

Państwowego Teatru Dramatycznego
w Jeleniej Górze

Nr 363



DUŻA SCENA

PRAPREMIERA
(NA SCENIE ZAWODOWEJ)

Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

Z-ca Dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik Literacki
JANUSZ DEGLER

T E A T R
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

NADOBNISIE I KOCZKODANY
CZYLI
ZIELONA PIGUŁKA

Komedia z trupami w dwóch aktach
i trzech odsłonach

Reżyseria i scenografia
KRYSTIAN LUPA

PRAPREMIERA, LUTY 1978 ROK, XXXIII SEZON 1977/78
(szósta premiera sezonu 1977/78)

OSOBY

ZOFIA Z ABENCÉRAGE'ÓW KREMLIŃSKA — chuda, niewielkiego wzrostu, bardzo ładna i demoniczna, rudawa blondynka. Lat 28.

NINA — blondynka lat 17. Ładna i bardzo zmienna. Córka zmarłego duke'a of Passmore St. Edwards.

LIZA — ładna brunetka lat 17, o typie wybitnie semickim.

TARKWINIUSZ ZAŁOTA — PEPKOWICZ — bardzo piękny młodzieniec lat 18. Ciemny szatyn, uduchowiony, a przy tym namiętny. Włosy dość długie. Nos orli.

PANDEUSZ KLAWISTAŃSKI — jego przyjaciel. Bardzo piękny i zblazowany młody człowiek lat 28. Brunet. Nos prosty. Ogolony zupełnie.

SIR TOMASZ BLAZO DE LIZA — baronet angielski. Lat 38. Wuj Niny. Brunet ogolony. Wysoki.

SIR GRANT BLAGUEWELL-PADLOCK — znakomity chemik — fizjolog, mianowany za odkrycie „sirem”, lat 50. Dość tłusty i wysoki, w środku głowy łysawy. Siwy. Nos orli.

OLIPHANT BEEDLE — miliarder amerykański. Krępy, lat 60. Siwe, krótkie włosy. Szalona potęga w każdym ruchu.

GOLDMANN BARUCH TEERBROOM — Semita lat 40. Ojciec Lizy. Brunet siwawy na skroniach, tłusty, ale mimo to bardzo pewny siebie i swoich.

DR DON NINO DE GEWACZ — kardynał. Ubrany czerwono, w kardynalskim kapeluszu, lat 52. Siwy, ogolony zupełnie. Doktor teologii. W każdym ruchu przebija się absolutne nienasycenie.

GRAF ANDRZEJ WŁADIMIROWICZ CZUBININ-ZAŁETA-JEW — lat 38, rotmistrz Jewo Wieliczestwa Lejbguardii Kirasirskowo Połka. Błękitny mundur, pancerz. Białe spodnie, długie kirasjerskie buty. W rękę hełm z orłem. Wąsy.

CZTERDZIESTU MANDELBAUMÓW — mali, duzi, starzy i młodzi. Bardzo duże orle nosy. Duże wąsy i małe bródki. Długie włosy. Bruneci i siwi. Ubrani w normalne kostiumy marynarkowe, bardzo różnorodne co do koloru (...).

LOKAJ MŁODY — w czerwonym fraku

LOKAJ STARY — w czarnym fraku normalnym.



Stanisław Ignacy Witkiewicz

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI
STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

1885

Stanisław Ignacy Witkiewicz — syn wybitnego krytyka, malarza i pisarza Stanisława Witkiewicza i Marii z Pietrzkiewiczów, nauczycielki muzyki — urodził się 24 lutego 1885 r. w Warszawie, przy ul. Hożej 11.

1890

Rodzice z powodu choroby ojca przenoszą się na stałe do Zakopanego. Ich dom staje się ośrodkiem życia kulturalnego; częstymi gośćmi są tutaj Sienkiewicz, Żeromski, Miciński, Malczewski i inni. Artystyczno-intelektualna atmosfera domu, stały kontakt ze sztuką decydują, że Witkiewicz już od dziecka zdradza różnorodne zamiłowania i zdolności artystyczne — przede wszystkim malarskie i muzyczne (rysuje od 2 roku życia, a mając cztery lata uczy się grać na fortepianie).

1891

27 stycznia w kościele parafialnym w Zakopanem odbywa się uroczysty chrzest (z olejów) Stanisława Ignacego. Chrzestnymi są: Helena Modrzejewska i słynny gawędziarz ludowy Sabala (Jan Krzeptowski).

1892

Ojciec — zwolennik teorii, że każdy system nauczania zabija indywidualność i że tylko nauka żywa, zdobywana w spontanicznym, bezpośrednim doświadczeniu rozwija twórcze siły jednostki — nie zgadza się na naukę szkolną syna, przystając jedynie na lekcje prywatne.

1893

Lektura Szekspira, Maeterlincka i Gogola stanowi inspirację dla pierwszych prób dramatycznych Witkiewicza — z kilkunastu napisanych wtedy „dramacików” ocalało siedem: „Król i złodziej”, „Komedia z życia rodzinnego”, „Karaluchy”, „Menażeria, czyli wybryk słonia”, „Odważna księżniczka”, „Biedny chłopiec”, „Księżniczka Magdalena, czyli Natrętny książę”.

„Jeśli uwzględnicie — pisze w tym czasie ojciec — że autor ma osiem lat i jeden miesiąc, musicie przyznać, że ma diabelny talent. Lope de Vega napisał pierwszy dramat mając dziesięć lat — Stasiek miał siedem i pół, kiedy zaczął”.

1901

Wakacje u krewnych w Sylgudyszkach na Litwie. Pod koniec września wyjazd na parę dni do Petersburga, gdzie Witkacy zwiedzają Ermitaż. W październiku powraca do Zakopanego, zatrzymując się na parę dni w Warszawie. Na grudniowej wystawie w Czytelni Zakopiańskiej Witkiewicz debiutuje jako malarz, pokazując dwa pejzaże z Litwy, które „opinia publiczna uważa za najlepsze dzieła”.

1902

Kolejne wakacje na Litwie, w czasie których Witkacy maluje kilkadziesiąt obrazów (głównie pejzaże). Rezultatem ożywionych zainteresowań i samodzielnych studiów filozoficznych są pierwsze rozprawy filozoficzne: „O dualizmie” i „Filozofia Schopenhauera i jego stosunek do poprzedników” (ukończona w grudniu).

1903

Po prywatnych kursach gimnazjalnych (m. in. uczył go wybitny naukowiec Władysław Folkierski i Mieczysław Limanowski) Witkacy przystępuje jako ekstern do egzaminu maturalnego we Lwowie i 6

czerwca otrzymuje świadectwo dojrzałości. W czasie wakacji odbywa wędrowkę po Podolu i Ukrainie. W październiku kończy dzieło filozoficzne pt. „Marzenia improduktywa (Dywagacja metafizyczna)”. Pod kierunkiem W. Folkierskiego studiuje przez rok wyższą matematykę.

1904

W marcu wyjazd przez Wiedeń i Monachium do Włoch. W twórczości malarzkiej zaznacza się wyraźny wpływ Böcklina, którego Witkacy ogląda w Nowej Pinakotece monachijskiej. Pod koniec kwietnia powrót do Zakopanego. Poznaje Karola Szymanowskiego, z którym łączyć go będzie kilkuletnia przyjaźń (dedykował Witkacemu swoją I Sonatę c-moll).

21 października ojciec Witkiewicza wyjeżdża na kurację do Lovrany, (w pobliżu Triestu), gdzie będzie przebywał do maja przyszłego roku. Między ojcem a synem rozwinię się ożywiona korespondencja — syn będzie w niej szukał wsparcia, zwierając się z rozterek i kłopotów życiowych, dzieląc się przemyśleniami na temat sztuki i informując o swej pracy artystycznej. Ojciec zaś będzie próbował z dużym taktem, ale zarazem stanowczo kierować niektórymi poczynaniami syna, stawiając mu określone wymagania etyczne, intelektualne i artystyczne. I choć różne światopoglądowe, a przede wszystkim odmienne zapatrywania estetyczne, staną się powodem nieuniknionych konfliktów, to jednak Witkacy — już po latach — przyznawać będzie ojcu inspirującą rolę w sformułowaniu podstaw własnej teorii Czystej Formy. W roku 1938 napisze: „... teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku 1902. Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze postawy teorii tej w dyskusjach z moim ojcem” („Głos Plastyków” 1938, nr 8/12).

