Łódź, Teatr Miejski. Prapremiera 31 V 1927, grano 2 razy.

Reż. — M. Szpakiewicz, dekoracje — K. Mackiewicz, ilustracja muz. — Z. Białostocki. *O b s a d a*: Persy Zwierzontkowskaja — I. Horecka, Kwintofron Wleczorowicz — S. Grolicki, Hryć Parszywienko — L. Krzemieński, Iwan Afanasjewicz Książ Zamutranskij — R. Kieliszczyk, Jan de Swisters — J. Pelszyk, Dawid Pourchaven — Z. Wilczkowski, Henrik von Ochlapke — K. Fabisak, Nieznajomy starzec — T. Białoszczyński, Jaguary Smoczousty — T. Żeromski, Teofil Płaskurek — J. Woskowski, Mardochoj — M. Szacki, Modliszka — W. Jakubińska, Pani Luna Myelowa — W. Jerzmanowska, Sofia Platonowna Beziempieramientowa — A. Rutkowska, Jan Byczor Katowski — J. Mroziński, Chan Ujbazg Utamor — W. Krasnowiecki, Figa — F. Korzelska, Giga — xxx, Iga — xxx, Radża Gunung Tenger — A. Wojdan (tj. A. Cwojdzński), Tambira — Z. Tatarkiewiczówna, Ombredo Makalu — xxx.

Bibl.: [Anonim], *Dzisiejsza premiera w Teatrze Miejskim*, „Głos Polski” 1927 nr 148; [Anonim], *Teatr Miejski*, „Kurier Łódzki” 1927 nr 134, 143, 145, 146; [Anonim], „*Persy Zwierzontkowskaja*”, „Łódzkie Echo Wieczorne” 1927 nr 125; [Anonim], *Pokłosie recenzji o sztuce Ign. Witkiewicza*, „Rozwój” 1927 nr 148; J. Degler, *Witkacy w Łodzi*, „Odgłosy” 1968 nr 4; emb., „*Persy Zwierzontkowskaja*” *Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Prawda” 1927 nr 23; T. Górski, *Śmierć pępkom! Na marginesie sztuki Witkiewicza*, „Republika” 1927 nr 150; M. Jagoszewski, „*Szaletstwa*” *Witkacego. Wspomnienia Konstantego Mackiewicza*, „Dziennik Łódzki” 1966 nr 80; H. M. Stadtheater, „*Neue Lodzer Zeitung*” 1927 nr 150; A. Nullus, *W fotelu i za kulisami*, „Republika” 1927 nr 150, 151; K. Plaseczna-Lipińska, *O łódzkiej inscenizacji „Persy Zwierzontkowskiej”*, „Pam. Teatr.” 1971, nr 3—4, s. 492; (rog) [K. Rogowski], *Wskrzeszenie Persy?*, „Przekrój” 1963 nr 929;

K. Puzyna, *List do Redaktora „Przekroju”, „Przekrój”* 1963 nr 934; J. Rozgórski, *Dwie premiery w Teatrze Miejskim w Łodzi*, „Epoka” 1927 nr 173; (S.), „*Persy Zwierzontkowskaja*”, „Republika” 1927 nr 149; W. Wandurski, *Łódzki Teatr Miejski*, „Dźwignia” 1927 nr 4; Was., *Premiery teatralne*, „Głos Polski” 1927 nr 150; J. Z., „*Persy Zwierzontkowskaja*”, „Łódzkie Echo Wieczne” 1927 nr 128; [A. Zagórski], *Po premierze sztuki S. I. Witkiewicza w Łodzi*, „Przegląd Wieczorny” 1927 nr 126; tenże, „*Prager Presse*” o ostatniej premierze S. I. Witkiewicza, „Przegląd Wieczorny” 1927 nr 130; Zastępca, *Teatr Miejski*, „Kurier Łódzki” 1927 nr 151; Zastępca — A.K.S., *Kpiny z widzów*, „Rozwój” 1927 nr 150; tenże, „*Persil*” — czy *Persy-fłaż...? Na marginesie „Persy Zwierzontkowskiej”* St. Ig. Witkiewicza; „Rozwój” 1927 nr 155; S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928 nr 8; tenże, *Polemika z krytykami*, „Prace Literackie” 1967 nr 9, przedruk: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3; *Co myśli Witkiewicz? (Wywiad „Republiki” z autorem „Persy Zwierzontkowskiej”)*, „Republika” 1927 nr 152; C. Oltaszewski [M. Nusbaum], „*Persy Zwierzontkowskaja*”, „Republika” 1927, nr 151.

Fot.: „Prace Literackie” 1967 nr 9, s. 176; „Odgłosy” 1968 nr 4; „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 341, 1971 nr 3—4, s. 494—95.

METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA, tropikalno-australijska sztuka w trzech aktach.

Poznań, Teatr Nowy. Prapremiera 14 IV 1928, grano 5 razy.

Reż. — E. Wierciński, scen. — F. Krassowski. Obsada: Karmazyniello — J. Zawlejski, Sir Robert Clay — R. Piotrowski, Lady Leokadia Clay — J. Chojnacka, Prof. Mikulini-Pechbauer — J. Hajduga, Ludwik książę von zu Thurm und Parvis — K. Knobelsdorff (K. Wilamowski), Mirabella Parvis — M. Wiercińska, Jack Rivers — K. Brodzikowski, Postać — E. Wierciński, Baba — W. Mallnowska, Król — J. Woszczerowicz.

Bibl.: J. Koller, *Teatr Nowy*, „Dziennik Poz.” 1928 nr 177, przedruk w: „Proscenium”, *Teatr Polski w Poznaniu*, sezon 1966/67; Z. Kosidowski, *Stanisław Witkiewicz. Z powodu dzisiejszej premiery w Teatrze Nowym*, „Gazeta Poz. i Pom.” 1928 nr 19, przedruk: *Fakty i złydy*, Poznań 1931, s. 42—50; tenże, *Z teatru*, „Gazeta Poz. i Pom.” 1928 nr 21; J. Kotowicz, *Wrażenia teatralne*, „Orędownik Wielkopolski” 1928 nr 89; E. Krasieński, *Edmund Wierciński*, Warszawa 1960, s. 98; I. Lutosławska, *W szrankach: „Metafizyka dwugłowego cielecia”*, „Tęcza” 1928 nr 23; W. Noskowski, *Z teatru*, „Kur. Poz.” 1928 nr 174, przedruk w: „Proscenium” sezon 1966/67; M. Orlicz (J. Loewenstark), *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Warszawa 1935, s. 261; K. Puzyna, *Z korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pam. Teatr.” 1961 nr 4; Stef. (S. Papeé), *Z Teatru Nowego*, „Przegląd Poranny” 1928 nr 38, przedruk: *Teatr współczesny. Premiery poznańskie*, Poznań 1931, s. 132—136; L. Rubach, *Teatr Nowy*, „Goniec Wielkopolski” 1928 nr 91; Zastępca, *Z Teatru Nowego*, „Nowy Kurier” 1928 nr 90; S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928 nr 8.

