

ST. J. WITKIEWICZ

W małym dworcu

teatr dolnośląski
w jeleniej górze



SCENA STUDYJNA





STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ
(WITKACY)

MOTTO:

„A teraz idę do czuciowej,
do przepotężnej maszyny mego rozumu”.

„Elektryczne wizje”

Tytus Czyżewski

**STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ**

Ur. 24.II.1885 w Warszawie — zm. 18.IX.1939
w Jeziorach na Polesiu.

Dramaturg, powieściopisarz, malarz, krytyk i publicysta, teoretyk sztuki i kultury, filozof. Twórca, który znacznie wyprzedził swoją epokę. Za życia wyśmiewany i lekceważony — dziś uważany jest za jednego z najoryginalniejszych artystów polskich, prekursora nowoczesnych form dramatu i teatru, przenikliwego historyzofa i myśliciela.

Napisał ponad 30 dramatów, 4 powieści, kilkadziesiąt rozpraw i artykułów estetycznych i filozoficznych, namalował około trzech tysięcy obrazów i portretów.

WSZYSTKO BYŁO TAK DOBRZE
I TAK SIĘ WSZYSTKO POPSUŁO

Siostrzyczki¹ spijają z kieliszków jak naparstki
Bładozieloną truciznę, straszliwy, błądy jad.
Za chwilę umrą — już w kurczach ściskają się garstki,
Już szyjki gną się jak lodygi² i jedna główka
zwisła jak więdnący kwiat.

Jakiś listek przepłynął po czarnej wodzie,
Ktoś przeszedł się szybko (i zaraz wrócił) po
mroczniejącym ogrodzie.
Już druga główka się ślania w złowieszczy
i pełen kurczów cień,
Za dworem na polach szarzeje i kończy się
smutny, powszedni dzień.

Przyleciał mały piesek, powąchał trupki i za-
raz się wściekł.
Przybiegł mały człowieczek, co ciastka na pod-
wieczorek piekł,

Plakał i gryzł paznokcie,
Upaprany w cieście po łokcie,
Ojciec zacisnął pięści i zawył dziko do Boga.
Wszystkich ogarnęła potworna, szara trwoga.
A taki³ miał być przyjemny nastrój po pod-
wieczorku

W małym, zacisznym, ukrytym w drzewach
dworku.

(„W małym dworku”, akt II)



St. I. Witkiewicz — Krajobraz fantastyczny

WITKACY O TEATRZE

Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać. — Dziś wychodzi z niesmakiem, albo wstrząśnięty czysto biologiczną okropnością lub wzniosłością życia, albo wściekły, że go nabrano przy pomocy całego szeregu sztuczek.



W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń, niż my. Oni treść sztuk znali dobrze, bo treść ta była tylko pewną wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznym stawania się na scenie, wszystko, co się działo, cały przebieg akcji, był tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczynali ludzie spotykać. Uczucia ludzkie, jako takie, były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiedzianych zdań. Nie były one treścią główną przed-

stawienia, wybebeszającą widza w prawie czy-
sto fizyczny sposób.

Zadaniem teatru jest według nas to właśnie
wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który
nie może być osiągnięty tak łatwo w przepły-
waniu dnia codziennego w czystej swojej for-
mie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy
Istnienia.



Pytanie nasze można sformułować w sposób
następujący: Czy możliwe jest powstanie, choć-
by na czas krótki, takiej formy teatru, w któ-
rej współczesny człowiek mógłby, niezależnie
od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać
metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny prze-
żywał je w związku z tymi mitami i wierze-
niami?

Podobnie jak w malarstwie i rzeźbie prze-
żywamy samą formę, jako taką, i nawet tworzy-
my nową, niezależnie od dawno zgasłej wiary,
obowiązującej w danym kulcie, i sama kontru-
kcja formy jest dla nas abstrakcyjnym „dopin-
giem” dla przeżywania uczuć metafizycznych,
twierdzimy, że tak samo musi być możliwość
takiej formy w teatrze, formy, w której samo
stawianie się w czasie, „dzianie się” czegoś, o-
kreślonego jedynie czysto formalnie, czegoś, cze-
go elementami będą oczywiście działania ludz-
kie, będzie w stanie, niezależnie od życiowej
treści samych działań i ciągłości charakterów



St. I. Witkiewicz — **Portret Marii Nawrockiej**

działających osób, wprowadzić nas w zupełnie inny niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w Sztuce Czystej.