1905

W połowie marca wyjazd do Włoch w towarzystwie Karola Szymanowskiego. Pod koniec kwietnia powrót do Krakowa, gdzie Witkacy mieszka od lutego, przygotowując się do podjęcia studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Początek świadomej twórczości pisarskiej. Pierwsze utwory — „Kwaśko”, „Walgieryz” — były parodiami Wyspiańskiego i Micińskiego (utwory te zaginęły). Fragmenty powstałych w tym czasie wierszy włączył Witkacy potem w teksty swoich dramatów („Nowe Wyzwolenie”, „Tumor Mózgowicz”, „W małym dworku”).

W październiku rozpoczyna — wbrew protestom ojca — studia w Akademii Sztuk Pięknych, wybierając pracownię Jana Stanisławskiego. Mieszka u rodziców Bronisława Malinowskiego.

1906

W maju kończy pierwszy roczny kurs na Akademii, w październiku zapisuje się na drugi rok, ale pod presją ojca — uważającego, że studia zabijają niezależność i tłumią talent przerywa naukę i powraca z Krakowa do Zakopanego. Pod wpływem ojca porzuca także plany matrymonialne związane z osobą hr. Ewy Tyszkiewiczówny, którą poznał podczas pobytu w Rzymie. Podejmuje zamiar opracowania własnej teorii sztuki.

1907

Witkacy pobiera prywatne lekcje malarstwa u przyjaciela Gauguina, wybitnego malarza — Władysława Słewińskiego, który po przyjeździe z Francji przebywa od 1905 r. w Poroninie. Wraz ze swym przyjacielem, malarzem Tymonem Niesiołowskim, wyjeżdża do Wiednia, aby obejrzeć wielką wystawę obrazów Gauguina w galerii Mittke (marzec—kwiecień).

1908

W połowie stycznia wyjazd przez Wiedeń i Monachium do Paryża, w którym pobyt potrwa do szóstego kwietnia. Witkacy zwie-

dza muzea i galerie, ale największe wrażenie wywołuje obejrzenie dzieł nowoczesnego malarstwa prezentowanych na słynnym 24 Salonie Niezależnych. Poznanie awangardowych kierunków sztuki europejskiej powoduje odwrót od dotychczas uprawianego, w zasadzie tradycyjnego malarstwa plenerowego — powstają kompozycje symboliczno-secesyjne i ekspresjonistyczne (cykl tzw. „potworów”). W technice malarskiej najsilniej uwidaczniają się wpływy Gauguina. Rozpoczyna także malowanie portretów. Na wystawie w Krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (luty—marzec) zostaje wystawionych siedem pejzaży Witkacego: „Ranek w górach”, „Po zachodzie”, „Noc księżycowa”, „Morze”, „Wieczór zimowy”, „Czarny Staw” i „Pejzaż litewski”. W październiku ponownie zapisuje się do krakowskiej ASP i uczęszcza do pracowni Józefa Mehoffera. W tym czasie poznaje wybitną aktorkę Irenę Solską, związaną z kręgami ówczesnej cyganerii artystycznej Krakowa. Znajomość ta przerodziła się w burzliwy i pełen dramatycznych momentów romans, który trwać będzie do 1912 roku.

4 listopada ojciec wyjeżdża znowu na kurację do Lovrany, by nigdy już z niej do Polski nie wrócić (zmarł 5 września 1915 r.).

1909

W kwietniu odwiedza ojca w Lovranie. Bierze udział w wystawie obrazów, rzeźb i sztuki stosowanej Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem (grudzień).

1910

Kontynuuje studia malarskie (interesuje się głównie litografią). W maju towarzyszy Irenie Solskiej w jej gościnnych występach w Zagrzebiu. Do Krakowa już nie wraca i nie kończy semestru. W Zakopanem przez kilka miesięcy intensywnie pracuje nad swoją pierwszą powieścią pt. „622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta”, w której fabule można odczytać wiele momentów autobiograficznych (konflikt z ojcem, romans z Solską), a w bohaterach odnaleźć rysy ówczesnych przyjaciół Witkiewicza: Leona Chwistka, Bronisława Malinowskiego, Tadeusza Miclińskiego (powieść została wydana drukiem dopiero w 1972 r.). Ukazuje się zbiór ekspresjonistycznych opowiadań Romana Jaworskiego pt. „Historie maniaków”, do którego okładkę projektował Witkacy. W listopadzie odwiedza ojca w Lovranie.

1911

W maju wyjeżdża Witkacy przez Berlin i Kolonię do Francji. W Paryżu przebywa kilka dni i po obejrzeniu paru wystaw i 27 Salonu Niezależnych, na którym triumf święcą kubiści (słynna 41 sala), jedzie do Döelan w Bretanii, gdzie pod kierunkiem Słewińskiego rozwija twórczość malarską. W drugiej połowie lipca odwiedza w Londynie swego przyjaciela z młodości, Bronisława Malinowskiego — wybitnego etnologa i antropologa. W sierpniu wraca do Zakopanego. Podejmuje ostateczną decyzję o przerwaniu studiów malarskich.

1912

Rozpoczęcie pracy nad drugą powieścią (nieznana z tytułu i nie zachowana). W sierpniu sześć prac Witkacego zostaje pokazanych w Towarzystwie „Zachęta” w Warszawie. Uczestniczy także w wystawach organizowanych przez Towarzystwo „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem.

1913

W sierpniu odbywa się w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (Pałac Sztuki) zbiorowa wystawa Witkacego, na której pokazano 82 prace (kilkadziesiąt pejzaży, kompozycji rysunkowych, portretów i szkiców węglem). W grudniu ostatnie spotkanie z ojcem w Lovranie.

21 lutego w Tatrach popełniła samobójstwo narzeczona Witkacego Jadwiga Janczewska (córką adwokata z Mińska). Przyczyną były nieporozumienia między narzeczonymi, spowodowane podobno zazdrością Witkiewicza o Karola Szymanowskiego. Witkacy pod wpływem głębokich przeżyć związanych z tym tragicznym wydarzeniem decyduje się wziąć udział — jako rysownik i fotograf — w ekspedycji naukowej B. Malinowskiego na Nową Gwineę. Podróż rozpoczęła się pierwszych dniach czerwca na pokładzie statku Królewskich Linii Zachodnich „Orsova”. Jej pierwszy etap prowadził przez Morze Śródziemne, Kanał Sueski, Morze Czerwone i zakończył się 28 czerwca w Colombo na Cejlonie, gdzie zatrzymano się na dwa tygodnie. Po zwiedzeniu wyspy i wycieczce do Bombaju rozpoczęto w połowie lipca drugi etap podróży na pokładzie statku „Orontes”. 21 lipca dopłynięto do portu Fremantle w zachodniej Australii. Przyjaciele wraz z członkami odbywającego się w Australii kongresu British Association for the Advancement of Science zwiedzają wiele stanów i miast. 27 sierpnia podczas wycieczki statkiem po rzece Brisbane dociera do nich wiadomość o wybuchu wojny światowej. Przez parę dni czekają na rozwój wydarzeń i wtedy dochodzi między nimi do sprzeczki i zerwania przyjaźni. Malinowski postanawia kontynuować ekspedycję i 1 września odpywa na Nową Gwineę, natomiast Witkacy jako rosyjski poddany musi opuścić Australię. 2 września przyjeżdża do Sydney i stąd odpywa statkiem „Morea” (5 IX) do Europy.

Echa podróży do Australii wielokrotnie będą pawrać w jego twórczości. Wrażenia z pobytu na Cejlonie opisał w cyklu artykułów pt. „Z podróży do Tropików” („Echo Tatrzańskie” 1919, nr 15—18), akcję kilku dramatów umieścił w południowo-zachodniej Azji i Australii, a w kompozycjach plastycznych wykorzystywał będzie motywy orientalne. Wtedy to właśnie rodzi się świat wizji Witkacego, będący jakby „koszmarem potwornie bolesnej zmysłowości, wybujałym snem tropikalnego słońca”. Ale nadzieja, że podróż przyniesie zapomnienie i przywróci równowagę psychiczną, okazała się zawodna. W liście do ojca, wysłanym 29 czerwca z Cejlonu, pisał: „Wszystko to sprawia najstraszniejsze cierpienia, ból nie do zniesienia, bo Jej nie ma ze mną. Tylko rozpacz najgorsza i bezsens widzenia tej piękności. Ona tego nie widzi, a ja nie jestem artystą. Najgorszemu wrogowi nie życzyłbym, aby przeżył to, co ja przemyślałem na okręcie i co cierpię, patrząc na niepojętą piękność świata”.

Bierze udział w walkach na froncie i pod Witoneżem zostaje chłocznie przybywa (nie wiadomo jaką drogą) do Petersburga, gdzie mieszkają jego bliscy krewni. Tutaj zapisuje się do przyspieszonej szkoły oficerskiej, mając nadzieję wstąpić potem do oddziałów polskich, które zamierzano organizować.