Fot.: Z. Kosidowski, *Fakty i złydy*, Poznań 1931, s. 48; „Pam. Teatr.” 1961 nr 4, s. 502, 1969 nr 3, s. 373—374; program teatralny do *Sonaty Belzebuba*, Teatr Polski we Wrocławiu 11 V 1968.

NOWE WYZWOLENIE, dramat w jednym akcie.

Warszawa, Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Premiera 26 II 1933.
Reż. i scen. — K. Związek. Obsada: Florestan Wężymord — K. Związek, Król Ryszard III — S. Śródka, Tatiana — J. Skubniewska i in.

Bibl.: K. Puzyna, Nota do *Dramatów S. I. Witkiewicza*, Warszawa 1962, t. 2, s. 640.

MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD, sztuka w jednym akcie.

Kraków, Teatr „Cricot” (w Domu Artystów). Prapremiera 7 XII 1933, grano 2 razy.

Reż. — W. J. Dobrowolski, dekoracje i kostiumy — H. Wiciński, „tło akustyczne” — recytacja poematu K. Schwittersa *Uhrsymphonie* w wykonaniu słuchaczy Kola Miłośników Żywego Słowa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sztukę poprzedziła inscenizacja poematu S. Młodożeńca *Śmierć maharadży*: taniec — J. Puget, muz. — Z. Goldfluss (L. Arten). Konferansjerka — T. Cybulski.

Obsada: Paweł Bezdeka — L. Majewski, Posąg Alice d'Or — M. Kordas, Król Hyrkan IV — M. Bulicz, Ella — Z. Dywińska, Stary Pan I — W. Ludziński, Stary Pan II — J. Miczyński, Matrona I — J. Dobrowolska, Matrona II — B. Szelest (?), Pęta (Tetrykon) — L. Gołąb, Juliusz II — K. Makoś.

Bibl.: [Anonim], *Kronika kulturalno-artystyczna*, „Czas” 1933 nr 287, 281, 286; W. J. Dobrowolski, *Prawda i legenda o teatrze „Cricot”*, „Teatr” 1963 nr 7; tenże, „Cricot” i „Poltea”, w: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 351; J. Lau, *Teatr Artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 62–66; J. Jarema, *Cricot (O teatrze plastycznym)*, „Głos Plastyków” 1934 nr 7–8; M. K[anfer], *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska?*, „Nowy Dziennik” 1933 nr 343; (W.) [W. Natanson], „Mątwą” St. Ignacego Witkiewicza w wykonaniu amatorów pod reżyserią dra Wł. Dobrowolskiego, „Czas” 11 XII 1933 (wyd. nadzw.), J. Puget, „Cricot”, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1963/64, nr 3; rz., *Teatr eksperymentalny w Domu Artystów*, „IKC” 1933 nr 350.

Fot.: *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964, s. 251; J. Lau, *Teatr Artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 62–65; Z. Leśnodorski, *Wśród ludzi mojego miasta. Wspomnienia i zapiski*, Kraków 1968, s. 248; „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 375.

STRASZLIWY WYCHOWAWCA, dramat w czterech aktach.

Kraków, Teatr „Awanscena” (w sali Teatru „Bagatela”). Prapremiera 22 III 1935.

Reż. — W. J. Dobrowolski, oprawa plast. — S. Świszczowski. Obsada: Lambdon Tygier — K. Makoś, Tiapa — T. Klecka, Ania — M. Francuz, Nineczka — Z. Ochmanówna, Obliwion Grampus — M. Trzos, Wicehrabia Wojciech de Melensac de Troufières — J. Tomaszewski, Kawaler August de la Pique de Tourmentelles — Z. Pankiewicz, Sonja Teffik — W. Koniarówna, Eugeniusz Majeranek-Czomberski — L. Gołąb, Sydzia Kipernik — S. Głodkówna,

Edward Paproń — L. Polewka, Wojciech Fafloch — R. Walenta,
Nieznajoma kokota — xxx.

Bibl.: Cz[achowski], „Straszliwy wychowawca” *St. Ign. Witkiewicza. Inauguracja krakowskiej „Awansceny”*, „Gazeta Polska” 1935 nr 81.

Fot.: „Pam. Teatr.” 1969 nr 3, s. 376—377.

Książka niniejsza jest skróconą i zmienioną wersją pracy doktorskiej, napisanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w roku 1970, pod kierunkiem prof. dra Bogdana Zakrzewskiego. Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować promotorowi za życzliwą i cierpliwą opiekę, a recenzentom pracy: prof. dr Stefanii Skwarczyńskiej i doc. drowi Stanisławowi Pietraszce — za wnikliwe uwagi krytyczne. Wszystkim osobom, które w trakcie powstawania pracy służyły mi swą radą i pomocą, dostarczając cennych informacji i materiałów, chciałbym wyrazić głęboką wdzięczność. Szczególnie gorąco dziękuję: Marii Wiercińskiej, Annie Micińskiej, Władysławowi Józefowi Dobrowolskiemu, Jerzemu Timoszewiczowi i Lechowi Sokolowi.

Niektóre fragmenty tej pracy drukowane były w „Pamiętniku Teatralnym” (nr 3/1969 „Pragmatyści” w *Elsynorze i Teatr Formistyczny*; nr 3—4/1971 „Strajk” aktorów w *Teatrze Małym*), we wrocławskich „Pracach Literackich” (z. IX „*Persy Zwierzontkowska*” S. I. Witkiewicza; z. X O pierwszych inscenizacjach „*Jana Mactęja Karola Wścieklicy*”; z. XI—XII *Debiut teatralny Witkacego*) oraz w „Litterariach” (z. III *Sztuka teatru w systemie estetycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza*).

