

Stulecie Czystej Formy

AUTOR: PRZEMYSŁAW PAWLAK

Parafrazując przepowiednię Konstantego Puzyny: Witkacy stworzy i wyżywi jeszcze wiele pokoleń reżyserów i reżyserów. Dziś powiedzielibyśmy raczej o Witkacowskiej epidemii... Oto mapa ognisk i dróg zakażeń wirusem Czystej Formy.

■ Dokładnie sto lat temu, w maju 1923 roku, nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej ukazała się książka *Teatr* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Przydługi podtytuł brzmiał: *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze*; zawierała również dodatek *O naszym futuryzmie*. Był to zbiór, uzupełnienie i podsumowanie serii artykułów drukowanych w „Skamandrze” w latach 1920–1921, poprzedzonych w 1919 roku publikacją *Nowych form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień*. Najczęściej cytowaną, choć często opacznie interpretowaną, niestety także wciąż aktualną diagnozą i dyspozycją Witkacego zamieszczoną w *Teatrze* okazał się fragment eseju *O nowym typie sztuki teatralnej*:

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. Tego innego, nie w fantastycznym znaczeniu, tylko istotnie innego świata, który daje pojmowanie czystoformalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy¹.

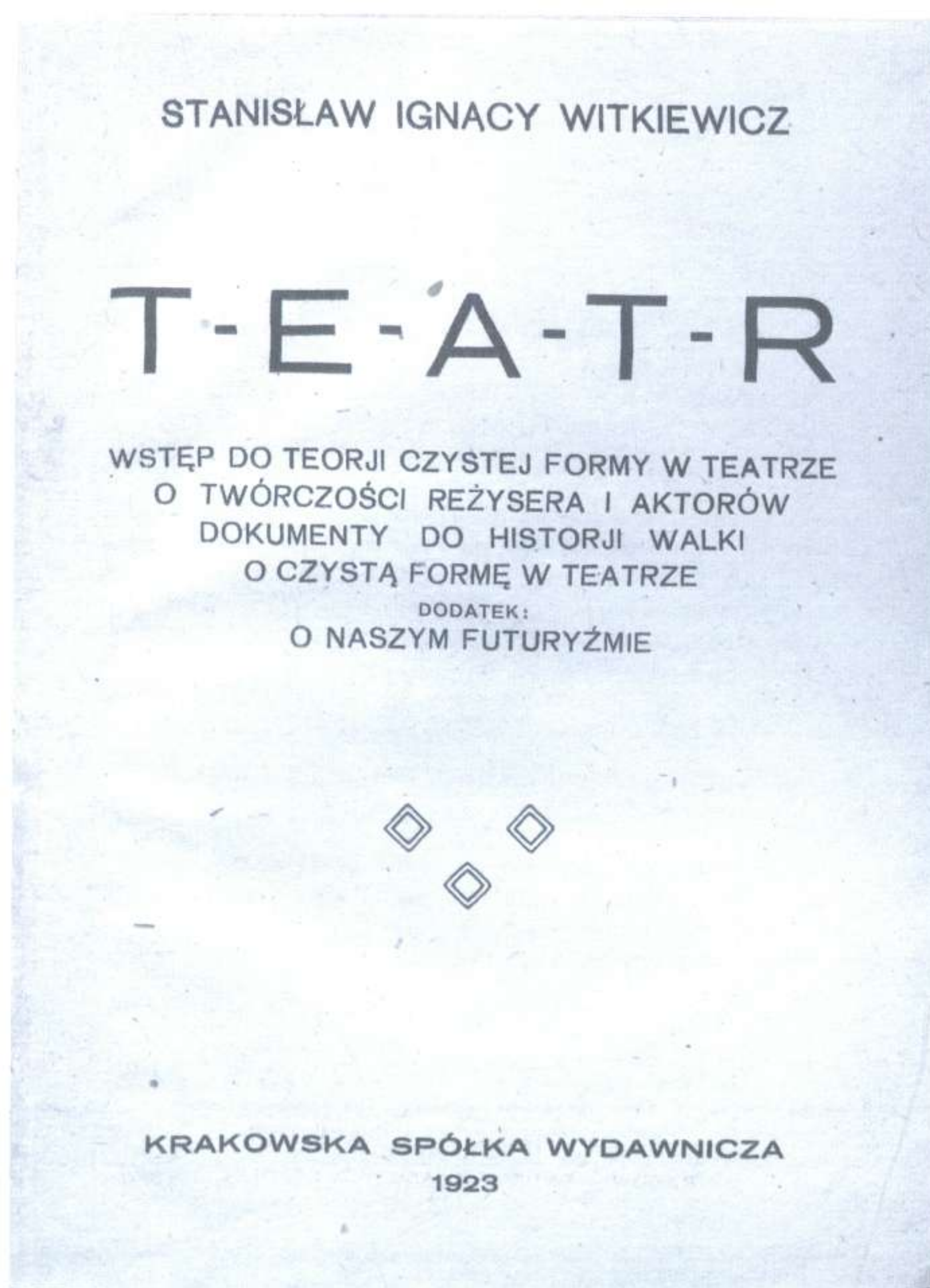
Tadeusz Peiper uznał *Teatr* za pierwszy istotny wkład Polski w teorię teatru, autora zaś – za oracza na teatralnym ugorze. Spodziewał się, a raczej – wobec niewielkiego odzewu twórców scenicznych na narodziny Czystej Formy – tylko postulował nadejście rzeszy „namiętnych prozelitów” Witkacego, „zdecydowanych do użycia wszystkich możliwych sposobów dla ucieleśnienia jego idei”². Sztuki Witkiewicza za jego życia wprowadzali na deski Warszawy, Krakowa, Lwowa, Torunia, Poznania i Łodzi wybitni reżyserzy: Karol Borowski, Mieczysław Szpakiewicz, Teofil Trzeciński, Aleksander Węgierko, Edmund Wierciński, lub sam autor. Jak zauważył Janusz Degler:

[...] 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 – Krassowski³.