1915

W marcu kończy szkołę w stopniu podporucznika i dzięki protekcji stryja dostaje się do Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii, w którym służyli przede wszystkim synowie arystokracji.

1916

Bierze udział w walkach na froncie i pod Witoneżem zostaje ranny. Otrzymuje order św. Anny. Uczestniczy w życiu artystycznym Polonii mieszkającej w Piotrogradzie. Nawiązuje współpracę z Teatrem Artystyczno-literackim, którym kierował Stefan Kiedrzyński i w którym występowali aktorzy ewakuowani po wybuchu wojny do Rosji.

1917

Jeden z najważniejszych, a zarazem najmniej znanych okresów w życiu Witkiewicza. Przyjaciółom zwierzał się, że przeżył wtedy najtrudniejsze momenty w swoim życiu. Wedle jednej wersji po wybuchu rewolucji Witkiewicz — jako oficer musiał się ukrywać, by uniknąć śmierci; druga wersja głosi natomiast, że żołnierze

wybrali go komisarzem politycznym. Sam Witkacy niechętnie wracał do tych wydarzeń i w pismach jego znajdujemy tylko jedną większą wzmiankę na ten temat: „W ostatnich czasach wiele dał mi do myślenia widok (inaczej nie mogę tego powiedzieć, bo niestety patrzyłem na to jak z łoża, nie będąc w stanie przyjąć w tym żadnego udziału z powodu schizoidalnych zahamowań) — Rewolucji Rosyjskiej od lutego (1917) do czerwca 1918. Obserwowałem to niebywałe zdarzenie zupełnie z bliska, będąc oficerem Pawłowskiego Pułku Gwardii, który ją rozpoczął. Do 4 rot zapasowego batalionu tego pułku, która rewolucję naprawdę zaczęła, miałem zaszczyt być później wybranym przez moich rannych żołnierzy z frontu (byłem w jednej bitwie pod Stochodem). Zawdzięczam ten zaszczyt słabym zasługom negatywnym: nie błem w morde, nie kłamię „po matuszkę”, karałem słabo, byłem względnie grzeczny — nie ponadto. 300 ludzi zamkniętych w ogromnej, okrągłej, pułkowej stajni, przez kilka dni walczyło przeciw całej carskiej Rosji”. (Niemyte dusze). Przeżycie związane ze służbą wojskową, z wojną i rewolucją pozostawił niezwykle silne piętno na jego twórczości, poglądach politycznych i historyzoficznych, stanowiąc będą przyczynę jego pesymizmu, oraz katastrofizmu. W okresie pobytu w Rosji rozwija bogatą twórczość malarską (podobno pozostawił tam kilkaset kompozycji i portretów) — ważnym momentem było zwiedzenie wraz z Tadeuszem Micińskim moskiewskiej galerii nowoczesnego malarstwa. Opracowuje również podstawy swego systemu filozoficznego i estetycznego.

1918

W pierwszych dniach czerwca dzięki pomocy Leona Reynela udaje się Witkacemu opuścić Rosję i powrócić do Zakopanego. Piśse pierwszy dramat pt. „Maciej Korbowa i Bellatrix”. 13 września kończy rozprawę teoretyczną „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”. Na podstawie prac przywiezionych z Rosji zostaje przyjęty do grupy krakowskich formistów.

1919—1924

Okres najbardziej ożywionej i twórczej działalności artystycznej Witkiewicza. Ogłasza trzy książki, w których formuluje zasady swej teorii malarstwa i teatru oraz wyklada poglądy na rozwój i przyszłość sztuki: „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia” (Warszawa 1919), „Szkice estetyczne” (Kraków 1922) i „Teatr” (Kraków 1923). Piśse około trzydziestu sztuk teatralnych, ale zaledwie pięć zdołał opublikować: „Pragmatystów” (w organie poznańskich ekspresjonistów — „Zdrój”, nr 3/1920), „Tumora Mózgowicza” (Kraków 1921), „Nowe Wyzwolenie” (w czasopiśmie krakowskiej Awangardy — „Zwrotnica” nr 3 i 4 (1922—1923), „Matwę” („Zwrotnica” nr 5/1923), „Wariata i zakonnicę” („Skamander” nr 5/1925). Dramat „Multiflakopulo” został odznaczony zaszczytną wzmianką na konkursie krakowskiego teatru „Bagatela” (1920). W Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie odbywają się w reżyserii Teofila Trzcńskiego prapremiery „Tumora Mózgowicza” (30 czerwca 1921) i „Kurki Wodnej” (20 lipca 1922), a w warszawskim teatryku eksperymentalnym „Elsynor” — prapremiera „Pragmatystów” (29 grudnia 1921, reż. K. Borowski), która wywołała największe echo w prasie. Witkacy ogłasza szereg artykułów polemizujących z recenzentami. Teatr Miejski w Toruniu wystawia „W małym dworku” (8 lipca 1923, reż. W. Malinowski) oraz „Wariata i zakonnicę” (28 IV 1924, reż. M. Szpakiewicz).

Witkiewicz staje się głównym teoretykiem grupy formistów i bierze udział w kilku wystawach zbiorowych — w III i IV Wystawie Formistów w Krakowie (wrzesień 1919 i styczeń 1921), I i III Wystawie Formistów w Warszawie (kwiecień 1919 i kwiecień 1921), I Wystawie Formistów w Poznaniu (listopad 1919) oraz we Lwowie (maj 1920). Ponadto wystawia swe obrazy w Zakopanem (sierpień 1919), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (styczeń 1919), wspólnie z T. Niesiołowskim i A. Zamoyskim, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Toruniu (maj — czerwiec

1924) i w Salonie Garlińskiego w Warszawie (kwiecień 1924 — wspólnie z R. Malczewskim). Spór teoretyczny Witkacego z Chwistkiem przyczynia się do rozpadu grupy formistów. We wrześniu 1921 wydaje anonimowo w Zakopanem (wraz z T. Niesiołowskim i T. Langierem) jednodniówkę „Papierek Lakmusowy”, w której obok parodii wierszy futurystycznych i dadaistycznych zamieszcza utwory autoparodystyczne.

30 kwietnia 1923 poślubia Jadwigę z Unrugów (jej matka była córką Juliusza Kossaka), którą poznał jesienią 1922 w Zakopanem.

1925—1926

Przełomowy okres w twórczości Witkacego. Zmienia on teraz zasadniczy nurt swoich zainteresowań artystycznych: porzuca te dwie dziedziny twórczości, w których jego zdaniem, możliwa była jeszcze realizacja twórczości teorii Czystej Formy. W malarstwie ograniczy się zatem tylko do portretu, ale traktuje go jako formę sztuki użytkowej i źródło utrzymania (zakłada pracownię malarско-portretową pod nazwą „Firma Portretowa S. I. Witkiewicza”; jej pierwszą prezentacją była wystawa w Salonie Garlińskiego w kwietniu 1925 r), dramat zaś „zdradza” na rzecz powieści, tworząc jednak teorię, że powieść nie może być dziełem Czystej Formy. W czerwcu 1925 zaczyna pisać powieść „Pożegnanie jesieni”, którą kończy 24 sierpnia 1926.

Na lata 1925—1926 przypadają pierwsze sukcesy sceniczne sztuk Witkiewicza. „Szlagierem” sezonu stała się inscenizacja „Jana Macieja Karola Wścieklicy”, przygotowana przez Jana Pawłowskiego w warszawskim Teatrze im. Fredry (26 lutego 1925) i powtórzona w Teatrze Małym we Lwowie (8 maja 1926). Wydarzeniem była również premiera „Wariata i zakonnicy” oraz „Nowego Wyzwolenia” w warszawskim Teatrze Małym (23 maja 1926; reż. K. Borowski i A. Węgierko). W sierpniu 1926 Witkacy reżyseruje w Teatrze Małym we Lwowie swoją sztukę „W małym dworcu”, w której występują Stanisława Wysocka i Irena Solska. Teatr Niezależny daje prapremierę sztuki „Mister Price” (2 VII 1926).

W styczniu 1925 roku powstaje w Zakopanem Towarzystwo Teatralne, skupiające miejscową inteligencję — 21 marca pod kierunkiem reżyserskim Witkiewicza wystawia ono „Wariata i zakonnicę” oraz „Nowe Wyzwolenie”. Różnice w poglądach na teatr doprowadzają do rozłamu w Towarzystwie i Witkacy tworzy awangardowy Teatr Formistyczny, który przy jego współudziale jako reżysera i scenografa przygotowuje inscenizacje „W małym dworcu” (27 sierpnia 1925), „Pragmatystów” (grudzień 1925) i „Sonatę widm” Strindberga (lipiec 1926). Jego działalność kończy się wskutek towarzyskich nieporozumień w czerwcu 1927 r., w trakcie pracy nad „Metafizyką dwugłowego cięcia”.