Dans les années soixante un tournant révélateur s'est opéré dans l'accueil de l'œuvre de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Généralement sous-estimé de son vivant, cet auteur a été maintenant reconnu précurseur des formes dramatiques et théâtrales les plus modernes. Autrefois il fut ridiculisé et raillé — à présent on le considère comme l'écrivain le plus remarquable de l'entre-deux-guerres qui a su, presque en prophète, prévoir l'orientation des principaux changements politiques et sociaux de nos temps. On est d'accord pour qualifier son activité artistique d'un des phénomènes les plus originaux dans l'histoire de la culture polonaise et l'on assigne à son œuvre théâtrale une place importante et à part dans la littérature dramatique du XX^e siècle. Aussitôt „Witkacy” fut découvert à l'étranger. Ses œuvres dramatiques ont été publiées dans plusieurs pays, on traduit ses romans et écrits théoriques, le nombre de créations de ses pièces s'accroît. Sous nos yeux Witkiewicz est devenu un classique.

Le „festival” des pièces de Witkacy en cours sur les scènes polonaises peut témoigner de l'intérêt porté à son œuvre. Il est des auteurs que l'on joue le plus volontiers aussi bien dans les théâtres universitaires que professionnels. Il est rare qu'une nouvelle représentation ne souleve de polémiques ou controverses. Witkiewicz s'est avéré un écrivain difficile et la tâche de trouver une clef d'interprétation à ses œuvres dramatiques — des peu communes. Le problème comment jouer ses pièces reste toujours irrésolu. Dans ces circonstances il peut se montrer utile de suivre la carrière théâtrale de ses œuvres et de recréer la tradition de leurs réalisations scéniques.

Dans l'entre-deux-guerres 12 créations des pièces de Witkacy et 18 premières ont eu lieu dont 11 sur des scènes professionnelles et 7 dans de petits théâtres amateurs et expérimentaux.

Ces mises en scène constituent un chapitre assez spécial dans l'histoire du théâtre polonais. Le chemin des pièces de Witkiewicz sur les scènes polonaises n'a pas été facile. On les présentait discrètement „en catimini” comme s'il s'agissait, selon les mots de Stefan Żeromski, des „bizarreries que l'on montre mais dont on prend pas de responsabilité”. Au commencement des années vingt, celui qui présentait au théâtre une oeuvre de Witkacy courait non seulement un risque financier (un nombre de représentations restreint) mais témoignait aussi du courage envers la critique, les autorités administratives et le milieu théâtral. On n'a pas épargné à l'auteur de *La Mère* ni railleries ni insultes. Ce n'est qu'en 1925—1926 que Witkacy remporte quelques succès dans les théâtres de Varsovie: [*Jan Maciej Karol Enragé* (Jan Maciej Karol Wścieklica) au Théâtre Fredro, *Le Fou et la nonne* (Wariat i zakonnica) ainsi que *La Nouvelle Délivrance* (Nowe Wyzwolenie) au Théâtre Mały]. Les premières de ses pièces cessent baigner dans une atmosphère de scandale moral et esthétique.

La création de *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* (Metafizyka dwugłowego cielęcia) à Poznań en 1928 clôt la première période de la carrière théâtrale de Witkacy sur les scènes polonaises. Dans les années trente ses pièces ne sont plus montées que par des théâtres universitaires et expérimentaux. La création la plus intéressante de cette période fut celle de *La Pieuvre* (Małwa) au théâtre des artistes peintres „Cricot” de Cracovie où l'on a essayé de réaliser les idées du théâtre plastique, en faisant toutefois ressortir des accents politiques (le héros était grisé en Hitler). Tadeusz Kantor renoue avec la tradition de ce spectacle lorsqu'il entreprend comme premier, en 1956, de monter de nouveau une pièce de Witkacy (la même *Pieuvre*) ouvrant ainsi une nouvelle étape de la carrière théâtrale de ce dramaturge si original.

Les mises en scène des pièces de Witkacy ont joué dans la vie théâtrale de l'entre-deux-guerres un rôle plus important que l'on avait cru jusqu'à présent. Plusieurs faits et les noms-mêmes des créateurs (Trzciński, Węgierko, Wierciński, Borowski) prouvent que certaines représentations de ses pièces étaient d'un rang artistique élevé et éveillaient une vaste résonance sociale. Les créations de *Timor Cervélovitch* (Tumor Mózgowicz), des *Pragmatistes* (Pragmatyści), de *Jan Karol Enragé*, du *Fou et la nonne* occupent désormais une place importante dans l'histoire du théâtre polonais contemporain.

Il est vrai que les expériences avec les pièces de Witkacy n'avaient pas enrichi le théâtre de nouveaux moyens de mise en scène et n'avaient pas été à l'époque de très grande importance pour le développement de la technique du jeu de l'acteur, ils ont exercé toutefois une influence capitale sur la formation en Pologne d'une nouvelle conscience esthétique en contribuant à briser les idées figées sur la construction de l'œuvre dramatique et en précipitant le processus de la destruction des canons scéniques traditionnels et périmés.

INDEKS NAZWISK

A. K. S. („Rozwój”) 142, 202, 216
Abrahamowicz Adolf 67

Mąż z grzeczności 67, 162

Adler Alfred 174

Alberti Stanisław 97, 99, 197, 198, 212

Aleksander I, car 98

Andersen Hans Christian 124

Appenzlak Jakub 112, 119, 128, 199, 200, 207, 213, 214

Arten Leon zob. Goldfluss Zygmunt

Arystoteles 42

Asch Szalom 130

Bóg zemsty 130

Athos 207

B. („Goniec Częstochowski”) 198, 210

Barnaś Kazimierz 204

Batogowski Mieczysław 208

Białostocki Zygmunt 105, 215

Białoszczyński Tadeusz 156, 182, 208, 215

Birula-Białynicki 93

Błońska Gustawa 215

Borgia Cesare 15

Borkowska Helena 209

Borowski Karol 43, 47, 120, 121, 182, 190, 208, 213, 220

Borowy Wacław (P. W.) 32, 189, 196, 205

Boy-Zeleński Tadeusz 11, 16, 19, 20, 22—24, 27, 28—30, 59, 89, 74, 75, 78—84, 88, 87, 89, 90, 92, 94, 99, 103—108, 113, 118, 119, 121, 122, 126, 127, 130, 189, 191, 194—200, 202, 206, 207, 209—214