Dekoracje i kostiumy do premier w zakopiańskim Teatrze Formistycznym w 1925 roku przygotowywał Witkiewicz wraz z Rafałem Malczewskim i Januszem Kotarbińskim. W tym samym sezonie ogromny sukces odniosła prapremiera *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w reżyserii Jana Pawłowskiego w warszawskim Teatrze im. Aleksandra Fredry. Przedstawienie zagrano sześćdziesiąt osiem razy (w tym trzydzieści cztery na wyjazdach w całej Polsce), a ZASP docenił je nagrodą za wysoki poziom artystyczny. W latach 1921–1935 sztuki Witkacego – w teatrach zawodowych lub amatorskich – inscenizowano w sumie co najmniej dwadzieścia razy (nie wiadomo, ile przedstawień udało się przygotować księdzu Henrykowi Kazimierowiczowi na parafialnych scenach w Stolinie, Mielniku czy Tłokini). W porównaniu z innymi autorami: Marią Pawlikowską-Jasnorzewską, Tytusem Czyżewskim, Adolfem Nowaczyńskim, Antonim Słonimskim czy Stanisławem Przybyszewskim, okazuje się, że to całkiem dobry wynik. Należy wziąć pod uwagę to, że Witkiewicz tylko przez kilka lat, do około 1926 roku, intensywnie zajmował się dramaturgią i teatrem; później zajmowała go głównie Firma Portretowa, polemiczna publicystyka, niezwykle bogate życie towarzyskie, a przede wszystkim pisanie powieści i filozofia – konstruowanie spójnego systemu ontologicznego. Na typowe zabiegi o wystawianie jego utworów w największych teatrach poświęcił niewiele sił i czasu.

Prozelici Czystej Formy pojawili się po wybuchu II wojny światowej w kręgach czasopism reprezentujących całe ideowe spektrum podziemia niepodległościowego: „Sztuki i Narodu” (oenerowskiej Konfederacji Narodu), „Drogi” (lewicowej grupy Płomienie) i „Kultury Jutra” (chadeckiej Unii). Doświadczając od września 1939 roku najboleśniej – na własnych ciałach, rodzinach i biografiach – miazdzącego pochodzącego z historii, przedstawicieli pokolenia nazwanego później Kolumbami odkryli trafność katastroficznych przewidywań i ostrzeżeń autora *Szewców*. O dziwo,



fot. Polona.pl / domena publiczna

na zakonspirowanych zebraniach studentów o Witkacym wykladał jego czołowy adwersarz w bitwach o formę i treść, Karol Irzykowski. Chcąc przełamać patriotyczny patos, oswoić absurd i grozę okupacyjnej rzeczywistości, a jednocześnie wykorzystać dorobek międzywojennej awangardy, młodzież wybrała język groteski. Ze wspomnień świadków, diariuszy i korespondencji, a przede wszystkim z analizy konstrukcji i języka dramatów wynika, że pod silnym wpływem lektury dzieł Witkacego powstały *Aby podnieść różę* Andrzeja Trzebińskiego, *Misterium niedzielne* Tadeusza Gajcego czy *Schylek amonitów* Ewy Pohoskiej. Na Scenie Eksperymentalnej studentów tajnego Uniwersytetu Warszawskiego w 1942 roku Stanisław Marczak-Oborski zamierzał wystawić *Wariata i zakonnicę* – do premiery nie doszło z powodu kłopotów obsadowych. Teatr Czystej Formy eksplorował metafizyczną głębię przeżycia artystycznego, dlatego wydawał się adekwatny do przeprowadzania granicznych stanów i uczuć. Tadeusz Różewicz przyznał, że po wyjściu z leśnej partyzantki w 1945 roku to lektura kupionych u bukinisty *Nowych form...* utwierdziła go w decyzji podjęcia studiów z historii sztuki. Wynotował z nich m.in. frazę „metafizyka skonała”; od tych słów rozpoczął wiersz *Ślepa kieszka* (tom *Zielona róża*, 1961).

Gdy tylko skończyła się wojna, o wydanie dzieł zebranych Witkacego, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza, jako krajowych odpowiedników Marcela Prousta i Jamesa Joyce’a, upomniała się na łamach „Kuźnicy” Zofia Nałkowska. W sprawie sztuk teatralnych wtórował jej Tadeusz Breza:

Czy by go kiedy nie zagrać? Jego ostatniej *Sonaty Belzebuba* albo *Szewców*. Są tam, akurat tak jak u Shawa, i rzeczy genialne, i rzeczy durne. Ostatecznie, jeżeli już mamy grać narwanego, dlaczego to musi być koniecznie cudzoziemiec?⁴

Za początek realizacji tych postulatów można uznać przedruk fragmentu *O artystycznym teatrze* w redagowanym przez Wojciecha Natansona dwutygodniku „Listy z Teatru” (nr 7/1946). Był to odczyt pt. *Czysta Forma w teatrze* wygłoszony przez Witkiewicza podczas zorganizowanych z Karolem Ludwikiem Konińskim i Jerzym Eugeniuszem Płomińskim „Wakacyjnych odczytów naukowo-literackich” w Zakopanem latem 1937 roku, i ponownie w lutym 1938 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim, na zaproszenie Związku Zawodowego Literatów Polskich, opublikowany przez Józefa Czechowicza w kwartalniku „Pióro” (z. 1/1938). Ten swoisty testament artystyczny Witkacego – jak określił go Degler – streściły i omówiły następnie redakcje „Sceny Polskiej” i „Tygodnika Powszechnego” (nr 5/1947). Powołany do życia w Krakowie we wrześniu 1946 roku Komitet Uczczenia Pamięci Stanisława Ignacego Witkiewicza, z Władysławem Tatarkiewiczem na czele, utworzył komisję do edycji niedrukowanych dzieł pisarza i opracowania poświęconej mu *Księgi pamiątkowej*. Poszukiwaniem i zabezpieczaniem rękopisów męża, a także pozyskiwaniem kompetentnych współautorów *Księgi pamiątkowej* zajmowała się wdowa Jadwiga Witkiewicz. O pomoc zwracała się m.in. do Arnolda Szyfmana, który kierował Departamentem Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

W odpowiedzi na ankietę „Twórczości” (nr 7-8/1947) Czesław Miłosz wskazał Witkiewicza jako najwybitniejszą postać literatury międzywojennej. Na jego teorię powołał się również Witold Gombrowicz we *Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii* do napisanego w 1946 roku *Ślubu*:

Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą”. Osoby dramatu rozkoszują się tą swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie⁵.