1927—1930

W maju 1927 roku Witkacy rozpoczyna współpracę z warszawskim dziennikiem „Przegląd Wieczorny” — cotygodniowe felietony artystyczno-teatralne poświęca przede wszystkim problemom współczesnej krytyki literackiej i teatralnej. Tę „krytykę krytyki” kontynuować będzie w latach trzydziestych, ogłaszając na łamach kilku czasopism („Polska Zbrojna” 1931, „Gazeta Polska” 1932, „Pion” 1934—35, „Zet” 1932—36 i in) szereg artykułów, w których w sposób ostry i bezkompromisowy zaatakował polskich krytyków (przede wszystkim grupę „Wiadomości Literackich”), licząc na to, że sprowokuje szerszą dyskusję, która — jak sądził — mogłaby się przyczynić do uzdrowienia życia literackiego i podniesienia poziomu krytyki. Problemom tym zamierzał poświęcić osobną książkę pt. „Ostatnia pigułka dla wrogów”, nad którą zaczął pracować w maju 1927 r.

31 maja 1927 w Teatrze Miejskim w Łodzi odbywa się prapremiera sztuki „Persy Zwierzontkowskaja” (reż. M. Szpakiewicz), a 14 czerwca 1928 w Teatrze Nowym w Poznaniu — prapremiera „Metafizyki dwugłowego cięcia” (reż. E. Wierciński). Były to ostatnie przedstawienia sztuk Witkiewicza na scenach zawodowych.

W kwietniu 1927 ukazuje się powieść „Pożegnanie jesieni”, a w maju 1930 — „Nienasyceństwo” (ukończył ją 16 grudnia 1927). W 1928 roku drukiem wychodzi „Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”. W marcu 1927 bierze Witkacy udział w retrospektywnej wystawie formistów w warszawskiej Zachęcie. 23 czerwca 1929 zostaje otwarta jego indywidualna wystawa w Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków w Poznaniu, a w sierpniu 1929 roku — wystawa portretów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (w Muzeum Przemysłowym).

1931—1935

Witkiewicz niemal całkowicie poświęca się filozofii. Ogłasza kilkadziesiąt artykułów popularyzujących własne założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami (m. in. z Leonem Chwistkiem, Tadeuszem Kotarbińskim). W wydanym w roku 1935 dziele pt. „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” sformułował ostatecznie swój system filozoficzny, który nazwał monadyzmem biologicznym. Twórczość artystyczna stanowi już tylko margines jego zainteresowań. 6 marca 1934 kończy pracę nad sztuką „Szewcy”, którą rozpoczął w 1927 r., a w latach 1931—1932 pisze pierwszą część powieści „Jedyne wyjście”. W roku 1932 wydaje książkę o szkodliwości narkotyków pt. „Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter” oraz broszurę „O Czystej Formie” (w Bibliotece „Zet”), w której w popularny sposób wyklada swe założenia estetyczne. Studenci Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie wystawiają „Nowe Wyzwolenie” (26 lutego 1933), w eksperymentalnym teatrzyku „Cricot” w Krakowie odbywa się prapremiera „Mątwy” (7 grudnia 1933; reż. W. J. Dobrowolski), amatorski teatr studentów krakowskich „Awanscena” przygotowuje inscenizację „Strasznego wychowawcy” (22 marca 1935; reż. W. J. Dobrowolski).

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie otwarta zostaje zbiorowa wystawa portretów Witkiewicza (styczeń — luty 1932), kilka jego obrazów pokazano na dorocznych grudniowych wystawach („Salonach”) w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1928, 1929, 1930, 1931).

W 1935 roku Witkiewicz zostaje odznaczony za twórczość literacką Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury.

3 grudnia 1931 umiera Maria Witkiewiczowa — matka Witkacego.

1936—1938

Od stycznia do września 1936 roku pisze Witkacy studium psychologiczno-obyczajowo-społeczne „Niemyte dusze”, w którym przedstawia swe poglądy na historię Polski i analizuje nasze wady narodowe. Mimo starań nie udało mu się tej rozprawy opublikować (kilka fragmentów ukazało się w czasopiśmie „Skawa” w latach 1938—1939). We wrześniu 1936 r. wygłasza referat na Zjeździe Filozoficznym w Krakowie.

Latem 1937 roku wspólnie z Karolem L. Konińskim i Jerzym E. Piłmińskim organizuje w Zakopanem „Wakacyjne Kursy Naukowo-Literackie”. Wygłasza wiele odczytów poświęconych literaturze, plastyce i filozofii (w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Toruniu). W październiku 1937 roku gości u siebie w Zakopanem wybitnego filozofa niemieckiego Hansa Corneliusa, z którym od kilku lat prowadził ożywioną korespondencję.

Wiosną 1938 roku tworzy w Zakopanem Towarzystwo Teatru Niezależnego i obejmuje jego kierownictwo artystyczne (kierownikiem literackim został J. E. Piłmiński, a scenografem — B. Linke). W czerwcu przystąpiono do prób „Metafizyki dwugłowego cieplecia”, ale do premiery nie doszło i w lutym 1939 roku teatr został rozwiązany. W maju 1938 roku powraca Witkiewicz do twórczości dramatycznej i zaczyna pisać sztukę „Tak zwana ludzkość w obłądzie”. Czasopismo „Ateneum”, drukuje „Sonatę Belzebuba” (nr 4/1938), a w „Gazecie Artystów” ukazują się dwa pierwsze akty „Strasznego wychowawcy” (1935, nr 17, 20—21).

Witkiewicz kończy swe drugie dzieło filozoficzne pt. „Zagadnienie psychofizyczne, czyli o materializmie, witalizmie i monadyzmie”, nad którym pracował od 1932 roku.

Na wiadomość o wybuchu wojny zgłasza się jako oficer rezerwy do wojska, ale z powodu wieku i stanu zdrowia nie dostaje karty mobilizacyjnej. Wraz z falą uciekinierów opuszcza Warszawę i w towarzystwie Czesławy Korzeniowskiej udaje się na Wschód. 18 września popełnia samobójstwo w miejscowości Jezioro, koło Dąbrowicy na Polesiu. Tam zostaje pochowany na wiejskim cmentarzu prawosławnym.

Opracował Janusz Degler

Przy opracowaniu Kroniki oparto się na artykułach i wspomnieniach zawartych w „Księdze Pamiątkowej. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca” (red. T. Kotarbiński i J. E. Piłmieński, Warszawa 1957) oraz na „Listach do syna” Stanisława Witkiewicza (opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969) i wykorzystano ponadto wspomnienia W. Matlakowskiego („Wiadomości” nr 3/1957), artykuły A. Micińskiej („Twórczość” 7/1965, „Dialog” 11/1965), T. Dobrowolskiego (Sztuka współczesna, t. II, 1966) i T. Witkiewicza („Oficyna Poetów” 2/1971).

Lech Sokół

NADOBNISIE I KOCZKODANY, CZYLI PIĘKNA I BESTIE

„Człowiek jest to samooklamujące się zwierzę”

O tym, że Witkacy był pisarzem wielkiej miary, pisać dzisiaj już nie warto. Wszyscy to wiedzą, a nie przekonanych przekonuje jego polska i światowa kariera, której dotychczasowy przebieg jest wystarczająco wymowny. Przedmiotem poniższych uwag jest jedna z jego sztuk; uwagi owe są wstępną propozycją lektury dramatu, w czasie której warto postawić autorowi i jego dziełu kilka najprostszych pytań. Pytania najprostsze bywają zarówno najważniejsze jak najtrudniejsze, a odpowiedzi na nie — zwykle pożyteczne.

Tytuł sztuki Witkiewicza daje się wyłożyć właśnie jako Piękna i Bestia, gdyż „nadobnisia” to kobieta nadobna, czyli piękna, a koczkodan (*cercopithecus*) to afrykańska małpa zwierzokształtna z grupy wąskonosych. Pełny tytuł sztuki brzmi: Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka. Komedia z trupami w dwóch aktach i trzech odsłonach. Tytuł ten nie tylko jest zabawny ale zawiera wiele ważnych informacji o samej sztuce. Kojarzy się z farsą bulwarową, z jakimś rodzajem teatru rozrywkowego. Podtytuł zaś nieco zbija nas z tropu: bo co to za komedia, skoro pojawiają się w niej trupy? A zatem jeśli farsa, to makabryczna. Może coś jak „Arszenik i stare kroniki”? W pewnym stopniu Witkiewicz nie zawodzi naszych oczekiwań, świadomie zachowując w swoim dramacie tandetne chwytły dramaturgii podejrzanego autoramentu, schemat budowy będący nie tak znowu dalekim pogłosem sztuk sensacyjnych czy ogólniej rozrywkowych. Akcja Pandeusza i Tarkwiniusza, przybycie Zofii i jej męskiego otoczenia — druga akcja ich, akcji zdarzenie, intryga Zofii z podsunięciem Pandeuszowi „zielonej pigułki”, omotywanie Tarkwiniusza przez Zofię z jednej, a Pandeusza z drugiej strony, nie brak nawet pojedynku, w czasie którego pada pierwszy w całej kolekcji nieboszczyków. Ale nie uprzedzajmy nadmiernie faktów.