Bracka Lucjana 28, 205

Bracki Władysław 27, 28, 61, 205, 208

Brandt Kazimierz 208

Breiter Emil 37, 43, 191, 196, 198, 199, 207, 209, 213

Brodzikowski Kazimierz 218

Brokowski Marian 213

Broniszówna Seweryna 213, 182

Bronnen Arnolt 181

Brudzińska Krystyna 98, 197, 211

Brumer Wiktor (Wube) 74, 81, 110, 119, 121, 194—196, 198, 199, 209, 213

Brylński Stanisław 215

Brzękowski Jan 97—99, 181, 169, 194, 196, 197, 209, 212

Brzozowski Stanisław, fotografik 199

Bukowski Kazimierz 196, 200, 212, 215

Bulicz Michał 173, 217

Buszyński Gustaw 213, 215

Caillavet Gaston Arman de, Flers Robert de 157

Ostotkowi w żłoby dano 157

Calderon de la Barca Pedro 36

Ceo. („Zwłerciadio”) 210

Cepnik Henryk 196

Cękański Eugeniusz 198

Chełmoński Józef 47

Chojnacka Jadwiga 180, 187, 182, 218

Chwistek Leon 14, 171, 182, 188, 204

Claudel Paul 39, 191

Zakładnik 39 *Zwłastowanie* 39

Coolus Roman 191

Cooper Winifred 93, 94, 98, 211, 212

Corneille Pierre 184

Cyd 184

Crommelynck Fernand 185

Maski 165

Crugten Alain van 8, 7

Cwojdzinski Antoni (A. Wojdan) 156, 215

Cybulski Tadeusz 170, 175, 178, 217

Cyganik Romuald 109

Czachowski Kazimierz 179, 180, 200, 204, 218

Czarnowski Ludwik 90, 92, 132, 133

Cz. L. („Słowo”) 211

Czyżewski Tytus 36, 170

Czyżowski Kazimierz Andrzej 52
Ulica Dziwna 52, 53

Ćwikowski Artur 196, 212, 215

- Danek-Wojnowska Bożena 182, 202
 Daniel Józef 213
 Dąbrowski Stanisław 88, 208
 Decobra Maurice 142
 Degler Janusz 208, 209, 211, 215
 Dejmek Kazimierz 5
 Delta („Kurier Łódzki”) 198, 200, 213, 214
 Deutscher Izaak 188, 198, 199, 213
 Dobiesław Jan 205, 208
 Dobrodzicki Adam 52
 Dobrowolska Jadwiga 217
 Dobrowolski Tadeusz 188
 Dobrowolski Władysław Józef 170, 172, 174, 176, 179, 203, 204, 217, 218
 Domaszewscy 93
 Doskowski, malarz 93
 Dowski Jur zob. Kordowski Jur dr („Słowo”) 210
 Draczeńska Janina 83, 88, 130, 209
 Dregelli Gabriel
Dobrze skrojony frak 92
 Dudziński Bolesław (B. D.) 88, 196, 209, 210
 Dunikowska Maria 45, 206
 Dullin Charles 172
 Dunin-Borkowska Eugenia 126, 127, 214
 Dutkiewicz Józef Edward 188
 Dywińska Zula 173, 217
 Działosz Tomasz 209
 Dziewulski Eugeniusz 44, 45, 206
- E. S. („Comœdia”) 202
 Einstein Albert 142
 emb. („Prawda”) 215
 Erenburg Ilja 142
- (F) („Przegląd Teatr. i Kinemat.”) 191
 F.O. zob. Folkierski Władysław
 Fabisiak Kazimierz 215
 Fallek Wilhelm 21, 31, 88, 188, 189, 196, 202, 205, 208, 211
 Fedorowicz Józef 94, 98, 100, 211, 212
 Flers Robert de (współautor) zob. Caillavet G. A.
 Folkierski Władysław (F.O. 189, 205
 Francuz Mieczysław 217
- Fredro Aleksander 18
 Freud Sigmund 115, 118, 199
 Friedman Armin, Nerz L. 97
Dr Stteglitz 97
 Frühling Jacek 112, 117, 123, 127, 213, 214
 Frycz Karol 199, 213
- Galewski Józef 129, 214
 Galileusz (Galilei Galileo) 201
 Gall Halina zob. Kacicka-Gall Halina
 Galecki, wojewoda 11
 Garliński Czesław 211
 Garrick Sidney 158
Kobietą, która zabiła 158
 Gaugin Paul 192
 Gawilkowski Józef Fryderyk 194, 200, 209, 214
 Gawlikowski Wiesław 122, 213
 Gerould Daniel C. 6
 Geszwind Jakub 196, 212, 215
 Głodkówna Stefania 217
 Godlewski Stefan Józef (S. I. G.) 207
 Goldfluss Zygmunt (Leon Arten) 175, 217
 Goldoni Carlo 18
 Goll Iwan 98, 181
 Gołąb Ludwik 173, 175, 217
 Gorczyński Bolesław 151, 152
 Gorki Maksim 82
 Gotlib Henryk 170
 Górski Artur 193
 Górski Tadeusz 143, 202, 215
 Grabczyk Stanisław 84, 85, 209
 Gralewski Wacław 211
 Grollicki Stanisław 71, 158, 208, 215
 Grotowska A. 212
 Grubiński Wacław 42, 48, 47, 207
Kochankowie 47
 Grzegorzczak Marian (M. Grz.) 80, 194—196, 209, 213, 214
 Grzymała-Siedlecki Adam 28, 97, 188, 190
Spadkobierca 97
 Guttner Jan 208
 Guzowska Zofia (Sato) 87, 88, 193, 194, 208, 209
- H. Ad. („Tygodnik Film i Teatr.”) 213
 H.B. („Głos Zakopiański”) 197