Aby podobną formę w teatrze stworzyć, trzeba oprócz istotnej potrzeby jej stworzenia, czego zdaje się dziś nikt w dostatecznie wysokim stopniu nie posiada, zupełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi teatralnymi konwenansami, z dzisiejszym pojęciem sceniczności, akcji i psychologicznej podstawy konstrukcji sztuki teatralnej.



Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś bezna-
dziejnie zakorkowanego, co jedynie może być
odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwa-
liśmy f a n t a s t y c z n o ś c i ą p s y -
c h o l o g i i i d z i ą ł a n i a . Psycho-
logia bowiem postaci i ich działania muszą być
pretekstem dla czystego następstwa wypadków;
chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii po-
staci i działań o życiowych związkach nie była
tą zmurą, pod której ciśnieniem powstawałaby
konstrukcja sztuki. Dostatecznie już według nas tej
przekłętej konsekwencji charakterów i tej „pra-
wdy” psychologicznej, która zdaje się wszyst-
kim bokami wprost wylażyć. Co kogo obchodzi,
co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10,
albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych
czasach.

My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci nie podobnych dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się.



Chodzi o to, aby sztuka na scenie nie była odbiciem jakichś „cichych kącików”, czy demonicznych domów schadzek jako takich; abyśmy patrząc na scenę i słuchając wypowiedzeń nie potrzebowali przejmować się uczuciami jako takimi, których po uszy mamy w życiu; abyśmy się niczego nie uczyli i nie rozstrzygali problemów wraz z autorem, tylko abyśmy patrząc na spleątany, złożony z działań, wypowiedzeń, obrazów i wrażeń muzycznych konstrukcyjny prąd stawania się, znaleźli się w świecie Formalnego Piękną, mającego swój sens, swoją logikę i swoją PRAWDĘ. Nie prawdę taką, jak obrazek realistyczny lub „cichy kącik” sceniczny w stosunku do rzeczywistego widoku i takiegoż wypadku w życiu, tylko Prawdę bezwzględną. Sztuką realistyczną jest zawsze mniej



St. I. Witkiewicz — **Kompozycja**, 1914.

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
w JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR	— ALINA OBIDNIAK
ZASTĘPCA DYREKTORA	— HENRYK SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI	— JANUSZ DEGLER

STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ

W MAŁYM DWORKU

Reżyseria i scenografia	— Krzysztof PANKIEWICZ
Konsultant słowa	— Mieczysława WALCZAK
Asystent reżysera	— Janina JANKOWSKA

PREMIERA, MARZEC 1974 ROK XXIX SEZON 1973/74
(szósta premiera sezonu)

O S O B Y:

Ojciec — Dyapanazy Nibek	— Zbigniew SZYMCZAK
Zosia } jego córki	— Henryka DYGDAŁOWICZ
Amelka }	— Grażyna JUCHNIEWICZ
Kuzyn — Jęzory Pasiukowski, Poeta .	— Andrzej PRECIGS
Aneta Wasiewiczówna, Jego i Nibków kuzynka	— Maria MAJ
Widmo Matki Anastazji Nibek, z domu Wasiewicz	— Janina JANKOWSKA
Ignacy Kozdroń } dwóch oficjalistów . .	— Kazimierz MIRANOWICZ
Józef Maszejko }	— Krzysztof KURSA
Kucharka — Urszula Stechło	— Zuzanna ŁOZIŃSKA
o r a z	
Chłopiec kuchenny — Marceli Stęporek	— Ryszard WOJNAROWSKI

Przedstawienie bez przerwy

Kontrola tekstu
EWA JAGIEŁŁO

Przedstawienie prowadzi
STANISŁAW TUBIELEWICZ

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

Dźwięk
KATARZYNA WNOROWSKA

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

stolarskiej
CZESŁAW BURY

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
FRANCISZEK BRZEGOWY

telekrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTAŁAK

modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

lub więcej dobrym udaniem czegoś, a aktorzy lepszymi lub gorszymi udawaczami jakichś przypuszczalnych rzeczywistych stworów. Sztuka mająca tendencję ku Czystej Formie jest czymś absolutnym, identycznym ze sobą, czymś w czym działające stwory z ich wypowiedzeniami istnieją tylko jako części całości, zajmującej dany odcinek czasu.