Teatralne postulaty Witkiewicza od początku zdecydowanie popierał jego przyjaciel, pionier psychologii twórczości artystycznej, Stefan Szuman, który już w czasie okupacji stał się autorytetem w dziedzinie teorii sztuk m.in. dla członków przyszłej krakowskiej Grupy Młodych Plastyków z Marią Jarema i Tadeuszem Kantorem na czele. W 1945 roku Szuman deklarował:

[...] zadaniem wielkiej sztuki scenicznej jest głębokie niepokojenie widza, przeistaczanie go i wierzę również, że społeczeństwo w rezultacie pragnie chodzić do teatru nie tylko dla rozrywki i też nie po to, by się czegoś nauczyć lub zostać pouczonym, lecz po to, by wielka sztuka w każdym z widzów dotarła do warstw i głębin najbardziej i najistotniej w nim człowieczych. Dlatego wierzę także, że dramaty Witkiewicza włączą się kiedyś w repertuar wielkiej sceny polskiej. [...] Są to utwory, w których idee, takie, jakimi ludzkość żyła i żyje, walczą ze sobą, a ta walka na scenie Witkiewicza jest skrajnie bezkompromisowa, bezwzględna, straszna i nieustępliwa i w rezultacie nie zarysowuje się w nich tzw. lepsze jutro⁶.

W wywiadzie udzielonym z początkiem sezonu 1947/1948 Krystynie Zbijewskiej, świeżo zaangażowany w Krakowie dyrektor Miejskich Teatrów Dramatycznych Bronisław Dąbrowski i podległy mu kierownik literacki Ludwik Hieronim Morstin zapowiedzieli współczesnienie repertuaru. Razem z odpowiadającym za Stary Teatr Władysławem Woźnikiem postanowili sięgnąć po dramaty o najnowocześniejszej formie – ich wybór padł na niewystawionych dotąd *Szewców*. Dysponowali wówczas świetnym zespołem aktorskich gwiazd, komfortowymi

(zwłaszcza w porównaniu ze zniszczoną Warszawą) warunkami lokalowymi, potężnym budżetem umożliwiającym rozmach inscenizacyjny i kilkoma scenami swobodnego widowiskowego – połączonych teatrów Słowackiego i Starego.

Pragniemy otworzyć okno na Europę, udostępniając publiczności krakowskiej cały szereg ciekawych sztuk współczesnych nie tylko polskich, ale i zagranicznych. Jeśli w Starym Teatrze znajdzie się sztuka repertuaru klasycznego, np. *Mąż i żona* Fredry, czy *Mizantrop* Moliera, to wtedy formą będziemy się starać odtworzyć cechy artystyczne jak najbardziej współczesne. Takim typowym eksperymentem w tej dziedzinie będzie wystawienie *Szewca* [sic!] St. Witkiewicza „Witkacego”⁷.

Dąbrowski, o czym się rzadko wspomina, powrócił do Witkacego w latach sześćdziesiątych, będąc dyrektorem Teatru Słowackiego i jednocześnie rektorem krakowskiej PWST. Na przedstawienie dyplomowe w 1966 roku zaproponował studentom *W małym dworku* – był to prawdopodobnie pierwszy dyplom z Witkacego w szkole aktorskiej (*Witkacy, szkoła i okładka*, „Przekrój” nr 25/1966). Rok później (21 maja 1967 roku) na kierowanej przez siebie scenie wyreżyserował *Bezimiennie dzieło* w scenografii Kazimierza Wiśniaka. Prapremierze towarzyszył obszerny program – czterdzieści osiem stron – z reprodukcjami kompozycji w Czystej Formie, przedwojennych afiszów i fotosów, przedrukami m.in. fragmentów tekstów Konstantego Puzyny i Płomieńskiego oraz Witkacowskiego *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze*.

Wróćmy do lat czterdziestych. Na łamach wielu periodyków (na przykład „Dziennik Literacki”, „Naprzód”, „Przegląd Socjalistyczny”, „Nowiny Literackie”) Konrad Winkler, autor pierwszej monografii *Formistów polskich* (1927), konsekwentnie przypominał o jubileuszu trzydziestolecia tej grupy i kierunku. Czytelników z kręgów katolickich edukował Stefan Kisielewski:

Witkacy twierdził, że Czysta Forma, rozumiana przezeń jako idealnie piękny i doskonale logiczny układ elementów, jest odbiciem Absolutu, że nie ma piękności moralnej ani estetycznej, która nie wywodziłaby się z wartości wiecznych: Piękno i Prawda to dwie ścieżki tej samej drogi⁸.