- H. M. („Neue Lodzer Zeitung”) 215
- Haecker Emil 18, 21, 28, 30, 55—57, 188, 189, 205, 208
- Hajduga Jan 216
- Hańska Jadwiga 205
- Hasenclever Walter 39, 161, 191
Ludzie 39
- Heiberg Gunnar 132
Balkon 132
- Helbert Józef 213
- Hierowski Stanisław 96, 97
- Hitler Adolf 174, 220
- Horecka Irena 158, 162, 215
- Horska Nina Amelia 206
- Horzyca Wilam 37, 40, 191, 207
- Hubicka Marta 198, 211
- Hulewicz Witold (W. H.) 209
- Hutnikiewicz Artur 202
- Ibsen Henrik 43, 56, 60, 138
- Irzykowski Karol 54, 55, 58—60, 107—109, 112, 115, 117, 119, 124, 125, 130, 193, 198, 199, 200, 208, 213, 214
Dobrodziej złodziei 108
- Iwaskiewicz Jarosław 12, 37, 38, 44, 45, 47, 133—135, 190, 192, 200, 207, 215
Zenobia Palmura 12
- J.K. („Głos Lubelski”) 211
- J.Z. („Łódzkie Echo Wieczorne”) 141, 202, 216
- j. („Kultura Robotnicza”) 191, 207
- j. („Kurier Poranny”) 198
- Jabłonkówna Leonia 199, 213
- Jagosewski Mieczysław 202, 215
- Jakubińska Wanda 215
- Jankowski Czesław 61, 89, 195, 196, 211
- Jarema Józef 170—172, 179, 203, 204, 217
Serce panny Agnieszki 170
- Jarema Maria 170, 204
- Jarry Alfred
Ubu król 161
- Jarszewski Stanisław 65, 209, 213
- Jasiński Bruno 12, 36, 169, 188, 190
- Jasińska-Szpakiewiczowa Michalina 67, 208
- Jaworska Helena 214
- Jaworski Roman 80, 83, 85, 86, 195, 196, 209
- Jednowski Marian 109
- Jerzmanowska Wanda 215
- Jewreinow Nikołaj Nikołajewicz 74, 75
- Jouvet Louis 172
- Jung Carl Gustav 174
- Kacicka-Gall Halina 28, 205, 208
- Kaiser Georg 181
- Kamieniecki J. 209
- Kandinsky Wassily 154
- Kanfer Marian (M.K.) 177, 204, 217
- Kant Immanuel 42
- Kantor Tadeusz 49, 204, 220
- Kar. W. („Chełmski Kur. Ilustr.”) 211
- Katz Marek 170, 172
- Kazmierowicz Henryk 200
- Kłońska Antonina 28, 61, 205
- Kessler R. 96
Szykretowy grzebień 96
- Kiedrzyński Stefan 42
- Kieliszczak Ryszard 215
- Kisielewski Zygmunt Jan 75, 87, 191, 195, 207, 209
- Klecka Tola 217
- Klossowicz Jan 36, 189, 200
- Knobelsdorff Kazimierz zob. Wilański K.
- Kochanowicz Jan 160
- Koller Jerzy 211, 216
- Kolumb Krzysztof 201
- Koniarówna Wanda 217
- Konstanty Pawłowicz, wielki książę 96
- Kończyc Tadeusz (wł. A. Grot-Bęczkowski) 78, 119, 128, 194, 195, 196, 198, 199, 209, 213
- Komarnicki Lucjusz 190, 207
- Kor. („Polska Zbrojna”) 200, 213, 214
- Kordas Maria 217
- Kordowski Jur (Dowski Jur) 208
- Kornfeld Paul 161
- Korzelska Felicja 215
- Kossecka Wanda 206
- Kotarbiński Janusz 93, 98, 212
- Kotarbiński Tadeusz 192
- Kotowicz J. 215
- Kozicki Władysław 196, 213

- Kozłowski Janusz zob. Warnecki J.
- Kraśński Edward 190, 203, 218
- Kraśński Zygmunt
- Nie-Boska komedia* 154, 170
- Krasnowiecki Władysław 28, 158, 182, 205, 215
- Krassowski Feliks 85, 86, 70, 74, 163—185, 182, 203, 208, 218
- Król Marcin 199
- Kruszewska Felicja 160, 182
- Sen* 160, 162, 165, 168
- Krzemiński Lucjan 215
- Krzemiński Władysław 170
- Krzywicka Helena 129, 214
- Krzywoszewski Stefan 37, 42, 107
- Kurek Jalu 95, 98, 99, 181, 171, 197, 211
- Gołębie Winicji Claudel* 99 *Pan z elektrowni* 99
- Kustowski Stanisław 208
- Kwaskowski Stanisław 68, 71, 194, 208, 209
- Kwiatkowski Miłan 203
- Kwiatkowski S. 213
- Kwleciński Eugeniusz 213
- L. („Świat”) 188, 206
- L.T. („Życie Teatru”) 193
- Langer František 110
- Łatwiej przejść wlebiłdowi przez ucho igielne* 110
- Langier Tadeusz 100, 101
- Lau Jerzy 204, 217
- Lechoń Jan (Jl.) 105, 198
- Lejczykówna Maria 68, 208
- Leliwa Józef 68, 208
- Leszczyc Tadeusz 129, 214
- Leszczyńska Leokadia zob. Pan-ciewicz-Leszczyńska L.
- Leszczyńska Ola 213
- Leszczyński Jerzy 109
- Leśnodorski Zygmunt 203, 217
- Lewakowska Zofia 193, 208
- Linke Bronisław 100
- Liński Henryk 200, 214
- Lipińska Krystyna zob. Piasecz-na-Lipińska K.
- Lisowski Juliusz zob. Lubicz-Lisowski J.
- Listowski 98
- Lorentowicz Jan 18, 74, 80, 87, 112, 128, 188, 194—196, 198, 209, 213
- Lubicz-Lisowski Juliusz 215
- Ludziński W. 217
- Lutosławska Izabella 216
- Łabuńscy 93
- Łozińska Zuzanna 91, 212
- Łuskińska Ewa (E.Ł.) 34, 189, 208
- M.S. („Kur. Warsz.”) 193
- M.A.S. („Nowy Dziennik”) 55, 208
- Mackiewicz Konstanty 154, 155, 202, 215
- Maeterlinck Maurice 43, 101
- Majewski Leon 217
- Makoś Kazimierz 173, 217
- Makowiecki Andrzej 5
- Makuszyński Kornel 190, 192, 207
- Malanowicz Maria 88, 208
- Maleszewski Władysław 82
- Malczewski Rafał 93, 94, 98, 100, 197, 211, 212
- Malicka Maria 157
- Malinowska Wanda 218
- Malinowski Bronisław 150
- Malinowski Wacław 68, 67, 71, 194, 208
- Maliszewski Józef 122, 213
- Małkowski Henryk 213
- Manlecki Aleksander 213
- Manners H. 157
- Najdroższa moja Peg* 157
- Marczak-Oborski Stanisław 204
- Marek Andrzej (wł. Marek Arnstein) 128, 200, 214
- Masoviensis 211
- Maugham William Somerset 132
- Lady Frederick* 132
- Maupassant Guy de 138
- Mazanek Janusz 129, 214
- Mencwel Andrzej 200
- Miarczyński Włodzimierz 61, 208
- Micińska Anna 192, 218
- Miciński Tadeusz 90, 119, 140, 181, 170
- Kniaź Patiomkin* 90, 170
- Bazylissa Teofanu* 161
- Mickiewicz Adam
- Dziady* 5
- Miczyński Jerzy 217