Napięcie uczuciowe podczas trwania na scenie dramatu, czy czegoś podobnego — polega dziś jedynie na przejęciu się losami bohatera. Najprzód wszystko się wyjaśnia: co i jak, potem zaczyna się wikłać, dochodzi do szczytu, potem — bum!: straszną awantura i wszystko się kończy. To wszystko oczywiście w czysto życiowych wymiarach, jedynie trochę spotęgowanych. Do tego widz musi być ciągle zajęty, ciągle ktoś wchodzi i wychodzi w związku z całą intrygą, która jest główną osią zainteresowania, ciągle jest jakaś awantura na scenie, ale tylko zależnie od uczuć i charakterów, lub też zderzenia ich między sobą albo z jakimiś wyższymi potęgami — i to się nazywa akcją. Widz nie może się nudzić z powodu braku ruchu na scenie ani przez chwilę. Walka człowieka z samym sobą lub z losem, konflikty danego charakteru z sytuacjami zewnętrznymi — oto całe „menu” teatru współczesnego, od którego już

mdlić zaczyna nawet tak zwaną szerszą publiczność.



Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, może być stworzone w zupełnej abstrakcji od tego, że się tak wyrazimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebeczów, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w świecie, który nas nie życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu jaki się odbywa między samymi tonami jedynie w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozważanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych spłotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości.



Sztuka teatralna nie przedstawiałaby jakiejś zaplątanej historii, której trzeba by się przyglądać z niezdrową ciekawością: „A co teraz?”, „Pocałuje czy nie pocałuje?”, „Złapią ich czy

nie złapią?”, „Umrze czy zabije tamtego?” Nie byłaby tym aparatem, wzbudzającym dzięki nastroje, jakim jest cały teatr Maeterlincka. Człowiek wije się, serce mu staje, poci się, chce mu się wyć ze strachu i potem widzi, że to wszystko była złuda. Dziwne jest, że ludzie nie doznają po przedstawieniu takim tego uczucia złości, którą się ma np. do osoby, przestraszającej nas przy pomocy prześcieradła i twarzy pomazanej fosforem. Właściwie teatr po przedstawieniu takim powinien by być zdemolowany, a aktorzy w pień wyrznięci.

Nie byłby też teatr miejscem wypowiedzi „poglądów” autora na upadłe kobiety, czteroprzymiotnikowe głosowanie, znaczenie syndykalizmu, czy jakąkolwiek inną kwestię przez źle zaaranżowane sytuacje, mające poglądy te dobitnie ilustrować. Czy nie lepiej napisać traktat, broszurkę lub skromny aforyzm, zamiast kręcić po scenie kilka manekinów przez trzy godziny na to, aby widz sobie powiedział, wychodząc, stukając się palcem w głowę: „A więc faktycznie grzech bywa karany, a cnota wynagradzana?”, „Więc jednak nie ma dobrych teściowych! Co za szkoda!”.



W teatrze pojętym jako przedstawienie życia, czy jako środek do wywołania pewnego nastroju uczuciowego, czy nawet jako środek roz-



St. I. Witkiewicz — **Kompozycja**, 1917.

trzygnięcia pewnych problemów: życiowych, narodowych, czy społecznych, jest implicite zawarty element kłamstwa. Nie byłoby go w teatrze tak rozumianym, jak my to proponujemy. (.....) Nie byłoby kłamstwa w teatrze takim, ponieważ nie starałby się on nic imitować, nie udawać. (.....) Nie mielibyśmy co prawda w teatrze takim tych dreszczyków czysto życiowych, ale wiedzielibyśmy na pewno, że nikt nas nie nabiera w ordynarny sposób, że to co się dzieje na scenie nie jest niedoskonałą imitacją czegoś, czego zupełna imitacja jest niemożliwa, tylko czymś k o m p l e t n i e i d e n t y c z n y m s a m y m z e s o b ą, tym właśnie, co być miało, a nie szeregiem sztuczek dla wywołania uludy; że ani autor, ani aktor nie dążą do okłamania nas przy pomocy jakichś prestidigitatorskich „truc'ów”. Znajdowalibyśmy się naprawdę w innym świecie, absolutnego, formalnego piękna i w sferze zupełnej prawdy, jedynie za cenę poświęcenia pewnych narowów i nałogów, które w dodatku prawie wszystkim nam zbrzydły już od dawna.