Władysław Józef Dobrowolski, który miał na koncie prapremiery Witkacowskich sztuk: *Mątwy* w Cricot (1933) i *Strasznego wychowawcy* (1935) na inauguracji studenckiej Awansceny, podjął się opracowania pierwodruku *Szewców* i *W małym dworku*; opatrzył je świetnym posłowiem. Pozytywną recenzję wydawniczą zgodził się napisać sam Tadeusz Sinko, słynny już wtedy szef Katedry Filologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, a przede wszystkim dobry znajomy Witkiewicza z lat dwudziestych. Na przełomie wiosny i lata 1948 roku, w serii Biblioteka Dramatyczna Nowy Teatr, redagowanej przez ówczesnego prezesa krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich, Stefana Flukowskiego, dwie sztuki razem wydał „Czytelnik”, spółdzielcze „imperium” wydawnicze Jerzego Borejszy, będące w pierwszych latach powojennych quasi-ministerstwem kultury z siedzibą pod Wawelem. Po *Szewców* i pisma teoretyczne promotora Czystej Formy sięgnął wówczas m.in. student Państwowej Szkoły Dramatycznej, Jerzy Jarocki, a niebawem także wschodząca gwiazda polonistyki krakowskiej, jeden z podopiecznych Kazimierza Wyki, Konstanty Puzyna.

Szuman niezwłocznie opublikował recenzję zatytułowaną po prostu *Szewcy*⁹ – cieszył się, że z utworem jemu dedykowanym i czytany po raz pierwszy w jego mieszkaniu czternaście lat wcześniej (można sądzić, że było to czytanie performatywne, znając pomysłowość i talent



Tumor Mózgowicz, reż. Teofil Trzciński, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie [1921]

mimiczny Witkacego) mogli się wreszcie zapoznać niewtajemniczeni dotąd czytelnicy i czytelniczki w całej Polsce. Wyka zachęcił Puzynę do napisania drugiej recenzji, którą zamieścił w „Twórczości” jako *Porachunki z Witkacym* (nr 7/1949). Broszurową edycję *Szewców* i *W małym dworku* można było nabyć głównie w państwowych księgarniach niemal do końca 1950 roku, kiedy to decyzją cenzora resztę nakładu oddano na przemiał, a oba dramaty wpisano na „Listę sztuk niezaleconych do wystawienia”, dopiero co powstałą dzięki prężnej współpracy ideologicznej Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Mogło być gorzej – istniała też „Lista sztuk wycofanych” oraz spisy autorów objętych zakazem publikacji, rozpowszechniania ich utworów lub skazanych na zupełne usuwanie ich nazwisk z publicznego obiegu.

Z dziewiątą rocznicą samobójczej śmierci Witkiewicza we wrześniu 1948 roku zbiegł się wernisaż drugiej serii „Wystawy malarstwa polskiego na przełomie XIX–XX w., dzieł artystów nieżyjących” w krakowskim Pałacu Sztuki. Oprócz pięciu Witkacowskich pastelii nieprzebyte tłumy (jak relacjonował Jacek Woźniakowski w „Przeglądzie Artystycznym”) mogły podziwiać dzieła paru innych członków grupy Formistów, m.in. Leona Chwistka i Tytusa Czyżewskiego. O formizmie i teorii Czystej Formy wspominał także Wyka w *Pograniczu powieści*, książce, która wtedy właśnie docierała do księgarni, a dokładnie w zamieszczonym w niej wojennym szkicu, definiującym światopogląd „pokolenia 1910”, zatytułowanym *Tragiczność, drwina i realizm*. W tej nowej wersji Wyka dodał cytaty z *Traktatu moralnego* Czesława Miłosza, który wcześniej puścił do druku w „Twórczości”:

U nas ciekawy jest Witkiewicz.
 Umysł drapieżny. Jego książek
 Nie czytać – prawie obowiązek.
 W ciągu najbliższych stu lat chyba
 Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda.
 Aż ta formacja, co go znała,
 Stanie się już niezrozumiała [...]¹⁰.

Z wydaniem dzieł nie trzeba było czekać tak długo, ale do wystawienia *Naukowej sztuki ze śpiewkami* w latach czterdziestych nie doszło – musiała minąć dekada, by do prapremiery *Szewców* 12 października 1957 roku doprowadził Zygmunt Hübner. Jak wiemy, tylko do prapremiery, ponieważ cenzorzy zdjęli tytuł z afisza Teatru Wybrzeże tego samego dnia. Ta decyzja zniechęciła zresztą Jarockiego do inscenizowania *Szewców* po jego debiucie *Balem manekinów* Brunona Jasieńskiego z lipca tegoż roku. Witkacowskie ukąszenie okazało się na tyle poważne, że siedem lat później w Starym Teatrze Jarocki jako pierwszy wyreżyserował *Matkę*, ze scenografią Krystyny Zachwatowicz i muzyką Krzysztofa Pendereckiego.

Odtwarzając mapę ognisk i dróg zakażeń wirusem Czystej Formy, nie da się nie zauważyć istnego rozsądnika działającego w Krakowie najpierw w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej, a od 1961 roku w piwnicy Krzysztoforów. Jesienią 1955 roku Kantor rozpoczął próby do inauguracyjnego wieczoru Teatru Cricot 2, na który 12 maja 1956 roku złożyły się *Mątwą* Witkiewicza i pantomima *Studnia, czyli głębia myśli* Kazimierza Mikulskiego. Konstytutywny dla odbioru spektaklu projekt plastyczny – tasiemkowe kostiumy i abstrakcyjna kurtyna – był dziełem Jaremiarki, która pomagała Henrykowi Wicińskiemu w przygotowaniu kostiumów do *Mątwy* w przedwojennym Cricot. Już w marcu 1956 roku artyści informowali Centralny Zarząd Teatrów w Warszawie, że w planach repertuarowych mieli również inne sztuki Witkacego. Badaczka dorobku Cricot 2, Karolina Czerska, przyznała, że Witkacy szybko stał się „autorem-fetyszem Kantora”¹¹. Zaryzykuję dalej idące stwierdzenie, że przez pierwsze dwie dekady wszystkie spektakle tego kultowego teatru miały w stosunku do dramatów i teorii teatru Witkacego charakter pasożytniczy. Poza pantomimą, skeczami kabaretowymi, eksperymentalnymi happeningami oraz realizacją zleceń scenograficznych i reżyserskich dla teatrów instytucjonalnych – m.in. Starego Teatru w Krakowie i Teatru Wielkiego w Warszawie – mimo rozległych poszukiwań lekturowych, w Krzysztoforach Kantor adaptował jedynie teksty Witkiewicza; od *W małym dworku* (1961) po *Nadobnie i koczokodany* (1973), choć przecież i swoje pierwsze dzieło zamknięte, słynną *Umarłą klasę*, zmontował m.in. ze skrawków *Tumora Mózgowicza*.