- Mirska I. zob. Światopełk-Mirska I.
 Mischke Tadeusz 93, 95, 197, 211, 212
 Młodożeniec Stanisław 175, 176, 217
 Śmierć maharadży 175, 176
 Modrzejewska Helena 161
 Modrzewski Henryk 205, 206
 Modzelewska Józefa 213
 Modzelewska Maria 61, 62, 162, 206, 213
 Moissl Aleksander 90
 Molière 16
 Morstin Ludwik Hieronim 152
 Dar Wiśły 152, 157
 Mrozłński Jan 215
 Muncielingrowa Janina 44, 206, 213
 Murska Jadwiga 209

 Naglerowa Hermina (J. Stycz.) 189, 190, 207
 Napoleon I Bonaparte 27
 Natanson Wojciech 175, 203, 217
 Nawroccy 93, 96
 Nawrocki Mieczysław 91, 212
 Nerz L. (współautor) zob. Friedman A.
 Nestroy Johann Nepomuk 27
 Gaiganduch 27
 Niedźwiecka Celina 215
 Nieprzewski Włodzimierz 212
 Nlesiołowski Tymon 210
 Nikorowicz Ignacy 99
 W gołębniku 99
 Noskowski Witold 166, 166, 203, 216
 Nowacki Janusz 81
 Nowaczyński Adolf (a.n.) 38, 113, 128, 190, 196, 199, 213
 Nowakowski Zygmunt (wł. Zygmunt Tempka) 12, 105, 106, 110, 161, 197
 Nullus Andrzej 140, 143, 153, 154, 202, 215

 Ochmanówna Zofia 217
 Odorowski M. 207
 Olechowski Gustaw 200, 213, 214
 Ołtaszewski Czesław (wł. Marian Nusbaum) 142, 143, 146, 150, 156, 202, 216

 O'Neill Eugene Glastone 128, 129, 161
 Kosmata matka 128
 Orlicz Michał 16, 22, 24, 189, 203, 214, 216
 Ortwin Ostap 32, 189, 206
 Orwid Józef 28, 205
 Orzylska Z. 91, 212
 Osterwa Juliusz 90, 160
 Ostrowski H. 197, 212
 Ostrowski Władysław 66, 209

 Pancewicz-Leszczyńska Leokadia 28, 162, 205
 Pankiewicz Krzysztof 50
 Pankiewicz Zbigniew 217
 Papée Stefan (Stef.) 166, 195, 196, 209, 211, 216
 Pawłowski Jan 73, 81—82, 194, 196, 209, 212
 Pawłowski Władysław 193
 Pelper Tadeusz 36, 53, 161, 208
 Pellerin Jean-Victor 161
 Têtes de rechange 161
 Pelszyk Józef 215
 Piaseczna-Liplńska Krystyna 215
 Picasso Pablo 18
 Pieńkowski Stanisław 40, 42, 191, 207
 Pletraszko Stanisław 216
 Pietrzak Włodzimierz 160, 204
 Pietrzkiewiczówna Z. 90, 212
 Piława zob. Stanisławska Wanda
 Piłsudski Józef 62
 Piotrowicz Wiktor 75, 194, 195
 Piotrowski Ryszard 216
 Pirandello Luigi 74, 75, 104, 110, 119, 120
 Tak jest, jak się państwu wy-daje 104
 Sześć postaci w poszukiwaniu autora 119
 Piomleński Jerzy Eugeniusz 100, 101, 192, 197, 198, 200
 Poe Edgar Allan 21
 Król Mór 21
 Polewka Lech 216
 Polityński Karol 92, 212
 Pollakówna Joanna 188
 Poraj Stanisław 195, 196, 209
 Posiadłowski Stanisław 212
 Preis Włodzimierz 209