„Nadobnisie i koczkodany” powstały w 1922 r., kiedy Witkiewicz posiadał już spore doświadczenie jako dramatopisarz i miał na swoim koncie wiele sztuk, na których dzisiaj wznosi się fundament jego sławy. Wiadomo, że nie pisywał sztuk li tylko w rozrywkowych, a zatem i w „Nadobnisiach” kryć się musi jakiś ważny problem. Zaczniemy od początku, od tego kto występuje w dramacie, gdzie i kiedy rozgrywa

**TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE**

**ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM Z GWIAZDĄ
ORDERU ODRODZENIA POLSKI**

DYREKTOR	— Alina OBIDNIAK
ZASTĘPCA DYREKTORA	— Henryk SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI	— Janusz DEGLER

P R A P R E M I E R A

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

**NADOBNISIE
I KOCZKODANY**

Reżyseria i scenografia

KRYSTIAN LUPA



PRAPREMIERA, LUTY 1978 ROK, XXXIII SEZON 1977/78
(szesta premiera sezonu 1977/78)

OBSADA:

Zofia	Maria MAJ
Nina	Teresa PAWŁOWICZ
Liza	Ewa JAGIEŁŁO
Pandeusz	Jerzy STĘPKOWSKI
.	Andrzej KEMPA
Tarkwiniusz	Piotr SKIBA
Sir Grant	Andrzej IWIŃSKI
Kardynał	Ryszard MACHOWSKI
Teerbroom	Ryszard WOJNAROWSKI
Zaletajew	Włodzimierz KOWALEWSKI
Starszy Lokaj	Ferdynand ZAŁUSKI
	oraz
Młodszy Lokaj	Marek URBAŃSKI
Mandelbaumi	
	Stanisław BICZYSKO
	Andrzej CHUDY
	Andrzej KEMPA
	Kazimierz KRZACZKOWSKI
	Zdzisław KSIAŻEK-ROZEAU
	Aleksander PESTYK
	Krzysztof RYSIK
	Bogdan SŁOMIŃSKI
	Andrzej SZCZYTKO
	oraz
	Krzysztof BIEŃ
	Stanisław CICHOCKI

Asystent reżysera
PIOTR SKIBA

Konsultant słowa
MIECZYŚLAWA WALCZAK

Spektakl z przerwą

Kontrola tekstu:
Krystyna Świętochowska

Przedstawienie prowadzi:
Władysław Sawko

Kierownik techniczny
HELIODOR JANKOWSKI

Kierownik sceny
MIECZYSLAW KULCZYK

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
STANISLAW NOWOSIELSKI

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Akustyk
LESZEK STRZELEC

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

malarskiej
HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicerskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
ADOLF GONTARZ

akustycznej
LESZEK STRZELEC

się jego akcja, co się naprawdę w nim dzieje, by wreszcie dojść do pytania o ogólniejszy sens całości.

Postacie sztuki należą do zwykłej u Witkiewicza fauny ludzkiej. Słowo „fauna” jest tu jak najbardziej na miejscu: autor już w tytule określa reprezentantów płci brzydkiej jako zwierzęta, w samej sztuce porównuje zachowania ludzkie i zwierzęce niejednokrotnie. Nawet więcej niż porównuje: wyjaśnia poczynania i reakcje ludzkie przenosząc do środowiska ludzi wzory zaczerpnięte ze świata zwierząt. Takie postępowanie obserwujemy w jego dramaturgii wielokrotnie.

Postacie kobiece należą do typów często u niego spotykanych. Zofia Kremlńska to „bardzo ładna i demoniczna, rudawa blondynka” lat 28; Nina — „blondynka lat 17”, a Liza — „ładna brunetka lat 17”. Kobiety nadobne w tym dramacie to zatem kobieta demoniczna oraz dwa charakterystyczne dla twórczości Witkiewicza podlotki, przyszłe demony, jeszcze nie w pełni kobiety a już świadome swych niezwykłych demonicznych możliwości. Rudość włosów Zofii jest cechą zwykle towarzyszącą damskiemu demonizmowi: rude są najbardziej demoniczne. Witkiewicz włącza się świadomie w długą tradycję, obecną wyraźnie w literaturze europejskiej co najmniej od czasów baroku, ta tradycja faworyzowała kobiety rude, przypisując im piękno i oryginalność, piękno niekiedy wyraźnie podszyte niesamowitością, a niejednokrotnie demonizmem. Rudości przypisywano dość powszechnie mniej lub bardziej złowrogie znaczenie i wiązano z nią różnorakie przesady. Zresztą kombinacja u różnych postaci włosów rudych, blond i czarnych, spotykana często u Witkiewicza wiąże się z charakterystyczną dla niego dbałością o komponowanie kolorów wszystkiego, co wprowadza na scenę: spoglądał na swoje dramaty okiem malarza.

Fauna męska obejmuje trzy kręgi postaci. Najpierw Tarkwiniusz Zalota-Pepkowicz: „bardzo piękny młodzieniec lat 18. Ciemny szatyn, uduchowiony, a przy tym namiętny” oraz jego przyjaciel Pandeusz Klawistański „bardzo piękny i zblazowany młody człowiek lat 28. Brunet”. Tarkwiniusz jest odpowiednikiem dwuznacznych podlotków, ale — ponieważ męczyzna — nie postępująca świadomość swych demonicznych możliwości jest jego zasadniczą cechą, a pragnienie idealizmu oraz poznania, które należałoby pisać z dużej litery. Jest adeptem Tajemnicy, którą ma przed nim odsłonić Pandeusz. Ten ostatni zakosztował rozkoszy i zgłębił wiele z doświadczeń, jakie dostępne są człowiekowi: kochał się w demonach poczynawszy od klasy pierwszej aż do trzeciej, z wzajemnością lub nie, nie stronił także od miłości czystej, męczącej i wypoczynkowej, w wyniku rocznego pobytu w zakładzie karnym wyleczył się z homoseksualizmu, wystawił swoje życie na niebezpieczeństwo, zgłębiał nauki, sztuki i literaturę. Nic dziwnego, że w momencie, gdy poznajemy go na kartach dramatu, jest zblazowanym doszczętnie dandysem szukającym upojeń w dość podejrzanej filozofii i metafizyce. Pretenduje do roli Mistrza przy Tarkwiniuszu — adepcie, młodzieńcu czystym, którego



S. I. Witkiewicz — „Ona i jej otoczenie”

czystości strzeże, posługując się swoim doświadczeniem i sobą jako odstrasającym przykładem.

Swita Zofii składa się z czterdziestu sześciu osobników, przy czym, o ile dla sześciu z nich uzyskanie jej łask i wdzięków jest najwyższą z wartości, Mandelbaumowie w liczbie czterdziestu, liczeni na sztuki, spadli już niemal całkowicie do poziomu świata zwierzęcego, a może nawet niżej (Mandelbaum to po niemiecku „drzewo migdałowe”). Wszelkie ich funkcje życiowe sprowadzone zostały do utrzymywania się przy życiu i pożądaniu Zofii, co wyrażają głównie rykiem udręczonych zwierząt. Dla Zofii stanowią jedynie tło, na którym jej demonizm prezentuje się okazale. Witkiewicz używa w odniesieniu do nich terminu „tło zmieszane”, który to termin, ważny dla jego filozofii, ale spotykany w dramatach i powieściach, przyjął od filozofa niemieckiego Hansa Corneliusa. W tłumie Mandelbaumów (mandelbaumów?) Zofia jest po prostu pogromczynią zwierząt.