Nie mogło to być niespodzianką dla wnikliwych czytelników Kantorskiego manifestu *Teatr artystyczny* z 1955 roku. Oprócz nawiązania już w tytule do wspomnianego tu Witkacowskiego „testamentu” i przypomnienia, że deformację ekspresjonistyczną „Witkiewicz nazywał świetnie »bebechową«”, Kantor w zasadzie streścił w tym artykule teorię Czystej Formy w malarstwie i teatrze. Dzieło sztuki musiało być autonomiczne, precyzyjnie skonstruowane, odważne formalnie, jak najdalsze od odzwierciedlania, komentowania czy postulowania rzeczywistości życiowej i wynikające z najzarliwszej pasji twórcy, która w granicznej sytuacji jest czystym formowaniem¹².

Powyższe postulaty idealnie wypełnił Teatr Osobny, założony w 1955 roku przez Lecha Emfazego Stefańskiego, Mirona Białoszewskiego

i Bogusława Chojńskiego w Warszawie w mieszkanku na Tarczyńskiej, gdzie można było podziwiać pastele Witkacego czy, jak wspominał Andrzej Tchórzewski, „zapoznać się z maszynopisami lub teatralnymi egzemplarzami sztuk Witkacego, Gombrowicza czy Micińskiego, filozofią Bławatskiej i *Teorią widzenia* Strzemińskiego, wcześniej niż pojawiły się one w otwartym obiegu wydawniczym”¹³. Stefański był wyznawcą Czystej Formy od chwili, gdy z Witkacowskimi *Szkicami estetycznymi* w plecaku poszedł walczyć w powstaniu. Marząc o przełożeniu teorii na praktykę, już w kwietniu 1946 roku założył z malarzem Hilarym Krzysztofiakiem lalkowy Teatr Cynobrowych Snów¹⁴. Radykalizując wnioski z lektury tekstów Witkacego i Peipera, wspólnie z Białoszewskim opublikował manifest o czasowo-przestrzennej konstrukcji, formie i napięciach dramatycznych przedstawienia, przy okazji uznając socrealizm za zwyrodnienie¹⁵. Niebawem opracował własną Konwencję Tożsamości, według której tylko związki formalne – nie pojęciowe, symboliczne, ani tym bardziej życiowe – powinny scalać amalgamat dzieła w autotelicznym teatrze „czystych znaczących” – dźwiękowych, plastycznych, mimicznych – uporządkowanych podobnie jak w dziele Czystej Formy¹⁶. Wirus z Tarczyńskiej błyskawicznie znalazł nowych nosicieli. Już w 1956 roku powstała grupa poetycka Fedymen, której nastoletni członkowie przyznawali się m.in. do inspiracji twórczością Witkacego.

Prawdopodobnie pierwszą akademicką pracą poświęconą wyłącznie pisarstwu Witkiewicza było magisterium bywalca Teatru Osobnego. Mowa o Andrzeju Jareckim, który wiosną 1954 roku współtworzył Studencki Teatr Satyryków. Rok później, jeszcze przed odwilżą, zdał egzamin dyplomowy na Uniwersytecie Warszawskim. Prześledziwszy chronologię, należy sądzić, że młody dramaturg czytał *Szewców*, zanim powstały teatry Białoszewskiego i Kantora, a dzielił się wrażeniami prawdopodobnie najczęściej ze swym promotorem Janem Kottiem. Agnieszka Osiecka wspominała, że „pasjonował się Witkacym. [...] próbował w nieco studencki sposób ożywiać witkacowego ducha i wpręgać go do październikowego rydwanu. Także i nas – całą grupkę STS-owców – przepoił owym duchem niebanalnych lektur”¹⁷. Za dramaturgiczne dziecko i spadkobiercę Witkiewicza uważał Sławomira Mrożka. Jako widz w Teatrze na Tarczyńskiej od początku uwielbiał „nastrój tajemniczości, ekskluzywności, nastrój zupełnie innego koloru, różny od tego, co się działo wtedy i przedtem dookoła”¹⁸.

Przypomnijmy, że na stołeczną scenę zawodową Witkacego wprowadziła w 1959 roku wszechstronna Wanda Laskowska – do jej *W małym dworku* i *Wariata i zakonnic* w Teatrze Dramatycznym dekoracje

**Białoszewski, Kantor, Szajna,
 Grotowski, Jarocki, Grzegorzewski,
 Lupa, Jarzyna, najwięksi geniusze
 powojennej polskiej sceny, byli
 zarażeni wirusem Czystej Formy.
 Niektórzy wręcz obsesyjnie powracali
 do tekstów lub biografii Witkacego.
 Zatem nie tylko z Leona Schillera
 i Juliusza Osterwy, ale i z Witkacego
 wywodzi się nasz współczesny teatr.**

Stanisław Ignacy Witkiewicz

BEZIMIENNE DZIEŁO

Cztery akty dość przykrego koszmaru

OSOBY:

Dr Plazmodeusz Blödestaug	— ROMAN STANKIEWICZ
Plazmonik Blödestaug, jego syn	— JERZY KAMAS
Róża van der Blaast	— IRENA SZRAMOWSKA
Klaudestyna de Montreuil	— ALEKSANDRA GÓRSKA
Cynga (nazywają go Józefem)	— JANUSZ ZAKRZEŃSKI
Pułkownik Manfred hr. Giers	— EUGENIUSZ FULDE
I Grabarz	— WŁODZIMIERZ SAAR
II Grabarz Józef Leon Girtak	— MARIAN CEBULSKI
Dejbel	— MIECZYŚLAW JABŁONSKI
Flowers	— JAN KRZYŻANOWSKI
Książę Padoval de Grifuellhes	— JULIAN JABCZYŃSKI
Księżna Barbara	— MARIA MALICKA
Lidia, baronowa Ragnok, dama księżnej	— ELŻBIETA DANKIEWICZ
Stróż więzienny	— AMBROŻY KLIMCZAK
Zosia	— * * *
Służąca Róży van der Blaast	— MAŁGORZATA DARECKA
Oficer gwardii	— ARKADIUSZ BAZAK