- Prokesch Władysław 15, 21, 54, 58,
189, 193, 208, 208
- Pronaszko Andrzej 37, 45
- Pronaszko Zbigniew 170
- Przyboś Julian 98, 99, 181
- Przybyszewski Stanisław 31, 42,
56
- Śnięg 168
- Przygodny recenzent z Warsza-
wy 99
- Puchalski Bolesław 205
- Puget Jacek 172, 175, 178, 204, 217
- Puzyna Konstanty 5, 7, 139, 140,
151, 181, 188, 191, 194—198, 202—204,
209, 216, 217
- Rabski Władysław 42, 191, 207
- Regro Zygmunt 214
- Renaud Madelaine 7
- Ribemont-Dessaignes 161
- L'Empereur de Chine* 161
- Rittner Tadeusz 137
- W małym domku* 137
- Rogatto Bogdan 200
- Rogowski Zbigniew K. 215
- Romer-Ochenkowska Helena
(em-er) 211
- Roslan Bolesław 207
- Rostworowski Karol Hubert 22, 31,
189, 206
- Rotterdam Julian 193, 208
- Roquigny Lucien 189, 213
- Rozgórski Jan 142, 202, 218
- Rubach Ludomir 203, 216
- Rudkowski Mieczysław 160, 161,
203
- Rustan 200, 214
- Ruszkowski Ludwik 215
- Ruszkowski Ryszard 67
- Mąż z grzeszności* 67, 182
- Ruszczyńska Maria 211
- Rutkowska Aneta 215
- Rychłowski Franciszek 66
- Rydzewski Henryk 209
- Rygier Jerzy 91, 212
- Rytard Jerzy Mieczysław 37, 93,
98, 99, 211
- rz. („I.K.C.") 217
- (S) („Republika") 141, 218
- SAN. („Dziennik Śląska Cieszyń-
skiego") 211
- S. C. („Kur. Por.") 207
- Sacchetto Rita 93
- Samborski Bogusław 45, 104, 106,
108—110, 206
- Sarjusz-Wilkoszewska Maria 88,
208
- Sato zob. Guzowska Z.
- Savoir Alfred 191
- Schiller Leon 50, 90, 182, 183, 202
- Schitters Kurt 175, 217
- Uhrsymphonie* 175
- Severinówna Krystyna (Zelwero-
wicz K.) 215
- Shakespeare William 36, 117 184
- Sen nocy letniej* 117 *Hamlet* 184
- Shaw George Bernard 18, 192
- Siedlecki Franciszek 199, 213
- Sinko Tadeusz (M. N.) 56, 188, 206
- ski („Głos Powszechny") 211
- Skierka („Słowo") 211
- Skoczylas Ludwik 22, 24, 25, 189,
206
- Skrzyński Aleksander 92
- Skrzywan Wincenty 211
- Skubniewska Jadwiga 169, 217
- Skwara Kazimierz 81
- Skwarczyńska Stefania 202, 218
- Stonimski Antoni 119, 121, 199, 204,
213
- Wieża Babel* 204
- Słowacki Juliusz 36, 132
- Balladyna* 132
- Smolarski Mieczysław 199, 213
- sn. („Kur. Por.") 196, 209
- Sokołowska Helena 129, 209, 214
- Sokołowska Julia 100
- Sokół Lech 218
- Solarski Eugeniusz 205
- Solska Irena 101, 130, 132—135, 182,
200, 215
- Solski Ludwik 90
- Stachurska Nina 212
- Stachurskie 98
- Stande Stanisław Ryszard 12
- Stanisławska Wanda (Pilawa) 211
- Stanisławski Konstantin Siergie-
jewicz 184, 185
- Staroniewicz Marcelli 93, 95, 97—99,
212
- Staszewski Janusz 117, 213
- Stawar Andrzej (ej.) 78, 79, 184,
209

- Stern Anatol 12, 31, 35, 42, 46, 181, 189, 191, 206, 207
- Stębowska Helena 44, 207
- Strindberg August 99, 100, 118, 161
- Sonata widm* 99, 181
- Strzelecki Zdobysław 199
- Stur Jan (wl. Hersz Feingold) 31, 32, 189, 208
- Synge John Millington 98, 164
- Szacki Mieczysław 215
- Szadurska Marta 71, 208
- Szajna Józef 49
- Szaniawski Jerzy 96
- Papierowy kochanek* 96
- Szczepański Aleksander 212
- Szczepińska Joanna 188
- Szczublewski Józef 192
- Szelest Barbara 217
- Szetyński Henryk 130, 200, 214
- Szpakiewicz Mieczysław 64, 65, 68—72, 153, 154, 182, 193, 194, 208, 215
- Szpakiewiczowa Michalina zob. Jasińska-Szpakiewiczowa M.
- Szyfman Arnold 37, 38, 64, 103, 110, 151, 152, 157, 190—192, 207
- Szykowska 98
- Szykowski Marian (M. Sz.) 17, 21, 31, 54, 57, 206, 208
- Szymański Alfred 28, 81, 205, 208
- Szyszyłowicz Mieczysław 68, 208, 209
- Śliwiński Stanisław 44, 45, 206
- Ślusarska Maria 192, 207
- Śródka Stefan 198, 217
- Światopełk-Mirska I. 212
- Świerczewski Eugeniusz 43, 46, 121, 190, 191, 198, 199, 207, 213, 214
- Świszczowski Stefan 180, 217
- Tarnawski Stanisław 109
- Tatarkiewicz Zofia 215
- Timoszewicz Jerzy 218
- Tolstoj Lew Nikołajewicz 90
- Żywy trup* 90
- Tomaszewski Józef 217
- Trzciniński Teofil 11, 13, 16, 25, 26, 30, 35, 47, 52, 53, 60, 61, 64, 65, 71, 105, 121, 154, 182, 189, 192, 205, 206, 208, 220
- Trzós Mieczysław 217
- Trzywdar-Rakowski Gwido 81
- Unruh Fritz 161
- Ustupska 98
- V. („Goniec Kaliski”) 211
- Walenta R. 218
- Wandurski Witold 41, 44, 128, 140, 169, 191, 207, 216
- Wandycz Wiktor 213
- Warnecki Janusz (Kozłowski Janusz) 44, 115, 122, 182, 206, 213
- Was. („Głos Polski”) 141, 202, 216
- Wasilewski Ryszard 215
- Wasilewski Zygmunt 122, 213
- Waśkowski 98, 212
- Wat Aleksander 161, 194
- Wende E. 40
- Węglerko Aleksander 104, 120, 121, 152, 154, 182, 199, 213, 220
- Wiciński Henryk 170, 173, 174, 177, 178, 204, 217
- Wied Gustav 132
- Noc ślubna* 132
- Wielowiejska Helena 170
- Wieniewska Ida 31, 189, 206, 215
- Wierciak Zygmunt 62
- Wiercińska Maria 203, 216, 218
- Wierciński Edmund 100, 160—163, 165—168, 182, 203, 216, 220
- Wilkożewska Maria zob. Sarjusz-Wilkożewska M.
- Wilski Zbigniew 200, 215
- Winawer Bruno 96
- Roztwór prof. Pytla* 96
- R. H. *Inżynier* 96
- Winkler Konrad 12, 188
- Wirpsza Witold 60, 193
- Witkiewicz Jan 192
- Witkiewicz Stanisław — ojciec 56, 57, 192
- Witos Wincenty 72, 80, 82, 86, 92
- Wittlin Józef 33, 206
- Wojdan A. zob. Cwojdzński A.
- Wołoszynowski Julian 37, 74, 85, 194, 198, 210
- Woronow Siergiej 142
- Woskowski Jerzy 215
- Woszczerowicz Jacek 160, 167, 182, 218
- Woycicki Alfred 189, 206
- Woźnik Władysław 170
- w.p.g. („Świat”) 214
- Wroczyński Kazimierz 107