Jakże piękna byłaby p r a w d a takiego teatralnego przedstawienia. Nie prawda życiowa, prawda ludzkich wzniosłości, czy brudów, prawda poświęceń i egoizmu, tylko prawda artystyczna, o której zdaje się zapominać teatr.

współczesny. Ludzie nie szliby do tego demonicznego gmachu, aby nasycić się bólem urojonych, a przy tym tak rzeczywistych, jak własna kochanka lub ciotka, jak własny szwagier lub narzeczony, pań i panów, aby wdzierać się w ich tajemnice, podsłuchiwać z niezdrową ciekawością ich intymne rozmowy, współczuć życiowym nieszczęściom, dopingować ospałe narodowe uczucia lub wyładować to wszystko z siebie, co w życiu ich nie znalazło wyrazu, zaczynając od świństw najgorszych, a kończąc na największych wspaniałościach duszy ludzkiej. Nie podobna sobie wyobrazić, jak ludzie mogą sobie bez wstydu patrzeć w oczy w antrakcie podczas sztuk realistycznych i psychologicznych, lub też kiedy są nabierani na różne straszne „nastroje” albo głęboko symboliczne machinacje.



Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji. Zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę, od niczego „życiowego” niezależną. Przykład wymyślony, a nie stworzony, rzeczy takiej może tylko ośmieszyć naszą teorię, i tak z pewnego

punktu widzenia śmieszną (dla niektórych może nawet oburzającą lub, powiedzmy wprost, idiotyczną), ale możemy spróbować.

A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postaciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego „pochronia” i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpelzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów zmienia się w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejrzyste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne — podczas niektórych części może być muzyka. A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzimy, że tą metodą można, p i s z a c

sztukę na serio i wystawia-
jąc ją odpowiednio, stwo-
rzyć rzeczy niebywalej do-
tąd piękności: może to być dramat,
tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym
samym stylu, nie przypominającym niczego, co
dotąd było.



Horyzont zaś możliwości jest w kierunku
tym zaiste nieograniczony. Możliwe jest, że na
scenie piętrzyłyby się np. góry trupów, a pu-
bliczność ryczałaby pierwszy raz patrząc na to
ze śmiechu. Nie znaczyłoby to na razie nic, tak
jak nic nie znaczy rozlegający się dziki śmiech
tzw. „normalnych ludzi” przed obrazami Picas-
sa, Matisse’a, czy innego współczesnego mistrza.
Do pewnej dzikości wrażenia trzeba by się przy-
zwyczaić, a dopiero po tym pierwszym wraże-
niu mogłyby się roztworzyć te nowe horyzonty,
o których mówimy: teatru poza pojęciami śmie-
chu i płaczu, życiowego komizmu lub tragizmu,
teatru czystego, pozbawionego kłamstwa, a dzi-
wnego jak sen, w którym przez wypadki niczym
życiowo nieusprawiedliwione, śmieszne, wznio-
łe, czy potworne, przeświecałoby łagodne, nie-
zmienne, z Nieskończoności promieniające świa-
tło W i e c z n e j T a j e m n i c y I s t-
n i e n i a.



Talent sceniczny jest talentem specjalnym, jak muzyczny lub malarski i mało ma wspólnego z tzw. literaturą w ogóle. Dziś tworzą sztuki „literaci w ogóle”, bo im się chce opanować teatr. O ile teatr będzie teatrem (tj. stanie się nim naprawdę) przedsięwzięcie to nie uda się. Powstaną nowi twórcy sceniczni, którzy teatrem zawładną na wspólną z nową generacją reżyserów i aktorów, o ile teatr nie zginie całkiem z powierzchni ziemi...

(Fragmenty książki S.I. Witkiewicza „Teatr” Kraków 1923, strony w kolejności: 30, 6, 4—5, 27, 125, 5, 31, 66—68, 29—30, 69, 94).



St. I. Witkiewicz — **Kompoczycja**, 1922.

Redakcja programu

JANUSZ DEGLER

Projekty plastyczne

ANDRZEJ KUCHARCZYK

CENA — 3 zł

Egzemplarz bezpłatny



Państwo

W J

Nr. 532