Osoby z tłumu

HALINA BEŁKOWSKA, KRYSZYNA KRÓLOWNA, IRENA MISZKE, JANINA ORDEŻANKA,
NINA SKOŁUBA-SZMIDT, KAZIMIERA SZYSZKO-BOHUSZ, MARIA ŚWIĘTONIOWSKA,
ANNA WALEWSKA, JÓZEF DIETL, STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI, ANDRZEJ KRUCZYŃSKI,
WOJCIECH KRUPIŃSKI, ANDRZEJ MROWIEC, MARIAN SZCZERSKI, STEFAN SZRAMEL

Lokaje, więźniowie, żołnierze gwardii, żandarmi, Mieduwalszczycy

Reżyseria
BRONISŁAW DĄBROWSKIScenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAKOpracowanie muzyczne
FRANCISZEK BARFUSSWspółpraca reżyserska
MARIAN SZCZERSKI

24

25

zaprojektował Józef Szajna. W epoce Gomułki, w duecie ze scenografką Zofią Pietrusińską, Laskowska systematycznie zapoznawała publiczność z Czystą Formą w Teatrze Narodowym – po obejrzeniu *Kurki Wodnej* (1964) Martin Esslin dopisał nazwisko autora do grona światowych prekursorów teatru absurdu. Wystawionymi razem *Mątwą* i *Wścieklicą* (1966) zachwycał się m.in. Jarecki:

Zdumiewająca niegdyś nielogicznymi skojarzeniami poetyka Witkacego dziś jest tak lekkostrawna jak chleb z masłem. [...] Chwyty stosowane przez Witkacego cieszą nas bezgranicznie. Trafiają do nas o wiele łatwiej niż mozolne wypracowania sceniczne znane z literatury wszystkich czasów. Dzięki nim łatwiej pojmujemy, kto bierze udział w grze o duszę. [...] Witkacy jako nasz wybitny komediopisarz i satyryk. Szalony niegdyś awangardysta zostanie chyba już ostatecznie asymilowany przez teatr narodowy, powszechny i ludowy¹⁹.

Wspomniany już Szajna, zanim stworzył autorski spektakl *Witkacy* (1972), w 1967 roku jako pierwszy po wojnie wystawił *Nowe Wyzwolenie*, łącząc je na deskach Starego Teatru z *ONYMI*. W tekście do programu tego przedstawienia – wykorzystanym trzy lata później w referacie *Tylko teatr otwarty* na Międzynarodowym Spotkaniu Reżyserów i Scenografów we Florencji – de facto tłumaczył konstrukcję dzieła Czystej Formy na scenie:

Sytuacje fikcyjne, gra – zabawa tu proponowane, są zaledwie prawdopodobne w życiu. Rzecz dzieje się w czasie bliżej nieokreślonym, którego upływ staje się

nieistotny. Jest to montaż akcji, której ciąg faktów pozornie obcych sobie jest zespolony w anegdotę „sensacji” zjawisk teatralnych, wizyjnych. Gra dysonansów stanowi warsztat a zarazem harmonię tego przedstawienia. Mechanika ta wyzwala ruch zderzeń, spięcia tragiczne i śmieszne, podkreśla współzależność ludzi i rzeczy, przedmiotów i treści, doznań i impulsów. Zanika tu dekoracja na rzecz plastyki wyobraźniowej, komponowanej i reżyserowanej przedmiotami uczestniczącymi w przedstawieniu. Dźwięk i światło służą działaniom wyrazowym, ingerując w akcję, poszerzają granicę emocjonalnych odczuć widza²⁰.

Inny gigant teatru, Jerzy Grotowski, który od października 1956 roku studiował reżyserię w krakowskiej PWST, w roku akademickim 1958/1959 poprosił Radę Pedagogiczną o zgodę na wystawienie w komnatach wawelskich *Szewców* jako przedstawienia dyplomowego. Wobec odmowy przerwał studia i wyjechał do Opola. Tam znów czytał dramaty Witkacego – w sezonie 1961/1962 planował inscenizację *Tumora Mózgowicza*. Do niej również nie doszło, jednak w realizacjach Teatru 13 Rzędów można było dostrzec wpływ Witkiewiczowskiej teorii teatru²¹. Tadeusz Kudliński uznał, że premierą *Siakuntali* Grotowski nawiązał do „tradycji awangardowej międzywojennego pokolenia. Połączenie groteski z makabrą cechowało dramaturgię Witkacego”²². Zdaniem Jana Pawła Gawlika „eksperyment opolski świadomie nawiązuje do doktryny Witkacego, jest próbą rozszerzenia doświadczenia nie od strony literatury, ale od strony teatru. Jest to teatr specjalnego rodzaju, odrębny w genealogii, założeniach i metodach, nieporównywalnych z żadną sceną tradycyjną”²³. Rzeczywiście, tak odrębny, że



fol. autor nieznany

Szewcy, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku (1957)

Jan Alfred Szczepański umieścił go na „manowcach ekstrawagancji artystycznej”²⁴. Za repertuar opolskiego laboratorium współodpowiedzialny był kierownik literacki Ludwik Flaszen. W programie do *Siakuntali* zamieścił *Regulamin Patrzenia dla Widzów, a szczególnie Recenzentów*, wyjątkowo skondensowane – w ośmiu krótkich paragrafach – wyjaśnienie genezy, założeń formalnych i celów inscenizacji. Groteskowy tytuł tej instrukcji przełamywał konwencję serio, przywołując skojarzenie z *Regulaminem Firmy Portretowej*...