- Wroncki Stefan 214
 Wysocka Stanisława 65, 101, 132—
 —138, 138, 182, 200, 215
 Wyspiański Stanisław 5, 16, 36,
 43, 67, 75, 78, 80, 104, 118, 119,
 173, 202
Kłótnia 16 *Wesele* 87, 104, 195,
 202 *Wyzwolenie* 118, 173
 (X) („Dziennik Białostocki”) 211
 Zagórski Adam 77, 104, 128, 194,
 196, 200, 210, 214, 218
 Zahorska Stefania 116, 117, 199,
 214
 Zahradnik Jan 136, 200, 215
 Zakrzewski Bogdan 218
 Zalewska Zuzanna 208
 Zamoyski August 93
 Zanoziński Zygmunt 44, 206
 Zapolska Gabriela
Moralność pani Dulskiej 89
 Zast. („Kurier Lw.”) 200, 215
 Zastępca („Głos Narodu”) 208
 Zastępca („Kurier Łódzki”) 203,
 216
 Zastępca („Nowy Kurier”) 203, 216
 Zawieyski Jerzy 160, 163, 167, 216
 Zawistowski Władysław 37, 39, 43,
 46, 49, 190, 194, 199, 200, 207, 210,
 214
 Zaworska Helena 188
 Zbierzchowski Henryk 198, 201,
 213, 215
 Zbierzyński Czesław 209
 Zborowski Juliusz 88
 Zbrojewski Rudolf 212
 Zbyszkowski Karol 209
 Zegadłowicz Emil 168
Łyżki i księżyc 188
 Zelwerowicz Aleksander 37, 190
 Zelwerowicz Krystyna zob. Se-
 verinówna K.
 Związek Karol 169, 217
 Zwolińska Modesta 96
 Żelski Tadeusz 214
 Żeromski Tadeusz 156, 215
 Żeromski Stefan 16, 43, 45, 191,
 207, 220
Uciekla mi przepióreczka 90
 Zmijewska Jadwiga 61, 208
 Zygulski Zdzisław 188
 Żytecki Edward 100

SPIS ILUSTRACJI

1. Afisz prapremiery *Tumora Mózgowicza*. Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.
2. H. Kacicka-Gallowa i L. Bracka w *Tumorze Mózgowiczu*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
3. L. Pancewicz-Leszczyńska i W. Bracki w *Tumorze Mózgowiczu*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
4. Zaproszenie na odczyt S. I. Witkiewicza. Zbiory Jarosława Iwaszkiewicza.
5. Zdjęcie zbiorowe po prapremierze *Tumora Mózgowicza*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
6. Projekt dekoracji S. I. Witkiewicza do *Pragmatystów*. Zbiory Jarosława Iwaszkiewicza.
7. Projekt dekoracji S. I. Witkiewicza do *Nowego Wyzwolenia*. Zbiory Jarosława Iwaszkiewicza.
8. Afisz prapremiery *Pragmatystów* w Elsynchronie. Instytut Sztuki PAN.
9. Afisz prapremiery *Kurki Wodnej*. Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.
10. Afisz prapremiery *W małym dworku* w Toruniu. Archiwum Teatru im. W. Horzycy w Toruniu.
11. Scena zbiorowa z I aktu *Jana Macieja Karola Wścieklicy*. „Światowid” 1925, nr 11.
12. Scena z I aktu *Jana Macieja Karola Wścieklicy*. „Nowości Ilustrowane” 1925, nr 11.
13. Scena z III aktu *Wariata i zakonnicy*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
14. Scena z III aktu *Wariata i zakonnicy*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
15. Scena zbiorowa z *Nowego Wyzwolenia*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
16. Scena z *Nowego Wyzwolenia*. Muzeum Teatralne w Warszawie.
17. Scena z *Metafizyki dwugłowego cielęcia*. Archiwum Redakcji „Pamiętnika Teatralnego”.

18. Scena z III aktu *Metafizyki dwugłowego cielęcia*. Archiwum Redakcji „Pamiętnika Teatralnego”.
19. Afisz prapremiery *Persy Zwierżonkowskiej*. Archiwum Miejskie w Łodzi. Wydział Oświaty i Kultury.
20. Projekt kostiumów H. Wicińskiego do *Mątwy*. J. Lau, *Teatr artystów «Cricot»*, Kraków 1967, s. 64.
21. Projekt kostiumów H. Wicińskiego do *Mątwy*. Z. Leśnodorski, *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1968, s. 248.
22. Szkic scenograficzny i projekty kostiumów H. Wicińskiego do *Mątwy*. *Cyganeria i polityka*. Warszawa 1964, s. 251.
- 23—24. Projekty dekoracji S. Świszczowskiego do *Strasznego wychowawcy*. Zbiory Władysława Józefa Dobrowolskiego.

Zdjęcia wykonali: Tadeusz Kaźmierski, Stanisław Turski oraz Krzysztof Gierałtowski (fot. barwna na obwołucie).

SPIS TREŚCI

	str.
Wstęp	5
I Debiut teatralny Witkacego	11
II <i>Pragmatyści</i> w Elsynchronie	35
III <i>Kurka Wodna</i> w reżyserii Trzcinańskiego	52
IV Toruńskie prapremiery <i>W małym dworku</i> oraz <i>Wariata i zakonnicy</i>	64
V Jana Pawłowskiego inscenizacje <i>Wścieklicy</i>	73
VI Teatr Formistyczny	93
VII „Strajk” aktorów w Teatrze Małym	103
VIII Sukces <i>Wariata i zakonnicy</i> oraz <i>Nowego Wyzwolenia</i>	112
IX <i>Kłęska Bzika tropikalnego</i>	124
X Autorska inscenizacja <i>W małym dworku</i>	132
XI <i>Persy Zwierżontkowska</i> w Teatrze Miejskim w Łodzi	139
XII Eksperyment Wiercińskiego z <i>Metafizyką dwugłowego cięła</i>	160
XIII Przedstawienia na scenach eksperymentalnych	169
Uwagi końcowe	181
Przypisy	188
Spis inscenizacji	205
Résumé	219
Indeks nazwisk	222
Spis ilustracji	230

Cena zł 30.–

off the night
longer stand

Ten days
no longer
stand



dyna
(d)