Sześciu gentelmanów, którzy wznoszą się ponad „tło zmieszane” mandelbaumów, to przedstawiciele kilku narodowości, reprezentujący potęgę pochodzenia, bogactwa, nauki, religii, armii. „Prawdziwi” interesujący mężczyźni w wieku od 38 do 60 lat, zdegradowani przez pożądanie, jakie wzbudza w nich Zofia. Trudno nie zauważyć że Zofia staje się tu wyrazem „wiecznej kobiecości” w bardzo szczególnym ujęciu, zaś panowie służą do uzmysłowienia sytuacji świata męskiego, pici całej, pokonanej przez Kobiętę. Kobieta w twórczości Witkiewicza przedstawia Płeć, Zmysły, Instynkt, gdy powołaniem Mężczyzny jest trwać w służbie Intelaktu. W związku z Kobiętą sprzeniewierza się on temu szczytnemu powołaniu, upadając w pohańbienie, jakim jest Ciało. Kobieta pragnie go usidlić, on walczy i broni się, zwykle przegrywając. Taką mniej więcej formę przybiera podjęty przez Witkiewicza bardzo stary temat walki pici.

Podjęcie sprawy postaci niemal niepostrzeżenie wciągnęło nas w treść, a nawet w interpretację dramatu. Powróćmy zatem do naszych prostych pytań. Kolej na pytanie o to, gdzie i kiedy rozgrywa się akcja?

Miejsce akcji jest jedno: salon w pałacu Pandeusza, salon osobliwy. Przede wszystkim nie ma w nim okien, ale oświetlenie jest jaskrawe, gdyż to „biały gorący dzień”, a Tarkwiniusz i Pandeusz „w białych tropikalnych kostiumach siedzą rozwaleni na cejlońskich leżakach”. Jednocześnie w salonie rozpalono okazały kominek, w którym pali się ogień koloru... zielonego. Zza sceny dobiegają odgłosy, rzadko mogące występować razem: śpiew kanarków, gdakanie kur i pianie kogutów. Urządzenie salonu ma być, wedle Witkiewicza, „najfantastyczniejsze”, utrzymane „w tonach ciemnoniebieskich”. A zatem całość ma być fantastyczna, kolorystycznie niezwykła, może nawet nieco tandetna, ale, co najważniejsze, miejsce akcji zostało pomyślane jako niemożliwe, złożone ze sprzeczności: brak okien, ale jaskrawy dzień, tropikalny upał, ale płonący (na zielono) kominek, śpiew egzotycznych kanarków oraz gdakanie prozaicznych kur za sceną, a więc pewnie w jakiejś otwartej przestrzeni,

zestawienia, kontrastu, który omawiał wielokroć w pismach może na dziedzińcu pałacowym. Takie „niemożliwe” miejsca wprowadzał Witkiewicz niejednokrotnie, w trzecim akcie „Matki” wykazując pomysłowość wprost niezwykłą. Cele jego były, przeważnie, dwojakie. Szło mu o efekt artystyczny teoretycznych, ale także fantastyczne tło dawało rozmowom, działaniom postaci, wydarzeniom dramatu charakter czegoś, co dzieje się nigdzie, czyli wszędzie: charakter uogólnienia. Miejscem akcji dramatów Witkiewicza jest zatem świat, a sprawy jego postaci to sprawy ludzkie w ogóle.

Czas akcji „Nadobniś i koczkodanów” to bliżej nieokreślona współczesność, może nawet przyszłość, co można wznosić ze stanu społeczeństwa i jednostek przedstawionych w dramacie: i społeczeństwo, i jednostki osiągnęły stopień rozwoju, a raczej upadku, przed jakim Witkiewicz uparcie i raz z rozpaczą, raz z rezygnacją przestrzegał. Upadek ostateczny to pełne odczłowieczenie, zejście jednostki do roli trybiku w spotworniałej machinie, jaką stanie się społeczeństwo.

Czas na prowizoryczny wniosek: komediowy, farsowy nawet i nieco tandetny pozór ukrywa u Witkiewicza głębokie serio, rozważania dotyczące indywiduum i społeczeństwa, mężczyzny i kobiety, szans przetrwania tego, co specyficznie ludzkie. Pytania, jakie stawia Witkiewicz, prezentowane są zwykle w jego sztukach w formie groteskowej, co nie oznacza wcale, że są niepoważne. Jeśli by określić w wielkim uproszczeniu, co znaczy owa groteskowa forma jego dramaturgii, można by powiedzieć, że groteskowa to po prostu forma ani do końca serio, ani zupełnie buffo, a w istocie wyrażająca serio tragiczne, wypowiadające się nie poprzez przerażenie i lzy, ale grymasy, paroksyzmy i pokrywający rozpacz śmiech. Z repertuaru wielkich pytań Witkiewicz wybiera do jakiegoś dramatu oczywiście kilka, które dominują nad innymi. Ale w większości jego sztuk wszystkie najważniejsze są obecne. Próbując dociec głębszego sensu tego, co dzieje się w „Nadobniśiach”, odpowiemy jednocześnie na pytanie o problemy, które go zwłaszcza zajmowały, gdy pisał ten dramat.

Już pierwsze kwestie sztuki rzucają snop światła na sytuację indywiduum w miejscu (świat) i w czasie (szeroko pojęta współczesność, wspólna dla nas i autora), w jakim przyszło mu żyć. Rozmowa dotyczy zrazu filozofii, która upada, ale także przyczyn tego upadku, a zwłaszcza jednej z nich: postępującego paraliżu społecznego, wszechobejmującego marazmu. Pandeusz mówi: „Jesteśmy o krok tylko od kompletnej martwoty społecznej — gorszej od tego, co nastąpi po zgaśnięciu słońca”. Zwróćmy uwagę, że katastrofę społeczną zestawia Pandeusz z katastrofą o wymiarze kosmicznym. Katastrofa nie musi być rewolucją, wojną, ani nawet serią wojen, rewolucji, przewrotów. Zwykle nawet nie jest, gdyż one ją jedynie zapowiadają. Jej istotą jest „śmierć za życia”, jak to określa Witkiewicz, czyli upadek czy raczej zanik indywidualności. Indywiduum ludzkie, w toku społecznego rozwoju, dokonującego się poprzez przewroty i rewolucje, traci z wolna swoje cechy indywidualne

i przestaje różnić się czymkolwiek od innego indywiduum. Zbliża się właśnie epoka tłumu ludzi bez twarzy, co równoznaczne jest dla Witkiewicza ze śmiercią za życia. Warunki społeczne bytowania ulegną poprawie: sprawiedliwość, równy podział dóbr, demokracja uczynią wielkie postępy w świecie, ale cena, jaką przyjdzie za nie zapłacić jest wysoka. Jest nią właśnie zanik indywiduum, a co za tym idzie upadek religii, sztuki i filozofii, które były przejawem tego, co w człowieku indywidualne, a zarazem indywidualność odżywiały. Sens wypowiedzi otwierających sztukę, a i wielu innych, staje się zatem oczywisty.

Jest logiczne, że sam Witkiewicz, podobnie jak postacie jego dramatu, zadają sobie niezliczoną ilość razy pytanie, czy można powstrzymać lub choćby osłabić potęgę nadciągających przeobrażeń. Witkiewicz odpowiada na to pytanie na gruncie swojej twórczości dramatycznej i prozatorskiej różnie, choć nigdy optymistycznie. Najczęściej bodaj wydawało mu się, że świadomym wysiłkiem ludzi zdających sobie sprawę z sensu aktualnego toku historii, uda się jej nurt przeobrazić, wprowadzić w odmienne koryto. W życiu odpowiedział ostatecznie negatywnie, popełniając samobójstwo 18 września 1939 roku: wojna była potwierdzeniem wielu z jego najgorszych przewidywań, choć powodów samobójstwa było kilka.

Na pytanie: „co robić?” Pandeusz odpowiada po swojemu, proponując... odrodzenie greckiej przyjaźni, kultywowanie owego męskiego związku dusz w sposób raczej idealistyczno-sentymentalny niż grecki. Drogą ku owej cnocie jest przewyciężenie narkotyków i erotyzmu, zaś nagrodą cnoty: kontakt z Tajemnicą, czyli „zasadą tożsamości faktycznej poszczególniej”. Tarkwiniusz, stawszy się za sprawą Pandeusza „atletą najistotniejszych niedosytów” będzie przez niego doprowadzony na próg Tajemnicy, przestanie być adeptem, stanie się pełnoprawnym członkiem klubu poszukiwaczy Absolutu, jak to określił Jan Błński. Niestety, skutkiem intryg Zofii, skutkiem intryg zlekceważonej kobiecości, szukającej zemsty, wtajemniczenie ostateczne stanie się próbą wtajemniczenia homoseksualnego i spełnie na niczym.