Flaszen, jeszcze jako młodziutki student Wyki, na spółkę z Puzyną i Janem Błońskim, do analizy dzieł trójcy Schulz – Witkacy – Gombrowicz zastosował metodologię marksistowską. Działo się to na zjeździe młodych polonistów pod koniec 1949 roku. Wszyscy słuchacze i komentatorzy prasowi bardzo chwalili wschodzące gwiazdy krytyki za ich referat *Między buntem a ucieczką*. Nikt dotąd zresztą nie zauważył, że tytuł zaczerpnęli z tekstu Adama Ważyka... ale to już zupełnie inna opowieść.

Młodzież zawsze garnęła się chętnie do rewolucjonistów. Fascynacja teatrem u Jerzego Grzegorzewskiego zaczęła się już w liceum. Od Witkacego²⁵. W łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych o Czystej Formie wykładał Henryk Anders, a Stanisław Fijałkowski zalecał studentom lekturę wydanych przez PWN w 1959 roku „*Nowych form w malarstwie*” i *innych pism estetycznych*, wśród których przedrukowano m.in. *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Wiosną 1961 roku, w teatrze założonym na studiach, student Grzegorzewski

wystawił *Szewców*, korzystając z pierwodruku z 1948 roku. W tym samym czasie studenci Uniwersytetu Łódzkiego – Teatr Zderzenia – przygotowali inscenizację *Wariata i zakonnicy* w reżyserii Jerzego Katarasińskiego. Już jako dyrektor artystyczny Teatru Narodowego Grzegorzewski przyznał:

[...] w czasie studiów malarskich okazało się, że w gronie kolegów jest dużo osób podobnie zafascynowanych Witkacym. [...] ludzie prawdziwie ekscentryczni, czujący i rozumiejący Witkiewicza i jako malarza, i jako pisarza, i jako twórcę teatru. Twórcę, który przeciwstawia się konwencjonalnym formom. Byliśmy wtedy też zbuntowani i poprzez *Szewców*, poprzez tę realizację niejako manifestowaliśmy aprobatę dla sztuki awangardowej, poszukującej, zapewniającej nam autonomię artystyczną i duchową²⁶.

Także Krystian Lupa pierwsze reżyserskie szlify zdobywał na sztukach Bertolda Brechta, Mrożka i Witkacego – wiosną 1974 roku asystował Jerzemu Golińskiemu przy drugiej w historii inscenizacji *Metafizyki dwugłowego cielęcia* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, w styczniu 1977 roku reżyserował *Nadobnie i koczodany* – dyplom studentów IV roku Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST, a 6 kwietnia 1986 roku w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida przygotował prapremierę *Macieja Korbowa i Bellatrix*.

Najsłynniejsze, śmiem twierdzić, widowisko grane w Polsce pod namiotem cyrkowym zostało zrealizowane do tekstów Witkacego! *Szalona lokomotywa* z lat 1977–1981 – dzięki udziałowi Maryli Rodowicz

i Marka Grechuty oraz fenomenalnej muzyce Jana Kantego Pawluśkiewicza – przyćmiła w generacyjnej pamięci kultowy tryptyk Krzysztofa Jasińskiego i Teatru STU, czyli *Spadanie*, *Sennik polski* i *Exodus*. Niestety coraz rzadziej kojarzy się dziś *Hop, szklankę piwa* z Witkacym, a tym bardziej z *Tumorem Mózgowiczem*, który był jego debiutem dramaturgicznym na zawodowej scenie.

Genialną adaptację *Matki Joanny od Aniołów*, według scenariusza Tadeusza Konwickiego i Jerzego Kawalerowicza z 1960 roku, uznaje się za jeden z najlepszych polskich filmów wszech czasów. Mimo że opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza po każdej wizycie na deskach teatrów rozpala dyskusje o religii, systemowej opresji i mizoginii, wszyscyśmy dawno zapomnieli, że autor opatrzył je mottem z Witkowskiego *Peyotlu*.

Hans-Thies Lehmann zaliczył teorię Czystej Formy do koncepcji zapowiadających teatr postdramatyczny – obok *Landscape Play* Gertrudy Stein i teatru okrucieństwa Antonina Artauda, którego niektóre tezy Witkiewicz wręcz antycypował. W ślad za Esslinem przypisał Witkiewiczowi prekursorstwo teatru absurdu.

Data premiery *Bzika tropikalnego* na podstawie *Mistera Price’a* i *Nowego Wyzwolenia*, samodzielnego debiutu reżyserskiego Grzegorza Jarzyny w warszawskich Rozmaitościach, 18 stycznia 1997 roku, identyfikowana jest zaciekle jako cezura, prawdziwy początek XXI wieku w polskim teatrze. Nawet jeśli była to bardziej rewolucja środowiskowa niż estetyczna, należy zauważyć, że to kolejny przypadek, gdy przyszły „mąż scenicznego stanu” uczył się zawodu na Witkacowskim materiale.

Hans-Thies Lehmann zaliczył teorię Czystej Formy do koncepcji zapowiadających teatr postdramatyczny – obok *Landscape Play* Gertrudy Stein i teatru okrucieństwa Antonina Artauda, którego niektóre tezy Witkiewicz wręcz antycypował. W ślad za Esslinem przypisał Witkiewiczowi prekursorstwo teatru absurdu:

Jego podstawową myśl stanowi zniesienie *mimesis* w teatrze. Sztuka winna być podporządkowana wyłącznie prawu jej wewnętrznej kompozycji. [...] Teatr Czystej Formy stanowi absolutną konstrukcję formalnych elementów i nie służy odtwarzaniu rzeczywistości. W ten i tylko w ten sposób możliwa staje się metafizyka w teatrze. Zadanie teatru polega na przekazaniu uczucia metafizycznego jako jedności w wielości. Wzory stanowią dlań tragedia antyczna, misteria średniowieczne i teatr Dalekiego Wschodu²⁷.

Białoszewski, Kantor, Szajna, Grotowski, Jarocki, Grzegorzewski, Lupa, Jarzyna, najwięksi geniusze powojennej polskiej sceny, byli zarażeni wirusem Czystej Formy. Niektórzy wręcz obsesyjnie powracali do tekstów lub biografii Witkacego. Zatem nie tylko z Leona Schillera

i Juliusza Osterwy, ale i z Witkacego wywodzi się nasz współczesny teatr. Nie byłby kompletny bez *Grzebania*, *Pieszo*, *Tak zwanej ludzkości w obłądzie*... Do dziś po dramaty Witkacego sięgają chętnie studenci, a nawet nastolatki. Witkacy przemawia do młodych, jego teatr wciąga i dzięki niemu wielu ludzi zaczyna zajmować się sztuką. Parafrazując przepowiednię Puzyny: Witkacy stworzy i wyżywi jeszcze wiele pokoleń reżyserek i reżyserów.

Od jubileuszowego roku 1985 ma w Warszawie i Zakopanem teatry swojego imienia, a od kilku lat Instytut i czasopismo „Witkacy!” poświęcone popularyzacji jego dorobku. W słupskim Teatrze Rondo od 1998 roku organizowany jest konkurs interpretacji twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy”. Najprawdziwszy pomnik wystawił Witkacemu Degler, kierując przez trzydzieści lat edycją *Dzieł zebranych* w Państwowym Instytucie Wydawniczym, ukoronowaną monstrualną *Bibliografią Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Prekursor teatru absurdu wciąż jednak nie doczekał się ulicy, placu czy choćby alejki swojego imienia w naszym mieście stołecznym.

Ponieważ nie chciałem zakończyć gderaniem – a przerwać wszak muszę – zacytuję *Akt przerywany* Różewicza (ten tekst ma już sześćdziesiąt lat!):

Oddając jednak Witkacemu, co jest Witkacego i Gombrowiczowi, co jest Witkacego, pragnę stwierdzić, że są to dla mnie klasycy. Wielcy klasycy, którzy jęli swoje miejsca obok Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Fredry, Zapolskiej, Chwistka i innych. Kłaniam się tym wszystkim Wielkim i przechodzę dalej²⁸. ■

- 1 • S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, tom IX, „Teatr” i inne pisma o teatrze, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.
- 2 • T. Peiper, *Peiper odpowiada Witkiewiczowi*, „Almanach Nowej Sztuki” z. 1/1925.
- 3 • J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.
- 4 • T. Breza, *Śmiechy i śluby*, „Odrodzenie” nr 27/1946.
- 5 • W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*. Ślub, Paryż 1953.
- 6 • S. Szuman, Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Dziennik Polski” nr 236/1945.
- 7 • *Otworzymy okno na Europę* (Rozmowa z dyrektorem krakowskich Teatrów Miejskich Br. Dąbrowskim i kierownikiem literackim L.H. Morstinem), [rozmawia K. Zbijewska], „Dziennik Polski” nr 244/1947.
- 8 • S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, „Znak” nr 10/1948.
- 9 • S. Szuman, *Szewcy*, „Listy z Teatru” nr 23/1948.
- 10 • C. Miłosz, *Traktat moralny*, „Twórczość” nr 4/1948.
- 11 • K. Czerska, *Kantor a Ghelderode*, „Teatr” nr 7-8/2019.
- 12 • T. Kantor, *Teatr artystyczny*, „Życie Literackie” nr 20/1955.
- 13 • A. Tchórzewski, *Imperatyw „placu”*, „Poezja” nr 10/1984.
- 14 • Por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- 15 • M. Białoszewski, L.E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, „Trybuna Ludu” nr 13/1957.
- 16 • *O teatrze na Tarczyńskiej trzydzieści lat później*, [z L.E. Stefańskim rozmawia Z. Taranienko], „Poezja” nr 12/1985. Por. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- 17 • A. Osiecka, *Andrzej Jarecki czyli liryka obywatelska*, „Kultura” (Paryż) nr 6/1993.
- 18 • *Rozmowy o dramacie. Teatr Białoszewskiego*, „Dialog” nr 2/1959.
- 19 • A. Jarecki, *Nowy klasyk*, „Sztandar Młodych” nr 68/1966.
- 20 • J. Szajna, *Sytuacja sceniczna i elementy warsztatu*, program: S.I. Witkiewicz, *ONI. Nowe Wyzwolenie*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 1967; przedruk w: tegoż, *Tylko teatr otwarty*, „Współczesność” nr 22/1971 – ten swoisty manifest wielokrotnie cytowano, przekładano i przedrukowywano, m.in. w programie: J. Szajna, *Witkacy*, Teatr Studio, Warszawa 1972.
- 21 • Por. J. Degler, *Grotowski i Witkacy*, 2013; źródło: witkacologia.eu/teatr/Degler_Grotowski_i_Witkacy.html.
- 22 • T. Kudliński, „*Siakuntala*” – biomechaniczna, „Dziennik Polski” nr 15/1961.
- 23 • J.P. Gawlik, „*Akropolis*” 1962, „Trybuna Opolska” nr 250/1962.
- 24 • J.A. Szczepański, *Uwagi o polskiej dramaturgii współczesnej*, „Nowe Drogi” nr 6/1972.
- 25 • *Sygnały Dnia*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia A. Matul], 14.04.1976, Archiwum PR S.A., sygn. 12154/4.
- 26 • *Radiowy Wieczór Kulturalny*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia A. Retmianiak], 17.09.1999, Archiwum PR S.A., sygn. 6813/99/I.
- 27 • H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- 28 • T. Różewicz, *Akt przerywany. Komedia niesceniczna w jednym akcie*, „Dialog” nr 1/1964.