Dzisiaj raczej niedobrze znosimy słowa takie, jak Tajemnica, zwłaszcza, że pisane z dużej litery, włożone w usta podejrzanych postaci i pojawiające się w kontekstach nie budzących naszego zaufania. A jednak idzie o sprawy jak najpoważniejsze. Zarówno słowo „Tajemnica”, jak sformułowanie „Zasada Tożsamości Faktycznej Poszczególniej” i niekiedy wypowiedzi postaci w dramatach zaczerpnięte są wprost z rozpraw filozoficznych Witkiewicza: pisząc dramaty i powieści podejmował on w innej formie i dla innego kręgu odbiorców kilka takich samych kwestii filozoficznych,



S. I. Witkiewicz — „Na dnie”

jakie stawiał w twórczości filozoficznej. Niepoważna, śmieszna, błazeńska, absurdałna forma tych problemów ma swoje powody estetyczne, które Witkiewicz wyjaśnia w swoich teoriach, zawartość tej formy jest jak najpoważniejsza.

Bohaterowie Witkiewicza to przedstawiciele ginącej ludzkości świadomi swego upadku i zbliżającego się definitywnego końca. Nie bez przyczyny są to głównie artyści, pisarze, uczeni, postacie uprawiające tzw. „twórczość życiową” (tzn. robiący dzieło sztuki z życia swego lub innych), a zatem tegie indywidualności. Teżyzna ich jest wszakże w znacznym stopniu miniona; czy bezpowrotnie, oto jest pytanie. Zdają sobie oni sprawę, że ich twórczość jest podejrzana, podejrzaną jest w ogóle istnienie ich indywidualności. Ale stoją o tyle wyżej od tłumu, że mają świadomość upadku i próbują mu jakoś zaradzić. Według poglądów Witkiewicza ten tylko jest człowiekiem, kto ma kontakt z Tajemnicą. Tajemnica jest nie dającym się wyrazić w pojęciach stanem ekstazy, w którym pojmujemy, czy raczej uzmysławiamy sobie jedność świata, istnienia naszej własnej osobowości jako coś nie do przeniknięcia, coś spowitego tajemnicą. Owa zdolność ginie, wraz z nią indywidualizm, religia, sztuka, filozofia.

A zatem Pandeusz chcący zetknąć Tarkwiniusza z Tajemnicą, pragnie go uczynić człowiekiem. Ale czy sam nim jest? „Lekarzu, ulecz samego siebie” — mówi dawne powiedzenie. I tu dochodzimy do sedna sprawy: bohaterowie Witkiewicza pragną przeżycia Tajemnicy spazmatycznie i zachłannie, ale nie można jej doznać tylko dlatego, że się chce. Jest ona dana lub nie. Oni chcą ją niejako sprowokować, by przyszła. Wiedzą, że dawni wielcy indywidualiści, artyści czy wodzowie, nie ważne, dopuszczali się tzw. szaleństw, by niejako od drugiej strony dojść do Tajemnicy. Są nieszczerzy, ale kłamstwo stanowi oręż pozorny, gdyż z jego pomocą nie da się dostąpić Tajemnicy. Ani narkotyki, ani czyny niemoralne czy nawet zbrodnie, również prowadzą do nikąd. Bohaterowie Witkiewicza to już „byli ludzie”, może na zawsze. Nie ma wśród nich postaci pozytywnych.

Poszukiwanie kontaktu z Tajemnicą charakteryzuje głównie postacie męskie dramatów. Kobietom jest owo poszukiwanie obce, gdyż — jak pamiętamy — służą one bożkowi, któremu na imię Ciało, Instynkty, którego antytezą jest bóg mężczyzny — Intelpekt. Wedle woli swego bożka postępuje Zofia, wykrzykując: „A zatem w porę przybywam”, gdy widzi, co się święci. Zapragnie wyrwać Tarkwiniusza spod władzy „Pandzia” i pogłębić ich obu, powodując ich upadek w Ciało. Z tego określenia roli kobiety w „Nadobnisiach” nie należy wysuwać łatwego wniosku o nienawiści do kobiet (mizogynii) u Witkiewicza, gdyż byłoby to pośpiesznym uproszczeniem. Sprawa jest bardziej złożona, a już zupełnie nie odpowiadałoby rzeczywistości dramatu przekonanie o złych kobietach i dobrych mężczyznach. Wielkość, która jakoś przysługuje mężczyznom, czy do której oni dążą, jest skłamana, już dla nich niedostępna. Ich wyższość nad kobietami polega na świadomości stanu upadku i na wiedzy

o właściwym kierunku marszu: ku Intelktowi, nie ku Ciału. Oczywiście, jest to wyższość niemała, ale kobiety mają na swoje usprawiedliwienie to, że są ubezwłasnowolnione przez biologię i że rozwój społeczny od wieków nie dawał im szans na myślenie. Przekonanie to wygłasza Witkiewicz wielokrotnie. A jego spostrzeżenia psychologiczne są zwykle trafne i głębokie. Chociaż nie buduje postaci, które by były próbą stworzenia pełnego portretu psychologicznego człowieka, wiele ma do powiedzenia o psychologii. Postacie jego dramatów posiadają zamiast wielości cech, jak „prawdziwy” człowiek, tylko cech kilka, spotęgowanych i wyolbrzymionych. Takie postępowanie pozwala zobaczyć je w pełni i odkryć mechanizmy, jakie nimi rządzą.

Świadomość złej wiary i kłamstwa w dążeniu do nieosiągalnego celu — Tajemnicy — posiadają, przynajmniej niekiedy, wszystkie postacie dramatów Witkiewicza, które do niego dążą. Pandeusz usiłuje ukryć przed Tarkwiniuszem swe własne wątpliwości, Tarkwiniusz w chwilach słabości wątpi w kwalifikacje swego mistrza i w to, czy aby sam na pewno jest godzien dostąpienia Tajemnicy. Zofia nie bez racji mówi: „Na dnie duszy Pandzia jest tylko zamaskowana żądza najzwyczajszego użycia”. Co najmniej jedną z przyczyn, dla których Pandeusz interesuje się kwestią Zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej, jest nadzieja na doznanie „nowego dreszczu przeżycia, jakiego jeszcze nigdy nie miał”. Tarkwiniusz w chwilach zwątpienia podejrzewa, że cele jego dążeń są inne niż to, do których oficjalnie się przyznaje. „Żądza najzwyczajszego użycia” jest w postaciach „Nadobniś i koczkodanów” spotężniała i zwyrodniała: mieli już wszystko, cóż jeszcze może ich zająć? Może jeszcze środek podniecający, narkotyk, ale nowy i niezwykły, jak „zielona pigułka”, jeszcze nie wypróbowana na ludziach. Dowiemy się w dramacie, że jej zażycie powoduje śmierć. Ciekawe, że jedna z postaci porównuje zieloną pigułkę do znanego z dawniejszej literatury „napoju miłosnego”. Postaciom takim, jak postaci Witkiewicza, żaden napój miłosny już nie wystarcza.

Świat kobiet w tym dramacie, i w innych zresztą także, pozostaje w opozycji do świata męskiego. Kobiety w „Nadobnisiach” działają zatem według praw ogólniejszych, ale sztuka owa ma oczywiście własną specyfikę. Jak pamiętamy, Liza i Nina pretendują do roli demonów, Zofia już jest demonem. Zanim dokonała się na niej zemsta zbiorowego męskiego ciała, czyli Mandelbaumów, trzy trupy męskie padły na scenie za jej sprawą: Pandeusz nie wytrzymał działania „zielonej pigułki”, sir Grant „strzela sobie w łeb”, a Tarkwiniusz ginie z jej ręki w pojedynku. Walka płci przybrała w tym dramacie formę walki rzeczywistej, na szpady. Zwyciężyła kobieta. Tarkwiniusz umiera mówiąc: „Nienawidzę cię”, na co Zofia „obciera szpadę o prawe udo, rzuca ją i zapala papierosa”.

Walka płci toczyć się będzie nadal. Wkrótce po likwidacji Zofii, unicestwionej w sensie dosłownym przez Man-

delbaumów, wstępuje w szranki Nina, która oświadcza, że przejmie jej rolę: „Ja wam ją zastąpię! Wiem już wszystko. Stworzę nowy typ Kybeli czy Astarty — wszystko jedno”. Jej przyjaciółka, Liza, odegrać ma jeszcze ważniejszą rolę: „Mandelbaummy! Ani kroku dalej — mówi jej ojciec. — My stworzymy nową rasę przyszłości. Oddaję wam Lizę. Ona będzie matką nowego rodu. A oddam ją temu, kogo ja wybiorę, kto będzie najistotniejszym wcieleniem rasy”. Niektóre dramaty zdają się wskazywać, że pierwiastek erotyczny wcielony w kobietę, pozostanie, przeżyje katastrofę społeczną. Nowa rasa to zapewne ludzie, których mechanizacja społeczna nie przeraża, wręcz przeciwnie, którzy będą jej rzecznikami, jej bojownikami.

Nina i Liza przymierzają się dopiero do roli demonów, Zofia demonem była. Najjaskrawsze określenie jej demonizmu przynoszą słowa: „ja pożeram duchy, nasyciwszy się ciałami”. Słowa to znamienne, gdyż najpełniejszym wyrazem demonizmu kobiecego jest kobieta — pajęczycza, kobieta — modliszka. Ten motyw, spotykamy wiele razy w dramatach Witkiewicza, najdoskonalej rozwinięty w „Szewcach”, odnosi się do faktu spotykanego u niektórych owadów: samica pożera samca po lub nawet w trakcie kopulacji. Witkiewicz znał owe fakty, a także przynajmniej częściowo, przesady i całą mitologię związaną z pajakami, skorpionami, a głównie z modliszką. Odwołanie do świata owadów jest o tyle jeszcze ważne, że rozwój społeczny idzie zdaniem Witkiewicza w kierunku społeczeństwa prymitywnego, złożonego z „byłych ludzi”, całkowicie zmechanizowanych, dających się porównać do społeczeństwa owadów. Jeden z bohaterów „Niepodległości trójkątów” cytuje dzieło traktujące o życiu owadów: „Czytam teraz do łóżka „Wspomnienia entomologiczne” Fabre’a i wyobrażam sobie przyszłą ludzkość z dużym przybliżeniem”. Przyszłość społeczeństw ludzkich, jakiej nadejścia obawiał się Witkiewicz, rysuje się w świetle powyższych uwag całkiem jasno. Zginie ostatni indywidualista w dawnym stylu, wraz z nim ostatecznie przestanie istnieć sztuka i filozofia, religia umarła zdaniem Witkiewicza już wcześniej. Życie społeczne zamieni się w wegetację na pustyni, na której „zacichł nawet płacz wszelki i ziemskie skowytania o litość”. Jest to najbardziej pesymistyczny wariant przyszłości, jaki dał Witkiewicz. W „Nadobnisiach” nie jest on aż tak bezlitosny, chociaż z pewnością życie w przyszłym świecie, opanowanym przez rasę przyszłości, nie jest pociągające!

Czy Witkiewicz miał rację w swoim pesymizmie? Pytanie to wydaje się brutalne, a jednak winniśmy je na końcu postawić. Jeśli byśmy jego proroctwa chcieli rozumieć dosłownie, nie miał racji, nie spełniły się one dotychczas. Wcielił jednak w swoje dzieło lęki, które dzisiaj nacierają jednostki i całe społeczeństwa. Umiał w Europie między wojnami, ukołysanej stabilizacją, demokracją, liberalizmem dostrzec kruchość i pozór pewnych form tych wartości. Później przyszła druga wojna światowa i jej konsekwencje materialne, moralne i filozoficzne. Wówczas okazało się

oczywiste, na czym polegały racje Witkiewicza. Lęki, którym dał wyraz, są dzisiaj zrozumiałe i nie dają zbyć się wzruszeniem ramion. Dlatego jego dramaty gra się w teatrach wielu krajów od Europy po Amerykę i Australię; i jeszcze z powodów niebagatelnych: ze względu na ich wielkie walory literackie i teatralne.

(Artykuł napisany specjalnie
do niniejszego programu)



S. I. Witkiewicz — „Ogród udręceń”

„Nadobnisie i koczkodany, czyli Zieloną pigułkę” — komedię z trupami napisał Witkiewicz w roku 1922. Nie ozna-
czył jej — jak to zwykł czynić — ani gwiazdką jako sztukę
„więcej zbliżoną do czystej formy”, ani krzyżykiem jako
„najbardziej realistyczną”. Rękopis jej zaginął, zachował
się jedynie maszynopis (w zbiorach Juliusza Żuławskie-
go), który stał się podstawą pierwodruku utworu w II to-
mie „Dramatów” (Warszawa 1962).

Prapremierę „Niedobniś i koczkodanów” planował w ro-
ku 1923 Teatr Miejski w Toruniu, ale zamiar porzucono
i zdecydowano się wystawić sztukę „łatwiejszą” — „W ma-
łym dworku”. W listopadzie 1924 r. Witkacy pertraktował
z Arnoldem Szyfmanem w sprawie zagrania w Teatrze
Małym jednej z trzech sztuk: „Nadobniś i koczkodanów”,
„Gyubala Wahazara” lub „Szalonej lokomotywy”, ale Szyf-
man się waha i na razie nie przyjmuje propozycji. Witkacy
zamierza podjąć rozmowy w tej sprawie z Leonem Schil-
lerem, ale chyba do niej nie doszło.

Prapremiera „Nadobniś i koczkodanów” odbyła się dopie-
ro 8 III 1967 w studenckim Teatrze Studyjnym „JW 6” przy
Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
(w klubie „Karuzela” na Jelonkach). Tekst opracował (włą-
czając doń fragmenty pism estetycznych Witkacego) Andrzej
Marczewski, który sztukę również wyreżyserował. Sceno-
grafię zaprojektował A. Przedpełski, a muzykę skompono-
wał J. R. Kulik. Zofię grała M. Wojsiat, Ninę — M. Bury,
Lizę — Z. Toeplitz, Tarkwiniusza — T. Kozłowski, Pande-
usza — A. Przedpełski. Inscenizacja utrzymana była w poe-
tyce uduchowionej groteski, charakterystycznej dla sposo-
bu grania Witkiewicza w tym czasie (środek sceny zajmo-
wała ogromna drabina z zawieszonym na czubku rowerem,
obok stał fotel z dużym manekinem, a cała podłoga była
zasypana pigułkami; wykonawcy sztucznie deklamowali
tekst, wiele postaci zostało pominiętych, montaż scen zacie-
rał sens całości).

W 1973 roku „Nadobnisie i koczkodany” wystawił Ta-
deusz Kantor w „Cricot 2” (w galerii Krzysztofora), reali-
zując w tym przedstawieniu koncepcję „teatru niemożliwe-
go” (lub „niewidzialnego”), który zakładał — według słów
twórcy — iż może być „dzieło bez formy, bez walorów
estetycznych, bez perfekcji, niemożliwe, dzieło, które nie
przekazuje, nie jest odbiciem, nie ma odniesień do rzeczy-
wistości, do autora, do widza, niedostępne dla interpreto-
wania, zwrócone do nikąd, bez przeznaczenia i bez miejsca,
które jest jak samo życie — przemijające, ulotne, nie za-
trzymane, które po prostu jest. Tylko przez samo swoje
istnienie ustawia całą sąsiadującą rzeczywistość w sytuacji
nierealnej — można by rzec artystycznej”.

Zgodnie z tą koncepcją tekst został świadomie oddzie-
lony od akcji, a akcja przerywana była wydarzeniami nie

mającymi z nią logicznego związku, co miało zmusić widza do rezygnacji z „jakiegokolwiek odczytywania treści znaczeniowej” i poddania się tylko „hipnotycznemu działaniu”. Kantor założył sobie, że żalosną „historię miłosną ostatniej z Abencerage'gów” odgrywa jeszcze bardziej żalosna w swej jarmarczności trupa aktorska. Aktorzy dopuszczani byli do głosu przez Szatniarzy, którzy cały czas komentowali akcję gestami. Specjalne kostiumy uniemożliwiały grę aktorom: jeden z nich miał deskę na plecach, drugi kółka zamiast nóg, trzeci dwie głowy itd. Dzięki tego typu zabiegom udało się osiągnąć Kantorowi to, co zamierzał udowodnić: że z „pozycji widza nie można ogarnąć całości przedstawienia”.

W roku 1977 „Nadobnisie i koczkodany” wyreżyserował w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego jako przedstawienie dyplomowe — Krystian Lupa. Spektakl — rzecz bez precedensu — wzbudził ogromne zainteresowanie, spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, uznany został za jedną z najciekawszych realizacji sztuki Witkacego w ostatnim okresie.

Tak więc można uznać, że przedstawienie „Nadobniś i koczkodanów” w Teatrze im. Norwida stanowi właściwie jego prapremierę na scenie zawodowej.

J. D.

Redakcja programu

JANUSZ DEGLER

Projekt okładki

KRYSTIAN LUPA

Opracowanie graficzne

GRAŻYNA NIEPSUJ

SPIS TREŚCI

	Str.
1. Kronika życia i twórczości St. I. Witkiewicza . .	3
2. Lech Sokół — „Nadobnisie i koczkodany, czyli piękna i bestie”	12
3. „Nadobnisie i koczkodany” na scenie	23

Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,
tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00, tel. 246-32

CENA 10 zł

